بنية التّناص في مطوّلات محمود درويش

أ. م . د. وحيدة صاحب حسن & م.باحث : مشتاق حميد فنجان

كلية التربية /جامعة القادسية

الخلاصة:

حاول البحث الوقوف على الرؤية النصوصية المتداخلة / التنـــاص، عبـــر بعـــديها الزمنـــي والتّشكيلي.أما الأول، الزمني، فيأتي عبر ارتداد النص الجديد؛ لينهل من السابق، الماضي، ما وجـــده امتداداً يمكن استحضاره، فيستقر عند التجربة الجديدة الحاضرة. أما الآخر، التشـــكيلي، فيـــأتي عبـــر الممازجة النسيجية الحاصلة بينهما، فيجد الأول، الماضي مكانه في بناء الثاني، النص الحاضر ليشكل علائق جديدة ينصهر فيها الماضي مع الحاضر بمكوّناته الدلالية والتشكيلية بالقدر الذي يُسْهم في بناء رؤية شعرية تنفتح على الماضي والحاضر معاً ، تدخل متلقّيها في أفق تأويلي منفتح بامتياز .

وقد جاء البحث موزّعاً على :

أولاً : التناص الديني، وهو ينقسم على نمطين، الأول : التناص مع القران الكريم . والثاني : التناص مع الإنجيل (العهد الجديد) .

أما الثاني:التناص الأدبي، فتناولنا فيه بنية التناص مع النصوص الأدبية، وحاولنا فيه معرفـــة مدى علاقتها بالنص الجديد، وطريقة بنائها داخل المطولات التي استدعتها،أما الثالث: فكان التنـــاص الأسطوري الذي انصهرت بنيته الحاضرة مع الماضية ليكون الحاضر امتدادا للماضي عبـــر علائـــق بنائية جديدة . فهذه الأنماط التي وردت أسهمت بشكل كبير في رفد الأبعاد الإيحائية لمطولات الشاعر عبر ابناءات مميزة ومتنوعة .

المقدمة :

التناص هو العملية التي يتم عن طريقها تفكيك نص وانبنائه بوصـــفه مجموعـــة النصـــوص المختلفة التي تتراءى فيه بدرجات متفاوتة ظاهرة وخفيّة[1]،حيث يـــتقمص المبـــدع بعـــض الجمـــل والعبارات من نصوص قديمة ومعاصرة، وصهرها في نسيج قصائده؛ بغية تكثيف الرؤية الشـــعرية،

وتعميق بذرة الإيحاء، والتكثيف العاطفي في النص الشعري، بازدواج الرؤيتين معا في بلورة الموقف الشعوري، ومستوى الإحساس والتفاعل في النص الشعري المتناص[٢].

وقد تبلور موضوع (التناص)[*] على يد الباحثة (جوليا كرستيفا) التي نظرت إلى النص الأدبي بوصفه تناصاً لنصوصٍ سابقة يعقد معها النص الجديد علاقة حوارية تبادلية[٣]، حيث عرَّفته بأنه : ((أحد مميزات النص الجديد الأساسية التي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لهـا))[٤]، إذ يقوم النص الجديد بالتحاور معها لإنتاج نص يمتاز بمواصفات ثنائية بانفتاحه على قراءات متعـددة بوصفه نصاً قابلاً للتأويل لانبنائه على طاقات تعبيرية متوالدة عن طريق الامتزاج الدلالي بين تجربة ماضية وبين تجربة حاضرة من خلال البناء والإعادة، بمعنى أن ميزة الأثر الأدبي ((هو أنه يفتح آفاقاً جديدة دائماً لنصوص أخرى، فكل أثر أدبي جيد قابل للتناص، وكلما كان أكثر انفتاحاً، كلما كان أكثر قبولاً لأن يُتناص))[٥].

فالتناص إذن ((وعي فني تصدر عنه كل تجربة إبداعية لأنها بالضرورة كانـت قـد تمثلـت تجارب سابقة أفضى بها إلى التميّز الأسلوبي))[٦]، فالنصوص الأدبية غالباً ما تتناسلُ وتتولد من بنيـة مولِّدة كبرى عن طريق تبادل الحوار فيما بينها[٧]، لإنتاج نصٍّ غنيٍّ، بناءً وتركيباً ودلالة .

إن موضوع (بنية التناص) عند محمود درويش لم يتم دراسته، وخصوصا في مطولاتـه الشـعرية، بصورة متخصصة[*]، لذلك تم اختيار هذا البحث .

ونظراً لتعدد أنماط بنية التناص في مطوّلات الشاعر وتنوعها، فقد عمدنا إلى تقسـيمها علـى أنماط ثلاثة، هي : التناص الديني، والأدبي، والتناص الأسطوري

أولاً : التناص الديني :

يعد القرآن الكريم والنصوص الدينية الأخرى من المصادر المهمة التي يستمدُّ منها درويـش تناصاته ويحاول استغلالها وتوظيفها بوعي وإدراك[٨]، لتشكيل وبناء صورة الشعرية مكوناً نصاً جديداً يتمتّع بالثراء الدلالي والتعددية القرائية، كاشفاً عن مديات التجربة الشعرية التي يحياها النص لحظـة الشروع في الأداء الإبداعي. ويمكن تقسيم التناص الديني في مطوّلات الشاعر إلى محورين :

- المحور الأول : التناص مع القرآن الكريم :

تتوزع ظواهر التناص مع القرآن الكريم في مطولات الشاعر على أنماط عدّة، ولكـل واحـدٍ دوره في إنتاج دلالة النصوص وتشكيلها البنائي، منها ما جاء على شكل إشارات دالة علـى وجـود النص القرآني من خلال قراءة الملمح البارز في ألفاظ وتراكيب معينة تنتسب إلـى ألفـاظ وتراكيـب

القرآن، وهذا النمط نجده في المطوّلات (سرحان يشرب القهوة في الكافتريا؛ قصيدة الأرض؛ وقصيدة بيروت). يقول درويش في مطولة سرحان يشرب القهوة :

وما شرَّدوكَ .. وما قتلوك .

أبوك احتمى بالنصوص، وجاء اللّصوص .

ولست شريداً .. ولست شهيداً .. وأمك باعت

ضفائرها للسنابل والأمنيات(٩)

يقودنا التركيب ((وما قتلوك))، إلى تركيب قرآنيّ يحمل دلالةً معينة تتفاعل مع معطيات هـذه الصورة، حيث تستدعي هذه التركيبة، الآية القرآنية التي نفت القتل عن النبي عيسى (عليه السلام)، في قوله تعالى : چ ڤ ڤ ج ج ﭽ ﭽ ج ج ﭾ ﭾ چ ﭿ ﭿ چ چ ﭻ ﭼ چ (١٠) .

وهنا يغدو التناص بهذه الآية فاعلاً في تشكيل بنى النص ورؤية الشاعر للعالم(١١) المحيط بـه وبشخصية مطولته (سرحان)، إذ إن نفي حال التشريد والقتل لسرحان من قبل الأعداء، تتطابق ضمنياً مع مداليل الآية المتناص بتركيب بسيط منها، إذ إن السيد المسيح الذي جاءت الآية لنفي مسألة قتله من قبل اليهود، لم يشرّد، ولم يقتل، فالتشريد يقابل الصلب من ناحية، والقتل يقابل عملية القتل المنتفية عن سرحان من ناحية أخرى، فالتقابل بين الحالتين متواردٌ، من هذه الناحية،أما من ناحية البناء، فالتركيب الأول المبدوء بأداة نافية(ما) متكاملاً بمنظومته الفعلية من فعلها وفاعلها ، ليدخل التركيب /التنـاص، في منظومة بنائية متكاملة هي الأخرى بفعلها وفاعلها ومفعولها، وقد تجسّدت الفاعلية هنا بالإضمار: (قتلوك) أنت (شرّدوك) أنت، مثلما كانت الفاعلية هناك مجسّدة لوصف القاتل:(قتلوه)، أي هو، فالغيبة التي وجدت تكونها في الفاعل الذي يُنقل الحديث عنه يفُرز دلالة ((ولكن شبّه لهم)). فهذه المعاضـدة التركيبية الحاصلة بين النصّين بدت منصهرة في بنيتها العلائقية، ليأتي النص الجديـد مطـوّرا هـذه الدلالة عبر تحول بنية التركيب : (ولست شريدا) بنية النفي، ثم ،أنت، شريدا، والأمر كـذلك مـع : (ولست ،النفي، أنت، شهيدا)، والحضور الحاصل مع((أبوك)) مبتدأ، ثم ((احتمى بالنصوص)) جملـة فعلية،إذ النصوص هنا هي الأمل لأنها دينية، وبعده تأتي الجملة الاسمية: ((أمّـك باعـت ضـفائرها للسنابل والأمنيات))، لذا لم تنغلق صورة (الشبه) بل انفتحت بامتداداتها المستقبلية وهو ما حصل مـع الآية الكريمة التي استدعتها التجربة .

ولعل لفظة ((الأمنيات)) السابق ذكرها لها تعالق دلالي مع لفظة الشهيد، فضـلا عـن لفظـة السنابل التي يبدو لها علاقة بالتشريد، إذ إن سرحان لم يشرّد عن سنابله، وهو أيضاً لم يكـن شـهيداً

وهذه الأخيرة هي أمنية من أماني الأرض التي تدفع بأبنائها إلى الشهادة التي تحييها وتحررها من مجيء الأعداء المستمرّ، بوصفهم لصوصاً .

إذن فالتناص هنا خلق حالة من التشابه الضمني بين المسيح (ع) الذي لم يصلب ولم يقتل، بتأكيد الآية المباركة، وبين سرحان المتهم الذي لا يعدُّ مشرداً ولا مقتولاً، فهو متواجد بين هامش الحالتين القتل والتشريد؛ بين النصوص واللصوص بين التشريد والشهادة التي لم ينلْها .

وفي مطولة (قصيدة بيروت) نتلمس مثل هذا التناص لمفردات القرآن، حيث طوّع الشاعر بعض الألفاظ الموحية للنص القرآني رافداً بنائية النص ودلالته الضمنية :

أطوي المدينة مثلما أطوي الكتابْ
وأحملُ الأرض الصغيرة مثل كيسٍ من سحابْ
أصحو وأبحثُ في ملابس جثّتي عنّي
فنضحك : نحنُ مازلنا على قيد الحياة
وسائر الحكّام(١٢)

يبدو أن كتاب أحداث مدينة بيروت شارف على الانتهاء، لذلك نجد الضمير المتكلم أنا / الشاعرة، يحاول أن يطوي ذلك الكتاب الذي وصل بالقراءة إلى نهايته، فنراه قد شبه المدينة بالكتاب الذي طوي، وهذا النص يحيلنا إلى مشهديّة يوم القيامة وانتهاء الدنيا، إذ يتداخل وقوله تعالى چ ڈ ڈ ژ ژ ڑ ڑ ک ک ک ک گ گ گ گ ڳ ڳ ڳ ڳ چ(١٣)

بدأ المقطع بفعل الطي وفاعله المضمر العائد إلى الأنا/ الشاعرة، ومفعوله (المدينة)، بيروت، ليتداخل هذا التركيب مع خصوصية الآية المذكورة التي بدأت بالظرف الزماني((يوم))، المبعد من الصياغة التركيبة الأولى للتناص، بوصف الظرف سيكون في مستقبلٍ آتٍ بشّرت به الآية في يومها الموعود، وهذا الظرف قد استغنى عنه التركيب الجديد، التناص، لتقاطعه مع الرؤية الآنية والحوادث الدموية التي حلّت بالمدينة المشار إليها في النص، ليأتي فعل الطي بفاعله المستتر أيضا العائد للضمير الجمعي المتمثل بالذات الإلهية، ومفعوله ((السماء))، لينتج لنا التناص منظومة بنائية محكمة ذات تركيب فعلي واحد على اختلاف ضمائرها، فالتركيب الأول الذي تداخل مع التركيب الثاني جسد لنا الحالة الآنية التي شابهت ذلك الموقف وهوله، إذ إن الذي حدث في بيروت مشابه ضمنياً، كما رأتها التجربة، لذلك اليوم الذي سيحدث، مع ملاحظة إبدال كلمة السجل بالكتاب؛ تطويراً للدلالة البنائية فضلا عن بيان محدودية الحدث بمكانه وزمانه إذ الكتاب عادة يكون أصغر حجماً من السجل.

وهنالك ملاحظة قد بدت لنا واضحة هي كثرة ورود الأفعال المضارعة في النص بفاعلها المضمر العائد إلى الذات: (أطوي، أحمل، أصحو، أبحث) مع ورود التركيب الأخير بفاعلة الجمعي،((فنضحك))، أي (نحن)، الذي بدا بعد هذا التركيب ظاهراً:((نحن مازلنا على قيد الحياة))؛ ليكشف حالة الغياب التي كانت متوقعة جرّاء الأحداث، ولما زال الخطر الجزئي بانَ الضمير الجمعي، للأنا والحكام، بوصفه حياً لم يمت، لذلك ظهر واضحا تركيباً ودلالةً. فالنص الجديد إذن طوّر الدلالات البنائية عبر انبناءات معينة، ليسهم في تبيان الرؤية الحالية للذات ومكانها المدمّر بيروت إثر الأحداث التي حصلت فيها جرّاء القصف الجوي لطائرات الاحتلال .

فالتناص هنا، كونه مقصوداً ينجم عن قراءة واعية مزامنة لإنتاج النص الوليد، وفي هذه الحالة يكون النص المرجعي بارزٌ في النص الجديد، كما يكون مسار هذا الأخير منسجماً ومسار النص المرجعي، بمعنى أن ترائيات النص المرجعي هنا واضحة بصورتها الشكلية في النص الجديد، وتحيل مباشرة إلى ما يقابلها في النص المتناص معه، عند القارئ الذي يستدل عليه بمجرد القراءة والتمعن(١٤).

أما النمط الآخر من أنماط التناص مع القرآن في مطولات الشاعر فهو تقاطع الرؤية الشعرية مع الدلالة القرآنية وإنتاج نصٍّ شعريٍّ بتوظيف روح الآية المتناص معها، توظيفاً بنائياً قائماً على العلاقة الجدلية بين النصّين، وهذا ما وجدناه في المطولات : (مديح الظل العالي؛ والهدهد؛ وجدارية) ويتجلى لنا هذا اللون من التناص في (مديح الظل العالي) وهذه النبرة الخطابية الدّاعية إلى الجهاد، باستهلال المقطع بمفتاح التقدّم والاندفاع:

اللهُ أكبرْ
هذه آياتنا، فاقرأْ
باسم الفدائيِّ الذي خَلَقَا
من جُرْحِه شفقا
باسم الفدائيِّ الذي يرحلْ
من وقتكم .. لندائِهِ الأوّل
الأوَّلِ الأوَّلْ
سُندمِّرُ الهيكلْ .
باسم الفدائيِّ الذي يبدأْ
اقرأ

بيروت – صُورتُنا

بيروت – سورتُنا.[١٥]

امتزج التناص هنا مع خيوط النص الذي وفد إليه وأصبح جزءاً منه[١٦]، بتحميله دلالات جديدة تتفق وما للتجربة من إيحاءات رؤيوية وواقعية، إذ يبدأ النص بالجملة الاسمية : ((اللهُ أكبر)) وهذه الأخيرة هي مفتاح الآذان الذي يتهادى بموجاته الأثيرية ليصل إلى امتدادٍ مكانيٍّ واسع، وهو يحمل في طياته معاني التهيّؤ والاستعداد والتجمّع وهو هنا يحيل إلى التحريض على المسير في الجهاد والاندفاع نحوه، ثم يأتي اسم الإشارة الموحي بالإشارة إلى ما هو قريب، وخبره ((آياتنا)) المتعلقة بالجملة السابقة، لتتوّج الآيات بذكر اللهِ الذي شرّع الجهاد، ثم يأتي التناص الديني بعلاقته الجدلية مع صور هذا النص : ((فاقرأ / باسم الفدائي ...)) المتضمن للآية الأولى التي نزلت على النبي محمد (صلى الله عليه وآله) والتي تأمره بالقراءة : چ چ چ چ چ چ چ[١٧] .

فهذا التعالق النصي بين فعل القراءة في النص الحاضر، وفعل القراءة في النص الغائب جسد معاني المبادرة وتحمل أعباء المسؤولية بالنسبة للمجاهدين في بيروت، كما فعل النبي الكريم (ص) في تحمل أعباء تبليغ الرسالة السماوية .

ولكن عند إتمام قراءة الجملة المتناص بها نكتشف مدى التصرف بالآية الكريمة وسحبها إلى حدود التجربة الشعرية، إذ إن فعل القراءة الموجّه للمتلقي من قبل الأنا المخفي وراء أستار النص، يأمر أن تكون القراءة باسم الفدائي الذي خلقا، هذه الدلالات الجديدة للنص القرآني تعكس مدى أهمية الفدائي الذي خلقا، وتؤكد على دوره الرئيسي في عملية المواجهة والخلق الجديد لمعاني الحرية. ذلك الفدائي الذي ((يرحل))، أي ،هو، على الدوّام والاستمرار من وقت بيروت وتاريخها ليصل إلى ندائه الأول المتمثل بالحياة الأخرى التي تنتظره ... ثم يأتي فعل التدمير المقترن بالسين المستقبلية ((سندمّر الهيكل)) بفاعل (الأنا) الجماعية المضمر المتمثل بالذات الشاعرة والمجاهدين،إذ يكون هذا التدمير جاهزاً إذا ما قُرأت الآيات باسم الفدائي الذي قرأ ويقرأ ((اللهُ اكبر))، لتأتي الجملتان الاسميتان على التوالي كي تؤكدان حالة القراءة التي بموجبها ستكون بيروت سورة ومرآة للذات والمجاهدين:((بيروت صورتنا/ بيروت سورتنا)) فبيروت الصورة الأخرى لفلسطين، وهي السورة التي قرأت باسم الفدائي الفلسطيني الذي جسّد معناها وشرح معطياتها بدمه وروحه. هكذا جسدت هذه العلاقة الجدلية بين النص الحاضر والنص الغائب، حالة بيروت واندفاع المجاهدين نحو آيات الفداء التي قرأت باسم الفدائي الذي رحل ويرحل عن بيروت وحصارها، فالفدائي مقدس وخالق لمعاني التضحية والفداء .

ومثل هذا وجدناه في مطولة (الهدهد) عند مقارنته بين الطينة البشرية والنار الشيطانية عبر ثنائية ضدية تحاورت مع النص القرآني :

والأرضُ تكبر حين نجهل، ثم تصغر حين نعرف جهلنا
لكننا أحفادُ هذا الطين، والشيطان من نارٍ يحاول مثلنا
أن يدرك الأسرار عن كثبٍ ليحرقنا ويحرق عقلنا
والعقل ليس سوى دخان(١٨)

تنتشر التقابلات الضدّية في زوايا الصورة، مما أضفت عليها دينامية حرّكت مفاصلها الإيقاعية بنبرة حزينة، في تحيين بؤرة الزمان المفضي إلى إدراك كنه الحقيقة، وانكشاف أمر الآخر المستكبر على الأنا الجمعية أصحاب الأحقّية في الامتلاك، وهذا الاستكبار للطرف الآخر يقودنا إلى قوله عزَّ من قائل: چ ﯥ ﯦ ﯧ ﯨ ﯩ ﯪ ﯫ ﯬ ﯭ ﯮ ﯯ ﯰ ﯱ ﯲ ﯳ ﯴ ﯵ ﯶ ﯷ ﯸ ﯹ ﯺ ﯻ ﯼ ﯽ ﯾ ﯿ چ(١٩).

فالصورة قامت باستدعاء النص القرآني الذي يقارن بين آدم الطيني وإبليس الناري، في زمن ماضٍ ليربطه بالحاضر بدلالات جديدة تخدم الفكرة التي يتطلع النص إلى بيانها .

فأحفاد الطين هم الفلسطينيون الذين خلقوا من طينة فلسطين فهم في قبال آدم (عليه السلام) والشيطان هو العدو المستكبر الذي خُلق من نار، وهذه الأخيرة لا تلتقي مع الطين الذي أُمِرَ الشيطان أن يسجد للمخلوق الذي خلق منه. وهنالك دلالة على كثرة المخلوقين من طين في مقابل الشيطان المفرد الذي خلق من نار من حمأ مسنون، إذ الكثرة هم الشعب الفلسطيني، والقلة هم الأعداء المستكبرين المحاولين إدراك أسرار البلاد.

فالأرض في حالة اتساع : ((الأرض تكبر))، بوصفها الثابت من المبتدأ وخبره الجملة الفعلية، وهذا الثبات يجسده الدال اللساني الظرفي ((حين)) والفعل المضارع ((نجهل)) وهذا الاتساع الحجمي للأرض ربما بمعنى انتشار الأعداء فيها بسبب الجهل، وهذا الأخير صادر عن فعل الشيطان الذي يحاول ((عن كثب ليحرقنا ويحرق عقلنا))، فاحتراق العقل بالجسد الناري هو ما يؤدي من ثم إلى اتساع الأرض وكبرها بأحفاد النار، ثم أن الأرض في مقابل الاتساع، تصغر حين يتضح ذلك الجهل ويُعرف من قبل أحفاد الطين السكان الأصلين للمنطقة، ثم يأتي الاستدراك ((لكننا)) ليكشف حالة المقابلة بين طين ونارٍ في أزلية ماضية تعانق اللحظة الحاضرة بدلالة شيوع الأفعال المضارعة التي قلبت الزمن إلى اللحظة الراهنة : (نجهل – تكبر – تصغر – نعرف – يحاول – يدرك – يحرقنا – يحرق)، لحظة اتساع الأرض أو صغرها بين طرفي المعادلة المصيرية، أحفاد الطين، وأتباع النار،

فالآية المباركة التي استدعتها التجربة تفضي إلى المقارنة بين طرفين متناقضين آدم (ع) وإبليس اللعين لتغدو التجربة ذات دلالة جديدة استثمرت الطاقة الإيحائية وامتصت دلالة الآية لتكشف حالة الشعب الفلسطيني في قبال أعدائه المتواجدين عن كثب في المنطقة المحتلة .

وفي جدارية الشاعر يشكّل التناص مع القرآن الكريم جزءاً بارزاً في تشكيل وإنتاج دلالاتها الشعرية، بتفاعلها مع دلالة النص القرآني، تفاعلا بنائيّا. حيث يطالعنا درويش مخاطباً الموت :

فيا موتُ ! انتظرني ريثما أنهي
تدابير الجنازة في الربيع الهشِّ،
حيث وُلدِتَّ حين سأمنع الخطباء
من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين
وعن صمود التين والزيتون في وجه
الزمان وجيشه.(٢٠)

هنالك إحالة في هذا النص إلى قوله تعالى چ ٱ ٻ ٻ ٻ ٻ پ پ پ پ ڀ ڀ ڀ ڀ چ(٢١).

هنا يدمج الشاعر النص الديني إدماجاً بنيوياً يجعلهُ طرفاً متفاعلاً في النص، وهنا نلمح كيفية الاستغلال للنص القرآني وتحويره ودمجه في نسيج النص الشعري(٢٢)، فالبلد الأمين هنا قد تحول إلى حزين، يشير إلى (فلسطين) والتين والزيتون أبناؤها ووجه الزمان الأعداء .

تبنى الصور هنا داخل المقطع في نمو درامي متنوع، وما تحمله من تشكيل فني مرتبط بالأفكار الجديدة عبر إبداع علاقات متجاوبة مع النص السابق، النص القرآني، والنص اللاحق نص القصيدة(٢٣) فنداء الموت البعيد عن روح الأنا / الشاعرة، والقريب من جسده، يُطلب منه الانتظار في سبيل الالتماس : ((فيا موت انتظرني)) والانتظار هنا قد طلب لإنهاء شيء قد بدأ به الأنا / الشاعرة، والذي هو ((تدابير الجنازة))، والجنازة هنا يبدو أنها تحيل إلى (قضية فلسطين) التي ماتت بسبب ربيعها الموسوم بالهشاشةِ، بدلالة قوله : ((حيث ولدتُ)) فالمكان بتجلياته هنا قد رسم أبعاد القضية التي ماتت في زمان هش. ثم يأتي الدال اللساني ((حين)) ليؤكد حالة المنع التي سوف تصدر من (الأنا) لأولئك الخطباء (أصحاب الشعارات) المتكررة عن البلد الحزين على موت القضية، فالنص الجديد هنا قام بـ ((إعادة تشكيل للنص المرجعي، [عبر بنية] جديدة مختلفة كلياً يدخل النص المرجعي فيها بوصفه جزءاً لا يتجزّأ من نسيجها الخاص))(٢٤). فالشاعر دمج النص السابق وجعله طرفاً مهماً في تشكيل رؤيته الحاضرة .

وهناك ملاحظة قد بدت لنا واضحة في تتبعنا لتناص الشاعر مع القرآن الكريم، هي تكـــراره التناص مع الآية (٣١) من سورة البقرة، وقوله تعالى : چ ڤ ڤ ڃ ڃ چ، أكثر من مرة، إذ نجـــدها كما هي في مطولة (الهدهد) وقول درويش :

ماذا وراء السُّور ؟ علَّم آدم الأسماء كي يتفتح السرُّ الكبيرُ

والسِّرُ رحلتنا إلى السِّري.(٢٥)

ونجدها في مطولة (مديح الظل العالي) متّصلةً بياء المتكلم ((علَّمتني) إذ يقول فيها:

علَّمتني الأسماء

لولا

هذه الدول اللَّقيطة لم تكن بيروت رملا(٢٦)

وفي (تأملات سريعة) تتصل دلالة الآية وقصة آدم (ع) وخصوصاً دلالة الفعل فعـــل التعلـــيم بالمدينة، حيث يقول :

ما الذي يجعلني أقفزُ من هذا الآذان

لأصلّي للّذي علّمها أسماءَهُ

ثم رماني للأغاني.(٢٧)

أما في (مأساة النرجس ملهاة الفضة)، فتقلب دلالة القصة، وينتفي فعل التعليم، إلى نفي المعرفة لتلك الأسماء بالنسبة لـــ (هابيل) المقتول من قبل أخيهِ (قابيل) :

هل كان أولُ قاتلٍ–قابيلُ– يعرفُ أنّ نومَ أخيه موت ؟

هل كان يعرفُ أنه لا يعرفُ الأسماءَ، بعد، ولا اللغةْ. (٢٨)

ففي التناص الأول من مطولة (الهدهد)، ينقل درويش جزءاً من الآية، الجزء الكبير منها بجعل نصه الشعري جسراً تمر عليه الإيحاءات القرآنية لتمتزج بدلالتها ودلالة الصورة التي يريد إيصـــالها للمتلقي، فالشاعر يجعل من الفلسطيني (آدماً) عبر تحويل دلالة النص، ليكون التعليم للفلسطيني بمثابة الامتلاك الفريد لأرضه وقضيته مع ملاحظة غياب الدال اللساني من النص (كلّها)؛ في بيان محدودية الدراية بالنسبة لـــ (آدم) التجربة الشعرية .

وفي مطولة (مديح الظل العالي) يتصل فعل التعلم بياء المتكلم ((علَّمتني))، المتكامل بمنظومته الفعلية،إذ المتكلم هنا هو الفلسطيني، بوصفه المعمول الأول للفعل، والفاعل قـــد اختفـــى وراء فعـــل التعليم،أما ((الأسماءَ)) فدال رمزي معمول آخر لفعل التعليم قد أخذ دلالته من إيحاءات الآية ليدل على امتلاك الحرية، حرية العيش في لبنان وإطلاق العنان لتطلعات الفلسطيني فيها .

أما في مطوّلة تأملات سريعة، فلا تخرج دلالة لفظة التعليم عما سبق من الإيحاءات على الرغم من انتقال فعل التعليم إلى المؤنث ((علّمها)) أي فلسطين، عبر صورة مجازية، تقارن المدينة بآدم الذي امتلك الجنة بكل ما فيها .

وفي (مأساة النرجس..) تنتقل دلالة الفعل إلى ((هابيل)) المقتول غدراً من أخيه، وهي هنا بمعنى عدم إحراز الفهم التام للأسبقية والتجذّر في المكان الذي خرج منه هابيل / الفلسطيني مقتولاً من قبل أخيه، مغدوراً، ففعل التعلّم قد تحوّل هنا من جانبه البنائي إلى فعل مضارع منفي ((لايعرف))، أي (قابيل) ليشكّل علاقة جديدة تؤكّد استمرارية حدوث القتل من قبل (قابيل) الحالي(العدو)، وبيان مظلومية (هابيل) في اللحظة الآنية، بوصفه المواطن الفلسطيني، ونفي عنه آلية المعرفة بكل منطلقاتها من أسماء ولغة. فالتناص هنا شكّل علائق بنائية جديدة كشفت الرؤية الحالية وأبانت العلاقة الجدلية بين الطرفين المتنازعين: (القاتل..) و(المقتول..) في زمان ومكان محددين . فالشاعر في هذه التناصات جميعاً تصرف بمضمون الآية بناءً ودلالةً، مبدّلاً ومحاوراً بحسب ما تقتضيه التجربة الشعرية الحاضرة وإيحاءاتها الجديدة .

هكذا وظَّف الشاعر التناص مع القرآن الكريم[٢٩] عبر امتزاجه في نصوص الشاعر بناءً وتركيباً متماهياً مع البنى النصية للمطولات، إذ جاء على نمطين اثنين: منها ما جاء على شكل إشارات لفظية موحية، ومنها ذوبان النص في محيط التجربة لإنتاج نصٍ مفتوح على تأويلات متعددة تصب في خدمة التجربة التي ولد منها ولها النص الأدبي .

المحور الثاني : التناص مع الإنجيل (العهد الجديد) :

لم يشكل هذا المحور تواتراً ملحوظاً في مطولات الشاعر جميعها، حيث تركّز في عدد من المطوّلات منها : (مديح الظل العالي؛ مأساة النرجس ملهاة الفضة؛ وجدارية)، أي في مرحلة ما بعد الخروج من بيروت ومعاناة الحصار والمصير المجهول .

هنالك قرائن يستمدها الشاعر من الإنجيل، تخلق تواتراً في مستويي الدلالة الماثلة والغائبة تسهم في تشكيل ملامح لغته الشعرية، إذ تعدُّ سيرة المسيح مصدراً خصباً في بناء دلالات الشاعر[٣٠]، فلهذه الشخصية الدينية إيحاءات متميزة من أهمها فكرة الخلاص، وحمل الصليب التي تتواءم مع واقع الشعب الباحث عن الخلاص وحمل الصليب ضد الأعداء أنفسهم .

ففي مطولة (مديح الظل العالي) يستحضر درويش رموزاً من الإنجيل، من مثل (الشجيرة) و(عيد الخبز)، في وداعه للبنان :

يا أهلَ لبنانَ ... الوداعا

شكراً لكلِّ شجيرةٍ حملت دمي
لتضيء للفقراء عيد الخبز،
أو لتضيءَ للمحتلِّ وجهي كي يرى وجهي
ويرتديَ الخداعا .
شكراً لكلِّ سحابةٍ غطّت يديَّ
وبلّلت شفتيَّ،
حتى أعطت الأعداء باباً .. أو قناعاً.[٣١]

يبدو التناص الإنجيلي واضحاً في هذه الصورة عبر جدلية بين الواقع المأساوي وبين ما جرى في الزمن السالف للسيد المسيح (عليه السلام)، فالكرمة، ودم المسيح، وعيد الخبز، تشير إلى معجزة إطعام الخمسة آلاف، كما يبدو ذلك جلياً في الإصحاح (الرابع عشر) من إنجيل (متى)، والذي نصّهُ : ((... ثم أمرَ الجموع أن يقعدوا على العشب، وأخذ الأرغفة الخمسة والسَّمكتين، ورفع عينيه نحو السماء وبارك وكسر الأرغفة وأعطى تلاميذه، والتلاميذ أعطوا الجموع. فأكلوا كلهم حتى شبعوا، ثم رفعوا اثنتي عشرة قفّةً مملوءةً من الكسر التي فَضَلَتْ. وكان الذين أكلوا نحو خمسة آلاف رجل ماعدا النساء والأولاد))[٣٢]، هذا من ناحية قول درويش ((عيد الخبز))، أما من ناحية الشجرة التي حملت دمه، أو عبر بنيتها التي جاءت على صيغة التصغير ((شجيرة)) فيحيلنا إلى تعاليم المسيح الذي يقول : ((اجعلوا الشجرة جيدةً تحملُ ثمراً جيداً، واجعلوا الشجرة رديئة تحمل ثمراً رديئاً))[٣٣] .

فهي إذن مغايرة بنائية بين شجرة النبي(عليه السلام) وبين شجيرة الأنا/ الشاعرة، وهذه الأخيرة كشفت لنا دلالة صغر حجم التضحية التي قدّمها الأنا في بيروت كما يرى ذلك، أو أن تكون الأماكن التي خصصت للمقاتل الفلسطيني صغيرة لم تكن تفي بالغرض ولم تكن بحجم التضحية التي قُدمت من قبل المقاتل لبيروت، لذلك قال: ((شجيرة)) ولم يقل: (شجرة) .

أما ما يخص الكرمة التي حملت المسيح سابقاً، واليوم هي تحمل الدم الفلسطيني، فإن بإمكانها أن تعطي ثمراً صالحاً، أو بعكسه، وإن بدت في ظاهره صالحة، وهذا استعمال جديد للتاريخ الديني القديم حسب تجربة درويش الجديدة، تخدم الحدث الآني، وتنفخ في الحدث القديم نفساً جديداً، فالكرمة – الشجيرة – التي حملت دم المسيح لأجل عيد الخبز لن تحيا – في الذاكرة والواقع – إلاّ لأنها حملت دم الفلسطيني[٣٤]، كاشفةً عن عمق العلاقة بينه وبين السيد المسيح الذي حمل في السابق – كما يعتقد النصارى – على تلك الكرمة بدلالة التضحية والفداء .

أما ما يخص قوله : ((شكراً لكل سحابة غطّت يديَّ)) فيحيلنا إلى تناص انجيلي، إذا ما نظرنا إليها من زاوية الرؤية الداخلية لفعلها المجازي – إذ نقرأ في إنجيل (متى) الإصحاح السابع عشر ما نصَّهُ :((وبينما هو يتكلَّمُ، ظلَّلتهم سحابة مضيئةٌ، وقال صوتٌ من السَّحابةِ : ((هذا هو ابني الحبيبُ الذي به رضيتُ، فله اسمعوا!)) فلما سمع التلاميذ هذا الصوت وقعوا على وجوههم وهُم في خوف شديد، فدنا يسوع ولمسهم وقال لهم : ((قوموا لا تخافوا)) فرفعوا عيونهم، فما رأوا إلاّ يسوع وحده))[٣٥]، وكذلك يحيلنا لقول النبي عيسى (عليه السلام) : ((سترون بعد اليوم ابن الإنسان جالساً عن يمين الله القدير وآتياً على سحاب السماء))[٣٦] .

السحابة في سياقها الأول ذات مفهوم قديم أما في سياقها الآخر فهي ذات مفهوم جديد، على الرغم من أنها احتفظت بالقوة كـ (صفة) أسطورية ثابتة لها . إن تأنيس الأسطورة جلياً في فعل السحابة، حيث قام بفعل التغطية فهي ((غطّت))، و((بلّلت)) الأنا المتحدث، الشاعر / المجاهد، وهي كذلك قامت برد الفعل لقوله : ((حتى أعطت الأعداء باباً .. أو قناعاً)) فالتناص جوهر إنساني وفيه نقض للغيبي[٣٧]. فهو هنا قد جعل من السحابة الواحدة سحباً كثيرة بدلالة الدال اللساني الذي يشير إلى العموم :((لكل سحابة)) مع ملاحظة فعل التغطية : ((غطّت)) الذي يشير إلى زمن ماضٍ كانت تحياه (الأنا) في بيروت. فالتجربة هنا نهلت من الإنجيل خدمة للرؤية الحالية التي رأت من السحب ذات المعاجز الباهرة في بيروت ما لا يحصى عدداً بدلالة الدّال الذي ذكرناه . إذن فالتناص مع الإنجيل أسهم في بيان رؤية الشاعر وتجربته في خروجه من بيروت مودعاً بوداعه الأخير وكأنه المسيح في رحيله عن بلدته .

ويطالعنا الشاعر في مطولة : (مأساة النرجس ملهاة الفضة) بتناصٍ من التراث المسيحي مجسِّداً العشاء الأخير الذي قام به السيد المسيح (عليه السلام)، عبر بناءٍ سرديٍ للراوي المنتمي إلى ضمير الجماعة :

عادَ المسيحُ إلى العشاء، كما نشاء، ومريمٌ عادت إليه
على جديلتها الطويلة كي تغطّي مسرح الرّومان فينا .
هل كان في الزيتون ما يكفي من المعنى .. لنملأ راحتيهِ
سكينةً، وجروحه حبقاً، وندلقُ روحنا ألقاً عليهِ ؟[٣٨]

إن ذكرى إحياء العشاء المقدّس تؤدي بالتالي إلى فكرة حلول السيد المسيح في كل من يمارسها في عيد الفصح، حيث يتحول الخبز عنده إلى جسد السيد المسيح ودمهِ ويحيل فيه[٣٩]، فالنص برموزه الإنجيلية يحيلنا إلى فكرة العشاء المقدس، عشاء الفصح، الذي يدلُ على قرب ساعة السيد المسيح[٤٠]،

حيث نقرأ في الإصحاح السادس والعشرين من إنجيل (متى) : ((وبينما هم يأكلون، أخذ يسوع خبزاً وبارَكَ وكَسَرَهُ وناولَ تلاميذهُ وقال : (خذوا كُلوا، هذا هو جَسَدي) .

وأخذَ كأساً وشَكَرَ وناولهم وقال : ((أشربوا منها كلكم هذا هو دمي، دم العهد الذي يُسفَكُ من أجلِ أناسٍ كثيرين، ولغفرانِ الخطايا))[٤١] .

يفتتح النص بفعل العودة وفاعله المسيح : ((عاد المسيحُ)) ثم تأتي ملحقات الجملة ومتعلقاتها من الجار والمجرور مسحوبةً من السياق الإنجيلي:((إلى العشاء))، ولعل هذه العودة للسيد المسيح، هي عودة المجاهد الفلسطيني وبذل روحه ودمه رغم خيانة الأعداء، وهذا الحال يشبه حال السيد المسيح الذي قرأ الخيانة في وجوه المحيطين به في ذلك العشاء، ورغم ذلك قدم ما قدم في سبيل غفران الخطايا، فالفلسطيني والسيد المسيح صنوان في مسار عملية الفداء .

وهذا التناص له إشارة جديدة أثرت النص، وهي إشارة بالعودة إلى الماضي وتكريسه وأخذ العبر منه وهي أيضاً ((العودة لقراءة الراهن بعين تاريخ يعيد نفسه أيضاً))،[٤٢] عودة إلى مرايا المكان عودة إلى ظلال المسيح في أرض الجليل، وعودة الفلسطيني إلى مهده الأول وجهاده القديم عبر المشيئة المصيرية التي عبرت عنها التجربة : ((كما نشاء))، أي (نحن)، بهذه المشيئة ذات الحدث الآني، وكأن عودة ظلامة المسيح المعادل الموضوعي لجراح الفلسطينين بإرادة الشعب وقد فرضت عليه .أما قوله ((ومريم عادت إليه..))[٤٣] ربما هي هنا تقابل فلسطين الحانية على جسد الشهيد بحدثها الماضي فهي لاتعود إليه آنيا؛ بدلالة فعل العودة (عادت) . إذن فالتناص مع التراث الإنجيلي ركّز على أهمية سيرة السيد الفادي ومواقفه بالنسبة لليهود فهي سيرة مشابهة لسيرة الفلسطيني المدافع عن أرضه والحامل صليبه على ظهرهِ والباحث عن هدف التحرر من الأعداء رغم غياب مريم (فلسطين) عنه .

ونجد هذا المعنى، بتجلياته في جدارية الشاعر عبر حديثه عن المستقبل عبر فعل الصيرورة المنتمي للزمن الآتي في إحالة جلية إلى السيد المسيح (عليه السلام) وعشائه الأخير وتضحياته الجسام:

سأصيرُ يوماً كرمةً،
فليعتصرني الصيفُ منذ الآن،
وليشربْ نبيذي العابرون على
ثُريّات المكان السُّكَّريِّ !
أنا الرسالة والرسولُ
أنا العناوينُ الصغيرةُ والبريدُ
سأصبرُ يوماً ما أريدُ[٤٤]

يُنبئ النص عن ولادة جديدة لرؤى الشاعر عبر فعل الصيرورة الممتدّ في زمنه إلى زمن الحاضر والمستقبل، فمخاض التجارب أسفر عن ولادة لفعل التحدي((سأصير)) بفاعله المضمر (أنا)، الذي يحاول أن يأخذ من معطيات السيد المسيح الذي صُلب – كما يبدو للعقيدة النصرانية – على تلك الشجرة في سبيل الحق والحرية، فالكرمة والاعتصار، والنبيذ كلها معانٍ تدّل على التوحد مع معاجز وتضحيات السيد المسيح في آنية اللحظة ((منذ الآن)) وفداء ذلك المكان السكري (فلسطين) .

والآخرون الأكثر أهمية هنا هم الذين عبّر عنهم الشاعر بقوله : ((العابرون)) فهم حاضرون في الصياغة رغم صفة (العبور) التي تحيل إلى الذهاب وعدم البقاء، فهم سيشربون نبيذاً ينتج من اعتصار المتكلم عندما يتحول إلى (كرمة)، إنهم عابرون على ثريات المكان، فمسألة العبور هنا مرتبطة بالمكان، إنه عبور نهر من وجهة النظر التي تطلقها تسميتهم العبرانيين، ومسألة عبور للأرض الفلسطينية من وجهة نظر الشاعر[٤٥]،

لتبدو نقطة التحدي بارزة عند توالي الجمل الاسمية التي تؤكّد ثبات الصفة المرجوة للأنا في صيرورتها المرتقبة: ((أنا الرسالة والرسول/أنا العناوين الصغيرة والبريد))، بهذه المتواليات اللسانية الثابتة تجسدت إرادة (الأنا) بصيرورتها كيفما شاءت باختتام المقطع بالبناء الفعلي المرتبط بقضية الكرمة المسيحية إذ الصيرورة هنا((شمولية متحررة من الهاجس المناوئ)) [٤٦] ومثبتة لوجود (الأنا) واتساع مساحة الأمل المنوطة بفاعلية الصيرورة .

وفي موضع آخر من الجدارية يقارن الشاعر نفسه بالسيد المسيح ومعجزته في السير على البحيرة، لكنه يفترق عنه بنزوله عن ذلك الصليب لخشيته من العلوّ، وعدم تبشيره بالقيامة :

مثلما سار المسيحُ على البحيرة،
سرت في رؤياي . لكنيّ نزلتُ عن
الصليب لأنني أخشى العلوَّ، ولا
أبشِّرُ بالقيامة[٤٧]

في هذا التناص مع قيامة المسيح ومعجزته قدّم درويش إضاءات فنية ومعرفية كبيرة الفائدة، وأسبغ على النص تداعيات وتراثيات جديدة قد التحمت بنسيج المطولة وبنيتها[٤٨] .

إذ تحيلنا لفظة ((بحيرة)) في السطر الأول، إلى البحيرة الفعلية التي سار عليها السيد المسيح (عليه السلام) في بيان معجزته، وهي بحيرة (طبرية) حيث نقرأ في إنجيل (يوحنا) الإصحاح الحادي والعشرين : ((وظهر يسوع لتلاميذه مرَّةً أخرى على شاطئ بحيرة طبريَّة ...))[٤٩] .

فهذا التناص مع الإنجيل بقول الشاعر : ((مثلما سار المسيحُ على البحيرة)) يحيلنا إلى معجزة المسيح (عليه السلام) في سيره على تلك البحيرة، فالشاعر هنا يقارن ويمثل نفسه بأداة التشبيه ((مثلما)) بما فعل النبي (عليه السلام)، ولكن مسير الشاعر يختلف مع صورة المسير الحقيقية التي حدثت للنبي، إذ إن السير بالنسبة لدرويش كان في مرايا الحياة، أو بما عبَّرت عنها التجربة ((في رؤياي))، ثم يستدرك الشاعر بقوله : ((لكنّي نزلتُ عن الصليب))، ولعل هذا النزول يقودنا إلى ما قيل للنبي اليسوع (عليه السلام) في الإصحاح الخامس عشر من إنجيل (مرقس) : ((وكان المارَّةُ يهزّون رؤوسَهُم ويشتمونه ويقولون : ((آه يا هادم الهيكل وبانَيهُ في ثلاثة أيامٍ ! خلّص نفسك وأنزل عن الصليب))[٥٠]، فالشاعر يغير من دلالة الآية، بعمله خلاف ما فعل السيد المسيح بنزوله عن ذلك الصليب : ((نزلتُ عن الصليب)) وكأنه أي الشاعر قد استجاب لنداء المناوئين في طلب نزوله من على الصليب، فالدلالة الإنجيلية كانت بمنظومتها البنائية الأمرية: ((انزل عن الصليب)) وهي هنا في التجربة متكاملة بنائياً من الفعل وفاعله ومفعوله: ((نزلت عن الصليب))، أي في اللحظة الآنية المستمرة، وكأن الدلالة البنائية هنا جسّدت فاعلية النزول التي لم تحدث سابقا بحدوثها في اللحظة الراهنة ، فهي أمدّت التجربة السابقة وانصهرت معها كاشفة رؤى جديدة وعلائق جديدة . ويبدو أن حالة النزول هنا تفسَّرُ بالخوف والخشية من الموت، أو أن يكون عند استيقاظهِ من الرؤيا التي هي بمثابة النزول من على الصليب – الموت، الذي رآه في منامه فهو يخشى العلَّو، أي الحياة الأخرى ، وهو كذلك لا يبشر بالقيامة، إذ لو بقي على صليبه لا يعود مرّة أخرى، مثلما فعل المسيح (عليه السلام)، وربّما يكون ذلك السير في الرؤيا، والتي عدّها معجزةً بمقارنتها بسير المسيح (عليه السلام) على البحيرة، هو سيرٌ في نواحي البلاد، حاملاً تجربته الشعرية الباحثة عن تحقق الحلم في العودة إلى الوطن، فكما أذهل المسيح اليهود بتلك المعجزة أذهلهم درويش بفنه وأشعارهِ .

فدرويش هنا يستدعي هذه المعجزة، وتناصّه معها كاشفاً عن رؤيته الحلمية بالحلول في وطنه الذي لم يستطع الاستشهاد فيه لذلك لم يبق على الصليب، أي لم يتحقق الموت الفعلي، لذلك فهو لايبشَّرُ بالقيامة .

فالشاعر قام بامتصاص الحادثة الدينية وإذابتها في نسيج انبناءاته التركيبية؛ مشكلاً من خلالها علائق رؤيوية جديدة مازجا الماضي مع التجربة الآنية دلالة وتشكيلاً .

ثانياً : التناص الأدبي :

ويعني تداخل النصوص الأدبية القديمة والحديثة بتعالق يرفد الفكرة التي ينشدها المبدع، ((وينبني هذا التناص على قانوني المشابهة والحكمية. بمعنى مشابهة الأبيات المضمنة من حيث

معانيها مع المعاني المراد توصيلها في النص الشعري. أما الحكمية، فالمقصود بها اتّسام بعض الأبيات المضمنة بالطابع الحكمي الذي يجعلها منفتحة وممتدّة زمنياً، ومن ثم صلاحيتها لكل توظيف فني جديد، حيث تعمل على شحن المتناص بطاقة هائلة من الدلالات والإيحاءات، وعندئذٍ يصبحُ موضع التناص من القصيدة هو المركز الموّلد للمعاني التي تنداح منه باتجاه باقي الأجزاء))[٥١] .

يتركز التناص في مطولات الشاعر مع النصوص الأدبية، في مطوّلة (جدارية)، التي وظف فيها تناصات عدة منها التناص مع شخصية (امرئ القيس)، و(لبيد بن ربيعة)، فضلاً عن أن عنوان المطولة يحيلنا إلى تناصٍ مع المعلقات السابقة[٥٢]. تأتي بعد الجدارية مطولة (قصيدة الأرض) التي جاء في أحد مقاطعها مقطع من قصيدة اِليوت (الأرض اليباب)، ثم (مديح الظل العالي)، باستدعائها مقطعاً من قصيدة سميح القاسم (سقطت جميع الأقنعة)، بعدها تأتي (قصيدة بيروت) التي استدعت مقطعاً من معلقة الشاعر امرئ القيس. وسوف نرى كيفية اشتغال هذه التناصات في المطولات التي استدعتها، وكيفية تشكيل نظامها البنائي :-

ففي جدارية الشاعر نرى حضوراً واضحاً واستحضاراً لصورة امرئ القيس في رحلته ومعاناته، وأخيراً موته :

يا اسمي : سوف تكبرُ حينَ أكبرُ
سوفَ تحملني وأحملك
الغريبُ أخُ الغريب[٥٣]

تنشطر الذات المتكلمة في هذا المقطع إلى نصفين (الأنا + الاسم)، في علاقة تبادلية تجاذبية : (تكبر – أكبر، تحملني – أحملك، غريب – غريب)، وكأن الاسم من خلال حرف النداء الدال على البعيد قد انفصل عن المسمّى، وعلى الرغم من ذلك الانفصال توجد هنالك علقة وحلقة وصل بين الاثنين، بدلالة التقابل الحاصل بينهما، فالاسم يحمله صاحبه، وصاحب الاسم حامل لاسمه، ثم تأتي جملة الاسمية : ((الغريب أخُ الغريب))، بانتقال الدلالة من الفعلية الدينامية إلى الجملة الخبرية الدالة على الثبوت وببساطة تركيبها، لتحيلنا إلى قول الشاعر امرئ القيس، عندما مرّ على قبر لامرأةٍ جليلة القدر :

أجارتنا، إنّا غريبان هاهنا وكُلّ غريبٍ للغريب نسيبُ[٥٤] [من الطويل]

فالنص قام بامتصاص هذا البيت، وإذابته لتبيان حالة الغربة التي تحياها (الأنا) المتكلمة في النص (درويش)، فكما تحدث الشاعر امرؤ القيس مع تلك المرأة تحدث الشاعر مع اسمه الذي يراه قد اغترب عنه وحاول الابتعاد والانفصال منه حيث داهمه الموت، إذ ((تلتقي رحلة امرئ القيس المؤلمة

مع رحلة درويش في فضاء أبيض شفاف حيناً آخر، فالغربة والإحساس بدنو النهاية جمع كلا الشاعرين))[٥٥]، مع ملاحظة إبدال حالة النسب برابط أقوى، هو الأخوّة مكوّناً علائق جديدة أذابت بعض ملامح البيت القديم لبناء رؤية شعرية جديدة تلائم اللحظة الآنية للذات في اغترابها وغربتها. فالتناص هنا أصبح وكأنه((عنصر جوهري في النص؛ لاينفصل عنه؛ بل يعد عنصراً فاعلاً في تعميق رؤية النص وتكثيف شعريته، ومستواه الإيحائي)) [٥٦]، فالشاعر قام باستدعاء هذا التناص ليتناسب مع تجربته في الاغتراب والمرض الذي داهم قلبه وأودعه في غيبوبة أضاع معها حتى اسمه الذي حاول أن يتدرب على نطقه بصورة صحيحة[٥٧] .

ويقول في المطولة نفسها مستدعياً الشاعر امرأ القيس باسمه الصريح :

تعبتُ من لغتي تقول ولا
تقولُ على ظهور الخيل ماذا يصنعُ
الماضي بأيام امريء القيس الموزّع
بين قافيةٍ وقيصر .../ [٥٨]

يبدو أن الشاعر قد أنهكته لغته (هويته الإبداعية) ،((تعبت من لغتي)) والتي هي بين القول وعدمه، مع ملاحظة انتقال الشاعر من الحدث الماضي المتمثل بفعل (التعب) إلى الحدث الآني المتمثل بفعل القول ((تقول)) أي هي، فلغته قد تأرجحت بين النطق التام وعدمه، ويبدو هنا تأثر الشاعرجراء حالته الصحية..، ليستمر المضارع في النص بتوجّههِ إلى امرئ القيس: ((يصنع الماضي)) بهذا البناء المتكامل تجسدت حالة الشاعر وكأنَّ هنا هو امرؤ القيس الذي عانى من قضيّتين، قضية البقاء على حالهِ يقرض الشعر، والأخرى أخذ الثأر من قيصر الروم الذي أودى بحياته في نهاية المطاف، فالدلالة على أن الشاعر قد شبه نفسه بامرئ القيس في الانشطار، هو سعيه إلى نشر قضيته التي كرّس في الدفاع عنها حياته، والتي هي القضية الفلسطينية، فضلا عن قضية الموت الرامز إليه بكلمة (قيصر) الذي أودى بحياة امرئ القيس، ويحاول أن ينهي حياة الشاعر، فالقافية تعني اللغة والإبداع، والقيصر يعني النهاية المحتومة (الموت)، هذا مع ملاحظة تقارب بداية الكلمتين في صوت واحد (القاف)، وهو من الأصوات المجهورة التي تحتاج في نطقها إلى جهدٍ كبير، لتلائم حالة الشاعر في ذكر القدر المحتوم الذي سيصل إليه .

وفي صورة أخرى يختار درويش تناصه مع معلقة (لبيد بن أبي ربيعة) وذلك البيت ذي الحكمة، الواصف بطلان الأشياء ما خلا الله تعالى :

باطلُ، باطلُ الأباطيلُ ... باطلْ

كلُّ شيء على البسيطة زائلْ[٥٩]

عبّر درويش في هذا المقطع عن انكشاف سرائر الأشياء، وزوالها الحتميّ، ليذكّرنا بحكمة لبيد القائل :

ألا كلُّ شيءٍ ماخلا اللهُ باطلُ وكل نعيمٍ لا محالةَ زائلُ[٦٠] **[من الطويل]**

فالشاعر قد استدعى هذه الحكمة عندما انكشفت له سرائر الأشياء حين رأى الموت قد حلَّ به، مما حدا بهِ إلى استدعاء أصدق كلمة قيلت شعراً[٦١]، فهو هنا كشف ببنائه الاسمي المنتمي إلى نفحات حكمة الشاعر القديم حالة الأباطيل الباطلة التي هي تقابل في البيت السابق الحالة الكلية للأشياء ماعدا خالقها، فالسطر الأول من المتتالية اللسانية يرتبط بناء ودلالة مع الشطر الأول من بيت لبيد، أما السطر الثاني فقد تقابل مع الشطر الأخر من البيت القديم بإبدال النعيم بالكلّية الشمولية لأشياء الأرض وأثقالها ((كل شئ))، فليس النعيم وحده زائل في مايرى درويش بحكمته التي صهرت كلمة لبيد وأذابتها لتنتج تركيبا جديدا يخدم التجربة الحالية للشاعر وما تراه رويته الشعرية من زوال كبير وحتمي لجميع ملامح الأرض ، فالشاعر قام بـ ((إحياء النص الشعري القديم في ذاكرة المتلقي)) [٦٢] مازجا إياه برؤيته الجديدة لينتج لنا نصاً غنياً من الناحية التأويلية .

أما بخصوص مطولة (قصيدة الأرض)، فنجد الشاعر فيها قد استدعى جزءاً من قصيدة إليوت (الأرض اليباب) مع تحويرٍ بسيط في دلالتها وتركيبها، مع ملاحظة وضع الجملة التي استدعاها بين قوسين صغيرين :

في شهر آذار رائحةٌ للنبات . هذا زواجُ العناصر.
((آذار أقسى الشهور)) وأكثرها شَبَقاً[٦٣]

تستمر خصوبة الأرض وتتكاثر عناصرها، إذ يواجهنا درويش بزمن جديد، ويستلهم زمن الأرض اليباب للشاعر (ت . س. إليوت) ويختار مفهوم الزمن الأسطوري الذي يجسد دورة فصول الحياة من الطفولة إلى الشباب إلى الشيخوخة أو الموت إلى الحياة من جديد، وهذا هو زمن الفصول الأربعة التي يستتبعها رمزاً في الأرض اليباب، وهو الزمن نفسه عند درويش حيث تحيا الأرض من موتها، وفي يوم عرسها تفوح رائحة النباتات ... هذا زواج العناصر[٦٤]، فالشاعر يقتبس افتتاحية قصيدة إليوت، مع تغيير الشهر من نيسان إلى آذار. يقول إليوت في مقدمة قصيدته :

نيسان أقسى الشهور، يخرج
الليلك من الأرض الموات[٦٥]

فالشاعر حاول أن يقلب دلالة الجملة إلى صالحه؛ لأهمية ذلك الشهر عند الشاعر الذي يدل على الخصوبة والحياة الجديدة المتمخضة من زواج العناصر في زمنها الربيعي.

فكلا الشاعرين يوظف الزمن الربيعي ليدل على الخصوبة والولادة الجديدة كما هو معروف في الأساطير القديمة، تموز، وأدونيس، وعشتار، ويضع الشاعر هذا الاقتباس بين قوسين ليشير إلى النص الأصلي الغائب وإلى دلالاته المتنوعة في قصيدة (إليوت) وهذا التناص مع القصيدة المذكورة لا يظهر إلاّ مرّة واحدة وبجملة واحدة فقط، ولكن دلالاته وإشاراته المختلفة في قصيدة (الأرض اليباب) متنوعة ومتشعبة وغائبة، هذه الإشارات جزء من النصوص الغائبة في قصيدة درويش، وخصوصاً دلالة الزمن(٦٦) .

وفي (مديح الظل العالي) يستحضر درويش معنى من معاني قصيدة (سميح القاسم) سقوط الأقنعة، بامتصاصٍ يشير إلى دلالات جديدة، وبصورة مغايرة تناسب التجربة التي كُتب النص على إثرها :

سقط القناعُ عن القناعِ عن القناعِ
سقطَ القناعُ
ولا أحدْ
إلّاكَ في هذا المدى المفتوح للأعداء والنسيان،
فاجعل كلَّ متراسٍ بلد
لا .. لا أحدْ (٦٧)

يتجلى وجه المقنع بسقوط قناعه، فيفتضح أمره، وهنا في هذا المقطع الدرامي القائم بين الأنا الشعرية وبين المجاهد يبدو المشهد جلياً بسقوط قناع القناع عن تلك الوجوده المتلوّنة والمخادعة، والنص يأخذ بأبصارنا إلى ما قاله (سميح القاسم) في توضيح المسألة ذاتها :

سقطت جميع الأقنعة
سقطت، فأمّا رايتي تبقى
وكأسي المترعة
أو جثّتي والزّوبعة
سقطت جميع الأقنعة(٦٨)

فالشاعر قام باستدعاء هذا النص وإذابته وامتصاصه في بيان وتفصيل سقوط الأقنعة قناعاً تلو الآخر، وانكشاف أمر الخيانة، فالنص الماضي يتحدث عن التضحية وبقاء الإرادة ليكون النص

الحاضر بمثابة إتمام للدلالة نفسها هي دلالة التحدي والتضحية ليكون التأويل مشتركاً بين النصين على اختلاف الأمكنة والأزمنة ،إذ إن سقوط القناع وتوالي آلية السقوط تتماهى مع دلالة سقوط جميع الأقنعة المستعارة والمزيّفة التي رآها سميح القاسم .

إن الحديث هنا ليس في المدلول الحقيقي للفظة (سقط)، بمعنى الزوال أو الوقوع، وإنما المقصود فشل استعمال القناع، وهنا يمكن الحديث في أن وضع القناع على الوجه تحايل، والمتحايل لابدَّ من أنه ضعيف أمام المتحايل عليه، ولذا فإن الشاعر هنا يستشعر قوة الذات / المجاهد، أما الآخر العدو[٦٩]، فالتناص أسهم في ولادة معانٍ جديدة ترتبط بحدث التضحية والفداء ضد مواقف الآخرين من أعداء وغيرهم في بيروت .

وفي مطولة (قصيدة بيروت) يستدعي الشاعر بيتاً من معلقة امرئ القيس عبر حوارٍ أزال بعض ملامح البيت :

ليلى لا تصدِّقني
ولكنّي أصدِّقُ حلْمتيها حين تنتفضان ...
أغرتني بمشيتها الرَّشيقة :
أيطلا ظبي، وساقُ غزالةٍ، وجناح شحرور، وومضةُ شمعدان
كلّما عانقتُها طلبتْ رصاصاً طائشاً[٧٠]

بدأ النص باسم العلم: ((ليلى)) ليأتي البناء الأخر التام بمنظومته الفعلية، من جملة منفية مرتبطة بياء المتكلم (الأنا) ((لاتصدّقني))، ومن فعل التصديق وفاعله(هي) أي ليلى، ليكون ابتداء السطر الثاني بحرف استدراك مرتبط بفعل التصديق ذاته ولكن بصورة مغايرة إذ جاء مع (الأنا) دون الأخر ((ليلى))..ليبوح بعد ذلك (قيس) التجربة الجديدة بكل صفات ليلاه المثالية، التي هي هنا (بيروت)، والتي صارت بدعاً من المعشوقات من خلال طلبها الملفت للنظر فهي تريد مقابل المعانقة رصاصاً طائشاً؛ في دلالة الصعوبة في الوصول إليها، لهذا استدعى درويش هذا البيت من معلقة امرئ القيس وأجرى فيه بعض التبديل والتحوير والتحريف بحيث جعل النص السابق منصهراً في بنية النص اللاحق عبر إعادة إبداعه وتقييمه على وفق رؤية الشاعر الخاصة[٧١]، حيث استبدل بساقي معشوقته (بيروت)، ساق غزالة، بدلاً من (ساقا نعامة)، وجناح شحرور بدلاً من (إرخاء سرحان) وومضة شمعدان بدلاً من (تقريب تتفل) في بيت امرئ القيس الذي يقول فيه واصفاً فرسه :

له أيطلا ظبيٍ وساقا نعامةٍ وإرخاء سرحانٍ وتقريب تتفلِ[٧٢] **[من الطويل]**

فالشاعر هنا قد خالف امرئ القيس حتى في موضوع المقطع إذ إن امرأ القيس يصف فرسه، بينما درويش يصف ليلاه (بيروت) بإضفاء عليها مواصفات الجمال، فالشاعر القديم يولي اهتماماً كبيراً بفرسه التي هي رفيقته في حلّهِ وترحالهِ، ودرويش هنا عند تناصه بهذا البيت يؤكد مدى أهمية (فلسطين) بالنسبة إليه بوصفها ليلاه الجميلة والمغرية. هذا التناص أضاف أبعاداً دلالية رفدت المقطع بملامح تراثية أدبية، تتوافق مع رؤية الشاعر وتجربته وابتعاده عن معشوقته التي يصعب الوصول إليها سواء أكانت (بيروت) التي خرج منها أم (فلسطين) المبعد عنها .

ثالثا : التناص الأسطوري :

إن التناص الأسطوري، على قلته في المطولات، مثّل بنية علائقية مهمة، حينما ورد، انصهرت بنيته الحاضرة مع البنية الماضية فيصبح بذلك الحاضر امتداداً للماضي، إذ إن المحرك المشكل للعلاقة بقي متحركاً بينهما . إن معظم الأساطير التي وردت جاءت عبارة عن رموز موحية،إذ لم نجد تناصا واضحا سوى بعض الأمثلة في مطولتي: (مديح الظل العالي؛ وجدارية) .

يقول درويش مستدعياً الأسطورة الاوديسية ومتاهة أوديسيوس وضياعه في البحر بحثاً عن زوجته (بنيلوب)[*] :

عمَّ تبحث يا فتىً في قارب الأوذيسة المكسور، عمَّ ؟

عن موجة ضيعتها في البحر

عن خاتم

لا سيّج العالم

بحدود أغنيتي

– وهل يجد المهاجرُ موجةً ؟

– يجدُ المهاجرُ موجةً غرقت ويرجعها معه[٧٣]

يصدر النص عن تساؤل يربط التجربة الآنية بالحدث الماضي عبر آلية البحث المتواصل: ((عمَّ تبحث..)) وكأننا أمام نجوى بين الذات وذاتها المتكونة من الأنا/الشاعر ممتزجاً مع البطل الأسطوري (أوديسيوس)، ليأتي الجار والمجرور مبيناً أماكن الالتقاء بين التجربتين الحالية وضياعها في البحر وبين الحادثة الأسطورية التي حدث لها ما حدث للذات عبر تحطم قارب النجاة المتّجه إلى الضياع، مع ملاحظة اقتران الحدث بالزمن المضارع وكأننا أمام أوديسيوس جديد بتجربة حية وجديدة، مع ارتباط (الضياع) بالفعل الماضي ((ضيعتها)) ،أي أنت، الممتزج بالحالي،الذات الضائعة، ليأتي بعد ذلك فعل الإيجاد بمنظومته البنائية التامة من فعل، وفاعل، ومفعول به، وباستفهام يشيء بالألم واليأس((هل يجد المهاجر موجة؟))، وكأن السؤال مطروح من الذات إلى الذات إمعانا في بيان حالة

الإحساس بالاغتراب الآني للتجربة الحالية في بيروت وبحث الذات الشاعرة عن (بنيلوبها) بدلالة فعل الإيجاد الذي كان إجابة لسؤال الذات نفسها: ((يجد المهجر موجة..ويرجعها معه)) فهو إذن الأمل في الرجوع إلى وطنه الأخر، على الرغم من أن رحلته كانت عكس اتجاه الوطن ومختلفة عن وجهة بطله الأسطوري، وينقذ حبيبته بنيلوب/ بيروت- التي انتظرت عودته بصبر وأمل-، من الخطّاب/الأعداء، عبر إيجاده الموجة التي ستعود معه.

درويش هنا عبر عن الأسطورة والواقعي في ان واحد، فقد اخذ يستعين بالأسطوري من أجل استنطاق الواقعي، فصار يعيد الواقعة الأسطورية بما يوثق علاقتها بالتجربة الآنية، لينفصل لاحقاً عن جسد الأسطورة بعد أن تكون قد طرحت مضمونها الميثيولوجي(٧٤).

وهذا المعنى أيضا ألفيناه في الجدارية، عند استحضاره صفات (بنيلوب) التي لم تتعرف أوديسيوس بإنكارها إياه عند وصوله إليها :

وعلّميني الشعر/
منْ غزلتْ قميصَ
الصوف وانتظرتْ أمام الباب
أولى بالحديث عن المدى، وبخيبة
الأمل: المحاربُ لم يعد، أو
لن يعود، فلستَ أنت من
انتظرتُ .../ (٧٥)

يتحدث (الأنا) الشاعرة، مع عناة الآلهة، بدلالة النص السابق قبل هذا، ((علميني)) بنظامه الفعلي ليكون تاما من الناحية البنائية بكل أجزائه، لينتقل الحديث عن (بنيلوب) التي لم يصرح (الأنا) باسمها مباشرة؛ بل عبر فعل (الغزل) الدال على عملها، بزمنه الماضي المنتمي إلى تاريخ الأسطورة ((غزلت))،هي، فضلا عن فعل الانتظار الذي يحيل المتلقي إلى انتظار بنيلوب لعودة (أوديسيوس). يبدو هنالك مقارنة بين (الذات)، وصبرها وبين (بنيلوب) التي تفوّق صبرها على (الأنا)، بدلالة الجار والمجرور الواصف خيبة الأمل، بعد ذلك يأتي الحديث عن المحارب الذي نفي عنه فعل العودة ((لم يعد)) الآن وغداً، بهذا الخبر المنفي تجسدت محنة الذات وعودتها إلى سيرتها لأولى، مع ملاحظة تأكيد حالة عدم العودة عن طريق التركيب الآخر بعد (أو) التخييرية((أو لن يعود)) أي (المحارب) المعادل للأنا في اغترابها الحالي، لنفاجئ بحديث (بنيلوب) التي أنكرت أوديسيوس عن طريف النفي بـ ليس ((فلستَ أنتَ مَن انتظرتُ)) وكأن المتحدث في هذا التركيب هو شيء متعلق بالذات كأن تكون

الحياة أو الجسد أو الوطن.. ليكشف النص عبر هذا التناص خيبة الأمل التي تحياها (الأنا)، واليأس من الغد المرتقب، عن طريق أسطرة التاريخ الأسطوري وتغيير مساراته التي تؤكد عودة البطل الأسطوري إلى حبيبته وعدم إنكارها إياه كما حدث في هذا البناء الجديد للنص الدرويشي الممتزج والرؤية الشعرية الحالية .

ونجد الأمل يتجدد للذات الشاعرة عن طريق فعل الصيرورة المحلق مع الطائر الفينيقي الذي يحرق نفسه عند إحساسه بالخطر؛ ليعود من رماده فتياً، وهذا ما وجدناه في المطولة نفسها باستدعائها ذلك الطائر وفكرة الإعادة التي اشتهر بها :

سأصيرُ يوماً طائراً، وأسلُّ من عدمي
وجودي كلّما احترق الجناحان
اقتربت من الحقيقة وانبعثتُ من
الرماد /[٧٦]

يريد درويش، عبر فعل الصيرورة: ((سأصير)) المنتمي للان والمستقبل، أن يكون طائراً بما يملك الطائر من حرية، مع ملاحظة التقارب الصوتي بين فعل الصيرورة وبين فعل السل: ((وأسل)) لينثال بعد ذلك الفعل الماضي من (احتراق) و(اقتراب) و(انبعاث) كاشفا أوضاع الذات المتأملة، في تقمصها دور الطائر الباحث عن وجوده بين الرماد. إن ما يعانيه الشاعر صراعاً مع الموت والعدم، فيجد أن هذا الموت قد يكون أحياناً باعثاً للحياة، فهو يستلهم هنا أسطورة طائر الفينيق الذي يحترق كلَّ ليلة ويعود ويبعث من الرماد مرّة أخرى، ويستُّمد الشاعر من هذه الأسطورة فكرة التجدد في إشارة حافلة بدلالة الأمل والحياة والإصرار على الوجود، فيستل من عدمه وجوده ومن فنائه حياة جديدة فهو سيبقى قادراً على إيجاد حياة من العدم، ويعكس هذا التناص بوضوح، عمق الجدل بين فكرة الموت والحياة، والفناء والبقاء، فالشاعر استطاع أن يوفق بينهما باختياره تلك الأسطورة التي جمعت بين النقيضين[٧٧].

فالتناص إذن بأنواعه التي مرت ، رفد مطولات الشاعر بناء ودلالة، وأضاف إيحاءات جديدة أثرت تجربته الشعرية من خلال توظيف واستدعاء النصوص السابقة أو اللاحقة، وإجراء بعض التعديلات والتبديلات والصهر ولإعادة النصوص المتناص معها لإنتاج نص بعلائق بنائية جديدة تتناسب مع منطلقه الرؤيوي، وتجربته الشعرية، فهو يستدعي النص السابق ويمزجه في أعماق نسيجه الشعري ليكون خدمةً لرؤيته الشعرية وتوليداً لأبنية جديدة ومعانٍ مبتكرة تكون بمثابة الامتداد للماضي.

الهوامش :

(١) ينظر : شعرية النص عند الجواهري : ٣٣١ .

(٢) ينظر : الشعرية ومقامرة اللغة، مقامرة الكشف والاستدلال، دراسات تحليلية : ١٣٦ .

(*) التناص مصطلحٌ معاصر منحوت من كلمتين : ((inter)) بمعنى دخل و((textual)) بمعنى نصّي وينتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية، وقد صاغته (جوليا كرستيفا) مستندة إلى نظرية الحوارية عند ميخائيل باختين (١٩٧٥ – ١٨٩٥)، ضمن عدد من البحوث نشرتها بين عامي ١٩٦٦ – ١٩٦٧ في مجلتي ((tell – quell)) و((Critique))، وذهبت إلى أن كل نص هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى . ينظر : جماليات الشعرية : ٣٢١ . وينظر: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي : ١٨ .

(٣) ينظر : التناص في مختارات من شعر الانتفاضة المباركة (بحث) : ٨٣ .

(٤) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : ٢١٥ .

(٥) رولان بارت : النقد والحقيقة : ٥٤ . نقلاً عن : كتاب المنْزِلات، ج١ ، منزلة الحداثة : ٤٩ .

(٦) القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية : ٦٦ .

(٧) ينظر : هيرمنيوطيقيا الشعر العربي : ١١٠ .

(*) راجعَ الباحثُ بعض الدراسات التي تناولت (التناص) عند الشاعر، من مثل :

١- تحولات التناص في شعر محمود درويش، للدكتور : خالد جبر .

٢- التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش،(ابتسام موسى عبد الكريم) رسالة ماجستير،(جامعة الخليل).

فضلا عن الكثير من البحوث الصغيرة التي اهتمت بمطولة واحدة دون سواها. إلا أن هذه الدراسات والبحوث لم تدرس هذه الظاهرة، أولاً في المطولات جميعاً، ولم تلتزم بما التزم به الباحث في منهجه، ثانياً .

(٨) ينظر : الظواهر الأسلوبية في جدارية محمود درويش (بحث) : ٢٥٥ .

(٩) سرحان يشرب القهوة في الكافتريا : ١٠٢ . وينظر : ١٠٦، ١٠٧، ١٠٩ .

(١٠) النساء، الآية : ١٥٧ .

(١١) ينظر : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها : ١٠٣ .

(١٢) قصيدة بيروت : ٥١٠ . وينظر : ٥٠٧، ٥٠٨، ٥١٤، ٥١٥، ٥١٧، ٥٢٧، ٥٣١ . وينظر ايضاً : قصيدة الأرض : ٢٨٩، ٢٩٥، ٢٩٧ .

(١٣) الأنبياء : الآية : ١٠٤ .

(١٤) ينظر : تحولات التناص في شعر محمود درويش : ٤٠ .

(١٥) مديح الظل العالي : ٣٤٤ . وينظر : ٣٤٤ . وينظر : ٣٣٨، ٣٤٩، ٣٥٠، ٣٦٦ .

(١٦) ينظر : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها : ١٠٣ – ١٠٤ .

(١٧) العلق، الآية : ١ .

(١٨) الهدهد : ٢٥٤ . وينظر : ٢٥١، ٢٥٢، ٢٦١ .

(١٩) سورة ص : الآية : ٧٥ – ٧٦ .

(٢٠) جدارية : ٤٨١ . وينظر : ٤٤، ٤٤٩، ٤٧١، ٤٨٢، ٤٩٤، ٥١٨ .

(٢١) التين، الآية : ١ – ٣ .

(٢٢) ينظر : الظواهر الأسلوبية في جدارية محمود درويش (بحث) : ٢٥٥ .

(٢٣) ينظر : تشريح النص : ١٥٢ .

(٢٤) تحولات التناص في شعر محمود درويش : ٤٠ .

(٢٥) الهدد : ٢٥١ .

(٢٦) مديح الظل العالي : ٣٥٠ .

(٢٧) تأملات سريعة : ٤٥٧ .

(٢٨) مأساة النرجس : ٢٢٧ .

(٢٩) وهنالك تناص آخر في مطوّلات الشاعر، هو التناص مع أحاديث النبي محمد (صلى الله عليه وآله) ولكنه لم يشكل بنية أسلوبية متواترة، سوى بعض الأمثلة المتفرقة في المطولات، منها ما نجده في مطولة مديح الظل العالي، حيث يقول درويش : (٣٨٤) . :

هل / أكون مدينة الشعراء يوماً

إذ يحيلنا هذا التناص مع الحديث الشريف الذي قوامُهُ قول النبي (صلى الله عليه وآله) في حق علي (عليه السلام) : ((أنا مدينة العلم وعلي بابها فمن أراد العلم فليأتِ الباب)) . المراجعات : ١٦٤، وأخرجه الحاكم في مستدركهِ : مج ٣ / ١٣٨ . وابن الاثير في أسد الغابة : مج ٤ / ٩٥ . وقوله أيضاً في جداريته (٥١٠) :

فالقلبُ / يصدأ كالحديد

وهذا التناص يحيلنا إلى قول خاتم المرسلين محمد (صلى الله عليه وآله) : ((إن القلوب تصدأ كما يصدأ الحديد)) . انظر الحديث في : حلية الأولياء وطبقات الأصفياء : ج٨ / ٩٧ . وهنالك مثال آخر في مطولة مأساة النرجس (٢٤١) . مع حديث النبي (صلى الله عليه وآله) عن الأطفال بوصفهم أكبادنا تمشي على الأرض .

(٣٠) ينظر : تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش : ١٦٦ .

(٣١) مديح الظل العالي : ٣٧٧، ٣٧٨ . وينظر : ٣٣٧، ٣٦١، ٣٨١، ٣٩١ .

(٣٢) الآيات : ١٩ – ٢٠ – ٢١ .

(٣٣) إنجيل متّى، الإصحاح الثاني عشر : ٣٣ – ٣٤ .

(٣٤) ينظر : تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش : ١٦٦ .

(٣٥) الآيات : ٥ – ٦ – ٧ – ٨ .

(٣٦) إنجيل متى، الإصحاح السادس والعشرين : ٦٤ – ٦٥ .

(٣٧) ينظر : مسألة الشعر والملحمة الدرويشية : ١٧١ – ١٧٢ .

(٣٨) مأساة النرجس ملهاة الفضة : ٢٣١ .

(٣٩) ينظر : الأسطورة في شعر السياب : ٦٤ .

(٤٠) ينظر : إنجيل متى الإصحاح السادس والعشرين : ١٧ – ١٨ – ١٩ .

(٤١) م . ن : ٢٦ – ٢٧ – ٢٨ – ٢٩ .

(٤٢) مرايا المعنى الشعري : ١٩٣ .

(٤٣) يحيل هذا الاسم إلى مريم المجدلية التي وقفت على قبر السيد المسيح وانحنت تبكي والتي خرج لها المسيح وحدثها بحديث وأوصاها بنقل حديثه، عن الصعود إلى الرب، إلى إخوته وتلاميذه . ينظر : إنجيل يوحنا الإصحاح التاسع عشر : ١١ – ١٢ – ١٣ – ١٤ – ١٥ – ١٦ – ١٧ – ١٨ .

(٤٤) جدارية : ٤٤٦ .

(٤٥) ينظر : جدارية محمود درويش دراسة استدلالية في المضمون الشعري (بحث) : ٦٦٣ – ٦٦٤ .

(٤٦) سؤال الهوية قراءة في جدارية محمود درويش : ١٤٦ .

(٤٧) جدارية : ٥٢٤ . وينظر : ٤٧٥، ٥٢٤ .

(٤٨) ينظر : اللغة والتشكيل في جدارية درويش (بحث) : ٣٥٣ .

(٤٩) الآيات : ١ – ٢ .

(٥٠) الآيات : ٢٩ – ٣٠ – ٣١ .

(٥١) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل : ١٨٩ .

(٥٢) فالجدارية مفردة مرادفة لـ (معلقة) فلعل درويش بهذا يرغب في أن يعود لنقطة البداية من جديد بعد صراع محموم مع (النهاية) الموت في معلقته أو جداريته، ولأنَّ للمعلقات مكانة خاصة ومتميّزة في الشعر العربي فإن اختياره لهذه العنوان يرفع من القيمة الأدبية لعمله ويضعه في مصاف المعلقات، وربما كان إيماناً من الشاعر بعبقريته الشعرية وبرؤيته لنصه على أنه يستحق أن يعلّق على الجدران كما كان الحال مع المعلقات الخالدة، والدلالة الأخرى التي يشر لها العنوان (جدارية) هي أن الشاعر في هذه الجدارية يشعرنا بأنه قد أودعها خلاصة شعره وتجربته الحياتية والأدبية وحكمته فأراد لها أن تبقى حية في الأذهان خالدة في الذاكرة كخلود المعلقات . ينظر : التناص (النشأة والمفهوم) جدارية لمحمود درويش نموذجاً، مجلة (أفق) www.ofoaq.com ، ص ٥ .

(٥٣) جدارية : ٤٤٨ .

(٥٤) الديوان : ٣٥٦ .

(٥٥) اللغة والتشكيل في جدارية درويش (بحث) : ٣٥٣ .

(٥٦) الشعرية ومقامرة اللغة : ١٣٦ .

(٥٧) يقول الشاعر في أحد مقاطع الجدارية على لسان الممرضة (٤٤٧) :

هذا هو أسمكَ، فاحفظِ اسْمَكَ جيِّداً !

ولا تختلف معه على حرفٍ

(٥٨) جدارية : ٥٠٤ .

(٥٩) م . ن : ٥١٩ . ويتواتر هذا المقطع في أكثر من موضع في المطولة . ينظر : ٥١٦، ٥٢٠، ٥٢٣ .

(٦٠) الديوان : ٨٥ .

(٦١) قال النبي محمد (صلى الله عليه وآله) : ((إن أصدق كلمة قالها شاعر كلمة لبيد))، صحيح مسلم : ٩٩٢ .

(٦٢) الشعرية ومقامرة اللغة : ٢٦٩ .

(٦٣) قصيدة الأرض : ٢٩٤ .

(٦٤) ينظر : تجليات المعنى : الشعرية والنص الحديث، الأرض لمحمود درويش نموذجاً (بحث) : ١٣٨ .

(٦٥) ت . س . إليوت، الأرض اليباب ، الشاعر والقصيدة : ٣٤ .

(٦٦) ينظر : النص الغائب في الشعر (بحث) : ١٦٤ .

(٦٧) مديح الظل العالي : ٣٤٩ . ويتكرر أيضاً في الصفحات : ٣٤٨، ٣٤٩ .

(٦٨) الأعمال الكاملة، المجلد الأول / ق : (سقطت جميع الأقنعة) : ١٢٤ .

(٦٩) ينظر : الأسلوبية، الرؤية والتطبيق : ٢٤٣ .

(٧٠) قصيدة بيروت : ٥٢٤ .

(٧١) ينظر : شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية : ٢٤٧ .

(٧٢) الديوان : ٤٨ .

(*) إن خروج الفلسطينيين من بيروت ورحلتهم في البحر نحو المجهول هي التي جعلت صورة الفلسطيني تتطابق إلى حدٍ بعيد مع صورة البطل الأسطوري أوديسيوس الذي سردت الأوديسة أخبار رحلته في عودته من طروادة إلى إيثاكا ... الذي تقول الأسطورة القديمة إن ألإله (رفس) قد حطم سفينته وهو في طريق العودة، ثم انقذته عروس البحر واحتجزته عندها، وحين أطلقتهُ لاحقه ألآله (بوسيدون) بغضبه وحاول أن يغرقه وظل أوديسوس محارباً من قبل ألآلهه لا ينجو من مغامرة إلاّ وقع في أخرى حتى وصل إلى وطنه بعد أن كان الخطّاب قد أرهقوا زوجته المخلصة (بنيلوب) التي انتظرت زمناً طويلاً. ومع كل ما تحمله رحلة (أوديسيوس) من معاني الألم والتشرد والاغتراب ومواجهة الأخطار فأن توظيف شخصيته والتناص مع حدثه تعبيراً عن الفلسطيني في جو من التفاؤل لأن أوديسيوس استطاع في النهاية أن يصل إلى مملكته وأن يتغلب على كل الذين تمادوا في غيابه وأزعجوا زوجته بتقربهم منها وخطبتهم لها، إذ تبارز معهم فتفوق عليهم جميعاً وقتلهم و(بينلوب) بهذا المعنى تصبح رمزاً لفلسطين وخطّابها هم الصهاينة الذي لم يستطع الزمن أن يجعلهم سكاناً شرعيين للمنطقة. ينظر : محمود درويش ناثراً : ١٥٣ – ١٥٤ .

(٧٣) مديح الظل العالي : ٣٨٤–٣٨٥ .

(٧٤) سؤال الهوية قراءة في جدارية محمود درويش : ٨٨–٨٩ .

(٧٥) جدارية :٥٣١ –٥٣٢ .

(٧٦) م . ن. : ٤٤٥ .

(٧٧) ينظر : التناص النشأة والمضمون (بحث) : ٩ .

المصادر

- القرآن الكريم

- الإنجيل

١- أسد الغابة في معرفة الصحابة، عز الدين ابن الأثير ألحزري (ت ٦٣٠ هـ)، تحقيق وتعليق : الشيخ علي محمد معوّض والشيخ عادل أحمد عبد الموجود،مج٤، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٣.

٢- الأسطورة في شعر السياب، عبد الرضا علي، دار الرائد العربي، بيروت، ط٢، ١٩٨٤ .

٣- الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، أ. د. يوسف أبو العدوس، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان العبدلي، ط٢، ٢٠١٠ .

٤- الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها، د. موسى ربابعة، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٣م .

٥- الأعمال الكاملة، سميح القاسم، الدار الوطنية للنشر والتوزيع، مج١، بغداد، ٢٠٠١ .

٦- البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المسّاوي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٩٤ .

٧- ت . س . إليوت، الأرض اليباب، الشاعر والقصيدة، تر : د. عبد الواحد لؤلؤة، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، ط٢، ١٩٨٦ .

٨- الشعرية ومقامرة اللغة، مقامرة الكشف والاستدلال، دراسات تحليلية، عصام شرتح، دار الينابيع، للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٠م .

٩- تجليات المعنى الشعري والنص الحديث : الأرض لمحمود درويش نموذجاً، محمد القضاة، مجلة دراسات (العلوم الإنسانية والاجتماعية)، مج ٢٧، العدد (١)، ٢٠٠٠ .

١٠-تحولات التناص في شعر محمود درويش، د. خالد جبر، جامعة البترا، الأردن، (د. ط)، ٢٠٠٤ .

١١-تشريح النص، عبد الله الغذّامي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ٢٠٠٦م .

١٢-تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، سعيد جبر محمد أبو خضرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١ .

١٣-التناص (النشأة والمفهوم)، إيمان الشنيني، مجلة أفق، أكتوبر، ٢٠٠٣ www.ofouq.com.

١٤-التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، د. عبد القادر بقشي، تقديم : د. محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، (د . ط)، ٢٠٠٧ .

١٥-التناص في مختارات من شعر الانتفاضة المباركة، د. عبد الرحيم حمدان، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية، مج٣، العدد (٣)، سنة ٢٠٠٦م .

١٦-جدارية محمود درويش، دراسة استدلالية في المضمون الشعري، مصلح النجار، مجلة دراسات (العلوم الإنسانية والاجتماعية)، مج٢٩، العدد (٣)، ٢٠٠٢ .

١٧-جماليات الشعرية، د. خليل الموسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٨ .

١٨-حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، للحافظ أبي نعيم أحمد بن عبد الله الأصفهاني، (ت ٤٣٠ هـ)، ج٨، دار الفكر المكتبة السلفية، (د . ط)، (د . ت) .

١٩-ديوان امرئ القيس، حققه وشرحه: حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، (د . ط)، ٢٠٠٥م .
٢٠-ديوان لبيد بن ربيعة، اعتنى به : حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، ط٢، ٢٠٠٧ .
٢١-سوال الهوية، قراءة في جدارية محمود درويش، أ.د.عباس رشيد الددة، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ط١، ٢٠١٣م
٢٢-شعر سعدي يوسف، دراسة تحليلية، د. امتنان عثمان الصمادي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١ .
٢٣-شعرية النص عند ألجواهري، الإيقاع والمضمون واللغة، د. علي عزيز صالح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠١١ .
٢٤- الظواهر الأسلوبية في جدارية محمود درويش، د. محمد أحمد القضاة، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج ٦، العدد (٢)، يونيو، ٢٠٠٩ .
٢٥-القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية، تنظير وإجراء، د. رحمن غركان، دار الينابيع، دمشق، ط١، ٢٠١٠م .
٢٦-كتاب المنْزِلات، ج١ : منزلة الحداثة، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، (د . ط)، بغداد، ١٩٩٢ .
٢٧-اللغة والتشكيل في جدارية درويش، د. عالية محمود صالح، مجلة جامعة دمشق، مج ٢٦، العدد ٣ – ٤، ٢٠١٠ .
٢٨-محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، مج ١ ، رياض الريس للكتب والنشر، ط١، ٢٠٠٩ .
٢٩-محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، مج ٢، ٣ ، رياض الريس للكتب والنشر، طبعة جديدة، ٢٠٠٩ .
٣٠-محمود درويش ناثراً، د. تهاني شاكر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤ .
٣١-المراجعات، عبد الحسين شرف الدين، دار التعارف للمطبوعات، بيروت، ط٣، ٢٠٠٣م .
٣٢-مرايا المعنى الشعري، أشكال الأداء في الشعرية العربية، من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعلية، د. رحمن غركان، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠١٢ .
٣٣-مسألة الشعر والملحمة الدرويشية، أفنان قاسم، عالم الكتب الحديث، بيروت، ط٢، ١٩٨٧ .
٣٤-المستدرك على الصحيحين، الإمام الحافظ أبي عبد الله محمد بن عبد الله الحاكم النيسابوري، دراسة وتحقيق : مصطفى عبد القادر عطا، مج٣، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٢ .
٣٥-معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة : د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥ .
٣٦-النص الغائب (في الشعر)، دراسة في جدلية العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب في قصيدة (الأرض) لمحمود درويش، أحمد الزغبي، مجلة دراسات (العلوم الإنسانية)، مج ٢٢، العدد (١)، ١٩٩٥ .
٣٧-هيرمنيوطيقيا الشعر العربي نحو نظرية منيوطيقية في الشعرية، د. يوسف اسكندر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ٢٠٠٩م .

Abstract

Try searching stand on vision overlapping literally intersexuality, across time and later plastic. Regard to the first, time, it comes across rebound in the new text; former draws on the past, what he found extension can call for you settling at present new experience. The other, plastic, it comes across Almmazjh textile occurring between them, it comes first, the last place in the construction of the second, the text present a ration new melts the past with the present components of semantic and Fine extent that contribute to building a vision of poetic opening up to the past and present together, enter the recipients in a explanatory horizon open par excellence.

This has deal with employ the text within three domains :

First : religious text , that in its turn divided into two axes , the first the text with holly Koran , second text with new bible .

Second :-we have deal within the text with cultural texts , and known the relation with the new text ,the way of construction within the long poetry texts that conjoint with .

These styles that mentioned contributed greatly in supporting the notions and relatives to the poet long verses through distinguished variant notions .