من البنية المغلقة إلى النص المفتوح في شعر محمود درويش_ دراسة في ديواني أوراق الزيتون وكزهر اللوز أو أبعد

From Closed Structure to the Open Text in Mahmoud Darwish's Poetry: A Study of the Collections Olive Leaves and Almond Blossoms and Beyond.

10.35781/1637-000-184-005

د. هدى عبدالله البريدي*

*(جامعة بيروت العربية)

الملخص:

شغلت دراسة اللغة العلماء والمفكرين، وتعددت الدراسات لمعرفة ماهيتها، وجاء هذا البحث لتحليل البنية اللغوية في شعر محمود درويش في فترتين مختلفتين، لتظهر تطور النص الشعري عنده، لذلك تم اختيار ديوان أوراق الزيتون الذي يعد من البدايات الأولى لدرويش وديوان كزهر اللوز أو أبعد في شعره المتأخر، وقد تناول هذا البحث إشكالية الكشف عن ملامح البنية المغلقة في البدايات الشعرية لدرويش، وتتبع التحولات الفنية واللغوية التي أدت إلى تشكيل البنية المفتوحة في شعره المتأخر. وقد تم الاعتماد على المنهج البنيوي النقدي التحليلي الذي يدرس الظواهر النصية من خلال بنيتها الداخلية والعلاقات بين عناصرها، دون التركيز على المؤلف أو الظروف المحيطة بها. وتم تقسيم البحث إلى تمهيد وفصلين، تناول التمهيد الشق النظري من البحث، أما الفصل الأول فتناول البنية المغلقة في ديوان أوراق الزيتون، وتألف من أربعة مباحث، تناولت موضوع الرمز والتكرار والحقول الدلالية والتوازي، والفصل الثاني عُنون بالبنية المفتوحة في ديوان كزهر اللوز أو أبعد، وتناول المباحث نفسها، وصولا إلى خاتمة تتضمن نتائج البحث، وأبرزها أن تجربة محمود درويش شهدت تحولاً واضحًا بين مرحلته الشعرية الأولى والمرحلة الأخيرة، فكانت القصيدة في البدايات أكثر انغلاقا تقوم على وحدة الموضوع، وكثافة التوازي، والتكرار، والرمز فيها محدود الدلالة، بينما غدا في ديوانه كزهر اللوز أو أبعد أكثر انفتاحًا من خلال تعقيد الرمز وتداخل الحقول، والانزياحات مما أتاح التأويل وجعل القارئ مشاركًا في إنتاج المعنى.

الكلمات المفتاحية: البنية المغلقة- البنية المفتوحة- البنيوية- الرمز- الحقول الدلالية- التكرار- التوازي.

ISSN : 2410-1818

From Closed Structure to the Open Text in Mahmoud Darwish's Poetry: A Study of the Collections Olive Leaves and Almond Blossoms and Beyond.

Dr. Houda Braidy*

*houda71539427@gmail.com

Abstract

The study of language has occupied scholars and thinkers since ancient times. Numerous studies have been conducted to understand its nature and uncover its secrets. This research aims to analyze the linguistic structure in Mahmoud Darwish's poetry across two different periods, revealing the evolution of his poetic text. Therefore, two poetry collections were selected: Olive Leaves, which represents one of Darwish's early poetic works, and The Almond Blossom or Beyond, which belongs to his later poetic period.

This research addresses the issue of identifying the features of the closed structure in Darwish's early poetic works and tracing the artistic and linguistic transformations that contributed to the formation of the open structure in his later poetry. The study adopts the analytical critical structural approach, which examines textual phenomena through their internal structures and the relationships among their elements, without focusing on the author or the surrounding historical and social circumstances.

The research is divided into an introduction, two chapters, and a conclusion. The introduction deals with the theoretical framework of the study, including the concept of structure in Arab and Western thought, as well as the emergence and principles of structuralism. The first chapter examines the closed structure in Olive Leaves and consists of four sections addressing symbolism, repetition, semantic fields, and parallelism. The second chapter, entitled "The Open Structure in The Almond Blossom or Beyond," explores the same aspects in Darwish's later poetry.

The study concludes with a set of findings, the most significant of which is that Mahmoud Darwish's poetic experience underwent a clear transformation between his early and late stages. In his beginnings, the poem was more closed, based on thematic unity, intensive parallelism, repetition, and symbols with limited meanings. In contrast, his collection The Almond Blossom or Beyond demonstrates a more open structure through the complexity of symbols, the interconnection of semantic fields, and the use of deviations, which broadened interpretation and made the reader a participant in producing meaning.

Keywords: Closed Structure – Open Structure – Structuralism – Symbolism – Semantic Fields – Repetition – Parallelism.

ISSN : 2410-1818

المقدمة:

الشعر كلام موزون يعبر عن تجربة الشاعر، وهو بناء لغوي يبنى على تفجير طاقات اللغة، والشعر أرقى الفنون لأنه الأكثر اتسامًا بالمشاعر والأفكار، ويركز على معطيات فنية بنائية خاصة، ويعكس الواقع المعيشي والنفسي للشاعر ويستشرف المستقبل من خلال إحساس المشاعر ورؤيته الناقدة. أوليس الأدب" لغة مشحونة بالمعنى إلى أقصى درجة ممكنة" (AZRA, 1967, p. 22)

والشعر الحديث هو ذلك الشعر العربي الذي اكتسب تسميته وفقا للإطار الزمني الذي جاء فيه في مطلع القرن التاسع عشر، فشهد الملامح الأولى للتجديد نتيجة عوامل متعددة أهمها احتكاك العرب بالغرب والبعثات العلمية إلى أوروبا وأميركا، وكان من أثر ذلك التمرد على التعبير الفني التقليدي، وتحطيم القوالب الجاهزة، ومما ساهم في زيادة هذه الثورة نكبة فلسطين التي فجرت الشعر الحر، وأمسى التطور التاريخي للقصيدة العربية تعبيرًا عن موقف إنساني مغاير تؤطره الذات بوصفها مركز الحركة في الحياة، واستطاعت المضامين الشعرية الجديدة أن تقوض الإشكال الفنية لتنسج لها أنماط تناسب تطلعاته المغايرة، وأفسح المجال للتنويع في القافية والروي والتلاعب في التفعيلات، وكانت غاية هذه الحركة التجديدية إدخال مفهوم شعري حديث في مستوى العصر الذي نحن فيه إلى الأدب العربي، بعيدًا عن التيار الرومنسي والرغبة في هدف التجربة والمعاناة النفسية، وترسيخ نزعات الثورة على الصعيد الفني، ولم يقف الشعر العربي الحديث عند تحطيم البنية الايقاعية وتفجير مكانة اللغة، بل سعى إلى الانفصال كليًا عن الموروث الشعري القديم، مما أثمر قصيدة النثر التي يعدّ الشاعر يوسف الخال، وأنسي الحاج، وأدونيس وغيرهم من روادها ممن دافعوا عن هذا الشكل الشعري الخالي من الوزن والقافية وتفعيلات الخليل .

من هنا يمكننا القول أن الخطاب الشعري المعاصر قد ارتكز على تحطيم القيود ونمطية اللغة من خلال تمرده على التعابير المستهلكة، وخلف لغة تواكب القلق الوجودي والغربة والضياع والفراغ والانبعاث. هذه الموضوعات فجرت الطاقة التعبيرية للألفاظ، وهذا ما عبر عنه جون كوهن قائلا: "الشاعر بقوله، لا بتفكيره، إنه خالق لغات، وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي". (كوهن، 1986، صفحة 40)

سأتناول في هذا البحث شعر محمود درويش الذي يقوم على التجديد في الرؤية والتعبير والإيقاع، لأن هذا التحول برز واضحًا في تجربته الشعرية التي مثلت امتدادا واعيًا لروح الحداثة الشعرية العربية، فاتسمت لغته الشعرية بالكثافة والإيحاء والرؤية في مراحلها الأخيرة، بينما اعتمدت على المباشرة الخطابية واللغوية في بدايتها، وكان درويش قد اعتمد على تنوع الإيقاع وتحرير البنية الشعرية من قيود الشكل العمودي، مع المحافظة على الموسيقى الداخلية التي تمنح النص تماسكه الجمالي. وكان ذلك دافعًا لاختيار شعر محمود درويش الذي نحا في تجربته الشعرية منحى تطوريًا انتقل فيه من البنية المغلقة

ISSN : 2410-1818

إلى البنية المفتوحة، تبعًا لتحول رؤيته الشعرية والفكرية، ففي بداياته الشعرية كانت قصائده قائمة على الوضوح في الدلالة وانتظام التركيب، والخطاب المباشر، واعتماد إيقاع واضح، وتكرار يعزز وحدة المعنى، غير أن هذا المسار تحول وبدأت البنية تتفكك تدريجيًا في مراحله الشعرية اللاحقة لتفسح المجال أمام بنية أكثر تعقيدًا وانفتاحًا تقوم على التعدد الدلالي والانزياحات والرموز والتناص كما في قصيدة كزهر اللون أو أبعد حيث نجد اللغة تحمل فضاء تأويليًا مفتوحًا تتداخل فيه الأزمنة والأصوات والصور، وتتحول فيه الذات الفردية إلى تجربة إنسانية كونية، ما يجعل هذه التجربة جديرة بالدراسة والتحليل البنيوي. لذلك يسعى هذا البحث إلى تحقيق مجموعة من الأهداف أبرزها :

1-الكشف عن ملامح البنية المغلقة في البدايات الشعرية لمحمود درويش، وتتبع التحولات الفنية واللغوية التي أدت إلى تشكيل البنية المفتوحة في شعره المتأخر؟

2-بيان أثر التحولات الفكرية في تطور الرؤية عند درويش، وإبراز العلاقة بين تطور تجربته ومسار الحداثة

الشعرية؟

وتنطلق إشكالية البحث مما يأتي: كيف انتقلت البنية الشعرية عند درويش من الانغلاق الدلالي والفني في بداياته إلى الانفتاح البنيوي والدلالي في مراحله المتأخرة؟

ويتفرع عن هذه الإشكالية عدد من الأسئلة، منها: ما أبرز ملامح البنية المغلقة في بدايات محمود درويش الشعرية؟

ما العوامل الفكرية والفنية التي أسهمت في هذا التحول البنيوي؟ ما أثر التحول البنيوي في الرؤية الفكرية والجمالية للنص الشعري؟ إلى أي مدى أسهم هذا التحول في تحديث القصيدة العربية وترسيخ مكانة محمود درويش في الشعر العربي الحديث؟

اعتمد هذا البحث المنهج البنيوي، وهو يقوم على أساس أن تحليل أي عنصر من عناصر اللغة لا يتم بمعزل عن بقية العناصر في النظام اللغوي. "واللسانيات البنيوية بشكل عام هي نظرية تطبق المنهج الوصفي في دراسة اللغة، وننظر إليها على أنها وحدات صوتية تتجمع لتكون وحدات مورفولوجية صرفية لتكوّن هذه بدورها عبارات وتراكيب وجملًا" (الدباس، 2022، صفحة 17)

يستند المنهج البنيوي في تحليل النص الأدبي إلى خطوتين أساسيتين هما: التفكيك والتركيب، كما أنها لا تهتم بالمضمون المباشر، بل تركز على شكل المضمون وعناصره والظواهر، لذلك يهتم بتحليل المستويات الداخلية للعمل الأدبي كاللغة، التركيب، الإيقاع، الصور، التكرار والبنية الدلالية بعيدًا عن العوامل الخارجية المرتبطة بحياة الكاتب وظروفه.

ISSN : 2410-1818

في هذه الدراسة يفيد المنهج البنيوي في تتبع التحولات التي طرأت على البنية اللغوية والدلالية في شعر درويش، والكشف عن كيفية انتقال النص من الانتظام التركيبي والدلالة المباشرة إلى الانفتاح الرمزي وتعدد التأويلات. وقد تم تقسيم البحث إلى تمهيد تناول البنيوية والبنية اللغوية عند العرب والغرب، وفصلين اثنين عنون الأول بالبنية المغلقة في ديوان أوراق الزيتون، وتألف من أربعة مباحث، جاء الأول بعنوان التكرار في ديوان أوراق الزيتون، والثاني الرمز في ديوان أوراق الزيتون، والثالث بعنوان الحقول الدلالية في ديوان أوراق الزيتون، والرابع بعنوان التوازي في ديوان أوراق الزيتون. كما جاء الفصل الثاني بعنوان البنية المفتوحة في ديوان كزهر اللوز أو أبعد ، وتضمن أربعة مباحث؛ الأول بعنوان التكرار في ديوان كزهر اللوز أو أبعد ، والثاني عنون بالرمز في ديوان كزهر اللوز أو أبعد ، والثالث الحقول الدلالية في ديوان كزهر اللوز أو أبعد ، والرابع التوازي في ديوان كزهر اللوز أو أبعد. و انتهى البحث بأهم النتائج والتوصيات

المهاد النظري: البنيوية والبنية اللغوية

أولًا: مفهوم البنية عند العرب

البنية لغة: البنية في اللغة مصدر سماعي على وزن فعلة من الثلاثي (بنى)، والبنية بكسر الباء اسم هيئة قياسي على وزن فِعلة، فالأولى تفيد البناء والتشييد والعمران، والثانية تفيد الهيئة والكيفية التي شيد عليها البناء. جاء في معجم الفراهيدي:" بني: بنى البناء يبني بنيًا وبناء، والبنية: الكعبة، يقال: لا ورب هذه البنية" (الفراهيدي، 2003، صفحة 382)

وفي قاموس المحيط للفيروزآبادي: البني: نقيض الهدم، بناه يبنيه بنيًا وبناءً وبنيانًا وبنية وبناية، وابتناه وبناه، والبناء: المبني ج أبنية، جج: أبنيات، والبنية بالضم والكسر: ما يبنيه ج البنى والبُنى. وأبنيته: أعطيته بناء، أو ما يبنى به دارا" (الفيروزابادي، 2005)كما وردت لفظة بنية في مختار الصحاح لأبي بكر الرازي: البنيان الحائط، والبنى بالضم مقصور البناء، يقال: بنية وبنى وبُنى ويبني... ويقال فلان صحيح البنية أي الجسم" (الرازي، 1979، صفحة 56). وفي شعر الأقدمين نجد قول الحطيئة:

أولئك قوم إن بنوا أحسنوا البُنى وإن عاهدوا أوفوا، وإن عقدوا شدوا.(البحر الطويل)

قد يكون البناء في هذا القول بغرض مدح القوم من خلال الإشارة إلى جمال مساكنهم وبراعتهم في التشييد ، وقد يأتي بمعنى الشرف والكرم، كما جاء عند الفيروزآبادي. ورد الفعل الثلاثي (بنى) ومشتقاته (تبنون، بناء، بنيان، مبنى...) في أكثر من عشرين موضعًا في القرآن الكريم، نذكر منها: ﴿**أَتَبْنُونَ بِكُلِّ رِيعٍ ءَايَةً تَعْبَثُونَ**﴾ (الشعراء: 128)، ﴿**إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِهِ صَفًّا كَأَنَّهُم بُنْيَانٌ مَّرْصُوصٌ**﴾ (الصف: 4)، يشير ذلك إلى أن مدلول البناء يصب في معنى العمران والتشييد. ولكن ورد

ISSN : 2410-1818

البناء في آيات أخرى مختصا بالسماء، كما في قوله تعالى ﴿وَالسَّمَاءَ بَنَيْنَاهَا بِأَيْدٍ وَإِنَّا لَمُوسِعُونَ﴾ (الذاريات: 47). يحمل الفعل بنى البناء للسماء على الرفع.

وردت لفظة " بنى" في الحديث الشريف، " بني الإسلام على خمس: شهادة أن لا إله إلا الله وأن محمدا رسول الله، وإقام الصلاة، وإيتاء الزكاة، والحج، وصوم رمضان"(رواه عبد الله بن عمر رضي الله عنهما).

في هذا الحديث يشبه النبي صلى الله عليه وسلم الإسلام بالبنيان الذي يعتمد على خمس دعائم ليكون على أحسن حال، ولا يقوم بنيانه كاملا إلا بها.

نلحظ مما تقدم أن الدلالة العامة للبناء يحمل معنى التشييد والاستقرار، والبنية نتاج لحركة مجموعة من العناصر وعلاقتها المترابطة فيما بينها .

البنية اصطلاحًا: عرفت الدراسات العربية القديمة مشتقات كلمة بنية كالبناء والمبنى، وكان الفراهيدي أول من ذكر مصطلح البناء المختص بالكلمة في مقدمة كتاب "العين"، إذ قال:" وليس للعرب بناء في الأسماء ولا في الأفعال أكبر من خمسة أحرف...." ثم ذكر ابن عقيل هذا المصطلح في تعريف التصريف يقول:"بنية الكلمة العربية، وما لحروفها من أصالة وزيادة وصحة وإعلال" (ابن عقيل، 1980، صفحة 139).

يتحدث سيبويه وهو تلميذ الخليل عن معنى البنية "وهو لزوم آخر الكلمة حركة واحدة." (سيبويه، 1988، صفحة 13) غير أن هذا المصطلح ابتعد معناه وأخذ دلالة أخرى أوسع تتصل بالنصوص الشعرية والنثرية، فقد تحدث قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر عن بنية الشعر ويحددها بأنها "التسجيع والتقفية" فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه يدخل في باب الشعر، وأخرج له عن مذهب النثر." (ابن جعفر، 1302ه، صفحة 13).

وكان عبد القاهر الجرجاني قد سبق الفكر العربي في معرفة التركيب في نظرية النظم "ويكون قد طابق ما يطلق عليه اللغويون الغربيون اسم علم التركيب الذي يختص بدراسة العلاقات داخل نظام الجملة وحركة العناصر لقد اختار الجرجاني لفظ النظم بدلا من التركيب أو البنية، وقسم النظم إلى قسمين، نظم الحروف ونظم الكلمات .

لم تنتشر البنيوية في العالم العربي بالقدر الذي انتشرت به في الغرب، كما كان تأثير التيارات النقدية الغربية جليًا في النقد العربي، فتأثر النقاد بالثقافات الغربية، ففاض اللغويون العرب غمار المناهج النقدية التي انتشرت في النصف الثاني من القرن العشرين، وكانت البنيوية قد أخذت نصيبًا وافرًا منها، فتناولها هؤلاء بالبحث والتنظير، وما زالوا يدرسونها حتى اليوم، ومما جاء في كتاب النظرية البنائية في النقد الأدبي أن البنية هي:" كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على

ISSN : 2410-1818

ما عداه." (فضل، 2003، صفحة 121) وقد رمى فضل إلى سمات البنية وهي: الكلية، والشمول، والتماسك، والعلاقات الداخلية المنظمة.

ومن النقاد العرب من يرى أنها: "الصيغة الشكلية والبنائية التي يرد عليها الشيء أو النص أو الخطاب أو الظاهرة ضمن تنسيق كلي شامل، يتكون من مجموعة من العناصر المتماثلة أو المتقابلة. وفي هذا التعريف توسيع لمفهوم البنية وعدم حصرها بالنص بل ربطها بالصيغة الشكلية التي يرد عليها" (حمداوي، 2022، صفحة10)

أما شكري عزيز وهو من المعاصرين، فقد ربط البنية بأدبية النص، لأنه لا يمكن التمييز بين الكلام العادي والنص الأدبي، "لكل عمل أدبي بنية عميقة أو تحتية أو خفية، "وأن البنية هي مجموعة من العلاقات المعقدة التي تؤلف فيما بينها شبكة في العلاقات، وهي التي تجعل من العمل الأدبي عملًا أدبيًا"(ماضي، 1993، صفحة177)

نستنتج أن مصطلح البنية استخدم عند العرب قديما وحديثا، ولكنها في العصر الحديث كانت بمعنى آخر مغاير لمعناه القديم، والنقاد المعاصرون العرب لم يختلفوا في تحديد مفهوم البنية الاصطلاحي، فجاءت تعريفاتهم متشابهة، وتتقاطع حول الشكل الذي تنتظم من خلاله العناصر المكونة للنص، وهي تثبت برأي البعض أدبية النص من عدمه. وهذا يعني أن دراسة النص تكون بمعزل عن ظروفه الخارجية ومن تشابك وحداته وترابطها فيما بينها داخلياً.

ثانيًا: البنيوية مفهومها، نشأتها، ومبادئها:

انتشرت البنيوية في فرنسا في النصف الثاني من القرن العشرين، وكان هذا المصطلح نتيجة منهج نقدي امتد تأثيره إلى العلوم كافة، ثم انتقلت البنيوية إلى العالم بصور مختلفة عمل اللسانيون الغربيون على التأصيل لها وتطوير نظرياتها، وتذكر جوناتان كولر "أن النظرية البنيوية تطلق عادة على مجموعة من المفكرين الفرنسيين الأوائل الذين قاموا في الخمسينات والسبعينات بتطبيق مفاهيم اللسانيات السوسيرية على الظواهر الاجتماعية والثقافية." (كولير، 2009، صفحة 143)

تعددت التعريفات التي حاولت تحديد ماهية البنيوية وتباينت بحسب تفسيرات اللغويين باختلاف مشاربهم وميولهم الفكرية والفلسفية لا سيما أنها توزعت في اتجاهات مختلفة نتيجة تطويرها المفاهيم التي أرساها فرديناند دوسوسير، لذلك من الصعب تحديد البنيوية بدقة، وكانت البنيوية قد غيرت مسار الفكر الإنساني بعد الحاجة إلى إعادة النظر في المناهج الكلاسيكية القديمة بعد تراجع النزعة الإنسانية الوجودية فكانت البنيوية الحركة التي واجهت كل الإيديولوجيات وخاصة الماركسية التي كانت مهيمنة في الأوساط الثقافية الفرنسية، إذا البنيوية اتجاه مناهض للتفكير القائم على التجزئة والتفتيت. ما زاد رواج هذه الرؤية شعور الإنسان المعاصر بالحاجة إلى الإمساك بوحدة الواقع، ووضع اليد على الموضوع كوحدة أو ككل متناسق، مما يضمن للعقل فهم الواقع والسيطرة عليه، إذا كان

ISSN : 2410-1818

لوضوح مفهوم البنية اتباعا لحاجة عقلية هامة من حاجات العصر الحديث تتيح للإنسان البعد عن محور الذات والموضوع الأمر الذي فتح أمام الفكر البشري آفاقًا جديدة ذات أبعاد واسعة.

هدفت البنيوية إلى تفسير الظواهر الإنسانية تفسيرًا علميًا باعتبارها منهجًا ينظر أصحابه إلى العلاقة بين الأجزاء التي تحدد النظام الكلي والقوانين التي تنجم عن هذه العلاقة، ويساعد هذا المنهج على معرفة كيفية ربط الأجزاء وعملها مجتمعة على معرفة الشيء بهذا فإن البنيوية من أساسها "نظرية في العلم تؤكد أهمية النموذج أو البناء في كل معرفة علمية وتجعل العلاقات الداخلية، النسق الباطني أهمية كبرى في اكتساب أي علم" (موافي، 2011، صفحة 149)

تمردت البنيوية على الدراسات النقدية التي كانت تؤسس لرؤيتها المنهجية من منطلق الحفظ والرصد التاريخي المستند إلى حياة الشاعر وأحداث عصره، واتجهت البنيوية نحو تعليم القارئ سبل قراءة النص بالارتكاز على بنية الشيء أو الظاهرة والنص الأدبي. ونبذت الغربية التقليدية وكشفت عن ثنائيات اللغة والكلام والتزامن والتعاقب والعلاقة اللفظية.

تعمل البنيوية بمبدأ سلطة النص، ولا يحق للناقد أن يضيف شيئًا، وكأنه مطالب أن يكون منعزلًا بسبب تجريده من مشاعره الذاتية أثناء مراقبته العمل الأدبي، مما صعب عليه المعرفة الوافية بما يدرسه.

تعد حركة الشكلانيين الروس أهم مصادر البنيوية، وقد ظهرت بين عامي 1915 و 1920، اهتمت بقراءة النص الأدبي لأن الأدب من منظورهم نظام ألسني ذو وسائط أشارت سيميولوجيه للواقع، لذلك استبعدوا علاقة الأدب بالأفكار والفلسفة والمجتمع والتاريخ.

النظرية العلمية صورة للعلاقة بين الإنسان والطبيعة، وبما أن العلاقة متغيرة، فإن النظرية ينبغي أن تخضع للتغيير، كذلك الأمر فيما يخص الظاهرة الأدبية ذات الطبيعة الخاصة، يجب أن تتغير النظرة إليها، واعتبر الظاهرة الأدبية ظاهرة متشابكة ذات أبعاد متعددة كالبعد اللغوي والبعد الاجتماعي والنفسي والتاريخي، لذلك كان على النقد أن يعقد نوعا من التوفيق بين الطرح الشكلي الذي كانت تدعو إليه البنيوية وبين مبادئ الفكر الماركسي الذي يؤمن بدور التحتية في صياغة الآداب والفنون أو عند نوع من المصالحة بين البنيوية الشكلية وفلسفة الجمال الماركسية، وذلك ما أدى إلى ولادة البنيوية التكوينية بزعامة لوسيان غولدمان التي ترى أن العمل الأدبي يكمن في تحقيق وظيفته الجمالية حينما يمثل رؤية أو فلسفة الأديب في الحياة بأسلوب خيالي له خصوصيته، تتآلف فيه عناصر البناء مع تلك الرؤية مكونة بنية موحدة، إن بنية غولدمان ليست منعزلة ومستقلة بل مرتبطة بالسلوك والواقع الاجتماعي." وهذه البنيوية تحاول أن تقيم نوعًا من التوازن بين الذات وبين العالم المحيط بها. ويهتم غولدمان بالخطاب الأدبي كفاية في حد ذاته، لا كوسيلة لمعرفة المجتمع، فهذا "يهتم بالنص كبنية متكاملة شكلا ومضمونا بالمفهوم البنيوي" (الزبيدي، 1984، صفحة 146)

ISSN : 2410-1818

يرى تودوروف أن الأدب "فكر ومعرفة بالعالم المادي والاجتماعي الذي تسكن فيه، وإن الأدب الذي يتطلع إلى الفهم هو التجربة الإنسانية بكل بساطة" (تودوروف، 2001، صفحة 47)

كان غولدمان قد أسس نظرية في ضوء نظرية الانعكاس التي ترى أن المبدع انعكاس للوعي الجمعي، بينما ترى النظرية البنيوين التكوينية أن المبدع هو أحد مقومات هذا الوعي، والعنصر الذي يسمح لأعضاء الجماعة بوعي ما يفكرون ويشعرون به دون أن يعرفوا موضوعيا دلالته.

إذا تعد الشكلية الروسية البنيوية المبكرة، فأول من استخدم لفظة البنية هو الفيلسوف الروسي تيتاينوف ويتبعه جاكبسون، وهو أول من استخدم لفظ البنيوية لأول مرة عام 1929، وكان شتراوس قد أخذ المنهج البنيوي من كتاب الأطروحات الذي أهداه له أستاذه جاكبسون، ثم ذاع صيت البنيوية، وصارت منهجًا في فرنسا على يد الفرنسي كلود ليفي شتراوس. ولم تعد عند ظهورها اتجاها مماثلا للاتجاهين الرئيسين آنذاك في أوروبا (الشكلانية والماركسية)، بل تعد منهجا تفرع عن أخذ الاتجاهين السابقين أو كليهما.

كانت بداية استخدام المنهج محصورة في علم اللغة مع دوسوسير وهو الأب الروحي للسانيات البنيوية، ومؤسس مدرسة جنيف التقليدية، بعدما تتلمذ على أيدي أعلام غربيين خرج عن أفكارهم، وقام بوضع أسس البنيوية في كتابه محاضرات في علم اللسان العام ثم تطورت وتشعبت اتجاهات البنيوية وفق مدارس مختلفة. لكن دو سوسير لم يستخدم مصطلح البنية الذي كان معروفا قبله، بل كان يستخدم مصطلح آخر وهو النسق أو النظام، وألح دو سوسير على نظامية الاستعمال اللغوي، وشبهها دوسوسير بلعبة الشطرنج لتقرب المفهوم من الأذهان "لأن قيمة الوحدات اللغوية داخل البنية أو النسق وعلاقتها ببعضها تشبه إلى حد كبير قيمة قطع الشطرنج داخل علاقتها مع باقي القطع (دوسوسير، 1987، صفحة 17)

أقر دو سوسير من خلال هذا التشبيه بفكرة وجود بنية أو نظام اللغة، تحكم مكوناتها قوانين خاصة، تتآلف داخل البنية بشبكة من العلاقات الداخلية كما القطع في لعبة الشطرنج.

"إن اللغة برأي دوسوسير تقتضي في كل لحظة أمرين متلازمين نسقًا أو نظامًا ثابتًا ومتطورًا معا" (دوسوسير، 1987، صفحة 17) يتجلى الثبات في الوحدات المشكلة للنسق والتي تتصل بالكل، إذ لا يمكن الاستغناء عن أي منها، أما التطور فيكمن في العلاقات المستمرة بين هذه الوحدات داخل النظام. وهذه العلاقات ترتبط بثنائيات مزدوجة الظواهر.

والوحدة الأساسية للغة سماها دو سوسير الرمز أو العلامة، ثم "قام بتحليل هذا الرمز إلى مكونين أساسيين هما: المكون الصوتي المادي وسماه الدال، والمكون الفكري أو الذهني وسماه المدلول. فاللغة عنده نظام من الرموز أو نسق مغلق يتألف من مجموعة من العناصر التي تتآلف فيما بينها بشبكة من العلاقات" (ستروك، 1996، صفحة 11)

ISSN : 2410-1818

تعمق دو سوسير في تحليل العلامات اللغوية مما أدى إلى اكتشافه علما جديدا يعرف بالسيمولوجيا أو علم العلامات، أوضح من خلاله ماهية العناصر التي تتكون منها الرموز والعلامات والقوانين التي تحكمها، الأمر الذي جعل لعلم اللغة مكانة مهمة بين العلوم. كما أولى دو سوسير في منهجه اهتمامًا للرؤية الثنائية للظواهر التقابلية من شأنه إدراجها في سلسلة من العلاقات التي تحدد ماهيتها وتكوينها" (فضل، 2003، صفحة 20) ارتكز النسق البنيوي عند سوسير على ثنائيات مزدوجة الظواهر، أهمها:

ثنائية اللغة والكلام: يرى دو سوسير أن اللغة جزء من الكلام، وهي حصيلة اجتماعية لملكة فردية هي ملكة الكلام، وهي عنده "كل مستقل في ذاته قابل للتصنيف، بينما الكلام على العكس متعدد الأشكال والصيغ تتصل دراسته بحقول طبيعية وعضوية ونفسية. فاللغة عند دوسوسير مؤسسة اجتماعية بينما الكلام عمل فردي" (فضل، 2003، صفحة 20).

ثنائية الدال والمدلول: الدال هو الصورة الصوتية السمعية، والمدلول هو ما يتصوره الذهن مباشرة، والعلاقة بينهما اعتباطية، وهما وجهان لعملة واحدة، تتشكل من خلالهما العلاقة اللغوية.

ثنائية الآنية والزمانية: ترتكز الآنية على دراسة الظواهر اللغوية في زمن معين، بينما ترتكز الزمانية على رصد تغيراتها عبر الأزمنة المختلفة "بمعنى آخر ترتبط الأولى بالمحور الوصفي الثابت، وترتبط البنائية بالمحور التاريخي والمتغير" (فضل، 2003، صفحة 20). ولم تستمر البنيوية طويلًا في فرنسا والعالم الغربي عمومًا في أوائل الثمانينات وأفسحت المجال للتفكيكية.

وقد ركزت البنيوية على أمرين، أولهما اللاتاريخية إذ تعتمد البنيوية في تنكرها للتطور التاريخي على الثنائية اللغوية، والأمر الثاني هو موت المؤلف، فالنقد الألسني لم يعد بحاجة إلى ذات المؤلف، والخطاب النصي يشير إلى الظروف التي رافقت المشكلة، وقد ألغت البنيوية المؤلف عندما صبت اهتمامها على الدال والمدلول وأقصت كل ما هو مادي خارجي عند المعطى اللغوي، فالبنيوية رفضت تدخل المؤلف أو تأثير حياته على بنيات النص وتطورت النزعة إلى إعلان موت المؤلف، كما يرى رولان بارت ويتشل فوكو، ويقطع بارت صلة المؤلف بالنص مجرد بدء الكتابة مما أوجد مبدأ سلطة القارئ وسلطة النص وإلغاء دور المؤلف على عكس الاتجاه التفكيكي الذي أعلى من سلطة القراء والقارئ، لأن النص يعيق تفسيرات مختلفة ومتعددة بعدد مرات قراءته. كل ظاهرة يمكن أن تشكل بنية بحد ذاتها، فالأحرف الصوتية بنية والضمائر بنية، والأفعال بنية.

ثالثًا: البنية عند اللاحقين:

تناول العالم اللغوي الدانماركي لويس هلمسليف مصطلح البنية في القرن العشرين، طور أفكارا تجاوزت التصور التقليدي للبنيوية عند دوسوسير، أسس مدرسة كوبنهاجن اللسانية التي

ISSN : 2410-1818

عرفت بالمدرسة النسقية "اقترح مفهومًا جديدًا هو مفهوم البنية الأساسية التي لا بد من توفرها في أي وسيلة اتصال لكي تسمى لغة." (مداني، 2017، صفحة 12)

أسهم هلمسليف في ترسيخ فكرة دراسة اللغة بوصفها نسقا من العلاقات الداخلية، "ورأى أن النظرية التي تبحث عن البنية الخاصة باللغة من خلال نظام مقدمات شكلي يجب أن لا تمنح تغيرات الكلام وتقلباته أهمية خاصة. بل عليها البحث عن الثبات الذي لا يستند إلى ما هو خارج اللغة وهذا الثبات هو الذي يجعل من اللغة لغة." (هلمسليف، 2018، صفحة 24)

وبذلك ينتج المعنى من العلاقات لا من الكلمات المنفردة.

وقسم هلمسليف اللغة إلى مستوى التعبير ومستوى المضمون، فمستوى التعبير يتضمن الجانب الصوتي أو الشكلي، أما المضمون فيتضمن الجانب الدلالي والمعنوي، ويتألف كل مستوى من صورة وجوهر، وبذلك يقسم اللغة إلى أربعة عناصر، وهي: صورة التعبير، جوهر التعبير، صورة المضمون، جوهر المضمون، غير أنه اهتم بالبنية أو الصورة المنظمة للعلاقات أكثر من اهتمامه بالمادة أو الجوهر. ورأى أن دراسة اللغة يجب أن تكون مستقلة عن علم النفس والتاريخ والاجتماع، أي تدرس اللغة في ذاتها ولذاتها .

ومن علماء اللغة جان بياجيه وقد صب اهتمامه على تطوير نظرية التطور المعرفي عند الأطفال، وقد حاز كتابه البنيوية على اهتمام القراء والباحثين، وقد تناول صاحبه البنيوية من جوانب عدة:

الكلية والشمولية: حيث تتشكل البنية من عدة عناصر داخلية مترابطة بالكل فلا تفهم عناصرها منفصلة، بل من خلال العلاقات التي تربط بينها داخل النظام.

التحول: تمتلك البنية القدرة على التطور والتغير وفق قوانينها الداخلية، ولا يمكن أن تبقى العلاقات داخل البنية في حالة ثبات، بل هي دائمة التحول بفعل حركة العناصر داخلها، مع احتفاظها بتنظيمها العام.

الضبط الذاتي: للبنية آليات داخلية تحفظ توازنها وتنظم عملها من غير حاجة إلى تدخل خارجي دائم، لكي تحافظ على استفرادها ووحدتها الداخلية من خلال اعتمادها على القوانين التي تحكم العلاقات بين عناصرها. وهذا الضبط يسمح لها ببناء علاقات مع بنى أخرى وتوليد بنى أكثر حضورًا وثراء.

فالبنية عند بياجيه تصور علمي يقوم على دراسته الظواهر باعتبارها بنيات تحكمها علاقات داخلية وقوانين خاصة وفق نظام يؤمن لها حركتها وتفاعلها مع باقي العناصر.

يرى الفيلسوف الفرنسي أندريه لالاند صاحب كتاب" المعجم التقني والنقدي للفلسفة" أن البنية تنظيم أو تركيب تتحدد فيه قيمة الأجزاء ووظيفتها من خلال العلاقات التي تربطها بعضها ببعض داخل

ISSN : 2410-1818

الكل. أي أن العنصر لا يُدرس منفصلا، بل من خلال موقعه ووظيفته داخل النظام، والبنية كل مؤلف من ظواهر متضافرة، كل واحدة تابعة للأخرى."إن دور البنية وفق لالاند هو تحديد وتعيين كل عنصر أو مكون من الظواهر المتماسكة بطريقة تربطه بالعناصر الأخرى، وهذا المكون يفقد قيمته ودلالته إذا عزل عن هذا الكل (Laland, 1983, p. 40)

هذا التعريف يتقاطع مع أفكار فرديناند دو سوسير الذي يرى أن اللغة نظام من العلاقات ويتقاطع مع مفهوم الكلية والشمولية عند بياجيه، الذي يرى أن الأهمية في البنية أو النسق لا تكمن في العناصر أو الكل، بل في العلاقات التي تربط هذه العناصر بعضها ببعض.

وتناول أندريه مارتينيه وهو فرنسي الجنسية، ينتمي إلى مدرسة براغ التي تبنت أفكار دو سوسير، البنيوية الوظيفية، ورأى أن اللغة تميل إلى التوازن بين الجهد والوضوح، أي أن الإنسان يحاول أن يعبر بأقل جهد ممكن، مع الحفاظ على الفهم، وأن اللغة ليست مجرد نظام من القواعد بل أداة للتواصل تؤدي وظائف المجتمع، وتعمل اللغة عند مارتينيه على مستويين، الأول من خلال وحدات صوتية بلا معنى تسمى الفونيمات ولا معنى لها بذاتها، مثل: ك/ت/ب(هي أصوات لا معنى لها)، والثاني وحدات ذات معنى من كلمات ومقاطع وتسمى المونيمات أو المورفيمات. مثلا: كتب- كلمة لها معنى، إذا أردنا أن نستنبط السمات المشتركة بين هؤلاء العلماء في رؤيتهم للبنيوية، يمكن ملاحظة نقاط مشتركة بينهم، منها:

-البنية نظام أو نسق، يتفق البنيويون على أن كل ظاهرة هي نظام من العلاقات، وليس مجرد عناصر منفصلة.

-العنصر لا قيمة له بذاته بل يكتسب معناه من علاقته بغيره داخل البنية، مثلا الكلمة في اللغة لا تفهم إلا داخل جملة وسياق.

-التركيز على الكلية، والبنيويون يدرسون النظام ككل لا الأجزاء المعزولة، وفهم الجزء مرتبط بفهم البنية العامة.

-ركز البنيويون على المنهج التزامني أهملوا البعد التاريخي، كما ركزوا على دراسة الظاهرة في لحظة معينة تزامنيا بدل تتبع تطورها عبر الزمن.

-التأكيد على ضرورة عزل البنية عن الظواهر الخارجية، ودراسة البنية ككيان مستقل نسبيًا عن المؤلف والتاريخ والمجتمع.

ISSN : 2410-1818

الفصل الأول: البنية المغلقة في ديوان أوراق الزيتون

المبحث الأول: التكرار في ديوان أوراق الزيتون

تعد بنية التكرار عنصرًا مهما تبنى عليها إبداعات الشعراء ونتاجاتهم، لها دورها الجمالي في القصيدة الشعرية لما له من دلالات فنية وتأثيرات نفسية واضحة في نتاج الشعراء على مر العصور. لذلك أولى النقاد هذه الظاهرة اهتمامًا كبيرًا لدورها في إثراء البنية الايقاعية في النص الشعري.

التكرار لغة من الجذر الثلاثي (كرر)، فجاء في معجم العين: كرر: الكر: الحبل الغليظ، وهو أيا حبل يصعد به على النخل. والكر: الرجوع عليه، ومنه التكرار (الفراهيدي، 2003، صفحة 19)

ويقول ابن منظور:" وكر الشيء وكركره: أعاده مرة بعد أخرى، والكرة: المرة، والجمع الكرات، ويقال كررت الحديث وكررته إذا رددت عليه، وكركرت عن كذا كركرة إذا رددته والكر الرجوع على الشيء ومنه التكرار" (ابن منظور، 2003، صفحة 390) .

يتضح مما سبق أن التكرار يحمل في دلالته الأصلية معنى الإعادة والرجوع. والتكرار هو الرجوع في الأمر مرة أخرى.

التكرار اصطلاحًا: "هو تكرير كلمة فأكثر باللفظ والمعنى لكنهه" (مداني، 2017، صفحة 12).

يحقق التكرار وظيفة إيقاعية كبيرة، ويمثل " تلك النغمة التي يتكرر في إحداثها الصوت في بنية الكلمة، والكلمة في بنية السياق النصي للجملة الشعرية ودلالات الألفاظ وإيحاءاتها." (غركان، 2001، صفحة 80)

وتعددت آراء النقاد القدامى في التكرار، وعدوا التكرار من الأمور الواجبة، وانضم جيمس موترو إلى فئة المؤيدين للتكرار في النقد الحديث" والشعر مبني كله على شكل أو آخر من أشكال التكرار، ومنهم من أيد التكرار بشروط، كالجاحظ الذي يرى أن التكرار ليس زائدا إذا كانت الحاجة إليه لتحقيق فائدة. ويرى أبو هلال العسكري:" أن العرب استعملت التكرار من أجل توكيد القول للسامع" (العسكري، 1980، صفحة 32)

ويعد ابن سنان في طليعة الفريق المعارض الرافض إذ يرى أن التكرار يذهب ببهاء الكلام ورونقه" ولا أعرف شيئا يقدح في الفصاحة، ويغض من طلاوتها، أظهر من التكرار لمن يؤثر تجنبه وصيانة نسجه عنه" (الخفاجي، 1952، صفحة 114)

وقد انضم القزويني ودويدري إلى هذه الفئة وعدا التكرار من عيوب الكلام.

ISSN : 2410-1818

نستخلص مما سبق أن التكرار لا يعيب الكلام ما دام في خدمة السياق، واهتم المحدثون بظاهرة التكرار كعنصر بنائي أساسي في العمل الأدبي، ومنهم نازك الملائكة التي أكدت على القيمة الإيقاعية للتكرار" إنه يعد ظاهرة موسيقية ومعنوية في آن معا، فهو ظاهرة موسيقية عندما ترد الكلمة أو البيت أو المقطع على شكل اللازمة الموسيقية، أو النغم الأساسي الذي يعاد ليخلق جوا نغميا ممتعا..." مما يجعل ذلك مفتاحًا في بعض الأحيان لفهم القصيدة". (الملائكة، 1983، صفحة 264)

جاء التكرار في ديوان أوراق الزيتون بأشكال متعددة.

تكرار الجملة:

تكررت الجملة الفعلية الإنشائية الطلبية بصيغة النهي في "لا تسألوا" في قصيدة وعاء في كفن للتأكيد على الحالة الشعورية المأساوية التي يعيشها درويش الذي بات بائسا من عودة المنفى، ويشعر بالفقد والتوتر النفسي ما يدل على عمق الجرح الداخلي والاضطراب وعدم الاستقرار، وجاء التكرار ليؤدي دورا في أحكام البنية الداخلية للقصيدة التي تتمحور حول فكرة مركزية واحدة هي غياب الراحل واستحالة عودته، فباتت أجزاء النص مترابطة وبات التكرار أسير فكرة واحدة هي الغياب، ما يجعل القصيدة محكومة بحالة شعورية واحدة وتتحرك معاني النص ضمن دائرة الحزن والانتظار المستحيل. "يا أصداء الراحل البعيد/لا تسألوا متى يعود/لا تسألوا كثيرا/ بل اسألوا متى"...

تكرر الفعل "أخاف" للتأكيد على الحالة النفسية التي يعيشها محمود درويش وهذا الفعل بصيغة المضارع يدل على خوف مستمر ومتجدد ملازم لذات الشاعر وكأنه عاجز أمام الواقع الذي يعيشه، وذاته محاصرة بالموت والمنفى ما يجعلها في حالة انكسار داخلي. هذا العنصر البنائي لا ينفتح على احتمالات متعددة، فالإحساس نفسه يحمل دلالة الخوف الذي يوحي بالحصار النفسي، ليصبح التكرار لا غلاف النص على رؤية مأساوية نابعة من ذات عاجزة ونفس قلقة، وهذا ما ساهم في إحكام البناء الداخلي للنص وهذا ما ينسجم مع البنية المغلقة في شعر درويش في مرحلته الأولى.

أخاف يا أحبتي...أخاف يا أبنائي

أخاف أن ننساه بين زحمة الأسماء

أخاف أن يذوب في زوابع الشتاء!

أخاف أن تنام قلوبنا

جراحنا...

أخاف أن تنام.

ISSN : 2410-1818

تكرار الحرف: تكرر الحرف المشبه بالفعل لعل أربع مرات في قصيدة "الموعد الأول" بصورة لافتة" لعلها قادمة على الطريق/ لعلها سهت/ لعلها...لعلها/ ولم تزل دقيقتان"!

يفيد هذا الحرف (لعل) الترجي والاحتمال، فالشاعر يتعلق باحتمال صغير بالعودة ما يجعل النفس ممزقة بين الأمل والحقيقة وعدم الاعتراف بالحقيقة وجاءت النقاط الثلاث بين (لعلها... لعلها) لتحمل دلالة الصمت والانقطاع وعجز نفس الشاعر عن إكمال الجملة ليكشف عن انهيار اليقين وتفتت اللغة أمام القلق والتردد والانتظار، فالذات لا تتقدم نحو حدث جديد وهنا يتجلى الإغلاق البنيوي في تكرار الفكرة نفسها بصيغ متقاربة لتبقى القصيدة معلقة داخل لحظة الانتظار دون انفراج الحقيقة. كما أدى التكرار دورًا بنيويًا في أحكام وحدة النص عبر إعادة المعنى إلى مركز شعوري واحد وهو الانتظار.

كما تكررت لفظة "غير" ثلاث مرات في ثلاث جمل متتالية في القصيدة نفسها:" بغير حفيف قلبها/بغير لمستها"، بغير سؤالها عني، وعن أخبار مأساتي".

وجاء تكرار شبه الجملة بغير في القصيدة نفسها ليؤكد على دلالة الفقد والحرمان والإحساس بالنقص والفراغ من خلال وصف غياب الحبيبة (رفيف لمستها، سؤالها عني، حفيف قلبها)، وصولًا إلى ذروة المعاناة، هذا التكرار أضفى إيقاعًا حزينًا بالتضافر مع التوازي الوارد في الأسطر الشعرية ليشكلا معا وحدة داخلية متماسكة، تتمحور معانيها حول موضوع واحد هو الغياب دون انفتاح المعنى على أفق جديد لينسجم مع خصائص البنية المغلقة القائمة على الرؤية والدلالة الواحدة: "وحيدًا أضع القهوة/ وحيدًا أشرب القهوة".

وتابع الشاعر في هذا الجو المأساوي ليكشف عن الحالة الوجودية لذاته، وكأنه منعزل وحيد من خلال تكرار لفظة "وحيدا" ليشكل مع التوازي إيقاعًا دائريًا يوحي بالرتابة وثبات الحالة النفسية وعدم تغيرها أو تجددها هذه البنية المغلقة تختزن شعورا عميقا بالوحدة والألم والمعاناة والاغتراب: فأخسر من حياتي، أخسر النشوة .

ويتصاعد الإحساس بالفقد والانكسار داخل النص من خلال تكرار الفعل أخسر، ليحمل معنى الفقد الخارجي (حياتي) والفقد الداخلي النفسي الذي يعد امتدادا للأول، ما يمنح النص إيقاعا حزينًا أليمًا يوحي بتراكم الخسارة، خسارة الحياة، والنشوة، وما زال التكرار يتمحور حول فكرة واحدة وشعور واحد وهو (الفقد)، فلا انفراج ولا تغيير ما يعني الذات من الشعور المتكرر لا المتغير كل هذا التكرار في القصيدة نفسها أسهم في إحكام وحدة البنيوية في القصيدة عبر تركيزها على شعور واحد وهو الفقد والخسارة.

وفي قصيدة" رسالة من المنفى" جاء التكرار لافتًا، فقد تكررت فيه عبارات عدة، منها:" أنا بخير"، يحمل تكرار "أنا بخير" أبعادًا نفسية وبنيوية عميقة ترتبط بتجربة الشاعر في المنفى، بعيدًا عن

ISSN : 2410-1818

وطنه وأهله، وهذا التكرار بدا إيجابيًا إلا أنه يحمل في طياته القلق من النسيان، نسيان الأهل والوطن والأحبة له، فهو بحاجة إلى التمسك والانتماء الإنساني، يخاف العزلة والغربة، وكأن الشاعر من خلال هذا التكرار يؤكد حاجته الإنسانية إلى الآخر وإلى البقاء حاضرًا في ذاكرته، فتكرار كلمة بخير يحمل دلالة رمزية وهي الاستقرار المفقود، فنفس الشاعر تواقة إلى الراحة النفسية، والإنسان لا يكرر "أنا بخير" إلا اذا كان يحمل ثقلا في داخله ويحاول إخفاءه لمواجهة الانكسار الداخلي والمعاناة النفسية، ففي هذا التكرار اعتراف غير مباشر بالألم، فالقصيدة منغلقة داخل مشاعر المنفى القلق، حيث يدور النص حول فكرة واحدة وهي خوف الشاعر من البعد والغياب وبشعوره بالوحدة والاغتراب، فهذه البنية المغلقة يغلب عليها الحنين والقلق.

وتكرار العبارتين " صرت في العشرين، وصرت كالشباب يا أماه"، في القصيدة عينها خير دليل على حالة الشاعر النفسية لأنهما ترتبطان بتجربة المنفى والبعد عن الوطن، لذلك حملت دلالات نفسية قلقة، وزمنية لأن الذات انتقلت من مرحلة إلى أخرى لكنها تحمل خسارة موجعة، أما دلالتها البنيوية فهي عودة النص إلى فكرة النمو في الغياب، مما يزيد من الحنين والارتباط بالوطن، لأن الذات عالقة نفسيًا في علاقتها بالأم والوطن حيث انحصرت التجربة في دائرة الحنين والفقد وغياب الخلاص والتحول.

المبحث الثاني: الرمز في ديوان أوراق الزيتون

العنوان "أوراق الزيتون"، الزيتون رمز الجذور والأرض الفلسطينية والبقاء والصمود في وجه الاقتلاع. لذلك فالزيتون شجرة تعمر طويلا وتصمد في وجه الريح وما تتعرض له من عوامل، وتمتد جذورها عميقا في الأرض، لذلك ترمز إلى الثبات التاريخي من جهة والبساطة من جهة ثانية. والأوراق رمز الانتماء العضوي للوطن، فهي بمثابة شهادات الوجود والوثائق المثبتة، فهذه الأوراق نابعة من الأرض نفسها.

تعددت الرموز في قصيدة " بطاقة هوية"، منها: عربي: رمز الهوية القومية الفلسطينية العربية/ الحقول والكروم: رمز الارتباط بالوطن والأصالة والاستمرارية./ جعت: رمز القهر والحرمان الناتج عن الاحتلال الصهيوني، وهذا الجوع يرمز إلى المأساة والتحدي./آكل: رمز المقاومة وعدم الاستسلام./ الأطفال: رمز الاستمرارية والتجدد وبقاء الهوية رغم القمع./ البطاقة: رمز لعلاقة السلطة بالمواطن الفلسطيني، وتمثل المراقبة ووسيلة لإعلان الهوية والانتماء.

في قصيدة "رسالة من المنفى" تعددت الرموز، لكنها تحمل بمجملها دلالة الحنين إلى الوطن والغربة وشعور الفقد بعيدا عن الوطن./ الأم رمز الوطن الذي يحتضن أبناءه./ المنفى: رمز الانقطاع عن الجذور والشعور بالعزلة والوحدة./ الكتابة: رمز الجسر بين المواطن المنفي والوطن.

ISSN : 2410-1818

وفي قصيدة "عن الصمود" ترمز الغاب إلى الغموض والخوف والضياع وغياب الحقائق./ الأشجار رمز الثبات والانتماء إلى الأرض الفلسطينية كما تحمل دلالة الرقابة الصامتة./ الشمس المعمية الأنوار رمز غياب الحقيقة، فلم تعد قادرة على الكشف عن حقيقة الأمور بل تحمل دلالة القهر الذاتي./الأسوار: رمز الحصار والحدود القسرية والعزلة، ورمز العزلة والحواجز والسجن./ العظام رمز الشهداء والآلام، والأبنية الشاهقة بنيت على عظام الضحايا وفوق معاناة الشعب.

يتضح مما سبق أن الرموز تتجمع داخل وحدة شعورية محدودة تجمع بين القهر والصمود والحصار والمعاناة، مما جعل البنية مغلقة ضمن نسق واحد يدور حول ثنائية القهر والصمود.

المبحث الثالث: الحقول الدلالية في ديوان أوراق الزيتون

تعددت الحقول المعجمية في قصيدة بطاقة هوية، منها: حقل الهوية:" عربي، اسمي، بطاقتي، جذوري، أبي، أجدادي، قريتي، الأرض، الكروم، الزيتون"

حقل الأرض:" أفلح، الحجارة، الخبز، الزيتون، الكروم، الحقول، الأرض".

حقل القهر:" سرقتم، غضبي، الجوع، الفقر، سلبت"

حقل المقاومة:" لا أكره الناس، لكني إذا ما جعت، آكل لحم مغتصبي، حذار." إن هذه الحقول تداخلت بصورة واضحة مع بعضها، لأن كل حقل يؤدي إلى الآخر، فحقل الهوية تداخل مع حقل الأرض، وحقل الأرض تداخل مع حقل القهر لكنها تدور حول فكرة واحدة وهي إثبات الهوية الفلسطينية ومقاومة المحتل، ما يجعل القصيدة واضحة لا تنفتح على تأويلات وقراءات متعددة، ما يجعل البنية محكمة ومنغلقة الدلالة.

في قصيدة رسالة من المنفى تطغى أربعة حقول دلالية:

حقل المنفى والاغتراب:" الغربة، السفر، بعيد، الطريق، الوحدة". حقل الوطن:" البيت، القرية، الأرض، الدار، الحقول، التراب.

حقل الأسرة:" أمي، أبي، أخوتي، البيت، الطفولة." حقل الحزن:" الحزن، البكاء، التعب، الشوق، الدموع، الألم، الانتظار .

تداخلت هذه الحقول لتشكل معا وحدة دلالية، حيث تداخل حقل المنفى مع حقل الوطن، وحقل الأسرة مع الوطن، وتداخل حقل الحزن مع حقل المنفى، فالحالة النفسية ناتجة عن البعد عن الوطن والأهل والأحبة، فلم يعد المنفى مجرد مكان بل يحمل معاناة وحزن ما يجعل الغربة أزمة وجودية تمس الهوية والانتماء واستحضار تفاصيل الوطن إلا لمقاومة النسيان.

وتكشف الحقول الدلالية في قصيدة "وعاد في كفن" عن مأساة الفلسطيني والقهر الذي يعانيه داخل الوطن وخارجه، فجاءت مترابطة مما يجعل القصيدة ذات بنية دلالية مغلقة تتمحور حول تمجيد

ISSN : 2410-1818

الشهيد والمعاناة من الاحتلال. وقد طغت عدة حقول معجمية، هي: حقل الموت:" كفن، مات، الشهيد، الدم، القبر، الجثة"، حقل الوطن:" الأرض، القرية، الحقول، التراب، الدار"، حقل القهر:" العدو، الرصاص، القتل، السجن، القمع، الاحتلال، الجنود"، حقل الحزن:" البكاء، الدم، الدموع، الفراق، الصراخ"، أظهرت هذه الحقول أن الموت حاضر بوصفه نتيجة حتمية للصراع، في الدفاع عن أرض فلسطين، لهذا نجد تداخل هذه الحقول مع بعضها، ليصبح الموت صورة لمصير جماعي يعيشه أبناء الوطن، والقصيدة بأكملها تدور حول الشهادة في سبيل الوطن، فجاءت الألفاظ واقعية مباشرة لا تحتاج إلى تأويل مما يجعل الدلالة مستقرة نسبيًا.

يطغى على قصيدة "مرثية" حقلان دلاليان متداخلان يشكلان البنية الشعورية للنص، هما حقل الفقد والموت وحقل الخصب والعطاء والأمل.

حقل الفقد والانكسار:" جرحك، بكت عيون الناس، من حزني، غسلت خبزي في التراب، تربة صماء عارية، بلاغيم، تمزقني." يحمل هذا الحقل دلالة الخيبة الذاتية والجفاف، وكأن الذات تواجه عالمًا مغلقًا. ومن مرصودات حقل العطاء:" برموش أشعاري، زرعت أزهاري، غيم، أمطار" هذان الحقلان يجعلان النص لا يستقر على اليأس الكامل ولا على الأمل الكامل.

المبحث الرابع: التوازي في ديوان أوراق الزيتون

التوازي عنصر مهم في التشكيل الشعري، يعتمد الإطاران الخارجي والداخلي للشعر عليه في تنظيم عناصر اللغة في مستوياتها الإفرادية والتركيبية والدلالية, ويعود التوازي إلى قدرة الأديب في اختيار الكلمات وتوزيعها، ويرى بعض النقاد أن التوازي ضرب من التكرار، وأنه نماذج متشابهة تتألف من ثنائيات متكررة، تتضح معالمها عند الكشف عن الهدف النهائي عند الشاعر، مرورا بالصورة الشعرية المراد رسمها في ذهن المتلقي. وفي ذلك يقول بودي لونمان:" التوازي مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر يرتبط مع الأدلة بعلاقة أقرب إلى التشابه، يعني أنها ليست علاقة تطابق كامل، ولا تباين مطلق..." (لوتمان، 1999، صفحة 177) وذهب جاكبسون إلى أن التوازي"لا يمكن الاستغناء عنه في الفن الأدبي، إن التوازي تأليف ثنائي وهو تماثل ليس تطابقا" (جاكبسون، 1988، صفحة 103) لا يختلف التوازي في المفهوم العربي كثيرا عما ذكره الغربيون، ورأى الدكتور محمد مفتاح إلى أنه" التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري " وقد عرف الدكتور عدنان بن ذريل في كتابه النقد والأسلوبية بأنه" تناظر بين جمل العبارة، يقوم على استعارة مخطط إسنادي واحد، اسمي أو فعلي، في جملتين متتاليتين أو أكثر، ويقصد إلى تأكيد الدلالة بواسطة التجنيس والمطابقة" (ذريل، 1989، صفحة 278) وذكر العلماء علاقة التوازي بالإيقاع في الشعر وعلاقته بالمنظومة اللغوية، " هو الخاصية المميزة للقول الشعري، والمبدأ المنظم للغته، فاختفاء الإيقاع يؤدي بدوره إلى اختفاء خاصية الشعر الأساسية... وكلما كان التوازي واضحا في تكوينه تولد

ISSN : 2410-1818

عنه تواز قوي بين الكلمات والمعاني. (فضل، 2003، صفحة 50)، وما يهم بالتوازي حسن استخدامه، " فكم من متوازيات عرقلت لغة النص، وأخذت بمسيرته، وأثقلت كاهل دلالته، ولم تقدم أو تدعم لغته الشعرية أكثر مما قد أخذت وسلبت، فالعبرة ليس بالتقنية بل بالتوظيف ومراعاة الأنساق، وأماكنها وحسن توزيعها" (زين العابدين، 2020، صفحة 1355)

يتجلى التوازي في ديوان أوراق الزيتون في قصائد عدة؛ في مطلعها قصيدة "وعاد في كفن" التي جاء فيها: "يحكون في بلادنا/ يحكون في شجن، أخاف أن ننساه بين زحمة الأسماء/ أخاف أن يذوب في زوابع الشتاء، وصدره وسادة النجوم والقمر/ وشعره أرجوحة للريح والزهر"، نجد في التوازن الأول توازنا تركيبيا أحدث إيقاعا موسيقيا وربط بين المكان وهو البلاد وبين الحالة النفسية(شجن)، غير أن هذا المعنى مباشر لا يحتاج إلى تأويل عميق، كذلك في المثال الثاني يتألف التركيب من فعل مضارع+ أن + فعل مضارع+ شبه جملة، هذا التوازي يزيد الإحساس بالقلق على الشهيد من النسيان أو الذوبان في ذاكرة الشعب، وفي المثال الثالث تتألف الجملة من واو+ مبتدأ+ خبر مضاف. في قصيدة " الموعد الأول" جاء " حلقت ذقني مرتين/ مسحت نعلي مرتين" فعل+ مفعول به+ ظرف، ولا يحتاج ها التوازي إلى تأويل، ما جعل الانغلاق يتعلق ببنية العلاقات التركيبية لا بانعدام البلاغة والمجاز، وفي قوله:" بغير حفيف قلبها/ بغير رفيف لمستها، كذلك وحيدًا أشرب القهوة/ وحيدًا أصنع القهوة، لعلكم أحياء/ لعلكم أموات "التوازي واضح والانتظام النحوي واضح لا يحمل تأويلات وإن كانت تحمل دلالات وجدانية. ففي المثال الأول يقابل الشاعر بين حفيف القلب ورفيف اللمسة، ويجمع بين الاحساس الداخلي والخارجي لترسيخ الشعور بالفراغ والحرمان من حضور الأحبة، كما أدى التوازن إلى إبراز وحدة الشاعر في مرحلتين متتاليتين هما إعداد القهوة ثم شربها معا مما يضاعف الإحساس بالعزلة ويولد ايقاعًا دائريًا، وفي الأخير بعد تأويلي محدد لكنه لا يغير من انغلاق البنية التركيبية.

ISSN : 2410-1818

الفصل الثاني: البنية المفتوحة في ديوان كزهر اللوز أو أبعد

المبحث الأول: التكرار في ديوان كزهر اللوز أو أبعد

تكرار الكلمة: تكررت كلمة الجميلات في قصيدة الجميلات هن الجميلات سبع عشرة مرة ليظهر البناء الهندسي المنظم في القصيدة، وليؤدي وظيفة دلالية عميقة توضح مفهوم الشاعر للجميلات، فبات عنده صفة إنسانية شاملة تشمل الفقيدات والضعيفات والثريات والبعيدات...

وذلك ليؤكد أن الجمال قيمة مطلقة تتجلى في المختلف والمتناقض على حد سواء، فضلًا عن الايقاع الموسيقي الذي يحققه من خلال الوزن والعودة المستمرة إلى البنية نفسها. وقد ساعد هذا التكرار في ترابط النص الذي يتمحور حول الجميلات، فغدت القصيدة قائمة على علاقة الثبات وهو الكلمة المتكررة (الجميلات) والمتحول وهو الصفات التي تضاف إلى الثابت (هن الفقيرات، هن الوحيدات، هن الطويلات، هن القصيرات...) وهنا تتولد حركة النص فتنفتح البنية الشعرية على صفات أخرى لا نهائية، فيصبح التكرار تقنية تتيح النص المفتوح الذي لا ينغلق على معنى واحد.

وفي قصيدة فراغ فسيح تكررت لفظة "جفاف" أربع مرات مما يجعلها مركزا دلاليا تتمحور حوله بغية الصور الشعرية، والتكرار هنا في القصيدة خلق وحدة دلالية داخل النص، وأضفى إيقاعا موسيقيًا داخليًا قائمًا على التكرار الصوتي، فضلًا عن الدلالة الرمزية التي تحملها هذه اللفظة "جفاف" فأصبحت ترتبط بحالة الفراغ الداخلي، وهشاشة الذات، وكما حملت دلالة ذبول الذكرى وانقطاع التواصل مع الآخر وتراجع الحضور الإنساني، فلم يعد وسيلة للتكرار المباشر، بل أدى إلى اتساع المعنى، فكان للقارئ الدور المهم للربط بين الصور والسياقات، ليصبح النص مفتوحًا على تعدد القراءات، وأصبح التكرار آلية لتوليد التأويل فيتغير معنى الكلمة مع كل حضور جديد داخل النص. وهنا يتحول التكرار في قصيدة" فراغ فسيح" إلى مركز بنيوي ودلالي يكشف طبيعة النص المفتوح، فتصبح الكلمة رمزًا وجوديًا ولغويًا يعكس الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر والقلق الوجودي والفراغ الداخلي."...جفاف كرائحة الضوء/خلف هذا الجفاف.../جفاف السجناء.../جفاف عمق الشاعر.

تكرار الجملة:

تعد قصيدة "لم ينتظر أحدا" نموذجًا واضحًا غنياً لتحولات النص الشعري في الديوان، حيث أصبح التكرار بنية دلالية منتجة للمعنى، قد تكررت عبارة لم ينتظر أحدا ثلاث مرات، وعبارة ما" ماذا تريد؟" مرتين. وقد جاء هذا التكرار للتأكيد على حالة الذات القلقة فضلًا عن الإيقاع الداخلي المتوتر، كما ساعد تكرار هذه العبارات على إعادة إنتاج المعنى، وفتح التأويل أمام القراء، فعبارة "لم ينتظر أحدا" عنوان القصيدة، وتكررت غير مرة فيها لتتسع الدلالة، فالذات تنقطع عن العالم الخارجي ولا تنتظر أحدا ولا تراهن على أحد، وهذا النص يشير إلى فقدان اليقين وانهيار الأفق، وضعف الذات والفراغ الداخلي رغم ظاهر القوة، وكأن الحاجة إلى الآخر مكبوتة داخل النفس، كذلك تكرار

ISSN : 2410-1818

عبارة "لم يشعر بنقص" تحمل تناقضًا داخليًا وكأن الذات تحاول إقناع نفسها بالاكتفاء، وهذا النفي قد يصبح دليلًا على عمق الشعور بالحاجة إلى الآخر، فيتحول التكرار إلى أداة تفكيك نفسي ودلالي، واللانتظار أصبح يشكل رمزًا وجوديًا، ولكن السؤال ماذا ينتظر هل الخلاص أم الأمر أم الموت أم الغياب، وهذا ما يفسح المجال لتعدد القراءات والتأويلات، وجاء تكرار الاستفهام "ماذا تريد" ليخلق فراغًا دلاليًا، ويدفع القارئ للمشاركة في توقع الإجابة وإنتاجها. وهذه سمات النص المفتوح، فلم يعد التكرار تقريرًا ولا للتأكيد فقط بل لينتج معاني جديدة تكشف عن الرؤية والتوتر الداخلي، مما يربك المعنى، وهنا يأتي دور القارئ المنتج للنص. "لم ينتظر أحدًا/ ولم يشعر بنبض في الوجود/ أمامه نهر رمادي كمعطفه/ولم يشعر بنقص في المكان/ولم يشعر بحاجة إلى أمل ليؤنسه/ لم ينقص أحد ولم يشعر بنقص/في مشاعره، فما زال الخريف مضيفة الملكي/ لم ينتظر أحدا أمام النهر/ في اللانتظار أصاهر الدوري/ في اللانتظار أكون نهرا/ قال لا أقسو على نفسي، ولا/ أقسو على أحد/وأنجو من سؤال فادح/ ماذا تريد/ ماذا تريد؟ ".

في قصيدة "وأنت معي" جاء التكرار لافتا ليصبح عنصرا بنيويا يؤسس المعنى ويعمقه، وقد تكرر تعبير "وأنت معي" مرات ليجعل المخاطبة محورا تدور حوله التجربة الشعرية، حيث باتت تهيمن على الوعي الشعري، وما تكرار هذا التركيب في مطلع عدة مقاطع لا ليحول القصيدة الي بنية متماسكة. وجاء تكرار لفظي هواء وماء لتتحول العلاقة من عاطفية عادية إلى حالة كونية كأن الحبيبين يعودان إلى أصل الوجود: "هواء وماء. نفك الرموز. نسمي/نسمي ولا نتكلم إلا لنعلم كم/ نحن ونحن... وننسى الزمان"

كذلك فقد تكرر الفعل نسمي مرتين ليعيد تشكيل العالم باللغة، وفي الوقت عينه يكشف عن عجز اللغة، فكل تسمية تحتاج إلى تسمية أخرى، وكأن المعنى غير مكتمل، وهذا ما يفتح القصيدة على أفق النص المفتوح، حيث لا تستقر الدلالة على معنى نهائي .

ثم جاء تكرار "نحن نحن" ليؤكد انصهار كلاهما بالآخر فتتحول الذات والأنا إلى كيان جمعي موحد، ما يؤكد الرغبة في تثبيت الهوية المشتركة في مواجهة التلاشي والزمن وتتضح الحالة الشعورية من خلال تكرار الفعل يبكي، "والماء يبكي ويبكي الهواء" ليضفي بعدًا مأساويًا ويجعل من الضيعة كائنا حيا يشاطر الذات انفعالها.

هذا إضافة إلى منح التكرار وظيفة إيقاعية داخلية تنسجم مع الجو العام لمشاعر درويش ولتمنح النص انسجاما صوتيا، فضلا عن ربط المقاطع والعبارات ضمن شبكة واحدة من العلاقات. وهذا التكرار ساعد على تكثيف معاني الاتحاد في الحب والذوبان بالآخر، وجعل المعنى متجددا وقابلا للتأويل.

ISSN : 2410-1818

المبحث الثاني: الرمز في ديوان كزهر اللوز أو أبعد

يتجلى الرمز جليًا وواضحًا في ديوان كزهر اللوز أو أبعد، في قصيدة " فكر بغيرك" كثافة رمزية تفتح الدلالة على معان متعددة، وهي رموز يومية تتحول إلى إشارات إنسانية ووطنية وأخلاقية، حيث نلحظ رمز الآخر الذي يحمل دلالة إنسانية عميقة، والخروج من أنانية الفرد إلى الوعي الجماعي، فالغير لا يشير إلى شخص محدد، بل هو رمز الإنسان المقهور المهمش في الحياة، قد يرمز إلى الفلسطيني الذي حرم من أبسط حقوقه، لكن الشاعر يوسع الدلالة لتصبح قضية إنسانية عامة. ها هو في قوله :" فكر بغيرك لا تنس قوت الحمام"، يحث على الحق الإنساني البسيط، هذا القوت هو رمز الحياة، وهو هنا لا يدل على الرمز المادي فقط بل يرمز إلى العدالة الاجتماعية، وحق الإنسان في الحياة الكريمة، فالإنسان الذي يملك قوت يومه مدعو إلى تذكر معاناة الآخر، وبذلك يتحول القوت إلى رمز أخلاقي وإنساني. ولفظة " الماء" في قوله: " وأنت تسدد فاتورة الماء" تشير إلى الطهارة والاستمرار، ولعل ربط الشاعر بين شرب الماء والتفكير بالآخرين دلالة إنسانية عميقة، وقد يتجاوز الماء معناه الطبيعي ليصبح رمزا للحرية والبقاء، وقد يحمل دلالة فلسطينية خفية مرتبطة بالأرض والصراع على الموارد. وما "الحمام" الحمام في القصيدة إلا رمز للسلام والطمأنينة في عالم مليء بالحروب. لعل الضمير المنفصل"أنت" ليس مخاطبا فرديا فقط بل رمز للإنسان المعاصر الذي انشغل بذاته، فالرمز هنا يربط قيمة الإنسان بمدى إحساسه بالآخرين. تكشف الرموز في هذه القصيدة عن دلالات إنسانية وأخلاقية واجتماعية ووطنية ووجودية. فالرموز هنا غير مغلقة ذات بعد إنساني شامل، ومتعددة الدلالات، واستطاع درويش من خلالها أن يحول تفاصيل الحياة اليومية البسيطة إلى رموز كبرى تعبر عن الإنسان المحروم والمقهور، فارتقى من مستوى الصورة الجزئية إلى مستوى الرؤية الإنسانية الشاملة.

تحمل قصيدة "البرتقالية" رموزا عميقة تتجاوز الوصف المادي للبرتقال لترمز إلى فلسطين والجمال المهدد وعلاقة الإنسان بأرضه وهويته المسلوبة. ففي قوله: "البرتقالة خائفة من فم جائع"، فإن الخوف لا يخص الثمرة وحدها، بل يرمز إلى خوف الوطن من الاغتصاب والاحتلال. كما وصف الشاعر "البرتقالة" بحبة شمس للدلالة على أن هذا الجمال معرض للفناء، وهنا ذروة التوتر الرمزي، فالبرتقالة ليست شيئا ثابتا بل جمال هش قابل للزوال كالوطن، وهذا التعبير حبة شمس يمنح البرتقالة بعدا كونيا وكأن فلسطين ليست أرضا عادية بل هي مركز للصمود والحياة. ويحمل اللون البرتقالي بحد ذاته شحنة رمزية، فهو يجمع بين الأحمر والأصفر ليرمز إلى التوهج والطاقة، كما أنه لون الغروب لحظة الانتقال من النور إلى الظلام، مما يمنح القصيدة بعدا تأمليا حزينا، فالقصيدة تأمل فلسفي في الزمن والموت والقلق الوجودي. ويشتد هذا القلق الوجودي في قصيدة" فراغ فسيح"، لأنها تبني عالمًا رمزيًا قائمًا على الجفاف والرماد والفراغ، وكأن النص مشهد لخراب داخلي وخارجي في آن معًا، خراب الأرض والإنسان والوطن والقيم. فكلمة " فراغ" لا تحمل دلالة الخلو المكاني فحسب بل الفراغ الروحي والانهيار الوجودي وغياب الأمل، وجاءت لفظة "فسيح" لتزيد الإحساس ضياعا وخوفا، وقد يعد هذا العنوان رمز

ISSN : 2410-1818

الوطن الذي فقد حيويته تحت الاستبداد والقمع، والجفاف في القصيدة رمز جفاف الأرض والمشاعر والقيم والعقم الحضاري، فحين يقول: "لا ماء في البئر والقلب"، يجعل من القلب أرضا قاحلة. ونجد في عبارة "لا حب في عمل الحب..كالواجب الوطني" أزمة الإنسان العربي الذي أصبح يمارس الحب كواجب لا كتجربة حقيقية، وفي قوله: " كحرية السجناء بتنظيف أعلامهم من براز الطيور، فالحرية مشوهة، والسجين لا يملك حرية حقيقية، والعلم الذي ينظف من براز الطيور يرمز إلى إهانة الرموز الوطنية. تعبر القصيدة عن حالة اللاجدوى، والرموز تحمل رؤية سوداوية للإنسان المعاصر، فجاءت الرموز ليست مغلقة بل مفتوحة على تأويلات سياسية وإنسانية ووجودية وفلسفية. ويتعمق الفلسفة الشعرية عند درويش في قصيدة" أحب الخريف وظل المعاني" التي تكشف عن تحول تجربته الشعرية إلى رؤية تأملية ورمز وجودي عميق فلا يحمل معنى الموت الكامل بل هو مرحلة بين الامتلاء والذبول، فالخريف رمز التحول والشيخوخة واقتراب النهاية، وحين يقول الشاعر إنه" يحب الخريف" فهذا يعني أنه يعبر عن قبول الإنسان لدورة الزمن بما فيها من تحول وفناء. وفي قوله: "ظل المعاني" جمع بين انعكاس الحقيقة والتجربة الإنسانية، وهذا الجمع دليل بقاء الإنسان في دائرة التأويل والبحث، وعجز اللغة عن الإمساك الكامل بالمعنى، وهذا ما جعل النص يحمل شعورًا بالتعب والتأمل لأن الحقيقة الكاملة عصيبة على الامتلاك. نلحظ أن الرمز هنا متحرك بين المعنى الحسي والمعنى المجرد، ما يجعل النص مفتوحا على التأويل الوجودي واللغوي.

وفي قصيدة "فرحًا بشيء ما" يحمل العنوان دلالة رمزية عميقة، إذ لم يحدد الشاعر ما يفرحه، ما يجعل (الشيء) رمزًا مفتوحًا لكل ما يمنح الإنسان الفرح وسط العبث، وهذه السعادة أو الفرح يرمز إلى التعلق بالحياة رغم هشاشتها ومصاعبها، فيظل الفرح ناقصا غير مكتمل، وهذا ما يمنحه بعدا وجوديا، ويمنح النص عمقه التأويلي. نجد في قصيدة "لا أعرف الشخص الغريب" بناء رمزيا عميقا يجعل من الشخص الغريب رمزا إنسانيا يتجاوز فردا بعينه ليصبح صورة للإنسان المجهول الذي يمر في الحياة، ثم يرحل دون أن يترك أثرًا واضحًا. والشخص الغريب ليس شخصًا محددًا بل هو رمز للإنسان عمومًا، الإنسان المجهول أو الذات المعزولة، وكل من يشعر بالغربة الوجودية. "والجنازة" رمز الموت، و" النعش" رمز النهاية الحتمية التي تساوي بين جميع البشر. "مطأطئ الرأس" رمز الخضوع للمصير والانكسار والشعور بالفخر أمام الموت. "وجع الحياة" رمز لمعاناة الوجود بما تحمله من تعب نفسي وخيبة واغتراب. "يهمس بالحقيقة" رمز مفتوح لأن الشاعر يترك السؤال معلقًا، ما يدل على عجز الإنسان عن إدراك المعنى النهائي للحياة والموت. و"الظل" رمز الحياة العابرة ما يوحي بانتهاء الرحلة الإنسانية واختفاء الأثر. لقد استخدم الشاعر رموزا بسيطة، لكنه حملها دلالات عميقة، فانتقل النص من وصف جنازة عابرة إلى تأمل إنساني في معنى الوجود والموت. هذه القصيدة تحمل أزمنة الهوية والاغتراب الإنساني، والقلق الدائم في البحث عن معنى ثابت لذاته ووجوده.

ISSN : 2410-1818

المبحث الثالث: الحقول المتداخلة في ديوان كزهر اللوز أو أبعد

تتميز اللغة في قصيدة كزهر اللوز أو أبعد بكثافتها الرمزية، التي تجعل فضاء النص مفتوحًا، فتتحرك الكلمات داخل شبكة من العلاقات المتشابكة لتجعل النص قابلا لتأويلات متعددة. وأكثر ما يثير الانتباه تداخل حقل الطبيعة والوجود، وقد جمع الشاعر في العنوان بين زهر اللوز وهو من عناصر الطبيعة مع الحقل الوجودي لتصبح الطبيعة مرآة لفكر الإنسان العابر، والزمن الزائل، فلفظة "أبعد" تفتح الدلالة على المجهول ما يدفع القارئ إلى التأويل، وهنا يتحقق مفهوم النص المفتوح.

وفي قصيدة "طباق" برز حقلان أساسيان ومتداخلان، هما حقل الذات وحقل المنفى. من مرصودات حقل الذات "نفسي، أنا، الهوية، لي اسمان، أنتمي، داخلي، سريري أنا"، ومن مرصودات حقل المنفى "هجرة، يرحل، الرحيل، منفى، السفر، الغياب، الحنين"، تداخل الحقلان بصورة عميقة، فالذات لا تعرف إلا من خلال تجربة الاقتلاع، والمنفى لا يفهم إلا بوصفه جرحا داخليا في تكوين الأنا، فالذات تحمل المنفى في داخلها، وتعيد إنتاجه، وهذه الذات يغلب عليها التردد والانقسام والبحث عن المعنى، وتكرار كلمة أنا مرات عدة يعكس اضطراب الذات وعدم انسجامها. حقل المنفى ترك أثرا في تفكيك الهوية، فلا يقتصر المنفى على المكان بل امتد إلى اللغة نفسها حتى غدا الهم موزعا بين لغتين "ولي لغتان، نسيت بأيهما كنت أحلم"، وقد أصبح المنفى عبئًا داخليًا يسكن الذات،" أحمل المنفى لا يحملني" لأنه حالة ملازمة للذات تؤثر في اللغة والهوية والذاكرة، هذا التداخل أنتج بنية دلالية مفتوحة، تقوم على التضاد مما يجعل النص متعدد القراءات والدلالات.

تكشف قصيدة " ضباب كثيف على الجسر" عن تداخل الحقول التي تمنح النص طابعا مفتوحا ومتعدد المعاني، فنجد حقل الضباب" الضباب، الغيم، التشوش، الرؤية، الناقصة، الغياب، الالتباس"، حقل العبور والمنفى " يتمثل ب " الجسر، العبور، الطريق، الانتقال، الرحيل". تداخل الحقلان مع بعضهما، فالضباب يدل على ضياع وعدم وضوح الطريق، وتحول الجسر إلى صورة لحالة الذات القلقة المعلقة بين الانتماء والاقتلاع، وأصبح المنفى حالة وجودية يعيشها الإنسان في علاقته بالعالم، كل رمز يتحرك بين أكثر من مستوى دلالي يجعل النص متعدد القراءات. وتداخل حقل المكان(الجسر) مع حقل الذات، فالجسر عادة ينتمي إلى حقل الطريق لكنه في القصيدة يتحول إلى الذات نفسها، لأن الذات معلقة مثل الجسر لا تصل إلى يقين نهائي، وهكذا يصبح الجسر انعكاسا لحالة الأنا الداخلية، وهذا يعني أن الذات تعيش حالة عبور دائم غير قادرة على الاستقرار. وتداخل حقل المنفى مع حقل الوجودي، فالمنفى ليس مجرد شخص بعيد عن وطنه بل إنسان يشعر بعدم الانتماء فتنتقل القصيدة من تجربة فردية إلى تجربة إنسانية. وفي جملة "الضباب كثيف على الجسر" نلحظ عدة حقول، فالضباب الذي ينتمي إلى حقل الطبيعة تداخل مع حقل المكان(الجسر) الذي يشعر بعدم الاستقرار(المنفى)، ما يجعل الذات قلقة حائرة (حقل الذات)، فهذه الصورة تحمل عدة حقول متشابكة، وهنا تكمن كثافة شعر درويش، ما يمنح النص كثافة الرمزية وانفتاحه التأويلي، مما يجعل القارئ مشاركا في إنتاج المعنى، فقد يرى

ISSN : 2410-1818

القارئ أن الضباب رمز المنفى، بينما يراه آخر رمزا للقلق الوجودي، أو علامة على ضياع الهوية. تتشكل البنية العميقة لقصيدة "فراغ فسيح" من خلال الحقول الدلالية والمتداخلة التي لا تعمل منفصلة بل تتفاعل فيما بينها حيث تتصارع الذات مع الفراغ، والوجود مع العدم والذاكرة مع التلاشي في وحدة عضوية لتشكل رؤية قاتمة للعالم. وقد طغى حقل الجفاف واليباس" جاف، هجر المضاجع، لا عشب أخضر، لا عشب أصفر، كل الجهات رمادية، عرق في الحجارة، لا ماء في البئر والقلب، صحراء، هذا الجفاف" فالجفاف هنا وجودي وروحي، فلا يقصد الشاعر الأرض العطشى فحسب، بل الإنسان الذي فقد الحب والمعنى والحلم وحتى القدرة على الانتظار، فالجفاف يشتمل على الطبيعة والإنسان والمشاعر والوطن والرؤية. كما سيطر حقل الموت والخراب" أفق مهمل، أرض مجعدة، شمس عمودية، لا حياة ولا موت، رمادية، كثير التثاؤب كالكلب، عرق من الحجارة"، يصور هذا الحقل العالم كأنه متآكل فقد حيويته فبات العالم لا حيّا ولا ميتًا، بل عالق في الفراغ، والأرض أصيب بالشيخوخة فأصبح وجهها مجعدا وكأنها كائن هرم متعب. وبرز حقل اللون والرماد" لا لون، مرض اللون، كل الجهات رمادية"، من المعروف أن اللون عادة يدل على الحياة والتنوع، لكن الشاعر ينفيه تمامًا، وكأنه فقد هويته. ولم ينس الشاعر حقل الحب والعلاقات الإنسانية" جفاف كحق النساء، هجر المضاجع، لا حب في عمل الحب"، تداخل الجفاف العاطفي مع الجفاف الوجودي فانفصل الجسد عن الروح وتحولت العلاقات الإنسانية إلى فعل آلي فارغ من المعنى، وكان لحقل الوطن نصيب كما العادة في معظم أشعار درويش، فنادراً ما تخلو قصيدة منه/ ومن مرصوداته" غداء احتفالنا بالوطن، كالواجب الوطني/ كحرية السجناء ينظفون أعلامهم"" جاء الاحتفال بالوطن وسط الخراب والجفاف، وتحول إلى واجب لا شعور حي.

المبحث الرابع: التوازي في ديوان كزهر اللوز أو أبعد

تجلى التوازي التركيبي واضحا في قصيدة " فكر بغيرك"، فباتت الجملة مؤلفة من الضمير المنفصل+ الفعل المضارع+ مفعول به+ مضاف إليه+ فكر بغيرك: " وأنت تعد فطورك، فكر بغيرك / وأنت تسدد فاتورة الماء، فكر بغيرك/ وأنت تخوض حروبك فكر بغيرك" هذا التوازي أضفى إيقاعا موسيقيا متماسكا، كما فتح النص على احتمالات لا نهائية، كما تحولت التجربة من خاصة إلى قضية إنسانية عامة صالحة لكل إنسان في أي زمان ومكان، وبذلك تحول النص إلى خطاب إنساني مفتوح يتجاوز حدود الزمان والمكان. وفي قصيدة "حين تطيل التأمل" جاء" حين تطيل التأمل في وردة... حين ترافق أنثى إلى السيرك... حين تعد النجوم وتخطئ بعد...حين تسير ولا تجد الحلم...نلحظ تكرار" حين+ فعل مضارع+ مفعول به+(يخضر/ يحمر/ يصفر/؟"يحمل التوازي دلالات منها أنه يضفي إيقاعا ناتجا عن انتظام البنية التركيبية، ثم يرسم تحولا نفسيا متدرجا من الحياة إلى خيبة الأمل، وصولا إلى وحدة التجربة الشعرية، ونلحظ أن الصيغة " حين +...+ لون القلب" قابلة للامتداد والاضافة، وينفتح المعنى على كل التجارب الإنسانية، ويجعل القارئ شريكا في إنتاج المعنى، إذ يدفعه إلى تخيل مواقف

ISSN : 2410-1818

جديدة وألوان أخرى. وفي قصيدة الجميلات هن الجميلات، جاء: "الجميلات هن الجميلات/ الجميلات هن الضعيفات/ الجميلات هن القويات/ الجميلات هن الأميرات/ الجميلات هن القريبات/ الجميلات هن البعيدات/ الجميلات هن الفقيرات/ الجميلات هن الوحيدات/ الجميلات هن الطويلات/ الجميلات هن القصيرات/ الجميلات هن الكبيرات/ الجميلات هن الصغيرات"، نلحظ أن كل جملة تتألف من "المبتدأ + الضمير المنفصل+ الخبر"، وفي كل مرة يغير الخبر، هذا التوازن فضلا عن منح الإيقاع الداخلي فقد أكد على شمول مفهوم الجمال وعدم حصره في صفة واحدة، وبات الجمال قيمة تتجاوز المقاييس الشكلية والاجتماعية، فالبنية قابلة للاستمرار دون نهاية، لأن مفهوم الجمال لا ينغلق على تعريف واحد، مما يجعل النص فضاء فتوحًا للتأويل والإضافة، وهذا ينسجم مع الرؤية الشعرية الحداثية عند محمود درويش. بينما اعتمد درويش التوازي التركيبي المغلق في ديوان أوراق الزيتون فجاء التماثل النحوي واضحًا منتظمًا لا يحتاج إلى تأويل بنيوي معقد.

ISSN : 2410-1818

النتائج المتوصل إليها:

جاء الرمز عند درويش مستمدًا من التراث والتاريخ والدين والطبيعة، وهو في ديوان كزهر اللوز أو أبعد نقاء الدلالة من حدود المعنى المباشر إلى فضاء التأويل والقراءات المتعددة. بينما كان مغلقًا ومحدود الدلالة في ديوان أوراق الزيتون. أسهم التكرار في إحكام بناء القصيدة وتكثيف الدلالة وتعزيز الايقاع الداخلي وساهم بمختلف أنواعه في تعزيز التماسك النصي وإبراز البؤر الدلالية. وقد أسهمت الحقول الدلالية في الديوانين بنية مترابطة حققت وحدة النص وتماسكه، وإحكام بنائه الداخلي، ففي ديوان أوراق الزيتون جاءت البنية مغلقة نسبيا عبر تكرار حقول الوطن والأرض والزيتون والهوية والذاكرة، بينما أسهمت في بناء النص المفتوح في ديوان كزهر اللوز أو أبعد لأن الحقول تداخلت مع حقول أخرى كحقل الزمن والحب والموت فتتجاوز معناها المباشر إلى أفاق إنسانية ورمزية، الأمر الذي يجعل القصيدة تجمع بين إحكام البناء البنيوي وانفتاح النص. وقد حقق التوازي إيقاعًا موسيقيًا وانسجامًا داخليًا للقصيدة وحقق التماسك التركيبي والإيقاعي والدلالي في ديوان أوراق الزيتون لكنه لم يقتصر على ذلك في ديوان كزهر اللوز أو أبعد بل وسع أفق التأويل وجعل القارئ يسهم في بناء المعنى وذلك عبر تشابك البنى التركيبية والدلالية والرمزية.

إن تجربة محمود درويش الشعرية شهدت تحولا واضحا بين مرحلته الشعرية الأولى والاخيرة، ففي بداية مسيرته كانت القصيدة الدرويشية أكثر انغلاقا تقوم على وحدة الموضوع وكثافة التوازي والتكرار بينما غدا في دواوينه الاخيرة أكثر انفتاحا من خلال تعقيد الرمز وتداخل الحقول الدلالية والانزياحات مما أتاح التأويل وجعل القارئ مشاركا في إنتاج المعنى، فكلما ازدادت القصيدة إحكامًا اتسعت آفاقها التأويلية على المستوى الدلالي .

قامت البنيوية بتفكيك شيفرة النص عبر التركيز على الأدوات البنيوية مثل الإيقاع والتكرار والانزياح والصورة الشعرية والتوازي، بوصفها أنساقًا تنتج دلالة معقدة لا تقرأ من خارج النص، بل من داخله. وينبغي ألا ينتهي البحث بدون توصيات، ولعل أهم التوصيات اهتمام الباحثين بدراسة العلاقة بين البنية المغلقة والانفتاح التأويلي، وبيان أثرها في تعدد القراءات.

ISSN : 2410-1818

المصادر والمراجع

ابن جعفر، قدامة(1302هـ). *نقد الشعر* . القسطنطينية : مطبعة الجوائب.

ابن عقيل(1980). *شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك*. بيروت: دار العلوم العربية.

ابن منظور(1983). *لسان العرب*، بيروت: دار المعارف

تودوروف (2001). *الأدب في خطر*. دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.

جاكبسون، رومان (1988). *القضايا الشعرية*. المغرب: دار توبقال.

حمداوي، جميل(2022). *أنواع البنيوية*. طنجة: المركز المتوسطي للدراسات والأبحاث.

الخفاجي، ابن سنان (1952). *سر الفصاحة*. مصر: مكتبة: مكتبة الأزهر.

الدباس، يوسف (2022). *قضايا لغوية حديثة*. بيروت: دار الكتب العلمية.

دوسوسير، فرديناند (1987). *محاضرات في علم اللسان العام*. الدار البيضاء دار إفريقيا للشرق.

ذريل، عدنان (1989). *النقد والأسلوبية*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

الرازي، محمد ابن أبي بكر (1979). *مختار الصحاح*. بيروت: دار الكتاب العربي.

الزبيدي، توفيق (1984). *أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث*. تونس: الدار العربية للكتاب.

ستروك، جان (1996). *البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا* . الكويت

زين العابدين، نور الدين (2020). *مستويات التوازي في شعر وضاح اليمني*. مصر: مجلة بحوث كلية الآداب، ص 1355

ستروك، جان (1996). *البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا* . الكويت

العسكري، أبو هلال (1980). *الفروق في اللغة*. بيروت: دار الآفاق.

غركان، رحمن (2001). *دلالات لغة التكرار في القصيدة المعاصرة*. المغرب: دار الشؤون الثقافية.

الفراهيدي، الخليل بن أحمد (2003). *معجم العين*. بيروت: دار الكتب العلمية.

فضل، صلاح (2003). *النظرية البنائية في النقد الأدبي*. القاهرة: الهيئة العامة للكتاب.

الفيروزآبادي، مجد الدين(2005). *القاموس المحيط*. مصر الهيئة المصرية العامة للكتاب.

كولير، جونانان(2009). ما النظرية الأدبية. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

كوهن، جان (1986). *بنية اللغة الشعرية*. المغرب: مكتبة المعرفة الأدبية.

لوتمان، بودي (1999). *تحليل النص الشعري*. السعودية: النادي الأدبي الثقافي.

ماضي، شكري عزيز(1993). *في نظرية الأدب*. بيروت: دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع.

الملائكة، نازك (1983). *قضايا الشعر المعاصر*. بيروت: دار العلم للملايين.

ISSN : 2410-1818

موافي، عثمان (2011). *مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية*. مصر: دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر.

مداني، محمد (2017). *مفهوم البنية في اللسانيات*. جامعة بليدة. مجلة اللغة العربية وآدابها.

هلمسليف، لويس(2018). *مدخل نظرية اللغة*. الكوفة: دار الرافدين.

Azra ,Pound(1967).A.B.C de la lecture . Gallinard ,Paris: EditionLaland,Andre(1983). Vocabulaire thechnique et critique de la philosophie.Paris:Edition

ISSN : 2410-1818

مجلـــة الأندلس للعلوم الإنسانيـة والاجتماعيـة
مجلـــة دوليـــة شهـريـــة علميـــة محكمـــة
الترقيـم الدولي الإلكتروني: ISSN:2410- 521X
الترقيـم الدولـي الورقـي :ISSN:2410- 1818
البريد الإلكتروني : journal@andalusuniv.net

المجلـة مفهرسـة فـي المواقـع الآتيـة :

العام	2021	2022	2023	2024	2025
معامل أرسيف	0.2692	0.1954	0.3759	0.3068	0.5978
معامل التأثير العربي	1.60	1.73	1.25	1.55	1.59