الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

قصيدة "جداريّة" لـ "محمود درويش" ـ مقاربة سيميائية ـ

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة:أدب عربي التخصص: أدب حديث و معاصر

إعداد الطالبة:
إيمان ميهوب

إشراف الأستاذة:
نبيلة بونشادة

السنة الجامعية: **2014/2013**

شكر و عرفان

بداية أتقد م بخالص التقدير و العرفان إلى الأستاذة الفاضلة "نبيلة بونشادة " على فضل إشرافها على مذكرتي هذه شاكرة لها توجيهاتها ورعايتها الدائمة لعملي.كما أتقدم بالشكرالجزيل إلى الأستاذ القدير " طارق زيناي" , والأستاذ " عبد الحفيظ بورايو" ,والأستاذ " سليم بوعجاجة" ,والأستاذ "يوسف بن جامع", و الأستاذة "اسمهان حيدر".

وإلى كل الأساتذة بمعهد الآداب واللغات مدرسين ومرشدين

وإلى عمال المكتبة بالمركز الجامعي– ميلة–

إهداء

إلى أغلى أحبتي:

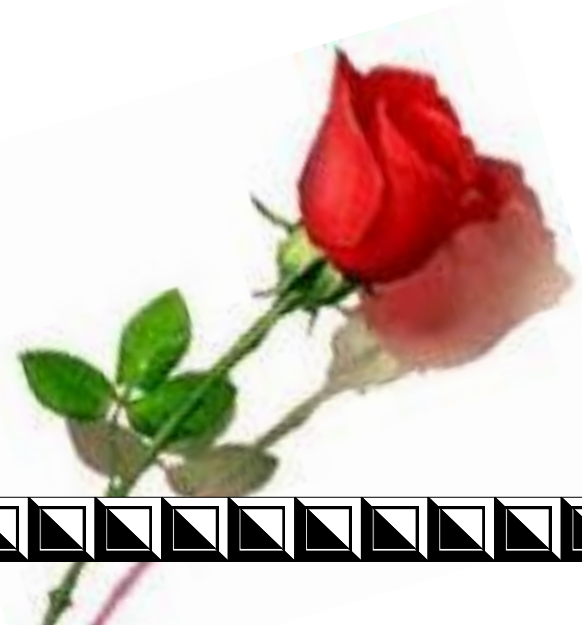
أمي أبي

إخوتي

و إلى

كل من يحمل بقلبه الحب و الوفاء

إيمان



مقدمة

مقدّمة:

عرفت لفظة "السيميولوجيا"أو" السيميائية" في ميدان النقد الأدبي رواجا كبيرا، حيث بلغت كل زوايا العمل الأدبي، بل تعدت ذلك إلى ميادين أخرى في الحياة، بحيث صار بالإمكان التطرق إلى موضوع من وجهة نظر سيميائية، فصارت هناك سيميولوجيا عامة تتدرج ضمنها كل النصوص والفنون، والشعر بصفة خاصة، بإعتبار أنّ الشعر العربي مر بمراحل تطورية هامة سواء من ناحية الشكل أو من ناحية المضمون، وعليه فإن خصائص الشعر ليست ثابتة,وإنما هي متغيرة تبعا لتغير مظاهر الحياة على اختلاف مجالاتها الإجتماعية، والإقتصادية، والثقافية، والسياسية، وقد شمل هذا التغير الشكل والمضمون على حد سواء، ليتغير شكل القصيدة من الشكل الكلاسيكي القائم على الوزن الخليلي, وهو ما يسمى بالشعر العمودي، إلى الشكل الجديد القائم على السّطر الشعري ,وهو ما سمي بشعر التفعيلة أو الشعر الحر.

وقد تلا هذا التغيّر في الشّكل تغيّر في المعنى, إذ لم يعد الشّاعر العربي المعاصر يكتفي بالحديث عن تجاربه الشّخصية، وإنما توجه ليعبّر عن الآخر، سواء أكان هذا الأخير قضيّة وطنيّة، أو إجتماعية، أو إقتصادية، وغيرها مستعينا ببعض الوسائل لبناء قصيدته؛ كتوظيف الرّموز والإشارات كعلامات دالة، حاول الباحثون العرب دراستها من خلال الشّواهد الشّعرية، فتحدثوا عنها وكشفوا عن دلالالتها.

يحتل الشّعر الفلسطيني مكانة هامة في مسيرة الشّعر العربي المعاصر عموما، والمقاوم منه على وجه الخصوص، ولعلّ من أبرز عوامل الإبداع لدى شعراء المقاومة ,تعود إلى المأساة التي تعيشها فلسطين، حيث شكّلت ولا تزال تشكّل المادة التي يستوحي منها الشّعراء مواضيعهم الشّعرية.

ومن أبرز الشّعراء الذين ظهروا في السّبعينيات "محمود درويش"، فلقد وقع اختياري عليه، لما يتميّز به من شهرة إبداعيّة, وصلت في السّبعينات إلى كمال نضجها، لأنّه عاش كثيرا من المآسي الفلسطينية,وشاهد بنفسه معظم أصدقائه يسقطون في رحاب الحريّة والكرامة. والأهمّ من ذلك تميّز شعره بعلامات وإشارات بشتّى الأساليب،وهي تجسّد ظاهرة سيميائية هامّة في نتاجه الشّعري والأكثر لفتا للنّظر، ويعدّ ديوانه "جدارّية " -وهو عبارة عن مطوّلة- غنيّا بهذه الخاصيّة، جمعت بين الذّات الفردية و الذات الجماعية.

كما يرجع اختياري للسيميائية,والشعر الفلسطيني موضوعا لهذه الدراسة، لأسباب متعددة منها:

1- المنهج السيميائي من أكثر المناهج المعاصرة قدرة على تحليل الخطاب بطريقة علمية وموضوعية، من منطلق أنها تنصب على البعد الدلالي والجمالي العام للنص.

2- اعتقادي الراسخ بأنّ الشعر الفلسطيني، حقل جمالي ومعرفي مثير للأسئلة ومشبع بالرؤى والتصورات التي تستوقف التأمل, وتتطلب دراسات متخصصة وواعية.

3- الكشف عن الرؤى الجمالية, ومواطن التفرد والتميز لدى الشاعر.

وإذا كان الأمر كذلك، فإنّ السؤال الذي يطرح نفسه أمامنا هو:

- ما هي السيمياء؟ وفيما تمثلت اتجاهاتها؟.
- كيف تتم دراسة الخطاب الشعري بطريقة سيميائية؟.
- ما هي سيميائية الحقول الدلالية, والأبعاد الجمالية التي تنطوي ضمنها قصيدة "جدارّيّة"لـ "محمود درويش"؟.

يطمح البحث إلى رصد مختلف النّظم التي تقوم عليها القصيدة، والبحث في معانيها المتعددة والمتنوعة، وإبراز ما فيها من جماليات صوتية ,وتركيبية ,ودلالية,موسوما بـ "مقاربة سيميائية في قصيدة "جدارّية"لـ " محمود درويش".

أما فيما يخص الدراسات السّابقة، فلقد تم الإحتكاك بمجموعة من الجهود المحترمة التي بحثت في متون السيميائية، كانت الإستفادة كبيرة جدّا منها: دراسة "جميل حمداوي" الموسومة بـ"السيميوطيقا والعنونة"، وهي عبارة عن بحث منشور في مجلة عالم الفكر، والتي يبحث في كل جوانب السيميائية من مفاهيم واتجاهات، فضلا عن الدراسة التي قدمتها "هيام عبد الكريم عبد المجيد علي" المعنونة بـ "دور السيميائية اللغوية في تأويل النصوص الشعرية"،وهي رسالة ماجيستير،وكذلك دراسة "عادل فاخوري"، التي عنونها بـ "إشكالية السيميولوجيا"، نشرت بمجلة عالم الفكر، إضافة إلى دراسة "عاطف أبو حمادة" المعنونة بـ"البنية الإقاعية في جدارَية "محمود درويش"، وهي دراسات قدمت السيميائية بصفة نظرية، ولم تختص بالدراسة قصيدة معينة، باستثناء دراسة "عاطف أبو حمادة"، ولا يسعني إلاّ بالشكر لكل هؤلاء وغيرهم،عن جهودهم القيمة التي فتحت لي آفاقا رحبة للخوض بعزيمة أكبر من أجل تحقيق أهداف بحثي.

انطلاقا من هذا الطرح، ومحاولة منّا الإبتعاد عن المناهج التقليدية التي تربط النّص بكاتبه،وتبحث عن علاقة المضمون الشعري بالظروف الخارجية لإنتاجه,عمدنا إلى تبني المنهج السيميائي الذي يسعى إلى كشفالباطن؛بالإنفتاح على دلالة النص,القريبة والبعيدة، السّطحية والعميقة، فالقراءة السيميائية تحاول ملامسة حقائق التجربة من خلال التوغل في عالم الإشارة والرمز والعلامة ,التي تربط جزئيات النّص وعناصره، وتكشف دلالاته وتفصح عن طاقاته الإيحائيّة.

وبناء على ما أثبته هذا المنهج من فعالية ونجاعة في مقاربة النصوص الشعرية من جهة، وما ناله من اهتمام كبير على الساحة النقدية المعاصرة من جهة أخرى، حاولنا تطبيقه

على النّص-"جدارّية"لـ "محمود درويش"- في محاولة استكناه مضامينه وغاياته القريبة والبعيدة، بالإعتماد على الشّكل المؤطّر لهذه المضامين ,والنّظر إلى النّص باعتباره علامة تنفتح على دلالات سطحية وعميقة، توحي في معناها البعيد بموقف الفرد من الكون والوجود، ونظرته للواقع.

اعتمدت في تجسيد هذا المشروع ,على خطة اشتملت على مقدّمة وفصلين وملحق وخاتمة.

ففي الفصل الأول: تناولت مفهوم السّيميائية وعلاقاتها بالخطاب الشّعري، في محاولة لتعريف السّيميائية لغة, واصطلاحا، وتحديد اتجاهات السّيميائية، ثم التطرق إلى سيميائية الخطاب الشعري, كاشفين عن مختلف العلاقات بين السّيميائية والخطاب الشعري.

أما الفصل الثاني: خصّصته للجانب التّطبيقي، الموسوم بـ "قراءة سيميائية في قصيدة " جداريّة"لـ"محمود درويش"؛حيث تناولت القراءة سيميائية الغلاف في محاولة للكشف عن مختلف الوحدات الغرافيكية المكوّنة له, ثم العنوان الذي أبرز قدرته في تحمّل ما يحتويه النّص من دلالات, تليه الثّنائياتالضّدية، والنّص الغائب، وسيميائية اللّون، وأخيرا سيميائية الّنسق الإيقاعي، محاولة الكشف عن مختلف الأنظمة التي تتشكّل منها القصيدة.

أما الملحق: تطّرقت فيه إلى التّعريف بالشّاعر, وأتبعته بالغلاف الخارجي للدّيوان، ثمّ التّعريف بالجداريّة ,وعمدت بعد ذلك إلى تلخيص البحث باللّغتين العربية والأجنبية.

وككلّ بحث أكاديميّ بدأناه بمقدّمة، وأنهيناه بخاتمة تحمل نتائجه في شكل نقاط محدّدة.

لم يخلُ هذا البحث كغيره من الأبحاث من صعوبات، تمثّلت في ندرة الدّراسات حول ديوان " جدارّية" لـ "محمود درويش" من هذه الزّاوية أو من غيرها، وصعوبة التحصّل عليها،

وقلّة بعض المصادر والمراجع النظّرية والتّطبيقية ، بالإضافة إلى عامل الزّمن، فقد شكّل ضيق الوقت الممنوح لنا أهمّ هذه الصّعاب.

واعتمدت في دراستي على مراجع سهّلت الدّراسة منها: علم اللّغة العام لـ "فرديناند دي سوسير"، والإتّجاه السيميولوجي ونقد الشّعر لـ "عصام خلف كامل"، بالإضافة إلى السيميائية الشّعرية لفيصل الأحمر، وكتاب عتبات (لـ جيرار جنيت من النّص إلى المناص) لـ "عبد الحق بلعابد"، وبعض الدّراسات المدونة.

ويجدربي أن أتقدّم بخالص الشّكر والتّقدير لفضيلة الأستاذة "نبيلة بونشادة"

وإلى كل أساتذة المركز الجامعي بميلة.

وفي الأخير أسأل الله المعين التوفيق والسّداد في الرّأي والعمل.

الفصل الأول

مفهوم السيميائية وعلاقتها بالخطاب الشعري

الفصل الأول :

تعدّ "السّيميائية" من الحقول الرّاسخة في مجال الدّراسات الحديثة ، و قد ظهرت في القرن العشرين على يد كل من عالم اللّغة السويسري فريدينان دي سوسير (1857-1913) (ferdinand de saussure),والعالم الأمريكي تشارلز بيرس -1839) (charles.Spierce)1914) ، بالإضافة إلى كل من : رولان بارت (roland.barthes) و أمبيرتو إيكو (umbeeto.Eco,), وغريماس (Graimas,A.J) ، و غيرهم.

و قد احتلت " السّيميائية ", مكانا متميزا بين الدّراسات اللّغوية و النّقدية ؛ بحيث أصبحت تحظى بإهتمام متزايد من الباحثين العرب و الأجانب على حد سواء.

و تهتم "السّيميائية" في مجملها بتفسير طرق تشكل المعنى, و الرّموز, و الإشارات الدّاخلة في مجالات اللّغة ,و التّعبير و الفنّ و الأدب، و في مجالات أخرى كالطّب و الرياضيات ,و علم النّفس, و علم الإجتماع ...الخ.

و السّيميائية علم جديد ، لم يأت من العدم ، و إنّما هي نتيجة تراكم معرفي لعلوم مختلفة اشتغلت على العلامة ، فهي لها مرتكزاتها المعرفية و النظرية .

إذ يمكن العثور على إشارات داخل الموروث الفكري الذّي خلّفه اليونان منذ القدم ، تلك الإشارات التّي يلتقي بعضها مع الكثير من الأفكار التي قالت بها السّيميائية ، و أهم ما يمكن إيراده في هذا المجال,هو تلك الجهود التي قام بها الرّواقيون الذين عدّوا السّباقين في "اعتبار العلامة تحتوي دالا و مدلولا" [1].و لعلّ أهم نظرية سيميائيّة قديمة تعود إلى القدّيس "أوغسطين" (saint augustin) (المتوفي سنة 430 م)، و ذلك من خلال المحاولة التّي قام بها ، فقد " طعّم الفلسفة المسيحية ذات التوجّه اللاّهوتي بالتحليل السّيميائي"[2].

---

(1)– محمد خاقاني ، رضا عامر ، "المنهج السّيميائي :" آليّة مقاربة الخطاب الشّعري المعاصر" ، مجلة دراسات في اللّغة العربية و آدابها ، العدد 2 ، ، 2010 م ، ص 65 .

(2)- أحمد يوسف ، السيميائية الواصفة ، المنطق السّيميائي و جبر العلامات ، ط1 ، الدّار العربية للعلوم ، منشورات الإختلاف ، المركز الثقافي العربي ، 2005 ، ص 25 .

الفصل الأول مفهوم السيميائية و علاقتها بالخطاب الشعري

1- مفاهيم السّيميائية :

تؤكد معظم الدّراسات اللّغوية,أنّ مصطلح "simiotique" "من الأصل اليوناني "siméon"، و الذّي يعني "علامة" ,و "logos" الذّي يعني "خطاب" (...) و بإمتداد أكبر كلمة "logos" تعني العلم ، فالسّيميولوجيا هي علم العلامات" [1] ، أي أنّ كلمة سيمياء متشاكلة مع كلمة "semion" اليّونانية التّي نحت الأوروبيون المصطلح ، سواء من حيث المقاطع الصّوتية أو الدّلالية .

و قد أكّد هذا الرأي الباحثون العرب ، و ذلك بعد إطلاعهم على الأبحاث الغربية ، " فهذا صاحب كتاب "السّيميائيةالشّعرية",يقول:"يتكون مصطلح " سيميائيّة" حسب صيغته الأجنبيّة "sémiotique", أو " sémiotics" من الجذرين (sémio)و(tique) .إذ أنّ الجذر الأوّل الوارد في اللاتينية على صورتين (sémio) و(séma) يعني إشارة أو علامة، أو كما تسمى بالفرنسية (signe), و بالإنجليزية (signe) (...) في حين الجذر الثاني كما هو هومعروف – علم [غيّر أنّ الكاتب يواصل شرحه للمصطلح] ,فيقولأنّه بدمج الكلمتين (semio) و(tique) يصير معنى المصطلح "علم الإشارات أو علم العلامات " (...) و هو العلم الذّي اقترحه "سوسير" كمشروع مستقبلي لتعميم العلم الذّي جاء به "اللّسانيات" فيكون العلم العام للإشارات"[2].

و يورد ذات البّاحث.مصطلحا مشابها للمصطلح السّابق "sémiotique" وهو "simiologie"؛حيث يقول أنّه: "مصطلح طبّي؛ يعني علم دراسة أعراض الأمراض؛ دراسة الإشارات الدّالة على مرض معين"[3].

---

(1)- فيصل الأحمر ، معجم السّيميائيات ،ط1، الدار العربية للعلوم ، منشورات الإختلاف ، 1431 هـ ، 2010 م ، ص 11-12 .

(2)- فيصل الأحمر ، السّيميائية الشعرية ، جمعية الإمتاع و المؤانسة 2005، ص 10-11 .

(3)- المرجع نفسه ، ص 11 .

و قد تعرّض "رشيد بن مالك" لمسألة الإختلاف الحاصل بين المصّطلح الفرنسي " simiotique"والمصطلح الإنجليزي "simiotics"، ففي اللّغة الإنجليزية يكتب"simiotic" فهي تماثل الصورة نفسها في اللّغة الفرنسية، من حيث الأصل، و تغايرها في اللاّحقة [1].

و الشّائع في مصطلح علم العلامات في البّلاد الغربية هما"simiologie" الفرنسي و"simiotics" الإنجليزي.

و توجد عدة دوال لهذا المصطلح ، أمّا على مستوى الإستعمال,قد شاع مصطلح : "السّيميولوجيا"إلتزاما منهم بالتّسمية السوسرية و هذا لدى الأوروبيين ، أمّا الأمريكيون فيفضّلون "السّيميولوطيقا" التّي جاء بها "بيرس".

أما السّيمياء في اللّغة العربية ,فتعني" العلامة "أو "الأثر الدّال على الشيء "، فقد وردت بهذا المعنى :

أ- في القرآن الكريم ، في قوله تعالى :"تَعْرِفُهُم بِسِيمَاهُمْ "[2].

و في قوله تعالى : " سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ "[3].

و في قوله تعالى أيضا : "وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ "[4].

ب- في لسان العرب : " و السُّومة و السِّيمة و السّيماء و السّيمياء العلامة"[5].

كما جاء أن " الوسم أثر كيَة"، و نقول موسوم أي قد وسم بسمة يعرف بها (...) موسم الحج يسمى موسما, لأنّه معلم يجتمع إليه "[6]، كما جاء كذلك "الوّشوم و الوّسوم العلامات(...)و

(1)- ينظر؛ فيصل الأحمر ، السّيميائية الشّعريّة ، ص 11.

(2)- البّقرة ، الآية ،273.

(3)- الفّتح ، الآية ،29 .

(4)-آل عمران ، الآية ، 14 .

(5)- ابن منظور ، لسّان العرب ، م "سوم" ، ط2 ، دار صادر، ج12، بيروت 1992،ص 312_313.

(6)- المصدر نفسه ، م "وسم" ، ص 635_636.

يقال بيننا وشيمة أي كلام شر أو عداوة(...). و ما عصّبته وشمة أي كلمة. و في حديث علي كرّم الله وجهه : و الله ما كتمت وشمة, أي كلمة حكاها "[1] .

فالمتدبّر للآيات الكريمات السّابقة ,و المعجم العربي, لا يلقى عناء, ليحكم بأنّ كلمة "السّمة و السّيماء والسّيمياء", هي ألفاظ موجودة في اللّغة العربية منذ القديم, و قد استعملت في القرآن الكريم، و هي تدل على العلامة و الصّفة الملازمة للشيء .

جـ- و في نصوص الشّعراء العرب القدامى :

يقول أبو فراس الحّمداني :

قد جحَّدت الهوى و لكن أقرَت سيمياء الهوى و الخطّ المريب [2].

و يقول "أسيد بن عنقاء القزّازي" :

غلام رماه الله بالحّسن يافعا له سيمياء لا تشقّ على البصر

كأنّ الثّريا عُلّقت فوق نـحره و في جيده الشّعري,و في وجهه القمرً [3].

من خلال ما سبق, يجوز القول بأنّ العرب عرفوا و استخدموا لفظا يلتقي في دلالته، و معنى المفهوم الغربي للسّيميولوجيا أو السّيميوطيقا .

أما السّيميائية اصطلاحا, فهي علم واسع، فالمجال السّيميولوجي تتعدد مفاهيمه ,لكن قد شاع بأنّالسّيميائية تعني "علم العلامات" .

يعّرف العالم "فيرديناند دي سوسير" "السّيميائية",فيقول:"اللّغة نظام الإشارات "system of signs"التي تعبّر عن الأفكار، و يمكن تشبيه هذا النّظام بنظام الكتابة ، أو الألف باء المستخدمة عند فاقدي السّمع و النّطق ,أو الطّقوس الرّمزية ,أو الصّيغ المهذّبة أو العلامات العسكريّة ,أو غيرها من الأنظمة، و لكنّها أهمّها جميعا، و يمكننا أن نتصور علما

(1)- ابن منظور ، لسان العرب ،م"وشم" ، ص 638 .

(2)-المصدر نفسه ،م"سوم" ، ص312_313 .

(3)- المصدر نفسه ، ص 327 .

موضوعه علم الإشارات في المجتمع; مثل هذا العلم يكون جزءا من علم النفس الإجتماعي,و هو بدوره جزء من "علم النفس العام"[1].

فسوسير قد حصر هذا العلم في دراسة العلامات في قلب الحياة الاجتماعية.

أما الأمريكي "بيرس" ,فقد ربط هذا العلم بالمنطق ,حيث يقول :" ليس المنطق بمفهومه العام إلا إسما آخر للسيميوطيقا، و للسيميوطيقا نظريّة شبه ضرورية أو نظريّة شكليّة للعلامات"[2] .

و نجد "غريماس" (graimas.Aj) يعرف السّيميائية بأنّها : "علم جديد مستقل تماما عن الأسلاف البعيدين، فهي– أي السّيميائية– علم جديد ,وهي المرتبطة أساسا بـ"دي سوسير"، و كذلك بـ"بيرس" الذّي نظر إليها مبكرا، و نشأ هذا العلم في فرنسا ,اعتمادا على أعمال "جاكسون"(Jakbsn) ,و "هايمسلاف" (Hyehmreslave),و كذلك في روسيا (...) و هذا في السّتينيات"[3]. "فغريماس" يشيّد بمحاولات "سوسير" و "بيرس" و ينفي وجود أيّة محاولة قبلهما، إذ أنه يرى أنّ أفكار "جاكوبسون"، و قد أسهمت في بلورة هذا العلم الحديث بشكل كبير .

و السّيميائيات عند كل هؤلاء الغربيين,هي: "العلم الذّي يدرس العلامات، و بهذا عرفها كل من "تودورف" ,و "غريماس" ,و "جوليا كريستيفا" ,و "جون دبوا" ,و "جوزيت راي دوبوف"[4].

---

(1)- فيرديناند دي سوسير : علم اللّغة العام ، ترجمة يوئيل ، يوسف عزيز ، ط3 ، دار آفاق عربية ، بغداد 1985 ، ص 34.

(2)- رشيد بن مالك ، قاموس المصطلحات التّحليل السّيميائي للنّصوص : عربي ، إنجليزي ، فرنسي ، د.ط ، دار الحكمة ، 2000م ، ص 17 .

(3)- فيصل الأحمر ، السّيميائية الشّعرية ، ، ص 14 .

(4)- عصام خلف كامل ، الإتّجاه لسّيميولوجي و نقد الشّعر د.ط ، دار فرحة للّنشر و التوزيع 2003م ، ص 18 .

و قد حددت "جوليا كريستيفا" موضوع السيميولوجيا, فتقول: " إنّ دراسة الأنظمة الشفوية و غير الشفوية و من ضمنها اللّغات بم هي أنظمة أو علامات تتمفصل داخل تركيب الإختلافات، إنّ هذا ما يشكل موضوع علم أخذ يتكون، و هو السيميوطيقا " [1].

فكما هو معلوم, فالموضوع الذّي تدور حوله السّيميائية هي " العلامة" و لا شيء سواها .

أما "سيزا قاسم" فتقول أنّ السّيميوطيقا ما هي إلاّ :" تفاعل الحقول المعرفية المختلفة، والتّفاعلا يتّمإلاّ بالوصول إلى مستوى مشترك يمكن من خلاله أن ندركمقومات هذه الحقول المعرفية و هذا المستوى المشترك هو العامل السّيميوطيقي "[2].

و يعّرف صلاح فضل "السّيميائيات" فيقول :" بأنها العلم الذّي يدّرس الأنظمة الرّمزية في كل الإشارات الدّالة و كيفية هذه الدّلالة"[3] .

أما "سعيد علواش" فيربطها بالثقافة فيقول "هي دراسة لكل مظاهر الثقافة ، كما لو كانت أنظمة للعلامات ، اعتمادا على افتراضية مظاهر الثقافة كأنظمة علامات في الواقع "[4].

و بذلك نستنتج أنّالسّيميائيات علم واسع لا يمكن الإلمام بكل جوانبه، و مهما اختلفت المفاهيم و التعاريف التي تدور حول معنى السيميائية ، فإنّها دارت في فلك العلامة و الأنظمة اللّغوية و غير اللّغوية .

(1)-عصام خلف كامل ، الإتّجاهالسّيميولوجي و نقد الشّعر ، ص 26 .

(2)- سيزا قاسم ، مدخل إلى سيميوطيقا : السيميوطيقا حول بعض المفاهيم و الأبعاد ، ط2 ، منشورات عيون مقالات ، ج1 ، المغرب : الدار البيضاء ، د.ت ، ص13 .

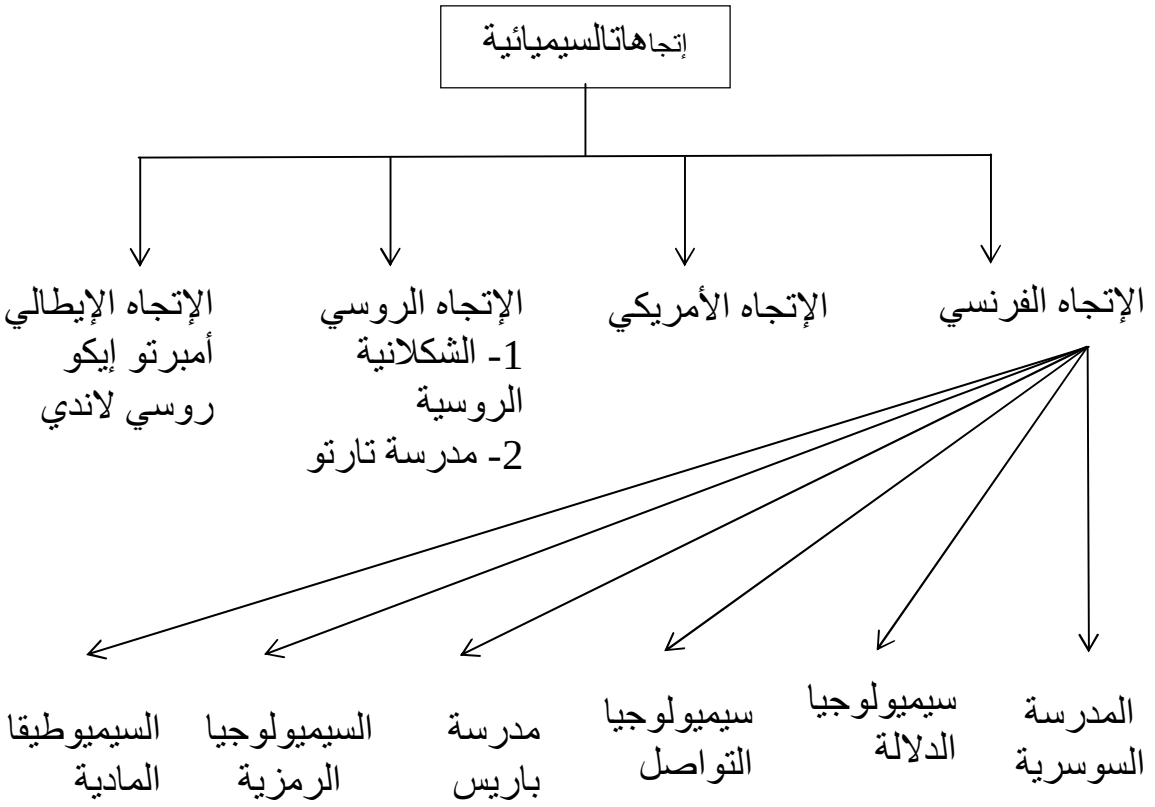
(3)- عصام خلف كامل :المرجع السابق ، ص 20

(4)- المرجع نفسه ، ص 20 .

2- إتجاهاتالسيميائية:

لقد تعددت اتجاهات السيميائية, فكان لكل اتجاه نظريته الخاصة وفق منطق معين ، فمن خلال الأبحاث و الدّراسات, يمكن

توضيحها كما في المخطط التالي : [1].



2-1- الإتجاه الفرنسي :

2-1-1- السّيميولوجيةالسوسرية :

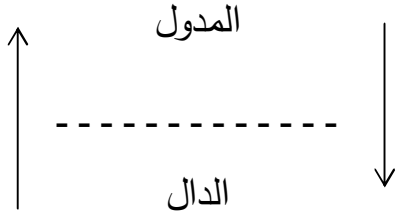
يمثّل هذا الإتجاه العالم اللغوي "فيرديناند دي سوسير" (ferdinand de soussurs) (1857-1913)، إذ يعتبر أوّل من تنبّه إلى ضرورة تأسيس علم يدرس جميع الأنظمة لسانية أم غير لسانية، و بالتالي فهو أوّل سيميائي تناول دراسة النّظام اللّساني سيميائيا من خلال محاضراته التي ألقاها في علم اللّغة, في الفترة ما بين (1906-1911) و التّي

(1)- ينظر : جميل حمداوي ، "سيميوطيقا و العنونة " ، مجلة عالم الفكر ، العدد 3 ، مجلد 25 ، الكويت ، 1997، ص83.

جمعها تلامذته في كتاب حمل عنوان "دروس في علم اللّغة العام" ؛بحيث ميزّ فيه "سوسير" بين اللّغة و اللّسان و الكلام ، و عرفها "العلامة" و ثنائية "الدّال و المدلول" .

فالعلامة اللّغوية ,كما عرّفها "سوسير" هي "كيان ذو وجهين، إلى ثنائي، أحد وجهي العلامة هو الدّال، و الدّال هو الجانب المادي تماما من العلامة ؛إذا تحسس المرء أحباله الصوتية أثناء الكلام ، سيتضح له أنّ الأصوات تنتج من اهتزازات، ووصف سوسير الدّال اللّفظي بأنّه "الصورة الصوتية"، و المدلول لا ينفصل عن الدّال في أيّة علامة، فهو- المدلول- يولده الدّال و بذلك يشكّل مفهوم ذهني "[1]. فالعلامة إذا ليست هي الدّال بذاته و لا المدلول بذاته بل هي تلك العلاقة التّي تنهض بينهما ,و بهذه العلاقات بين النّاس و موجودات العالم [2].

و يمكن توضيح العلامة كبنية , بهذا الشّكل الذّي بيّنه دي سوسير[3]:

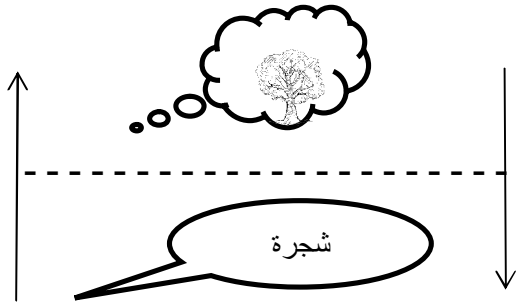


نموذج الإشارة السوسري

و من ثمّ فإنّ العلامة أو الدّليل عند سوسير,"وحدة نفسية ذات وجهين مرتبطين إرتباطا وثيقا، و يتطلب أحدهما الآخر،أما الوجهان فهما التصوّر"concept"و الصورة السّمعية"image acoustiques" ,والتّأليف بينهما يعطينا: الدّليل الذّي يتوفر على مكوّنين إثنين الدّال و المدلول، و بالجمع بينهما يتكون المعنى، إلاّ أنّ العلاقة بين الدّال و المدلول تعتبر اعتباطية عند سوسير"[4].

(1)- بول كوبلي : ويلتساجانز ، علم العلامات ، ترجمة جمال الجزيري ، ط1 ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 2005م ، ص 16-17.
(2)- ينظر : عصام خلف كامل ، الإتجاهالسيميولوجي و نقد الشعر ، ص 33
(3)- دانيال تشارلز ، أسس السيميائية ، ترجمة : طلال وهبة ، ط1، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، 2008 م ، ص 47.
(4)-المرجع نفسه، ص 34 .

و يفسّر "الدّال"؛ بأنه الشّكل المادي (المحسوس) للإشارة، شيء يمكن رؤيته ,أو سماعه أو شمّه أو لمسه أو تذوّقه، و الإشارة في النّموذج السوسري,هي الكل الذّي ينتج من زواج الدّال و المدلول ، و نسمي هذا التزاوج (العلاقة) "دلالة", و تعتبر الأسهم في مخطط سوسير البياني "الدلالة"، و يسمى الخط الأفقي المتقطع "الحاجز"؛ الذي يفصل بين الدال و المدلول[1].



و يمكننا إيجاز مميزات الدّليل السوسري كما يلي :[2].

1- الدّليل صورة نفسية مرتبطة باللّغة و الكلام .

2- يقوم الدّليل على عنصرين هما : الدّال و المدلول .

3- إعتباطية الدّليل ، ما عدا الأصوات الطّبيعية و صيغ التعجب .

4- إنّ الدّليل السوسري محايد يقصي الذات و الأيديولوجيا ، و يتّسم بالتجريد .

2-1-2- سيميولوجيا الدلالة :

انطلاقا من كون أن العلامات تحمل دلالات مختلفة تفهم بأشكال مختلفة، و من كونها تتغير بتغير السّياق و المواقف ، جاء أصحاب سيميائية الدلالة ,ليؤسسوا اتّجاههم المتميّز و المتشّعب .

(1)- ينظر : دانيال تشايدلر ، أسس السيميائية ، ص 48 .

(2)-ينظر :جميل حمداوي ، السيميوطيقا و العنونة ، ص 88 .

يمثّل هذا الإتجاه "رولان بارت" ، الذّي يولي اهتماما كبيرا بالدّلالة لدرجة يجعل معها أجزاء كبيرة من الحقول المعرفية و المجالات، كعلم النّفس و البنيوية و النّقد الأدبي, وغيرها، على أنّها لا تدرس الوقائع إلاّ من كونها ذات دلالة و معنى. ووجود الدّلالة يؤدي إلى وجود السّيميائية، التّي يرى "بارت" أنّ بإمكانها أن"تسدي خدمات لبعض العلوم و تصاحبها في طريقها و تقترح عليهما نموذجا إجرائيا، يحدد، انطلاقا منه، كل علم نوعية ما ينصب عليه" [1]، و قد كان هذا الإهتمامبالسّيميائية نقطة تحول لدى "بارت" و ذلك بانتقاله من البنيوية إلى السّيميائية .

2-1-3- سيميولوجيا التواصل :

تعتبر "سيميولوجيا التواصل" إتجاها قويًا فرض نفسه, و أفكاره على الكثير من الباحثين،و خاصة أقطاب المدرسة الفرنسية أمثال: "بوسنس", و "بريتو" ,و "مونان" ,و "كرايس" ,و "أوستين",و هو إتجاه استمد الكثير من مفاهيمه من أفكار اللسانيات [2].

و يقوم هذا الإتجاه على القول بـ "الوظيفة التواصلية / الإبلاغية"،"الدليل/العلامة" التي تجعله يتكون من ثلاث أجزاء: الدال و المدلول و (الوظيفة/ القصد).

فقد أكد كل من "بريتو,ومونان,وأندريه,ومارتيتي,وبوسنس"على أنّ وظيفة اللّسان الأساس هي التواصل، ولا تختص هذه الوظيفة باللّسانية ,وإنما توجد أيضا في البنيّات السّيميائية التّي تشكلها الأنواع الأخرى غير اللسانية" [3].

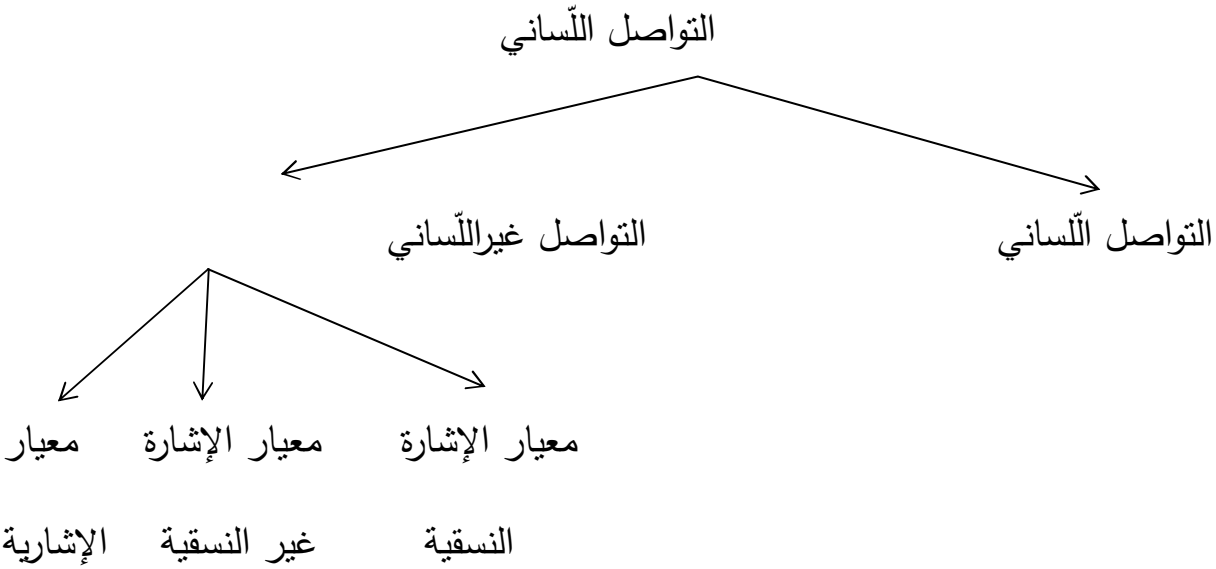
---

(1)- رولان بارت ، درس السّيميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي ، ط2 ، دار توبقال ، للنشر ، الدار البيضاء ، 1986 ، ص 25 .

(2)- ينظر : فيصل الأحمر ، معجم السيميائيات ، ص 85 .

(3)- رشيد بن مالك ، السيميائية أصولها و قواعدها ، دط ، منشورات الإختلاف ، 2002 م ، ص 31 .

وبناء على هذا, تكون للعلامات السّيميائية وظيفة تواصلية إجتماعية, يمكن على أثرها تقسيم التواصل اللّساني إلى محورين إثنين :



فمعيار التّواصل اللّساني يتم عبر الفعل الكلامي ,و التّبادل الحواري بين المتكلم و السامع ، أمّا التواصل غير اللّساني,فيعتمد أنظمة غير لسانية يمكن تصنيفها معيار الإشارة النّسقية ,و يتميز بثبات العلامات و ديمومتها,مثل: علامات السّير الثابتة ، و المعيار الثاني, المتمثل في معيار الإشارة غير النسقية ,و هو خلاف الأول؛إذ يتميز بعدم ثبات علاماته و عدم ديمومتها,مثل : الملصقات الدّعائية لإحداث عنصر "الإستجواب",كما يسميه ألتوسير[1]، أي إغراء المستهلك وجذب إنتباهه ،أما الثالث معيار الإشارية,و يقوم على العلاقة بين المؤشر و شكله ، و يدخل ضمن "الإشارية ذات العلاقةالإعتباطية كما في إشارة الصليبالأخضر للصيدليّة"[2].

(1)- ينظر : عبد الله الغدامي ، النقد الثقافي ، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ،ط3 ، المركز الثقافي العربي ، المملكة المغربية ، الدار البيضاء ، 2005 م ، ص 18-19.

(2)-هيام عبد الكريم عبد المجيد علي ، دور السّيميائية اللّغوية في تأويل النّصوص الشّعرية ، رسالة ماجستير في اللّغة العربية و آدابها ، كلية الدّراسات العليا ، الجامعة الأردنية ، سنة 2001 ، ص 41.

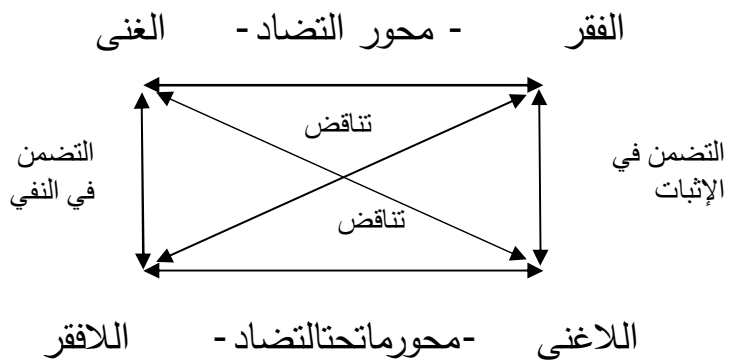
2-1-4- مدرسة باريس السيميوطيقية :

يمثل هذا الإتّجاه كلا من "غريماس" و"كلودشابرول" و "جانكلود كوكي" ، و قد تتلمذ هؤلاء على يد كل من "سوسير"و "بيرس" .

يعدّ غريماس من أولئك الذّين اهتموا بالأشكال الدّاخلية لدلالات النّصوص ، فقد رأى أنّ الدّراسة التحليليّة لهذه الأخيرة "النّصوص" ،تتم من خلال مستويين : مستوى سطحي ، و مستوى عميق ، كما يرى أيضا أنّ المعنى يقوم على أساس اختلافي؛و بالتالي فتحديده لا يتم إلاّ بضدّه وفق علاقة ثنائية متقابلة،و قد صاغ "غريماس" أفكاره هذه من خلال ما أسماه بالمربّع السيميائي [1].

تقوم علاقات المربع السّيميائي على التضاديّة (التّضاد و شبه التّضاد) ، و التناقض ، و التضمّن،وتحكم هذه العلاقات "قيم موقعية و تعارضات كيفية و حرمانية و عدمية ، فالتعارضات الكيفية تعتري التضادية ، و التعارضاتالحرمانيّة تصيب التناقض"[2].

و يمكن تمثيل هذا المربّع السّيميائي كما يلي[3] :



يمكن القول أنّ المربّع السّيميائي يتحكم في العلاقات المنطقية القائمة بين الوحدات الدلالية الكامنة في عمق النص,واكتشاف بنية الدّلالة العميقة المؤسسة للنّص,و المتحكّمة

(1)- ينظر:فيصل الأحمر ، معجم السّيميائيات ، ص 229 .

(2)- محمد مفتاح ، دينامية النّص ، ط2 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدّار البيضاء ، 1990م ، ص 9 .

(3)- ينظر : هيام عبد الكريم عبد المجيد علي ، دور السّيميائية اللّغوية في تأويل النّصوص الشّعرية ، ص 43.

في البنية السّطحية ،فإنّ المربّع السّيميائي يسمح بإعادة تمثيل معماريّة المعنى في نص ما ، و تشكّل المحتوى.**2-1-5- السيميولوجيا الرمزية:**

2-1-5- السيميولوجيا الرمزيةيطلق على هذا الإتجاه مدرسة "إيكس" نسبة إلى المدرسة التي يحاضر فيها زعيم هذا الإتجاه ، أستاذ الأدب الفرنسي مولينوا (Molino),و قد حددت سيميولوجيا الأشكال الرمزية وظيفة الرمز في ثلاث مستويات:المستوى الحسّي ، المستوى الشّعري ، المستوى المّادي , و من خلال هذه المستويات يتم دراسة النّصوص الأدبية ؛ بحيث يتناول المستوى الأول علاقة المتلقي بالإنتاج ، أما الثاني علاقة المنتج بالإنتاج ، و الثالث علاقة الإنتاج بنفسه([1]).

2- الإتجاه الأمريكي :

2-1- سيميوطيقا بيرس :

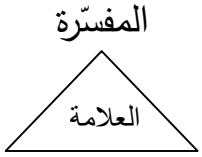
إذا كان بعض الدّارسون يذهبون إلى أنّ "فرديناد دي سوسير" ,هو أوّل من بشّر بعلم السيمياء، الذّيحينما قال أنّه من الممكن تصور علم يدرس حياة الدلائل في الحياة الإجتماعية ، فإنّ الكثير منهم من يرى أنّ "شارل ساندرس بيرس" ,هو المنشئ الأول لعلم السيمياء.

و من أهم ما جاء به "بيرس" في نظريته ,هي تلك التقسيمات حول المنظومة الدلالية ; فالدليل البيرسي دليل ثلاثي الأبعاد يتكون من (الممثل / الدليل) بوصفه دليلا في البعد الأول، و من موضع الدليل المعنى في البعد الثاني، و من المؤول الذي يفسّر كيفية إحالةالدليل على موضوعه ,إنطلاقا من قواعد الدلالة الموجودة في البعد الثالث ([2]).

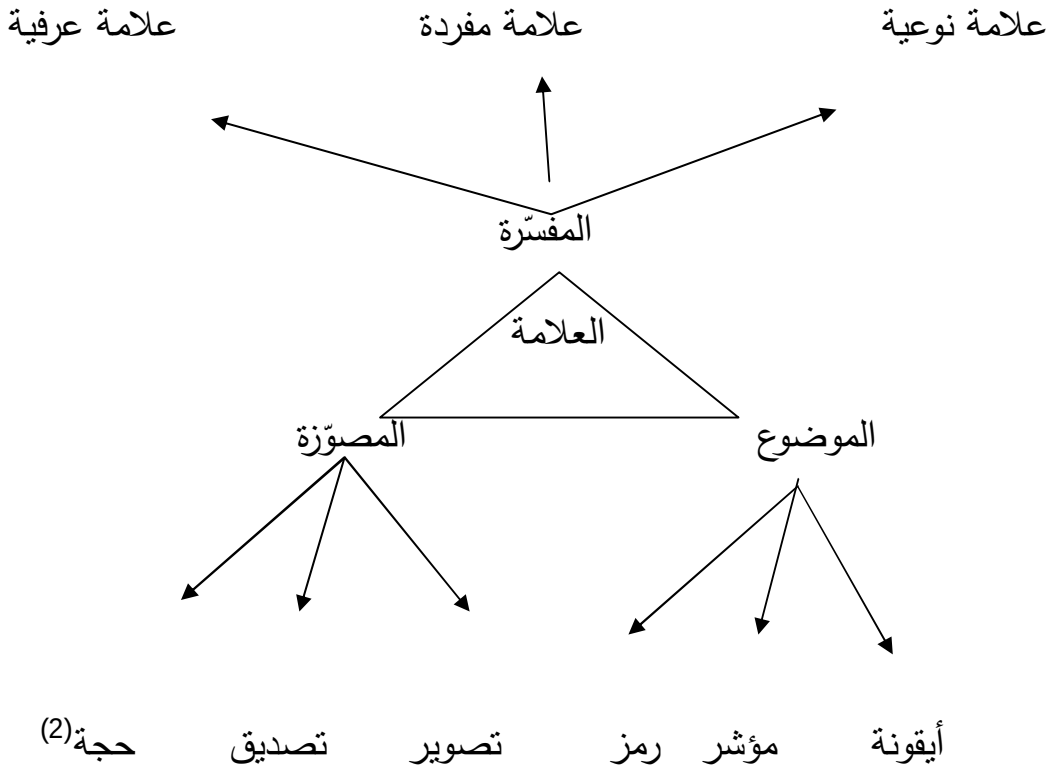
(1)- ينظر : جميل حمداوي ، السيميوطيقاو العنونة ، ص 92.

(2)- ينظر: هيام عبد الكريم عبد المجيد علي ، دور السّيميائية اللّغوية في تأويل النّصوص ، ص 21.

و يمكن تمثيل (العلامة / الدليل) في المخطط الآتي: ([1])



وتنقسم كل علامة من علاماته الثلاث ,(المفسّرة ، المصوّرة / الموضوع) ، إلى ثلاث علامات أخرى يمكن تمثيلها في المخطط الآتي :



غيرّ أنّ أهم تقسيم ثلاثي جاء به بيرس ؛هوعلاقة العلامة بموضوعها ؛بحيثيعمل هذا التقسيم على وصف العلاقة القائمة بين الدّال و مدلوله ، و يمكن شرح هذا التقسيم كالآتي :

(1)- ينظر : عادل فاخوري ، "حول اشكاليةالسيميولوجيا" ، مجلة عالم الفكر ، المجلد 24 ، العدد 3 ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون ، دولة الكويت ، 1996 م ، ص 180 .

(2)-ينظر:المرجع نفسه ، ص 181 .

1- الأيقونة (icon) :"أي شيء يؤدي عمله ووظيفته كعلامة إنطلاقا من سمات ذاتية تشبه المرجح أو المشار إليه ، و هكذا إنّ الأيقونة تقوم على مبدأ المشابهة بين العلامة و مدلولها أو مرجعها ، كما هي الحال في الصور الفوتوغرافية أو التماثيل [1].

2- الإشارة (index) :"أي شيء يؤدي وظيفته كعلامة إعتمادا على صلة السبب بالنتيجة أو الإرتباط التجريبي بين الشيء و مرجعه أو مدلوله كعلاقة النّار بالدخان "[2] .3- الرمز (symbol) :"المعادل الحقيقي للعلامة عند سوسير ، إذ يرى بيرس أن علاقة الرمز بمدلوله هي علاقة إعتباطية عرفية فقط "[3].

و لقد كان هذا التقسيم الثلاثي للعلامة ، أهم فارق تجاوز به"بيرس" مفهوم العلامة عند سوسير, ذلك أنه لم يقتصر - في تصنيفاته – على العلامة اللّغوية كما فعل سوسير ، بل وسع مجال العلامة ليشمل كل ما هو لغوي و غير لغوي .

مما سبق يمكننا التفريق بين "سيميولوجياسوسير" و "سيميوطيقا بيرس" بما يلي :

1- يرى سوسير أنّ العلامة تفصح عن العلاقة الثنائية التي تجمع بين المفهوم (الدال) و الصورة الصوتية له (المدلول) ، و هو بذلك يؤكد إعتباطية العلامة ، مغفلا علاقة العلامة بالواقع الخارجي.

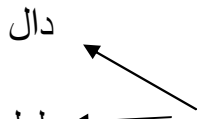
غير أنّ بيرس ، يرى أنّ العلامة تفصح عن العلاقة الثلاثية (ممثل ، موضع ، مؤول) ، و يقوم هذا التقسيم على مقولة منطقية .

و بذلك مما سبق نحددالفروق بين كل من سوسير و بيرس :

(1)- ميجان الرويلي ، سعد البازغي ، دليل الناقد الأدبي ، ط3 ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، الدار البيضاء ، 2002 م ، ص 180.

(2)-المرجع نفسه، ص 180.

(3)- المرجع نفسه، ص 180.



بيرس : مرجع

2- العلامة لدى سوسير لغوية لا غير .

أما العلامة عند "بيرس" لغوية و غير لغوية .

3- مفهوم العلامة عند بيرس واسع يشمل كل أنواع العلامات ، و يتناولها بالتحليل .

4- العلامة عند سوسير أساس السيميولوجيا ، و بذلك هي جزء من علم النّفس العام .

أما العلامة عند بيرس أساس السيميوطيقا ، و هي بذلك جزء من علم المنطق [1].

3- الإتجاه الروسي :

و قد مثّل هذا الإتجاهالشكلانيون الروس، التي تتلخص مميزاتها في النقاط التالية [2]:

1- البحث عن أدبية الأدب .

2- شكلنة الموضوع .

3- استقلالية الأدب عن السياق الخارجي .

4- التوفيق بين آراء كل من "دي سوسير" و "بيرس" حول العلامة .

5- استعمال مصطلح "السيميوطيقا" بدل "السيمولوجيا" .

6- إعتماد التحليل المحايث .

7- الإهتمام بالسيميوطيقا الإبستمولوجية الثقافية .

8- شكلنة الإختلاف .

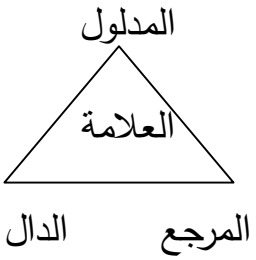
(1)- عادل فاخوري ، تيارات في السيمياء ، ط1 ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ، 1990 ، ص 65 .
(2)- جميل حمداوي ، السيميوطيقا و العنونة ، ص 94-95 .

9- الإيمان باستهلاك الأنظمة و تجددها و تطورها بإستمرار تلقاء ذاتها .

10- عدم الإقتصار في الأبحاث على الأعمال القيمة المشهورة في مجال الأدب ، بل التوجه إلى الأجناس الأدبية مهما كانت قيمتها الدنيا ؛ كأدب المذكرات و المراسلات ، قصد مساهمتها في إثراء الأعمال العظيمة .

- **سيميائية الثقافة:**

يولي الإتجاه الروسي لهذا المجال – خاصة مدرسة تارتو- ، و بذلك كون الثقافة تضم بين السّلوك الفردي و الجماعي ، و يرى أصحاب هذا الإتجاه أنّ العلامة تتكون من وحدة ثلاثية هي الدال و المدلول و المرجع (الثقافة) ، و يمكن تمثيلها كالآتي[1] :



فالعلامة لا يمكن أن تكون لها دلالة ، إلاّ في وضعها في إطار ثقافي ، و أنّ هذه الدلالة إذا كانت تنتج إلاّ عن طريق العرف ، فمعنى ذلك أنها نتاج تفاعل إجتماعي ضمن آليات ثقافية .

و قد اهتم العالم "ياكبسون" بالتواصل ، إذ أقرّ بأنّ كل فعل تواصلي يكون عبر ستة عناصر مقابلة لستة وظائف ؛ فالعناصر المتمثلة في : المرسل ، و الرسالة ، السياق ، القناة ، الشفرة ، المتلقي ، إذ بدورها – أي العناصر- تتطلب ستة وظائف: الوظيفة المرجعية ، الوظيفة التعبيرية ، الوظيفة الإفهامية ، الوظيفة الإنتباهية ، الوظيفة الشارحة ، الوظيفة الشّعرية[2].

(1)- مارسيلو داسكال ، الإتجاهاتالسيميولوجية المعاصرة ، ترجمة :حميد لحميدائي و آخرون ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1987 م ، ص 75.

(2)- ينظر : عيد الغذامي ، النقد الثقافي ، قراءة فيس الأنساق الثقافية العربية ، ص 66.

4- الإتجاه الإيطالي :

عندما ذكرنا أصحاب الإتجاه الروسي ، أشرنا إلى مدى إهتمام كل من العالمين:أمبرتو إيكو و روسي لاندي بالظواهر الثقافية, كونها موضوعات تواصلية و أنظمة دلالية .

و يرى أمبرتو إيكو أنّ الثقافة لا تنشأ إلاّ في شروط ثلاثة [1]:

أ- إسناد كائن مفكر وظيفة جديدة للشيء الطبيعي .

ب- سعي ذلك الشّيء لإستخدامه في شيء ما .

جـ- التعرف على ذلك الشيء باعتباره يستجيب وظيفة معينة ، و باعتباره يحمل تسمية محددة ، و لا يشترط استعماله مرة ثانية و إنما يكفي التعرف عليه .

إنّ "أمبيرتواِكو" لا ينظر إلى الأشياء في استقلالية ,وإنما يربطها بسلوكات الأشخاص.

أما "روسي لاندي" فيحدد سيميوطيقته من خلال ثلاثة أبعاد [2]:

أما "روسي لاندي" فيحدد سيميوطيقته من خلال ثلاثة أبعاد [3]: أنماط الإنتاج ، والإيديولوجيات،و برامج التواصل .

إنّلاندي ترتبط سيميوطيقته ، بالجانب الفكري المرتبط بسلوكات الإنسان .

3- سيميائية الخطاب الشّعري:

عرف النّقد العربي الحديث و المعاصر, مجموعة من المناهج النّقدية بفضل الإستعراب، و المثاقفة و الترجمة، من بينها: المنهج البنيوي، و المنهج التفكيكي، و منهج

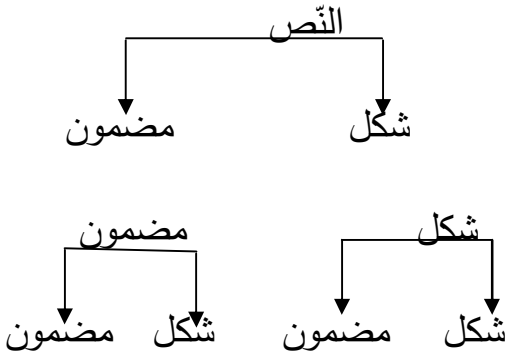
(1)- ينظر : جميل حمداوي ، السيميوطيقا و العنونة ، ص 95.

(2)- بنظر فيصل الأحمر ، معجم السيميائيات ، ص 100.

(3)- بنظر :المرجع نفسه، ص 100.

القراءة، و المنهج السّيميائي,الذي لا يمكن الإستغناء عنه لما أظهر عند الكثير من الدارسين و الباحثين من نجاعة تحليلية ,و كفاءة تشريحية في شتى التخصصات ,و المعارف الإنسانية، و منه يعد المنهج السميائي منهج نصاني، يحاول أن يدرس العمل الإبداعي بطريقة موضوعية بعيدا عن الذاتية ,و الإنطباعية, و الأحكام المسبقة؛فالمنهج السّيميائي منهج داخلي محايث، أي أنه يركز على داخل النّص, و بذلك فهو يتداخل مع المنهج البنيوي في المقام الأول، كما أنه منهج يهتم بالخطاب، فالسيميائية تهتم بموضوع بناء الخطابات ,و النّصوص, و تنظيمها, و إنتاجها، و بذلك فهي نصية[1]، فالسيميولوجيا"لا يهمها ما يقول النّص، و لا من قاله،بل ما يهمها هو كيف قال النّص ما قاله، أي السيميوطيقا لا يهمها المضمون و لا بيبوغرافية المبدع، بقدر ما يهمها شكل المضمون"[2]؛ فالمنهج السّيميائي يرفض كل التصورات التقليدية التي تهتم بسيرة المؤلف، فقراءة النّص الأدبي ينبثق من النّص نفسه و يتموقع فيه، بوصفه شكلا من أشكال التواصل يربطعلاقةالتفاعلبينالنّصوالقارئ.

و يمكن توضيح ذلك من المخطط الآتي: [3].



فدراسة المضمون النّصي ,لا بد أنّ نمر عبر الشكل الذي يمثل الحامل المادي للدلالة، من أجل الوصول إلى المعنى الدقيق للّنص،أي«أنّ السيميائية تنطلق دائما مما هو

(1)- ينظر: عصام خلفكامل: الإتجاهالسيميولوجي و نقد الشعر، ص 43.

(2)- جميل حمداوي: السيميوطيقا و العنونة، ،ص 79.

(3)-المرجع نفسه ،ص79.

موجود، و من الإطار الشكلي بإعتباره المنبه الأول للدلالة لإحضار النّص الغائب و مختلفالتأويلاتوالدلالات»[1].

و قد استندت السّيميائية على بعض المفاهيم اللّسانية ,من مثل التحليل المحايث و التحليل البنيوي، فمراعاتها أثناء المقاربة السّيميائية يحقق شروط القراءة السيميائية، و يظهر التحليل البنيوي من خلال قيامها على البنية و النسقية و الشبكة العلائقية، فهي عندما تدخل النّص، فإنها تقتحمه من نافذة العلاقات الداخلية الموجودة و القائمة على الإختلاف بين البنيات و الدوال، فالتحليل البنيوي يمكّن من الكشف عن شكل المضمون، و يحدد الإختلاف في العلاقات بين العناصر الداخلية للنص و النظام البنيوي[2].

أما التحليل المحايث:«فيتطلب الإستقرار الداخلي للوظائف النصية التي تساهم في توليد الدلالة، و لا يهمها العلاقات الخارجية و لا يهمها العلاقات الخارجية و لا الحيثيات السوسيو تاريخية و الإقتصادية التي أفرزت عمل المبدع، فالسيميوطيقا تبحث عن شكل المضمون عبر العلاقات التشاكلية أو التناصية الموجودة بين العناصر داخل العمل الفني»[3].

فالقارئ يجب أن يكون على درايّة بأنّ ما يقوله النّص,هو غير ما يقصدهو ما يوحي به، و أنّ المبدع يكتب أشياء و يقصد أشياء أخرى، و لعل هذا ما يميز العمل الإبداعي؛ فالقصيدة تكمن بعيدا عن دوالها و مدلولاتها الظاهرة.

فميشال ريفاتيريقول:«أنّ الشّعر يعّبر عن مفاهيم و أشياء تعبيرا غير مباشر، و باختصار إنّ القصيدة تقول شيئا و تعني آخر»[4]، و لأنّ النّص فضاء مكون بالتعدد و

(1)- عبد الجليل منقور: المقاربة السيميائية للنص الأدبي، أدوات و مناهج، محاضرات الملتقى الوطني الأول مجلة السيمياء و النص الأدبي ،7-8 نوفمبر جامعة محمد خيضر ، بسكرة، 2000، ص 62

(2)- ينظر: جميل حمداوي، السيميوطيقا و العنونة، ص 80.

(3)-المرجع نفسه، ص 80.

(4)- مايكل ريفاتير،دلاليات الشعر، ترجمة و دراسة محمد معتصم،ط1، مطبعة النجاح الجديدة- الدار البيضاء- المغرب، 1997م،ص7.

الإختلاف، فعلى القارئ أن يبحث عن المعاني انطلاقا من الدوال و أن لا يأخذ مقصدية الكاتب بعين الإعتبار, لأنّ المقصدية سرعان ما تتلاشى أمام انفتاح إمكانيات القراءة.

و هذا ما عبّر عنه "عبد القادر قيدوح" في قوله:«إذا كان المبدع لا يكتب ما يقول فإننا لا نقرأ ما يكتب»[1]، و هذا يعني أنّ البحث لا يكون في ما يقصده الكاتب؛ فالبحث أصلا يغيب في الكثافة الدلالية للنّص,فالقارئ السيميائي يجب أن يكون قارئ نوعي متميز له القدرة على تفسير الرموز التي يتلقاها وفق المنظومة الذهنية، و ليس شرطا أن يكون تحليله مطابقا لرموز الكاتب، حيث يجب أن يكشف عن مختلف التقاطعات التي يحدثها مع باقي النصوص، ليصل إلى تكوين صورة عن فضاء النّصالذي هو في صدد دراسته، و ليس النّص كله لأنّ القارئ لا يتفاعل مع جميع بياناته .

فالحقيقة أنه لا توجد قراءة نهائية تلم بكل ما يطرق النّص، فالمقاربة السيميائية تعتبر النقد"مجرد نشاط ذهني سياق حول نص بخر دون أن يسعى بالضرورة إلى إتخاذ رداء القاضي المتحكم القادر على تعرية ما بالداخل"[2].

فالحقائق السيميائيةنسبية، مما يمكنها من الدوام[3]، و بذلك لا وجود لقراءة سيميائية ثابتة فهي تختلف من ناقد، لآخر و تتم عبر مراحل مختلفة في إطار الممارسة النقدية للناقد نفسه.

---

(1)- فيصل الأحمر،السّيميائية الشّعرية، ص41.

(2)-المرجع نفسه ،ص 52.

(3)- ينظر: المرجع نفسه، ص55.

الفصل الثاني

قراءة سّيميائية في قصيدة

"جداريّة

الفصل الثاني:

1-سيميائيّة الغلاف:

ينزل الغلاف منزلة الصدارة في العناصر المشكلة لعتبات النَّص، إذ يعد:«العتبة الأولى من عتباته، تدخلنا إشارته إلى إكتشاف علاقات بغيره من النصوص»[1]، كما تحمل لنا تشكيلاته أبعادا دلالية و جمالية, تخوله أن يتحول مجرد حلية شكلية إلى فضاء علامي، دال، يقترح نفسه على القارئ، و يمارس عليه سلطته في الإغراء ,و الإغواء، ليتسنى له بعد ذلك إما التشويش على النَص ,أو أن يكون «المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنَص»[2].

تتكون لوحة الغلاف أساسا من عدة وحدات غرافيكية،لذلك يمكن اعتبارها مدعمات العنوان، بإعتبار هذا الأخير الذي يمثل العلامة الأبرز على مستوى الغلاف،و لنا أن نرصد تلك الوحدات ضمن اللون، الصورة المصاحبة، التجنيس، دار النشر(الناشر)، و تشتغل جميع هذه الوحدات بشكل متكامل لبلورة جمالية للغلاف ,و إيحائية فهي إشارات ,و مدعمات دالة.

*** العنوان:**

لا ينفصل العنوان عن إسم المؤلف، ليشكلا وحدة غرافيكية معا, مثلت عنوان الديوان (المجموعة الشعرية).

لفظة "جدارّية" ارتبطت بالبياض، و لعّل البياض بدلالته السّلبية تؤثر على أنفسنا، و ذلك حين ارتبط بالكفن أي الموت، و مع ما يحمله الموت من تأثير و خوف في داخلنا.

و اللّون الأبيض رمزية لفناء كل الألوان في الحياة و الوجود ، فالمرأة الهندية مثلا: تلبس لباسا أبيض بعد موت زوجها، رمز الحب و الوفاء.

أما على وجه الغلاف الخلفي, كتابة عنوان الديوان "جدارّية محمود درويش" بلون أبيض، ووجه برتقالي أيضًا ,يبدوا على صورة ,عبارة عن "بورتريه" "portrait" متفائلا مبتسما، يرتدي فيه الشاعر قميصا أبيض,وبذلة خضراء نازلة تكتسح كل الغلاف, و تحصر بقطرات دموية خفيفة نازلة من نافذة ملتصقة برأسالشاعر نصفها أحمر, و النّصفالثانيأصفر

([1])- حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة، الهيئة المصرية للكتب، مصر، سمة 1997م، ص 118.

([2])- مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتيكي النَص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي،ط1، دار الوفاء، الاسكندرية، سنة 2002، ص 124.

يتقاطع دمها مع كتابة بيضاء، تبتدئ بجملة شعرية تلخص التجربة, أو تبدؤها "هزمتك يا موت الفنون جميعها"، و يمتد الجسد الأخضر في القصيدة كلها مازجا الأسفل بالأعلى، والظاهر بالباطن، و اللّغة بالذاكرة ، و الشعر بالقبر، أليس القبر رمز الامتزاج بين الأنا واللا أنا، بين الهنا و اللا هنا، و بين الإسم المسجل أعلى الغلاف في الوجه, و الظهر، وبين اللون الأبيض, و الأخضر تدخل "جدارّية محمود درويش" مسلحة بلونين أساسيين:

وجه كل شيء أبيض، اللاشيء أبيض، الأبدية بيضاء، و الشاعر يعيش وحيدا في البياض ، و حتى المرأة المنبهة و المذكرة للشاعر بالإسم تغيب في ممر بياضها إلّا أنّ"ارض القصيدة ستظل خضراء" حين يقول:

خضراء أرض قصيدتي خضراء [1].

*** اسم المؤلف:**

كتب اسم المؤلف بلون أصفر إلا أنّ علامة الصفرة تعني الذبول، و يأتي بعد إخضرار الأوراق، إذ أنه يحمل دلالة المرض مما يجعله يعكس معالم الضعف، فقد كان الشعراء يستثمرون هذه الخاصية اللونية في قصائد الرثاء تعبيرا عن صراع المرثي مع فعل الموت القاسي, و ضياع الحياة، فهو يبعث على الفناء،و يشي بالتغير، و عدم دوام الحال، و استعمل في التعبير عن حالة المطلق[2].

يقول درويش:[3]

للولادة وقت

و للموت وقت

و للصمت وقت

و للنطق وقت

و للحرب وقت

و للصلح وقت

ولا شيء يبقى على حالة.

([1])- محمود درويش، جدارية،ط2، دارالريس ، سنة 2002، ص 17.

([2])- ينظر: ظاهر محمد هزام: الزواهرة، اللون و دلالته في الشعر ،ط1، دار حامد للنشر و التوزيع، 2008، ص 123.

([3])- محمود درويش: المصدر السّابق، ص 90.

أما إذا نظرنا إلى إيجابية الدال (اللّون الأصفر) ,فنجده علامة التجدد ,و الأمل، وهو الرغبة في استمرار الحياة، حتى و إن كان الإنسان بعيش أصعب الحالات.

فاللون الذي كتب به اسم المؤلف, ينقل ما في رحم القصيدة من من دلالات، فالصفرة أشبه بنغمة حزينة, لموسيقى تعزف على ألوان متفاوتة الإيقاع، إذ يمكن لحزن الاصفرار أن يتحول إلى ثقة و مرح و حياة.

*** الصورة المصاحبة:**

لابد أن ندرك أنّ:«م ما يميز الصورة البصرية (...) عن باقي الأنظمة الدالة و منها اللغة خاصة هو حالتها التماثلية أو أيقونيتها في الإصطلاح السيميولوجي (...) أي شبهها الحسِّي العام للموضوع الذي تمثله»[1].

و بذلك تدخل الصورة ,و الرسم ضمن الفضاء البصري؛الذي يلجأ إليها الكاتب, أو الشاعر لتصميم غلاف عمله الإبداعي، فعن طريق «تشابه الصورة بموضوعها (الواقعي) يكون في الإمكان قراءة الصورة ,أو فك رموزها و هي القراءة التي تستفيد هي نفسها من الأسس الداخلة في قراءة الموضوع نفسه»[2].

غير أنَ هذا لا يعني أنَ الصورة تنغلق على نفسها, و تكتفي بخاصية المماثلة، إذ يجب أن تدخل في علاقات مع باقي الأنظمة ,و العلامات و المحاور الأخرى، أي أنها لا تدرك لوحدها دون أن يكون لها صلة مع العنوان, و باقي الوحدات الغرافيكية المتواجدة على ظهر الغلاف، و هو ما يمكننا من فك سننها للوصول إلى دلالاتها؛ فبإمكان الصورة المصاحبة أن«تقوم بوظيفة التذكير أو قد يمكن تزويدها بشفرة تمكنها أن تمثل بقدر متفاوت من الدقة، الكلمات بعينها ذات علاقة نحوية متنوعة، لكن الصورة منططة و منسقة بطرق معقدة تجعلها بالتأكيد أعقد نُظُم الكتابة»[3]، فالشكل البصري للغلاف لم يبق عنصرا معزولا مكتفيا بمعناه في داخله, بل أصبح منفتحا على النَص ، دالاَ ثريا يوجه إلى المتلقي و لا يشكل«امبراطورية مستقلة، أي عالما منغلقا لا يقدم أدنى تواصل مع ما يحيط به، إن الصور

([1])-محمد عزافي: قراءة في السيميولوجية البصرية، مجلة عالم الفكر، مج31، ع1، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 2002، ص 222.

([2])- المرجع نفسه: ص 222.

([3])- والترج أوتج: الشفاهية و الكتابة، ترجمة: حسين البنا عز الدين، سلسلة علوم المعرفة، رقم 184، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و لآداب، الكويت، 1994م، ص 169.

مثل الكلمات,ومثل ما تبقى من الأشياء لم يكن في إمكانها أن تتجنب الإرتماء في لعبة المعنى»[1].

من هنا تشتغل الصورة المصاحبة في ديوان "جداريَة محمود درويش" على فضاء يقيم صرحها الدلالي بجوار العنوان، إذ تمثل صورة الغلاف لوحة تشكيلية جمالية، تتجلى فيها تلاعب لوني يحيل إلى مقتضى العنوان ,و عمق النَص.

إذ تدخل في تشكيل صورة الغلاف، ألوان تعمل بتجانس, و تزاوج تخضع لتفاهم وانسجام تكسر فيها آلية الانتظام الهندسي لتطلق حرية التداعي اللَوني.

فالاشتغال على الألوان فن يخاطب الحواس، و يخاطب الذوق الإنساني، لذلك يعمل كل مبدع على إعطاء غلاف ديوانه ألوانا مناسبة تعكس إيحاء قصيدته، و لا يكون توظيف الألوان اعتباطيا، إنما يجب الإحاطة بدلالات الألوان و معرفة وظيفتها.

فمصمم غلاف "جدارية محمود درويش" محمد حمادة [2]، قدجسّدحوار محمود درويش مع الموت, الذي ما هو إلاَ حوار مع الحياة، و حوار مع الذات و الموضوع، حوار مع اللَغة، و باللغة حوار مع التاريخ ,و الجغرافيا, و الإنسان, و الزمان ,و المكان، فجدارَية محمود درويش، حوار مفتوح مع الوجود، ومع بداية الخلق و نهايته، حوار مع الانكسار و مرارته، و فشل الحلم و خيبته، مثلما تحمله القصيدة من خطاب تسكنه الفجيعة و الرعب، و رسم لما يحاول الشاعر من أن يمتنع ,أو يتكتم على نفسه، و رسم لبوح الشاعر بتحليقه بجناحين محاولا التعالي، بإصراره على الحياة لهزم الموت. و المتمعن للوحة الغلاف يتضح له أنَ المرسوم يأخذ حركة صاعدة نازلة ؛من خلال ما يغلب على اللَوحة بعض من الرتوشات التي تأخذنا بعيدا، إلى صورة الرسام, و هو يغازل ريشته بلمسات خفيفة تشعره بالإرتياح و تعيد إليه الحياة. و هذا ما يجعل الرسم يتحول إلى «مسرح لحركة جدل لا تعرف التوقف و لا يدركها السكون»[3]

(1)- محمد عزافي: قراءة في السيميولوجية المعاصرة ، ص 222.
(2)- محمود درويش: جدارَية ، ص 6.
(3)- محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، إطلالة على مدار الرعب، طبعت جديدة، سراس للنشر ، تونس، 1998، ص 33.

ويزداد انفتاحه دلاليا أكثر عند تعانقه مع العنوان "جدارَية محمود درويش" و يقيم بذلك جسرا«يوصل بين طرفي نقيض، و هو نقطة التحول الآمنة الشاردة بين الموت والحياة»[1].

تختزل اللَوحة الفنية التجربة الإبداعية ,لتغدو متتالية تحاور«الواقع العيني، و اختراق البعد اللامرئي فيه ,حيث تتمرأ حياة خلف حياة، إنها حياة الرموز و الدلالات و الإشارات الإيحائية التي يؤول العالم، و يعيد إمتلاكه، و تحقق كينونة الإنسان باعتباره ظاهرة متعددة وباعتباره آخرا قابلا للكشف ,و إعادة التأويل»[2]، بقراءة تعيد تأليف المتضادات وفق وحدة معينة.

وإذا كانت الصورة المصاحبة (اللوحة الجدارية) ,بوصفها علامة أيقونة مقاما للبوح، فإنَ الوحدة الغرافيكية للون ستكون مدعما و مكملا لها، هذا لما تحمله الألوان من طاقات هائلة من الدلالات, والإيحاءات يؤول تفسيرها إلى الإنسان و ما يتماشى مع ميولاته ورغباته ,ويصَنف اللون ضمن أهم عناصر اللَغة التشكيلية، و «الإيحاءات اللونية هي محض انطباعات فردية ترتبط و أحداث و موقف خاصة، لا تمثل قاعدة موضوعية تصلح للتطبيق في كل المجالات»[3]، و المظهر اللوني سند فلسفي و متافيزيقي.

يتجلى غلاف ديوان محمود درويش الموسوم بـ"جدارَية محمود درويش" ,بألوان شكلت تجربةالشاعر.

من أجل ذلك وقبل الكشف عن دلالات اللونية ,علينا أن نستعرض بعض التحديدات التي تتعلق بالمكون اللوني, والسلاسل المعتمدة عامة في فت التصوير، والتي ما يجري التمييز بينها، فهناك ما يسمى بالألوان الأساسية و تشمل: الأحمر،الأزرق ، الأصفر، أما الألوان الثانوية فهي: الأخضر، الأبيض، الأسود، البنفسجي، البني، الرمادي، وغيرها من الألوان الأخرى المتبقية.

(1)- عبد الغاني خشية: قراءة وصفية في ديوان البرزخ و السكين للشاعر عبد الله صهادي، منشورات الاختلاف، 2003م، ص 10.

(2)- عبد العزيز بومسهولي: الشعر و التأويل، قراءة في شعر ادونيس،ط1، إفريقيا الشرق، بيروت، 1998، ص 15-16.

(3)- محمد خان ،العلم الوطني "دراسة الشكل و اللون"،محاضرات الملتقى الثاني ،السيميلء والنص الأدبي ،جامعة محمد خيضر ، بسكرة ،15_16 أفريل ،2002،ص 18,

أما في غلاف "جدارَية محمود درويش"، احتلّ اللَون الأخضر مساحة واسعة، يظهر لكل متلقي من الوهلة الأولى.

و يرتبط اللَون الأخضر بباعث نفسي في بعث الحياة، فحينما نربط هذه العلامة (اللون الأخضر) مع نص القصيدة، نجد أنّ نفسية الشاعر تتناسب مع هذه الوحدة الغرافيكية.

فاللَون الأخضر دال على البعث و الحياة؛ من خلال ما ورد في أبيات القصيدة، حينما يتحدث الشاعر عن العنقاء أو الفينق، الطائر الذي يعاد تكوينه بعد موته، و ينبعث من رمادة. يقول الشاعر:

سأصير يوما طائرا، و أسل من عدمي

و جودي كلما احترق الجناحان

إقتربت من الحقيقة و انبعثت من الرماد[1].

فهنا يمكن الوصول إلى حقيقة الخلود، و الإنبعاث من رفات ذاته، رجعا يجدد الحياة، و يمنح لنفسه بعدا آخر من حياته الحالية.

و عندما يقول: أرض قصيدتي خضراء عالية[2].

فالشاعر يعيد هذه الجملة و يكررها في عدة مقاطع في مجموعته الشعرية، فالقصيدة خضراء و الخضرة دال على الحياة ,و الأمل, و الإستبشار، فالشاعر يأمل في حياة جديدة له و لوطنه، فإخضرار الأرض يعني الإستقلال و الحرية، و الخير و الإنتصار.

و بذلك يكون اللَون الأخضر، قد اختزل دلالات كثيفة من الحياة و الأمل، فلم يعد اللون ذلك المدرك الحسّي الذي تستمتع به العين فحسب، بل تجاوز آلة إدراك اللَون إلى بواطن النَفس، فلم يعد أصباغا نراها فنستحسن منها ما نريد، و نكره، وإنما ذا دلالة عميقة تجذر فكرا و ثقافة و رمزا [3]،أما اللَون الأسود، الذي يظهر بخط رفيع، فقد يمثل ذلك القهر و الضياع و الحزن الذي يعيشه الشاعر في مواجهته للموت،و يظهر ذلك من خلال نص القصيدة,يقول الشاعر:

أرى جسدي هناك، و لا أحس.

(1)- محمود درويش: جدارَية، ص 12-13.
(2)- المصدر نفسه، ص 17.
(3)- ينظر: ظاهر محمد هزام الزواهرة: اللَون و دلالته في الشعر، ص 26.

بعنفوان الموت، أو بحياتي الأولى.

كأني لست منّي، من أنا؟ أأنا .

الفقيد أم الوليد؟[1].

فهناك الشاعر، إذ يعيش حالة الموت و الحياة، فالشاعر فاقد الإحساس بالموت و بالحاضر و الماضي في آن واحد.

ثم يتبين لنا اللَون الأخضر المائل للإصفرار، و هذا مؤشر دال على الحالة المرضية للشاعر، حين يقول:

تقول ممرضتي: كنت تهذي

كثيرا، و تصرخ بي قائلا

لا أريد الرجوع إلى أحد

لا أريد الرجوع إلى بلد[2].

يمثل المقطع السابق، حالة المرض التي يعيشها الشاعر، فهو في حالة هذيان مما يشير إلى اختلاط الحقائق و البوح, فثنائية (الوعي/ اللاوعي) حاضرة في القصيدة بشكل لا يمكن إخفاءها.

و الألم الذي يسببه المرض، قد تحدث اصفرار على مستوى الوجه، و للتعبير عن المرض تم استخدام اللون الأخضر المائل إلى الإصفرار كعلامة الذبول، فذبول الأوراق مرضه و اقترابها من الموت ,و الفناء.

أما الأحمر ظهر على الغلاف، كلطخات على اللّون الأخضر، دلالة على صراع الموت مع الحياة و محاولة القضاء عليها.

فاللَون الأحمر يتجانس مع حركة القصيدة التي تدور حول الموت والألم,وعما يحصل في تراب فلسطين.

أما البنَي، علامة الضجر وعدم الانسجام ؛من خلال ما يوضحه استيائه من خلال بعده عن أرض (فاسطين).

(1)- محمود درويش: جدرَية، ص 28.

(2)- المصدر نفسه: ص 66-67.

شكلت الألوان لوحة فنية، حملت دلالات القصيدة، بكل ما تختزنه من إيحاءات و رموز. و قد تربعت على وجه الغلاف كتابة واضحة للفظة "جدارَية" "باللَون الأبيض" ثم "اسم الشاعر" محمود درويش بلون أصفر.

مما سبق يمكننا القول: أنها جدارَية بيضاء لقلب أصفر.

*** التجنيس:**

تشتغل وظيفة التجنيس على تحديد طبيعة العمل الأدبي, الموضوع قيد التلقي من حيث كونه شعرا، أو رواية، أو مسرحية، فهو من الإشارات و المؤشرات التي تسعى إلى خلق علاقات تواصل مع المتلقي هذا المتلقي الذي استضاف العمل الإبداعي، ليكون بذلك من حقه معرَفة جنسه الأدبي، و التجنيس هو الذي يساعد «القارئ على استحضار أفق انتظاره كما يهيئه لتقبل أفق النَص»[1].

و المتمعن لدواوين محمود درويش، يلاحظ غياب التجنيس، و الديوان المعنون بـ "جدارَية محمود درويش" يظهر ذلك، و لا تغيب وحدة التجنيس و تترك خانتها فارغة إلاّ بوعي من الشاعر، بغية وضع القارئ في مهمة الإستنتاج، و مع ذلك فهي مهمة «لا يمارسها القارئ من فراغ، بل بتوجيه من العلامات للنصية (العتبات الأخرى)، التي يتركها المؤلف على طريق القارئ»[2].

كما أنَ الجنس الأدبي في حد ذاته لا يستطيع:«الزعم أنه نقي من الإختلاط مع الأنواع الأخرى (...) ولا يستطيع أن يستمر مترشنقا على نفسه، والأنواع الأدبية تتداخل، بل تتداخل مع الفنون، كالفن التشكيلي»[3].انتهاك وحدة التجنيس هو التقنية التي لجأ إليها محمود درويش في ديوانه "جدارَية محمود درويش" ,و غيّب صيغة التجنيس عن صفحة الغلاف، رغبة منه في استبدال «صيغة التجنيس الصريح بما يشبه التجنيس الخفي، الذي يعطي الفرصة للقارئ، حسب سياقه الزمني أن يستخرج معطيات النَص و أفقه»[4].

(1)- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص57.
(2)- المصدر نفسه: ص ن،ص.
(3)- عز الدين المناصرة: إشكالات التجنيس، مجلة البصائر، مجلد9، العدد2، الأردن، 2005م،ص110.
(4)- حسن محمد حماد، المرجع السابق ،ص 58.

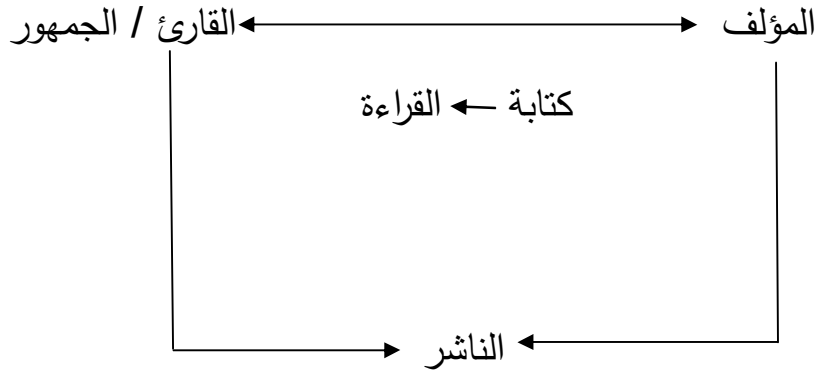
*** دار النشر" الناشر:**

من النتائج الجَيّدة التي أنتجتها الطباعة ,ظهور تقنيات جديدة في طباعة الكتب وإخراجها، وطرق توزيعها ونشرها وإيصالها إلى القارئ، من بين هذه التقنيات التي برزت بشكل جليّ ما يتعلق بصورة الغلاف، ووحداته الغرافيكية، والإضافات التي أدخلت عليها من بينها ضرورة وجود إسم النّاشر على وجه أو ظهر الغلاف[1].

لقد كانت دور النشر حاضرة لإخراج ديوان "جدارَية محمود درويش", كما في الجدول الآتي:

الديوان	دار النشر	سنة النشر
جدارَية محمود درويش - الطبعة الثانية	رياض الريس للكتب و النشر RIAD FL RAYYS BOOKS	2001م

تجسّد عتبة الناشر، السلطة الاقتصادية، للعمل الإبداعي، أي أنها السلطة المالية المتحكمة في إيصال العمل الإبداعي إلى الجمهور القارئ، و تخضع عملية النشر لنظرة التواصل عامة بأطرافها المختلفة، المؤلف، الناشر، القارئ، مما يجعل عملية القراءة تسير وفق مقتضيات المخطط التالي:



(1)- عبد الله حمتادي: البرزخ و السكين،ط1، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1998، ص 87.

ومن خلال قراءتنا للمخطط، سنلحظ أنَ عملية النشر تساعد المؤلف على نشر ديوانه بما يوافق صورته الداخلية (النَص)، من خلال صورته الخارجية (الغلاف)، وبذلك يتشكل الديوان بقيمة فنية،مما يدعو إلى إقبال القراء عليه.

2 - سيميائية العنوان:

نال العنوان حظّا وافرا ضمن الدراسات السيميائية، لا سيما في العصر الحديث والمعاصر، حيث تقدمت البحوث و الدراسات النقدية.

فالعنوان؛يمثل العتبة التي يلج من خلالها القارئ إلى عالم النَص، بما له من جماليات خاصة، و فلسفة قائمة على سيميولوجيا التواصل مع النَص،و مستقبل هذا النَص، فإذا كان العنوان من قبل، ليس من اهتمام النَاصالأدبي، إلا أنه أصبح في حاضرنا جزءا لا يتجزأ من الإبداع الأدبي[1].

فأصبح العنوان «بنية ظاغطة، ومركزة من البنيات الأسلوبية المؤلفة لهياكل النَص و هيأته و نظامه»[2]، فقد عدّ العنوان الجانب المكثف الموجز من الإبداع الأدبي، مقابل الآخر - المتن - المطول.

فالعنوان يتمظهر، بكونه اقتصاد لغوي، كحقل دلالي يبعد النَص عن أية قراءة فردية؛ وهذا عن طريق الصلة بينه و بين النَص، فالعلاقة بينهما (العنوان/النص) علاقة تكاملية تفاعلية، فالعنوان يمثل بؤرة النص وما النص إلاّ تكملة للعنوان, و توسيع له في صَيغ مختلفة.

*** مفهوم العنوان:**

*** العنوان لغة:**

كما جاء في لسان العرب من مادة عنن: «عننت الكتاب و أعننته لكذا أي عرضته له، قال اللّحياني: عننت الكتاب و عننته إذا عنونته، ويقال للرجل الذي يعرض ولا يصرح،

(1)- ينظر: محمد صابر برعبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، ط1، جدار الكتاب العالمي عالم الكتب، للنشر و االتوزيع، كلية التربية، جامعة الكويت، العراق، 2008م، ص 113.
(2)- المرجع نفسه: ص 113.

قد جعل كذا و كذا عنوانا لحاجته، قال ابن البري: و العنوان هو الأثر»[1].

و يستطرد ابن منظور من المعنى إلى العنوان من مادة (عنا) فيقول:«قال ابن سيدة العنوان، والعنوان سمة الكتاب، و عنونه عنونة وعنا، كلاهما وسمه بالعنوان»[2].

و تشير هذه المادة إلى دلالة الأثر:«قال ابن سيدة، وفي جبهته عنوانمن كثرة السجود، أي أثر و أنشد، وأشمط عنوان به من السجود كركبة عنز من عنوز بني نصر»[3].

و بذلك تكون تنحصر دلالات العنوان في (الأثر، السمة، الإعتراض، و القصد).

*** العنوان اصطلاحا:**

فالعنوان كما سبق الإشارة، هو عتبة من عتبات النَص، فهو يكشف عن المقصود من النّص، و ما يحاول الغوص في بنيته، إذ يمثل«في الحقيقة مرآة مصغرة لكل النسيج النَصي»[4]؛ و هذا لا يعني أنه يمثل علامة ضمن العلامات لمشكلة لقوام العمل الفني باعتباره نظاما و نسقا.

و حسب رولان بارت:«العنوان بوصفه أصغر Micro texte يقوم بوظائف ثلاثة، إذ يحدد، يوحي، و يمنح النَص الأكبر MACRO TEXTE قيمة ويفتح شهية القراء la fonction apéritive»[5].

و بذلك فالدلالة اللَغوية و الإصطلاحية تتفقان في كون العنوان ينطوي ضمن ثلاثة اعتبارات:

العنوان/ هو القصد و الإدراك .

العنوان/ هو الظهور و الإعتراض.

العنوان/ هو الوسم و الأثر.

- العنوان القصد و الإدراك: أي بوصفه قصدا للمرسل، يؤسس لعلاقة العنوان بخارجه، سواء كان هذا الواقع اجتماعا عاما، أوسيكولوجيا، ويؤسس لعلاقة العنوان، ليس

(1)- ابن منظور، لسان العرب، مادة عنن، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت، ج15،ص 106.
(2)- المصدر نفسه ،مادة "عنا"، ص106.
(3)-المصدر نفسه، ص106.
(4)- علي رحماني: سيميائية العنوان في روايات محمد جبيريل، محاضرات الملتقى الخامس، السيمياء و النص الأدبي، 15-16 نوفمبر، 2008م، ص 275.
(5)- عبد الرحمان تيرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر،ط1، 2003، ص 160.

بالعمل فحسب، بل بمقاصد المرسل من عمله أيضَا، و هي مقاصد تتضمن صورة افتراضية للمستقبل.

- العنوان الظهور و الإعتراض: فإذا كان المرسل ينطلق من مقاصده في شبه العنوان، فإن المستقبل لهذا العنوان ينطلق من معرفته الخلفية في تقبله له.

- العنوان الوسم والأثر: في هذه الحالة فإن العنوان يملك خصيصتين، خصيصة أنطولوجية و هي استقلال العنوان، و خصيصة وظيفية تنسبه إلى عمله أو تنسب العمل إليه[1].

*** أنواع العنوان:**

يتمظهر لنا العناوين ضمن عدة أنواع: [2].

- العنوان الحقيقي: يمثل العنوان الرئيسي، وهو الأساس و الركيزة في عملية العنونة دائما، فهو بطاقة تعريف تمنع النَص هويته.

- العنوان الفرعي: ياتي بعد العنوان الرئيسي، ويمثل تتمة له و توجد عناوين دالة تعمل على الكشف عن مكون العنوان الرئيسي، و هي تفصل ما يحمل عبر العناوين الداخلية، وهناك موقع آخر يكون بين الغلاف و الصفحة الداخلية يطلق عليه العنوان المزيف.

والعنوان مع اختلاف أنواعه، يبقى علامة دالة يقدم لنا «معرفة كبرى لضبط انسجام النَص وفهم ما غمض منه»[3].

فالعنوان هو المحور الذي يتنامى، و يعيد إنتاج نفسه، فهو بمثابة الرأس للجسد، و الأساس الذي يبني عليه[4]، و لذا يخضع بناؤه و تكوينه إلى بعد دلالي وآخر تركيبي.

*** وظائف العنوان:**

إن استراتيجية النَص، وبروزه الخاص عن باقي العلامات، يدل على أنَ العنوان ذو أهمية، ووجوده ليس عشوائيا، بالنظر إلى الوظائف التي يؤديها.

---

(1)- ينظر: محمد فكري الجزار: العنوان و سيميوطيقا الإتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 21-23.

(2)- ينظر: روقيةبوغتوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، ص 200- 2007، ص 119.

(3)- محمد مفتاح: دينامية النَص، ص 57.

(4)- تنظر: المرجع نفسه: ص 57.

و قد حصر جيرار جنيت هذه الوظائف في أربعة وظائف:[1].

- الوظيفة التعينية: حيث يحدد العنوان هوية النَص، و يميزه عن غيره ,و إن حدث لبس في اتفاق قصيدتين على عنوان واحد لا بد من العودة إلى العتبات الأخرى، من اسم الكاتب و غيره.

- الوظيفة الإيحائية و الدلالية في هذه الحالة، فإنَ العنوان يتجلى دالا يستدعي بالضرورة مدلولا من أجل إستكمال قراءة النَص.

-الوظيفة الإغرائية،و هي وظيفة تشتغل على جذب المتلقي و تشويقه، بحيث يعمل على غوايته و تدخله في عملية القراءة و التأويل، وبذلك تحقق التحفيز و الإثارة.

و يبقى العنوان بالنسبة للقارئ رسالة صادرة من مرسل إلى مرسل إليه، وهذه الرسالة محملة بدلالات ليكون الهدف الأساس انتباه المتلقى، و تحقيق التواصل بينه و بين المبدع.

فالعنوان يمثل إذا ، أهم عناصر المناص (النَص الموازي)، يقول جميل حمداوي:«إنَ العنوان نسبة رحمية تولد معظم دلالات النَص فإذا كان النَص هو المولود، فإنَ العنوان الفعلي لتشابكات النَص وأبعاده الفكرية و الإيديولوجية»[2].

و تكمن أهمية العنوان في أنه يقوم يتحديد علاقة القارئ بالنَص الأدبي، ذلك أنَ الدخول إلى النَص لا يكون إلاَ انطلاقا من العنوان، فالعناوين هي التي تحدد قراءتنا لهذا النَص أو ذلك.

*** قراءة في عنوان قصيدة جداريَة محمود درويش:**

إن القراءة الأولى للعنوان "جداريَة محمود درويش"، تحيل على مفهوم موجود في أعرافنا، "الجدار هو الحائط المتشكل من أجزاء متباينة (مواد البناء) ليتمظهر في بنية مكتملة في جدار يستند على أرض، وعدة جدر يشكل بيتا، غير أنَ القراءة المتعمقة و الواعية، المنطلقة من خلفية معرفية تتعدى هذا المفهوم السّطحي، تحاول تفسير عبارة

(1)- ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النَص إلى المناص)، ط1، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، سنة 2008م، ص 76-87-88.

(2)- جميل حمداوي: السيميوطيقا و العنونة، ص 107.

العنوان تفسيرا إيحائيا لكل ما يحتويه من دلالة تتجه بعيدا عن ما ينتجه هذا التركيب اللَفظي[1].

و بما أنَ أول ما يقف كواجهة عريضة أمام المتلقي أثناء القراءة هو العنوان، و الذي يعد بوابة النّص ليكون مثيرا للمتلقي، فهو«تجميع مكثف لدلالات النص، إنّ البؤرة قد يستقطبها العنوان ثم يتم ترددها في مقاطع النّص، فتأتي تلك المقاطع تمطيطا للعنوان و تقليبا له في صورة مختلفة، فالكلمة المحور الجملة الرابطة، تتلاقى هذه الآليات جميعا في الجملة الهدف»[2].

و هذا ما يجب معرفته من قبل القارئ، بأن بنية العنوان تتجانس و تتشابك مع بنية النَص الدلالية، و هو -العنوان- الذي ينبه القارئ إلى فعل القراءة، و بعد عملية القراءة يكتشف القارئ مدى ارتباط و تلاصق العنوان بالنَص، و يعيد بنفسه إنتاج العنوان الذي يمثل الخلاصة ,التي تكشف عن درجة التلاحم بين (العنوان/النص)، وذلك بالكشف عن علاقة الكاتب النفسية ,و الاجتماعية ,و الإيديولوجية ,و الجمالية بالنَص؛ وبالتالي فالعنوان«صلة قائمة بين مقاصد المرسل و تجلياتها الدلالية في العمل»[3].

و لمقاربة عتبة العنوان الشعري"جداريّة محمود درويش" لابد لنا من مراعاة بعدين هما: نصيّة العنوان و ثنائية (العنوان/النّص)، في البعد الأول تتوقف عند العنوان ذاته، ترى طريقة صياغته التي يفترض أن تقدم في حد ذاتها نوعا من الدلالة، وللوقوف على نصية العنوان علينا البحث في الحد المعجمي, و الحد التركيبي، و الحد الدلالي المتولد من تأملنا للعلامات و الإشارات النوعية المحفزة للقارئ ,الذي يسعى للحفر خلف دلالتها ,و لا يكتفي بسطحية الكلمات، ويأتي البعد الثاني للإفصاح عن الإتصال الكامن بين العنوان و النَص الموالي له، هو البحث في علاقة التعالق بين الطرفين، و نستند في هذا البحث إلى بعض المفاهيم منها«من القاعدة إلى الرأس ومن الرأس إلى القاعدة؛ و نقصد بذلك عملية القاعدة/ الرأس، تعتمد على فهم الكلمة/ العنوان، و إيحاءاتها، أما الرأس/القاعدة فنتوقع عبرها ما

(1)- ينظرك يوسف الأطرش: «دلالة العنوان في رواية "غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة»، قراءات و دراسات نقدية في ادب عبد الحميد بن هدوقة، مجموع محاضرات، الملتقى الوطني الثاني، 12-14 نوفمبر 1999م، ص 190.
(2)- عبد الجليل منقور: المقاربة السيميائية للنص الأدبي، ألوان و نماذج، محاضرات الملتقى الأول (السيميائية و النص الأدبي)، محمد خيضر، بسكرةن 2001، ص 61.
(3)- المرجع نفسه، ص 61.

يحمله هذا العنوان من جمل و مضمون، فالعنوان يمكن أن يحمل مضمون العمل لكن مبدئيا، و رسالته المحتملة، غير أن هذا لا يعنى أن نقوّل القصيدة ما لم تقله، فلابد لنا أن نتقيد بالتأويل؛ أي في إيطار القصيدة، و هذا ما يكون بالإحاطة باللَفظ أو الجملة، وعلاقتها المعجمية، و تفضيل المعنى الأقرب على الأبعد، و مقصدية الشاعر»[1].

و يمثل العنوان بوصفه قيمة سيميائية كبيرة في كثير من النصوص، ركيزة دلالية نقرأ النصوص في ضوئها[2]، فجداريّة محمود درويش"عنوان واحد فقط لمجموعة شعرية،وعنوانا للقصيدة الوحيدة التي تتضمنها هذه المجموعة.

يتكون هذا العنوان من ثلاث دوال: الأول هو كلمة (جداريّة)، والثاني "محمود"و الثالث "درويش" .

***المنظور المعجمي:**

أول ما يلفت انتباه القارئ للعنوان الشعري "جداريّة محمود درويش" هو دال "جداريّة" بسبب ما يخلقه من تساؤلات على نوع الجدار الذي نسب إلى هذا الشخص محمود درويش و ملكيته الخاصة.

و لا تكون الإجابة عنها إلا من خلال الوقوف على معاني الوحدات لغويا و دلاليا.

يأتي معنى"جداريّة" في لسان العرب[3]، من مادة جدر، الحائط والجمع جدر، و جدران، جمع الجمع بطن و بطان، و جدر الرجل: توارى في الجدار و"الجدرة": حي من الأزدبنوا جدار الكعبة فسمّوا بالجدرة" .

و يقول عبد الله بن عمر إذا اشتريت اللَحم، يضحك جدار البيت يجوز أن يكون جدر لغة في جدار.

و قال ابن سيدة: و الصواب عندي: تضحك جدر البيت، و هو جمع جدار، و هذا مثل، وإنما يريد أن أهل الدار يفرحون.

(1)- عبد الجليل منقور: المقاربة السيميائية للنص الأدبي، ألوان و نماذج، ص 61.
(2)- المرجع نفسه، ص 61.
(3)- ابن منظور: لسّان العرب، مادة "جدر"،ج4،ص121.

و يقول الجوهري: الجدر والجدار الحائط، وجدره يجدره جدرا،حوطه، واجتدره ؛ بناه أما إذا قابلنا كلمة "جدارّيّة" باللّغة الإنجليزية فنجدها"Mural" و هي تشير إلى[1]، عمل فني متمثل في لوحة بحجم جدار.

*** المنظور الدلالي:**

ينحصر السياق الدلالي ضمن مجموعتين دلاليتين تتعلق الأولى بالحائط (الجدار) أي بالبناء، و ثانيهما باللّوحة الفنية، الثاني بعد ذلك "جداريّة محمود درويش" لتوسع الحقل الدلالي مفيدة من المجموعتين.

إن اللّوحة الفنية يمكن تزيين الجدران و السّقوف بها، ويكون بعضها تزيينا محضا، وبعضها يمكن عزوه إلى أسباب دينية و طقوسية، ومن المألوف مشاهدتها في المباني العامة، وخصوصا الكنائس، و هي تنتزع على الأكثر تشخيصا للمضامين الدينية و التاريخية، و الوطنية التي تحظى بإهتمام عام .

و السمة البارزة في الجداريات هو حجمها الضخم، و قد ظهرت في تراث أمم كثيرة سواء أكانت قديمة أو حديثة، وقد كانت تمثل سيمات الحياة الآخرة عند بعض الأمم.

الجداريّة صوت محاصر بالداخل، جدار الجسد، جدار القلب جدار المستشفى، جدار يحجب الرؤية لا الرؤيا.

«هذا هو اسمك» تذكير من طرف أنثى الشاعر, سيتم في جوّ مكلل ببياض رهيب "كل شيء أبيض" و منذ اللّحظة الأولى سيفاجئنا اللون,والإسم جداريّة بيضاء مع اسم الشاعر، فالجدارية مفرد لوني منسوب لإسمه"جداريّة محمود درويش" جاءت فكرة لكن سرعانماتعرف

كل شيء أبيض
البحر المعلق فوق سقف غمامة
بيضاء، و اللاشيء أبيض في
سماء المطلق البيضاء كنت، ولم
أكن. فأنا وحيد في نواحي هذه
الأبدية البيضاء...

(1)- إبراهيم البعلبكي: تاريخ الفن، دار الصداقة العربية، بيروت، 1995م، ص 170-167.

أنا وحيد في البياض
أنا وحيد[1].

و بعدها يجيء الإسم بما أنهما ملتصقان و متناسخان,و لذا نجد أن الشاعر في استفاقة ,يصرّ ناسبا الجدار للبيت و الإسم لصاحبه.

جدار البيت لي
اسمي، إن أخطأت لفظ إسمي
بخمسة أحرف و أفقية التكوين لي
ميم/ المتيم و المتيم والمتمّم ما مضى
حاء/ الحديقة و الحبيبة، حيرتان و حسرتان
ميم/ المغامر و المعدّ المستعدّ لموته
الموعود منفيّا، مريض المشتهى
واو/ الوداع، الوردة الوسطى
ولاء للولادة أسما وجدت، ووعد الوالدين
دال/ الدليل، الدرب، دمعة
دارة درست، ودوررري يدلّلني و يدميني/
و هذا الإسم لي...

الجدار يحمي من العواصف من البرد القارس و من الحر، و قد يشكل حاجز بين شخص و آخر، جدار برلين رمز للفصل بين ناس وناس، وبين مذاهب ومذاهب، إلاّ أنّ الدخول لم يمنع عن أناس قادرونعلىالإختراق والتسلل، وبعد دماره، عاد الإنسان للإنسان.

جدران التأشيرة (الفيزا) التي تمارس سلطتها على دول العالم الثالث و هي جدر وجدران فاصلة لا جداريّة .

الجداريّة ,وسيلة لتعليق الكلام ,و الصورة ,والأحلام على خيط يربط بالأذن فالجسد فالقلب، و هذه اللّحمة العجيبة التي أثارت الشاعر و سببت أحزانه و أحلامه.

(1)- محمود درويش: جدارَية ، ص 10.

و الجداريّة في تراثنا العربي -وهذا مألوف في ذهن كل عربي- ترتبط بمكة المكرمة قبل الإسلام، حين كانت تعلق المعلقات مذهبة على أستار الكعبة تمجيدا للشعر و الشعراء، فالمعلقات قد مثلت السلطة الحقيقية للقبيلة.

إذن، فجداريّة محمود درويش معانقة للروح و تعليق للكلام على مسامعنا، ليحرّك الوجدان معانقين تجربة شخصية لحالة قلب متوجع بين أيدي جراحين أجانب.

الجداريّة، جداريّة الرموز والشاعر هو من علّقها على مسامعنا, وفي أذهاننا مستخدما لغة و قاموسا دقيقا.

جداريّة تغوص في الذات والتاريخ والأسطورة، من أنكيدو إلى جلجامش إلى الماء والخصب، إلى أورشليم "بعكا".

درويش يرتبط بإسمه منذ البداية "هذا هو اسمك"، ودرويش في لغة الدراويش متصوف زاهد عن الدنيا مرتبط بغيب لا يرى و قد جاء نص القصيدة علو صوته كما يفعل الزاهدون:

وأنا الغريب بكل ما أوتيت من

لغتي. ولو أفضعت عاطفتي

الضاد، تخضعني بحرف الباء عاطفتي [1].

ويكمل فيقول:

كلما فتشت عن نفسي وجدت

الآخرين. و كلما فتشت عنهم لم

أجد فيهم سوى نفسي الغريبة , [2].

غربة سببها جسد معذب في الوجود، و جداريّة الحرف تقودنا أكثر عمقا هي جداريّة الشعر,ملأى برؤيا متخيلة يملكها كل شاعر لنحت قصيدته و جعلها أكثر جمالية.

و بذلك لا تخلوا هذه العتبة من بعدها الدلالي بما يتماشى مع نص القصيدة، و لنكتشف أكثر علاقة التعالق بين الطريقين، فالحفر في رحمها يفصح عن الإتصال الكامن بين عنوان القصيدة و نصّها الموالي.

(1)-محمود درويش: جدارَية ، ص22 .
(2)-المصدر نفسه ،ص 23.

3- الثنائيات الضديّة:

تمثل الثنائيات الضدّية في حياة الإنسان ظاهرة طبيعيّة، وعاها الإنسان وجعلها جزءا من رؤيته للآخر، حيث وظّف هذه الثنائيات في تواصله مع هذا الآخر, والتعبير عن رؤيته للعلاقات القائمة بين مكونات الوجود، ولعل الشعراء، هم أكثر الناس وعيّا لصورة الثنائية هذه، حيث دفعهم هذا الوعي إلى توظيف الثنائيات في التعبير عن مضامينهم الشعرية، ولعلّ ما يكتنف هذه الثنائيات في شعرهم، طبيعة الحياة التي عاشوها.

وقد كان بحثنا في غلاف وعنوان الدّيوان متعة، شكلت هاجس الإنفتاح على النّص بكل ما يحمله من مفارقات، ولعل الوحدات الغرافيكية من غلاف وعنوان لمحت وأشارت لتيمات رئيسية تحملها القصيدة في رحمها، من صراع الموت والحياة، والأنا والآخر، الصمت والصوت،وصراعات أخرى بين أنا الشاعر وزمانه، أنا الشاعر ومكانه، فجداريّة محمود درويش حملت أبعادا دلالية للثنائيات الضدّية التي صنعها "درويش" من المجتمع وثقافته.

3-1- ثنائية الحياة و الموت:

سجّلت "جدارية محمود درويش" موضوعها، في المدى الذي تستبطن به الذات تحولات تجربتها في مصارعة الموت، مستعينة بلغة تصف أوابد العدم وضواري الغياب، كي تؤبد انتصار المبدع على الموت، ومن ثم انتصار الحياة التي هي الابداع ولذلك تبدأ القصيدة بالسؤال عن الإسم:

هذا هو اسمك؟

قالت إمرأة

وغابت في الممر اللولبي [1].

وسواء أكانت المتحدثة ممرضة أو طبيبة (نعرف فيما بعد أنها الممرضة)تقود المريض إلى حجرة العمليات، فحضورها الذي يعلنه السؤال قرين البياض, الذي هو بداية الطريق إلى غرفة العمليات, ببياضها الذي يكمل المشهد الإستهلالي والمكان، مع إكتمال عملية التخدير، كأننا في سديم المابين,صانعة عالما من الرؤيا أو الحلم، فيرى المريض الذي يرتدي الأبيض السماء في متناول الأيدي، يحمله جناح حمامة بيضاء صوب طفولة أخرى، حيث الواقعي هو الخيالي الأكيد.

(1)-محمود درويش: جدارَية ، ص 9.

ويلقي الشاعر بنفسه جانبا، حتى إنه يمكن فهم هذا الحدث من منطلق هذه الرحلة التي تتم بالروح دون الجسَّد، وكأنه ألقى الجسد جانبا، وانطلق بروحه في رحلة الموصوفة، رحلة إلى السّماء، وكأنه يحيلنا إلى الإسراء و المعراج, ومشاهدات النبي محمد صلى الله عليه وسلم في السموات العلى.

و يستمر وصف المشاهدات:

وكل شيء أبيض
البحر المعلق فوق سقف غمامة
بيضاء. والّلاشيء أبيض في
سماء المطلق البيضاء.كنت ولم
أكن. فأنا وحيد في نواحي هذه
الأبدية البيضاء[1].

حتى تكون سطور المشهد اتجاه الموت وانتقال الروح إلى مرحلة الحساب حين يقول:

جئت قبيل ميعادي
فلم يظهر ملاك واحد ليقول لي :
ماذا فعلت هناك في الدنيا؟
ولم أسمع هتاف الطيبين،ولا
أنين الخاطئين[2].

فالملاك هنا هو ملاك العذاب، أو أحد الملاكين الموّكلين بتسجيل أعمال الإنسان، ويجيء إيضاح توجيه تلك السطور حين تقول القصيدة:

لاشيء يُوجِعُني على باب القيامةِ[3].

فالمشهد مشهد قيامة، غير أنها قيامة فردية، إذ تقول القصيدة

فأنا وحيدٌ في نواحي هذه
الأَبديَّة البيضاء[4].

(1)-محمود درويش: جدارَية ، ص 10.
(2)-المصدر نفسه، ص 10.
(3)-المصدر نفسه، ص 10.
(4)-المصدر نفسه ،ص 10.

وهنا فقدان للمكان والزمان:

لاشيء يُوجِعُني على باب القيامةِ .
لا لزمانُ ولا العواطفُ . لا
أُحِسُّ بخفَّةِ الأشياء أَو ثِقَلِ
الهواجس . لم أَجد أَحداً لأسأل :
أَين ((أَيْني)) الآن؟ أَين مدينةُ
الموتى، وأَين أَنا؟ فلا عَدَمٌ[1].

فقدان العلاقة بالمكان والزمان ,هي متطلبات المرحلة الجديدة في دائرة الموت. فالمكان والزمان هما اللذان كان للمتكلم علاقة بهما في سابق عهده بالحياة، قبل حالة الموت التي تتحدث عنها القصيدة، حين تقول القصيدة:

وكأنني قد مت قبل "الآن"[2].

فحالة فقدان المكان والزمان في المقطع الشعري السّابق،كأنها ميتة قبل الميتة الفيسيولوجية الحقيقية، التي في الحديث عن القيامة.

ولدى الوصول إلى حالة الموت، وحالة البعد عن المكان-الوطن-، والزمان زمان انفصال.

وبعد رحلة الصراع التي تمضي فيه القصيدة، عابرة فوق الشعرة الفاصلة والواصلة بين الحياة والموت، حيث لا تفكير في البداية، أو النهاية، فلا شيء سوى طائر الموت يحمل اللاوعي إلى السديم، و الشاعر ليس حيا ولا ميتا، فلا عدم هناك، ووجود لشيء سوى لاوعي الذات ,التي تصبح آخر يشهد حلبة الصراع الذي ينتظر طويلا ؛كي يشارك فيه الشاعر، فيعبر نهر الموت، يصرع الموت، ويعود إلى شاطئ الحياة. يقول الشاعر:

سأصير يوماً طائراً، وأَسُلُّ من عَدَمي
وجودي . كُلَّما احتَرقَ الجناحانِ
اقتربتُ من الحقيقةِ، وانبعثتُ من الرمادِ [3].

(1)-محمود درويش: جدارَية ، ص 10-11.
(2)-المصدر نفسه ، ص 11.
(3)-المصدر نفسه ، ص 13.

فالشاعر يصل إلى الحقيقة، حقيقة الخلود والانبعاث من ذاته، مجددا الحياة.وتتضح بعض تفاصيل, يعيش الشاعر فيها حالة تكرار حالة الموت فيقول:

أَنا الطريدةُ والسّهامُ،
أَنا الكلامُ . أَنا المؤبِّن والمؤذِّنُ
والشّهيدُ[1].

فالشاعر لعب أكثر من دور، فهو الطريدة والسهام، الكلام، المؤبّن، و المؤذّن، و الشّهيد، فقد صار شهيدا، حيث جسد الشاعر موته مشهذا وطنيا، مما خلق جوا جنائزيا.

و تستمر سطور القصيدة فتقول: [2].

وأُريدُ أُن أُحيا ...
فليعَمَلْ على ظهر السفينة . لا
لأُنقذ طائراً من جوعنا أَو من
دُوَارِ البحر، بلُ لأشاهِدَ الطُوفانَ
عن كَثَبٍ : وماذا بعد؟ ماذا
يفعَلُ الناجونَ بالأرض العتيقة؟
هل يُعيدونَ الحكايةَ؟ ما البّدايةُ؟
ماالنّهايةُ؟ لم يعد أَحَدٌ من
الموتى ليخبرنا الحقيقة ... /
أَيُّها الموتُ انتظرني خارج الأرض،

إلى أن تقول القصيدة:

فيا مَوْتُ ! انتظرني ريثما أُنهي
تدابيرَ الجنازة في الربيع الهَشّ،

و تستمر القصيدة:

صُبُّوني بحرف النون، حيث تَعُبُّ روحي
سورةُ الرحمن في القرآن . وامشوا

(1)-محمود درويش: جدارَية ، ص 46-47.
(2)-المصدر نفسه،ص 49-51.

صامتين معي على خطوات أَجدادي
ووقع النّاي في أزلي . ولا
تَضَعُوا على قبري البنفسجَ، فَهْوَ
زَهْرُ المُحْبَطين يُذَكِّرُ الموتى بموت
الحُبِّ قبل أَوانِهِ . وَضَعُوا على
التابوتِ سَبْعَ سنابلٍ خضراءَ إنْ
وُجِدَتْ، وبَعْضَ شقائقِ النُعْمانِ إنْ وُجِدَتْ .
وتستمر القصيدة إلى أن يقول:
أَيُّها الموت انتظر ! حتى أُعِدَّ
حقيبتي : فرشاةَ أسناني، وصابوني
وماكنة الحلاقةِ، والكولونيا، والثيابَ .
هل المناخُ هُنَاكَ مُعْتَدِلٌ[1].

تبرز السّطور السّابقة رغبة الشاعر في الحياة، و تجددها، من خلالاستحضار حالة تجدد الحياة البشرية هي سفينة نوح، غير أنّ الحياة الجديدة كانت أكثر نقاءا، بعد التخلص من الفجور و الفسق، والأقوام الذين طغوا قبل الطوفان. ثم نجد الشّاعر يعلن رغبته في الحياة الجديدة، و يتساءل عن طبيعة عمل النّاجين من الطوفان، فلم يعد أحد من الذين ماتوا سابقا ليخبر بما سيحصل في المرحلة التالية.

ويخاطب الشّاعر الموت طالبا منه أن ينتظره خارج الأرض، هذه الأخيرة التي تشكل بؤرة اختلاف مع الآخرين على طول النص.

والشّاعر لا يخاف الموت، بل هو يعّد تدابير جنازته بنفسه، ويطلب إجراءات محددة، ويحدد ألوان الزهور التّي يريدها والتّي لا يريدها، فيرفض لون البنفسج لأنّه لون المحبطين، وهو يعلن أنّه ليس محبطا، ثم تظهر السّنابل السّبع الخضر، التّي تحيلنا على قصة النبي يوسف عليه السّلام, وهي تفاؤل بسنوات خيّرة، كتلك التّي كانت في قصّة سيّدنا يوسف في حلم الملك الذي فسّره يوسف عليه السّلام[2].

(1)- ينظر: دقة بلقاسم: بنية الخطاب السردي في سورةيوسف، دراسة سيميائية، محاضرات الملتقى الرابع، السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، سنة 2002، ص 94.
(2)- محمود درويش: جدارَية، ص 49-51.

و في جو رحلته إلى الموت يريد الشّاعر مهلة، حتى يعد حقيبته، فهو يؤمن بحياة بعد الموت، ويريد أن يتزود لها بحقيبة فيها فرشاة أسنان، وصابون وماكنة حلاقة، وكلونيا، وثياب، ويسأل عن طبيعة المناخ في الديار التي يرحل إليها، حتى يأخذ الثياب المناسبة.

فالموقف من الموت ليست موقف الخائف، بل موقف المقبل، المؤمن بضرورة ترتيب مشهد الموت، وتدبير شؤون عيش لحظات الموت المقبلة.

و بسبب ضرورة اللّغة، نجد الشاعر يسأل عن لغة الحديث في الدار الآخرة، فبعد حديث مطول مع الموت، وعنه، وعن تدابيره نجد الشاعر يسأل:

وما لُغَةُ الحديث هناك،
دارجةٌ لكُلِّ الناس أَم عربيّةٌ
فُصْحى[1].

فالسؤال يوحي بضرورة اللغة, حتى بعد الموت، فليست اللغة ضرورة فقط للأحياء ولكنها حتمية ينبغي الإهتمام بها في الحياة والموت.

ونجد الشاعر في مقطع آخر يفلسف الموت، إذ نجده يهوّن عليه:

فيقول: لم يمت أحد تماما,تلك أرواح
تغير شكلها ومقامها[2].

فالموت ليس موتا تماما، تنتهي عنده النّشاطات كلها، ويبطل فيها مفهوم الحياة بشكل أبدي، بل الأمر مجرد أرواح تتغير أشكالها ومقامها، فالتّغيير يتم على مستوى الشّكل والمكان فقط، وتقوم به الأرواح، فيبدو الأمر في واقع الأحياء موتا.

وتصوّرالقصيدة الموت صيّادا، يضع أدوات الصيد تحت نافذة الشّاعر، يحدّق إلى شريان قلب الشاعر ويرصد نقطة ضعف فيها فيقول:

يا موت ! ياظلِّي الذي
سيقودُني، ياثالثَ الاثنين، يا
لَوْنَ التردُّد في الزُمُرُّد والزَّبَرْجَدِ،
يا دَمَ الطاووس، ياقَنَّاصَ قلب

(1)- محمود درويش: جدارَية، ص 51.
(2)- المصدر نفسه، ص 52.

الذئب، يامَرَض الخيال ! اجلسْ
على الكرسيّ ! ضَعْ أَدواتِ صيدكَ
تحت نافذتي . وعلِّقْ فوق باب البيت
سلسلةَ المفاتيح الثقيلةَ ! لا تُحَدِّقْ
ياقويُّ إلى شراييني لترصُدَ نُقْطَةَ
الضعف الأَخيرةَ[1].

وهنا يظهر عدم اكتراث الشاعر بالموت، حين يناديه يا موت الخيال، فكأن الموت مرض يطرأ على الخيال فحسب، وليس حقيقة، وهو يرصد نقطة ضعف الشاعر وهي شراسته، تنسجم الحقيقة مع مرض هذا الشاعر الذي ألم به في شراسته، في مرحلة القصيدة.

ولتوضيح ماهية الموت الذي يتحدث عنه الشاعر، فيقول درويش:

ويا مَوْتُ انتظرْ ،واجلس على
الكرسيّ . خُذْ كأسَ النبيذ، ولا
تفاوِضْني، فمثلُك لا يُفاوِضُ أَيَّ
إنسانٍ، ومثلي لايعارضُ خادمَ الغيبِ[2].

وردت في المقطع السابق كلمة (مفاوضة)، إذ تحيلنا إلى مفاوضات السّلام، وتبادل الإيحاءات بين الموت و العدو، يمكن القول. أنّ الموت يصوّر وكأنه عدو يفاوض، أو أنّ العدو يعبّر عنه بالموت، غير أنّ العدو لا يفاوض أي إنسان.

إن محمود درويش أراد الخلود بفعل أعماله الفنية، فهو بذلك يهزم الموت، ويظهر من خلال قوله:

هَزَمَتْكَ ياموتُ الفنونُ جميعُها .
هزمتك ياموتُ الأغاني في بلاد
الرافدين . مِسَلَّةُ المصريّ، مقبرةُ الفراعنةِ،
النقوشُ على حجارة معبدٍ هَزَمَتْكَ
وانتصرتْ، وأَفْلَتَ من كمائنك

(1)-محمود درويش: جدارَية ، ص 52-53.
(2)-المصدر نفسه، ص 54.

الخُلُودُ ...

فاصنع بنا،واصنع بنفسك ما تريدُ[1].

يتضح من الأسطر السابقة أنّ هناك عناصر انتصرت على الموت، و هي الفنون جميعها، آثار الأوائل، كالمقبرة الفرعونية، و النقوش التي على الحجارة المعابد، وكل ذلك تخلص من قبضة الموت إلى مساحة الخلود، وبذلك لم يعد الموت مضيفا، كما يصرح ذلك الشاعر متحديا ذلك الموت.

فالإنتصار بالفن على الموت هو الذي يؤجج في الذات الشاعرة مبدأ الرغبة الذي يصل بين الوعي واللاوعي ، فإمتلاك الشجاعة للتحديق في الموت (العدو) والتسلح برغبة التجديد، وبذلك تملك الذات إرادة الحياة ومبدأ الرغبة في نهم المعرفة، وبذلك ينتصر فصل الربيع، وينتصر الجمال، هكذا تزداد الأنا إدراك بنفسها وما حولها، وتعدو قادرة على مواجهة الغياب و الحضور.

ويبطل الموت بفعل الرّبيع حين يقول درويش:

فما نَفْعُ الربيع

السمح إن لميُؤْنِس الموتى ويُكْمِلْ

بعد هُمْ فَرَحَ الحياةِ ونَضْرةَ النسيان؟[2].

فإذا ما فعل الموت فعله، فإن الربيع سيؤنس الموتى بمحبة و فرح وحياة، وياتي النسيان على ذكرى الموت, فيبطل عمل الموت بطلانا تماما إنه الموت الذي يظهر ما بين المتكلم ونفسه، فيخاطبه درويش قائلا:

ظهرت ما بيني وبيني

ساخرا: لا تنسى موعدنا[3].

ويمكننا قراءة هذه الأسطر ضمن اتجاهين: فردي على مستوى الشاعر وجماعي على مستوى الوطني الفلسطيني، ليوحي الأول بالموت الفيزيائي، والثاني حالة الموت الذي دبّ في الجسد الفلسطيني.

(1)-محمود درويش: جدارَية ، ص 54-55.
(2)-المصدر نفسه، ص 57.
(3)-المصدر نفسه، ص 60.

ويدعم الشاعر فكرته حول الموت، حينما يحشد رموز تجدد الحياة، ليدعم فكرته التي يقاوم بها الموت، وقلل من شانه، داخل الإطار العام الإنساني الذي يملي أن يكون خائفا فعلا من الموت.

يقول درويش:

كان أوزيريسُ

مثْلَكَ، كان مثلي . وابنُ مَرْيَمَ

كان مثلَكَ، كان مثلي . [1].

وقبلها جاء على ذكر الرّبيع، وذكر العنقاء، والطائر الذي ينبثق وجوده من عدمه، ويحترق، وينبعث من الرماد، (الفينق)، والمسيح وجلجامش الذي يربط بالخضرة يقول:

سائرون على خُطى

جلجامشَ من زَمَنٍ إلى زَمَنٍ[2].إلى غير ذلك من رموز تجدد الحياة التي انتصرت على الموت وحققت الخلود.

3-2- ثنائية الأنا و الآخر:

تظهر إشكالية الأنا و الآخر في بعض من مقاطع القصيدة يقول درويش:

سأَصير يوماً كرمةً،

فَلْيَعْتَصِرني الصيفُ منذ الآن،

وليشربْ نبيذي العابرون على

ثُرَيَّات المكان السُكَّريِّ[3].

فالآخر الذين يعبّر عنهم الشاعر, هم الذين عبر عنهم بكلمة (العابرون)، لعلهم اليهود الذين بحلون وطن الشاعر (فلسطين) حلول العابرون فحسب، وفي سطور القصيدة يشرب العابرون نبيذا ينتج من اعتصار الشاعر عندما يصير كرمة، فهم عابرون على ثريات المكان السكري، فمسألة العبور مرتبطة بالمكان، وهي مسألة عبور بالأرض الفلسطينية، ولا يخفى أن الكرمة تعيش آلاف السنين فهي رمز البقاء.

واستمرار للكلام عن الآخرين (اليهود) يجيء كلام امرأة في المقطع التالي وهي تقول:

(1)-المحمود درويش: جدارَية ، ص 70.
(2)-المصدر نفسه ، ص 80.
(3)- المصدر نفسه، ص 14.

فاحفظِ اسْمَكَ جَيِّداً !
لا تختلفْ مَعَهُ على حَرْفٍ
ولاتَعْبَأْ برايات القبائلِ،
كُنْ صديقاً لاسمك الأُفُقِيِّ
جَرِّبْه مع الأحياء والموتى
ودَرِّبْهُ على النُطْق الصحيح برفقة الغرباء
الغريبُ أَخُ الغريب
يا اسمي: أَين نحن الآن؟
قل : ما الآن، ما الغَدُ؟
ما الزمانُ وما المكانُ[1].

وهنا يظهر جانب من العلاقة مع الآخرين (اليهود), فهم يلفظون اسم الشاعر "محمود" بخاء معجمية "مخمود"، وهو الحرف الذي يقع خلافي لفظه مع هؤلاء الغرباء،فتأتي نصيحة من الإمرأة التي رافقت الشاعر على طول القصيدة،"كن صديقا لإسمك الأفقي" فالإسم الغير مرتبط بتراث أمة أو بتراث لغوي، ثم دربّه على النطق الصحيح.

وتأتي في سطور المقطع السابق:"الغريب أخو الغريب"

فأحد الغريبين هو اليهودي الغريب عن شخصية المخاطب، والغريب الآخر هو الفلسطيني الغريب عن أرضه ووطنه.

وتبرز العلاقة بالغريب لابراز مشكلة المكان والزمان قل:"ما الآن، ما الغد، ما الزمان، وما المكان" فما هو تجلي مسألة المكان بعد كل ما سبق؟ تقول في ذلك القصيدة:

فلنذهب إلى أَعلى الجداريات :
أَرضُ قصيدتي خضراءُ، عاليةُ،
كلامُ الله عند الفجر، أَرضُ قصيدتي
وأَنا البعيدُ[2].

(1)-محمود درويش: جدارَية ، ص 15-16.
(2)-المصدر نفسه ، ص 17.

وهنا تظهر كلمة "جدارية" التي تحيلنا إلى عنوان القصيدة، والجداريّة تكون على جدار، والأصل في الجدار أن يكون قائما على أرض، فماذا على الجدار؟ هناك قصيدة خضراء وعالية فالقصيدة هنا بحاجة إلى أرض تستند إليها، وتنطلق منها، فما هي أرض قصيدة الشاعر؟ إنها كلام الله عند الفجر، وهذا يعني أن قصيدة الشاعر تتكئ على كلام الله في الوقت الذي يكون فيه بعيدا والبعد بعد عن الأرض.

ربما تكون المرآة التي يخاطبها الشاعر هي "ريتا" التي كتب عنها في قصائده وتجدها في الأعمال الكاملة له"ريتا والبندقية" "ريتا أحبيني", "ريتا والبندقية"العصافيرتموتفيالجليل"،" شتاء ريتا طويل".

وتستمر القصيدة فيقول درويش:

خضراء، أرض قصيدتي خضراء . نهر واحد يكفي

لأهمس للفراشة : آهِ، يا أختي، ونهْر واحد يكفي.

إلى أن يقول:

وهو يبدّل الرايات والقمم البعيدة، حيث أنشات الجيوش ممالك النسيان لي لا شعب أصغر من قصيدته، ولكن السلاح يوسع الكلمات للموتى والأحياء.

و الحروف تلمح السيف المعلق في حزام الفجر والصحراء تنقص بالأغاني أو تزيد[1].

يتضح من المقطع السّابق أنّأرض القصيدة تكرس خضرتها، خصوصا أنّ القصيدة ترتبط بكلام الله في جانب، و الوطن في جانب، وقد سبق إيضاح ارتباطها بكلام الله، أما ارتباطهما بالوطن، فإن القصيدة تظهر ذلك من خلال ارتباطها بالرايات والجيوش، وبممالك أنشأتها الجيوش وهذا بيان بالعلاقة الجدلية بين الحرب و القصيدة، وزيادة في إيضاح فاعلية القصيدة، يختتم المقطع بأنّ الأغاني تؤثر في الصحراء، تلك الصحراء التي تذكر صحاري الشعراء الذين كانوا يقطعون في رحلاتهم، فهي صحراء تنقص أو تزيد الأغاني، وغفقا لتلك الأغاني أهي مما يسلّي ويخفف، أم هي مما يزيد عناء الرحلة.

واستمرار لبيان الموقف من الآخر، يجيء قول الشاعر:

أخذ الرّعاة حكايتي وتوغّلوا في العشب فوق مفاتن الأنقاض,

وانتصروا على النسيان بالأبواق والسّجع

(1)-محمود درويش: جدارَية ، ص 33.

المشاع، وأورثوني بحُكة الذكري عليى حجرِ الوداع، ولم
يعودوا "[1].

الرعاة الذين يظهرون في هذا المقطع هم العابرون السابق ذكرهم، ويحيلنا هذا الوصف (الرعاة) إلى إسرائيل وحياتهم الرعوية، فقد أخذوا حكاية الشاعر، وتوغلوا في العشبفوق مفاتن الأنقاض، فقد أخذ اسرائيلفن وتراث الشاعر, فنتج عن ذلك حرب لقدومهم وقد انتصر هؤلاء على حالة النسيان التي يعيشونها، على هامش التاريخ منذ عصور، فاستغلوا الاعلام التي أبدلها الشاعر "بالأبواق" فالأبواق اليوم ما عادت توجد بل الحاضرة الصحافة التي تعلي الأصوات، الذي جعلتهم دعم لهم، وبذلك انتصارهم على حكاية الشاعر الوطنية وكان ينبغي لهم أن يعودوا لأن الرعاة يمتازون بتكرار الرحيل، بيد أنهم لم يعودوا، فالرعاة يبحثون عن الكلأ والماء ولا يثبتوا فيأرض معينة، لكن هذه المرة على غير العادة فقد ثبت هؤلاء الرعاة في أرض الشاعر، وأخذوا حكايته.

أما المقطع التالي:

رعوية أيامنا لرعوية بين القبيلة والمدينة[2].

فالشاعرهنا يركز على اقتران الرحيل بالرعاة والفلسطينيون الذين يعثر عنهم الشاعر بضمير المتكلم (أيامنا) بقوا ما بين الرحيل والبقاء،رحيل تشرد وشتات للفلسطينيين، وبين مفهومين القبيلة والمدينة، القبيلة بما تمتاز بها من كرامة وأنفة وعروبة، والمدينة التي يتقبل فيها الانسان الآخر، فالمدينة تستوعب القادمين.

واستمرارا لبيان واقع العلاقة بالآخر، تخاطب إمرأة القصيدة الشاعر قائلة:

فالليل يُسْلِمُ روحَهُ لك يا غريبُ، ولن تراني نجمةٌ
إلاّ وتعرف أَنَّ عائلتي ستقتلني بماء اللازوردِ،
فهاتِني ليكونَ لي– وأَنا أُحطِّمُ جَرَّتي بيديَّ -
حاضِريَ السعيدُ[3].

فالمخاطب غريب عن المتكلمة، وهي تخبره بأنّ الليل يسلم روحه للمخاطب والليل موطن الإاستمرار، وما يفعل خفية، فإذا ما أرادت إمرأة أن تقوم بعلاقة مع الغريب،

(1)-محمود درويش: جدارَية ، ص 34.
(2)- المصدر نفسه، ص 34.
(3)-المصدر نفسه، ص 35.

فإنّالنجمةستكون على علم بأن عائلة المرأة ستقتلها بماء اللازورد ,أي بماء أزرق، والأزرق مقترن بجماعة تنتمي إليهم هذه المرأة، ولعله دلالة على علم اليهود وهي تسلمه نفسها، لا تنظر إلى تأمين مستقبلها، بالقدر الذي تحرص فيه أن تعيش يوما مع رجلها فهي قولها"فهاتني ليكون لي-وأنا أحطم جرتي بيدي-حاضري السعيد"، هذا بالإضافة إلى اقتران ماءالجرة بماء اللازورد فهي توضح أنها تضحي بقضية وطنية من أجل مصلحة شخصية .

وتستطرد هذه المرأة ، فتسأل الشاعر:

هل قُلْتَ لي شيئاً يُغَيِّر لي سبيلي؟

لم أَقُلْ . كانت حياتي خارجي[1].

فالمرأة تسأل الشاعر إذا قال شيئا يغيّر سبيلها ومستقبلها، فنجيبها الشاعر أن حياته كانت خارجا، أي أنه لم يكن حيا ليتمكن من الإجابة والحياة التي كانت خارجة هي وطنه الذي بعيد عنه .

غير أن علاقتهما تصل إلى حد يرتاحان به، فيصبح لهما إيقاعان و الإيقاع لا يأتي من الكلمات .

بل من وحدة الجسدين في ليل طويل[2].

وفي غمزة الإيقاع يظهر شخص آخر كانت ليقول: لا تنسياني دائما[3].

وتظهر علاقة الشاعر، بالأرض، فيوضحها أكثر قوله[4].

وحمامتان ترفرفان على بقيَّة عمرنا، والأرضُ عيدُ ...

الأرضُ عيدُ الخاسرين (ونحن منهُمْ)

نحن من أَثَرِ النشيد الملحميِّ على المكان، كريشةِ النَّسْرِ

العجوز خيامُنا في الريح .

يبين الشاعر أن الأرض عيد الخاسرين، ويدرج نفسه وجماعته في قائمة الخاسرين، والواقع الذي يعيشه هو, وقومه أثر من آثار النشيد الوطني الملحمي على المكان، الذي

(1)-محمود درويش ، جدارَية -ص 35.
(2)-المصدر نفسه،ص 37.
(3)-المصدر نفسه، ص 37.
(4)-المصدر نفسه، ص 39-39.

يوحي بالصراع على المكان، مع إبراز ضعف جماعة المتكلمين، ليصفهم بقوله:"كريشةِالنَّسْرِالعجوزخيامُنافيالريح".

وتستمر القصيدة في تجلية الموقف من الآخر، حين تقول:

وَلِيَ السكينةُ . حَبَّةُ القمح الصغيرةُ

سوف تكفينا،أَنا وأَخي العَدُوّ،

فساعتي لم تَأت ِبَعْدُ . ولم يَحِنْ

وقتُ الحصاد[1].

تطرح هذه السطور الآخر بوصفه واقعا، وتطرح مسألة عملية اقتسام المدخرات الغذائية بين الأنا و الآخر، فالسكينة في حبة القمح، التي تمثل الخبز، أهم عناصر الغذاء، وأبسطها، فهل ستكفيهما، يكمل ويقول الشاعر"سوفتكفينا،أَناوأَخيالعَدُوّ"، فمعنى أخ لأنه يشترك مع المتكلم في السلالة البشرية التي جاء منها، وأما عدو لأنه جاء مغتصبا لأرض وطعام المتكلم وبذلك صار خطرا على أرض المتكلم، وهنا يلتفت إلى علاقة المنفعة التي تربط الأحر بالوطن.

وتستمر القصيدة فتقول:

مَنْ أَنتَ، ياأَنا؟في الطريقِ

اثنانِ نَحْنُ،وفي القيامة واحدٌ .

إلى أن يقول:

فَمَنْ سأكون بعدَكَ، ياأَنا؟

وتستمر حتى تصل إلى :

من أنا؟ يا أنت؟[2].

توحي الأسطر السابقة بحالة من الانقسام على الصعيد الوطني الفسطسني انقسام الأنا، حتى يخاطب نفسه، وينشق على نفسه في الطريق، فيصبحا اثنين، بيد أن نهايتهما (القيامة) واحدة فهما يتوحدان في مصرعيهما.

(1)-محمود درويش ، جدارَية ، ص 43.

(2)-المصدر نفسه ،ص 44-45.

وإذا ما انفصل شق منهما؛ لم يتمكن الآخر من تحديد هويته، بسبب فقده الكبير إنه الآخر المنشق عن الأنا، والمهم جدا لوجود الأنا والآخر كليهما.

وتتضح بعض تفاصيل الأنا عندما يعتبر الشاعر عن نفسه بقوله:

الطريدةُ والسهامُ،

أَنا الكلامُ . أَناالمؤبِّنُ والمؤذِّنُ

والشهيدُ[1].

فالشاعر يقوم بجمع الأدوار من أجل وطنه فلسطين.

وفي خضم إيضاح العلاقة بالآخر، تظهر حالة من تسوية بين الأنا والآخر، حين يقول درويش:

قلتُ للسّجَّان عند الشاطئ الغربيّ :

- هل أَنت ابن سجّاني القديمِ؟

- نعم !

- فأين أَبوك؟

قال : أَبي توفِّيَ من سنين.

أُصيبَ بالإحباط من سَأَم الحراسة .

ثم أَوْرَثَني مُهمَّتَهُ ومهنته، وأوصاني

بأن أَحمي المدينةَ من نشيدكَ ...

قُلْتُ : مُنْذُ متى تراقبني وتسجن

فيَّ نفسَكَ؟

قال : منذ كتبتَ أُولى أُغنياتك

قلت : لم تَكُ قد وُلِدْتَ

وتستمر القصيدة إلى أن يقول:

ومَنْ تراه الآن ليس أنا،أنا شَبَحي

و تستمر أيضا:

قاللي : أَنتَ السجينُ، سجينُ

(1)-محمود درويش ، جدارَية ، ص 46-47.

نفسِكَ والحنينِ . ومَنْ تراهُ الآن
ليس أَنا . أَنا شَبَحي
فقلتُ مُحَدِّثاً نفسي : أَنا حيٌّ
وقلتُ : إذا التقى شَبَحانِ
في الصحراء، هل يتقاسمانِ الرملَ،
أَم يتنافسان على احتكار الليل؟ /[1].

فالسّجان الحالي هو ابن السّجان القديم،قد مات الأب منسنين، بعد إصابته بالإحباط من سأم الحراسة، حراسة الفلسطيني ومراقبته في سجنه، فكان نصيب السّجان السأم، ومات، فورثه الإبن،بعد أن وصاه بأن يحمي المدينة من نشيد الشاعر، أي من شعره الوطني، وما كان من الشاعر إلاّ أن سأل السّجان الإبن عن المدى الزمني الذي قضاه ساجنا نفسه في مهمة ورثها عن أبيه.

فهنا حالة من التسوية بين الأنا و الآخر من خلال أنّ كلاهما سجين، فالشاعر سجين في زنزانة الآخر, والذي مثل المحتل الغاصب (اليهود)، أما الآخر فهو سجين الوطن، من خلال المراقبة المستمرة ,مما حول حياته إلى إحباط وبأس، وظلام وخوف.

إنّ الشاعر يعيش حالة مزدوجة: القضية الوطنية الفلسطينية وحالة المرض القاسية، تذكره بنفسه، وبعمره الذي قضاه نضالا، فيعيش صراعا، يحاول من خلاله، تحليل الحالة المعيشية، وواقع الصراع الفلسطيني الإسرائيلي، من وجهة نظر تقاوم الموت، وتهزأ به بوصفه حديثا فسيولوجيا، وتثق ببقاء الإنسان، وآثاره خالدة، ومنها الغناء والشعر، الذي يميز الخالد من البائد، فهو يقاوم الموت، ويقاوم اليهود الذين هم أداة من أدوات الموت.

4- النص الغائب:

يمثل النص إناء يحوي بشكل أو بآخر نصوص أخرى، فالشاعر يتأثر بتراثه وثقافته ويبني عليه شعره.

وقصيدة جداريّة محمود درويش تمثل ذلك الوعاء الذي حمل نصوصا عديدة من ثقافة وتراث الشاعر محمود درويش.

(1)-محمود درويش ، جدارَية ، ص 94-97.

1- امرؤ القيس:

شغل امرؤ القيس الشعر والشعراء وكل العصور، لما له من مكانة كبيرة ولا شك في ذلك لغنى تجربته الشعرية، فلطالما استلهم الشعراء شعر امرئ القيس بأساليب مختلفة

وقد استثمر محمود درويش في جداريّته محور الغربة في حياة امرئ القيس ووظفه في نصه بشكل موفق، يقول محمود درويش:

يااسمي : سوف تكبَرُ حين أَكبَرُ
سوف تحمِلُني وأَحملُكَ
الغريبُ أَخُ الغريب[1].

وجد الشاعر في رحلة امرئ القيس وغربته مادة يمكن أن يزاوج فيها بين واقع الانسان المعاصر وواقع امرئ القيس وهو واقع ليس مستقران وهنا تتلقى تجربة امرئ القيس مع تجربة محمود درويش حيث يسيطر إحساس الغربة على الشاعرين كما في قول امرئ القيس:

أجارتنا إنّا غريبان ها هنا وكل غريب للغريب نسيب[2].

كما أن رحلة امرئ القيس بكل ما فيها من ألم ومعاناة, تلتقي مع رحلة محمود درويش في فضاء شفاف التي يقابلها الشاعر بنوع من التحدي.

2- المعري:

يستعرض محمود درويش في لحظات سريعة تشرف على الموت في مشاهد متتالية وكأنه قد علا إلى الآخر ليرى ما رآه فيقول:

رأيت المعريَّ يطرد نُقَّادَهُ
من قصيدتِهِ :
لستُ أَعمى
لأُبْصِرَ ما تبصرونْ،
فإنَّ البصيرةَ نورٌ يؤدِّي
إلى عَدَمٍ .... أَو جُنُونْ[3].

(1)- محمود درويش: جدارَية، ص 16.
(2)- ينظر: حسين سليمان جمعة، رحلة امرئ القيس إلى القسطنطينية بينالواقع والخيال، مجلة التّراث العربي، العدد 34، 1989، ص 93.
(3)- محمود درويش: المصدر السابق، ص 31-32.

اجتمع درويش مع المعري في سماء البصيرة ويتحد صوتهما ؛حيث يحشد درويش فلسفته بأن البصيرة نور يؤدي إلى العدم والجنون، وكما انكشف الحجاب أمام المعري لقوة بصيرته, تخترق بصيرة درويش عالمناالضيق,ويظل على مشارف الموت ويتعرف على عوالمه وظواهره.

ويكشف هذا النّص عما يتعالى عنه الشاعر عما يراه حوله؛ من حياة قبيحة يسلب فيها الإنسان الأمن والسلام والوطن، فيصبح المحبين للحياة دون هذه الحقوق عميانا في نظره، وكذا كان المعري يطرد نقاده من قصيدته، فيمكن أن نقيس حالة المعري مع حالة درويش باعتباره قضية وطنية، فإن درويش يمارس أيضا عملية الطرد، ولكنه هنا يطرد الأعداء من أرضه.

وكلاهما يشتركان معا في الرفض وفي نفاذ البصيرة، وبذلك اتكأ درويش على فلسفة المعري ليخدم بها قصيدته بم يعمق دلالتها التي تدعو لها.

3- طرفة بن العبد:

يقول درويش وهو يحاور الموت:

أَيُّها الموتُ انتظرني خارج الأرض،
انتظرني في بلادِكَ، ريثما أُنهي
حديثاً عابراً مَعَ ما تبقَّى من حياتي
قرب خيمتكَ، انتظِرْني ريثم أُنهي
قراءةَ طَرْفَةَ بنِ العَبْد[1].

يمثل النص حوار مع الموت مع استحضار لطرفة بن العبد؛ وهذا يشير إلى معلقته التي تحدث فيها كثيرا عن الموت، فقد منح الشاعر فكرة الموت في تداخله مع طرفة إيحاءات كثيرة ؛حين ربط بين ذاته وبين ذلك الشاعر الجاهلي بأكثر من صلة و رابط، أولها أنّ لكل منهما معلقة حضور طاغي للموت ,وعامل مواجهة الموت بثبات، وقد وقف درويش ببراعة في هذا التداخل وإذابته في جسد قصيدته بشكل تقاطرت فيه قوافل الموت أيام طرفة حتى ساعات درويش الأخيرة مع صراعه، يقول طرفة بن العبد: [2].

(1)-محمود درويش ، جدارَية ، ص 49.
(2)- طرفة بن العبد: الديوان، شرح، محمد ناصر الدين، ط3، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2002م، ص11.

فَكيفَ يُرجّي المرءُ دَهراً مُخلَّداً، وأعمالُهُ عمّا قليلٍ تُحاسبُهْ
ألم تَرَ لُقمانَ بنَ عادٍ تَتابَعتْ عليه النّسورُ، ثمّ غابتْ كواكبه؟
وللصعبِ أسبابٌ نجلُّ خطوبها، أقامَ زماناً، ثمّ بانتْ مطالبهُ
إذا الصعبُ ذو القرنينِ أرخى لواءهُ إلى مالكٍ ساماهُ، قامت نوادبه؟
يسيرُ بوجهِ الحتفِ والعيشُ جمعهُ وتَمضي على وَجْهِ البِلادِ كَتائِبُه

فطرفة بن العبد قد حكم عليه بالموت، فواجه هذا الموت بثبات فمن خلال الأبيات السابقة، يشير طرفة بن العبد أنّ كل من عليها فان، وأنّ ما من إنسان يعيش على هذه الأرض إلى الأبد، ولكن أعماله هي من تخلد.

ولعل محمود درويش قد استحضر طرفة فأنه راض بقضاء الله وقدره، لكنه في نفس الوقت يعتز بأن أعماله الفنية خالدة، وأنه من خلالها يخلد اسمه.

أما إذا نظرنا إلى "طرفة بن العبد"من منظور جماعي، فالرابط بين "طرفة" و"درويش"رابطة إنسانية من خلال ما أراد أن يبوح به درويش بشدة ذلك الظلم الذي يعيشه ,أو بالأحرى يعيشه وطنه من قبل العدو، كذلك قد لاقى "طرفة" ظلما من أعماله، فدرويش يحاول أن يوصل صوته بأن ترد الحقوق إلى أهلها، مثلما فعل طرفة بن العبد:

ما تَنظُرونَ بِحَقّ وَردَةَ فيكُمُ، صَغُرَ البَنونَ، ورَهطُ وردة َ غُيّبُ
قد يَبعَثُ الأمرَ العَظِيمَ صغيرُهُ، حتى تظلّ له الدماءُ تَصَبَّبُ
والظُّلْمُ فَرّقَ بينَ حَبّيْ وَائِلٍ: بَكرٌ تُساقيها المَنايا تَغلبُ

إلى أن يقول:

أدُّوا الحُقوق تَفِرْ لكم أعراضُكم إنّ الكريم إذا يُحَرَّب يَغضَبُ[1].

4-طائر الفينيق:

يقول درويش:

سأصير يوماً طائراً ، وأَسُلُّ من عَدَمي
وجودي . كُلَّما احتَرقَ الجناحانِ
اقتربتُ من الحقيقةِ ، وانبعثتُ من الرمادِ . [2].

(1)- طرفة بن العبد: الديوان، ص 12.
(2)- محمود درويش: جدارَية، ص 49.

في غمرة شعوره باليأس وسطوة فكرة الموت عليه، تومض الحياة ببريقها اللامع من جديد وينهض، فالشاعر الذي يعيش صراعا مع الموت والعدم، يجد أن الموت باعث على الحياة من جديد، وهو سيلهم أسطورة طائر لبفينيق الذي يحترق ويعود من رماده طائرا مرة أخرى، فاستمد الشاعر محمود درويش فكرة التجدد في إشارة حافلة بدلالة الأمل والحياة والإصرار على الحياة، فينسل من عدمه ووجوده، وهذا ما يؤدي به غلى فكرة الخلود، فهو في حالة عدم التجدد.

وقد مثل طائر الفينيق عمق الجدل بين الموت والحياة الموجود في جداريّة محمود درويش مما مكنه من تحقيق أكثر جمالية فنية جمعت بين نقيضين.

5- ملحمة جلجامش:

يقول درويش في قصيدته:

كم من الوقت
انقضى منذ اكتشفنا التوأمين : الوقتَ
والموتَ الطبيعيَّ المُرَادِفَ للحياة ؟
ولم نزل نحيا كأنَّ الموتَ يُخطئنا ،
فنحن القادرين على التذكُّر قادرون
على التحرُّر ، سائرون على خُطى
جلجامشَ الخضراءِ من زَمَنٍ إلى زَمَنٍ ... /
هباءٌ كاملُ التكوينِ ...
يكسرُني الغيابُ كجرَّةِ الماءِ الصغيرة .
نام أَنكيدو ولم ينهض . جناحي نام
مُلْتَفّاً بحَفْنَةِ ريشِهِ الطينيِّ . آلهتي
جمادُ الريح في أَرض الخيال . ذِراعِيَ
اليُمْنى عصا خشبيَّةٌ . والقَلْبُ مهجورٌ
كبئرٍ جفَّ فيها الماءُ ، فاتَّسَعَ الصدى
الوحشيُّ : أنكيدو ! خيالي لم يَعُدْ
يكفي لأُكملَ رحلتي . واقعيّاً . هاتِ

أَسْلِحتي أُلَمِّعْها بمِلح الدمعِ . هاتِ
الحيَّ . ما أنا ؟ مَنْ ينامُ الآن
أنكيدو ؟ أَنا أَم أَنت ؟ [1]،ويتابع بعد أسطر فيقول:
لا بُدَّ لي من حَلِّ هذا
عُمْرَكَ ما استطعتُ وما استطاعت
قُوَّتي وإرادتي أَن تحملاكَ . فمن
أَنا وحدي ؟ هَبَاءٌ كاملُ التكوينِ
من حولي . [2].

ويستمر بعد ذلك فيقول:

أَنكيدو، وترفَّقْ بي وعُدْ من حيث مُتَّ، لعلَّنا
بيوعُدْ من حيث مُتَّ،لعلَّنا
نجدُ الجوابَ، فمن أَنا وحدي؟[3].

ضمّن محمود درويش في المقطع السابق إشارات مباشرة لملحمة جلجامش، حيث وظف سعي جلجامش خلف أسرار الحياة وعشبة الخلود في قصيدته خير توظيف.

فجلجامش كان بطل مدينة أوروك وملكها، ثلاث إله وثلاثاه بشر، قضى حياته في الصيد واللهو والبطش بالناس، متشبثا بقوته الخرافية والطاقة المتفجرة، ثم يتعرف على ألكيدو، نده، وتغير الصداقة العميقة التي ربطت بينهما مجرى حياته، فيقرر تحويل قواه وطاقاته للعمل المجدي الذي ينفع الناس، يقوم الصديقان بمغامرات عديدة ذات أهداف سامية، إلا أن أنكيدو يموت نتيجة إحدى هذه المغامرات، وهنا يصحو جلجامس على المأساة الحقيقية في حياة البشر ويهيم عل وجهه في الصحاري والبراري[4]، تاركا عرشه ومملكته باحثا عن سر الخلود وإكسير الحياة ليقع قدر الانسان الفاني فهو رغم ثلثه الإلهي

(1)- محمود درويش: جدارَية، ص 82.
(2)-المصدر نفسه: ص 83.
(3)-المصدر نفسه،ص 84.
(4)- ينظر: الأزرق بن علو: الرحلة: أساطير، تاريخ، أدب، حكايات، دار فياء، للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001م، ص 14-15.

فإن البشري لى المشترك بين الإنسان إنه المصير المشترك لبني الإنسان الموت النهاية الجسدية.

لعل هذا ما دفع شاعرا كبيرا مثل درويش لإنشاء جدارية ضد الموت والصمت والهزيمة، وقد كانت عشبته هو الفن الشعري وجداريّته التي مثلت ملحمة لما تحمله من حوارات وصراعات درامية.

6- زهرة النرجس:

يقول درويش:

خضراءُ، أَرضُ قصيدتي خضراءُ

يحملُها الغنائيّون من زَمَنٍ إلى زَمَنٍ كما هِيَ في

خصُوبتها .

ولي منها : تأمُّلُ نَرْجسٍ في ماء صُورَتِهِ[1].

فرغم ارتفاع نبرة الأسى والإحساس بقرب النهاية إلا أنه يوجد في المقابل إحساس عال بالذات وتميزها، فالشاعر مزهو بفعله الإنساني (الشعر) فقصيدته دلالة زهو وافتخار وشعور بالأمل ووجود بالحياة .

والشاعر يتأمل ذاته وإعجابه وفقا لما جاء في قصة نرسيس فقد خلد نرسيس بزهرة نرجس.

وبذلك يتجلى النّص (جداريّة محمود درويش) ببعد الثقافي، ويبرز كيفية انطلاق الشاعر في كتابة قصيدته ؛انطلاقا من هويته الخالدة ,وتاريخه العظيم.

5- سيميائية اللون:

يتجلى العالم من حولنا بألوان شتى، فالمرء واقع في دائرة لونية يحيطها من كل جانب لونا،سواء أكان مرتبط بإنسان أو حيوان أو نبات أوجماد، بل إنّ تلك الألوان ,هي الوسيلة الأقرب للتمييز عندما تختلط علينا الأشياء المرئية ,وإذا كان من الصعب تحديد نقطة زمنية

(1)- محمود درويش: جدارَية، ص 41.

يحال إليها عند الحديث عن الإهتمام الفلسفي بالألوان[1]، فإنَ«الأمر المؤكد أنَ هذا الإهتمام إنما يضرب بجذوره في الماضي البعيد»[2].

وقد حاول المفكرون والفلاسفة منذ أقدم العصور البحث في دلالات اللون، ربطوا بين الأرض ولونها والجسم وأجزائه[3]، في إشارة واضحة إلى عدم انفكاك الإنسان وما حوله عن عالم الألوان.

فالجاذبية التي يحققها اللَون تجعل منه عنصرا مهما في التشكيل الجمالي،و في الفنون بعامة والشعر خاصة[4]،

*** مفهوم اللون:**

إذا كانت سنة الحياة تقتضي التجدد والتبدل، فإنَ اللَون علامة من علامات عدم الإستقرار، وثباتها على حالة واحدة، ودوام الحال من المحال،كما يرمز توظيف اللَون على القوة والسيطرة ؛لما تتميز به من خصائص "وبذلك يبقى الشاعر قادرا على إعادة رسم الأشياء، وتكون ملامح الموسومة باللون الذي يشاء؛فقد يلون الأشياء كالأشجار بالسواد وغيره من الألوان، وهذا ما يغني اللغة لدى الشاعر، إذ يقدم اللون إيحاء ومعنى آخر غير الذي عرف عنه، فإذا غلب البياض الصفاء، فإن النص وفق سياق ما يصبح رمزا للإستسلام أو المرض والسوء (...)، وهكذا يصير اللون لغة للشاعر"[5].

فاللون ريشة في فم الشاعر يرسم بها الأشياء، ويكسبها إيحاءات جديدة «فهو لغة اللوحة الخاصة، بل ربما اللغة الرمزية ،التي يستخدمها الشاعر في إبداعه بما يحمل من دلالات غنية، كما أن هناك علاقة مكمنها الشعور يربط بين اللون واللغة ،والرمز والمكان؛ وهي علاقة إيحائية جمالية تمنح العمل الفني جمالية مستقلة لإخراج اللون من مجرد كونه كلمة أو مفردة أو مجرد صيغ على الورق تراه العين إلى أن يكون عالما واسعا غنيا يفتح

(1)- خالد بن محمد الجديع: سيمياء اللون في الشعر السعودي المعاصر، مجلة الكتاب وقضاياه، المجلد29، العدد5-6، 2008م، ص 441.

(2)- صلاح عثمان: الواقعية اللونية، قراءة في ماهية اللون وسبل الوعي به، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2007م، ص20.

(3)- ينظر: محمد مفتاح: رؤيا التماثل،ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2005م، ينظر، ص 24.

(4)- حافظ المغربي: اللون بين فلسفة الفن والشعر، النادي الدبي الثقافي، العدد18، 2004م، ص 328.

(5)- الطاهر الزواهرة: اللون ودلالته في الشعر، الشعر الأردني أنموذجا، ص 236.

الباب[على مصرعيه] أيضا أمام المتلقي للإنطلاق»[1]، حول آفاق وعوالم يكشفها عن طريق اللَون.

إنَ قدرة اللَون على الإنجذاب نحو أطراف جديدة ؛عن طريق توطيد علاقة جمالية معها ، يكسبه وظائف عملية، يمكن وصف هذه الوظائف بالإنتقالية،لأنها تنتقل من ناحية الجمالية إلى ميادين العمل، تسمح له بالإنفتاح على عالم أرحب وأفق أوسع.

فالشاعر لا يرسم الأشكال والألوان بشكل محسوس بذاته، كما نراها وإنما ابتدع التشبيه لنقل الشعور بهذه الأشكال، والألوان من نفس إلى نفس بتيقظة الشعور وعمقه ،واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء مما يجعله يمتاز عن غيره[2].

كما يعدُّ«اللَون بنية أساسية في تشكيل القصيدة، وركيزة هامة تقوم عليها الصورة الشعرية بكل جوانبها من الشكل إلى المضمون»[3]،فاللَون يتحمَل قدرا من العناصر الجمالية، و إضاءات دالة تجعل من العمل الأدبي ذا أبعاد فنية على وجه الخصوص، أما القصيدة الحديثة، فكان للألوان دورها وانسجاماتها الجميلة في بنائها، فقد تأثث النص الشعري باللَون والرسوم حتى أصبح فيها (اللون) لغة رمزية، لم يقف عند حدود الدلالات البسيطة، بل تجاوزها إلى لغة الإشارة اللونية، مما جعل ازدحاما بكثرة في القصيدة الواحدة، والتوسع في توظيف اللَون وقلبه[*]، مما تعددت السياقات التي وجدها، وهكذا يكشف لنا اللون على وجوده في القصيدة الحديثة وبالقوة، عاكسا الإحساس والحالة النفسية[4].

وهكذا يكون للون دلالته المتعددة الفكرية والسياسية والدينية، وهو بهذا الشكل تقنية ووسيلة لم يعد للشاعر بد من توظيفها والإتكاء عليها [5].

*** الرؤية الشعرية الحديثة للَون:**

صار اللَون عاملا اشتغاليا في الشعر الحديث، وقيمة فنية يتكئ عليها النقاد في الحكم على مختلف قصائد الشعراء أو التفاضل بين صورهم الشعرية؛«لذلك وقف الناقد على رغبة الشاعر وميله لإستخدام الحكمة في الرسم والتصوير، وإحساسه بدلالة اللَون وألفاظ

(1)-الطاهر الزواهرة: اللون ودلالته في الشعر، الشعر الأردني أنموذجا ، ص 236.
(2)- ينظر: محمد فتوح احمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط1، دار المعارف، 1984م، ص 154.
(3)- يوسف حسين نوفل: الصورة الشعرية والرمز اللوني،ط1، دار المعارف، القاهرة، (د ت)، ص 41.
(*)- يعني القلب تحول اللون من الأحمر إلى الأبيض، ومن أبيض إلى أسود أو أخضر
(4)- ينظر: طاهر الزواهرة: المرجع السابق، ص 41.
(5)- ينظر:يوسف حسين نوفل، المرجع السابق، ص41.

التنميق والتوشيه وما شابهها، متابعا اختلافه في درجة الإهتمام بها وبكيفية استغلالها، وعكف على ثلاثة أشياء لإستكناهاللَون؛ فنظَروا القولَ بالرسم والتصوير، وذكرهم لكلمة اللون والتلوين ومشتقاتها، وورود كلمات الزخرفة والوشي»[1].

والدخول إلى مملكة الألوان، يتطلب معرفة قوانينها وأنظمتها، والكلمات الخاصة بحقولها الدلالية، وكل هذا يمكنُها من تصنيف الشعراء في طبقات فنية، تتمايز فيما بينها على أسس لونية محكمة.

فالشاعر الحديث استطاع أن يأقلم لونه المستعمل في الصورة الشعرية مع بيئة الفكرية، فهو يتماشى مع الطبيعة التي تتكيف مع ألوان الأشياء، كالحرباء التي تفرض عليها الأمكنة التي تتواجد فيها تغييَر لونها حفاظا على حياتها من الأخطار التي تهددها بين الحين والآخر.

ونجاح التصوير الفني في الصورة الشعرية، منوط بإجادة الشاعر إختيار أدواته اللونية، واستغلالها بشكل حسن، فهي لا تؤدي وظيفتها على الوجه الصحيح إلاَ بتوجيه صائب مصدره الفكر أولا، و«لأنَ الشاعر الحديث اتسع مجال رؤيته، واكتسب نوعا من الشمول فلم تعد أشكال الحياة ألوانا مختلفة يستقل عن بعض، وإنما تتمازج الألوان فيها لكي تصنع الصورة العامة»[2].

يمثل اللَون مادة خام ،شكلَ الشعراء منها العديد من الصور الشعرية، اختلفت فيما بينها، وفقا لقدرات وملكات كل شاعر على الصنع، فهي حرفة تحتاج إلى موهبة ربانية وخبرة حياته تعينه في توجيه رؤاه الفنية الملونة، ولم يقف الإستخدام اللَوني عند حده العادي، إذ جعله الشعراء في سياقات متعددة،«منها ما كان قريبا من الفهم والإدراك والجمال، ومنها ما يصعب فهمه إلاَ بعد التأويل والإيماء، فسيقت الألوان على طبيعتها، وكان يدل الأخضر على العشب، والشجر، ويدل الأحمر على الدم (...) ثم وقعت الألوان مقصودة الإنتقاء لتدخل بذلك في باب الرمز والإنغلاق»[3].

إنَ مهمة الشعراء الفنانين وكل المبدعين في الحياة، «هي أن تجعل من إعطاء هذه الأرض التي يعيشون عليها الألوان الإنسانية القادرة على أن تجعل الأرض مكانا جديرا بالبقاء

(1)-يوسف حسين نوفل: الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص 42.
(2)- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط1، د ت، ص106.
(3)- طاهر الزواهرة: اللون ودلالته في الشعر، الشعر الأردني أنموذجا، ص 171.

والسَكن» كما أن النقاد والباحثين اعتبروا اللون إجراءا جديد الإستقصاء التجربة الشعرية؛ فتربصوا بنصوص الشعراء الذين أولوا عناية كبيرة بالألوان؛ إذ تعد هذه الأخيرة من الأمور المعقدة في الفن«وذلك البناء اللوني أو استخدام اللون لبناء الإحساس الفني للفنان الذي يراعي العلاقات التي تقوم بين الألوان»[1].

يعتبر شعر محمود درويش حقلا خصبا لبلورة تأثير الألوان النفسية، ومفعولها الفني في بناء قصيدته؛«بما له من وسع تعبيري لا يتوفر في اللغة الإنسانية العادية، تلك التي تبدوا قاصرة عن ترجمة الأغوار النفسية، واستكناه عناصر الطبيعة وتناسق ألوانها اللا متناهي»[2].

وتؤكد قصيدة "جدارّية محمود درويش" استعمال اللون بدلالته العميقة.

ولتركز على سبيل المثال على لونين هما:

*** الأبيض:**

يعتبر اللَون الأبيض أساس الألوان؛ يدل على الوضوح والنقاء والجمال[3]، فقد كان منذ العصور القديمة مقدَسا ومكرسا لإله الرومان (Jupiter)، يضحى له بحيوانات بيضاء، ولذلك فإن المسيح عادة ما يمثل في ثوب أبيض، وكثر ورود هذا اللَون المقدس لدلالته على التفاؤل والإشراق[4]، مما جعل لهذا اللَون دلالة إيجابية استمرت على مر العصور فهو لون النور.

في المقابل نجد أنَ اللَون الأبيض له دلالات سالبة ؛في كونه يختص بالشَيب الذي يصيب الإنسان، ليكون نذير شؤم ومصدر اضطراب وقلق، فهو يوحي بقرب الأجل، وابتعاد الإنسان عن الحياة، فالشيب حليف العجز والشقاء واليأس، لأنه يقلل من فرص التشبث بالحياة؛ وبروزه في الشعر دليل الإقتراب من النهاية، فاللَون الأبيض في بعض الحالات هو مصدر الضعف والعجز.

---

(1)- عبد الوهاب شكري: القيم التشكيلية، دراسة اللّون والضوء، ط1، عروس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2007م، ص 295.

(2)- ينظر: سامي يوسف أبو زيد ومصطفى عبد الرؤوف زهدي: دلالة الألوان في آيات القرآن الكريم، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، لسكرة، 1998م، ص 203

(3)- ينظر: أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ط1، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة،1997,ص165.

واللَون الأبيض دلالة على الموت؛ ذلك للَباس الذي يغطى به الميت بعد غسله، لإتمام مراسيم الدفن.

يقول محمود درويش:

هذا هُوَ اسمُكَ /
قالتِ امرأةٌ،
وغابتْ في المَمَرِّ اللولبيِّ...
أرى السَماءَ هُنَاك في مُتَناوَلِ الأَيدي .
ويحملُني جناحُ حمامةٍ بيضاءَ صَوْبَ
طُفُولَة أَخرى .ولم أَعلُم بأني
كنتُ أَحلُمُ .كُلُّ شيءٍ واقعيٌّ .كُنْتُ
أَعلَمُ أَنني أُلْقي بنفسي جانبا
وأَطيرُ . سوف أكونُ ماسأَصيرُ في
الفَلَك الأَخير[1].

وقد اختار الشاعر جناح حمامة بيضاء اللَون؛ لتكون وسيلة التنقل إلى الفلك الأخير، وهذا ما يشبه قصة سيدنا محمد حين أسريَ به من الدنيا إلى الآخرة بواسطة البراق، وكذا ما جاء في الكوميديا الإلهية رحلة دانتي إلى العالم الآخر؛ إنَ كلاهما يتقاطع في أنهم اتخذوا وسيلة لسفرهم.

فحمامة الشاعر درويش بيضاء، مما يجعلها تمثل رمز السَلام، فالشاعر أراد أن يقيم هدنة بينه وبين الموت، أو أنه يريد بذلك رمزا للتطهير، التطهر من حياة قد عاش فيها ظلما وأسى وخوف.

أما إذا نظرنا إلى اللَون الأبيض بدلالته الإنسانية، فالأبيض لون من ألوان العلم الوطني- وطن الشاعر- فلسطين- فالشاعر بذلك يؤكد هويته ويحافظ عليها، فهو يؤكد الإنتماء، وبذلك يريد لوطنه الحرية والإستقرار والسَلام.

ويكمل الشاعر فيقول:

(1)- محمود درويش: جداوّية، ص 9-10.

وكُلُّ شيء أَبيضُ ،

البحرُ المُعَلَّقُ فوق سقف غمامةٍ

بيضاءَ . والَّلا شيء أَبيضُ في

سماء المُطْلَق البيضاءِ . كُنْتُ ، ولم

أَكُنْ . فأنا وحيدٌ في نواحي هذه

الأَبديَّة البيضاء . جئتُ قُبَيْل ميعادي

فلم يَظْهَرْ ملاكٌ واحدٌ ليقول لي:

"ماذا فعلتَ ، هناك ، في الدنيا ؟"

ولم أَسمع هُتَافَ الطيِّبينَ ، ولا

أَنينَ الخاطئينَ ، أَنا وحيدٌ في البياض [1].

أَنا وحيدُ...

ويقول أيضا:

كُنْتُ أُولَدُ آلاف السنين

الشاعريَّةِ في ظلامي أَبيض الكتّان

لم أَعرف تماماً مَنْأَنا[2].

نلحظ أنَ الشاعر قد بدأ مغامرته الوجودية والشعرية، من النقطة الغشبة بين الموت والحياة، بل من طرف الموت وأول الحياة، وأين ؟ نسأل ونجيب:

في مستشفى(هذا هُوَ اسمُك قالتِ امرأةٌ، وغابتْ في المَمَرِّ اللَولبي)، وقد نهض النَص في بدايته باللَون كمجاز، وهو اللَون الأبيض الذي يلعب عليه الشاعر لعبا بارعا: فالسرير

(1)-محمود درويش ، جدارَية ،ص 10.
(2)-المصدر نفسه، ص 71.

أبيض في غرفة بيضاء في وحدة وحيدةبيضاء ،وحضور الأبيض هنا وتعداده ؛من الحمامة إلى الطفولة إلى الغمامة إلى البحر،فاللاشيء فسماء المطلق ،فالأبدية التي هي بيضاء هو حضور مرتبط بذاكرة الدخول في سلام ما:إنه سلام الولادة أوالموت، حيث الأبيض هو علامة ذلك كله.

فالشاعر محمود درويش كان يعيش حالة من الوعي والغيبوبة، إلاَ أنه أراد أن يوشي بأنَ وطنه باق في قلبه المريض الذي جعل منه رمزا لمرض الشعب الفلسطيني ومعاناتهم وألمهم، وليخرج شعبه من هذه المأساة استخدم اللَون الأبيض ليوحي بأنَ فلسطين ستحرر يوما ما،وتعيش الحرية والسَلام.

*** الأخضر:**

يعدَ اللَون الأخضر ،اللًون الوحيد المتفق عليه في دلالته الموجبة، فهو رمز النماء والخصب ،«لأنه مستمد من النباتات، وبعض الأحجار الكريمة كالزمرد و الزبرجد»[1]، ومنه دلالته على النعيم والنضارة والحدائق الغناء، فهو يوحي بالتفاؤل ويبعث على الأمل.

واللَون الأخضر عدة البعض، أول الألوان التي ظهرت في الوجود طبعا بعد الأبيض فهو يمثل الحياة.

أما في الأساطير القديمة فقد كان الأخضر شديد الصلَة بكل ما هو إلهي ومقدس، لهذا نجد أدونيس وما مثله من صورة الموت والإنبعاث، فهو رب النبات و الخصب والخضرة، حيث كانت النسوة في أعياده يقمن بغرس الأزهار والنباتات في سلال عريضة ؛فتورق وتزهر إلاَ أنها تلبث أن الموت، فكان نمو هذه النباتات دليل على القوة والتجدد لهذا الإله، وموتها يعني موت أدونيس[2].

وبما أنَ اللَون الأخضر يرمز للخلود، فهو رمز السعادة والعطاء والخير، ومنه وصفت "عشتار" «بأنها خضراء، فمع الربيع تنتفض من مرقدها ملونة وجه البسيطة بكل

(1)- أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص 210.

(2)- ينظر: فراس الشواح: مغامرات العقل الأولي، دراسة في الأسطورة، سورية و بلاد الرافدين، ط1، دار علاء للنشر، دمشق، ص 59.

أخضر بهيج»[1]،ومن باب التفاؤل بالأخضر أطلق المصريون على آلهتهم أسماء تحمل معنى الخضرة، فمن ألقابها أنها «خالقة كل نبت أخضر والآلهة الخضراء»[2].

وفي مسألة الخلود نجد في ما تحدد في ملحمة جلجامش، حيث سعى الملك في سبيل الحصول على نبتة الخلود إلاَ أنه ضيعها أخيرا، ففقد هذه الصفة، وانتقلت إلى الحيَة التي استطاعت انتزاعها منه[3].

كما نلحظ حضور هذا اللَون في بعض المناسبات الدينية التي أضفت عليه سمات وجعلت منه لون«الإخلاص والخلود والتأمل الروحي، وسمي عيد الكاثوليك، ويستعمل في عيد الفصح ليرمز للبعث»[4].

أما عند العرب فإنه يحيل إلى دلالات النعيم الدائم في الجنَة ،كما في قوله تعالى:﴿يلبسون ثيابا خضرا من سندس واستبرق﴾[5]، ومن ثمة «اعتبر الأخضر لون الألوان عند المسلمين»[6].

وبذلك فالأخضر رمز الطبيعة والحياة بكل ما فيها من مصادر العيش، يقول محمود درويش في قصيدته :

أَرضُ قصيدتي خضراءُ، عاليةُ،
كلامُ الله عند الفجر ،أَرضُ قصيدتي[7]،

ويقول في مقطع آخر:

خضراءُ ، أَرضُ قصيدتي خضراءُ ، عالية
تطل علي من بطحاء هويتي[8].

وفي مقطع آخر:

خضراءُ، أَرضُ قصيدتي خضراءُ . نهرٌ واحدٌ يكفي

(1)-ينظر: فراس الشواح: مغامرات العقل الأولي، دراسة في الأسطورة، سورية و بلاد الرافدين ص 107.
(2)- المرجع نفسه، ص 320
(3)-ينظر: طلال حرب، أولية النص، نظرات في النقد والقصة، والأسطورة والأدب الشعبي،ط1، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1999، ص 95.
(4)- أحمد مختارعمر: اللّغة وللون، ص 165.
(5)- سورة الكهف: الآية 31.
(6)- أمل بوعون: اللّون وأبعاده في الشعر، المعلقات أنموذجا، رسالة دكتوراه غير مطبوعة، جامعة النجاح، نابلس، فلسطين، 2003م، ص 25.
(7)-محمود درويش: جداوِّية، ص 17.
(8)- المصدر نفسه ، ص 21.

لأهمس للفراشة : آهِ، يا أُختي، ونَهْرٌ واحدٌ يكفي لإغواءِ
الأساطير القديمة بالبقاء على جناح صَّقْر[1].

ويقول درويش أيضا:

خضراءُ، أرضُ قصيدتي خضراءُ
يحملُها الغنائيّون من زَمَنٍ إلى زَمَني كماهِيَ في
خُصُوبتها[2].

ويأتي في مقطع آخر:

خضراءُ،أَرضُ قصيدتيخضراءُ، عاليةٌ ...
على مَهَلٍ أُدوِّنُها، على مَهَلٍ،على
وزن النوارس.....[3].

إلى أن يقول:

خضراءُ، أكتُبُها على نَثْرِ السنابل في
كتاب الحقلِ، قَوَّسُها امتلاء شاحبٌ
فيها وفيَّ . وكُلَّما صادَقْتُ أَو
آخيْتُ سُنْبُلةً تَعَلَّمْتُ البقاءَ من
الفَنَاء وضدَّه : ((أَناحَبَّةُ القمح
التي ماتت لكي تَخْضَرَّ ثانيةً .وفي
موتي حياةٌ ما ...))[4].

ويقول:

سائرون على خُطى
جلجامشَ الخضراءِ من زَمَنٍ إلى زَمَنٍ ... /[5].

(1)-محمود درويش: جداوِّية، ص33.
(2)-المصدر نفسه، ص 41.
(3)-المصدر نفسه: ص 68.
(4)-المصدر نفسه، ص 68.
(5)-المصدر نفسه، ص 80.

استندالشاعر محمود درويش في قصيدته المطولة ،على اللَون الأخضر ليعبر عما يرغب ويأمل ويتطلع إليه، وهو العودة إلى الحياة وقهر الموت، وبذلك يمكن القول أنَ الشاعر قلب اللَون الأبيض الذي هو علامة الإضطراب والقلق والخوف، علامة التشاؤم، علامة الموت، ليتحول إلى اللَون الأخضر الذي هو علامة التفاؤل، والإستقرار والهدوء، علامة البعث والتجدد، وبذلك هو علامة الحياة.

6- سيميائية النسق الإيقاعي:

الإيقاع سر الحياة، فلا يوجد شيء إلا وامتلك إيقاعا خاصا، ويدخل في تشكيل إيقاع أكبر، حتى يشكل نظام الكون وإيقاعه الخاص، والإيقاع أول ما يتشكل من القصيدة ويقودها إلى الإكتمال.

كما يقول محمود درويش:"الإيقاع هو الذي يقودني إلى الكتابة، وإذا لم يكن هناك من إيقاع، مهما كان عندي أفكار أو حدوس وصور، فهي إذا لم تتحول ذبذبات موسيقية، لا أستطيع أن أكتب، إنني بدأت من اللَحظة الموسيقية"[1]، فالإيقاع على قد كبير من الأهمية، فهو يؤدي دورا أساسيا في تشكيل لغة القصيدة ومحتواها.

وجدارّية محمود درويش، تحمل هذا النسق الإيقاعي الذي يشكل الفضاء الشعري الذي استوعب الصراع بين الحياة والموت بشكله الدرامي، والتوق إلى الخلود بنكهة ملحمية موغلة في سبر أغوار النفس الإنسانية في رحلة البحث عن عشبة الخلود عند جلجامش.

فالنسق الإيقاعي يفتح الباب للغوص في أعماق النص وكشف أسراره، فالإيقاع بتشكيلاته المتداخلة، يستطيع أن يمنح اللّفظ بصفته دالا معنى أكثر عمقا وكثافة.

6-1- الوزن:

تتميز لغة عن في لغة النثر بما يتحقق فيها من وزن، لذا فهو من الركائز الأساسية للغة الشعر العربي، الأمر الذي دفع محمود درويش إلى القول: "لا أستطيع أن أعبر عن نفسي شعريا إلا في الكتابة الشعرية الموزونة،و لكنها ليست موزونة في المعنى التقليدي"[2]، ومن هنا يمكن القول: إنَ القصيدة العربية بتشكيلها العمودي والتفعيلي تعتمد على الوزن اعتمادا كبيرا، على الرغم من وجود اختلافات جوهرية بين الشكلين.

(1)- عبده وازن: دفاتر محمود درويش، لقاء صحفي، جريدة الحياة، 2008/08/10م.
(2)-المرجع نفسه.

لذا فالحديث عن الوزن الشعري في الجدارّية سيكون رحلة ممتعة ،لأنَ الشاعر استخدم أدوات وأشكال متعددة لجعل قصيدته تملك صفة التجديد ؛من خلال خروجها عن وحدة البيت التي طغت على القصيدة العمودية.

بدأ درويش الجدارّية على البحر الكامل بوصفه أحد البحور الصافية، متبعا نظام قصيدة التفعلية التي تعتمد وحدة السطر الشعري، بدلا من وحدة البيت. لكنه خرج على هذا النظام السطري على امتداد قصيدته؛ مستندا على تقنية التدوير التي وصلت الأسطر الشعرية بعضها ببعض جاعلة منها مجموعة من الحلقات الدائرية التي يربطها خيط واحد. لذلك نجده قد تخلَص من الوقفة العروضية في أغلب أسطر القصيدة.

واعتمد الوقفة الدلالية والصوتية في أغلب المواضع. محطما بذلك نظام الوقفة العروضية التي تعتمد عليه القافيةفي البيت والسَطر الشعريين. مثل ذلك لم يمنع الجمع بين الوقفات الثلاث عنده في بعض الأسطر[1] في قوله[2]:.

وشارعٌ يُفضي إلى الميناء .../

هذا البحرُ لي

هذا الهواءُ الرَّطْب لي

الوقفة في السَطر الأول دلالية، وفي السَطر الثاني دلالية عروضية صوتية، وفي السَطر الثالث وقفة صوتية على حرف المد، ودلالية في نهاية الجملة، وعروضية بإنتهاء التفعيلة.

ومثلما جاء في قوله:

ويقيس أبعاد الزمان بآلة الحرب القديمة ذاتها..../

الوقفة حققت الأغراض الثلاثة، الصوتي،و الدلالي ،والعروضي، وكما خرج درويش على النظام السَطري لقصيدته التفعلية، فقد خرج أيضا على نظام وحدة البحر ووحدة التفعيلة، حيث تنقل الشاعر بين بحور عديدة، في تراسل وزني يتوافق مع حالة الشاعر المشحونة بالقلق والتوتر.

بدأ الشاعر قصيدته على البحر الكامل مستخدما التفعيلة الوحيدة لهذا البحر بصورتيها التامتين (متفاعلن، متفاعلن) ،واستمر على ذلك حتى نهاية الصفحة (27)؛ حيث انتقل إلى

(1)- ينظر: عاطف أبو حمادة البنية الإقاعية في جدارية محمود درويش، مجلة القدس المفتوحة للأبحاث والداراسات، العدد 25،2011، ص 77.

(2)- محمود درويش: جداريَة، ص101.

المتقارب ،الذي يمكن أن يتحول إلى المتدارك، إذا اقتطعنا السبب الخفيف الزائد من السَطر الأخير في أسطر الكامل. ثم عاد إلى الكامل في مطلع الصفحة (33) ،ليخرج منه مرة أخرى إلى المتقارب في مطلع الصفحة (65) ،والذي يمكن أن يتحول إلى المتدارك لو أضيف له السبب الخفيف الزائد من السطر السابق له، ثم يعود إلى البحر الكامل مرة أخرى إلى المتقارب في مطلع الصفحة (65) والذي يمكن أن يتحول إلى المتدارك لو أضيف له السبب الخفيف الزائد من السطر السابق له، ثم يعود إلى البحر الكامل مرة أخرى في مطلع الصفحة (68) وبالعبارة ذاتها التي استخدمها في العودة إلى البحر في المرة الأولى وهي قوله:

خضراء أرض قصيدتي خضراء

ويستمر على الكامل حتى نهاية الصفحة (84) حيث ينتقل إلى المتدارك ،الذي تخللته لازمة تكررت ثلاث مرات من البحر الخفيف في قوله :[1].

باطل، باطل الأباطيل باطلْ

كلٌ شيء على البسيطة زائلْ

ثم يعود إلى الكامل في مطلع الصفحة (92).

ومن خلال التنقل المرن بين التشكيلات المتنوعة والبحور المختلفة ،استطاع أن يقضي على رتابة الوزن، ويحقق الوظيفة الجمالية للتنوع الإيقاعي الموافق لحالته. مستفيدا من المقاطع التي أخذت شكل اللوازم الإيقاعية التي ترددت بكثرة في أوائل مطالع المقاطع الشعرية، أو في أواخرها.

لذا يمكن القول:إنَ هذا التنقل المنتظم بين بحور الشعر وأوزانه المختلفة، منح القصيدة هيكلا ونظاما خاصا أقرب ما يكون إلى شكل الموشح ؛الذي يتشكَل من مجموعة من الأقفال والأغصان ذوات الإيقاع المختلف. فالقصيدة تلتقي مع الموشح في الحركة الدورية الدائرية بين الأقفال والأغصان، وتلتقي معه أيضا في وحدة الوزن بين المطلع والخرجة وبقية الأقفال وتختلف عنه في اختلاف أوزان أغصانها، التي تكون موحدة في

(1)-محمود درويش: جداوّية ، ص 68.

الموشح " ثم يأتي بعده ما يسمى غصنا، وهو ذو قافية مختلفة عن قافية المطلع، معا اتحاده معه في الوزن"[1].

الأمر قد يكون جديدا عند درويش، سعى إليه في محاولته لتحطيم السطر الشعري، والإسعاضةعنه بالقصيدة الدائرية ذات الشكل المميز,

يقول درويش:" لا أنشر قصيدة، إلاَ إذا كان لها شكل، أو بنية، أو ما سمّيته قواماً»[2]، ويقول أيضا: «قصيدة التفعيلة تستمد شرعيتها الإيقاعية من كونها كسراً للنظام التقليدي، ولكنها عندما تقع في نظام تقليدي آخر تفقد شرعيتها»[3] ويقول أيضا«قصيدة التفعيلية تستمد شرعيتها الإيقاعية من كونها كسراً للنظام التقليدي، ولكن عندما تقع في نظام تقليدي آخر تفقد شرعيتها. لذلك تستطيع هذه القصيدة أن تطور إيقاعاتها وبنيتها"[4].

إنَ التطور الذي يتحدث عنه درويش ،تحقق في الجدارّية بالشكل الذي أشار إليه البحث فكان سببا من أسباب شرعيتها.

6-2- القافية:

القافية مكون شعري إيقاعي معروف لدى العرب منذ القدم، يقول محمد غنيمي هلال:«والقافية في الشعر العربي ذات سلطة، يفوق ما لنظرائها في اللغات الأخرى»[5]، فالإجماع على القافية قد يفوق الإجماع على الوزن لدى الكثير من الثقافات ،لأنها مكون شعري أولا، ونسق إيقاعي يتمتع بمرونة كبيرة ثانيا ،فهي كالوزن والإيقاع ،تعمل على ضمان «عودة الصوت التي تمثل جوهر النظم »[6].فهي تسهم في تشكيل نظام النَص من ناحية صوتية، ودلالية، إيقاعية.

فهي على المستوى الصوتي تستدعي تكرار أصوات بعينها مما يطلق عليه حرف القافية كالروي والردف والوصل،وهو أمر جدير بأن يحقق نغمة خاصة تتكرر في مواضع القافية، وتتنوع بتنوعها ،وقد لعبت القافية الأساسية في الجدارّية،؛ وهي المقطع الصوتي المكون من آخر ساكنين، وما بينهما مع المتحرك الذي يسبقهما في الدفقة الشعرية (/./.)

(1)- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث،نهضة مصر ،القاهرة،1997م،ص 444
(2)-عبده وازن ،دفاتر محمود درويش.
(3)-المرجع نفسه ، ص 68.
(4)-المرجع نفسه ، ص 68.
(5)–محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ، ص 442.
(6)– جاهن كوهين: بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار تويقال,المغرب,1988م,ص99.

دورا بارزا في تشكيل النظام الإيقاعي للقصيدة، فحرف الروي المضمومة المشبع بالواو المسبوق بالردف، الذي يكون مرة واو ومرة ياءا، يحقق إيقاعا قويا ناجما عن اجتماع حرفي المد في الردف والوصل ،إضافة إلى ما يتوافر للدال من جهر وقلقلة.

ومن ألفاظ هذه القافية (وحيد، وجود، أريد، شريد، طريد، مديد، يريد، جديد، بعيد...)، وقد بدأ الشاعر هذه القافية ،بكلمة (وحيد) وأنهى باللَفظ نفسه في الصفحة (64) ،مما يؤكد فكرة دائرية القصيدة على مستويات عدة.

ثم إنَ هناك قواف أخر خارجية ،وقواف داخلية ،حاول الشاعر إخفاءها، لكن إيقاعها يبرزهما ،كما هو الحال مع القافية التي يشكل التركيب (لي) الجزء الأخير منها ، فقد جاءت في نهاية كثير من الأسطر في الصفحات التي تلي الصفحة (100)،فأضفت على القصيدة إيقاعا جديدا.

هذا على مستوى القوافي الممتدة ،أما القوافي القصيرة المتعانقة ،أو المتلاحقة ،فهي كثيرة مثل (باطل، زائل)، وغيرها، أما القوافي الداخلية المخفية فهي كثيرة ؛نذكر منها ورد في قوله:

خُذي ((أَنا)) كِ .سأُكْملُ المنفى

بما تركت يداك عن الرسائل لليمامِ[1].

أو في قوله[2]:

في زمان السيف والمزمار بين

التين والصُبَّار. كان الموتُ أَبطأَ .

حاول الشاعر إخفاء القوافي عن العين بوضعها في حشو السطر الشعري؛ إلا أن الأذن لم تخطئ إيقاعها البارز (على المستوى الصوتي)،أما على المستوى الدلالي ؛فالإيقاع الخص بالقافية ،يقتضي استخدام ألفاظ دون غيرها للدلالة على المعنى، وهي عملية اختيار يمكن أن تنتج علاقات إيحائية بين لفظ القافية، والألفاظ التي تسبقه، مما يُحمَل القافية دلالات جديدة ،غير تلك التي عرف بها على المستوى المعياري للغة، مثل لفظ (الحسود) صفحة (23)، ولفظ (الورود) ص (45) ،فقد أكسبهما الموقع الذي شغلاه في القافية طاقات

(1)– محمود درويش: جدارّية، ص 18.

(2)–المصدر نفسه: ص 19.

دلالية إضافية ،تتمثل في الإنفتاحاللا محدود على العدد، لذلك ذهب جان كوهين إلى القول: «على الرغم من أن تصريف القافية يعتمد التكرار المنتظم الأصوات أو المجموعاتمنالأصوات المتماثلة ،فإنه من قبيل المبالغة في التبسيط تناول القافية من الزاوية الصوتية وحدها ،فالقافية تقتضي بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها»[1].

أما على المستوى الإيقاعي فإن القوافي متنوعة في الديوان، استطاعت أن تسهم في التوزيع الإيقاعي المتوافق مع الحالة النفسية المتوترة المشحونة بالقلق ،الذي عاشه الشاعر في أثناء منازلة للموت، والتي أوجدت لديه حالة من الصراع الدرامي بين الحياة والموت واستطاع الشاعر أن يحسمها لصالح الحياة، فهو يقول في ذلك:«في جدارّية كتبت عن تجربة شخصية كانت قاسية لي للذهاب في سؤال الموت منذ أقدم النصوص، التي تحدثت عن الموت، ومنها ملحمة جلجامش التي تحدثت أيضا عن الخلود والحياة(...)لكنني لاحظت أنَ القصيدة كانت مشدودة إلى سؤال الحياة أكثر من سؤال الموت ،والقصيدة في الختام كانت نشيدا للحياة»[2].

وبذلك قد تجلت القدرة الفائقة لمحمود درويش في هندسة القوافي، وتنويعها وتداخلها بما يحقق من التنوع الإيقاعي، ويكسر الرتابة الوزنية، والعبقرية اللغوية، والملكة الشعرية منحت لدرويش هذه القدرة على التغلغل في أعماق الفن بحثا عن الفن الخالد ،الذي تجسَد في الجدارّية التي شكلت في ثرائها الجمالي ،والإنساني إضافة نوعية لشعر درويش.

5-3- التكرار:

يمكن للتكرار بوصفه إلحاحا «على جهة مهمة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر عناية بسواها»[3]، أن يتشكل بطرق متعددة، فقد يقع في اللفظ المفرد أو الجملة، أو في المقطع الشعري القصير وكذلك الطويل، و هو في هذه الأشكال المختلفة يجسَد التكرار على المستوى الصوتي ،الذي «سلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة»[4].

(1)– جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 209.
(2)– عبد وازن: دفاتر محمود درويش.
(3)– نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت،ط1، بيرون، ط1، 1992، ص 276.
(4)–المرجع نفسه، ص 276.

كما يمكن للتكرار أن يتحقق على المستوى الصرفي، ويكون ذلك بتكرار صيغة صرفية معينة في أحد مقاطع النص، فتفضي عليه إيقاعا خفيا من هذه الجهة.

والتكرار بأشكاله المختلفة ،عبارة عن وسيلة لغوية يستخدمها الشاعر للتعبير عن أحاسيسه، وعلى الشاعر أن يفيد من هذه الوسيلة في بناء نصه الشعري ذو نظام إيقاعي خاص، لأنَ بمقدوره من خلالها أن يشد أنظارنا للتركيز في إتجاه معين وأن يطرب آذاننا بالإيقاع الناجم التكرار، الذي يتحول إلى طاقة إيقاعية دلالية نفسية ،إذا أحسن الشاعر توظيفه.

وهو بذلك ليس مجرد«ترديد لكلمة معينة أو لعبارة ما، وإنما هو وسيلة لغوية تنبض بإحساس الشاعر، وعاطفته بحيث يمكن القول ،إنَ التكرار يرتبط تعبيريا بالحالة الشعروية الملحة على الشاعر»[1]،لذلك يجب أن يكون اللفظ المكرر ،أو العبارة ،أو المقطع المكرر «وثيق الإرتباطبالمعنى العام »[2]،للنص، لأنها سوف تشكل«لوازم موسيقية ونغمات أساسية تخلق جوا نغميا ممتعا»[3]،يعمق الإحساس بتنامي النص ،وسيره باتجاه مركز الإحساس الذي يبعث الترددات الإيقاعية المناسبة ،ويسهم في «تعمق إحساس المتلقي بالحالة، وفي خلق بنية إيقاعية منتظمة في الخطاب»[4].

مما سبق،نستطيعأن نتبين الدور الكبير الذي يمكن أن يسهم به التكرار في تشكيل النظام الإيقاعي لقصيدة التفعلية بصفة عامة، والجداريَة بصفة خاصة، حيث أكثر درويش التكرار بأشكاله المختلفة في محاولة لتعميق حالة التحدي التي عاشها اتجاه الموت، وقد استطاع الشاعر أن يوظَف مظاهر التكرار المتنوعة لتحقيق أغراض جمالية متعددة على المستوى الدلالي، و النفسي والإيقاعي ,فجاء لتأكيد المعنى وتقويمه وتعميق الإحساس في إطار إيقاعي ،ومن مظاهر التكرار ما جاء في قوله:[5].

لاشيءَ يبقى على حالِه
للولادة وَقْتٌ

(1)– محمد صلاح أبو حميدة: الخطاب الشعر عند محمود درويش، مطبعة بغداد، 2000، ص 201.
(2)– نازك الملائكة:قضايا الشعر المعاص، ص 264.
(3)– كمال غانم: عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، مديولي، القاهرة، 1998، ص288.
(4)–مفيد نجم: محمود درويش المتخصص بالضوء، مجلة، نزوي، العدد39، 2009م.ص24.
(5)– محمود درويش: جدارّية، ص 89-90.

وللموت وقتٌ
وللصمت وَقْتٌ
وللنُّطق وقْتٌ
وللحرب وقْتٌ
وللصُّلحِ وقْتٌ
وللوقتِ وقْتٌ
ولاشيءَ يبقى على حالِهِ...

يستطيع المتلقى الوقوف على نوعين من التكرار في هذا المقطع الشعري، الأول هو تكرار الجملة ،الذي يمثله تكرار جملة «لا شيء يبقى على حاله» في بداية المقطع وفي نهايته، بتغيير طفيف هو إضافة واو العطف للجملة الثانية التي لم تتغير فيها شيء على الرغم من هذا التغيير، والشاعر بهذا التكرار إنما يؤكد حالة التحول في الأشياء حتى التي يعتقد الناس أنها لا تتحول، وهو بذلك يمهَد لقبوله فكرة الموت على المستوى الجسدي.

أما النوع الثاني من التكرار في المقطع، تكرار اللفظ المفرد ،«وقت»، الذي تكرر ثان مرات ليحدث تراسلا دلاليا مع التكرار الأول، فيؤكد حالة التحول في الأشياء التي يكفل بها الوقت بوضع نهاية لكل شيء حتى الوقت ذاته ،في إشارة إلى قوله تعالى:﴿كل من عليها فان، ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام﴾[1]،وهو تكرار في نهايات الأسطر الشعرية إنما يهدف إحساسه بأهمية وخطورته، فهو سر الوجود والخلود، وعبره تتكون الأشياء ،وتولد ثم تموت، فهو الولادة وهو الموت ،وهو لكل شيء حد حتى ذاته، ونظرا لأهمية الوقت فإنَ الشاعر يمضي في تعميق إحساسه به عبر مكرورة لفظية أخرى ،هي قوله[2]:

باطلٌ، باطلُ الأباطيل ... باطلْ
كُلُّشيء على البسيطة زائلْ

التي تؤكد فناء المخلوقات وزوالها بفعل الوقت كما أشار لبيد الشاعر عندما قال[3]:

ألا كل شيء ما خلا الله باطل وكل نعيم لا محالة زائل
وكل أناس سوف تدخل بينهم دويهية تصفر منها الأنامل

(1)– سورة الرحمن: الآية، 26-27.
(2)– محمود درويش،جدارّية ، ص 88.
(3)– لبيد بن ربيعة العامري: ديوان، دار صادر، بيروت، د ت،ص 132.

وهو بذلك –التكرار-، إنما يشكل إيقاعا خاصا في المقطع الشعري ،يفلت فيه من عيب الإيطاء معتمدا على تقنيتين هما: التدوير، التنويع في الوزن، حيث إنَ المقطع ليس من البحر الكامل الذي جاء معظم الديوان عليه، وإنما هو من البحر المتدارك مما يؤكد أن محمود درويش مولع بالإيقاع ومن المكرورات التي وردت في الجدارّية مايلي:

سأصيرُ يوماً ما أُريدُ
أَيها الموت ، انتظرني عند باب

مثلما سار المسيحُ على البُحَيْرَةِ ،
أنا لست لي
كأن شيء لم يكن
أنا من يحدث نفسه

وهناك تكرار آخر يتردد بكثرة في الجدارّية ،هو تكرار المقطع الشعري سواء أكان قصيرا أم طويلا كما في قوله:[1].

هذا هُوَ اسمُكَ /
قالت امرأةٌ،
وغابت في المَمَرِّ اللولبيِّ

لقد تكرر في موضعين، وهو من المقاطع الكثيرة، التي تكررت في ثنايا القصيدة فشكلت بتكرارها لوازم إيقاعية، تضطلع بوظيفة الربط بين مكونات النص المختلفة، أما المقاطع الشعرية الطويلة التي تكررت فهي قليلة وقد كان أطولها قوله:[2].

مثلما سار المسيحُ على البُحَيْرَةِ،
سرتُ في رؤيايَ . لكنِّي نزلتُ عن
الصليب لأنني أَخشى العُلُوَّ،ولا
أُبَشِّرُ بالقيامةِ . لم أُغيِّرْ غَيْرَ
إيقاعي لأَسمَعَ صوتَ قلبي واضحاً .
للملحميِّين النُّسُور ولي أَنا : طوقُ

(1)– محمود درويش: جدارّية، ص 9
(2)– المصدر نفسه، ص 92.

الحمامةِ، نجمةٌ مهجورةٌ فوق السطوح،
وشارعٌ مُتَعرِّجُ يُفْضي إلى ميناءِ
عكا –ليس أكثرَ أَو أَقلَّ.

ورد المقطع في موضعين الأول في الصفحة المشار إليها (92) ، والثاني في صفحة (100-101) ولم يكن متطابقا في المرتين، إذ هناك تغيرات طفيفة أصابته، فحققت له صفة النجاح والإدهاش، كما تقول نازك الملائكة:«وأضمن السبل إلى نجاحه أن يعتمد الشاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرر» [1]، وقد جاء تكرار هذا المقطع الطويل ؛ليؤكد لنا الشاعر بلوغه مرحلة الإحتضار، التي رفض الوصول إلى منتهاها، بتغيير إيقاع قلبه ،الذي أوشك على الصمت إلى إيقاع سريع يتناسب مع المقطع ،الذي جاء على المتدارك في إشارة إلى العودة إلى الحياة ،والتمسك بتفاصيلها البسيطة ،وتفضيلها على الموت ومغرياته، حيث أدت الطاقة الإيقاعية لصوتي السين والعين، والمزاوجة بين الميم والنون دور بارز في إثراء الإيقاع.

وبذلك يمكن القول ،أنَ محمود درويش قد كانت له القدرة على التحكم في مستويات النسق الإيقاعي، تماشيا مع تجربته الشعرية، التي كانت ثنائية (الموت والحياة) الطاغية عليها.

(1)– نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 270.

خاتمة

خاتمة:

إذا كان معنى الخاتمة؛هو تلخيص النّتائج التّي توصّلت إليها,فإنّ من العسير عليّ أن ألخّص نتائج دراستي هذه, ذلك أنّ نتائج الدّراسة التطبيقية واسعة وممتدة ,وتشمل جميع التّحليلات اللّغوية برمّتها,فهي منبثّة من ثنايا الدّراسة، ولقد أسفرت هذه الدّراسة لقصيدة "جدارّية" عن النّتائج الآتية:

– ترتبط السّيميائيات ارتباطا وثيقا باللّسانيات؛ بحيث لا يمكننا في أيّ بحث سيميائي الإستغناء عن ثنائية "الدّال و المدلول".

– تعدّدت الإتّجاهات و الآراء و تباينت حول تحديد السّيميائية و ضبط مفاهيمها، أمّا بالنسبة للتّعريف الشّائع هو" علم الإشارات"

من أهم إشكالات الدّرس السّيميائي تداخل المصطلحات و تشعّبها، وضرواج مصطلحين هما"السّيميوطيقا و السّيميولوجيا".

– ترتبط السّيميائية بالخطاب الشّعري كونه ينتظم وفق علاقات دلالية.

– يعدّ الغّلاف الخارجي للدّيوان أوّل العتبات التّي يلج من خلالها القارئ إلى عالم النّص .

– توجد علاقة إلزامية بين السّيميائية ، و الغلاف، العنوان، الألوان، أي أنّ المنهج السّيميائي هو الذّي يناسب دراسة المناصّات ,و الأنساق الجمالية كونه يدرس الألوان ,و الإشارات ,و الرّموز.

– إنّ التّجربة التّي تطرحها مطوّلة الشّاعر الموسومة ب"جداريّة محمود درويش ",هي تجربة الموت التّي تعالج ضمن مستويين: مستوى الشّاعر و مستوى الوطن، و لكنّ أهم ما في حديث الشّاعر اهتمامه لهذا الموت، و عدم استسلامه، و استرداد قوته و عزمه، و هناك عناصر قادرة على قهر الموت، و التّي تؤدي به إلى الخلود و هي الأعمال الفنيّة.

– جداريّة محمود درويش؛ قصيدة ذات خصوصيّة في جانبها المضموني، مثلما في جوانبها الفنيّة، و تميزت في نواح متعددة و كان أبرزها توظيف التّراث الذّي أغنى الجانب الدلالي

– جاء أسلوب محمود درويش في هذه القصيدة ,مهموسا في حديثه عن مدى الإنكسار, و الإحباط الذّي يعيشه الإنسان الفلسطيني ،متخفيا في قناع مرضه وحديثه عن الموت،وجاء مجهورا يميل إلى النبرة العالية عندما يتعلق الأمر بثورته, وسخطه على المحتل وحثّه الشّعب الفلسطيني على المقاومة ,وعدم الإستسلام من خلال ثورته على الموت ,وعدم الإستسلام له.

– فتحت الجداريّة أفق أوسع؛ لدراسة البنيّة الإيقاعيّة في الشّعر العربي الحديث ,انطلاقا من المزاوجة بين الآليات الحديثة, و الآليات القديمة في دراسة البنيّة الإيقاعيّة في القصيدة .

– دخل التّكرار في سياق النّص الشّعري ,فأكسّبه طاقات إيحائيّة, أضيف إلى طاقة اللّغة الشّعرية، وهو مصدر من المصادر الدّالة على تفجّر المواقف الإنفعالية للشّاعر، وهو على اختلاف أنماطه وأنواعه ,مرتبط ارتباطا وثيقا بالّنسق الإيقاعي للقصيدة، وهو أيضا ذو أبعاد دلاليّة كبيرة يقصدها الشاعر, فهو لم يأتي اعتباطا, بل جاء ليكشف المعاني ويؤكدها ,ويجعلها تتفاعل, فقد أدى معاني مختلفة على مستوى (تكرار الكلمات، التراكيب، الأسطر الشّعرية)؛كتركيز الإهتمام والعناية على قضية أو أمر معين وإثارة الشّك,والربط بين التساؤلات.– اعتمد "درويش" على بحر شعري تام, حيث أخضع القصيدة إلى بحر الكامل, وإن غيّرت الزّحافات, والعلّل بعض تفاعيله، حيث إنه يميل في شعره بصفة عامة إلى البحور التّامة ,لأنها الأنسب لمواقف التأمل الذي يغلب على معظم قصائده.

– جاءت القافية في القصيدة مرتبطة بالدفقة الشعورية للشاعر, وساهمت في تحقيق وظيفتها الإيقاعية والدلالية داخل القصيدة.

الملحق

الملحق :

*** التعريف بالشاعر محمود درويش:**

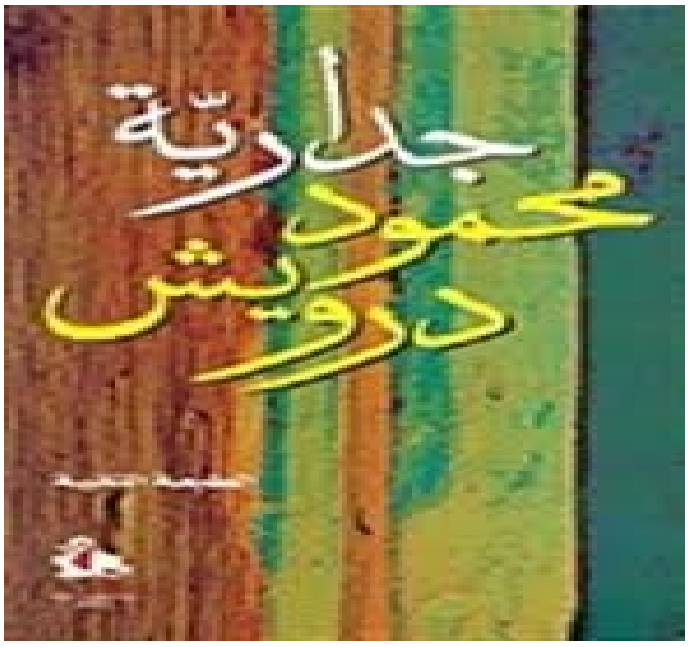
محمود درويش شاعر فلسطيني، يعد من أبرز شعراء المقاومة ,ولد في قرية البروة التي تقع قريبا من عكا. لجأ مع أهله إلى لبنان وهو في السابعة من بعد أن احتل اليهود قرية البروة عام 1948م وبعد عام، عاد إلى فلسطين وسكن قرية تسمى دير الأسد لاجئا في بللاده .أحب الشاعر القراءة والرسم منذ الصغر، وعمل فيها بعد مدرسا. دخل السجون الإسرائيلية أكثر من مرة . كانت المرة الأولى عام 1961م، كانت الثانية عام 1965م، وسجن المرة الثانية عندما ألقي قصيدته تشيد الرجال في أمسية شعرية في الجامعة العبرية .وما بين 1965-1967م سجن الشاعر بتهمة النشاط المعادي لإسرائيل .وذاع إسم محمود درويش كشخصية عربية نضالية ضد الاحتلال الإسرائيلي. وفي سنة 1969م، اعتقل للمرة الخامسة بعد أن نسف الفدائيون عدة بيوت في حيفا وبعدها أصبح الشاعر عرضة الاعتقال بعد أي تدبير صهيوني مما أدى إلى نفيه خارج وطنه. تنقل الشاعر بين العواصم العربية والأجنبية ,واستقر به المقام أخيرا في بيروت التي لم يتركها إلى في أعقاب الاجتياح الإسرائيلي لها عام 1982م.

تميز الشاعر عن أترابه من شعراء الأرض المحتلة، بغزارة الإنتاج وبساطة العبارةوشمولية المضمون، وعمق الفكرة، وهو خصائص لم يتفرد بها عن إخوانه الشعراء الفلسطينيين المنفيين داخل الوطن فحسب ,بل هي خصائص ميزته في مسيرة حركة الحداثة الشعرية أيضا, والتي يعد درويش من أهم رموزها وأعلامها. أصبح درويش ظاهرة مميزة في حركة الحداثة الشعرية العربية ,وقد توصل إلى مرحلة جعلته في مصاف الشعراء العالميين.

مر عطاء درويش الشعري عند بعض النقاد بمراحل عديدة ,ففي المرحلة الأولى كان الشاعر متمثلا شعر غيره من الشعراء الكبار وفي هذه المرحلة، صدر ديوانه "عصافير بلا

أجنحة سنة 1960م",وتتمثل المرحلة الثانية بديوان أوراق الزيتون 1964م، وفيها يظهر للعيان اتساع مخزون درويش من المقروءات الشعرية، ويلاحظ أن شعر درويش في هذه المرحلة قد اتسم بالنضج وركن للتطور، فهو يبدوا أكثر رقة واقل مباشرة وابتعد فيه الشاعر عن الخطابة والصوت الصاخب المرتفع، ومن أهم قصائده في هذه المرحلة قصيدة "بطاقة هوية" ,والمرحلة الثانية تمتد من عام 1966م إلى 1970، وفيها أخرج درويش دواوينه إلى النور، وهي عاشق من فلسطين، آخر الليل، العصافير تموت في الجليل، حبيبتي تنهض من نومها، وتعتبر هذه المرحلة الأخيرة من شعر درويش داخل الأرض المحتلة ,وتعد المرحلة الرابعة هي أكثر غنى وتميز عن المراحل الأخرى ,ويمثل هذه المرحلة ديوانه أحبك أو لا أحبك، محاولة رقم7، تلك صورتها، وهذا انتحار العاشق، والمرحلة الخامسة هي مرحلة الغنائية والملحمية التي ابتدأت بديوان أعراس، وامتدت حتى ديوان "لماذا تركت الحصان وحده"، "وسرير الغريبة"، و"جدارّية محمود درويش"، وفي هذه المرحلة لجأ محمود درويش إلى القصائد الطويلة ذات البناء الشعري الملحمي.

*** غلاف الديوان:**



*** التعريف بقصيدة "جدارّية محمود درويش":**

"جدار"ية محمود درويش" مجموعة شعرية قوامها قصيدة واحدة، مكونة من نيف ومائة صفحة وتدور حيثيات هذه القصيدة، في إطارها العام، حول مرحلتين متداخلتين، إحداهما ذاتية تخص الشاعر، والأخرى وطنية تخص القضية الفلسطينية,وهي بذلك تخص الشاعر بوصفه فلسطينيا.

وقد كتبت هذه المطولة الشعرية سنة 1999م,في مرحلة كانت كثير من حركات النضال الفلسطيني قد اعتزلت سننها النضالية السالفة,وأخذت بأطراف أدبيات السلام,وصار خيار الكفاح المسلح خيارا مستبعدا وغدا السلام وافعا جب كثيرا من المراحل التي سبقته.

وتجيء هذه المرحلة في مرحلة كان درويش يعاني فيها حالة مرضية قاسية ,بعد أن أجريت له عمليات جراحية كبرى ,جعلته يعيد حساباته في كثير من وقائع حياته ,وخصوصا الوقائع النضالية ,في ضوء واقع الإقتراب الفرضي من حالة الموت.

الملخص

ملخص باللغة العربية:

يعد الشاعر الفلسطيني "محمود درويش" من شعراء المقاومة، فلطالما كان مدافعا عن القضية الفلسطينية، وهو صاحب ديوان "جدارّية" الذي مازال مادة خاما للعديد من الدراسات, خاصة المناهج الجديدة التي تتيح فهما أكثر لخصائص النص الأدبي، ولهذا السبب اخترت الدراسة السيميائية,وهي منالإختصاصات التي تفرعت عن اللسانيات , إذ تهتم بدراسة النص الأدبي ,وتحليله للوقوف على أهم خصائصه ومميزاته، ومن هنا وسم عنوان البحث بـ:"مقاربةسيميائية في قصيدة "جدارّية" "لمحمود درويش".

واقتضت طبيعة الموضوع أن أتخذ "المنهج السيميائي" ,وذلك انطلاقا من استخراج مختلف العلامات والإشارات ومحاولة تأويلها.

وقد اعتمدت في هذا البحث على التطبيق أكثر من التنظير، غير أنه كان لابد من أن أشير إلى بعض المقدمات النظرية لإهتميها وضرورتها.

وقد فرضت علي الرؤية المنهجية تقسيم البحث إلى فصيلين اثنين ,تسبقهما مقدمة وتعقبهما خاتمة، فبحثت في الفصل الأول في مفهوم السيميائية,واتجاهاتها وعلاقتها بالخطاب الشعري، ثم في الفصل الثاني قراءة سيميائية للقصيدة "جدارّية"، من حيث الغلاف والعنوان،ثم دراسة الثنائيات الضدية، كما تطرقت إلى سيميائية الألوان وسيميائية النسق الإيقاعي، وختمت البحث بخاتمة رصدت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها بعد قراءة الموضوع ودراسته، فكشفت أن السيميائية متعددة المفاهيم و أن الدراسة السيميائية تختلف من ناقد إلى آخر، ومدى وعي الشاعر محمود درويش بالرموز والإشارات والعلامات في بناء قصيدته, لذا كان إعتماده عليها كبيرا ليحقق ما في خلجاته ويعبر بكل حرية، من خلال خروجه عن الإطار الموسيقي القديم، وميوله إلى البحور التامة خاصة البحر الكامل لأنه الأنسب لمواقف التأمل الذي يغلب على شعره، إذ كان هذا الأخير واسع المضمون، وهو صورة حية لحياته ,يعكس آلامه وتطلعاته ,وتطلعات شعبه وأمته العربية.

Summary in English

As a poet of resistance, " MahmoudDarwish " has long been an advocate for the Palestinian cause , the owner of the Court " mural " , which is still a raw material for many studies , especially the new curriculum that allows for a more understanding of the characteristics of the literary text . This is why I have chosen to study semiotics ,a branch of linguistics , which is interested in studying the literary text , and analyzing it in order to determine its most important characteristics and advantages. This gives the title of my research which is " *semiotic approach in the poem" mural " " of Mahmoud Darwish.* " Accordingly, given my subject matter, I have relied on the techniques and methods derived from the Semiotic Appraoch. So I will extract various signs and signals and try to analyze and interpret them. The research focuses on practice rather than on theory. However, I find it necessary to refer to some important and necessary theoretical matters. Imposed by the systematic approach, the research is divided into two chapters, a general introduction and a conclusion. In the first chapter,there is an explanation of the concept of semiotics and its trends and their relation to the discourse of poetry. In the second chapter, there is a semiotic reading of the poem“mural” in terms of the cover and title. Then, there is a study of antibody diodes. It also touches upon the semiotics of colors and semiotics of rhythm. Finally, the conclusion reveals that semiotics has multiple concepts and that the study of semiotics vary from critic to another, and that Mahmoud Darwich is very conscious of the importance of using symbols and signs and signals in the construction of the poem. This is why he relies on them to freely express his feeling and achieve his goals by leaving out what is traditional and inclined to using complete rime rhythms especially the full rime because it is best suited for the positions of meditation , which is dominated on his poems. The latter is widely securedand is a vivid picture of his life, as it reflects his pain and aspirations , and aspirations of his people and the Arab nation .

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم،برواية حفص عن نافع.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المعاجم:

1. فيصل الأحمر، معجم السميائيات، ط1، الدار العربية للعلوم، منشورات الإختلاف، 2010م

ثانيا المصادر:

1. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات، التحليل السيميائي للنصوص، عربي، إنجليزي، فرنسي، دار الحكمة 2000م.
2. طرفة بن العبد، الديوان، شرح محمد ناصر الدين، ط3، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2002م.
3. عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ط1، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية دمشق، 1998م.
4. لبيد بن أبي ربيعة العامري، ديوان، دار صادر بيروت، دت.
5. محمود درويش، ديوان جدارية، ط2، دار الريس، 2002م.

ثالثا: المراجع العربية:

1.إبراهيم البعلبكي، تاريخ الفن، دار الصداقة العربية بيروت، 1995م .

2. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ط1، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997م.
3. أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، ط1، الدار العربية للعلوم، منشورات الإختلاف، المركز الثقافي العربي، 2005م.
4. الأزرق بن علوا، الرحلة أساطير، تاريخ الأدب الحكايات، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001م.
5. حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة، الهيئة المصرية للكتب، مصر، 1997م.

6. رشيد بن مالك، السيميائية أصولها وقواعدها، د ط، منشورات الإختلاف، 2002.
7. سيزا قاسم، مدخل إلى السيميوطيقا، السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد،ط2، منشورات عيون مقالات،ج1، المغرب ،الدار البيضاء ، دت
8. صلاح عثمان، الواقعية اللونية، قراءة في ماهية اللون وسبل الوعي به، ط1، دار الوفاء الإسكندرية 2007م.
9. طلال حرب، أولية النص، نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعري،ط1، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع بيروت لبنان، 1999م.
10. ظاهر محمد هزام الزاهرة، اللون ودلالته في الشعر، ط1، دار جامد للنشر والتوزيع، 2008م.
11. عادل فاخوري تيارات في السيمياء،ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1990م.
12. عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت) من النص إلى المناص،ط1، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشرات الإختلاف، 2008م.
13. عبد الرحمان تيرماسين، البنية الإقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، 2003م.
14. عبد العزيز المقالح، ثلاثيات نقدية،ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2000م.
15. عبد العزيز بومسهوبي، الشعر والتأويل، قراءة في شعر أدونيس، ط1، إفريقيا الشرق، بيروت، 1998م.
16. عبد الغانيخشبة، قراءة وصفية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، منشورات الإختلاف، 2003م.
17. عبد الله الغذامي النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط3، المركز الثقافي العربي، المملكة المغربية، الدار البيضاء، 2005م.
18. عبد الوهاب شكري، القيم التشكيلية لدراسة اللون والظوء، حورس الدولية للنشر والتوزيع، الاسكندرية 2007م.
19. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، ط1، دت.

20. عصام خلف كامل، الإتجاهالسيميولوجي ونقد الشعر، د ط، دار فرحة للنشر والتوزيع، 2003م.
21. فيصل الأحمر، السيميائية الشعرية ، جمعية الإمتاع والمؤانسة 2005م.
22. كمال غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر احمد مطر، مديولي القاهرة، 1998م.
23. محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، ط1، جدار الكتاب العالمي، عالم الكتب للنشر والتوزيع، كلية التربية جامعة الكويت، العراق، 2008.
24. محمد صلاح ابوا حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مطبعة بغداد، 2000م.
25. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهظة مصر، القاهرة 1997م.
26. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعرية المعاصرة،ط1، دار المعارف، 1984م.
27. محمد فكري الجزار، العنوان والسيميوطيقا التواصل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.
28. محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، إطلالة على مدار الرعب، طبعة جديدة، سيراس للنشر تونس، 1998م.
29. محمد مفتاح رؤيا التماثيل، ط1، المركز الثقافي العربية، بيروت، الدار البيضاء، 2005م.
30. محمد مفتاح، دينامية النص،ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990م.
31. مراد عبد الرحمان مبروك، جيوبولتيكيا النص الأدربي، تضاريس الفضاء الروائي، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2002م.
32. ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، دار المغرب، المغرب، 2002م.
33. نازك الملائكة,قضايا الشعر المعاصر,ط1,دار الملايين,بيروت,1992م .

رابعا: المراجع الأجنبية:

1.بول كوبلي وليتساجانز، علم العلامات، ترجمة جمال الجزيري، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005م.

2. جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوري ومحمد العمري، دار طوبقال، المغرب1988م.

3. دانيال تشارلز، أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008م.

4.رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،1989م

5. فيردينان دي سوسير، علم اللغة العام, ترجمة :يوئيل يوسف عزيز، ط3، دار آفاق عربية، بغداد، م1985.

6. مارسيليواداسكال، الإتجاهات المعاصرة، ترجمة حميد لحميداني وآخرون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987م.

7. مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، ترجمة ودراسة محمد معتصم،ط1، مطبعة النجاح الجديد، الدار البيضاء، المغرب، 1997م.

8. والترج أونج، الشفاهية والكتابة، ترجمة حسين البنا حسين، سلسلة علوم المعرفة، رقم 184، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994م

خامسا: المجلات و الدوريات :

1. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، العدد3، مج25، الكويت، 1997م.

2. حافظ المغربي، اللون بين فلسفة الفن والشعر، النادي الأدبي الثقافي، العدد18، 2004م.

3. حسين سليمان، رحلة أمرؤ القيس إلى القسطنطينية، بين الواقع والخيال، مجلة التراث العربي، العدد34، 1989م.

4. خالد محمد الجديع، سيمياء اللون في الشعر المعاصر، مجلة الكتاب وقضاياه، المجلد29، العدد5-6، 2008م.
5. دفة بلقاسم بنية الخطاب السرديفي سورة يوسف، دراسة سيميائية، محاضرات الملتقى الرابع، السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2008م.
6. سامي يوسف أبو زيد ومصطفى عبد الرؤوف زهدي، دلالة الألوان في آيات القرآن، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد13، 1998م.
7. عادل فاخوري، حول إشكالية السيميائية مجلة عالم الفكر، المجلد24، العدد03، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1996.
8. عاطف أبو حمادة، البنية الإقاعية في جدارية محمود درويش، مجلة القدس، العدد 25، 2011م.
9. عبد الجليل منفور المقاربة السيميائية للنص الأدبي، ادوات ومناهج، محاضرات الملتقى الوطني الأول، 08 نوفمبر، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2000م.
10. عبدو وازن، دفاتر محمود درويش، لقاء صحفي، جريدة الحياة، 2008/08/10م
11. عز الدين لمناصرة، إشكالات التجنيس، مجلة البصائر، مج9، الأردن، 2005م.
12. علي رحماني سيميائية العنوان في روايات محمد جبريل، محاضرات الملتقى الخامس، السيمياء والنص الأدربي، 15-16 نوفمبر 2008م.
13. محمد خاكاني، رضا عامر، المنهج السيميائي، آلية مقاربة الخطاب الشعري المعاصر، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد2، 2010م.
14. محمد خان، العلم الوطني، دراسة الشكل واللون، محاضرات الملتقى الثاني، السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 15-16 أفريل، 2008م.
15. محمد غرافي، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة عالم الفكر، مج 31، العدد1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2002م.
16. مفيد نجم، محمود درويش المتحصن بالضوء، مجلة نزوة، العدد39، 2009م.
17. يوسف الطرش، دلالة العنوان في رواية غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة، "قراءات" ودراسات نقدية في أدب عبد الحميد بن هدوقة، مجموع محاضرات الملتقى الوطني الثاني، 12-14 نوفمبر 1990م.

سادسا: الرسائل:

1. أمل أبو عون، اللّون وأبعاده في الشعر، المعلقات أنموذجا، رسالة دكتوراه غير مطبوعة، إشراف: إحسان الديك، جامعة النجاح، نابلس، فلسطين، 2003م.
2. روفية بوغنوط ،شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف الدكتور :يوسف وغليسي، جامعة قسنطينة،2006-2007م.
3. هيام عبد الكريم عبد المجيد علي، دور السيميائية اللغوية في تأويل النصوص الشعرية، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، إشراف الدكتور :وليد سيف،كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2001م.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

مقدمة .....أ

الفصل الأول: مفهوم السيميائية و علاقتها بالخطاب الشعري..... 8

1 مفهوم السيميائية..... 9

2 إتجاهات السيميائية..... 14

2-1- الإتجاه الفرنسي..... 14

2-1-1-السيميولوجياالسوسرية..... 14

2-1-2-سيميولوجيا الدلالة. 16

2-1-3-سيميولوجيا التواصل. 17

2-1-4- مدرسة باريس السيميوطيقية..... 19

2 -1-5-سيميولوجياالرمزية. 20

2-2- الإتجاه الأمريكي..... 20

2-1- سيميوطيقا بيرس..... 20

2-3- الإتجاه الروسي..... 23

2-4- الإتجاه الإيطالي 25

3 سيميائية الخطاب الشعري..... 25

الفصل الثاني: قراءة سيميائية في "جدارية" محمود درويش: 30

1 سيميائية الغلاف..... 30

2 سيميائية العنوان..... 39

3 الثنائيات الضدية 48

3-1- ثنائية الحياة و الموت..... 48

3-2- ثنائية الأنا و الآخر 56

4 النص الغائب..... 63

5 سيميائية الألوان..... 69

6 سيميائية النسق الإيقاعي..... 79

خاتمة..... 90

الملحق..... 93

ملخص باللغة العربية..... 97

ملخص باللغة الإنجليزية..... 98

قائمة المصادر و المراجع..... 100

فهرس الموضوعات..... 96