نسق الرؤيا البنيوية في قصيدة محمود درويش (الخميس: تكوين)

د. موسى خابط القيسي

جامعة بابل/ كلية التربية للعلوم الإنسانية

The Constructive View in Mahmood Darweesh's Poem "Thursday: Genesis"

Dr. Mosa Kabuth Al-Qaisi

University of Babylon for Human Sciences

Abstract

Contemporary critics may agree that the poet Mahmood Darweesh's products occupy the first place in the world of contemporary poetry as far as quantity, depth and view are concerned. The causes may be attributed to the poet's various cultural resources and his talent.

ملخص البحث:

قد لا يختلف أحد من النقاد المعاصرين في أن منجز الشاعر محمود درويش يتبوء الصدارة في عالم الابداع الشعري المعاصر نوعاً وكماً، عمقاً ورؤياً، ولعل مرجعيات الشاعر الثقافية المتعددة والمتجددة، وحرصه على رفع منسوب الخط البياني لمسار شعريته بعد أن أمد نصوصه بكل ما يجعلها نصوصاً شعرية، فضلاً عن موهبته واستعداده الفردي...، قد شكلت أهم أسباب التفرد والإبداع في منجزه الشعري.

وبناءً على ما تقدم انماز النص (الدرويشي) إجمالاً بلغةٍ مكثفة مضغوطة في طبقات متعددة متراصة ذات اقتصاد لغوي عالٍ مقصود، تتوسل الايحاء والانزياح والوعي الكتابي والصور الفنية المتمنّعة في توصيلها إلى المتلقي الذي يتحتم عليه، حين يتغيا التفاعل مع النص، أن يكون متلقياً نوعياً.

من هنا تكمن أهمية مقاربة قصيدة (الخميس: تكوين) بوصفها أنموذجاً يجلّي أهم ملامح النص (الدرويشي) ومرتكزاته الفنية.

ولما كان النص (موضوع البحث) يشتمل، كما سنرى، على السمات الفنية المتقدمة فضلاً عن مساحته الضئيلة التي لا تتعدى سبعة أسطر شعرية، أصبح البحث عن منهج نقدي حديث قادر على تفجير طاقات النص أمراً ملحاً فكان المنهج البنيوي.

والبنيوية طريقة وصفية موضعية في قراءة النص الأدبي؛ فهي تنهض على ركنين أساسيين هما ثنائية التفكيك والتركيب، وتظهر الثنائيات في النص الأدبي الذي يسعى إلى تحقيق أدبيته من خلال تركيب النص الذي ينطوي على أنساق ثنائية مختلفة في الدلالة والايقاع والحيل الفنية الأخرى.

عتبة: النسق الرؤيوي في الشعر:

يرتبط تطور الشعر بتطور وعي الإنسان، مما ينجم عن ذلك تعاظم أثر الكلمة الشعرية بوصفها دليلاً على الفكر، ولكي لا يكون الشاعر خارج مسيرة التاريخ؛ ينبغي له أن يواكب التطور الثقافي للعصر، ويتجدد بتجدده، ويطور أسلوبه في التناول، وأدواته في التعامل، ويوسع من اطلاعه المعرفي؛ لكي يمتلك رؤيا شخصية في تجربته الإبداعية، فقد أصبح "الشعر رؤيا بالدرجة الأولى، وما خصائصه الفنية إلا امتداد لها. فاللغة والصورة والإيقاع نتيجة لرؤية خاصة للأشياء، وهذه الرؤية الخاصة نتيجة علاقة خاصة بأشياء العالم"[1].

والرؤية والرؤيا متلازمان "لأن الرؤيا هي نتيجة لما تتوصل إليه الرؤية"[2] والرؤية "انفتاح وكشف للمغلق اللامرئي"[1] وهذا الانفتاح والكشف يتم بوساطة آليات مختلفة منها: الحلم والمرآة والامتزاج بالكون والتوحد بأشيائه بغية معرفة نظام الأشياء وتقديم رؤية عميقة بذلك[2]. ولذا "تعد دراسة رؤية العالم من أشد الدراسات جاذبية في النقد الحديث"[3].

(1) مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، دراسة، د. فاتح العلاق: 113.
(2) م.ن: 113.

وتعتمد لغة الشعر المعاصرة الدلالة الوصفية التي يرافقها السرد، إذ "يمكن للقصة أن تعتبر ناقلة لرؤية السياق أو مثيرة لردة فعل المستمعين"[4] فالقصص والأساطير، بحسب أوزياس، أختزنت الفكر الإنساني بتجليات مختلفة ومن هنا تكمن أهمية دراستها[5]، إلى جانب أن عامة البنيوية تتفق بشكل مثالي مع النصوص السردية القصيرة[6].

ولما كانت نظرية (ليفي شتراوس) في البنيوية قائمة "على أساس أن بناء الكون يتمثل في مجموعه من الثنائيات التي تبدو متعارضة ولكنها متكاملة في الوقت نفسه"[7] فأن البنيوية "تكون راضية إذا ما استطاعت تقطيع نصّ ما إلى تقابلات ثنائية"[8] وهذه النقطة تسلمنا إلى صلب الدراسات البنيوية للمعنى التي اتخذت من الثنائيات منطلقاً لها فزعمت أنها سمة من سمات الفكر الإنساني[9].

فالثنائيات المتقابلة وما تنطوي عليه من اختلافات وتعارضات في طبيعة عملها إنما تكشف عن انسجام وتناغم في إنتاج المعاني المتعددة، إذ "تكتسب الثنائية الضدية أهمية خاصة في الدراسات البنيوية لكونها أكثر التراكيب وضوحاً في تشكلها كنسق"[10].

ولنقرأ الآن قصيدة (الخميس: تكوين) للشاعر محمود درويش إذ يقول فيها:

وجدتُ نَفْسِيَ في نفسي وخارجها
وأنتِ بَيْنَهما المرآة بينهما...
تَزُورُكِ الأرضُ أحياناً لزينتها
وللصُّعود إلى ما سَبَّبَ الحُلُما.
أمَّا أنا، فَبِوُسْعي أنْ أكونَ كما
تَرَكتِني أمسِ، قُرْبَ الماء، مُنْقَسِما
إلى سماءٍ وأرضٍ. آهِ... أين هُما؟[11]

واعتماداً على ما سبق، ستركز قراءتنا على عنصر الثنائيات في النص.

أولاً: ثنائية: الأنا/ الأنتِ:

لا ريب في أننا أمام نص إبداعي متخيل ذات دلالات معنوية ونفسية يحملها السياق الشعري الذي يجمع فيه الشاعر جزئيات عمله الإبداعي ليبلغ درجة التأثير، من أجل خلق الإنفعال الذي يكشف إبعاد تجربته الشعرية وهذا لا يتم إلّا من خلال الخيال الفني الذي يساعد على تشكيل الواقع الخارجي للنص الأدبي، ولعل (الحلُم) من الآليات الفاعلة في هذا التشكيل بوصفه "قائداً للنص أو تابعاً له"[12] فهو "جزء أساسي من حياة النفس البشرية، لا مفر لنا أن نحن أردنا فناً يصف النفس ويلمس حياتها لمساً دقيقاً"[13] ولذا فأن الشاعر والحالم يشكلان المعقول تشكيلاً مختلفاً، ويحبكان المألوف حبكاً مغايراً ويؤلفان صوراً قوامها الحلم واليقظة، التوقع والواقع[14]. نلحظ تحرك النص في إطار ثنائية (المغلق/ المفتوح) وجدل (الذات/ الموضوع) التي تضم (الأنا/ الأنتِ) (الرجل/ المرأة).

(1) جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب: 64.
(2) ينظر: في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، د. علي جعفر العلاق: 16.
(3) نظرية البنائية في النقد الأدبي, د. صلاح فضل: 309.
(4) البنيوية في الأدب, روبرت شولز, تر: حنا عبود: 110.
(5) ينظر: البنيوية, جان ماري أوزياس وآخرون, تر: ميخائيل فحول: 99 وما بعدها.
(6) ينظر: بناء النص التراثي، دراسات في الأدب والتراجم، د. فدوى مالطي - دوجلاس: 12.
(7) النقد البنيوي والنص الروائي, محمد سويرتي: 121.
(8) نظرية الأدب, تيري ايفلتون, تر: ثائر ديب: 229.
(9) ينظر: تحليل الخطاب الشعري، استتراتيجية التناص, د. محمد مفتاح: 160.
(10) اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث, د. سامي عبابنة: 241.
(11) الأعمال الجديدة, محمود درويش: 410.
(12) الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، الحداثة وتحليل النص، عبد الإله الصائغ: 60.
(13) شظايا ورماد، الديوان المجلد الثاني، نازك الملائكة: 23.
(14) ينظر: الخطاب الشعري الحداثوي: 60.

وجدت ← (نفسي/ نفسي) مغلق

مغلق

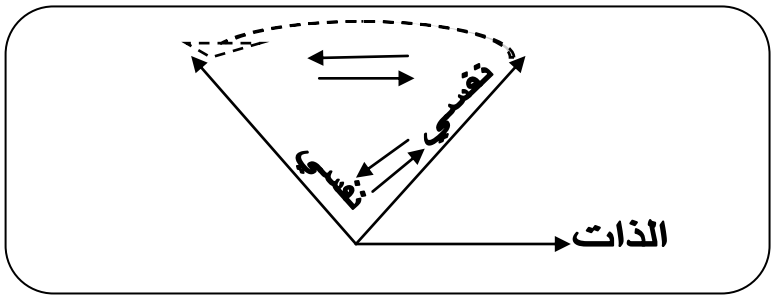
وجدت ← (نفسي/ خارجها) مفتوح

وتبدأ ثنائية (الأنا/ الأنتِ) في حركتها داخل النص انطلاقا من عمق معاناة الذات مجسدة بطاقة شعرية، إذ تتشكل عبرها مستويات (المغلق/ المفتوح) و(الداخل/ الخارج)، فقد بنى الشاعر عمله الشعري على أساس الحركة المستمرة التي تتأرجح بين طرفي ثنائية (الحقيقة/ الخيال)... فالنص يسمو بالمتلقي إلى أجواء الخيال ويغمده في جو حواري بين (الذات/ الآخر).

ومن المناسب أن نشير إلى أن النص ينتسب عروضياً إلى (بحر البسيط) الذي يتألف من أربع وحدات أساسية في كل سطر (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن).

أُفتتح النص بجملة فعلية فعلها ماض (وجدتُ) و(وجد) من أفعال اليقين تحتضن في جوفها جملة اسمية (أنتِ...)، وفي هذه الجملة يتكرر الظرف (بينهما) مرتين، وهذا الظرف متعلق بمحذوف تقديره (مستقر) بمعنى أنتِ مستقرة بين نفسي وما هو خارج نفسي. ولكن من هو خارج النفس؟ وما هي تجليات النفس في خارجها؟ ربما الأهل، الوطن، الناس...، كل العالم.

بينما جاءت لفظة(بينهما) في نهاية الجملة الاسمية بعد أن تدخلت (المرآة) في صياغة النظام المشهدي عن طريق توسطها بين بعدين أساسيين هما النفس المرآة. والخطاطة الآتية توضح ذلك:



وبفعل التجانس التام أو شبه التام الذي أقامه النص بين (أنتِ) و(المرآة) فإن المرآة ستشمل، على وفق عملها الفيزيائي، النفس وخارج النفس، أي إنه ستصبح (بينهما) الأولى لا تساوي (بينهما) الثانية؛ لأن الأخيرة ستضم مساحة أكبر من الأولى لانفتاح زاوية النظر فيها.

ومما يعمق هذا المعنى الموقع المكاني للنقاط الثلاث التي ختمت نهاية الجملة الشعرية وما توحي به من انفتاح المساحة إلى مديات أوسع، وهذه "الاستخدامات المكانية في اللغة تبوح بقصد الشاعر وتفصح عن مطلبه بوضوح"[1] ولعل عدم وجود الحركات على لفظة(بينهما) الثانية، خلافاً لنظيرتها الأولى (بَيْنَهُما) وتركها حرة من دون قيد الحركات، ما يوحي إلى دلالة ما تقدم مع ملاحظة استقرار إيقاع السطرين الشعريين المتقدمين.

ثانياً: ثنائية الصعود/ الهبوط:

بعد ذلك يبدأ البيت الشعري الثاني بجملة فعلية، فعلها مضارع (تزورك) مما بعث فيه فاعلية أعلى من فاعلية ما سبقه، وهذا مردّه، بحسب رأي، إلى أن البيت قد تحرك على وفق ثنائية الهبوط/ الصعود، وما ينتج عن ذلك من حركة

(1) الصورة في التشكيل الشعري، تفسير بنيوي، د. سمير علي سمير الدليمي: 41.

عالية إلى جانب أن الفعل المضارع، من طبيعته، يكون أكثر فاعلية من الفعل الماضي، مع التنبيه إلى أن مدة فاعلية (تزورك) مدة محدودة من حيث الزمن (زمن زيارة) ومحددة من حيث الكم أيضاً لاقترانه بـ(أحياناً).

وكل ذلك يأتي متماهياً مع الصورة المجازية التي قدمها البيت الشعري في وصف (المرأة، الحبيبة) التي بلغت من الجمال ما جعلها متفردة عن بقية سكان الأرض، فهي في نظر (الرجل، الحبيب) مرآة يتزين عندها أهل الأرض ومن ثَم يمضون إلى أحلامهم، ولفظة (الحلم) قد كثفت من المجاز الذي انماز به هذا البيت الشعري ولم يختلف إيقاع البيت الشعري عن سابقه إلا قليلاً في التفعيلة الثانية من السطر الأول. مع وجود نقطة النهاية في آخر البيت وكأنَّ الناص يومئ إلى نهاية شطر القصيدة الأول وبداية الشطر الآخر.

ثالثاً: ثنائية: المتغير/ الثابت:

لعل ما تخصص به البيت (الثاني)(السابق) من تناوله لأوصاف المحبوبة واستغراقه في وصفها، دفع (الحبيب/ القاص) إلى أن يجعل ما تلاه من بيت شعري مخصصاً له، لذا نراه يبدأ البيت بجملة اسمية (أما أنا،...) في إشارة واضحة إلى أنه سيفصل القول هذه المرة عن نفسه، وما ورود الفاصلة بعد أنا إلّا دليل آخر على ذلك، فهي، أي الفاصلة، تشكل فاصلاً زمنياً في حركة نمو القصيدة.

وبعدها يستمر النمو العضوي(الأفقي) للبيت إذ ترد لفظة (فبوسعي) التي يُفهم منها أن القاص (الأنا) يملك خياراً أو أكثر، لاسيما وأنه أردفها بفعل مضارع (أكون) مسبوقاً بـ(أن) ثم يقف الشطر الشعري عند لفظة (كما) من دون أن يتم المعنى، وهذه واحدة من الإلتفاتات الجمالية للنص المتمثلة في حُسنِ استثمار طرز الكتابة في تشكيل الأسطر الشعرية، وبالنتيجة فإن النص يمارس قوة ضاغطة على البنية النفسية للمتلقي ليبقى "مسكوناً بهاجس الترقب لاستكمال المعنى القابع في السطر الثاني"[1] والإيمان بالمعنى(العلائقي) في ترابط الصور من دون المعنى(الجوهري) هو ما تدعو إليه البنيوية[2]، وهذا النوع من الترابط يمثل أحد أنواع التجليات في الأنساق البنيوية للنص.

ويعزز هذا التحول في القص من (أنتِ) في البيت السابق إلى (أنا) في هذا البيت، تحول في إيقاع النص الداخلي من (متفعلن) في بداية الأسطر الشعرية الأربعة السابقة إلى (مستفعلن) (أما أنا)، وهذا التحول قد منح الإيقاع سمة ثقيلة، سمة تجسد طبيعة الصورة واتجاه الحركة في النص، فالإيقاع هنا يشير إلى خروج النص من النمط الطاغي محدثاً كسراً للنسق النغمي في النص، ومنذراً باحتمال حدوث تغيّر ما في النص، مانحاً(القاص) في الآن ذاته شيئاً من الوجود والفعالية، فـ"أهمية الإيقاع الداخلي تكمن في كونه جزءاً يتولد في حركة موظفة دلالياً"[3] ويعد هذا التكافؤ أو التناسق بين المستوى الصوتي(الموسيقي) والمستوى الدلالي(المعنوي) من ميزات البنية الشعرية[4].

ولكن ما أن ننزلق إلى الشطر الآخر من البيت حتى نصطدم بصورة خبيئة، فالقاص (الأنا)، وعلى الرغم من أنه ضربَ على صدره (أما أنا)، بأن يفعل شيئاَ، نراه في صورة أخرى يظهر فيها، وكأنه قد مورست حياله عملية تكتيف اختياري، بل عملية تقميط روحي على وفق ثنائية (مطلق/ مقيد).

وهكذا، لم يبرح(الأنا) مكانه الذي تركه فيه (الآخر)، وهذا الموضع الذي هو فيه محدد زمنياً (أمس)، ومكانياً(، قرب الماء،) فحركته هنا تصبح محاصرة بين ثابتين(فاصلتين) تجسدان الثبات.

إن الفعل (أكون) لم يعد يعني لغته الأولى، فقد انزاح عن مستواه واكتسب في هذا التركيب الشعري دلالة أخرى أنتج لغة أخرى. إن انتاج اللغة الأخرى هذه، هو صيرورة هذه الآلية في نسيج العلاقات ككل، يخرج هذا الفعل من زمن حقيقته ليدخل في زمن آخر، في زمن يوحي بوهمه.

(1) فسحة النص، النقد الممكن في النص الشعري الحديث، د. عبد العظيم رهيف السلطاني: 87.
(2) ينظر: نظرية الأدب: 165.
(3) في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، الأصول والمقالات - د. حكمت صباغ الخطيب, ود. يمنى العيد: 105.
(4) ينظر: اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقالات - د. يوسف اسكندر: 136.

وهذا البيت الشعري كان يعمل، أيضاً، بخفاء على وفق ثنائية (أكون/ لا أكون)، وبجملة مختصرة، أقول: إن الفعل(أكون) قد تخلى عن فعليته، فهو لم يولد من رحم الفعل(كان)، بل هو منتمٍ إلى المصدر (تكوين) (عنوان النص) الآتي من كَوّن، يكوّن فهو تكوين، إذ انتقلت دلالته من الأفعال إلى الأسماء، على وفق ثنائية (المتغير/ الثابت).

ويمكن أن نسمي ما حصل من تحول بـ(الانزياح)، إذ يهدف الانزياح إلى إخراج اللغة من دائرة المعاني المعجمية الضيقة والمعيارية المحددة، إلى دائرة النشاط الإنساني الفعّال، ومن غايات الانزياح لفت الإنتباه، ومفاجأة القارئ أو السامع بشيء جديد وهو جوهر الإبداع[1]، ولقد "حاول جاكبسون تدقيق مفهوم الإنزياح فسماه خيبة الانتظار: من باب تسمية الشيء بما يتولد عنه"[2] وخيبة الانتظار هذه إنما تتولد عن قلب مفهومي لتصور ما، إذ "يخضع تمظهر الجزئي في النص التخييلي دائماً إلى قلب مفهومي"[3].

وفي الوقت الذي أهملت فيه البنيوية الوظيفة المرجعية التي تربط النص بالعالم الخارجي، فهي تعد الوظيفة الشعرية أهم الوظائف التي ينبغي أن يلتفت إليها القارئ في تحليل النص[4]، والوظيفة الشعرية ليس بالضرورة أن تتحقق من خلال الصورة الفنية "فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال، وتكون مع ذلك دقيقة التصوير دالة على خيال خصب"[5] مثلما رأينا، قبل قليل، الصورة الانزياحية في هذا النص. وبذلك "تدعم البنيوية الدور الذي يلعبه القارئ في انتاج المعنى كما تدعم الطرائق التي يحقق بها النص آثاره بمقاومة توقعات القراءة أو انصياعه لها"[6]. أي مفاعلة المتلقي/ القارئ مع النص الأدبي.

رابعاً: ثنائية: الخيال/ الواقع:

عودة أخرى إلى النص، الذي أدرك نهايته، تطلعنا على أن الشطر ما قبل الأخير قد توقف عند لفظة (منقسماً) التي تدلل على حال (الأنا)، ويبدو أن هذا الشطر قد انتهج نهجَ سابقه في اعتماده عنصر التشويق، عنصر التمنّع التوصيلي، وهو أيضاً لم يتمم المعنى، فيدفعنا ذلك إلى الشطر الأخير الذي يوضح انقسامه (الأنا) إلى (سماء/ أرض) أي إلى ثنائية (أعلى/ أسفل). وتقديم السماء على الأرض، ربما، جاء ليبّرز انشداد (الأنا) إلى (الآخر) الذي غادره قبل يوم من وقت القص، إلى جانب ضرورة عروضية، وإلّا كان ورود (أرض) قبل (سماء) من شأنه أن ينتج موسيقى متناغمة بشكل أعلى مع الإيقاع الكلي، أو لأمر (قدسي) سنقف عليه لاحقاً.

وبعدها يشعرنا النص أن الأمر، ربما، انتهى أوكاد، فقد أُسدل الستار على المشهد وجسد (الأنا) على الأرض ولكن (روحه) انطلقت صوب السماء صوب (الآخر) وهذا المعنى هو ما حاول الناص أن يوصله للمتلقي ولو بشكل مخفف، بفضل وعيه الكتابي المتمثل في التخطيط الهندسي لموقع نقطة النهاية التي توسطت السطر الأخير من القصيدة، ولكن الإيقاع يوحي لنا بأن الأمر لمّا ينتهِ، فضلاً عن ما يشير إليه الفضاء المكاني.

وما إن نقفز على (نقطة الوقف) حتى يفجؤنا النص بانزياح آخر، انزياح لا يقتصر مفهومه على تجاوز الدالة المكانية بل ينصرف إلى بنى دلالية أوسع وأخرى صوتية.

إن الصدمة الفنية التي شكلها النص بتفرد وتميّز، تكثفت في الصورة الأسلوبية (آه... أين هما)، وفيها نلحظ انتقال (الأنا/ القاص) من مستوى القص الأول، الذي وقع ما قبل نقطة الوقف، مارة الذكر، إلى مستوى(زمن النص) مستوى زمن الواقع الوقائعي، أي زمن الأحداث في النص[7]. إن هذا قد نقل الأحداث من (الخيال/ الحلم) إلى (الحقيقة/ الواقع)، أي إنه عمل على وفق ثنائية (الخيال/ الواقع).

(1) ينظر: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، أ. د. يوسف أبو العدوس: 184.
(2) الأسلوبية والأسلوب, د. عبد السلام المسدي: 125.
(3) القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل، تحرير: سوزان روبين سليمان, إنجي كروسمان, تر: د. حسن ناظم وعلي حاكم: 117.
(4) ينظر: جماليات الشعرية, د. خليل الموسى: 261.
(5) النقد الأدبي الحديث, د. محمد غنيمي هلال: 457.
(6) عصر البنيوية، من ليفي شتراوس إلى فوكو، اديث كيروزيل, تر: جابر عصفور: 285.
(7) عن مستويات القص, ينظر: مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، سليمان حسين: 48.

وقد رافق هذا التغيّر(الانقلاب) حضورٌ مميزٌ للطرز الكتابية عمقت من بؤرة الانتقال وضغطت معانيه، فالنقاط الثلاث الأخيرة الواقعة بين آه و أين، تومئ إلى قيام(الحالم) بعملية تفتيش عن (الآخر) وعن(الذات) أيضاً، وقد وردت علامة استفهام، كما أحسبها، على وجهها الحقيقي لا على وجهها المجازي! فنحن الآن في الواقع (المفترض)، فالنقاط الثلاث الأخيرة(الواقع/ الحقيقة)، تختلف عن النقاط الثلاث الأولى التي كانت في (الخيال/ الحلم).

ولنا أن نلحظ إيقاع البيت الشعري الأخير عاد إلى سابق عهده، عاد يحاكي إيقاع الأبيات السابقة على الكسر الإيقاعي، وهذا مما يعمق التصورات الثنائية التي تفشت في النص، وفي جانب آخر لا يقل أهمية على ما تقدم وهو جانب القافية التي كان لها أثر جلي في موسيقى النص، وأبرز تجل لذلك، اطلاق قافية القصيدة بالألف الممدودة، مجسدة حنين الذات العميق ونزوعها إلى الانطلاق خارج المدار المغلق.

إن الاختزال (التكثيف) في رسم مجريات الحدث، إنما ينطوي على أسرار فنية(شعرية) ونفسية تظل على صلة بطبيعة الأفكار التي يهدف النص طرحها أمام المتلقي. كما أنه ترك المتلقي أمام امكانيات متعددة ليكشف بنفسه ما وراء الأحداث من دلالات متعددة، وهذا هو الامتاع الجمالي للنص؛ لأن "الافتقار إلى القابلية على التحقق والقصد المحدد هو الذي يحدث تفاعل النص، القارئ، وها هنا ارتباط حيوي بالتفاعل الثنائي"[1].

ويبدو أن الشاعر(القاص) قد استحضر في منجزه الشعري بنى قبلية، تحركها أنساق ثقافية دينية معروفة كتلك التي تناولت مفهوم الوجود، حين ربطت بعض الأساطير نشوء الحياة بكسر بيضة السكون، فكان نصفها الأعلى سماءنا ونصفها الأسفل أرضنا، فالأصل كان التصاق الأرض بالسماء والتحامهما[2]، كما أشار النص القرآني السموات والأرض كانتا رتقاً ففتقناهما[3]، وهذه النصوص تداخلت مع نص المبدع وأحدثت تناصاً معه وتشاكلت تشكيلاً وظيفياً فأصبح النص متناسقاً بدلالاته متماسكاً في بنيته[4].

وأيا كان، فإن الانتقال من الخيال إلى الواقع يتحدد بوصفه صراعاً أو تناقضاً تناحرياً، إذ ينكشف الوهم عن معنى حلمي، عن احتمال، عن استشراف يتجذر في رؤية واعية لهذا الصراع والتناقض أو هو إدراك عميق لأسسه وإرهاصاته وتجلياته.

نتائج البحث

- لم يكن اختيارنا لقصيدة الشاعر محمود درويش (الخميس: تكوين) اختياراً برئياً، فربما كان دعوة من النص، لما يتمتع به من ثراء لغوي وتنوع دلالي ورقي سردي وحراك فاعل لثنائياته وإيقاع موسيقاه التي حملت دلالاته، زيادة على ما انطوى عليه النص من مجازات وانزياحات، ووعي كتابي.
- إن خلق نص إبداعي مميز في مساحة ضيقة يمثل تحدياً كبيراً للكتابة الشعرية.
- تنوع ثنيائيات النص واكتنازه فنياً واتكائه على آليات كتابية فنية من مثل (الحلم/ الرؤيا) و(المرآة)، والترميز الثقافي...، يشكل أهم أسباب الإبداع والنجاح في تحدي الكتابة ضمن فضاء نصي محدود.
- عنفوان النص وتمرده على القرآءة يتطلب متلقياً نخبوياً.
- أثبت البحث، أو ربما، جدوى القراءة البنيوية وجِدّتها للنص الأدبي ولاسيما أنساقها الثنائية في الكشف عن ثيمات النص وتثوير طاقاته الإبداعية.
- التشكل الجمالي للنص وحداثة آلياته يمثل استجابة معرفية مبكرة للثقافة السائدة في عصر النص/ الناص.
- يمكن للحفر البنيوي المعرفي أن ينتج قراءات أُخر لهذا النص أو أي نص إبداعي آخر يغوي القارئ في فك شفراته ورموزه.

(1) القارئ في النص: 132.
(2) عن أهمية هذا الاستحضار وأثره في تشكيل بنية النص: ينظر: فسحة النص: 99- 103.
(3) سورة الأنبياء: 30.
(4) ينظر: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دراسة، د. خليل الموسى: 93.

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**

❖ اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقالات، د. يوسف اسكندر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008م.

❖ اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، د. سامي عبابنة، عالم الكتب الحديثة، أربد، 2004م.

❖ الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، أ. د. يوسف أبو العدوس، دار المسيرة، عمان، 2007م.

❖ الأسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدّي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2006م.

❖ الأعمال الجديدة، محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، ط2، 2004م.

❖ بناء النص التراثي، دراسات في الأدب والتراجم، د. فدوى مالطي، دوجلاس، آفاق عربية، بغداد، العراق.

❖ البنيوية، جان ماري أوزياس وآخرون، تر: ميخائيل فحول، مطبعة سمير أميس، دمشق، 1972م.

❖ البنيوية في الأدب، روبرت شولز، تر: حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط7، 1977م.

❖ جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، 1979م.

❖ جماليات الشعرية، د. خليل الموسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008م.

❖ الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، الحداثة وتحليل النص، عبد الإله الصائغ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1999م.

❖ الصورة في التشكيل الشعري، تفسير بنيوي، د. سمير علي سمير الدليمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991م.

❖ شظايا ورماد، الديوان المجلد الثاني، نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، ط2، 1979م.

❖ عصر البنيوية، من ليفي شتراوس إلى فوكو، اديث كيروزيل، تر: جابر عصفور، دار آفاق عربية، بغداد، 1985م.

❖ في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 2003م.

❖ فسحة النص، النقد الممكن في النص الشعري الحديث، د. عبد العظيم رهيف السلطاني، المركز العالمي لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، 2006م.

❖ في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، الأصول والمقالات، د. حكمت صباغ الخطيب، ود. يمنى العيد، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1984م.

❖ القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل، تحرير: سوزان روبين سليمان، إنجي كروسمان، تر: د. حسن ناظم وعلي حاكم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، 2007م.

❖ قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دراسة، د. خليل الموسى، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.

❖ مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، سليمان حسين، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م.

❖ مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، دراسة، د. فاتح العلاق، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.

❖ نظرية الأدب، تيري ايفلتون، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1995م.

❖ نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط3، 1987م.

❖ النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، لبنان، 1973م.

❖ النقد البنيوي والنص الروائي، محمد سويرتي، أفريقيا الشرق، ط2، 1994م.