الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر – بسكرة –

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

سيميائية القصيدة في ديوان " سرير الغريبة"

لـ: "محمود درويش"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:

– حنان دندوقه

إشراف الدكتور :

– بشير تاوريريت

السنة الجامعية:

1437/1436هـ

2016/2015م

بسم الله الرحمن الرحیم

﴿ رَبِّ أَوۡزِعۡنِيٓ أَنۡ أَشۡكُرَ
نِعۡمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنۡعَمۡتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ
وَٰلِدَيَّ وَأَنۡ أَعۡمَلَ صَٰلِحٗا
تَرۡضَىٰهُ وَأَدۡخِلۡنِي بِرَحۡمَتِكَ فِي
عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ ١٩﴾

النمل [19]

إهداء

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة

إلى رياحين عمري

و شمعة تضيء عتمة حياتي

إلى أرض بعيدة عن الناظر

قريبة من الخافق

إلى جرح العرب و المسلمين العميق

إلى روح المعذب المكلوم

إلى قلم نزف شوقا للغريبة

إلى أم جريحة و طفل يتيم

إلى فلسطين...

أهدي هذا العمل.

شكر و عرفان

الحمد لله الذي وفقني و سدد خطاي في هذا البحث

و الحمد لله الذي سخر لي من عباده من كان لي خير معين

أستاذي المشرف البروفيسور "بشير تاوريريت" الذي كان أبا قبل كل شيء

شكرا أستاذي الفاضل على صبرك معي، وتوجيهاتك، وعلمك الذي خلق فيّ حب البحث والإرادة

شكرا لروح ذابت حتى تنير لي الدرب: أبي و أستاذي الراحل "عبد المجيد دقياني"

شكرا لمن شاركاني الحياة أفراحها و أتراحها: والدي الكريمين

إلى كل من علمني حرفا، عرفانا و امتنانا

أساتذة و طلبة قسم الأدب العربي

أعضاء اللجنة المناقشة

شكرا.

مقدمـــــة

بإدامة النظر في واقع النقد العربي المعاصر، يتضح تأثره بما جادت به الأقلام الغربية المعاصرة، إنْ على مستوى النظرية وإنْ على مستوى الإجراء، فقد شهدت الساحة النقدية العربية رجة عنيفة منذ البنيوية إلى التفكيك، حيث أضحت قراءة الخطاب الشعري من منظور الدراسات المعاصرة قراءة إنتاجية، على خلاف سابقتها التي غيّبت طرفي: "النص" و"القارئ" من الثالوث الإبداعي، واكتفى "القارئ" فيها –آنذاك– بدور المستهلك، لتمنح المقاربة ما بعد البنيوية "القارئ" مشروعية الإبداع، وتتجه القراءة إلى الداخل نصي. بيد أن افتقار الدرس النقدي العربي إلى تصور منهجي متكامل، خلق أزمة نقدية كان من شأنها أن حادت بالقارئ –في كثير من الأحيان– عن واقع الخطاب الشعري المعاصر المتمرد، لتصبح عملية التأسيس لعالم الخطاب الشعري ضربا من المستحيل، نظرا لاختلاف الآراء وتباين الأفكار في بحث المعنى المرجأ والمنفتح أبدا.

تحاول هذه الدراسة مقاربة الخطاب الشعري المعاصر، الذي يعتبر خطابا معقدا متشابك الدلالة، لا يبوح بالمكنون بيُسر، لأنه –باختصار– مستودع معان، ذو بنية يحكمها نظام عصي متمنع. وتستفيد هذه الدراسة من آليات إجرائية سيميائية لمقاربة الخطاب الشعري في ديوان "سرير الغريبة" للشاعر "محمود درويش"، محاولة فك شيفرات العلامات اللغوية المشكّلة لبنيته العامة، ورصد تجربة الشاعر التي تتحول في مرحلة ما من هذا الخطاب إلى تجربة كونية تمس كل ذات، وتختصر الواقع؛ فلطالما سبقت القضية الشعر وصنعته، يتأثر بها أكثر مما يؤثر فيها، وقد نضجت لغة "محمود درويش" بما يكفي لاحتواء التجربة الإنسانية، والعربية –على وجه التحديد–، فوقع الاختيار على المنهج السيميائي بوصفه الأقدر على نبش جماليات الخطاب الدرويشي، ومطاردة مدلولاته اللانهائية، وملامسة أرواحه الجمالية المتمردة والثائرة، من هذا المنطلق تم وسم هذه الدراسة الآكاديمية بـ: **(سيميائية القصيدة في ديوان "سرير الغريبة" لـ:"محمود درويش")**.

وإذا كان لابد من الإشارة إلى الدراسات السابقة، فما وقع بين يديّ الباحث مجموعة من المقاربات التي استهدفت شعر "محمود درويش" من جوانب عديدة، ولا سيما ديوان "عاشق من فلسطين" وديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا؟"، حيث وقع الاشتغال على بعض الملامح السيميائية وجوانب أخرى كـ: سيميائية "الصورة الشعرية"، و"الرمز"، و"التناص"، و"المكان"... ويعتقد الباحث أن الاشتغال على عطاءات المد السيميائي في ديوان "سرير الغريبة" ظل مغيَّبًا.

تختفي خلف هذه الدراسة مجموعة من الدوافع الذاتية والموضوعية، التي أغرت فضول الباحث في الاشتغال على هذه المدونة الشعرية بالذات، ويأتي في طليعة تلك الدوافع، الرغبة الجامحة في سبر أغوار جماليات هذه المدونة، ولأنها تؤج بمدلولات عديدة جعلت من المساحة الشعرية لديوان الشاعر مساحة عائمة بما يُعرف بالتأجيل الدلالي. ولأن شعر "محمود درويش" شعر قضية بالأساس، يحاول من خلاله الشاعر رسم الواقع العربي المعاصر بمختلف صوره وتناقضاته السياسية والاجتماعية والثقافية والحضارية، لا يقرأ في شعره كلام عادي بقدر ما تقرأ أنساق أيديولوجية تعبّر بطريقة أو بأخرى عن الوضع العربي، ولا سيما الوضع الفلسطيني. تضاف إلى هذه الدوافع درجة المواءمة بين آليات المنهج السيميائي والمدلولات المتشظية في مدونة الشاعر، فالسيميائية بأدواتها الإجرائية أقدر المناهج استنطاقا لجماليات الخطاب الشعري لدى "محمود درويش"، فجُل دوال قصائده تشكل معادلات تماس مع آليات المنهج السيميائي، ولا سيما سيميائية "العنوان"، و"التشاكل والتباين"، و"التناص"، و"الرمز"، فمن شأن هذه المقاربة السيميائية تحويل مدونة الشاعر إلى مجرة من المدلولات اللانهائية.

وتجدر الإشارة، في هذا السياق، إلى أسئلة عديدة كانت تراود الباحث من حين إلى آخر، قبل الاشتغال على هذه المدونة الشعرية، وهي أسئلة من شأنها أن تختزل للقارئ بسط ومقام البرنامج السيميائي الجمالي في شعر الشاعر إلى معادلات تساؤلية، آثر الباحث إدراجها على النحو الآتي:

- هل استطاعت السيميائية أن تحدد لنفسها إطارا منهجيا، يشتمل على آليات محددة أو مضبوطة؟
- وما هي الأدوات الإجرائية التي تشكّل تجانسا مع الجماليات النصية لمدونة الشاعر؟
- وهل تمثل "استراتيجية العنونة" مدخلا أساسيا لولوج العالم السيميائي في هذه المدونة؟
- وما أثر "التشاكل والتباين"، و"النصوص الغائبة"، و"الرموز" في توليد الدلالات المغيّبة في الخطاب الشعري المشتغل عليه؟

هذه الأسئلة وغيرها هي التي عبّدت الطريق في الاشتغال على ديوان "سرير الغريبة" لـ"محمود درويش" اشتغالا سيميائيا.

ومن المناهج التي تم الاعتماد عليها في تخريج هذا البحث: بعض ملامح أو آليات المنهج السيميائي، يضاف إلى ذلك المنهج التاريخي والوصفي؛ حيث عمل الباحث على تقديم

المشهد السيميائي تقديما تاريخيا، سعى من خلاله إلى التأصيل الفلسفي واللساني للسيميائية، مبرزا في الوقت نفسه طرائق تلقي النقاد العرب لحيثيات هذا المنهج.

هذا وقد تم العمل على هندسة وتصميم مادة البحث في خطة منهجية، تم تقسيمها إلى أربعة فصول مصدّرة بمدخل نظري ومقفاة بخاتمة وملحق يستعرض سيرة الشاعر "محمود درويش" وتجربته الشعرية.

عمل الباحث في المدخل النظري الموسوم بـ: (**"السيميائية": مفاهيم أساسية في النظرية والإجراء**) على رصد مفهوم السيميائية في اللغة والاصطلاح، وأهم الإرهاصات الفلسفية واللسانية التي شكّلت بذورا أولى لميلاد وظهور هذا الحقل المنهجي إلى الوجود، بدءً بتأملات الفلاسفة في المعنى والعلامة، وانتهاءً بما جادت به الأبحاث السوسيرية والبيرسية، كما تم الوقوف في هذا المدخل النظري على اتجاهات السيميائية –على عجل– وعلى مدار المقاربة السيميائية، وكيفية تلقي القارئ العربي للدرس السيميائي واستثمار معطياته، دون إغفال إشكالية "المصطلح والترجمة" التي كان لها بالغ الأثر في مردود المقاربات النقدية للخطاب الشعري العربي المعاصر، وفق المنظور السيميائي.

ويبدأ الجانب الإجرائي من أول فصول البحث المعنون بـ: (**سيميائية العنوان**)، فالعنوان أول ما يواجه القارئ، والمحرك الأول لدلالة الخطاب الشعري بما له من قدرة على توجيه القراءة النقدية والبوح بالمخبوء، من هذا المنطلق تمت مقاربة بنية العنونة في الديوان الشعري وفق الإجراء المستوياتي، بدءً بـ"البنية الصوتية"، فـ"البنية التركيبية" بقسميها: الصرفي والنحوي (الجملة)، وبين هذه وتلك تم رصد "البنية الدلالية" للعنوان، وكيفية تشظي هذه الدلالة عبر جسد النص.

أما الفصل الثاني من هذا البحث، والموسوم بـ: (**سيميائية "التشاكل والتباين"**)، فقد تم الوقوف فيه عند ظاهرة "التشاكل والتباين" في القصيد، ولاسيما "تشاكل المقاطع الشعرية" و"التشاكل التركيبي" وحتى "التشاكل الأسلوبي"، فبعد التأسيس النظري لهذه الظاهرة، تم الاشتغال على المدونة الشعرية باستخدام المفك السيميائي لرصد جماليات هذه الاستراتيجية، ورصد مختلف العلاقات الداخلية في بنية الخطاب الشعري الدرويشي.

وفي الفصل الثالث، المعنون بـ: (**سيميائية النص الغائب**) تم الوقوف على مفهوم "التناص" والتأصيل له، وبيان ظروف نشأته، وقد اشتغل البحث على النصوص الغائبة في المدونة الشعرية، وعمل على ردها إلى مرجعياتها الدينية والأسطورية والأدبية... وبذلك كانت

المقاربة السيميائية لهذا الديوان الشعري على مستويات: ("التناص الديني"، "التناص الأسطوري"، "التناص الأدبي" و"التناص مع الشخصيات التراثية").

أما الفصل الرابع والأخير، الموسوم بـ: (سيميائية الرموز) فقد سعى الباحث من خلاله إلى تحديد مفهوم "الرمز"، وبيان وظيفته السيميائية، ليتم استنطاق علامات الخطاب الشعري الدرويشي –باعتباره محكوما بنظام رمزي– وفق المنظور السيميائي، الذي يؤمن بلامحدودية الدلالة وانفتاحها، ما فجّر الكلمة إيحاء. وقد تم الاشتغال على "الرمز التاريخي"، و"الرمز الخاص"، على اعتبار أنهما النمطان الأكثر حضورا في المدونة الشعرية.

وينتهي هذا البحث الآكاديمي بخاتمة، هي عصارة لمجمل النتائج التي أفضى إليها، وقد تم طرحها في خاتمة البحث بشكل مبسط يتيح للقارئ تكوين فكرة عامة عن أهم ما جاء في هذه الدراسة.

أما بخصوص أهم المصادر والمراجع المعتمد عليها، فمنها:

* كتاب "السيميائيات الواصفة –المنطق السيميائي وجبر العلامات–" لأحمد يوسف.

* كتاب "الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية – دراسة في الأصول والمفاهيم" لبشير تاوريريت.

* كتاب "الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية" لعبد الله محمد الغذامي.

* كتاب "إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد" ليوسف وغليسي.

* كتاب "عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر" ليوسف الإدريسي.

* كتاب "الدرس السيميائي المغاربي – دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح" لمولاي علي بوخاتم.

* كتاب "محمود درويش الغريب يقع على نفسه" لعبده وازن.

إضافة إلى مجموعة من المراجع التطبيقية لثلة من الباحثين المغاربة والمشارقة لا يتسع المجال لذكرها كلها.

ومن الصعوبات التي واجهت الباحث: إشكالية التضارب في الآراء المؤسسة لأهرامات الدرس السيميائي تنظيرا وإجراءً، فليس ثمة اتفاق أو إجماع على آليات وأدوات إجرائية محددة أو مضبوطة لرسم دائرة الاشتغال السيميائي. يضاف إلى ذلك غياب مثل هذه المقاربات السيميائية على المدونة المشتغل عليها، وهو الأمر الذي جعل الباحث يواجه ديوان الشاعر بعطاءات سيميائية نظرية ليس إلا.

وقد تلاشت هذه الصعوبات بفعل توجيهات الأستاذ المشرف الدكتور بشير تاوريريت، ومساعدة أساتذة "قسم الآداب واللغة العربية" الأفاضل، فلهم جزيل الشكر، وأسمى عبارات التقدير والاحترام. والحمد لله وليّ التوفيق باسمه يُفتتح البحث وباسمه يُختتم إن شاء الله.

مدخل

"السيميائية" : مفاهيم أساسية في النظرية والإجراء

1- مفهوم "السيميائية" في اللغة والاصطلاح.

1-1: مفهوم "السيميائية" في اللغة.

1-2: مفهوم "السيميائية" في الاصطلاح.

2-الإرهاصات الفلسفية واللسانية للسيميائية.

2-1: الإرهاصات الفلسفية.

2-2: الإرهاصات اللسانية.

3-اتجاهات "السيميائية".

4-مدار المقاربة السيميائية والقراءة الإنتاجية.

5- سيميائية الخطاب الشعري في التجربة النقدية العربية المعاصرة.

6- واقع "السيميائية": المصطلح والترجمة.

"السيميائية": مفاهيم أساسية في النظرية والإجراء

إن نقد الخطاب الشعري الحديث والمعاصر من القضايا النقدية التي تناولها النقاد المحدثون، ولعل الولوج إلى معالم النص واكتشاف كنهه، ومن ثم تقديم رؤية حداثية نقدية مؤسسة على منهج، ومنطلقات نظرية تسهم في كشف عوالم النص الخفية، وبلورته في شكل قراءة نقدية لهذا العمل الأدبي موجهة إلى المتلقي العربي دفع بالدرس النقدي العربي إلى احتضان "التحليل السيميائي" في مقاربة الخطاب الشعري الحديث والمعاصر تنظيرا وتطبيقا، وقبل الخوض في التجربة النقدية السيميائية في نقد الشعر وأدواتها، لابد من الوقوف على خلفيات وروافد السيميائيات.

1. مفهوم "السيميائية" في اللغة والاصطلاح:

1-1: مفهوم "السيميائية" في اللغة:

يفيد معجم "روبير"(Robert) أن السيميائيات «نظرية عامة للأدلة، وسيرها، داخل الفكر (...) [كما أنها] نظرية للأدلة والمعنى، وسيرها في المجتمع (...) [و] في علم النفس تظهر الوظيفة السيميائية في القدرة على استعمال الأدلة والرموز»[(1)]، وهو تعريف لغوي يقترب كثيرا من المفهوم الاصطلاحي للسيميائيات، الذي ستكون للبحث معه وقفة يستجلي من خلالها حقيقة علم السيمياء. وقد جاء في جاء في "لسان العرب" في مادة (س و م) أن كلمة "سيمياء" عربية أصيلة مشتقة من الفعل (سَامَ) الذي هو مقلوب (وَسَمَ) وأصلها (وَسْمَى) ووزنها (عَفْلَى) وهي في هذه الصورة (فَعْلَى) ويدل على ذلك قولهم: سِمَة فإن أصلها (وَسْمَة) ويقولون (سِيمَى) بالقصر و(سيماء) بالمد، و(سيمياء) بزيادة الياء وبالمد، ويقولون (سَوَمَ) إذا جعل (سِمَة) وكأنهم إنما قلبوا حروف الكلمة لقصد التوصل إلى التخفيف لهذه الأوزان: السُّومة والسِّيمة والسيماء

---

(1) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، لبنان، الجزائر، 1431هـ/2010م، ص 13.

والسيمياءُ: العلامة، وسوَّم الفرس: جعل عليه السِّمة، وقال ابن الأعرابي: السّيَمُ العلامات على صوف الغنَمِ، والمُسَوَّمةُ: المعلَّمَةُ[1]، وجاء في "مختار الصحاح": المسوَّمة المُعلَّمَة[2].

بناءً على ما جاء في المعاجم العربية، فإن اللفظ ليس غريبا ولا دخيلا على اللغة العربية، كما أن معناه يتفق وما تشير إليه المعاجم الأجنبية؛ فكلها تشير إلى "العلامة"، ويدعم هذا ورود لفظ "السيماء" في القرآن الكريم في مواضع كثيرة بمعنى العلامة، سواء أكانت متصلة بملامح الوجه أم الهيئة أم الأفعال والأخلاق، يقول المولى –عز وجل– في محكم تنزيله:﴿تَعْرِفُهُم بِسِيمَٰهُمْ لَا يَسْـَٔلُونَ ٱلنَّاسَ إِلْحَافًاۗ وَمَا تُنفِقُواْ مِنْ خَيْرٍ فَإِنَّ ٱللَّهَ بِهِۦ عَلِيمٌ ﴿٢٧٣﴾﴾[3]، ﴿وَعَلَى ٱلْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّۢا بِسِيمَٰهُمْۚ﴿٤٦﴾﴾[4]، ﴿وَبَيْنَهُمَا حِجَابٌۚ وَعَلَى ٱلْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّۢا بِسِيمَٰهُمْۚ وَنَادَوْاْ أَصْحَٰبَ ٱلْجَنَّةِ أَن سَلَٰمٌ عَلَيْكُمْۚ لَمْ يَدْخُلُوهَا وَهُمْ يَطْمَعُونَ ﴿٤٦﴾﴾[5]، ﴿وَلَوْ نَشَآءُ لَأَرَيْنَٰكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُم بِسِيمَٰهُمْ﴾[6]،﴿سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ ٱلسُّجُودِۚ ﴾[7]،﴿يُعْرَفُ ٱلْمُجْرِمُونَ بِسِيمَٰهُمْ فَيُؤْخَذُ بِٱلنَّوَٰصِي وَٱلْأَقْدَامِ ﴿٤١﴾﴾[8]، ويقول أيضا:﴿ لِنُرْسِلَ عَلَيْهِمْ حِجَارَةً مِّن طِينٍ ﴿٣٣﴾ مُّسَوَّمَةً عِندَ رَبِّكَ لِلْمُسْرِفِينَ ﴿٣٤﴾ ﴾[9]هذا فضلا عما جاء في الحديث النبوي الشريف وكلام العرب.

---

(1) (ينظر) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، طبعة جديدة، بيروت، لبنان، د.ت، مج7، مادة (س و م)، ص 308، 309.

(2) (ينظر) الرازي: مختار الصحاح، ضبط وتخريج وتعليق: مصطفى ديب البغاء، دار الهدى للطباعة والنشر، ط4، عين مليلة، الجزائر، 1990م، ص 210.

(3) سورة البقرة، الآية [273]

(4) سورة الأعراف، الآية [46]

(5) سورة الأعراف، الآية [48]

(6) سورة محمد، الآية [30]

(7) سورة الفتح، الآية [29]

(8) سورة الرحمن، الآية [41]

(9) سورة الذاريات، الآيتان [33،34]

1-2: مفهوم "السيميائية" في الاصطلاح:

وإذا ما انتقل الباحث إلى المفهوم الاصطلاحي للسيميائيات، فإنه من الصعب جدا وضع مفهوم محدد لها، بيد أن المتفق عليه عند علماء الغرب أنها «"العلم الذي يدرس العلامات" وبهذا عرّفها كل من "تودوروف" (Tzvetan Todorov) و"غريماس" (Algirdas Julien Greimas) و"جوليا كريستيفا"(Julia Kristeva) و"جون دوبوا"(Jean Dubois) و"جوزيف راي دوبوف"(Josette Rey-Debove)»[1]، وبهذا يمكن القول أنه -وعلى اختلاف التعاريف التعاريف التي طرحها العلماء لهذا المصطلح- فإنها تدور في فلك العلامة لغوية كانت أم غير لغوية، فها هو "بيير جيرو"(Pierre Guiraud) يعرّفها بقوله أنها العلم الذي «يهتم بدراسة أنظمة العلامات: اللغات، أنظمة الإشارات، التعليمات...الخ»[2]، وهو ما ذهب إليه الباحث العربي "محمد السرغيني" حينما جعلها علما «يبحث في أنظمة العلامات أيًا كان مصدرها لغويا أو سننيا أو مؤشريا»[3]، وكذلك الدكتور "صلاح فضل" حينما عرّفها بأنها دراسة «الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة وكيفية هذه الدلالة»[4]، ومن ثم فإن السيميائيات لا تبحث عن الدلالة بقدر ما تبحث عن كيفية تجلي هذه الدلالة في الخطاب، وهو ما سيتطرق إليه البحث في محطة لاحقة.

2. الإرهاصات الفلسفية واللسانية للسيميائية:

2-1: الإرهاصات الفلسفية:

إن الدرس السيميائي في الواقع، متجذر في التراث الفلسفي واللغوي، لكنه رغم ذلك يبقى مولودا حديثا وثمرة للقرن العشرين، وهو في سعي دائم وجهد دؤوب للارتقاء إلى مصاف العلم. «تمثل "محاورة كراتيل والسفسطائي" لأفلاطون(Platon) الإرهاصات الأولى لفلسفة أخذت على

(1) عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، د.ط، مصر، 2003م، ص 18.

(2) المرجع نفسه، ص.ن.

(3) المرجع نفسه ، ص 19.

(4) المرجع نفسه ، ص.ن.

عانقها التأمل في مسألة اللغة»[1]؛ حيث شكّلت تأملاته الفلسفية المثالية التي تميز بين الأفكار والحقيقة المحسوسة إرهاصا أوليا للسيميائيات أيام الفكر اليوناني القديم.

لقد شغل المعنى منذ القديم بال الإنسان وفكره،« ولا يمكن تقديم تصور لماهية العلامة دون الوقوف على علاقتها بالمعنى»[2]، ولعل « فهم المعنى من المنظور السيميائي لا ينبغي فصله عن [...] المعرفة الإنسانية التي جعلت "جون لوك"(John Locke) يهتدي إلى السيميائيات التي ترتبط ببقية عناصر هذه المعرفة»[3]، حيث أن « "لوك"و"لايبنز" (Gottfried Wilhelm Leibniz) خصصا الجزء الأخير من مؤلفيهما "محاولة في ملكة الفهم الإنساني" و"محاولة جديدة في ملكة الفهم الانساني" لتصنيفات العلوم، فأقرا "السيميائيات" (نظرية العلامات) ضمن أصناف العلوم»[4]، ومن ثم كانت قصبات السبق في ميلاد السيميائيات، تصورا ومصطلحا، من حظ "جون لوك"، من خلال محاولته الاقتراب من إشكالية اللغة، ومن ثم الانخراط في الإشكالية السيميائية.

وينتهي "لوك" من نقده لنزعة الأفكار الفطرية بنفيها والتسليم بأن التجربة هي مصدر أفكارنا جميعا، وأن كل معرفتنا مبنية عليها، بما في ذلك العلامات[5]، وبهذا فقد طرح "لوك" التفكير السيميائي على أساس قاعدة اللغة على عكس سابقيه ؛«حيث تبلورت سيميائيات مثالية مع "بركلي"(George Berkeley)، وقابلتها سيميائيات تجريبية مليئة بروح الشك مع "هيوم" (David Hume) وسعت الكانطية(نسبة إلى "كانط" Immanuel Kant) إلى التخفيف من غلواء التجريبية الهيومية»[6]، وعموما قد اتسمت سيميائيات القرن الثامن عشر بالطابع

---

(1) أحمد يوسف: السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار العربية للعلوم، ط1، الجزائر، لبنان، 1426هـ/2005م، ص 19.

(2) المرجع نفسه، ص.ن.

(3) المرجع نفسه، ص.ن.

(4) المرجع نفسه، ص 46، 47.

(5) (ينظر) المرجع نفسه، ص 47.

(6) المرجع نفسه، ص 49.

الإيديولوجي، وقد ظل سيميائيوها منشغلين بالعلامة « يحدوهم الطموح لإنجاز نظرية عامة للغة والدلالة من أمثال "جون لوك" و"لايبنز" و"كوندياك"(Étienne Bonnot de Condillac) وحتى "ديدرو"(Denis Diderot)»[(1)]، وهو ذاته طموح السيميائيين المعاصرين اليوم.

إضافة إلى جهود الرواقيين المؤسسة للفكر السيميائي القديم، خاصة القديس "أوغستين"(Saint Augustin) و« يبدو أن الرواقيين [...] لم يربطوا بصفة جلية نظرية اللغة بنظرية العلامات»[(2)]،« ويذهب الرواقيون أبعد من سابقيهم ويميزون الطبيعة "المؤقتة" وغير المستقرة للوظيفة السيميائية [...] فكانوا أول من تجاوز تلك المركزية العرقية اللغوية التي حملت حتى أرسطو(Aristote) نفسه على تعريف المقولات المنطقية الكلية من خلال ألفاظ معينة [...] أما المضمون فلم يعد كما كان لدى المفكرين السابقين حالة نفسية أو مبدأ أو تفكيرا أو فكرة [...] على عكس ذلك يوحي الرواقيون بأن المضمون هو شيء "غير مادي"»[(3)].

ويمكن الإشارة في هذا السياق إلى أن التراث العربي لم يكن بمنأى عن التفكير السيميائي؛ حيث شكلت جهود العلماء المسلمين اللغوية والأدبية والبلاغية والفلسفية تراثا غنيا بالدروس والمباحث الجليلة، والملاحظات الأصيلة حول فكر العلامة وقضايا الدلالة والمعنى، لاسيما في حقل الدراسات اللغوية التي نالت عندهم درجة كبيرة من النظر والتدبر، جامعة بين تأملات الفكر وملاحظات الواقع «وقد تحدث "عز الدين المناصرة" عن "العرب والسيمياء" حديثا مطولا، أفصح فيه عن الجذور الأولى للسيميائية عند "ابن سينا" و"ابن خلدون"؛ حيث أشار [...] إلى مخطوطة تنسب لـ"ابن سينا" تحت عنوان: "كتاب الدر النظيم في أحوال علوم التعليم"، وورد في هذه المخطوطة فصل تحت عنوان "علم السيمياء" [...] و"ابن خلدون" هو الآخر كان قد خصص فصلا من مقدمته لعلم أسرار الحروف، "فعلم أسرار الحروف" هو –كما

(1) أحمد يوسف: السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، ص 46.

(2) أمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، نوفمبر 2005م، ص 76.

(3) المرجع نفسه، ص 77.

يقول- المسمى بالسيمياء»[(1)]، «وفي مخطوط آخر،كتبه "محمد شاه بن المولى شمس الدين الفناري تحت عنوان (كتاب أنموذج العلوم) سنة 1220هـ، ورد فصل تحت عنوان "علم السيميا"»[(2)].

هكذا يجد الباحث أن إرهاصات السيميائية كانت في كتابات الفلاسفة الغربيين والعرب على حد سواء، وذلك في سياق حديثهم عن العلامة والدلالة، وهي ترتبط بالتنجيم والسحر والطلاسم التي تعتمد أسرار الحروف والرموز... عند العرب، وأحيانا تتصل بالكيمياء، وأحيانا أخر بالمنطق وعلم التفسير والتأويل، وبين هذا وحقولها المعاصرة شرخ كبيرة، وعموما فإن ما سبق يبقى بذورا أولى لا ترقى إلى بناء تصور ونسيج نظري متكامل يجعل من السيميائيات علما قائما بذاته.

2-2: الإرهاصات اللسانية:

في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ارتبط ظهور "السيميائيات" بعلمين كان لأحدهما فضل التبشير بميلادها كعلم، وللثاني فضل التأسيس والإرساء، هذا رغم عدم معرفة احدهما للآخر في وقتين متزامنين؛ حيث تنبأ العالم اللغوي السويسري "فردينان دي سوسير"(Ferdinand De Saussure) (1857م-1913م)[(3)] بولادة علم مستقل هو -كما سماه- "السيميولوجيا" من خلال تدريسه لعلم اللسان؛ حيث كانت نظريته في اللغة مؤسسة على فحص "العلامة اللغوية" أو كما يسمى "الدليل اللغوي"، فتقول نبوءته: «اللغة نظام من العلامات التي تعبر عن أفكار، ومن هذه الناحية، فهي مماثلة للكتابة وأبجدية الصم والبكم والطقوس الرمزية وصيغ الاحترام والإشارات العسكرية، ورغم هذه المماثلة تبقى اللغة أهم الأنظمة. ولذلك

(1) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 1431هـ/2010م، ص 112.

(2) مقدمة عز الدين المناصرة لكتاب من وضع آن إينو وآخرين: السيميائية الأصول، القواعد، والتاريخ، تر: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 1428هـ/2008م، ص 29.

(3) عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، ص 15.

يمكن أن نؤسس علما يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، فيشكل هذا العلم جزء من علم النفس الاجتماعي، وسنطلق عليها اسم –علم العلامات أو السيميولوجيا [...] وسوف يكون علم اللغة "Linguistique"قسما من السيميولوجيا»[1]. بهذا رأت السيميائيات النور على يد "دي سوسير"، فقد أشار إلى أهم ما يقوم عليه الدرس السيميائي، وهو "العلامة"، وبالنسبة لسوسير فالعلامة اللغوية (الدليل اللغوي) تتشكل من دال ومدلول تجمع بينهما علاقة اعتباطية، ما يؤسس لاعتباطية العلامة، ومع هذا فـ«العلامة ليست هي (الدال)بذاته، ولا (المدلول) بذاته؛ بل هي [...] ما ينهض بهذه العلاقة بينهما، وبهذه العلاقات بين الناس وموجودات العالم» [2]، ويمكن توضيح بنية العلامة من خلال هذا المخطط[3]:

العلامة	- "Signifiont" دال (صورة سمعية) - "Signifie" مدلول (مفهوم)

«العنصران (مفهوم–صورة سمعية) مرتبطان معا ارتباطا وثيقا، ويتطلب وجود الواحد منهما وجود الآخر»[4] إضافة إلى صفة الدال الخطية؛ ذلك أن «النظام [...] يتضمن مفهوم الكل والعلاقة»[5]؛ حيث لا تأخذ الأجزاء قيمتها ولا وظيفتها إلا بدخولها في علاقات الاختلاف فيما بينها.

وفي الوقت الذي تنبأ فيه "دي سوسير" بأن علما للعلامات سيلود مستقبلا، كان معاصره الأمريكي "تشارلز ساندرز بيرس"(Charles Sanders Peirce) (1838م–1914م)[6]

(1) آن إينو وآخرون: السيميائية الأصول، القواعد، والتاريخ، تر: رشيد بن مالك، ص33.
(2) عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، ص 33.
(3) المرجع نفسه، ص 34.
(4) آن إينو وآخرون: السيميائية الأصول، القواعد، والتاريخ، تر: رشيد بن مالك، ص 33.
(5) المرجع نفسه، ص34.
(6) عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، ص 15.

منشغلا بإبراز معالم هذا العلم، و«يمكننا أن نقسم كتابات "بيرس" حول العلامات إلى ثلاث مراحل:

-**المرحلة الكانطية (1851م-1870م)** حيث ارتبطت نظرية العلامات بمراجعة للمقولات الكانطية في سياق المنطق الأرسطي الثنائي [...] أو الزوجي [...] بشكل أدق.

-ثم **المرحلة المنطقية (1870م-1887م)** وخلالها اقترح "بيرس" لكي يعوض المنطق الأرسطي منطقا جديدا هو منطق العلامات الذي سيكون الأساس والضامن للتطور الثلاثي عن المقولات والعلامات.

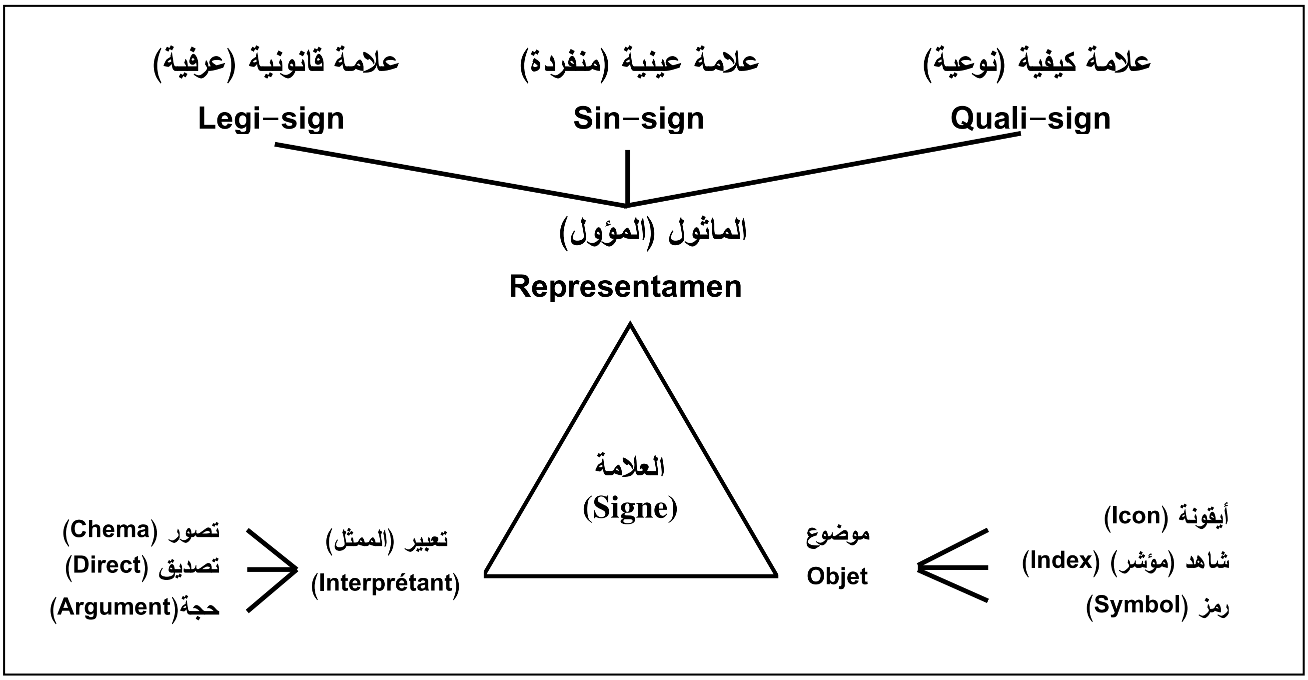
-وأخيرا **المرحلة السيميوطيقية (1887م-1914م)** حيث طوّر "بيرس" نظريته الجديدة للعلامات بعلاقة مع نظريته الجديدة للمقولات»[1].

لقد تناول "بيرس" العلامة في سياق منطقي دقيق متشعب، ما يجعل فهم مفهومه للعلامة عسيرا، وإذا كانت العلامة عند "دي سوسير" ثنائية، فإن "بيرس" يرى أن «كل علامة هي ثلاثية العلاقة، ولها ممثل، وموضوع، ومؤول»[2]، وفق المخطط الآتي:[3]

(1) جيرار دولودال: السيميائيات أو نظرية العلامات، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، سوريا، 2004م، ص 19.

(2) المرجع نفسه، ص 27.

(3) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص 121.



مخطط يوضح التقسيم الثلاثي للعلامة عند "بورس"

«فالمؤول [...] علامة تحيل ممثلا على موضوعه»[1]، و«يميز "بيرس" بين ثلاثة أشكال من المؤولات: المباشر [...] والدينامي [...] والنهائي [...] أوالعادي [...] فالمؤول المباشر هو المؤول الممثل في العلامة، والمؤول الدينامي هو الفعل الواقع الذي تحدثه العلامة في الذهن، والمؤول النهائي أو العادي هو الحالة العادية؛ أي الحالة التي تعوّدنا أن نحيل بها نمط ممثل ما إلى نمط موضوع، والتي نكتسبها بالتجربة»[2].

أما الموضوع فهو «كل شيء مهما كان واقعيا أو متخيلا، يحيل المؤول الممثل عليه، ولفظة "المرجع" يمكن أن تناسبه»[3] في حين يتضح الممثل في «العلامة حينما تظهر يحيلها المؤول على الموضوع الذي تمثّله»[4]، وترسم هذه الثلاثيات التقابلية للباحث الأنماط التسعة للعلامات الفرعية، والتي سبق توضيحها في المخطط.

(1) جيرار دولودال: السيميائيات أو نظرية العلامات، تر: عبد الرحمن بوعلي، ص 30.
(2) المرجع نفسه، ص 31.
(3) المرجع نفسه، ص.ن.
(4) المرجع نفسه، ص 33.

يلاحظ من خلال ما سبق أن "بيرس" اهتم كثيرا بدراسة الدليل اللغوي من وجهة فلسفية خالصة؛ فحسب رأيه «ليس المنطق بمفهومه العام إلا اسما آخر للسيميوطيقا والسيميوطيقا نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامات»[(1)]. إن السيميوطيقا البيرسية لا تقصر اشتغالها على العلامة اللغوية فحسب، بل تتجاوزها إلى ما تنتجه هذه العلامة مما هو ثانوي، لذلك يقول: «ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في هذا الكون كالرياضيات، والأخلاق، والميتافيزيقا، والجاذبية الأرضية [...] إلا على أنه نظام سيميولوجي»[(2)]؛ فالسيميائيات –تبعا لرؤياه– علم يضم جميع العلوم على اختلافها، إنها «نظرة شمولية استهدفت مجموعة من التواشجات بينها وبين مختلف الأنساق المعرفية الأخرى»[(3)]، في حين أن "سوسير" جعل السيميائيات جزء من علم النفس الاجتماعي.

إن اتكاء السيميوطيقا البيرسية على معطيات المنطق الصوري القديم يفسر تبني "بيرس" لمصطلح "السيموطيقا" (Sémiotique)، في حين ظهر مصطلح "السيميولوجيا" مع "فردينان دي سوسير" ،وسيكون لاستجلاء المصطلح من هذا البحث نصيب في محطة لاحقة.

3. اتجاهات "السيميائية":

لقد أخذ الباحثون في مجال السيميائيات توجهات شتى تختلف باختلاف المرجعيات والرؤى والموضوع، فقد « تشكلت اتجاهات سيميائية عامة لدراسة جميع أنماط العلامات، سواء أكانت هذه العلامات ذات طابع لساني أم غير لساني. وقد تنوعت هذه الاتجاهات حسب اهتماماتها بالمظاهر المختلفة للعلامة، غير أن معظمها ظل مرتبطا بالتطورات التي شهدتها

---

(1) آن إينو وآخرون: السيميائية الأصول، القواعد، والتاريخ، تر: رشيد بن مالك، ص 31.

(2) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص 120.

(3) المرجع نفسه، ص 124.

اللسانيات في القرن العشرين، ومتداخلا معها في العديد من الحالات»(1)، ونظرا لاشتغال البحث على اللغة باعتبارها نظاما إشاريا، فقد آثر اختصار هذه المحطة في المخطط الآتي:

اتجاهات السيميائية

سيميائيات التواصل
- جورج مونان George Mounin
- برييطو Prièto Luis
- بويسنس Eric Buyessens
- مارتينيه André Martinet
- كرايس Grice

سيميائيات الدلالة
- رولان بارت Roland Barthes

سيميائيات الثقافة
- يوري لوتمان Yuri Mikhailovich Lotman
- إيفانوف Ivanov
- أوسبانسكي Ouspenski
- روسي لاندي R.Landi
- أمبرتو إيكو Umberto Eco

سيميائيات الأهواء
- غريماص A.J. Greimas

سيميائيات السرد
- كلود ليفي شتراوس Claude Lévi Strausse
- فلاديمير بروب Vladimir Propp
- جيرار جينيت Gerard Genette
- تزفيتان تودوروف TZvétan Todorov
- غريماص A.J. Greimas

مخطط يوضح اتجاهات السيميائيات وأهم أعلامها في العالم الغربي

4. مدار المقاربة السيميائية والقراءة الإنتاجية:

إن النص الإبداعي بصفة عامة، والنص الشعري بصفة خاصة، مرآة تعكس الواقع بما فيه، ولما كان واقع الإنسان المعاصر معقَدًا فقد اتسمت الكتابة الإبداعية بتعقيد وغموض يوازي هذا الواقع المعيش؛ حيث أصبح النص الشعري المعاصر عالما غامضا ليس لأيٍ كان فك شفراته وكشف أسراره «فاالكتابة [...] كانت في البدء موضوعا للتأمل، ثم موضوعا للفعل،

(1) عبد الواحد المرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب من أجل تصور شامل، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، لبنان، الجزائر، 1431هـ/2010م، ص 65.

وأخيرا موضوعا للقتل، وبلغت اليوم تحولها النهائي وهو الغياب [...] كما لو أن الأدب [...] لم يعد يجد صفاءه إلا داخل الغياب لكل علامة»[(1)].

فلم تعد «اللغة بالنسبة للكاتب [...] سوى أفقا إنسانيا، تترسخ في مداه ألفة ما»[(2)]، ومن ثم تحولت الرؤية النقدية من سؤال "الماذا؟" إلى سؤال "الكيف؟"؛ ذلك أن «الأدب، بما هو لغة، هو نظام من الرموز، وكيانه يكمن في النظام لا في الرسالة، وهو يتكون من تقديم مستمر للمعنى، ومن إخفاء مستمر لذلك المعنى في الوقت نفسه، وإذا كان الأمر كذلك فإن الناقد [...] مدعو لإعادة ترتيب نظامه»[(3)]، وتبعا لذلك تنحصر عملية التلقي في ثالوث: النص والقارئ والتحليل، «ولكي يحقق القارئ [...] هدفا اتصاليا تحليليا [...] لا بد له من:

1. آليات نقدية تتمثل في المنهج ومصطلحاته وطرائقه.
2. زاد معرفي متنوع وغير قليل حتى يتمكن من التعاطي مع علامات النص [...] وفهمها.
3. التوكيد على ضرورة امتلاك منهج نظري في الأول،وعملي في مرحلة متقدمة؛ وعنيت بالمنهج النظري ما هو متعارف عليه من شأن مفهوم المنهج ومحدداته وأصوله التاريخية والفلسفية، وأخيرا مراحله وأدواته الإجرائية. أما المنهج العملي أو المقاربة التطبيقية فمرحلة تالية [...] وهي تجسيد لكل أو معظم ما هو نظري في المرحلة السابقة»[(4)].

لقد بسطت السيميائيات سلطتها على حقول المعارف الأدبية والنقدية كعلم يهدف إلى البحث عن دلائل العلامات وتأويلاتها في الكون كله، فكان منها قسماها المهمان: قسم لغوي وآخر غير لغوي؛ وبما أن البحث يشتغل على النص الشعري باعتباره علاماو كبرى موحية، فقد

---

(1) رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري(CEC)، ط1، سوريا، 2002م، ص 10.

(2) المرجع نفسه، ص 16.

(3) علي زغينة: مناهج التحليل السيميائي، الملتقى الدولي الأول (السيمياء والنص الأدبي)، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 7–8 نوفمبر 2000م، [129–141]، ص 134.

(4) المرجع نفسه، ص 129.

تم إلغاء القسم غير اللساني من الدراسة، اكتفاءً باللغة كنظام سيميائي، ولعل سبب كونها كذلك هو أنها:

«1. تتمثل في قول يحيل على موقف معين (أي قصدية القول).

2. وحداتها مستقلة تمثل كل واحد منها علامة.

3. إنتاجها واستقبالها مشترك بين الجميع لقيمها الإشارية.

4. أداة للتواصل بين مرسل ومرسل إليه»(1).

إن السيميائيات اللغوية تهتم بالعلامة اللسانية،التي تنقسم بدورها إلى «قسمين كبيرين: علامات الكلام ووحدتها الدنيا تسمى "الفونيم" والثانية علامات الكتابة ووحدتها الدنيا تسمى "حروف"»(2)، وما نلاحظه –في خضم هذا– أن السيميائيات تتكىء بشكل كبير على معطيات الدرس الألسني والبنيوي، «وما دامت كذلك فهي تركز على فعاليات العنصر اللغوي داخل جملة من السياقات الترابطية يحددها البحث في الأنظمة الدلالية للشفرات والعلامات في الحقل السيميائي، وكيفية إنتاجها للمعنى، والعلامات في الحقل السيميائي تتألف لتشكل جملة من الأنظمة الرمزية المنتجة على نحو اختياري، فهي "بيت الوجود"، وبواسطة هذه الأنظمة الرمزية تتحول العلامة إلى إشارة تحمل دلالات متعددة بحسب النظام السياقي والإشاري الذي توضع فيه»(3)، لتحمل القراءة التأويلية هم فك شفرات العمل الأدبي وفقا للمبادئ السيميائية التي تنظم العلاقة بين النص ومرسله ومتلقيه على أسس علمية سليمة.

«تتمثل السيميائيات اللغوية في أشكال لسانية أهمها:

---

(1) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 71.

(2) المرجع نفسه، ص 70.

(3) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص 132.

1. الصوتيات (الفونولوجيا): [...] تهتم بأصوات اللغة (الفونيمات) والتنسيق بينها [...] والصوتيات ضرورية لأنظمة التواصل الإنساني.

2. التركيب [...] يدرس بنية الجمل سواء كانت مكتوبة أو منطوقة في اللغات، كما يدرس الإعراب والتصريف وترتيب الكلمات...والوحدة الدنيا للتركيب هي "المورفيم" [...] وهو موضع تغيرات تصريفية، ويؤدي تغيرها إلى تغير في الدلالة [...]

3. التصريف: وهو دراسة الهيئة الشكلية للكلمات وما يطرأ عليها من تغيرات نحوية تنتج من التحويلات التركيبية من جمع وإفراد وتذكير وتأنيث...وهو ما يؤدي إلى تغير في الدلالة [...]

4. الدلالة: [...] السيميائيات [...] تبحث عن العلاقة الرابطة بين الدالات والمدلولات»[1]، وهي الخطوة التي خطتها السيميائيات في محاولة منها لتجاوز المآخذ والنقائص المسجلة على النقد البنيوي؛«لأن معالجة التقنيات وحدها لا تكفي، بل ينبغي البدء بالخطوة التالية المتمثلة في دراسة الأنظمة الدلالية والرمزية للعمل الأدبي»[2]. فالإبداع الأدبي لدى السيميائين نشاط لغوي له بُعد فني ضمن منظومات فكرية وثقافية بواسطة صور تركيبية تقوم على تحطيم القوالب السابقة من أجل الخلق والإبداع، ومن ثم كان لزاما على القارئ أن يكسر نسق النموذج ليستحدث علاقات جديدة بين الكلمات، و«السيميائيات لا تقف عند حدود الجملة بوصفها أكبر وحدة لغوية [...] إنما تتجاوز ذلك إلى دراسة الخطاب [...] إن السيميائيات تشتغل بدراسة بناء الخطابات والنصوص وكيفية تنظيمها وإنتاجها وكشف قدراتها»[3].

(1) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 71، 72.

(2) علي زغينة: مناهج التحليل السيميائي،الملتقى الدولي الأول(السيمياء و النص الأدبي)،ص 134.

(3) مختار ملاس: التجربة السيميائية العربية في نقد الشعر، قراءة في المنهج، الملتقى الدولي السادس (السيمياء والنص الأدبي)، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 18- 19- 20 أفريل 2011م، [123-140]، ص 129.

إذا فالسيميائيات تستهدف البنية العميقة للخطاب؛ إذ لا يكتفي التحليل السيميائي بالبنية السطحية؛ بل يبحث عن المعنى الغائب بين ثنايا ومفاصل النص «والتفسير السيميائي يستهدف هذا المعنى الذي يختلف باختلاف النقاد والقراء؛ ذلك أن القارئ –حسب بارت(Roland Barthes)–ليس مستهلكا للنص فحسب، بل هو منتج له»(1)، ومن ثم فقد أولى الدرس السيميائي أهمية كبرى لدور القارئ، «فالقارئ السيميائي قارئ نوعي ومتميز، له القدرة على تفسير الرموز التي يتلقاها في ضوء الرموز التي اكتسبها [...] وليس شرطا أن يكون تحليله لها مطابقا لرموز الكاتب»(2)، لذلك فقراءته قراءة إنتاجية تحاول تقريب القراءة من الكتابة، ولكن «القراءة تجعل المكتوب بدايات لا تنتهي [...] حتى لكأن كل بداية فيه تظل بداية. ولذا كانت نصوص القراءة [...] نصوص البدايات المفتوحة: إنها تكتب وتقرأ، ولكنها لن تبلغ كمالها كتابة، ولا تمامها قراءة، ولعل هذا هو السر في أنها كانت نصوص لذة»(3)، والقارئ السيميائي –في الواقع لا يكتفي في دراسته بما يحفل به الدرس السيميائي، وإنما يستعين أيضا بما في النظريات والمناهج النقدية الأخرى من إجراءات تساعده في سبر أغوار النصوص ومقاربة مدلولاتها، فالنص الشعري مخادع ومخاتل، لذلك ينبغي على القارئ التكيّف معه بالدخول في عالم اللاشعور والشعرية؛ ذلك أن «حالة الوعي تصبح أسوأ حالات التلقي للشعر، وأحكامها على الشعر ظالمة، لأنها حالة عقلية، ومقاييسها عقلية. والشعر غير عقلي، وهذا يتطلب من المتلقي أن يُخضِع نفسه لحالة تماثل حالة ميلاد الشعر: حالة لا واعية، وذلك كي يضمن تلقي القصيدة على الحال الصحيحة»(4)، «حتى إذا ما تعانق القارئ مع القصيدة تم

---

(1) عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، ص 105.

(2) يوسف الأطرش: المقاربة السيميائية في قراءة النص الأدبي، الملتقى الدولي الأول (السيمياء والنص الأدبي)، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 7– 8 نوفمبر 2000م، [143–153]، ص 148.

(3) رولان بارت: لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري(CEC) بالاتفاق مع دار كوسوي/باريس، ط1، حلب، سوريا، 1992م، ص 11.

(4) عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، ط6، الدار البيضاء، المغرب، 2006م، ص 235.

لهما الانعتاق الكامل من سلطان الكاتب، ويتسنى للقارئ حينئذ البدء في إعادة تشكيل النص بين يديه، بعد أن امتلك ناصية القصيدة»[(1)].

فتتحول القصيدة إلى نص نابض بالحياة تنبعث منه عطور الدلالة المفتوحة، تتلقفها حاسة الناقد الفذ، وهو ما يمنح الخطاب الشعري ديناميته، «ويتم الكشف عن ديناميته عبر مرحلتين؛ المرحلة الأولى تمثلها القراءة الأفقية، والتي تم فيها تقسيم وحدات النص بدءً بوحدة الصوت، فالكلمة، فالجملة، فالمكون أو المشهد. ويلي ذلك الوقوف عند المعاني القاموسية لهذه الوحدات، يضاف إلى ذلك هندسة الوحدات الجمالية الكبرى كالإيقاع الداخلي والخارجي والحوار، والزمان والمكان، وتحديد أقطاب الصراع الدرامي، وتبيان الحقول الدلالية الطاغية، والثبات والتحول، والثنائيات الضدية، وما على ذلك من التحديات المبثوثة في قواميس السيميائيين. وتأتي المرحلة الثانية وهي القراءة العمودية لهذه الوحدات؛ إذ يتحول النص الأدبي إلى نص سابح في فضاء من اليم الدلائلي اللامحدود، وبموجب هذا الانبجاس الدلائلي يتحول النص من مرحلة النص البداية أو النص الكتابة إلى مرحلة النص القراءة أو النص شبه الاكتمال»[(2)]؛ فالأصل في التحليل السيميائي أن يقوم القارئ بتحليل المقاطع والوحدات انطلاقا من قراءة أولى يلاحظ من خلالها البنيات والتفاوت الذي قد يكون بينها فيعيد ترتيبها وبناءها دون أن يكون منحازا أو يصدر أحكاما، ثم ينتقل في المرحلة الثانية من المادية إلى مرحلة المعنى، بحيث يكون للدليل الواحد مدلولات لا نهائية، إنه نظام قابع وراء فوضى النص تمثلها العلاقات الداخلية بين الأجزاء ،«والقراءة السيميائية الحقة تنهض على مبدأ التداعي والتقاطع بين الكلمات والنصوص، كما تقوم على مبدأ الفراغ والتجاور [...] وما إلى ذلك من العلاقات

(1) عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، ص236.

(2) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص 133، 134.

المختلفة المتولدة عن حركة داخلية تفاعلية في النص»[(1)]؛ فالتحليل السيميائي يؤكد على شبكة العلاقات بين العلامات اللغوية داخل نسيج النص.

كما يعتمد الدرس السيميائي على بعض المفاهيم التي تُعد ركائز يقوم عليها، من مثل: «العلامة، والمعنى المصاحب، والمعنى الاصطلاحي [...] والوحدات المترابطة تُكوّن ما يسمى بالنظام»[(2)]، وغيرها من المفاهيم.

ويمكن حصر منهجية التحليل السيميائي في ثلاثة مستويات، هي:

1. **التحليل المحايث:** ونقصد به البحث عن الشروط الداخلية المتحكمة في تكوين الدلالة، وإقصاء كل ما هو إحالي خارجي، كظروف النص وسيرة المؤلف، وإفرازات الواقع الجدلية، وعليه، فالمعنى يجب أن يُنظر إليه على أنه أثر ناتج عن شبكة العلاقات الرابطة بين العناصر.
2. **التحليل البنيوي:** تتضمن السيميائيات في طياتها المنهج البنيوي القائم على مجموعة من المفاهيم الإصطلاحية،مثل: النسقية، والبنية، وشبكة العلاقات، فعندما تقتحم السيميائيات أغوار النص فإنها تدخل من نافذة العلاقات الداخلية القائمة على مبدأ الاختلاف.
3. **تحليل الخطاب:** حيث تتجاوز السيميائيات الجملة إلى تحليل الخطاب، وتحلله سيميائيات الشعر من خلال مستويات بنيوية كالمستوى الصوتي، والمستوى الصرفي والمستوى التركيبي في شقيه: النحوي والبلاغي، والمستوى الدلالي[(3)].

أما عن الأدوات الإجرائية للتحليل السيميائي فلا نلفي اتفاقا بين النقاد على آليات بعينها؛ إذ ليس هنالك تصور نظري منهجي مكتمل، لتبقى القراءة السيميائية مجرد رحلة بحث شاقة في

---

(1) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص 133.

(2) علي زغينة: مناهج التحليل السيميائي، الملتقى الدولي الأول (السيمياء و النص الأدبي)، ص 135.

(3)(ينظر) جميل حمداوي: الاتجاهات السيميوطيقية (التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية)، د.د.ن، ط1، المغرب، 2015م، ص 42، 43.

المجهول عن قبس المعنى، يتشبث فيها الناقد بكل خيط يرى فيه الأمل في الوصول إلى المبتغى، وهذا ما تشهد عليه الساحة النقدية السيميائية العربية التي سيستجلي البحث واقعها في المحطة الموالية.

وكل ما يمكن قوله أن وجود وهدف واشتغال السيميائيات يحوم حول أمر واحد هو "المعنى" الذي شغل بال الإنسان منذ القديم، «ولا غرو أن تحاول السيميائيات أن تشيّد صرح فلسفة المعنى من منظور مغاير لما تم طرحه»(1) من قبل؛ إذ غاية أي تحليل هي مطاردة المعنى وترويضه ورده إلى العناصر التي أنتجته، و«الشعر بوصفه أثرا فنيا يجمع في عالمه العدم والسلب والنفي [...] تتجلى عظمته في أنه ينفي القُبح ويعدم الموجود المتكثر، ويُظهر الشفافية، ولكنه في المقابل يحرص على المُعطى التواصلي للعلامة الفنية، ذلك لأن للعمل الفني وظيفتين سيميوطيقيتين؛ الأولى هي وظيفة مستقلة، أما الثانية فهي وظيفة توصيلية، وهذه تنفرد بها الفنون ذات الموضوع، ولكن المعنى يتجلى في البنية كلها»(2)، فالوقع الجمالي للعلامة كامن في عالم العلامات الدالة ،و«العمل الفني علامة وبنية وقيمة في نفس الوقت»(3)، لذلك« يستطيع الفن أن يكون موضوع البحث السيميائي في عمليته ونتيجته معا. فمجموعة من العلامات تلهم الفنان المضمون وينظم هو هذا المضمون جزئيا تبعا للقواعد الشكلية للمعيار والانحراف عن المعيار. وبهذه الطريقة يتم الحصول على سلسلة من الرموز يدمجها الجمهور بمضمونها الخاص الذي يتوافق جزئيا فقط مع المضمون الذي فكر به الفنان أو جمهور آخر. وهذا البث للعملية الإبداعية من الفنان إلى الجمهور قسمة مميزة للفن»(4)، ومن ثم سيتحول الأثر الجمالي إلى عملية تحليلية تستند إلى العناصر المكونة للخطاب بانزياحاتها وتقابلاتها وترابطها واتحادها، وهو ما تتكفل به المقاربة السيميائية.

---

(1) أحمد يوسف: السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، ص 53.

(2) المرجع نفسه، ص 137.

(3) المرجع نفسه، ص 135.

(4) بوريس.إيه.أوسبنسكي: سيميائيات الفن، تر: عبد النبي اصطيف، سيميائيات (مجلة دورية)، مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، الجزائر، خريف2005م،ع1،[119–121]،ص121.

5.سيميائية الخطاب الشعري في التجربة النقدية العربية المعاصرة:

لقد اعتنقت الساحة النقدية العربية السيميائيات –خاصة في فترة الثمانينات– وأولتها اهتماما كبيرا؛ فقد تم التأسيس لها مع ثلة من الأعلام الذين ما فتئت ترتبط بأسمائهم ارتباط الوليد بوالده، ومع هذا «لم يتم التعامل [...] إلا بالقدر القليل الذي لا يسمح بالإحاطة الشاملة بتفاصيل البحث السيميائي المعاصر [...] من هذه الزاوية، جاءت الانتقادات التي وجهها بعض النقاد العرب للسيميائية (وهي انتقادات أقرب إلى الأحكام القيمية من النقد العلمي المؤسس) مفتقدة إلى قراءة واسعة ومتمثلة للأطر المفهومية للنظرية السيميائية»(1)، ولعل هذه المسألة تعود –في الأساس– إلى كون السيميائيات وليدة العالم الغربي ،والساحة النقدية العربية مستهلكة بالدرجة الأولى، لتظل القطيعة مترسخة بين القارئ العربي والخطاب السيميائي المتعدد والمختلف في مقاصده العلمية، رغم هذا «استطاعت بعض البحوث في مختلف البلدان العربية [...] بناء استراتيجية بحثية تعمل على إفراز قيم علمية فاعلة»(2)، «ومن الأسماء التي أسست لها بوجه خاص نذكر (محمد مفتاح، عبد الفتاح كليطو، محمد الماكري في المغرب...) يضاف إلى ذلك مجهودات عبد الله محمد الغذامي في السعودية وعبد الملك مرتاض، ورشيد بن مالك وعبد القادر فيدوح وحسين خمري في الجزائر، وقاسم مغداد في سوريا... دون أن ننسى المساهمة القيّمة التي تقدم بها الناقد المصري صلاح فضل في كتابه "شفرات النص: دراسة سيميولوجية لشعرية القص والقصيد"»(3)، وتنبغي الإشارة –في هذا السياق– إلى الدراسة الموسومة بـ"مدخل إلى الدراسات السيميائية بالمغرب/ محاولة تركيبية" للباحث "محسن عمار"، وتكمن أهميتها «في توجيه القارئ إلى الدراسات السيميائية الأساسية في المغرب وقواسمها المشتركة المتمثلة في:

(1) رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 1427هـ/2006م، ص 09.

(2) المرجع نفسه، ص 24.

(3) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص 135.

- محاولة تقليص المسافة بين مفاهيم ومصطلحات مستمدة من سياقات ثقافية مغايرة للثقافة العربية ، وبين معطيات النصوص الأدبية بحمولتها اللغوية والثقافية.
- ضبط المفاهيم،وتدقيق المصطلحات، وطرح النظرية قبل وضعها على محك التطبيق.
- نزوع الباحثين إلى اختيارات منهجية وطروحات نظرية تضع القارئ أمام ترسانة هائلة من المفاهيم والإجراءات غير متداولة في لغته وفي سياقه الثقافي.

ويمكن أن تسحب هذه القواسم على الدراسات السيميائية العربية عموما»[1]، وفي الفقرات الآتية، سيجري التركيز على أقطاب مثلوا اتجاه نقد النص الشعري في الوطن العربي، كون البحث في القصيد تحت مجسات السيميائيات، وستكون الفاتحة مع الناقد المغربي "محمد مفتاح" الذي نشر كتابه الأول الموسوم "في سيمياء الشعر القديم" عام 1982م، وهو عبارة عن دروس هادفة إلى «زرع روح البحث المتعمق في طلبته، وتمكينهم من الانفتاح على عوالم جديدة في دراسة الأدب»[2]، وقد وقع اشتغاله في هذا المؤلف على قصيدة "أبي البقاء الرندي" "النونية" بوصفها مسرحا استعرض من خلاله أسلحته التي غنمها من الخطاب النقدي الحديث. وفي عام 1985م، قدم "محمد مفتاح" كتابه "تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، وهو عبارة عن دراسة من قسمين: أولهما فصول نظرية تدور في فلك «تحديد المفاهيم، وتبني القصدية في الأصوات والمعجم والتركيب النحوي، وإبراز مقصدية الإقناع بالأدوات البلاغية والتناصية والأفعال الكلامية»[3]، وثانيهما كان في تطبيق ما جاء في الفصول النظرية على قصيدة "ابن عبدون" "الرائية" من آليات: التشاكل والتباين، والتناص ،والمعجم الشعري، والصورة

---

(1) رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ص 25.

(2) مختار ملاس: التجربة السيميائية العربية في نقد الشعر، قراءة في المنهج، الملتقى الدولي السادس (السيمياء والنص الأدبي)، ص 125.

(3) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط4، الدار البيضاء، المغرب، 2005م، ص 05.

الشعرية... وقد صرّح الناقد أنه رجع إلى خارج النص في حدود ضيّقة في مطاردته للمعنى؛ إذ إن القصيدة في «أغلبها عبارة عن نظم تاريخي لأحداث ووقائع وأسماء أشخاص وأماكن»(1).

ومن خلال عرض الناقد لوجهات النظر السيميائية، خلص إلى قواسم مشتركة بين المنظرين السيميائيين للشعر ،وأهمها: (2)

- قراءة النص الشعري من وجهي التعبير والمضمون.
- تعدد القراءات للنص الواحد بناء على تطبيق مفهوم التشاكل.
- النص الشعري لعب لغوي.
- النص الشعري منغلق على نفسه، له عالمه وحياته الخاصان به فلا يُحيل على الواقع إلا ليخرقه.
- جدلية النص والقراءة.

ليضع "مفتاح" بين يدي القارئ العربي عام 1987م –مواكبة للتطورات التي مست الممارسة السيميائية للنص الأدبي –مقاربة جديدة للنص الشعري من خلال كتابه "دينامية النص –تنظير وإنجاز–"؛ حيث استثمر مفهوما من الحقل الفيزيائي وهو "الدينامية" في المقاربة السيميائية للنص الشعري العربي.

إلى جانب "محمد مفتاح" نلفي الناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض" يحاول نقل المنهج السيميائي من مهاده النظري إلى عالم الممارسة والإجراء النقدي، «وقد أكد عبد الملك مرتاض على ضرورة إلغاء السؤال التقليدي عن اتباع منهج من المناهج النقدية»(3)، ومن ثم كان المنهج المركب بين "السيميائية" و"التفكيكية" ديدنه المنهجي في سبر أغوار «النصوص الأدبية القديمة ومقاربتها برؤى نقدية حداثية، تستلهم زادها النقدي من بؤرة هذه المناهج النقدية

(1) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 06.

(2) المرجع نفسه، ص 12.

(3) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص 136.

المعاصرة»[(1)]، وقد تجلى منهجه المركب هذا في مجال الشعر من خلال دراسته الموسومة بـ "أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي؟" لمحمد العيد آل خليفة عام 1992؛ حيث حلل بنية النص الشعري وزمنه، وتركيبه الإيقاعي. وبعد أن غاص سيميائيا خلف عبارات الشاعر ألفى النص إيحاءً وإشارةً سابحة في فضاء دلالي مكثف.

وبعد عشرة "مرتاض" لهذا المنهج المركب بين "السيميائية" وعالم المقاربة التفكيكية رأى «أن يكتشف ثمار تزاوج "الدرس السيميائي" بـ"الدرس الأسلوبي"، فكان من نِتاج ذلك دراسته الموسومة بـ"شعرية القصيدة قصيدة القراءة –تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية–"»[(2)] لـ: "عبد العزيز المقالح"، مركزا فيها على «الأدوات السيميائية، فقرأ النص في المستوى الأول عبر قراءة تشاكلية انتقائية، منطلقا من زاوية التراث، واقفا على النص القرآني وراصدا مفهوم "المقابلة" [...] وفق عدسة (التشاكل) كفرعية سيميائية أساسية. وقد حاول استظهار هذا الاستكشاف متناولا التشاكل واللاتشاكل عبر نسيج الآية الكريمة»[(3)]:﴿وَيُحِلُّ لَهُمُ ٱلطَّيِّبَٰتِ وَيُحَرِّمُ عَلَيۡهِمُ ٱلۡخَبَٰٓئِثَ﴾[(4)] وعلى غرار هذا قرأ الناقد القصيدة متناولا «فروع التشاكل والتباين في بنياتها الدلالية محاولا القبض على أنظمتها النسقية»[(5)].

(1) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص.ن.

(2) مختار ملاس: التجربة السيميائية العربية في نقد الشعر، قراءة في المنهج، الملتقى الدولي السادس (السيمياء والنص الأدبي)، ص 126.

(3) مولاي علي بوخاتم: الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، بن عكنون، الجزائر، 2005/09م، ص 193.

(4) سورة الأعراف، الآية [175].

(5) مولاي علي بوخاتم: الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ص 194.

وفي مستوى آخر من مستويات القراءة "السيميوأسلوبية" انصرفت قراءة الباحث إلى آلية "الانزياح" باعتباره خروجا «عن مألوف الاستعمال الذي هو في أصل النسج العادي»(1) له، ليتناول فيما بعد «آلية "الفضاء" بما يحمله هذا المصطلح من دلالات لغوية وفلسفية ومن تعريفات متقاربة ومتغايرة، ذلك أن الفضاء في القراءة السيميائية الحداثية يحوي كثيرا من القيم الدلالية والرمزية، وهكذا تكمن وظيفته السيميائية لدى الباحث [...] راصدا الوظائف التعبيرية والتفسيرية»(2) في القصيدة.

إن المنهج المركب في مقاربات "مرتاض" للنصوص الأدبية ،والشعرية منها خاصة، جعلت دراساته تتسم بسمة مميزة تكشف مدى وعيه بالواقع النقدي واستيعابه للمناهج النقدية المعاصرة؛ إذ «لا يوجد منهج كامل، مثالي، لا يأتيه الضعف ولا النقص من بين يديه ولا من خلفه. وإذا، فمن التعصب [...] التمسك بتقنيات منهج واحد على أساس أنه، هو وحده، ولا منهج آخر معه، جدير أن يتبع»(3)، وتبعا لهذا فإن الناقد الحق يأخذ من كل ما من شأنه أن يقوده إلى مقاربة المعنى الكامن في دهاليز النص الإبداعي بطرف، وهو ما تنبه إليه الناقد "عبد الملك" فأعلن قائلا: «انطلاقا من حتمية انعدام الكمال في أي منهج [...] نجتهد، أثناء الممارسة التطبيقية، أن نضيف ما استطعنا إضافته من أصالة الرؤية لمنح العمل الأدبي [...] شيئا من الشرعية الإبداعية، وشيئا من الدفء الذاتي»(4)، ويضيف محذرا «أن انعدام الكمالية في المنهج لا ينبغي له أن يُلقي بنا في هوة سحيقة [...] مدّعين أن لا فائدة من وراء أي مسعى من المساعي ما دامت لعنة النقص [...] تطاردنا أنَّى سعينا»(5) ،وإنما يبقى الاجتهاد

(1) مولاي علي بوخاتم: الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ص 203.

(2) المرجع نفسه، ص 204.

(3) عبد الملك مرتاض: التحليل السيمائي للخطاب الشعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة "شناشيل ابنة الحلبي"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا، 2005م، ص 11.

(4) المرجع نفسه، ص.ن.

(5) المرجع نفسه، ص 12.

والمحاولة سلاح الباحث الذي لا يعرف القنوط أبدا، وهو ما نلمحه جليا في الباحث من خلال دراسة أخرى له بعنوان "التحليل السيمائي للخطاب الشعري –تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الحلبي"؛ حيث استفتحها بمقدمة منهجية عرف من خلالها بالمنهج المتبع فيها والمصطلحات المتصلة بأدوات التحليل، ثم يستعرض بعد هذا قراءته للنص الشعري عبر ثلاثة مستويات: أولها يرتكز على التماس وجوه التشاكل والتباين، وثانيها يقوم على تقييم اللغة الشعرية لهذا النص في الشبكة الحيزية؛ حيث منح الحيز الشعري شكلا سيميائيا، وآخرها تمثّل في التحليل الفني للنص؛ حيث قام الناقد بتأويل الألوان والمرئيات، والملموسات، والمشمومات، والمذوقات، وقد عَمَد الباحث إلى تقطيع نص القصيدة إلى أحد عشر مقطعًا، وكل مقطع يتشكل من جملة من وحدات القراءة؛ أدناها ثلاث، وأعلاها تسعٌ، وذلك حتى يُتاح له أن يتابع النشاط التحليلي مرحلة مرحلة[(1)].

«كما قدّم أيضا الناقد "عبد القادر فيدوح" من الجزائر، سنة 1993م، دراسته الموسومة "دلائلية النص الأدبي –دراسة سيميائية في الشعر العربي المعاصر"؛ حيث تعرض فيها إلى مطارحة النظرية السيميائية، وكيفية تعاملها مع النص الأدبي، والأبعاد التأويلية لهذه النظرية، مطبقا منهجه في الدراسة على نموذج من الشعر الجزائري القديم وهو القصيدة النونية للشاعر "بكر بن حماد" ونماذج أخرى من الشعر الجزائري المعاصر أطلق عليها اسم "الأقلام الغضة"»[(2)].

أما إن انتقل الباحث إلى المشرق العربي فإنه يلفي الناقد "محمد السرغيني" قد ألّف عام 1987م، كتابه "محاضرات في السيميولوجيا"؛ حاول من خلال الجزء النظري منه تقديم مفهوم

---

(1) (ينظر) عبد الملك مرتاض: التحليل السيمائي للخطاب الشعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة "شناشيل ابنة الحلبي"، ص 29، 30.

(2) مختار ملاس: التجربة السيميائية العربية في نقد الشعر، قراءة في المنهج، الملتقى الدولي السادس (السيمياء والنص الأدبي)، ص 127.

متكامل عن السيميائيات، وفي شطره التطبيقي قدّم دراسة لقصيدة "المواكب" للشاعر"جبران خليل جبران" ، و«قد درس القصيدة عبر ثلاثة مستويات:

1. **المستوى الشعري:** ويحلل فيه بنية النص المنطقية وحضور الطبيعة [...] وبنية الناي مع ما تحمله لفظة "الناي" من دلالات رمزية على المستوى الإيديولوجي، والروحي، والنفسي»[(1)].
2. «**المستوى الحسي:** ويحلل من خلاله بنية الثنائية فهي أساس المفارقة والتناقض داخل النص [...] كما يحلل من خلال هذا المستوى بنية العلاقة .. فكل ثنائية من ثنائيات النص لها علاقة بشيء ما ، وهذا الشيء نفسه بمثابة عمود فقري لها، تقوم عليه (...) هذه العلاقة تختلف من ثنائية إلى أخرى»[(2)]، وينطلق "السرغيني" «من الثنائيات الدلالية [...] ليخلص أخيرا إلى كشف ما سماه "الدلالة الإيديولوجية العامة للنص»[(3)].
3. «**المستوى المحايد:** وتعرض فيه إلى تحليل حالات الإفراد والتركيب الشكلي... فقد حلل فيه المكونات المفردة، والمكونات المركبة، وعناصر الإيقاعي وعناصر الجمالي»[(4)].

ليقدم "صلاح فضل" الناقد المصري عام 1995م، دراسته "شفرات النص–دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد–". وما يلفت الانتباه فيها أن الناقد تجاوز المدخل النظري المعتاد الذي دَرَب عليه نقادنا العرب في مؤلفاتهم، وفضَّل خوض غمار الممارسة التطبيقية مباشرة مستفيدا «من كافة الاتجاهات السيميولوجية عند "بروب (Vladimir Lakovlevitch Propp)" وغريماص– ورولان بارت –وجاكبسون(Roman Jakobson) في وظائف الكلام الست.. ومن أبرزها "الوظيفة الشعرية" التي تتمثل في التركيز على رسالة اللغة

---

(1) عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، ص 89.

(2) المرجع نفسه، ص 90.

(3) المرجع نفسه، ص.ن.

(4) المرجع نفسه، ص.ن.

في حد ذاتها»[1]، وقد جاءت دراسته من قسمين متمايزين: خصص أولهما لشعرية القصيد، وثانيهما لشعرية القص، وما يهم هنا هو الجانب المتعلق بالشعر دون السرد.

من خلال مجموعة القراءات المتعددة التي قدّمها "صلاح فضل" وقع الاختيار على النموذج الخاص بشعرية "البنفسج" للشاعر "حسن طلب"،«فقد قدم من خلال قراءته لهذا الديوان نموذجا لفك الشفرات [...] واستطاع الناقد من خلال تأمل هذا الديوان [...] أن يكتشف ملامح الشعرية الخاصة عند "حسن طلب".. وأبرز هذه الملامح تتمثل في (الاختزال–حوار الأشكال) [...] هذا الاختزال يتكئ على العنصر اللغوي المتمثل في أفعال الكينونة كأن يذكر (لو قد تحتك–لو قد فوقك) مختزلا للفعل كان [...] وكذلك يختزل جواب الشرط الأخير فتدخل "قد" على الظرف مما يكسر نمط التعبير اللغوي المألوف مع عدم إخلاله بالدلالة»[2]، أما الملمح الثاني فهو "حوار الأشكال"؛ إذ «يمثل "البنفسج" دالا على الديمقراطية..ثم لا يلبث أن يتشكل في وجهين يصل أحدهما في استطالته وشموله وإحاطته بكل شيء أن يكون مقابلا خداعا للحقائق الدينية أو الذات الإلهية»[3].

ولا يخفى على أولي النظر –هاهنا– أن قراءة "صلاح فضل" غير واضحة المعالم، فهو لم يشر في دراسته إلى أنه سيتبنى المنهج السيميائي إلا عرضا، ومن ثم يمكن القول أن هذه الدراسة هي عناق بين قارئ ونص شعري فرض نفسه على قارئه ليملي عليه خطوات يرقص بها على شريان الدلالة في هالة من الشعرية.

إلى جانب هؤلاء، قدم "محمد عزام" من سوريا عام 1996م، دراسة سيميائية لقصيدة "شاهين" للشاعر السوري "محمد عمران" من ديوان: "أغانٍ على جدار جليدي" (1968)م، من خلال كتابه النقد والدلالة –نحو تحليل سيميائي للأدب"، بدأ دراسته بمدخل تاريخي عن البحث السيميائي متعرضا للمصطلح وتعريفه وصلته بالعلوم الأخرى، موضحا الاتجاهات السيميائية

(1) عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، ص 92.
(2) المرجع نفسه، ص 94، 95.
(3) المرجع نفسه، ص 96.

المعاصرة، وكافة المصطلحات السيميائية، ثم استعرض مناهج التحليل السيميائي للأدب في الفصل الثاني، وبدأ الفصل الثالث من كتابه بالخوض في المنهج السيميائي في النقد العربي المعاصر، أما الفصل الرابع فكان مقاربات سيميائية، وقد شمل اتجاهين في التحليل:-تحليل الأدب- وتحليل مظاهر الحياة الاجتماعية[(1)].

انطلق "محمد عزام" في تحليل القصيدة من «تقسيم النص إلى وحدات [...] ثم تناقش كل وحدة على حدة، لإظهار ما فيها من تضاد وتناص وتكرار [...] ويتجلى ذلك في تحليل البنية السطحية لقصيدة (شاهين) بالتركيز على مكونات الخطاب الشعري المتمثلة في العناصر الأساسية الأربعة: 1- المستوى الصوتي. 2- المستوى المعجمي.

3- المستوى التركيبي. 4- المستوى المعنوي»[(2)].

وإذا ما تم الانتقال إلى القطر السعودي، فإن نجم الناقد الألسني الكبير "عبد الله محمد الغذامي" يَلُوح في سماء الدرس النقدي العربي المعاصر، ذلك أنه فارس المناهج النقدية ومروضها، وهو بكتاباته النقدية أخذ من كل منهج بطرف، فاستمد أدواته الإجرائية في مقاربة النصوص الإبداعية من: البنيوية والسيميائيات والأسلوبية والتشريح، ومن أهم كتبه الرائدة في هذا المجال: "الخطيئة والتكفير" و"تشريح النص".

فقد تعرض في كتابه الأول إلى المناهج النقدية المعاصرة بدءً بالبنيوية مرورا بالسيميائيات وصولا إلى التشريحية، وقد جمع في هذا الكتاب بين التنظير والممارسة، حيث حظيت السيميائيات باهتمام بالغ من لدن الناقد، فهي « ند نقدي يعضد البنيوية ويتضافر معها في مسعى استكشاف النص ودراسته»[(3)]، أما الكتاب الثاني فما يهم منه القراءة السيميائية لقصيدة "إرادة الحياة "لأبي القاسم الشابي"؛ «حيث قام بعملية إحصائية لأزمنة أفعال القصيدة [...] ليستخلص من خلال إحصاء كل الإشارات الزمنية في القصيدة أن "الحاضر لا مكان له في

(1) (ينظر) عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، ص 98، 99.

(2) المرجع نفسه، ص 100.

(3) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، ص 41.

هذا النص الشعري ، فالقصيدة تمسح الحاضر وتلغيه وتنفيه إلى الفناء، ليحل مكانه الماضي في حالات، كأن تدخل أداة الجزم (لم) على المضارع ليتحول إلى ماض، ويتعالى المستقبل في القصيدة ويسحق الحاضر سحقا كاملا ويُلغيه»[1]، يتجسد كل هذا فــي "الحــركة والسكون" –كمصطلح–إلى جانب «مصطلح "المد والجزر" الذي تناول فيه توازن القصيدة وانكساراتها»[2].

إن تشريحية "الغذامي" تعتمد على جملة من المبادئ منها: «مبدأ الاختلاف؛ أي اختلاف الحاضر عن الغائب، مع الاعتداد الكبير بمقولة الغياب التي تفيد في تحويل القارئ إلى منتج للنص؛ أي إعادة إنتاج النص مع كل قراءة جديدة»[3]، من هنا يمكن القول أن "الغذامي" قد خطا خطوة هامة في ميدان السيميائيات والتشريح وهو كثيرا ما يؤكد على دور المتلقي في العملية الإبداعية أثناء القراءة.

إلى جانب هذه الدراسات القيّمة اكتفى باحثون آخرون بقراءات تطبيقية عرضوها على صفحات بعض الجرائد والمجلات، قد يصعب استقصاؤها، لكن هذا لا يمنع الإشارة إلى بعضها، ومن ذلك الدراسة التي قدمها "حميد سمير" من المغرب، الموسومة بـ"مقاربة سيميائية حول رؤية الشعر وشعر الرؤية عند المتنبي"، التي نشرها عام 1999م، بمجلة "البيان" الكويتية، ويرى الباحث «أن الخطاب الشعري يمكن التعامل معه من زاويتين:الأولى تتمثل في أنه قيمة شعرية داخلية ، وعندها يمكن اعتباره عالما مغلقا[...] وهذا النوع يشكل نمطا خطابيا يمكن أن نطلق عليه "شعر اللذة" وهو الذي يحرص على القيمة الفنية والرسالة الجمالية. الثانية[...] أنه يعكس [...] قيما موضوعية ذاتية أو جمالية ، خلقية أو حضارية، ويسمى هذا

(1) قماري ديامنتة: النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي، مذكرة ماجستير في النقد العربي ومصطلحاته، إشراف د/أحمد زغب، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 1433هـ–1434هـ/2012م–2013م، ص 52.

(2) بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص 138.

(3) قماري ديامنتة: النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي، ص 54.

النوع "شعر الرؤية"»[1]. ويرى الباحث أن هذا النوع الأخير «يستطيع أن يحدد لنا الخصائص الأسلوبية للنص»[2]، ومن ثم يمكن العثور على التيمة المهيمنة في الخطاب الشعري، وبمقابلتها مع مرادفاتها وأضدادها، يصبح الخطاب حقلا دلاليا لافتا للنظر؛ حيث يأخذ الصراع بين التيمة والتيمات الضديدة لها صورا عديدة. كما يلعب المستوى التركيبي دورا مهما في توجيه الدلالة، وقد استخدم الباحث "المربع السيميائي" لتحديد مساراتها[3]. هذا وهناك دراسات أخرى لا يكفي مجال البحث لعرضها كلها، لذلك سيتم الاكتفاء بما جاء من ذكر لأهم الدراسات النقدية التي احتضنت الدرس السيميائي في الوطن العربي.

6. واقع "السيميائية": المصطلح والترجمة:

لعل التفكير في أفق السيميائيات ومستقبلها في العالم العربي يُعد خوضا من المجهول؛ ذلك أن التكهن بمستقبلها مغامرة، فهو «يظل مرهونا بقدرة الباحث في أثناء تقويمه للحركة السيميائية على صياغة ملاحظات موضوعية، ويظل مرهونا أيضا بهذه الرغبة في تقليص الاختلافات بتنويع البدائل والقيام بمسح شامل لما أنجز والوقوف عند القواسم المشتركة في البحوث العربية الراهنة»[4]، وهو ما سلف أن وقف عنده البحث مع ما جاء به الباحث "محسن عمار"، فالباحث العربي –عموما– «ظل يشتغل في ظروف خاصة [...] هناك قناعات راسخة في الأذهان مازالت تغذي الممارسة النقدية في كثير من المؤسسات التعليمية العربية [...] مازلنا ضائعين في متاهات المصطلح. كل باحث يترجم حسب ما يحلو له. ولم تتوصل البحوث السيميائية إلى بلورة خطاب علمي لا يلقى فيه أصحابه مشقة في تمرير المعارف السيميائية»[5]، ومع هذا، قد استطاعت بعض الدراسات أن تتعالى بالنقد العربي من الرؤية

(1) عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، ص 107.

(2) المرجع نفسه، ص 108.

(3) (ينظر) المرجع نفسه، ص 108-112.

(4) رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ص 42.

(5) المرجع نفسه، ص 26.

المعيارية إلى الرؤية العلمية؛ حيث حاول أصحابها تبسيط خطاباتهم النقدية ليتمثلوا ما فيها، ويبلّغوه إلى القارئ أحسن تبليغ، لذلك وجب «الاهتمام بعملية التليين والهضم من أجل التواصل مع القارئ العربي»(1)، وإزالة كل احتمال في ضلاله أو نفوره.

وبناءً على هذا، فإنه لابد من «إدامة النظر في المصطلحية المعتمدة في الخطاب العلمي ومعاينة الوضع بدقة من خلال تأصيل المصطلح بالرجوع إلى المفهوم في اللغة الأصل الذي يحدده ويتحدد عبره»(2)، فالإشكالية الأولى التي تواجه الباحث في السيميائيات هي قضية المصطلح بدءً من الاسم العلمي: (السيميائيات).

إن الاصطلاح يعني «اتفاقا لغويا طارئا بين طائفة مخصوصة على أمر مخصوص في ميدان خاص»(3)، ويدل "المصطلح" -في الاستعمال الألسني- «على "وحدة معجمية موظفة ضمن احدى الوظائف التركيبية الأساسية، ومزودة بمعنى محدد»(4).

ومن ثم فإن النقل المغلوط أو المحرَّف عن الأصل، أو المغاير له يؤدي لا محالة إلى المغايرة للمفهوم الأصلي وانحرافه.

شهدت الساحة النقدية الغربية رواج مصطلحين في الدرس السيميائي، على الصعيدين الإجرائي والنظري: "السيميوطيقا" و"السيميولوجيا"؛ حيث يستخدم الناطقون باللغة الإنجليزية المصطلح الأول اتباعا لسمت العالم الأمريكي "شارل ساندرس بيرس"؛ في حين يستخدم الناطقون باللغة الفرنسية المصطلح الثاني اقتداءً برائد مدرسة "جنيف" السويسري "فردينان دي سوسير"، ويفهم من هذا أن "السيميوطيقا" «معطى ثقافي أمريكي -أساسا- يُحيل على مفاهيم فلسفية شاملة وعلامات غير لغوية، بينما (السيميولوجيا) معطى ثقافي أوروبي هو أدنى إلى

(1) رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ص 33.

(2) المرجع نفسه، ص 27.

(3) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، لبنان، الجزائر، 1429هـ/2008م، ص 22.

(4) المرجع نفسه، ص 23.

العلامات اللغوية، والمجال الألسني عموما، منه إلى أي مجال آخر»[(1)]، ولهذين المصطلحين أصل واحد ضارب في القِدم، يعود إلى «الأصل اليوناني "Séméion" الذي يعني "علامة" و"Logos" الذي يعني "خطاب" (...) وبامتداد أكبر كلمة "Logos" تعني العلم»[(2)]، وبدمج الكلمتين فالسيميائيات هي "علم العلامات"، وهو ما يتفق عليه كل الباحثين في مفهومها، على أن كل واحد يطرح مفهوما معينا لها، انطلاقا من خلفية معرفية أو ثقافية أو فكرية ما.

ولعل أوسع التعاريف التي حظي بها مفهوم "السيميائيات" ما جاء في مقولة للباحث الغربي "أمبرتو إيكو" (UMberto Eco):«تعنى السيميائية بكل ما يمكن اعتباره إشارة»[(3)]؛ فالكون بما فيه في حالة بث غير منقطع للإشارات السيميائية، ما يجعل الفعل السيميائي فعلا قدريا خالدا لكل أنواع العلامات، لذلك «لا يدرس السيميائيون المعاصرون الإشارات مفردة، لكن كجزء من "منظومات إشارات" [...] يدرسون كيفية صناعة المعنى وتمثيل الواقع»[(4)].

ومثلما في العالم الغربي تعدد في المصطلح وتباين في صياغة المفهوم وطرحه، تعرف الساحة النقدية العربية تخبطا في غياهب الدرس السيميائي والمصطلح المموه، ما يجعل القارئ العربي في حالة ذهول وحيرة تامين؛ ذلك أن ترجمة المصطلح ونقله من مهده الغربي إلى حقل الدراسات العربية بقي منوطا بذات المترجم الذي يضع القارئ أمام ترسانة هائلة من المفاهيم والاصطلاحات المتنوعة ،وهو ما حال دون خلق تصور شامل ومكتمل فيما يتعلق بالمقاربة والدرس السيميائيين، فمع «الجهاز الاصطلاحي المكثف والمعقد الذي تقدمه آليات الدراسة السيميائية، تزداد أزمة المصطلح النقدي العربي حِدة»[(5)]، فأمام المصطلحين الغربيين (Sémiotique, Sémilogie) ركام عربي هائل من المصطلحات انعكس سلبا على المفاهيم،

(1) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 228.

(2) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 11، 12.

(3) دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر: طلال وهبه، مر: ميشال زكريا، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، أكتوبر 2008م، ص 28.

(4) المرجع نفسه، ص.ن.

(5) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 227.

ويمكن توضيح المواجهة الاصطلاحية العربية للمفهومين الغربيين المتقاربين وفق الجدولين الآتيين:

أ. مصطلح (Sémiologie)[(1)]:

المقابل العربي	اسم المترجم	المرجع
سيميولوجيا، سيميولوجية	1.صلاح فضل.	نظرية البنائية:445، شفرات النص: 06
	2. عبد الله الغذامي	مناهج النقد المعاصر: 115
	3.محمد عناني	الخطيئة والتكفير: 12
	4.سعيد علوش	المصطلحات الأدبية الحديثة: 153
	5.عبد الملك مرتاض	معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: 71
	6.عبد العزيز حمودة	مجلة (تجليات الحداثة)، ع02، يونيو، 1993، ص 15
	7.محمد نظيف	المرايا المحدبة: 277، ترجمة كتاب (ماهي السيمولوجيا) لبرنار توسان، ط2، 2000.
سيمولوجيا	محمد عزام	الأسلوبية منهجا نقديا: 114.
علم السيميولوجيا	عبد العزيز بنعبد الله	مجلة (اللسان العربي)، ع23، 1985، ص 166
ساميولوجيا	محمود السعران	أورده الحمزاوي في (المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية)، ص 262.
سيمياء	1.أنطوان أبي زيد	ترجمة كتاب (السيمياء) لبيار غيرو، 1984.
	2.بسام بركة	معجم اللسانية:186
	3.إيميل يعقوب (وآخران)	قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية
	4.لطيف زيتوني	معجم مصطلحات نقد الرواية: 209.
علم السيمياء	عبد الرحمن الحاج صالح (وآخرون)	المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات:129
السيمائية	خلدون الشمعة	المنهج والمصطلح: 151
السيميائية	جوزيف.م.شريم	دليل الدراسات الأسلوبية: 161
السماتية	عبد العزيز بنعبد الله	(اللسان العربي)، ع23، 1985، ص166.
السيميائيات	مبارك حنون	دروس في السيميائيات، الدار البيضاء، 1987
سيامة	بسام بركة	معجم اللسانية: 186
علم الرموز	1.علي القاسمي(وآخرون)	معجم مصطلحات علم اللغة الحديث: 82

(1) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 229، 230.

	2.فايز الداية	علم الدلالة العربي: 08
الرموزية	مبارك مبارك	معجم المصطلحات الألسنية:262
علم العلامات	1.مجدي وهبة.	معجم مصطلحات الأدب:507
	2.سمير حجازي.	قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر:82
	3.سعيد علوش.	معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: 155
	4.عبد السلام المسدي	الأسلوبية والأسلوب: 182
	5.عز الدين إسماعيل	ترجمة (نظرية التلقي) لروبرت هولب: 372
	6.عدنان بن ذريل	اللغة والأسلوب: 78، 113
العلامية	المسدي	قاموس اللسانيات: 186
العلاماتية	محمد عبد المطلب	العلامة والعلاماتية، القاهرة-بيروت، 1988
علم العلاقات	1.محمود السعران	أورده الحمزاوي في (المصطلحات اللغوية الحديثة): 262
	2.محمد عزام	الأسلوبية: 114
علم الدلائل	1.عبد الحميد بورايو	ترجمة (مدخل إلى السيميولوجيا) لـ: دليلة مرسلي (وأخريات):11
	2.القرمادي، الشاوش، عجينة	ترجمة (دروس في الألسنية العامة) لدوسوسير: 37.
علم الأدلة	1.الحاج صالح (وآخرون)	المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات: 129
	2.محمد البكري	مجلة (العرب والفكر العالمي)،ع01، شتاء 1988، ص71+ترجمة (مبادئ في علم الأدلة) لـ: لبارت
الدلائلية	التهامي الراجي الهاشمي	معجم الدلائلية، ضمن (اللسان العربي)، ع24، 1985، ص 148
علم الدلالة اللفظية	الحاج صالح (وآخرون)	المعجم الموحد: 129
علم السيمانتيك	تمام حسان	أورده الحمزاوي، السابق، ص 262
دراسة المعنى في حالة سنكرونية!	تمام حسان	نفسه، ص 263
علم الإشارات	ميشال زكريا	الألسنية: 291
الأعراضية	يوسف غازي، مجيد النصر	ترجمة (محاضرات في الألسنية العامة) لدوسوسير: 27

ب. مصطلح (Sémiotique) [1]:

المقابل العربي	اسم المترجم	المرجع
سيميائية	1.المسدي	قاموس اللسانيات: 186
	2.فاضل ثامر	اللغة الثانية: 07، 15
	3.أنور المرتجي	سيمائية النص الأدبي
	4.قاسم المقداد	(المعرفة) السورية: م39، س20، ع 235، سبتمبر 81، ص 52
	5.سعيد علوش	معجم المصطلحات...: 69
	6.عبد الملك مرتاض	تجليات الحداثة، ع02، 1993، ص 09.
	7.رشيد بن مالك	قاموس مصطلحات التحليل السيميائي: 417
	8.حسين خمري	نظرية النص في النقد المعاصر، أطروحة دكتوراه مخطوطة، 96-97
سيمائية	1.عبد الملك مرتاض	قراءة النص:333، التحليل السيمائي للخطاب الشعري:08
	2.عزة آغا ملك	مجلة (الفكر العربي المعاصر)، ع38، آذار، 1986، ص87
سيميائيات	1.سعيد بنكراد	ترجمة كتاب (التأويل بين السيميائيات والتفكيكية) لإيكو
	2.فريد الزاهي	ترجمة (علم النص) لكريستيفا، ص:15، 19، 20، 70، 71.
	3.محمد مفتاح	تحليل الخطاب الشعري: 07
سيمائيات	عبد الملك مرتاض	(تجليات الحداثة)، ع04، يونيو 1996، ص 23
سيميّات	سعيد بنكراد	نقلا عن (المصلح النقدي) للمسدي: 109
سيميوتية	القاسمي (وآخرون)	معجم مصطلحات علم اللغة الحديث: 82
سيمياء	1.عادل فاخوري	علم الدلالة عند العرب: 70
	2.محمد مفتاح	في سيمياء الشعر القديم
	3.لطيف زيتوني	معجم مصطلحات نقد الرواية: 209
	4.سامي سويدان	في دلالية القصص وشعرية السرد: 83
علم السيمياء	1.الحاج صالح (وآخرون)	المعجم الموحد: 129
	2.عادل فاخوري	علم الدلالة عند العرب: 05
السيميوتيكا	عبد الملك مرتاض	تجليات الحداثة (ع02، 1993): 15، 17.
السيميوتيكية	عبد الملك مرتاض	النص الأدبي من أين وإلى أين: 21
علم الرموز	1.بسام بركة	معجم اللسانية: 186
	2.مبارك مبارك	معجم المصطلحات الألسنية:262

(1) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 231، 232.

الدلالية	سامي سويدان	في دلالية القصص وشعرية السرد: 11، 27، 32، 39، 64
الدلائلية	1.محمد البكري	(العرب والفكر العالمي)، بيروت، ع01، شتاء 1988، ص 70
	2.المبخوت وبن سلامة	ترجمة (الشعرية) لـ: تودوروف: 91
الدلائليات	محمد معتصم	ترجمة (عودة إلى خطاب الحكاية)لـ: جيرار جنيت: 231
علم الأدلة	الحاج صالح (وآخرون)	المعجم الموحد: 129
علم الدلالة	1.محمد الناصر العجيمي	في الخطاب السردي:21
	2.سامي سويدان	في دلالية القصص...: 11، 15، 17، 68
علم الدلالات	محمد عزام	الأسلوبية منهجا نقديا: 29.
علم الدلالة اللفظية	الحاج صالح(وآخرون)	المعجم الموحد: 129
الدلائلي	التهامي الراجي الهاشمي	معجم الدلائلية، (اللسان العربي)، عدد 25: 245
علم السيميولوجيا	صلاح فضل	بلاغة الخطاب وعلم النص: 22
العلامية	المسدي	الأسلوبية والأسلوب: 181
علم العلامات	مجدي وهبة	معجم مصطلحات الأدب: 507
السيموطيقا	1.محمد عناني	المصطلحات الأدبية الحديثة: 153
	2.محمد مفتاح	تحليل الخطاب الشعري: 10
	3.عبد العزيز حمودة	المرايا المحدبة: 278
	4.عثماني الميلود	شعرية تودوروف: 69
	5.نصر حامد أبو زيد	إشكاليات القراءة وآليات التأويل: 56، 66، 185
	6.محمد الماكري	الشكل والخطاب: 39
	7.جميل حمداوي	(عالم الفكر)، الكويت، م25،ع03، يناير-مارس 97، ص 79
السيماطيقا	سمير حجازي	قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر: 90
نظرية الإشارة	سمير كرم	ترجمة (الموسوعة الفلسفية)، ص 335.
الإشارية	عبد الملك مرتاض	النص الأدبي من أين وإلى أين: 21

«وقد أمكن تلخيص المصادر والمصطلحات لدى جل النقاد العرب ضمن ثلاثة مصادر هي:

1. المصدر البلاغي (التراثي).
2. المصدر الألسني(الحداثي).

3. المصدر السيميائي (الأوروبي والأنجلوساكسوني)»[1].

فالباحث العربي يستلهم مصطلحات مأخوذة من البلاغة والنقد القديم، تكون مرتبطة بمفهوم المصطلح في أصله المتجذر، كما يُعتبر المجال الألسني مبدأ للدراسة النقدية المعاصرة، في محاولة لتجاوز المعطيات العلمية الألسنية إلى تأسيس نظرية لسانية عربية عن طريق معايير متعددة كالاشتقاق مثلا، أما المصدر السيميائي فقد اعتمده الناقد العربي بالرجوع إليه من أجل أن يستمد المفاهيم والتقنيات من المعاجم السيميائية، كـ"المعجم السيميائي المعقلن" لـ"غريماس" و"كورتيس"، والاستفادة من أفكار الغربيين كـ: "جيرار جينيت" و"غريماس" و"تودوروف"" و"بارت" و"جوليا كريستيفا"...

إن التعدد المصطلحي جعل بعض الدارسين يتخوفون مما قد ينجر عنه من خلط في المفهوم، ومن ثم الضلال العلمي، وعلى رأس هؤلاء الناقد السعودي "عبد الله محمد الغذامي" الذي يستعير للعلم اسمه الغربي، مخالفا بذلك ما حاوله بعض الدارسين العرب في تعريبه إلى مصطلحات كـ"علم العلامات" عند "عبد السلام المسدي"، حيث استعصت على "الغذامي" النسبة إليه، كما وجد في نفسه –موافقا الباحث "صلاح فضل"– خشية من التباس مفهوم السيميائيات، إذا ما استخدم مصطلح "سيمياء"، مع السيميا؛ وهي العلم الذي اقترن في مراتب المعارف العربية بالسحر والكيميا، وأن يفهم القارئ العربي من السيميائية شيئا يتصل بالفراسة وتوسم الوجوه بالذات. كما صرّح "الغذامي" أنه يكاد يميل إلى مصطلح "الدلائلية" لولا تقاربه مع مصطلح "علم الدلالة"، وأعلن أنه سيستخدم مصطلح "سيميولوجي" عن كره في انتظار مولد مصطلح عربي يحل محلها ويؤدي مضمونها الدلالي[2]، فقد يختلط الحابل بالنابل، وينتقل الخلط من صفحات القواميس إلى فضاء الممارسة النقدية لذلك وجب أن «تتبنى الترجمة على تمثل وفهم المصطلح في اللغة الأصل وإدراك سياقاته، والنظر في النصوص النظرية التي

(1) مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيماءوي، الإشكالية والأصول والامتداد 2004/2003، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا، 2005م، ص 147.

(2) (ينظر) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، ص 41، 42.

تغذيه، وضبطه بما يتوافق والإطار العام الذي يندرج ضمنه البحث. ويؤدي الابتعاد عن التوجهات الأساسية في العمل الترجمي إلى اضطراب في الفهم ينعكس سلبا في عملية تلقي الرسالة»[(1)].

هذا وينسحب ما جاء عن مصطلح "السيميائيات" على آلياته الإجرائية كـ:التشاكل، والتناص، وغيرهما (ستكون معها وقفة في ما خصص من هذا البحث لها) وفي ظل هذا التعدد المصطلحي «تأتي اعترافات السيميائيين أنفسهم بقصور السيميائية وضحالتها، فـ "ج.كوكي" (Jean-Claude Coquet) يُقر بأن الحديث عن السيميائية "يجري في اتجاهات مختلفة وبلا تمييز". و"غريماس" نفسه يعترف وبكل صراحة عام 1973م بأن السيميائية قد تكون موضة، ولم يستبعد أن يكف عنها الحديث في مدة لا تتجاوز ثلاث سنوات، ويرى "تودوروف" أن السيميائية بقيت مجرد مشروع أكثر منه علما، وبقيت الجمل التي تنبأ بها "سوسير" مجرد أمل[(2)]، بيد أن الواقع النقدي يثبت أن نجاعة المنهج رهينة كفاءة الناقد؛ ذلك أن موطن الجمال في الخطاب الشعري المعاصر الذي لا يهب معناه بيسر، لا يلمسه إلا القارئ صاحب الرؤيا، ومن ثم فإن الحكم على نهج نقدي يتعلق بالدرجة الأولى –بمدى قدرة الناقد على استخدامه في استجلاء واستكناه النصوص الأدبية، ويبقى المنهج السيميائي أنجع المناهج التي استطاعت أن تفك شفرات الشعر المعاصر، وإن تضاربت المرجعيات بين الباحثين العرب.

---

(1) رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ص 30.

(2) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص 142.

الفصل الأول: سيميائية "العنوان"

1. ماهية "العنوان" وأهميته: مفاهيم أساسية.

2. البنية الصوتية.

3. البنية التركيبية.

3–1: البنية الصرفية.

3–1–1: بنية الأسماء.

3–1–2: بنية الأفعال.

3–2: البنية النحوية: الجملة.

3–2–1: الجملة الاسمية.

3–2–2: الجملة الفعلية.

1. ماهية "العنوان" وأهميته: مفاهيم أساسية:

يمثل العنوان أحد المفاهيم الأساسية في التحليل السيميائي، وهو أداة إجرائية تساعد المحلل السيميائي على كشف خبايا النص والولوج إلى أعماقه السحيقة، ذلك أن العلاقة بين النص وعنوانه علاقة جدلية؛ فالعنوان يحمي نصه من الذوبان في نصوص أخرى، إذ يحدد هويته، ومن جهة أخرى النص ضروري في تكوين المحيط الدلالي للعنوان، لتصبح بذلك عملية العنونة أكثر من هامة، ومن ثم يكون العنوان أول آلية في التحليل السيميائي للنص الأدبي.

وقد جاء في "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة" أن العنوان «مقطع لغوي، أقل من الجملة، نصا أو عملا فنيا، ويمكن النظر إلى العنوان، من زاويتين: أ.في سياق. ب.خارج السياق؛ فـ"العنوان السياقي" يكون وحدة مع العمل، على المستوى السيميائي، ويملك وظيفة مرادفة للتأويل عامة. أما "العنوان المسمى" فعنوان يستعمل في استقلال عن العمل لتسميته والتفوق عليه سيميائيا [...] وتمثل "العنونة" إشارة إلى معطى»[(1)] معين.

لذلك فالعنوان عبارة عن رسالة موجهة من مرسل إلى مرسل إليه،مزودة بشيفرة قابلة للفك والتأويل، ذلك أنه يلمح إلى مضمون النص، ومن ثم كانت للعنوان وظيفتان: «"الأولى" جلب انتباه القارئ أو السامع أو الشاهد، وشده إلى الموضوع [...] أما "الوظيفة الثانية" فهي التلميح بأيسر القول عما يحتوي النص»[(2)]، وقد كانت «القصيدة الشعرية القديمة تستمد تسميتها من مطلعها، وعلى وجه التحديد من الشطر الأول من البيت الأول (الصدر)»[(3)]، أما القصيدة المعاصرة فما عادت كذلك؛ فقد أصبح «العنوان ذاته، خطابا قائما، لكونه جزءً مندمجا في

---

(1) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، سوشيريس، ط1، بيروت (لبنان)، الدار البيضاء (المغرب)، 1405هـ/1985م، ص 155.

(2) حسين خمري: نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، لبنان، الجزائر، 1428هـ/2007م، ص 122، 123.

(3) المرجع نفسه، ص 118.

النص ومؤسسا لنقطة الانطلاق فيه»[1]، إنه «بنية قصيرة سهلة، تكشف المعنى وتحجبه، تظهره ولا تقوله»[2].

فالعنوان بما هو جزء من النص يتسم كذلك بالغموض، فالنص الشعري المعاصر متمنع لا يهب معناه في يسر، وإنما تقتصر مهمة العنوان في توجيه القارئ إلى القراءة المناسبة للنص، وكلما باح بالقليل كلما كان ذا قيمة، لذلك كان العنوان «مفتاحا تأويليا يسعى إلى ربط القارئ بنسيج النص الداخلي والخارجي ربطا يجعل من العنوان الجسر الذي يمر عليه»[3] للوصول إلى محراب المعنى ،«لأن العنوان لا يعدو أن يكون علامة دالة على النص»[4] ،إنه «علامة تلازم كل مفردات النص. وذلك من خلال الفعل التوليدي التكراري لها داخل البنية الكلية للنص»[5]، وكأنما إشارات الخطاب ظلال للفضاء الدلالي المكثف الكامن في بنية العنوان اللغوية، ومن هنا ينطلق القارئ السيميائي في تتبع هذه الظلال وتقصي شظايا المعنى عبر جسد النص وإعادة تشكيلها في كون سيميائي لا محدود، انطلاقا من بحث سيميائية العنوان من خلال استقراء واستنطاق البنية السطحية والعميقة له.

وإن الباحث ليجد نفسه أمام مفارقة هاهنا؛ فالعنوان «آخر أعمال الكاتب، و أول أعمال القارئ»[6]، «وهذه مفارقة عجيبة دائما ما تكون مضللة، فالعنوان في القصيدة –أية قصيدة– هو آخر ما يُكتب منها، والقصيدة لا تولد من عنوانها، وإنما العنوان هو الذي يتولد منها»[7] لذا

---

(1) يوسف الإدريسي: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، لبنان، 1436هـ/2015م، ص 62.

(2) المرجع نفسه، ص 68.

(3) عماد علي الخطيب: هوية العنونة في الشعر السعودي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، لبنان، 2014م، ص 16.

(4) يوسف الإدريسي: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص 45.

(5) حسين خمري: نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص 119.

(6) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، ص 236.

(7) المرجع نفسه، ص 234.

لذا على المحلل السيميائي أن يأخذ هذا بعين الاعتبار، فالشاعر وهو يكتب قصيدته يدخل عالما لا واعيا ليملي عليه لا شعوره تراتيل قصيدته ثم يعود إلى حالة واعية بعد الانتهاء من كتابتها فيبتدع لها عنوانا، وإنما «العناوين في القصائد ما هي إلا بدعة حديثة ،أخذ بها شعراؤنا محاكاة لشعراء الغرب»(1)، لذلك وضع العنوان للقصيدة عمل واع يأتي بعد مرحلة لا واعية، «هو عمل غير شعري، جاء في حالة غير شعرية»(2)، «وهو بذلك عمل في الغالب عقلي. وكثيرا ما يكون اقتباسا محرفا لاحدى جمل القصيدة»(3)؛ حيث قد يظهر العنوان ببنيته اللغوية تامة في موضع من المواضع في القصيدة، كما قد يظهر بشيء منها مع بعض التغيير فيها، ومع هذا «فهو عادة أكبر ما في القصيدة»(4)؛ ذلك أنه عنصر بنائي يختزل النص مبنى ومعنى دون أن يُلغيه تماما، إذ تبقى العلاقة بين النص والعنوان جدلية، كما سلف الذكر.

ونظرا للأهمية التي اكتساها العنوان في الدرس السيميائي، فقد اتخذه المحلل السيميائي آلية لا يُستغنى عنها في جس نبض النص، واستكناهه، وبناءً على هذا يقف البحث عنده كمفتاح إجرائي أول ،في محاولة فتح مغاليق الخطاب الشعري "الدرويشي"، وتتبع تناسل الدلالات عبر جسده، والقبض على تشظيات العنوان في أرجائه لتجاوز الغموض شيئا فشيئا، فارتأت الدراسة أن تتخذ من التحليل المستوياتي منهجا،فكان تحليل العنوان سيميائيا على مستوى الديوان الشعري ،على مرحلتين؛أفردت أولاهما للبنية الصوتية ،أما الثانية فكانت للبنية التركيبية في شقيها:الصرفي و النحوي (الجملة)،في حين أن المستوى الدلالي متضمن في البنيتين السالف ذكرهما.

---

(1) الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، ص 235.

(2) المرجع نفسه، ص 236.

(3) المرجع نفسه، ص 234.

(4) المرجع نفسه، ص 236.

2. البنية الصوتية:

تقتضي الدراسة السيميائية للخطاب الشعري، البدء بأصغر وحدة لغوية دالة فيه، ومن ثم يشكل مبحث الأصوات أولى مستويات التحليل للنظام اللغوي داخل الخطاب، «لما للصوت من قيمة تعبيرية تنطلق منه، ثم تطغى على اللفظة التي تحتويه، وقد يتعداها ليعم التركيب كله»[1]، ما يدل على أهمية الصوت في بناء الدلالة، وهو ما تنبه له علماء العرب قديما، حيث يُعرّف "ابن جني" اللغة على أنها: «أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم»[2]، ما يؤكد حتمية الانطلاق من الصوت اللغوي، أثناء عملية التحليل وبحث مدلولات الدوال، وصولا إلى أعلى مستويات هذا التحليل.

«إن لغويي العرب القدامى –خصوصا "الخليل" و"سيبويه" – وصفوا الحروف وصفا دقيقا أثار دهشة المستشرقين وإعجابهم، فقد تحدثوا عن صفاتها ومخارجها، بما يدل على إرهاف الحس العربي وشفافيته»[3]، بيد أن "سيبويه" –وغيره كثيرون– «لم يكن يفرق بين اصطلاحي "الحرف" و"الصوت" على نحو ما يفرق علم اللغة الحديث بين اصطلاحي Phoneme و Soud أو Allophone، فالحرف لديه يشمل كل ذلك»[4] ، ويمكن تحديد الصوت بأنه: «الأثر السمعي الذي تحدثه تموجات ناشئة عن اهتزاز جسم ما، والأصوات في اللغة هي مادة الألفاظ، وأساس الكلام المركب، والعمدة في تكوين الأداء، وإعطائه رنينا إضافيا يزيد من وضوح التعبير وصدقه على

---

(1) رضا عامر: سيميائية العنوان في ديوان –سنابل النيل لـ: هدى ميقاتي–، مذكرة ماجستير في الأدب العربي الحديث والمعاصر، إشراف د/ أحمد جاب الله، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 1427هـ–1428هـ/2006م–2007م، ص 93.

(2) ابن جني: الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ط1، القاهرة، مصر، 2006م، ج1، ص 33.

(3) مجدي إبراهيم محمد إبراهيم: في أصوات العربية، دراسة تطبيقية، مكتبة النهضة المصرية، ط1، مصر، 1422هـ/2001م، ص 13.

(4) تمام حسان: اللغة العربية معناهاو مبناها، دار الثقافة، د.ط، الدار البيضاء، المغرب، 1994م، ص 57.

حمل فكرة المتكلم، أو التأثير بها في السامع»[1]، وتحتوي اللغة العربية الفصحى على خمسة وثلاثين فونيما تركيبيا، موزعة على النحو الآتي:

1. ثلاثة فونيمات للعلل القصيرة.
2. ثلاثة فونيمات للعلل الطويلة.
3. فونيمان لأنصاف العلل.
4. سبعة وعشرون فونيما للسواكن[2].

وهذه الفونيمات مع رموزها هي: [3]

نوع الصوت	اسم الصوت	الرمز العربي
العلل القصيرة	الكسرة القصيرة	ـــــِـــ
	الضمة القصيرة	ـــــُـــ
	الفتحة القصيرة	ـــــَـــ
العلل الطويلة	الكسرة الطويلة (ياء المد)	ى
	الضمة الطويلة (واو المد)	و
	الفتحة الطويلة (ألف المد)	ا
أنصاف العلل	الواو	و
	الياء	ي
السواكن	الهمزة	ء
	الباء	ب

(1) مجدي إبراهيم محمد إبراهيم: في أصوات العربية، دراسة تطبيقية، ص 11.

(2) (ينظر) أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، ط4، القاهرة، مصر، 1427هـ/2006م، ص 313.

(3) (ينظر) المرجع نفسه، ص 313، 314.

السواكن	التاء	ت
	الثاء	ث
	الجيم	ج
	الحاء	ح
	الخاء	خ
	الدال	د
	الذال	ذ
	الراء	ر
	الزاي	ز
	السين	س
	الشين	ش
	الصاد	ص
	الضاد	ض
	الطاء	ط
	الظاء	ظ
	العين	ع
	الغين	غ
	الفاء	ف
	القاف	ق

	الكاف	ك
	اللام المرققة	ل
	اللام الفخمة	–
	الميم	م
	النون	ن
	الهاء	هـ

–جدول يوضح تقسيم فونيمات اللغة العربية–

وقد ارتأى الباحث أن يصب اهتمام الدراسة على خصائص الأصوات، من خلال "الجهر" و"الهمس"، وما تثيره هذه الخصائص من دلالات، لذا وجب الوقوف على حد كل صنف من أصناف الأصوات، على النحو الآتي:

– **الأصوات المجهورة:** «تُعد ظاهرة الجهر من الظواهر الصوتية التي كان لها شأن كبير في تمييز الأصوات اللغوية، وتقابلها ظاهرة الهمس [...] ويعرف الجهر بأنه:"اهتزاز الوترين الصوتيين عند النطق، والأصوات المجهورة هي: (ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن) »(1).

– **الأصوات المهموسة:** «أما المهموس فهو صوت أضعف الضغط في موضع الضغط أثناء نطقه حتى جرى الهواء المهموس معه [...] لا تسمع له جهرا»(2)، «والأصوات المهموسة هي: (ح، ث، هـ، ش، خ، ص،ف، س، ك، ت، ط، ق)» (3).

---

(1) سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر "عبد الله حمادي"، أطروحة دكتراه العلوم في الأدب الجزائري، إشراف د/امحمد بن لخضر فورار، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 1432هـ-1433هـ/2011م-2012م، ص 36، 37.

(2) تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص 62.

(3) سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر "عبد الله حمادي"، ص 50.

لعل أول العناوين التي تستوقف القارئ عنوان الديوان (سرير الغريبة)، فبما هو فضاء من اليم الدلالي، يحمل المتأمل فيه على مساءلة هذه التركيبة اللغوية بدءً بالتركيب الصوتي.

بدأ الشاعر عنوانه بصوت "السين" وهو «مهموس رخو»[(1)]، فيه من الخفاء والرقة واللين والضعف والامتداد ما يعكس دواخل الشاعر، وتتضح الرؤية أكثر، باتصال صوت "الراء" به، وهو «مجهور متوسط الشدة والرخاوة»[(2)]، حينما يكشف عن «انسحاق الشاعر ومعاناته النفسية»[(3)] كونه صوتا يشير إلى مشاعر الخوف والفزع والغضب والاضطراب، والانفعال النفسي بصفة عامة، ما يعري ذات الشاعر الحزينة، فتبدو من خلال هذا العنوان في أقسى حالاتها، يزيد هذه القسوة حدة صوت "الياء" الذي يوحي بالمشقة والجهد»[(4)]، ما يؤكد للقارئ أن الذات تكابد مأساتها، وتتخبط في صراع مرير ومحتدم يجعلها تغيب في عتمة القهر، ما يفسر ظهور صوت "الغين" وهو «مجهور رخو [...] لا يوحي بالغموض فحسب، وإنما بالامّحاء والعدم أيضا [...] فصوته عندما يخرج من فوهة الحلق، إنما يخرج مخربا ممحو الألوان مجلببا بالسواد»[(5)].

وقد لجأ إليه الشاعر ليجسد الغياب من جهتين؛ أولاهما غياب الذات عن الوطن، مسقط الرأس؛ إذ يعيش الشاعر في المنفى حيث تغيب فلسطين عن ناظره، أما الثانية فهي سبب في الأولى؛ فحينما تسلب حرية الوطن ويشرد أبناؤه تغيب كل مقومات الهوية، بما في ذلك هوية الإنسان المنفي. ويأتي صوت "التاء" في آخر تركيب العنوان حاملا «دلالة التيه والضياع والدهشة»[(6)]، «يهمس بالتعب والتذمر»[(7)] من الواقع المتأزم الذي يعيشه الفلسطيني المغترب عن

---

(1) حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا، 1998م، ص 108.

(2) المرجع نفسه، ص 82.

(3) سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر "عبد الله حمادي"، ص 45.

(4) حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، ص 97.

(5) المرجع نفسه، ص 124.

(6) سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر "عبد الله حمادي"، ص 60.

(7) المرجع نفسه، ص 61.

أرضه، والفاقد لهويته على يد الاحتال الصهيوني، فالشاعر مضطرب وهو في مرحلة الكشف عن الذات وعن الحقيقة، عن الأنثى، وعن الوطن من خلالها، والحب والحنين الذي يشده إلى الحبيبة فلسطين، وما (سرير الغريبة) في هذا السياق إلا بوتقة تتصهر فيها ثلة من المعاني والأحاسيس الدفينة في ذات الشاعر، ليجسد من خلال الصوت اللغوي دموعا ساخنة يذرفها على أرض جريحة فقدت هويتها، فباتت هما يعكر صفاء روحه، كلما تذكر واقعه حزّ في نفسه الوضع اذي يعيشه وتعيشه الأمة، ليكون بذلك "سرير الغريبة" طيفا يلاحقه الشاعر أنّى لمحه، أو نعشا يحمل مفاصل هذا الوطن الجريح، ويطوف به في ثنايا القصيد علّه يجد من يجمع عظامه.

تتجسد دلالة صوت "الغين" على العدم والامحاء أكثر في قصيدتي: "وقوع الغريب على نفسه في الغريب" و"أرض الغريبة/ أرض السكينة"، فحينما يقول:

واحدٌ نحن في اثنين/

لا اسمَ لنا، يا غريبةُ، عند وُقُوع

الغريب على نفسه في الغريب. لَنَا من

حديقتنا خلفنا قُوَّةُ الظلِّ. فلتُظْهري

ما تشائين من أرض ليلك، ولتُبْطِني

ما تشائين. جئنا على عَجَلٍ من غروب

مكانين في زمن واحد، وبحثنا معاً

عن عناويننا: فاذهبي خَلْف ظلِّك،(1)

يشير إلى الهوية المفقودة، التي يبحث عنها الشاعر رفقة الأخرى، ولكنها تبقى هوية مموهة يصعب العثور عليها، فالسعي خلفها كالسعي خلف الظل الذي يستحيل القبض عليه، أو حتى ملامسته، ما يبعث في الذات إحساسا بالغضب والقلق، وهو ما يفسر صوت "القاف" الحاضر في

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، رياض الريس، طبعة جديدة، بيروت، لبنان، د.ت، ص 35.

عنوان القصيدة؛ ذلك أن صوت "القاف" «يوحي بالقلق الذي يساور الشاعر نتيجة الأوضاع التي تعيشها الأمة»[(1)] الفلسطينية، منسحقة تحت وطأة الاحتلال.

أما في قصيدة "أرض الغريبة/ أرض السكينة"، فيجد الشاعر في أعماقه ما يجد في فلسطين من تهميش وغربة، حيث يحضر صوت "الغين" الدال على امحاء الهوية، إلى جانب صوت "الراء" الذي يكشف عن انسحاق الذات ومعاناتها النفسية، ليشكلا فضاءً دلاليا يعكس واقع الشاعر، يقول:

فيَّ، مثلكِ، أَرضٌ على حافَّةِ الأرضِ

مأهُولَةٌ بكِ أَو بغيابكِ. لا أَعرفُ

الأُغنيات التي تجْهَشين بها، وأَنا سائرٌ

في ضبابكِ. فلتَكُنِ الأَرضُ ما

تومئين إليه...وما تفعلينَهْ[(2)]

وفي عتمة المنفى ينطلق صوت "الضاد" المجهور فيوحي «بالصلابة والشدة والدفء [...] والنخوة والرجولة»[(3)]، وتضج المشاعر داخل الذات حنينا إلى دفء الوطن، أرض السكينة:

[...] وخُذيني لتَسْكُنَ نفسي

إليكِ، وأَسْكُنَ أَرضَ السكينهْ[(4)]

فتحضر "التاء" آخر لفظي (الغريبة) و(السكينة) كصوت انفجاري يضطر إخراج الهواء معه، وكأنه آهة حبيسة، تنطلق من عمق الذات، بل من عمق الوطن الجريح، ليجسد هذا الصوت حالة الانكسار في أتم معانيها؛ إذ يحلم الشاعر بالعودة إلى فلسطين وهو يدرك أن العودة مستحيلة، لذلك يقول:

---

(1) سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر "عبد الله حمادي"، ص 61.

(2) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 49.

(3) حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، ص 153.

(4) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 51.

سَمَاوِيَةٌّ،

لَيْس لِي ما أَقولُ عن الأرض فيكِ

سوى ما يقولُ الغريبُ: سَمَاوِيَةٌّ ... [1]

يحضر صوت "النون" بقوة في العنونة، حيث يكاد لا يخلو عنوان في الديوان الشعري من هذا الصوت في تركيبه، و«وهو من الأصوات الأنفية المجهورة، يحمل دلالة المعاناة والحزن والبكاء والألم والحرقة والأسى، لذلك يدعى بالصوت النواح، وهو أيضا يوحي بموسيقى حزينة وبمسحة أنين»[2]، ما أهله لأن يتصدر بقية الأصوات في الخطاب الدرويشي، يعبر من خلاله الشاعر عن مشاعر الألم العميق التي تؤرق صفاء روحه حينما يجتاحه الحنين إلى الوطن، من خلال قصيدة "من أنا، دون منفى؟" معلنا عن ذاته الممزقة في قوله:

غريبٌ على ضفة النهر، كالنهر...يَربِطُني

باسمك الماءُ. لا شيءَ يُرْجعُني من بعيدي

إلى نخلتي: لا السلامُ ولا الحربُ. لا

شيء يُدْخِلُني في كتاب الأَناجيلِ.لا

شيء...لا شيء يُومِضُ من ساحل الجَزْر

والمدّ ما بين دجْلَةَ والنيلِ. لا

شيء يُنْزِلُني من مراكب فرعون. لا

شيء يَحْملني أو يُحَمِّلني فكرةً: لا الحنينُ

ولا الوَعْدُ. ماذا سأفعل؟ ماذا

سأفعل من دون منفى، وليلٍ طويلٍ

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص.ن.

(2) سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر "عبد الله حمادي"، ص 69.

يُحَدِّقُ في الماء؟[1]

فالحنين إلى الأرض التي نفي منها يشده ويبعث فيه إحساسا عميقا بمرارة المنفى والغربة، ما يشتت تفكيره بين واقع بائس محتوم وغد مشرق مأمول. وما زاد هذه الدلالة عمقا صوت "اللام" الذي شد عضد "النون" في هذه المقطوعة الشعرية؛ فاللام «صامت منحرف، لأن اللسان ينحرف عند النطق به وهذا يتوافق تماما مع انحراف»[2] الشاعر من دال إلى آخر في الخطاب؛ إذ ينتقل من السلام إلى الحرب، ومن الجزر إلى المد، ومما ينزله إلى ما يحمله، ومن الحنين إلى الوعد، نافيا كل هذا بأداة نفي أساس بناءها حرف "اللام" الممدود، فكأنما هذه الألف اللينة الجوفية[3] امتداد لصرخة تنبعث من أعماق الشاعر، تحمل معها زفرات الألم، التي يجسدها صوت اللام وهو يمتد، دالا على الحزن والأسى والصبر المر الذي يكاد ينفذ في الذات، لتضيع "أنا" الشاعر بين متناقضات الحياة، ويصبح المنفى مطلبا لها؛ فالشاعر وهو يسأل عن "أناه" يسأل عن الوجود، وهو إذ يفعل ذلك يشرك الآخر في المصير، «وكأن هذا الضمير اجتمعت فيه جميع مفاصل الكون»[4]، بحيث أنه يمتاز «من الناحية السيميائية بعلاقة ارتباطية عضوية مع الذات المتكلمة الفاعلة والمنتجة للفعل، مشكلا بنية كبرى تتألف من محورين أساسيين في العملية التخاطبية /أنا/ الذات المتكلمة والآخر الذي يأتي في درجة تراتيبية أقل من الذات مصدر الخطاب»[5]، ومن ثم فالشاعر يجسد كل فلسطيني مشرد منفي، يعيش بلا هوية بعيدا عن أرضه، فالنون في هذا الضمير إنما جاءت لتعبّر عن جرح عميق في ذات الفلسطيني، يوازيه جرح أعمق هو جرح فلسطين التي باتت مرعى للغرباء، لذلك يسأل الشاعر عن كينونته وحضوره من خلال الألف التي

---

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 112، 113.

(2) سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر "عبد الله حمادي"، ص 44.

(3) (ينظر) حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، ص 95.

(4) الأخضر ابن السائح: سيميائية الضمير "أنا" في الدلالات وبناء التأويل، مجلة سيما (عالمية)، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة عمار ثليجي، الأغواط، الجزائر، جانفي2014م، ع1، مج2، [128-137]، ص137 .

www.uob.edu.bh/uob-files/689/vol-1/8.pdf بتاريخ: 2016/04/11م، الساعة: 19:07.

(5) المرجع نفسه، ص 132.

تشير باتجاهها إلى الأعلى، إلى الرغبة في السمو «وحين اتصلت الألف بضمير المتكلم "أنا" فكأن هذه الألف رغم سموها وتصاعدها تملك قابلية احتضان "الغير" والترحيب به واستيعابه، الهمزة، الألف، النون، وكأن بهذا الضمير جمع بين عناصر الذكورة والأنوثة ليمثل الكون ككل»[1]، ولو يتأمل القارئ "ألف المد" يجدها تمثل تلك الفعالية والديمومة والقدرة على الإنجاز في حالة صمود، والشاعر إذ يسأل عن هذه القيم، يحس فقدها.

تتعمق دلالة صوت "النون" على الأنين في قصيدة بعنوان: "كان ينقصنا حاضر"؛ فمن بنية هذا العنوان تلوح أشجان الشاعر الذي يجسد "أناه" مع الآخر من خلال ضمير المتكلم الجمعي المتصل في قوله: (ينقصنا) ليضع القارئ أمام إشكالية الوجود واللاوجود المرتبط بالوطن، فحينما يحس الشاعر باللااكتمال، ويحمل هما وجوديا يتصل بالقضية الفلسطينية، يهجس برحلة البحث عن المصير، فيقول:

لِنَذهَبْ كما نَحْنُ:

سيِّدةً حرَّةً

وصديقاً وفيّاً،

لنذهبْ معاً في طريقَيْنِ مُختَلِفَيْن

لنذهَبْ كما نحنُ مُتَّحِدَيْن

ومُنفَصِلَيْن،

ولا شيءَ يُوجِعُنا[2]

ملتمسا الرفقة من الآخر –على اختلافه معه– حتى يتخلص الإنسان من وجع الوحدة، لكنه سرعان ما يكتشف قصر العمر، وسرعة مضيّه، في مقابل استمرارية زمن المعاناة، فيقول:

(1) الأخضر ابن السائح: سيميائية الضمير "أنا" في الدلالات وبناء التأويل، ص 135.

(2) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 11.

لِنَذهَبْ كما نَحْنُ:

إنسانةً حرَّةً

وصديقاً وفيّاً لناياتها،

لم يكن عُمْرُنا كافياً لنشيخ معاً

ونسيرَ إلى السينما متعبين

ونَشْهَدَ خاتمةَ الحرب بين أَثينا وجاراتها

ونرى حفلة السلم ما بين روما وقرطاج

عمَّا قليل.[1]

إن حضور صوت "النون" المكثف في هذه الأسطر الشعرية، خلق دفقة شعورية حزينة، تحمل معها كل معاني الخيبة والانكسار، والحسرة على عمر يمضي في المنفى، وتزداد هذه الدلالة حِدة حينما يقول:

لم يكن كافياً أَن نكون معاً

لنكون معاً...

كان ينقُصُنا حاضرٌ لنرى

أَين نحن. لنذْهَبْ كما نحن،

إنسانةً حُرَّةً

وصديقاً قديماً

لنذهب معاً في طريقين مختلفين

لنذهب معاً،

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 12، 13.

ولنكن طيّبين...[1]

فملازمة هاجس "فلسطين" للشاعر، ومعايشته لهذه القضية في كل لحظة من لحظات حياته لم تكف ليتحقق وجوده الفعلي معها، واسترجاع الهوية، من هنا يرفض الشاعر واقعه المنفصم، فيرسل صرخة ألم من أعماق ذاته المعذبة، يحملها المد في تركيبة العنوان (كان ينقصنا حاضر)؛ فامتداد "النون" امتداد لوجع جرح دفين وانكسار وامتداد صوت "الحاء" امتداد «للعواطف السلبية»[2] من حزن وشعور بالغربة ومرارة المنفى، أما "الكاف" وهو صوت «مهموس شديد [...] يوحي بشيء من [...] الحرارة والقوة والفعالية»[3]، وهو ما يجسد شدة الألم الذي تعانيه الذات، فبامتداد هذا الصوت تمتد عذابات الشاعر إلى أقصى مدى لها، لينتهي العنوان بصوت "الراء" وهو «مجهور متوسط الشدة والرخاوة»[4]، كمؤشر على حالة الانفعال النفسي والاضطراب؛ بحيث تتداخل مشاعر الغضب والخوف والانكسار، وربما يدل هذا الصوت على رغبة عارمة في ذات الشاعر للتحرك وتغيير الواقع.

هذا ويحضر صوت "اللام" في قصيدة "لا أقل ولا أكثر" بدءً بالعنوان ليجسد ذلك الانكسار والإحساس العميق بالحزن والأسى، لما في هذا الصوت من ليونة تعكس هشاشة وبساطة وهوان الذات أمام ظروف الواقع القاهرة، وما من إنسان أقدر على تمثّل هذه المعاني من الأنثى التي تشبه بتفاصيلها فلسطين الجريحة، لذلك يقول في مطلع القصيدة:

أَنا امرأةٌ. لا أَقلَّ ولا أَكثرَ

أَعيشُ حياتي كما هِيَ

خَيْطاً فَخَيْطاً

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 17،16.

(2) حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، ص 257.

(3) المرجع نفسه، ص 68.

(4) المرجع نفسه، ص 82.

وأَغْزِلُ صُوفي لألبسَهُ، لا

لأُكملَ قصَّةَ "هُوميرَ"، أَو شمسَهُ

وأَرى ما أَرى

كما هُوَ، في شَكْلِهِ

بيد أَنِّي أُحدِّقُ ما بين حينٍ

وآخرَ في ظلِّهِ

لأُحِسَّ بنبض الخسارةِ،(1)

فقد وجد الشاعر في معاناة المرأة الفلسطينية نافذة يطل من خلالها على روحه التي تحس الخسارة، أمام واقع قاهر، جعل من سنوات الفلسطيني خيوطا هشة، كلما تأملها تلاشت لأن هذا الإنسان ما عاد إلا ظل إنسان، يهجس بالأرض المفقودة التي بات وصلها سرابا وضربا من الجنون.

أَنا مَن أَنا، مثلما

أَنت مَنْ أَنت: تسكُنُ فيَّ

وأَسكُنُ فيك إليك ولَكْ

أُحبّ الوضوح الضروريَّ في لغزنا المشترك

أَنا لَكَ حين أَفيضُ عن الليل

لكنني لَسْتُ أَرضاً

ولا سَفَراً

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 60، 61.

أَنا امرأةٌ، لا أَقَلَّ ولا أكثرَ [1]

هذا الليل الذي تحول إلى فضاء نفسي للبوح، وبين "لام" و"لام" فيه، تعاني الذات في أعماقها مشقة يجسدها صوت "الياء"، وهي "ياء" لينة جوفية، يوحي صوتها بالمشقة والجهد، وكأنما هو في حفرة [2]، ما يجسد حالة الشاعر وهو بين المطرقة والسندان، فما بين ألم وألم تغرق الذات في هوة سحيقة من الضياع لا قرار لها، ففي قصيدة "ليلك من ليلك" يقول:

ليلُكِ... لَيْلٌ يشعُّ كحبر الكواكب. لَيْلٌ

على ذمَّة الليل، يزحف في جسدي

خَدَراً كنُعاس الثعالب. ليل ينثُّ غموضاً

مضيئاً على لُغَتي، كُلَّما اتَّضَحَ ازدَدْتُ

خوفاً من الغد في قبضة اليد. ليلٌ

يُحَدِّقُ في نفسه آمناً مطمئناً إلى لا

نهاياته، لا تحفُّ به غيرُ مرآته

وأَغاني الرُعاة القُدَامى لصيف أَباطرةٍ

يمرضون من الحبِّ. ليل ترعرع في شِعْرِهِ

الجاهليِّ على نزوات امرئ القيس والآخرين،

ووسَّع للحالمين طريقَ الحليب إلى قمرٍ

جائعٍ في أَقاصي الكلامْ... [3]

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 63.

(2) (ينظر) حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، ص 97، 98.

(3) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 32.

ولعل امتداد صوت "اللام" في آخر كلمة من القصيدة، يوحي بامتداد آلام الشاعر، وامتداد المعاناة، لا سيما أنه اتصل بالميم، و«صوت الميم [...] يوحي بالألم والأنين والمعاناة والحزن والبكاء، ولعل صفة هذا الصوت الفيزيولوجي تؤكد هذه الحقيقة، فطريقة النطق به تتراوح بين انضمام الشفتين وانفجارهما وكأنه يوحي بعملية الكتمان والبوح»(1)، والشاعر إذ يجمع بين الصوتين يبوح بما كتمت النفس الضعيفة من هموم أكبر منها.

وما يعمق أكثر، اجتماع صوتي "الميم" و"النون" في حرف الجر (من) بين طرفي العنوان (ليلكِ من لَيلَكٍ)، ففي الليل تفيض أشجان "محمود درويش" ليشهد هذا الليل على صراع بين نفس الشاعر وروحه، إذ يقول:

أَنا، كُلَّمَا عَسْعَسَ الليلُ فيك حَدَسْتُ

بِمَنْزِلَةِ القلب ما بين مَنْزِلَتَيْن: فلا

النفسُ ترضى، ولا الروحُ ترضى. وفي

جَسَدَيْنا سماءٌ تُعانق أَرضاً.(2)

3. البنية التركيبية:

3-1: البنية الصرفية:

باتت الكلمة في المنجز الشعري المعاصر علامة نابضة، وهو ما جعل وجودها جوهريا في الخطاب؛ حيث تأخذ أبعادا تأويلية شتى وهي في السياق، ما يفتح المجال للقارئ للتأويل والمشاركة في بناء دلالة الخطاب الشعري، فيكون بذلك مساهما فاعلا في عملية القراءة والتأويل.

لقد قسّم النحاة العرب "الكلم" إلى ثلاثة أقسام: اسم وفعل وحرف، فقالوا: «الاسم ما دل على مسمى والفعل ما دل على حدث وزمن والحرف ما ليس كذلك»(3)، والبحث إذ يشتغل على البنية

(1) سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر "عبد الله حمادي"، ص 46.

(2) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 31، 32.

(3) تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص 87.

الصرفية للعنوان يقصر مداره على بنية المشتق من الاسم، وعلى الفعل من حيث الزمن، من أجل استنطاق هذه الأبنية الصرفية، وبحث الدلالات التي تثيرها.

3-1-1: بنية الأسماء:

الاسم «ما وُضع ليدل على معنى مستقل بالفهم ليس الزمن جزء منه»(1)، ومن الاسم جامد ومشتق، فأما الجامد «ما لم يؤخذ من غيره، ودل على حدث، أو معنى من غير ملاحظة صفة، كأسماء الأجناس المحسوسة [...] وأسماء الأجناس المعنوية»(2)، وأما المشتق فهو «ما أخذ من غيره، ودل على ذات، مع ملاحظة صفة [...] وتناسب بينهما في المعنى وتغيير في اللفظ»(3)، وبما أن اهتمام البحث ينصب على أبنية المشتقات في العنونة، وقع الاختيار على:

*** اسم الفاعل:**

وهو «ما اشتق من مصدر المبني للمعلوم، لمن وقع منه الفعل أو تعلق به، أو هو اسم يشتق من الفعل للدالة على وصف من قام بالفعل، وهو من الثلاثي على وزن (فاعل) غالبا، ومن غير الثلاثي على زنة مضارعه، بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل الآخر»(4).

نجد الشاعر يوظف صيغة اسم الفاعل في عنونة بعض قصائده في هذا الديوان الشعري، من ذلك قصيدتا: "كان ينقصنا حاضر" و"طائران غريبان في ريشنا".

تحضر صيغة اسم الفاعل "حاضر" في العنوان الأول، حاملة هم واقع يشوش دواخل الذات، فبدلالة هذه الصيغة على فعل الحضور وفاعله، تنكشف معاناة الشاعر وهو يصارع الزمن والواقع

---

(1) أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، شرح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت، لبنان، 2000م، ص 16.

(2) المرجع نفسه، ص 83.

(3) المرجع نفسه، ص.ن.

(4) إلياس مستاري: البنيات الأسلوبية في ديوان "الموت في الحياة" لعبد الوهاب البياتي، مذكرة ماجستير في النقد الأدبي، إشراف د/ بشير تاوريت، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2009م/2010م، ص 134.

من أجل الوجود، هذه القضية التي ما فتئت تشغل بال كل فلسطيني يعيش قسوة المنفى وألم فراق الوطن في كل لحظة من لحظات حياته، ما يبعث في النفس الاضطراب وهي تستشعر لا جدوى الحياة ولا جدوى الأمل في استرجاع الهوية التي تلفظ أنفاسها مع كل قطرة دم تُراق على هذه الأرض، وفي سبيلها، دون أن تجد لها صدى لدى الرأي العربي العام، الذي يكتفي بمشاهدة رقصات القتلة على جرح فلسطين الدامي دون أن يحرك ساكنا، ما يُفجر غضب الشاعر، فيربط قضية الوجود العربي الإسلامي ككل، تجسده صيغة اسم الفاعل (حاضر) بالنقصان، مشيرا إلى انقسام العرب والنقص الذي مس هوية العربي، المعروف بنخوته وشهامته وإباء نفسه، من خلال الفعل الناقص (كان) مضافا إلى فعل النقصان المتصل بـ"أنا" الجماعة (ينقصنا)، ليجسد كل معاني الخيبة والحسرة والانكسار والهوان الذي آل إليه واقع الأمة العربية، ليبقى الفلسطيني وحيدا، يكابد أحزانه وهمومه، يجر خلفه ذيول الخيبة العربية في رحلة البحث عن المصير.

تتسحب دلالة المنفى والتهميش واللاجدوى والانكسار والحزن، على كافة صيغ "اسم الفاعل"، التي وظّفها الشاعر في متن القصيدة؛ حيث يقول –موظفا اسم الفاعل (كافيا)–:

لم يكن كافياً ما تفتَّح من شَجَر اللوز

فابتسمي يُزْهِرِ اللوزُ أكثرَ

بين فراشات غمازَتَيْن. (1)

[...]

لم يكن عُمْرُنا كافياً لنشيخ معاً

ونسيرَ إلى السينما متعبين

ونَشْهَدَ خاتمةَ الحرب بين أثينا وجاراتها

ونرى حفلة السلم ما بين روما وقرطاج

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 12.

عمّا قليل. [1]

[...]

لم يَكُنْ سَفَرِي كافياً

ليصير الصَّنَوْبَرُ في أَثَري [2]

[...]

"لا حلولَ جماعيَّةً لهواجسَ شخصيَّةٍ

لم يكن كافياً أَن نكون معاً

لنكون معاً...

كان ينقُصُنا حاضرٌ لنرى

أَين نحن. لنذْهَبْ كما نحن، [3]

يلمس القارئ–في كل هذا– النبرة الحزينة، ممتزجة بمشاعر الأسى والحسرة والغضب؛ إذ لا يجد الشاعر تباشير الغد المأمول في الواقع المخزي، لذلك يطلب من الجريحة أن تبتسم وتكتم غيضها لعلَّ السلام يعم، ولعل صبرها يجد صدى في الضمير العربي النائم، ولكنه يستدرك حقيقة العمر الذي يمضي بسرعة وهو بعيد عن الوطن، ما يبعث في نفسه خوفا من الموت في المنفى قبل أن يتحقق الحلم، خوفا من البقاء في هامش اهتمامات العرب، فيؤكد زيف الحلول التي تنادي بها اتفاقيات الجبناء الخانعين، ما يجعله يبحث عن صدى في الآخر، حينما يشير إلى ضرورة التكتل والوحدة العربية، لبحث حل جذري ينطلق من عمق الأمة العربية.

---

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 13.

(2) المصدر نفسه، ص 15.

(3) المصدر نفسه، ص 16، 17.

إضافة إلى اسم الفاعل (كافيا)، يوظف الشاعر أسماء أخرى للدلالة على اللاجدوى والعذاب الأبدي المكتوب على الفلسطيني المنفي، حينما يقول:

لِنَذْهَبْ كما نَحْنُ:

إنسانةً حُرّةً

وصديقاً وفيّاً لناياتها، (1)

[...]

لنذهبْ كما نحن:

عاشقةً حُرَّةً

وشاعِرَها. (2)

ففي نايات الأخرى إشارة إلى حزن هادئ، ينم عن جرح عميق ينزف في قرار النفس، لما في صوت الناي من نغم هادئ حزين يثير النفس وتطرب له الروح، لتمتد هذه الدلالة وتتسع بما يسمح لها باحتواء العشق وعذاباته، ولكنه عشق من نوع آخر، عشق فلسطيني محروم من دفء الوطن، لا يملك إلا أن يتغنى بفلسطين كلما هجست بها الروح، وطلبَتهَا النفس، ليدخل في حلم جميل بالحرية والسيادة، والسلام والإنسانية، يعيشه القارئ كلما غاص في نفس الشاعر.

أما توظيف الشاعر لصيغة اسم الفاعل (طائر) في العنوان الثاني: (طائران غريبان في ريشنا)، فقد شحن التركيب بدلالات: الهجرة والمنفى والحرية المفقودة، ليغرق الخطاب الدرويشي في بحر من الأحاسيس والمشاعر السلبية، تخلقها في ذات الشاعر الغربة عن الوطن؛ فحينما يحس وحشة المنفى والوحدة القاتلة، يختلق أخرى فيها كثير منه، وفيها كثير من حبيبته فلسطين الجريحة،

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 12، 13.

(2) المصدر نفسه، ص 14.

يتلبسها ويحل فيها، ليخاطب ذاته من خلالها في جو حزين، كله آهات تنبعث من جرح عميق، فيقول:

سمائي رماديَّةٌ. حُكَّ ظهري. وفُكَّ

على مَهَلٍ، يا غريبُ، جدائلَ شعري. وقُلْ

لِيَ في مَ تُفَكِّرُ. قُلْ لِيَ ما مَرَّ [(1)]

إن اللون الرمادي الذي صبغ سماء فلسطين، وسماء "محمود درويش"، يشير إلى انقلاب كوني، يعكس اختلال توازن نفسية الشاعر، ما يجعل السماء معادلا موضوعيا للذات التي غاب عنها كل إحساس جميل، وكل فرح، وهو نفسه الفرح الغائب عن فلسطين الجريحة والشعب المشرد عن أرضه، وحينما تمرض الروح يصبح الجسد هشا ضعيفا، لا طاقة له على تحمل المنفى، ما يفسر ظهور لفظ (الريش) في تركيب العنوان: (طائران غريبان في ريشنا)؛ فالريش –هنا– يشير إلى قسوة المنفى التي أنهكت الشاعر وفلسطين التي باتت وحيدة، يسكنها الغرباء، بعد أن هُجِّر الشعب الفلسطيني الذي ألفته منها، إذ يقول على لسانها:

إنَّ سمائي رماديَّةٌ

صرتُ أُشْبهُ ما ليس يشبهني.

هل تريدُ الرجوع إلى ليل منفاك

في شَعْر حُوريَّةٍ؟ أَم تريد الرجوع

إلى تين بيتك. لا عَسَلَ جارحٌ للغريب

هنا أَو هناك. فما الساعَةُ الآن؟

ما اسمُ المكان الذي نحن فيه؟ وما

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 75.

الفرق بين سمائي وأَرضك. قل لِيَ[1]

ففي مرحلة ما يستشعر "درويش" امتداد المسافة بينه وبين الوطن، فيتعمق إحساس الغربة لديه أكثر، ويلجأ إلى الحلم يعيش من خلاله لحظات السكينة، فيقول على لسان الحبيبة:

[...] قُلْ لِيَ بعضَ الكلام

البسيطِ... الكلامِ الذي تشتهي امرأةٌ

أَن يُقَال لها دائماً. لا أُريدُ العبارةَ

كاملةً. أَكتفي بالإشارة تنثُرُني في مَهَبِّ

الفراشاتِ بين الينابيع والشمس. قُل لِيَ

إنِّي ضروريَّةٌ لَكَ كالنوم، لا لامتلاء

الطبيعة بالماء حولي وحولك، وأبسُطْ

عليَّ جناحاً من الأزرق اللانهائيِّ...[2]

حيث تحاول الذات الانفلات من قبضة الواقع، الذي يهشم روحها المنهكة كلما اصطدمت بصخرته الناتئة، هاربة إلى عالم الأحلام حيث السلام، وإن كان وهما، فالحلم جرعة مخدر مؤقتة لأوجاع دفينة تنبعث من جراح عميقة تنزف في هدوء داخل الروح الفلسطينية.

***صيغة المبالغة:**

صيغ المبالغة «أسماء تشتق من الأفعال للدلالة على معنى اسم الفاعل مع تأكيد المعنى وتقويته والمبالغة فيه، ومن ثم سُميت صيغ المبالغة، وهي لا تُشتق إلا من الفعل الثلاثي»[3]،

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 77.

(2) المصدر نفسه، ص 75، 76.

(3) إلياس مستاري: البنيات الأسلوبية في ديوان "الموت في الحياة" لعبد الوهاب البياتي، ص 138.

وتأتي على خمسة أوزان مشهورة، هي: «فَعَّالٌ، وفَعُولٌ، ومِفعالٌ، وفَعيلٌ، وفَعِلٌ»[1]، «وهناك أوزان أخرى سماعية هي: فَاعُول، فعّيلٌ، مِفعِيلٌ، فُعلَةٌ، فُعَّال»[2].

وقد وردت المبالغة في تركيب عنوان الديوان: (سرير الغريبة) بصيغة (فَعِيل) لتشحنه بدلالة قوية تفيد الهوية المفقودة، وإشكالية الوجود التي تعيش معها ذات الشاعر صراعا مريرا، فبينما يجسد لفظ (سرير) لحظة من لحظات الالتفات إلى الجسد الذي يبحث عن السكينة بين أحضان السرير، ينتقل لفظ (الغريبة) بالقارئ إلى دواخل الشاعر حيث تتضافر أحاسيس الحزن والألم والوحدة والاغتراب والغربة لتخلق هالة من الاضطراب على مستوى العنوان، ما يشير إلى تأزم الواقع على مستوى العلاقات الإنسانية، التي قد تكون من بينها علاقة الحب والعشق، وما ثنائية (الأنا/الآخر) التي يبوح بها العنوان من خلال التذكير في لفظ (سرير) والتأنيث في صيغة المبالغة (الغريبة) سوى تأسيس لقصة عشق يعيش عذاباتها "محمود درويش" رفقة حبيبته الأبدية "فلسطين" في القصيد، ليبرز الحب كثيمة أساسية، يصور الشاعر من خلالها المشهد الفلسطيني؛ حيث يعاني المنفي لفحات الوحدة والشوق إلى الوطن البعيد، ما يولّد جدلا عاطفيا وإنسانيا وتاريخيا مع الآخر، غير بعيد عن الأسئلة الوجودية، خاصة حينما يتم الاستيلاء على الحاضر والمستقبل تحت غطاء دعاوى الماضي المضللة التي تحوكها أصابع الاحتلال الصهيوني بتواطؤ دولي، لتبقى الغريبة شقية في رحلة البحث عن سريرها المسلوب، عرشها، ويبقى "درويش" يحلم بالعودة إلى الوطن، ويهجس بمصير هذه الأمة المهمشة، فيقول:

ونُصغي إلى ما بنا من حنينٍ خفيّ

إلى شارعٍ غامضٍ : لي حياتي هناك

حياتي التي صنعَتْها القوافلُ وانصرَفَتْ،

---

(1) محمد محي الدين عبد الحميد: "شرح قطر الندى وبل الصدى" تصنيف ابن هشام الأنصاري، ومعه كتاب "سبيل الهدى بتحقيق شرح قطر الندى"، دار رحاب، د.ط، مصر، د.ت، ص 298.

(2) إلياس مستاري: البنيات الأسلوبية في ديوان "الموت في الحياة" لعبد الوهاب البياتي، ص 138.

وهنا لي حياتي على قَدْر خبزي

وأَسئلتي عن مصيرٍ يُعَذِّبُه حاضرٌ

عابرٌ، وغَدٌ فوضويٌ جَميلُ (1)

3–1–2: بنية الأفعال:

الفعل «ما وُضع ليدل على معنى مستقل بالفهم، والزمن جزء منه»(2)، وينقسم –باعتبار الزمن– إلى «ثلاثة أقسام: ماض، ومضارع، وأمر»(3). وقد ورد الفعل بأزمنته الثلاثة في تراكيب العنونة، يقف البحث على بعضها، ومن ذلك عنوان: "ربما، لأن الشتاء تأخر".

يظهر الفعل الماضي (تأخر) في العنوان فيشحنه بقلق وخوف، يعكس القلق الرهيب الذي يعتصر الذات ويشجيها، خوفا مما يخبئه القدر، فحينما يتأخر تحقق الحلم ويطول المنفى على الفلسطيني يسود جو من الاضطراب؛ حيث تتضارب الأحاسيس وتترامى الذات بين واقع متأزم يفرض سطوته عليها، وحلم بغيث الشتاء المنتظر، فينطلق البوح:

مِنْ غَيْرِ قَصْدٍ،

يصيرُ الحصى لُغَةً أَو صدى

والعواطفُ في مُتَنَاوَلِ كُلِّ يَدٍ.

ربما كان هذا الحنينُ طريقَتَنا في البقاء

ورائحة العُشْب بعد المَطَرْ (4)

---

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 27.

(2) أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، ص 16.

(3) محمد محي الدين عبد الحميد: شرح قطر الندى وبل الصدى لابن هشام الأنصاري، ص 32.

(4) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 97.

فالفلسطيني المشرد لا يملك إلا أن يحلم، ويعيش على الأمل حتى إن كانت خيوط هذا الأمل ضعيفة تتلاشى بمجرد أن يتحسسها، حتى إن كانت الحصاة الصغيرة وسيلة للمقاومة، ما يدل على صمود الإنسان في أقسى الظروف الممكنة، يقول:

هَشَاشَتُنا لُؤْلُؤُ الخاسرين

وأَمثالنا لا يزورون حاضِرَهُمْ أَبداً

لا يريدون أَن يبلغوا بلداً

في الطريق إلى الريح، حيث وُلدنا

على دفعتين: أَنا وجمالُك.../ [1]

ويقول في موضع آخر من القصيدة نفسها:

أَضُمُّكِ حتى أَعود إلى عَدَمي

زائراً زائلاً. لا حياةَ ولا

موتَ في ما أُحِسُّ بِهِ

طائراً عابراً ما وراء الطبيعةِ

حين أَضُمُّكِ.../ [2]

هكذا، يحمل الفعل (تأخر) إحساس البعيد الغريب وهو يعيش قسوة الانتظار، متشبثا بأمل ضعيف، يسافر به على جناح الحلم والحنين إلى الحبيبة فيضمها على عجل، ويعيش وهم اللقاء المنتظر:

أَقَلُّ من الليل تحت المَطَرْ

---

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 104.

(2) المصدر نفسه، ص 102.

حنينُ خُمَاسِيَّةٍ

إلى أَمسها المُنْتَظَر،

وأكثرُ مِمَّا تقولُ يَدٌ لِيَدٍ

على عَجَلٍ في مَهَبِّ السَّفَرْ (1)

[...]

لَعَلَّ خياليَ أوضحُ من واقعي

والرياحُ شماليَّةٌ. لن أُحِبَّكِ أكْثَرَ

إنْ لم تكوني معي

هنا، الآن ما بين أَيْقُونَتَيْنِ

وجيتارةٍ فَتَحَتْ جُرْحَها للقَمَرْ (2)

تتعمق دلالة الانتظار أكثر من خلال توظيف الشاعر لفعله في عنوان احدى قصائده: "لم أنتظر أحدا"؛ حيث عمد إلى بتر حركية الفعل المضارع (أنتظر) بـ(لم) «وهو حرف ينفي المضارع ويقلبه ماضيا»(3)، ليعبر عن جرح فلسطيني عتيق عميق، لا يعرف الالتئام، حيث تعيش هذه الأرض الجريحة على الهامش كما يعيش شاعرها في المنفى، يكابدان قسوة الزمن والقدر بكبرياء وصمود وإباء.

يقول الشاعر:

نشيدُكَ يُفْلِتُ منِّي ومنك ومن زَمَني،

باحثاً عن حصان جديدٍ يُرَقِّصُ إيقاعَهُ

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 92.

(2) المصدر نفسه، ص 95.

(3) محمد محي الدين عبد الحميد: شرح قطر الندى وبل الصدى لابن هشام الأنصاري، ص 92.

الحُرَّ. لن تجد المستحيلَ، كما كان يَوْمَ
وَجَدْتُكَ، يومِ وَلَدْتُكَ من شهوتي
جالساً في انتظارِك،
أَمَّا أَنا، فسأعرف كيف أُعيدُكَ،
واذهب مع النهر من قَدَرٍ نحو
آخر، فالريحُ جاهزةٌ لاقتلاعك من
قمري، والكلامُ الأخيرُ على شجري جاهزٌ
للسقوط على ساحة التروكاديرو. تَلَفَّتْ
وراءك كي تجد الحُلْمَ، واذهب
إلى أَيِّ شَرْقٍ وغربٍ يزيدُك منفىً،
ويُبْعدُني خطوةً عن سريري وإحدى
سماوات نفسي الحزينةِ. إنَّ النهاية
أُختُ البداية، فاذهبْ تَجِدْ ما تركتَ
هنا، في انتظارك
لم أَنتَظِرْكَ، ولم أَنتظر أَحداً.
كان لا بُدَّ لي أَن أُمشِّطَ شعري
على مَهَلٍ أُسْوَةً بالنساء الوحيدات
في ليلهنَّ، وأَن أَتَدبَّرَ أَمري،(1)

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 79، 80، 81.

هكذا تعاني الذات في المنفى وحيدة، وفي انتظار ابتسامة القدر الذي عبس طويلا في وجه فلسطين الجريحة، وفي وجه الفلسطيني الحزين الحالم، يكابد نوائب الدهر، ويناجي أرضه البعيدة الوحيدة مثله، فتتفتح ذاكرته على الماضي الجميل على أرض السكينة.

يبرز فعل "الأمر" في عنوان: "خذي فرسي واذبحيها..." فيشحنه بدلالة الانكسار والاستسلام إلى الأخرى، «وليس من المستغرب أن يتخلى الشاعر العاشق عن فرسه كفارس عربي استسلم لسطوة العشق. فالبطولات القديمة انتهت والفتوحات الغابرة آلت إلى هزائم كثيرة، ولم يبق أمام الفارس العاشق إلا الحب بعدما فقد رجاءه وآماله»[1]، فيقول:

أَنتِ، لا هَوَسي بالفتوحات، عُرْسي

تَرَكْتُ لنفسي وأقرانها من شياطين نفسِكِ

حُريَّةَ الامتثال لما تطلبين،

خُذي فَرَسي

واذبحيها،

لأَمشي مثلَ المحَارِبِ بَعْدَ الهزيمةِ

من غَيْرِ حُلم وحسٍّ... [2]

وتزداد سطوة الحبيبة عليه قوة، ويزداد استسلامه لها حينما يعترف:

[...] دَبُّوسُ شَعْرِكِ يكسر

سيفي وتُرْسي

[...]

خُذي نَفَسِي أَخْذَ جيتارَةٍ تستجيبُ

(1) عبده وازن: محمود درويش الغريب يقع على نفسه، قراءة في أعماله الجديدة، رياض الريس، ط1، 2006م، ص 39.

(2) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 46.

لما تطلبين من الريح. [1]

لكن اليأس وخيبة الرجاء سرعان ما يتحولان إلى حافز للانتصار، إذ يقول:

سوف أُدرك، في زمن آخر،

سوف أدرك أَني انتصرتُ بيأسي

وأَني وجدت حياتي هنالك

خارجها، قرب أَمسي

خذي فَرسي

واذبحيها، لأَحمل نفسيَ حيّاً ومَيْتاً،

بنفسي... [2]

2-3: البنية النحوية: الجملة:

تعتبر دراسة الجملة (التركيب اللغوي) جوهر كل تحليل نصي يسعى للظفر بدلالات الخطاب المكنونة، فهي الوحدة الثالثة في تشكيل الدلالة، وهي القالب العام الذي تتضافر على مستواه الأصوات والكلمات لتشكل دلالات بينات في السياق العام للخطاب الشعري، والباحث إذ يتناول هذا المستوى بالدراسة، يهتم بربط إيحاءات الجمل المشكلة لبنيات العناوين في الديوان الشعري، بكيفية نظمها وطبيعتها، وأثر ذلك في تفجير الدلالات، فالتراكيب ليست غاية بحد ذاتها، إنما وسيلة كشف عن الدلالات المخبوءة في ثنايا هذه التراكيب.

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 47.

(2) المصدر نفسه، ص 47، 48.

3-2-1: الجملة الاسمية:

هي كل جملة تَصَدرها اسم[1]، وقد تمظهرت على مستوى عنوان الديوان وقصائده في أنماط تركيبية، يمكن توضيحها من خلال الجدول الآتي:

الرقم	الأنماط التركيبية	نماذج
01	(مبتدأ محذوف) + خبر	جفاف
02	(مبتدأ محذوف) +خبر+مضاف إليه	سرير الغريبة رزق الطير أغنية زفاف
03	(مبتدأ محذوف) + خبر + صفة	سماء منخفضة
04	(مبتدأ محذوف) + خبر + جار ومجرور	غيمة من سدوم درس من كاماسوطرا
05	(مبتدأ محذوف) +خبر +مضاف إليه+صفة	طوق الحمامة الدمشقي
06	(مبتدأ محذوف)+خبر+مضاف إليه+جار ومجرور	وقوع الغريب على نفسه في الغريب
07	(مبتدأ محذوف)+خبر+صفة+جار ومجرور	طائران غريبان في ريشنا

-جدول يوضح تمظهرات الجملة الاسمية على مستوى عنوان الديوان وعناوين القصائد فيه-

(1) (ينظر) رضا عامر: سيميائية العنوان في ديوان -سنابل النيل لـ: هدى ميقاتي-، ص 131.

***النمط الأول: [(مبتدأ محذوف) + خبر]**

تجدر الإشارة في هذا السياق إلى إمكانية اعتبار هذا النمط من العناوين، من نمط الجملة الاسمية ذات الخبر المقدم على مبتدأ محذوف جوازا، لذلك يمكن تحليل بنية العنوان بكلا الاعتبارين. فإذا ما سلط القارئ الضوء على عنوان: "جفاف"، من هذا الديوان، وجد فيه من معاني الفناء واليأس والشقاء ما يعكس دواخل الذات المتعطشة لماء الحرية وظل الوطن البعيد، ولعل استغناء الشاعر عن المبتدأ المقدر بـ(هذا)، أو تقديم الخبر (جفاف) على المبتدأ المحذوف يبرزه أكثر، ما يجعل الجفاف بما يحمله من معاني سلبية لصيقا بالذات المنهكة، التي ما تفتأ تطلب النجاة، يقول الشاعر:

والجفافُ على حاله: كُلَّما

جَفَّتِ الفكرةُ ازدَهَرَتْ جوقةُ

المنشدين المريدين: ماء، وماء

فما حاجتي للنُبُوءةِ؟ إنَّ الملائكةَ

الطيِّبين ضيوفٌ على غيمة الحالمين.

وما حاجتي لكتابِكَ ما دام بكَ... بي؟

جَسَدي يَتَفَتَّحُ في جَسَدي[1]

فالشعب الفلسطيني المعذب، كلما طال عذابه تشبث أكثر بالحياة، لتبقى فلسطين حية في القلوب رغم الموت والجفاف الذي طال كل شيء، يقول الشاعر:

والجفافُ كما هُوَ: أَرضٌ مُعَذَّبَةٌ

وسماءٌ مُذَهَّبَةٌ،[2]

---

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 84، 85.

(2) المصدر نفسه، ص 83.

[...]

والجفافُ يُحَدِّقُ في النهر،

أو يتطلعُ نحو النخيلِ

ويُخْطئُ بئري العميقة،[1]

يلخص هذا التركيب المتقضب للعنوان (جفاف) بؤس الفلسطيني المعذب على الأرض، وهو يصارع شبح الموت، مستمدا قوته من الحب الكبير الذي يحمله قلبه المرهق لفلسطين الهوية.

***النمط الثاني: [(مبتدأ محذوف) + خبر + مضاف إليه]**

يتمظهر هذا النمط في عنوان: "أغنية زفاف"؛ حيث تتشكل بنيته التركيبية من مبتدأ محذوف تقديره (هذه)، وخبر مضاف إلى اسم بعده (أغنية + زفاف)، فيكتشف القارئ سخرية الشاعر من الواقع الذي استحال عبثا، وانقلبت فيه كل المفاهيم والقيم، حيث يمكن إدراج هذا العنوان – بالنظر إلى المحور الدلالي العام له وللقصيدة – ضمن مفهوم "العنوان الساخر"، «وهو ذلك العنوان الذي يوضع لغير معناه المباشر، فيدهشك الشاعر في أنه لا يريد مما علق في ذهنك عن معنى العنوان، بل يريد غيره تماما، وغيره لا يعني المعكوس فقط، بل تتوسع دلالات العنوان الساخر من دلالة مغايرة/ معاكسة إلى تقديم رؤيا فكرية تعالج موضوعا ما»[2]، فهذا العنوان يزف إلى القارئ – ابتداء– ألوان الفرح والسعادة، ما يبعث على الارتياح، ليكتشف لاحقا أن هذه الأغنية ترنيمة حزينة، وبكاء هادئ ينبعث من عمق المأساة الفلسطينية، فالمتن الشعري تتملكه حالة شعورية واحدة هي المعاناة التي يقبع تحتها الوطن جراء الظروف الصعبة التي يمر بها، من خلال الفتاة التي تسائل القدر عن غدها المنتظر، الذي تستحيل فيه إما عروسا وإما بطلة لموكب جنائزي تحمل فيه على نعشها، فيقول الشاعر على لسانها:

لا أرى أحداً، لا أَراكَ. فماذا

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 84.

(2) عماد علي الخطيب: هوية العنونة في الشعر السعودي المعاصر، ص 121.

صنعتَ بحريتي؟ مَنْ أَنا خلف
سُورِ المدينةِ؟ لا أُمَّ تعجنُ شَعْري
الطويلَ بحنّائها الأَبديّ، ولا أُخْتَ
تضفِرُهُ. مَنْ أَنا خارج السور بين
حقولٍ حياديَّةٍ وسماء رماديّةٍ. فلتكن
أَنتَ أُمِّيَ في بَلَد الغُرَبَاء. وخذني
برفق إلى مَنْ أَكونُ غدا (1)
[...]
وسدىً، أَتطلَّعُ خلف جبال مُؤَابِ،
فلا ريح تُرجعُ ثوب العروس. أُحبُّكَ
لكنَّ قلبي يرنّ برجع الصدى ويحنُّ
إلى سَوْسَنٍ آخر. هل هنالك حُزْنٌ أَشدُّ
التباساً على النفس من فَرَح البنت
في عُرْسها؟ وأُحبك مهما تذكَّرْتُ
أمسِ، ومهما تذكرتُ أَني نسيتُ
الصدى في الصدى(2)

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 66.
(2) المصدر نفسه، ص 67.

وما حزن الفتاة الذي تتبعث نسماته من بين ثنايا القصيد إلا أسى عميق لجيل بأكمله، فَقَد الرجاء في المستقبل، وتكرار الفتاة أسئلتها عن الغد فيه دلالة على الظلام الذي يخيّم على تطلعات هذا الجيل، حيث فُقدت أبجديات الحلم والاستشراف، فحينما تقول الفتاة:

[...] لن

أعود إلى اسمي وبرِّيتي، أَبداً

أَبداً

أَبدا.[1]

يتأكد للقارئ الجانب المظلم في نفس الشاعر، واليأس الذي بدأ يسري في روحه ويفتك بها.

***النمط الثالث: [(مبتدأ محذوف) +خبر+صفة]**

يتحول خبر المبتدأ المحذوف، في هذا النمط من العناوين، إلى تابع للصفة التي تلحقه فتطغى عليه، وهو ما تجلى في عنوان: "سماء منخفضة"؛ حيث طغى معنى الانخفاض على الخبر (سماء) ليحلق الشاعر بالقارئ على جناح الخيال إلى عالم أحلامه حيث يصبح وصل فلسطين التي تشبه السماء في بعدها عنه ممكنا، فحينما يحس الشاعر بوحشة المنفى، ويتوق إلى الحبيبة، يقول:

هنالك حُبٌّ فقير، ومن طَرَفٍ واحدٍ

هادئٌ هادئٌ لا يُكَسِّرُ

بِلَّورَ أَيَّامِكِ المُنْتَقَاةِ

ولا يُوقدُ النارَ في قَمَرٍ بَارِدٍ

في سريرِكِ،

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 68.

لا تشعرينَ بهِ حينَ تبكينَ من هاجسٍ،

رُبَّما بدلاً منه،

لا تعرفين بماذا تُحِسِّين حين تَضُمِّينَ

نفسَكِ بين ذراعيكِ!

أَيَّ الليالي تريدين، أَيَّ الليالي

وما لوْنُ تِلْكَ العيونِ التي تحلُمينَ

بها عندما تحلمين؟

هنَالِكَ حُبٌّ فقيرٌ، ومن طرفين

يُقَلِّلُ من عَدَد اليائسين

ويرفَعُ عَرْشَ الحَمَام على الجانبين.(1)

*** النمط الرابع: [(مبتدأ محذوف)+خبر+جار ومجرور]**

يعبق عنوان قصيدة "درس من كاماسوطرا" بشذا الحب والهيام، ليتحول خطاب العنوان إلى فضاء عائم في العشق وعذاباته، فاتخذ الشاعر من كتاب "فن الحب" (الكاماسوطرا) منطلقا يتعلم منه درسا في الحب وانتظار الحبيب. يقول في قصيدته:

بكأس الشراب المرصَّع باللازوردِ

أنتظرها،

على بركة الماء حول المساء وزَهْر الكُولُونيا

أنتظرها،

بصبر الحصان المُعَدِّ لمُنحَدرات الجبالِ

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 22، 23.

أنتظرها،

بذَوقِ الأمير الرفيع البديع

أنتظرها،[1]

يستشعر القارئ فخامة الانتظار وعظمته، حيث يتسرب الانتظار إلى متن القصيدة في هدوء، يترافق والارتواء من خمرة الوقت المرصع كأسها من الأحجار الكريمة، ما يبرز قيمة الوقت عند المُنتظر، الذي يظهر حيا، قويا، شغوفا، لبقا، مستعدا، يترقب حضور الحبيبة. وكيف لا يكون الانتظار فخما والمنتظر يسمو فوق كل زمان وكل مكان، إذ تظهر الحبيبة في القصيدة كيانا غير مدرك بالحواس، وكأنما هي روح تتلهف شوقا إليها الذات، هربا من واقع طغت فيه الماديات على الروحانيات والعلاقات الإنسانية، إنه انتظار يجمع بين الجلال والعذاب.

يقول الشاعر:

انتظرها،

ولا تتعجَّلْ، فإن أقبلَتْ بعد موعدها

فانتظرها،

وإن أقبلتْ قبل موعدها

فانتظرها،

ولا تُجْفِلِ الطيرَ فوق جدائلها

وانتظرها،

لتجلس مرتاحةً كالحديقة في أَوْج زِينَتِها

وانتظرها،

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 125.

لكي تتنفَّسَ هذا الهواء الغريبَ على قلبها

وانتظرها،

لترفع عن ساقها ثَوْبَها غيمةً غيمةً

وانتظرها،

وخُذْها إلى شرفة لترى قمراً غارقاً في الحليبِ

انتظرها،

وقدِّم لها الماءَ، قبل النبيذِ، ولا

تتطلَّعْ إلى تَوأَمَيْ حَجَلٍ نائمين على صدرها

وانتظرها،

ومُسَّ على مَهَل يَدَها عندما

تَضَعُ الكأسَ فوق الرخامِ

كأنَّكَ تحملُ عنها الندى

وانتظرها،(1)

رغم الشوق المتقد وعذابات البعد يحث الشاعر الذات المترقبة على التريث وعدم الاستعجال، لأن العشق قيد والعذاب جماله، فغاية الانتظار ليست وصول الحبيبة في موعدها، بقدر ما هي استمرارية الشوق الذي لا يرويه لقاء، ثم يدعو الشاعر الذات المترقبة لتهيء جوا هادئا رومنسيا يليق بالحبيبة، فيتعرض إلى أدق التفاصيل مؤكدا على ضرورة التعامل مع المنتظرة برفق ولين، ما يخلق جوا شاعريا، تتجه فيه إيحاءات الكلمة إلى رقة وهدوء متناهين، يتحول معهما الحديث إلى

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 126، 127.

همس شاعري ناعم يشبه لحن ناي مطرب، إنها الموسيقى التي تغذي الروح، وترتفع بالذات عن عالم المحسوسات والواقع إلى السماء حيث لا قيود ولا أرق:

تحدَّثْ إليها كما يتحدَّثُ نايٌ

إلى وَتَرٍ خائفٍ في الكمانِ

كأنكما شاهدانِ على ما يُعِدُّ غَدٌ لكما

وانتظرها[(1)]

لتغرق الذات رفقة الحبيبة المنتظرة في وحدة التأمل، ويبقى الانتظار مضرما يؤجج نار الشوق إلى الغد المأمول، يقول الشاعر:

ولَمِّعْ لها لَيْلَها خاتماً خاتماً

وانتظرها

إلى أَن يقولَ لَكَ الليلُ:

لم يَبْقَ غيركُما في الوجودِ

فخُذْها، بِرِفْقٍ، إلى موتكَ المُشْتَهى

وانتظرها!...[(2)]

هكذا يتحول الليل إلى زاوية سكون وهدوء داخل الذات، فيخلو العالم إلا من وجود العاشقين، ومن شوق شغوف إلى الانتقال بالموت إلى حيث لا ينتهي الانتظار، ولا عذابات الحب الجميلة بين شاعر عاشق وأرض جريحة، تعلم من حبها "درويش" فن العشق في أصدق معانيه فكانت القصيدة "درسا من كاما سوطرا ".

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 127.

(2) المصدر نفسه، ص 128.

3-2-2: الجملة الفعلية:

تُعرّف الجملة الفعلية بأنها «كل جملة كان صدرها فعلا، أو هي الجملة التي تبدأ بفعل»(1)، والبحث إذ يقف عند هذا النوع من الجمل في تركيب العنوان، يكتفي بعنوان قصيدة "نمشي على الجسر"، لما تحمله بنيته من دلالات شاملة ومعان نابضة.

تتركب بنية العنوان من (فعل مضارع+ فاعل (ضمير مستتر تقدير نحن) + جار ومجرور)، وقد أكسب حضور الفعل المضارع في بداية التركيب العنوان حركية جعلته ينبض بروح التحدي والمكابدة والمجابهة، فما الجسر –هنا– إلا درب الحياة الذي يمشي عليه الفلسطيني مرهقا مثقلا بالهموم، إذ يقول الشاعر:

ونُصغي إلى ما يَقُولُ المُشَاةُ

على الجسر:

"لي عَمَلٌ آخرٌ غيرُ هذا،

"ولي مقعدٌ في السفينة

"لي حصَّةٌ في الحياة

"وأَمَّا أَنا،

فعليَّ اللحاقُ بمترو الضواحي

"تأَخَّرْتُ عن ذكرياتي

وعن موعد الساكسفون،

وَلَيْلي قليلُ

(1) رضا عامر: سيميائية العنوان في ديوان –سنابل النيل لـ: هدى ميقاتي–، ص 137.

ونُصغي إلى ما بنا من حنينٍ خفيّ

إلى شارعٍ غامضٍ: لي حياتي هناك

حياتي التي صنعَتْها القوافلُ وانصرَفَتْ،

وهنا لي حياتي على قَدْر خبزي

وأَسئلتي عن مصيرٍ يُعَذِّبُهُ حاضرٌ

عابرٌ، وَغَدٌ فوضويٌ جَميلُ(1)

تنطلق في هذا المقطع صرخة ذبيحة من أعماق الذات تؤكد الانتماء المكاني للفلسطيني إلى الـ"هناك"، الذي يثير في قلبه جمرا من الشوق لا تنطفئ ناره، فالـ"هناك" يعني للمنفي المشرد "فلسطين" بكل تفاصيلها، في مقابل الـ"هنا" الذي يعني النفي والقهر والتشرد والهوية المسلوبة، ليبقى الخوف من الغد مبررا ومشروعا، مادامت تجربة المنفى تطعن إنسانية الفلسطيني، فيتحول "الجسر" في العنوان إلى سبيل العبور نحو الحياة حينما يقول الشاعر:

لدى غدنا ما سيكفي من الوقت، يكفي

لنمشي على الجسر عَشْرَ دقائقَ أُخرى،

فقد نتغيَّرُ عما قليلٍ وننسى ملامح

ثالثِنا/الموتِ، ننسى الطريقَ إلى البيت

قرب السماء التي خذلتنا كثيراً،

خذيني إلى النهر، يا أَجنبيَّةُ،

قد نتغيَّر عمَّا قليل. وقد يحدثُ

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 26، 27.

المستحيلُ[1]

إن الشاعر من خلال دلالة المشي على الجسر، يصور لقارئه رحلة العبور من المنفى إلى الوطن، بآمالها وآلامها، في محاولة منه إشراك الآخر في همومه، فهو الغريب الذي يطلب لحظة سلام روحي لن تكتمل دون الآخر.

يكشف التحليل المستوياتي لبنية خطاب العنوان في هذا الديوان الشعري عن صراع داخلي تعيشه الذات جراء تعارض عالم الرغبة والحلم مع واقعها، فكلما غاص القارئ في لا شعور هذه الذات غرق في متاهة الدلالة اللامحدودة، حيث تسحب البنيات الدالة القارئ إلى عالم الشعرية، فتنفجر الكلمة بدلالات إيحائية، ويتحول خطاب العنونة إلى مسرح تراجيدي يروي مأساة الإنسان وهو يصارع واقعه البائس من أجل الوجود واسترجاع المسلوب.

لم تكن عملية العنونة عند "محمود درويش" عبثية، بل هي واعية مقصودة، فرغم كون العنوان من العتبات النصية، إلا أنه كان فضاء دلاليا رحبا، استطاع أن يحتوي تجربة الشاعر، ليستحيل خطاب العنونة في هذا الديوان الشعري مفتاحا أوليا يعلن عن هوية القصيدة، ما يؤكد أهمية استراتيجية العنونة وثقلها في الشعر العربي المعاصر، والإمكانات التي تتيحها الدراسة التحليلية لبنية العنوان في المقاربة السيميائية للخطاب الشعري.

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 28، 29.

الفصل الثاني: سيميائية "التشاكل والتباين"

1. ماهية "التشاكل" وأنواعه: مقاربات أولية.
2. تشاكل المقاطع الشعرية.
2–1: تشاكل بدايات المقاطع.
2–2: تشاكل نهايات المقاطع.
2–3: التشاكل شبه التام للمقاطع.
3. تشاكل الفواتح النصية مع الخواتم.
4. التشاكل الأسلوبي.
4–1: أسلوب الالتفات.
4–2: أسلوب العكس.
5. التشاكل التركيبي.
5–1: تشاكل الجمل الإنشائية.
5–1–1: الجمل الاستفهامية.
5–1–2: جمل الأمر والنهي.
5–2: تشاكل الجمل الخبرية.
5–2–1: الجمل الخبرية المثبتة.
5–2–2: الجمل الخبرية المنفية.
6. التشاكل الدلالي.

1. ماهية "التشاكل" وأنواعه: مقاربات أولية:

تسعى السيميائيات إلى كشف كيفية تشكل الدلالة وبناء المعنى انطلاقا من شبكة العلاقات المتشكلة بين الوحدات الدالة، من المستوى السطحي إلى المستوى العميق حيث مثوى المعنى، ومن أجل الكشف عن شبكة العلاقات الناشئة بين الوحدات اللغوية المكونة للنص الأدبي، تستخدم السيميائيات إجراءات وآليات لبلوغ مرماها، لعل أهمها "التشاكل"(Isotopie).

يعتبر "جوليان غريماس" أول من نقل مصطلح "التشاكل" (Isotopie) من ميدان الفيزياء والكيمياء إلى مجال الدراسات اللغوية «وهو منحوت، في أصله، من جذرين اثنين إغريقيين: (Isos): ومعناه يساوي أو مساوٍ، و(Topos): ومعناه المكان، فكأن هذه التركيبة تعني المكان المتساوي، أو تساوي المكان، ثم أُطلق هذا اللفظ المركب على الحال في المكان؛ أي في مكان الكلام فقصد به إلى كل ما استوى من المقومات الظاهرة المعنى، والباطنته،والمتمثلة في التعبير أو الصياغة، وتأتي متشابهة مورفولوجيا، أو نحويا، أو إيقاعيا، أو تراكيبيا، عبر شبكة من الاستبدالات والتباينات، وذلك بفضل علاقة سياقية تحدد معنى الكلام»[(1)]، ومن هنا تتعدد أنواع التشاكل بحسب المستوى الذي مسه؛ حيث هناك تشاكل نحوي، وآخر دلالي، كما قد يكون جزئيا أو كليا. ويعرّف "غريماس" التشاكل بأنه «مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية»[(2)]، وبهذا فقد قصره على المعنى دون اللفظ، إذ حملة دلالة سيميائية قوامها تكرارية المعنى أو تواتره، وهو ما تنبه له "فرانسوا راستيي" (F.Rastier) ليحدد "التشاكل" بأنه: «كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت»[(3)]، موسعا مفهوم التشاكل ليشمل التعبير و المضمون معا.

انطلاقا مما جاء به "غريماس" و"راستيي" يقترح الناقد العربي "محمد مفتاح" تعريفا للتشاكل، مفاده أن "التشاكل" «تنمية لنواة معنوية سلبيا أو إيجابيا بإركام قسري أو اختياري

(1) عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة "شناشيل ابنة الحلبي"، ص 18، 19.

(2) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 20.

(3) المرجع نفسه، ص 21.

لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية و معنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة»[1]، وهو مفهوم موسع بشكل كبير، دفع بالناقد "عبد الملك مرتاض" إلى رفضه ونقده، بحجة أنه تعريف يستخدم ألفاظا لا صلة لها بالسيميائية، ولا بالتنظير للخطاب الأدبي، مثل "تنمية" و"ضمانا"، كما أن عبارة "سلبيا أو إيجابيا" قد لا تليق بلغة النقد، وقد تنشز أمام الذوق الأدبي العام، كما وصفه بأنه مفهوم زئبقي[2].

بناء على مفهوم "مفتاح" للتشاكل، يمكننا أن نستشف ثلاثة أنواع من التشاكلات:

أ. **تشاكل التعبير:** ويكون في الغالب في الصورة التركيبية النحوية، التي تحمل بالإضافة إلى وظيفتها الشعرية والجمالية، وظيفة إبلاغية.

ب. **تشاكل المعنى:** حيث يكون التركيز على المشترك الدلالي وهو نفسه التشاكل الذي يسميه "مفتاح" تشاكل الرسالة".

ج. **تشاكل الإيقاع:** ويمكن تقسيمه إلى ثلاثة أقسام:

- **تشاكل الصوت:** من خلال القيمة التعبيرية للصوت.
- **تشاكل الكلمة:** من حيث سيميائية التقارب، التباعد، التكرار.
- **اللعب بالكلمة:** بالاشتقاق والإبدال، والتقليب، والتغيير[3].

لقد تلقف الناقد "عبد الملك مرتاض" مفهوم "التشاكل" بشراهة علمية وجرأة كبيرة، «حيث أعاد عجنه وشحنه بمحمول تراثي زاخر، اقتبسه من العهد البلاغي القديم (المشاكلة، المقابلة، مراعاة النظير، الجناس، الطباق، الجمع، اللف والنشر...»[4]، اعتقادا منه أنه مفهوم لا يزال في حاجة إلى صقل وتدقيق.

---

(1) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 25.

(2) (ينظر) عبد الملك مرتاض: التحليل السيمائي للخطاب الشعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة "شناشيل ابنة الحلبي"، ص 20.

(3) (ينظر) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 240، 241.

(4) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 266.

إن الباحثين العرب –بصفة عامة– قد اختلفوا في تحديد مفهوم واضح للتشاكل، «وقبل الاختلاف في المفهوم اختلفوا في ترجمة المصطلح (وإن وقع الإجماع النسبي على التشاكل والمشاكلة) بين "التناظر" عند سعيد علوش، و"الإيزوطوبيا" عند أنور المرتجي، و"الإيزوتوبيا" عند رشيد بن مالك، و"القطب الدلالي" في مجمل الكتابات التونسية السردية خاصة (والتي قد نستثني منها صنيع المنصف عاشور الذي يترجمه إلى "اطراد" و"متناثرات"!) و"التناظر الموضوعي" أو "التناظر الدلالي" عند محمد عناني و"تكرار أو معاودة لفئات دلالية" عند بسام بركة و"تكرار وحدات لغوية" عند مبارك مبارك"، و"محور التواتر" عند محمد القاضي،...»[(1)]

إلى جانب مفهوم "التشاكل" هناك مفهوم إجرائي آخر لصيق به، وهو مفهوم "التباين"؛ ذلك أنه من خلال تعريف كل من "غريماس" و"راستيي" يتضح اتفاقهما على «أن التشاكل لا يحصل إلا من تعدد الوحدات اللغوية المختلفة، ومعنى هذا أنه ينتج من التباين! فالتشاكل والتباين إذن لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر»[(2)]، لذا وجب الوقوف على مفهوم هذا المصطلح «فإذا كان التشاكل يعني في أصل الاشتقاق الغربي تساوي المكان، فإن هذا التباين الذي نريد هو ما يُطلق عليه باللغة الفرنسية (Hétérotopie) حيث أن هذا المصطلح منحوت من لفظين إغريقيين، هو أيضا، هما (Hetéros) ومعناه "غير" أو "آخر" و(Topos) ومعناه، كما كنا ذكرنا ذلك من قبل، "مكان". فكأن "الإيتروطوبي" إنما هي "المكان الآخر"، في مقابل "تساوي المكان"»[(3)]، فإن كان "التشاكل" يوحي بالتماثل بين وحدتين دالتين تركيبا أو معنى، فإن "التباين" هو عكس ذلك ، لذا فهو الاختلاف والتقابل، إنه «مفهوم سيميائي يقوم على إدراك العلاقة الدلالية بين الموضوع والمحمول بحيث يمكن أن يقع القارئ في خديعة الألفاظ [...]

---

(1) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 265.

(2) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 21.

(3) عبد الملك مرتاض: التحليل السيمائي للخطاب الشعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة "شناشيل ابنة الحلبي"، ص 21.

على الرغم من وجود العلاقة النافية لهذه الخدعة المحتملة»[1]، وهذا غالبا ما يُعرف بـ"التباين المعنوي" الذي يطبع جل الإبداعات.

إن مفهوم "التباين" «أحد المكونات الأساسية لكل ظاهرة إنسانية، ومنها اللغوية، وقد يكون مختفيا لا يرى إلا من وراء حجاب، وقد يكون واضحا كل الوضوح حينما يكون هناك صراع وتوتر بين طرفين أو أطراف متعددة، ولكن لا يخلو منه أي وجود إنساني، ونشاطه، وهكذا فإن النموذج المحلل يهيمن على قسمه الأول عنصر الصراع المتجلي تركيبيا في:

- الخبر/الإنشاء.
- الجملة الاسمية/الجملة الفعلية.
- الخطاب/الغيبة.
- الإثبات/النفي.
- النهي/الأمر.
- الشيء/مقابله (... إن... لكن)»[2].

على الرغم من كل محاولات السيميائيين العرب بلورة مفهوم واضح وموحد للتشاكل، إلا أن ذلك يبقي على الصعوبة بمكان، نظرا لعدة أسباب لعل أهمها أن للمصطلح مرجعية علمية، غير أدبية، كما أنه يقترن بمصطلحات أخرى لا يقوم إلا بها أو عليها كالتباين، كما قد يلتبس بمصطلحات أخرى، ما ينجر عنه خلط في المفاهيم نتيجة الخلط في ترجمة المصطلحات، فيوضع المتلقي – حينئذ– موضع حيرة وضلال. وقد مر هذا المصطلح بمحنة دلالية عسيرة، أشقاها ما انهمر عليه من بِدع دلالية عند السيميائيين العرب المعاصرين.

انطلاقا مما سبق، تحاول هذه القراءة استكناه ورصد المكونات الدلالية للعلامات والكشف عن العلاقات المتشابكة بينها، على ضوء مفهومي "التشاكل" و"التباين".

(1) عبد الملك مرتاض: التحليل السيمائي للخطاب الشعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة "شناشيل ابنة الحلبي"، ص 22.

(2) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 71.

2. تشاكل المقاطع الشعرية:

يوظف الشاعر تقنية "التشاكل" حتى على مستوى مقاطع شعرية بأكملها، مقيما بذلك جسورا على المتلقي حينما يدعوه من خلال هذه الظاهرة في شعره إلى الخوض فيها، في محاولة منه الولوج إلى خبايا الخطاب الدرويشي. ويتخذ هذا النوع من التشاكل مستويات، يمكن تتبع تمظهراتها على مستوى هذا الخطاب الشعري، كالآتي:

2–1: تشاكل بدايات المقاطع:

حيث تتألف بنية الخطاب الواحد من مقاطع شعرية تشترك فيما بينها في فواتحها، كما هو الحال في قصيدة "سماء منخفضة"؛ إذ تمثل عبارة (هنالك حب) دالا مشتركا بين مقاطع القصيدة، حيث تظهر مع بداية كل مقطع على النحو الآتي:

هُنَالِكَ حُبٌّ يسيرُ على قَدَمَيْهِ الحَريرِيَّتَيْنِ(1)

[...]

هُنَالِكَ حُبٌّ فقيرٌ يُحَدِّقُ في النهرِ(2)

[...]

هنالك حُبّ فقير، ومن طَرَفٍ واحدٍ(3)

[...]

هُنَالِكَ حُبٌّ فقيرٌ، ومن طرفين(4)

---

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 20.

(2) المصدر نفسه، ص 21.

(3) المصدر نفسه، ص 22.

(4) المصدر نفسه، ص 23.

[...]

هُنَالِكَ حُبٌّ يَمُرُّ بنا،

دون أَن نَنْتَبِهْ،[1]

[...]

هُنالِكَ حُبّ فقير، يُطيلُ

التأمُّلَ في العابرين، ويختارُ[2]

فإذا ما اعتبر القارئ ثيمة الحب بؤرة المعنى في القصيدة، فإن هذا التشاكل يخدم دلالة واحدة؛ فالشاعر يحاول من خلال تكراره لهذه اللازمة (هنالك حب) أن يرصد مشهد الفلسطيني المشرد، المتشبث بأرضه رغم المنفى، فمن خلال توظيفه (اسم الإشارة "هنالك") الدال على «المكان البعيد»[3]، يوجه المتلقي إلى أن المحبوبة بعيدة عن المُحبّ، ما يجسد وضع الشاعر وهو بعيد منفي عن "فلسطين" الحبيبة، يربطه بها حب موجود بالفعل وبالقوة، يتحدى بعد المسافة، ويُشهد التاريخ عليه. بيد أن الشاعر يوظف ألفاظ أخرى ترسم مشهدا حزينا يوحي بمعاناة وصراع داخلي بين ذات الشاعر وواقع متأزم؛ فحينما يلحق بالحب ألفاظا وعبارات كـ:(يسير على قدميه الحريريتين سعيدا بغربته في الشوارع، فقير يحدق في النهر، من طرف واحد، يمر بنا دون أن ننتبه، يطيل التأمل في العابرين) يوحي للمتلقي بما يعانيه كفلسطيني يعيش في المنفى مهمشا، لا يهتم بقضيته أحد، فهو غريب يعيش مع هم وجودي يرافقه أنّى ذهب، ليتحول الحب في هذه القصيدة إلى معادل موضوعي لذات الشاعر، التي تعيش عذابات حب يجمع بين أرض مغتصبة وابن لها في المنفى.

---

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 24.

(2) المصدر نفسه، ص.ن.

(3) عيسى مومني: قاموس الإعراب، إعراب الكلمة وإعراب الجملة، دار العلوم للنشر والتوزيع، د.ط، عنابة، الجزائر، 2000م، ص 203.

وفي قصيدة أخرى بعنوان: "كان ينقصنا حاضر" تتشاكل المقاطع الشعرية من خلال حضور دال مشترك في بداية كل مقطع منها على النحو الآتي:

لِنَذْهَبْ كما نَحْنُ:

سيِّدةً حُرَّةً

وصديقاً وفيّاً، [1]

[...]

لِنَذْهَبْ كما نَحْنُ:

إنسانةً حُرّةً

وصديقاً وفيّاً لناياتها، [2]

[...]

لنذهبْ، كما نحن:

عاشقةً حُرَّةً

وشاعِرَها. [3]

[...]

لِنَذْهَبْ، كما نَحْنُ:

إنسانةً حُرَّة

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 11.

(2) المصدر نفسه، ص 12، 13.

(3) المصدر نفسه، ص 14.

وصديقاً وفيّاً، [1]

[...]

لنذْهَبْ كما نحن،

إنسانةً حُرَّةً

وصديقاً قديماً[2]

إن تحقق قيم: السيادة، الإنسانية، والعشق، مشروط بتحقق شرط الحرية. من هذا المنطلق يمكن القول إن الأخرى التي يخاطبها الشاعر في مطلع كل مقطع شعري من هذه القصيدة، هي "فلسطين"؛ لذلك يلح عليها في الذهاب معه، وعلى ما بينها من اختلاف يجسده بعد المسافة، فهو المنفي عن أرضه، وهي المحتلة والمغتصبة، حيث يعدها أن تستعيد القيم المغيبة، فيصفها بالسيدة، والعاشقة، والإنسانة، والحرة، ويؤكد لها أنه سيكون صديقا وفيا، كما كان دوما، وأن القضية الفلسطينية لن تغيب عنه أبدا.

2–2: تشاكل نهايات المقاطع:

لا تقل نهاية المقطع الشعري أهمية عن بدايته، فهي معبر دلالي، يمكّن القارئ من ولوج البهو المؤدي إلى بؤرة النص الدلالية. ويتضح هذا في تشاكل نهايات المقاطع الشعرية في قصيدة "لا أقل، ولا أكثر " بشكل جلي؛ حيث تتكرر عبارة: (أنا امرأة، لا أقل ولا أكثر) في ختام كل مقطع شعري، على النحو الآتي:

أُحبُّ الغموضَ الضروريَّ في

كلمات المسافر ليلاً إلى ما اختفى

من الطير فوق سُفُوح الكلام

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص15.

(2) المصدر نفسه، 17.

وفوق سُطُوح القُرى

أَنا امرأة، لا أَقلَّ ولا أكثرَ [1]

[...]

ولستُ بهذا ولا ذاك

لا، لستُ شمساً ولا قمراً

أنا امرأةٌ، لا أَقلَّ ولا أكثرَ [2]

[...]

أَنا مَن أَنا، مثلما

أَنت مَنْ أَنت: تسكُنُ فيَّ

وأَسكُنُ فيك إليك ولَكْ

أُحبّ الوضوح الضروريَّ في لغزنا المشترك

أنا لَكَ حين أَفيضُ عن الليل

لكنني لستُ أَرضاً

ولا سَفَراً

أنا امرأةٌ، لا أَقَلَّ ولا أَكثرَ [3]

[...]

وَتُتْعِبُني

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 61.

(2) المصدر نفسه، ص 62.

(3) المصدر نفسه، ص 63.

دَوْرَةُ القَمَرِ الأنثويّ

فتمرضُ جيتارتي

وَتَراً

وَتَراً

أنا امرأةٌ،

لا أَقلَّ

ولا أكثرَ ![1]

لقد تقمص الشاعر أنثى وراح يغوص في أعماقها إلى أبعد مدى، ليخلص في نهاية هذا الحلول إلى أن الأنثى تجسد البساطة في أتم معانيها، وهو ما عبّر عنه بقوله: (أنا امرأة، لا أقل ولا أكثر).

إن الشاعر يجد في المرأة ملامح الوطن؛ ففي توقها للحرية توق الأرض إلى ذلك، وفي دفئها دفء الوطن، وفي حب المرأة شبه لحب الشاعر لفلسطين، وفي وجع المرأة يلمح "درويش" وجع "فلسطين" وهي تئن تحت وطأة الاحتلال، كل هذه المشتركات جعلت الشاعر يتمثل "فلسطين" امرأة لا أقل ولا أكثر.

2–3: التشاكل شبه التام للمقاطع:

هو تشاكل يجمع بين أشكال متنوعة منه، كتشاكل الكلمة وعدد الأسطر الشعرية، والبدايات... وغير ذلك من التشاكلات، وفي قصيدة "ربما، لأن الشتاء تأخر" تتشاكل بعض المقاطع الشعرية بصورة شبه تامة، كما جاء في المقطعين الآتيين:

أَمثالُنا لا يموتون حُبّاً،

ولو مَرَّةً، في الغناء الحديث الخفيف

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 63، 64.

ولا يقفون، وحيدين، فوق الرصيف

لأن القطاراتِ أكثرُ من عَدَدِ المُفْرَدَات

وفي وُسْعنا دائماً أن نُعِيدَ النظَرْ (1)

وأَمثالُنا لا يعودون إلَّا

لِيَسْتَحْسِنُوا وَقْعَ أَقدامهم

على أَرض أَحلامهم،

أَو ليعتذروا للطفولة عن حِكْمَةٍ

بلغوها على حافة البئر.../(2)

فالشاعر إذ يلتفت إلى موقف العرب اتجاه القضية الفلسطينية يوظف أشكالا عديدة من التشاكل، عسى أن يجسد الخيبة العربية ومأساة الأرض السليبة.

إن أول أشكال التشاكل بين المقطعين الشعريين هو تشاكل عدد الأسطر الشعرية بينهما، الذي بلغ الخمسة أسطر؛ حيث يمكن تأويل هذا العدد بعدد أصابع اليد، ما يوجه ذهن المتلقي إلى معاني السلطة والقوة، وحتى الاتحاد أو البطش، ومن ثم يمكن القول أن الشاعر يحاول تمرير رسالة يتمثل فيها واقع القمع والتقتيل الذي يعيشه الشعب الفلسطيني، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يسعى إلى خلق وعي جماهيري بضرورة التكتل والاتحاد والالتفات إلى القضية الفلسطينية.

يدعم دلالة هذا التشاكل تشاكل بدايتي المقطعين؛ حيث يسلط الشاعر الضوء على واقع انهزامي، كله خيبة وهوان، حينما يقف على حقيقة أن العرب لم يفعلوا شيئا اتجاه القضية الفلسطينية، فلم يعد هناك أبطال يضحون من أجل الحرية، واسترجاع المسلوب، يعقدون

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 99.

(2) المصدر نفسه، ص 100.

الاجتماعات ويوقعون اتفاقيات سلام زائفة، لتبقى القضية الفلسطينية في الهامش، وفي وسعهم دائما إعادة النظر فيها. لا يهمهم الشعب الفلسطيني المشرد، واليتامى والثكالى بقدر ما تهمهم كراسي السلطة وينتظرون أن تعود "فلسطين" إليهم دون أن يحركوا ساكنا، فيشير الشاعر إلى ذلك من خلال البدايتين، إذ يقول:

أَمثالُنا لا يموتون حُبّاً،

ولو مَرَّةً، في الغناء الحديث الخفيف [1]

[...]

وأَمثالُنا لا يعودون إلَّا

لِيَسْتَحْسِنُوا وَقْعَ أَقدامهم

على أَرض أَحلامهم، [2]

إضافة إلى هذين الشكلين من التشاكل، يظهر تشاكل الكلمة؛ حيث يتشاكل الفعلان (لا يموتون) و(لا يعودون)، فكلاهما فعل مضارع منفي بأداة النفي (لا)، وكلاهما أجوف، وكلاهما على وزن (يَفعَلُ) الذي أصله (فعل)، ومنه (مات) و(عاد)، ف «المضارع: ما دل على حدوث شيء في زمن التكلم أو بعده»[3]، «والأجوف: ما اعتلت عينه»[4]، فإذا ما اجتمعت الدلالتان في الفعل، عكس واقعا راهنا تنبعث روائح مأساته من قلب الوطن العربي، وهو ما يدعم الدلالة التي أوحى بها شكلا التشاكل السابقين، إضافة إلى التباين الدلالي بينهما؛ حيث جمع الشاعر بين الحياة والموت من خلال هذا التشاكل المقطعي، محيلا القارئ على حقيقة موت النخوة والكرامة والضمير العربي، رغم أن العرب على قيد الحياة، كما تتشاكل كلمتا (الحديث) و(الخفيف) في كونهما اسمين

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 99.

(2) المصدر نفسه، ص 100.

(3) أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، ص 24.

(4) المرجع نفسه، ص 28.

مشتقين، وكلاهما "صيغة مبالغة" تدل على الثبوت، على زنة (فعيل)، فسمة التهاون والتخاذل اتجاه القضية الفلسطينية أصبحت ثابتة في العرب، كما أن الفعل الفدائي أصبح ثابتا في الفلسطيني.

وفي تشاكل آخر، شبه تام بين مقطعين من نفس القصيدة يقول الشاعر:

ماذا نفعلُ بالحُبِّ؟ قُلْتِ

ونحن ندسُّ ملابسنا في الحقائبِ

نأخذُهُ مَعَنا، أَمْ نُعَلِّقُهُ في الخزانةِ؟

قلتُ: ليَذْهَبْ إلى حيثُ شاءَ

فقد شبَّ عن طَوْقنا، وانتشرْ [(1)]

[...]

ماذا سنصنع بالأمس؟ قُلتِ

ونحن نُهيل الضباب على غدنا

والفُنُونُ الحديثةُ ترمي البعيدَ إلى

سلَّة المهملات. سيتبعُنا بالأَمْسُ،

قلتُ، كما يتبع النَهَوَنْدُ الوَتَرْ [(2)]

حيث يتشاكل المقطعان في البنية الحوارية بين الأنا والآخر من خلال خطاب العشق الذي تتجلى فيه ذات الشاعر ومعشوقته، فيدور الحوار بينهما في المقطعين على شكل استجواب، يشكل الاستفهام منطلقا له (ماذا نفعل بالحب؟/ ماذا سنصنع بالأمس؟)، ما يكشف عن رغبة الشاعر في إقحام المتلقي إلى عمق الخطاب الشعري، ليستشف الصراع الداخلي الذي تعيشه الذات بين حب

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 103.

(2) المصدر نفسه، ص 107.

يسكن الفؤاد فيلهب نار الشوق فيها وهي في المنفى، ومستقبل ضبابي غامض يؤرقه جرح الماضي.

هذا، ولا يخلو المقطعان من "تباين دلالي" على مستوى الكلمات من مثل: (غدنا ≠ الأمس)، يقابله تقارب في الدلالة بين الفعلين: (نفعل=نصنع)، وهو شكل آخر من أشكال التشاكل إضافة إلى تشاكل بدايتي المقطعين، من خلال الجملة الاستفهامية المؤلفة من:

اسم استفهام+ فعل+ فاعل (ضمير مستتر)+جار ومجرور

مـــــــــاذا+ **نفعـــل**+ (تقديره نحن) + **بالحـــبِّ**

مـــــــــاذا+ **سنصنع**+ (تقديره نحن) + **بالأمسِ**

وهو تشاكل تركيبي من جهة أخرى.

3. تشاكل الفواتح النصية مع الخواتم:

يتمثل هذا النوع من التشاكل في دال مشترك يحضر في بداية الخطاب الشعري، كما يحضر في نهايته، ففي قصيدة "رزق الطيور" يبدأ الشاعر قصيدته بقوله:

رُزقتُ مع الخبز حُبَّكْ

ولا شأن لي بمصيريَ،

مادام قُرْبَكْ

فخُذْهُ إلى أَيِّ معنى تريدُ

معي، أَو وحيدًا(1)

ويختمها بقوله:

رزقت مع الخبز حُبَّكْ

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 88.

ولا شأن لي بمصيرِيَ،

مادام قُرْبَكْ

ويا ليتني لم أحبَّك

يا ليتني لم أُحبَّكْ![1]

إن تشاكل بداية القصيدة مع نهايتها يجعل منها قصيدة دائرية؛ بحيث أن الدلالة العامة في الخطاب تنحصر في مضيق واحد، يؤكد فيه الشاعر على ارتباط مصير الفلسطيني بالأرض، التي تمثل الحياة لاقتران الحب الجامع بين الذات والوطن بمصدر العيش وهو الخبز، فحينما يقول الشاعر:

رُزقتُ مع الخبز حُبَّكْ

ولا شأن لي بمصيريَ،

مادام قُرْبَكْ [2]

يؤكد على القدر المحتوم، الذي جبل الشاعر على حب فلسطين، ليتربط مصيره بمصير هذه الأرض. هذا الحب لا تفسير له، ولا منطق يحكمه، حب مجنون يرافق الشاعر أينما كان، ويؤرقه ويشجيه بعد الحبيبة، فيتمنى لو لم يحبها، لأن مصيره في المجهول كما هو مصيرها.

4. التشاكل الأسلوبي:

«يعترف "غريماس "بأنه" من الصعب ، إن لم يكن مستحيلا، تعريف الأسلوب سيميائيا»[3]، بيد أن هذا لا يمنع استعراض بعض مما جاء في تحديده، فهو عند "جون ديبوا" وجماعته «سمة الأصالة الفردية للذات الفاعلة في الخطاب»[4]، فمن خلال الأسلوب يتميز الشاعر أو الكاتب عن

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 91.

(2) المصدر نفسه، ص 88.

(3) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 181.

(4) المرجع نفسه، ص 182.

غيره من الشعراء والكتاب، لذلك «تشدد مجمل التعريفات الغربية للأسلوب على بعده الفردي المتفرد؛ فهو "طريقة متميزة وفريدة، وخاصة بكاتب معين»[1]، ومنه يمكن تحديد "الأسلوب" بأنه طريقة في القول، ونسج الدوال عبر شبكة من العلاقات، حيث تؤسس لفرادة الأديب وتبرز تميزه، وقدرته على التصرف في أصناف القول بذكاء مموه للدلالة، التي تبقى هاجسا ومطلبا للقارئ، «فالأسلوب هو من الإنسان عينه»[2]، كما جاء في مقولة العالم الطبيعي الفرنسي "جورج بيفون" (Georges Buffon).

وأسلوب "درويش" في نحت العبارة فذ متميز، جعل من ألفاظ شعره المنتقاة، وكيفية نسجه لها محرابا للدلالة، ومن الأساليب الشعرية التي تنضوي تحت مظلة "التشاكل الأسلوبي": أسلوبا "الالتفات" و"العكس".

1-4: أسلوب الالتفات:

«هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر»[3]، فقد «يتلاعب المتكلم بضميره فتارة يجعله ياء على جهة الإخبار عن نفسه، وتارة يجعله كافا أو تاء فيجعل نفسه مخاطبا وتارة يجعله هاء، فيقيم نفسه مقام الغائب»[4]، وإنما يفعل ذلك لأن «الترامي بالكلام إلى أنحاء شتى [...] ألذ وأطيب من الجمود به على حالة واحدة في كل نحو من أنحاء الكلام»[5].

وقد عمد الشاعر إلى هذا الأسلوب في بعض المواضع من قصائده، مولدا من خلاله "تشاكلا أسلوبيا"، كما هو في قوله:

---

(1) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص.ن.

(2) المرجع نفسه، ص 192.

(3) حسن طبل: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، دط، القاهرة، مصر، 1418هـ/1998م، ص 16.

(4) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس، 2008م، ص 314.

(5) المرجع نفسه، ص.ن.

هل كان هذا الطريقُ هباءً

على شَكْل معنى، وسار بنا

سَفَراً عابراً بين أسطورتين

فلا بُدَّ منه، ولا بُدَّ منا

غريباً يرى نَفْسَهُ في مرايا غريبته؟[1]

[...]

فلا بُدَّ مني

ولا بُدَّ منك، ولا بُدَّ من آخرين

لنسمع أَبواق إخوتنا السابقين

وهم يمتطون ظهور الخيول، من الجانبين

ولا يرجعون. فكن يا غريبُ سلامَ

الغريبةِ في هُدْنَةِ المُتْعَبين[2]

يلتفت الشاعر من ضمير إلى آخر، مترامیا بالكلام إلى أنحاء شتى، في المقطعين، ما ولد تشاكلا أسلوبيا بينهما؛ ففي المقطع الأول ينتقل من ضمير الـ"هو" المفرد المذكر الغائب إلى ضمير الـ"أنا" الجمعي، في عبارة إلزامية هي: (لا بُدَّ من)، ما يوحي بقدرية هذا السفر، وحتمية المعاناة والمنفى والتشرد على الفلسطيني وحتى على فلسطين ذاتها. وفي المقطع الثاني يلتفت من ضمير الـ"أنا" الفردي إلى ضمير المخاطب المفرد المذكر(أنتَ)، ثم إلى ضمير الغائب الجمعي المذكر (هم)، بنفس العبارة الإلزامية (لا بُدَّ من) مُلحًا على الفعل الفدائي الذي أصبح سبيلا وحيدا للحرية

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 13.

(2) المصدر نفسه، ص 89، 90.

واسترجاع الهوية، نظرا لتخاذل العرب اتجاه القضية الفلسطينية مكتفين بتوقيع اتفاقيات السلام الزائفة، وهو ما عبّر عنه الشاعر بقوله:

[...] فكن يا غريبُ سلامَ

الغريبةِ في هُدْنَةِ المُتْعَبين [1]

ويقول في موضع آخر من هذا الديوان الشعري:

هكذا تَضَعُ الأرضُ في جَسَدٍ سرّها،

وتُزَوِّجُ أُنثى إلى ذَكَرٍ. فخذيني

إليها إليكِ إليَّ. هُنَاكَ هُنا. داخلي

خارجي. وخُذيني لتَسْكُنَ نفسي

إليكِ، وأَسْكُنَ أَرضَ السكينهْ[2]

حيث يلتفت بالضمير في أشباه جمل متتالية ليخلق فضاء من المتشاكلات على النحو الآتي:

إلى + ضمير متصل

إليها

إليكِ

إليَّ

حيث ينتقل الشاعر من ضمير الـ"هو" المفرد المؤنث الغائب إلى ضمير المخاطب المفرد المؤنث (أنت) إلى ضمير الأنا الفردي؛ فالأول يعود على الأرض، والثاني على المخاطب المؤنث،

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص.ن.

(2) المصدر نفسه، ص 51.

أما الثالث فيعود على ذات الشاعر، لتتصهر هذه الذات مع الأرض ومع الأخرى في بؤرة الدلالة، المتمثلة في الهوية، فالشاعر إذ يطلب من الأخرى أن تأخذه إلى الأرض يطلب منها أن تأخذه إليها وتحتويه، فإذا ما تحقق ذلك، كان له أن يجد سلامه الداخلي، لذلك يقول:

[...] خُذيني لتَسْكُنَ نفسي

إليكِ، وأَسْكُنَ أَرضَ السكينهْ [(1)]

من هذا المنطلق، لا تغدو الأنثى المخاطبة سوى معادلا موضوعيا للأرض المرتبطة بروح الشاعر وكيانه، إذ يعيش صراعا داخليا يعكر صفو حياته، ويعكر صفو هذه النفس، وهو في المنفى، ما يفسر حضور المتباينات مثل: هناك≠هنا، داخلي≠خارجي، أنثى≠ذكر؛ فالـ"هناك" يمثل فلسطين البعيدة، والـ"هنا" يمثل المنفى، أما "الداخل" فهو يمثل ذكريات الشاعر عن الوطن، و"فلسطين" التي تعيش بداخله حلما بعيدا صعب المنال، وسريان حبها في داخل الذات. في حين يمثل "الخارج" واقع البعد، وتمثل الأنثى "فلسطين" بدفئها وحنانها وتشبث الشاعر بها.

2–4: أسلوب العكس:

يصنف العكس كأسلوب في علم البديع، وهو يعني «رد آخر الكلام إلى أوله؛ بمعنى أن المتكلم يعكس كلامه، فيجعل في الجزء الأخير ما جعل في الجزء الأول»[(2)]، وقد لجأ إليه الشاعر في مواضع متفرقة من هذا الديوان، اشتغل الباحث على بعض منها، مما كان له حظ في خلق التشاكل، ومن ذلك ما جاء في قوله:

لم يبقَ منِّي سواكِ، ولم يبق منكِ

سوايَ غريباً يُمَسِّدُ فَخْذَ غريبتِهِ[(3)]

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص.ن.

(2) محمد ألتونجي: الجامع في علوم البلاغة المعاني البيان البديع، دار العزة والكرامة للكتاب، ط1، وهران، الجزائر، 1434هـ/2013م، ص 233.

(3) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 114.

يتمثل الشاعر في هذين السطرين الشعريين مأساة الشعب الفلسطيني المشرد والمهمش، من خلال الغربة والمنفى الذي هو فيه، فيسقط واقعه حينما يحس بالوحدة والتهميش على "فلسطين" وهي تئن تحت وطأة الاحتلال دون أن يهتم بقضيتها أحد، لتغدو بذلك أرضا مهمشة، ولا يحس بها إلا المهمش مثلها، لذلك يستأنس بها "محمود درويش" كما تستأنس هي به، غريبان يواسيان بعضهما في عتمة الخنوع والتهاون العربي.

ويستمر الشاعر في هذا أكثر حينما يقول متسائلا:

هل أَنا أَنتِ أخرى

وأَنت أَنا آخر؟ (1)

فالشاعر لم يعد يفرق بين ذاته والوطن لالتحامه بهذه الأرض والتحام فكره وعاطفته بالقضية، ما جعله يغوص في التباس الثنائية باحثا عن ذاته وعن وجوده المرتبط أساسا بوجودها الذي لن يتحقق دون حرية.

وعلى سبيل التشاكل الأسلوبي، يعتمد الشاعر "العكس" في موضع آخر من الديوان، فيقول:

يمرُّ الزمانُ بنا، أَو نَمرُّ به

كضيوفٍ على حنطة الله

في حاضرٍ سابقٍ، حاضر لاحق،

هكذا هكذا نحن في حاجة للخرافة

كي نتحمَّلَ عبءَ المسافة ما بَيْن بابين.../(2)

حيث عكس الفاعل في الجملة الأولى (يمر الزمان بنا) إلى مفعول به في الجملة الثانية (نمر به) ليتحول مفعول الجملة الأولى إلى فاعل الجملة الثانية، ما جسد التفاعل بين الذات وعامل

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 16.

(2) المصدر نفسه، ص 109.

الزمن في صورة ترسم مشهد صراع الفلسطيني مع سطوة الزمن، وواقع الشتات والضياع الذي يعيشه الشعب المضطهد، على أمل أن يكون الغد أفضل، هذا الأمل هو عزاء الفلسطسني والحافز الوحيد الذي يمكّنه من تحمل أعباء الحياة، والزمن الذي يمر ثقيلا بكل ما يحمل من هموم وأوجاع لهذا الشعب، إنه أمل في الحرية والسلام، ولما كان السلام وليد الحب، يبقى الأمل فيه ضربا من الغيب. يقول الشاعر:

فليكُنِ الحُبُّ ضرباً من الغَيْبِ، وليكُنِ

الغيبُ ضرباً من الحُبِّ. إني عجبتُ

لمن يعرفُ الحبَّ كيف يُحِبُّ! فقد

يتعَبُ الحُبُّ فينا من الانتظار ويمرَضُ،

لكنَّهُ لا يَقُولُ[1]

فالفلسطيني قد يصل صبره على الأذى والحصار إلى حدوده القصوى لكنه أبدا، لا يعرف اليأس، ويبقى متشبثا بخيوط الأمل في السلام وإن كانت رفيعة.

5. التشاكل التركيبي:

5-1: تشاكل الجمل الإنشائية:

يعرَف الإنشاء بأنه «الكلام الذي لا يحتمل صدقًا ولا كذبا، ولا يصح أن يُقال لقائله إنه صادق أو كاذب»[2]، و«الإنشاء ضربان: طلبٌ، وغير طلب. والطلب يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب؛ لامتناع تحصيل الحاصل»[3]، وهو أنواع كثيرة، يقتصر الباحث على بعض منها مما هو طلبي.

---

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 28.

(2) محمد ألتونجي: الجامع في علوم البلاغة المعاني البيان البديع، ص 49.

(3) الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، وَضَع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1424هـ/2003م، ص 108.

5-1-1: الجمل الاستفهامية:

«الاستفهام هو طلب العلم بشيء لم تكن تعرفه قبل أن تسأل عنه باستخدامك احدى أدواته»[1]، وقد تشاكلت الجمل الاستفهامية على مستوى الخطاب الدرويشي بشكل خدم الدلالة العامة وعززها في الديوان، ولعل أصدق مثال على ذلك ما تشاكل من قوله في موضعين متباعدين من هذا الديوان:

هل كان هذا الطريقُ هباءً

على شَكْل معنى، وسار بنا

سَفَرًا عابرًا بين أسطورتين؟ [2]

[...]

هل كان هذا الطريق كما هُوَ، منذ البداية،

أَم أَنَّ أَحلامنا وَجَدَتْ فرساً من خيول

المَغُول على التلِّ فاسْتَبْدَلَتْنا؟[3]

فالشاعر في الاستفهامين يبدأ بتركيب نحوي واحد، كما هو موضح:

[حرف استفهام + فعل ماض ناقص +اسم إشارة+ بدل]

[هـــــــــــل+كــــــــــــــــــــان+ هــــــذا+الطريق]

[هـــــــــــل+كــــــــــــــــــــان+ هــــــذا+الطريق]

فالشاعر إذن يحس بوهم الرحلة، ولا جدوى البحث عن المصير، يتساءل في المقطع الأول عما إذا كانت الحرية مطلبا مستحيل المنال، فكان سعيه هباءً وأملا فاترا تشبث به متوهما أنه

(1) محمد ألتونجي: الجامع في علوم البلاغة المعاني البيان البديع، ص 55.

(2) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 13.

(3) المصدر نفسه، ص 114.

سيتحقق في يوم ما، وفي المقطع الثاني عما إذا كانت أحلام الشعب الفلسطيني مجرد أوهام منذ البداية، أم أن الغرباء هم من قتلوها، فالاحتلال الصهيوني قَمع كل شيء، حتى الحلم البسيط وهي حقيقة الشاعر متيقن منها، لذا استخدم حرف الاستفهام (هل) الذي يختص بالتصديق والإيجاب، فلا يدخل على المنفي من الكلام[1]

5-1-2: جمل الأمر والنهي:

يمكن تحديد "الأمر" بأنه «ما يطلب به حدوث الفعل من السامع وإلزام تنفيذه»[2]، وللأمر صيغ كثيرة، وظَّف الشاعر منها المضارع المجزوم بلام الأمر، في قوله:

هذه سَنَةٌ صَعْبَةٌ

لم يَعِدْنا الخريف بشيءٍ

ولم ننتظرْ رُسُلاً

والجفافُ كما هُوَ: أَرضٌ مُعَذَّبَةٌ

وسماءٌ مُذَهَّبَةٌ،

فليكُنْ جَسَدي مَعْبَدِي

... وَعَلَيْكَ الوُصُولُ إلى خبز روحي

لتعرف نفسَكَ. لا حدَّ لي

إن أَردتُ:

أوَسِّعُ حقلي بسنبلَةٍ

وأُوسِّعُ هذا الفضاء بتَرْغَلَّةٍ،

(1) (ينظر) محمد ألتونجي: الجامع في علوم البلاغة المعاني البيان البديع، ص 56، 57.

(2) المرجع نفسه، ص 50.

فليكن جَسَدي بَلَدي[1]

فالشاعر إذ يجمع بين فعل الكينونة المضارع ولام الأمر موظفا بذلك صيغة أمر، في قوله:

فليكن جَسَدي مَعبَدِي

فليكن جَسَدي بَلَدِي

[لام الأمر+فعل الكينونة المضارع(يكن) +اسم كان مضاف+ مضاف إليه+ مضاف إليه]

يؤسس لتشاكل على مستوى تركيب الجملتين الأمريتين، يوحي برغبة الذات في الكينونة والوجود المادي على أرض الوطن، وهو ما يفسره لفظ (الجسد).

تعيش ذات الشاعر صراعا بين الوجود واللاوجود المرتبطين بالوطن، يجسده الصراع بين الروح والجسد؛ فالمعبد المؤسس على الروحانيات تشبه قداسته إلى حد بعيد قداسة فلسطين بالنسبة للشاعر، وهو ما يفسر جمعه بين (معبد) و(بلد) في الجملتين المتشاكلتين، ومع هذا لم يخل التركيب النصي من "تباين" يعزز المعنى حينما قال الشاعر:

فليكُنْ جَسَدي مَعْبَدِي

... وَعَلَيْكَ الوُصُولُ إلى خبز روحي

لتعرف نفسَكَ. لا حدَّ لي [2]

جامعا بين كلمتين متضادتين في المعنى، هما: (جسدي) و(روحي)؛ فالوصول إلى الذات وتأسيس الكينونة رهين التواجد المادي على الأرض المقدسة حيث تسكن الروح ويهدأ الصراع داخل الذات.

إضافة إلى تشاكل جمل الأمر، تتشاكل جمل النهي عبر جسد الخطاب الدرويشي، والنهي يستخدم بصيغة الأمر للكف عن الشيء على وجه الاستعلاء، كما قد يخرج عن صيغته

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 83، 84.

(2) المصدر نفسه، ص 83.

الاستعلائية، ليؤدي معانٍ أخرى يتطلبها سياق الكلام، كالدعاء والإرشاد والتمني والتحقير[(1)]، والشاعر إذ يوظف جمل النهي يجعلها متشاكلة فيما بينها، فحينما يقول:

أَسْمَعُ صرخة ليلى البعيدة

من غرفة النوم: لا تتركيني

سجينةَ قافيةٍ في ليالي القبائلِ

لا تتركيني لهم خبرا...

أَنا امرأةٌ، لا أَقلَّ ولا أكثرَ[(2)]

يتقمص دور أنثى ويحل فيها، فينهى الأخرى من خلال صوتها أن تتركها سجينة للقافية، وأن تتركها للقبائل خبرا، موظفا جملتي نهي تتشاكلان في بدايتيهما على النحو الآتي:

[(لا) الناهية الجازمة+ فعل مضارع+ فاعل+ نون الوقاية+ مفعول به]

[لا + تتـــــــــرك+ ي + ن + ي]

[لا + تتـــــــــرك+ ي + ن + ي]

إن الأنثى التي تلَبَسها الشاعر هي –لا محالة– "فلسطين" الجريحة وهي تنهى المرأة التي تشبهها في كل حالاتها أن تتركها مجرد موضوع للقصيد يتغنى به الشعراء، وترسمه الأقلام، ليتندم ويتسامر به الناس، ولعل القبائل –هنا– إشارة إلى الشعوب العربية التي لا تحرك ساكنا اتجاه القضية الفلسطينية، فيحاول الشاعر من خلال هذا الحلول، وبصوت "فلسطين" أن يمرر صرختها، وهي بعيدة عنه إليهم، في محاولة لإيقاظ الضمائر النائمة، ففلسطين –هنا– تستجدي من كل أرض أخرى أن تنتشلها مما هي فيه، حتى لا تبقى مجرد خبر يتداوله البشر، فالسجن، والبعد،

---

(1) (ينظر) محمد ألتونجي: الجامع في علوم البلاغة المعاني البيان البديع، ص 52، 53.

(2) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 62، 63.

والصرخة، والليل، كلها دوال توحي بواقع حزين بائس، انعكس على نفسية الشاعر المنفي فراح يسمع صرخات وآهات لوعة وطنه الجريح.

و يقول في موضع آخر من الديوان الشعري:

[...] لا تتركيني تماماً، ولا

تأخذيني تماماً. ضعي في المكان الصحيح

الزمانَ الصحيح، فأنتِ السبيلُ وأَنتِ الدليلُ(1)

في هذا المقطع الشعري تتشاكل جملتا النهي تركيبيا على النحو الآتي:

[(لا) الناهية الجازمة+فعل مضارع+فاعل+نون الوقاية+مفعول به+نائب مفعول مطلق]

[لا + تتـــــرك+ ي + ن+ ي + تمـــامـــــا]

[لا + تتـــــرك+ ي + ن+ ي + تمـــامـــــا]

ولكن هذا التشاكل لا يخلو من "تباين"، فبين لفظي (تتركيني) و(تأخذيني) تضاد دلالي بين (الترك) و(الأخذ)، على ما بين الفعلين من تشاكل في الزمن المضارع، والجزم بـ(لا)، واتصال الضمير بهما.

فالشاعر وهو يبحث عن ذاته وعن المصير المرتبط بالوطن، يلتمس من الأخرى/"فلسطين" ألا تشجيه بسيطرة التفكير فيها عليه فتؤرق روحه، ولا تتركه تماما، فتتساه ويبتعد عن حقيقته.

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 29.

5-2: تشاكل الجمل الخبرية:

«الخبر ما يحتمل الصدق والكذب لذاته»[1]، ويقصد «بالصدق أن يكون الكلام مطابقا للواقع العام، ويقصد بالكذب مخالفة الكلام للواقع العام»[2]، «والأصل في الجملة الخبرية أن تلفظ لأحد غرضين:

أ- إفادة المخاطب ما ورد في الجملة، إن كان جاهلا مضمونها [...]

ب- إفادة المخاطب ما ورد في الجملة وهو عالم بها»[3].

تبعا لهذا، سيقف البحث على نوعين من الجملة الخبرية، كان لهما الأثر الفاعل ضمن استراتيجية "التشاكل التركيبي" في توجيه الدلالة، وهما: الجملة الخبرية المثبتة والجملة الخبرية المنفية.

5-2-1: الجمل الخبرية المثبتة:

وهي ما خلت من المؤكدات لعدم الحاجة إليها، من مثل ما جاء في قول الشاعر:

في دمَشقَ:

ينامُ الغريبُ

على ظلّه واقفاً

مثل مِئْذَنَةٍ في سرير الأبد[4]

[...]

في دِمَشْقَ:

(1) أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، د.ط، بيروت، لبنان، 2003م، ص 55.

(2) إلياس مستاري: البنيات الأسلوبية في ديوان "الموت في الحياة" لعبد الوهاب البياتي، ص 83.

(3) محمد ألتونجي: الجامع في علوم البلاغة المعاني البيان البديع، ص 38.

(4) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 133.

ينامُ غزالٌ

إلى جانب امرأةٍ

في سرير الندى(1)

حيث تتشاكل الجملتان الخبريتان المثبتتان في المقطعين الشعريين في تركيبهما النحوي على النحو الآتي:

[جار ومجرور+ فعل مضارع+ فاعل+ جار+ اسم مجرور مضاف+ مضاف إليه]

[فــي دمشـــق+ يــنـــــــام+الغريب+ على + ظلـــــــــــــ+ـــــــــه]

[فــي دمشـــق+ يــنـــــــام+غــزال+ إلى + جـــانــــــــب+امـــــــــرأة]

فحينما يحس الشاعر بالوحدة يلجأ مباشرة إلى الفعل (نام) لما في النوم من راحة قد تكون جرعة مسكِن مؤقتة لأشجان الغريب الذي وجد في "دمشق" صورة للوطن المسلوب حيث الدفء والأمان.

بيد أن "التباين" يعكر صفو هذا النوم، حينما يوظف الشاعر اسم الفاعل (واقفا) ليعبّر به عن حالة اللااستقرار والاضطراب التي يعيشها الفلسطيني المشرد، فجمعه بين "النوم" و"الوقوف" في قوله:

ينامُ الغريبُ

على ظلّه واقفاً (2)

يجسد صورة الفلسطيني وهو يعيش في خوف دائم، مستعدا لكل ما هو محزن ومؤلم، مستعدا للقصف والموت على يد المحتل الغاشم، لذلك يقول:

---

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 138.

(2) المصدر نفسه، ص 133.

مثل مِئْذَنَةٍ في سرير الأَبد [1]

من هنا، يتضح أن "دمشق" ما هي إلا معادل موضوعي لفلسطين المحتلة.

ويقول "محمود درويش" في مقطع شعري آخر:

[...] كُلَّما

مَضَتِ امرأةٌ في المساء إلى سرِّها

وَجَدَتْ شاعراً سائراً في هواجسها.

كُلَّما غاص في نفسه شاعرٌ

وَجَدَ امرأةً تتعرَّى أَمام قصيدتِهِ[2]

حيث بدأ الشاعر جملتيه المثبتتين بظرف الزمان (كُلَّما) المتعلق بالجواب والتقدير؛ بمعنى (كل حين) مع تغيير بسيط في ترتيب بقية عناصر الجملة الواحدة كالآتي:

[ظرف زمان+فعل ماضي+فاعل+جار ومجرور+فعل ماضي+فاعل مستتر+مفعول به]

[كلـــــــما+مضـــــــت+امـرأة+في المساء+وجـــــــــــــــــــــــــدت+شـــاعرا]

[ظرف زمان+فعل ماضي+جار ومجرور+فاعل+فعل ماضي+فاعل مستتر+مفعول به]

[كلـــــــما+غـــــــاص+ فـــي نفســه+شاعر + وجـــــــد+ امرأة]

يريد من خلال هذا التشاكل تجسيد جدلية ثنائية (الأنا/الآخر) بإسقاطها على المرأة الفاعلة في الجملة الأولى، والشاعر الفاعل في الجملة الثانية، والمرأة المفعول بها في الجملة الثانية، والشاعر المفعول به في الجملة الأولى، وفي كل هذا تلتبس الثنائية؛ حيث أن الفاعل يكتشف –في الجملتين– أن المفعول به هو الفاعل فيه والعكس. هكذا يُقحم "محمود درويش" القارئ في متاهة هذه الثنائية، ليخلص في الأخير إلى أن ذات الشاعر هي محور الحدث؛ بحيث أن هذه الذات

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص.ن.

(2) المصدر نفسه، ص 23.

تحمل على عاتقها هم القضية ولا تملك إلا أن تجعل القصيدة وعاءً لها متلبسة روح هذا الوطن ورغم المنفى تعيش آلامه وأحزانه فتهجس به.

5-2-2: الجملة الخبرية المنفية:

تُعرّف بأنها «الجملة الفعلية أو الاسمية التي تقدمتها أداة نافية، لسلب مضمون علاقة الإسناد بين طرفيها حسب أغراض الكلام، ما يقتضيه المقام، والنفي خلاف الإثبات [...] وأدوات النفي في اللغة العربية متعددة نجدها موزعة في كتب النحو على أبواب شتى منها: لا، ما، إن، لات، لن، لم، لمّا، بالإضافة إلى (ليس) حيث نعتبرها من أدوات النفي كذلك، وقد تتموضع هذه الأدوات حسب حاجة الشاعر إلى استعمالها بما يتوافق ومقتضى الحال»[1].

أفاض الشاعر في توظيف الجمل الخبرية المنفية، كأنما يرفض الواقع المعيش، حيث يقول:

"لا حُلول ثقافيَّةً لهُمُومٍ وُجوديَّةٍ[2]

[...]

"لا حلولَ جماعيَّةً لهواجسَ شخصيَّةٍ[3]

نافيا أن يكون وهم الثقافة حلا لمشاكل الشعب الفلسطيني، بما في ذلك أسلوب الحوار، الذي ماعاد ينفع مع الدول الاستعمارية، فكل المعاهدات والاتفاقيات السلمية تم نقضها، والأمة العربية خانعة لا تملك إلا أن تجعل من القضية الفلسطينية خبرا في وسائل الإعلام وموضوعا للقصائد، فيؤكد الشاعر على أن التغيير لا يكون إلا بنهضة وثورة من رحم الأمة؛ فهم استرجاع الأرض المسلوبة لا تحققه إلا لغة القوة والعنف مقابل العنف، ومشاكل الأمة لن يحلها الغير، بل يبدأ حلها من عمق هذه الأمة، من المعني.

---

(1) إلياس مستاري: البنيات الأسلوبية في ديوان "الموت في الحياة" لعبد الوهاب البياتي، ص 87.

(2) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 13.

(3) المصدر نفسه، ص 16.

إن "التشاكل التركيبي" بين الجملتين لا يخلو من "تباين" يعزز الدلالة الأساس فيهما؛ فالجمع بين كلمتي: (جماعية) و(شخصية) يوجه القارئ مباشرة إلى أن وجود احداهما ينفي وجود الأخرى، وبما أن الشاعر ينفي الحلول الجماعية، فإن دلالة الفردية تطغى على السطر الشعري لتمنحه دلالة الرفض والتمرد على واقع انهزامي، والدعوة إلى بحث شؤون الأمة العربية بذاتها ومن أجل ذاتها. الأمر نفسه ينسحب على السطر الأول؛ حيث يجمع الشاعر بين كلمتي: (ثقافية) و(وجودية)، فينفي الحلول الوهمية لمشاكل الواقع العربي، والفلسطيني على وجه الخصوص.

وعلى سبيل تشاكل الجمل الخبرية المنفية يقول الشاعر:

[...] أَنا هُوَ مَنْ كان يوماً

أَنا، كُلَّما عَسْعَسَ الليلُ فيك حَدَسْتُ

بمَنْزِلَةِ القلب ما بين مَنْزِلَتَيْن: فلا

النفسُ ترضى، ولا الروحُ ترضى. وفي

جَسَدَيْنا سماءٌ تُعانق أَرضاً.[1]

حيث تتشاكل الجملتان: (فلا النفس ترضى/ ولا الروح ترضى) تركيبيا على النحو الآتي:

[حرف عطف+ أداة نفي+ مبتدأ + جملة فعلية في محل رفع خبر]

[ف + لا + النفس+ ترضى]

[و + لا + الروح + ترضى]

لينفي الشاعر بذلك السكينة والسلام الداخليين فيه إذ تتمرد نفسه، وتتعذب روحه كلما تذكر أنه بعيد عن "فلسطين" بعد السماء عن الأرض، ولكن لا وجوده المادي فيها لا يمنع من عناق روحي بين "محمود درويش" و"فلسطين"، ففي هذا العناق يجد سلامه، ويعيش –ولو وهما– لحظة وجود على أرض الوطن، وهي الدلالة التي عمّقها التباين الدلالي واللفظي بين لفظي: (سماء) و(أرض)

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 31، 32.

حيث جمع بينهما فعل العناق، كمؤشر على انعتاق روح الشاعر وتمردها، واندفاعها نحو الوطن شوقا ولهفة.

يقول الشاعر:

"ليس هذا طريقي إلى أرض حُريَّتي

ليس هذا طريقي إلى جَسَدي

وأَنا، لن أكون "أنا" مَرَّتين

وقد حلَّ أَمسِ مَحَلَّ غدي

وانقَسَمْتُ إلى امرأتين[1]

يوظف "محمود درويش" (ليس) التي «الأصل فيها (لا أيس) فالحرف (لا) للنفي، والفعل (أيس) دال على الكون المطلق أو الوجود أو الحياة»[2] في سطرين شعريين متواليين، ومتشاكلين في تركيبيهما؛ ينفي في الأول أن يكون هذا الطريق طريقا إلى "فلسطين" (أرض الحرية)، وينفي في الثاني أن يكون هذا الطريق سبيلا إلى الوجود المادي فيها (الجسد)، فهذا الطريق يقود إلى مستقبل يشبه الحاضر المتأزم، الذي سيكون أمسا حينما تنتقل الذات إلى الغد، إليه، ومن ثم فالشاعر يضع المتلقي أمام حقيقة بيّنة، ويصرح أن الرضى بالانقسام بداية محو للكيان والوجود والهوية، ومن ثم الموت في الحياة.

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 16.

(2) إلياس مستاري: البنيات الأسلوبية في ديوان "الموت في الحياة" لعبد الوهاب البياتي، ص 91.

6. التشاكل الدلالي:

تشاكل المعنى يعني وجود مشترك دلالي بين دوال معينة، وعلى ما لهذه الدوال من أهمية في الخطاب الشعري «فإن المضمون يبقى قطب العملية التواصلية»[(1)] بين المؤلف الباث والمتلقي القارئ فـ «التشاكل المعنوي يقوم بوظائف عديدة [...] من أهمها ضمان نوع من التشاكل المعنوي الذي يجعل المتلقي يفهم الخطاب [...] وهو ينتج عن تكرار المقومات السياقية»[(2)]؛ حيث لكل دال مدلول يتشكل من تضافر مجموعة من المقومات ، والمشترك الدلالي يقع في أحد هذه المقومات أو أكثر من ذلك، أو فيها جميعا، ويتضح هذا في قول الشاعر:

غريباً يرى نَفْسَهُ في مرايا غريبته[(3)]

[...]

وقوع الغريب على نفسه في الغريب![(4)]

بحيث يمكن تحليل السطرين الشعريين كالآتي:

غريب: [اسم+ محمول على موصوف حي + دال على المنفى]

الغريب: [اسم+ محمول على موصوف حي + دال على المنفى]

اشتراك الدالين في جل المقومات خَلَق تشاكلا معنويا سيتراكم على طول السطرين الشعريين، ليكون بذلك عاملا أساسيا في ضمان وحدة الخطاب، ويمكن تتبع ذلك كالآتي:

يرى: [فعل + محمول على فاعل حي + دال على اللقاء]

وقوع: [اسم + محموله حي + دال على اللقاء]

---

(1) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 27.

(2) المرجع نفسه، ص.ن.

(3) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 13.

(4) المصدر نفسه، ص 37.

نفسَهُ: [اسم+مضاف إلى ضمير يعود على فاعل حي + يدل على خصائص الذات]

على نفسِه: [جار ومجرور+مضاف إلى ضمير يعود على فاعل حي + يدل على خصائص الذات]

مرايا: [اسم + يدل على جماد]

الغريب: [اسم+ يدل على جماد أو كائن حي]

ومن ثم يمكن القول أن السطرين الشعريين متشاكلان دلاليا؛ فالشاعر في كليهما يصور لمتلقيه كيف إن المنفي يأنس بالمهمش الغريب مثله، حيث تجمع الظروف والأقدار الغريب بالغريب ليرى فيه ما به، فكأنما هو مرآة تعكس له صورته الحزينة، هكذا يرى "محمود درويش" تفاصيله مبثوثة في تجاعيد "فلسطين" المهمشة، فهي الأرض التي هُجِر أبناؤها منها وسكنها الدخلاء، فغدت غريبة كشاعرها المنفي منها إلى الهامش.

ويستمر الشاعر في تجسيد هذه الثنائية، مولدا تشاكلا دلاليا آخر من خلال أسطر شعرية، هي:

[...] جَسَداً يختفي ثم يظهَرُ

في جَسَدٍ يختفي في التباس الثنائية

الأبدية.(1)

[...]

جَسَدي يَتَفَتَّحُ في جَسَدي(2)

فبين السطرين مشترك دلالي بيّن، يتمثل في الالتحام بين الشاعر و"فلسطين"؛ فالجسد الذي يختفي ثم يظهر هو الوجود والكيان الفلسطيني الذي يراود الشاعر كحلم أو حمى تنتابه من حين

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 37.

(2) المصدر نفسه، ص 85.

لآخر، فيختفي وجوده فيها إذا ما انتابته، لأنه مرتبط بها، فتلتبس الثنائية وتختلط الهواجس بين هاجس العودة إلى الوطن والسلام الداخلي للشاعر، وتحرر الأرض والإنسان من قيد الاحتلال واسترجاع الهوية المسلوبة، حتى إذا ما سلم المتلقي بالتحام هذه الثنائية، أكد له الشاعر ذلك بجعله جسد فلسطين جسده، ومن ثم وجودها مقترنا بوجوده والعكس، ما يتيح للقارئ أن يعمم فيقول: إن الشاعر –هنا– يمثل شعبا بأكمله، إنه الشعب الفلسطيني.

تكشف علاقات "التشاكل" و"التباين" في هذا الخطاب الشعري المعاصر عن مدى براعة الشاعر في انتقاء الوحدات الدالة والتأليف فيما بينها، ليستحيل الخطاب مسرحا ترقص على خشبته المتشاكلات والمتباينات على إيقاع نغم واحد، هو جرح الإنسان المعذب والمحكوم عليه بالشقاء الأبدي. وقد تجلى "التشاكل" على مستويات متنوعة و متعددة، يصاحبه "تباين" عزز دلالاته وساهم في خلق علاقات الاختلاف الضرورية لبناء صرح المعنى، ما يؤكد ثقل هذه الاستراتيجية في التحليل السيميائي، ونجاعتها كمفك إجرائي يحصد به القارئ دلالات الخطاب الشعري.

الفصل الثالث: سيميائية "النص الغائب"

1. ماهية "التناص" ونشأته: مفاهيم أساسية.
2. التناص الديني.
2–1: التناص القرآني.
2–2: التناص التوراتي.
3. التناص الأسطوري.
4. التناص الأدبي.
5. التناص مع الشخصيات التراثية.

1. ماهية "التناص" ونشأته: مفاهيم أساسية:

لقد تنبّه الباحثون، من خلال مقارباتهم للنصوص الأدبية، إلى أن النص يؤثر على ذات المتلقي بحيث يستحضر ذاكرة نصية متنوعة؛ ذلك أن معطيات النص تزحزح عقل القارئ وعاطفته من واقع النص الحاضر إلى عوالم أخرى، حيث يجد نفسه في نقطة تتواشج فيها عدة نصوص على اختلافها، تبعا لهذا ظهر مفهوم اصطلح عليه بـ"التناص (Intertext).

لقد ظهر هذا المفهوم حديثا «مع الشكليين انطلاقا من"شلوفسكي" (Viktor Shklovsky) الذي فتق الفكرة، فأخذها عنه "باختين" (Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine) الذي حوّلها إلى نظرية حقيقية»[(1)]، ولعل البذور الأولى لهذا المفهوم تعود إلى جهود المقارنين؛ حيث استُخدم في الأدب المقارن كأداة تحليلية من أجل كشف علاقات التأثر والتأثير بين نصوص الثقافات المختلفة، ولكن اهتمامهم كان قد انحصر في دراسة الموضوعات المشتركة بينها، وكيفيات استقبالها وفهمها[(2)].

لتحتوي النظريات ما بعد البنيوية هذا المفهوم، و توظفه كمفتاح إجرائي، تلج من خلاله إلى أعماق النص الأدبي، فلم تكن هذه الآلية حكرا على منهج بعينه أو نظرية نقدية بذاتها، إنما «كانت من المرونة والميوعة، بما جعلها قابلة للانتماء إلى أي حقل منهجي جديد»[(3)].

لقد آمن الفكر ما بعد البنيوي «بأن أي كتاب هو مجرد عقدة داخل شبكة، أو مجرد جزء من كل [...] وأن كل خطاب ظاهر ينطلق سرا وخفية من شيء ما تم قوله»[(4)]؛ إذ لا شيء يولد من العدم، ولما كان الخطاب الأدبي، والشعري منه على وجه التحديد، وليد مخاض التجربة الإنسانية، بما في ذلك تجربة ذات الشاعر نفسها، فإنه بالضرورة سيحمل في ثناياه ما ترسب فيها، ما جعل الرؤى النقدية الجديدة تؤمن بعدم وجود نص بكر، خالٍ من آثار الملامسات النصية، وهو ما رسخ قدرية التناص كفكرة في الوسط النقدي.

«كل نص هو نتيجة لتجمع العديد من النصوص، ولأن الكاتب هو في أصله قارئ، ظل يمارس فعل القراءة، إذ يختزن في ذاكرته ما لا يحصى من النصوص والأفكار التي تدل على اتساع آفاقه وخلفياته التاريخية والثقافية التي يستحضرها في كل قراءة محاولا تسخيرها في

(1) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، ص 289.

(2) (ينظر) حسين خمري: نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص 253.

(3) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 389.

(4) المرجع نفسه، ص 390.

انفتاح الدلالة»[1]، ولهثا وراء هذه الدلالة الزئبقية، اصطنع النقد المعاصر آلية "التناص" لسبر أغوار الخطاب الأدبي.

وإنما اشتق مصطلح "التناص" من "النص" ليوحي بوجود علاقة رابطة بين نص حاضر ونص أو نصوص أخرى غائبة، وهو ما تركز عليه جل التعاريف؛ إذ تعرّفه بأنه «تفاعل بين عدة نصوص"، فريفاتيير يرى أن "التناص هو إدراك المتلقي للعلاقات بين عمل أدبي وأعمال أدبية أخرى سبقته أو تلته"، ويُعرّفه جيرار جنيت (Gérard Genette) بأنه "علاقة حضور مشترك بين نصين أو نصوص كثيرة"»[2].

هناك تعاريف متعددة للتناص، وليس هناك تعريف نهائي و مطلق، بيد أن المتفق عليه أن «هذا المفهوم قد أنتجه السيميائي الروسي "باختين" الذي استخدمه في نهاية العشرينات من القرن العشرين (1928م-1929م) بمصطلحات أخرى ك: "الحوارية" (Dialogisme) والتعدد الصوتي أو البوليفونية (Polyphonique)»[3]، لتتلقفه الباحثه البلغارية "جوليا كريستيفا" –من بعده– في منتصف الستينات،«التي عبّرت عن مفهومها بحدين اصطلاحيين أقل شهرة من مصطلح (التناص) هما؛ (التصحيفية) و(الإيديولوجيم)»[4]،«راحت تقدم التصحيفية (Paragrammatisme) على أنها "امتصاص نصوص (معاني) متعددة داخل الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجهة من طرف معنى معين، أما الأيديولوجيم (Idéologème) [...] يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها ماديا على مختلف مستويات بناء كل نص، تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية»[5].

فالإيديولوجيم هو مجموع الدلائل والأفكار المستمدة من البيئة والمجتمع، التي تتم صياغتها في شكل ألفاظ وكلمات. إن "جوليا كريستيفا" تتحدث عن النصوص باعتبارها

(1) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص 236.

(2) عمر محمد الطالب: عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا، 2000م، ص 168.

(3) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 391.

(4) المرجع نفسه، ص 392.

(5) المرجع نفسه، ص 393.

«تتضمن محورين: الأول أفقي يربط بين مؤلف النص وقارئه، والثاني عمودي يربط بين النص والنصوص الأخرى، ويجمع بين المحورين شيفرات مشتركة: يستند كل نص وكل قراءة إلى شيفرات معروفة مسبقا»(1)، فـ«التناص تقنية من تقنيات الكتابة التي يلجأ إليها المؤلف، إما لإكمال نقص أو عجز فكري أو لغوي، وإما بهدف مقصود هو نقل القارئ من زمان لآخر ومن مكان لآخر بغية زيادة لهفته وتعطشه لاستقاء المعنى الذي يتزايد ويتعدد بفعل ذلك الانتقال»(2)، وبهذا فالباحثة تؤكد على انفتاح أفق من الرموز والمدلولات ،ما يتيح إمكانات قرائية لا متناهية ولا محدودة.هنا تكمن إيجابية "التناص"؛ إذ يسمح بانفتاح النص وتعدد دلالاته، كما يبرز قدرات الكاتب والمتلقي الثقافية والتاريخية...التي ما يفتأ الكاتب يقحمها في نصه، فـ«كل نص خاضع منذ البداية لتشريع خطابات أخرى تفرض عليه عالما ما»(3)، وتعتبر "جوليا كريستيفا" «أننا بدل أن نحصر اهتمامنا في دراسة بنية النص، يجب أن ندرس "عملية بنائه" (كيف دخلت بنيته حيز الوجود) ويستلزم ذلك وضعه "ضمن مجمل النصوص التي سبقته أو تزامنت معه" وهو "تحويل" لها»(4)، فبما أن العمل الفني يُخلَق انطلاقا من أعمال أخرى لا من رؤية الفنان، وجب على المحلل أن يبحث سُبل تعالق النصوص مع بعضها في النص الحاضر وكيفية انصهارها فيه، وتماهيها حتى باتت كلا واحد، ومن ثم دراسة التناص تعني «موضعة النص المدروس ضمن مجموع النصوص المتزامنة أو السابقة ودراسة الثوابت والمتغيرات الشكلية المضمونية التي أعاد إنتاجها [...] ودراسة ما هو مغاير لغيره؛ أي تقييم خصوصيته»(5)، والخصوصية لا تتأتى إلا من خلال طريقة النسج، ومدى براعة الكاتب في إخفاء النص الغائب في الحاضر، دون إلغائه، فالتناصية «تحيل تارة على خاصية تكوينية (Constutive Propriété) لأي نص، وتارة أخرى على مجموع العلاقات الصريحة (Explicites) أو الضمنية (Implicites) التي يقيمها نص من نصوص أخرى»(6).

(1) دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر: طلال وهبه، مر: ميشال زكريا، ص 331، 332.

(2) بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص 237.

(3) دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر: طلال وهبه، مر: ميشال زكريا، ص 332.

(4) المرجع نفسه، ص.ن.

(5) حسين خمري: نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص 259.

(6) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 391.

ومن ثم، فقد مست الدراسة التناصية الصعيدين؛ فدرست التناص على أنه سمة لابد منها في النص، وأن النص هو بناء مشيّد على صرح تعالق نصي متنوع وثري، كما اهتمت بالعلاقات القائمة بين هذه النصوص الغائبة والنص الحاضر. وفي هذا السياق ترى "كريستيفا" أن «كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب و تحويل لنصوص أخرى»[(1)]، ومهمة القارئ أن يستجلي كيفية خلق هذه اللوحة، ومن ثم كيف أن النص هدم النصوص الأخرى ثم أعاد بناءها لصالحه.

أما "جيرار جنيت" في كتابه (Introduction à L'architexte) 1979م، فقد «أدرج التناص ضمن "التعالي النصي" معرّفا إياه بأنه "التواجد اللغوي (سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا) لنص في نص آخر»[(2)].

ثم قام بتوسيع المفهوم عام 1982 في كتابه (Palimpsestes) – نسبيا– مضيفا قوله: «حيث تتعالق النصوص بعضها ببعض وتتقاطع، وتتعابر عبر [...] أشكال نصية»[(3)]، ويمكن إجمال أنماط التنقل النصي عند "جنيت" فيما يأتي:

1. **النصوص الشاملة:** في هذا النوع نتجاوز البحث في هندسة النص؛ حيث نبحث عن مختلف العلاقات التي تربط النصوص بعضها ببعض،وقد يسمى هذا النوع عند آخرين بالتناص الخارجي أو التناص المفتوح.
2. **المابين نصية:** هذا التناص لا علاقة له بالنصوص الأخرى، بل علاقته تكمن في ذاته؛ أي في آليات تشكله (ك:العناوين، التذييل...).
3. **الميثالسانية:** هذا النوع من التناص هو الأخذ بطريقة ذكية جدا من نص آخر، ليس من نفس الجنس أو الغرض؛ أي أن الكاتب الجديد يريد تحوير النص السابق بطريقته الخاصة.
4. **الشامل النصي:** يعني العلاقة التي تظهر فيما سميناه سابقا بالمابين نصية، وتظهر في الإشارة إلى نوع العمل الأدبي، فالقارئ هو الذي يحدد هذا النوع من التناص.

(1) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، ص 290.

(2) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 394.

(3) المرجع نفسه، ص.ن.

5. النصية المتفرعة: يشتق نص من نص آخر بطريق المحاكاة أو التحويل وقد أطلق "جنيت" على النص السابق اصطلاح "النص الأصل"،أما النص اللاحق، فأطلق عليه اصطلاح "النص المتفرع"[1].

أما بالنسبة للتناص (Intertext) ، فيتفرع إلى:

«–**الاقتباس:** ويتمثل في تضمين عبارة أو فقرة بلفظها، ولذلك فهو أكثر أنواع التناص وضوحا.

– **التلميح:** ويقوم على الاستلهام، وهو أقل وضوحا.

– **الانتحال:** ويقع ما بين النمطين السابقين، فهو غير ظاهر ولكنه اقتباس نصي»[2].

لقد كان "جيرار جنيت" من السباقين الذين احتضنوا مصطلح "التناص" إلى جانب "ميشال أريفيه"(M.Arrivé) و "تزفيتان تودوروف" و "ميشال ريفاتيير"، حينما تحدث عن "التعالي النصي"؛ «وهو عنده "الطريقة التي من خلالها يهرب نص من ذاته في الاتجاه، أو البحث عن شيء آخر، والذي من الممكن أن يكون أحد النصوص»[3].

أما "رولان بارت" فقد وسّع تقنية "التناص"؛ «فالنص عند "رولان بارت" يتألف من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها [...] واعتمادا على مفهوم التناص يحول "بارت" دور المؤلف إلى مجرد ناسخ مقيّد ليس إلا»[4]، فالكاتب يلجأ إلى آليات وطرائق يستغل فيها نصوص غيره لتجمع في نصه، ولعل أهمها «"التداعي" الذي يقع في شكل تمطيط [...] وهو جناس بالقلب والتصحيف [...] هذه الآلية تحتاج إلى انتباه من القارئ[...] كما يلجأ إلى "الإيجاز" [...] حيث يعمد [...] إلى الإحالة التاريخية إما من أجل محاكاة تامة وإما من أجل إحالة محظة، ويسعى القارئ إلى فك الارتباط بين هذه النصوص من حيث المبنى والمعنى»[5].

---

(1) (ينظر) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 147–150.

(2) عبد الحميد هيمه: سيميوطيقا التداخل النصي، الملتقى الدولي الثاني (السيمياء والنص الادبي)، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 15، 16 أفريل 2002م، [345–355]، ص 350.

(3) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 147.

(4) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص 236.

(5) المرجع نفسه، ص 238، 239.

من هنا نجد أن "بارت" جعل مفهوم "التناص" يقارب إلى حد كبير مفهوم "النص" ذاته؛ إذ كل نص عنده تناص، والنص «عبارة عن نسيج من الاستشهادات»[(1)].

يتم التناص بآليات وأساليب متنوعة، كما يتخذ أنماطا وأشكالا عديدة؛ فقد يتم في شكل «معارضة ساخرة [...] كأن الكاتب في هذه الحالة يقلب أسس النص الذي يأخذ منه ليبني لنفسه أسسا جديدة تكون منسوبة إليه، وقد يتم التناص كذلك في شكل سرقة مباشرة دون إشارة إلى المسروق منه، من أجل تدعيم فكرة ما [...] وقد يحدث التناص كذلك بأن يأخذ كاتب أو شاعر من أعمال له كتبها في مرحلة سابقة وتستدعيها ذاكرته في لحظة كتابة جديدة، وهو ما يُعرف بالتناص الداخلي [...] كما يوجد [...] التناص الخارجي حيث يقوم الكاتب بالأخذ من أعمال غيره ليكون الكاتب الثاني»[(2)]، ويكون نصه الأقوى فبارت« يؤكد أن "التناص" يمثل تبادلا، حوارا، ورباطا، اتحادا، تفاعلا بين نصين أو عدة نصوص [...] تتصارع مع بعضها، فيبطل أحدهما مفعول الآخر»[(3)]، فإن كان الكاتب محترفا كان نصه الأقدر على احتواء النصوص الغائبة وترويضها ،مهما كانت مرجعياتها (دينية/تاريخية/أسطورية...)

إذا، أشكال التناص تتنوع «بتنوع بنياته، فهو لا يقوم على التماثل فحسب، وإنما قد يقوم على التقاطع أو التفارق أو التناقض أو الامتصاص والتفاعل»[(4)].

إن أغلب الدراسات التي أنجزت حول "التناص" ذات طابع نظري صرف، ولم تستطع تحديد آليات معينة، ودقيقة لضبط هذه الظاهرة في الخطاب الشعري، ومع هذا فإن "التناص" يمثل احدى الاستراتيجيات الفاعلة التي بسطت حضورها على الساحة الأدبية والنقدية –على الأقل– فيما جادت به بعض الدراسات التطبيقية الجادة. وقبل الولوج إلى الساحة النقدية العربية المعاصرة، لابد من الإشارة إلى أن مفهوم "التناص" كان حاضرا بقوة في التراث العربي النقدي والبلاغي القديم، ولكن بمسميات أخر، مثل: «السرقات الأدبية، الاقتباس، التضمين، التلميح، العقد، الحل، المعارضة، المناقضة، الاستشهاد، الإغارة، الاستعانة، الموارِدة، المسخ، السلخ، النسخ، العنوان (أي إكمال

---

(1) حسين خمري: نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص 253.

(2) بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص 238.

(3) المرجع نفسه، ص 236.

(4) حسين خمري: نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص 254.

القصد بكلمات تكون عنوانا لأخبار متقدمة وقصص سالفة)»[1]، على أن "التناص" في عُرف القدماء كان عيبا تحسن مجانبته، أما في العصر الحديث والمعاصر، فاستجابة للتنظيرات الغربية التي تلقتها حركة النقد العربي، تفاعلت بعض الدراسات والنماذج النقدية العربية معها لتقدم قراءات تعتمد على آلية التناص كمفهوم إجرائي ناجع، ومؤسَس على التفاعل بين الاتجاه السيميائي والبنيوي، على أن تحديد التناص في الخطاب الشعري المعاصر، وضبطه، يبقى منوطا بثقافة المتلقي وحدوسه، وهذا ما لا ينهض به إلا الناقد البصير.

تبعا لهذا، يقف البحث عند الخطاب الشعري الدرويشي، من أجل استجلاء هذه الظاهرة الأدبية، وفك شيفراتها، وصولا إلى كيفية تشكل بنية الخطاب، عبر استنطاق مكوناته بردها إلى مرجعياتها الدينية والأسطورية والأدبية.

2. التناص الديني:

يمثل النص الديني المرجعية الثقافية، والمخزون الثر الذي يرجع إليه الشاعر المعاصر، وقد يكون المصدر إسلاميا، كما قد يكون مسيحيا، أو توراتيا، فيلجأ الشاعر إلى الاقتباس اللفظي المباشر، أو غير المباشر كالاقتباس المعنوي، فتأخذ القصيدة المعاصرة خصبها من المصدر الديني وتؤتي أكلها من خلال مدى قدرة الشاعر على توظيف النص المصدر أو الفكرة في نصه الجديد بطريقة ذكية تجعل القصيدة تطغى وتتغلب على المتناص معه.

2-1: التناص القرآني:

يعتبر "محمود درويش" من الشعراء الذين استندوا إلى النص الديني في جوانب متفرقة، وقد «ظهر التناص مع آيات قرآنية مختلفة وفقا لآليات متنوعة [...] إذ تقوم طريقة استحضار "درويش" للآيات القرآنية في الغالب على التناص الجزئي، وندر ندرة كبيرة أن اقتبس آية قرآنية

---

(1) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 400.

كاملة اقتباسا حرفيا أو شبه حرفي»[1]، حيث تلتحم لغة القرآن الكريم مع لغة الشاعر، فتكون جزء منها، ما يهبها هالة من القداسة.

وقد تراوح التناص القرآني في الديوان ما بين التناص مع القصص القرآني والتناص مع الشخصيات المذكورة في القرآن، ومن تمثلات "درويش" للنص القرآني ما جاء في قوله:

هل هَمَمْتَ بها، يا جميل، على عكس

ما قال عنك الرُواةُ، وهَمَّتْ بكَ؟

تزوَّجتُها. وهَزَزْنا السماءَ فسالَتْ

حليباً على خُبْزِنا. كُلَّما جئتُها فَتَّحَتْ

جَسَدي زهرةً زهرةً، وأَراق غدي

خمرَهُ قطرةً قطرةً في أَباريقها[2]

فقد تناص في هذه المقطوعة الشعرية مع آيتين قرآنيتين؛ حيث يتناص في السطرين الأول والثاني منها مع قوله تعالى: ﴿ وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِۦ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَآ أَن رَّءَا بُرْهَٰنَ رَبِّهِۦ ﴾[3].

لقد نسج الشاعر سطريه الشعريين معتمدا على حادثة ذكرها القرآن الكريم من مراودة امرأة عزيز مصر ليوسف عليه السلام، مستحدثا شخصيتين غيرهما لتنتحلا دوريهما: "جميل" و"بثينة"، ويتحول بالحادثة من الزمن الماضي إلى الحاضر عن طريق الصيغة الاستفهامية لتركيب السطرين الشعريين، فكأنما هو ينبش الماضي وينقّب فيه عن حقيقة ما في الزمن الحاضر، مبقيا على الفعل

(1) ابتسام موسى عبد الكريم أبو شرار: التناص الديني والتاريخي في شعر "محمود درويش"، مذكرة ماجستير في الأدب الحديث، إشراف د/نادر قاسم، قسم اللغة العربية، عمادة الدراسات العليا، جامعة الخليل، فلسطين، 1428هـ/2007م، ص 97.

(2) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 118، 119.

(3) سورة يوسف، الآية [24].

(همّ) كقرينة تربط بين الحادثة المذكورة في القرآن في زمنها الماضي، وحادثة مكافئة يخلقها الشاعر من خلال اللغة الشعرية في الزمن الحاضر.

كما يتناص مع آية قرآنية أخرى جاء في نصها: ﴿وَهُزِّىٓ إِلَيْكِ بِجِذْعِ ٱلنَّخْلَةِ تُسَٰقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا﴾[1]. من خلال إجابة "جميل" عن سؤال الشاعر السابق، في السطرين الثالث والرابع:

تزوّجتُها. وهَزَزْنا السماءَ فسالَتْ

حليباً على خُبْزِنا. [2]

إذ يتحول الشاعر بفعل "الهز" من دلالته على الأمر من أجل حصول شيء ما في زمن المستقبل في الآية الكريمة، إلى الدلالة على الزمن الماضي، ومن صيغة المفرد المخاطب المؤنث إلى صيغة المثنى التي تجمع بين ذكر وأنثى معا في ضمير الـ"أنا" الجمعي المتصل بالفعل، ويضع "محمود درويش" –هاهنا– المتلقي موضع حيرة ودهشة؛ إذ كيف لاثنين من البشر أن يطالا السماء ويهزاها؟!

لقد حاول الشاعر من خلال هذه الحركة المباغتة لذهن المتلقي أن يوجهه إلى فكرة يريد ترسيخها، وتأكيدها لجمهوره، مفادها أن التواصل بين الأنا والآخر يصنع المعجزات، ويجعل المستحيل ممكنا، ونظرا للغربة التي يعانيها "محمود درويش" فإنه يبحث عن وسيلة يعبّر بها عن حالته النفسية، لذا يتناص مرة أخرى مع نفس الآية القرآنية السابقة حيث وجد فيها عزاء وسلوى لأحزانه، إذ يقول:

غريبٌ عن اسمي وعن زمني

لا أَهزُّ الغيابَ كجذع النخيل

لأَدفع عني الخسارةَ، [3]

---

(1) سورة مريم، الآية [25].

(2) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 118.

(3) المصدر نفسه، ص 123.

وقد تحول الشاعر بفعل "الهز" –هاهنا– إلى الزمن الحاضر، قارنا إياه بلفظ (الغياب) كمقابل لجذع النخيل، حتى يبث من خلال هذا التركيب ما يعتريه من حزن هو وليد إدراكه للواقع؛ إذ يعيش الشاعر –إضافة إلى غربته عن الوطن– اغترابا نفسيا تولد لديه نتيجة عجزه عن هز الواقع وتغييره، ما يجعل "الهز" معادلا للتغيير الذي يضمن البقاء والحياة.

إن القرآن الكريم، من خلال تركيب آيه، مصدر للكلمة الموحية والمعبّرة عن المعنى بدقة؛ حيث تكشف العلامة اللغوية–من خلال التناص– عن أبعاد الخطاب الشعري ودلالاته، إن جاءت الوحدة الدالة في الموقع الصحيح والمناسب لها، وما يؤكد هذا قول الشاعر:

أَنا، كُلَّما عَسْعَسَ الليلُ فيك حَدَسْتُ

بِمَنْزِلَةِ القلب ما بين مَنزِلَتَيْن: فلا

النفسُ ترضى، ولا الروحُ ترضى. وفي

جَسَدَيْنا سماءٌ تُعانِقُ أرضاً.(1)

حيث يتناص مع الآية الكريمة التي يقول فيها الخالق –جل جلاله–: ﴿وَٱلَّيۡلِ إِذَا عَسۡعَسَ﴾(2)

إن كلمة (عسعس) ذات الدلالة المتعددة، أكسبت الخطاب الشعري انفتاحا دلاليا مماثلا لانفتاح دلالتها، وتظهر قوة تأثير الكلمة من خلال علاقتها بما يجاورها؛ إذ يشير المصحف المفسر إلى أن جملة (عسعس الليل) تعني: «أقبل ظلامه أو أدبر، وهو من الأضداد»(3)، ليرسم الشاعر للقارئ صورة عن دواخله حيث تتصارع النفس والروح مع القدر الذي أبعده عن أرضه، هذه الأرض التي جُبل منها، وتحن روحه إليها فتعانقها رغم البعد والافتراق المادي.

كما يتجسد التناص الديني مع آي القرآن الكريم في قول الشاعر:

---

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 31، 32.

(2) سورة التكوير، الآية [17].

(3) محمد فريد وجدي: المصحف المفسر، الدار العربية للكتاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ط، ليبيا، تونس، الجزائر، 1988م، مج3، ص 794.

وانقَسَمْتُ على امرأتين

فلا أَنا شرقيَّةٌ

ولا أَنا غربيَّةٌ،

ولا أَنا زيتونةٌ ظَلَّلَت آيَتَيْن

لِنَذْهَبْ، إذاً.(1)

إذ يتناص مع قوله تعالى: ﴿ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشْكَوٰةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ ٱلْمِصْبَاحُ فِى زُجَاجَةٍ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّىٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَٰرَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِىٓءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ يَهْدِى ٱللَّهُ لِنُورِهِۦ مَن يَشَآءُ وَيَضْرِبُ ٱللَّهُ ٱلْأَمْثَٰلَ لِلنَّاسِ وَٱللَّهُ بِكُلِّ شَىْءٍ عَلِيمٌ﴾(2).

لقد وجد الشاعر في هذه الآية ما ينسجم مع ملامح أرضه "فلسطين"؛ فلطالما ارتبط الزيتون بحلم الفلسطيني بالعودة إلى أرضه المسلوبة، ولطالما رمزت شجرة الزيتون إلى أصالة هذا الإنسان وارتباطه بالأرض، وفي محاولة منه لتصوير عذابات هذا الإنسان وآهات هذه الأرض الجريحة يأخذ الشاعر جزئيات من النص الديني ليعبّر عن الهوية المنفصمة والأرض المنقسمة التي تضيع بين الشرق والغرب، ولا تجد لها مكانا إلا أن تكون بين–بين لا هذه ولا تلك، وربما هي محاولة من الشاعر لتصوير المشهد الفلسطيني حينما يقسم اليهودي، المحكوم عليه أن يهيم على وجه الأرض "فلسطين" إلى اثنتين بدعاوى الماضي المضللة، فيقرر الشاعر الذهاب مع حبيبته "فلسطين" في رحلة البحث عن الكيان والهوية الضائعة بقوله:

لِنَذْهَبْ، إذاً. (3)

كما عبّر الشاعر عن مدى التحامه بهذه الأرض الحبيبة من خلال جعلها روحا لا يمكنه الكتابة إلا إن سرت فيه، وأنه سريرها الذي يحمل على عاتقه هم التفكير في مصيرها، فهو شاعر

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 16.

(2) سورة النور، الآية [35].

(3) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 16.

القضية الفلسطينية، وحتى يعبّر عن هذا التماهي بين اناه، و"فلسطين" التي تجسد صورة الآخر، جعلها امرأة من نفسه، إذ يقول:

أَيَّ زمانٍ تريدين، أَيَّ زمان

لأُصبحَ شاعِرَهُ، هكذا هكذا: كُلَّما

مَضَتْ امرأةٌ في المساء إلى سرِّها

وَجَدَتْ شاعراً سائراً في هواجسها.

كُلَّما غاص في نفسه شاعرٌ

وَجَدَ امرأةً تتعرَّى أَمام قصيدتِهِ... [1]

متناصا مع قوله تعالى: ﴿وَمِنْ ءَايَٰتِهِۦٓ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَٰجًا لِّتَسْكُنُوٓا۟ إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً ۚ إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَءَايَٰتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ﴾ [2]

فاستطاع من خلال رصد طبيعة العلاقة الرابطة بين الزوج وزوجه في النص القرآني، أن يُسقط قداسة هذه الرابطة على علاقته بالأرض، مؤكدا للمتلقي أن سكينته وهدوء روحه لن يتحققا إلا بالعودة إلى أحضان الوطن، وأنه ما لم يعد سيظل شاعر "فلسطين" على مر الزمن، يسير في هواجسها، ويتغنى بها في شعره.

وعلى ذكر رابطة الزواج وثنائية (الذكر/الأنثى)، يعود الشاعر بالقارئ إلى الخطيئة الأولى، فيتناص مع قوله تعالى: ﴿قَالَ ٱهْبِطَا مِنْهَا جَمِيعًۢا ۖ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ ۖ فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُم مِّنِّى هُدًى فَمَنِ ٱتَّبَعَ هُدَاىَ فَلَا يَضِلُّ وَلَا يَشْقَىٰ﴾[3]، إذ يقول:

بلا غايةٍ، وَضَعَتْنَا السماءُ

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 23.

(2) سورة الروم، الآية [21].

(3) سورة طه، الآية [123].

على الأرضِ إلْفَيْن مؤتلفين وباسمين مُخْتَلِفَيْن،[1]

فمن لحظة نزول الإنسان إلى الأرض التي جُبل منها، تبدأ حكايته معها؛ فمن ترابها خلق وإليها أنْزل، لتكون له مستقرا إلى حين، سيعمرها كما أمر، ويسعى فيها خيرا، ولكن الشاعر سُلبت أرضه، ومن ثم هويته وشطره الآخر، والسبب في ذلك كله قِوى الشر المتمثلة في الاحتلال الصهيوني، لذلك سيناضل الشاعر وسيسعى إلى استرجاع أرضه التي ألفها وألفته، وارتبطت به وارتبط بها منذ بدء الخلق، وهو ما يشير إليه بقوله:

غريبٌ على ضفة النهر، كالنهر... يَرْبِطُني

باسمك الماءُ، لا شيءَ يُرْجِعُني من بعيدي

إلى نخلتي: لا السلامُ ولا الحربُ. لا [2]

فقد تناص مع قوله تعالى: ﴿وَهُوَ ٱلَّذِى خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ فِى سِتَّةِ أَيَّامٍ وَكَانَ عَرْشُهُۥ عَلَى ٱلْمَآءِ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا ۗ وَلَئِن قُلْتَ إِنَّكُم مَّبْعُوثُونَ مِنۢ بَعْدِ ٱلْمَوْتِ لَيَقُولَنَّ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓا۟ إِنْ هَٰذَآ إِلَّا سِحْرٌ مُّبِينٌ﴾[3]. وقوله تعالى في سورة أخرى: ﴿فَلْيَنظُرِ ٱلْإِنسَٰنُ مِمَّ خُلِقَ ۝ خُلِقَ مِن مَّآءٍ دَافِقٍ﴾[4]

فكما جاء في النص القرآني أن الإنسان والأرض كلاهما خلق من ماء، يُقر الشاعر بأن "الماء" يجمع بينه والأرض، فمهما كان بعيدا عن حبيبته "فلسطين" يبقى من نسلها ومنها، كما قررت القدرة الإلهية ذلك منذ بدء التكوين إلى أن يرث الله الأرض وما عليها.

يهب توظيف الشخصيات الدينية الخطاب الشعري دلالات خصبة، واستدعاؤها في اللحظة الراهنة يُجسد التمسك بالماضي الجميل والمشرق للأمة من أجل معالجة الحاضر وانكساراته،

(1) محمود درويش، ديوان "سرير الغريبة"، ص 98.

(2) المصدر نفسه، ص 112.

(3) سورة هود، الآية [07].

(4) سورة الطارق، الآيتان [05،06].

ومحاولة إقناع المتلقي بدلالة هذه الشخصيات، وسيقف الباحث على بعض منها مما كان له بالغ الأثر في ذلك، من مثل قول الشاعر:

أَنا والمسيحُ على حالنا:

يَمُوتُ ويحيا، وفي نَفْسِهِ مريمُ

وأَحيا، وأَحْلُمُ ثانيةً أَنني أَحلُمُ

ولكنَّ حُلْمِي سريعٌ كبرقيَّةٍ

تُذَكِّرُني بالأُخُوَّةِ بين السماوات والأرض.../[1]

يحاول "محمود درويش" رصد مشهد الكفاح الفلسطيني من خلال ثلاثية: الأنا الفلسطيني، "المسيح"، و"مريم"؛ فالمسيح يصور مشهد التضحية والخلاص؛ إذ كلما استشهد فلسطيني لأجل مريم الأرض/ "فلسطين" ولد آخر من رحم مريم/ الأم الفلسطينية، لتمثل "العذراء" الرغبة في الخلاص الإنساني.

إن "المسيح" يجسّد تجربة الشاعر ويعبّر عن العجز في تحقيق أحلامه المرتبطة بمريم، ولكن الشاعر مُصر على الحلم رابطا الموت بالحياة، وفكرة الموت والحياة إنما تقابل تجارب الحياة عند الشاعر متراوحة بين أمل ويأس، ولعل الحلم هو وسيلة الفلسطيني في العيش، لذا يحلم الشاعر ثانية في السطر الثالث من المقطع الشعري، غير أنه سرعان ما يفقد حلمه حينما يتذكر الأخوة بين السماوات والأرض، فكأنما المسافة بينهما تضاهيها المسافة البعيدة بين الشاعر وتحقيق حلمه: العودة إلى الوطن.

تتميز الشخصيات المستمدة من النص الديني بأبعاد تمس الذات والواقع، وقد صوّر "محمود درويش" عمق الصراع الإنساني من خلال هذا النوع من الشخصيات، ومن بينها شخصيتا "آدم"

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 96.

و"حواء"، يسائل من خلالهما الوجود الإنساني في عاصفة من رياح القلق وعواقب الخطيئة والندم، وقد وجد فيهما قواسم مشتركة مع ذاته ونفسيته.

لقد استلهم الشاعر –كما سلف الذكر– من حقيقة الخلق ما يعبّريه عن الوجود الفلسطيني وقوة الالتحام بالأرض، إنها معركة بقاء، والبقاء يعني الكينونة المرتبطة بالهوية، وكم هو مريع فقدان الشيء بعد امتلاكه، فكيف يعيش الإنسان غريبا بلا هوية؟

تُعد حقيقة خلق "حواء" جزء من القصة الدينية، لذلك يوظف الشاعر هذه الحقيقة في قوله:

مَنْ أكونُ غدا؟ هل سأُولَدُ من

ضلعِكَ امرأةً لا هُمُومَ لها غيرُ زينةِ

دُنيَاكَ. أم سوف أَبكي هناك على

حَجَرٍ كان يُرشِدُ غيمي إلى ماء بئرك؟(1)

فقد تحول "أنا" الشاعر لا شعوريا إلى امرأة تحمل بعض ملامح "حواء" استجابة لدعواها:

تخيَّلْ، ولو مَرَّةً، أَنَّكَ امرأةٌ

لترى ما أَرى.(2)

فإن كانت حواء قد خُلقت من ضلع آدم، فالوطن جزء من جسد وكيان الشاعر، بل قطعة من روحه؛ فالولادة من الضلع تعبير عن قوة الالتحام وقوة الإحساس، التي يدعمها الشاعر بقصر هموم تلك المرأة على زينة دنياه، فمهما كانت التجربة ذاتية لابد أن تمس الآخر وتكون كونية.

إضافة إلى شخصيات: "آدم"، و"حواء"، و"مريم"، و"المسيح"، تحمل قصة النبي "يوسف" وشخصيته جوانب نفسية تنسحب على نفسية وشخص كل إنسان، وهذه الجوانب تنطلق من الذات والواقع، ومن ثم وظف الشاعر ذلك من خلال استلهام النص القرآني، فأسهمت قصة يوسف –عليه

---

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 66.

(2) المصدر نفسه، ص 84.

السلام– في تأويل الواقع الفلسطيني على نحو عميق، نظرا لما تملكه من قدرة على الإيحاء والتأثير، لتتفجر الكلمة الدرويشية دلالة.

لقد وجد "محمود درويش" في منام "يوسف" مسرى لمنامه، إذ يقول:

[...] حلمت بأنَّكِ آخرُ ما قالَهُ

لِيَ اللهُ حين رأيتكما في المنام، فكان الكلامُ... [1]

مجسدا البحث عن المستقبل الآمن، والإيمان بحتمية العودة إلى الأرض المغتصبة، فإن كان منام "يوسف" الوارد في قوله تعالى: ﴿إِذۡ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَٰٓأَبَتِ إِنِّي رَأَيۡتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوۡكَبٗا وَٱلشَّمۡسَ وَٱلۡقَمَرَ رَأَيۡتُهُمۡ لِي سَٰجِدِينَ﴾[2] بُشرى بالنبوة، فإن في حلم الشاعر بشرى العودة إلى الوطن.

ويواصل الشاعر مزج أحلامه بما حشده النص القرآني من رؤى جاءت في سورة يوسف، حيث يتناص مع رؤيا الملك الفرعوني في قوله تعالى: ﴿وَقَالَ ٱلۡمَلِكُ إِنِّيٓ أَرَىٰ سَبۡعَ بَقَرَٰتٖ سِمَانٖ يَأۡكُلُهُنَّ سَبۡعٌ عِجَافٞ وَسَبۡعَ سُنۢبُلَٰتٍ خُضۡرٖ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٖۖ يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡمَلَأُ أَفۡتُونِي فِي رُءۡيَٰيَ إِن كُنتُمۡ لِلرُّءۡيَا تَعۡبُرُونَ﴾[3]،إذ يقول:

انتظرها،

بسبعِ وسائدَ مَحْشُوَّةٍ بالسحابِ الخفيفِ[4]

ويقول في موضع آخر:

والجفافُ يودِّعُ سَبْعَ السنين العجاف[5]

ففي السطر الشعري الأول، لا تختلف "الوسائد السبع" كثيرا عن "السنابل الخضراء" المذكورة في النص القرآني، مادام الشاعر ينتظر حبيبته بها، إذ لا يعقل أن يكون السحاب الخفيف إلا

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 19.

(2) سورة يوسف، الآية [04].

(3) سورة يوسف، الآية [43].

(4) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 125.

(5) المصدر نفسه، ص 85.

مصدرا للعطاء والغيث الخصب، فالشاعر –هاهنا– لا يعد "فلسطين" إلا بما هو جميل يمسح دمعتها الحزينة، ويشفي جرحها العميق. وفي السطر الشعري الثاني، يبشر الشاعر حبيبته بقرب موعد تحقق الحلم؛ إذ الجفاف يودع الأرض، وسنوات الشر والعذاب مرت وستنقضي قريبا، وسيتحقق الوعد الرباني الذي وُعد الشاعر في المنام، آخر ما قاله الله لـ"محمود درويش" في المنام: العودة إلى الأرض.

وكما وجد في منام "يوسف" تجربة يمكن صقلها وإسقاطها على الإنسان الفلسطيني، وجد في نفسيته كذلك ما يوحي بعذاب روحي يمكن أن يجسد عذابات هذا الإنسان مسلوب الأرض والهوية، إذ يقول:

يُقَطِّعُ يوسُفُ

بالناي،

أَضْلُعَهُ

لا لشيءٍ،

سوى أَنَّهُ

لم يَجِدْ قلبَهُ مَعَهُ(1)

فالشاعر –هاهنا– يعبّر عن مدى الألم الذي يعانيه "يوسف" لأنه بعيد عن قلبه، وما "يوسف" هنا إلا معادل موضوعي لدرويش البعيد عن حبيبته "فلسطين"؛ إذ يبحث عنها بين ضلوعه. وربما كان إحساس الوحدة هو ما دفعه إلى استحضار شخص "يوسف" الذي عانى من ويلات الغدر حينما قام إخوته برميه في البئر وتخلوا عنه، إذ يقول المولى –عز وجل–في محكم تنزيله: ﴿لَّقَدْ كَانَ فِي يُوسُفَ وَإِخْوَتِهِۦٓ ءَايَٰتٌ لِّلسَّآئِلِينَ ۝٧ إِذْ قَالُواْ لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَىٰٓ أَبِينَا مِنَّا وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّ أَبَانَا لَفِي ضَلَٰلٍ مُّبِينٍ﴾(2)، ﴿قَالُواْ يَـٰٓأَبَانَا مَالَكَ لَا تَأْمَنَّا عَلَىٰ يُوسُفَ وَإِنَّا لَهُۥ لَنَٰصِحُونَ ۝١١ أَرْسِلْهُ مَعَنَا غَدًا يَرْتَعْ وَيَلْعَبْ وَإِنَّا لَهُۥ

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 136.

(2) سورة يوسف، الآيتان [07، 08].

لَحَٰفِظُونَ﴾[1] ،﴿فَلَمَّا ذَهَبُواْ بِهِۦ وَأَجۡمَعُوٓاْ أَن يَجۡعَلُوهُ فِي غَيَٰبَتِ ٱلۡجُبِّۚ وَأَوۡحَيۡنَآ إِلَيۡهِ لَتُنَبِّئَنَّهُم بِأَمۡرِهِمۡ هَٰذَا وَهُمۡ لَا يَشۡعُرُونَ ١٥ وَجَآءُوٓ أَبَاهُمۡ عِشَآءٗ يَبۡكُونَ﴾[2].﴿وَجَآءُو عَلَىٰ قَمِيصِهِۦ بِدَمٖ كَذِبٖۚ قَالَ بَلۡ سَوَّلَتۡ لَكُمۡ أَنفُسُكُمۡ أَمۡرٗاۖ فَصَبۡرٞ جَمِيلٞۖ وَٱللَّهُ ٱلۡمُسۡتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ﴾[3].

فتجربة الوحدة والشوق إلى السكينة والأمن مشتركة بين الشاعر ومعادلة الموضوعي، ولعل إخوة "يوسف" الذين تخلوا عنه في الماضي هم أنفسهم العرب الذين تخلوا عن القضية الفلسطينية وخنعوا تحت سلطة المستعمر، صامتين تخاذلا.

إن الشاعر يحرص على رصد صورة الفلسطيني، لذا يتناص مع شخصيات دينية مثالية تتناسب وملامح ابن "فلسطين" الذي يسعى بكل ما أوتي للوصول إلى أهدافه، فيصور تلك الشخصيات في صراعاتها وأحزانها كمقابل للصراع الذي يعيشه الفلسطيني.

2–2: التناص التوراتي:

كما كان للنص القرآني في نصوص هذا الديوان حظ، كان للنصوص التوراتية نصيب، حيث تتمظهر في قصائد الشاعر بعض الأسفار بوضوح، لتكون التوراة مصدرا من المصادر الدينية التي اتكأ عليها الشاعر في نسج قصيده، ومن ذلك ما جاء في قوله:

[...] وليَحْمِلِ الموتُ آلَتَهُ

المعدنيَّةَ في جَوْقة المنشدين القُدامى

لشمسِ نَبُوخَذ نَصَّر. أَما أَنا، المتحدِّر

من غير هذا الزمان، فلا بُدَّ لي

من حِصَانٍ يُلائم هذا الزفاف. وإنْ كانَ

(1) سورة يوسف، الآيتان [11، 12].

(2) سورة يوسف، الآيتان [15، 16].

(3) سورة يوسف، الآية [18].

لا بُدَّ من قَمَرٍ فَليكُنْ عالياً...عالياً[(1)]

فالشاعر باستحضاره لشخصية "نبوخذ نصَّر"[(*)] الدينية من "التوراة" يتناص مع أحد أسفارها، الذي جاء فيه: «من نبوخذ نصر الملك إلى كل الشعوب والأمم والألسنة الساكنين في الأرض كلها، ليكثر سلامكم»[(2)].

فقد وجد في دعوة "نبوخذ نصر" للسلام الكوني شيئا مما يريد؛ إذ يأمل "محمود درويش" في حلول هذا السلام حتى يتمكن من العودة ووصل حبيبته "فلسطين"، ولكن هذا السلام لن يكون دون تضحية، ولا يجد الشاعر غير الكلمة يعزف من خلالها لحن الحرية والسلام، ويبقى في الحياة جانب مشرق، وإن كان لابد من التشبث بخيط الأمل، فليكن عاليا...عاليا حتى يراه الجميع.

ثم يشرع "محمود درويش" في فلسفة الوجود، حينما يتناص مع سفر آخر من أسفار التوراة، الذي جاء فيه: «دور يمضي، دور يجيء والأرض قائمة إلى الأبد. والشمس تُشرق والشمس تغرب وتسرع إلى موضعها حيث تشرق. الريح تذهب إلى الجنوب وتدور إلى الشمال تذهب دائرة، دورانا وإلى مداراتها ترجع الريح»[(3)]؛ إذ حاول من خلال بعض الأسطر الشعرية أن يستبطن الوجود حتى يبث ما في نفسه، فحينما يُحس بالغربة يرى الزمن وتغيراته شبيهة بما تفعله الريح والشمس؛ فكما تأتي الريح مرة من الشمال ومرة من الجنوب، للحياة طبيعة متغيرة؛ فبعدما كان الشاعر يعيش في وطنه هجر منه ليعيش في غيره، ما جعل دفء "فلسطين" ينطفئ بسرعة ، كما تغرب الشمس بسرعة، ويُجسد هذا بقوله:

هُوَ الوقْتُ يفعل ما تفعل الشمسُ

والريحُ: يَصْقُلُنا ثم يقتلُنا حينما

---

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 56.

(*) "نبوخذ نصر" ملك قبائل "الكلدو" التي دخلت العراق القديم في الألف الأخيرة ق.م، ثم غزت بابل سنة 626 ق.م، وحكمتها مدة 87 عاما، وهم من أصول بحرينية. (لمزيد من التوسع يرجى الاطلاع على الموسوعة الدولية [Part: A–D].

(2) الكتاب المقدس: سفر "دانيال"، الإصحاح الرابع، الآية [01].

(3) الكتاب المقدس: سفر "الجامعة"، الإصحاح الأول، الآيات [4–6]، ص 934.

يحملُ العقلُ عاطفةَ القلبِ، أَو

عندما يبلُغُ القلبُ حكمتَهُ [1]

فحينما يجد الشاعر نفسه وحيدا بعيدا عن أرضه يحس بقسوة الزمن، حيث يعذبه الوقت كلما فكر في أنه لا يستطيع العودة إلى "فلسطين"، ليحمل عقله هما مصدره إحساس رهيب بالوحدة، فلا يملك إلا أن يأخذ من التوراة صورة الموت التي يجسدها غروب الشمس بسرعة تعبيرا عن سرعة انقضاء العمر بعيدا عن الوطن، ويتذكر ما كان عليه من قبل وما آل إليه وضعه الحالي في المنفى من خلال صورة الريح وهي تغير اتجاهها كمقابل لتقلبات الحياة وسخرية القدر. فيقول في موضع آخر:

جنوبيَّةٌ،

لا تكفُّ عن الدَوَران على نفسها [2]

لتنطلق من أعماق الشاعر زفرة ألم تعبر عن عمق المأساة الفلسطينية، حين لا يجد جديد فيما يتعلق بالقضية الفلسطينية، فيقول:

[...] لا شيءَ يُرجعُني من بعيدي

إلى نخلتي: لا السلامُ ولا الحربُ. لا

شيء يُدْخِلُني في كتاب الأَناجيلِ. لا

شيء... لا شيء يُومِضُ من ساحل الجَزْرِ

والمدّ ما بين دجلَةَ والنيلِ. لا [3]

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 116.

(2) المصدر نفسه، ص 49.

(3) المصدر نفسه، ص 112.

حينما يجد في التوراة ما يمكن إسقاطه على الواقع الفلسطيني المتأزم ، إذ لا جديد فيما يخص القضية الفلسطينية، ما يخلق في نفسية الشاعر زاوية مظلمة، تجعله لا يبصر إلا جمادا ولا يسمع إلا صمتا قاتلا، حيث تقول التوراة: «ما كان فهو ما يكون والذي صنع فهو الذي يصنع فليس تحت الشمس جديد. إن وجد شيء يقال عنه أنظر هذا جديد، فهو منذ زمان كان في الدهور التي كانت قبلنا»(1). فلا جديد في الحياة، وكل ما يملكه الإنسان، حتى الكرامة، يمحوه الزمن بالنسيان، كذلك نسيت القضية الفلسطينية، ولكن قلب الشاعر لا يزال ينبض بحب "فلسطين" أبدا.

ويستشعر "محمود ردويش" الوحدة فيستقي من "الجامعة" أفكارها التي تتماشى وواقعه النفسي، فيقول:

لِنَذْهَبْ كَمَا نَحْنُ:

سيِّدةً حُرَّةً

وصديقاً وفيّاً،

لنذهبْ معاً في طريقَيْنِ مُخْتَلفَيْنِ

لنذهَبْ كما نحنُ مُتَّحِدَين

ومنفَصِلَيْن،

ولا شيءَ يُوجِعُنا (2)

فقد استقى فكرة الرفيق من سفر "الجامعة"، حيث جاء فيه: «اثنان خير من واحد، لأن لهما أجرة لتعبهما صالحة. لأنه إن وقع أحدهما يقيمه رفيقه. وويل لمن هو وحده إن وقع، إذ ليس ثان ليقيمه»(3)، لذلك يجده القارئ يطلب من الأخرى أن ترافقه في رحلته للبحث عن الهوية، يطلب

(1) الكتاب المقدس: سفر "الجامعة"، الإصحاح الأول، الآيتان [9، 10]، ص 934.

(2) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 11.

(3) الكتاب المقدس: سفر "الجامعة"، الإصحاح الرابع، الآيتان [9، 10]، ص 938.

منها ذلك على ما قد يكون بينهما من اختلافات في الرؤى والمبادئ، لأن الرفقة ستبدد الوجع وتنسيه ألم الوحدة.

ينتقل الشاعر بذهن قارئه إلى ما جاء في العهد القديم عن ميراث الأرض، فيستمد من "مزامير داود" لفظا توارتيا في قوله:

إذا كُنْتِ آخرَ ما قالَهُ اللهُ لي، فليكُنْ

نزولُك نُونَ الـ "أَنا" في المُثَنَّى. وطوبى لنا

وقد نَوَّرَ اللوزُ بعد خُطَى العابرين، هنا

على ضفتيك، ورفَّ عليك القطا واليمامُ [(1)]

فلفظ (طوبى لنا) يشير إلى «دعاء مشتق من طاب يطيب، جاء على وزن فُعلى كبشرى»[(2)]، فيوجه الشاعر هذا الدعاء والبشرى وله لحبيبته، وقد جاء في "مزامير داود" «طوبى للرجل الطي جعل الرب متكله»[(3)]، «لأن عاملي الشر يقطعون، والذين ينتظرون الرب هم يرثون الأرض»[(4)]، كما جاء في مزمور آخر: «أما الودعاء فيرثون الأرض، ويتلذذون في كثرة السلامة»[(5)]، «[...] وميراثهم إلى الأبد يكون. لا يخزون في زمن السوء، وفي أيام الجوع يشبعون. لأن الأشرار يهلكون [...]»[(6)].

فقد وجد الشاعر في هذا النص التوراتي بشرى له ولفلسطين؛ إذ يبشرها بأن الشهداء والتضحيات التي يقدمها الشعب الفلسطيني قربانا للحرية والسلام لن تذهب سدى، فعلى خطى العابرين ستحل المشيئة الإلهية وسيقطع دابر الشر، ويحل السلام على الأرض المقدسة لتعود إلى

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 18.

(2) محمد فريد وجدي: المصحف المفسر، مج2، ص 326.

(3) الكتاب المقدس: سفر "المزامير"، المزمور الأربعون، الآية [04].

(4) المصدر نفسه، المزمور السابع والثلاثون، الآية [09].

(5) المصدر نفسه، الآية [11].

(6) المصدر نفسه، الآيتان [19، 20].

ورثتها الشرعيين: أبناء "فلسطين". ولعل السطر الأول يومئ للقارئ بالوعد الرباني الذي وُعد الشاعر، والذي يستبشر به.

يحاول الشاعر في احدى قصائده أن يعكس حالة نفسية، من خلال التناص مع حالة أخرى لشخصية دينية جاءت في سفر "نشيد الأناشيد"، وهي شخصية "النبي سليمان" عليه السلام؛ حيث يتقمص دورها ويلبس الأخرى/حبيبته دور "شولاميت" المرأة التي يحبها "سليمان" –حسب "نشيد الأناشيد"– مضيفا على هذه الحال حالا تنشأ عن جو اغترابي، ما دفع الشاعر إلى اختيار عنوان قصيدته: "وقوع الغريب على نفسه في الغريب" بما يتوافق ونفسيته، وهكذا تتحول القصيدة إلى مكان يرتبط بالاستقرار النفسي، المرتبط أساسا بالأرض، حيث يقول:

واحدٌ نحن في اثنين/

لا اسمَ لنا، يا غريبةُ، عند وُقُوع

الغريب على نفسه في الغريب. لَنَا من

حديقتنا خلفنا قُوَّةُ الظلِّ. فلتُظْهري

ما تشائين من أرض ليلك، ولتُبْطِني

ما تشائين. جئنا على عَجَلٍ من غروب

مكانين في زمن واحد، وبحثنا معاً

عن عناويننا: فاذهبي خَلْفَ ظلِّك،

شَرْقَ نشيد الأَناشيد، راعيةً للقطا، (1)

إلى أن يقول:

واحدٌ نحن في اثنين/

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 35، 36.

فاذهب إلى البحر، غَرِّبَ كتابك، [1]

من هنا يتضح أن الشاعر وجد في "نشيد الأناشيد" خير متنفس لمشاعره، فتقمص دور "سليمان" بطريقة مباشرة، ولكن عبارة (راعية للقطا) توحي بما كان عليه "سليمان" ومحبوبته – حسب "نشيد الأناشيد" – الذي يمثل الماضي والوطن المفقود في سياق هذا الخطاب الشعري، ومع ذلك لا يمكن للمتلقي القبض على عناصر هذا السفر في القصيدة بوضوح.

3. التناص الأسطوري:

يتميز الخطاب الشعري المعاصر بزخم أسطوري، وهذا لا يعني أن لجوء الشاعر إلى الأسطورة هروب من الواقع، بل هو تأسيس للكتابة من خلال إحياء المعنى المحنّط وبعث الشعر من رماد الأسطورة التي «تكتب الكون، وتعيره لكل كتابة عبر عصور مختلفة»[2].

تعني الأساطير في الفهم الكلاسيكي «مجموعة خرافات وأقاصيص [...] موضوعها –إضافة للآلهة– يتناول الأبطال الغابرين وفق لغة وتصورات وتخيلات وتأملات وأحكام تناسب العصر والمكان الذي صيغت فيه [...] وهي في الوقت ذاته تشكل ثقافة عصرها [...] حيث يمكن من دراستها استقراء التاريخ الأصدق لزمنها ومكانها. وعادة ما نجد في الأساطير مشاعر إنسانية جياشة، وأحاسيس، وتصورات، ومواقف، تطلعنا على فلسفة الإنسان في الوجود [...] التي تتضمن خلاصة تجاربه وماضيه»[3]، ومن ثم كان النص الأسطوري رافدا من روافد الخطاب الشعري المعاصر، حيث تتصهر في بوتقته نصوص أسطورية منتقاة، من أجل تشكيل البنية العامة لهذا الخطاب بأبعادها الفنية، والفكرية، والدلالية. لهذا يؤكد "إيريك فروم" (Erich Fromm) «أن

---

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 36.

(2) راوية يحياوي: شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، الكتاب I–II–III نماذج، أطروحة دكتراه في اللغة والأدب العربي، إشراف د/ صلاح يوسف عبد القادر (أستاذ التعليم العالي)، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، د.ت، ص 144.

(3) سيد القمني: الأسطورة والتراث، مر: أحمد أمين، المركز المصري لبحوث الحضارة، ط3، القاهرة، مصر، 1999م، ص 24، 25.

الأسطورة تشرح بلغة رمزية حشدا من الأفكار الدينية والفلسفية والأخلاقية»[1]، كما يرى "ماكس موللر" (Max Muller) «أن الأسطورة صورة من صور الفكر تحددت بوساطة اللغة»[2]؛ فالأسطورة بما هي تسجيل للوعي واللاوعي الإنسانيين في آن معا، تشتمل على أحلام وانفعالات وتصورات وأخيلة، كما تشتمل على حقائق تتجلى إن بذل في تفسيرها والتعامل معها جهد، شرط امتلاك الأدوات الإجرائية اللازمة لقراءة كل حركات وسكنات هذه الأسطورة، التي «تعمد إلى إثارة خيال القارئ في حرية، بحيث تكون عنده إمكانات كثيرة في القراءة [...] تجعل القارئ يعتقد أن الاهتمام مُنصب على المعنى أكثر»[3].

تتضح الأبعاد الأسطورية بشكل جلي في الخطاب الدرويشي، فهذا الديوان أشبه ما يكون برحلة على جناح الأسطورة، فمن الوهلة الأولى يصدم الشاعر القارئ بعنوان تناصي يوجه ذهنه إلى أسطورة سومرية، تأخذ فيها "إنانا" (Inanna) أو "إينيني" (Innini)– سيدة السماء عند السومريين– البطولة، وتقابلها لدى البابليين الإلهة "عشتار"، ولدى الكنعانيين "عناة"، وعند العرب هي "العزى"، أما الإغريق فعرفوها باسم "أفروديت"، في حين هي لدى الرومان "فينوس"، وعلى العموم فهي نجمة الزهرة، ونجمة الصباح، ونجمة الراعي، وكان يرمز لها دوما بنجمة سداسية أو ثُمانية، ولها ثلاث صفات في المجتمع السومري:

- إلهة الحب.
- إلهة الحرب والنزعة القتالية المدمرة.
- إلهة نجمة الزهرة السماوية.

وهي تمثل الحياة، بل هي الحياة نفسها، تمنحها لمن تشاء وإلى الأبد[4].

---

(1) سيد القمني: الأسطورة والتراث، مر: أحمد أمين، المركز المصري لبحوث الحضارة، ص 33.

(2) المرجع نفسه، ص 32.

(3) راوية يحياوي: شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، الكتاب I–II–III نماذج، ص 143.

(4) (ينظر) حسن نعمة: موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة، دار الفكر اللبناني، د.ط، بيروت، لبنان، 1994م، ص 154، 155.

لقد حيكت حول هذه الإلهة الأسطورية الكثير من الحكايات والأساطير، من بينها "أسطورة الشجرة"؛ حيث تروي الأسطورة السومرية أن "إنانا" نقلت ذات يوم شجيرة تنبت على ضفة نهر الفرات إلى مدينة "الوركاء"، وزرعتها في "بستانها المقدس" على أمل أن تنمو وتصير شجرة كبيرة، فتصنع من خشبها عرشا وسريرا لها ...[1]، من هنا تتضح البنية الأسطورية للعنوان (سرير الغريبة)؛ فالغريبة هي معشوقة الشاعر التي اختار أن تكون مقدسة قداسة الآلهة، لذا استحضر إلهة الحب السماوية كمعادل موضوعي لحبيبته "فلسطين"، وجعل من "السرير" الذي أرادت "إنانا" صنعه كعرش لها، مقابلا للسيادة والهوية الفلسطينية المسلوبة، وفي بقية الأسطورة تجربة يمكن إسقاطها على الواقع الفلسطيني، حيث تروي الأسطورة أن الشجرة حينما كبرت، وحان موعد قطع أغصانها، اتضح لـ"إنانا" أن أفعى قد اتخذت من أسفلها مخبأ، وأن طيرا بنى في أعلاها عشا، وأن أنثى عفريت استقرت في وسط جذعها، فاستنجدت "إنانا" بأخيها "أوتو" إله الشمس، الذي أسند المهمة إلى البطل المشهور "جلجامش" واستطاع هذا البطل أن يُنقذ الشجرة، وقطع أغصانها وحملها هدية إلى "إنانا" فصنعت منها سريرا وعرشا [2].

إن الكائنات التي استوطنت الشجرة، ومنعت "إنانا" من صنع سريرها وعرشها، تشبه كثيرا قِوى الشر المتمثلة في الاحتلال الصهيوني الذي يمنع الشعب الفلسطيني من العيش بسلام وحرية على أرضه، ويمنع الشاعر من الاقتراب من حبيبته "فلسطين"، ففي هذه التركيبة الأسطورية للعنوان، «يتآلف الواقعي والأسطوري ليكتبا هوية الحضور الإنساني فيما يتجاوز الانتمائيات المحدودة»[3].

من هذا المنطلق يمكن استنتاج أن الأنثى التي ستكون حاضرة على طول جسد هذا الديوان الشعري هي أنثى تمتلك قِوى أسطورية مستوحاة من المخزون القديم، أنثى تجسد الأرض الجريحة بكل تفاصيلها، لذلك يقول الشاعر:

[...] وأَنا سائرٌ

(1) (ينظر) أسطورة الشجرة، عشتار http://ar.wikipedia/wiki/ ، بتاريخ: 2016/03/22م، 14:59.

(2) (ينظر) المرجع نفسه.

(3) راوية يحياوي: شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، الكتاب I–II–III نماذج، ص 143.

في ضبابكِ. فلتَكُنِ الأرضُ ما

تومئين إليه... وما تفعلينَهْ [1]

[...]

سَمَاوِيَّةٌ،

لَيْس لِي ما أَقولُ عن الأرض فيكِ

سوى ما يقولُ الغريبُ: سَمَاوِيَّةٌ...[2]

فقد رأى في إلهة الحب "إنانا" الحب الذي يجمعه بوطنه، ورأى في قداسة ألوهيتها قداسة أرض "فلسطين"، فاختار "إنانا" أسطورة لديوانه، واختار أن يتمثل هو كل عشاقها، ومن بينهم بطل ملحمة وضعها الإنسان قديما في بلاد "سومر" من أرض الرافدين، اسمه "جلجامش"، «ويفترض أن يكون "جلجامش" قد عاش في الفترة ما بين القرنين 28 و27 ق.م [...] حكم "أوروك"»[3]، وهي نفسها مدينة "إنانا" المعروفة بـ"الوركاء". يصحو هذا البطل –بعد فقده لصديقه "أنكيدو"– على المأساة الحقيقية في حياة البشر وهي "الموت"، ويهيم على وجهه، تاركا عرشه، باحثا عن سر الخلود وإكسير الحياة، «فيتحدى "جلجامش" الآلهة ويرفض الحد المرسوم للبشر وهو الموت، ويبحث عن المستحيل؛ أي عن الخلود، طامحا بالوصول إلى مرتبة الألوهية»[4]، ولكنه يعود دون الحصول على مبتغاه.

إن القبض على عناصر التناص مع أسطورة ملحمة "جلجامش" عسير، فتفاصيله غير واضحة؛ إذ كل ما يشير إليه، ما جاء من قول الشاعر في أولى قصائد الديوان (كان ينقصنا حاضر):

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 49.

(2) المصدر نفسه، ص 51.

(3) حسن نعمة: موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة، ص 60.

(4) المرجع نفسه، ص.ن.

لِنَذْهَبْ كما نَحْنُ:

سيِّدةً حُرَّةً

وصديقاً وفيّاً،

لنذهبْ معاً في في طريقَيْنِ مُخْتَلِفَيْن [1]

إلى أن يقول مشيرا إلى قِصر عمر الإنسان:

لم يكن عُمْرُنا كافياً لنشيخ معاً

ونسيرَ إلى السينما متعبين [2]

فالشاعر يزاوج بين النص الجلجامشي ورحلته الشاقة في البحث عن المصير، فمنذ مطلع القصيدة يستنشق القارئ عطر الرحلة التي سينطلق فيها الشاعر رفقة الأخرى، رغم ما قد يكون بينهما من اختلاف، هذا الاختلاف يُشير إلى إحساس عميق بقسوة المنفى، ورغم ذلك لم يفتأ الشاعر يهجس بالمصير، بيد أنه في مرحلة ما يستدرك قصر العمر الذي يمضي بسرعة وهو بعيد عن وطنه. ثم يتساءل عن نهاية هذه الرحلة، وهذا السفر، فيقول:

هل كان هذا الطريقُ هباءً

على شَكْل معنى، وسار بنا

سَفَراً عابراً بين أسطورتين [3]

إنه يتساءل عما إذا كانت هذه الرحلة ستنتهي كما انتهت رحلة "جلجامش" ويعود خائبا، ليعيش مرارة المنفى إلى الأبد، فحقيقة مُضي العمر بسرعة تبعث القلق في نفس الشاعر، لينبجس الجانب المظلم من الرحلة في روحه، إذ يقول:

---

(1) محمود درويش، ديوان "سرير الغريبة"، ص 11.

(2) المصدر نفسه، ص 13.

(3) المصدر نفسه، ص.ن.

لم يكن كافياً أن نكون معاً

لنكون معاً... [1]

[...]

لنذهب معاً،

ولنكن طيّبين... [2]

من خلال هذه الأسطر الشعرية يقف القارئ على إحساس عميق بالغربة؛ إذ رغم ملازمة طيف الوطن للشاعر، هناك حقيقة أكيدة ومريرة توقظ الذات من غفوتها، فتعود إلى حالة الوعي وتدرك أن المنفى قدر محتوم كالموت تماما.

إضافة إلى "جلجامش" الذي هامت به "إنانا"، يعيش الشاعر مرة أخرى أسطورة الحب بين "إنانا" وأحد عشاقها: "آدونيس" (Adonis) الذي يقابله لدى الآكاديين "تموز" ولدى السومريين "دوموزي"، وهو إله الخصب وتجديد الحياة[3]، «ويعتبر بعض البحاثة في الميثولوجيا الفينيقية بأن "أدونيس" هو اسم آخر للإله "بعل" إله المطر والسحاب والبرق والرعد وكل مظاهر الخصب [...] وفي "فينيقيا" كان "أدونيس" رمزا للربيع الزاهر في حياة الطبيعة [...] ارتبطت عبادته بعبادة الإلهة "عشتار" [...] تبحث عنه "عشتار" في العالم الأسفل بين الأموات لتنتشله من الموت»[4]، فيتفاعل الشاعر مع أسطورة "تموز" باعتبارها تشبه إلى حد كبير واقع الإنسان الفلسطيني المرتبط بأرضه ارتباطا يحدد حياته وموته، والشهيد الذي يسقي بدمه أرض "فلسطين" فيبعث الحياة فيها، يقول:

[...] وإنْ كانَ

قلبي جريحاً فلا تَطْعَنِيه بقَرْنِ الغزال،

(1) محمود درويش، ديوان "سرير الغريبة"، ص 16، 17.

(2) المصدر نفسه، ص 17.

(3) (ينظر) حسن نعمة: ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة، ص 208.

(4) المرجع نفسه، ص 136.

فلم تَبْقَ حول الفُرَات زهورٌ طبيعيَّةٌ

لحُلُول دمي في الشقائق بعد الحروب.

ولم تَبْقَ في معبدي جَرَّةٌ لنبيذ الإلهاتِ

في سُومَرَ الأَبديَّة، في سُومَرَ الزائلة [(1)]

إن الشاعر يكرس أسطورة "أدونيس" المتصلة بقضية الموت والبعث من أجل تصوير مشهد الحرب على أرض "فلسطين"؛ حيث يرى في فعل الفداء والاستشهاد وسيلة لتحقيق الهوية واسترجاع "فلسطين" السليبة، لذلك يمزج بين الدم والشقائق، التي تروي الأسطورة أنها خلقت من دم "أدونيس"، في محاولة منه تجسيد الكفاح والتضحية التي يقدمها الشعب الفلسطيني في سبيل استرجاع الأرض؛ فحينما يقول: (لم تَبْقَ حول الفُرَات زهورٌ طبيعيَّةٌ)، يشير إلى حجم التضحية وحركة الفداء العظيمين، فدم الفلسطيني أصبح كنهر الفرات يروي كل أرضها المقدسة، فتنبت منه عليها شقائق تشهد على وحشية الحرب والظلم الذي أفسد كل جميل، وانتهك قداسة هذه الأرض الطيبة، مخلفا جرحا كبيرا في قلب الشاعر، تمام كالجرح الذي أدمى قلب "عشتار" عندما فقدت حبيبها "أدونيس".

لقد استطاع الشاعر من خلال أسطورة "عشتار" أن يجسّد للمتلقي الحب الأزلي بين الإنسان وأرضه، فالأرض تمثل تلك الحبيبة البعيدة، التي يهجس بها الشاعر في كل لحظة من لحظات حياته، فهي من مات لأجلها كثيرون، وهي من يراود طيفها كثيرين، وهي الأم، وهي الأنثى التي تشكل جزء من من كيان الشاعر وقطعة من روحه، كما أنها مالكة قدره؛ إذ بها يكون أو لا يكون، كل هذه المعاني وأكثر، وجدها الشاعر بين ثنايا الأسطورة، لذلك يقول:

لِنُكْمِلَ هذا الزفافَ المُقَدَّسَ، نكملُهُ يا ابْنَةَ

القمر الأَبَديِّ هنا في المكان الذي نَزَّلَتْهُ

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 54، 55.

يداكِ على طَرَفِ الأرض من شُرْفَةَ الجنَّة الآفلة!...[1]

فـ"إنانا" « إلهة الخصب والحب، أبوها الإله القمر "Nanna"»[2] و«هي التي تحيك نسيج الحياة، وتغزل خيط القدر. وهي إذ تحضر إلى سرير الميلاد كربة للولادة، فإنها في نفس الوقت تحضر كسيدة للمصير وتكتب لكل مولد أقداره»[3]، لذلك يدعوها الشاعر إلى إكمال عرس "فلسطين" فترسم للفلسطيني مصيره، ويعود إلى جنته التي نفي منها: الوطن.

إن الإلهة الأسطورية "إنانا" بما حيك حولها من أساطير، كانت مادة طيّعة بين يدي "محمود درويش"، استطاع تشكيلها بما يخدم الفكرة، مستحضرا إياها من الماضي السحيق، فكانت كما جاء في حديثها عن نفسها:

أنا الأَوّلُ، وأنا الآخرُ

أنا البغيُّ، وأنا القِدِّيسةُ

أنا الزوجةُ، وأنا العذراء

أنا الأمُّ، وأنا الابنة

أنا العاقرُ، وكُثُرٌ هُم أبنائي

أنا في عُرسٍ كبير، ولم أتَّخذ زوجاً

أنا القَابِلَةُ ولم أُنْجِبْ أحداً

وأنا سلْوَةُ أتعابِ حَملِي

أنا العَروسُ وأنا العَرِيسُ

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 56.

(2) قاسم الشواف: ديوان الأساطير: سومر وآكاد وآشور (ترجمة وتعليق)، تقديم وإشراف: أدونيس، دار الساقي، ط1، بيروت، لبنان، 1996م، مج1 (أناشد الحب السومرية)، ص 85.

(3) فراس السواح: لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين، ط1، دمشق، سوريا، 1985م، ص 96.

وَزَوْجِي مَنْ أنجبَنِي

أنا أُمُّ أبي، وأُخْتُ زَوْجي

وهوَ مِنْ نَسْلِي [1]

إضافة إلى هذه الأساطير التي وظفها الشاعر في نسيج خطابه الشعري مما حيك حول إلهة الحب "إنانا"، يستحضر الشاعر أسطورة إغريقية قديمة: «أسطورة الإله "زوس" الذي فصل الكائن المزدوج بعضه عن بعض، يستعيدها الشاعر ليعبّر عن ظمئه إلى الحب ليس عبر الانصهار في الحبيبة انصهارا كليا وإنما عبر الانفصال عنها»[2]، حينما يجاهر بالثنائية الأبدية والانفصال فيقول:

تشكَّل من شكلنا: جَسَداً يختفي ثم يظهَرُ

في جَسَد يختفي في التباس الثنائية

الأَبدية. ينقُصُنا أَن نعودَ إلى اثنين

كي نتعانق أكثر. لا اسم لنا يا غريبة

عند وقوع الغريب على نفسه في الغريب![3]

فبدل أن يرغب الشاعر العاشق في الالتحام بحبيبته، يجاهر بالانفصال، لكنه انفصال يماثل انصهار الأنا في الآخر، والآخر في الأنا، إنه توق إلى المزيد من الحب ، وما التوق إلى الحب سوى توق إلى الكمال؛ فالعاشقان يكملان بعضهما «حين يتحدان عبر انفصالهما، وحين ينفصلان بغية أن يتوحدا [...] فالشاعر والمرأة هما اثنان وواحد، واحد يحن إلى الآخر حنينه إلى نصفه المفقود أي اكتماله الذي لا يتم إلا في لحظة العشق القصوى»[4]، ليجسد الشاعر للمتلقي واقع

(1) فراس السواح: لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ص 07.

(2) عبده وازن: محمود درويش الغريب يقع على نفسه، قراءة في أعماله الجديدة، ص 37.

(3) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 37.

(4) عبده وازن: محمود درويش الغريب يقع على نفسه، قراءة في أعماله الجديدة، ص 38.

الفلسطيني، الذي ينفصل عن التواجد المادي على أرض الوطن من خلال فعل الفداء، ليتحد بها عن طريق هذا الفعل، الذي يجمع بين الموت والحياة في بوتقة العشق، فالمرأة الحبيبة التي تمثل "فلسطين" « امرأة ساحرة قادرة على إلغاء الثنائيات وعلى جمع المتناقضات. إنها المرأة الطالعة من الحلم طلوع "أفروديت" من صدفة البحر نقية وعذبة»[(1)].

4. التناص الأدبي:

إن الموروث الأدبي أهم المصادر التي نهلت منها القصيدة المعاصرة مادتها، ف«الميزة الحقيقية في الفن والأدب المتحضرين أنهما تراث ممتد يستفيد لاحقة من سابقة»[(2)]، ومن ثم نشأ "التناص الشعري"، الذي قد يعني –في أبسط مفهوم له– تداخل نصوص شعرية، قديمة أو حديثة، مع نص الخطاب الشعري الحاضر بحيث تكون منسجمة ودالة – قدر الإمكان– على الفكرة التي يطرحها الشاعر.

لقد وجد "محمود درويش" في رحلة "امرئ القيس" وغربته مادة يمكن أن يزاوج فيها بين واقع الإنسان الفلسطيني المعاصر وواقع "امرئ القيس" القديم المشابه، وهو واقع لا يعرف الاستقرار، حيث وظّف بيته:

أَجَارَتَنَا إِنَّا غَرِيبَانِ هَاهُنَا   وكُلُّ غَرِيبٍ لِلغَرِيبِ نَسِيبُ[(3)]

في قوله:

كي نتعانق أكثر. لا اسم لنا يا غريبة

عند وقوع الغريب على نفسه في الغريب![(4)]

---

(1) عبده وازن: محمود درويش الغريب يقع على نفسه، قراءة في أعماله الجديدة، ص 39.

(2) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، د.ط، القاهرة، مصر، 1417هـ/1997م، ص 30.

(3) امرؤ القيس: شرح ديوان امرئ القيس، ترجمة وتحقيق: حجر عاصي، دار الفكر العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1994م، ص 37.

(4) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 37.

وفي موضع آخر يقول:

[...] ولا بُدَّ منا

غريباً يرى نَفْسَهُ في مرايا غريبته [1]

تتلاقى تجربتا الشاعرين حيث يسيطر عليهما إحساس عال بالغربة، ما يدفع كلا منهما إلى استحضار آخر يستعين به على الوحدة، ما يولّد جوا من الألفة هي ألفة الغريب للغريب، ليجسد "محمود درويش" غربة الإنسان وجرحه الأزلي، فامرؤ القيس «كان أبوه ملكا قتله أعداؤه وهو أراد أن يثأر لدم أبيه ويسترجع ملكه الضائع، وسار إلى قيصر لطلب النجدة، و"محمود درويش" هو أيضا غصب الاحتلال الصهيوني أرضه وطُرد منها ورحل إلى باريس»[2]، ليجد في الغريبة التي اصطنع عزاء له، وسندا يشد به أزره في المنفى، فتصبح الغريبة/الآخر كل ما يملك الشاعر:

رُزِقْتُكَ أُماً، أَباً، صاحباً

وأَخاً للطريق، ولا تحمل الطَيْرُ

أكثرَ من وُسْعها: ريشَها والحنين [3]

فتجيبه الغريبة:

قل إننا طائران غريبان في

ريشنا. واكتُبِ اسميَ واسمَكَ تحت

العبارةِ. [4]

---

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 13.

(2) علي نظري ويونس وليئي: استدعاء شخصيات الشعراء في شعر محمود درويش، دراسات الأدب المعاصر(فصلية)، إيران، خريف 1391هـ، السنة الرابعة، ع 15، [21–42]، ص 30.

(3) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 89.

(4) المصدر نفسه، ص 76.

ولأن الحب عند "درويش" بطولة واستماتة في سبيل المحبوبة، يتجاوز حدود الزمان والمكان، يستحضر أحد الأبيات الشعرية من زمان غابر لـ: "قيس بن الملوح"، جاء فيه:

صَغِيرَيْنِ نَرْعَى البَهَمَ يَا لَيْتَ أَنَّنَا   إلى اليَوْمِ لَمْ نَكْبَر وَلَمْ تَكْبَرِ البَهَمُ [(1)]

حيث يقول:

عمَّا قليلٍ نعود إلى غَدِنا، خَلْفَنا،

حَيْثُ كُنَّا هناك صغيرين في أوَّل الحب،

نلعب قصة روميو وجولييت

كي نتعلَّم مُعْجَمَ شكسبير ...[(2)]

وجد الشاعر في حب "مجنون ليلى" الحب العذري الذي يسمو فوق كل مدنس، والزمان البريء، إلا أن حب "قيس" لـ"ليلى" كان حبا متشحا بالعذاب، ما يجسد الألم الذي يسكن الشاعر؛ إذ يعيش صراعا بين السلام والحرب، وبين الأمل واليأس، لكن الأمل في قصة حب الشاعر، خيوطه هشة بمجرد أن يتحسسها تتلاشى، فيعود إلى حالة الضياع بين حلم بوصل المحبوبة، وواقع يؤرق الشاعر وهو في المنفى، ما يشير إلى حتمية التضحية، وهو ما يبرز توظيف الشاعر لقصة "روميو وجولييت"؛ حيث انتهى حبهما بالموت، تماما كموت "المجنون" بحب "ليلى".

إن الشاعر لا يكتفي بما جادت به القريحة العربية، بل يجتاز ذلك فيتناص مع «مقولة "رامبو" (Arthur Rimbaud) الشهيرة "الأنا آخر" بل هو يعيد صوغها وفق ما يتراءى له ووفق

---

(1) قيس بن الملوح: ديوان "قيس بن الملوح"، رواية: أبي بكر الوالبي، تح: يسرى عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1420هـ/1999م، ص 28.

(2) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 14.

انصهاره بامرأته وانفصاله الأليم عنها»[1]، حيث يسألها:

هل أنا أَنتِ أُخرى

وأَنت أَنا آخر؟[2]

فالشاعر يجد في الآخر شطره المكمل له ومرآته العاكسة لما ظهر منه وما بطن، ففلسطين بشكل أو بآخر وجه آخر لـ"محمود درويش"، و"محمود درويش" بدوره وجه آخر لـ"فلسطين".

«يستحضر الشاعر "طوق الحمامة في الألفة والألاف" لـ"ابن حزم الأندلسي" (وهو رسالة في صفة الحب ومعانيه وأسبابه وأعراضه وما يقع فيه وله ...) وكأنه يهدف إلى تسمية المصادر التي لابد منها لقراءة معجزات الحب الإنساني»[3]، من خلال تناصه في عنوان "طوق الحمامة الدمشقي" لاحدى قصائده من هذا الديوان الشعري، مع عنوان الرسالة سالفة الذكر، ليصنع الشاعر مجد تاريخ العشق من خلال الكلمة الموحية.

إن هذا العنوان: "طوق الحمامة الدمشقي" بؤرة إشعاعات إيحائية لا حدود لها، فالحمامة «وهي مطوقة بقيد مماثلة لقلب العاشق الولهان الذي يسقط صريعا أمام سلطة الحبيب»[4]، إضافة إلى ما في الحمام من وداعة وألفة وجمال، ودلالة على السلام، وما له من نواح شجي. لتستحيل القصيدة نواحا وبكاءً هادئا على الوطن البعيد، الذي يلمح الشاعر تفاصيله في تجاعيد "دمشق" الذاكرة العربية؛ فدمشق بما شهدته عبر الزمن من بطولات وأمجاد عربية إسلامية، تبعث في نفس الشاعر حنينا وشوقا متقدا إلى فلسطين الجريحة، لتتحول بذلك "دمشق" إلى معادل لـ"فلسطين" التي

---

(1) عبده وازن: محمود درويش الغريب يقع على نفسه، قراءة في أعماله الجديدة، ص 37.

(2) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 16.

(3) عبده وازن: محمود درويش الغريب يقع على نفسه، قراءة في أعماله الجديدة، ص 43.

(4) نعمان بوقرة: قراءة سيميائية في رسالة طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي، الملتقى الدولي الأول (السيمياء والنص الأدبي)، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 7- 8 نوفمبر 2000م، [327-344]، ص 333.

تقيّد الشاعر بحبها، وعذاب الحنين إليها، ويشجيه بُعده عنها، عن الأرض التي ألفته وألف، والسلام الذي بات مجرد حلم يراود الشاعر بين الفينة والأخرى.

إضافة إلى "طوق الحمامة في الألفة والألاف"، يستحضر "درويش" في احدى قصائده المعنونة بـ"درس من كاما سوطرا" كتاب "الكاما سوطرا" «وهو يمثل "فن الحب" الهندي، وقد كتبت مقطوعاته في القرن الخامس بعد الميلاد»[1]، ليختصره في متن القصيدة في معاني الانتظار وألم الحب وعذاباته، والشوق الأبدي الذي لا ينتهي ولا تنطفئ ناره، وغيرها من المعاني التي دونها لا يكون العاشق عاشقا.

ليجد القارئ تناصا شعريا، من خلال فعل (الانتظار) الذي يتواتر بصيغة الأمر على طول متن القصيدة (انتظرها)، مع ما قال: «"غيّوم أبو لينير" الشاعر العاشق مخاطبا حبيبته في قصيدة "الوداع": "وتذكري أنني أنتظرك"»[2].

إن الانتظار بما فيه من لهفة وشغف وعذاب وألم وشوق قدر على كل عاشق، لذلك يقول الشاعر:

وانتظرها

إلى أَن يقولَ لَكَ الليلُ:

لم يَبْقَ غيركُما في الوجودِ

فخُذْها، بِرِفْقٍ، إلى موتكَ المُشْتَهى

وانتظرها! ... [3]

(1) عبده وازن: محمود درويش الغريب يقع على نفسه، قراءة في أعماله الجديدة، ص 43.

(2) المرجع نفسه، ص.ن.

(3) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 128.

تستحيل بعض قصائد الديوان «أناشيد حب صرفة. وكيف لا والشاعر يستوحي بوضوح "نشيد الأناشيد" موظفا بعض معطياته الرمزية واللغوية في سياق قصائده العشقية [...] ولكن بغية أن يكتب نشيده الخاص»(1)، فيقول:

[...] فاذهبي خَلْف ظِلِّك،

شَرْقَ نشيد الأَناشيد، راعيةً للقطا،

تجدي نجمةً سَكَنَتْ موتها، فاصعدي جَبَلاً

مُهْمَلاً تجدي أَمسِ يُكْمِلُ دورتَهُ في غدي.

تجدي أَين كنا وأَين نكون معاً،

واحدٌ نحن في اثنين/ (2)

ويقول في قصيدة أخرى:

«وضعتُ يميني على شَعْرِها

وشِمالي على شادِنَيْ ظَبْيَةٍ توأمين

وَسِرْنا إلى لَيْلنا الخاصِّ... »(3)

كما أن الخطاب الدرويشي يحتفي بالطبيعة الفلسطينية وجغرافية هذا الوطن احتفاء "نشيد الأناشيد" بذلك، لتصبح «خارطة الأرض الجميلة خارطة لجسد الحبيبة تماما كما حصل في "النشيد" نفسه»(4).

(1) عبده وازن: محمود درويش الغريب يقع على نفسه، قراءة في أعماله الجديدة، ص 41.

(2) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 35، 36.

(3) المصدر نفسه، ص 41.

(4) عبده وازن: محمود درويش الغريب يقع على نفسه، قراءة في أعماله الجديدة، ص 42.

5. تناص الشخصيات التراثية:

يعتبر التراث الأرضية الخصبة التي ينطلق منها الشاعر المعاصر ليؤسس صرح قصيدته، حيث وجد فيه جوانب من ذاته، فكانت شخصيات التراث – بما عاشته من أحداث– أصواتا استطاع من خلالها الشاعر التعبير عن دواخله وواقعه بصدق، «وأصبحت هذه الشخصيات تطالعنا بوجوهها المنتصرة والمهزومة، المستبشرة والمهمومة، المتمردة والخانعة، من كل دواوين شعرنا المعاصر، وأصبح انتشارها ظاهرة تلفت الانتباه»[(1)]، وعموما يمكن أن يعزى سر شيوع هذه الظاهرة في الشعر العربي المعاصر إلى خمسة عوامل، هي:

1. «عوامل فنية.
2. عوامل ثقافية.
3. عوامل سياسية واجتماعية.
4. عوامل قومية.
5. عوامل نفسية»[(2)].

هذه العوامل دفعت بالشاعر المعاصر إلى العودة للتراث والنهل منه، حتى بات "التناص التراثي" سمة مميزة في شعره، ولكن المطّلع على واقع الساحة النقدية العربية، يجد أن هذه الظاهرة «لم تحظ من اهتمام نقادنا إلا بإشارات متناثرة خلال بعض الكتب والدراسات التي كتبت أصلا حول موضوعات وقضايا أدبية أخرى، وبعدد من المقالات المتفرقة في المجلات الأدبية»[(3)]، ولا توجد دراسة متخصصة تتناول هذه الظاهرة من منطلق أن لها ملامح خاصة تجعلها كيانا مستقلا.

إن «توظيف الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر، يعني استخدامها تعبيريا لحمل بعد من أبعاد تجربة الشاعر»[(4)]، وبما أن رصد هذه التجربة واستجلاء ملامحها يمثل المبدأ

---

(1) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 08.

(2) المرجع نفسه، ص 15.

(3) المرجع نفسه، ص 08.

(4) المرجع نفسه، ص 13.

الأساس لأي مقاربة نقدية، وجب على الساحة النقدية العربية أن توجه أنظارها نحو هذه الظاهرة، فقد تخطو بذلك خطوات إلى الأمام فيما يتعلق بمستقبل النقد الأدبي العربي.

أما فيما يخص طريقة الشاعر المعاصر في توظيف الشخصية التراثية في خطابه الشعري، فإن هذه العملية «تمر بمراحل ثلاث:

أولا: اختيار ما يناسب تجربة الشاعر من ملامح هذه الشخصية.

ثانيا: تأويل هذه الملامح تأويلا خاصا يلائم طبيعة التجربة.

ثالثا: إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر على هذه الملامح، أو التعبير عن هذه الأبعاد المعاصرة من خلال هذه الملامح بعد تأويلها»(1).

وقد يجد الشاعر في ملامح الشخصية التراثية المستعارة، من خلال بعض أحداث حياتها، والمواقف التي عاشتها، ما يلائم تجربته، فيتخذ منها "معادلا موضوعيا" يبث من خلاله خواطره وأفكاره. يقود هذا الحديث الباحث إلى استحضار مفهوم "المعادل الموضوعي" الذي كانت ولادته على يد الشاعر الناقد "تي.إس. إليوت"(Thomas Stearns Eliot) (*)، حيث يقول: «إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني أن تكون بإيجاد "معادل موضوعي" لها، وبعبارة أخرى مجموعة من الموضوعات، أو موقف، أو سلسلة من الأحداث تشكل وعاء لهذه العاطفة الخاصة، بحيث تنفجر هذه العاطفة في الحال عندما تقدم الأحداث الخارجية موضوعة في تجربة حسّية»(2).

(1) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 190.

(*) توماس ستيرنز إليوت (1888م–1965م) شاعر ومسرحي وناقد أدبي، حائز على جائزة "نوبل" في الأدب (1948م)، من أهم أعماله قصيدتا: "الأرض اليباب" و"الرجال الجوف". تأثر به شعراء العرب المعاصرون في كتاباتهم، فقد سار وفق منهج شعري رصين يتمثّل في رؤيته أن الشعر ينبغي أن يستهدف تمثيلاً حقيقيا لتعقيدات الحضارة الحديثة في اللغة، وهذا التمثيل بالضرورة يؤدي إلى صعوبة الشعر. لمزيد من التوسع: www.wikipedia.com

(2) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 21.

في قصيدتي "أنا، وجميل بثينة" و"قناع... لمجنون ليلى"، يوظف "محمود درويش" حكاية الحب العذري التراثية لـ"جميل بن معمر" و"قيس بن الملوح" المجنون في محاولة منه رصد حالة حب خالدة يعيشها رفقة محبوبته الأسطورية في القصيد، ولكن حبيبة الشاعر المعاصرة غير "بثينة" و"ليلى" الإنسيتين، فهي تسمو فوق كل الموجودات المادية:

ليس لها بَلَدٌ أَو جَسَدْ

وليس لها والدٌ أَو وَلَدْ.(1)

يستحضر "محمود درويش" العشاق المشهورين، ويبعثهم من رماد التراث العربي، فيقول:

كَبِرْنا، أَنا وجميلُ بُثَيْنَةَ، كُلٌّ

على حِدَةٍ، في زمانين مُخْتَلِفَيْنْ...(2)

فالشاعر –ها هنا– يُسقط تجربته على تجربة شخصية تراثية، وجد فيها من نفسه الكثير، فرغم التباعد الزمني بين "جميل و"محمود درويش" إلا أنهما عاشا نفس الحال، ويدعم هذا الالتحام بالآخر قوله:

وجدتُ قناعاً، فأعجَبَني أَنْ

أكون أَنا آخَري. كنتُ دُونَ

الثلاثين، أَحْسَبُ أَنَ حدودَ

الوجود هِيَ الكلماتُ. وكنتُ

مريضاً بليلى كأيِّ فتىً شَعَّ

في دَمِهِ الملحُ.(3)

---

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 124.

(2) المصدر نفسه، ص 116.

(3) المصدر نفسه، ص 121.

إن الشاعر ينطلق من حالة الحب العظيم بين العشاق في الزمن الغابر، والفراق الذي كان يفصل بين الحبيبين بمرارته، ليُسقط نفس التجربة عليه وعلى حبيبته "فلسطين" فيقول:

هو الحُبُّ، يا صاحبي، موتُنا المُنْتَقَى

عابرٌ يَتَزَوَّجُ من عابرِ مُطْلَقاً...

لا نهايةَ لي، لا بدايةَ لي. لا

بُثَيْنَةُ لي أَو أَنا لبثينةَ. هذا

هو الحبُّ، يا صاحبي. (1)

ففي الحب حياة وموت؛ حياة يوجدها وصل الحبيب، وموت في عذاب الفراق المحتوم، ولكن الحب يبقى قدرا على الجميع، فهاهو الشاعر يسائل العاشق "جميل":

هل خُلِقْتَ لها، يا جميل،

وتبقى لها؟(2)

فيجيبه "جميل" قائلا:

أُمِرْتُ وعُلِّمْتُ. لا شأنَ لي (3)

[...]

فما أَنا إلاَّ كما خَلَقَتْني بُثَيْنَةُ(4)

إنها متاهة الحب التي وضعت "درويش" العاشق، مع العاشقين عبر الزمن في حيرة، لذلك يؤكد "جميل":

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 118.
(2) المصدر نفسه، ص 119.
(3) المصدر نفسه، ص.ن.
(4) المصدر نفسه، ص.ن.

أَعْرَفُ الناس بالحُب أكثرُهُمْ حَيْرَةً،

فاحترِقْ، لا لتعرف نفسك، لكن

لتُشْعِلَ لَيْلَ بُثَيْنَةَ... [1]

إن الحب لا يحتاج إلى شرح ولا يخضع لمنطق، ولكن أساسه التضحية، فرغم كون الحب نارا تكوي العاشق المتيم بلظاها إلا أن العذاب يبقى سر تأجج هذا الحب ويبعث على التمسك بالحبيب أكثر، لذلك سيحترق الشاعر في حب "فلسطين"، ويصرح على لسان "قيس":

[...] أَنا من أولئك،

مِمَّنْ يموتون حين يُحبُّونَ. [2]

ويمضي الشاعر يستفسر من أبطال الحب إن كان العناء في الحب والبعد عن المحبوبة قد أنسياهما الحبيبة، ليعرف إن كان المنفى سينسيه "فلسطين" ويألف غيرها، لكنه يستشف الجواب الأخير من العاشقين:

أَعلى من الليل، طار جميل

وكسَّر عُكَّازتَيْه. ومال على أُذُني

هامساً: إن رأيت بثينةَ في امرأةٍ

غيرها، فاجعل الموت، يا صاحبي،

صاحباً. [3]

[...]

إنْ لم تَكُنْ هِيَ

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 120.

(2) المصدر نفسه، ص 124.

(3) المصدر نفسه، ص 120.

موجودةً جسداً فلها صُورَةُ الروح

في كُلِّ شيء.[1]

فالحبيبة لا مثيل لها في عين عاشقها، وحبيبة الشاعر أنثى مختلفة، وسواء أكانت قريبة أم بعيدة عنه، فهي موجودة دوما روحا في زاوية من زوايا القلب، ومنتظَرة إلى الأبد.

هكذا استطاع الشاعر من خلال توحيد تجربته الذاتية مع تجربة الآخر أن يُكسب تلك التجربة طابع الشمولية الإنسانية، حين جعل النماذج التراثية تجتاز حدود الزمن، وتنبعث من خلال أصوات الماضي في الحاضر. كما أنه شحنها بطاقة إيحائية لا حدود لها، ناقلا تجربته بأبعادها المختلفة؛ فبكى هزيمته أحر البكاء وأصدقه وأفجعه، وصور أنين الشعب الفلسطيني منسحقا تحت وطأة القهر، ولكنه –في الوقت نفسه– من خلال ثيمة الحب في القصيدتين، التي تلوح من كل علامة لغوية في هذا الديوان الشعري، يستشرف النصر ويرهص به، ويتمرد على الواقع البائس، ففي قلب الحرب يمنح الحب الإنسان سلاما، وصراع الحب يمثل الصراع بين الحياة والموت، وموقف الشاعر من كل هذا.

لقد تواشجت النصوص الغائبة على اختلاف مرجعياتها (دينية/أسطورية/أدبية...) وانصهرت في بوتقة هذا الخطاب الشعري المعاصر، بحيث أن الشاعر برع في استحضارها من خلال العلامة اللغوية الموحية، دون أن تختفي روح النص الحاضر، أو تفتر في حضور نصوص أخرى داخل نسيجه الداخلي،ماينم عن ثقافة الشاعر وبراعته وقدرته الإبداعية على توظيف ما اختزنته الذاكرة بطريقة ذكية، شحنت نصه بالدلالة النابضة والمعنى الغائب الذي يشتت ذهن القارئ إلى أطراف مترامية من مكونات الهوية الإنسانية؛ فتارة يأخذه على جناح الأسطورة إلى ما وراء الطبيعة، وتارة تأخذه التداعيات الدينية إلى أبعد من ذلك، إلى التأمل في الوجود وحقيقة الإنسان، وأحيانا إلى قصص العشاق العتيقة، حيث ترعرع الحب، حتى يعيد بناء تاريخ العشق، وفق ما يمليه "محمود درويش".

---

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 121.

إن "التناص" استراتيجية لا تقل أهمية عن بقية الاستراتيجيات التي تتخذها السيميائية ديدنا لسبر أغوار الخطابات الشعرية، وجس نبضها الدلالي، فقد كان له أثر بالغ في توجيه القراءة و التأويل.

الفصل الرابع: سيميائية "الرموز"

1. ماهية "الرمز" وأهميته: مفاهيم أساسية.
2. الرمز التاريخي.
3. الرمز الخاص.

3–1: الرمز النباتي.

3–2: الرمز الكوني.

3–3: رمزية "الفراشة".

1. ماهية "الرمز" وأهميته: مفاهيم أساسية:

يعتبر موضوع الرمز في الشعر العربي من الموضوعات الأدبية المثيرة للجدل، فالرمز يمثل اللبنة الفنية والفكرية التي اتكأ عليها الشعر العربي المعاصر، فقد اتخذه الشعراء سبيلا غير مباشر للتعبير عن دواخلهم، ووعيهم بمتغيرات الواقع المحيط بهم، حيث أن الشاعر يصنع من خلال الرمز عالما خاصا، إذ« يعترف بالرمز على أنه طريقة مخصوصة في تنظيم العلامات بصفة استراتيجية حتى تنفصل عن مدلولاتها المسننة وتصبح قادرة على نقل سدائم جديدة من المضامين، فالرمز من هذا المنظور ليس تابعا للجمالي، بل هو واحد من مختلف الاستراتيجيات الشعرية الممكنة»[(1)]، فتجربة الرمز هي اتصال بحقيقة ما، يعيشها القارئ في العبارة، في تلك اللحظة، عندما يسائل النص بحثا عن المعنى المستتر خلف العبارة الحاضرة، حيث ابتعدت اللغة الشعرية المعاصرة عن السهل الواضح، وأصبحت تقوم على صياغات جديدة متناقضة، ورموز وعلامات لها أبعاد أخرى قابعة فيما يمكن تسميته "المعنى الغائب"، لقد اتبعت اللغة المعاصرة «اتجاها ديناميكيا يحطم القوالب القديمة[...] وامتلكت القدرة على الإيحاء والرمز، وأصبح المدلول واسعا يفوق الدال»[(2)] فالخطاب الشعري المعاصر يتأسس على استبدال غير المألوف مكان المألوف، وخرق العادة وكسر منطق العلاقات الداخلية بين العلامات في الخطاب محاكاة لتزعزع مثليتها في الواقع المعيش (علاقة الإنسان بنفسه،بمجتمعه،و الكون أجمع) وكسر المألوف من بين مظاهر "لغة الغياب"، ومن ثم يمكن تحديد الرمز بأنه: «شيء يقوم مقام شيء آخر، ولكن يجد كلاهما من جديد لحظة تناسل تبلغ ذروتها عندما يتكونان مجددا هيئة موحدة»[(3)]؛ علامة لسانية، فلا يمكن أن تتصور بأحد جزئيها دون الآخر.

يعتبر"إرنست كاسيرر"(Ernest Cassirrer) « من الفلاسفة الأوائل الذين أشاروا إلى تصور جديد للرمز من خلال محاولة تحديد طبيعة العلاقة القائمة بين الإنسان وعالمه الخارجي فعلاقتنا بهذا العالم، كما يرى هذا الفيلسوف، ليست مباشرة[...] وعلى هذا الأساس، فإن اللغة والدين والأسطورة والخرافة وكل السلوكات الثقافية هي أشكال رمزية تقوم، لحظة إدراكها لما يوجد خارجها، بدور الوسيط

(1) أمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، ص 373.

(2) راوية يحياوي: شعر أدونيس، البنية والدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا، 2008م، ص18.

(3) أمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، ص 356.

بين الإنسان وعالمه الخارجي. لهذا فإن "كاسيرر" لا يتردد في تعريف الإنسان بأنه كائن رمزي"[(1)]، ومن ثم فهو يستعمل اللغة والعلامات اللسانية على أنها نظام رمزي ورموز دالة يختزل من خلالها العالم.

«ويميز ""كاسيرر" بين العلامات التي تنتمي إلى العالم الطبيعي، وتقوم بدور عملي والرموز التي تنتسب إلى العالم الإنساني، وتقوم بدور المؤشر فهي ذات طابع وظيفي، ولهذا فهي تتصل هنا بجوهر المعنى»[(2)].

إن الحديث عن الرمز –بماهو علامة لغوية- يقتضي الوقوف على ما جاء به"تشارلز ساندرز بيرس" في هذا السياق، وقبله العالم السويسري "فردينان دي سوسير" الذي عرّف «الرمز بوصفه علامة مخصوصة تضطلع بالجمع أو التقريب بين شيئين إن بحكم علاقة المشابهة الطبيعية وإن بحكم قرار المواضعة الاجتماعية"[(3)]، فقد يكون بين الرمز والمرموز له شبه هو علة الجمع بينهما، كما قد تكون العلاقة بينهما تواضعية، «والرمز عبر التواضع عليه، يتخذ شكلا قسريا فلا يدع مجالا لعلاقة حرة بينه وبين ما يرمز إليه»[(4)]؛ حيث يتم الاتفاق على مدلول معين للرمز معلوم عند كل أفراد الجماعة اللغوية ،ما يصعب نقله والحياد به عن مدلوله المتفق عليه، اللهم إلا بتواضع آخر، ومع هذا فإن طابع القسرية يبقى لصيقا بالرمز؛ إذ أنه في هذه الحال مجرد انتقال من قسرية أقامها التواضع إلى أخرى يقيمها أيضا التواضع. «وبخلاف كثير من السيميائيين فرق "دوسوسير" بين العلامة والرمز، فنسب إلى العلامة الصفة الاعتباطية وإلى الرمز الصفة التعليلية»[(5)]؛ فالعلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية، ومن ثم فالعلامة تتسم بالاعتباط، في حين أن المشابهة بين الرمز والمرموز له به هي سبب الجمع بينهما، كما قد يكون التواضع هو السبب في ذلك.

أما "بيرس" فقد قسّم "العلامات"–بحسب موضوعها–تقسيما ثلاثيا شهيرا:

---

(1) سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، د.ط، الدار البيضاء، المغرب، 2003م، ص 178.

(2) أحمد يوسف: السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، ص 102.

(3) المرجع نفسه، ص 97.

(4) منذر عياشي: العلاماتية (السيميولوجيا)، قراءة في العلامة اللغوية العربية، عالم الكتاب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 2013م، ص 27.

(5) أحمد يوسف: السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، ص 97.

1.أيقونة (Icône.Icon)

2.قرينة (Indice.Index)

3.رمز (Symbole.Symbol)

تتحدد "الأيقونة" بحسب "علاقة تماثلها مع حقيقة العالم الخارجي(..) والقرينة بعلاقة التلاحم الطبيعي(..) أما الرمز فيؤسس على الاتفاق الاجتماعي البسيط"»[1] ، فبيرس–هاهنا– يشير إلى مبدأ التواضع في الرمز بينه وبين مدلوله المرموز له به، كما قد جعل الرمز قسما من أقسام العلامة، يتصف بالعموم، حيث أن «للرمز– في تصور بيرس– طابعا تداوليا مرتبطا بالاستعمال عن طريق المواضعات [...] يتصف بالعموم ويتجاوز الطابع الفردي الذي هي عليه العلامات الإيقونية والقرينية»[2]، «بورس يرى في الرمز أداة حاسمة في تنظيم التجربة الإنسانية. فلكي تبلغ هذه التجربة وتصبح عامة وكونية تحتاج إلى أن تصب في أبعاد رمزية [...] فمن خلال الرمز تتسرب ذاكرة الإنسان إلى اللغة، وعبره يدرج الإنسان رغبته ضمن أفق مشاريعه الخاصة»[3]؛ فالرمز«يشير إلى الدلالات التي يمكن أن تتسرب في غفلة منا إلى الكلمات والأشياء والطقوس والحركات، إنه فعل يمنح الأشياء أبعادا تخرجها عن دائرة الوظيفية والاستعمال إلى ما يشكل عمقا دلاليا يحولها إلى رموز لحالات إنسانية وفق شروط ثقافية بعينها، ويكفي في ذلك أن نحدد الرابط الدلالي الذي يمكن من الانتقال من العنصر الرامز إلى العنصر المرموز له»[4].

لقد أشار الباحث –فيما سبق– إلى أن الرمز وسيلة غير مباشرة اتخذها الشاعر المعاصر للتعبير عما لا يمكنه البوح به صراحة، ليحمل ذلك الكلمة هما وجوديا. إن «الرمز من حيث هو وسيلة لتحقيق أعلى القيم في الشعر هو أشد حساسية بالنسبة للسياق الذي يرد فيه[...] فالقوة في أي استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق»[5]، ومن ثم فالمقاربة

(1) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 244.

(2) أحمد يوسف: السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، ص 102.

(3) سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 182.

(4) المرجع نفسه، ص 177.

(5) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، ط3، بيروت، لبنان، 1981م، ص 200.

السيميائية للرمز تعتمد على كفاءة القارئ في فهم السياقات داخل الخطاب الشعري، وكذا على الرصيد المعرفي والثقافي لذات المتلقي التي ستتولى مهمة الجمع بين المتفرقات.

لقد لاقى المذهب الرمزي قبولا لدى الأدباء العرب، ما جعل خطاباتهم الأدبية، والشعرية منها على وجه التحديد، أرضية خصبة له، فكانت جل الكتابات –فيما بعد الحرب العالمية الثانية–مطبوعة بالرمز على اختلاف أشكاله، ما أكسب الشعر العربي غموضا وقدرة إيحائية عظمى استطاع من خلالها التعبير عن الواقع المنهزم والنفسية المرهقة للشعراء من قيود المجتمع والسلطة والاستعمار، فكأنما وجد هؤلاء صفاءهم في لغة الغياب، حيث تتمنع معانيهم على القارئ متنكرة ،مخادعة له، ما يفرض عليه اللجوء قدريا إلى الخارج نصي من أجل فك شيفرة النص، واستنطاق بنيته ،واستحضار المدلول الغائب، ليدخل القارئ في مغامرة مع الأسطورة والتاريخ والدين، ومختلف المرجعيات التي يمكن للمبدع أن يستدعيها في نسيج شعره.هذا الاستلهام يفرض طبيعة خاصة في عملية التلقي، تستقيم فقط حين يمتلك القارئ ذخيرة وزادا ثقافيا ومعرفيا يمكنه من فهم الرموز وربطها بمرجعياتها، كما يمكن للمبدع أن ينحت من صخر اللغة رموزه الخاصة، فتتحول الكلمة البسيطة إلى علامة نابضة بروح المعنى، كلما اقترب منها القارئ زادته غموضا ينث غموضا، ليغرق أكثر في بحر الخطاب الشعري المعاصر الذي لا قرار له.

من هذا المنطلق يقف البحث على نوعين من الرموز التي طبعت ديوان "سرير الغريبة"، وكان لها حضور قوي فيه، يستنطقها ويسائل من خلالها الخطاب الدرويشي، عله يبوح بالمكنون ويفجر أكمام الشاعرية فيه.

2. الرمز التاريخي:

لكل أمة تاريخ يسجل أمجادها والصراعات والمواقف التي عرفتها وعاشتها، حيث يمتد تأثيرها عبر الزمن من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل، يعود إليها الشاعر –باعتبارها جزء من التراث– «فيستعيرها من سياقها في الماضي ويُدخلها في شعره تصريحا أو تلميحا، لفظا أو معنى ، ويُحملها في ذلك السياق دلالات جديدة، ومعاني أخرى، ومواقف معاصرة تضاف إلى ثراء الدلالة الأصلية في التراث [...] فيشف الرمز التاريخي –عندئذ– عن غايات بعيدة، ويعبر عن تجربة إنسانية

واسعة، حاضرة وأزلية، بحسب طاقة الشاعر التعبيرية»[1]، وقد استطاع "محمود درويش" من خلال البعد المكاني للرمز التاريخي أن يخلق تواشجا بين الأزمنة، ويكسر القطيعة بينها، بحيث يتجلى المكان الآخر كمعادل للمكان المرتبط بذات الشاعر، فيقول:

خُذي نَفَسِي أَخْذَ جيتارَةٍ تستجيبُ
لما تطلبين من الريح. أَندلسي كُلُّها
في يديك، فلا تَدَعي وَتَراً واحداً
للدفاع عن النفس في أَرْض أَنْدَلُسِي
سوف أُدرك، في زمن آخر،
سوف أدرك أَني انتصرتُ بيأسي
وأَني وجدت حياتي، هنالك
خارجها، قرب أَمسي [2]

إن استحضار "الأندلس" في هذا السياق يفتح الذاكرة على الماضي المتصل بهذا المكان، وهو يمثل صورة من صور التمزق والضياع؛ فقد وجد الشاعر في هذه الصورة فسحة للتأمل في الوضع الفلسطيني المشابه للوضع الذي عرفته "الأندلس"، فالألم الذي حز في نفوس المسلمين إثر ضياع "الأندلس" يجسد حزن الشاعر وهو يشهد ضياع أرضه، وبهذا يمكن القول أن استحضار "الأندلس" إنما هو استحضار لـ"فلسطين"؛ حيث انفتحت الذاكرة على أزمنة متنوعة، فتفرق المكان الواحد إلى أمكنة عديدة، فالشاعر وهو يحلم بالنصر واسترجاع الفردوس الضائع يعبر عن يأسه من الواقع، فيحاول التماس الأمل عن طريق الخيال، حيث يسافر على جناح الذاكرة إلى الأمس ليجد صورة الوطن أيام عزه حينما يقول:

---

(1) عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال)، منشورات التبيين/الجاحظية، سلسلة الدراسات، د.ط، الجزائر، 2000م، ص 65.

(2) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 47، 48.

سوف أُدرك، في زمن آخر،

سوف أدرك أَني انتصرتُ بيأسي

وأَني وجدت حياتي، هنالك

خارجها، قرب أَمسي [1]

فصورة "الأندلس" أيام الحضارة الإسلامية المزدهرة ماثلة في الذاكرة الإنسانية تمد التجربة بعطاءاتها، في كل زمان ومكان، فهي توحي بتواشج الأمكنة، وتجسد الواقع بشكل تتجدد فيه الإثارة.

وكما استحضر "محمود درويش" "الأندلس" بلفظها، استحضرها كذلك من خلال بعض ممالكها، إذ يقول:

ومَشَيْنا معاً في أَزقَّةِ غرناطةٍ،

نَتَذَكَّرُ أَيَّامَنا في الخليج... بلا أَلمٍ

نتذكَّر أَيَّامنا في الخليج البعيد. [2]

إن المتمعن في هذه الأسطر الشعرية يدرك عمق الألم الذي يحسه الشاعر؛ ففي السطرين الثاني والثالث إشارة إلى حزن هادئ يمزق الذات داخليا، فقد كانت "غرناطة" آخر معقل للمسلمين في "الأندلس" لذلك ارتبطت بدفقة شعورية كلها أسف ويأس، معبرة عن واقع انهزامي ونهاية أكيدة. ولعل مبعث هذا الإحساس هو الوجود في المنفى الذي يعني انقطاع الوجود على أرض الوطن، فانفتحت ذاكرة الشاعر على تاريخ المسلمين، ووجد في رمز "غرناطة" قناة يبث من خلالها إحساسه، ليتجلى المكان الآخر معادلا للمكان الذاتي.

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص47، 48.

(2) المصدر نفسه، ص 122.

يمكن تجسيد التواشج الزمني والمكاني أكثر من خلال استحضار رمز تاريخي آخر هو "سمرقند"، فهذا المكان بما مر به من مراحل متناقضة عبر التاريخ، صورة مقاربة لـ"فلسطين" يبكي الشاعر من خلاله التاريخ الإسلامي ككل –بما في ذلك الوطن والعالم العربي الإسلامي قاطبة–، فيقول في قصيدة بعنوان: "من أنا، دون منفى؟"

يربطُني

باسمكِ

الماءُ...

لا شيء يأخذني من فراشات حُلْمي

إلى واقعي: لا الترابُ ولا النارُ. ماذا

سأفعل من دون وَرْدِ سَمَرْقَنْدَ؟ ماذا

سأفعل في ساحةٍ تصقُلُ المُنْشدين بأحجارها

القمريَّةِ؟ صِرْنا خَفِيفَيْنِ مثلَ منازلنا

في الرياح البعيدةِ. صرنا صدِيقينِ للكائنات

الغريبةِ بين الغيوم... وصرنا طَلِيقَيْنِ من

جاذبيَّة أرْضِ الهُوِيَّةِ. ماذا سنفعل... ماذا

سنفعل من دون منفى، وليلٍ طويلٍ

يحدِّق في الماء؟ (1)

يهجس الشاعر بالبحث عن "سمرقند" التي تمثل الوطن المفقود، بل التاريخ العربي والإسلامي الممزق، ويشير إلى ذلك في السطر السادس، حينما يتساءل:

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 113، 114.

[...] ماذا

سأفعل من دون وَرْدِ سَمَرْقَنْدَ؟[1]

فالورد –ها هنا– يشير إلى زمن الحضارة الإسلامية، وفقدانها يبعث في نفس الشاعر إحساسا باللاوجود، فينتقل بالقارئ إلى هذا المكان التاريخي كمعادل لصورة الوطن في ذهن الشاعر، حيث الأحجار في ساحتها قمرية، ما يعمق الإحساس بالمكان المفقود، الذي يبحث عنه المنشدون، فالشاعر إذ يتغنى بـ"سمرقند" يهلل باسم "فلسطين" الضائعة، لتتداخل الأزمنة مؤكدة أن التاريخ يعيد نفسه حينما يتساءل:

ماذا سنفعل... ماذا

سنفعل من دون منفى، وليلٍ طويلٍ

يُحَدِّقُ في الماءِ؟[2]

فتحديق الليل في الماء، ليس سوى تأمله لانعكاس صورته على الجانب الآخر، ما يؤكد أن "سمرقند" التي تمثل الحلم والمكان المعبّر عن الضياع، ليست سوى صورة لحاضر الأمة العربية الضائع.

ولكن "سمرقند" في مرحلة ما تمثل جانبا مشرقا يمكن إسقاطه على "فلسطين"، حينما يقول الشاعر:

كُنْ يا غريب المُوَشَّح لي. مثلما

أَنا لَكَ: مائي لمائك، ملحي

لملحك، واسمي على اسمكَ تعويذةٌ

قد تُقَرِّبنا من تلال سَمَرْقَنْدَ

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 113.

(2) المصدر نفسه، ص 113، 114.

في عصرها الذهبيِّ. فلا بُدَّ مني

ولا بُدَّ منك، ولابُدَّ من آخرين

لنسمع أَبواق إخوتنا السابقين[(1)]

فحينما يضيق ذرع الشاعر بالواقع يلجأ رفقة حبيبته إلى المتخيل فيرسم صورة للوطن الواقعي من خلاله، حيث تلوح صورة الوطن في الأفق كوجه آخر لـ"سمرقند"، فالمكان –هنا– مسرح لصراع الأجيال المتعاقبة في ظل أكثر من تجربة تاريخية، إنه صراع بين النفس والذاكرة.

ومن أجل التعبير عن تقلبات الحياة وانكساراتها، يستحضر الشاعر "بابل" كرمز تاريخي يحمل دلالة مناقضة للواقع؛ فاليهودي الذي كان مأسورا في "بابل" في الماضي أصبح اليوم يبطش بالفلسطيني، ما يمنح هذا الرمز التاريخي –بما هو علامة موحية– القدرة على البوح بعذابات الفلسطيني وهو يرزح تحت سوط الجلادين، وتجسيد رغبة الشاعر في الوجود، إذ يقول:

لنذهَبْ كما نحن. جئنا

مع الريح من بابلٍ

ونسيرُ إلى بابلٍ...

لم يَكُنْ سَفَرِي كافياً

ليصير الصُنَوْبَرُ في أَثَرِي

لفظةً لمديح المكان الجنوبيِّ

نحن هنا طَيِّبونَ. شَماليَّةٌ

ريحُنا، والأغاني جَنُوبيَةٌ[(2)]

---

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص89.

(2) المصدر نفسه، ص 15، 16.

تحرك "بابل" في نفس الشاعر مشاعر الاغتراب وتضاعف توقه للوطن فتشجيه، وتتحول بذلك من الدلالة على المنفى إلى الدلالة على الوطن؛ حيث تمثل بداية السفر ونهايته رفقة الأخرى، لكن المفارقة تكمن في أن البداية تعود إلى زمن ماض، في حين أن النهاية تسكن المستقبل المجهول، فكأنما هذه الرحلة حلم خيالي، يسري بالشاعر إلى عالم آخر، هذا العالم تمثل فيه "بابل" وعيا آخر يبحث فيه الشاعر عن الذات، وعن المرأة في ضوء الشعور بالخسارة حينما يقول:

قليلٌ من الليل قربك يكفي لأخرج من بابلي

إلى جوهري– آخري. لا حديقةَ لي داخلي

وكُلُّكِ أَنتِ. وما فاض منك "أَنا" الحُرَّةُ الطيِّبةْ(1)

إن الشاعر يبحث عن عالم آخر قرب الحبيبة –وإن كان مؤقتا– ليجد ذاته، فـ"بابل" هنا تمثل المنفى الذي يضيق خناقه على الشاعر، لذلك يبحث عن بابله (فلسطين) ليجد فيها ذاته.

وحتى يعبّر الشاعر عن الإنسان المفجوع، يوظف رمز "أثينا" الحزن واليأس والمكان الضائع، رابطا بين مستقبل يطلب حاضرا، وحاضر يؤرقه ماض، فيقول:

[...] أَين

اختفيت وأَخفيت منفايَ عن رغبتي؟

لا أرى صُورَتي في المرايا، ولا صُورَةَ

امرأةٍ من نساء أَثينا تُديرُ تَدَابِيرَها

العاطفيَّةَ مثلي هُنا.(2)

لتتداخل حقائق الماضي بالحاضر، حينما يقول:

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 45.

(2) المصدر نفسه، ص 70.

لم يكن عُمْرُنا كافياً لنشيخ معاً

ونسيرَ إلى السينما متعبين

ونَشْهَدَ خاتمةَ الحرب بين أَثينا وجاراتها

ونرى حفلة السلم بين روما وقرطاج

عمَّا قليل.(1)

يخلق الشاعر من خلال هذا المقطع الشعري حالة من اليأس والضيق حينما يصل إلى حقيقة قِصر عمره في مقابل طول عمر قضيته، واستمرار الصراع دون طائل، ما يجعله يسبح بخياله فيتصور النهاية التي لن يشهدها مع حبيبته في المستقبل، إنها فسحة لتأمل المصير من خلال ولوج التاريخ الذي تنفتح عليه ذاكرة الرمز "أثينا"، حيث التأرجح بين السلام والحرب نتيجة الصراعات التي عرفها هذا المكان التاريخي، ليقوم الشاعر بإسقاط هذا الوضع على الواقع الفلسطيني. ولعل في لفظ (جاراتها) إشارة إلى تعدد أشكال قِوى العدو والصراع، وهو ما ينسحب على واقع الشاعر، الذي يعيش صراعا نفسيا اتجاه الواقع، ما جعله يلجأ إلى إعادة الحاضر والمستقبل إلى الماضي من خلال لفظ (لم يكن)، ويزيد هذه الدلالة المرتبطة بالرمز "أثينا" عمقا من خلال استدعاء رموز تاريخية أخرى كـ"روما" و"قرطاج"، فيُجسد الحاضر الفلسطيني كمقابل لماضي وحاضر الأمكنة المستدعاة، إلا أن الحاضر يختلف بينها، فلا جديد على أرض "فلسطين"، ويبقى السلام حلما وسرابا:

طار الفَرَاشُ منَ النَوْمِ

مثل سرابِ سلامٍ سريع

يُكَلِّلُنَا نجمتين

ويقتلُنا في الصراع على الاسم

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 13.

ما بين نافذتين

لنذهب، إذاً

ولنكن طيِّبين[1]

وحتى يجسد الشاعر هذا الصراع أكثر يستحضر "سدوم" التي تمثل مسرحا للصراع بين قوى الخير وقوى الشر، كمقابل لأرض "فلسطين" الجريحة، حيث يقول في احدى القصائد المعنونة بـ"غيمة من سدوم":

لن تأخذيني إلى النهر ثانية. لن يسائلني

حارسٌ: ما اسمُكَ اليومَ؟ لن نَلْعَنَ

الحربَ. لن نَلعَنَ السلْمَ. لن نتسَلَّقَ سُورَ

الحديقة بحثاً عن الليل ما بين صفصافتين

ونافذتين، ولن تسأليني: متى يفتح

السِّلْمُ أَبوابَ قلعتنا للحمام؟[2]

فالعنوان يوجه القارئ من الوهلة الأولى إلى أن القصيدة ستكون ترنيمة حزن وعذاب، تروي سيرة الحرب والسلم ومعاناة الفلسطيني حينما يفقد حريته وأرضه، ويعيش في خوف دائم بحثا عن لحظة سكينة.

تتراءى صورة "فلسطين" للشاعر وهو يبحث عن دفء الوطن في كل شيء، وقد وجد في "دمشق" حضنا حنونا كحضن "فلسطين"، لذلك يقول:

في دمَشْقَ:

ينامُ الغريبُ

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 15.

(2) المصدر نفسه، ص 39.

على ظله واقفاً

مثل مِئْذَنَةٍ في سرير الأَبد

لا يَحنُّ إلى بَلَدٍ

أَو أَحَدْ...[1]

فكأنما لمس الشاعر في "دمشق" توأم أرضه السليبة، فأحس دفء الوطن، لأنها مأوى للغريب، حيث لا يُحس بالوحدة ولا بالغربة، فيتحول الخطاب الشعري إلى نواح شجي يبكي الماضي ويحن إليه. ف "دمشق" رغم كونها خارج خريطة الوطن، إلا أن الشاعر يرحل إليها بتقوية أواصر العودة إلى وطنه، ف"دمشق" ليست هي الحلم بقدر ما هي سبيل لبلوغ ذلك الحلم؛ فالشاعر حين يذكر مجد "دمشق" يقرنها بالمجد الفلسطيني، وهو ما يحلم به دوما. وكل ما يمكن قوله في هذا السياق أن الشوق من أقسى الحالات النفسية، سيما إن ارتبط بوطن ضائع تنسد إليه السبل.

3. الرمز الخاص:

يمثل الرمز الخاص أحد الدوال ذات الكثافة الإيحائية، حيث يتيح للشاعر فرصة أكبر لاختيار رمز يتمثل فيه تجربته الخاصة، وقد استوعب "محمود درويش" هذا المفهوم، فراح ينحت من صخر اللغة رموزه الخاصة.

تحضر الرموز المستمدة من الطبيعة والكون بقوة في هذا الديوان الشعري، من كائنات حية وظواهر كونية... وغيرها.

3-1: الرمز النباتي:

لقد وظّف الشاعر في خطابه الشعري نباتات من قلب البيت الفلسطيني، فكانت "شجرة الزيتون" أول الرموز التي سلطت عليها أضواء البحث، ذلك أن هذه الشجرة من مقومات وجود الإنسان الفلسطيني، وإذ يستحضرها "درويش" فيقول:

---

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 133.

وأَنا، لن أكون "أنا" مَرَّتين

وقد حلَّ أَمسِ مَحَلَّ غدي

وانقَسَمْتُ إلى امرأتين

فلا أَنا شرقيَّةٌ

ولا أنا غربيَّةٌ،

ولا أَنا زيتونةٌ ظَلَّلَتْ آيَتَيْن

لِنَذْهَبْ، إذاً.[1]

يحاول من خلالها التعبير عن ضياع الإنسان العربي بصفة عامة، وضياعه هو كفلسطيني اغتُصبت أرضه، وشُرد منها، ومن ثم كانت "شجرة الزيتون" رمزا للأرض من جهة، ورمزا للتشبث بهذه الأرض من جهة أخرى؛ ففي "الزيتون" اخضرار يوحي بنبض الحياة والتشبث بها تشبث جذور هذه الشجرة بترابها، وحتى تستمر الحياة لابد من مقاومة الاحتلال المتسبب في هذا الضياع والتشتت الذي يعيشه الشعب الفلسطيني.

إلى جانب "شجرة الزيتون" يستحضر الشاعر شجرة مقدسة أخرى، هي "شجرة التين" التي تجسد تشبث الشاعر بأرضه والصمود الفلسطيني، إذ يقول:

أَنا مَنْ رأى غَدَهُ إذْ رآكِ. أَنا مَنْ رأى

أناجيلَ يكتبها الوثنيُّ الأَخيرُ على سفحِ جلعادَ

قبل البلادِ القديمةِ أَو بعدها. وأَنا الغيمةُ العائدةْ

إلى تِينَةٍ تحملُ اسمي، كما يحملُ السيفُ وَجْهَ القتيلْ[2]

---

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 16.

(2) المصدر نفسه، ص 34.

ف"فلسطين" تمثل ماضي وحاضر ومستقبل الشاعر، يحن إليها ويرتبط اسمه باسمها أينما كان، لأنه ولد على أرضها ويعود إليها، ف"التينة" –هنا– مرتبطة بالوطن، بل هي الوطن بحد ذاته، والشاعر يحس بالغربة ويحن إلى دفء هذا الوطن، فيقول:

صرتُ أُشْبهُ ما ليس يشبهني.

هل تريدُ الرجوع إلى ليل منفاك

في شَعْر حُوريّةٍ؟ أَم تريد الرجوع

إلى تين بيتك. لا عَسَلٌ جارحٌ للغريب

هنا أَو هناك. فما الساعَةُ الآن؟

ما اسمُ المكان الذي نحن فيه؟ وما

الفرق بين سمائي وأَرضك. قل لِيَ[1]

ويشم الشاعر رائحة الوطن من خلال عبق البرتقال، لتتحول هذه الفاكهة الشتوية العادية إلى رمز لوطن مغتصب وشعب مشرد، حيث يقول:

بلَّلني مَطَرٌ فامتلأتُ برائحة البرتقالة.[2]

إن الشاعر وهو في المنفى يلتمس كل ما يمكن أن يجد فيه ملمحا من ملامح أرضه البعيدة، وفي رائحة البرتقال وجد شذا "فلسطين"، فأشجى هذا العبق روحه حينما أحس ببُعده عن الوطن.

ويحرك "القمح" في نفس الشاعر الأمل المنشود حينما يرتبط بقصة العودة إلى الوطن، وعودة اللاجئين إلى ديارهم، إذ يقول:

في دِمَشْقَ:

تُنَقِّرُ عُصْفُورَةٌ

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 77.

(2) المصدر نفسه، ص 69.

ما تركتُ من القمحِ

فوق يدي

وتتركُ لي حَبَّةً

لتُريني غداً

غَدِي! [1]

ويقول في موضع آخر:

أَرى لُغَتي كُلَّها

على حبَّة القَمْحِ مكتوبةً

بإبرة أُنثى،

يُنَقِّحُها حَجَلُ الرافِدَيْن [2]

إن الشاعر يتشبث بكل بصيص أمل مهما كان ضئيلا، لأن حلم العودة إلى "فلسطين" واسترجاع الهوية ما فتئ، يراود الشاعر.

ولكن العودة مرتبطة بالتحرر من قيود الاحتلال، لذلك يوظف الشاعر رمز "النخلة" ليعبّر عن الوطن السليب الذي ينتظر ولادة من يحرره ويعيد إليه نسمات الحياة، فيقول على لسان هذا الوطن:

هل قُلْتَ ليْ مَرَّةً إنني نَخْلَةٌ حاملٌ،

أَم تخيَّلْتُ ذلك؟ [3]

يوظف "محمود درويش" رمزا نباتيا آخر هو "الصفصاف" في قوله:

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 139.

(2) المصدر نفسه، ص 130.

(3) المصدر نفسه، ص 69.

وعمًّا قليلٍ يكونُ لنا حاضرٌ آخَرٌ

إن نَظَرْتِ وراءك لن تبصري

غيرَ منفى وراءك:

غُرفةُ نومِكِ،

صفصافةُ الساحةِ،

النهرُ خلف مباني الزجاج،

ومقهى مواعيدنا... كُلُّها، كُلّها

تَسْتَعِدُّ لتصبح منفىً، إذاً

فلنكن طيّبين! (1)

ليَعْبُرَ من خلالها إلى "فلسطين" دون قيد، و"الصفصاف" عادة يحمل دلالة المنعة والإرادة الفلسطينية، وهو يستخدم كمصدات للرياح في المزارع الفلسطينية، والشاعر إذ يتذكر المكان البعيد يحس بمرارة المنفى وبوجع كل فلسطيني مشرد، فيبكي الماضي الجميل لهذه الأرض ويتأوه حزنا على ما آلت إليه الأمور والأوضاع.

وحينما يستبطن الشاعر هذا الواقع، يقف على دماء الشهداء وعلى التضحيات الجسام، فيقول:

هَلْ شَمَمْتِ دَمَ الياسمينِ المَشَاعَ

وفَكَّرْتِ بي

وانتظرتِ معي طائراً، أَخضرَ الذَيْلِ

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص12.

لا اسْمَ لَهُ؟[1]

ويمضي في استجلاء هذا الواقع أكثر، فيصور للقارئ مشهد الكفاح الفلسطيني على أنه رقص بين الذئاب، فيقول:

قد تركتِ من الأمس لي: شالكِ

الليلكيَّ، شرائطَ فيديو عن الرقص بين الذئاب، وعقداً من

الياسمين على طُحْلُب القلب...[2]

هذا الواقع يشجي الشاعر ويؤرق راحة باله، فيحاول من خلال رمز "الياسمين" أن يحيل ذهن القارئ إلى الفدائي الفلسطيني، إذ يقول:

من الياسمين يسيل دمُ الليل أَبيضَ. عطرُكِ

ضعفي وسرُّكِ، يتبعني مثل لدغة أَفعى. وشَعْرُكِ

خيمةُ ريحٍ خريفيَّة اللونِ. أَمشي أَنا والكلامْ

إلى آخر الكلمات التي قالها بدويٌّ لزوجي حمام

أَجسُّكِ جَسَّ الكمان حريرَ الزمان البعيدْ

وينبت حولي وحولك عُشْبُ مكانٍ قديمٍ–جديدْ[3]

فليل الفلسطيني الأبيض بوميض النار والقصف ينزف بدماء أبناء هذا الشعب، وهو واقع يحز في نفس الشاعر فيحس بألم يشبه لدغة الأفعى التي تسلب الحياة، هذه الدماء تسقي أرض

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 21.
(2) المصدر نفسه، ص 38، 39.
(3) المصدر نفسه، ص 74.

"فلسطين" منذ زمان بعيد، منذ بدء الغارات على هذا البلد، لتنبت عشبا أخضر وحياة في المستقبل البعيد.

تتجسد انفعالات القصيدة أكثر في الإيحاءات القوية لـ"زهر اللوز"؛ فإزهاره المبكر إشارة إلى الربيع، وهو رمز للطهارة والنقاء والجمال الأنثوي، وحتى الصبر أوقات الحزن، يشير من خلاله الشاعر إلى قدرة الإنسان على تخطي الصراعات والحساسيات بين بني البشر، بالانفتاح على الآخر عبر تصافي القلوب وطهارتها، للوصول إلى ربيع مزهر بالسلام وبياض النفوس بياض "زهر اللوز"، كما يعكس الشاعر من خلال هذا الرمز صفات أنثوية تتجلى في هشاشة الإنسان وضعفه، إذ يقول ملتمسا البسمة من سيدته في انكسار:

لم يكن كافياً ما تفتَّح من شَجَر اللوز

فابتسمي يزهِرِ اللوزُ أكثرَ

بين فراشات غمازَتَيْن.[1]

إن إزهار "اللوز" يوحي بانفعالات إنسانية نفسية، وهو يتبدى رمزا ماديا لحب روحي يتعالى عن الحب بين طرفين ويتجاوزه ليعم الكون كله، فعالم "زهر اللوز" ببياضه وتألقه، هو عالم السلام والجمال المأمول، ليتحول هذا الرمز إلى علامة موحية إلى الطبيعة وعذريتها، وطارح للأحزان التي تعصف بالذات، وتوازن الفرد مع الجماعة. إن "زهر اللوز" يرمز إلى معجزة العالم؛ إذ سر الحياة والوجود، لا يكمن بعيدا فيما هو غريب وأسطوري، بل فيما هو مألوف قريب.

3-2: الرمز الكوني:

***الليل:**

لم يعد "الليل" عند "محمود درويش" فضاءً زمنيا ممتدا وحسب، وإنما مصدر خوف من المجهول، وضياعا يطوّق الذات والمصير الإنساني، إذ يقول:

---

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 12.

ليلُكِ... لَيْلٌ يشعُّ كحبر الكواكب. لَيْلٌ

على ذمَّة الليل، يزحف في جسدي

خَدَراً كنُعاس الثعالب. ليل ينثُّ غموضاً

مضيئاً على لُغَتي، كُلَّما اتَّضَحَ ازْدَدْتُ

خوفاً من الغد في قبضة اليد. ليلٌ(1)

ظلام "الليل" ووحشته يبعثان في نفس الشاعر إحساسا بالخوف، فكلما خيّم هجس الشاعر بمصيره ومصير وطنه، فراح يناجي:

تحدَّث إليها كما يتحدَّث نايٌ

إلى وَتَرٍ خائفٍ في الكمانِ

كأنكما شاهدانِ على ما يُعِدُّ غَدٌ لكما

وانتظرها

ولَمِّع لها لَيْلَها خاتماً خاتماً

وانتظرها

إلى أَن يقولَ لَكَ الليلُ:

لم يَبْقَ غيركُما في الوجودِ

فخُذْها برِفْقٍ، إلى موتكَ المُشْتَهى

وانتظرها!...(2)

---

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 32.

(2) المصدر نفسه، ص 127، 128.

يعانق الشاعر في الليل الهم الفلسطيني المتمثل في حال التشرد والضياع، فالفلسطيني يستقبل ليله بخوف من المستقبل وما يحمله الغد، وهو ما يؤرق الشاعر ويقتل روحه قطعة قطعة، في انتظار غد أجمل وحلم أن يتحقق.

لقد شهد "الليل" منذ القديم على أشجان الإنسان، فكلما حل فاضت الهموم وتفتحت الجراح، لتعيش النفس مع الذاكرة صراعا داميا يتجاذبه طرفا الأمل واليأس، فيقول الشاعر في هذا:

يمرضون من الحبِّ. ليل ترعرع في شِعْرِهِ

الجاهليِّ على نزوات امرئ القيس والآخرين،

ووسَّع للحالمين طريقَ الحليب إلى قمرٍ

جائعٍ في أَقاصي الكلامْ... [1]

يحاول الشاعر من خلال هذه الأسطر الشعرية أن يصور حال الفلسطيني عاشق الأرض والحرية وهو يتأمل واقعه المتأزم، يشدة في الأفق المظلم شعاع أمل في غد أفضل.

***البحر:**

يتحول البحر من دلالته الأصلية إلى بوابة نحو المجهول، حينما يقول الشاعر:

فاذهب إلى البحر، غَرْبَ كتابك،

واغطُسْ خفيفاً خفيفاً كأنَّك تحمل

نَفْسَكَ عند الولادة في موجتين، [2]

فهو يصوّر المصير المجهول للفلسطيني، حينما يحمل همومه مؤمنا بالقدر، ويخوض في المجهول متأرجحا بين أمل ويأس، لا يدري على أي البرين يرسو.

ليتحول البحر إلى مصدر للموت في قوله:

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 32.

(2) المصدر نفسه، ص 36.

هُنَالِكَ حُبٌّ فقيرٌ يُحدِّقُ في النهرِ

مُسْتَسْلِماً للتداعي: إلى أَين تَرْكُضُ

يا فَرَسَ الماءِ؟

عما قليل سيمتصُّكَ البحرُ

فامش الهوينى إلى مَوْتِكَ الاختياريِّ،

يا فَرَسَ الماءِ! (1)

ولكنه موت بطيء يستنزف الإنسان على مهل بمرور الزمن، وهو ما يقابل الهم الكبير الذي يحمله الفلسطيني في حياته، هم الوجود والهوية. وقد عمّق هذه الدلالة مزج الشاعر بين صيغتي النداء والاستفهام في قوله: (إلى أَين تَرْكُضُ يا فَرَسَ الماءِ؟) في محاولة منه للفت انتباه شعب بعيد عنه، قريب من وجدانه إلى هذه الحقيقة المؤلمة.

***القمر:**

لقد جعل "محمود درويش" من "القمر" رمزا موحيا يجسد من خلاله شعاع الأمل الذي يتشبث به الفلسطيني في غمرة أحزان الليل المخيف الكئيب، يقول:

لَكِ، أَنتِ المَدِيدَة في البَهْوِ

ذاتِ القميص المُشَجَّر، والبنطلونِ

الرماديِّ، لا لمجازك، أوقظُ

برِّيَتي، وأَقولُ لنفسي: سيطلع

من عَتْمتي قَمَرُ... (2)

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 21.

(2) المصدر نفسه، ص 54.

فمن أجل "فلسطين" وفي عتمة الأحزان يتشبث الشاعر بخيوط الأمل حتى يشد أزره، ويُقنع نفسه بأن النصر سيتحقق قريبا. ويستمر الشاعر في بث هذا الأمل، حينما يقول:

وإنْ كانَ
لا بُدَّ من قَمَرٍ فَليكُن عالياً... عالياً
[...]
وليَكُنْ خالياً
من الذكريات وَخَمْرِ المُلُوك القدامى،
لِنُكمِلَ هذا الزفافَ المُقَدَّسَ، نكملُهُ يا ابْنَةَ
القمر الأبَديِّ هنا في المكان الذي نَزَّلَتْهُ
يداك على طرف الأرض من شُرفة الجنة الآفلة!... [1]

يريد الشاعر لشعاع الأمل أن يكون عاليا حتى يراه الآخر، ولما كان اجتماع اليأس والأمل مستحيلا، يختار الشاعر أملا دون ذاكرة؛ فكل ما قد تحمله الذاكرة الفلسطينية سيكون مفعما بآهات نفس لائعة لوعة الفراق والحنين، لذلك لابد من أن يكون خاليا من الذكريات.

ببُطءٍ أُمسِّد نومَكِ. يا اسمَ الذي أَنا فيهِ
من الحُلْم نامي. سيلتحِفُ الليلُ أشجارَهُ، وسيغفو
على أَرضه سيّدا لغيابٍ قليل. ونامي لأَطفو
على نُقَط الضوء ترشَحُ من قَمَرٍ أَحتويه... [2]

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 56.
(2) المصدر نفسه، ص 58.

إن "القمر" كرمز يحيل على كل ما ينير النفس، ويُشرّع أبواب الأمل ويعيد الثقة في المستقبل، والحلم بالنصر الذي أصبح شبه مستحيل في ظل التخاذل اتجاه القضية الفلسطينية، فـ"القمر" فيما سبق وجه آخر للأرض المسلوبة والبعيدة عن عين الشاعر.

3–3: رمزية الفراشة:

إن حلم الشاعر يمثل الحلم الفلسطيني بصفة عامة، ولكن هذا الحلم يتلاشى بسرعة حينما تصطدم الذات بصخرة الواقع الناتئة ليبقى الوطن والعودة إليه هاجسا يسيطر على هذه الذات هنيهات ويرحل سريعا:

طارَ الفَرَاشُ من النَّومِ

مثلَ سرابِ سلامٍ سَريع(1)

لقد وجد الشاعر في "الفراشة" رمزا يمكن من خلاله بث ما يختلج في النفس، كونها كائنا يتميز بالرقة والجمال، يحط ويطير، ويموت سريعا تماما كحلم الشاعر الذي يتلاشى بمجرد أن يتذكر الواقع حينما يقول:

لا شيءَ يأخذُنِي من فراشاتِ حُلْمِي

إلى واقعي: لا الترابُ ولا النارُ(2)

ورغم ذلك يظل الشاعر متشبثا بهذا الحلم، فواقع القصف والتقتيل والتشريد، لا يزيد الفلسطيني إلا صمودا.

إلى جانب "الرمز التاريخي" الذي فتح من خلاله الشاعر الذاكرة على بوابة الزمن، حيث يلتقي الحاضر بالماضي والمستقبل، ويذوب الزمن في تجربة الذات، ليستحيل الخطاب الشعري من خلال هذا النوع من الرموز نواحا شجيا على تاريخ ضاع، وحاضر مخز، ومستقبل ضبابي

---

(1) محمود درويش: ديوان "سرير الغريبة"، ص 15.

(2) المصدر نفسه، ص 113.

يبعث على اليأس والقنوط، يحضر "الرمز الخاص" – على اختلاف أضربه – ليشهد على قدرة الشاعر على تطويع اللغة وشحن الكلمة البسيطة بالدلالة القوية، ليثبت من خلالها رؤياه، ويرسم صورة صادقة عن واقع الإنسان العربي وهو يتخبط تحت وطأة الاحتلال والسيطرة الأجنبية، حيث تأخذ الكلمة داخل السياق، من خلال العلاقات غير المنطقية التي تربطها بما جاورها من وحدات دالة أخرى، أبعادا دلالية غير التي كانت تشير إليها، فتستحيل علامة موحية نابضة بالدلالة، يمكنها احتواء تجربة الشاعر، والدلالة على معان لم يكن لها أن تدل عليها لولا تلك العلاقات غير المنطقية التي استطاع الشاعر بطريقة ما منطقتها وفق ما يمليه هو عليها، ليترك مهمة هدم القوالب القديمة وإعادة بنائها وفق فلسفة الشاعر، للقارئ الذي يستعين بمعطيات وأدوات الدرس السيميائي لفك شيفرة العلامات اللغوية داخل الخطاب وتأويلها حسب قدرته القرائية.

خـــــاتمة

بعد ولوج العالم النظري للسيميائيات، وعقده بالجانب الإجرائي لها، يقف الباحث على أهم ما توصلت إليه هذه المقاربة السيميائية من خلاصات ونتائج يمكن حصرها فيما يأتي:

السيميائيات عبارة عن حقل منهجي يحدد طريقة التعامل مع الخطاب الشعري، حيث كانت بداياتها الأولى مرتبطة بما نُثر في كتابات الفلاسفة الغربيين والعرب، في معرض الحديث عن المعنى والعلامة. وقد ارتبطت عند العرب بالسحر والتنجيم وغيرهما، بيد أن ظهورها الفعلي بدأ بنبوءة العالم اللغوي السويسري "فرديناند دي سوسير" حينما تكهن بميلاد علم يُعنى بحياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية مع بداية القرن العشرين، ليُرسي دعائمها العالم الأمريكي "تشارلز ساندرز بيرس" في نفس الوقت، وقد كان متأثرا إلى حد كبير بالمنطق. ثم تطورت الأبحاث والدراسات، فتعددت اتجاهات السيميائية بتعدد مرجعيات أقطابها، ومع هذا تُجمع التعريفات على أنها "علم يبحث العلامة الدالة مهما كانت".

تعتمد المقاربة السيميائية للنص الأدبي على جانبين أساسيين: أولهما يتصل بالتصور الذهني لفهم الظاهرة الأدبية، وثانيهما إجرائي؛ حيث يتعامل القارئ مع الخطاب بواسطة مجموعة من الأدوات الإجرائية.

تلقفت الساحة العربية النقدية "السيميائيات"، وراحت تكتسح الخطابات الإبداعية من خلالها، لكن النقد العربي بقي مُستهلكا للمفاهيم الجاهزة، يحاول تطبيقها على الخطاب الإبداعي العربي، ويضطر أحيانا إلى لَيِّ عنقه حتى يتوافق والمنهج، ما يؤدي –لا محالة– إلى ركود حركة النقد الأدبي العربي وتراجع مردوده. ومع هذا لم يتوان القارئ العربي عن التجريب، فكان "محمد مفتاح" و"عبد الملك مرتاض" و"عبد الله محمد الغذامي" ممن أجادوا في تلقي الخطاب الشعري وفق المقاربة السيميائية، بيد أنهم لم يُجمعوا على آليات إجرائية بعينها، ولعل هذا يعود في الأساس إلى غياب تصور منهجي متكامل يؤسس لبناء نظرية نقدية سيميائية عربية متكاملة. كما تعتبر إشكالية ترجمة المصطلح أهم العوائق التي تُعرقل سير الدرس السيميائي في الوطن العربي؛ ذلك أن الخلط في المصطلح يؤدي –لا محالة– إلى الخلط في

المفاهيم، ليضيع المتلقي العربي في خِضم هذه الفوضى العارمة التي تعرفها الساحة النقدية العربية.

تمثل مقاربة "العنوان" خطوة أولية تُكمّل القراءة السيميائية للخطاب الشعري المعاصر، ما يؤكد أهمية العنونة في توجيه القراءة النقدية وبناء تصور شبه مكتمل لدى القارئ أثناء عملية المقاربة والتأويل. وانطلاقا مما توصل إليه البحث من مقاربة بنية "العنوان" في ديوان "سرير الغريبة" وبحث الدلالات الممكنة، يمكن الجزم بأن استراتيجية العنونة لم تكن عبثية لدى "محمود درويش"، بل هو ينتقي عناوين خطاباته بدقة متناهية وذكاءٍ حاد، بدءً بعنوان المدونة الشعرية، امتدادا إلى كل عناوين الخطابات الشعرية الواردة فيها، ليُقحم القارئ في شعره، الذي ما يفتأ يسحبه إلى عوالم غامضة ومخاتلة، ويغريه بالمعنى المخبوء، حتى إذا ما قاربه، انفلت من بين يديه، ليضيع مجددا في فضاء الدلالة الزئبقية، وهكذا يكون "العنوان" أهم ما في الخطاب الشعري من حيث أنه يلف المحور الدلالي العام له، وأقل من الخطاب من جانب أنه لا يبوح بكل شيء، وهنا تكمن عبقرية الشاعر المعاصر؛ حينما تتمنع العلامة على قارئها، فتجعله يتأرجح بين دلالة ممكنة وأخرى محتملة، ما يؤسس لخطاب حداثي خالد. ويبقى تلقي خطاب العنوان منُوطًا بمدى قدرة القارئ على استثمار علامات هذا الخطاب المشحونة بالدلالات الإيحائية.

أسفرت عملية رصد علاقات "التشاكل والتباين" بين العلامات المشكلة للبنية العامة للخطاب الشعري في ديوان "سرير الغريبة" عن كشف المخبوء وإجلاء المستور، ما ساعد على ولوج مخدع الدلالة، والوقوف على مختلف الأبعاد الفكرية والجمالية للعلامات الدالة، ومن ثم أسهمت هذه الاستراتيجية في توجيه القراءة بشكل كبير، ورغم كون "التشاكل والتباين" مفهومين ينمّيان فعلا تناقضيا، إلا أن تضافرهما في الخطاب الشعري عكس الواقع المعيش بكل تناقضاته وتناغم الموجودات فيه، ما خدم فكرة الشاعر ورؤياه بشكل كبير، لتخلق هذه الاستراتيجية –على اختلاف المستويات التي مستها– انسجاما وتماسكا نصيا ودلاليا متناهيين، ما يؤكد أهميتها في عملية المقاربة النصية السيميائية.

إيمانا بأن لا نص بكر خالٍ من ظلال غيره من النصوص، اتحدت في بوتقة هذا الديوان الشعري متراميات أطراف، وانصهرت فيه بفعل التداعي الذي ما فتئ الشاعر يسافر من خلاله على جناح الذاكرة بالقارئ إلى عوالم دينية، وأسطورية، وحتى أدبية، في محاولة منه جمع شتات الإنسان التائه الباحث عن الوجود. وقد عمل الباحث –من خلال "سيميائية النص الغائب" (التناص)– على رصد هذه المتراميات في الخطاب الشعري، وردها إلى مرجعياتها الأصلية، من أجل إعادة قراءتها سيميائيا، ليخلص في الأخير إلى أن استحضار الشاعر لتلك النصوص الغائبة، إنما عزز الدلالة وزاد من قوتها، كما أنه أقحم القارئ بشكل أو بآخر في عالم الإبداع الشعري، من أجل استقاء جماليات الخطاب في المدونة الشعرية، يزيده جمالا ونبضا دلاليا تمنع تلك النصوص الغائبة واستتراها وراء حجاب اللغة الدرويشية القوية، فالدلالة قريبة إلى ذهن القارئ بعيدة عنه في الوقت نفسه، ما يخلق التميز والتفرد الأدبي في كتابات "محمود درويش".

لقد أفضت المقاربة السيميائية لـ"الرموز" في هذا الخطاب الشعري إلى حقيقة براعة الشاعر في تشكيل رموزه الخاصة، انطلاقا من الكلمة السهلة البسيطة، وشحنها بطاقة إيحائية ضخمة، ما جعل دلالتها تفوقها، فتحولت بذلك إلى جانب "الرمز التاريخي" إلى علامات موحية يبث من خلالها الشاعر رؤاه وأفكاره وأحاسيسه، لتنفتح الذاكرة على مختلف الأزمنة، وعلى التاريخ والواقع، فيسافر "محمود درويش" بالقارئ إلى عوالم يريد منه أن يشاركه فيها، على اعتبار أنه الآخر الذي يكمله، فيجد القارئ نفسه أمام شيفرات لابد له من فكها، وعلاقات لا منطقية لابد له من منطقتها وفق ما تمليه فلسفة الشاعر، ليدخل بذلك عالم اللاوعي ويعيش التجربة الشعرية كما عاشها الشاعر من قبل، أو شبه ذلك. هكذا يتعانق القارئ مع الخطاب الشعري ويتماهى معه، كما أملى عالم السيميائيات.

ديوان "سرير الغريبة" خطاب عشق أسطوري بين حبيبة بعيدة وعاشق متيّم جريح، لا يملك إلا أن يكتوي بلظى الشوق وعذابات الانتظار، ليغدو الحب في هذا الخطاب استرجاعا لحنين يشد الشاعر إلى "فلسطين"، فتتماهى صورتا الحبيبة والأرض؛ حيث تلبست الأنثى في هذا

الديوان الشعري تفاصيل الأرض المفقودة، واتشح الحب بحزن المنفى وألم الفراق، ليستحيل خطاب الشاعر ترنيمة جريح تنزف روحه في هدوء، وتتولى الكلمة عملية البوح بالمكظوم، ما جعلها مشحونة بأسى عميق عتيق، قدم صراع الفلسطيني في سبيل البقاء والهوية؛ فالقصيدة في هذه المدونة الشعرية، رغم كونها قصيدة حب، لم تتحرر من أسر التاريخ والقضايا الوجودية والإنسانية، ما يفسر بروز ثنائية (الأنا/ الآخر) كمنطلق لإعادة خلق التاريخ والواقع الإنسانيين من رحم الرغبة والحلم؛ إذ يحاول الشاعر التأسيس لعلاقة الأنا بالآخر وفق نزعة إيروسية تؤمن أن الاختلاف مع الغير أو الانفصال عنه لا يعني بالضرورة هدم صرح الإنسانية بين الطرفين، حيث يتحول المنفى من الدلالة على البعد والفراق بين حبيبين، إلى الدلالة على تلاشي العلاقات الإنسانية في العالم، ما يجعله منفى كبيرا، تتخبط فيه الذات بين سلام يقبع في دائرة الحلم وحرب توقظها منه على واقع بشع.

كما عمل "محمود درويش" على تحرير القضية الفلسطينية من معانيها الجاهزة، فمنحها أبعادا وجودية وجمالية، مصورا مشهد الفلسطيني وهو يكابد مشقة السفر بحثا عن الوجود، من خلال ثيمة الحب التي تجمع بين العذاب والجمال، ودفء اللقاء وزمهرير المنفى. وتتداخل الأزمنة حينما تعي الذات لا جدوى الرحلة؛ بين مستقبل ضبابي وحاضر مأساوي يؤرقه ماض، كلما انفتحت الذاكرة عليه، اعتصر الأسى قلب الشاعر الغريب، لينطلق نواح العاشق فيما يشبه الحوار بين الحبيبة والحبيب، اللذين يتماهيان في مرحلة ما من القصيد غريبا يرى نفسه في مرايا غريبته؛ حيث تكتشف الذات غربتها في غربة الآخر.

وتبقى هذه الدراسة، بما لها وما عليها، عرضة للمساءلة والنقد، مادام الخطاب الشعري المعاصر خطابا منفتحا، لا تهدأ فيه الدلالة ولا تقبل الترويض، ومادام النقد السيميائي يؤمن بانفتاح الدلالة وتعدد القراءات والتأويل، ما يجعل هذه الدراسة فاتحة علمية لآفاق معرفية ودراسات آكاديمية جديدة مأمولة، وعسى الله يلقى هذا البحث الآكاديمي القبول والرضى لدى جمهور القراء والباحثين.

مـــــلحق

"محمود درويش"

وتجربته الشعرية

1. صور من حياة محمود درويش:

ولد "محمود درويش" في 13 مارس عام 1941م، في قرية صغيرة تدعى "البروة"، وهي قرية عربية تبعد مسافة (09 كلم) شرق "عكا"، تلقى تعليمه الأول في قريته "البروة" وتابع دراسته الثانوية في قرية "كفر ياسين"، حيث انضم –حينها– إلى الحزب الشيوعي، وسُجن بسبب نشاطه السياسي عدة مرات، ولم يكن قد تجاوز العشرين بعد.

يقول "محمود درويش" في حديث لاحدى الصحف الناطقة بالعبرية "زوهديرخ" –وهي تابعة للحزب الشيوعي الإسرائيلي–: «أذكر نفسي عندما كان عمري ست سنوات، كنت أقيم في قرية جميلة وهادئة[...] وكنت ابنا لأسرة متوسطة الحال عاشت من الزراعة. عندما بلغت السابعة توقفت ألعاب الطفولة[...] أذكر ذلك تماما في احدى ليالي الصيف[...] أيقظتني أمي فوجدت نفسي مع مئات من سكان القرية أعدو في الغابة، كان الرصاص يتطاير فوق رؤوسنا، ولم أفهم 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 لـ"فلسطين"، الذي عاش على إثره "درويش" أشد المعاناة، ويتحدث عن هذه المآسي التي عاشها معبرا عن شعار السلطة اليهودية فيقول: «اكتب ما تشاء وادفع الثمن كما نشاء[...] والثمن هو: فقدان الوظيفة...الاضطهاد...الحجز في البيت...السجن! وهكذا أصدرت السلطات العسكرية أوامر الإقامة الإجبارية ضد الشعراء العرب التقدميين بدون استثناء»، ثم رحل "درويش" إلى "موسكو" لمواصلة تعليمه العالي، وأمضى فيها ثلاث سنوات، ثم عاد بعدها إلى "فلسطين" ليعمل مشرفا على تحرير مجلة "الجديد" الشيوعية، ولكنه لم يمكث طويلا حتى انتقل إلى "مصر" في فبراير عام 1971م.

ثم انتقل بعد ذلك إلى "لبنان" حيث عمل هناك في مؤسسات النشر والدراسات التابعة لمنظمة التحرير الفلسطينية، ثم أصبح بعد ذلك رئيسا لرابطة الكتاب الفلسطينيين، ومحررا لمجلة الكرمل.

ثم اضطر إلى الرحيل من لبنان عقب الاجتياح الإسرائيلي سنة 1982م، واتجه متنقلا في أرجاء "أوروبا" بين عدة عواصم، ليستقر به المطاف في العاصمة الفرنسية "باريس"، ثم شد

الرحال مجددا إلى أرض المسرى "فلسطين" في منتصف التسعينات، حيث أقام في مدينة "رام الله" فترة من الزمن، وبقي متنقلا بينها وبين العاصمة الأردنية "عمان".

ثم وقع حدث طارئ جرى في حياة الشاعر، وهو العملية الجراحية التي أجريت في شرايينه الأروطي في "فيينا" عاصمة "النمسا" سنة 1999م، هذا الحدث وضعه مباشرة أمام الموت، وكانت أبرز استجابة لهذا الحدث قصيدة "جدارية".

رحل "محمود درويش" عن الوجود بعد حياة حافلة بالصراع والأمل والطموح، توفي في الولايات المتحدة الأمريكية يوم السبت 09 أوت 2008م، بعد إجرائه لعملية القلب المفتوح في المركز الطبي في "هيوستن"، وقد دخل بعدها في غيبوبة، وبعد أن قرر الأطباء نزع أجهزة الإنعاش توفي.

وأعلن رئيس السلطة الفلسطينية "محمود عباس" الحداد ثلاثة أيام في كافة الأراضي الفلسطينية حزنا على وفاة الشاعر الفلسطيني، واصفا "درويش" بـ: "عاشق فلسطين" ورائد المشروع الثقافي الحديث، والقائد الوطني اللامع والمعطاء.

وقد ووري جثمانه الثرى يوم: 13 أوت في مدينة "رام الله" حيث خُصصت له هناك قطعة أرض في قصر "رام الله" الثقافي، وتم الإعلان عن تسمية القصر بـ: "قصر محمود درويش للثقافة"، وشارك في جنازته الآلاف من الشعب الفلسطيني، على رأسهم رئيس السلطة الفلسطينية.

2. تجربة "محمود درويش" الشعرية:

إن الحديث عن تطور التجربة الشعرية عند "محمود درويش" يقود إلى الوقوف عند أهم المحطات الشعرية التي مرت بها، ويمكن اختصارها في ثلاث مراحل رئيسية، وهي:

أ- مرحلة الرومانسية، وقد شملت بداياته الشعرية الأولى وتركزت في مرحلة الستينات.

ب- مرحلة الإنسانية وقد مثلت مرحلة السبعينات من حياته.

ج- مرحلة الوجودية والفلسفية، وقد مثلت إنتاجه الشعري مع بداية الثمانينات واستمرت إلى نهاية حياته.

ويصف "محمد عبد المطلب" "محمود درويش" بأنه «واحد من ألمع الشعراء الذين حضروا في الواقع الإبداعي منذ بداية الستينات حتى يومنا هذا، وكانت شعريته عملية خلق دائمة، تجمع بين الثبات والتحرك على صعيد واحد».

ويقول عنه "صلاح فضل" أنه: «ولد شعريا عندما أبرز من خلف أسوار الاحتلال بطاقة هويته فلفت أنظار العالم العربي والغربي أيضا بجسارة موقفه وقدرته الفائقة على تشعيره، انبثق متفجرا عندما عثر على كيفية قوله، وكان الموقف نموذجيا بين العام والخاص، بين الفردي والقومي، وكانت جمالية التعبير عنه مبتكرة نسبيا، لا تقتصر على ما شرع في توظيفه الرواد الأول، بل مزج به الطابع الدرامي الحيوي في صدق وبراءة».

وقد كان "درويش" واعيا بأهمية التجربة وبطريقة تخريج شعره فيقول في رسائله إلى رفيق دربه "سميح القاسم": «الشعر كما تعلم يا صاحبي لا يأتي من انتظار الشعر، أو من البحث عن الشعر، لأنه في حاجة إلى ما هو خارج عن هويته، وفي حاجة إلى ما يبدو أنه نقيضه على الرغم من أنه مصدره. لهذا نهرب من ذاتنا إلى زحام العالم، ويصبح في وسع ورقة مريضة تسقط من شجرة، أن تحرك الإيقاع الساكن، ويصير في وسع فتاة مجهولة تنتظر سيارة الباص وهي تقضم ساندوتشها أن تفتح باب القصيدة على مصراعيه[...] حيث الخارج يجنح نحو الداخل والداخل يجنح نحو الخارج، وعلى سياج التقائهما تنمو وردة السياج الشعرية فيكونان مجازا ليرقص الشعر رقصته».

إن تجربة "محمود درويش" الشعرية جاءت محلقة فوق كل الآفاق؛ حيث لم تلتزم قانونا يحاصر حركتها على نحو ما تحدده التجربة، بل إن شعريته قد استحالت إلى سؤال دائم يتحسن طريقه إلى إجابة لا يصل إليها أبدا، كما أن اتكاء شعرية "درويش" على هذه المداخل، يطرح على المتلقي ما يمكن أن تسميته "مداخل إضافية"، فعنده سوف يواجه (النص المكتوب) و(النص الكاتب) و(النص القارئ) و(النص المقروء) و(نص الطريق) و(نص المقهى)، إلى غير ذلك مما يرجى أن يُتفرغ له في دراسة أخرى.

وقد نتج عن هذه التجربة الشعرية العريقة والعبقرية مكتبة ضخمة من النتاجات الشعرية والنثرية تعكس حقيقة ومسار هذه التجربة التي بدأت زمنيا من عام 1960م إلى سنة وفاته 2008م، ومن أبرز ما كتب "محمود درويش":

أولا: الدواوين الشعرية:

. عصافير بلا أجنحة (1960م).

. أوراق الزيتون (1964م).

. عاشق من فلسطين (1966م).

. آخر الليل (1967م).

. يوميات جرح فلسطيني (1969م).

. العصافير تموت في الجليل (1970م).

. كتابة على ضوء بندقية (1970م).

. حبيبتي تنهض من نومها (1970م).

. مطر ناعم في خريف بعيد (1970م).

. أحبك أو لا أحبك (1972م).

. محاولة رقم 7 (1973م).

. تلك صورتها وهذا انتحار عاشق (1975م).

. أعراس دار العودة (1977م).

. مديح الظل العالي (1983م).

. حصار لمدائح البحر (1984م).

. هي أغنية هي أغنية (1986م).

. ورد أقل (1986م).

. أرى ما أريد (1990م).

. أحد عشر كوكبا (1992م).

. لماذا تركت الحصان وحيدا؟ (1995م).

. سرير الغريبة (1999م).

. جدارية [وهي قصيدة ديوان؛ أي أنها قصيدة مطولة أصدرها الشاعر في ديوان واحد (2000م)].

. حالة حصار (2002م).

. لا تعتذر عما فعلت (2004م).

. كزهر اللوز أو أبعد (2005م).

. أثر الفراشة (2008م).

. لا أريد هذه القصيدة أن تنتهي [وهو آخر ديوان لـ"درويش"، وقد صدر بعد وفاته في (2009م)].

ثانيا: المؤلفات النثرية:

. شيء عن الوطن (1971م).

. وداعا أيتها الحرب وداعا أيها السلام (1974م).

. يوميات الحزن العادي (1976م).

. ذاكرة للنسيان (1987م).

. في وصف حالتنا (1987م).

. الرسائل ["محمود درويش" و"سميح القاسم"] (1990م).

. عابرون في كلام عابر (1999م).

. في حضرة الغياب (2006م).

. حيرة العائد (2007م). [1]

(1) (ينظر) محمد شادو: دلالة الموت في الشعر العربي المعاصر، دراسة نصية في جدارية محمود درويش، مذكرة ماجستير، تخصص علم الدلالة، إشراف د/ عادل محلو، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2012م–2013م، ص 12–16.

هكذا، رحل "عاشق فلسطين" مخلفا جواهر أدبية تشهد على قصة عشق خالد بين أرض معذبة وفلسطيني حمل هم القضية إلى آخر لحظة من لحظات حياته.

قائمة المصادر والمراجع

*** القرآن الكريم (برواية ورش).**

*** الكتاب المقدس:**

– سفر "الجامعة"، الإصحاح الأول.

– سفر "الجامعة"، الإصحاح الرابع.

– سفر "دانيال"، الإصحاح الرابع.

– سفر "المزامير"، المزمور الأربعون.

– سفر "المزامير"، المزمور السابع والثلاثون.

أولا: المصادر والمراجع العربية:

أحمد (بن محمد بن أحمد الحملاوي):

1– شذا العرف في فن الصرف، شرح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت، لبنان، 2000م.

أحمد (مختار عمر):

2– دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، ط4، القاهرة، مصر، 1427هـ/2006م.

أحمد (الهاشمي):

3– جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، د.ط، بيروت، لبنان، 2003م.

أحمد (يوسف):

4– السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، ، المركز الثقافي العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، لبنان، الجزائر، 1426هـ/2005م.

امرؤ القيس (بن حُجر بن الحارث الكندي [520م–565م])

5– شرح ديوان امرئ القيس، ترجمة وتحقيق: حجر عاصي، دار الفكر العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1994م.

بشير (تاوريريت):

6– الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 1431هـ/2010م.

تمام (حسان):

7- اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، د.ط، الدار البيضاء، المغرب، 1994م.

جمال الدين (محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل ابن منظور الإفريقي المصري [630هـ-711هـ]):

8- لسان العرب، دار صادر، طبعة جديدة، بيروت، لبنان، د.ت، المجلد07، مادة (س و م).

جميل (حمداوي):

9- الاتجاهات السيميوطيقية (التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية، د.د.ن، ط1، المغرب، 2015م.

حازم (القرطاجني أبو الحسن[ت 684هـ]):

10- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس، 2008م.

حسن (طبل):

11- أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، د.ط، القاهرة، مصر، 1418هـ/1998م.

حسن (عباس):

12- خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا، 1998م.

حسن (نعمة):

13- موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة، دار الفكر اللبناني، د.ط، بيروت، لبنان، 1994م.

حسين (خمري):

14- نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، لبنان، الجزائر، 1428هـ/2007م.

راوية (يحياوي):

15- شعر أدونيس، البنية والدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا، 2008م.

رشيد (بن مالك):

16- السيميائيات السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 1427هـ/2006م.

سعيد (بنكراد):

17- السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، د.ط، الدار البيضاء، المغرب، 2003م.

سيد (القمني):

18- الأسطورة والتراث، مراجعة: أحمد أمين، المركز المصري لبحوث الحضارة، ط3، القاهرة، مصر، 1999م.

عبده (وازن):

19- محمود درويش الغريب يقع على نفسه، قراءة في أعماله الجديدة، رياض الريس، ط1، 2006م.

عثمان (أبو الفتح بن جني [322هـ-392هـ]):

20- الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ط1، القاهرة، مصر، 2006م، الجزء 1.

عثمان (حشلاف):

21- الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال)، منشورات التبيين/الجاحظية، سلسلة الدراسات، د.ط، الجزائر، 2000م.

عز الدين (إسماعيل):

22- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، ط3، بيروت، لبنان، 1981م.

عصام (خلف كامل):

23- الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، د.ط، مصر، 2003م.

علي (عشري زايد):

24- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، د.ط، القاهرة، مصر، 1417هـ/1997م.

عماد (علي الخطيب):

25- هوية العنونة في الشعر السعودي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، لبنان، 2014م.

عمر (محمد الطالب):

26- عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا، 2000م.

عيسى (مومني):

27- قاموس الإعراب، إعراب الكلمة وإعراب الجملة، دار العلوم للنشر والتوزيع، د.ط، عنابة، الجزائر، 2000م.

فراس (السواح):

28- لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين، ط1، دمشق، سوريا، 1985مز

فيصل (الأحمر):

29- معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، لبنان، الجزائر، 1431هـ/2010م.

قيس (بن الملوح العامري الهوازني [24هـ-68هـ]):

30- ديوان قيس بن الملوح، رواية أبي بكر الوالبي، تحقيق: يسرى عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1420هـ/1999م.

عبد الله (محمد الغذامي):

31- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، ط6، الدار البيضاء، المغرب، 2006م.

مجدي (إبراهيم محمد إبراهيم):

32- في أصوات العربية، دراسة تطبيقية، مكتبة النهضة المصرية، ط1، مصر، 1422هـ/2001م.

محمد (ألتونجي):

33- الجامع في علوم البلاغة المعاني البيان البديع، دار العزة والكرامة للكتاب، ط1، وهران، الجزائر، 1434هـ/2013م.

محمد (بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي):

34- مختار الصحاح، ضبط وتخريج وتعليق: مصطفى ديب البغاء، دار الهدى للطباعة والنشر، ط4، عين مليلة، الجزائر، 1990م.

محمد (بن عبد الرحمن بن عمر أبو المعالي جلال الدين الخطيب القزويني الشافعي[ت 739هـ]):

35- الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1424هـ/2003م.

محمد (فريد وجدي):

36- المصحف المفسر، الدار العربية للكتاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ط، ليبيا، تونس، الجزائر، 1988م، المجلد3، والمجلد4.

محمد (محي الدين عبد الحميد):

37- شرح قطر الندى وبل الصدى، تصنيف: أبي محمد عبد الله جمال الدين بن هشام الأنصاري [ت 761هـ]، ومعه كتاب "سبيل الهدى بتحقيق شرح قطر الندى"، دار رحاب، د.ط، مصر، د.ت.

محمد (مفتاح):

38- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط4، الدار البيضاء، المغرب، 2005م.

محمود (درويش):

39- ديوان "سرير الغريبة"، رياض الريس، طبعة جديدة، بيروت، لبنان، د.ت.

منذر (عياشي):

40- العلاماتية (السيميولوجيا)، قراءة في العلامة اللغوية العربية، عالم الكتاب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 2013م.

عبد الملك (مرتاض):

41- التحليل السيمائي للخطاب الشعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة "شناشيل ابنة الحلبي"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا، 2005م.

مولاي علي (بوخاتم):

42- الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، بن عكنون، الجزائر، سبتمبر 2005م.

43- مصطلحات النقد العربي السيماءوي، الإشكالية والأصول والامتداد 2004/2003، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا، 2005م.

عبد الواحد (المرابط):

44- السيمياء العامة وسيمياء الأدب من أجل تصور شامل، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، 1431هـ/2010م.

يوسف (الإدريسي):

45- عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، لبنان، 1436هـ/2015م.

يوسف (وغليسي):

46- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، لبنان، الجزائر، 1429هـ/2008م.

ثانيا: المصادر والمراجع المترجمة:

أمبرتو (إيكو):

47- السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، نوفمبر 2005م.

آن (إينو، وآخرون):

48- السيميائية الأصول، القواعد، والتاريخ، ترجمة: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 1428هـ/2008م.

جيرار (دولودال):

49- السيميائيات أو نظرية العلامات، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2004م.

دانيال (تشاندلر):

50- أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبه، مراجعة: ميشال زكريا، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، أكتوبر، 2008م.

رولان (بارت):

51- الكتابة في درجة الصفر، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري (CEC)، ط1، سوريا، 2002م.

52- لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري (CEC) بالاتفاق مع دار كوسوي/باريس، ط1، حلب، سوريا، 1992م.

سعيد (علوش):

53- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، سوشيريس، ط1، بيروت (لبنان)، الدار البيضاء (المغرب)، 1405هـ/1985م.

قاسم (الشواف):

54- ديوان الأساطير: سومر وآكاد وآشور(ترجمة وتعليق)، تقديم وإشراف: أدونيس، دار الساقي، ط1، بيروت، لبنان، 1996م، المجلد1 (أناشيد الحب السومرية).

ثالثا: الرسائل الجامعية:

ابتسام (موسى عبد الكريم أبو شرار):

55- التناص الديني والتاريخي في شعر "محمود درويش"، مذكرة ماجستير في الأدب الحديث، إشراف د/نادر قاسم، قسم اللغة العربية، عمادة الدراسات العليا، جامعة الخليل، فلسطين، 1428هـ/2007م.

إلياس (مستاري):

56- البنيات الأسلوبية في ديوان "الموت في الحياة" لعبد الوهاب البياتي، مذكرة ماجستير في النقد الأدبي، إشراف د/بشير تاوريريت، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2009م-2010م.

راوية (يحياوي):

57- شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، الكتاب I-II-III نماذج، أطروحة دكتراه في اللغة والأدب العربي، إشراف د/ صلاح يوسف عبد القادر (أستاذ التعليم العالي)، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، د.ت.

رضا (عامر):

58- سيميائية العنوان في ديوان -سنابل النيل لـ: هدى ميقاتي-، مذكرة ماجستير في الأدب العربي الحديث والمعاصر، إشراف د/ أحمد جاب الله، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 1427هـ-1428هـ/2006م-2007م.

سامية (راجح):

59- أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر"عبد الله حمادي"، أطروحة دكتراه العلوم في الأدب الجزائري، إشراف د/امحمد بن لخضر فورار، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 1432هـ-1433هـ/2011م-2012م.

قماري (ديامنتة):

60- النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي، مذكرة ماجستير في النقد العربي ومصطلحاته، إشراف د/أحمد زغب، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 1433هـ-1434هـ/2012م-2013م.

محمد (شادو):

61- دلالة الموت في الشعر العربي المعاصر، دراسة نصية في جدارية محمود درويش، مذكرة ماجستير في علم الدلالة، إشراف د/ عادل محلو، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2012م-2013م.

رابعا: المجلات والدوريات:

الأخضر (ابن السائح):

62- سيميائية الضمير "أنا" في الدلالات وبناء التأويل، مجلة سيما (عالمية)، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة عمار ثليجي، الأغواط، الجزائر، جانفي2014م، ع1، مج2، [128-137].

بوريس إيه (أوسبنسكي):

63- سيميائيات الفن، تر: عبد النبي اصطيف، سيميائيات (مجلة دورية)، مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، الجزائر، خريف2005م،ع1،[119-121].

علي (نظري) ويونس (وليئي):

64- استدعاء شخصيات الشعراء في شعر محمود درويش، دراسات الأدب المعاصر(فصلية)، إيران، خريف 1391هـ، السنة الرابعة، ع 15، [21-42].

خامسا: الملتقيات والمحاضرات:

عبد الحميد (هيمه):

65- سيميوطيقا التداخل النصي، الملتقى الدولي الثاني (السيمياء والنص الأدبي)، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 15-16 أفريل 2002م، [345-355].

علي (زغينة):

66- مناهج التحليل السيميائي، الملتقى الدولي الأول (السيمياء والنص الأدبي)، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، 7-8 نوفمبر 2000م، [129-141].

مختار (ملاس):

67- التجربة السيميائية العربية في نقد الشعر، قراءة في المنهج، الملتقى الدولي السادس (السيمياء والنص الأدبي)، قسم الدداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 18-19-20 أفريل 2011م، [123-140].

نعمان (بوقرة):

68- قراءة سيميائية في رسالة طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي، الملتقى الدولي الأول (السيمياء والنص الأدبي)، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، 7-8 نوفمبر 2000م، [327-344].

يوسف (الأطرش):

69- المقاربة السيميائية في قراءة النص الأدبي، الملتقى الدولي الأول (السيمياء والنص الأدبي)، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، 7-8 نوفمبر 2000م، [143-153].

سادسا: المواقع الإلكترونية:

70- موسوعة ويكيبيديا الحرة العربية: www.wikipedia.org arabe

فهرس الموضوعات

الموضوع **الصفحة**

مقدمة.....[أ– هـ]

مدخل: "السيميائية": مفاهيم أساسية في النظرية والإجراء [07–44]

1. مفهوم "السيميائية" في اللغة والاصطلاح.....08

1–1: مفهوم "السيميائية" في اللغة.....08

1–2: مفهوم "السيميائية" في الاصطلاح.....10

2. الإرهاصات الفلسفية واللسانية للسيميائية.....10

2–1: الإرهاصات الفلسفية.....10

2–2: الإرهاصات اللسانية.....13

3. اتجاهات "السيميائية".....17

4. مدار المقاربة السيميائية.....18

5. سيميائية الخطاب الشعري في التجربة النقدية العربية المعاصرة.....26

6. واقع "السيميائية": المصطلح والترجمة.....36

الفصل الأول: سيميائية "العنوان" [45–88]

1. ماهية "العنوان" وأهميته: مفاهيم أساسية.....46

2. البنية الصوتية.....49

3. البنية التركيبية.....63

3–1: البنية الصرفية.....63

3–1–1: بنية الأسماء.....64

3–1–2: بنية الأفعال.....71

3–2: البنية النحوية: الجملة.....76

3–2–1: الجملة الاسمية.....77

3–2–2: الجملة الفعلية.....86

الفصل الثاني: سيميائية "التشاكل والتباين" [89–124]

1. ماهية "التشاكل" وأنواعه: مقاربات أولية.....90

2. تشاكل المقاطع الشعرية.....94

2–1: تشاكل بدايات المقاطع.....94

2–2: تشاكل نهايات المقاطع.....97
2–3: التشاكل شبه التام للمقاطع.....99
3. تشاكل الفواتح النصية مع الخواتم.....103
4. التشاكل الأسلوبي.....104
4–1: أسلوب الالتفات.....105
4–2: أسلوب العكس.....108
5. التشاكل التركيبي.....110
5–1: تشاكل الجمل الإنشائية.....110
5–1–1: الجمل الاستفهامية.....111
5–1–2: جمل الأمر والنهي.....112
5–2: تشاكل الجمل الخبرية.....116
5–2–1: الجمل الخبرية المثبتة.....116
5–2–2: الجمل الخبرية المنفية.....119
6. التشاكل الدلالي.....122
الفصل الثالث: سيميائية "النص الغائب" [125–170]
1. ماهية "التناص" ونشأته: مفاهيم أساسية.....126
2. التناص الديني.....132
2–1: التناص القرآني.....132
2–2: التناص التوراتي.....143
3. التناص الأسطوري.....149
4. التناص الأدبي.....158
5. التناص مع الشخصيات التراثية.....164
الفصل الرابع: سيميائية "الرموز" [171–196]
1. ماهية "الرمز" وأهميته: مفاهيم أساسية.....172
2. الرمز التاريخي.....175
3. الرمز الخاص.....184
3–1: الرمز النباتي.....184

3–2: الرمز الكوني.....190
3–3: رمزية "الفراشة".....195
خاتمة.....197
ملحق: "محمود درويش" وتجربته الشعرية.....202
قائمة المصادر والمراجع.....209
فهرس الموضوعات.....220

سيميائية القصيدة في ديوان "سرير الغريبة" لـ: "محمود درويش".

الباحثة: حنان دندوقه.

ملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن إمكانية تطبيق معطيات الدرس السيميائي على الخطابات الشعرية العربية المعاصرة، من خلال مقاربة ديوان "سرير الغريبة" للشاعر "محمود درويش" سيميائيا، مع الأخذ بعين الاعتبار الإشكالات النظرية والإجرائية التي تعترض القارئ في الوطن العربي، فاشتغل البحث على مجموعة من الآليات الإجرائية، التي أفادت كثيرا في فتق دلالات الخطاب الشعري، ومكنت القارئ من مقاربة هذه الدلالات إلى حد بعيد، بدء بـ"سيميائية العنوان"، فاستراتيجية "التشاكل والتباين"، إلى "سيميائية النص الغائب" أو ما يعرف بـ "التناص"، وانتهاء بـ "سيميائية الرموز"، التي أثبتت براعة الشاعر العربي المعاصر في استخدام اللغة وترويضها بما يخدم الرؤى والغايات. وقد أكدت المقاربة السيميائية أنها – رغم استفادتها من المناهج والنظريات النقدية الأخرى- تبقى أنجع هذه المناهج والنظريات في سبر أغوار الخطابات الشعرية المعاصرة، نظرا لما يمتلكه التحليل السيميائي من قدرة على التأقلم والتعقيد الذي تتشح به هذه الخطابات، كانعكاس للواقع المعيش المضطرب.

Résumé:

Cette étude cherche à détecter la possibilité d´appliquer les données d´un cours sémiotique sur les discours poétiques contemporains à travers l´approche sémiotique qui est faite sur un recueil écrit par "Mahmoud Darwich" intitulé: "Le lit de l´étrangère ". On prend en considération les interrogations théoriques et opérationnelles qui peuvent entraver un lecteur dans le monde arabe. Cette étude focalise sur l´ensemble des mécanismes opérationnels qui ont signalé les indices d´un discours poétique, en permettant à un lecteur de les approcher profondément. En commençant par "La sémiotique du titre ". puis, la stratégie de "L´isotopie et L´hétérotopie". Après, "La sémiotique du texte absent" qui est connue sous le nom de "L´intertextualité". Et enfin, "La sémiotique des codes" qui a affirmé la capacité d´un poète arabe contemporain dans son exploitation d´une langue et son apprivoisement au service des visions et des besoins.

Malgré son bénéfice d´avoir des programmes et d´autre théories de critique, l´approche sémiotique a constaté qu´elle est le meilleur programme qui sonde les profondeurs des discours poétiques contemporains, puisqu´elle possède une capacité d´acclimation avec la complexité qui caractérisé ces discours comme une réflexion de la réalité de la vie troublée.