

الفصل الأول

في شعريّة الأسلوب

- 1- التناص في شعر نور الدين درويش .
 - 1-1 مع القرآن الكريم .
 - 2-1 مع الحديث الشريف .
 - 3-1 مع الشعر العربي .
 - 4-1 مع الشخصيات التراثية .
- 2- الإنزياح في شعر نور الدين درويش .
 - 1-2 الإنزياح التركيبي .
 - 2-2 الإنزياح الدلالي .

1- التناص في شعر نور الدين درويش :

تمهيد :

النص الشعري ليس عالماً مغلقاً على ذاته، إنما له امتدادات عميقة داخل سياقاته الخارجية المحيطة به، الاجتماعية، والتاريخية، والثقافية، فالنص عادة لا ينشأ من فراغ بل في عالم مليء بالنصوص، والعلاقة بين النص وصاحبه هي " تلك الوشيجة الغائرة في النفس التي تربط النص الشعري بذاكرة صاحبه التي تموج بطبقة من القراءات

المنسية، والنمو المعرفي والنفسي الممتد" (1)، وبذلك فإن النص الشعري لا يقف وحيدا كنتاج فردي معزول، بل هو يرتبط بالنصوص السابقة عليه والمتزامنة معه بعلاقة عميقة تجعل منها جزءا من حيوية النص الجديد ونسيجه وبنيته، وهذا الارتباط بين النص الراهن والنصوص الأخرى يشكل شبكة من علاقات التناص أو التفاعل النصي الذي يؤكد انتماء النص لسلسلة من العلاقات الفاعلة.

والتناص في اللغة من (نصص)، ويقال نص الشيء: رفعه وأظهره، وفلان نص أي استقصى مسألة عن الشيء حتى استخرج ما عنده، ونص الحديث إلى صاحبه، ينصه نصا: إذا رفعه، والنص من كل شيء منتهاه (2).

والتناص: أي المشاركة والمفاعلة، ومنه نصت المتاع إذا جعلت بعضه على بعض، وتناص القوم أي ازدحموا (3).

هذا من الجانب اللغوي، أما من الجانب الاصطلاحي فالتناص هو تفاعل النصوص أو تداخلها ضمن النص الحاضر، فتتجاوز النصوص السابقة والمتزامنة مع النص المقروء من خلال تداخل التكوين الثقافي للأدباء وتفاعله في نفوسهم، وهكذا يصبح النص الحاضر محط ترحال عدد لانهائي من النصوص الغائبة.

وإذا عدنا إلى التراث النقدي العربي القديم نجد أن قضية تداخل النصوص قد استقطبت مكانة كبيرة من تفكير نقادنا القدامى، وشغلت حيزا من دراساتهم النقدية، خاصة لما لاحظوا ظاهرة تداخل النصوص من خلال استعادة الشعراء للنصوص السابقة، وكان هدفهم من تلك الدراسات النقدية الوقوف على مدى صدق انتساب الأعمال الأدبية إلى أصحابها ومدى تأثرهم و تقليدهم للسابقين من الشعراء، وبسبب ذلك أخذوا يسمون تداخل النصوص بمسميات مختلفة مثل (الأخذ، الاحتداء، التضمين، الاقتباس، الاستشهاد، العقد، الحل، التلميح، الإشارة، والإلمام...)، فأبو هلال العسكري (ت 395 هـ)

(1) علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية (قراءات في شعرية القصيدة الحديثة)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط1، 2002، ص: 51.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مج6، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ط1، 1997، مادة: نصص، ص: 196 - 197.

(3) أحمد رضا: متن اللغة، ج5، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت - لبنان، 1960، ص: 172.

يذهب إلى أن المعاني على نوعين: نوع يحتذ به, ونوع يبتكره الشاعر, والمعاني العامة هي حق مشترك بين الناس جميعا, لا غنى لأحد فيها عما سبقه, وأما المعاني الخاصة فهي مبتكرة⁽¹⁾, وهو يرى أن ظاهرة تقليد اللاحق للسابق أمر لا انفكاك للشاعر منه; لأن لهذه الظاهرة سلطانا على الإبداع الأدبي بصفة عامة, والشعري منه بالخصوص يقول أبو هلال العسكري: " ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم " ⁽²⁾, فالكتابة إذن هي إعادة إنتاج والتناص هو قدر كل مبدع.

وهناك من اعتبر هذه القضية سرقة وانتحالا وحاول رصد هذه الظاهرة في مؤلفاته, وعقد لها أبوابا وفصولا وراح يبحث في قضيتها, وتمايز الشعراء في عملية الأخذ من غيرهم وملائمة ذلك لمعانيهم بما يزيدها عمقا وإيحاء, فهذا ابن رشيق (ت456 هـ) في كتابه "العمدة" في باب السرقة يقول: " هذا باب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه, وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة, وآخر فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل " ⁽³⁾.

وتوجد بعض الآراء التي لا تنحو هذا المنحى في تفسيرها لهذه الظاهرة, ومنها رأي عبد القاهر الجرجاني (ت471 هـ) الذي يرى أن الشعراء يتعاورون المعنى الواحد, ولكن كل واحد منهم يخفيه ويخرجه في صورة جديدة, حيث يقر بوجود أصول للمعاني وهي التي يسميها المقاصد والأغراض يشترك فيها العديد من الشعراء, إلا أنه لم يقر الاشتراك في المعاني التي طرأت عليها تغيرات, بل المعاني تتحقق بعملية النظم ذاتها وتتغير بتغيرها⁽⁴⁾, فالتناص عنده يتبلور في ضوء نظرية شاملة شغلت تفكيره تهتم

(1) أبو هلال العسكري: الصناعتين, تحقيق: مفيد قميحة, دار الكتب العلمية, بيروت - لبنان, 1981, ص: 217.

(2) المرجع نفسه, ص: 217.

(3) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده, ج2, تحقيق: محي الدين عبد الحميد, دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع, بيروت - لبنان, 1981, ط5, ص: 280.

(4) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني, تحقيق: محمد رشيد رضا, دار المعرفة, بيروت - لبنان, ط2, 1998, ص: 266.

(*) يقول الجرجاني: " واعلم أن النظم ليس إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله, وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيع عنها ". انظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز, ص: 64.

بموقع الألفاظ في التركيب هي " نظرية النظم " (*) التي لا يتم التداخل النصوي إلا في ظلها.

وأدرك **حازم القرطاجني** (ت684 هـ) التناسل مما لاحظته من ضعف على أشعار معاصريه حين قال: " فلم يوجد فيهم على طول هذه المدة من نحا نحو الفحول ولا من ذهب مذاهبهم في تأصيل مبادئ الكلام وإحكام وضعه وانتقاء مواده التي يجب نحته منها. فخرجوا بذلك عن مهيع الشعر ودخلوا في محض التكلم، هذا على كثرة المبدعين المتقدمين في الرعيّل الأول من قدماتهم " (1)، فكلامه فيه إشارة إلى تداخل النصوص، وأن المبدع لا بد وهو يمارس العملية الإبداعية أن يستعين بثقافته، هاضماً لإبداع سابقه ومعاصريه، فالشاعر لا يصير شاعراً حتى يروي أشعار العرب وتدور في مسامعه الألفاظ، ويسمع الأخبار، ويأخذ من نصوص الذين سبقوه بكيفية فنية.

لقد ساهمت الدراسات الحديثة في بلورة مفهوم التناسل وذلك من خلال اعتبار النص أفقا جمالياً مفتوحاً على امتدادات زاخرة داخل سياقاته الخارجية فهو يتفرد بلاغياً وجمالياً، ومع عدم اكتفائه ذاتياً واتصاله بالتجارب الفنية السابقة عليه، وقد تبلور هذا المصطلح عند النقاد الغربيين واستخدموه في مقارنة النصوص كوسيلة إجرائية تساهم بقدر كبير في فك رموز النص وتحليل شفراته من أجل إثراء دلالاته (2).

فأول من تبلور هذا المصطلح عند الغرب كمفهوم يعني علاقة بين النصوص تحدثت بكيفيات مختلفة هو **ميخائيل باختين** (M.Bakhtin) الذي يطلق عليه اسم الحوار، وقد رأى أنه " ليس هناك تلفظ مجرد من التناسل، إذ أن كل خطاب يعود على الأقل إلى فاعلين، وبالتالي إلى حوار محتمل " (3).

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، ط2، 1981، ص: 10.

(2) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة، بيروت - لبنان، ط3، 1981، ص: 143.

(3) رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 1998، ص: 338.

وبعد **باختين** (M.Bakhtin) جاءت الباحثة الفرنسية **جوليا كريستيفا** (Julia.Kristiva) التي ثارت على مفاهيم البنيوية والشكلانية الروسية اللذين يعتبران النص بنية مغلقة على ذاتها لا يدرس إلا من خلالها, وراحت تصوغ نظرية جديدة للنص في عدة أبحاث لها مستبدلة مصطلح الحوارية (Dialogism) الذي قال به **باختين** بمصطلح آخر هو "التناص", مستفيدة من المنطلق النقدي له حيث استخدمته في المقولات والبحوث التي كتبتها بين سنتي 1966 - 1967 وصدرت في مجلتي **تيل كيل** (Tel Quel), و**كريتيك** (Critique) ثم أعادت نشرهما في كتابيها "**سيميوتيك**" و"**نص الرواية**", وترى **كريستيفا** (J.Kristiva) بأننا لا يمكن أن نفر باستقلالية النصوص فهي كل متشابك, ترتبط بعلاقات هي التي تحدد كيفية اندماج النص الحاضر مع النصوص السابقة فالنص يقدم أرضية لإسماع أصوات خطابات أخرى اجتماعية, تاريخية, دينية ... يعيد توزيعها وكتابتها; بمعنى أنه هدم وإعادة بناء فهو يهدم التواصل والإخبار ليبنى لغة مكثفة⁽¹⁾. وهذا ما ذهب إليه **ليتش** (Leitch) حيث يرى بأنه لا يستطيع فصل النص عن النصوص السابقة عليه والمتزامنة معه " فهو ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى " ⁽²⁾.

ترى **كريستيفا** (J.Kristiva) أن التناص موجود في كل النصوص ولا يخلو أي واحد من هذه الظاهرة " فكل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات, وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى " ⁽³⁾; أي أن كل نص مهما كان لا يستقل عما كتب, ويحمل بصفة واضحة أو أقل وضوحا بصمات الموروث والعادات وذاكرته. وكانت **كريستيفا** (J.Kristiva) قبل أن تطلق مصطلح التناص تسمى هذا التداخل الموجود في النص الواحد تسمية "الصوت المتعدد" أي العلاقة بين الأنا وخطاب الآخر, فهي

(1) جوليا كريستيفا: علم النص, ترجمة: فريد الزاهي, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء - المغرب, ط2, 1997, ص:

79.

(2) عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية), دار سعاد الصباح, النادي الأدبي الثقافي, جدة - السعودية, ط1, 1998, ص: 13.

(3) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب (تحليل الخطاب الشعري والسردى), ج2, دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع, الجزائر, دت, ص: 96.

تجعل التناص قراءة أقوال متعددة في خطاب واحد, تحيلنا إلى خطابات تتفاعل وتتصارع لتكون فضاء دلاليا جديدا.

أما **لورنت جيني** (Lorante Jenny) فقد أصبحت فكرة التناص عنده في دراسته حول " استراتيجية الشكل " محور تداخل الأجناس الأدبية المختلفة مع بعضها البعض, وهو يجعل من التناص " تحويلا وتذويبا لنصوص عديدة مكتشفة من طرف نص مركز هو الذي يحتفظ بقيادة المعنى " (1), وهو يقصد بذلك وجود تفاعل بين هذا النص والنصوص الأخرى وليس مجرد تجمع وتراكم لها.

ومن أشهر الذين أسهموا في إرساء هذه النظرية في العصر الحديث الناقد **رولان بارت** (Rouland Barthes) في مؤلفاته: " **الكتابة في الدرجة الصفر** " و " **s/z** ", وهو يجعل من الأدب نصا واحدا ويذهب إلى أن " كل نص تناص " وأن النص يظهر في عالم مليء بالنصوص (نصوص قبله, نصوص تطوقه, نصوص حاضرة فيه...) (2).

واعتمادا على مفهوم التناص يحول **بارت** (R.Barthes) دور المؤلف إلى مجرد ناسخ مقلد يطلق عليه مقولة " موت المؤلف " (3); لأن **بارت** (R.Barthes) يعتبر أن الخطاب الأدبي أساسه اللغة وليس المؤلف الذي هو معيد كتابات, فهو لا يستطيع إلا أن يحاكي حركة سابقة على الدوام دون أن تكون هذه الحركة أصلية, ويؤكد **بارت** (R.Barthes) على وجود أنا متلق يكشف عن التناص من خلال قراءته والانفتاح على النصوص السابقة وإعادة بعثها من جديد, فهو الذي يصنع التناص ويكتشفه ويمارس التداخل النصي, وهو بهذا المفهوم يعطي السلطة للقارئ المتمرس الخلاق " الذي يتوفر على قدر من الاستعداد الجمالي والثقافي " (4), لكن هذا القارئ يجب أن تتوفر فيه أولا القدرة على استيعاب ثقافة عصره وتمثلها, وثانيا القدرة على خلق مستوى فكري - ذاتي

(1) عمر أوكان: لذة النص (أو مغامرة الكتابة لدى بارت), أفريقيا الشرق, الدار البيضاء- المغرب, 1996, ص: 30.

(2) عمر أوكان: لذة النص (أو مغامرة الكتابة لدى بارت), ص: 30.

(3) انظر كتاب, رولان بارت: نقد وحقيقة, ترجمة: منذر عياشي, مركز النماء الحضاري, الدار البيضاء - المغرب, ط1, 1994, ص: 15 - 25.

(4) إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث, ديوان المطبوعات الجامعية, الجزائر, ط1, 1991, ص:

يؤدي تفرد قراءته عن غيرها من القراءات (1), وصلة القارئ بالنص تحددتها طبيعة القراءة من خلال ثقافة العصر, فالتداخل بالمعنى التناصي يكون أولاً بين القارئ وعصره ليتكون لديه مستوى قرائي عال ثم بينه وبين النص الغائب " لأن القارئ يتوجه إلى النص بما يريد أن يعرفه فيه, لاستنطاقه ومحاورته كأنما يريد أن يحاور - من خلاله - عصره " (2). وهو يرى أن أهم مصدر للتناص الموروث الأدبي والنصوص المتزامنة لأن كليهما يساهمان في إنتاجه وحدثه ومصدرا لفهم النص وتفسيره.

إنه من خلال تتبع وجهات النظر النقدية وتمحيصها نجد أن كل ناقد له مفاهيمه الخاصة للموضوع وتطبيقاته المتميزة, لكن كان لدراسة التناص دفقة جديدة على يد جيرار جنيت (Gerard Genette) الذي اهتم بالتناص اهتماما كبيرا في أبحاثه, ويعد مشروعه النقدي مسيرة متقدمة في دراسة أوجه العلاقات النصية المختلفة في النصوص ومن ثم أصبح موضوع " الشعرية " عنده هو التنقل النصي, والتناص عنصرا واحدا فقط ضمن عناصر خمسة تشكل ما يطلق عليه " المتعاليات النصية " فيقول: " في الواقع - ولحد الآن - لا يعني النص إلا من حيث " تعاليه النصي ", معرفة كل ما يضعه في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى " (3), حيث يهرب النص من ذاته ويتعالى باحثا عن شيء آخر, قد يكون نصا أدبيا, ليحيا حياة أخرى بمحاورته أو الاستقرار في أعماقه, أو مسابرة, أو ممارسة سلطته عليه, وهذه العناصر الخمسة للتداخل النصي التي حددها جنيت (G.Genette) هي (4):

1- المعمارية النصية (Architextuality): وهي العلاقة التي توحد نصا مع نص

آخر دون الحاجة إلى الاستشهاد بجمل منه أو تسميته.

(1) سلمان كاصد: عالم النص, دراسة بنيوية في الأساليب السردية في الأدب القصصي (فؤاد التكرلي نموذجاً), دار الكندي للنشر والتوزيع, الأردن, 2003, ص: 250.

(2) سلمان كاصد: عالم النص, ص: 251.

(3) جيرار جنيت: مدخل إلى النص الجامع, ترجمة: عبد العزيز شبيل, المجلس الأعلى للثقافة, جدة - ط1, 1999, ص: 70.

(4) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردية (من أجل وعي جديد بالتراث), المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء - المغرب, ط1, 1992, ص: 28 - 30.

2- التوالد النصي أو النص اللاحق (Hypertextuality): هو عبارة عن علاقة تحويل ومحاكاة، حيث أن النص اللاحق يكتب النص السابق بطريقة جديدة.

3- التناص (Intertextuality): وهو وجود علاقة بين نص ونصوص أخرى سواء كانت ظاهرة أو مخفية.

4- المناص أو النصوص المصاحبة (Poratextuality): يعرف بالنص الموازي، وهو العنوان الرئيسي والعناوين الفرعية والغلاف...، وهو بمثابة العتبات والمدخل التي تربط النص الأدبي بكل ما يحيط به من نصوص.

5- الميتانصية (Métatextuality): وهو العلاقة التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه دون تسميته بشكل واضح وجلي.

وبهذا يشير التناص إلى الفاعلية المتبادلة بين النصوص، ليؤكد مفهوم عدم انغلاق النص على نفسه وانفتاحه على غيره بوجود النصوص الأخرى فيه ووجوده فيها، لأنه غير مكثف بنفسه، هذه النصوص يحدث بينها التباعد الزمني والمكاني من جهة، والتباين والتشاكل في الموقف والوعي التاريخي والثقافي من جهة أخرى.

أما النقاد العرب فإن الناقد محمد مفتاح يعتبر التناص ذا أهمية كبيرة في دراسة النصوص لأنه موجود بطريقة مقصودة أو عفوية في أي نص فيقول: "إن تداخل النصوص لامناص منه للكاتب أو الشاعر؛ لأنه لا فكاك له من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما" (1)، ويعتبر أن مصطلح التناص أصبح شفرة نقدية لتحليل الخطاب الأدبي وأهم عنصر من عناصر النظرية الشعرية الحديثة فهو جيولوجيا معرفية تتداخل فيه العديد من العلوم والفنون (2)؛ إذن العمل الأدبي ليس منعزلا وإنما يمكن ربطه بالأعمال الأخرى في شتى الأجناس الأدبية والفنون.

أما محمد بنيس كان دقيقا في هذا الموضوع ووضع مستويات، وهو يطلق على التناص مصطلح "التداخل النصي" الذي يحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نصوص

(1) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، 1992، ص: 120.

(2) المرجع نفسه، ص: 120.

غائبة " تعمل بشكل باطني على تحقيق هذا النص وتشكيل دلالاته " (1). ويسميه أحيانا بهجرة النصوص, ويرى أن هناك في عملية التناص نصا مهاجرا ونصا مهاجرا إليه, أي أن هناك نصا تفر إليه مجموعة من النصوص يستوعبها هذا النص ويبلورها عبر عملية تحويلية, هذه العملية تتغير وتتحول حسب درجة وعي الكاتب بعملية الكتابة.

ويعود سر اهتمام الأدباء والنقاد بالتناص, بالإضافة إلى كونه عاملا مهما في تحليل النصوص الأدبية, إلى أنه من الناحية الفنية يساهم في تشكيل هوية النص انطلاقا من التراث والتاريخ الإنساني, لأن الارتداد إلى الماضي أو استحضاره من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع, فيبقى الاتصال بين القديم والحديث حافظا له من النسيان, ولكن عملية التحليل هذه وتشكيل الهوية يحتاجان إلى قارئ حاذق يستطيع فك رموز وشفرة النص, حيث أصبح النص المعاصر نصا مركبا يحتاج لفهمه واستيعابه إلى " معرفة حقيقية بهذا النص الغائب لتخريج معانيه وإضاءة ظلماته الرمزية " (2).

والتناص قد يكون على مستوى الألفاظ المستعملة, أو الدلالات المعجمية الموظفة, أو العبارات, أو التراكيب, تنتقل إلى كتابة المؤلف منحدره إليه من رصيده الثقافي الهائل الذي يصدر عنه أثناء ممارسته لعملية الكتابة. أو قد يكون في توظيف بعض الأفكار والمعلومات حسب السياقات التي تقتضي ذلك التوظيف وتكون " حكما أو أمثالا أو مقولات فلسفية سواء كانت شهادات شفاهية أو كتابية " (3), ويتم الربط بعلائق جديدة وجعلها وحدة دالة, أو إعطاء دلالات جديدة مغايرة للدلالات القديمة التي كانت تتميز بها ضمن سياقها السابق في سياق جديد.

من هذا المفهوم الحديث للتناص الذي يعطي دلالة جديدة للنص السابق لأنه إعادة إنتاج نصوص وليس مجرد نقلها من سياق إلى آخر, فإنني سوف أقوم بدراسة هذه الظاهرة لإبراز تجربة الشاعر ومدى تأثير هذا النوع من خلال مختلف التداخلات

(1) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية), دار العودة, بيروت - لبنان, ط1, 1979, ص: 251.

(2) إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث, ص: 349.

(3) سلمان كاصد: عالم النص, ص: 246.

النصية التي حدثت بين قصائد الشاعر نور الدين درويش مع مختلف النصوص الأخرى بادئة بالنص القرآني.

1-1 التناس مع القرآن الكريم :

إن القرآن الكريم بأسلوب البليغ المعجز تجاوز بلاغة أرباب الفصاحة والبيان، ولطالما استقطب اهتمامهم قديما وما يزال، فأخذوا في مجارة نظمه والكتابة على منواله حيث نلمس تأثيره في نصوص الشعراء المعاصرين كصلاح عبد الصبور، وعبد الوهاب البياتي، وعبد المعطي حجازي، الذين استهواهم النص القرآني في لفظه ومعناه، فاستحضروا المفردة التي تمتاز بجمال وقعها على السمع، وعمق دلالاتها، كما نهلوا من معانيه وأمثاله وقصصه وأخباره، التي لا تخلو واحدة منها من حكمة أو عبرة، فالشاعر وهو يضمن نصه الشعري النص القرآني يجعله أكثر تأثيرا، ويدعم المعنى العام ويبرز جمالية النص الحاضر.

ويشكل القرآن الكريم مصدرا أساسيا في كتابات الشاعر نور الدين درويش نظرا لأهميته في إثراء المعنى وتشكيل الصورة، ونجده قد عمد إلى الاستلهام منه إما بتضمين مفردات قرآنية أو تركيب، أو استدعائه لأكثر من آية، أو التعرض لبعض المواقف ما تعلق منها بقصص الأنبياء ومواقفهم وأحداثهم.

في قصيدة " عيون أمي " يستحضر الشاعر قصة سيدنا يوسف عليه السلام وامرأة العزيز، وهو يرى نفسه يعيش في موقف كالذي مر به سيدنا يوسف لما اتهمته زوجة العزيز بأنه كان يريد غوايتها وفي الحقيقة أنها هي التي كانت تحاول ذلك حين مزقت قميصه من الخلف وبذلك أصبح متهما بذنب لم يقترفه وإنما هو برئ منه، كما جاء ذكر ذلك في القرآن الكريم :

يقول تعالى: « قَالَ هِيَ رَاوَدْتَنِي عَنْ نَفْسِي وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِنْ أَهْلِهَا إِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ الْكَاذِبِينَ, وَإِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ فَكَذَبَتْ وَهُوَ مِنَ الصَّادِقِينَ » (1).

يقول الشاعر في قصيدة " عيون أمي " :

وبداخل التابوت ماتم

وعيون أمي لا تكف عن السؤال

هذا قميصي قد من دبر ... وتلك صحيفتي

أماه أين جريمتي (2)

لقد استحضر شاعرنا قصة سيدنا يوسف مع زوجة العزيز, واستعان بقميصه الذي سيثبت به براءته, لأن ذلك يتوافق مع حالته التي وصل إليها بعد اتهامه بجريمة لم يرتكبها, وكان هذا التناص امتصاصيا (*), وظف فيه الشاعر القصص القرآني باستخدام نفس الموقف من خلال إدخاله في نسيج النص وإدماجه معه مكونا وحدة دلالية تتكاتف فيها الصور, فأصبحت الظروف التي عاناها سيدنا يوسف وأحس فيها بمرارة الظلم والقسوة, هي نفسها ما وقع للشاعر وهذا ما أدى إلى الحزن والتألم والعيش في جو سوداوي قائم, والشاعر لم يجد ما يثبت به براءته ويدافع به عن نفسه من التهمة المنسوبة إليه إلا قميصه الذي قد من دبر والذي يجيره من هذه الخطيئة, ومن خلال ذلك فقد لجأ الشاعر إلى جعل نصه يتفاعل مع النص القرآني ليجعل منه مصدر إثراء ودلالة, وليوحي ببراءته وطهارته وخبث ما يتعرض له, فأى نص هو عبارة عن تداخل

(1) سورة يوسف: 26 - 27.

(2) نور الدين درويش: مسافات, مطبعة جامعة منتوري, قسنطينة - الجزائر, ط2, 2002, ص: 73.
(*) التناص الامتصاصي: هو مرحلة أعلى في قراءة النص الغائب, وخطوة متقدمة في التشكيل الفني للنص؛ إذ يعيد الشاعر كتابة النص وفق متطلبات تجربته ووعيه الفني بحقيقة النص الغائب في الرؤية والتشكيل, وجعل هذا الأخير يستمر ويحيا وقابل للتجدد.

مجموعة من النصوص السابقة عليه والمتزامنة معه " فهو ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى " (1).

أما في قصيدة " بكما معا أو لا أسير " يشير إلى قصة الإسراء والمعراج, حيث يحدثنا الشاعر عن سفره الذي يشبه العروج وهو يبحث عن نجمتيه, ويحلم بأن يكون معهما ويعيش حر العناق واللقاء, فيستحضر مجموعة من النصوص القرآنية على سبيل التناص الامتصاصي بحيث " تتولد من هذه العملية دلالات لا يمكن استكشافها في النص الأسبق وقد يكون لها في النص اللاحق حضور دلالي متميز " (2), وهذه الآيات التي تتداخل مع النص الحاضر تكون معه سلسلة من العلاقات الغيبية يصنعها نسيج فني واحد, حيث يقول الشاعر في قصيدته :

إني رأيتهما هناك ..

تترقبانك في اشتياق ... إني البراق

ركبت آه ركبت لا أدري لأي النجمتين أنا أساق

فرايت في سفري النخيل

رأيت أنهارا وأزهارا وأكوابا دهاقا

ورأيت فاكهة وأبا طعمه حلو المذاق (3)

يتخيل الشاعر نفسه راكبا فوق البراق (*) متجها إلى السماء حيث يراوده النور, والمعرفة, والتوق إلى الانعتاق بحثا عن الكمال, والحقيقة, والخلود, يعرج من برزخ الضعف والخطيئة إلى برزخ الكمال وفردوس النور بعيدا عن تفاهات الأشياء وخداع الأمور, إنه يطلب عالما وفضاء آخر للعشق والمعرفة بعيدا عن الأكاذيب والزيف والضلالات, وهو يبحث عن الكشف, والنور في قلبه, عبر المعراج فوق البراق ليلتقي بحمامتين بيضاوين تحملان على أجنحتهما رسائل المحبة والروح الطاهرة, مع احساس

(1) عبد الله الغدامي: الخطيئة والتفكير, ص: 13.

(2) يوسف زيدان: الشعر الصوفي المعاصر, مجلة فصول, الهيئة المصرية العامة للكتاب, مج15, ع2, صيف 1996, ص: 154.

(3) نور الدين درويش: مسافات, ص: 110 - 111.

(*) البراق: الدابة التي كانت تحمل عليها الأنبياء قبله, تضع حافرها في منتهى طرفها. انظر كتاب, ابن هشام: السيرة النبوية, مج1, تحقيق: طه عبد الرؤوف سعد, دار الجيل, بيروت - لبنان, ط3, 1998, ص: 234.

آخر مختلف مليء بالتفاؤل، والحب، والطمأنينة أمام ملكوت السماء حيث النور الذي يبحث عنه ومعبر السحر والفتون.

وإن أول ما يذكر الشاعر في عروجه هذا النخيل فجعله فاتحة اللقاء بعالم الفردوس إذ هو أول ما تقع عليه عيناه في سفره فإنه استلهم ذلك من النص القرآني في قوله تعالى: « وَالْأَرْضَ وَضَعَهَا لِلْأَنَامِ فِيهَا فَالِكِهَةٌ وَالنَّخْلُ ذَاتُ الْأَكْمَامِ » (1)، وفي حديث الشاعر عن الأنهار والأكواب الدهاق يستحضر قوله تعالى في سورة النبأ: « إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ مَفَازًا، حَدَائِقَ وَأَعْنَابًا، وَكَوَاعِبَ أَتْرَابًا، وَكَأَسَا دِهَاقًا » (2)، كذلك يستحضر قوله تعالى في سورة عبس: « ثُمَّ شَقَقْنَا الْأَرْضَ شَقًّا، فَأَنْبَتْنَا فِيهَا حَبًّا، وَعِنَبًا وَقَضْبًا، وَحَدَائِقَ غُلْبًا، وَفَالِكِهَةً وَأَبًا » (3).

وهذا التناص مع مجموعة من النصوص القرآنية كثف الصورة من خلال جعل كل شيء جميل موجود في طريقه إلى هاتين النجمتين، وخاصة لحظة الالتقاء التي سوف تحمل له الكثير من السعادة والفرح لأنه يعرف أن إحداها سبيله للخلاص والعيش في سلام وطمأنينة وراحة، فهو في سفره إليهما لم ير مشاهد تزعجه أو تضايقه بل على العكس كان فرحاً ومتأثراً بالمشاهد الجميلة التي كان يراها ومتحرراً شوقاً إلى اللقاء الذي سيجمعهما في شمل واحد بعد كل الظروف الصعبة والمشاق المضنية، وظف الشاعر الأوصاف الجميلة والرائعة التي جاء ذكرها في القرآن الكريم حول الجنة وسحرها واستغلها في التعبير عن الأشياء الجميلة التي سوف يجدها لو التقى بإحدى النجمتين أو بكليتهما، وقد أعطت تلك الأوصاف التي استحضرها طابع القداسة على اللقاء بالإضافة إلى تقوية المعنى أكثر وإشراقه.

إن هذا التناص يولد المفارقة في المعنى، ويولد صراعاً بين النص الغائب والنص الحاضر بما له من شحنة انفعالية، أو خلق جو نفسي متوتر من خلال الصراع بين النصين، ولكي يزداد تأثير النص الغائب " لا بد من أن يكون مجرد لمحة فنية تثير انفعالا

(1) سورة الرحمن: 10 - 11.

(2) سورة النبأ: 31 - 34.

(3) سورة عبس: 26 - 31.

ذاهلا في المتلقي وتجعله من تلقاء ثقافته يستعيد دلالة قصة معينة أو يدرك ما وراء تعبير معين " (1), وهذا ما نجده في هذه الأبيات الشعرية حيث نصادف قصة سيدنا موسى وفرعون في قصيدة " أرى بلدي " إذ يقول فيها الشاعر :

انهض يا عبد الله ولا تيأس ؟

اضرب بعصاك البحر وشق طريقك لا تيأس.

اصحو مدعورا, ما هذا ؟

وإذا بالنور وصوت بلال يناديني,

انهض, انهض .. (2)

يستحضر الشاعر حادثة ضرب موسى للبحر بعصاه, فانشق البحر وجعل الله له ومن معه فيه طريقا ليسيروا عليها, وأغرق فرعون ومن تبعه, وجاء ذلك في قوله تعالى في سورة الشعراء: « فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ فَأَنْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ, وَأَزْلَفْنَا ثَمَّ الْآخِرِينَ, وَأَنْجَيْنَا مُوسَى وَمَنْ مَعَهُ أَجْمَعِينَ » (3).

كانت الصورة التي ركز الشاعر عليها في قصيدته مميزة جدا خلقت نوعا من الإيحاء أعطاهما جانبا تصويريا فنيا يشبه ما يحدث في قصص المغامرات, حيث صور نفسه بأنه في بحر عميق يتخبط بين أمواجه الغاضبة, تتجاذبه يمينا وشمالا نسر كاسر من فوقه يترقب خروجه ليهجم عليه, وقرش جائع يدور حوله يريد أن يأكله, فجاءت الأحداث متداخلة, مضطربة تصور لنا الكثير من معاناته وهو يحاول أن يصل إلى شاطئ الأمان, صور لنا الشاعر كل ذلك في حلمه الذي كانت نهايته تدعو للأمل والتفاؤل في قدوم غد أفضل وعدم اليأس من تغير الأوضاع في بلده.

يسترسل الشاعر في سرد حلمه, ولا نعرف بأنه حلم إلا في المقطع الأخير من القصيدة حيث يستحضر فيه قصة سيدنا موسى مع فرعون وكيفية نجاته منه بعدما انشق البحر وسار عليه هو ومن معه بقدرة الله عز وجل, يتخيل أنه في نفس الموقف لكن

(1) مصطفى رجب: متى وكيف يقتبس الشاعر من القرآن الكريم, مجلة الفيصل الثقافية, السعودية, ع288, سبتمبر 2000, ص: 56.

(2) نور الدين درويش: البذرة واللهب, دار أمواج للنشر, سكيكدة - الجزائر, ط1, 2004, ص: 15.

(3) سورة الشعراء: 63 - 65.

الشاعر موجود في البحر يسمع صوتا يناديه ويأمره بأن يشق البحر ليجعل فيه طريقا يمر منه فينجي نفسه مما يترصده وقبل أن يفعل ذلك يستيقظ على صوت بلال ليبدأ نهاره وكله أمل وتفاؤل, إن الشاعر في هذه القصيدة يتألم من الأوضاع التي آلت إليها بلده بعدما غزاها الجوع والجهل, وضاع شعبها في غياهب الآلام وأصبح كل شيء متغيرا, فيجسد الرؤية النورانية التي فتحت له الطريق والسبيل لشق الأفق والمرور بعيدا وعدم فقدان الأمل في رجوع الأمور إلى ما كانت عليه ولا يكون ذلك إلا بمواصلة المسيرة فيكرر النهي (لا تياس) لكن الشاعر لا يفقد الأمل لأنه يؤمن بأن بلده سوف يعود إلى ما كان عليه وسيعمه النور, فنجد الشاعر هنا بعدما رسم لنا صورة قاتمة عن ظروف وأوضاع بلده ختم قصيدته بهذا التناص الذي يوحي بأنه كما أن موسى وأصحابه أنجاهم الله من فرعون ومن معه فكذلك سوف تعبر مدينته المحنة التي وصلت إليها إلى بر الأمان.

والقارئ لا يكتفي من الإشارات بالمعنى الظاهري الذي يرمي إليه القول لأن التناص " يتعدى فكرة الاقتباس, أو الإشارة, أو إنشاء علاقة بنص إلى إحاطة القارئ بمناخ دلالي يدفعه إلى قراءة تأويلية تقوم على التفكير وإعادة البناء" (1), وهذا ما تجسد في قصيدة " البذرة واللهب " حيث استحضر الشاعر سورة المسد وأعاد كتابتها, ووظفها توظيفا فنيا بطريقة موحية باتخاذ شخصيتي أبي لهب وزوجته محور الأحداث, فيفرغ النص من حمولته التاريخية ليجسد من خلاله هموما وآلاما معاصرة مع إجراء تحوير في التشكيل الشعري, يقول الشاعر في هذا المقطع :

فصحت يا أبا لهب ...

أيتها العجوز يا حمالة الحطب

أما لكم سوى السياط .. ؟

(1) إبراهيم خليل: التناص في " لماذا تركت الحصان وحيدا " لمحمود درويش, مجلة الرافد, دائرة الثقافة والإعلام, الشارقة, 56ع, يونيو 2002, ص: 50.

وهذه النيران (1)

إن الشاعر يتكئ على سلطة المرجع القرآني لإقناع القارئ، فيعبر عن المعاناة التي يعيشها من ظلم وقسوة من خلال استحضار صورة أبي لهب وزوجته وصورة النيران والسياط، ليسقطها على الواقع الذي يتسم بالألم من خلال التناص الامتصاصي فهو يرفض أن يعامل هو وأهل بلده بهذه الطريقة المؤذية، ويتساءل عن سبب هذه المعاملة الوحشية التي تجعل الإنسان عديم الرحمة في سبيل تحقيق مصالحه الشخصية، فيزيح كل من يأتي في طريقه حتى ولو أدى ذلك إلى قتله والتخلص منه نهائياً، وقد ستحضر الشاعر هاتين الشخصيتين كجزء من سيرة الرسول الكريم - صلى الله عليه وسلم - ليربط بينهما وبين الواقع الحالي حيث يوجد فيه أشخاص مثل هؤلاء، تتشابه تصرفاتهم عبر الزمن الممتد ليكرر التاريخ نفسه في مواقف متشابهة وأهداف أكثر أنانية وتملك، ن الوضعية التي وصفها الشاعر تجسد فعلاً الأزمة الحقيقية التي مرت بها البلاد وتصارع القوى فيها من أجل الظفر بغاياتهم وأهدافهم في السلطة، ويبين ذلك من خلال استعمال أسلوب الاستفهام والحذف بهدف الاستنكار فتتداخل فيه قوة التسلط عند أبي لهب وزوجته مع قوة الإرادة وصدى الضمير وجبروت الظلم والطغيان مع صمود الحق وصلابة الإيمان، لكن صوت الشاعر هو الذي ينتصر وآماله المشرقة تغطي ما يحيط به من سواد فيقول :

لكني سأحتفي من بعدكم

بعيدي البليون

وصاحت البذور في الحقول (2)

ويبقى أمل الشاعر في التغلب على هؤلاء كبيراً، مهما سيستمر العذاب لأنه هو الذي سينتصر في الأخير وسيشهدون ذلك.

إن الشاعر يعتمد على استحضار النص القرآني في نصوصه لترقية أبعادها اللغوية والفكرية، وتفجير طاقات دلالية خاصة لأن التركيبة اللغوية لآياته على أرقى

(1) نور الدين درويش: البذرة واللهب، ص: 54 - 55.

(2) المصدر نفسه، ص: 58.

مستوى في الأسلوب⁽¹⁾, ومن هنا نجد قصيدة " حفنة من تراب " مليئة بتلك التناصات الاجتزالية^(*) التي جعلت القصيدة كتابة ثانية للنص القرآني, يحكي الشاعر فيها قصة الإنسان على هذه الأرض منذ أن خلق الله سيدنا آدم وحواء وأنزلهما إلى الأرض, وانسياق الإنسان وراء أهوائه, فهذه القصيدة تختصر رحلة حياة الإنسان, فقد خلق الله تعالى الإنسان من حمأ مسنون وبث فيه من روحه, يقول الشاعر :

ها اكتملت صورتني,

صارت الأرض لي معظفا,

ها أنا...

حينما اخترقت جسدي الروح⁽²⁾

وهذا ما ورد في قوله عز وجل: « فَأَيُّهَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي »⁽³⁾.

وبعد أن خلقه الله ونفخ فيه من روحه, علمه أسماء كل الأشياء ليبدأ حياة جديدة,

يقول الشاعر :

فاستسلمت لفي الكلمات العذاب,

هذه نخلة

هذه نملة

وأنا حفنة من تراب⁽⁴⁾

يقول الله تعالى: « وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي

بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ »⁽⁵⁾.

وبعد ذلك خلق الله له زوجه, ومنحهما الجنة ورياضها, ونهاهما عن الاقتراب من

الشجرة وأكل ثمارها, قال تعالى: « وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا

(1) مصطفى رجب: متى وكيف يقتبس الشاعر من القرآن الكريم, ص: 54.

التناص الاجتزالي: فيه يعيد الشاعر كتابة النص الغائب بشكل نمطي لا جدة فيه, فنجد أن النص الثاني يمكن أن يكون مضمونه النص الأول, مع إمكانية إيراد النص الغائب حرفياً.

(2) نور الدين درويش: مسافات, ص: 115 – 116.

(3) سورة الحجر: 29.

(4) نور الدين درويش: مسافات, ص: 117.

(5) سورة البقرة: 31.

رَعْدًا حَيْثُ سِنْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ «⁽¹⁾. ويقول في مقطع آخر :

قال : ذي منحتي

لكما ما تشاءان في روضتي،

أيها الصب لا تقطفا زهرتي،

قلت : لا

لن أمد يدي⁽²⁾

وتأتي لحظة الخطيئة الأولى، فوسوس الشيطان لهما بالأكل من تلك الشجرة بعد أن أخبرهما بأنها نبع الخلود والبقاء والتملك، وبذلك استطاع إبليس أن يجر آدم وحواء إلى المعصية، يقول الشاعر :

وما هذه الزهرة المصطفاة ؟

قال: نبع الحياة

قلت: ما شأنها في الورود ؟

قال خذ زهرة

ثم خذ جمرة

وسياتيك مستسلما كل هذا الوجود⁽³⁾

يقول الله تعالى في القرآن الكريم: « فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَى «⁽⁴⁾, ويقول في موضع آخر: « مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَذِهِ الشَّجَرَةِ إِلَّا أَن تَكُونَا مَلَكَينِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الْخَالِدِينَ «⁽⁵⁾.

(1) سورة البقرة: 35.

(2) نور الدين درويش: مسافات، ص: 120.

(3) المصدر نفسه، ص: 121 - 122.

(4) سورة طه: 120.

(5) سورة الأعراف: 20.

لقد استحضر الشاعر قصة آدم مع إبليس أو قصة النزاع بين الخير والشر، التي قصد القرآن من خلالها دفعنا لعدم اتباع طريقه، ويحذرنا كذلك من مكره ومكائده، لذا نجد نور الدين درويش لم يخرج في معانيه للقصة عما قصده منها القرآن الكريم، فهو يعود إلى منابعها ويفصل في أحداثها، رغم أنه يحاول أن يبين لنا أنه لم يعتمد على القصة مباشرة بتلميحه إلى قصة صاحب الجنين وذكره لسورة الزلزلة في آخر القصيدة، إلا أن ذلك لا يخفي اعتماده كلية على القصة كما وردت في القرآن الكريم، حيث كان يهدف من خلالها إلى التأكيد على أن الشر الذي يضمه الشيطان للبشر ما يزال قائماً، واستحضاره لتلك التجربة البشرية كان نموذجاً واضحاً لتبيان عاقبة من يتبع هوى الشيطان وينأى عن الطريق المستقيم.

إن توظيف التناص القرآني في شعر نور الدين درويش، سمة مميزة في شعره، فهو يتعامل معه كلغة رامزة مشبعة ترسل ظلالها في كل مكان، ويستعين به من أجل إيصال فكرته والتعبير عما يختلج في صدره والتأثير في المتلقي وإقناعه، وفي ذلك إثراء وتنوع وارتباط بالمقدس، وإعراب عن انتماء حضاري فكان يستحضر هذا النص القرآني بأشكال مختلفة تتمازج ألفاظه وتعاييره وتلتحم معها عن طريق الامتصاص، بامتصاص أفكاره وتشرب معانيه وإعادة بثها في خطابه، أو استحضار القصص القرآني أو الاستعانة بألفاظ منه. ولقد أضفى النص القرآني طابع القداسة على المقاطع التي استحضر فيها وتداخل معها؛ لأنه هو الوحيد الذي يبلغ قمة البلاغة والإعجاز، وبهذا يكون القرآن الكريم بلفظه المتناسق ومعناه الجلي ومجموعة قصصه الهادفة المنهل الأول لنور الدين درويش في بث أفكاره ورؤاه.

2-1 التناص مع الحديث الشريف :

يعد الحديث النبوي من بين المصادر التي ينهل منها شعراؤنا إمداداتهم الفكرية والتعبيرية، وهو يأتي في المرتبة الثانية في الاستعمال بعد القرآن الكريم، ولا يخلو بدوره من معاني التوجيه والإرشاد، يستمدّها الشعراء ويعيدون كتابتها في نصوصهم الشعرية لتكون رسالة أخرى أو منبعاً آخر للوعظ والنصيحة.

والشاعر نور الدين درويش كغيره من الشعراء الذين نهلوا من معاني الأحاديث النبوية الشريفة، إلا أن ذلك أقل حضوراً مقارنة مع النص القرآني الذي يحتل أكبر مساحة في شعره نتيجة ثقافته الإسلامية.

ويتجسد التناص مع الحديث الشريف في قصيدة " هي لن تموت "، حيث يحيل الشاعر في هذه القصيدة إلى قصة الحمامة والعنكبوت لما كان الرسول - صلى الله عليه وسلم - في غار ثور مع أبي بكر الصديق - رضي الله عنه - في طريقهما إلى المدينة.

يتشكل المعنى النصي نتيجة تداعيات المؤلف، فنتشكل الأرضية نفسها بين النص الحاضر والنص الغائب فينشأ المعنى من تفاعل هذه النصوص المتناصّة، إذ يقول الشاعر في قصيدته :

وضعت على كتفي الحمامة بيضها

وعلى فمي نسج الشباك العنكبوت

وتعالّت الأصوات: غرد

مثلما اعتدناك من أبد الدهور

أو ميت ؟ (1)

إن الشاعر استحضر صورة المشركين لما رأوا الحمامة ونسج العنكبوت أدركوا أن المكان مهجور وأن الرسول - صلى الله عليه وسلم - لم يدخل إلى الغار، فقد استعان الشاعر بهذه القصة لإثراء الصورة وتلوينها بالمقدس وإبراز التضاد الواقع بينه وبين خصومه، فهو يمثل الحق وهم يمثلون الباطل، لكن الموقف في القصيدة مختلف، فهو لم يستطع الهروب من أعدائه أو التغلب عليهم، إنما أمسكوه، لكنه رفض أن يطيعهم ويلبي أوامرهم، فقد وضعوا الحمامة وبيضها على كتفه ونسج العنكبوت شبابه على فمه فأصبح مقيداً لا يتكلم، ولا يتحرك إلا لتحقيق ما يريدونه أن يفعله فأصبح وكأنه مسجون لديهم

(1) نور الدين درويش: مسافات، ص: 12.

كالطائر المسكين الموجود في القفص, ويطلبون منه أن يغرد ويطربهم بصوته الشجي, كذلك حال الشاعر الذي يطلبون منه أن يقول الأشعار لكن ليس ما يراه هو ويحسه, بل ما يريدونه ليخفوا شخصيته ويلغوا حضوره لكنه موجود وهم واهمون وسيعود من جديد, فيقول الشاعر في قصيدته مبينا موقفه منهم :

أنا عفوكم

أنا لا أبايع كل قافلة تفوت

إن التي غنيتها انتبذت مكانا في السماء

فضلت بعد غيابها المر السكوت (1)

ويتناص مع حديث للرسول - صلى الله عليه وسلم - في قصيدة " العصا والأفيون " يقول فيها :

منذ ميلاد الحقيقة في دمي,

وأبي يعلمني السباحة والرماية والركوب

الشمس تشرق من هنا,

وهناك خاتمة الغروب. (2)

في هذا المقطع استحضر الشاعر نور الدين درويش قول الرسول - صلى الله عليه وسلم -: « علموا أبناءكم السباحة والرماية وركوب الخيل » (3), ويدخله في قصيدته عن طريق امتصاصه, فهو يحافظ على معنى الحديث, إضافة إلى أنه يريد أن يؤكد شجاعة الإنسان العربي وعدم خوفه من المواجهة فأتى بهذه الصفات الثلاثة, إلى جانب التذكرة بقول الرسول - صلى الله عليه وسلم - في أن يبقى يعلم الآباء أولادهم هذه الأنواع من الرياضات احتراسا من الزمن, فيقول في هذا المقطع :

أن لي دينا يحرضني ونبضا,

أن تاريخ البطولة في دمي

(1) نور الدين درويش: مسافات, ص: 12 - 13.

(2) المصدر نفسه, ص: 35 - 36.

(3) أبو عبد الله محمد البخاري: صحيح البخاري, ج3, تحقيق: مصطفى ديب, دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع, الجزائر, 1992, ص: 53.

صاغته الحروب. (1)

إن الشاعر لا يرضى بالرضوخ والاستسلام لأنه لم يألف ذلك فالنخوة تحته على الاستمرار والمتابعة وتاريخ أجداده الحافل بالبطولات يدفعه للتقدم ودينه يحرضه على محاربة أعدائه.

وعلى العموم فقد قام الشاعر باستحضار معاني الأحاديث, وألفاظها, وإعادة كتابتها بطريقته الخاصة, فأضفت على أشعاره نوعا من القوة في الدلالة والإيحاء, إضافة إلى تناسب معانيها مع ما أراد الشاعر أن يوصله لنا من خلال أشعاره, وما يحس به, رغم أن تعامله مع نص الحديث الشريف كان بإعادة كتابة الحديث نفسه مع تغيير في كلمة أو أكثر منه وذلك من أجل أن يبرهن على أفكاره بالإتيان بدلائل من الشريعة الإسلامية, وليجعلها أكثر رسوخا في ذاكرة القارئ, وهذا ما يدل على ثقافة الشاعر الإسلامية التي تظهر جلية في ألفاظ نصوصه الشعرية وفي معانيها.

3-1 التناص مع الشعر العربي :

نجد في شعر نور الدين درويش استحضار بعض الشذرات من الشعر العربي عامة والشعر الجزائري خاصة, وهو في هذا كغيره من الشعراء الجزائريين الذين تذوقوا أشعار غيرهم وتأثروا بها بحكم انتمائهم إلى وطن عربي واحد فيه أقلام شعرية كثيرة تناولت في كتاباتها واقع الأمة الإسلامية.

يستحضر الشاعر درويش في قصيدة " قدر يا قدر " جزءا من قصيدة للشابي بعنوان " إرادة الحياة ", والتي تتحدث عن التحدي ومواجهة الصعاب مهما كانت قوتها, فالحياة مجازفة وإصرار على بلوغ الهدف لكي يعيش الإنسان حياة عزة وكرامة, وإلا فإنه سوف يحيا حياة ذل وهوان, وهذا ما نتبينه في قول الشابي :

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر

(1) نور الدين درويش: مسافات, ص: 35.

ولا بد لليل أن ينجلي ولا بد للقيد أن ينكسر (1)

نجد الشاعر يكشف عن رؤيته من خلال الرؤى السابقة، فالحياة والقدر كلاهما مرتبطان ببعضهما البعض؛ لأن كل شيء في هذه الحياة يسير وفق ما قدر له، لكن الشابي يجعل من إرادة الشعوب في الحياة سلطة أقوى من هذا القدر تكسر كل القيود التي تحد من حريتها لينجلي بذلك ظلام الاستبداد والقهر، ويجعل من الإصرار وعدم الاستسلام قوة لا يستهان بها من أجل تغيير الأوضاع، كذلك يؤكد الشاعر نور الدين درويش في كل مقطع من قصيدته تغيير الوضع الذي هو يعيش فيه ويكسر قيوده، وأنه سيستمر في الحياة رغم ابتعاده عن حبيبته التي فرق القدر بينهما وأصبح يعيش بين أحلامه وطيف خياله، والشاعر يقوم بتضمين شطر من البيت وذلك بوضع المزدوجتين (*)، فيقول في هذه القصيدة :

ليس من حقه الآن أن يرتمي بين أحضان طيف عبر

ليس لي الآن أن اعتذر

وجب الهجر

" لا بد للقيد أن ينكسر " (2)

وقد تكررت لفظة (القدر) عدة مرات بين ثنايا القصيدة حتى كادت تغلب على معظم أبياتها، وفي ذلك إثراء للدلالة، وتعميق للفكرة التي تتجسد من خلال التنويع في التشكيل في الأسلوب، وإفصاح عن الأحاسيس.

النص كإنتاجية هو علاقة توزيع وهدم وبناء من خلال تداخله مع النص الغائب الذي يتقاطع ويتحاith معه (1)، وهذه الإنتاجية تحتاج لقارئ خاص يفهما ويحاول حل

(1) أبو القاسم الشابي: الديوان، مج2، تحقيق: إميل. أ. كبا، دار الجيل، بيروت - لبنان، ط1، 1997، ص: 500.
(*) التضمين: أن يضمن الشعر شيئاً من شعر الغير، بيتاً أو ما دونه مع التنبيه إلى أنه من شعر الغير إذا لم يكن مشهوراً عند البلغاء.

(2) نور الدين درويش: السفر الشاق، رابطة إبداع، الجزائر، ط1، 1992، ص: 20.

شفراتها خاصة وأن عملية الاستحضار هذه توافق المعنى واختلاف الموقف لذلك يجب ألا يكون ذلك القارئ منعزلاً أو وحيداً " ويستعين على كل ذلك الحشد من النصوص بأجهزة وآليات جديدة للقراءة والفهم والتأويل " (2), وهذا ما يتوجب توفره لقراءة قصيدة " أغنية الحب والنار " التي تتناص مع قصيدة نزار قباني " اختاري " التي يقول فيها :

اختاري الحب .. أو اللاحب

فجبن أن لا تختاري ...

لا توجد منطقة وسطى

ما بين الجنة والنار .. (3)

إن نزار قباني يطلب من تلك المرأة التي يحدثها أن تختار ما بين الحب أو اللاحب, يأخذ الشاعر هذا المعنى ويوظفه لكنه هنا يخير نفسه ما بين العيش بعيداً عما يجري في الواقع غارقاً في رومانسيته وأحلامه أو بين مواجهة عدونا الواحد الذي يزرع الرعب والدمار في أنحاء الوطن, ويستدعي نور الدين درويش تلك المعاني الموجودة مسبقاً لتتمازج مع دلالات النص بما يريده من خلال استخدام التركيب والصورة, حيث يقول في قصيدته " أغنية الحب والنار " :

أه لم يبق إلا اختراق الحواجز,

أو ننحني ونولي الدبر

أي الطريقين تختار اختر

فما هدنا غير هذا التردد ,, (4)

يدعو الشاعر صديقه إلى توضيح موقفه واختيار أحد الطريقين فإما أن يبقى بعيداً يعيش بين الأحلام مستسلماً لا يهتم بالظروف التي تحيط به لا يشغل باله سوى التحدث عن حبه والبحر والقمر والعيش في عالم مليء بالرومانسية والأحلام, أو أن يضع حياته

(1) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق), المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء - المغرب, ط2, 2001, ص: 19 - 20.

(2) آمنة بلعلي: عولمة التناسل ونص الهوية, مجلة الخطاب, دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب, منشورات مخبر تحليل الخطاب, جامعة تيزي وزو, الجزائر, ع01, ماي 2006, ص: 12.

(3) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة, ج1, منشورات نزار قباني, بيروت - لبنان, ط15, 2000, ص: 645.

(4) نور الدين درويش: مسافات, ص: 18.

في سبيل الدفاع عن وطنه يحيا بقوة العزيمة لتغيير الزمن رغم كل الآلام والأحزان
يواصلان السفر في ملكوت القصائد وعوالم الأشعار مشعلين قناديل الليالي الكئيبة
ومضيئين السواد المخيف الذي يحيط بهم, ويؤكد الشاعر على ضرورة الاختيار ما بين
الحب والنار لأنه قدرهما فيقول :

فأغنية الحب والنار فينا اختيار,,

مجازفة,

وقضاء وقدر (1)

كذلك يستحضر الشاعر نفس هذه القصيدة لنزار قباني, قصيدة الاختيار بمعنى
يتدخل مع المعنى الأصلي للنص الغائب, عن طريق التناص الاجتراري, حيث يقول
نور الدين درويش في قصيدة " براءة " :

لم تصمتين؟ ... تكلمي لو مرة قولي أحبك, فجرى أنهاري
أنا أول العشاق وآخر قلعة كنت الوفي ولم أزل اختاري
أن تقبليني هكذا متمردا أو فاخنقيني واحرقني أشعاري (2)

الشاعر يخير محبوبته بأن تقبله متمردا يدافع عنها هكذا بكل شراسة متحملا من
أجلها العبء والأخطار, مرحبا بالموت كالأبطال في ساحة الفداء فهو يصبر على الأذى
ويقاوم ظلم الأعداء, أو أن تخنقه وتحرق أشعاره التي لطالما كانت تهز أركان الأعداء
وتبث فيهم الرعب. وإن استحضار هذا النص الغائب في النص الحاضر يعتبر من
الضرورات المعاصرة الذي لا يتوانى الشاعر في استخدامها رغبة منه في " مد حبال
الكتابة لتحيط بالنصوص القريبة والبعيدة, واعتبرها البعض تعبيراً عن حالة من الظمأ
المعرفي لديه, ورغبة في الإحاطة بكل شيء, عن قناعة بمحدودية النص العربي المستقل

(1) نور الدين درويش: البذرة واللهب, ص: 26.

(2) نور الدين درويش: البذرة واللهب, ص: 21 - 22.

بنفسه " (1). بهكذا استبدل هذا المفهوم النظرة السكونية بنظرة ديناميكية تحاول فحص العلاقات بين النصوص وبالتالي تأثير ذلك على دلالة النص الذي ترتبط به. وقصيدة " سرتا الهوى والصلاة " تتناص مع قصيدة " أحلام الفارس القديم " للشاعر صلاح عبد الصبور، التي يتحدث فيها عن الفارس العربي القديم الذي كان شجاعا يحارب من أجل الحرية، وكان يحلم بعالم تسوده السعادة والطمأنينة والصفاء. يقول صلاح عبد الصبور في قصيدته " أحلام الفارس القديم " :

يفتر عن ظل النجوم وجهه الوضيء

ماذا جرى للفارس الهمام ؟

انخلع القلب، وولى هاربا بلا زمام

وانكسرت قوادم الأحلام (2)

فيقول في قصيدة " سرتا الهوى والصلاة " :

هو الليل ...

مولاي إني أرى فارسا في الظلام

هو المسلم العربي الهمام

يشد اللجام (3)

إن هذا الفارس الشجاع الذي كان يحمي مدينته لم تهزه الرياح يوما، يقف بكل ثبات وكل عزيمة وقوة، لفظة "فارس" بكل ما تحمله هذه الكلمة من دلالات عميقة وموحية تعني التقدم والريادة، فهو يحمل لواء التغيير وبث الحركة، وقد جاءت هذه اللفظة كفضاء مفتوح لتحمل في طياتها عدة دلالات من خلال معرفة شخصية هذا الفارس الذي سيكون امتداد لشخصيات شجاعة ذكرهم في قصيدته، شخصيات فذة خلفها التاريخ راسمة بطولاتها على صفحاته الخالدة مثل : يوغرطة، الكاهنة، كسيلة، وبذلك قد يكون الفارس المخاطب المتلقي الذي يبتعد عن ذات الشاعر ويقترب من أي إنسان آخر،

(1) آمنة بلعلی: عولمة التناسل ونص الهوية، ص: 12.

(2) صلاح عبد الصبور: الديوان، دار العودة، بيروت - لبنان، ط4، 1983، ص: 180.

(3) نور الدين درويش: مسافات، ص: 56 - 57.

قد يكون المفكر، الشاعر، المنظر الذي يتحمل مسؤولية الدفاع عن وطنه والنهوض بمجتمعه، وقد يقصد به شعب بلده كله الذي يعيش في وطأة الذل والهوان.

والفرق بين الفارسين في القصيدتين هو أن فارس **عبد الصبور** مختلف في زمننا يبحث عنه فلا يجد، ذلك الفارس الذي يحلم بتحقيق العدالة والحرية والمساواة، فيتساءل **عبد الصبور** عما جرى لهذا الفارس حيث أصبح جباناً يخاف من كل ما يواجهه فيولي هاربا يحمل هول وفضاعة ما وصلت إليه الحياة ويجر أثقال الهزيم، أما **نور الدين درويش** ففارسه موجود في كل شخص يحب وطنه ويدافع عنه ويضحى من أجله. ومن خلال هذا التضاد بين الصورتين أصبح النص " بلا إطار ولا مركز يتميز بالحركية والفعالية المستمرة، وينطوي على تعددية المعنى الذي لا يمكن أن تقتضيه شبكة التفسيرات لأن له طبيعة انفجارية " (1)، والحاضر كشف للفكرة وإبراز للموقف، ودعم لقضية الوطن والوطنية، وهذا ما خلق صراع بين النص الحاضر والغائب حيث بدا الموقف نفسه، والشخص المعبر عنه نفسه "الفارس" لكن ما إن نتعمق في الفكرة التي لا تكتمل إلا بالأسطر الشعرية التي قبلها والتي بعدها نجد اختلافاً في النموذجين، فارس يتمنى وجوده الشاعر في أحلامه وفي ذاته التي تتسم بالوجدانية والإغراق في الفردية وعذاباتها ومن ثم اللجوء للأحلام هروباً من الواقع المؤلم والسفر عبر الزمن لعصر الفارس القديم الهمام محاولاً بواسطته تجاوز الزمن والعودة إلى الماضي الذي أراد أن يكون امتداد للحاضر والمستقبل، وفارس موجود فعلاً في واقع الشاعر والتاريخ يشهد له حضوره قادم من بعيد ممطياً فرسه، شاهراً سيفه، مؤمناً بقضيته ومستعداً للدفاع عنها حتى الموت ولن يستطيع أحد الوقوف في وجهه، وهذا ما يجعل الشاعر **درويش** متفائلاً في تغيير الأوضاع ما دام هناك أشخاص مثل هذا الفارس يسهرون على حماية الوطن من كل الأعداء.

في موضع آخر يتناص الشاعر في قصيدة " صحوة حلم " مع قصيدة **محمد العيد آل خليفة** " أين ليلاي "، حيث يتخذ **محمد العيد** من صورة "ليلى" التي كانت في

(1) صبري حافظ: التناسل وإشارات العمل الأدبي، شهرية عيون المقالات، جامعة دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء - المغرب، ع2، 1986، ص: 86.

الشعر القديم الحبيبة وأصبحت في العصر الحديث تمثل رمزا تراثيا يرمز به للحرية والوطن والسلام, فاتخذها محمد العيد ليناجي بها الوطن المفقود والحرية المسلوقة إذ يقول في قصيدته :

أين ليلاي أينها	حيل بيني و بينها
أصلت القلب نارها	وأذاقته حينها
روعتي ببينها	لا راعى الله بينها
فتعلقت بالطيو	ف اللواتي حكينها
كم تساءلت سالكا	أنهجا ما حوينها (1)

ففي هذه القصيدة أصبحت الحرية امرأة يخاطبها الشاعر ويتطلع إليها, والشاعر نور الدين درويش قد استعان بنفس الرمز الذي استعمله محمد العيد لينادي الحرية ويندد بالتخلص من ربق الاستعمار, فهو يبحث عنها في زمنه ولا يجدها, يدين الواقع الذي تميزه النكبات والمحن حيث أصبح الوطن يعيش في معاناة خاصة في هذه العشرية الأخيرة حيث وصل به اليأس في تغيير الواقع إلى درجة الاعتقاد بأن التغيير مجرد حلم يراود نفسه فيقول :

علام تبحث - ليلى - لا وجود لها	ليلاك من زمن نامت ولم تقم
ليلاك في رحم الأوجاع يا بطلا	ليلاك قد أصبحت جزءا من العدم
بعيدة لا تسل - ليلى - بلا وطن	ليلاك أبعد من نجم السما فتم (2)

والتناص جاء ليغير جذريا النظرة إلى مفهوم النص في ارتباطه مع الذات الكاتبة والاعتداد بالنص فقط " فلم تعد لها القدرة على لحم تمرد النص ولا على ضبط المعنى الواحد وتثبيته, ولا على التحكم في أنماط القراءات التأويلية " (3), وبالتالي فإن "ليلى" التي تطرق لها النص قد تتخذ دلالات عدة بحسب اختلاف القراءات ولا نستطيع حصرها في معنى واحد, فقد تكون الحرية, أو السلام والأمان, وقد تكون القيم والمبادئ التي نسير

(1) محمد العيد آل خليفة: الديوان, الشركة الوطنية للنشر والتوزيع, الجزائر, 1967, ص: 41 - 42.

(2) نور الدين درويش : السفر الشاق, ص: 58.

(3) حميد لحمداني: التناص وإنتاجية المعاني, مجلة علامات في النقد, جدة - السعودية, مج10, ج40, جوان 2001, ص: 67.

عليها وتنظم حياتنا وعلاقاتنا, وما زاد في هذه التعددية إيراد هذه اللفظة المتكرر في كل سطر تتغير حسب السياق الذي وردت فيه فيتعدد المعنى وتختلف الدلالة, وتعد بمثابة المركز الذي تدور حوله الأبيات, والشاعر نور الدين درويش استحضر هذا الرمز من أجل إقامة مقابلة بين الماضي والحاضر, الماضي الجميل والحاضر المليء بالأحزان والآلام, " فليلى " أصبحت رمزا للقضية التي تسكن صدر الشاعر وفكره وشعوره قضية الوطن الذي يتغلغل حبه في أعماق الشاعر.

وبهذا يكون الشعر العربي منهلا أساسيا في أشعار نور الدين درويش استحضر منه معاني وعبارات قام بتحويلها وإعادة صياغتها وإعطائها معان جديدة, تتناسب مع مضمون نصوصه, وقد كان تعامله معها بطرق مختلفة حيث استعمل التضمين, والتناص الاجتراري, والامتصاصي, وقد كان هذا المنهل مهما في عملية إثراء النصوص الشعرية واكتسابها معنى أعمق من خلال حل عملية التشابك التي يحس القارئ من خلالها بمتعة البحث والوصول إلى فك شفرات النص, وهذا كله بفضل عملية التناص التي تعتبر من العناصر المهمة في قراءة النصوص والكشف عن دلالاتها ومواطن الجمال فيها ودرجة فنيته وشعريتها, وذلك لأنه يعتبر من أشكال التحول وخلق علاقات جديدة بين النصوص المتفرقة في الزمان والمكان, والمتناثرة عبر ثقافات مختلفة.

4-1 التناص مع الشخصيات التراثية :

إن الشعراء يوظفون التراث في قصائدهم مستغلين أبعاده ودلالاته ليضيفوا جانبا من الإيحاء وعمق المعاني وإثراء الدلالة, وتنويع الصورة من خلال تشخيص الموقف وتجديد الماضي, مضيفين إليه من واقعهم الشعوري أبعادا ورؤى ودلالات جديدة تتناسب مع الموقف الجديد. ونور الدين درويش استخدم هو كذلك هذه الظاهرة كغيره من الشعراء الجزائريين الذين " وجدوا في بعض الرموز والأساطير ما ينقل دواخلهم ويبلغ مواقفهم تبليغا حيا موحيا مميزا " (1), فظفوا الأسطورة في نصوصهم الشعرية بما يتناسب مع مضامينهم نصوصهم مع استغلال مختلف الشخصيات والمواقف والأحداث

(1) ناصر لوحيشي: الطاقات الإيحائية في النص الشعري الجزائري المعاصر, مجلة إبداع, رابطة إبداع الثقافية الوطنية, قسنطينة - الجزائر, ع01, يناير - يونيو, 2002, ص: 12.

التي دارت حولها وهذا العمل يثري كثيرا الأشعار ويعطيها بعدا آخر يقربها من الإيحاء والرمز ويبعدها عن البساطة والمباشرة، فهذه الأساطير أمدت شعر أولئك الشعراء " بطاقات فنية هائلة، وأثرت البناء الشعري بصورة عميقة تمتد عبر الزمان والمكان وتصل التراث الإنساني العالمي بالتراث الملحمي " (1)، ودريش وظف مجموعة من الشخصيات التراثية الأسطورية المشهورة في كتب التاريخ والحكايا كشخصيتي شهريار وشهرزاد، وشخصية السندباد، وطائر العنقاء، معطيا لها دلالات أخرى ارتبطت بالظروف الاجتماعية الراهنة، والمواقف السياسية المستجدة والأبعاد الفكرية والشعورية الذاتية.

والأسطورة لها دور مهم في حياة الإنسان في كل عصر رغم التطور الذي شهدته الحضارة مازالت تعيش بكل نشاطها وحيويتها كمصدر لإلهام الشاعر والفنان، والقصيدة المعاصرة لم تعترف بالشعر الخالص لكونها وظفت لصياغة بنيتها أدوات وقوالب جديدة حيث " انفتحت على عالم أوسع حين استغلت الأسطورة والأحداث التاريخية والوقائع الحضارية كأدوات تعبير تجعلها قادرة على الإمساك بالتجارب الإنسانية من زوايا شفافة وعميقة الدلالة " (2).

ففي قصيدة " العصا والأفيون " يستحضر الشاعر شخصيتي شهريار وشهرزاد من التراث العربي القديم ليوظفهما كنموذجين عن استبداد الحاكم وضعف الرعية أمامه في عصر كثرت فيه الصراعات واختفى فيه الأمان والسلام وأصبح القوي هو الذي يقرر مصير الشعوب و يحكم عليها مسيطرًا بنفوذه. وهاتان الشخصيتان كثيرا ما يستخدمهما الشعراء المعاصرون في أشعارهم كمعادل موضوعي عن الذات الشاعرة وطرح همومها حسب ما تستدعيه التجربة الشعرية. يقول نور الدين درويش في هذه الأبيات :

لكنه،

(1) عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجا)، مطبعة هوم، الجزائر، ط1، 1998، ص: 81.

(2) حميد لحداني: القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 2003، ص: 12.

قبل الفجيرة دائما بدقيقتين ينام تهرب شهرزاد

يا شهريار

متى تمل من الدماء ؟

متى تكف عن الذنوب ؟ (1)

الشاعر بتوظيفه لشخصية شهريار يعبر عن طائفة الحكام المستبدين الذين يستغلون ضعف الشعب فيكبلونه بالقوانين والقرارات الصارمة, يسدون باب الحوار والتواصل أمامه لكي لا يطالب بحقوقه, وهذا الوضع هو الذي أضنى الشاعر وزاده ألما وحرقة وبخاصة وهو يرى الحكام يراوغون ويقدمون الوعود الكاذبة, والشعب يصدق ذلك, فيقول :

ولما تفتش يا صديقي عن حلوك عند سلطان كذوب

ما ضرني أن يكذب السلطان,

لكن

أن تصدقه الشعوب (2)

يتعجب الشاعر من موقف الشعوب التي ألفت الخنوع فراحت تصدق حكامها وهي تعلم أنهم كذبة, وكأن بذلك يدفعهم إلى الثورة ونفض غبار الذل والهوان, وهو يدعوهم إلى التغيير. وقد كان النموذج المستحضر في النص الغائب فئة صغيرة مقارنة مع النص الحاضر الذي لا يستثنى أحد ويشمل جميع شرائح المجتمع, فالدماء التي يسيلها شهريار هذا الزمن والذنوب التي يرتكبها في حق الأبرياء المستضعفين لم ينجو منها أحد, بينما شهريار الحكاية كان همه الفتك بالنساء وقتلهن انتقاما لخيانة زوجته له, فعمم عقوبته على بني جنسها فهم في نظره يستحقون ذلك, لكن الوضع في القصيدة يشمل نطاقا أكبر لا يستثنى منه أحد, وهذه ميزة من ميزات استعمال التناص حيث يكون في النص الغائب محصور وعندما يستعاد في النص الحاضر بنفس الفكرة تتوسع الدلالة

(1) نور الدين درويش: مسافات, ص: 34 - 35.

(2) المصدر نفسه, ص: 36.

لتشمل عناصر أخرى من المعنى، والسؤال الذي تركه الشاعر مفتوحا هل ستكون هناك شهرزاد في زمننا تنقض الوضع وتوقف سيل الدماء، أو أنه يأمل بأن يكتفي شهريار لوحده بالدماء التي أريقت من دون سبب؟

كذلك يستحضر الشاعر شخصية شهرزاد وحدها في قصيدة " البذرة واللهب " ليعبر عن تداخل فجر التوقف حكاية شهرزاد لشهريار مع صباح انتهاء المقاومة والصراع فيستيقظ سكان المدينة على مخلفات الدمار والخراب، وهذا الاستحضار من أجل " خلق حالة نمو فعال في امتدادات القصيدة، بالإضافة إلى التداخل مع الحدث الذي جاء الاستدعاء من أجله، بحيث يكون رمزا ذكيا لما يقصده الشاعر " (1)، فنجد درويش يأخذ من القصة ما يتوافق مع الموقف الذي سيعبر عنه ويتلائم مع الأفكار التي سوف يعرضها في قصيدته، وذلك ينم عن دقة اختياره لعناصر تعبيره الفنية، فكما نعلم أن شهرزاد تروي حكايتها على شهريار خلال الليل، ويكون مستمتعا بها ينسى أثناءها أحقاده وانتقامه إلى أن يطلع الفجر فتتوقف شهرزاد عن الاسترسال في الحكاية وتنتهي القصة عند أحداث مهمة لتزيد في تشويق شهريار لسماع تنمة الحكاية في الليلة الموالية، والشاعر نور الدين درويش يتناص مع هذه الحكاية في الفترة بين هذين الزمنين من انتهاء سرد الحكاية إلى ابتداء السرد مرة أخرى فيقول انطفأ المصباح وجاء الصباح، حيث ينقلب حال شهريار ويعود إلى ما كان عليه وتنقلب الأمور رأسا على عقب، وهذا ما يشبه حال العراق بعد سوء الأوضاع فيها.

وانطفأ المصباح

وأدرك الصباح شهرزاد

تراجع الصراخ في المدن

وارتدت العواصم الحداد (2)

نجد الشاعر يأخذ ملامح الشخصيتين ويضفي عليها من تجربته الواقعية ليزيد النص الشعري شحنات تعبيرية تضفي عليه عمقا وإيحاء، بالإضافة أيضا أنها " حملت

(1) عبده بدوي: نظرات في الشعر العربي الحديث، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، ص: 64.

(2) نور الدين درويش: البذرة واللهب، ص: 50 - 51.

عن الشاعر عبء التجربة الشخصية من جهة, أي عبء تجربته الخاصة المنفردة, وفي الوقت نفسه قد حملت معها وجهها الشمولي في التعبير التجربة الإنسانية " (1).

إن من الشخصيات البارزة في التراث الأسطوري والتي وظفها الشعراء العرب في أشعارهم بكثرة شخصية السندباد (*), هذه الشخصية الأسطورية التي هي أيضا من حكايا ألف ليلة وليلة, تعتبر من أكثر الشخصيات استحوذا على اهتمام الشعراء المعاصرين حيث لا نكاد نفتح ديواننا شعريا حتى يطالعنا وجهه في قصيدة أو أكثر, وما من شاعر إلا واعتبر نفسه سندباد في مرحلة من مراحل تجربته الشعرية (2), وقد أضيفوا عليها من ملامح عصرهم ورؤاهم و أفكارهم ما جعلها شخصية ممتدة في الزمان والمكان تلبس لكل عصر زيه ولكل مكان طبعه, كذلك استحضر نور الدين درويش هذا الرمز ووظفه في شعره مضفيا عليه من تجربته ليحمله شحنات تعبيرية انفعالية فكان تنافسه امتصاصيا ربط قصة السندباد بأوضاع العراق وما آلت إليه مدينة بغداد, يقول في قصيدة " البذرة والذهب " :

المجد للعرب

للقدس والعراق

وحيثما توغل الطوفان

وفرطت بغداد في بغداد

وابتلعت سفينة الفرات سندباد (3)

لقد أغرق الطوفان مدينة بغداد وضاعت البلد, ورحلة السندباد انتهت بغرق سفينته في نهر الفرات, لقد غير الشاعر من نهاية القصة حيث لم يعد السندباد إلى بلده بعد كل مغامراته البحرية وأسفاره الدائمة مزودا بالخيرات, بل تحطمت سفينته, ونجد في هذه الصورة مفارقة واضحة بين القصتين وفي ذلك تعبير عن يأس الشاعر من عودة

(1) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر, ص: 204.

(*) السندباد البحري هو ذلك المغامر الجواب المرتاد, الذي استمرت مغامراته على امتداد سبع رحلات مليئة بالأخطار والغرائب والعجائب, وكان يعود من كل رحلة منتصرا على كل ما صادفه من أخطار محملا بالكثور والخيرات والحكايا المثيرة والمليئة بالأخطار والأعاجيب, يقصها على أصدقاءه الذين ينتظرون عودته.

(2) علي عشري زائد: استدعاء الشخصيات التراثية, دار الفكر العربي للطبع والنشر, مصر, 1997, ص: 157.

(3) نور الدين درويش: البذرة والذهب, ص: 50.

الحياة إلى ما كانت عليه, فيعبر عن الظروف الصعبة التي أصبح يعيشها العراق بسبب الحصار والقرارات السياسية التي فرضت عليه فأدى كل ذلك إلى وقوعه في دائرة الضياع, خاصة شعبه الذي يموت كل يوم من شدة الجوع والأمراض, فقد ضيقت بغداد نفسها بنفسها مثلما أغرق نهر الفرات سفينة السندباد التي لطالما كان يحملها بين مياحه ويرافقها في أسفارها, لكنه خانها وأغرقها بسبب الطوفان الذي حل بالمدينة. فالشاعر استحضّر قصة السندباد لأن لها علاقة بالعراق بما أن أحداثها وقعت في هذا البلد ورسم قصص غرق السفينة ليعبر عن السوء الذي أصاب بلد العراق وكيف تغير بعدما كان بلد العلم والحضارة.

إن فكرة الموت والانبعاث سيطرت على معظم الشعر العربي واستغل الشعراء الجزائريون هذا الرمز الأسطوري ووظفوه في أشعارهم, والأسطورة فكر إنساني بدائي في زمان بعينه, و يمكن أن تعطي القصيدة خصبا وعمقا ومضامين جديدة⁽¹⁾, حيث راح الشعراء يبحثون عن رموز الخصب والحياة في الثقافة القديمة, وهذا الشاعر نور الدين درويش استلهمته أسطورة طائر العنقاء^(*) وذكرها في قصيدتي " لم أمت ", و " في السجن ", حيث يقول في قصيدة " لم أمت " :

اقرأ على جسدي آية البطش

واشف غليلك يا سيدي بالكحول

ولكنني صرت عنقاء ...

أولد من رحم الموت

فاقرأ على جسدي آية الخلد⁽²⁾

ويقول في قصيدة " في السجن " :

تاريخ شعب لم يمت,,

(1) عبده بدوي: نظرات في الشعر الحديث, ص: 65.
 (*) العنقاء: طائر أسطوري طويل العنق لذا سماه العرب " عنقاء " يحرق نفسه في النار ومن رماده يخرج طائر جديد فائق الشبه بالقديم يحمل بقايا جسد أبيه إلى مذبح هيكल الشمس إلى مكانه الأصلي في بلد الشرق, ويرمز به للخلود والبعث, ويسمى هذا الطائر عند الغرب الفينيكس (phenix) وهي تسمية يونانية الأصل.
 (2) نور الدين درويش: مسافات, ص: 61.

أمل توسده المدينة من زمان

الحب علمني التجدد سيدي

إني كما العنقاء أولد كل عيد

إني هنا

ماذا تريد (1)

يعبر درويش عن معاناة الشعراء من جراء قول الحق وإعلاء كلمته وإرشاد الناس وتوعيتهم وبث الحماس فيهم, وهذا هو في الحقيقة دور الشعر الذي يلهب القلوب ويذكي العقول, لأن للكلمة الهادفة مزايا كثيرة فهي تحمل رؤى وأفكار صاحبها التي يحاول من خلالها توجيه المجتمع, لذلك نجد أن تاريخ الشعر عميق جدا, وهو تاريخ لمعاناة الإنسانية, حيث يقول درويش عن نفسه إنه: صرخة وجرح وتاريخ, والغريب كيف ربط الشاعر بين هذه الأشياء الثلاثة مع بعضها, لكننا إذا تتبعنا كل عبارة نجد أن تاريخ الشعب يحتوي ذلك الجرح الذي تقادم عهده في الزمن الماضي, وأن ذلك الجرح كان سببا في الصراخ. وبعد تكلمه عن المعاناة والعذاب يأتي بكلمات تحمل معنى التفاؤل وانقشاع هذا الظلام فيحيا الشعراء من جديد في الأمن والسلام يقول (أنا أمل هذه المدينة), (والحب علمني التجدد) هذا الحب جعله كالعنقاء يموت ويحيا من جديد في كل عيد, وهذه المعاني تكثفت من خلال المعنى العميق الذي تضيفه الأسطورة التي تعتبر " صورة عريضة ضابطة تضي على الوقائع العادية في الحياة معنى فلسفيا, أي أنها تتضمن قيمة تنظيمية بالنسبة للتجربة " (2), لذلك استعان الشاعر بأسطورة العنقاء لتقريب الرؤيا وتوصيل المعنى المراد, هذه الأسطورة المميزة التي تحمل كثيرا من معاني الانبعاث والتجدد والأمل في الحياة من جديد, هذه الحياة التي يريدها الشاعر, وقد كان أمينا في نقل الأسطورة بالتناسل الامتصاصي مع تغيير الموقف وبعض التفصيل, ذلك أن الشاعر يتجدد كل عيد أما العنقاء فهي تتجدد بعد موتها.

(1) نور الدين درويش: السفر الشاق, ص: 78.

(2) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر, ص: 228.

لا تكف أشعار نور الدين درويش في استحضار الشخصيات التراثية, سواء بالإشارة إليها وذكر الميزة التي تتميز بها, أو التعامل معها بإدخالها في نسيج تراكيبه ومعانيه فتحمل حركية الأحداث وتطور النسيج القصصي, وتشارك في المواقف, وذلك من أجل أن يبث من خلالها رؤاه وأفكاره وأحاسيسه وعواطفه, التي يختار لها الشخصية المناسبة التي تحمل تلك الشحنات التعبيرية والانفعالية لتترك أثرها وتأثيرها على القارئ.

من خلال التناسل مع القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة, والأشعار العربية, والأساطير نستشف الثقافة التي يتمتع بها الشاعر نور الدين درويش والتي قام باستغلالها لما يتلاءم مع موقفه وتجربته الشعرية, واستند إليها في إحالته المتعددة مما أكسب نصوصه الشعرية ثراء وعمقا وتنوعا, وكشف عن انتماء حضاري وزخم ثقافي أصيل يغرف منه, وباستناده إلى التناسل التاريخي أعاد صياغة الماضي بما ينسجم مع الحاضر ويهيئ للمستقبل, فقد استفاد من النصوص السابقة عليه وضمن نصه عناصر وخصائص أكسبت تجربته طابعا جماليا, وهذا يعطي دلالة جديدة للنص السابق لأنه إعادة إنتاج نصوص وليس مجرد نقلها من سياق إلى سياق آخر, والتناسل عملية ضرورية فلا مناص للباحث منها سواء بصفة واعية أو غير واعية من خلال تأثيره بخلفيته المعرفية المخزنة في الذاكرة, وهذا ما لاحظناه على شعر نور الدين درويش الذي استغل التناسل لإيصال المعنى بطريقة أكثر إيجاء وعمقا.

2- الانزياح في شعر نور الدين درويش :

تمهيد :

إن الكاتب وهو يبدع نصه ينزع إلى البحث عن مكامن الإثارة الفنية فيه, وقد لا تسعفه السنن المألوفة لتحقيق ذلك بل تكون عائقا كابحا لطاقة النص الانفعالية والجمالية, الأمر الذي يضطره إلى التمرد على قيود اللغة المعيارية إلى اللغة الشعرية التي تسمح له بإدراك حقيقة اللغة خارج نفوذ سننها المغلقة وذلك ما يسمى بالانزياح, الذي سأقوم في هذا المبحث بدراسته نظريا, والكشف عنه تطبيقيا في شعر نور الدين درويش.

كانت مستويات التحول للغة الإبداع لها تأثير في توجه الباحثين للنظر في اللغة التي تنطوي على قوة ذاتية توجه خلقها وفعاليتها بما تحمله من إيحاءات بعيدة, ومن ثم جاء الانزياح الذي يمثل انحراف الكلام عن نسقه المألوف, وانتقال اللغة من مجال الاستعمال المتداول إلى مجال الخلق والتميز, لتتم عملية التحول من مرحلة الإفهام إلى مرحلة الإنجاز والتفاعل, من خلال استخدام العناصر اللغوية, التي تكشف عن استعمال غير مألوف في التعامل مع اللغة, والانزياح بذلك أصبح يميز اللغة الشعرية و" يمنحها خصوصية وتوهجها وألقها, ويجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية" (1), كما يمنحها تأثيرا جماليا وبعدا إيحائيا, إضافة لبعدها التواصلية.

لكن هذا الاهتمام بتأثير اللغة وخروجها عن المألوف من قواعد اللغة وسننها لم يكن جديدا في العصر الحديث بل كان له جذور عميقة في النقد العربي القديم, فقد كان اهتمام الباحثين العرب بهذه الظاهرة منذ القديم, وكانت ملاحظاتهم لقضية " الاستخدام اللغوي وتعامل الشاعر مع عناصر اللغة قد دفعهم إلى الوقوف والتأمل والتفسير " (2), وقد اتخذ أشكالاً وصوراً متعددة في الموروث النقدي والبلاغي, لكل ما خارج عن الاستعمال والقوانين التي اعتادوا أن ينطلقوا منها في الحكم على الشعر, وقد تمثل حديثهم عن الانزياح في كلامهم عن: المجاز والاستعارة والكنائية والتأخير والتقديم وغيرها من القضايا البلاغية والنقدية الأخرى " وقد وقف القدماء عند هذه العناصر وقفة

(1) موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها, دار الكندي للنشر والتوزيع, الكويت, ط1, 2003, ص: 43.

(2) المرجع نفسه, ص: 37.

ناقدة, متأملة تكشف عن وعيهم بأن هذه الأساليب تملك إثارة وقدرة بالغة في التعبير عن حاجة النفس " (1).

قد ولع اللغويون والبلاغيون العرب الأقدمون بتدارس الانزياح بأبعاده المختلفة رغم أنهم كانوا حريصين على انسجام العلامة اللسانية, واطرادها, إلا أنهم أخذوا تتبع التحول الدلالي للعلامة ورصد مجاله واستنباط علله ليعتدي سبيلا متوخى في الاستعمال (2), وذلك من خلال تمييزهم بين لغة التخاطب ولغة الشعر (*).

من بين هؤلاء النقاد القدامى **عبد القاهر الجرجاني** الذي يعبر عن وجود معنى ظاهر ومعنى آخر ينبع من المعنى الأول حيث يقول: " الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده (...) وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل " (3). ويذهب **الجرجاني** إلى وجود المعنى ومعنى المعنى, فالمعنى هو المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة, ومعنى المعنى هو أن تعقل من اللفظ معنى, ثم يفضي لك ذلك المعنى إلى معنى آخر (4)؛ أي أن يخرج اللفظ عن معناه المعجمي إلى معنى آخر يستنتج من السياق الذي وجدت فيه اللفظة.

قد حاول اللغويون الأقدمون وضع تحليل للانزياح الشائع في النسيج الدلالي للخطاب, إذ إنه في حقيقته عدول عن النظام القواعدي للغة لأغراض بلاغية جمالية فنية. يقول **ابن جني**: " وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة وهي الاتساع والتوكيد والتشبيه " (5), ويسمى **ابن جني** الانزياح والخروج على الصورة المثلى للغة

(1) موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها, ص: 47.

(2) أحمد حساني: السمات التفرعية للفعل في البنية التركيبية (مقاربة لسانية), ديوان المطبوعات الجامعية, الجزائر, 1993, ص: 136.

(*) باعتبار أن لغة التخاطب هي لغة من أجل التواصل والإفهام, في حين أن اللغة الشعرية لها تأثير جمالي مقصود.

(3) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز, ص: 177.

(4) المرجع نفسه, ص: 177.

(5) ابن جني: الخصائص, ج2, تحقيق: محمد علي النجار, المكتبة العلمية, بيروت - لبنان, دت, ص: 442.

(*) تبين للعرب القدماء أن الخروج عن الاستعمال العادي للغة على أنه ملمح من الملامح التي تحتاج إلى جرأة وشجاعة, لذلك سمو هذا الخروج بشجاعة العربية. وهذا المصطلح وضعه ابن جني في كتابه الخصائص, ونقله عنه

باسم " شجاعة العربي " (*) ويدخل تحتها الحذف والزيادة والتقديم والتأخير والحمل على المعنى والتحريف (1), وهو يرى أن هذا الانزياح يكثر في الشعر دون النثر, فالشعر عنده كثيرا ما يحرف فيه الكلم عن أبنيته, وتحال فيه المثل عن أوضاع صيغتها لأجله. بالتالي اعتبر القدماء أن مثل هذا الأسلوب يبرز من خلال كسر للنظام السائد في التعامل مع اللغة - البلاغة تتجاوز حدود التعامل الحرفي إلى التركيب اللغوي, وأطلقوا عليه مصطلحات عديدة من بينها: الاتساع, العدول, الانحراف, فمصطلح الاتساع استعمله القدماء ليعبروا عن انتهاك النمط التعبيري المألوف, وتخطي ما يجري العادة باستعماله, ومصطلح الانحراف منقول من الدراسات النفسية إلى الدراسات الأدبية وهو مصطلح يصف السلوك والمنهج والطريقة إلا أنهم استبدلوه بالانزياح (2), أما العدول وهو اسم مأخوذ من الموروث البلاغي والنقدي العربي القديم وشاع بين النقاد والبلاغيين من خلال مناقشتهم للفرق بين الحقيقة والمجاز وعدول الشاعر عن الحقيقة إلى المجاز, وجعل تعبيره مجازيا بدلا من جعله حقيقيا.

يبدو أن الملاحظات النقدية للنقاد والبلاغيين قد استوعبت بشكل أو بآخر مفهوم الانزياح الذي قامت عليه الدراسات الأسلوبية, إذ أن مفهوم الانحراف ما هو إلا محاولة لتأويل ما عبر عنه القدماء من غرابة, وطرافة, وعجب, وتوسع, وعدول, وغير ذلك من الأسماء التي تكشف عن وعي الناقد القديم لمحاولات الشعراء في توسيعهم للغة.

إن الانزياح يفتح آفاقا لمجالات تستخدم فيها اللغة استخداما غير معهود أو مألوف, و إن الإتيان باستخدامات لغوية جديدة يعني أن هناك بعدا فنيا يكمن وراء مثل هذه الاستخدامات التي تتجاوز حدود ما هو مألوف, وقد ارتبط في الدراسات الحديثة بالخطاب الأدبي الذي يمثل شبكة من الأدوات والمعارف التي يصعب فكها كونها تحولت إلى ممارسة فعلية ينجزها المتكلم وفق نظام لغوي موجه إلى المتلقي بواسطة مقام أو

غير واحد من البلاغيين, واستخدموه للدلالة على ظاهرة الالتفات وعلى ظواهر أخرى كالأعراض والحمل على المعنى. انظر كتاب, حسن الطبل: أسلوب التفاوت في القرآن الكريم, دار الفكر العربي, مصر, 1998, ص: 43.

(1) ابن جني: الخصائص, ج2, ص: 360.

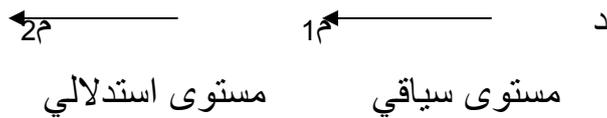
(2) موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها, ص: 44.

شفرات محددة ولهذه العملية الانفجارية أنظمة وقوانين مصدرها الأسلوب القائم على أساس الإفهام والتواصل (1).

ومن هنا أحدث مفهوم الخطاب الأدبي نقلة معرفية في مجال الانتقال من البحث اللساني اللغوي إلى مجال التحدث عن بنية الخطاب وما تحمله من قدرات تدخل في تشكيل الانزياح كلعبة لغوية تتمتع بطاقات فردية وجمالية. وبذلك اتسع مفهوم الانزياح وأصبح يشمل عالم النص والتجربة الإبداعية ولم يعد مجرد ظاهرة أسلوبية فقط بل أصبح ظاهرة نصية إبداعية ويطلق على تعريف الأسلوب بكامله.

بدأ **جون كوهين** (Jean Cohen) مشروعه من الخطوة التي وقفت عندها البلاغة القديمة, فبدأ البحث عن القاسم المشترك بين الانزياحات بمختلف أصنافها, ويتجاوز **كوهين** بهذا استقلالية الانزياحات بعضها عن بعض " تلك الاستقلالية التي فرضتها البلاغة القديمة, ليبنى مكانها جدلية الانزياحات عامة كل حسب وظيفته ومستواه, يهدف **كوهين** من خلال ذلك إلى بناء شكل متناسب وعقلاني يتضمن مجمل العمليات التي يتأسس عليها الشعر" (2), ويتمثل ذلك في مستويين :

استعارة



إن العلاقة بين 1م و2م متغيرة وتنتج أنواعا من المجازات.

المدلول الأول يجعل الكلمة منافرة, هذه المنافرة التي تعتبر خرقا لقانون الكلام وتحقق على المستوى السياقي, ثم تتدخل الاستعارة لنفي الانزياح المترتب على هذه المنافرة, والاستعارة هذه تعتبر خرقا لقانون اللغة يتحقق على المستوى الاستدلالي.

(1) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب (نحو بديل ألسني في نقد الأدب), الدار العربية للكتاب, ليبيا - تونس, ط2, 1982, ص: 93.

(2) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسات مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم), المركز الثقافي العربي, بيروت - لبنان, الدار البيضاء - المغرب, ط1, 1994, ص: 163.

يدخل ضمن الانزياح السياقي الانزياح الذي يتمثل في عدم ملاءمة المستند للمستند إليه, وعدم إنجاز الكلمات للوظائف التي عينت لها مما يؤدي إلى تغيير المعنى, كذلك الإنزياح التركيبي الذي يحدث في ترتيب المتواليات الشعرية ويمثله التقديم والتأخير, وهذه الانزياحات السياقية تتمثل أيضا في القافية, والحذف (يحدث فيما هو مكتوب, أو مقول, أو حاضر), النعت الزائد. أما الانزياح الاستدلالي فإنه يحدث على مستوى اللغة في الذخيرة الذهنية باستبدال ما هو غائب بما هو حاضر كاستعارة.

من جهة أخرى يكمن الفرق - حسب كوهين - في التماثل الذي يكون ذا حضور واسع في الشعر من دون النثر, أو ذا حضور أقل في بعض الأنواع النثرية الأدبية. إلا أن التماثل عند كوهين (J.Cohen) ذو طبيعة تأثيرية, وتتحصر أنواع التماثل عنده (1):

1- تماثل الدوال: وأبرزه التماثل الصوتي؛ ويشتمل أيضا على التجانس والمطابقة النحوية والصرفية والمرتبة في الجملة, وكذلك القافية بوصفها مكافأة دلالية.

2- تماثل المدلولات: ويتمثل في الترادف الذي ينقسم إلى التعاريف والبديهيات.

3- تماثل العلامات: ويتمثل في ترديد العلامة في النص الواحد.

ومن أجل تجلي وفهم ظاهرة الانزياح لابد من التفريق بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية, وهذا ما يسمى بالمعيار, بما أن الانزياح يفترض قاعدة مسبقة في اللغة العامة ليكون المقياس الذي يتحدد به الانزياح وتعرف درجته. ذلك الأمر يتطلب الغور في مسألة المعيار الذي يقاس عليه الانزياح وتتجلى قيمته من خلال مقارنته بشيء آخر. ويحدد المعيار بأنه المستوى النمطي الشائع من الكلام المستعمل لخلوه من السمات الأسلوبية بسبب ما هو عليه من شيوع (2), وتحديد هذا المعيار أمر صعب إذا اعتبرنا أنه فيما تتمثل اللغة العادية وما هي سماتها؟. فكوهين (J.Cohen) يعتبر أن النثر هو

(1) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية, ص: 169.

(2) جمال الدين بن الشيخ: الشعرية, ترجمة: مبارك حنون ومحمد أوراغ, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء - المغرب, ط1, 1996, ص: 41.

المستوى اللغوي السائد, ولذلك يمكن أن نتخذ منه المستوى العادي ونجعل الشعر مجاوزة تقاس درجته إلى هذا المعيار (1).

لحل مشكلة المعيار باعتباره مقياسا يؤخذ من معايير خارج النص وهذا ما ذهب إليه **كوهين** (J.Cohen) - كما وضحت سابقا - إذ يعتبر أن الانزياح هو الخروج عن قواعد اللغة, وبذلك نجد أن مفهومه للانزياح يقيس لغة بمدى مطابقتها لقواعدها, فالانزياح في الشعر يكون من خلال المعطيات اللغوية المصوغة, وليس من خلال التصورات التي تعبر عنها تلك المعطيات, من خلال اهتمامه برصد الانزياحات فحسب دون الاهتمام بالجانب الثاني.

أما **ميشال ريفاتير** (Michael Riffaterre) فقد عوض المعيار الخارج عن النص عند **كوهين** (J.Cohen) بما يسميه السياق الأسلوبي, فيكون مفهوم النمط العادي مرتبطا بهيكل النص المدروس, معنى ذلك أن بنية النص من حيث العبارات والصيغ تبرز هي نفسها مستويين اثنين, أحدهما النسيج الطبيعي وثانيهما يزدوج معه ويمثل مقدار الخروج عن حده؛ بمعنى أن تتفصل بعض الوحدات اللغوية في النص عن النمط الذي يسود بقية الوحدات فيه, إذ أن هذا الانفصال يعد انحرافا داخليا قاعدته هذا النمط السائد.

بذلك فقد أولى **ريفاتير** (M.Riffaterre) عناية خاصة للمعنى, إذ عكس مواقع الانزياح, فحوله من محور الاختيار, أي مقابلة الكلام بما ليس منه, إلى محور التوزيع والاهتمام بالسياق, وهو يعطي أهمية كبيرة للقارئ الذي يحدد الانزياح من خلال ما يراه معيارا, في الوقت الذي يكون فيه اللغوي هو الذي يحدد الانزياح في شعرية **كوهين**, **ريفاتير** (M.Riffaterre) يركز على دور المتلقي في تحديد الانزياح وذلك من خلال تأثره بأسلوب النص والاستجابة له فيذهب إلى أن الانزياح يعمل على " إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوه النص وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة, مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز " (2),

(1) جون كوهين: النظرية الشعرية (بناء اللغة العليا), ترجمة: أحمد درويش, دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع, القاهرة - مصر, 2000, ص: 23.

(2) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب, ص: 79.

فهو يحكم على وجود الانزياح من خلال الملاحظة التي يلاحظها المتلقي للانزياح والأوصاف والأحكام القيمية التي يطلقها عليه.

لكنه رغم ذلك لا يعطي السلطة للقارئ وحده في تحديد الانزياح بل يضيف له السياق، لأن القارئ قد يقع في الخطأ وبخاصة عندما يكون النص المقروء من عصر سابق على القارئ فيتدخل عامل تطور اللغة فلا تعود تلفت انتباهه ظواهر انزياحية مهمة وينساق وراء تعابير مألوفة عند القدماء، ولذلك فإنه - حسب ريفاتير (M.Riffaterre) - يجب تجنب مثل هذه الأخطاء التي قد ينزلق إليها القارئ وذلك بالعودة للسياق وملاحظة الخروج أو التحول السائد في السياق.

ونجد أن الحديث عن المعيار يقودنا إلى مصطلح آخر يؤدي نفس المعنى وهو المفهوم الحديث الذي أطلق عليه رولان بارت (Rouland Barthes) مصطلح " الدرجة الصفر للكتابة " ويعنى بها الدرجة الصفر للخطاب الذي تدل فيه كل كلمة على ما وضعت له في أصل اللغة، وهي دلالة حرفية معجمية لا تحتاج إلى كبير تأمل أو تأويل، وبهذا تكون الدرجة الصفر إشارة واضحة إلى مرحلة سابقة بعد دخول الكلام في صياغة فنية تخرجه عن أصله وحقيقته ⁽¹⁾، وهذه الدرجة الصفر مرتبطة بسنن اللغة التي منها ما يتعلق بشكل الكتابة، ومنه ما يتعلق بالنحو ومعاني الكلمات.

إن الغرض المتوخى من الانزياح والذي يطغى على ما سواه من الأغراض الأخرى هو توسيع الحقول الدلالية للعناصر اللسانية الأمر الذي يجعلها تتبدى في أكثر من حقل، ورصد ظواهر الانحراف في النص يمكن من تعيين على قراءته قراءة استبطانية جوانية تبتعد عن القراءة السطحية العابرة، وبهذا يكون الانحراف ذا أبعاد دلالية وإيحائية تثير الدهشة والمفاجأة؛ فحضوره في النص يجعل لغته متوهجة ومثيرة تستطيع أن تمارس سلطة على القارئ من خلال عنصر الغرابة، و من خلال الانحراف تفجر طاقات اللغة وتوسع دلالاتها وتولد أساليب وتراكيب جديدة لم تكن دارجة أو شائعة

(1) الحقيقة: هي الكلمة المستعملة فيما وضعت له في اصطلاح التخاطب.

في الاستعمال, والمبدع يستغل الانزياح لتجاوز الدلالة المعجمية لأنه يطمح لتقديم رؤيته وإحساسه بالطريقة التي يراها أكثر تأثيراً.

سأدرس بعض النماذج الموجودة في شعر نور الدين درويش, فأقوم بتتبع معالم وخطوط تجسيد تلك الانزياحات ومدى تبلورها في تجربة الشاعر ونضجها الفني والجمالي بما أن الانزياح في النص يساعد على قراءته من الداخل.

2-2 الانزياح التركيبي :

يوجد انزياح يحدث في ترتيب المتواليات الشعرية, وهذا الانزياح يسمى الانزياح التركيبي, ويحدث على مستوى الكلام ويمثله التقديم والتأخير. فقوانين اللغة تقتضي ترتيباً معيناً للوحدات الكلامية, فيما يقوم التقديم والتأخير في الشعر بخرق هذا الترتيب وإشاعة فوضى ترتبط بنظام جديد يحقق ارتباطاً جديداً لتلك الوحدات.

وهذه الظاهرة وقف عندها الدرس اللغوي والبلاغي العربي, وتعد من أكثر أنواع الإنزياح توفراً في الشعر لأن الشاعر قد يتمرد على قوانين اللغة وأعرافها المألوفة فيخرج عنها وعن تراكيبها وصيغها, فاللغة العربية تتميز بالقدرة على قبول تراكيب جديدة فهي ذات طبيعة مرنة في تأليف جملها وتركيب مفرداتها, قابلة للتجديد في ترتيب مواضعها مع المحافظة على وظائفها.

ونجد أن النحاة جعلوا للكلام رتبا أسبق من بعض فإن جئت بالكلام على الأصل لم يكن من باب التقديم والتأخير وأن وضعت الكلمة في غير مرتبتها دخلت في باب التقديم والتأخير⁽¹⁾. إن رتبة المسند إليه التقديم لأنه المحكوم عليه، ورتبة المسند التأخير إذ هو المحكوم به، وما عداهما فتوابع ومتعلقات تأتي تالية في الرتبة.

لقد وقف علماء البلاغة والنقاد العرب عند ظاهرة التقديم والتأخير، وتتبعوا التغيرات التي تحدثها وتأثيرها على المعنى والدلالة، ومن بين هؤلاء النقاد **عبد القاهر الجرجاني** الذي أشار إلى هذا الأسلوب وما ينتج عنه من معاني تثري دلالة الكلام إذ يكون هذا التقديم مشيرا إلى غرض ومشيرا إلى قصد منه يقول **عبد القاهر الجرجاني** في دلائل الإعجاز: " هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان " (2).

ونجد التقديم والتأخير في القرآن الكريم، حيث يأتي بالجملة على أصلها وقد يقدم الكلمة على الكلمة أو يقدمها على الكلمتين أو يقدمها على الجملة كلها ولكل ذلك سبب وقصد.

ومن نماذج التقديم والتأخير في شعر **نور الدين درويش** :

- **تأخر الفاعل** : في هذه النماذج التي سوف أوضحها ثلاث حالات لتأخر الفاعل

وهي :

- تأخر الفاعل وتقدم المفعول به.

- تأخر الفاعل وتقدم الجار والمجرور.

- تأخر الفاعل وتقدم الحال.

(1) فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط1، 2002، ص: 37.

(2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 85.

ويكون لهذا التقديم والتأخير أسبابه التي جعلت الشاعر يعتمد عليها من أجل إيصال المعنى المرغوب وتوضيح الدلالة ورشاقة الأسلوب, وكسر رتابة الإيقاع, وتركيز الاهتمام على جزئية بعينها لتسليط الضوء عليها, يقول الشاعر:

ها أخطأني مرة أخرى وكم قطعت رؤوسا شفرة الجزار (1)

لقد تقدم في هذه الجملة المفعول به (رؤوسا) على الفاعل (شفرة الجزار), لعناية الشاعر به, وهذا التغيير في مراتب عناصر الجملة وطبيعة درجاتها " يخلق علاقات جديدة وبالتالي ينتج دلالات مغايرة لترتيب العناصر وفق المعيار النحوي " (2), وجد ومن أجل تعميق المعنى وتكثيف الدلالة, لأن الشاعر أراد الاهتمام بالرؤوس التي حصدها شفرة الجزار وهم الضحايا الذين خلفتهم الأوضاع التي عاشها الوطن, وأنها عديدة بينما تم تقطيعها بشفرة واحدة فالتعدد مقابل الأحادية, ولأن منظر الرؤوس المفصولة عن الجثث كان يورق الشاعر ويضغط عليه فيشخص هول المعاناة وفضاعة الصورة, والأهمية تكمن في قطع الرؤوس ولا يهم كيف قطعت؟ ومتى قطعت؟ وهو أيضا يفسح مجالاً زمنياً لتوقع الفاعل فيعطي المتلقي مهلة ليشارك في تقدير الذي كان سبباً في هذه المجزرة, وذلك بما يفرضه عليه المعنى من تقديم وتأخير, لتعميق الصورة الشعرية التي يريد إيصالها.

و من بين العناصر قد يعنى الشاعر بتقديم الجار والمجرور على الفاعل لاهتمامه بهذا المتقدم الذي يحمل فكرته, ففي قوله :

هنا أضرمت نارها الثورات

هنا خفقت بالهوى النبضات (3)

يتقدم على الفاعل (الثورات) المفعول به (نارها), لأنه اهتم بما تأتي به هذه الثورات من تقتيل وسفك للدماء وتشريد واعتبر ذلك نارا محرقة تأتي على كل شيء

(1) نور الدين درويش: البذرة واللهب, ص: 16.

(2) حسين خمري وآخرون: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي (شعرية الانزياح في " يا امرأة من ورق التوت "), منشورات النادي الأدبي, جامعة منتوري قسنطينة, الجزائر, ط1, 2001, ص: 262.

(3) نور الدين درويش: مسافات, ص: 51.

وتلتهمه, وأكد ذلك بتجاور النار مع الفعل (أضرمت) الذي يدل على اشتعال النار حيث يرتبط الفعل والمفعول به من خلال المعنى, ومن خلال ترتب الكلام فتأتي الدلالة أقوى من انفصالهما, وأصبح يوحي لنا هذا التقديم في اللفظة بمدى ذلك التأجج في النيران وفضاعتها من جراء الثورات التي أقيمت في ذلك المكان, حيث مرت على شمال أفريقيا عدة أمم غازية جاءت لامتلاكه فقتلت وشردت الكثير من شعبه, والذي عبر عنه الشاعر باسم الإشارة (هنا) وكرره مرتين للتأكيد. وهناك تقديم وتأخير حدث في هذا المقطع وهو تقدم الجار والمجرور (بالهوى) على الفاعل (النبضات), لأنه ركز على لفظه (الهوى) واهتم بها ولم يجعل القارئ ينتظر معرفة بماذا خفقت النبضات وسرع الإجابة لكي لا يترك ذهنه يذهب للتفكير في أشياء أخرى, ولأن هذه الصفة تميز بها سكان تلك المنطقة حيث توحى بالحب والتأخي الذي كان يربط أواصر الفاتحين العرب بسكان المغرب العربي تحت ظل دين واحد هو " الإسلام " يوحدهم ويضم شتاتهم ومن أجل التعبير عن قوة تلك الثورات وعظمتها, وهذا ما يشهد به التاريخ. ومن بين أنواع التقديم والتأخير التي توفرت في شعر درويش تقدم الحال على الفاعل مثل قول الشاعر في قصيدة " حفنة من تراب " :

قال : خذ زهرة

ثم خذ خمرة

وسياتيك مستسلما كل هذا الوجود (1)

جعل الاهتمام بالمعمول الذي هو الحال (مستسلما), الذي يتقدم عليه الفعل المقترن بحرف الاستقبال السين للدلالة على الزمن المستقبل, وتأخير الفاعل (كل هذا الوجود), من أجل أن يزين إبليس لبني آدم هذه الدنيا, ويغريهم بمفاتها, ويصور لهم أنه سيمتلکها, فما عليه إلا إتباعه وسوف يأتيه كل هذا الوجود, وقد استطاع إبليس غوايته لأن الإنسان ضعيف بطبيعته يحب التملك والبقاء, وقد استعمل حرف السين للدلالة على المستقبل القريب الذي يحمل بين طياته تحقيق كل أحلام هذا الإنسان, فيأمره بأخذ

(1) نور الدين درويش: مسافات, ص: 122.

الأزهار التي قد يقصد بها الشاعر المرأة, أو كل ما يراه جميلا, وأن يأخذ الخمر ليحس بالنشوة ويغيب عن الوجود تحت سطوتها, فيجنح للحلم وتتأجج الغرائز ويحجب العقل. ويأتيه مستسلما دون أي صعوبة ولن يبذل جهدا في الحصول على أي شيء. وقد جاءت لفظة (الوجود) تدل على الشمول والاحتواء وأكد ذلك من خلال استعماله للفظ (كل) تأكيدا قطعيا ليس فيه شك, واعتماد الشاعر على هذا التأكيد ليبين أن الشيطان كذلك يستعمل جميع وسائل الإقناع من أجل أن ينال غايته ويجعل الإنسان يقع في الخطايا والمعاصي ويرتكب المحرمات, فيخسر دنياه وآخرته, وهنا نرى أهمية التقديم والتأخير في بلوغ المعنى والدقة وأثره في التركيب واختيار الألفاظ المناسبة.

- تأخر المبتدأ وتقديم الخبر :

نخفي الحقيقة, نخشى سوط حاكمنا نخفي الدموع وفي أعماقنا عطب⁽¹⁾

لقد تقدم الخبر على المبتدأ, لأنه وقع جار ومجرور (في أعماقنا), والمبتدأ نكرة (عطب) للاهتمام بمكان ألمه على حساب الحدث الذي وقع فيه, وقد كان مكان ذلك الألم في أعماقه, بسبب شدة الجرح نتيجة الظروف القوية فكانت الضرورة تستلزم تقديم مكان جراحهم العميقة, وقد أورد قبل ذلك الأسباب التي أدت إلى اختفاء الحقيقة وتغطيتها لأنها تزعج الحكام وتضايقهم وخوفا منهم يلجؤون إلى إخفائها, متخذين من الدموع وسيلة للتعبير عن آلامهم وأحزانهم المتجذرة في أعماقهم والتي التمسناها أكثر من خلال عملية التقديم والتأخير وتمكن الشاعر من اللعب باللغة لأنه "المقتدر على تأسيس عالم جديد باللغة والرؤيا ينبغي أن يحتكم على تجربة ثرية وآفاق واسعة, ومعارف متنوعة " ⁽²⁾ من أجل أن يحول العالم إلى شعر, ولقد تكرر الفعل (نخفي) مرتين في بداية كل شطر لأن

(1) نور الدين درويش: مسافات, ص: 14.

(2) رزاق محمود الحكيم: التجربة الشعرية وتحديث النص, مجلة إبداع, رابطة إبداع الثقافية الوطنية, قسنطينة - الجزائر, ع03, مايو - يونيو 2002, ص: 27.

الشاعر تعمد عدم تغيير الفعل لأنه لا خيار آخر من دون الإخفاء, فلما يغيره في شعره إذا كان لا يستطيع لا هو ولا غيره أن يغيروه في الواقع, كذلك في ظروفهم تلك فإن فعل الإخفاء لا يتجلى في إخفاء الحقيقة فقط وعدم التكلم أمام الحكام والمطالبة بحقوقهم بل إخفاء الدموع التي يعتبرها الشاعر ترويحاً عن أنفسهم من الهموم التي تحيط بهم ولا يجدون غيرها متنفساً, ويقول أيضاً :

الشرق بالسم يسقينا ويعصرنا والغرب من أرضنا العذراء يحتطب (1)

حدث التقديم في شبه الجملة (من أرضنا العذراء) على الخبر الجملة الفعلية (يحتطب), وقد تقدم شبه الجملة للدلالة على الاهتمام بلفظة (الأرض), فكل من الشرق والغرب كان اهتمامهما ينصب حول هذه الأرض والحصول على خيراتها واستغلال شعبها من أجل أهدافهما الخاصة, فالشرق يدس لهم السم في الأشياء التي يقدمها لهم ويوهمهم بأنها جميلة, ويضيق الخناق عليهم. أم الغرب يجعل من الأراضي العربية مصدراً لكل ما يحتاجه فينهب خيراتها. وكلما تكلم الشاعر عن الشرق ركز على الشعب العربي وذلك متجسداً من خلال استعماله لضمير (نحن) في الفعلين (يسقينا, يعصرنا), وقد قدم الجار والمجرور (بالسم) بسبب احتلالها أهمية أكبر من غيرها في تجسيد المعنى الذي يريد الشاعر إيصاله للقارئ, وتقدم هذه اللفظة يتحد مع قيمتها الدلالية التي تتساوى مع تأثيرها القاتل على الأشخاص, وعندما تحدث عن الغرب ركز على الأرض المسلوقة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة, وقدم الجار والمجرور (من أرضنا) للاهتمام به, فالتقديم الأول عني فيه بوسيلة القتل وليس بالأشخاص لكثرتهم, والتقديم الثاني كان الاهتمام فيه بالأرض, وبذلك فقد جمع الشاعر بين الجبهتين الأكثر قوة الشرق بكل رهبته والغرب بكل قوته وجبروته, وكان الاهتمام بالتخلص من الشعب وفي نفس الوقت امتلاك الأرض من بين أهم الأهداف التي رسمها كليهما, ومن هنا نجد أن لعملية التقديم والتأخير أهمية في توجيه الدلالة فلم يأتي ذلك صدفة وإنما عن وعي واهتمام بكل كلمة ومكانها لتؤدي وظيفتها المعنوية والجمالية من خلال ترتيب الكلام وفق الرؤى الفكرية والحالة

(1) نور الدين درويش: السفر الشاق, ص: 15.

الشعرية فيتحد الاثنان ليخرج لنا تركيباً وفق المفهوم الذهني الذي تحكمه العلاقات بين المفردات.

1-2 الانزياح الدلالي :

وهو الانزياح الذي ينزع إلى فك القيود عن الألفاظ التي كبلها بها تواطؤ المجتمع اللغوي وتواضعه في وضع صلة أبدية بين دال معين ومدلول, وظل مصاحباً إياه في اطراد رتيب, مما قلص المجال الإجرائي لهذه الألفاظ وحد من تجدها في محيط دلالي أوسع من العرف اللغوي. وبذلك تدخل الألفاظ في علاقات مع ألفاظ أخرى على مستوى السياق الاستبدالي الذي يتم في المخزون الذهني للغة.

نجد في قصيدة " عيون أمي " صور مكثفة الدلالات تتميز بالغموض والتناقض, ساهمت فيها الألفاظ بتعميق الدلالة وتوسيعها وتأكيدتها من خلال انزياحها وخروجها عن المألوف, ذلك وهب الصور جمالاً وإيحاء, ووهبها قراءات متعددة تتوحد فيها دلالة الحزن والألم على الوطن المجروح, يقول الشاعر:

للغرفة الخضراء نافذة تطل على جهنم

وعلى امتداد الجرح تسبح عقرب

وبآخر الأسوار قافلة تبشر بالعذاب

وبداخل التابوت مآتم

وعيون أمي لا تكف عن السؤال (1)

نجد مفارقة واضحة في السطر الأول بين (الغرفة الخضراء), و(جهنم) حيث يتقابل اللون الأخضر في الغرفة؛ هذا اللون المتميز الذي يحمل معاني الصفاء والأمان والعطاء والجمال, مع اللون الأحمر الذي هو لون جهنم, وهو الدلالة الثانية التي ترد مصاحبة لدلالة اللهب والنار, وجاءت هذه اللفظة لتزيد من تعميق المفارقة فتوحي بكل

(1) نور الدين درويش: مسافات, ص: 73.

ما هو عذاب وألم وخوف وعقاب, فتنقابل هاتان الصورتان لتصعيد الدلالة وإنشاء علاقة بين الجرح والعقرب, وعبارة (على امتداد الجرح) تعبر عن طول زمن المحنة التي سببت الجراح للكثير من الناس, وهذا الجرح بجانبه العقرب التي تبت فيه سموها, فإلى جانب آلام الناس ومعاناتهم هناك من يتربص بهم ليزيد من حرقتهم ومعاناتهم, وبعد كل هذا الألم والمعاناة هناك العذاب الذي ينتظرهم, وهي اللفظة الوحيدة التي جاءت تحمل دلالة مباشرة, ثم يأتي الموت الذي يجسده بلفظتي (التابوت, والمأتم), حيث نجد أن المأتم الذي هو مراسيم الدفن موجود في التابوت للدلالة على كثرة التقتيل, وكل هذا حير وأقلق عيون أمه التي لا تكف عن السؤال في حيرة من أمرها عن الذي يحدث لولدها.

والشاعر يرمز هنا للوطن وللأحداث المفجعة والنيران المشتعلة في جسده حيث جسده في صورة الأم وركز على عيونها لأن فيها تتجسد جميع الأحاسيس والعواطف وبوصف العيون " السمة الأنثوية المميزة, وهي تفتح على دلالات عميقة تحيلنا على المعاني الروحية المخترنة والتي تتخذ منحى تصاعديا من الدلالة المادية إلى المعاني الروحية " (1) حيث عكس الشاعر العلاقات وقدم لنا صورة متداخلة الأطراف من قوة وهول ما رأى من قتل وهو ينظر من نافذته, فنقل لنا عمق تجربته ورؤاه في صورة تحمل عوالم اللامعقول.

ومن هنا نجد أن الانزياح ظاهرة تميز اللغة الشعرية وتمنحها خصوصيتها وتوهجها وألقها, وتجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية, وذلك بما للانحراف من تأثير جمالي وبعد إيحائي, وقد استطاع الشاعر درويش أن يستغل إمكانيات اللغة ويولد تراكيب جديدة لم تكن شائعة وذلك حسب ما تقتضي الحاجة إليه في الدلالة مستغلا طاقات اللغة, حيث ينتقل من ما هو ممكن إلى ما هو غير ممكن من خلال استخدامه الخاص للغة ففي قصيدة " طفل المدينة " يقول نور الدين درويش :

هأنت

بعد مسيرة حبلى تنام على رصيف الخوف

(1) عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر, ص: 106.

تنتظر الإشارة من صديق قال ذا عشية

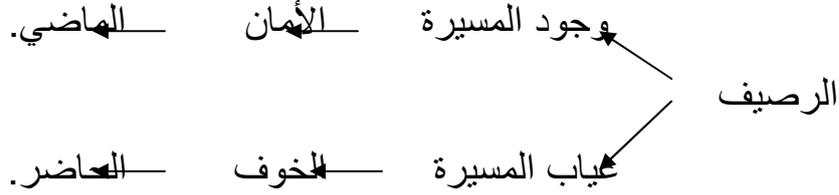
للأرض كوني وردة

فبكت وطال الليل (1)

في هذه القصيدة نلاحظ التقاء بين كلمات لا يربط بينها إلا ذلك التناسق اللغوي الذي يجمع بين لفظتي (المسيرة, الحبلى) و(رصيف, الخوف) فتنزاح هذه الكلمات عن استعمالها المألوف في اللغة العادية لتدخل في علاقات دلالية جديدة تحمل في طياتها معان أكثر عمقا وتأثيرا ومن هذه الرؤى تتسرب اللغة في نسق من المدارات الانزياحية في اختيار أبنية لغوية تكشف عن علائقية صور النص, فكيف ترتبط (المسيرة) بلفظة (الحبلى), وهذه اللفظة تطلق على المرأة التي تحمل في أحشائها جنينا, هذا الجنين الذي يمثل حياة جديدة سوف تبدأ مليئة بالخير والتفاؤل فاستعار هذه اللفظة لتصبح مسيرة الطفل هي الحبلى حيث كان يعيش حياة هانئة مستقرة كأنه يرمز بهذه اللفظة إلى زمن الأمان والعطاء والازدهار والنجاح, ولكي تعود هذه المسيرة الحبلى من جديد لابد من أن تتلقى إشارة الصديق الذي بيده أن يغير الأمور وذلك بإرادته القوية وعزيمته الفذة, فالشاعر ينتظر بتلهف إشارة صديقه الذي حاول أن يجعل الأرض ذات يوم تعيش في جو ربيعي دائم, واعتقد أنه حان قدوم هذا الفصل بعد شتاء كئيب حزين تتهاطل فيه الأمطار دون توقف, وترعب رعوده قلوب الناس, لكن الأرض لم تستجب لنداء الصديق واستمر الليل والسواد, ولم تشرق الشمس, ويأتي الصباح الجديد, ويربط لفظتي (الرصيف) بـ (الخوف), فهذا الرصيف هو مكان للمارة ليسيروا عليه, وقد كان طريقا لآمال جديدة وأمنيات جميلة, لكن الشاعر ربطه بالخوف فتحول هذا الرصيف لمكان مهجور بسبب نوم المسيرة نوما عميقا, والمكان المهجور يوحي بالخوف والفرع, فالشاعر يريد أن يحول هذا المكان إلى نهاية لمسيرة الطفل بالإضافة إلى عدم توفر الأمان والطمأنينة بعد أن انقلبت المسيرة الحبلى إلى رصيف خوف. فتظهر حياتين

(1) نور الدين درويش: البذرة واللهب, ص: 35 - 36.

متناقضتين, الأولى مليئة بالازدهار, والسلام, والطمأنينة, والثانية لا يوجد فيها إلا الألم,
والخوف, والعذاب :



وذلك الرصيف المخيف يتحول إلى فصل خوف تحمله الرياح بعيدا ليحل مكانه
فصل جديد مليء بالحيوية والأمان إذ يقول الشاعر :

ها أنت يا طفل المدينة بعد كل العمر

تنصت للرياح وهي تحمل نعش فصل خوف

وتروي قصة الفصل الجديد (1)

إن الشاعر لم ييأس من تغيير الأوضاع وانقضاء زمن الآلام والأحزان ويعبر عن
ذلك بـ (فصل الخوف), نتساءل لماذا ربط الشاعر الخوف بلفظة الفصل, هل هناك فصل
للخوف, طبعاً لا لكنه استعمل هذه اللفظة (الفصل) ليعبر عن مدة زمنية من حياته كان
فيها الخوف مسيطراً عليه, وعلى كل فرد من مجتمعه جراء ما كانوا يتعرضون له من
تقتيل وتشريد, وارتبط ذلك كله بلفظة (النعش), ومن المعروف أن هذه اللفظة تطلق على
الميت استعارها ونعت بها فصل الخوف ليدل على موته إلى الأبد محمولا بين يدي
الريح, ليحل محله فصل جديد تتحقق فيه أمنياته وأحلام صديقه فتكون الأرض زهرة
تملاً بعطرها الجو رائحة جميلة ونقاء.

وفي قصيدة " البذرة والذهب " نجد هذه الأبيات التي يعبر من خلالها الشاعر عن
واقع يعيشه كل إنسان عربي يرى ما آل إليه وضع أوطاننا وما قاسته شعوبنا, وتتداخل
في هذا المقطع مجموعة من الانزياحات التي تضيف عليه جمالا وقوة في إشارات هي
أشبه بلعبة الكلمات المتقاطعة, واللغة الشعرية تكتسب بذلك الصفة الإشارية تحت سطوة

(1) نور الدين درويش: البذرة والذهب, ص: 38.

المعاناة وفي خضم تجربة إنسانية عميقة، فكل شيء يتحول مع ضراوة المعاناة وعذاب الرحلة إلى عوالم يلفها الغموض والتعقيد، فيظل ما تكشف عنه لغة الشعر شيئاً لا يعبر عنه بلغة مباشرة⁽¹⁾، وهذا الغموض نلمحه في هذه القصيدة إذ يقول نور الدين درويش :

جردتها في غفلة العيون

من عريها السافر المجنون

من شهقة موصولة بالدف والوتر

من رغبة الكؤوس في شواطئ المجون⁽²⁾

في هذه القصيدة يبدأ الشاعر بهذا المقطع الذي تترابط فيه الألفاظ عبر خيط غير منطقي خفي تتلاحم فيه لتكون لنا دلالات ومعان تسمو عن النمط المألوف وتتداخل فيه العلاقات التي تكون أشبه برسائل مشفرة من خلال الجمع بين أشياء لا رابط بينها فما علاقة العري بالسفور والجنون، والشهقة بالدف والوتر، والكؤوس بالشواطئ، إلا أننا نلمح جزءاً من ذلك الخيط الذي يصلنا إلى ملمح ارتباط الكلمات بعضها ببعض عبر تقص واستقراء حيث نجد الألفاظ الواردة في هذا المقطع كلها ألفاظ تدور حول معاني اللهو والمجون (العري، والدف، والوتر، والكؤوس) فتدل على جو مفتون بالمغريات واللهو :

العري ← السافر المجنون : الموصوف وصفته.

الشهقة ← الدف والوتر : الصوت والغناء.

الكؤوس ← الشواطئ : المرح والمجون.

ثمة علاقة بين الألفاظ الثلاثة الأولى والألفاظ المقابلة لها إما في المعنى أو في المبنى، فتجعلها تلتقي في معنى خاص تخفى وراء مجموعة من الصور التي تتميز بالغرابة، هذه الكلمات تكونت في بنية إيحائية عائمة وفي تشكيل مجازي تحركه طاقة

(1) أحمد الطريسي: النص الشعري (بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية، دراسة نظرية وتطبيقية)، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، 2004، ص: 57.

(2) نور الدين درويش: البذرة واللهب، ص: 46.

الانزياح الدلالي القائم على المحور التركيبي حيث يربط الفعل (جردتها) بثنائيات يجمع من خلاله الأمور التي تؤدي بالإنسان إلى الضياع والعيش في حالة لا يدري فيها بنفسه فاقدا لوعيه لا يهمله سوى إشباع غرائزه وأهوائه, وعندما يصبح بهذه الحالة يستطيع مخدروه فعل كل ما يريدونه, ودون أن يعارضهم ويصددهم, لكن الشاعر هدفه أن لا يجعل ذلك يحدث فيقول (جردتها في غفلت العيون), حيث استطاع أن يحقق ما يصبو إليه حين غفلة العيون عنه, فأخرج المخاطب من لهوه ومجونه ودثره بالأمل والإشراق لكي لا يستطيع الآخرون العبث به وجعله يفكر أكثر في واقعه, وبهذه العلاقات الغرقة في الغموض " يعمد الشاعر إلى خلق علاقات لم تكن موجودة بين الكلمات, أي تحطيم المنطق الدلالي المكرس لدلالة قارة قصد توليد دلالات جديدة " (1), هذه العلاقات تكون فيها المسافة بين الدال والمدلول تنافرية أو تجاوزية تؤدي إلى الإلتباس والإبهام, وهذه النصوص الشعرية يتعذر على القارئ فهمها وإدراك أبعادها الواقعية لأن النص يصنع لنفسه أفقا متعددة من التوقعات دون أن ينتهي إلى معنا معين, ولكن مع ذلك فالمجال أمام القارئ المعاصر بشكل واسع للقراءة والتأويل لأنه لم يعد يتلقى فقط بل " إنه يقوم بنشاط ذهني مزدوج, يتلقى اقتراحات المؤلف ثم يعيد بناءها من جديد ليكتشف نصه الخاص " (2).

والشاعر يستخدم اللغة لأنه يريد أن يتواصل, أي أن يكون مفهوما, لكنه يريد أن يكون مفهوما بطريقة معينة, إنه يهدف إلى أن يوقظ عند المتلقي لونا خاصا من الفهم مختلفا عن الفهم الواضح التحليلي الذي تثيره الرسالة النثرية العادية, والشاعر يستخدم الانزياح من أجل توصيل رسالته. يقول نور الدين درويش في قصيدة " ظلي المنهزم " :

وها أنت في ساحة الحرف تشدو

يسايرك النغم حيناً

(1) حسين خمري وآخرون: سلطة النص (شعرية الانزياح في " يا امرأة من ورق التوت "), ص: 261.

(2) حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة, ص: 13.

وحينا يخالفك الأسطوان (1)

في هذه القصيدة يربط الشاعر بين هذه الألفاظ (الساحة, الحرف, الشدو) التي تخرج عن سيطرة المعجم اللغوي لتكتسب دلالات جديدة يضيفها عليها السياق الذي وجدت فيه - حسب ريفاتير (M.Riffaterre) - فتصبح ساحة الحرف تشدو, ربما يرتبط الحرف بالشدو, بل إن الشدو هو الغناء وبالتالي يغني الشاعر بالكلمات التي هي تشدو, وكأنه يوسع من صورة الشدو فهي ليست مقتصرة على الحرف وإنما على ساحته الدالة على الامتداد والاتساع, فالانزياح هنا قائم على وضع الصورة المضادة موضع التداي الشعري وذلك لأن الشاعر يركز على تحطيم العلاقات الدلالية الواقعية والمألوفة من خلال المقابلة والتضاد بغية تأسيس بلاغته ولغته الخاصة. أما فيما يخص عبارتي (يسايرك النغم) و(يخالفك الأسطوان), تدلان على مقابلة زمنية بين الماضي والحاضر, فكأن النغم يمثل الحياة القديمة أين كان الصفاء والأمان, ويرتبط أكثر بالطبيعة وأنغامها, أما (الأسطوان) إنه يعبر عن الحياة الحاضرة الآنية في واقع الشاعر, والأسطوان مرتبط أكثر بالتمدن والتطور, والتضاد أيضا موجود في لفظتي (يسايرك) و(يخالفك), يسايره النغم حيناً؛ أي أنه مهما كان مولعا بهذا التقدم والحضارة فإنه يحن دوماً إلى الماضي الذي يحمل البساطة والصفاء, فالشاعر يعبر عن الرفض لكل شيء يحيي مأساته وآلامه مبتعداً في تعبيره عن تلك اللغة المعيارية التي لم تعد تلبي حاجته وترضي طموحه عما يريد قوله أو الوصول إليه, فهي عاجزة عن تصوير كل جوانب المعاناة والمآسي والضغوطات التي يعانيتها ويعيشها.

أصبح الشعر يعبر عن إبداع ورؤية الشاعر الذاتية للحياة بلغة موحية بدل من لغة التصريح والإيضاح, والشاعر يستعمل اللغة باعتبارها فضاء خصبا يللم به أجزاء المعنى فتأتي صورته مناسبة كما في قصيدة " من عمق اللهب " :

كأنما النبضة المفجوعة التقطت أمواجك البكر, فامتص الهوى غضبي
أنا امرؤ أنس النيران فاحترقت أطرافه, ورأى الدنيا بلا حجب

(1) نور الدين درويش: السفر الشاق, ص: 27.

أتيت من آخر الدنيا على عجل ليستظل دمي المفجوع بالهدب (1)

يشكل هذا المقطع من صور يلفها الغموض واللامعقول لتحمل لنا عوالم بعيدة من أجل إدراك المجاهيل وتفسيرها، ويدور حول ألفاظ مختلفة لا يربط بينها أي رابط (المفجوع، احترقت، استظل، دمي، المفجوع)، كلها كلمات تدل على المعاناة في ظل هذا اللهب الذي يحرق الشاعر ولم يجد من يطفئه، ففي لحظات التعبير الوجداني يتجاوز الشاعر سلطة الواقع بتعريف اللغة وإخضاعها لمنطق التصوير الشعري المبني على فعالية تكثيف الدلالة، فيلجأ إليها كي تطفئه، ولكي يعبر على أن خلاصه وراحته في يدها فينتقي من القاموس اللغوي هذه المجموعة من الألفاظ التي تتلاحم وتتناسق وكأنها هي أيضا تألفت بحنو من كثرة ما حملها من آلام معاناته والبحث عن من يخفف عليه. فهذه اللغة يمارس عملية التطهير من أجل التجدد والمواصلة، يحاول الشاعر من خلالها التعبير عن همومه للقارئ ليخفف عنه حمله ومعاناته، يقول في القصيدة (النبضة المفجوعة)، والنبضة مصدرها القلب، وقد وصفها بأنها مفجوعة بسبب غضبه الشديد فأدى إلى تفجع في قلبه أثر على نبضاته خاصة، وقد كان سبب تألمه حبه الذي يعذبه، لكنه عندما يتخيل التقاءه بحبيبته يزول عنه غضبه وتزاح عنه همومه، إن شدة معاناته والنار المتأججة في صدره، والتي أصبحت جزءا من حياته بسببها.

و يعترف الشاعر بأن هذه هي الحياة مثلما فيها الحب والأمل والسعادة، فإن لحظات الحب يتخللها الهجران والعتاب، والأمل يصبح شيء نادر في ظل الظروف القاسية والأوضاع الصعبة فتصبح الأيام كلها يأس وقنوط، ومكان السعادة التي تلون الدنيا فرحا تأتي الأحزان والآلام، فالأوقات السعيدة نادرة وحتى وإن وجدت فإن زمنها قصير تمر كالومضة أو الحلم يصحو منها الإنسان على حقيقة قد لا تسره، والشاعر مدركا لكل ذلك التغير في الحياة فكان له أن يعبر عن هذا الوضع بلفظة (النيران) التي أراد أن يوصل من خلالها إحساسه وحالته.

(1) نور الدين درويش: مسافات، ص: 38.

ولما قال أنه لا يرى الدنيا بلا حجب أي يراها على حقيقتها بكل ما فيها من أشياء جميلة وغير جميلة، يعلم أنه لكي يصل إلى مبتغاه في الحياة لابد من مواجهة الصعاب، لكنه رغم إحاطته بالظروف عامة يعطي انطباعه ونظرته عن هذه الحياة المتناقضة والرؤى والأفكار التي تشغل باله فهو يحتاج إلى شيء مهم ينسيه كل ذلك ويجعله يعيش حالة حب عميق، يقول (أتيت على عجل)، فهو مستعجل لتحقيق ذلك لكي يستظل دمه المفجوع بالهدب، وهنا تتعالق ألفاظ مختلفة مع بعضها مكونة لنا جملة دلالية كان تأثيرها أكبر من خلال هذه العلاقات غير المنطقية، فالدم المفجوع الذي هو امتداد للنبضة المفجوعة، يحتاج إلى ظل يستظل به من أجل أن يطفئ لهيب النيران التي تجعله يغلي من شدة الحرارة، وهذا الظل هو (أهدابها) التي تحفظ عيونها وتزيدها جمالا وتأثيرا. فالشاعر يريد أن يقول أن التقاؤه بها ورؤيته لعيونها جعلها هواه يمتص غضبه، وتنطفئ نيران شوقه وألمه وعذابه، ويحس براحة وسعادة. لقد كان للعلاقات الاستبدالية والسياقية تأثيرا كبيرا في عملية انزياح الألفاظ عن دلالتها المعجمية وإعطائها دلالة أكثر عمقا وإيحاء يشد إليه القارئ، ويحاول اكتشاف خباياه وأسراره، ومعرفة كيفية اللعب بالمعاني من خلال خلق مجال دلالي غير واقعي منسوج من تصور يعتمد على التخيل والإبداع.

نجد للشاعر في كثير من الأحيان القدرة على خلق سياق شعري تتفاعل فيه جملة الصراعات الماثلة في بنية النص كله، يقول الشاعر في قصيدة "لم أمت":

أنا يا أنا

أيها المتناثر بين الشظايا وبين السطور

يحرضني كبريائي

وتدفعني صرخة في القبور⁽¹⁾

يحس الشاعر نفسه منقسما إلى قسمين: بين السطور والكتابة والشعر من جهة، وبين الشظايا والحياة الأليمة من جهة أخرى، لماذا اختار لفظة (المتناثر) وكان باستطاعته أن يختار مكانها مثلا لفظة (الممزق) بما أنه يتحدث عن انقسامه بين حالتين

(1) نور الدين درويش: مسافات، ص: 62.

تشغلان عقله ومشاعره وكيانه, لكنه فضل (المتناثر) لأنها أكثر دلالة على الاضطراب والقلق الذي يعيشه وهو يرفض أن يسكت, يستقزه كبرياؤه و يحرضه على مواصلة المسيرة, وقول ما لا يستطيع أحد قوله. ويبالغ الشاعر في ذلك حيث تدفعه الصرخة في القبور لمواصلة المسيرة, فهو يخلق من الموت الحياة, ومن عمق القبور تشحنه صرخات الضحايا وتدفعه للمقاومة والتحدي, إنه الوفاء والإخلاص وكل المثل العليا تدفعه إلى أن يستمر ويقاوم" إن الشاعر لا يقوم بعملية تجريد للأشياء, وإنما ينطلق منها كواقع عياني مجسد, ولا يلغيها تماما من مسيرته المضنية, وإنما طريقا جديدا للعودة إليها, ومن ثم إن عالم الشاعر لا ينتظره وإنما يخلقه, ويبدعه " (1), وقد جسدت اللغة الموقف المضاد من خلال بؤرة التوتر بين الصرخة والقبور, فالصرخة تحمل دلالة الإيحاء, الحركة, الحيوية, الحياة, والقبور تحمل دلالة السكوت, الجمود, الموت, لكن هذه القبور تحيا وتطلب منه أن يثار لها وينتقم من الذين اعتدوا عليها.

وبهذا تكون ظاهرة الانزياح ذات أبعاد دلالية تثير الدهشة والغرابة ومن ثم حضوره في النص سلطة على القارئ من خلال عنصر المفاجئة والدهشة, فهو من أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب عن غيره؛ لأنه عنصر يميز اللغة الشعرية ويمنحها خصوصيتها وتوهجها وألقها, ويجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية فتصبح ليس مجرد وسيلة بل غاية في ذاتها, وذلك بما للانزياح من تأثير جمالي وبعد إيحائي في تشكيل جماليات النصوص الأدبية يحدث تأثيرا في المتلقي.

(1) غالب الشابندر: آليات الانزياح وشعرية الصورة في ديوان " تأبط منفى " لعبدان الصائغ, موقع الأنترنيت: <http://www.hemsida.net>, يوم: 2007-03-11.