تَحْلِيلُ اَلْخِطَابِ اَلشِّعْرِيِّ فِي ضَوْءِ سِيمِيُولُوجْيَا بُولْ رِيكُورْ اَلتَّأْوِيلِيَّةَ قَصِيدَةَ أَقْبِيَةٍ ، أَنْدَلُسِيَّةً ، صَحْرَاء لِمَحْمُودْ دَرْوِيشْ أُنْمُوذَجًا

د.عبير أبوزيد.
قسم اللغة العربية وآدابها،كلية العلوم والآداب،جامعة القصيم، بريدة،المملكة العربية السعودية

المستخلص:

تُعد السيميولوجيا واحدة من المناهج النسقية المحايثة (فيما بعد البنيوية) التي اهتمت بدراسة الخطاب الأدبي في ذاته ولذاته، لكنها تتميز بكونها منهجا يُعنى بكيفيات إنتاج المعنى وتمثيل الواقع والتشابك بين ما هو ذاتي وما هو ثقافي، وتكمن أهمية البحث وأغراضه في اعتماد أحد هذه الاتجاهات السيميولوجية العديدة، وهو السيميولوجيا التأويلية لبول ريكور، ثم توظيف آلياتها على خطاب محمود درويش الشعري، وتحديدا قصيدة "أقبية، أندلسية، صحراء" لسبب مهم وهو ثراء شعر محمود درويش بالرموز والحضور الكثيف والعميق للعلامات في هذه القصيدة، وما يكمن في هذه العلامات من حمولات وظائفية عديدة وكثافات دلالية شتى.

الكلمات المفتاحية: الخطاب الشعري – سيميولوجيا بول ريكور – قصيدة محمود درويش.

المقدمة:

تُعد السيميولوجيا واحدة من المناهج النسقية المحايثة (فيما بعد البنيوية) التي اهتمت بدراسة الخطاب الأدبي في ذاته ولذاته، لكنها تتميز بكونها منهجا يُعنى بكيفيات إنتاج المعنى وتمثيل الواقع والتشابك بين ما هو ذاتي وماهو ثقافي، وتكمن أهمية البحث وأغراضه في اعتماد أحد الاتجاهات السيميولوجية العديدة، وهو السيميولوجيا التأويلية لبول ريكور، ثم توظيف آلياتها على خطاب محمود درويش الشعري، وتحديدا قصيدة "أقبية، أندلسية، صحراء" لسبب مهم وهو ثراء شعر محمود درويش بالرموز والحضور الكثيف والعميق للعلامات في هذه القصيدة، وما يكمن في هذه العلامات من حمولات وظائفية عديدة وكثافات دلالية شتى، أبرزها دلالة نفسية تلامس شِغاف القلب: تمثل حالة محمود درويش في قصيدته حالة عربي يعيش تجربة حزن وفراق دائم، أُحتلت بلاده فكل حُلم بحياة.. بمجد..باحتماء ينهار داخله؛ فيدخل في يأس مُطبق ويستشعر العدم: كل شيء يساوي اللاشيء، وهي الحالة المحورية ووحدة التبئير الدلالية التي ينهض عليها الخطاب الشعري، تتألف الدراسة من تمهيد وثلاثة مباحث:

المبحث الأول:ما قبل الفهم.

المبحث الثاني: التفسير.

المبحث الثالث: التأويل.

التمهيد:تعريف السيميولوجيا

١-ماهية السيميولوجيا بوصفها علامة تواصلية:

مولدها: في البدء ارتبط مفهوم السيميولوجيا بالسلوك الإنساني الإيمائي مُمثلا في استعمال الجسد في تشكيل رموز تعبيرية؛ تُفضي إلى التواصل الإنساني، "فمنذ أن أحس الإنسان انفصاله عن الطبيعة وعن الكائنات الأخرى، واستقام عوده وبدأ يبلور أدوات تواصلية جديدة تتجاوز الصراخ والهرولة والاستعمال العشوائي للجسد والايماءات، بدأ السلوك السيميائي في الظهور، وتبلورت أشكال رمزية تستمد

قيمتها التعبيرية من العرف والتواضع، وهي الأشكال التي سينظر إليها فيما بعد باعتبارها العلاقة التوسطية بين الإنسان وعالمه الخارجي"[١].

عند تتبع مفهوم السيميولوجيا تاريخيا يتفق الكثيرون على أن السيميولوجيا وليدا يونانيا خالصا، لأن إفلاطون وأرسطو اهتما بالعلامة ،فإذا كانت " الفلسفة اليونانية وقفت طويلا أمام ماهية الوجود بغية كشف الحقيقة، ولنظرية المعرفة النصيب الأوفر في ذلك ولاسيما عند إفلاطون وأرسطو"[٢]، و" اللغة هي الميدان الذي جال فيه الفيلسوفان كونها الحجر الأساسي في نظرية المعرفة، فهي أداة اتصال"[٣]، فإنهما انشغلا بالعلامة "ويذهب امبرتو ايكو إلى أن الفهم الدلالي لدى إفلاطون وأرسطو قابل بين تداولية الأقوال ودلالة الوحدات السيميائية (أي) تحويل الاهتمام من أنظمة الدلالة إلى عمليات التواصل"[٤]، ثم تبنى الرواقيون الموروث الفكري اليوناني "وتأثروا بما ألمح إليه كل من إفلاطون وأرسطو في ثلاثية الماهية اللغوية القائمة على ثلاثة عناصر: العبارة والمضمون والمرجع. إلا أن ما يميزهم هو الدقة النظرية التي أولوها للغة"[٥] ، "وأطلقوا كلمة (قولا) على العلامة اللغوية"[٦]" وعرفوا القول على أنه "تلك الكلمة المنطوقة التي ليست فحسب إصدار الصوت بل بالإمكان إدراك معناها والتعرف عليها لأنها مرتبطة بكلمة العقل والقلب"[٧]، وفرقوا في تعريفهم للعلامة بين الدال والدلول ، من حيث إن العلامة عندهم "شيء واضح بصيغة مباشرة يؤدي إلى استنتاج وجود شيء غير واضح مباشرة"[٨].وجاءت إسهامات القديس أوغسطين (٣٥٤-٤٣٠م) في تشكيل نظرية عامة للعلامات، بما فيها العلامة اللغوية السيميائية لتأويل الخطاب الديني، "فأوغسطين يبين ثلاثة أشياء: الدال، والمدلول، والشيء الذي يشير إليه المدلول"[٩]، "ويتجلى مذهب أوغسطين في الكلمة على (ثلاثة مستويات: الأول بوصفها صوتا منطوقا، والثاني بوصفها رمزا يدل على كيان آخر، والثالث في أن الكلمة تجسيد لعلاقة وجدانية عامة تتأسس على الارتباط بالمقدس"[١٠]، و"يرى أحمد

---

[١] سعيد بنكراد: السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، الدار البيضاء، ٢٠٠٣م، ص١٧.

[٢] محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٣م، ص٢٤.

[٣] محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، سبق ذكره، ص٢٤.

[٤] انظر امبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٥،ص٦٢.

[٥] نفسه، ص٧٧.

[٦] محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، سبق ذكره، ص٢٧.

[٧] امبرتو ايكو: السيميائية وفلسفة اللغة، سبق ذكره، ص٧٧.

[٨] نفسه، ص٧٩.

[٩] محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، سبق ذكره، ص٣٠.

[١٠] بشير خليفي: الفلسفة وقضايا اللغة قراءة في التصور التحليلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٠م، ص٤٠.

يوسف أن أوغسطين قدم قائمة سيميائية متلاحمة ومرتكزة على ثنائية (الطبيعة/ الثقافة) أحدثت حضورا في سيميائيات التواصل والدلالة على حد سواء"[١١].

ثم شهد الواقع التاريخي غياب كلمة سيميولوجيا من الفكر الفلسفي قرونا طويلة، وبعد مرور اثنتي عشر قرنا عاودت كلمة سيميولوجيا الظهور من جديد في أفكار جون لوك الفلسفية (١٩٣٢-١٧٠٤م)، حيث" حصر لوك فلسفة المعرفة الإنسانية في ثلاثة علوم، هي: الفيزياء والأخلاق والسيميائية، وبهذا يكون أول من أورد إشارة بينة للسيميائية بوصفها فرعا من فروع الفلسفة، وأنه أول من (قدم المصطلح(سيميولوجيا) أو (السيميائيات)، لكن الدراسة السيميولوجية في عصره لم تخرج عن إطار النظرية العامة للغة وفلسفتها النظرية، ومهما تكن أهمية الطرح الفلسفي الذي جاء به لوك ومدى تأثره بنظرية المعرفة والفلسفة عموما، فإن أهميته في التفكير السيميائي لا تتعدى وضعه للمصطلح."[١٢]

٢-ماهية السيميولوجيا بوصفها منهجا أدبيا نقديا: مر النقد الأدبي بتحولات ثقافية أفضت إلى تغيرات منهجية في مقاربة الخطابات الأدبية، من أبرزها: مناهج ما بعد البنيوية، ويُعد المنهج السيميولوجي واحدا من هذه المناهج النسقية المحايثة (فيما بعد البنيوية)التي اهتمت بدراسة النص الأدبي في ذاته ولذاته، لكنه يتميز بكونه منهجا يُعنى بكيفيات إنتاج المعنى وتمثيل الواقع والتشابك بين ماهو ذاتي وماهو ثقافي.

بخصوص الأصل اللغوي لكلمة سيميولوجيا، فهي" ترجمة صوتية لكلمة Semiologie . وهي مركبة من جزأين: الجزاء الأول هو سيميو، ويتصل بالكلمة اليونانية Semeion التي تعني العلامة، والجزء الثاني هو لوجيا، وهو لاحقة تتصل بالكلمة اليونانية Logos ، وتعني العقل والكلام والخطاب، وهي تفيد في هذا السياق العلم. فهي تفيد علم العلامات."[١٣]

تعرف السيميولوجيا اصطلاحا بأنها العلم الذي يدرس أنظمة العلامات اللسانية وغير اللسانية، فهي " نظرية عامة للدلالة وسيرها داخل الفكر أو نظرية للأدلة والمعنى وسيرها في المجتمع. وفي علم النفس، تظهر الوظيفة السيميائية في القدرة على استعمال الرموز"[١٤]؛ وبناء على ما سبق فإن موضوع السيميولوجيا العلامة، فهي تنظر إلى اللغة بعدها علامة ، والعلامة كما يعرفها بيرس " تمثيل لشيء ما، بحيث يكون قادرا على توصيل بعض جوانبه أو طاقته إلى شخص ما"[١٥] " فهي توجه لشخص ما، بمعنى أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة، أو ربما علامة أكثر تطورا، وهذه العلامة التي تخلقها اسميها مفسرة للعلامة الأولى"[١٦] ، ولا يغدو الشيء علامة " إلا عندما يقوم بتصوير شيء آخر يسمى موضوعته"[١٧].

---

[١١] محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، سبق ذكره، ص٣٢.

[١٢] انظر محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، سبق ذكره ،ص٣٣-٣٤.

[١٣] برنار توسان: ما هي السيميولوجيا؟، ترجمة محمد نظيف، ط٢، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،، ٢٠٠٠م، ص٩.

[١٤] آن ، إينو ، وآخرون: السيمائية الأصول والقواعد والتاريخ، ترجمة: رشيد بن مالك، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٨م، ص٣٤.

[١٥] إديث كريزويل: عصر البنيوية، تعريف بالمصطلحات الأساسية الواردة في الكتاب، ترجمة جابر عصفور،ط١، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣م، ص٣٧٨، ٣٧٩.

[١٦] سيزا قاسم، ونصر حامد أبوزيد: مدخل إلى السيميوطيقا، دار التنوير للطباعة والنشر ، ٢٠١٤م ، ص١٣٨.

[١٧] محمد فليح جبور : الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، سبق ذكره ، ص٤٦.

من هنا فإن العلامة هي كل شيء يحل محله شيء آخر ويستبدل به، واللغة في السيميولوجيا علامة ذات محمولات متعددة ، وبذلك فإن إنتاج الدلالة أو الإيحاء في النص -بحكم ان اللغة نظام علاماتي- يتولد من خلال العلامة التي تتيح التفاعل بين المبدع واللغة، بوساطة المفردات المستخدمة في تعاليها النصي، وكلما كانت العلامة متعالية، متجاوزة إطارها القاموسي أو أصلها الأول- أصبحت أكثر امتيازا ومثالية إبداعية وهذا ما جعل جوليا كريستيفا تعرف النص بأنه ممارسة دلالية منحها علم العلامات امتيازا؛ لأن عملها الذي يتم بوساطته اللقاء بين اللغة والفاعل عمل مثالي"[١٨].

وهناك إشكالية المصطلح تواجهنا في المنهج السيميولوجي، الاختلاف اللفظي والثبات المعرفي، فبعض الثقافات تختار لهذا المنهج المصطلح السيميولوجي، وبعضها يختار المصطلح السيميوطيقي،"سنجد المتحدثين باللغة الفرنسية يتبعون تقاليد مدرسة "جنيف" التي تزعمها "دوسوسير" ويطلقون على هذا اللون "السيميولوجيا"، وسنجد المتحدثين "بالأنجلوسكسونية" يتبعون تقاليد موازية تعود على "شارل بيرس" الأمريكي المنطقي الشهير ويؤثرون مصطلح "السيميوتيك"[١٩]، من هنا تُعد السيميولوجيا والسيموتيقا مصطلحان مختلفان لفظيا لكنهما في الحقيقة يحملان مفهوما واحدا "لقد اختص الأوروبيون باستعمال المصطلح الأول، وفضل الأميركيون استعمال الثاني"[٢٠]، ويؤثر البحث مصطلح""السيميولوجيا" وفق تقاليد مدرسة "جنيف" التي تزعمها دوسوسير تعزيزا لفكرة الترابط بين العلوم اللسانية والفكر النقدي الحديث.

اتفق أغلب النقاد أن العالم السويسري فرديناند دوسوسير (١٩٥٨-١٩١٤م) مؤسس العلوم اللسانية الحديثة هو من بشر بالسيميولوجيا، حيث انطلقت نظرية دوسوسير من فكرة الثنائيات التي تحدث عنها كتابه القيم (محاضرات في اللسانيات العامة)،وهي : ثنائية اللغة والكلام، وثنائية التاريخي والتزامني في دراسة مسار الظواهر الأدبية، وثنائية الدال والمدلول في دراسة العلامة اللغوية، وثنائية المحور التركيبي والمحور الاستبدالي، كما تحدث عن المستويات اللسانيات والسيميولوجيا، وتأسيسا على ما سبق فإن العالم فرديناند دوسوسير هو من وضع قواعد المناهج النصية في كتابه القيم(محاضرات في اللسانيات العامة)، كما بشر بالسيميولوجيا- كما أشار البحث-"حيث درس سوسير العلامة بصفة عامة فإذا كانت الكلمة علامة على الفكر أو الشيء، فإنها تقترب في ذلك من علامات أخرى مختلفة، سمعية وبصرية تدل على شيء آخر غير ذاتها، وأن المستقبل يعد بنشأة علم كبير لنظم العلامات المختلفة، يُعد علم اللغة جزءا منها"[٢١].

أما شارل بيرس (١٩١٤-١٨٣٩م) فقد كان فيلسوفا ليس لسانيا ، فقد عمم فهمه للعلامات على علامات الكون بأكمله، وبذلك بدأ التأسيس للسيميولوجيا "بتحليله لأنواع العلامات المختلفة وتمييزه بين مستوياتها المتعددة"[٢٢]، فإذا كان دي سوسير يجعل هذا العلم قاصرا على دراسة العلامات في دلالتها الاجتماعية، فإن بيرس يطلقه

---

[١٨] عاطف بهجات: التشاجر والانشطار: في السيميولوجيا التطبيقية ط١، القاهرة، مكتبة الآداب، ٢٠١٩م، ص١٧

[١٩] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر،الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص٩٨.

[٢٠] محمدالسرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧م، ص٥.

[٢١] صلاح فضل:مناهج النقد المعاصر، سبق ذكره، ص٩٩.

[٢٢] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، سبق ذكره، ص٩٩.

على كل ما له ارتباط بنظرية العلامات، والثاني لا يرى فيها إلا وظيفتها المنطقية"[٢٣] فيعمم فهمه السيميائي على كل علامات الكون، وقد أعلن عن ذلك بقوله: " لم أكن في يوم ما قادرا على دراسة كل ما درسته. رياضيات، ذهن، ميتافيزيقيا، تجاذب...ما لم تكن دراسة سيميائية"[٢٤] .

ولا يمكن إغفال دور رولان بارت (١٩١٥-١٩٨٠م) وإسهاماته في جانب الدلالة في السيميولوجيا، " فإذا كان سوسير قد رأى أن علم اللغة جزء من منظومة كلية هي السيميولوجيا، فإن أحد تلاميذه غير المباشرين وهو "بارت" قد قلب هذه العلاقة عندما رأى أن أدق وأعقد وأكمل نظام سيميولوجي ابتدعه الإنسان هو اللغة وأن كل النظم الأخرى تكاد لا تستغنى عن اللغة وتعتمد في دلالاتها عليها."[٢٥]

تأسيسا على ما سبق فقد آمن النقاد المحدثون بأن السيميولوجيا هي علم العلامات المكونة من الدال البديل لأي شيء آخر، لكنهم لم يتفقوا في تحديد الاتجاهات السيميولوجية، وذلك لاختلاف مشاربهم الثقافية ورؤاهم الفكرية[٢٦]، غير أن الناقدين حنون مبارك وعواد علي اتفقا على حصر الاتجاهات السيميائية في ثلاثة اتجاهات: سيمياء التواصل "ويمثلها جورج مونان وآخرون"[٢٧]، وسيمياء الدلالة "وأبرز ممثليها رولان بارت، وجوليان كريماس "[٢٨]، وسيمياء الثقافة "ويمثلها يوري لوتمان وآخرون"، "إلى جانب مشاريع سيميائية أخرى، كسيميائية التأويل مع شارل بيرس (CH.Peirce) وبول ريكورPaul Ricœur"[٢٩] .

ويأتي تساؤل كيف يُحلل السيميولوجي الخطاب الأدبي؟

---

[٢٣] محمدالسرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، سبق ذكره، ص٥.

[٢٤] آن ، إينو ، وآخرون: السيمائية الأصول والقواعد والتاريخ، سبق ذكره، ص١٣٣.

[٢٥] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، سبق ذكره، ص ١٠١.

[٢٦] يذكر بيير غيرو(Pierre Guiraud)، للسيميولوجية ثلاثة أنواع من الأنظمة: أنظمة الرموز المنطقية وأنظمة الرموز الجمالية في الفنون والآداب، وأنظمة الرموز الاجتماعية ، ويحصر مارسيلو داسكال(Marcilo Dascal اتجاهات السيميولوجيا في ثلاثة تيارات: سيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الدلالة، وسيميولوجيا التعبير عن الفكر، ويقسم محمد السرغيني السيميولوجيا إلى ثلاثة اتجاهات: الاتجاه الأمريكي، والاتجاه الفرنسي، والاتجاه الروسي' ويحدد حنون مبارك الاتجاهات السيميولوجية: بسيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الدلالة، وسيميولوجية الثقافة، ويصنف عواد علي السيميولوجيا في ثلاثة اتجاهات: سيمياء التواصل، وسيمياء الدلالة، وسيمياء الثقافة' انظر: بيير غيرو: السيمياء، ترجمة: أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، باريس، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٤م٦، مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة: لحمداني حميد وآخرون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م، محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ١٩٨٧م، حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م، عواد علي: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى عام١٩٩٠م .

[٢٧] محمد فليح الجبوري:الاتجاه السيميائي في نقد السرد الحديث، سبق ذكره، ص٦٧.

[٢٨] محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي في نقد السرد الحديث، سبق ذكره، ص٦٧

[٢٩] جميل حمداوي: الاتجاهات السيميوطيقية، التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية، شبكة الألوكة،٢٠١٥، ص٢١٣، ٢١٤.

فإن السيميولوجي يحلل الخطاب الأدبي من خلال دراسة شكل المعنى، فيبدأ بالتحليل البنيوي للخطاب عبر تفكيك عناصره الداخلية، ثم إعادة تركيبها، والانفتاح على السياق الخارجي من خلال التناص، والوقوف على الدوال الإحالية داخله، "فالسيميوطيقا هي لعبة التفكيك والتركيب تبحث عن سنن الاختلاف ودلالاته. فعبر التعارض والاختلاف والتناقض والتضاد بين الدوال اللغوية النصية، يكتشف المعنى، وتستخرج الدلالة"[٣٠]، ولما كان من أغراض البحث المقاربة السيميولوجية لقصيدة محمود درويش"أقبية، أندلسية، صحراء" باعتبارها علامة سيميولوجية دالة ، فلكي تحافظ المقاربة على الاتساق المنهجي؛ فيرى البحث أولا ضرورة تحديد أي الاتجاهات السيميولوجية يسلك؟

وحقيقة أن سيميولوجية التأويل لبول ريكور (١٩١٣-٢٠٠٥م) هي الأقرب منهجيا لتحليل الخطاب الشعري-في رأي البحث- بِعدها قنطرة تربط بين داخل النص بعلاماته اللغوية وخارج النص بجيثياته السياقية من الذات المبدعة والواقع، لأن بول ريكور يرى أن فعل القراءة يشكل نظيرا لفعل الكتابة، ولذا فإن جدل الواقعة والمعنى، الذي يشكل جوهر الخطاب، يولد جدلا ملازما في القراءة بين الفهم أو الاستيعاب (الذي هو: verstehen في التراث التأويلي الألماني) والتفسير (الذي هو erklaren في هذا التراث نفسه) . ودون محاولة فرض مطابقة آلية بين البنية الداخلية للنص بوصفه خطاب الكاتب، وعملية التأويل بوصفها خطاب القارئ"[٣١] فمنهجية بول ريكور السيموطيقية التأويلية" أعادت الاعتبار للسيميوطيقا الخطابية التي سقطت في التحليلات العلمية الموضوعية الصرفة، وغيبت الذات والمقصدية والمرجع. ومن ثم، فلابد أن تكون السيميوطيقا منهجية نصية وخطابية شاملة، تجمع بين الذاتية والموضوعية، وتخلق تآلفا بين الداخل والخارج، وتوفق بين النص والذات والعالم الخارجي"[٣٢]

فالسيميوطيقا التأويلية عند بول ريكور تختلف عن باقي السيميوطيقات، في أنها ليست سيميوطيقا ظاهرتية وصفية مدارها على دلالة الشكل في النص الأدبي باعتباره بنية لسانية داخلية ومغلقة عن السياق الخارجي من الذات والواقع، بل سيموطيقا تعمد إلى التأويل الهيرمنيوطيقي، ومداره الوقوف على دلالة العلامات اللغوية والأدبية في النص الأدبي (الشكل)، ثم تجاوزها إلى البحث في الإحالات التي ارتبط بها النص من الواقع واستبطنها في أعماقه، فكل خطاب مرتبط بدرجة ما وعلى هذا النحو بالعالم"[٣٣]، فإن مقاربة بول ريكور السيميوطيقية تتجاوز التفسير العلمي الداخلي، لتنتقل إلى الفهم والتأويل الخارجي"[٣٤] اعتمادا على أن "النص عالم رمزي مفتوح ومتعدد المعاني بمعنى أن النصوص ليست مغلقة، بل هي عوالم ممكنة ومنفتحة، تُحبل بدلالات موحية ورمزية متنوعة، تتطلب قارئا متعدد القراءات

---

[٣٠] نفسه، ص٤٦.

[٣١] بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط٢، ٢٠٠٨م، ص١١٧-١١٨.

[٣٢] جميل حمداوي: الاتجاهات السيميوطيقية، التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية، سبق ذكره ص٢٨٨.

[٣٣] بول ريكور: من النص إلى الفعل(أبحاث التأويل)، ترجمة: محمد برادة، وحسان بورقية، عين الدراسات والبحوث الاجتماعية، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م، ص١٠٧.

[٣٤] جميل حمداوي:نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، شبكة الألوكة، ٢٠١١، ص٧١.

والتخصصات؛ ومن ثم تصبح النصوص والخطابات والألفاظ والإشارات والاستعارات والعوالم التخييلية والأساطير وسائط لنقل الواقع، والإحالة عليه"[٣٥].

وعلى هذا " يتميز بول ريكور منهجيا وقرائيا بأنه ربط التأويلية بالفلسفة والشعرية (Poétique) والبلاغة الأدبية"[٣٦]. التأويل عنده تأسس على أساس روحي يرتبط بتأويل الكتاب المقدس، ومن المعروف أن السيميوطيقا التأويلية عند ريكور تهتم بتفسير الكتابات الإبداعية والفلسفية والأسطورية أولا، وتفسير الأعراض النفسية ثانيا، مع التركيز على الرموز والعلامات التي تزخر بها الكتب المقدسة ثالثا. ويعني هذا أن نقد بول ريكور يتأرجح بين السيميوطيقا وعلم الدلالة والفلسفة والهيرمونوطيقا؛ والسبب في ذلك أن الرمز متعدد الدلالات والإيحاءات، ويتخذ عند ريكور أبعادا فلسفية ورمزية ولاهوتية ووجودية"[٣٧]، فإذا كان دوسوسير يُعرف اللغة بأنها علامات تؤدي وظيفة التواصل، فإن اللغة عند بول ريكور مجرد وسيط للفكر والتعبير عن الواقع. بمعنى أن اللغة والخيال والاستعارات والرموز والنصوص والخطابات والأساطير هي بمثابة وسائط رمزية، وقنوات لنقل الواقع، والإحالة عليه مرجعا وواقعا"[٣٨] "تتجاوز التفسير العلمي الداخلي، لتنتقل إلى الفهم والتأويل الخارجي"[٣٩]

وعلى هذا النحو يمكن حصر إجراءات السيميولوجيا التأويلية عند بول ريكور في ماقبل الفهم(Précomprehention): [٤٠] والتفسير[٤١] (Explication) والتأويل[٤٢] La compréhention médiatisée)، فهي إجراءات تمنح الذات الشاعرة والإحالات والمرجعية وجودا متحققا مرتبطا بالخطاب الأدبي "وذلك كله من أجل تأكيد عبارة بول ريكور المشهورة: " شرح أكثر لفهم أفضل". وتشكل هذه

---

[٣٥] جميل حمداوي: الاتجاهات السيميوطيقية، التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية، سبق ذكره، ص ٢٧١.

[٣٦] جميل حمداوي:نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، سبق ذكره، ص٧١

[٣٧] جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، سبق ذكره، ص٧٢.

[٣٨] نفسه، ص٨٨.

[٣٩] جميل حمداوي:نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، سبق ذكره ، ص٧١.

[٤٠] يعني ما قبل الفهم تلك العلاقة المباشرة التي يربطها القارىء بالنص لأول مرة. ويعني هذا الاتصال الأولي وجود المتلقي، وحضوره ذاتيا وإنيا وذهنيا ووجدانيا. بمعنى أن هذه المرحلة فيها تلتقي الذات مع النص، وهي كذلك بداية تموقع الذات وجودا وحضورا. وهنا، يتم التركيز على الحدس والافتراض لاستخلاص ماهو كلي وعضوي، وتحصيل الدلالة الافتراضية البؤرية.جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص٨٤.

[٤١] وهي مرحلة الشرح والتحليل، أو هي المرحلة التي نستخدم فيها المقاربات العلمية الموضوعية: الفيلولوجيا، والنقد الأدبي، والتاريخ، واللسانيات، والسيميائيات. جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص٨٤.

[٤٢] تعني عملية التأويل الشرح والتفسير، وتحليل الرموز الثاوية والعميقة، واستخلاص دلالاتها المتعددة. وهنا، ننتقل من مرحلة البحث عن الشفرة والواقعة، للحديث عن الإحالة والمرجع والذات والمقصدية والرسالة. بمعنى أن العلوم الوضعية تلتزم بالواقعة والشفرة على مستوى عملية الشرح. في حين، تبحث مرحلة الفهم عن الرسالة والمقصدية. وبهذا يكون بول ريكور قد وفق بين هيرمونيطيقا التفسير وهيرمونيطيقا الفهم. جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص٨٥.

المراحل الثلاث ما يسمى بالدائرة الهيرمونيطيقية للتأويل"[٤٣]، وترتكز على الجمع بين داخل النص وخارجه، والاهتمام بالعلامات اللغوية وتأويلها، والإحساس بالذات المبدعة والواقع، وإجراء تحليل مستفيض لحضور العلامات التي تحتويها القصيدة الشعرية؛ وعلى هذا سيعمد التحليل إلى الخطوات المنهجية وفقا لتمييز "بول ريكور":

المبحث الأول: ماقبل الفهم.

المبحث الثاني: التفسير.

المبحث الثالث: التأويل.

تحليل قصيدة "أقبية، أندلسية، صحراء"[٤٤] في ضوء سيميولوجيا بول ريكور التأويلية

إن توظيف المستويات الإجرائية للمنهج السيميولوجي التأويلي لبول ريكور، يبقى عملية معرفية تختلف من ناقد إلى ناقد، أبدأ بالمستوى الإجرائي الأول ، أو المبحث الأول:

المبحث الأول: ما قبل الفهم. يهتم بقراءة المُحلل السيميائي للخطاب الشعري قراءة استكشافية ، في محاولة لاستبطانه في داخله والإحساس به والتفاعل معه ذهنيا وروحيا؛ من أجل تخمين دلالة افتراضية بؤروية للخطاب؛ ويرتأي البحث إدارته في هذه القصيدة تحديدا (بعد قراءة استكشافية تشمل القصيدة كلها) حول إجراءين سيميولوجيين، هما:١-سيميولوجيا العنونة، لأن عنوان هذه القصيدة علامة دالة يمكن أن تحدد دلالة النص بأكمله. ٢-سيميولوجيا جملتي البدء والختام، لأنهما يعتبران في هذه القصيدة علامة دالة تشكل بؤرة النص الدلالية..

١-سيميولوجيا العنونة (البؤرة المركزية):

العنوان يُمثل علامة سيميائية دالة ،إذ "تُعد العنونة في الكتابة سيرورة ثقافية لأنها تحدد كثيرا من خصائص النصوص ومن شروط تبادلها بين الكتاب والمستعملين. فالعنوان بناء على بنيته التركيبية وعناصره المعجمية والدلالية، يمكن أن يُفضي إلى تجنيس النص وإلى تحديد شكله ودلالته"[٤٥]، وسيجت القصيدة بعنوان: "أقبية، أندلسية، صحراء"، وهو يُشكل بؤرة دلالية مركزية تتصل بدلالة النص، فهو " مرتكزا دلاليا يجب إن ينتبه عليه فعل المتلقي، بوصفه أعلى سلطة تلق ممكنة، ولتميزه بأعلى اقتصاد لغوي ممكن، ولاكتنازه بعلاقات إحالة (مقصدية) حرة على العالم، والى النص وإلى المرسل، لاشك أن العنوان يشكل نقطة مركزية أو لحظة تأسيس بكر يتم منها العبور إلى النص"[٤٦]؛ وتأسيسا على ما سبق يُمكن عد العنوان "أقبية، أندلسية، صحراء" نصا أول من نصوص الخطاب الشعري لمحمود درويش، بعد "الخطاب هو منطلق الهيرمينوطيقا التأويلية. والخطاب - هنا- هو مجموعة من النصوص ذات وحدة موضوعية وعضوية تتسم بالاتساق والانسجام والتشاكل."[٤٧]

-**قيمة العنوان الموقعية**: يحتل عنوان القصيدة فضاء نصيا هو صفحة بيضاء منفردة قبل نص القصيدة..

-**قيمة العنوان التركيبية والدلالية:** يمثل العنوان رغم تعالقه بالخطاب، نصا له استقلاليته تركيبيا ودلاليا ..

---

[٤٣] جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، نفسه، ص٨٤.

[٤٤] محمود درويش: الديوان الأعمال الأولى٢، رياض الريس للكتب والنشر، لبنان، ط١، ٢٠٠٥، ص٤٠٣-٤٠٨.

[٤٥] عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي(البنيات الخطابية- التركيب- الدلالة، سبق ذكره،ص١٠٩.

[٤٦] بسام قطوس : سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمّان، ط١، ٢٠٠١م، ص٣٢.

[٤٧] جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة ، سبق ذكره، ص٨٢-٨٣.

-تركيبيا: يتميز بالإضمار الذي يضمر مكونات الجملة كما تقتضيها الرتبة (فعل- فاعل- مفعول) بالنسبة للجملة الفعلية، أو (مبتدأ- خبر) بالنسبة للجملة الأسمية..

-يتميز بالاستقلال الذي يفصل الدوال عن بعضها البعض وينفي التماسك والترابط بينها، لأن الربط يترتب على إجراءات، منها: التعريف، وأحرف العطف، والإحالة على ضمير، وهي غائبة هنا، ويتأكد استقلال الدوال باعتماد الفاصلة (علامة ترقيم) وتكرارها مرتين..

-دلاليا: يُمثل العنوان "أقبية، أندلسية، صحراء" علامة سيميائية تقتضيها الإحالة، ذلك أن وحدات العنوان المُعجمية تشكلات مكانية تحيل على أمكنة محددة في الواقع. أمكنة ذات حمولات ثقافية تاريخية وإيديولوجية، كما تتشاكل هذه الوحدات الدلالية سيميائيا مع الخطاب الشعري، ومما يؤكد هذا التشاكل التكرار الذي يعتمده محمود درويش لهذه الوحدات المُعجمية في خطابه الشعري، فيشهد الخطاب تكرير الوحدة المُعجمية الأولى **"أقبية"** أربع مرات، مرة واحدة في صيغتها الجمعية "أقبية" الواردة في نص العنوان ، وفي صيغتها المفردة "القبو" ثلاث مرات، أما الوحدة الدلالية **"أندلسية"** فوردت الأندلس مرتين، ووردت قرطبة ثلاث مرات في الخطاب الشعري ، وثالثهما **"صحراء"** ففاقت "أقبية" و "أندلسية" في التكرار والحضور الطاغي ثلاث عشرة مرة تتردد في الخطاب بِعدها لازمة تكريرية **"صحراء صحراء"** لها وظيفة إيقاعية ودلالية في الخطاب الشعري، مما يؤكد أنها المكان المحوري الذي يركز عليه محمود درويش في خطاب الشعري، والذي يخلق سمة التشويق لفك هذه الشفرة المكانية.

وإذا كانت الأقبية والأندلسية والصحراء بِعدها وحدات مُعجمية تتعالق في موقع العنوان، فإن خصائصها الجغرافية تختلف، وحمولاتها الثقافية تفترق، وهذا الاختلاف والافتراق يخلق مزجا فنيا رائعا، ودلالات ثقافية شتى، ويعني خروجًا على النظام اللّغوي إلى نظام سيميائي يقدم علامات تتعدى التفسير اللّغوي لهذه الدوال المكانية إلى الذاكرة العربية، وهذا ما يسوقنا إلى القول: إن العنوان يفيض بالإحالات على الذات الشاعرة والواقع الفلسطيني، إذ تحيل الأقبية ، والأندلسية ، والصحراء أولا (بعده مركبا دالا) على عناصر مكانية واقعية تحمل دلالة مفارقة المكان المتعدد، وحضور ثلاثة عوالم مختلفة .إنه شفرة مكانية تتشاكل سيميائيا مع الخطاب الشعري، تخفي مغزى ورؤية خاصة تنفك بإضاءة القصيدة واستنطاق الترابطات بين عناصرها.

فالعنوان ثالوث مكاني لا يترابط على مستوى التركيب بواو عطف مثلا –كما أشار البحث- لكن ينفصل كل مكان عن المكان الذي يليه بفاصلة ، ويشدنا هذا الثالوث المكاني إلى حيرة تمتزج بدهشة وتشويق، وخصوصا بعد اكتشاف أبعاده الثقافية.

تخلق كل كلمة في العنوان عالما دلاليا بوصفها علامة ثقافية ، من خلال الإحالة على الواقع التاريخي والأيديولوجي لشاعر فلسطيني يعيش تجربة حزن وفراق مُرة، شاعر مهموم بقضية أرض أسيرة مُستلبة وقضية إنسان فلسطيني ولد للموت، لذا عند تفصيل المقاربة السيميائية للعنوان، يُمكن أن أقول:

إن الأفضل تفكيك العنوان، ثم مقاربة كل كلمة منه بمفردها، لأن كل كلمة تُحيل على عالمين مغايرين، وأبدأ بكلمة **"الأقبية"** بوصفها علامة ثقافية تفتح عالمين مغايرين، العالم الأول: تحيل على الحضارة الإسلامية وفن المعمار الإسلامي، فهي السقف الدائري المسقط، مقعر من الداخل ومقبب من الخارج، الرباط الوحيد بين العربي وبين أوروبا كان القبو، وذلك لأن البناء والعمارة اختزال لفكرة الحضارة، فالعرب مثلوا حضارتهم الإسلامية بشيئين: الأقبية والأرابيسك، تمثيلا ثقافيا لحُلم العربي أن يؤسس أمام الأوروبي مجدا وحضارة إسلامية.

العربي وجد الكنائس مُقببة في الأندلس، ثم أصبحت القباب علامة تمييز المساجد مع المآذن[٤٨]، ويشهد التاريخ مجيء هذا النمط المعماري الأموي المشرقي إلى الأندلس مع العرب الأمويين الذين أخذوا الأندلس من الأوروبيين، أما العالم الثاني: تُحيل على أبنية تحت الأرض سفلية مُغلقة مُظلمة تُخزن فيها البضائع حفاظا عليها من التلف؛ إذن الأقبية هي علامة سيميائية تحيل من ناحية على التاريخ والمجد العربي القديم في الأندلس ، ومن ناحية أخرى تُحيل نفسيا على الحصن الذي يأوي إليه الإنسان للاحتماء فيه، والاختباء فيه من خطر ما، والإدبار إليه هروبا من إخفاق أو ألم ما.

لكن الأقبية في تصميمها المعماري في الواقع مفتوحة من ناحية ومغلقة من ناحية، ومن ثم لا تحقق حماية فقد تصبح قبورا؛ وعلى المستوى النفسي للمتلفظ الشعري المهموم باستلاب الأرض واستشهاد الإنسان الفلسطيني تُعد الأقبية : علامة سيميائية تحيل على واقع فلسطيني يتخذ أبناؤه المقاتلين الأقبية (إحالة على الأنفاق في الواقع الفلسطيني) دورا للحياة والسكنى هربا من قتل مُنتظر، لكنها لا تحقق حماية بل تُفضي إلى الاستشهاد والتلاشي للفلسطيني؛ إذن ما قيمة الأقبية عند شاعر يعاني حالة يأس مُطبق يصل إلبى حد العدم، وهي لم تحقق حماية ولم تحافظ على الحياة ؟ ومن ثم سحب المتلفظ الشعري **الأقبية** في خطابه الشعري إلى العدم حين قال: **"ما الساعة الآن/ لا وقت للقبو"**. إنه وعي العدم بالمكان.

أما الكلمة الثانية:**"الصحراء"** فتُعد علامة سيميائية تُحيل أيضا على عالمين مغايرين: عالم محمود درويش وحالة اليأس والعدم التي يحياها ويعيشها أولا؛ لأن الصحراء علامة تدل على التلاشي الفلسطيني ضياعا وعذابا وتيها، وفي الوقت نفسه حمَّالة دلالات نفسية ترتبط بالثقافة العربية ثانيا: تحيل على الرحلة التي قطعها العربي، فالعربي خرج من الصحراء وأخذ الأندلس؛ رحلة المجد، ورجع مرة ثانية إلى الصحراء؛ رحلة الانهزام والانكسار باحثا عن مأوى وحماية في اتساع الصحراء المتناهي في الكبر، التكرار والحضور الطاغي ثلاث عشرة مرة لهذه العلامة (كما أشار البحث)؛ يؤكد هذه الدلالة و أنها المكان المحوري الذي يركز عليه محمود درويش في خطاب الشعري، فالصحراء يخرج منها العربي في بداية رحلته ثم يعود إليها في نهاية الرحلة، والتي تشكل من خلال السياق الدلالة النفسية الأبرز في القصيدة، وهي ديمومة الضياع والعذاب والتيه الفلسطيني ، فالمُتلفظ الشعري الذي يحيل على الإنسان الفلسطيني كلما خرج من صحراء التيه يعود إليها ويدخل فيها مرة تلو مرة إلى حد التلاشي والعدم

---

[٤٨] وقد استخدمت طريقة بناء القباء في معبد الرمسيوم الذي بناه رمسيس الثاني بين سنتي (١٢٩٢-١٢٢٥) قبل الميلاد، والغريب أن هذا النظام الذي لم تعرفه العمارة الرومانية، كان قد ظهر في العمارة البيزنطية كتأثير شرقي، لأنه من المعروف أن تغطية المنشآت القديمة بالقباب كان تقليدا شرقيا عرفته العمارة العراقية القديمة، بسبب عدم تواجد الأحجار الكبيرة من جهة وضرورة ارتفاع السقوف، لتخفيف وطأة الجو الحار فيها من جهة أخرى؛ ويغلب الظن أن المسلمين كانوا قد نقلوا بناء القباب عن الساسنيين والبيزنطيين والأقباط ، وأقبلوا على استخدامها بشكل خاص؛ لتغطية ما شيدوه من أضرحة، ثم اعتمدها المعمار المسلم في تقبية المساجد، واعطاها عمقا وجدانيا يتلاءم مع النظرة الصوفية التي تميز الفن المعماري الإسلامي، ثم انتقلت القباب إلى العمارة الرومانية في الأراضي الشرقية الشامية، ثم انتشرت في العصر البيزنطي، ومن المؤكد انتقال القباب إلى العمارة الأموية المشرقية في الشام . انظر رزق عاصم محمد: معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، مكتبة مدبولي، مصر، ط١، ٢٠٠٠م، ص٢٢١-٢٢٢.

أما "أندلسية" فتُحيل على عالمين مغايرين أيضا: المكان المعلوم الأندلس/ المجد العربي القديم/الحلم/ الجنة المفقودة/ الغياب المُر /المكان المحال الذي انعدم فيه الوجود العربي ، وتلاشى منه المجد العربي ويمكن القول إن لهذا السبب جاء بها الشاعر في المسافة البينية بين الأقبية والصحراء، وكأن الوصول إليها محال، تيها ومعاناة في الصحراء وهروبا وإدبارا إلى الأقبية؛ ومع اختلاف هذا الثالوث المكاني في الخصائص الجغرافية والحمولات الثقافية ، إلا أنه علامة عنوانية تحيل على وحدة دلالية خاصة بمحمود درويش هي وعي العدم بالمكان وبالإنسان وبالوجود، فكل شيء يساوي اللاشيء .

ولأن الأرض كلمة مؤنثة على المستويين اللغوي واللاوعي الجمعي، على المستوى اللغوي مؤنث غير حقيقي ، وعلى المستوى اللاوعي الجمعي: الأرض هي الأم، وهي الأنثى، وهي الحبيبة ، و"الصحراء" مؤنثة لغويا تأنيثا غير حقيقي على مستوى ألف التأنيث الممدود، فإن محمود درويش وريث الميراث الحضاري للساميين كي لا يخرج من نسق التأنيث للمكان المختزن في اللاوعي الجمعي ، فإنه يؤنث القبو بصيغة جمعية "أقبية" ويؤنث الأندلس بتاء التأنيث المربوطة "أندلسية"؛ إذن هذه الخصائص الموقعية والتركيبية والدلالية تحدد حجم العنوان المركزي موقعيا وخطابيا ودلاليا، مما يمكننا من وصفه نصا يمثل البؤرة المركزية للخطاب الشعري..

٢- سيميولوجيا جملتي البدء والختام

من المعلوم اهتمام النقد ببدء الخطاب الشعري وختامه، وتميزهما بوظيفة جمالية، إذ كان الشاعر لا يعُد حاذقا إلا إذا اجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة، لأن الاستهلال أول ما يقرع السمع (باعتبار الإنشاد هو السمة البارزة في تلقي الشعر حتى العهود التي تجلى فيها التدوين)، والخاتمة موقف يستعطف حواس المتلقي[٤٩]، ثم جاء النقد الحديث فأعطى جملتي البدء والختام وظيفة دلالية مكثفة تنضاف إلى وظيفتهما الجمالية، لأنها تتصل بتشكيل الخطاب الشعري واختزال نواته الدلالية..

وتنامت هذه الفكرة من خلال السيميولوجيا التي تميزت باهتمامها بالعتبات النصية، التي تُعد جملتا البدء والختام جزءا منها ، من حيث إن "الاستهلال عند "جنيت" هو ذلك المصطلح الأكثر تداولا واستعمالات اللغة الفرنسية واللغات عموما، كل ذلك الفضاء من النص الافتتاحي Liminaire (بدئيا/ Preliminaire) كان، أو (ختميا/ Postliminaire) والذي يعني بإنتاج خطاب بخصوص النص، لاحقا به أو سابقا له، لهذا يكون الاستهلال البعدي أو الخاتمة (Postface) مؤكدة لحقيقة الاستهلال"[٥٠]، "إلا أن الجمل البدئية وكذا الختامية –عموما- لا تشبه الجمل النحوية

---

[٤٩] انظر عبد العزيز الجُرجاني (ت٣٩٢هـ): الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٦م، ص٥١، وأبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني الأزدي (٤٥٦هـ): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق على حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط٥، ١٩٨١م، ص ٢١٨.

[٥٠] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، ردمك، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م، ص١١٢.

من حيث تراكيبها، فالجملة النحوية لها أركانها ما هو معروف في القواعد النحوية، أما الجمل البدئية والختامية فهي جمل نصية"[٥١]

٢-١سيميولوجيا الجملة البدئية:

"تمثل الجملة البدئية مفاتيح سيميائية في النص، لا تقل أهمية عن بقية العتبات النصية التي تُسهل عملية تلقيه، و(قد) تُسهم في تفكيك شفراته، وتحديد أشكال معناه؛ ومن ثم استكناه بناه ومضامينه السيميائية التي ينبني عليها، وتبدأ من أول نقطة مُفضية إلى التخييل، وتنتهي عند أول تحول وانتقال من وضعية إلى أخرى إن دلاليا أو تركيبيا"[٥٢]؛وعلى هذا يقترح البحث أن جملة البدء في خطاب محمود درويش الشعري، هي:" **فلتواصلْ نشيدكَ باسمي. هل اخترتُ أُمِّي وصوتَكَ؟ صحراءُ صحراءُ/ولتكن الأرضُ أوْسعَ من شكلها البيضويِّ . وهذا الحمامُ الغريبْ/حمامٌ غريب . وصدِّق رحيلي القصير إلى قرطبهْ وافتراقي عن الرمل والشعراء القدامى ، وعن شَجَرٍ لم يكن اِمرأة./ البداية ليست بدايتنا، والدخان الأخير لنا/ والملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها"** وعامل اختيار هذا الملفوظ جملة بدئية، يعتمد على محمولاتها الوظائفية العديدة وكثافتها الدلالية، وأبرزها الدلالة النفسية: حالة محمود درويش هي حالة العربي الذي يعيش تجربة حزن وفراق دائم؛ لذا مع انتهاء هذا الملفوظ ينتهي الاختزال، ويشرع الخطاب الشعري في التفصيل. ونعود إلى الحديث عن المحمولات الوظائفية العديدة التي تنهض بها الجملة البدئية:

جمالية ودلالية: يحققها هذا الملفوظ من خلال تأسيس العلاقات السياقية بين الوحدات اللغوية على: التداعي، ثم استثمار أسلوب الإنشاء، ثم استخدام الرموز في جملة الاستهلال.

١- **التداعي:** هذا التداعي الذي يستولده الخيال من الذاكرة ، ومن الخيال تنشأ العبقرية، حيث يرى "جيرارد" أن العبقرية: " تنشأ من الخيال- ثم استطرد قائلا: ولكن الأهم كيف يعمل الخيال؟- إنه يعمل من خلال التداعي – من خلال ما يتذكر"[٥٣]؛ يبدأ محمود درويش من **"اسمه"** في أسلوب إنشائي طلبي **"فلتواصل نشيدك باسمي"**، ولما كان اسم الإنسان شاهد وجود لإنسان غير موجود/ عدم قبل أن يمتصه النسيان، فإن الاسم يستدعي كلمة **"أمي"** باعتبارها سر الوجود ومنبعه، وتشكل كلمة **" أمي"** نواة جملة البدء المركزية وهذا يعني خروجًا على النظام اللّغوي إلى نظام سيميائي يقدم علامات تتعدى التفسير اللّغوي لدالة (الأم)، إلى الذاكرة العربية التي تربط الأمومة بالأرض، ثم تفجر كلمة **" أمي"** أفكارا شتى ، تبدأ من بداية رحلة البدوي أو العربي من الصحراء، فيأتي محمود درويش بكلمة "صحراء" في لازمة تكرارية **"صحراء صحراء"** تتشاكل مع العنوان؛ ومن ثم تؤكد أن الصحراء هي النواة المكانية التي يدور حول جمالياتها وشاعريتها الخطاب الشعري.

ثم تُنادي كلمة صحراء على مستوى القصيدة كلمة " الأرض"؛ فيتجه خيال محمود درويش إلى فكرة العودة إلى الأرض من منطلق العودة إلى المنبع ، بوصفها فكرة مختزنة في اللاوعي الجمعي فكرة تشبث الفلسطيني بأرضه رغم غربته وشتاته،؛ لكن حالة العدم التي يعيشها تمتد إلى كلية الأرض؛ فيقدم أطروحة الأرض الواسعة تضيق على الإنسان من خلال تقنية المفارقة الجمالية: **"ولتكن الأرضُ أوْسعَ من شكلها البيضويِّ "**، وتجد هذه الفكرة سندا لها في الثقافة الإسلامية: **"**وَعَلَى الثَّلَاثَةِ الَّذِينَ خُلِّفُوا حَتَّىٰ إِذَا ضَاقَتْ عَلَيْهِمُ الْأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ وَضَاقَتْ عَلَيْهِمْ أَنفُسُهُمْ" سورة التوبة آية ١١٨.

---

[٥١] انظر عصام واصل: في تحليل الخطاب الشعري (دراسة سيميائية) دار التنوير، الجزائر، ط١، ٢٠١٣م، ص١٥-١٦.

[٥٢] عصام واصل: في تحليل الخطاب الشعري (دراسة سيميائية): ص ١٥.

[٥٣] بنيلوبي مري: العبقرية-تاريخ الفكرة، ترجمة: محمد عبد الواحد، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص٢٠٨.

وتلي كلمة "الأرض" كلمة "الحمام" **"وهذا الحمامُ الغريبْ/حمامٌ غريب"** في مركب تكراري وظيفته تعزيز أطروحة ضيق الأرض، وتأكيد تغريبة هذا الحمام وتشرده، ولأن كلمة **"الحمام"** في صيغتها الجمعية تتعالق سياقيا مع الكلمات التي تسبقها والتي تليها بسلطة التداعي اللغوي، فإنها تخرج على النظام اللغوي الذي يعطيها هوية طائر إلى النظام السيميائي الذي يقدم **"الحمام"** رمزا لرغبة كل فلسطيني مُفارق للوطن بالعودة إليه، بل والتشبث بحُلم العودة للمنبع /الوطن، كما يرمز **"الحمام الغريب"** إلى شتات الفلسطيني وتشرده، لأن النعت بكلمة **"الغريب"** والتكرار لصيغة **"حمام غريب"** يحمل دلالة اللاعودة واستمرارية تغريبة الحمام اختزال الفلسطيني وتشرده، ويؤكد حالة اليأس التي يعانيها محمود درويش ..

ثم تستدعي كلمة **"الأرض "**بوصفها علامة دالة على فلسطين الأسيرة المُستلبة والجرح العربي النازف في الحاضر ،**" قرطبة"** أي أن الذاكرة تستدعي تاريخا من الغياب وجراح فقد عربي قديم، في مزج مدهش بين ماضي الفقد وحاضره، فيستدعي الشاعر على مستوى الخطاب الدلالي: الضياع المُر لـ"فلسطين" في الحاضر والغياب المُر للأندلس أو "قرطبة" في الماضي ، ويربطهما بفكرة حُلم العودة إلى المنبع، إذ يقول: **" وصدِّق رحيلي القصير إلى قرطبةْ "**، لكن هذا القول الشعري يحمل ثنائية الرغبة/العدم: تتجلى الرغبة في أطروحة الرحيل إلى الأندلس، وأما العدم أو استحالة إعادة رحلة المجد العربي إلى الأندلس في الحاضر ، فيتجسد من خلال تقنيتين لغويتين، الأولى: الفعل الإنشائي الطلبي "صدق" الذي يحمل دلالة الشك في المقول، والثانية،في الأقوال الشعرية :**"ولتكن الأرضُ أوْسعَ من شكلها البيضويِّ . وهذا الحمامُ الغريبْ/حمامٌ غريب."**، و: **البداية ليست بدايتنا، والدخان الأخير لنا."** وهو يُحيل على تاريخ فتح الأندلس أن الفاتحين ليسوا العرب الفلسطينيين **"البداية ليست بدايتنا"** ، فيشهد التاريخ أن من فتح الأندلس هم العرب الأمويون ساكنوا الشام قديما، ورغم ذلك فإن احتلال فلسطين وموت الفلسطيني مُنفجرا ومُحترقا **"والدخان الأخير لنا."** جاء ردا على الأخذ العربي للأندلس..

ولأن الرحيل حركة انتقال من مكان إلى مكان آخر، تستولد حركة افتراق جواني مُوجع، فإن كلمة الصحراء التي وردت في استهلال القصيدة والتي استدعت بداية رحلة العربي في الثقافة العربية، فإن كلمة الرحيل تفجر فكرة الافتراق في خيال الشاعر، فيخلق مزجا رائعا بين وحدات لغوية، هي : الرمل، والشعراء، والشجر في القول الشعري التالي: **"وافتراقي عن الرمل والشعراء القدامى، وعن شَجَرٍ لم يكن اِمرأة"** ليجسد أوجاع البدوي أو العربي على الشيء الضائع، وتجد هذه الفكرة سنداً لها في الثقافة العربية، وهي : ظاهرة البكاء على الأطلال في استهلال القصائد، ويجسد محمود درويش هذه الأوجاع عبر اختزالين لغويين، أولهما: اختزال كلية الأرض العربية في دالة **" الرمل"**، وثانيهما: اختزال كلية الأصل العربي في المركبيين الوصفيين **"الشعراء القدامى"** و **"شجر لم يكن امرأة"** ، حتى الشجر العربي يقدمه الشاعر في صورة ذكورية: **"عن شَجَرٍ لم يكن اِمرأة"**، ليحمل دلالة القسوة وغياب الحنان، ويعبر عن حالة العدم التي يعانيها الشاعر؛ فوجود الشجر يساوي اللاوجود، ليس له قيمة عند محمود درويش لأنه لا يحمي أو يسند..

وينتهي ملفوظ الجملة البدئية بالقول الشعري: **البداية ليست بدايتنا، والدخان الأخير لنا/ والملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها"** فيها انقسمت الدلالة إلى ثنائية الفعل ورد الفعل: يتجلى الفعل في رحلة المجد العربي من الصحراء وأخذ قرطبة أو الأندلس مجازا ُمرسلا، ويتجلى رد الفعل في احتراق العربي **" والدخان الأخير لنا"** بفعل ملوك الغرب؛ وما هذا إلا تأكيدا لحالة العدم التي يعانيها محمود درويش ويجسدها الخطاب في كل دفقاته الشعرية، وتأسيسا على ماسبق يُمكن أن نقول: يخرج الشاعر من دائرة يأس يصل فيها إلى حد الإحساس بالعدم، ثم يعاود الحُلم ؛ فيحلُم بالخلاص؛ لكن الحُلم ينهار، ويدخل في دائرة يأس أخرى، فما فائدة رحلة العربي

إذن (في تصور محمود درويش وفي طرحه الشعري) من الصحراء إلى الأندلس؟ بعد أن عاد مُحترقا..

٢-**الإنشاء**: يستثمر الشاعر أسلوب الإنشاء الطلبي أولا في البنى الجملية التالية: **"فلتواصل نشيدك باسمي- صدق رحيلي القصير إلى قرطبة – وواصل نشيدك باسمي "**، ثم يستثمر الأسلوب الإنشائي الاستفهامي ثانيا في البنية الجملية: **" هل اخترت أمي وصوتك؟"** التي تتكرر مرتين على مستوى المقطع وهو حمال دلالات جمالية ؛ تتحقق الوظيفة الجمالية من خلال التنويع وتسلسل الأفعال في نسق الإنشاء، وقيام الشعرية فيه على التداعي-كما أشار البحث- فالنشيد ترديد صوتي مصحوب بالموسيقى، لذا يستدعي الصوت، كما أن اسم الإنسان شهادة وجود لإنسان غير موجود؛ لذا يستدعي الأم منبع الوجود..

٣- **التشاكل:** تجلى التشاكل السيميائي بين الجملة البدئية والخطاب الشعري من خلال تكرار الوحدات المعجمية التي شكلت بنية الجملة البدئية في الخطاب الشعري، ومنها فعل المواصلة : **"فلتواصلْ نشيدكَ باسمي"**. ومن الأسماء التي تكررت في كلية الخطاب الشعري: صحراء، وقرطبة ، والحمام .. في سياق يشحن تلك العلامات بدلالات تُدخلها في النظام السيميائي (كما أشار البحث في سمة التداعي وجماليته ، وسيكمل في سمة استخدام الرموز القابلة).

٤-استخدام الرموز في جملة الاستهلال:

يستهل الشاعر جملة البدء بالقول الشعري: **" فلتواصلْ نشيدكَ باسمي. هل اخترتُ أُمِّي وصوتَكَ؟ صحراء صحراءُ"** هيمنت على الجملة رموز ثلاث تتعالق في بنية رمزية جزئية على مستوى المركب اللغوي الاستهلالي السابق، تجسد وحدة دلالية قائمة على ثنائية الحضور/ الغياب، وهذه الرموز هي ثالوث: الاسم، والأم، والصحراء..

تتجسد ثنائية الحضور والغياب في: تجلي ذات الشاعر الذات المتلفظة، وتدل عليها ذواتم لغوية متمثلة في ضمير المتكلم المتصل المفرد" الياء" في الكلمات: **" اسمي- أمي "** إذن يبدأ محمود درويش خطابه الشعري من اسمه، والاسم شاهد وجود للغائب بالموت غير الموجود، وتبدو ذات الشاعر الذات المتلفظة تُجرد من ذاتها ذات فردي ثان/ مساعد، تخاطبه وتحثه إلى إنجاز أفعال في مستهل القصيدة عبر تقنية الاستباق الزمنية اعتمادا على مؤشر لغوي إلى الآتي، يتمثل في أسلوب الإنشاء الطلبي **" فلتواصل"**، وأول فعل من هذه الأفعال التي تستطلبها الذات المتلفظة: مواصلة النشيد باسمها، ولأن العربي يغني حزنه، وظاهرة الاستهلال بالبكاء على الأطلال شاهدة على ذلك، وكما أشار البحث إلى أن اسم الإنسان علامة على وجوده بعد أن غيبه الموت، فإن حث الأنت على مواصلة النشيد باسم ذات الشاعر؛ تحيل على تجذير حضور الذات الشاعرة اسما وعدمية وجوده إنسانا ،بل تتجاوز الذات الشاعرة على مستوى البنية العميقة للنص إلى حضور الفلسطيني اسما وموته إنسانا.

ويتميز هذا المركب الجملي : **"لتواصل نشيدك باسمي"** بمجموعة خصائص تهبُه موقعا مميزا في مستهل الخطاب وفي داخل فضائه :

-يحتل هذا المركب الجملي فضاء نصيا هو الاستهلال (السطر الأول) من القصيدة؛ فإنه إذن يتميز بمكان خاص، فقيمته موقعية..

-يمثل هذا المُركب الجملي رغم تعالقه بالخطاب، نصا له استقلاليته تركيبيا ودلاليا.

-تركيبيا: يتميز بالحذف الذي يحذف الفاعل/ الآخر وينوب عنه الضمير المخاطب المتصل بـ"الكاف" في **"نشيدك"** من مكونات الجملة كما تقتضيها الرتبة (ف- فا- مف) بالنسبة للجملة الفعلية أو المبتدأ والخبر بالنسبة للجملة الأسمية؛ ويدل الحذف على تبئير الوحدة المعجمية: النشيد، لمنحه قيمة موقعية. إن قراءة خطاب القصيدة ستبين من خلال تكرار حث الأنت/ المساعد(في استهلال أغلب المقتطفات أو المقاطع الشعرية) على الغناء أي أنها مرثية موت أو أغنية للموت الفلسطيني من ناحية والتشرد الفلسطيني من ناحية ثانية، المَتجليان في دلالات

الأقوال الشعرية التالية: **" وواصل نشيدك باسمي."**[٥٤] ، **" غن التشابه بين السوال وبين السؤال الذي يليه"**[٥٥]، **عن انتشاري على جسد الأرض كالفطر."**[٥٦]،**" وغن افتراقي عن الرمل والشعراء القدامى"**[٥٧].

ثم ينتقل محمود درويش من النشيد الذي يحث **الأنت** / المساعد إلى إنشاده تأكيدا لموت الإنسان الفلسطيني الذي لم يبق منه سوى اسمه، إلى الأم **" أمي"** في قوله**:"و هل اخترتُ أُمِّي وصوتَكَ؟"** كلمة أمي في هذا المركب الاستفهامي المُنبه للمشاعر تحمل طاقة عاطفية ودلالات احتواء وأمان ثم ترتبط بالصوت، وتدخل مع الصوت في دائرة فعل اختيار الأنت/ المساعد، مما يكشف عن حمل الأنت/ المساعد لعبء الأم وعبء النشيد الذي ينشده بصوته لرثاء الأرض الأسيرة والابن الميت، لأن الأم على مستوى بنية النص العميقة هي الأرض (كما أشار البحث)التي يحمل الفلسطيني هم الانفصال عنها ويحلم بالعودة إليها..

ويعزز دلالة الغياب أن الذات الشاعرة تبدأ من اسمها، بعد موت الإنسان تطالب بترديده في نشيد ، وما النشيد إلا صوت نغمي ينتشر في الهواء ثم يتلاشى بمواصلته، فتطالب بمواصلته **"فلتواصلْ نشيدكَ باسمي"** انتصارا للرثاء والحزن .

أما التيه فيتجلى من خلال كلمة صحراء في المركب اللغوي التكراري **" صحراء صحراء"**.

عاطفية: قدمت حالة ذات الشاعر العاطفية، حالة محمود درويش هي حالة العربي الذي يعيش تجربة الحزن والفراق الدائم للوطن، أُحتلت بلاده، ولأن فكرة العودة إلى المنبع / الأرض الأم مختزنة في أنسجة الدماغ العربي –اللاوعي الجمعي—فإن جملة البدء تقدم حالة ذات شاعر تتقمص حالة كل فلسطيني يعاني هذا الشتات المُر والمحو الأليم..

ثقافيا:كشفت جملة البدء عن وجه من وجوه قضية فلسطين ، واستلاب أرضها وثقافتها ومحو وجودها، وقرطبة تمثل الذاكرة التي تستدعي تاريخا من الغياب وجراح فقد عربي قديم، في مزج مدهش بين ماضي الفقد وحاضره، فيستدعي الشاعر على مستوى الخطاب الضياع المُر لـ"فلسطين" في الحاضر والغياب المُر للأندلس أو "قرطبة" في الماضي.

حجاجيا: وتتمثل الوظيفة الحجاجية في إثارة ذهن المتلقي بتنوع الإنشاء مرة عن طريق فعل الطلب **"فلتواصل"** ومرة أخرى عن طريق الاستفهام **"هل اخترت؟"**، ثم استغلال علاقة التداعي بين الوحدات اللغوية، مما يجعل هذا الاستهلال حجة شعرية للإقناع بفكرة حتمية الوجود والتعالق بين الإنسان وأمه على مستوى الدلالة السطحية، والتعالق بين الفلسطيني أولا والعربي ثانيا بأرضه وحلم العودة الدائم إليها من منطلق فكرة الأرض/ الأم أو المنبع..وتقوم الجملة البدئية على بنية عاملية[٥٨]، تكونت من:

المُرسل:الاقتلاع من الأرض الأم **المُرسل إليه**: الذات المتلفظة المتضمنة ابن فلسطين

الذات: الذات المتلفظة المتضمنة ابن فلسطين **الموضوع:** الأرض الأم

المُساعد: الذات المُخاطبة المتضمنة ابن **المُعارض:**الهم الغائبة / الصهاينة

---

[٥٤] محمود درويش: الأعمال الكاملة الأولى٢، نفسه، ص ٤٠٣.

[٥٥] نفسه، ص٤٠٤.

[٥٦] نفسه، ص٤٠٥.

[٥٧] نفسه، ص٤٠٧.

[٥٨] النموذج العاملي : اقترح غريماس منوال سداسي الأقطاب، يتكون من: المرسل، والمرسل إليه، والذات ، والموضوع، والمساعد ، والمعرقل ، يترابط فيه كل قطبين بعلاقة إما علاقة رغبة، أو تواصل، أو صراع.. انظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار الفارابي، لبنان، ط١، ٢٠١٠، ص٤٢٣-٤٢٤.

فلسطين/ الصاحب
تتأسس البنية العاملية على ذات الشاعر، الذي ساقه الطرد والرحيل على مطلب العودة إلى الأرض الأم، وتموضع المُخاطب الذي جرده الشاعر من ذاته موضع المساعد في مواصلة النشيد باسم ذات الشاعر المتضمنة في بنية الخطاب العميقة للشهيد الفلسطيني تأكيدا للموت الفلسطيني. وأما الفاعل المعارض فهم الصهاينة الذين يحولون دون تحقيق مطلب الذات الشاعر ومطلب كل فلسطيني في العودة إلى الأرض بعد الطرد والرحيل.

سيميولوجيا الجملة الختامية:

إذا كان البحث وجد أن جملة البدء تقوم بوظيفة الاختزال و التكثيف الدلالي لبؤرة الخطاب الفكرية ، وهي فلسفة العدم التي يُدخل فيها محمود درويش كلية القيم، بعد حالة اليأس المُطبق التي يعانيها ، فإن البحث ينتقل من الملفوظ البدئي إلى الملفوظ الختامي، فإذا كان محمود درويش في جملة البدء مستمسكا باختزال الخطاب فيها وتكثيف فكرة الشتات الفلسطيني وحلم العودة إلى الأرض، فإنه في جملة الختام سيظل مستمسكا بالاختزال وتكثيف الفِكر، لكن الاختزال في الختام يمثل الخلاصة ونتيجة تطواف الذات الشاعرة المُر ضياعا وشتاتا بين الأقبية والصحراء، والتعلق بالرحيل المُحال إلى أندلسية، وإذا كانت الذات الشاعرة في جملة البدء حائرة تبحث في الأرض الواسعة عن وطن، لكن الأرض تضيق عليها؛ فإنها في جملة الختام تُطالعنا الذات الشاعرة حزينة باكية ترثي الشهيد الفلسطيني، وفي قلب الوجع والرثاء الذي تنضح به جملة الختام ما يزال حلم العودة إلى فلسطين يتجلى في بنيتها العميقة كما تجلى في جملة البدء؛ ومن هنا وقع اختياري على الملفوظ التالي ليمثل الجملة الختامية:

وانتظرني قليلاً قليلاً لأسمع صوتَ دمي/يقطع الشارع المنفجرْ/كنتُ أنجو/ ولا تنتصرْ!/وسأمشي/إلى أين يا صاحبي ؟/إلى حيث طار الحمام فصفق قمحٌ ليُسْند هذا الفضاء بسنبلة تنتظرْ./فلتواصل نشيدكَ باسمي/ولا تبك يا صاحبي وتراً ضاع في الأقبيةْ/إنها أُغنية/إنها أُغنية ! [٥٩]

فإذا كان استخدام الرمز بوصفة علامة سيميائية من وظائف جملة البدء الجمالية، فإن محمود درويش يواصل استخدامه للرموز في جملة الختام، ومن هذه الرموز التي تكرر استخدامها على مستوى جملة البدء وعلى مستوى كلية الخطاب وعلى مستوى جملة الختام: **"الحمام"** ست مرات مفردا وجمعا ، بوصفه علامة سيميائية تحيل على الفلسطيني ابن الأرض المُتشرد ، وإذا كان في جملة البدء تحمل دلالة اللاعودة واستمرارية تغريبة الحمام اختزال الفلسطيني وتشرده، وتؤكد حالة اليأس التي يعانيها محمود درويش، فإنه في جملة الختام تقدم الذات المتلفظة ذاتها قتيلة مُحترقة في شارع منفجر في القول الشعري: **" وانتظرني قليلاً قليلاً لأسمع صوتَ دمي/يقطع الشارع المنفجرْ"**علامة ثقافية تحيل على أن كل فلسطيني للموت مُحترقا بانفجارات الصهاينة، لكن تأكيدا على حلم عودة الفلسطيني إلى أرضه الأم، يستدعي محمود درويش كلمة " الحمام" ويظل محتفظا لها بدلالاتها الثقافية التي كشفتها المقاربة السيميولوجية في الجملة البدئية، وهي : دلالة على الإنسان الفلسطيني وتمسكه بالعودة إلى الأرض الأم ، لكن الدلالة تختلف قليلا في الجملة الختامية، فإذا كان الحمام/ الفلسطيني في البدء يتمسك بالعودة إلى أرضه ووطنه ولا يعود، فإن في الجملة الختامية أو في نهاية الخطاب يعود لأرضه ، لكن يعود ميتا، إنها عدمية الحياة للفلسطيني، وهذا المعنى يتولد ضمنيا نتيجة لتعالق ثنائية الحمام والقمح في القول الشعري: **" وانتظرني قليلاً قليلاً لأسمع صوتَ دمي/يقطع الشارع المنفجرْ/...وسأمشي/إلى أين يا صاحبي ؟/إلى حيث طار الحمام فصفق قمحٌ ليُسْند هذا الفضاء بسنبلة تنتظرْ"**.

---

[٥٩] محمود درويش: الأعمال الكاملة الأولى٢، سبق ذكره ص٤٠٨-٤٠٩.

ولما كانت وحدة جملة الختام بل وحدة الخطاب بأكمله تقوم على ثنائية الحُلم/العدم؛ فإذا كان الحُلم يتضمن في جملة الختام دلالة حلم العودة إلى الأرض الأم، وذلك من خلال تقنية الاستباق الزمني ومؤشراتها اللغوية الفعل المضارع المسبوق بالسين، في قول الشاعر: **"وسأمشي/إلى أين يا صاحبي ؟/إلى حيث طار الحمام فصفق قمحٌ ليُسْند هذا الفضاء بسنبلة تنتظرْ"**، فإن عدمية الحياة للفلسطيني تتجلى في قول الشاعر: **"وانتظرني قليلاً لأسمع صوتَ دمي/يقطع الشارع المنفجرْ" وفي قوله: " ولا تبك يا صاحبي وتراً ضاع في الأقبيهْ"** فذات الشاعر المتضمنة الفلسطيني التي تعاني من بداية القصيدة يأسا مُطبقا، يصل إلى حد عدمية كل القيم وكل أشياء الوجود، قد أصبحت في جملة الختام مفعولا به شهيدا مُحترقا يُسرق من فاعل هو الذات الجماعية المعرقلة القاتلة، إن الشاعر يجسد فكرة عن أن كل فلسطيني للموت، وأن الموت أصبح يتساوى مع الحياة، ويُفعل البعد المأساوي في القصيدة إلى درجته القصوى، من خلال تقنية لغوية، تتمثل في: أنه يشطر ذاته إلى نصفين : نصف يموت وشاهد موته الدم ، ونصف يعيش ليشهد موت الإنسان فيه وشاهد عيشه السمع، وكأن الشاعر يريد أن يقول أن الموت والحياة يساويان لا شيء كلاهما وجه لمصير واحد للفلسطيني.

ويركز التصوير على الموت ويعطيه مساحة كبيرة في الظهور والسيطرة، حيث يتشخص الدم وتطالعنا الصورة بصوت له تطالب الذات الشاعرة بسماعه، فضلا عن أن المكان ذاته وهو **"الشارع"** الذي يوحي بالعموم والانكشاف تقدمه الصورة يعتريه الموت فالشارع يقطعه صوت الدم منفجرا، أما النجاة فكلمة تتردد في الخطاب **"كنت أنجو"** لكنها ترتبط بالزمن الماضي الذي لا يعود، إذ يستحضرها الشاعر عبر تقنتية الاسترجاع الزمني ومؤشرها اللغوي الفعل الناسخ الدال على الماضي"كنت" **"كنت أنجو"**. ومن ثم يصبح هذا المقطع حمَال علامات سيمائية لها دلالات جمالية وحجاجية وثقافية:

الوظيفة الجمالية: تحققت من خلال تسلسل الرموز وتتابعها، وقيام الشعرية على ثنائيات الحُلم/ العدم.

الوظيفة الدلالية: تُحيل الدلالة على المرجعين الذاتي والواقعي، وتنهض بها على مستوى جملة الختام العديد من الدوال السيميائية منها : توزيع الأسطر، والإيقاع، والمعجم، والبنى التركيبية، والبنى التصويرية والبنى الرمزية، تكونت جملة الختام من سلسلة رمزية من اختيارات الشاعر اللفظية الأسمية:"الدم- الشارع- الحمام- الفضاء- النشيد- الأقبية- أغنية"، واختياراته الفعلية: "انتظرني- أسمع- يقطع-أنجو- تنتصر- سأمشي- طار- صفق- يسند- تنتظر- تواصل- تبك – ضاع" التي ترتبط ارتباطا سياقيا لتشكيل بنية نصية ختامية تتجاوز النظام اللغوي إلى النظام السيمائي بوصفها حُبلى بدلالات تُحيل على الذات والواقع الفلسطيني؛ فمن الملاحظ على مستوى المعجم مبدئيا هيمنة الأفعال المرتبطة بذات الشاعر؛ ومن دلالة الأفعال تجدد الحالات وتغير الأوضاع؛ فالأفعال إذن تُبين تغير أوضاع الذات الشاعرة.

لكن من الملاحظ انتهاء الجملة الختامية بمُركب جملي اسمي تكراري **"إنها أغنية/ إنها أغنية!"** يتردد مرتين في السطر الأخير من الخطاب والسطر الذي يسبقه، ومن دلالة الجملة الأسمية ثبوت الحالات، فضلا عن أن دلالة التكرار تأتي تأكيدا للحالات، ومن ثم فإن التكرار هنا تأكيدا للثابت وهو مواصلة النشيد والأغنية باسم الذات الشاعرة على مستوى بنية الخطاب السطحية وباسم الشهيد الفلسطيني على مستوى بنية الخطاب العميقة، تصير الأغنية مرثية موت، وهي علامة ثقافية تدل على ظاهرة البكاء على الأطلال، فما محمود درويش الشاعر وريث الثقافة العربية إلا شاعرا عربيا يتغنى بالوجع والحزن والفقد، مثله مثل أجداده الشعراء القدامى في قصائدهم.

وفي سياق التحليل السيميولوجي نقول: إنه على المستويين التركيبي والتصويري: توالت الجمل الفعلية، وأسند الشاعر الفعل "أسمع" إلى ذاته، وإجابة عن

التساؤل ما الذي سيسمعه الشاعر؟ ترد الإجابة على المستوى التركيبي في تركيب إضافي **"صوت دمي"**، ثم يسند الشاعر الفعل **"يقطع"** إلى غير ما هو له. فقد أسنده إسنادا مضمرا إلى دمه لأن فاعله الضمير المستتر "هو" ويحيل على دمه ، في القول الشعري **"لأسمع صوت دمي/ يقطع الشارع المنفجر"** فهو عمل تصويري استعاري مركب رائع، يتضمن استعاراتين متراكبتين، الأولى: استعار فيها الشاعر الصوت من الحقل الإنساني وأسنده إلى الدم ، والثانية: استعار فيها الشاعر فعل حركي للإنسان وأسنده إلى غير ما هو له ، وهو الدم، ولما كانت الاستعارة تشير إلى التجسيد، فإن الشاعر ينشر في جملة الختام أصوات الاستشهاد والموت والتلاشي.

يليه مخاطبة الشاعر للآخر الذي يجرده من ذاته من بداية الخطاب في تركيب أمري، قائلا له هذه المرة قولا شعريا مكثفا، مختزلا للنص، ممثلا النتيجة النهائية من التطواف بين الأقبية والأندلسية والصحراء، وهو: **" فلتواصل نشيدك باسمي/ ولا تبك يا صاحبي وترا ضاع في الأقبية"**، فعلى المستوى التركيبي يرتبط النشيد في ختام الخطاب بالبكاء وفي إطار تعبير محمود درويش عن الضياع والشتات يبدع **"وترا"** يرتبط بعلاقات سياقية مع البكاء والضياع، ومن ثم فإنه يخرج على النظام اللغوي إلى النظام السيميائي، ويصبح علامة سيميائية دالة تحيل على الذات الشاعرة في المستوى العميق وحين نتعمق أكثر في الواقع الفلسيطني نقول: إنها تحيل على كل شهيد فلسطيني، ومن ثم يضحى النشيد على مستوى البنية الدلالية العميقة للخطاب، والذي يلح الشاعر على مواصلته من خلال المركب التكراري **"فلتواصل نشيدك باسمي"** مرثية حزينة باكية تندب على ضياع الفلسطيني وتلاشيه **في** الأقبية بحثا عن حماية لا تتحقق **"ولا تبك يا صاحبي وترا ضاع في الأقبية"**.

ثم يلح التكرير بوصفه صيغة تركيبية على ذهن الشاعر؛ فيأتي بمركب نحوي جملة أسمية ثبوتية ختامية للخطاب، تتكرر مرتين في سطرين متتالين: **"إنها أغنية/ إنها أغنية!"** تتميز بمكان مميز إذ تحتل بمفردها سطرين شعريين متميزين السطر الأخير والذي يسبقه من الخطاب، فقيمتها موقعية، مما يؤكد تبئير النشيد أو الأغنية ويؤشر على أهمية علاقة النشيد أو الأغنية بالخطاب، وهذه الأهمية تعني خروجا على النظام اللغوي إلى نظام سيميائي يقدم علامات تتعدى التفسير اللغوي لدالة الأغنية إلى الذاكرة العربية، التي تعود إلى الشاعر العربي الذي يتغنى بحبه لموضوع أو حزنه على موضوع في شعره، ولذا الشعر العربي غنائي يرتبط بالأغنية؛ إذن يمكن رد هذه البنيتين السطحيين: **" فلتواصل نشيدك باسمي"** و **"إنها أغنية "** بوصفهما مركبين لغويين سيميائيين إلى بنية عميقة تحيل على دلالات الانتشار والتعبير عن حالة اليأس التي تعتمل في جوانية محمود درويش، وإذ نتجاوز الذات إلى الواقع، نقول : إن هذين المركبين علامة سيميائية تحيل على مرثية فلسطينية تُغني الوجع الفلسطيني شتاتا وضياعا واستشهادا وتلاشيا في فضاء الخطاب لتملأ فضاء العالم..

الوظيفة الحجاجية: يمثل هذا المقطع حجة شعرية للإقناع بأن كل فلسطيني للموت، وهذه الفكرة تحيلنا على موروث ديني، ففي القرآن الكريم" وَلَا تَحسَبَنَّ ٱلَّذِينَ قُتِلُواْ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ أَمۡوَٰتَۢاۚ بَلۡ أَحۡيَآءٌ عِندَ رَبِّهِمۡ يُرۡزَقُونَ، فَرِحِينَ بِمَآ ءَاتَىٰهُمُ ٱللَّهُ مِن فَضۡلِهِۦ وَيَستَبۡشِرُونَ بِٱلَّذِينَ لَمۡ يَلۡحَقُواْ بِهِم مِّنۡ خَلۡفِهِمۡ أَلَّا خَوۡفٌ عَلَيۡهِمۡ وَلَا هُمۡ يَحۡزَنُونَ سورة آل عمران آية ١٦٩- ١٧٠.

الوظيفة الثقافية: كشف هذا المقطع عن علاقة الإنسان الفلسطيني بأرضه فهو المتشبث بها حد الاستشهاد، وإن يستشهد الجسد ويتلاشى منفجرا أو مسروقا؛ تسيل دماء الشهيد على أرضه علامة على التصاقه بها، ثم إمعانا في الاختزال، يختزل الشاعر كلية الأرض الفلسطينية في تعبير **"سنبلة قمح"** تسند الفضاء كله وهي المتناهي في الصغر(سنبلة قمح) تُطعم الجياع ، مما يوحي بمفهوم إنساني عام.

ولما كان مُستهل جملة البدء الإنشاء الطلبي **" فلتواصل نشيدك باسمي"** فإن محمود درويش يحرص أن ينهي جملته الختامية بمواصلة النشيد والأغنية **" فلتواصل نشيدك باسمي/ ولا تبك يا صاحبي وترا ضاع في الأقبية/ إنها أغنية/إنها أغنية"**، الأغنية في جملة الختام مرتبطة بفعلي البكاء، والضياع، إذن هي مرثية فلسطينية يُغني فيها الفلسطيني وجعه وفقده؛ من هنا تنهض الجملة الختامية على بنية عاملية تكونت من:

المُرسل: الاقتلاع من الأرض والتشبث **المُرسل إليه:** الذات المتلفظة المتضمنة ابن فلسطين بحلم العودة رغم الاستشهاد

الذات: الذات المتلفظة المتضمنة ابن فلسطين **الموضوع:** الأرض الأم

المُساعد: الذات المُخاطبة المتضمنة ابن فلسطين/ الصاحب **المُعارض:**ألهم الغائبة / الصهاينة

تتأسس البنية العاملية في الجملة الختامية على ذات الشاعر شأنها شأن الجملة البدئية، ذات الشاعر الذي ساقه الطرد والرحيل على التشبث بالعودة إلى الأرض الأم وتحدي الموت، وتموضع المُخاطب الذي جرده الشاعر من ذاته موضع المساعد في مواصلة النشيد باسم ذات الشاعر المتضمنة في بنية الخطاب العميقة للشهيد الفلسطيني، وهذا النشيد مع تكراره في بنية الخطاب السطحية يحمل دلالة تأكيد الوجود الفلسطيني والهوية العربية. وأما الفاعل المعارض فهم الصهاينة الذين يحولون دون تحقيق مطلب الذات الشاعرة وكل فلسطيني في العودة إلى الأرض بعد الاقتلاع..

المبحث الثاني:التفسير. يمثل إجراء سابقا لإجراء الفهم في السيميولوجيا التأويلية، ويحفل بداخل الخطاب الشعري ، ويتمثل مصطلحات المقاربة البنيوية للخطابات الأدبية ، وهذا بدوره يؤدي بنا إلى التسليم بأن عناصر النص لا دلالة لها إلا عبر شبكة من العلاقات القائمة بينها، بمعنى أن التفسير يفترض نظاما مبنيا على مجموعة من العلاقات الضدية، حيث يكتسب المعنى وجوده في الاختلاف ؛ ومن ثم يُمكن إدارة التفسير على سيميولوجيا التقطيع النصي والثنائيات الضدية..

-سيميولوجيا التقطيع النصي والثنائيات الضدية.

عنيت السيميولوجيا بتقطيع الخطابات الأدبية، اعتمادا على مجموعة من المعايير السيميولوجية، وذلك كالمعيار المكاني، والمعيار الزمني، والمعيار الأسلوبي، والمعيار الطبوغرافي، والمعيار الموضوعاتي، "والخطاب - هنا- هو مجموعة من النصوص ذات وحدة موضوعية وعضوية تتسم بالاتساق والانسجام والتشاكل"[٦٠]؛ وعلى هذا النحو"يُعد التقطيع خطوة أولى أساسية في إطار التحليل، ويمثل إجراء عمليا من إجرائيات التحليل الأولى"[٦١].

إذا حاولنا وصف الهندسة التقطيعية التي بُنى عليها الخطاب الشعري كما أبدعها محمود درويش، يقتضي هذا تحديد الفواصل بين المقولات الشعرية؛ فمن الملاحظ أن الخطاب يتكون أولا من عنوان ينفرد وحده بفضاء نصي صفحة منفردة، وبعد ذلك تتوالى أسطر القصيدة الشعرية ثمان وثمانين سطرا شعريا ليست مقطعة إلى مقاطع أو مقتطفات شعرية ، لكن يفصل بين كل عدد من السطور الشعرية بياض، يمكن عده حدا يقسم القصيدة إلى نصوص شعرية منفصلة تختلف حسب عدد الأسطر الشعرية لكل نص، ويتخذ هذا التقطيع الطبوغرافي الشكل التالي:

النص الأول:العنوان: أقبية، أندلسية، صحراء.

---

[٦٠] جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص٨٢-٨٣

[٦١] عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي(البنيات الخطابية- التركيب- الدلالة)، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء،ط١، ٢٠٠٢م، ص١٣.

الـنص الثـاني:يتكون مـن تسـعة أسـطر شـعرية:تبدأ مـن **:فلتواصـلْ نشـيدكَ باسـمي. هـل اختـرتُ أُمِّـي وصـوتَكَ؟ صـحراءُ صـحراءُ**، وتنتهـي بـ**: وواصـلْ نشـيدك باسـمي . هـل اخترتُ أُمي وصوتك؟ صحراءُ صحراءُ**

الـنص الثالـث: يتكـون مـن ثلاثـة عشـر سـطرا شـعريا:يبدأ بـ**:سَـهْلٌ وصـعبٌ خـروجٌ الحمـام مـن الحـائط اللغـويِّ' فكيـف سنمضـي/إلى سـاحة البرتقـال الصـغيرةِ**، وينتهـي بـ**:لماذا تريد الرحيلَ إلى قرطبةْ؟/لأنيَ لا أعرفُ الدرب ، صحراءُ صحراءُ.**

الـنص الرابع:يتكـون مـن ثلاثـة عشـر سـطرا شـعريا: يبـدأ مـن :**غـنِّ التشـابهَ بـين السـؤال الـذي سـيليه** ، وينتهـي عنـد **: وأوقـنُ ، يـا صـاحبي ، أننـا لاحقـان بقيصـرَ.. صحراءُ صحراءُ**

الـنص الخـامس:يتكون مـن ثمانيـة أسـطر شـعرية: بدايتـه :**غـنِّ انتشـاري علـى جسَـد الأرض كـالفُطْر**، ونهايتـه: **وغـنِّ الحقـولَ التـي تـركض الشـمسُ والقلـبُ فيهـا ولا يتعبان....وصحراءُ**

النص السادس: يتكون من ست عشر سطرا شعريا: **يبدأ من: صحراءُ! من ألف عام أتيتُ إلى الضوءِ/هُمْ فتحوا باب زنزانتي فسقطتُ على الضوءِ**، وينتهي عند**: ثم هربت إلى القبو،/هل يشبهُ القبوُ أُمِّي وأمك ؟ صحراءُ صحراءُ**

الـنص السـابع:يتكون مـن ثلاثـين سـطر شـعري:يبدأ مـن: **مـا السـاعةُ الآن؟/لا وقـت للقبـو**، وينتهـي بـالقول الشـعري : **فلتواصـل نشـيدكَ باسـمي/ولا تبـك يـا صـاحبي وتراً ضاع فِي الأقبيةْ/إنها أُغنية/إنها أُغنية !**

بناء نصوص القصيدة:

تقـدم الـدفقات الشـعرية السـابقة –حسـب التقطيـع الطبـوغرافي الـذي افترضـه البحـث اعتمـادا علـى الفواصـل البيضـاء بـين كـل مجموعـة سـطور شـعرية متتاليـة- قيمـا دلاليـة جزئيـة يمكـن إداراتهـا حـول نـواة دلاليـة مركزيـة اعتمـادا علـى إجـراء الثنائيـات الضـدية، ويفتـرض أن الثنائيـة الضـدية المركزيـة فـي هـذا الـنص هـي الاتصـال/ الانفصـال المكـاني المتمثـل فـي مقولـة: هنـا/ هنـاك الثنائيـة.. وهـذ الإجـراء ينسـجم مـع المـنهج السـيميائي بِعـده يعتمـد فـي منطلقاتـه الفكريـة علـى الثنائيـات الضـدية ، حيـث "تتكـون المقولـة الاثنانيـة مـن عنصـرين متقـابلين تجمـع بينهمـا علاقـة تضـاد"[٦٢]، ومـن ثـمَّ يفتـرض إجـراء التقطيـع الاعتمـاد علـى محـددات إجرائيـة تضـمن تقطيعـا متجانسـا للـنص.. وقـراءة الـنص تسـوقنا إلـى اقتـراح مُحـدِد يعتمـد علـى القيمـة الدلاليـة المهيمنـة فـي الـنص، وبمـا أن الـنص الشـعري بوصـفه نصـا تصـويريا يتميـز بالغنائيـة أو الذاتيـة التـي تفـرض وجـود الأنـا فـي إطـار الفضـاء الزمنـي /المكـاني، فـإن قـراءة الـنص فـي ضـوء هـذا المحُـدِد، تسـمح بتحديد بؤرة مركزية وستة نصوص..

البؤرة المركزية (النص الأول):

يشـكل عنـوان الخطـاب الشـعري: "أقبيـة، أندلسـية، صـحراء" بـؤرة مركزيـة. (وأجرى البحث مقاربة سيميائية مُفصلة للعنوان في المبحث الأول).

الـنص الثـاني : يـتلاءم مـع الدفقـة الشـعرية الأولـى (أحـد عشـر سـطرا شـعريا) وهـي تُفتـتح بـالقول الشـعري: **"فلتواصـل نشـيدك باسـمي. هـل اختـرت أمـي وصـوتك؟ صـحراء/صـحراء"**[٦٣] يحيـل هـذا القـول الشـعري علـى المسـتوى التركيبـي إلـى وجـود ذاتـين متصلين .

---

[٦٢] عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي(البنيات الخطابية- التركيب- الدلالة)،سبق ذكره، ص١٦.

[٦٣] محمود درويش: الديوان الأعمال الأولى ٢، سبق ذكره ص٤٠٣.

ذات فردية أولى : ذات الشاعر/الأنا : الراغبة في موضوع هو وجود اسمها وبقاؤه وترديده في النشيد ثم الرحيل إلى قرطبة ، ومن الذواتم اللغوية الدالة على ذات الشاعر المؤشرات النحوية : ضمير المتكلم المفرد في أقوال الشاعر:**"اسمي- أمي- رحيلي- صاحبي"** وفي الفعل **"افتراقي"**، فضلا عن ضمير جماعة المتكلمين "نا" في قول الشاعر: **"البداية ليست بدايتنا، والدخان الأخير لنا"** وتأتي ذات الشاعر في مركز التصوير الشعري وتدور حوله كل عناصر الدفقة الشعرية لإنتاج الدلالة، وليس هذا غريبا عن الشعر العربي الذي يتسم بالغنائية، فمداره على الذات التي ترتبط بموضوع ترغبه أو تواجه موضوعا تتألم منه.

يُجرد الشاعر من ذاته ذاتا فردية مساعدة/ صاحب : يُخاطبه الشاعر، وينادية **"يا صاحبي"**، ومن المؤشرات اللغوية الدالة عليه: "كاف الخطاب" التي تتردد في وحدات هذا المقطع اللغوية **"نشيدك- صوتك"**، واستثمار أسلوب الإنشاء الطلبي أولا في البنى الجملية التالية: **" فلتواصل نشيدك باسمي- صدق رحيلي القصير إلى قرطبة – وواصل نشيدك باسمي "**، ثم استثمار الأسلوب الإنشائي الاستفهامي ثانيا في البنية الجملية: **" هل اخترت أمي وصوتك؟"** التي تتكرر مرتين على مستوى المقطع وهو حمال دلالات جمالية وحجاجية(أشار إليها البحث في مبحثه الأول).

كما تبرز في الدفقة الشعرية ذوات ثلاث أخرى: ذات فردية ثالثة/ الأم: تمثل موضوعا ، يمتلكها الشاعر اعتمادا على مؤشر نحوي هو ياء الملكية، في **"أمي"**..

وذات جماعية محايدة / شعراء قدامى..

وذات جماعية معرقلة: ملوك ينجزون أفعالا معرقلة للذاتين الفرديتين: الذات الشاعرة و"الأنت" داخل القصيدة وهي إفساد القرى، إذ يقول الشاعر: **"والملوك إذا دخوا قرية أفسدوها"**[٦٤]..

وعلى هذا يتميز هذا النص بالاتصال القسري: اتصال الذاتين الفرديتين : الذات والأنت الذي يناديه الشاعر بـ**"يا صاحبي"**. فكما أشار البحث إلى أن الشاعر يقول في استهلال الخطاب أو بالأحرى في استهلال النص الثاني:**"فلتواصل نشيدك باسمي. هل اخترت أمي وصوتك؟ صحراء/ صحراء"** ثم يكرر قوله في ختامه:**" وواصل نشيدك باسمي. هل اخترت أمي وصوتك؟ صحراء/صحراء"** و يتمثل الاتصال القسري في ثلاثة روافد اتصالية :

١-اتصال الذات الفردية/ الأنت بالفضاء، المرتبط بالذات الفردية/ ذات الشاعر، وهو: الأرض/ الهنا .

٢-اتصال الذات الفردية/ الأنت بإنجاز فعل مواصلة نشيد الذات الشاعرة مع الاحتفاظ باسم الشاعر .

٣-اتصال الذات الفردية/ الأنت بإنجاز فعل اختيار "أم" الذات الشاعرة واختيار صوت الذات الشاعرة ، واختيار "أم" الذات وصوتها يضمر ثنائية العطاء والأخذ بالتراضي . وهذه الثنائية منطقية ،باعتبار تحركها في إطار قضية تامة، وهذه هي خطاطتها:

موضوع: الأرض/ الأم (اتصال) الذات الشعرية + الصاحب

نتيجة: وجود هذه الاثنية الذات الشعرية والصاحب في فضاء الأرض/الهنا، ولأن هذا النص ينهض على برنامج شعري اتصالي، فيمكن توضيح ذلك عن طريق البنية العاملية التالية:

المرسل: الاقتلاع من الأرض **المرسل إليه**: الذات الشاعرة التي تُبطن

---

[٦٤] نفسه، ص٤٠٣.

في البنية العميقة ابن فلسطين

الـذات: الـذات الشـاعرة التـي تُـبطن فـي **الموضوع:** الأرض/ الأم
البنية العميقة ابن فلسطين

المساعد: الأنت/ الصاحب **المعرقل:**الملوك

ورغم تحقق هذا اللاتصال الجوهري بين الذاتين الفرديتين: الذات الشاعرة والصاحب، إلا أن هناك انفصال جزئي من جهة مضادة بين هاتين الذاتين الفرديتين: ذات الشاعر والأنت عن الذات الجماعية : الملوك. إن القول الشعري:**"البداية ليست بدايتنا، والدخان الأخير لنا/والملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها،/فلا تبك، يا صاحبي، حائطا يتهاوى/وصدق رحيلي القصير إلى قرطبة"**[٦٥]، يبرز أن هناك انفصال جزئي يتمثل في انفصال الذات الشاعرة عن الفضاء المرتبط بالذات الجماعية/ الملوك وحلم الرحيل إلى قرطبة / الهناك، ومما يعزز هذا الكلام القول الشعري التالي وهو مُقتطف من النص الثاني ذاته:**"ولتكن الأرض أوسع من شكلها البيضوي، وهذا الحمام الغريب/حمام غريب. وصدق رحيلي القصير إلى قرطبة."**[٦٦]

-محددات الانفصال المكاني:

يصحب انفصال الذات الشاعرة عن الذات الجماعية/ الملوك انفصالا عن فضاء مكاني غير محدد يمكن الإشارة إليه بالمؤشر المكاني "هنا"، والذات الجماعية/ الشعراء القدامى ترتبط بهذا الفضاء المكاني غير المحدد "هنا" الذي انفصلت عنه الذات الشاعرة انفصالا مؤقتا يبرزه القول الشعري: **" صدق رحيلي القصير إلى قرطبة"** اعتمادا على مؤشر نحوي هو الوصف. وصف الرحيل بالقصير، " والهنا" هذا الفضاء المكاني يرتبط على مستوى الخطاب الشعري بعناصر طبيعية، وهي: رمل وشجر، وعناصر بشرية، وهي:شعراء قدامى، مما يسوقنا إلى القول :إنه يُحيل على الصحراء.

-محددات الانفصال الزماني:

وتأسيسا على ماسبق فإن هناك تكنيكا فنيا غاية في الروعة يساهم في إبراز الفكرة وتنامي الصور، وهو أن الشاعر يشطر ذاته داخل خطابه إلى ذاتين الذات / الآخر أو الأنا/الأنت ،ويجيد توظيف هذا التكنيك للتعبير عن الفكرة وتعميق قيمة ثنائية الاتصال/ الانفصال المكاني المتمثل في مقولة: هنا/ هناك ، فانفصال الذات الشاعرة/ الأنا عن هنا ، تشدنا إلى القول إن "هنا" تحيل على: كل أرض عربية، أما هناك فتحيل على "الأندلس" التي كانت عربية، وقد حددها الشاعر بقرطبة..والذات الشاعرة / الأنا تستعد للرحيل إلى قرطبة، لكنها تعاني تيها وضياعا تحيل عليه تكريرية دالة **"صحراء"**بِعدها علامة سيميائية دالة.

ويتجلى صوت الشاعر من خلال توظيف تقنية الحوار المباشر المخاطب للأنت ، مما يُعمق حركة الخطاب الشعري الدرامية ، ويعطي مساحة كبيرة في فضاء القصيدة تتمكن خلالها الذات الشاعرة/الأنا من التعبير عن أحلامها وآلامها وتوترها الداخلي، ولا يخفى حس التيه الذي تنثره علامة **"صحراء صحراء"** في فضاء الخطاب، ولأن محمود درويش يتعامل مع المكون الجمعي "الصحراء" ويحملها معاناة لحظته، فالصحراء هنا لتعبر عن التيه ولا تحقق نجاة من موت آت..

-النص الثالث:اتصال الأنا والأنت:

---

[٦٥] محمود درويش: الأعمال الكاملة الأولى٢، سبق ذكره، ص٤٠٣.

[٦٦] نفسه، ص٤٠٣.

يمثل وحدة مستقلة بناء على مجموعة محددات. يتميز هذا النص باتصال الأنا والأنت المساعد، فالقول الشعري الذي يفتتح به هذا النص: **" سَهْلٌ وصعبٌ دخولُ الحمام إلى الحائط اللغويِّ ، فكيف سنبقى/ أمام القصيدة في القبو؟"**يحدد حالة الاتصال بين الذاتين الفرديتين: ذات الشاعر/ الأنا تتصل بذات الصاحب اتصالا مكانيا يبينه القول الشعري: **"سهل وصعب سَهْلٌ وصعبٌ دخولُ الحمام"** إلى **"سَهْلٌ وصعبٌ دخولُ الحمام إلى الحائط اللغويِّ ، فكيف سنبقى/ أمام القصيدة في القبو؟صحراء صحراء"** إنه اتصال للذاتين وارتباط بفضاء مكاني واحد مغاير عن الفضاء المكاني الأول /هنا / الأرض العربية، وهو **"القبو"** مما يعني وجودهما داخله، وتكمن وظيفته الدلالية في الخطاب في حماية هاتين "الذوات "الأنا والأنت " وحماية عنصر ثالث معهما وهو **"القصيدة"**.

وهذا الاتصال بين الأنا والأنت واتصالهما المكاني بالقبو، لا ينفي وجود مكانين مغايرين آخرين في المقول الشعري يولدان علاقة اتصال ذات الشاعر/الأنا بهما: الأول فضاء مكاني ضمني يتميز بنبات القمح ومنطقة الجليل الجغرافية ، ويتبين ذلك في قول الشاعر: **"-إلى أين يا صاحبي؟/-إلى حيث طار الحمام فصفق قمح وشق السماء/ليربط هذا الفضاء بسنبلة في الجليل"** وكلمة الجليل تُحيل على مكان واقعي يقع في فلسطين؛ مما يسوقنا إلى تحديد هذا الفضاء المكاني على مستوى الخطاب، فهو: فلسطين. الذي تحلم ذات الشاعر/الأنا بالرجوع إليها، حيث يقول عنها: **أذكر أني سأحلم ثانية بالرجوع...**

لكن هناك معرقل جماعي مغاير/ عدو يبُطنه القول الشعري: **"هل نَجَوْتَ ، إذن ، يا صديقي؟"**، وفي الوقت ذاته يُظهر هذا القول الشعري ذات الشاعر ، فالسؤال والنداء موجه إليها من قِبل الأنت / المساعد؛ والسؤال عن النجاة يولد علاقة مواجهة بين: ذات الشاعر/ الأنا والعدو؛ وهي مواجهة تفضي إلى ثنائية النجاة/ الموت انفجارا واحتراقا، وتتجلى في قول الشاعر: **"تدلّيتُ من شرفة الله كالخيط في ثوب أُمِّي/الطويلْ/وارتطمتُ بعوسجةٍ فانفجرتُ ...."**هذه الثنائية معادلية أنها تعتمد جانب التساوي دون الركون لنتيجة منطقية:

الانفجار بالنسبة لذات الشاعر=النجاة بالنسبة لذات الشاعر = لاشيء

من الملاحظ أن النص لا يتعرض لذكر الاستشهاد إلا ضمنيا، ومن الملاحظ أيضا تداخل ثنائية الموت والحياة المفضي إلى تساوي هذين الحدين في الخطاب؛ مما يؤكد حالة اليأس المطبق التي يعيشها محمود درويش والتي أفضت إلى تصيره إنسانا عدميا، كل شيء عنده= اللاشيء.

النتيجة انعدام الحياة بالجليل ، وكذلك انعدامها بقرطبة لأن الوصول إليها مُحال ، بوصف قرطبة الفضاء المكاني الثاني، الذي لن تصل إليه الذات الشاعرة لأنها لا تعرف الدرب، كما يقول الشاعر عن ذاته:**"لا تعرف الدرب"**.

النص الرابع:

يستهل بالقول الشعري: **"غن التشابه ... صحراء صحراء"** ، وينتهي بالقول الشعري: **"وأوقن، يا صاحبي، أننا لاحقان بقيصر.. صحراء صحراء"**؛ فيتميز بالاتصال الإجباري والانفصال الجزئي بين الذاتين: ذات الشاعر/ الأنا والأنت / المساعد ، والذي يدل علي هذا الاتصال الإجباري، المؤشرات اللغوية التالية:

-ضمير جماعة المتكلمين "نا "في القول الشعري : **"البخار الذي يتسلل من دمنا في اتجاه الصدى"..**

- ضمير جماعة المتكلمين "نا" مع الاشتراك في فعل واحد في القول الشعري: **"أننا لاحقان بقيصر"** ..

أما الانفصال الجزئي، فتحدده المؤشرات اللغوية التالية:

-ضمير المتكلم المفرد المنفصل"أنا " في القول الشعري: **"أنا ألف عام من اللحظة العربية "**..

-تقديم الذات الشاعرة الحالة العاطفية اعتمادا على مؤشر نحوي هو ضمير المتكلم وينجز أفعالا داخل الأسطر الشعرية، وهي:

١-**أبني على الرمل ما تحمل الريح/ من غزوات ومن شهوات وعطر من الهند/...اذكر درب الحرير/ إلى الصين/ ...اذكر مدرسة في ضواحي سمرقند/ ...وأحيا كثيرا/...وأوقن يا صاحبي..**

-ضمير المتكلم المفرد المتصل "ي" وهو يتكرر أربع مرات في الأقوال الشعرية التالية: **لعل انهيارا سيحمي انهياري من الانهيار الأخير/...وامراة تقطف التمر من كلماتي/... وأمسك ظلي كتفاحة ناضجة/... ويلتف حولي الطريق الطويل...**

هذا النص حمّال دلالات شتى؛ لأنه يتكون من تراصف العديد من الكلمات والعبارات ذات حمولات ثقافية مختزنة في الذهنية العربية:

دلالات ثقافية: تبرز من تقدم كلمة الخيول في سياق النص في القول الشعري التالي: **"هل يقتلون الخيول؟"** متجاوزة الإحالة على الخيول بوصفها حيوان له خصائصه النوعية على مستوى الدلالة اللغوية، إلى الدخول في دائرة النظام السيميائي بوصفها تُحيل على الإنسان العربي والمجد والبطولات العربية السالفة التي تُقتل في الحاضر.

ثم تأتي كلمة قيصر في القول الشعري التالي: **"وأوقن يا صاحبي، أننا لاحقان بقيصر"** قيصر واحد من المكونات الجمعية التي تتمتع بسياج تاريخي لا يُمكن كسره والخروج عليه، فهو يُحيل على السطوة والقوة على وجه العموم، وعلى وجه الخصوص يُحيل على رحلة الشاعر امرئ القيس من الصحراء إلى القيصر التماسا للمساعدة في أخذ ثأر أبيه، التي انتهت بعودته مسموما؛ مما يدل على وعي عربي يلتمس حلولا من الغرب رغم تاريخ الخزلان والقتل الذي يمارسه الغرب، والحلول عندنا ليست عند الغرب (سيأتي توثيق هذا الكلام في المبحث الثالث)..

دلالة نفسية: الدلالة النفسية الأبرز في الخطاب هي وجع الذات الشاعرة التي تتضمن وجع العربي حين أراد أن يستند على مُساعد يتمثل في مكان أو غرب يصل به إلى النجاة من تجربة سلب الوطن، ومن الواقع العربي المتخاذل؛ دون فائدة ، يأس مطبق هي حالة محمود درويش العاطفية التي تصل إلى عدمية كل شيء؛ لذا السؤال المُلح في الخطاب هو السؤال عن ملاذ لنجاة مُحالة على مستوى كلية نصوص الخطاب، مما يولد علاقة مواجهة بين: ذات الشاعر/ الأنا والعدو؛ وهي مواجهة تفضي إلى ثنائية النجاة/ الموت، وتنتهي بالموت وتتجلى هنا في قول الشاعر: **"لعل انهياراً سيحمي انهياري من الانهيار الأخير/ أنا ألف عام من اللحظة العربية، أبني على الرمل ما تحمل الريح/ من غزوات ومن شهوات وعطر من الهند. أذكر درب الحرير/ إلى الصين. أذكر مدرسة في ضواحي سمرقند، وامرأة/ تقطف التمر من كلماتي وتسقط في النهر..."**هذه الثنائية تراتبية تؤدي إلى نتيجة واحدة هي الموت بتعدد أنواعه.

لعل انهيارا سيحمي انهياري =موت الذات التي تحيل على موت العربي.

أنا ألف عام من اللحظة العربية، أبني على الرمل، ما تحمل الريح / من غزوات و...= موت تاريخ البطولة والمجد العربي.

هل تموت كثيرا/ وأحيا كثيرا، وأمسك ظلي كتفاحة ناضجة= تساوي الموت والحياة

النتيجة تلاشي المجد العربي، فالعربي خرج من الصحراء في رحلة المجد؛ فاحتل سمرقند وبخارة وشرق آسيا والأندلس، والآن كل شي= لا شيء، المجد= اللامجد، الموت= الحياة..

النص الخامس:

يبدأ بالقول الشعري : **"غن انتشاري على جسد الأرض كالفطر"**، وينتهي بالقول الشعري: **"ولا يتعبان... وصحراء.."** يحيل هذا القول الشعري على وجود ذاتين منفصلين..

-ذات فردي: ذات الشاعر/ الأنا يعبر عن تمزقه الأليم اعتمادا على مؤشر نحوي هو ضمير المتكلم في القول الشعري، وأن التصاقه بالأرض لن يكون إلا وهو شهيدا، أشلاء مقطعة منتشرة على الأرض **"غن انتشاري على جسد الأرض كالفطر"..**

-ذات فردي : الأنت يستقبل أمر الذات الشاعرة بالغناء داخل الأبيات، هذا الأمر يتكرر مرتين :

١-غن انتشاري على جسد الأرض كالفطر..

٢-غن الحقول التي تركض الشمس والقلب فيها ولا يتعبان..

-ذات جماعية محايدة: ينجزون أفعالا ، اعتمادا على مؤشر نحوي هو ضمير الغائب هم، في الأقوال الشعرية التالية: **يزرعون الخيول على وترين/ ...لا يملؤون التوابيت قمحا كمصر القديمة/ ...لا يرحلون إلى الأندلس فرادى..**

والنص يحيل كله إلى الاتصال القسري المزدوج والانفصال الجزئي: اتصال ذات الشاعر/ الأنا والأنت في فضاء واحد هو الأرض، وفي إنجاز ثنائية الموت والغناء. فهذه الثنائية منطقية و معادلية. منطقية لكونها تتوسل إلى الإقناع عن طريق موضوع ونتيجة أو باعتبار تحركها في إطار قضية تامة، ومعادلية لأنها تلتمس التفسير عن طريق الموازة، وهذه هي خطاطتها:

الموضوع الذات والأنت متصلان بالفضاء الأرض..

أما الانفصال : انفصال ذات الشاعر/ الأنا والأنت/ المساعد عن الذات الجماعية/ الغجر، وينجز هذا الانفصال ثنائية التشبث بالأرض/ الشتات : هذه الثنائية معادلية لأنها تحدد نوع حدها الأول، وهو: التشبث بالأرض، وتصنف أنواع الحد الثاني: الشتات، ومن هذا التحديد وهذا التصنيف لحديها؛ نستخلص النتيجة:

حد التشبث بالأرض = انتشار الذات الشاعرة على جسد الأرض كالفطر= الموت ، ويتصل بالذات الشاعرة ويعيش نفس حالتها العاطفية: الذات الفردية / الصاحب عبر فعل الغناء **" غنِ انتشاري على جسد الأرض كالفطر"** = الرثاء.

الشتات=كره الزرارعة=...إن الغجر يكرهون الزراعة

أنواع الشتات

الشتات/نفي الحياة= لا يملؤون التوابيت قمحا كمصر القديمة

الشتات/ الضعف/ الرحيل= ولا يرحلون إلى الأندلس/ فرادى

ويلاحظ أن النص يتعرض لذكر التشبث بالأرض وأن العودة إليها مرادفة للموت، وهو الحد الأول من هذه الثنائية ضمنيا، اعتمادا أن المركب الجملي في القول

الشعري:**غن انتشاري على جسد الأرض** ، يتميز تركيبيا بالحذف الذي يحذف المفعول به كما تقتضيه الرتبة بالنسبة للجملة الفعلية (ف- فا- مف) وينوب عنه ضمير المتكلم المفرد"ي"، كما يحيل هذا المركب الجملي دلاليا على حالة ذات الشاعر العاطفية، ويعبر عن حالة التصاقه بالأرض ميتا، ويجذر هذا الالتصاق على مستوى المجاز بالمركب التشبيهي" **غن انتشاري على جسد الأرض**" الذي يتضمن تشبيهان: الأول يربط بين الأرض والجسد في القول الشعري: **جسد الأرض**" والثاني "يربط المشبه "ذات الشاعر " بالمشبه به "الفطر"في القول الشعري **"كالفطر"**..

النص السادس:

يتميز بالانفصال المزدوج: المكاني وانفصال الذوات الفردية(ذات الشاعر والأنت)، ويفتتح هذا المقطع بالقول الشعري: **"صحراء! من ألف عام أتيت إلى الضوء"**، ويختتم بالقول الشعري: **"هل يشبه القبو أمي وأمك؟ صحراء صحراء.."** تبرز الوحدات المعجمية انفصال ذات الشاعر عن الأنت/ المساعد وعن الذات الجماعية (الهم) ، واتصاله بالفضاء المكاني المرتبط به والذي يعبر عن معنى الحماية وهو القبو : فداخله تحس الذات الشاعرة بالأمان والطمأنينة، إذ يقول الشاعر:[٦٧]

.....ثم هربت إلى/القبو؛/هل يشبه القبو أمي وأمك، صحراء صحراء/-هم فتحوا باب زنزانتي فسقطت على الضوء../-هم فتحوا باب زنزانتي فخرجت../-وفي ساحة البرتقال تعبت../-ثم هربت إلى القبو..

النص السابع:

أما النص السادس فتميز بحالة انفصال مزدوج ثان: الانفصال المكاني وانفصال الذاتين المفردتين (ذات الشاعر والأنت)، ويبدأه الشاعر بقوله:

" ما الساعةُ الآن؟/لا وقت للقبوِ/ما الساعة الآن؟/لا وقتَ... "

يحيل هذا المقطع على انفصال ذات الشاعر عن الذوات الجماعية: بائعات السيوف، والذاهبون إلى يومهم يسمعون النشيد، والغجر الذاهبين إلى الأندلس **"مزِّق شراييَن قلبي القديم بأغنية الغجر الذاهبين إلى الأندلسْ"**، وعن الشعراء القدامى **"وغنِّ افتراقي عن الرمل والشعراء القدامى"** ، وعن الذات الفردية/الأنت المساعد **"ولا تمتِ الآن ، أرجوك ! لا تنكسر كالمرايا ، ولا تحتجب كالوطنْ/ولا تنتشرْ كالسطوح وكالأوديهْ/فقد يسرقونك مثلي شهيداً"**، وانفصال ذات الشاعر عن الفضاء المرتبط به، وهو : القبو **"ما الساعةُ الآن؟/لا وقت للقبوِ/ما الساعة الآن؟/لا وقتَ.."**، والاتصال بفضاء جديد يشير إليه بقوله : **"إلى حيث طار الحمامِ فصفق قمح..**

وتعاود دلالة الموت الهيمنة في هذا النص السابع والأخير الظهور متضافرة مع ثنائية الفاعلية /المفعولية(وقد فصَل البحث التحليل في مبحثه الأول، وسيتطرق إليه أيضا في المبحث الثالث).

وختاما لسيميولوجيا التقطيع النصي: من الملاحظ أن خطاب القصيدة يتمفصل من مركز منسجم يُعد نصا جزئيا، وستة نصوص وفق محدد يعتمد على الانفصال المقولي ، فضلا عن أن استقلالية كل مقطع تتحقق بهيمنة ذات الشاعر ومكان من الأمكنة التي يقدمها الخطاب الشعري على مستويين:

على مستوى الاتصال أو على مستوى الانفصال، على مستوى الاتصال تتجلى ذات الشاعر في حالة اتصال بالأنت/ المساعد واتصال بالمكان داخل النص الواحد، أما على مستوى الانفصال الذي يحقق انفصال ذات الشاعر والأنت المساعد

---

[٦٧] محمود درويش: الديوان، الأعمال الأولى٢، سبق ذكره، ص٤٠٤-٤٠٦.

عن الذوات الجماعية المعرقلة داخل نص واحد، إن التركيب بين هذه النصوص التي يتمفصل إليها الخطاب يسوقنا إلى ملاحظة:

-أنها تحدد منذ المركز المنسجم والنص الأول بنية الذوات: ذات الشاعر والأنت المساعد/ المغني، والذات الجماعية المعرقلة: الملوك والقتلة.وهذه الذوات تندرج في بنية عاملية تشكلت من:

المُرسل:الاقتلاع من الأرض **المُرسل إليه:** الذات المتلفظة المتضمنة ابن فلسطين

الذات: الذات المتلفظة المتضمنة ابن فلسطين **الموضوع:** الأرض الأم

المُساعد: الذات المُخاطبة المتضمنة ابن فلسطين/ الصاحب **المُعارض:**ألهم الغائبة / الصهاينة

ترتكز البنية العاملية على ذات الشاعر شأنها شأن الجملتين البدئية والختامية، يضحى فيها ذات الشاعر عامل/ذات له علاقة بموضوع وقيمة ، الموضوع : الأرض الأم ، القيمة: التشبث بالأرض الأم فلسطين وحلم العودة إليها، وتعدد محاولات التماس النجاة من الموت ، وتحدي الملوك والقتلة بتأكيد الهوية العربية والافتخار بالمجد العربي وشاهده الأندلس وقرطبة بما يحمله هذا المكان من حضارة عربية رغم استحالة استرجاعه ..أما الذات الجماعية الملوك والقتلة عاملا اجتماعيا مضادا يُعرقل المسار العام للعامل/ الذات؛ وهو ما يولد تفاعلا قائما على المواجهة، ينتهي بموت الذات الشاعرة..

إن كل اتصال بين العامل/ الذات والمكان يرمي العامل الجماعي/ الملوك والقتلة إلى إفشاله، ويبرز أثر كل اتصال بين العامل/ الذات والمكان قوة الذات وإرادة النجاة من الموت، لكن النجاة ضربٌ من المُحال؛ لذا تبرز هيمنة العامل/ ذات الشاعر في القصيدة وحركيته في كل نصوص الخطاب في شكل دائري بحثا عن النجاة بلا فائدة، يخرج من دائرة ليدخل في أخرى .

المبحث الثالث:التأويل وفيه تصبح العلامات وسائطا رمزية لنقل حالة الذات والواقع والإحالة عليهما(كما أشار بول ريكور)، وتأسيسا على هذا، ترتكز المقاربة السيميولوجية على البنى الإحالية:

أولا-إحالية واقعية: ١/ الترميز بأسماء معلومة:

١/الترميز بأسماء أمكنة معلومة:

سيميولوجيات محمود درويش سيميولوجيات عربية ترتبط بالثقافة العربية لكنها في الوقت ذاته تمس روح محمود درويش وتعتبر حالة خاصة به؛ ولذلك يتضمن النص حضورا مكثفا للمكان وتنويعاته منذ العنوان " أقبية، أندلسية، صحراء" بعده مركزا للنص- كما أشار البحث-وهو أمر طبيعي إذا وقفنا عند المستوى الدلالي للنص، فهو رؤية واقعية للمكان العربي المُستلب الذي سُحب من تحت أقدام بنيه، وفي النص تتداخل الأزمنة الماضي والحاضر، إذ إن زمن فقد فلسطين في الوقت الحاضر يتعالق بزمن فقد الأندلس في القرن الثامن الهجري ، كما تتناص أيضا في النص الأوجاع العربية ، وجع الإنسان العربي لفقد فلسطين يتعالق بوجع الإنسان العربي في الماضي لفقد الأندلس، وبذلك يمكن إدارة تشكلات المكان في النص حول محورين: الترميز بأسماء أمكنة أليفة والترميز بأسماء امكنة أليفة محايدة..

١/١-الترميز بأسماء أمكنة أليفة معلومة:

-قرطبة: تتردد موتيفة قرطبة في النص أربع مرات في الأقوال الشعرية التالية:

" وصدق رحيلي القصير إلى قرطبة"، "لماذا تريد الرحيل إلى قرطبة"، "لا أستطيع الذهاب إلى قرطبة" تعد تشكيلا مكانيا له دلالات المكان الضائع الذي لا يمكن استعادته.

-حائط المبكى: إن الترميز بالحائط وتردده مرتين في الأقوال الشعرية التالية:**"فلا تبك، يا صاحبي، حائطا يتهاوى"، و"سهل وصعب دخول الحمام إلى الحائط اللغوي"**،يحيل على حائط المبكى الفلسطيني وهو من أشهر معالم مدينة القدس، والترميز به يحيل على بعد دلالي ثنائي: فهو رمز للاستلاب اليهودي، والوجع العربي، وما ذاك إلا تعبيرا عن استمرار الحزن العربي في الماضي والحاضر على فقد الأندلس وفلسطين..

٢/١الجليل: إن القول الشعري:**"إلى حيث طار الحمام فصفق قمح وشق السماء/ليربط هذا الفضاء بسنبلة في الجليل"** يحيل على منطقة جغرافية خصبة في فلسطين هي منطقة الجليل، والترميز به يحيل على دلالة حلم العودة إلى فلسطين..

١/٣الأندلس:الترميز بالأندلس في الأقوال الشعرية التالية:**"ولا يرحلون إلى الأندلس/ فرادى"، و"مزق شرايين قلبي القديم بأغنية الغجر الذاهبين إلى /الأندلس"**يحيل على دلالة: المكان المثالي المفقود في الماضي، ولعل النص في هذا ينحو منحى واقعيا. وما ذاك إلا تأكيدا على إن تاريخ الفقد يعيد نفسه، فها هو الإنسان العربي الذي ضيع الأندلس في الماضي ، يضيع فلسطين في الحاضر..

٢-الترميز بأسماء أمكنة معلومة محايدة، من مثل:٢/١الهند ، والصين، وسمرقند في القول الشعري التالي:**" أبني على الرمل ما تحمل الريح/من غزوات ومن شهوات وعطر من الهند، أذكر درب الحرير/إلى الصين، أذكر مدرسة في ضواحي سمرقند"** يحيل الترميز بهذه الأمكنة إلى بعد دلالي أحادي: الغزو والمجد العربيان وامتداد الوجود العربي في الماضي إلى أقاصي الشرق والغرب حيث الهند والصين وسمرقند..

٢/٢ مصر:يحيل الترميز بمصر في القول الشعري التالي: **"ولا يملؤون التوابيت قمحا كمصر القديمة"** على بعد دلالي ثلاثي: عشق الأرض والالتصاق بها، واستنبات الحياة من الموت، وخلود الحضارة المصرية القديمة ، ولعل النص في هذا ينحو منحنى تاريخيا مستدعيا موروثا، وما ذاك إلا تأكيد على أن العاشق الفلسطيني لأرضه يظل ملتصقا بها، مستنبتا الحياة من الموت حتى تعود أرضه إليه.

ثانيا/ الترميز بالطائر: ١/الحمام :يرد الحمام ثمان مرات في بنية النص، ومنها القول الشعري:**"سهل وصعب دخول الحمام إلى الحائط اللغوي، فكيف ستبقى/أمام القصيدة في القبو؟ صحراء صحراء/" و "أذكر أني سأحلم ثانية بالرجوع/-إلى أين يا صاحبي؟/-إلى حيث طار الحمام فصفق قمح وشق السماء/ليربط هذا الفضاء بسنبلة في الجليل".** الحمام أودع الطيور والترميز به يحيل على بعد دلالي ثلاثي: فهو رمز لحب الوطن والإصرار على العودة إليه، وللمحبة والإخلاص والسلام، وللعذوبة وتحقيق التواصل، ولعل النص في هذا ينحو منحنى ثنائي التكوين: بعضه ديني وبعضه شعبي، حيث ارتبط الحمام بحياة الأنبياء وقصصهم، فحمامة سيدنا نوح عليه السلام أحضرت له غصن زيتون إشارة على نهاية الطوفان، والحمامة في قصة سيدنا محمد بنت عشها على باب الغار علامة على الحماية لسيدنا محمد عليه الصلاة والسلام ، كما ارتبط الحمام بالأمثلة والأغاني الشعبية، وما ذاك إلا تأكيدا عن أن الإنسان الفلسطيني العاشق لوطنه الذي يُطرد أو يرحل عن وطنه يظل يحلم بالعودة إليه إلى أن يعود..

٣/الترميز بالحيوان:الخيول: في الأقوال الشعرية التالية:**"-هل يقتلون الخيول؟" و "-والبخار الذي يتسلل من دمنا في اتجاه الصدى" و "-لكنهم يزرعون الخيول على وترين"** لا يخفى ارتباط رمزية الخيول بدلالات : الحب والحرب والفروسية في الذهنية العربية، وهذا ما ساق محمود درويش لاختيار الخيول في نصه، والاتيان بها

في صيغة استفهام غرضه استنكاري لفعل قتل الخيول، ثم تأتي الإجابة عنه تصل بين جمعية الخيول وبين جمعية الشهداء الفلسطينيين الذي يرمز الدم إلى فعل قتلهم**"والبخار الذي يتسلل من دمنا"** ، وما ذاك إلا تأكيدا على أن جمعية الخيول في الخطاب وممارسة فعل القتل عليها رمز يحيل على جمعية الفلسطينيين وممارسة فعل القتل عليهم.

رابعا/النبات:١/٤القمح : يأتي في الأقوال الشعرية التالية: **" إلى حيث طار الحمام فصفق قمح وشق السماء" و" ولا يملؤون التوابيت قمحا كمصر القديمة "** تحيل العبارة الشعرية الأولى إلى دلالة ارتباط " الحمام" بدلالات الخصب والخير والإطعام وهي التي تثيرها دالة القمح، وتحيل العبارة الشعرية الثانية على دلالة التصاق فراعنة مصر القديمة بأرضهم وبالحياة، هذا التلاصق أفضى في الصورة إلى ملء توابيتهم بعضا من خيرات الأرض حين ملؤها قمحا ..

٢/٤الفطر: يجئ في القول الشعري التالي: **"غن انتشاري على جسد الأرض كالفطر"**يحيل هذا المركب التشبيهي إلى بعد دلالي ثلاثي: الالتصاق والموت والانتشار، وما ذاك إلا تأكيد على أن الذات الشاعرة لا يمكن انتزاع الأرض وحُلم العودة إليها من داخلها، حتى لو أن هذا الالتصاق يقتضي الموت والانتشار على جسد الأرض كالفطر..

ثانيا/ إحالية اصطلاحية :إن القول الشعري: **" ولتكن الأرض أوسع من شكلها البيضاوي"** يحيل على نظرية بيضاوية الأرض التي تحدثت عنها العديد من دراسات علماء الفلك، التي أثبتت أن الأرض تأخذ شكلا بيضاويا، وذلك لأنها مفلطحة عند القطبين ومنبعجة عند خط الاستواء، وأكد العلماء أن للقرآن الكريم السبق في ذكر حقيقة بيضاوية الأرض في العديد من الآيات، ومنها قوله تعالى:" خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ بِالْحَقِّ ۖ يُكَوِّرُ اللَّيْلَ عَلَى النَّهَارِ وَيُكَوِّرُ النَّهَارَ عَلَى اللَّيْلِ ۖ وَسَخَّرَ الشَّمْسَ وَالْقَمَرَ ۖ كُلٌّ يَجْرِي لِأَجَلٍ مُسَمًّى ۗ أَلَا هُوَ الْعَزِيزُ الْغَفَّارُ" سورة الزمر الآية٥، وكذلك في قوله تعالى: "وَالْأَرْضَ بَعْدَ ذَٰلِكَ دَحَاهَا" سورة النازعات الأية ٣٠.

ثالثا/إحالية قرآنية:لقول الشعري: **"و الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها"** إحالية على الآية القرآنية: "قَالَتْ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعِزَّةَ أَهْلِهَا أَذِلَّةً وَكَذَٰلِكَ يَفْعَلُونَ" سورة النمل آية ٣٤، ومن الملاحظ أن الملوك في نص محمود درويش إذا دخلوا قرية أفسدوها، وكذلك الملوك في النص القرآني إذا دخلوا قرية أفسدوها ، وبذلك يكون الاقتباس تطابقيا في اللفظ وفي المعنى..

رابعا/ إحالية بلاغية :على الرغم من أن سيميولوجيات محمود درويش تمس روحه وتعتبر حالة خاصة به، لكنها في الوقت ذاته سيميولوجيات عربية ترتبط بالثقافة العربية ومنها البلاغة العربية؛ فليس من الغريب أن يحيل خطاب محمود درويش على سمة التجريد في البلاغة العربية، إذ يُجرد من ذاته صاحب يُخاطبه بالأقوال الشعرية التالية: **"فلتواصل ...، هل اخترت ...؟، هل نجوت...؟، لماذا تريد الرحيل...؟، غن.... إلخ"** ومن الملاحظ أن فائدة التجريد البلاغية تحققت في خطاب محمود درويش الشعري، كما تقتضي البلاغة العربية من إعطاء توسع في الكلام ومقدرة في التعبير عن الدلالات العاطفية للشاعر من خلال الاتكاء على تقنية شطر الذات إلى نصفين: الأول مُخاطِب والثاني مُخاطَب..

خامسا: إحالية شعرية:١/٥إن خطاب محمود درويش يحيل على موتيفة[٦٨] (مصطلح يعني كلمة أو عبارة لغوية دالة) وردت في المعجم الشعري للشاعر العربي

[٦٨] **الدالة** أو **الموتيفة** موقف أو حدث قصصي أو فكرة أو صورة نمطية أو عبارة لغوية أو نمط معين من الشخصية مما نجده ماثلا و متكررا في شتى الأعمال الأدبية و الحكايات الشعبية و الاساطير و وظيفته أن يثير حالة قد تؤدي إلى التعرف و الكشف أو يكون

امـرئ القـيس: موتيفـة قيصـر الـروم، فـإذا كـان محمـود درويـش يُجـرد مـن ذاتـه ذاتـا يُخاطبهـا قـائلا :**"وأوقـن يـا صـاحبي، أننـا لاحقـان بقيصر..صـحراء صـحراء"**، فـإن امـرأ القـيس يُخاطـب عمـرو بـن قميئـة الـذي اصـطحبه فـي رحلتـه إلـى القيصـر ليسـاعده فـي استعادة مُلك بني أسد قائلا[٦٩]:

بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه وأيقن أنّا لاحقان بقيصرا
فقلت له: لا تبك عينك إنما نحاول مُلكاً أو نموت فنعذرا

فمـن الملاحـظ أن الـذات المتلفظـة والـذات المُجـردة فـي خطـاب محمـود درويـش يُسـند إليهمـا فعـل إنجـاز اللحـاق بقيصـر فـي تركيـب اسـمي تأكيـدي: **"أننـا لاحقـان بقيصـر"**، وكـذلك الـذات المتلفظـة والـذات المُخاطبـة فـي خطـاب امـرئ القـيس الشـعري يُسند إليهما فعل إنجاز اللحاق بقيصر في تركيب اسمي تأكيدي: **" أنَّـا لاحقـان بقيصـرا"** وبـذلك يكـون الاقتبـاس تطابقيـا فـي اللفـظ والمعنـى، فـإذا كـان امـرؤ القـيس خـرج مـن الصـحراء فـي رحلتـه إلـى القيصـر ليسـاعده فـي اسـتعادة ملكـه، ونتيجـة رحلتـه الانهـزام والاخفـاق والقتـل، فـإن الـوعي العربـي مـازال يلحـق بـالغرب ليلـتمس اسـتعادة سـيادة أو حلولا لقضاياه مع الصهاينة دون جدوى..

٢/٥موتيفات وردت في المعجم الشعري للشاعر الأسباني لوركا،ومنها:

-موتيفـة قرطبـة: تـرد قرطبـة فـي الأقـوال الشـعرية التاليـة :**"... وصـدق رحيلـي القصـير إلـى قرطبـة" و "....لمـاذا تريـد الرحيـل إلـى قرطبـة؟/لأني لا أعـرف الـدرب، صـحراء صـحراء" و "....تعبـت، فنادِيـت: أيتهـا الشـرطة العسـكرية! لا أسـتطيع الـذهاب/إلى قرطبـة"** يطالعنـا محمـود درويـش بقرطبـة فـي تشـكيل فنـي يمثـل العديـد مـن الـدلالات العاطفيـة: الدلالـة الأولـى- انكسـار المكـان /الحلـم الـذي يريـد الرحيـل إليـه حالمـا بـالخروج مـن دائـرة التيـه، التـي تعبـر عنهـا عبارتـا: **"لأنـي لا أعـرف الـدرب"** و **"صـحراء صـحراء"** لأن الأولـى تتميـز بنفـي معرفـة الـدرب فـي البنيـة السـطحية وتـبطن فـي بنيتهـا العميقـة التيـه واسـتحالة الوصـول ، والثانيـة توظـف الرمـز لتجسـيد دلالات التيـه والضـياع وتأكيـدهما مـن خـلال صـيغتها التكرارية..الدلالـة الثانيـة: تـرادف قرطبـة علـى مسـتوى اللاوعـي الجمعـي الـوطن/ فلسـطين الـذي يحلـم الشـاعر بـالعودة إليـه، لكنـه اعتمـادا علـى قولـه الشـعري**" لا أسـتطيع الـذهاب إلـى قرطبـة"** القـائم علـى تركيـب نفـي: أساسـه الفعـل أسـتطيع المنفـي، الـذي يحيـل علـى دلالـة العجـز عـن الرحيـل إلـى قرطبـة ؛ وعلـى هـذا فـإن تشـكيل محمـود درويـش لموتيفـة قرطبـة يغـاير تشـكيل لوركـا لموتيفـة قرطبـة رغـم ثبـات المفـردة، إلا أن قرطبـة لوركـا ليسـت مرادفـة لـوطن لكنهـا وطـنٌ، كمـا أن لوركـا لا يعـاني تيهـا لكنـه يعـاني عجـزا لأنـه يعـرف الـدرب لكـن وصـوله إلـى الأنـدلس موتـه[٧٠]، إذ يقـول لوركا: **"رغمَ أني أعرف الدروب/ لن أصلَ أبداً إلى قرطبة"**[٧١].

شاهدا و رمزا على وضع معين.[١] و لعل من أشهر الدلائل السائدة في روايات العصر الفكتوري دالة الحمى التي تصيب الشخصية فتميط اللثام عن هويته المزيفة. و قد يتكرر الموضوع الدال في عدة آداب مثل شهرزاد ,أو حكايات دون جوان , و يتكرر في الأثر الأدبي الواحد، وذلك مثل العبارة الدالة في حكايات ألف ليلة و ليلة))،وهنا أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباحhttps://ar.wikipedia.org/wik

[٦٩] من قصيدة: "سما بك شوقٌ بعد إن كان أقصرا" لامرئ القيس

https://www.aldiwan.net/poem٥٣.html

[٧٠] وصل لوركا إلى غرناطة، وبعد أربعة أيام من وصوله حُكم عليه بالموت إعداما، ونُفذ فيه الحكم

https://ar.wikipedia.

[٧١] فيديريكو غارثيا لوركا — نشيدُ فارس- ترجمة / عدي الحربش-https://antolgy.com

-موتيفة البرتقال: يقول محمود درويش في نصه:**... فكيف سنمضي إلى ساحة البرتقال الصغيرة؟** إلى **"في ساحة البرتقال تنصدقنا بائعات السيوف القديمة**ط

طرأ على موتيفة البرتقال في نص محمود درويش اتساع دلالي نتيجة مزجها في علاقة إضافة مع مفردة "ساحة" التي تدل على فضاء مكاني متسع؛ لتغدو ساحة البرتقال في نص محمود درويش معادلة للمكان الأليف والطريق الذي يسلكه ليصل إلى قرطبة التي يحلم بالرحيل الذي لن يتحقق إليها، وفي الوقت ذاته يسلكه للوصول إلى فلسطين التي يحلم بالعودة التي لن تتحقق إليها؛ فإذا كان لوركا يقول: **"والبرتقال هو حزن/الزهد المدنس/وهكذا يصبحُ نارًا وذهبًا/ما كان من قبلُ صفاءً وبياضًا"**

فإن تمثل موتيفة البرتقال في معجمه الشعري ثنائية الدنس/ النقاء الضدية، فإن موتيفة البرتقال في نص محمود درويش تأخذ اتساعا دلاليا فتمثل فضاء مكانيا أليفا للراحة ، محطة عبور إلى المكان المنشود والهدف المقصود: قرطبة .

-موتيفة الدم:إن القول الشعري **: هل يقتلون الخيول؟**

-والبخار الذي يتسلل من دمنا في اتجاه الصدى.

أرتقى الشاعر بالخيول في الصور الاستعارية السابقة من الدلالة المباشرة إلى الدلالة السيميائية، ليحيل على اتصال بين الخيول وبين العاملين الذات والآخر في تشكيل دموي يهيمن فيه إنجاز فعل القتل على الخيول وعلى الذات والآخر، وشاهده الدم، وإذا التفتنا إلى علامة الخيول في النظام السيميائي ألفناها تحيل على الفارس العربي وترتبط بتاريخ البطولة والفتح العربي..

أما قول محمود درويش في تشكيله للدم في تصوير آخر، فيه يقدم مفردات الصورة كلها يعتريها القتل: **وانتظرني قليلا قليلا لأسمع صوت دمي/ يقطع الشارع المنفجر.**إذ وسع محمود درويش صورة الدم حيث تتعالق مع الصوت في علاقة إضافة تكثف حضور الدم، وتمثل مأساة الذات المتلفظة التي تنتظر موتها المتحقق وتسمع صوت دمائها في لحظة الاحتضار، وكل ما في الشارع المنفجر من مفردات يعتريه الموت..

-موتيفة الأغنية: في الأقوال الشعري: **غن التشابه بين السؤال وبين السؤال الذي يليه .../غن انتشاري على جسد الأرض كالفطر.../ وغن الحقول التي تركض الشمس والقلب فيها ولا يتعبان.../وغن افتراقي عن الرمل والشعراء القدامى، وعن شجر لم/ يكن امرأة.../إنها أغنية/ إنها أغنية!**

إن تكرار فعل الأمر " عن" يدل عن أن محمود درويش يُطالب بل يُلح على مواصلة الأغنية وشريطة مواصلتها هنا أن تعبر عن التصاقه بأرضه، الذي غدا حالة عاطفية..

موتيفة الغجر: في الأقوال الشعرية: **إن الغجر/ يكرهون الزراعة/ لكنهم يزرعون الخيول على وترين/ ولايملؤون التوابيت قمحا كمصر القديمة،/ولا يرحلون إلى الأندلس فرادى؛.../مزق شرايين قلبي القديم بأغنية الغجر الذاهبين إلى/الأندلس.**

إن الغجر في نص محمود درويش ينجزون فعل الرحيل الجماعي / النزوح، وحين يجمع محمود درويش موتيفة الأغنية وموتيفة الغجر في نصه متوسلا بصيغة الإضافة يحيل على أغاني الغجر للشاعر لوركا، فكل من مجمود درويش ولوركا يجسد بأغاني الغجر في نصه دلالات الحزن والألم، فها هي شرايين قلب الأنا في الصورة السابقة تتمزق بأغنية الغجر الذاهبين إلى الأندلس.

الخاتمة:

أولا:على المستوى النظري :١/في البدء ارتبط مفهوم السيميولوجية بالسلوك الإنساني الإيمائي مُمثلا في استعمال الجسد في تشكيل رموز تعبيرية تُفضي إلى التواصل، وعند تتبع مفهوم السيميولوجيا تاريخيا، فمعروف أن الأفكار الفلسفية تمثل الأصول المعرفية التي تقوم عليها السيميولوجيا، وتعرف السيميولوجيا اصطلاحا في النقد الأدبي بأنها العلم الذي يدرس أنظمة العلامات اللسانية وغير اللسانية، ومن ثمَّ فقد آمن النقاد المحدثون بأن السيميولوجيا هي علم العلامات المكونة من الدال البديل لأي شيء آخر، لكنهم لم يتفقوا في تحديد الاتجاهات السيميولوجية، وذلك لاختلاف مشاربهم الثقافية ورؤاهم الفكرية. ٢/إن سيميولوجية التأويل لبول ريكور (١٩١٣-٢٠٠٥م) هي الأقرب منهجيا لتحليل الخطاب الشعري-في رأي البحث- بِعدها قنطرة تربط بين داخل النص بعلاماته اللغوية وخارج النص بجيثياته السياقية من الذات المبدعة والواقع، ، وتنحصر إجراءات السيميولوجيا التأويلية عند بول ريكور في ثلاثية: ماقبل الفهم (Précomprehention)، والتفسير (Explication) والتأويل La compréhention

ثانيا: على المستوى التطبيقي: ١/وظف البحث سيميولوجيا التأويل لبول ريكور على قصيدة "أقبية، أندلسية، صحراء" لمحمود درويش، واقتضى هذا التوظيف المنهجي تحليلا مكثفا لحضور العلامات المتضمنة في هذا الخطاب الشعري، وتحيل على ذات الإنسان المبدع وعلى العالم المرجعي، ما بين حضور كلمة- أيقونة- رمز، والحضور العميق الكامن في هذه العلامات.٢/لاحظ البحث أن سيميولوجيات محمود درويش سيميولوجيات عربية ترتبط بالثقافة العربية ، وتحمل دلالات ثقافية شتى، تقتضي خروجًا على النظام اللّغوي إلى نظام سيميائي، لكنها في الوقت ذاته تمس روح محمود درويش وتعتبر حالة خاصة به، فعناصر خطابه الشعري علامات سيميولوجية تُحيل على الواقع التاريخي والأيديولوجي لشاعر فلسطيني مهموم بقضية أرض مُستلبة وإنسان فلسطيني يستشهد أو ينتظر الاستشهاد تمسكا بالأرض.

وأخيرا يوصي البحث بتوظيف سيميولوجيا بول ريكور التأويلية على الخطاب الشعري ؛ لاستنقاذ القصيدة الغنائية من مِبضع الصرامة النقدية العلمية والتفسير العلمي الداخلي الذي يعمد إلى فكرة تشريح الخطاب الأدبي وليس التفاعل معه ومحاورته، ثم الكشف عن دلالات العلامات المتضمنة في الخطاب الشعري والتي تمثل بصمة وفرادة لكل شاعر عن غيره من الشعراء وتحيل على ذات الإنسان المبدع وعلى العالم المرجعي.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

- محمود درويش: الديوان الأعمال الأولى٢، رياض الريس للكتب والنشر، لبنان، ط١، ٢٠٠٥، ص٤٠٣-٤٠٨.

ثانيا: المراجع:

-أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق على حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط٥، ١٩٨١م

-إديث كريزويل: عصر البنيوية، تعريف بالمصطلحات الأساسية الواردة في الكتاب، ترجمة جابر عصفور،ط١، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣م.

امبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٥

-آن ، إينو ، وآخرون: السيمائية الأصول والقواعد والتاريخ، ترجمة: رشيد بن مالك، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٨م، ص٣٤

-بسام قطوس : سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمّان، ط١، ٢٠٠١م، ص٣٢

-بشير خليفي: الفلسفة وقضايا اللغة قراءة في التصور التحليلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٠م

برنار توسان: ما هي السيميولوجيا؟، ترجمة محمد نظيف، ط٢، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،، ٢٠٠٠م،

-بنيلوبي مري: العبقرية-تاريخ الفكرة، ترجمة: محمد عبد الواحد، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

- بول ريكور: من النص إلى الفعل(أبحاث التأويل)، ترجمة: محمد برادة، وحسان بورقية، عين الدراسات والبحوث الاجتماعية، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م

- بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط٢، ٢٠٠٨م

-بيير غيرو: السيمياء، ترجمة: أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، باريس، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٤م.

-جميل حمداوي:نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، شبكة الألوكة،٢٠١١م.

- جميل حمداوي: الاتجاهات السيميوطيقية، التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية، شبكة الألوكة، ٢٠١٥م.

-حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م.

- رزق عاصم محمد: معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، مكتبة مدبولي، مصر، ط١، ٢٠٠٠م.

-سعيد بنكراد: السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، الدار البيضاء، ٢٠٠٣م، ص١٧.

-سيزا قاسم، ونصر حامد أبوزيد: مدخل إلى السيميوطيقا، دار التنوير للطباعة والنشر ، ٢٠١٤م ، ص١٣٨.

-صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر،الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص٩٨.

-عاطف بهجات: التشاجر والانشطار: في السيميولوجيا التطبيقية ط١، القاهرة، مكتبة الآداب، ٢٠١٩م

-عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م.
-عبد العزيز الجُرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٦م، ص٥١،
-عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي(البنيات الخطابية- التركيب- الدلالة)، نفسه، ص١٠٩.
-عصام واصل: في تحليل الخطاب الشعري (دراسة سيميائية) دار التنوير، الجزائر، ط١، ٢٠١٣م، ص١٥-١٦.
-عواد علي: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى عام١٩٩٠م
-مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة: لحمداني حميد وآخرون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م
-محمدالسرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧م، ص٥.
-محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار الفارابي، لبنان، ط١، ٢٠١٠، ص٤٢٣-٤٢٤.
-محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٣م.
ثالثا-مراجع سكوبس:
محمد النمس: إطالة الجملة الشعرية، دراسة لغوية في قصيدة "في القدس" للشاعر تميم البرغوثي. مجلة جامعة الزيتونة الأردنية للدراسات الإنسانية والاجتماعية، المجلد٤، الإصدار ١، الأردن، ٢٠٢٣م.
رابعا: المواقع الإلكترونية:

https://ar.wikipedia

- https://antolgy.com

Awwalan al-masādir:
Darwīsh, Maḥmūd. ((٢٠٠٥. al-Dīwān al-A‘māl al’wlá٢ (Ṭ١). Riyāḍ .al-Rayyis lil-Kutub wa-al-Nashr, Lubnān
Thāniyan al-marāji:
al-Jubūrī, Muḥammad Fulayḥ. (٢٠١٣). al-Ittijāh al-sīmiyā’ī fī Naqd .. al-sard al-‘Arabī al-ḥadīth (Ṭ١). Manshūrāt al-Ikhtilāf, aJazā’ir
Aālsrghyny, Muḥammad. (١٩٨٧). Muḥāḍarāt fī al-Sīmiyūlūjīyā (Ṭ١). .Dār al-Thaqāfah, al-Dār al-Bayḍā’
al-Qāḍī, Muḥammad. wa-ākharūn. (٢٠١٠). Mu‘jam al-Sardīyāt (Ṭ١). Dār al-Fārābī, Lubnān
al-Qayrawānī, Ibn Rashīq. (t٤٥٦. H, ١٩٨١). al-‘Umdah fī Maḥāsin al-shi‘r wa-ādābuh wa-naqdih (ṭ٥(Muḥammad Muḥyī al-Dīn ‘Abd al-Ḥamīd, taḥqīq.). Dār al-Jīl lil-Nashr wa-al-Tawzī‘ wa-al-،.Ṭibā‘ahBayrūt, Lubnān

Bil‘ābid, ‘Abd al-Ḥaqq. (٢٠٠٨). ‘Atabāt (Jīrār jynyt min al-naṣṣ ilá almnāṣ) (Ṭ١ Manshūrāt al-Ikhtilāf al-Jazā’ir).(..
Bingarād, Sa‘īd. (٢٠٠٣). al-sīmiyā’īyāt, mafāhīmuhā wa-Taṭbīqātuhā, Manshūrāt al-zaman, al-Dār al-Bayḍā’
Bahjāt, ‘Āṭif. (٢٠١٩). altshājr wālānshṭārfy al-Sīmiyūlūjīyā al-taṭbīqīyah (Ṭ١). al-Qāhirah, Maktabat al-Ādāb.
Īkū, ambrtw. (٢٠٠٥). alsymyā’yh wa-falsafat al-lughah (Ṭ١). (Aḥmad alṣm‘y, tarjamat). al-Munaẓẓamah al-‘Arabīyah lil-Tarjamah Bayrūt, Lubnān
lynw, Ān wa-ākharūn. (٢٠٠٨). alsymā’yh al-uṣūl wa-al-qawā‘id wa-al-tārīkh (Ṭ١Rashīd ibn Mālik, tarjamat). Dār mjdwlāy lil-Nashr wa-al-Tawzī‘, al-Urdun
Twsān, brnār. (٢٠٠٠). mā hiya al-Sīmiyūlūjīyā? ṭ٢mḥmd Naẓīf, Dār al-Bayḍā’ tarjamat). Ifrīqiyā al-Sharq, al-
Dāskāl, mārsylw. (١٩٨٧). al-Ittijāhāt alsymywlwjyh al-mu‘āṣirah (Ṭ١). (Laḥmidānī Ḥamīd, wa-ākharūn, tarjamat). Ifrīqiyā al-Sharq, al-Dār al-Bayḍā’.
Kryzwyl, idyth. (١٩٩٣). ‘aṣr al-binyawīyah, ta‘rīf bālmṣṭlḥāt al-asāsīyah al-wāridah fī al-Kitāb (Ṭ١). (Jābir ‘Uṣfūr, tarjamat.) Dār Su‘ād al-Ṣabāḥ, al-Kuwayt.

Khalīfī, Bashīr. (٢٠١٠). al-falsafah wa-qaḍāyā al-lughah qirā’ah fī al-taṣawwur al-Taḥlīlī (Ṭ١). Manshūrāt al-Ikhtilāf

Faḍl, Ṣalāḥ. (١٩٩٧). Manāhij al-naqd al-mu‘āṣir .

Ḥamdāwī, Jamīl. (٢٠١٠). al-Ittijāhāt alsymywṭyqyh, al-Tayyārāt wa-al-madāris alsymywṭyqyh fī al-Thaqāfah al-Gharbīyah Shshbkh al-Alūkah

Ḥamdāwī, Jamīl. (٢٠١٠). naẓarīyāt al-naqd al-Adabī fī marḥalat mā ba‘da Shabakah al-Alūkah al-Jazā’ir.
‘Alī, ‘Awwād. (١٩٩٠). ma‘rifat al-ākhar, madkhal ilá al-Manāhij al-naqdīyah alḥdythtṭ١). al-Markaz al-Thaqāfī al-‘Arabī, al-Dār al-Bayḍā’ ..
Ghyrw, Pierre. (١٩٨٤) al-sīmiyā’ (Ṭ١). (Anṭwān Abī Zayd tarjamat, Manshūrāt ‘Uwaydāt, Bayrūt Bārīs.
Qāsim, Sīzā., wa abwzyd, Naṣr Ḥāmid. (٢٠١٤) - madkhal ilá al-Sīmiyūṭīqā (Ṭ١). Dār al-Tanwīr lil-Ṭibā‘ah wa-al-Nashr, al-Qāhirah.

Qaṭṭūs, Bassām. (٢٠٠١). Sīmiyā’ al-‘Unwān (Ṭ١). Wizārat al-Thaqāfah ‘mān.

Nūsī, ‘Abd al-Majīd. (٢٠٠٢). al-Taḥlīl al-sīmiyā’ī lil-khiṭāb al-riwā’ī (al-binyāt alkhṭābyt-altrkyb-al-dalālah) (Ṭ١). Sharikat al-Nashr wa-al-Tawzī‘ al-Madāris, al-Dār al-Bayḍā’

Mubārak, Ḥannūn (١٩٨٧) Durūs fī al-sīmiyā’īyāt (Ṭ١). Dār Tūbqāl .lil-Nashr, al-Maghrib

Murrī, bnylwby. (٢٠٠٠). al‘bqryt-tārykh al-fikrah. (Muḥammad ‘Abd al-Wāḥid, tarjamat). ‘Ālam al-Ma‘rifah, al-Majlis al-Waṭanī lil-Thaqāfah wa-al-Funūn wa-al-Ādāb, al-Kuwayt.

mḥmd, Rizq ‘Āṣim (٢٠٠٠) Mu‘jam muṣṭalaḥāt al-‘Imārah wa-al- - .Funūn al-Islāmīyah (Ṭ١), Maktabat Madbūlī, Miṣr

Wāṣil, ‘Iṣām. (٢٠١٣). fī taḥlīl al-khiṭāb al-shi‘rī (dirāsah ... sīmiyā’īyah) (Ṭ١). Dār al-Tanwīr, al-Jazā’ir.

Marāji‘ skwbs:

al-Nims, Muḥammad. (٢٠٢٣). iṭālh al-jumlah al-shi‘rīyah, dirāsah lughawīyah fī qaṣīdat "fī al-Quds"lil-shā‘ir Tamīm al-Barghūthī. Majallat Jāmi‘at al-Zaytūnah al-Urdunīyah lil-Dirāsāt al-Insānīyah wa-al-Ijtimā‘īyah, al-Urdun

Research topic:

Analysis of poetic discourse in light of Paul Ricoeur’s interpretive semiology

Semiology is one of the immanent systemic approaches (later structuralism) that is concerned with studying literary discourse in and of itself, but it is distinguished by being an approach concerned with the methods of producing meaning and representing reality and the intertwining between what is subjective and what is cultural. The importance of the research and its purposes lies in adopting one of these semiological trends. The many, which is the interpretive semiology of Paul Ricoeur, then employing its mechanisms on Mahmoud Darwish’s poetic discourse, specifically the poem “Crypts, Andalusia, Desert” for an important reason, which is the richness of Mahmoud Darwish’s poetry with symbols and the dense and deep presence of signs in

this poem, and the functional loads that lie in these signs. Many and different semantic densities.

Keywords: poetic discourse - Paul Ricoeur's semiology - Mahmoud Darwish's poem.