الجامعة الأردنية
كلية الدراسات العليا

التّناص في الشّعر العربي الحديث

(دراسة نظريّة وتطبيقيّة)

بدر شاكر السيّاب وأمل دنقل ومحمود درويش نموذجاً

تعتمد كلية الدراسات العليا
هذه النسخة من الرسالة
التوقيع.....التاريخ.....

اعداد

عبدالباسط أحمد محمد مراشدة

إشراف

الأستاذ الدكتور محمود السمرة

قُدِّمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الدكتوراة في تخصص اللغة العربيّة وآدابها من كليّة الدراسات العليا في الجامعة الأردنيّة

١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ ٢ /٨/ ٢٠٠٠.

أعضاء اللجنة المناقشة		التوقيع
١. الأستاذ الدكتور محمود السمرة، (المشرف)	رئيساً	.....
٢. الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين،	عضواً	.....
٣. الدكتور سمير قطامي،	عضواً	.....
٤. الأستاذ الدكتور عبدالقادر الرباعي،	عضواً	.....

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الإهـــداء

إلى والـــدي رحمهما الله

إلى عائلتي: أمل وأندلس وأيام و محمد

إليـهـم جميعا

أهـــدي هـــذا الجـهـــد الـعـلـمـي

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الرموز والمختصرات

- جـ : جـــزء
- م : مجـــلّد
- م (بعد تاريخ) : مـيـــلادي
- ع : عـــــدد
- هـ : هـجـري
- د.ت : دون الاشارة إلى تاريخ الطبعة
- ط : الطبـعـة
- س : الســـنة
- ت : تاريخ الوفاة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المحتويـــات

الموضوع	الصفحة
قـرار لـجـنـة المـنـاقـشـة	ب
الإهـــــــداء	جـ
الـرمـوز والـمـخـتـصـرات	د
الـمـحـتـويـــات	هـ
الملخص باللغة العربيـــة	ز
الـمـقـدمـــــة	١
الباب الأول: التناص في مهاده النظري والتـطبيقي عند النقاد العرب	٧
تمهيد الباب الأول مفهوم التناص في النقد الغربي [دراسة نظرية]	٩
الفصل الأول: التناص والتراث النقدي العربي	١٨
١- السرقات	١٩
ب- السرقات والتناص	٢٥
الفصل ا لثاني: التناص عند النقاد العرب في مهاده النظري	٤٤
أ- تعريـــف التناص	٤٦
ب- الجهود النقدية العربية والتناص (مجال التنظير)	٥٤
الفصل الثالث: التناص عند النقاد العرب في مجـال التطبيق	٧٣
الباب الثاني: دراسة تطبيقية للتناص على الشعر العربي الحديث السياب ودنقـل ودرويش نموذجـــاً	١٠٠
تمهيد الباب الثاني	
بسطة نظرية للتنـاص	١٠١
الفصل الأول: التناص في شـعر بدر شـاكر السياب	١٠٥
١- التناص المباشر	١٠٦
أ- توظيف النص المرجع مطابقاً	١٠٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

	ب- توظيف النص المرجع معكوساً أو محوّراً فيه	١٢١
	جـ- تداخل النصوص الغائبة وشعر السيّاب	١٣٠
٢-	التناص غير المباشر في شعر السيّاب	١٣٧
الفصل الثاني:	التناص في شعر أمل دنقل	١٥٣
	أ- توظيف النص المرجع مطابقاً	١٥٥
	ب- توظيف النص المرجع معكوساً أو محوّراً فيه	١٨١
	جـ- تداخل النصوص الغائبة وشعر أمل دنقل	١٩٤
الفصل الثالث:	التناص في شعر محمود درويش	٢٠١
١-	التناص المباشر في شعر محمود درويش	٢١٠
	أ- توظيف النص المرجع مطابقاً	٢١٠
	ب- توظيف النص المرجع معكوساً أو محوّراً فيه	٢٣٧
	جـ- تداخل النصوص الغائبة وشعر محمود درويش	٢٤٣
٢-	التناص غير المباشر في شعر محمود درويش	٢٥٣
الخاتمة		٢٦٢
قائمة المصادر والمراجع		٢٦٥
ملخص باللغة الانجليزية		٢٧٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ملخص الرسالة باللغة العربية

التناص في الشعر العربي الحديث

(دراسة نظريّة وتطبيقيّة)

بدر شاكر السيّاب وأمل دنقل ومحمود درويش

نموذجـــــا

إعداد

عبدالباسط أحمد محمد مراشدة

المشرف

أ. د. محمود السمرة

لقد حظي التناص بجهود واسعة في حلقة النقد الأدبي الحديث عند الغربيين، وقد حظي باهتمام -فيما بعد- عند النقاد العرب لأنه يشكل أبعاداً نقديّة متعددة ومختلفة في الوقت نفسه.

فقد وجدت بعض النقاد العرب ينسبونه إلى التراث النقدي العربي القديم ، ويتعصبون لهذا الاتجاه، مما جعلهم يقرأونه من خلال السرقات والتضمين والاقتباس وغير ذلك من المصطلحات المشابهة لها.

بينما عني فريق آخر من النقاد العرب بالتناص عناية مغايرة، بوصفه حلقة في سلسلة الجهود النقدية الحديثة. فراحوا يأخذونه من مظانه الغربية ويعلقونه عليه ويطبقونه على المادة الإبداعية (الأدب).

وبناءً على هذين الرأيين النقديين فقد وجدت أن تطبيق التناص على المادة الأدبية يحوي تطبيقاً تقليدياً مشابهاً لنظريات النقد العربي القديمة، إذ لم يبرح كثير من النقاد العرب المصطلحات النقدية التراثية في تطبيقهم التناص على المادة الأدبية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وعلى النقيض من ذلك فقد قام بعض النقاد بقراءة المادة الإبداعية وفقاً لرؤى نقدية جديدة تتكئ بمجملها على التناص وحلقة النقد الحديثة.

وقد اخترت شعراء ثلاثة لتطبيق التناص عليهم، فقد وجدت في أشعارهم مادة كافية لإظهار جوانب التناص، كما وجدت اختلافات تقنية في أشعارهم، مما أدى إلى وجود محاور متعددة لقراءة التناص عندهم، كي لا يتكرر الجهد النقدي عند كل واحد منهم.

وقد ألقيت الضوء على أشعارهم، وبيّنت الملامح الفنية والتقنية والدلالية المرتبطة بها من خلال قراءتها ضمن مفهوم التناص، وأظن أنني جلّيت ملامح متعددة في أشعارهم، وقرأتها قراءة ربما تكون أجمل فجلّيت الملامح الفنية والدلالية متكئاً على التناص.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المقدمة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المقدمـــة:

موضوع هذه الرسالة هو التناص في الشعر العربي الحديث، دراسة نظرية وتطبيقيّة، بدر شاكر السيّاب وأمل دنقل ومحمود درويش نموذجاً، وينطوي موضوع هذه الرسالة -كما أرى- على أهمية كبيرة، إذ إنه يحوي مهاداً نظرية للتناص في النقد الغربي والنقد العربي أيضاً، كما أن الرسالة تحوي قراءة تطبيقية للشعراء العرب الحديثين بنماذجهم المذكورة، مما يظهر جوانب التناص مطبقاً، على أشعارهم.

وقد تنبع أهمية موضوع هذه الرسالة من كونها قد جمعت كثيراً من الآراء النقدية الغربية في مجال التناص. وتتبعت تطوّر هذا المفهوم عند النقاد الرواد كما تنبع أهميتها -أيضاً- من كونها حفلت بجّل آراء النقاد العرب حول الموضوع ذاته، وناقشت التناص وعلاقته بالرؤى النقدية التراثية في النقد العربي القديم، لقد تتبعت الرسالة آراء النقاد العرب نظريّاً وتطبيقياً، ومدى مواءمة التطبيق للتنظير.

إن الجانب التطبيقي في الرسالة مهم، فقد عمدت فيه إلى تطبيق التناص فنيّاً ودلالياً على الشعراء الثلاثة، لإظهار الجوانب الفنية في أشعارهم، وألقيت الضوء على شعرهم بقراءة قد تكون أجمل. معتمداً التناص خلفية لها.

والحقيقة إن صلتي بالبحث (التناص) كانت عامّةً، وقد توقفت كثيراً عن البحث بسبب علاقتي البسيطة به، من جانب، وبكثرة الآراء حوله من جانب آخر، لكنني حينما ولجت فيه وجدت نفسي أمام فرصة كبيرة لقراءة التناص، فما زال المجال مفتوحاً للدرس فيه. وما زال محوراً حيّاً في حلقة النقد المعاصر بل هو محور أساس في هذه الحلقة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن مباشرة الموضوع ذاتها كانت تشكل صعوبة لما يحويه المصطلح (التناص) من قراءات عدّة من جانب، ولارتباطه من وجهة نظر بعض النقاد العرب بالرؤى النقدية التراثية في النقد العربي القديم من مثل السرقات والتضمين والاقتباس وغير ذلك من المصطلحات النقدية العربية، من جانب آخر. وعلى مستوى التطبيق فإن مباشرة النصوص لأنماط شعرية متعددة للشعراء كانت تنطوي على صعوبة أيضاً، تكمن في تباين الأساليب الشعرية بين الشعراء الثلاثة، كما أن مباشرة الموضوع (التناص) تطبيقياً فيه جانب آخر من الصعوبة، إذ إن الموضوع يحوي مداخل متشعبة من حيث فنيّة النصوص وتشعّب الموارد الثقافية المتشابكة فيها.

لقد عمدت إلى انتقاء الشعراء الثلاثة لامتيازاتهم بأساليب متنوعة، بأزمان ليست متماثلة، مما جعل فرصة التباين بينهم واضحة، إذ لا يتشابه شاعر مع آخر، ولكل خصوصية لئلا يتكرر العمل النقدي ويتماثل مع كل واحد منهم، وقد كان اختياري لهم، لأن كل واحد منهم يشكل اتجاهاً ثقافياً خاصاً، في زمن خاص، وضمن ظروف خاصة به وبالمكان، مما جعل كل واحد منهم يعبّر عن هذه الثقافة وهذه الظروف المحاطة بالزمان والمكان وفقاً لرؤيته، مما جعلهم يختلفون فنّاً ومضموناً.

كما عمدت إلى اختيار نماذج من أشعارهم تمثل عينة واضحة لكل محور من محاور التناص التي جعلتها عناوين فرعية لفصول الباب الثاني.

لقد ساقتني طبيعةُ البحث إلى تقسيم رسالتي إلى قسمين هيكليين وهما بابا الدراسة المنطويان على فصولها، فجاء الباب الأول بتمهيد وثلاثة فصول تسبقه هذه المقدمة. وجاء الباب الثاني بتمهيد وثلاثة فصول تطبيقية يحتل كل فصل شاعر من الشعراء الثلاثة.

أما في المقدمة، فإنني تحدثت عن أهمية البحث، من حيث كونه حلقة في سلسلة الدرس النقدي الحديث، كما أظهرت بعض الصعوبات التي اعترضت

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

طريقه. وتحدثت عن منهج البحث وسبب اختياري للشعراء الذين طبقت عليهم.

أما التمهيد فكان مهاداً نظريّاً للتناص في مظانه، أي عند النقاد من غير العرب، فقد أظهرت مفهومه عند الرواد ومن تبعهم ، مبيّناً المحكات النقدية التي أثارها هذا المصطلح (التناص) وما تبعه من تطور حوله.

لقد ساقتني طبيعة البحث -كذلك- إلى محكات واضحة لقراءة التناص ، إذ إن كثيراً من النقاد العرب أثاروا قضية القديم والحديث في النقد في بحثهم في التناص، فجاء الفصل الأول يحاور هذه الآراء، وجاء تحت عنوان: التناص والتراث النقدي العربي القديم، وناقشت فيه السرقات كتمهيد أولي للدخول إلى الفصل، ثم ما يتبعها من مصطلحات نقدية قريبة منها؛ من مثل الاقتباس والتضمين وغير ذلك، ثم قارنت بين السرقات والمصطلحات المشابهة له والتناص.

أما الفصل الثاني من الباب الأول فقد احتل الحديث فيه التنظير من قبل النقاد العرب لمفهوم التناص، فجاء تحت عنوان: التناص عند النقاد العرب في مهاده النظري. وقد عمدت فيه إلى رصد تعريف له عند النقاد العرب ثم بيّنت وناقشت آراء النقاد في التناص في حيّز التنظير له، كما عمدت إلى ترتيب آراء النقاد وفق الأقدم فالأحدث، لعلي أجد نمطاً فيه تطوّر للنظرية عندهم.

وجاء الفصل الثالث من الباب الأول تحت عنوان: التناص عند النقاد العرب في مهاده التطبيقي، فقد عرضت فيه آراء النقاد للتناص، مصاحبة لتطبيقهم له على المادة الإبداعية فيه، مستخدماً الأسلوب الزمني ذاته الذي عمدت إليه في الفصل الثاني، وقد أشرت إلى محك نقدي فيه؛ وهو هل كان التنظير على مستوى التطبيق؟ أم أن هناك فوارق بين التنظير والتطبيق؟ وجاء الفصل المذكور محاولاً الإجابة عن هذا السؤال، وغير مغفل في الوقت نفسه مناقشة النصوص التي عرضها كل ناقد.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما الباب الثاني فقد جاء تطبيقياً وجعلت في بدايته تمهيداً يحوي رؤية نظرية تمهيداً أولياً لما سيأتي في فصوله، فقد عمدت إلى بيان الطريقة التي اتبعتها في تقسيمي للتناص إلى أنماط محددة؛ مثل المباشر وغير المباشر .. الخ، وأظن أنني اعتمدت على كيفية توظيف التناص، لا على مضامين النصوص الغائبة فيه، لبيان العناوين الداخلية للفصول الثلاثة، وتقسيم البحث منهجياً وفقاً للكيفية التي وظف كل شاعر فيها نصوصه الغائبة في نصه الحاضر. وأعني بالنص الغائب؛ النص الذي يتداخل مع النص الحاضر والنص الحاضر هو نص اللحظة ويداخله النص الغائب.

أما الفصل الأول فقد كان حول شعر بدر شاكر السيّاب والتناص، وقد قسمته متكئاً على الشعر في إظهار كيفية التوظيف، وقد ظهر نمطان عامان لتوظيف التناص وهما: التناص المباشر وغير المباشر، وقد عنيت بالتناص المباشر التناص الذي يحمل ملفوظاً يومئ بواسطته إلى النص الغائب، أما غير المباشر وهو الذي تتراءى نصوصه الغائبة دون ملفوظ دال، وإنما بدلالات سياقية غير واضحة المعالم. وقد كان التناص المباشر يحوي أنماطاً تناصية متعددة مثل التناص المطابق للنص الغائب، والمتناقض معه، واختلاط النصوص وتقنية القناع وغير ذلك مما يفرضه العمل الإبداعي ذاته.

وقد بدأت بالسيّاب نموذجاً لأنه يشكل فترة زمنية سابقة ويعد الرائد للشعر الحديث.

٥٢٨٠٨٢

لقد حاولت جاهداً أن يكون اتكائي في تناول نصوصه ونصوص غيره على تاريخ القصائد كمنهج اتّبعه في قراءة التناص في شعره، إلا أن طبيعة البحث كانت تقودني دوماً إلى تناول الظواهر المتشابهة مما جعلني أتخلى في كثير من الأحيان عن هذا المنهج في التناول، إلى فنيات خاصة بالقصائد وبالبحث.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما الفصل الثاني فكان عن التناص في شعر أمل دنقل، وقد وجدت أن العناوين العامة التي استنبطتها من شعر السيّاب تنطبق على شعر دنقل مع مراعاة الاختلاف في الأسلوب والهموم التي يناقشها كل شاعر، وقد وجدت مادة متشابهة من حيث شكلها الخارجي مع مادة السيّاب، غير أن نصوص دنقل حوت أشكالاً جديدة تختلف عن اشكال السيّاب تقنية، وهو توظيف تقنية عناوين دواوينه وقصائده -مثلاً- .

وتجدر الإشارة إلى أن أعمال دنقل الكاملة تتكئ على نصوص غائبة مما جعل دواوينه تحتل خاصية مميّزة لشعره، وكان هذا من الأسباب التي جعلتني أتناول شعر دنقل، علاوة على أن فترة حياته تختلف زمنياً مع السيّاب ومع درويش.

أما الفصل الثالث فقد حظي بدراسة شعر محمود درويش، فهو بالإضافة إلى ماذكرته عن التناص عند السيّاب ودنقل من حيث الخطوط العامة لتوظيف التناص، في شعره، فهو يملك خاصية في لغته، هذه الخاصية تعبق بالغموض المتكئ على توظيف التناص، إذ إن لغته الشعرية تعد ميّزة ضمن هذا الاطار، وكان للألفاظ التي تحمل ظلالاً تناصيّة جزءٌ من هذا الفصل، فقد أخذت منها نماذج لبيان أبعادها التناصية التي تملك حسّاً معقّداً تجعل المتلقي -دائماً- أمام قراءة جديدة أو محتملة لدلالاتـــه.

فكان هذا سبباً من أسباب اختياري لشعر درويش نموذجاً، علاوة على ما يحمله الشاعر من ثقافة عالية جعلها أساساً للغته الشعرية وخلفية لها، فكان شعره موسوعياً فنياً، يمتلك حسّاً خاصاً، وطابعاً مميّزاً ذا اتجاه خاص، وهو يختلف زمانيّاً ومكانيّاً مع السيّاب ودنقل.

أما خاتمة الرسالة فقد حوت ملخصاً لأهم نتائج الباب الأول والثاني في جزءٍ منها، وقد حوت خلال تعليقها على الباب الثاني دراسة مقارنة لشعر الشعراء

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الثلاثة دراسة تومئ مقارنة إلى الملامح الفنية وكيفية توظيف التناص عند كل واحد منهم. يلي هذه الخاتمة قائمة بأسماء المصادر والمراجع العربية والمترجمة وملخّص باللغة الإنجليزية.

ولأن القرآن الكريم هو كلام الله عزّ وجل وكتابه يترفّع عن أن يكون مصدراً تراثياً كغيره من المصادر فقد آثرت ألاّ أضعه مع قائمة المصادر والمراجع.

أسأل الله أن يكون هذا الجهد لي ليس عليّ، كما أسأله أن يكون من العلم النافع تصديقاً لقول الرسول (ﷺ) اللهم إني أعوذ بِكَ من علمٍ لا ينفع. لا أزعم أن بحثي مكتمل لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، لكنني أجتهدت، فإن أصبت فلي أجران، وإن أخطأت فلي شرف التجربة. وفوق كل ذي علم عليم.

وأخيراً فإنني أقدم الشكر الجزيل والعرفان والإكبار إلى أستاذي الأستاذ الدكتور محمود السمرة، لما أولاه لي من رعاية ولسعة صبره على أخطائي الكثيرة وتحمّل وزر مناقشتي وقراءة هذه الرسالة حتى خرجت إلى حيّز الوجود.

كما أنني أقدّم الشكر الجزيل إلى الأساتذة المناقشين الأستاذ الدكتور ابراهيم السعافين والأستاذ الدكتور سمير قطامي والأستاذ الدكتور عبدالقادر الربّاعي.

مطمئناً إلى ما سيضفونه على رسالتي من ملحوظات قيّمة تبرئها من أخطائها وانزلاقاتي، كما أشكر كل من ساهم بمساعدتي لإخراج هذه الرسالة بهذا الشكل.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تمهيد

الباب الأول

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تمهيد الباب الأول:

مفهوم التناص في النقد الغربي (دراسة نظريّة) :

سأقوم بدراسة المادة النظريّة لمفهوم التناص عند أهم النقّاد الغربيين الذين عنوا بالموضوع، وسيكون هذا التمهيد مهاداً نظريّاً وتوليفة لما سأقرؤه في الفصول القادمة، وهو التناص في النقد العربي الحديث. إذ لابد من الاتكاء على مفهومه عند النقاد الغربيين بوصفهم أصحاب المصطلح وأصحاب النظريّة.

تقوم العلاقات بين المدارس النقديّة على محور جدلي، علاقات أخذ وعطاء، وإن كانت تظهر بمظهر التضاد والاختلاف، غير أنها تعد حلقات متواصلة في الجهود النقديّة الإنسانيّة عامّة، إذ تتكئ كل حلقة على الأخرى؛ فلا وجود للأولى إن لم توجد الثانية، وهكذا.

"فإن كانت البنيوية تنطلق من وجود بنية للنص تجعل من العمل الأدبي عملاً أدبيّاً، وسواء أكانت هذه البنية خفية أم تحتيّة أم تتمثّل في نظام النص؛ فإن التناص يهدف إلى تحطيم فكرة بنية النص أو المركز أو النظام أو الحدود. وبينما ترى البنيويّة أن النص كيان منته في الزمان والمكان أي تزامني ومغلق ثابت وساكن فإن النص وفق التناص تعاقبي متحرّك مفتوح متغيّر متجدّد ... ." (١)

ويشير غير ناقد إلى أن (ميخائيل باختين) هو أول من أشار إلى هذا المحور النقدي "لم يستعمل باختين مصطلح التناص ولكنه أسس له نظريّاً في كتاباته، وخاصة في كتابه "شعريّة دوستويفسكي" وتكلّم كثيراً عن مصطلح آخر هو "الحواريّة" وهو ما ستقوم (كريستيفا) بالتقاطه وتطويره وإعطائه اسماً

---

(١) ماضي، شكري عزيز، من إشكاليات النقد العربي الجديد، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧، ص(١٦٧-١٦٨).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

آخر غير النص الذي وجدت فيه.

ويعلّق عبدالوهاب ترّو على الألفاظ المشغولة، أو ازدواجيّة الصوت بقوله: "من المعقول -أيضاً- أن نوسع إطار المناقشة لنحدد تقنيات الكتابة من خلال نظريّة الحواريّة، فالكاتب يتطوّر في عالم مليء بالكلمات، إنّه يبحث عن طريقه في وسطها، لايلتقي فكره إلا بكلمات مشغولة سابقا." (١)

ويفصل باختين في نظريّة الحواريّة، إذ لم يترك مصطلح الحواريّة على عموميّته، فقد فصل فيه ، فتولّد ما يعرف لديه باسم (توافق حواري) إذ يقول: "كما ينبغي ألا تُفهم العلاقة الحواريّة بطريقة تفصيلية تحافظ على المعنى نفسه مهما كان شكلها، كما لاينبغي أن يجعل منها عمليّة رد وتفنيد ومحاورة ونقاش، إنّ التوافق هو أحد أكثر الأشكال أهميّة في العلاقة الحواريّة، إنّه غني في تنوّعه، وفي تمايزاته الصغيرة ... وإذا كان الأمر يتعلق بنصين (وليس بنص واحد) يعودان إلى صوتين مختلفين فإنهما مرتبطان بعلاقة توافق حواريّة، إنه حدث حواري محدد يقع داخل العلاقة المتبادلة التي يرعاها شخصان، وليس ذلك نوعاً من الصدى. وفي الواقع فالتوافق يمكن ألا يكون موجوداً." (٢)

إذن فالحواريّة ليست صدى، أو نقلاً حرفياً لمعنى واحد بين نصّين أو لشكل واحد بينهما، قد يتوافق النصّان، لكنّ الثاني لايكون صدى للأول. كما أن هناك علاقة أخرى يشير إليها باختين ضمن هذا الإطار وهو عدم وجود التوافق وقد يعني هذا أنّ العلاقة بين النصّين قد تكون بالتضاد، حيث لايكون توافقاً حواريّاً ؛ بمعنى أنّه قد يبنى نص على تضاد مع نص آخر.

وقد وسّع باختين من هذه الرؤية ففسّر العلاقة القائمة بين النصوص

---

(١) ترّو، عبدالوهاب، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، الفكر العربي المعاصر، ع(٦٠-٦١)، ١٩٨٩، ص(٧٧).

(٢) باختين، ميخائيل، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ص(٥٢).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأشار إلى أبعاد توظيفها "فالكلمة تقع على مسافات متنوعة بالنسبة إلى المستوى الذي تقع عليه كلمة المؤلف. وليس هناك فقط الخطاب الحر غير المباشر، بل أيضاً كل أشكال الخطاب عند الآخر، المخفي، نصف المخفي، المنساب كل ذلك مايزال غير قابل للسبر." (١)

فالتناص أو الحواريّة تظهر في إطار العموميّات لديه؛ لقد تحدث عن المسافات المتباينة بين الكلمة في نص مؤلف، وعلاقتها بنصوص أخرى، تتجاور معها، غير أنه لم يبيّن أو يوضح كيفيّة العلاقات وأعماقها بين النصوص. فإن تحدث عن الخطاب المخفي أو شبه المخفي، أو المنساب فقد وضعه ضمن إطار غامض، إذ نعته بأنه غير قابل للسبر، فلم يفسّر كيف تكون العلاقات المخفيّة وشبه المخفيّة والمنسابة ... الخ ولم يتضح لديه بشكل دقيق إلا ما أسماه بالتوافق الحواري وضده. يقول المختار حسني:(*) "فلكي يشق الخطاب طريقه إلى معناه وتعبيره -يقول باختين- فإنه يجتاز بيئة من التعبيرات والنبرات الأجنبية، ويكون على وئام مع بعض عناصرها وعلى خلاف مع أخرى." (٢)

أما (جوليا كريستيفا) فتعد أول ناقد أسس لمفهوم التناص نظريّاً وعمليّاً وذلك من خلال التقاطها مفهوم الحواريّة من باختين، وقد ظهر ذلك بين الأعوام ١٩٦٦-١٩٦٧م من خلال أبحاث كتبتها وصدرت في مجلّتي: (تيل كيل) و(كريتك) "وقد توصلت إلى حقائق ألسنية بدلت الكثير من المفاهيم التي كانت سائدة قبلاً. لقد أدخلت أوليّة التناص في لعبة الدلالة المتواصلة، وفي حقل الإنتاجيّة النصيّة، بعد تحويلها لمفاهيم الحواريّة وتعدديّة الأصوات، لقد برهنت

(١) المصدر السابق، ص(٥٠).

(*) وللمختار، حسني مقال في علامات، ج٣٤، م٩، ديسمبر١٩٩٩ تحت عنوان (نظرية التناص) يجمع فيها آراء بعض النقاد الغربيين حول المصطلح ومفهومه كما أنه يعيد ما جاء عند جيرار في كتابه من التناص إلى الأطراس.

(٢) جانيت، جيرار، من التناص إلى الأطراس، ص(١٧٦-١٧٧)، أخذت هذه السطور من مقدمة المترجم.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فعلاً على فرضيّة تداخل النصوص وانفتاحها بين التناصّ الأدبيّة إنظراً للتفاعل المعرفي بينهما. كما لم نعد قادرين على تحليل النصوص دون الرجوع إلى الخطاب الاجتماعيّ التاريخيّ. هذا الخطاب الذي يستمد زخمه من ينابيع اللّغة الإنسانيّة." (١)

وتشير (كريستيفا) في غير موضع إلى مفهوم التناص وعلاقاته، فهو توصيف لولادة النص عندها إذ تقول: "وإذا كان أسلوب الحوار بين النصوص هذا لدى (لو تريامون) يندمج كل الاندماج بالنص الشعري إلى درجة يغدو معها المجال الضروري لولادة معنى النص، فإنه ظاهرة معتادة على طول التاريخ الأدبي. أما بالنسبة للنصوص الشعريّة الحداثيّة فإننا نستطيع القول بدون مبالغة بأنه قانون جوهري، إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيّاً ... علماً بأنّ النص الشعري ينتج داخل الحركة المعقّدة لإثبات ونفي متزامنين لنص بآخر" (٢)

وتقوم تقنية التناص عندها على خلق نص يقوم على مدلولات خطابيّة متباينة التاريخ، لا يمكن قراءة نص فيها معزولاً عن غيره من النصوص حيث "يُحيلُ المَدْلولُ الشّعريُّ إلى مدلولات خطابيّة مغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، هكذا يمكن خلق فضاء نصّي متعدد داخل المدلول الشعري ... حيث يسمى النص هنا متداخلاً نصيّاً ... ومن هذا المنظور يكون من الواضح أنه يمكن اعتبار المدلول الشعري تابعاً من سنن محدد، إنه مجالٌ لتقاطع عدّة شفرات (على الأقل اثنتين) تجد نفسها في علاقة متبادلة." (٣)

---

(١) تـرّو، عبدالوهاب، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، ص(٨٠).

(٢) كريستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة فؤاد الزاهي، مراجعة عبدالجليل ناظم، ط١، دار توبقال، المغرب،١٩٩١، ص(٧٩).

(٣) المرجع السابق، ص(٧٨)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويعلّق غير باحث على مفهوم التناص عند كريستيفا فهو عند ليون سومفيل "يتشكل كل نص من قطعة موزييك من الشواهد وكل نص هو امتداد لنص آخر أو تحويل عنه وبدل مفهوم التشخيصيّة يترسّخ مفهوم التناصيّة، وتقرأ اللغة الشعريّة بصورة مزدوجة على الأقل." (١)

وهي عند غيره تفاعل نصّي يحدث داخل نص واحد ... وتعد قوانينها ومقاطعها في بنية النص قوانين محولة من نصوص أخرى(٢).

وقد حددت جوليا تقنية توظيف النصوص الحاضرة والغائبة، إذ أشارت إلى أنماط متنوّعة، وأشارت -أيضاً- إلى العلائق التي تحكم كيفيّة التوظيف فيما بين النصوص، إذ أشارت إلى علاقة "النفي الكلي: وفيه يكون المقطع الدخيل منفيّاً كليّةً، ومعنى النص المرجعي مقلوباً. " (٣) ويقصد بالنص المرجعي النص المحال إليه، ويعد عنصراً تفسيريّاً .

وتفصل كريستيفا في مفهوم التناص، إذ تجعله في طبقات وفقاً للعلاقة القائمة بين النص الغائب والنص الحاضر، أو النص المرجعي والنص الحاضر، فتشير إلى ثلاثة أنماط من النصوص: الأول؛ وهو مادعت علاقته بالنفي الكلي؛ وفيه يكون المقطع الدخيل منفيّاً كليّةً ومعنى النص المرجعي مقولباً. أما الثاني فقد وسمته بالنفي المتوازي، حيث يظلّ المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه .. أما الثالث فقد وسمته باسم النفي الجزئي: حيث يكون جزءاً واحداً من النص المرجع منفيّاً.

وأظن أن كريستيفا قد سارت على خطى باختين من حيث إنه جعل التناص يقوم من حيث علاقته على التوافق الحواري أو التضاد الحواري وهو الذي تسميه

(١) سومفيل، ليون، التناصيّة، ترجمة وائل بركات، علامات، ج٢١، م٢٦، ١٩٩٦، ص(٢٣٦).

(٢) دوبيازي، مايك بيير، نظريّة النصيّة، ترجمة الرحوتي عبدالرحمن وغيره، علامات، ج٢١، م٦، ١٩٩٦،ص (٣١٠).

(٣) كريستيفا، جوليا، علم النص، ص(٧٨).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كريستيفا بالنفي، غير أن كريستيفا قد فصّلت هذا التضاد أو النفي فجعلته جزئياً وكليّاً.

ولرولان بارط رؤية خاصة في التناص، إذ يوسّع من إطار فهمنا له وقد وضعه ضمن ما سمّاه النص الجامع وهو "حقل عام يضم صيغاً مغلقة قلّما نهتدي إلى منبعها، كما يضم شواهد يوردها الكاتب عن غير وعي أو تلقائياً دون أن يضعها بين مزدوجين .. ومفهوم النص الجامع هو ما يجعل نظريّة الشعر ذات حجم اجتماعي إذ إن الكلام كلّه قديمه ومعاصره مصبه الشعر، لا على وجه التسلسل البيّن أو التقليد المقصود بل على وجه البعثرة. وهي صورة تكتمل للنص أن يتنزّل منزلة إعادة الإنتاج لابل منزلة الإنتاجيّة." (١)

فإن كان بارط في النص السابق يُشير إلي كيفيّة الفعل التناصي إذ يجعله متداخلاً مبعثراً هادماً وبانياً من ناحية فإنه من ناحية أخرى ينظر إليه وفقاً لنظريّة التلقي إذ يوسع من مفوم التناص وفقاً لهذه الرؤية "فالذي يركز عليه بارط" هو أنه إلى جانب التناص الذي يستخدمه ويستحضره المؤلف هناك تناص آخر يستحضره القارئ، وهنا تتعقّد المسألة وتتشعّب وتزداد غموضاً، فالكاتب يستحضر نصوصاً من مخزونه الثقافي أو مقروئه المعرفي ويضمنها نصه الجديد، ولكن في الوقت ذاته يستحضر القارئ في أثناء قراءته للنص نصوصاً أخرى من مخزونه الثقافي الذي قد يختلف عموماً عمّا لدى الكاتب في أثناء كتابته)(٢).

---

(١) بارط، رولان، نظريّة النص ، ترجمة محيي الشملي وآخرون، حوليات الجامعة التونسيّة، ع(٢٧)، ١٩٨٨، ص(٨١).

(٢) الزعبي، أحمد، التناص نظريّاً وتطبيقيّاً، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية "رؤيا" لهاشم غرايبة، مكتبة كتاني، إربد، ١٩٩٣، ص(٣).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فالتناص عنده ينقسم إلى قسمين؛ مخزون المؤلف الثقافي الذي ينتج النص ومخزون القارئ الذي قد يختلف في مخزونه الثقافي عن المؤلف فينتج النص بشكل آخر، وهكذا يصبح النص قراءات مختلفة وكثيرة فينتجه كل قارئ وفقاً لمخزونه فيصبح النص غير متناهي الأبعاد إذ لكل قارئ سلطة يودعه ما يشاء من محاور تناصية.

أما جيرار جانيت فقد أشار إلى التناص في كتابه من التناص إلى الأطراس (*). وكتابه "مدخل لجامع النص" ويضعه ضمن مايسميه (بالمتعاليات النصيّة) ويقصد بالتعالي النصي: "كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو ضمنيّة مع نصوص أخرى، فهو يتجاوز، إذن، ويشمل جامع النص، وبعض الأنواع الأخرى ذات العلاقة الخاصة بالنصية المتعالية." (١)

وهو يضع أنماطاً من التناص حيث يفصل في كيفيّة توظيف النصوص ابتداءً من الاقتباس بين مزدوجتين ثم السرقة ... الخ إلى أن يصل إلى التلميح في علاقة بين النصوص علاقة على نحو ما ... ويشير -أيضاً- في موقع آخر إلى المحاكاة الساخرة(٢)

ويبقى مفهوم التناص عند كثير من النقاد الغربيين متقارباً يمتح من معين واحد وهو وجود نص في آخر فلا اختلاف بينهما إلا في بعض التفاصيل أما مفهوم التناص وتعريفه فيبقى متقارباً .

هذه هي المداخلات الأساسية لمصطلح التناص في النقد الغربي وخاصة عند مؤسسيه مثل كريستيفا وقبلها باختين وكثير من النقاد الذين حددوا مفهوم التناص وأرسوا بعض المصطلحات المرافقة له كالحوارية والمرجعية

(*) يوضح جيران المقصود بالطرس فيقول: الطرس (صحيفة من الجلد) يعطي ويكتب عليه نص آخر جديد على آثار كتابة قديمة لايستطيع النص الجديد إخفاءها نصفه كاملة، بل تظل قابلة لتبنيها وقراءتها تحته)، ص(١٧٨).

(١) جانيت، جيرار، من التناص إلى الأطراس، ص(١٧٩).

(٢) المصدر السابق، ص(٩١).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والكرنفاليـة والمحاكـاة... وغيرها من المعالم الأساسيّة لهذا المصطلح من أجل ترسيخ نظريّـة لقراءة النص والاهتمام به من وجهة نظر نقديّة خاصة تختلف بطبيعة الحال عن الوجهة التي سبقتها وأعني بها مفهوم البنوية وتناولها للنصـوص الإبداعيّة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الاول

التناص والتراث النقدي العربي

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أ- السـرقـات :

تُعَد قضيّة السرقات الشعرية في التراث النقدي العربي القديم من أكثر المسائل النقدية التي لها علاقة بالتّناص، فقد أثار غير باحث هذه القضية لاقتراب السرقات الشعريّة من نظريّة التّناص الشّعري في التراث النقدي الحديث. وعليه فقد وجدت أن أبحث في السّرقات الشعريّة وما قاربها من مصطلحات نقدية وبلاغية لأبيّن مدى قربها من التّناص أو بعدها عنه .

أما السرقة لغويّاً فقد قال ابن منظور فيها: "السارق عند العرب من جاء مستتراً إلى حرزٍ فأخذ منه ماليس له، فإن أخذ من ظاهر فهو مختلس ومستلب ومنتهب ومحترس. فإن قنع عمّا في يديه فهو غاصب." (١)

وقد أخذت معنى اصطلاحيّاً في النقد العربي القديم، ويبدو أن لها ارتباطاً قويّاً بمعنى السرقة لغويّاً، فقد عدّت عيبّاً من العيوب ولمزاً على السارق وهي اصطلاحاً "أن يأخذ الشاعر شيئاً من شعر غيره، ناسباً إيّاه إلى نفسه، وهو عيب عندهم، وعليه قول طرفة بن العبد:

ولا أغير على الأشعار أسرقها غنيت عنها وشر الناس من سرقا (٢).

وقد أشار كثير من الشعراء إلى المعنى ذاته، فشعرهم نفي من السرق وهم منزّهون عنه.

ولأن السرقات لفظ فاحش، نزّه الشعراء أنفسهم عنه، فقد وجدت أن النقّاد قد غيّروه في بعض الأحيان، وقد أصطلحوا عليه باصطلاحات وألفاظ تختلف عن السرقة، لكنها تؤدي المعنى ذاته "فالسرقات تندرج تحتها معان

---

(١) ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين بن مكرم (ت ٧١١هـ) لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت، (مادة سَرَقَ).

(٢) الحديدي، عبداللطيف محمد، السرقات الشعرية بين الآمدي والجرجاني في ضوء النقد الأدبي القديم والحديث، ط١، جامعة الأزهر، المنصورة، ١٩٩٥، ص(١٦).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كثيرة لها أسماء مختلفة، اصطلح عليها النقّاد فيما بعد، فإذا استخدم كاتب ما مصطلحاً من هذه المصطلحات كان يعني السرقات في مدلولها العام ... أما بعض النقّاد الرفقاء فإنهم يتلطّفون في تلك الألقاب تحرّزاً عنه، وإحساناً للظن، فيطلقون عليها اقتباساً وتضميناً واستشهاداً وعقداً وحلاً وغير ذلك ... ." (١)

ولا تعد السرقة شائنة دائماً، فهناك سرقات مستحسنة وأخرى قبيحة. ومهما يكن فإن هذا الباب (السرقات) لم ينجُ منه متقدّم ولا متأخّر، فهو موجود عند القدماء والمحدثين. يقول الآمدي: ".. إن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبر مساوي الشعراء، وخاصة المتأخرين إذ كان هذا بابا {ما} تعرى منه متقدّم ولا متأخر." (٢)

ولم تقتصر السرقات الشعرية على المعنى الشعري أو اللفظ أو عليهما معاً بل تعدّت ذلك إلى النثر. يقول محمود السمرة: "وعرف الأدب العربي إلى جانب هذه السرقات سرقاتٌ فاضحة في النثر: من ذلك أن بعض الأدباء كانوا يسرقون من كتب الجاحظ، ويجعلونها في كتاب وينسبونه لأنفسهم." (٣)

ومصطلح السرقات الشعرية، خاصّة، مصطلح قديم، قد بدأ التعامل به من بداية الكتابة المنهجية عند العرب، فأخبار السرقات نجدها في الكتب المتقدمة في النقد وكتب الطبقات وكتب التراجم وغيرها.

ومن أسباب وجود الظاهرة بشكل عام يذكر صالح بن سعيد الزهراوي بواعث لهذه الظاهرة، ومن ذلك الشفاهية التي قد تجعل الراوي يخلط بين

---

(١) المصدر السابق، ص (٢٨، ٢٦).

(٢) الآمدي ، الحسن بن بشر، الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتري، تحقيق السيّد أحمد صقر، ج١، ذار المعارف بمصر، ١٩٦١، ص(٢٩١).

(٣) السمرة، محمود، القاضي الجرجاني، الأديب الناقد، ط٢، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص١٩١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

النصوص، فيدخل نصاً بآخر. ومن البواعث أيضاً ما أسماه بالإطار الثقافي، وهو محفوظ الشاعر من تراثه الشعري الذي قد يجعله يسرّب معاني مما يحفظ في شعره. وهيكل القصيدة العربية يُعد باعثاً أيضاً فللقصيدة هيكل عام صارم من وزن وقافية وهذا قد يوقع الشاعر في هذا الهيكل المسبوق، وكذلك لتقارب البيئات دور في تشابه المعجم الشعري عند الشعراء وقد أشار الآمدي إلى ذلك[١].

غير أن بواعث هذه الظاهرة -السرقات الشعرية- في النقد العربي يبتعد كليّاً عن مس النصوص مسّاً فنيّاً، حيث ابتعد النقّاد القدماء عن إبراز الملامح الفنيّة في عملية الأخذ أو السرقات أو التأثر. ويبدو أن الأسباب المدرجة لظهور نظرية السرقات في نقدنا العربي القديم لا تُبرر فنيّاً، بمعنى أن وجود الظاهرة لم يكن له أسباب فنيّة، وكون هذه الظاهرة لا تنم عن إبراز المحكات الفنية للنصوص، وهو الأساس في العمل النقدي أو الحكم عليها ضمن معايير فنيّة تستعرض مكنونات جماليات العمل الأدبي وفكره، فإنها برأيي قاصرة لا تشكل حلقة قوية في سلسلة الجهود النقدية القديمة. ولعل إحسان عباس كان له رأي جريء في الحكم عليها، إذ قال في كتابه "تاريخ النقد الأدبي عند العرب": "ثم لا يحتاج كذلك إلى أن يظل لقضية السرقات هذا المقام الكبير في النقد الأدبي، وكأن هذا يعني أن "قضيّة السرقة" ما كان من حقها أن توجد لأنها استطاعت أن تتحول بالنقد في وجهة غير مثمرة أبداً .... ونقول إن انتحاء هذا المنهج كان ضلالاً بعيداً في تاريخ النقد الأدبي، واستهلاكاً لجهود كان من الممكن أن تثمر فيما هو أجدى وأجدر. ذلك أن الإنهماك في تبيان السرقة قد حجب عن أعين النقّاد أموراً هامّة." [٢]

---

(١) الزهراوي، صالح بن سعيد، إشكالية الاحتذاء في المعنى الشعري عند عبدالقاهر الجرجاني، جامعة أم القرى، ع١٥، س١٠، ١٤١٧هـ، ص(٢٦٠-٢٦٢).

(٢) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثاني الهجري، ط١، مزيدة ومنقحة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ١٩٩٣، ص(٦٧٣.٢٩٣).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويضع الحسن بن بشر الآمدي في صفحات كتابه ضبطاً للسرقات وما يستحسن منها. ويشير إلى أن المعاني المشتركة لا سرقة فيها. وكأنه يعيد مقولة الجاحظ عن المعاني المطروحة في الطريق.

والمعاني المشتركة عنده تتضح في قوله: ".. وهذا أيضاً من المعاني المشتركة الجارية في العادة أن يقولوا: همته في علاء وجده في سفال، أو همته ناطقة وجدّه أخرس، وهمته ذات حِراك وجدّه ساكن ... وقوله ومثل هذا ألا يقال فيه مسروق لأنه قد جرى في عادات الناس." [١]

لكن النقاد الذين جاءوا بعد الآمدي تحدّثوا عن العام المشترك وفصّلوا فيه، فلم يتركوا الأمر مفتوحاً لما يسمى (العام المشترك)، بل دار نشاطهم النقدي حول هذا المصطلح، يقول عبداللطيف الحديدي: "وقد لحظ النقّاد العرب اللاحقون للآمدي أن هناك شيئين بجانب (العام المشترك) هما: العام المشترك الذي يعبّر عنه الشاعر تعبيراً ذاتيّاً أصيلاً فيصبح ملكاً له، خاصاً به مضافاً إليه."[٢].

وقد اتفق القاضي الجرجاني مع الآمدي في قضية السرقات من حيث مبدأ العام المشترك [٣].

إذن فلا سرقة في العام المشترك -أيضاً- عند القاضي الجرجاني وقد وضع رأيه هذا في غير مكان في كتابه الوساطة فهو يقول "... وتفرّق بين المشترك الذي لا يجوز ادّعاء السرقة فيه والمبتذل الذي ليس أحدٌ أولى به، وبين المختص الذي حازه المبتدئ فملكه، وأحياه السابق فاقتطعه ... فمتى نظّرت فرأيت أن تشبيه الحسن بالشمس والبدر والجواد بالغيث والبصر .. والشجاع الماضي بالسيف والنار ... أمور متقررة في النفوس متصوّرة للعقول يشترك

---

(١) المصدر السابق، ج١، ص(١٢١، ١٢٣).

(٢) الحديدي، عبداللطيف، السرقات الشعرية بين الآمدي والجرجاني ، ص(٧٣-٧٤).

(٣) عباس، إحسان ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص(٣١٥-٣١٦).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فيها الناطق والأبكم والفصيح والأعجم." [١]

ومع وجود التصنيفات الكثيرة في كتاب ابن الأثير في هذه القضية إلا أنه لم يخرج في العموم عما قاله من سبقه في السرقة، من أمثال الآمدي والجرجاني ، إذ نجد ابن الأثير يسير في أساس كتابه في السرقات على السابقين، ومن ذلك ما أخذوه من وجود السرقة أو عدمها في الشعر فالسرقة عنده في المعنى الخاص إذ يقول "وكذلك يحوي الأمر في غير ما أشرت إليه من معانٍ ظاهرة تتوارد الخواطر عليها من غير كلفة أو تستوي في إيرادها ومثل ذلك لايُطلق على الأخر فيه اسم السرقة من الأول، وإنما يطق اسم السرقة في معنى الخصوص." [٢]

أما تصنيفات ابن الأثير للسرقات فهي كثيرة. يقول ابن الأثير في كتابه "المثل السائر": "وكنت الفت فيها كتاباً وقسمته إلى ثلاثة أقسام: نسخاً وسلخاً ومسخاً ... وها هنا قسمان آخران أطللت بذكرهما في الكتاب الذي ألفته؛ فأحدهما أخذ المعنى مع الزيادة عليه، والآخر عكس المعنى إلى ضده، وهذان القسمان ليسا بنسخ ولا سلخ ولا مسخ." [٣]

وتجدر الإشارة إلى أنه اقترن بالسرقات مصطلحات نقدية وبلاغية متعددة من مثل حل المنظوم أو نظم المنثور، وهو تحويل الشعر إلى نثر، أو النثر إلى شعر. يقول أبو هلال العسكري: "وبهذا يعرف أنّ حلّ المنظوم، ونظم المحلول أسهل من ابتدائها، لأن المعاني إذ حلّت منظوماً أو نظمت منثوراً .... تزيد فيها شيئاً فينحل أو تنقص منها شيئاً فينتظم .. والمحلول من الشعر على أربعة

---

(١) الجرجاني، علي بن عبدالعزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ط٢، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وزميله، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥١، ص(١٨٣).

(٢) ابن الأثير، ضياء الدين، (ت٦٣٧هـ) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، حققه وعلق عليه الشيخ كامل محمد عويضه، ط١، ج٢، دار الكتب العلمية ، بيروت، ١٩٩٨، ص(٣٠٣).

(٣) المصدر السابق، ج٢، ص(٣٠٥).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أضرب؛ ضرب منها يكون بإدخال لفظة بين ألفاظه، وضرب ينحل بتأخر لفظه منه وتقديم أخرى فيحسن محلوله ويستقيم. وضرب منه ينحل على هذا الوجة ولا يستحسن ولا يستقيم وضرب تكسو ما تحلّه من المعاني ألفاظاً من عندك وهذا أرفع درجاتك . [١]

ويندرج تحت السرقات مصطلحات نقدية وبلاغية أخرى ترتبط بالسرقات بشكل عضوي، أو أنها هي السرقات ولكن بمصطلحات أخرى. ويبدو أن الناقد القديم قد وضع مصطلحات مرادفة للسرقات لأسباب أخلاقية أو فنية، وكأن هذه المصطلحات تعبر عن مضمون السرقات؛ بمعنى أن الناقد القديم قد استخدم لمفهوم السرقات مصطلحات كثيرة "فإفادة أديب من أديب وصفوها بأوصاف كثيرة، تحط من شأن فاعله وتحطم كيانه بين الأدباء ... فهم يسمّون هذا العمل سرقة وسرقاً وانتهاباً وإغارة وغصباً إلى كثير من تلك الألقاب التي تشين. والرفقاء منهم يتلطّفون في تلك الألقاب ... فيسمونه اقتباساً وأخذاً وتضميناً واستشهاداً وعقداً وحلاً وتلميحاً وغير ذلك من الأسماء الرقيقة المهذبة." [٢]

تتفق هذه المصطلحات وغيرها الكثير من المصطلحات في أنها تندرج تحت إطار واحد، وهو السرقات، غير أنها تمثل حالات متفاوتة منها فالاختلاب يختلف مثلاً عن الاقتباس أو التضمين أو الانتحال وغيرها.

والملاحظ أن الناقد القديم قد اهتم بهذه الظاهرة (السرقات) فجعل لكل حالة اسماً، بل جعل الفارق البسيط بين السرقة والسرقة، جعل له اسماً ومصطلحاً محدّداً يعرف بواسطته؛ فالإغارة -مثلاً- تختلف عن السرق يقول أحمد مطلوب

---

(١) العسكري، أبو هلال، الحسن بن عبدالله (ت٣٩٥هـ)، كتاب الصناعتين، ط١، تحقيق علي محمد الجابري وزميله، دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة، ١٩٥٢، ص(٢١٦-٢١٧).

(٢) طبانه، بدوي، السرقات الأدبية، ط٢، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ١٩٦٩، ص(٣٤)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"وقوم يرون الإغارة أخذ اللفظ بأسره والمعنى بأسره والسرق أخذ بعض اللفظ وبعض المعنى." (١)

والواضح أن الناقد القديم قد أغرق في تبويب السرقات في مصطلحات لها دلالات متقاربة، هذه المصطلحات مكثفة لا تحمل قيمة فنيّة يثرى بوساطتها النص الشعري، فعندما نمايز بين الإغارة والسلب أو غيرهما من المصطلحات الكثيرة فإننا لانجد الفائدة في قراءة النص الإبداعي بشكل أجمل، ولا نستطيع من خلال معرفتنا الفوارق بين المصطلحات أن نحاور جماليات النص الإبداعي.

وبعد هذه المقدمة حول السرقات ومرادفاتها في النقد والبلاغة فهل السرقات ومرادفاتها تساوي التناص؟ أو هل هناك اختلاف بين المصطلحين؟ وما الاختلافات بين المصطلح القديم والجديد إن كان هناك اختلاف؟

ب- السرقات والتناص :

انقسم النقّاد العرب في آرائهم في السرقات والتّناص إلى فريقين؛ الأول يشير إلى أن التّناص هو السرقات لا يحيد عنه بل إن بعض النقاد من هذا الفريق قد سمّوا السرقات تناصاً بشكل مباشر. والفريق الثاني من يقول: إن السرقات تختلف بطبيعتها النقدية عن التّناص، فالسرقات نشاط نقدي مغاير لمفهوم التناص في النقد الحديث.

ومن الفريق الأول كما ذكرت من أشار إلى أن السرقات هي التّناص فلم يسمها السرقات إطلاقاً، بل نعتها باسم التّناص من أولئك طراد الكبيسي إذ يقول: "بل إن قدر الشعراء -على مايبدو- منذ هذا التاريخ (الجاهلي) أصبح

---

(١) مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج١، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٧، ص(٢٥٨).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هـو التّناص ويُلَـمِّح في غير موقع من مقالته إلى أن التّناص والسرقات هو شيء واحد إذ يقول: ونحن إن كنّا لاندري متى بدأ التّناص أو السرق أو التشاكل في الشعر العربي لأننا لا نزال لانعلم شيئاً مهمّاً عمّا هو أبعد من الشعر الجاهلي ..." [١]... ويستشهد على ذلك ببيت عنترة هل غادر الشعراء من ....

وممن اعتقدوا أن السرقات هي ذاتها التّناص بشير القمري في مقالته "مفهوم التّناص" إذ إنه خلط بين المصطلحين، ليضعهما دالين على مفهوم نقدي واحد، إذ يقول: "وإذا كان القدماء من جهة ثانية قد اعتبروا التّناص (صناعة) موكلةً إلى المبدعين والنقاد على السواء، في التعامل مع النصوص وتذوّقها وتفكيكهما لمعرفة "أصناف" و "أقسام" و "رُتَب" و "منازل" التناص -ومنها المشترك والمبتذل، و "المختص" و "البديع المخترع" .... ."[٢]

من الملاحظ أن بشير القمري قد جعل السرقات هي التّناص دون عازل بينهما، فقد وظّف مصطلح التّناص في الفقرة السابقة ومصطلحات خاصة بمفهوم السرقات في النقد العربي القديم، فهو قد ربط بين مصطلح التّناص و (المشترك المبتذل) مثلاً أو "البديع المخترع" وهذه المصطلحات تخص مصطلح السرقات. وبهذا فالسرقات عنده هي التّناص الحديث.

وسار على النهج ذاته في تسمية السرقات تناصاً باقر جاسم محمد، إذ يقول: "... وهو يشير إلى المسائل الأساسية التي وجهت دراسته النقاد العرب لظاهرة التناص، فهم قد انصرفوا كليّاً إلى قضية قوة الابتكار والخلق الشعري"[٣] وهو يعني هنا أن التّناص هو السرقات حيث إن وجود إشكاليّة الابتكار والخلق الشعري كانت أساساً محوريّاً في النقد العربي في القرن الرابع

---

(١) الكبيسي، طراد، التناص في القصيدة العربية الحديثة، الأقلام، ع(١١-١٢)، ١٩٨٧، ص(١٣٨).

(٢) القمري، بشير، مفهوم التناص بين "الأصل" و "الامتداد"، الفكر العربي، المعاصر، ع(٦٠-٦١)، ١٩٨٩، ص(٩٢).

(٣) محمد، باقر جاسم، التناص المفهوم والآفاق، مجلّة الآداب، ع(٩٧)، ١٩٩٠، ص(٦٧).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الوجاهة الشائعة لدى نقّادنا وبلاغيينا ... وهذا التصور لا يتم إلا من خلال الإدراك المتقدم لفهم الأسس التي تقوم عليها عملية التناص ... ومن ثم تصبح الإجابة على السؤال السالف بالنفي مسوغاً منهجياً لتبني مصطلح "التناص" بمفهومه الحديث أداة نقدية صالحة لإعادة قراءة ظاهرة السرقات الشعرية في تراثنا العربي."[١]

وممن يشير إلى أن التّناص موجود في التراث النقدي العربي القديم كاظم جهاد في كتابه "أدونيس منتحلا" إذ يشير إلى أن التّناص الذي يلوكه الغربيون والحداثيون من النقاد العرب موجود أصلاً في تراثنا القديم ، يقول كاظم جهاد :"سنستعرض ظاهرة "التّناص" في الأدب والنقد الغربيين وسيفاجأ القارئ برؤية النقّاد وهم يسمون هنا أوليات درسها العرب وسموها على نحو كبير من الدقة منذ قرون." [٢]

ولم يختلف محمد عبدالمطلب عن سابقه في رأيه بالتناص والتراث النقدي العربي القديم. فالتناص مصطلح مرادف للسرقات عنده، فهو يقول في معرض حديثه عن مصطلح التناص والتراث: "وقد انعكس هذا الإحساس على الدارسين القدامى، حيث دارت ملاحظاتهم حول تداخل المعنى أحياناً، وتداخل اللفظ أحياناً أخرى؛ ومن ثم كانت هذه الملاحظات مفتاحاً لمقولة (القدماء والمحدثين) ، ثم مقولة (السرقات) وما يتصل بها بعد ذلك..."[٣]

ويذكر في غير مكان من كتابه "قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني" أن

---

(١) السعدني، صلاح، التناص الشعري قراءة أخرى لقضيّة السرقات، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٩١، ص(٨١، ٨٢).

(٢) جهاد ، كاظم، أدونيس منتحلاً دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها ماهو التناص، طبعة جديدة ومنقّحة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٣، ص(٢٥).

(٣) عبدالمطلب، محمد، قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني،ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٥، ص(١٣٨).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التناص هو ذاته السرقات، إذ يضعه ضمن حديثه عن آراء النقاد العرب القدماء فهو يقول: "ويتقدّم الجرجاني لرصد أشكال (التداخل) أو (التناص) معتمداً على تحديده للمستويين اللذين عرضهما. وبداية يلحظ وجود إطارين كليين يستوعبان أشكال التناص ... ."[١]

وشاهد القول في الفقرة السابقة أن الناقد يوظف مصطلح التناص بديلاً لمصطلح نقدي قديم، فلا يضع حدوداً بين المصطلحين، وهو يضع المصطلح النقدي الحديث (التناص) في سياق حديثه عن الجرجاني، الناقد العربي القديم؛ بمعنى أنه لا يمايز بين المصطلحات القديمة والجديدة في الإطار النقدي، وجهده النقدي.

ويشير عبدالملك مرتاض في مواضع كثيرة من كتابه "الكتابة من موقع العدم" إلى أن التناص معروف لدى النقّاد القدامى فهو يقول:"كنا زعمنا ونؤكد اليوم هذا الزعم أن هذا الذي يلوك الناس ألسنتهم به -التناص- يكاد لايخرج عن معنى مصطلح "السرقات الأدبيّة" الذي كان النقاد العرب لاكوه فأكثروا فيه الخوض حتى بالغوا." [٢]

غير أن عبدالملك مرتاض يناقض نفسه فيضع فارقاً بين السرقات والتّناص ليجعل ظاهرة التّناص أكثر شمولية بل إن "ما كان محرّماً مرفوضاً، ومهجناً مداناً، مستبشعاً مستسمجاً، في نظرية السرقات الأدبية العربية، محللاً مقبولاً، مستحسناً مستظرفاً في نظرية التّناص الغربية." [٣]

---

(١) المصدر السابق، ص(١٧٥).

(٢) مرتاض، عبدالملك، الكتابة من موقع العدم، كتاب الرياض، ع(٦١-٦٢)، ١٩٩٩، ص(٤٠٨، ٤٠٠).

(٣) المصدر السابق، ص(٤٠٣).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن النقاد من زعم أن التناص يشاكل بعض المصطلحات النقدية والبلاغية عدا السرقات. فقد وضع عبدالواحد لؤلؤة بديلاً للتناص إذ يقول -نقلاً عن كتاب "أدونيس منتحلاً "-: "إن الشكل الأكثر شيوعاً للتناص لدى للعرب كان يتمثّل في "التضمين" وهو اقتباس جزئي أو كامل لعبارة يوظفها الشاعر لغرضه." (١)

وترى ربى الربّاعي أن تستبدل مصطلح التضمين بمصطلحي السرقات والتناص، إذ إن هذه المصطلحات تستوي من حيث بعدها الفكري النقدي لديها إذ تقول: "لابد إذن من التفتيش عن مصطلح بديل للتناص بعيداً عن مصطلح السرقات الذي رفضناه واستعضنا عنه بمصطلح التضمين ... ولعل التضمين بمعناه الواسع وبضمه ألواناً وأشكالاً بلاغيّة كالاقتباس، والاهتدام والاصطراف وغيرها هو المصطلح البلاغي الأنسب فعلاً ليكون بديلاً عن التناص." (٢)

ويرى صبري حافظ أن التناص له جذور عربيّة تنطلق من البديع العربي فبعد أن يذكر بعض المصطلحات البديعية مثل المواربة والتورية والاقتباس وغيرها يقول: "سأكتفي بهذا القدر من المصطلحات البديعيّة التي تنطوي على أفكار تناصية هامّة لا تشير فحسب إلى أن النقد العربي قد سبق له أن طرح الكثير من أبعاد مفهوم التناص كما يقدمه النقد الغربي المعاصر ولكنها تتناول بعض الأفكار الهامّة التي يمكن أن تضيف إلى الجهود الرامية إلى تطوير مفهوم التناص على الصعيد النظري." (٣)

قد نجد تشابهاً بين التناص والسرقات، أو التناص والبديع أو البلاغة، غير

---

(١) جهاد، كاظم، أدونيس منتحلاً، ص(١٣).

(٢) الربّاعي، ربى عبدالقادر، التضمين في التراث النقدي والبلاغي، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ١٩٩٧، ص(١٩٤).

(٣) حافظ، صبري، أفق الخطاب النقدي (دراسة نظرية وقراءات تطبيقيّة)، شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦، ص(٦٤).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أن تلك الأصناف في التراث النقدي والبلاغي العربي لم تدرس كيفية توظيف المادة السابقة باللاحقة من النواحي الفنية، أعني ارتباط المأخوذ أو المسروق بالنص كاملاً. ولم تكرّس جهودها في دراسة الإشارية وتفاعلها بين النصوص، بينما اكتفت بالإشارة إلى مواطن السرقة وتصنيفها ووضع المعايير والأسس البلاغية، مما حاد بها -كما أزعم- عن إغناء النص فنيّاً وجمالياً وحاد بالنقد عن وظيفته الإبداعيّة.

ويقف أحمد الزعبي في رأيه النقدي وقفة محايدة، إذ إن التناص لديه حالة تشكل بعداً واسعاً، يتضمّن الماضي والحاضر، فهو نشاط نقدي واسع يضم التضمين والاقتباس وغيرهما من الجهد النقدي العربي القديم، وفي اللحظة ذاتها يضم أبعاداً نقدية حديثة، فهو عام وشامل. يقول الزعبي: "إن موضوع أو مفهوم التناص ليس جديداً تماماً في الدراسات النقدية المعاصرة، كما يرى معظم الباحثين في هذا المجال وإنما هو موضوع له جذوره في الدراسات النقدية شرقاً وغرباً بتسميات ومصطلحات أخرى. فالاقتباس والتضمين والاستشهاد والقرنية والتشبيه والمجاز والمعنى، وما شابه ذلك في النقد العربي القديم، هي مسائل أو مصطلحات تدخل ضمن مفهوم التناص في صورته الحديثة. وكذلك هو الحال في المصطلحات التي أشار إليها أرسطو في "فن الشعر" ومَن تبعه من النقاد الغربيين القدماء، كمصطلح المحاكاة والاستعارة وتوظيف الأسطورة والتخيّل والتضمين في الدراسات الحديثة. والذي اختلف في الأمر أن مفهوم التناص المعاصر قد تشعّب وتعمّق واتسع بحيث احتوى هذه المصطلحات القديمة وتجاوزها وأضاف عليها عناصر جديدة وموضوعات تناصيّة أخرى كثيرة."[1]

وتجدر الإشارة هنا إلى أن أحمد الزعبي قد شكل حلقة توفيقية بين آراء

---

(١) الزعبي، أحمد، التناص -نظرياً وتطبيقياً- مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقيّة للتناص في رواية "رؤيا" لهاشم غرايبة، ص(٧).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

النقاد العرب المتناقضة. غير أنه في الوقت ذاته لم يبيّن الجديد الذي أتى به التناص، فإن كان قد تحدّث عن المحاور النقدية القديمة التي تضمنها التناص من أيام أرسطو إلى اليوم، فإنه لم يبيّن المحاور النقدية والإبداعية التي أضافها التناص في الرؤى النقدية الجديدة.

أما الصنف الآخر من النقّاد فقد أشار إلى أن السرقات والتراث النقدي لدينا يختلفان عن التناص، فالتراث النقدي لدينا يختلف في دوافعه الفكرية والفنية والتقنية عن الدوافع الفكرية والفنية والتقنية للتناص.

وقد جاء رأي محمد بنيس ضمن هذا الطرح، فهو يشير إلى فارق بين قراءة النص بأسلوب نقدي قديم، وقراءته ضمن النظرية الجديدة للنقد، إذ يقول: "إن العلاقة الرابطة، والصلات الوثيقة، بين النص وغيره من النصوص الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له، وعاها الشعراء والنقّاد، منذ القديم، غير أن القراءة المحدثة للنص سلكت سبيلاً مغايراً لما كان سائداً من أساليب القراءة التقليدية لهذه الظاهرة، وعالجتها بوعي متقدّم ... والمعاصر يحفل بقراءة للنصوص الأخرى، هي بالتأكيد أكثر تعقيداً مما هو معروف في النص القديم."[1]

لقد اتضح من رأي الناقد هنا، أنه يمايز بين القراءة القديمة للنص والقراءة الحديثة له، إذ إن القراءة الحديثة للنص تكون أكثر دقّة وأكثر تعقيداً، غير أنه لم يبيّن كيفيّة هذه القراءة فجاءت آراؤه، ضمن هذا البعد، عامّة.

ويوضح إبراهيم رماني الفارق بين التناص (النص الغائب) والتراث النقدي العربي القديم بشكل أوضح من سابقه، فهو يمايز بينهما من خلال فهم دقيق لأساس التناص التقني، إذ يقول: "ولم يعد النص الغائب اجتراراً لنص آخر على النمط القديم "التضمين"، وإن عثرنا على هذا الضرب في المتن الشعري الحديث. بل غدا توظيفاً معقّداً في أغلب الأحايين، يولد تفاعلاً خصباً بين النصوص. أي

---

(١) بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ط١، دار العودة، ١٩٧٩، ص(٢٥٢).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تناصياً يثري مناخاً مغايراً للأصل، تتداخل فيه عناصر هذا النص الغائب، وتتزامن في عمق الطبقات النصيّة."[١]

ثم يوسّع إبراهيم رمّاني من أفق مفهوم التناص، فلا يقف عند هذا الحد في تمييزه عن التضمين، وهو رمز للتراث النقدي والبلاغي القديم، بل راح يبيّن حقيقة التناص المحورية ، هذه الحقيقة التي تمنح النص انفتاحاً كليّاً، انفتاحاً معقّداً عابقاً بالدلالات الظاهرة والعميقة، لبناء نص متعمق معقّد إذ يقول: "ويجسّد التنوّع الخصب والاتساع اللامحدود للنص الغائب رغبة ملحة في تأسيس نص عالم مفتوح على التحوّل والحركة والغموض، وعلى القدرة على استيعاب شامل للدلالي: الحاضر والغائب، والظاهر والباطن، الواقعي والممكن، وعلى تثوير جذري للنص، يجعله مجالاً للممارسة المتجددة التي يتفجّر من خلالها التناص."[٢]

إن إبراهيم رماني في الفقرة السابقة يصدر عن المفاهيم النقدية الحديثة؛ فهو يومئ إلى احتمالية القراءة للنص، كما يشير إلى التلقي وانفتاح النص على العوالم، مما يؤدي إلى قراءته بشكل أكثر تعقيداً وأكثر جمالاً.

وتثير زهور لحزام فوارق بين التراث النقدي العربي القديم والتناص، إذ تشير إلى فارق جوهري بينهما، يتمحور في أن التناص يتشكل من خلال وظيفته الفنية الدلالية لنصين أو أكثر، وعلى ذلك فإنه -أي التناص- يعد عنصراً نقدياً جديداً، يختلف بطبيعته عن التراث النقدي العربي القديم، تقول لحزام: "وإذا بدا التناص اليوم مرتبطاً بالشعرية والتطور الأدبي، فإن إدراكه كما هو يعد جديداً، باعتبار أن الدراسات النقدية القديمة (التقليدية) وإن كانت قد تناولت -هي الأخرى- لهذه الظاهرة (لتناص) فإنها حصرتها في مفاهيم جد ضيّقة مثل "التأثيرات"، و "الأصول" ، و "السرقة" وهي مفاهيم لم تنل حظاً من

(١) رماني، إبراهيم، النص الغائب في الشعر العربي الحديث، الوحدة، س٥، ع٤٩، ١٩٨٨، ص(٥٣).

(٢) المصدر السابق، ص(٥٣).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التحليل والكشف بحيث لم تحاول هذه الدراسات النظر إلى التحولات التي تعرفها العملية التناصية، مما سيؤدي بالباحثين في مجال النص الأدبي/ الروائي (حديثاً) إلى تركيز الاهتمام على كيفيّة اشتغال هذه العملية ووظيفتها الدلالية ثم علاقتها بالثقافة بشكل عام."[١]

أما عبدالنبي اصطيف، فإنه يفرّق بين المصطلح النقدي العربي القديم والتناص. إذ يقول: "وربما كان من المهم قبل النظر في هذا المصطلح -يعني التناص- الإشارة إلى أنه على الرغم من حداثة عهد النقد المعاصر به، فإنه في الحقيقة يضيف ظاهرة قديمة قدم الكتابة عن الأدب نفسها، أو قدم النقد الأدبي ذاته. وربما كان هذا القدم وراء سوء الفهم الواسع الانتشار له، واختلاطه في أذهان الكثيرين من النقاد المعاصرين (من العرب وسواهم) بمفاهيم أخرى كالتأثير والاقتباس والتضمين والسرقات وغير ذلك من المصطلحات التي تبدو في ظاهرها قريبة الصلة به، ولكنها في جوهرها غاية البعد عنه. فمصطلح التناص يستند إلى أسس معرفية لم تتيسّر للنقد الأدبي إلا مؤخراً."[٢]

إن تعليق عبدالنبي اصطيف على المصطلحين القديم والحديث يبدو عاماً. غير مفصّل، فلم يبيّن اختلافات هذه المصطلحات، غير أنه في موضع آخر، في مقاله ذاته يبيّن الأسس التقنية التي يقوم عليها التناص. إذ يقول: "إنّ النصوص لا تتفاعل بوصفها مجرّد نصوص، ولو كانت كذلك لصح النظر إلى تفاعلها على أنه مجرّد اقتباس أو تضمين أو تأثير بمصادر معيّنة يستطيع أن يحددها القارئ المطلع والخبير. ولكنها تتفاعل بوصفها ممارسات دلالية متماسكة. إنها عندما تتجاور وتتصارع وتتزاوج وينفي بعضها بعضها الآخر، أو باختصار عندما تتفاعل نصياً، تتفاعل بوصفها "أنظمة علامات متماسكة" لكل منها دلالته الخاصة به، وهذه الأنظمة إذ تلتقي في النص الجديد تسهم متضافرة

(١) لحزام، زهور، آلية التناص، الناقد، ع٣٠، ١٩٩٠، ص(٥٨).

(٢) اصطيف، عبدالنبي، التناص، راية مؤتة، م٢، ع٢، ١٩٩٣، ص(٥١).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في خلق نظام ترميزي جديد يحمل على عاتقه عبء إنتاج المعنى أو الدلالة في هذا النص"[١]

ويطرح محمد علي مقلد فارقاً بين التناص (النص الغائب) والبعد النقدي العربي القديم، إذ يقول: "يتجاوز الأمر هذه المرة المعارضة والمحاكاة والانتحال، وهي ظاهرات عرفت بكثرة في الأدب الكلاسيكي، وفيها كان "النص الغائب" يظهر بسهولة من خلال المظاهر والعناصر الخارجية للنص ... أما الظاهرة الجديدة -أي التناص- فالمسألة فيها أكثر تعقيداً، ولا ينحصر التأثر فيها ضمن حدود الوزن والقافية، بل يخترقها ليتسرّب إلى البنية الداخلية للقصيدة الحديثة، خاصة وأن هذه مهيأة أكثر من القصيدة الكلاسيكية لأن تخفي وتذيب المظاهر والعناصر "الغربية" عنها."[٢]

الفقرة السابقة تبوح بفارق أساسي بين المصطلح القديم والمصطلح الجديد، إذ إن الثاني يقوم على الغموض، مما يهيئ اللغة لأن تكون أعقد، وتحمل احتمالات الدلالة من خلال توظيفها النصوص الغائبة بالحاضرة.

وأثار خليل موسى في مقالته "التناص والاجناسية في النص الشعري" قضية التناص والسرقات وبعض المصطلحات البلاغية المشابهة للسرقات. إذ يقول: "التناص غير التضمين والاقتباس والسرقات الشعرية؛ فالتضمين والاقتباس يحتملان أحد معنيين: أن يأخذ الشاعر سطراً أو آية كريمة باللفظ والمعنى وأن تتعلّق قافية البيت بالبيت الذي بعدها .. ويظل التضمين والاقتباس محافظين على طبيعة النص الأصلي ويؤتى بهما للاستشهاد أو للتشبيه أو للتمثيل أو سوى ذلك وهكذا يظل المقطع التضميني دخيلاً أو الإقتباس هو الذي يتكلّم في النص الجديد وهو الذي يشرح ويفسّر. أما التناص فهو ثقافي، ولكنه عضوي موظّف، إذ يصبح المأخوذ جزءاً من السياق الجديد يؤدي

(١) المصدر السابق، ص(٥٣).

(٢) مقلد، محمد علي، الشعر والصراع الأيديولوجي، دار الآداب ط١، بيروت،١٩٩٦، ص(٦١).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وظيفته الجديدة فيه، ويصاغ صياغة جديدة ولا يظل فيه سوى إشارات بعيدة إلى النص الغائب. " [١]

ومن ثم وضع خليل الموسى الفوارق بين السرقات والتناص في ثلاثة أمور "الأول اختلاف المنهج فالسرقات تعتمد المنهج التاريخي التأثيري والسبق الزمني، فاللاحق هو السارق، والأصل (الأول) هو المبدع النموذج والأجود وفي هذا يقترب هذا المفهوم من تقديس القديم ... في حين أن التناص يعتمد المنهج الوظيفي ولا يهتم كثيراً بالمرجع أو النص الغائب إذا كان النص الجديد قد امتص وحوّل وظيفياً النص القديم." [٢]

غير أن النص المرجع في مفهوم التناص له أهمية في فهم النص الحاضر، لذلك لم يغفل التناص ما يسمى بالمرجع، لأن المنهج الوظيفي يعتمد كيفية توظيف النص الغائب في النص الحاضر وكيفيّة تحوّل النص الغائب في النص الحاضر ووظّف فيه فإن أغفلنا النص الغائب أو المرجع فإننا نفقد الإشارة ويصبح النص حاضراً بكراً لا مرجعية له.

أما الاختلاف الثاني بين السرقات والتناص فإنه أخلاقي يقول الموسى: "فحين يذكر الناقد السرقات الشعرية يريد منها تهجين السارق واستنكار عمله وإدانته، في حين أن نقيض ذلك هو المراد من التناص، والناقد يدل على أن الآخذ مثقف مطلّع ماهر في نسجه، وعمله هذا إنتاجيّ إبداعيّ وشتّان مابين الحكمين أما الثالث فيدرجه بما يسميه عملية القصديّة فعملية الأخذ في السرقات الشعرية قصديّة واعية، ولذلك سميت "سرقات" في حين أن عملية الأخذ في التناص واعية، لأنه ينتج القراءة المطموسة المنسيّة." [٣]

---

(١) الموسى، خليل، التناص والأجناسية في النص الشعري، الموقف الأدبي، ع(٣٠٥)، ١٩٩٦، ص(٨٣).

(٢) المصدر السابق، ص(٨٤).

(٣) المصدر السابق، ص(٨٤).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويبدو أن السرقات تكون غير قصدية أيضاً، فإن بالإمكان أن يسرق الشاعر دون علمه. وقد سمّاه القدماء بتوارد الخواطر وقد أشاروا إلى تقارب البيئة التي تؤدي إلى تقارب المعاني بين الشعراء، ويمكن من وجهة أخرى أن يكون التناص قصدياً فهذا الأمر لايستطيع الناقد معرفته إلا إذا سأل الشاعر مباشرة وهذا ليس من وظيفة النقد.

ويرى شكري ماضي أن التناص مختلف عما في النقد العربي القديم، إذ يقول: "إنّ التناص مفهوم جديد كل الجدّة، سواء برؤيته الجديدة للنص أم بالفلسفة النقدية التي يستند إليها. وهو إذ يذكر ببعض الآراء أو الأفكار (العائمة المتناثرة) القائلة بالتداخل والتفاعل (الاقتباس، التضمين، المعارضة، السرقات الأدبيّة، الإشارة ... الخ) فإنه يبتعد عنها شاقاً طريقاً جديدة تماماً. "[1]

الناقد في الفقرة السابقة يقوم على رأي عام في مفهوم التناص والمصطلح النقدي العربي القديم، وفي فقرة لاحقة فإنه يبيّن بعض التفاصيل التي يقوم عليها التناص، إذ لم يترك رأيه هذا على عموميته، إذ يقول: "والتناص يثير تساؤلات أكثر مما يجيب على تساؤلات أخرى سابقة. فهل النص مفتوح دائماً؟ وهل هو بلا بداية ولا نهاية؟!....الخ" [2]

وعلى النحو ذاته سار محمد حداد، إذ وضع فوارق بين التناص والمصطلحات النقدية العربية والبلاغية القديمة، فهو ينفي أن يكون التناص له جذور في تراثنا النقدي، إذ يقول: "وإذا كان التناص مصطلحاً حداثوياً قريب العهد والولادة ... فإن البعض يزعم وجود هذا المصطلح تحت تسمية مغايرة في النقد العربي القديم كالتضمين أو الاقتباس أو حتى السرقات الأدبية ولكن الفروق شاسعة مابين التضمين والتناص ... فالتضمين يحافظ على طبيعة النص الأصلي

---

(١) ماضي، شكري عزيز، من إشكاليات النقد العربي الجديد، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٧، ص(١٧٢).

(٢) المصدر السابق، ص(١٧٢).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إذ يؤتى به للاستشهاد أو التمثيل أو التشبيه ... ولكن التناص عضوي موظف، يصاغ فيه القديم صياغة جديدة فلا تظل فيه سوى إشارات بعيدة إلى النص الغائب."[١]

الفقرة السابقة تشير إلى فوارق بين التضمين بوصفه مصطلحاً قديماً والتناص، إذ بيّن الناقد أن هناك فارقاً جوهرياً بين المصطلحين فالأول لايكون ضمن عملية هدم القديم وبناء الجديد، والعكس هو الصحيح بالنسبة للتناص القائم على الوظيفة العضوية لنصين أو أكثر. كما تشير الفقرة السابقة إلى عنصر أساسي من عناصر التناص، وهو عنصر الإشارية إلى النصوص الغائبة، وهذا فارق آخر بين المصطلحين.

وثمة فارق آخر يذكره بسام قطوس بين السرقات والتناص إذ يقول في حديثه عن مفهوم التناص: "وكأن كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى. يأخذ منها ويحاورها أو ينفيها، يتقاطع معها عبر ما يسمى بـ "الحوارية"ت أو "الصوت المتعدد" وليس معنى ذلك أن التناص يكتفي بالاقتطاع أو التحويل أو الاعتداء على النصوص الأخرى مما يسمى بـ (السرق) وإنما يتم التناص على وجه إبداعي يشمل الخلق والتصرّف والحوار بعد الاستيعاب والتمثّل."[٢]

فبسام قطوس -هنا- يبيّن البعد التقني الوظيفي للتناص. وهو بعد قائم على تمثل النصوص ومحاورتها وهدمها وبنائها. وهذه التقنية تختلف بطبيعة وظيفتها الفنية عن السرقات في نقدنا القديم.

وثمة ناقد آخر مايز بين التناص والسرقات هو علوي الهاشمي في كتاب الرياض وهو لا يفتأ يهاجم مفهوم السرقات الشعرية في النقد القديم ليرفع من

---

(١) حداد، محمد ، التناص تثقيف أم تثاقف، الأدبية، ع(٤٤)، ١٩٩٨، ص(٢٢-٢٣).

(٢) قطوس، بسام وآخرون، تجليات اللغة، قراءة نقدية في شعر إبراهيم الخطيب، تحرير عبدالقادر أبو شريفة، جامعة آل البيت، المفرق، ١٩٩٧، ص(٥٥-٥٦).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مفهوم التناص الذي أسماه التعالق النصي "فمبدأ السرقة مفهوم مقحم على النقد الأدبي وعنصر دخيل على عناصره المعيارية." (١)

وأشار علوي الهاشمي في أكثر من موضع في كتابه المذكور إلى قضية السرقة الأدبية المشوبة بالأخلاقية، ليزيل هذا المفهوم ويضع بدلاً منه الإطار الفني الإبداعي الذي لاعلاقة له بالأخلاق الاجتماعية أو الدينيّة "فمفهوم السرقة يُعيد إشكالية العلاقة بين الأخلاق والفن، وبصرف النظر النقدي من مستويات التعامل الإبداعي، إلى مستويات التعامل الاجتماعي والأخلاقي والنفسي، ولذلك لامانع لغويّاً من التغاضي عن مفهوم "السرقة" في معرض النظر النقدي إلى مصطلح التعالق النصي ولو مؤقتاً حتى يتم اكتشاف القيمة الفنية والإضافية الإبداعية في النص المتأخر عن سابقه." (٢)

فالتعالق لديه يختلف عن مفهوم السرقات، إذ إن التعالق يبحث في الإطار الفني بين النص الحاضر والغائب، وما أضافه النص الجديد على مفهوم الأخذ في النص القديم، وهذا جانب فني مختلف عن قضية السرقات التي جلّها أخلاقي.

"إن ما ينبغي أن يلفت نظرنا في مثل هذا القول النقدي الحاسم الذي يميّز بين السرقة والإبداع فيما يخص الاحتذاء ليس عملية "الأخذ" في حد ذاتها بل عملية التصرّف في ذلك "الأخذ" وتوظيفه. فإن كان له "قدرة الخلق" فهو ليس سرقة، لأنه يتضمّن حالة إضافية من الإبداع والخلق الفني ... لذلك لا أرى أن نعت التعالق ينبغي أن ينصرف دائماً إلى الكشف عن الصلة بين نص ونص بل إلى اكتشاف الرؤية الإبداعيّة الجديدة التي أضافها الجديد إلى النص السابق

---

(١) الهاشمي، علوي، ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث، ع(٥٢-٥٣)، ١٩٩٨، ص(٣٣).

(٢) المصدر السابق، ص(٣٠).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المتعالق معه. والطريف في الأمر ، هنا، أنه كلما كانت الصلة بين النصين خفية كانت الإضافة أبعد وأعمق وأخصب." [١]

إذن فالفريقان مختلفان في مفهوم السرقات ومفهوم التناص، وعليه فقد راح كل فريق من النقاد يدافع عن رأيه، غير أن من الملاحظ أن من يوافق بين السرقات والتناص لم يفسر رؤاه النقدية ضمن بُعد منطقي علمي بينما أجد الفريق الثاني يعرّف التناص ويعرف السرقة ويضع الفوارق بينما على العكس من الفريق الثاني الذي لم يبيّن إلا أوجه الاتفاق بين المصطلحين.

ويعد موقف النقاد الحديثين مشابهاً للنقاد القدامى في رؤاهم لفهم قضيّة السرقات، إذ درسوا هذه الظاهرة من وجهة نظر أخلاقية غير فنيّة، بينما راح عدد منهم يعيد ماجاء في التراث النقدي البلاغي القديم، وهو إيجاد الحد الأدنى من الفنية، بمعنى اكتشاف النص السابق المسروق، واكتشاف النص السابق هو جزء من التناص، غير أنه الجزء الأوضح وهو الحد الأدنى منه وهو البذرة التي يبنى عليها التناص ليبدأ درس التناص في توظيف المادة وإظهار العلاقات الفنيّة من خلال إشاراته حيث يتفاعل النص الجديد مع النص القديم وفقاً لهذه الإشارات ومافيها من دلالات لخلق نص جديد حاضر، لكن له عمقاً فنياً وفكرياً مخالفاً للنص السابق أو الغائب وهو يمتد فيه تاريخياً لكن " لا يحل أحدهما محل الآخر، فهما ليسا نصيّن متماثلين، فلكل منهما خصوصيّاته وسماته، ولذلك يختلفان لأن الذي يتكلّم هو النص المتناص وحده." [٢]

إن الظروف التي نشأ فيها مصطلح السرقات الأدبية يختلف عن الظروف التي نشأ فيها مصطلح التناص، فبواعث السرقات تختلف بطبيعتها الفكرية عن بواعث التناص، إذن فإن الأساس الفلسفي لكلا المصطلحين مختلف وهما إن اتفقا في نقاط قليلة إلا أنهما ليسا متطابقين.

---

(١) المصدر السابق، ص(٢٩).

(٢) الموسى، خليل، التناص والأجناسية في النص الشعري، ص(٨٣).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقد قامت السرقات على بواعث ذكرتها في مجال السرقات وكان منها العداوة القائمة بين الشعراء والنقّاد، من مثل أبي تمام وأبي الطيّب وغيرهما، وبالمقابل فإن التناص قائم على محاور نقديّة لا علاقة لها بمثل هذه البواعث؛ إذ يتكئ التناص على الرؤى الفكرية للنقد الحديث القائل بموت المؤلف والاهتمام بالنص وحده وعلاقته بالعالم بالكاتب والمتلقي بالنصوص الأخرى فهو إذن اشمل وأعمق وأكثر تعقيداً من تحديد السابق واللاحق وإن كان هذا جزءاً منه.

والاختلافات بين السرقات والتناص تتجلّى في مظاهر عدة منها: محاور تتكئ على المضامين، وأخرى فنيّة. ومن الأولى أن التناص أعم من السرقات، إذ يجعل اللاشعري شعرياً، فيوظّف الأسطورة والقصّة الخرافية والتاريخية والشخصيات التراثية والحديثة والمواقف الدالة على أحداث قديمة أو حديثة، فيهدم بذلك الحدود الأجناسية القائمة منذ عصور سحيقة، ويخترقها إلى الأدبية واللاأدبية. فالنص مفتوح على الشعر والنثر والأدب واللا أدبيّة، وبهذا لايقف على ما اتفق عليه السرقات وجلّه في الشعر، وكيف لا وهو ديوان العرب، فالسرقات اقتصرت على نقل المعنى الشعري أو القرآني (الاقتباس) وقد انصهرت ضمن ما يسمى نثر المنظوم ونظم المنثور في حالات أخرى من السرقات، لذلك كان التناص أرحب وأوسع في طرحه للمضامين المتناصة.

ويبنى على ما تقدّم أن السرقات محور يبحث في الأدب العربي في شعره بالتحديد. بينما جعلت ثقافة الناقد والشاعر محور التناص جغرافية أوسع، إذ دخل التراث الإنساني عامّة دون حدود ودون تاريخ في النص الحاضر لذلك فإن التناص أرحب ثقافة وأشمل من السرقات ضمن هذا المحور.

ومن محاور قضيّة السرقات الشعريّة أن الناقد يشكّل رؤياه مرافقاً لإطارين الأول؛ أن يتبيّن مدى محفوظه وثقافته "ليبرز مدى إطلاعه أكثر مما

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يبرز إيمانه بأن الأخذ قد تم على النحو الذي يقرره."[١] والثاني؛ أن يتبيَّن عداوته في بث رأيه في شاعر لم يعجبه، وقد أشار إلى ذلك محمود السمرة عندما تحدّث عن بعض كتب النقد المختصة بالسرقات فقال "وواضح من هذه الكتب أن السرقات فيها تعنى عند مؤلفيها التجريح والحط من شأن الشعراء المجددين انتصاراً للقديم ولهذا فإنها خلو من أية آراء نقديّة ذات قيمة" [٢].

أما الاختلافات الفنيّة فإنها تتجلّى هي الأخرى في مواطن متعددة، أولها أن النقد القائم حول قضية السرقات محوره البيت المفرد أو البيتان، وهو مسلوخ عن سياقه، مبتور العلاقة، وهم الناقد فيه أن يوازنه ببيت سبقه أو لحق به "وقد أصبح الحكم النقدي -في كثير من المواقف- ينصب على هذا البيت المفرد .. وهو حكم يدرك شيئاً ويغيب عن إدراكه شيء كثير، إذ لو نظر إلى البيت في سياقه الذي نبت فيه لربما تغيّر الحكم واختلفت النظرة." [٣].

أما التناص فإنه ينظر إلى النص كاملاً والأخذ فيه عنصر يتيح قراءة أجمل للنص فلا حدود بين البيت المأخوذ والنص الحاضر لأن النص يقوم بعملية هدم البيت المأخوذ وبنائه في نص جديد، فيصبح إشارة إلى نص غائب يثري النص الحاضر وضمن هذه الفاعلية يكون النشاط النقدي.

إن فاعلية السرقات تقوم على تحديد السابق واللاحق، وإبراز ما يستحسن منه وما هو رديء، وهذا جزء أولي في التناص، فليست مهمة الناقد فيه تحديد السابق واللاحق فحسب، بل تتجلّى في إبراز الدلالات من تداخل النصوص

---

(١) عباس، إحسان، تاريخ النقد العربي عند العرب، ص(٥٨).

(٢) السمرة، محمود، عبدالقاهر الجرجاني: الأديب الناقد، ص(١٨٩).

(٣) الزهراوي، صالح بن سعيد، إشكالية الاحتذاء في المعنى الشعري عند عبدالقاهر الجرجاني، ص(٢٦٢).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

اللانهائي وإبـراز (شفرات) دلاليـة تقودنا إلى عوالم غير منتهية من النصوص لقراءة النص الحاضر بصورة أجمل، ولإبراز بعده المضموني من خلال تجليّات فنيّات هذه الشـفرات.

"فدراسة التناص ليست، بأي حال من الأحوال، دراسة للمؤثرات أو المصادر أو حتى علاقات التأثر والتأثير بين نصوص وأعمال أدبيّة معيّنة .. ولكنها دراسة تطرح شبكتها الرهيفة الفاتنة على محيط أوسع لتشمل كل الممارسات المتراكمة وغير المعروفة والأنظمة الإشارية والشفرات الأدبية والموضوعات التي فترت أصولها وغير ذلك من العناصر التي تساهم في إرهاف حدّة العملية الإشارية التي لا تجعل قراءة النص ممكنة فحسب ولكنها تؤدي إلى بلورة أفقه الدلالي والرمزي أيضاً." (١)

---

(١) حافظ ، صبري، أفق الخطاب النقدي، ص(٥٩).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثاني

التناص عند النقاد العرب في مهاده النظري

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التناص عند النقّاد العرب في مهاده النظري:

حظي التناص باحتفاء نقدي مكثّف وكبير في النقد العربي الحديث عند النقّاد العرب، شأنه شأن المصطلحات النقدية الغربية الكثيرة المنقولة إلى الثقافة العربية، وعلى ذلك فقد راح عدد كبير من النقّاد العرب يأخذون هذا المصطلح وفق رؤاهم النقدية المتعددة، وذلك على مستوى نقل المصطلح أو التنظير له أو تطبيقه على الأدب العربي نثراً أو شعراً.

وقد انقسمت رؤية النقّاد العرب -ضمن رؤاهم للتناص- إلى أقسام ثلاثة، يندرج الأول في أنهم زاوجوا بين التناص والمفاهيم النقديّة والبلاغيّة العربيّة القديمة، من مثل السرقات والتضمين وغيرهما، أو عالجوا التناص مفارقين بين المفهومين الجديد (التناص) والقديم (السرقات)(*).

أما القسم الثاني من النقّاد فقد انصب اهتمامهم في أن وضعوا حداً للتناص، بعد دراستهم للتناص عند الغربيين من مثل جوليا كريستفيا وبارط وجيرار وغيرهم. فجاء تنظيرهم لهذه الظاهرة النقدية: (التناص)، في حيّز تعريف المصطلح عند الغربيين.

والقسم الثالث من النقّاد -فعلاوة على الإشارة إلى الجهود الغربية في هذا المضمار وعلاوة على تعريفهم للتناص- فقد أسّسوا أبعاداً نظرية أخرى فيها، فراحوا ينظرون فيه، ويقسّمونه إلى أقسام مضمونية تارة وفنية تارة أخرى، مما جعل حديثهم عنه يتفرّع ويأخذ أقساماً مختلفة.

ونجد من القسمين الثاني والثالث من راح بعد التنظير يطبّق مفهوم التناص على الشعر والنثر. ويبسط ما نظره على مادة إبداعية، بهدف التطبيق. ليخرج مفهوم التناص ضمن إطاره النظري والتطبيقي معاً.

(*) للإطلاع على القسم الأول من النقّاد أنظر (السرقات والتناص) من هذا البحث.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أ- تعريف التناص عند النقّاد العرب :

لقد عمد كثير من النقّاد العرب إلى دراسة ظاهرة التناص في النقد الغربي، واكتفوا بأن يضعوا حدّاً له بعد الاطلاع على الجهود الغربية فيه. وتعريف التناص يُعَدّ أساساً في فهمه. وعلى ذلك فلم يخلُ كتاب أو مقال من تعريف التناص، حتى أصبح الأمر يشكّل ظاهرة تحدو الباحث لمناقشة تعريف التناص في النقد العربي.

ويُعَد كتاب عبدالله الغذامي الخطيئة والتكفير من أوائل الكتب التي تعرّضت لمفهوم التناص، ووضعت حداً له. فبعد أن يتحدث عن مفهوم التناص عند النقاد الأجانب مشكلاً مهاداً لرأيه فيه، وجله في الكلمات المشغولة وآفاقها المنفتحة على التاريخ يشير إلى فهمه للتناص "فالكلمة -عنده- وهي موروث رشيق الحركة من نص إلى آخر لها قدرة على الحركة أيضاً بين المدلولات بحيث أنها تقبل تغيير هويتها ووجهتها حسب ماهي فيه من سياق. والسياق مجهود إبداعي يصدر عن المبدع نفسه. ولكل كلمة لغوية بعدان أساسيّان تتحرّك فيهما: بعد آني (Syncronic) وآخر تاريخي (Diachronic). وفي الخطاب العادي يبرز بعدها الآني (وهو استعمالها العصري) لأن الهدف منه مباشر ونفعي . أما في النص الأدبي، فإن الموروث الفني للجنس الأدبي الذي يتفحصه النص، يعلي جانب البعد التاريخي للكلمة، لكنه لايسجنها فيه .. ورصيدها الموروث يمكنها من منح إيحاءات متعددة المضامين، وهذا يفتح مجالها لتكون قادرة على الدلالة على أي شيء يتخيله متلقيها .. وتتظافر نظرية (النصوص المتداخلة) مع نظرية "الإشارات الحرّة لتسمح للإبداع الأدبي كي يكون إبداعاً في النص نفسه يتجدد مع كل قراءة." [1]

---

(١) الغذامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقديّة لنموذج إنساني معاصر)، ط١، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، السعودية، ١٩٨٥، ص(٣٢٤).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إذن فالغذامي يقرأ التناص بشكل دقيق إذ يشير إليه من خلال الحركة الإبداعية في النص الأدبي، ذلك النص المنفتح على التاريخ، غير أنه ليس مقيّداً فيه فالكلمات إشارات تتيح للمتلقي أكبر قدر ممكن من هوامش القراءة، ليصبح النص متعدد الدلالة من خلال شيفراته وإشاراته التاريخية.. فرؤية الغذامي للتناص تقوم على فهم دقيق لوظيفته الإبداعية التي تشكل احتمالية الدلالة من خلال إشارات النصوص المتداخلة من ناحية، والمنفتحة على التاريخ والمستقبل معاً من ناحية أخرى. كما أن رؤيته تختلط برؤى (بارط) في تمازج نظرية التناص بالتلقي، فإن كان هناك المبدع المؤلف للعمل الإبداعي، فهناك القارئ الذي يعيد قراءة الإبداع مرّات كثيرة أيضاً "فما دامت الكلمة تقبل الانعتاق، فإن المبدع هو المعتق الأول ويليه القارئ في مواصلة المهمة." (١)

وأشارت ربى الحبيب الدائم إلى مفهوم التناص في مقالتها في مجلة فصول، غير أنها لم تغص إلى مفهومه العميق، ولم تتعد قشوره الخارجية، إذ حامت حول التناص، ولم تقم بولوجه "فالتناص -عندها -هو (المجال النصوصي) الذي يتحرّك ضمنه نص ما؛ فالنهار مثلاً لا يتناص مع نهار آخر يماثله فحسب، بل يتناص -كذلك- عبر عملية ضدية مع الليل؛ فالليل أقصى حدود النهار .. فالنص يشبه نجماً يحيط به النجوم من كل جانب ولا يمكن فهم تاريخه وحركته ولمعانه إلا بربطه مع حركة الفلك ككل." (٢)

والملاحظ في الفترة السابقة أن الناقدة قد وضعت حداً للتناص ضمن العموميات، فما قالته عن التناص جائز أن يكون عن السرقات أو التضمين أو الاقتباس وغير ذلك. وعليه فإن جهد الناقدة لم يرق لمعرفة حد التناص ولم تدخل لسبر حقيقته كما فعل الغذامي، بل بقيت في حيادٍ عمومي، وتجدر

---

(١) المصدر السابق، ص (٣٢٥).

(٢) الحبيب الدائم، ربى، (الأرض) و (زينب) ثلاث مقاربات لـ (التناص والتخطي)، فصول، م٦، ع٤، ١٩٨٦، ص(١٥٦).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبقصد غير قائم على السرقة الأدبية "الموصوفة" أحياناً. فالتناصية تشرب؛ تشرب مبدع بأفكار مبدع آخر، أو بآرائه، أو بأسلوبه، ... وإذن فالنص هو التناصية؛ والتناصية هي كما سلفت الإيماءة إلى ذلك، وهي تحاور طائفة من النصوص وتظافرها لإنشاء نص جديد على أنقاضها."[١]

إذن فالتناص ، وإن كان يصبغه بصبغة المصطلح النقدي العربي القديم، يعني عملية هدم وبناء، والنصوص التي يوظفها الكاتب أو الشاعر في النص الحاضر أو النص الجديد تكون في حالة انهدام ليقوم النص الجديد على أنقاضها.

ويشير بشير القمري -في مقالته في مجلة الفكر العربي المعاصر -إلى مفهوم التناص إذ يقول في عرضه لمفهومه عند النقاد الغربيين : "على أنّ الأمر يتعلّق بالمقام الأول بإدراك دينامية هذا العمل، وانتمائه -إلى ديمومة متجددة (مُجَدِّدَة) ومتحولة (مُحَوِّلة)، تجعله يمتلك، ماهو مشترك مع غيره من الأعمال الأدبية الأخرى التي سبقته إلى الظهور، فيسعى إلى مطلب "نفي" لها ليحقق صورته ومقروئيته (قابلية قراءته) دون أن يتخلّص من "الصدى" (الرجع) المتروك فيه، أو يتملّص مع ذلك من حساسيته مع السياق الثقافي الذي يتحكم في انتاج -العمل الأدبي- باللغة الأدبية التي من شأنها أن تجعل كل نص (عمل أدبي) يتشرب بسابقه، وليس هناك من إمكان لتصور "نص بكر." [٢]

ويظهر اهتمام الناقد في الفقرة السابقة بكيفيّة تداخل النصوص، تلك السابقة التي تتراءى ولا تظهر بشكل دقيق، وتلك اللاحقة التي لاتنفصل عن النصوص المراجع، غير أنها لا تشير إليها بشكل واضح؛ تلك هي حقيقة العمل التناصي الذي يومئ إليها بشير القمري في تعريفه له. فهو يرى التناص ويعرّفه بشكل فيه دقة.

---

(١) مرتاض، عبدالملك، في نظرية النص الأدبي، الموقف الأدبي، ع(٢٠١)، ١٩٨٨، ص٥٦.

(٢) القمري، بشير، مفهوم التناص بين "الأصل" و الامتداد حالة الرواية (مدخل نظري) الفكر العربي المعاصر، ع(٦٠-٦١)، ١٩٨٩، ص(٩٢).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتشير زهور لحزام إلى مفهوم لتناص بشكل مماثل لما جاء عند بشير القمري، إذ إنها عرّفته من خلال النصوص السوابق واللواحق، ضمن ما أسمته بالهدم والبناء. فالتناص لديها يمر ضمن وعي بعملية توظيف السابق واللاحق إذ تقول: "فالخطاب الغيري يؤسس مع النص الذي تضمنه خليطاً (مزيجاً) كيماوياً وليس تواصلاً ميكانيكياً ذلك أن درجة التأثير المتبادل عن طريق الحوار بين النصين تكون كبيرة. لهذا تعد عمليتا الاستيعاب والتحويل ميّزة عمل التناص."(١)

وتعلّق (لحزام) على عملية الإبداع المصاحبة للتناص، فينصب جهدها النقدي على كيفية تداخل النصوص في العمل الإبدعي إذ تقول: "فكل نص يرجع ضمنياً إلى نصوص أخرى مما يجعل لغة التناص تتشكّل من مجموع استدعاءات لنصوص خارج نصية، يتم إدماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد، غير أنه لاينبغي أن يُفهم من عملية الاستدعاء هاته مجرّد الانعكاس البسيط أو التعبير عن بعض الأشياء (النصوص) الموجودة من قبل، ولكن الكاتب وإن كان إبداعه يتم انطلاقاً من شيء معطى (سابقاً) فإنه يبدع -دائماً- شيئاً لم يكن موجوداً من قبل."(٢)

ويندرج مفهوم التناص عند عبدالنبي اصطيف في مقالته في مجلّة راية مؤتة -ضمن بعدا لمفهوم والتلقي والانتاجية. فهو يشير إلى مفهوم التناص دامجاً رأيه بالتلقي، وكأنه يشير إلى رأي (بارط) في مسألة التناص؛ إذ إن (بارط) أشار إلى مفهوم التلقي خلال حديثه عن التناص. يقول اصطيف: "ومعنى هذا أن الكُتّاب عندما ينشئون النصوص الخاصة بينهم ينطلقون في إنشائهم لها من النصوص التي سبق لهم أن تمثّلوها فيما انصرم من أيام حياتهم، وهذه النصوص تتجاور وتصطرع تتزاوج وتتفاعل فيما بينها وينفي البعض منها

(١) لحزام، زهور، آلية التناص، مجلّة الناقد، ١٩٩٠، ع(٣٠) كانون أول، ص(٥٩).

(٢) المصدر السابق، ص(٥٩).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الآخر في نفوسهم.. وعملية تفاعل النصوص هذه لا تقتصر في الواقع على منتجي النصوص الجديدة بل تشمل كذلك مستهلكيها الذين يخضعون في أثناء قراءتهم لأي نص لتجربة تفاعل النصوص هذه، والتي تشكل المهاد الذي تنبني عليه عملية التلقي أو الاستقبال لأنها هي التي تيسّر إنتاج الدلالة أو المعنى الذي ينطوي عليه النص المقروء." (١)

وتجدر الاشارة هنا إلى أن اصطيف قد أشار إلى أنماط متعددة للتناص أو تفاعل النصوص فيما بينها، فوضع عملية التفاعل بين النصوص؛ إذ منها متزاوج وأخرى نافية لبعضها ومتصارعة. غير أنه في الوقت نفسه لم يبيّن كنه هذا الاصطراع أو التفاعل بل بقي رأيه -على وضعه في التعريف- في إطار العموميات ضمن هذا التفصيل.

وفي فقرة أخرى من مقاله أشار اصطيف إلى عملية انتاجية النصوص من خلال التناص، إذ يقول: "والذي يحدث أن هذه النصوص لا تشكل المعايير والمقاييس والأعراف التي يستهلك المرء وفقاً لها نصوص الآخرين أو ينتج ملتزماً بها نصوصه الخاصة به وحسب، بل تكون كذلك المادة الأولية التي يستخدمها في انتاجه لنصوصه؛ إنها الحجارة التي يلتقطها هذا الباني الجديد مما اندثر من أبنية من هنا وهناك ويستخدمها في إشادة لبنائه الخاص به وفق المخطط الذي أعده في نفسه." (٢)

ويظهر التناص والانتاجية في جهود محمد عبدالمطلب النقدية، إذ يشير في كتابه "قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني" إلى مصطلح التناص مصاحباً لإنتاج العمل الإبداعي، وكأنه متأثر بـ (جوليا كريستيفا) إذ يقول: فالإنتاجية الشعرية على هذا النحو تمثل عملية استعادة لمجموعة من النصوص القديمة، في شكل خفي أحياناً، وجلي أحياناً أخرى، بل إن قطاعاً كبيراً من هذا الإنتاج الشعري

(١) اصطيف، عبدالنبي، راية مؤتة، م٢، ع٢، ١٩٩٣، ص(٥٢).

(٢) المصدر السابق، ص(٥٣).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يعد تحويراً لما سبقه ..... فالإرتداد إلى الماضي أو استحضاره، من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع، فقد يحدث تماساً -أو بالضرورة سوف يحدث تماس- يؤدي إلى تشكيلات تداخلية، قد تميل إلى التماثل، وقد تنحاز الى التخالف، وقد تنصرف إلى التناقض .. فالنص الجديد لا يتم انتاجه بالاستناد إلى سلسلة من العناصر تنتمي -إجمالاً- إلى الأدب، بل بالعودة إلى مجموعات نوعية صيغية، كالتعامل مع الأسلوب بعينة أو طريقة أدائه خاصة .." [١]

الفقرة السالفة توحي إلى استناد العمل الحاضر إلى عمل أدبي غائب، والناقد -هنا- أشار إلى النصوص الغائبة القديمة، ولم يتحدّث عن النصوص المعاصرة التي قد تشكل تداخلاً نصيّاً مع النص الحاضر. وكأنه يومئ من خلال رأيه النقدي هذا إلى المفهوم النقدي القديم. فهو يشير في غير موضع من كتابه إلى وجود هذا النمط النقدي (التناص) في الدرس البلاغي والنقدي العربي القديم.

وتشير الفقرة السابقة للناقد -أيضاً- إلى أنماط متفاوتة من التناص، كتخالف النصوص وتناقضها. أو اتخاذ الأسلوب محوراً للتناص أو الألفاظ أو أي أداة وطريقة. وهذه أنماط من التناص يودعها فيها الناقد ضمن جهده النقدي.

ويظهر مفهوم التناص في دراسة جمال فوغالي "شعرية التناص" إذ يقول: "ذلك أنّ النص لم يعد عالماً مغلقاً على ذاته، إنما له امتدادات عميقة داخل سياقاته الخارجية سواء أكانت تاريخية أم اجتماعية أم ثقافية، فتحول إلى بؤرة لمجموعة من النصوص السابقة، ظاهرة أو مستترة."[٢]

تقوم الفقرة السابقة على اشارتين: الأولى؛ تحوّل النص من مغلق إلى نص

---

(١) عبدالمطلب، محمد، قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ١٩٩٥. ص(١٤١، ١٤٢، ١٤٣).

(٢) فوغالي، جمال، شعرية التناص في رواية (رمل الماية) لواسيني الأعرج، البدى، ع١٤، ١٩٩٦، ص(٤٧).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مفتوح على عوالم متعددة، وهذا أساس محوري في الفكر الذي قام عليه التناص؛ وهو تحوّل النص من وجهة بنيوية مغلقة إلى مفتوحة غير محدودة. والثانية؛ تومئ إلى نمطين من التناص: ما سمّاه بالظاهر والمستتر. غير أن هذا التقسيم جاء ضمن الأطر العمومية للتناص فلم يبيّن الناقد كيفيّة الظهور والاستتار.

أما مفهوم التناص عند صلاح فضل فهو يقوم على طرح عام له، إذ يقول: "يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى، أي عملية تناص. ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى ... وبهذا فإن تقاطع النظام النصي المعطى -كممارسة سيميولوجية للأقوال وللمتتاليات التي يشملها في فضائه أو التي يحيل إليها فضاء النصوص ذاتها- يطلق عليه وحدة أيديولوجية ... وهذه الوحدة هي وظيفة ملائمة لبنية كل نص وممتدة على مداره، مما يجعلها تشكل سياقه التاريخي والاجتماعي." (١)

والتناص لا يختلف في طرحه العام عند محمد حداد فبعد أن وضع معناه المعجمي يقول: "والتناص -دلالة- هو تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة تشكيلاً وظيفيّاً بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي أقصيت الحدود بينها. وذلك طلباً لتقوية الأثر أو توسعاً في القول بالإحالة على نصوص أخرى."(٢).

تجدر الاشارة هنا إلى أن محمد حداد قد وضع فوارق بين التناص ومحاور النقد العربي القديم، مثل السرقات والتضمين ... الخ مما يدل على أنه يعي مفهوم التناص ووظيفته.

وأخيراً فإن النقاد العرب الذين اكتفوا بوصف التناص من خلال حديثهم عنه عند الغربيين ووضع حد له، قد اكتفوا بهذا الجهد النقدي، ولم تتعد جهودهم

(١) فضل، صلاح، مناهج النقد المعاصر، ط١، دار الآفاق العربية، القاهرة، ١٩٩٧، (١٥٤).

(٢) حداد، محمد، التناص، تثقيف أم تثاقف، الأدبية، ع(٤٤)، ١٩٩٨، ص(٢٢).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

النقدية هـذا الأثر. وقد دار (تعريف التناص) حول أطر متباينة؛ فمنهم من أشار إلى التناص وعملية الانتاجية ليبيّن كيفية التناص والإنتاج الأدبي. ومنهم من راح يمزج بين التناص ونظرية التلقي متأثراً بذلك برؤى (بارط) حول هذا الموضوع. ومنهم من أجاد في وصف مفهوم التناص فأشار إليه من خلال عملية الهدم والبناء وكيفية توظيف المادة المتناصة، والإشارية. ويومئ مثل هذا الوصف إلى فهم الناقد الدقيق لمفهوم التناص. وعلى النقيض من ذلك فقد راح كثير من النقاد -ضمن هذا المجال- بوضع التناص ضمن رؤى فضفاضة؛ حيث صاغوا مفهومه وفقاً لرؤى عامة، فكان مفهومه مشابهاً لمفهوم السرقات أو لتضمين أو الاقتباس .. الخ.

ب- الجهود النقدية العربية والتناص (مجال التنظير) :

تُعد الجهود النقدية السابقة (مجال التعريف) جهوداً أوليّة، وهي تأثر واضح لما جاء عند النقاد الغربيين، وإن كان بعض النقاد العرب قد فهم التناص فهماً دقيقاً وساهم في إرساء مفهومه، غير أن الجهد النقدي حول هذا الإطار لم يتعدَّ المفهوم إلى تفصيلات حوله أو بسطه وفق أطر نظرية واسعة.

فهناك جهود نقدية عربية لم تكتف بتعريف التناص، بل راح نقّادها يفصّلون في المفهوم وينظّرون حوله، لإخراج نظرية التناص وفق أبواب متعددة، ورؤى نقدية تختلف بين ناقد وآخر.

ويشكّل مقال تركي المغيض (التناص في معارضات البارودي) حلقة في هذا المجال، فبعد الحديث عن التناص ومفهومه عند الغرب والعرب والحديث حول المصطلح وتعددية الألفاظ الدالة عليه يتحدث عن أشكال التناص عند البارودي وقد وضعها ضمن التضمين، إذ يقول: "إن استخدام التضمين في معارضات البارودي سيدرس على أساس أنه شكل من أشكال التناص عنده، فهو قد انبثق

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من استحضاره للنصوص التي عرضها ونص عليها صراحة."[١]

كما يظهر التناص في الاقتباس من القرآن الكريم يقول تركي المغيض: "وينظر إلى الاقتباس على أنه شكل من أشكال تداخل النصوص، واستلهام وامتصاص للتراث والتفاعل معه. إن نظرية التكرارية التي بها يلغي (ديردا) وجود حدود بين نص وآخر تقوم على مبدأ الاقتباس ومن ثم تداخل النصوص".[٢]

ثم يقسم الباحث التناص إلى نقاط عدّة تجمل في التضمين والاقتباس، إذ يقول: "وتجدر الاشارة هنا إلى أن كلاً من الاقتباس والتضمين يحتويان على مفهوم التناص الذي يحدد تداخل النص الشعري مع النصوص الأخرى. وأياً كانت الآراء التي تعرف النص وتبيّن علاقاته مع النصوص الأخرى، فإن أغلب مفاهيمها تدور حول النقاط التالية:

أ- النص حضور صريح لنص أدبي داخل نص آخر.

ب- الحوارية بين النصوص الأخرى.

جـ- المعارضة.

د- المناقضة.

هـ- السرقة.

و- الاقتباس والتمثيل والمواردة والعنوان.

ز- التضمين أو الاسترفاد والاستدعاء.." [٣]

إن تركي المغيض لم يقم إلا بإعادة المصطلحات التراثية ووضعها تحت عنوان عام هو التناص وهو لا يقترب بذلك من مفهوم التناص القائم على الهدم والبناء وكيفية توظيف النص المرجع (الغائب) في النص الحاضر.

ويُعَد كتاب محمد بنيس "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" من الكتب

(١) المغيض، تركي، التناص في معارضات البارودي، أبحاث اليرموك، م٩، ع٢، ١٩٩١، ص(١٠١).

(٢) المصدر السابق، ص(١١٧).

(٣) المصدر السابق، ص(١١٨).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التي وضعت أسساً نظرية للتناص. فالتناص عنده ينقسم إلى: الاجترار والامتصاص والحوار. وهذه الانماط تشكل وعي الشاعر في توظيفه للتناص الذي سمّاه النص الغائب(*) إذ يقول : "ساد الاجترار في عصور الانحطاط على الأخص ، حيث تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني، لا قدرة له على اعتبار النص إبداعاً لا نهائياً، فساد بذلك تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية، في انفصالها عن البنية العامة للنص كحركة وسيرورة، وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجاً جامداً، تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني." (١) بمعنى أن النص الحاضر لايقوم بالتفاعل مع النص الغائب بل يتعامل معه كأنه نص دخيل فلا تتم عملية الهدم والبناء ولا يكون النص المنتج خليطاً كيماوياً لا تنفصل أجزاؤه، ويبدو أن الناقد -هنا- يومئ إلى ما يُشبه السرقة أو التضمين أو ما شابههما في النقد العربي القديم.

"والامتصاص مرحلة أعلى من قراءة النص الغائب، وهو القانون الذي ينطلق أساساً من الإقرار بأهمية هذا النص، وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة وتحوّل لا ينفيان الأصل، بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد ومعنى هذا أن الامتصاص لا يجمّد النص الغائب ولا ينقده، بإنه يعيد صوغه فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها، وبذلك يستمر النص الغائب غير ممحو، ويحيا بدل أن يموت."(٢)

(*) يختلف مفهوم النص الغائب هنا وهو النص المرجع عن مفهومه عند أحمد الزعبي في كتابه "النص الغائب - نظريّاً وتطبيقيّاً" مكتبة الكتاني، ، إربد، ١٩٩٣. فالنص الغائب عنده يقوم على محاور مختلفة تماماً عمّا جاء هنا. فهو مصطلح لشيء لا علاقة له بالتناص. ويختلف أيضاً المفهوم هنا عمّا جاء عند بسام قطوس في كتابه "استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي"، مؤسسة حمادة، ودار الكندي، إربد، ١٩٩٨، فالنص الغائب عنده مشابه لما جاء عند الزعبي.

(١) بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، ط١، دار العودة، ١٩٧٩، ص(٢٥٣).

(٢) المصدر السابق، ص(٢٥٣).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهناك مرحلة ثالثة، وهي الأعمق وظيفيّاً، وأدل على مفهوم التناص (النص الغائب) أكثر من سابقتيها، وهي ما يسميها الناقد بالحوار؛ فالحوار "أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة، تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه. ولا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر، أو الكاتب، لا يتأمل هذا النص ، وإنما يغيّر، يغيّر في القديم أسسه اللاهوتية، ويعري في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية."[١]

فقراءة الحوار -كما يشير الناقد إليها- تعتمد هدم البنى القديمة بكل مافيها من دلالات ثابتة، وهدم النص الحديث أيضاً؛ بمعنى أنه يومئ إلى دمج القديم والحديث في النص الحاضر من خلال هدم القديم. والحوار هنا يقوم على عملية الهدم والبناء، وهذا أساس محوري في التناص.

وعلى النمط ذاته سار إبراهيم رماني في مقاله "النص الغائب في الشعر العربي الحديث" إذ نلحظ أنه ينقل رأي محمد بنيس في وضعه لأشكال التناص الثلاثة، إذ يقول: "ويتراوح هذا الاستخدام بين "الاجترار" الذي يعيد كتابة النص الغائب بشكل نمطي لا حدة فيه و "الامتصاص" ... و "الحوار" الذي تعاد فيه صياغة النص الغائب على نحو مغاير، تسقط فيه أجزاء وتضاف إليه أجزاء أخرى. وهذا النوع قلّما نعثر عليه بالموازنة مع الحضور الكثير للنوعين الأوليين."[٢]

ثم يضع إبراهيم رماني تعريفاً للتناص بشكله العام "فالنص الغائب يتوزّع على مساحة معرفية وفنية شاسعة، يتكامل ويتداخل في بنية الحداثة الشعرية بطريقة مكثّفة معقّدة. ويساهم بدوره في تأليف ما يمكن تسميته "بالمتاهة الدلالية" إذ نلحظ هذا النص يتراوح بين المروروث الشعري العربي والأوروبي.. كما يشمل الموروث الحضاري الشرقي والغربي، منذ العهد الأسطوري إلى آخر

(١) المصدر السابق، ص(٢٥٣).

(٢) رماني، إبراهيم، النص الغائب في الشعر العربي الحديثة، الوحدة، س٥، ع٤٩، ١٩٨٨، ص(٥٤).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الانتاج الفكري المعاصر الدين والتصوّف والفلسفة والتاريخ والأسطورة.."[١]

إذن فالنص الغائب نص مفتوح على عوالم مختلفة ومتباينة، لايمكن أن ينغلق على نفسه فهو متواصل حضارياً من التاريخ السحيق ومعارفه إلى الحاضر وعلومه، وهذا الطرح يقوم عليه التناص بشكل كامل، فالنص منفتح وفق وجهة التناص.

ويعد كتاب محمد مفتاح "تحليل الخطاب الشعري" من المصادر التي تحدّثت عن التناص، فقد وجدت أن الناقد في هذا الكتاب يعالج التناص بطريقة متفرّعة. سألخص -قدر المستطاع- بعض ما جاء فيها.

بعد تعريف النص المتأثر بوجهة نظر النقاد الغربيين، يقرأ محمد مفتاح التناص في عناوين فرعية كثيرة ومتشعبة، فهناك كيفيات للتناص عنده، وهي ثلاث؛ المعارضة والمعارضة الساخرة والسرقة "فالمعارضة تعني -أن عملاً أدبيّاً يحاكي فيه مؤلفه كيفيّة كتابة "معلم" فيه أو أسلوب يقتدى بهما ... والمعارضة الساخرة؛ أي التقليد الهزلي أو قلب الوظيفة بحيث يصير الخطاب الجدي هزلياً، والهزلي جدياً ... والمدح ذمّاً ... والسرقة وتعني النقل والاقتراض والمحاكاة (مع إخفاء المسروق." [٢]

كما أنه يقسّم التناص إلى قسمين من وجهة أخرى، وذلك تحت عنوان فرعي سماه التناص الداخلي والخارجي؛ فالداخلي "أن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها. فنصوصه يفسّر بعضها بعضاً، وتضمن الانسجام فيما بينها، أو تعكس تناصاً لديه إذا ما تغيّر رأيه." [٣]. والخارجي أن يحاور الشاعر أو الأديب نصوصاً سبقته أو وازته زمانياً.

---

(١) المصدر السابق، ص(٥٤).

(٢) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط٣، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢، ص(١٢١).

(٣) المصدر السابق، ص(١٢٥).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويضع للتناص آليات محددة، تنقسم عنده إلى أقسام عدة؛ منها (التخطيط) الذي يحصل بأشكال مختلفة مثل الجناس بالقلب والتصحيف وما يسميه (بالكلمة المحور) ويضع أمثلة على الجناس مثل: لسع عكسها عسل:. والكلمة المحور: فقد تكون أصواتاً مشتتة طوال النص مكونة تراكماً تثير انتباه القارئ.

ومن التخطيط أيضاً ما يسميه الشرح: وهو أن يستعير الشاعر -على سبيل المثال- قولاً مشهوراً يضعه في نصه ثم يمطه بأن يقلّبه في صيغ مختلفة وهكذا فإن الناقد هنا يضع آليات عديدة ليرشد الشاعر إلى كيفية توظيف مادة التناص.[1].

ويظهر التناص ضمن تصنيفات عند عادل البياتي في مقاله "أبنية التنصيص الظاهرة والخفية في الشعر -قبل الإسلام" إذ يضع الناقد تصنيفات له، وهي عوضاً عمّا كان عند القدماء من تفريعات للسرقات وغيرها، إذ يقول: "فلدينا تناص قصيدة وهو تناص كلّي، وتناص مقطوعة وهو تناص جزئي وتناص بيت أو شطره أو جزء منه، ويدخل كله في باب التناص اللفظي والتناص المعنوي والتناص الظاهر والتناص الخفي. ولفظة التناص تلغي مصطلح السرقات كما أرى الآن، والتقسيم إلى ظاهر وخفي وكلي وجزئي ومفرد يختزل عشرات المصطلحات الفرعية."[2]

ويفسر الناقد هنا مصطلحاته في حديثة عن تقسيماته للتناص، فالظاهر قد يكون في الألفاظ وقد يكون في المعاني، والمضمر بحاجة إلى تحكيك لمعرفته، فهو خفي. والتناص الكلي هو تعدد النصوص في مضمون واحد "والبناء الفني للقصيدة العربية قبل الاسلام هو بحد ذاته تناص، ونحن نعلم أن نظام القصيدة

---

(١) المصدر السابق، ص(١٢٥-١٢٦).

(٢) البياتي، عادل، أبنية التنصيص الظاهرة والخفية في الشعر -قبل الاسلام- آداب المستنصرية، ع(٢٠-٢١)، ١٩٩١، ص(٥٠).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مؤلف من مقدمة طللية غزلية أو غيرها ورحلة وصراع ... والجزئي قد يكون مكوّناً من صورة تجمع بين النصّين أو ربما يكون الاشتراك اللفظي..."[١].

وتجدر الإشارة -هنا- إلى أن البياتي يومئ إلى التناص من خلال إطلالته على التراث النقدي القديم، فيستبدل لفظة التناص بالسرقات، وهو يتحدث عنهما كشيء واحد لا فارق بينهما، وما العملية النقدية عنده إلا استبدال المصطلح الجديد بالقديم هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإنه لم يمس مفهوم التناص من وجهة نظر نقديّة حديثة، فراح يتحدث عن التناص وهو خالي الوفاض من معلومات حوله، إذ إنه وضع مقدمة لعمله النقدي من خلال دراسة تراثية نقدية عربية قديمة، وكان تطبيقه النقدي واستشهاده ضمن التراث النقدي القديم أيضاً. إذ بقي يحوم في هذا المحور لا يتعداه، مع العلم أن مصطلح التناص مصطلح نقدي حديث، له أبعاده الفكرية والفنية الحديثة.

وتتجلّى مكوّنات التناص عند أحمد محمد قدور في مقاله "الظواهر التناصية في الشعر العربي الحديث" إذ يشير -أولاً- إلى دراسات سابقة تحدّثت عن التناص من مثل دراسة الغزالي ومحمد مفتاح والرماني وغيرهم، ويستنزف دراسته في تحليله لآراء هؤلاء النقاد، غير أنه زاد على دراستهم. فوضع أشكالاً للتناص، إذ يقول: "ومهما يكن من أمر فإننا نقترح ختاماً للأشكال التي مررنا بها إخراج ما يتعلّق بـ"المكونات" من التناص. ونقتصر التناص على ما دعوناه بـ"المظاهر" التي تتجلّى فيها النصوص"الغائبة" ... وهي أولاً: النظر في النص الغائب بحسب مرجعه وموقعه من الثقافة عامة، والفن المستخدم فيه خاصة، وصلته بنصوص الشاعر الأخرى. ثانياً : النظر في الشكل الدلالي للتوظيف، وهو الشكل الذي ينبئ بالنص الغائب. كأن يكون الشكل نصاً محدداً، أو مفردات تعاد صياغتها .. أو إشارة مركّزة عبر "عنوان" النص .. ثالثا: النظر في وظائف هذا الشكل الوارد أو المحال عليه، من النواحي اللغوية والبلاغية -النقدية والموسيقى.

(١) المصدر السابق، ص(٥٤، ٥٩).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والاعتماد في استخراج ذلك كله يكون على السياق الدلالي ومعطيات العمل من داخله." [١]

فالمحددات لدى أحمد قدور تعتمد على الشكل والمضمون، بمعنى على الإطار الفني والدلالي من خلال إشارات إلى النص الغائب، دون نقل أي مبنى فيه بل بالتلميح. وهذا الطرح يُعَدُ محورياً في التناص، فالإشارية جزء أساس فيه.

ويعد الناقد هنا مفهوم (تداخل النصوص) خارجاً عن التناص لأنه دخول نص بآخر ضمن مقاطع معلومة؛ وبهذا فإن الإشارية تفقد من النشاط الإبداعي وهي أساس -كما ذكرت- في التناص. علماً بأنه في مكان آخر في مقاله يعد التضمين والاقتباس -وهم حرفيان- من ضمن التناص[٢].

ويرى أحمد الزعبي أن التضمين والاقتباس ... الخ من التناص؛ إذ وضعهما ضمن مفهوم التناص في كتابه "التناص - نظريّاً وتطبيقيّاً." : "فالتناص، في أبسط صوره، يعني أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ماشابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب ... ليتشكّل نص جديد واحد متكامل." [٣]

---

(١) قدور، أحمد محمد، بحوث جامعة حلب، م(٢١)، ١٩٩١، ص(١٦٢-١٦٣).

(٢) المصدر السابق، ص(٢٦٣).

(٣) الزعبي، أحمد، التناص -نظريّاً وتطبيقيّاً- مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية "رؤيا" لهاشم غرايبه، مكتبة الكناني، إربد، ١٩٩٣، ص(٢). وللزعبي رأي نقدي فيه تنظير حول التناص وذلك في كتابه الشاعر الغاضب (محمود درويش) دلالات اللغة وإشاراتها وإحالاتها، ط١، مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية ، إربد، الأردن، ودار الكندي للنشر والتوزيع، إربد ، الأردن، ١٩٩٥، ص(٦٠). يقول الزعبي: "والتناص نصوص سابقة تستحضر في النص الحاضر لوظيفة معنوية أو فنية أو أسلوبية. وقد تكون هذه النصوص تاريخية أو دينية أو أدبيّة أو أسطوريّة تعمّق رؤية الكاتب وتدعم طروحاته ومواقفه في النص الحالي. وقد يكون التناص أسلوبياً أو بنائياً أو إيقاعيّاً، مثل توظيف الأسلوب القرآني أو اللغة الصوفيّة أو بنية الحكاية في ألف ليلة وليلة ...".

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويشير في موضع آخر في كتابه المذكور إلى أن الاقتباس والتضمين وغيرهما هما جزء من التناص، إذ إن التناص مجال رحب يستوعب المصطلحات القديمة التي تشير إلى أي تداخل لنص بآخر، وقد نعت هذا النمط باسم التناص المباشر، والتناص المباشر: "أن يقتبس النص بلغته التي ورد فيها، مثل الآيات والأحاديث والأشعار والقصص.

أما التناص غير المباشر فإنه يشكل الجزاء الثاني من نماذج التناص حيث يستنتج استنتاجاً ويستنبط استنباطاً... وهذا ما ندعوه بتناص الأفكار أو المقروء الثقافي أو الذاكرة التاريخية التي تستحضر تناصاتها بروحها أو بمعناها لا بحرفيّتها أو لغتها أو نسبتها إلى أصحابها." (١)

إذن فالتناص لدى الزعبي يشكل الموروث بأشكاله الاصطلاحية القديمة مثل التضمين والاقتباس، والتناص عنده يشكل الإشارية في العمل. فالناقد هنا يوسّع أفق التناص ويجعله شاملاً للرؤى النقدية القديمة والحديثة، فالتضمين هو تناص والسرقة كذلك ... وهذا على النقيض مما جاء عند أحمد قدورة في مقاله السابق.

ولم يكتف أحمد الزعبي بوضع الأسس النظرية هذه، بل راح يوسّع من تفصيلات التناص، ويبسّط مادته النظرية حولها ومن ذلك ما جاء عنده تحت اسم التناص المباشر، وهو التناص التاريخي ويقصد به تداخل نصوص تاريخية مع النص الحاضر. والتناص الديني؛ بمعنى تداخل نصوص دينية مع النص الحاضر، والتناص الأدبي وهو تداخل نصوص أدبية قديمة وحديثة مع النص الحاضر، وتناص الأدب الشعبي بأمثاله وأقواله وأغانيه وأساطيره .. .(٢).

أما الصنف الثاني (التناص غير المباشر) يندرج تحته تناص الأفكار والمعاني، وكذلك تناص اللغة والأسلوب.

---

(١) الزعبي، أحمد ، التناص نظريّاً وتطبيقيّاً، ص(٨).

(٢) المصدر السابق، ص (١١، ١٧، ٢٦، ٣٥).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتجدر الإشارة هنا -إلى أن الزعبي لم يجعل للإشارة أهمية في التناص فقد يكون التناص- مثلاً بإشارة إلى حادثة تاريخية أو أسطورة أو قصيدة ما فهل يصبح التناص في هذه الحالة من الصنف المباشر؟ وإن كان التناص بالأسلوب بأن يؤخذ أسلوب ما من شاعر معيّن بحرفيته فهل يعد هذا من التناص غير المباشر؟!

وحصيلة القول إن أحمد الزعبي أغفل البعد الفني في رؤيته للتناص، أي كيفيّة توظيف النص الغائب بالحاضر، وبغض النظر عن مادة النص الغائب، إن كانت أسطورية أم أسلوبية أو غيرهما. فالأولى أن تبرز كيفيّة التوظيف لا مضمون المادة الموظفة، وعلى سبيل المثال فقد نوظف أسطورة وفق إشارة عميقة يستشفها الناقد ويجتهد في كشفها، وقد نوظف الأسطورة ذاتها وفق نصها الأصلي تماماً فتكون مكشوفة، وعلى ذلك فهل تنطوي تحت اسم التناص المباشر أم غير المباشر؟ أم أن توظيفها هو الذي يحددها؟.

ويعد مقال رجاء عيد "النص والتناص" جهداً نقديّاً واضحاً في التنظير للتناص، إذ قسّم التناص عندها إلى نمطين: الأول: هو توظيف المادة المتناصّة مباشرة دون تحوير فيها. والثاني: هو أن توظف المادة المتناصة وفق أساس محور ومغاير لما جاءت عليه في النص المرجع. إذ تقول: "إن انتزاع القول المضمّن من سياقه كما في نماذج متعددة -تراثية ومعاصرة- لا يشكل تناصاً له خطره، حين يراد استشهاداً مجانباً، أو تداعياً ذهنياً حيث يظل كلاهما لصقاً إضافياً، أو وشياً تزيينياً ... ومن ثم تختلف -بالضرورة- قيمة هذا الشكل التناصي. وتتعدد -كما أشرنا- مهامه، ومن ثم أثره وتأثيره، فقد يرد سلباً ونفياً لحكم قولية في نص قديم -ويعمد الشاعر- هنا إلى نقضها بما يوائم سياق نصه." [1].

---

(١) عيد، رجاء، النص والتناص، علامات، ج(١٨)، م(٥)، ١٩٩٥، ص(١٨٦-١٨٧).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إذن فالتناص نمطان: الأول مجاني لا قيمة له، وهو أن تنقل المادة المتناصة كما هي دون توظيف فني لها. والثاني أن يستشعر الشاعر أو الكاتب هذه المادة، بأن يبدل فيها من خلال توظيفها في نصه توظيفاً يجعلها تنهدم من بنيتها في نصها المرجع، لتبنى بناءً جديداً في النص الحاضر أو الموظفة فيه.

ويقرأ صبري حافظ التناص قراءة عميقة ترتكز على فهم واضح ودقيق لفلسفة التناص وأبعاده على مستويات عدّة، ومن ذلك أنه لم يعرّف التناص تعريفاً بسيطاً؛ بمعنى تداخل النصوص، بل عرّفه من خلال فهم دقيق له، يقوم على أساس التناص كالإزاحة (الهدم) والإشارية، والتلقي المصاحب للتناص، واحتمالية اللغة وغير ذلك.

فهو يعرّفه من خلال ما يسميه "مسألة الإحلال والإزاحة، التي تعتبر واحدة من سمات آليات التناص، أو حركية علاقة النصوص بعضها بالبعض الآخر. وتسفر جدلية الإحلال والإزاحة عن نفسها في عدّة صور، وتنطوي كل صورة من هذه الصور على تصوّر مختلف لطبيعة العلاقة بين أي نص والنصوص التي كتبت قبل ظهوره. فالنص عادة لا ينشأ من فراغ، ولا يظهر في فراغ. إنه يظهر في عالم مليء بالنصوص الأخرى. ومن ثم فإنه يحاول الحلول محل هذه النصوص، أو إزاحتها من مكانها. وخلال عملية الإحلال أو الإزاحة هذه -وهي عملية لا تبدأ بعد اكتمال النص، وإنما تبدأ منذ لحظات تخلق أجنته الأولى، وتستمر بعد تبلوره واكتماله- قد يقع النص في ظل نص أو نصوص أخرى أو قد يتصارع مع بعضها ..." [١]

إذن فآلية التناص تقوم على الهدم أو الإزاحة والبناء، وكذلك فإن النص يقع متعالقاً مع نصوص، فهو لا ينشأ من فراغ، بل هو ظل لنصوص سبقته، وعملية الإزاحة تتم في فترة تخلق النص الحاضر، بمعنى من خلال الإنتاجية النصية.

---

(١) حافظ، صبري، أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقيّة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦، ص(٤٩).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويتابع صبري حافظ الإحاطة بمفهوم التناص من خلال أبعاده المختلفة فهو يتحدّث عن الإشارية والاحتمالية في النص من خلال قراءة التناص. إذ يقول: "فالتناص هو الذي يهب النص: قيمته ومعناه. ليس فقط لأنه يضع النص ضمن سياق يمكننا من فض مغاليق نظامه الإشاري، ويهب إشاراته وخريطة علاقاته معناها، ولكن أيضاً لأنه هو الذي يمكننا من طرح مجموعة التوقات عندما نواجه نصاً ما، واستجلاب أفق للتلقي نتعامل به معه، وما يلبث هذا النص أن يشبع بعض هذه التوقعات، وأن يولد في الوقت نفسه مجموعة أخرى وهكذا."[١]

ويشير صبري حافظ بعداً آخر من المكونات التي تشكل مفهوم التناص، وهو اللغة والسياق؛ اللغة الخاصة والسياق الخاص الذي يحدد من قبل المرجعية، فيعطي معنى خاصاً، وفق لغة خاصة "فأي كتابة أدبية، سواء أكانت إبداعية: نقدية، أم نظرية، تنطوي على قدر ملحوظ من التناص تفترض قدراً من المعرفة الواعية الضمنية بما سبقها من نصوص، أو على الأقل بالتقاليد والمواصفات المتعارف عليها في هذا النوع من الكتابة. إنها تفترض سياقاً. فوضع النص ضمن سياق تعقد مجموعة من العلاقات بينه وبين مفردات هذا السياق وأطره."[٢]

ويشير صبري حافظ إلى بعد آخر في توصيفه مفهوم التناص، وهو المرجعية، غير أن النص المرجع نص غائم لا يظهر في النص الحاضر بكل وضوح أو أننا لا نستطيع رصده بدقة مطلقة فهو حاضر بشفافية، وهو غائب بوجوده الكلي، يقول صبري حافظ: "وتتحوّل من هذه الترسبات إلى مصادرات وبديهيات ومواصفات أدبية، يصبح معها من الصعب إرجاعها إلى مصادرها، أو حتى تصور أن ثمّة مصادر محددة لها. فقد ذابت هذه المصادر كليّة في الأنا التي تتعامل مع النص ... وذلك ليس نتيجة حدث عارض، ولكنه جزء من طبيعة البناء الاستطرادي للموضوعات التي فقدت أصولها .. في عملية تحول وتبدّل

(١) المصدر السابق، ص(٥٧-٥٨).

(٢) المصدر السابق، ص(٥٨).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شـــاقة."[١]

وضمـــن هذا السياق -المرجعية المفقودة الموجودة في آن-، يومئ صبري حافظ إلى الإشـــارية كنتيجة لضياع المصادر فمن وظائف التناص الإلماح والتشفير .. "[٢].

وأخيراً فإن صبري حافظ قد وصف التناص من جوانبه المتعددة فقد أشار إلى وجود التناص وجوداً حتمياً، إذ إن كل نص لا بد له من أن يتناص مع غيره ، فلا يوجد نص بكر. ثم أشار ضمن السياق ذاته إلى التلقي واحتمالية اللغة الذي يؤسسها التناص من خلال قيامه على سياق خاص ولغة خاصة. وقد وضّـــح الناقد علاقة النص الحاضر بالنص السابق عليه (المرجع)، إذ إن النص المرجع يظهر ولايظهر في النص الحاضر، مما يجعل اللغة -ضمن هذا الطرح- تقوم على الإلماح والتشفير.

ويأتي التناص عند شكري ماضي في كتابه "من إشكاليات النقد العربي الحديث" ضمن عناوين فرعية متنوعة، تندرج كلها تحت عنوان كامل، وهو ما بعد البنيوية. والتناص عنده مجموعة من النقاط: إذ يقول: أي نص محكوم حتماً بالتناص (أي بالتداخل مع نصوص أخرى). وهو يتولد من نصوص أخرى، وهو لا يعتمد على النصوص من خلال المحاكاة أو الاعتماد عليها، بل إن التناص يتجسّد من خلال المخالفة أو المعارضة أو التنافس، وهو لا يتداخل مع نصوص قديمة فحسب بل مع معارضة. وهو يأخذ ويعطي في آن واحد وبالتالي فإن النص الآني قد يمنح النصوص القديمة "تفسيرات". والتناص يتحدد من خلال الاستدعاء والتحويل إذ يستدعي نصوصاً خارج نصيّة، يتم إدماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد. ووفقاً لمفهوم الاستدعاء والتحويل لا تكون لغة العمل الأدبي لغة تواصل، بل هي لغة انتاجية منفتحة. فالنص وفق مفهوم التناص بلا حدود

(١) المصدر السابق، ص(٥٨).

(٢) المصدر الســـابق، ص(٥٨).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنه حيوي ديناميكي متجدد متغيّر .. [١].

وقد أشار الناقد في مواضع من كتابه المذكور إلى التناص ضمن محور موت المؤلف وضمن نظرية التلقي، [٢]. وهذا الإطار من النقد أساس في النقد الحديث.

ويبقى الحديث لدى الباحث عن التناص في أطر متعددة من مثل التناص ونظرية الخلق والتناص والنقد الأسطوري، والنقد الماركسي ... الخ غير أن ما يهم بحثنا الحالي هو المادة النظرية المباشرة للتناص.

ويظهر التناص في مقالة مفيد نجم ضمن بعدين فنيين: الأول يسميه تناص الخفاء والثاني يسميه تناص التجلّي، غير أنه لم يبيّن مفهوم هذين المصطلحين: التجلّي والخفاء. ويبرز في المقال ذاته تفريعات للتناص إذ يقول: "وللتناص أشكال مختلفة، فهناك التناص الديني أو التراثي أو الأسطوري أو الشعري، فالنص الشعري مهما كان ليس وليد ذاته إلا من خلال الرؤى الفكرية والجمالية والتوظيف البلاغي -البياني الذي يمكن أن يمارس النص الجديد، أو ينشئ ذاته من خلاله." [٣]

وعلى مستوى التنظير يشير إبراهيم أبو هشهش إلى التناص ومفهومه ويؤطره بإطار تراثي عربي، إذ ينقل بعد تعريفه التناص رأي حازم القرطاجني، وكأنه يومئ من خلال نقل هذا الرأي إلى أن التناص له جذوره العربية. يقول أبو هشيش: "في تناولنا للصورة الشعرية عند محمود درويش من مدخلها التناصي، فإن مفهوم التناص الذي سيؤخذ به هاهنا هو المفهوم المحدد باعتباره أنه خاصية نص بعينه أو طبقات نصية محددة، باعتباره تقييداً للقراءة وتوجيهاً للاستقبال

---

(١) ماضي، شكري عزيز، من إشكاليات النقد العربي الجديد،ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧، ص(١٦٠-١٦١).

(٢) المصدر السابق، ص(١٦٣-١٦٥).

(٣) نجم، مفيد، التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران، الموقف الأدبي، س(٢٧)، ع(٣١٩)، ١٩٩٧، ص(٤٧).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من خلال مفاتيح يتركها المؤلف للقارئ الذي تعاقد معه بميثاق الخلفية النصية المختزنة لدى كل منهما، بحيث يصبح النص الغائب أو العنصر ما قبل النص السابق، رديفاً جمالياً للنص الحاضر وجزءاً من تشكل معناه، ومؤشراً لاستقبال دلالاته، فالتناص بهذا المفهوم إذ هو إحدى تقنيات النص المسيطر عليها بشكل منهجي"[١].

إن مفهوم التناص يخضع لعملية معاهدة بين المؤلف والمتلقي، وهذا الرأي قريب من رأي (بارط) إذ إن المتلقي بمخزونه الثقافي له الدور في إنشاء النص من خلال ذلك المخزون.

ولعبده عبود رأي في التناص، إذ يجمعه بالأدب المقارن ويبيّن فائدته وفقاً لهذه الرؤية، "فنظرية التناص على سبيل المثال يمكن أن تكون مفيدة بالنسبة للدراسات المقارنة، وذلك لأن علاقة التناص لا تنشأ بين أعمال أدبية تنتمي إلى أدب قومي واحد، بل تتخطى ذلك إلى آداب وثقافات متعددة، ولذا من الممكن إجراء دراسات مقارنة انطلاقاً من نظرية التناص حول ظواهر التناص التي تنتمي إلى آداب مختلفة أو أن تشكل تلك الدراسات ميداناً جديداً من ميادين الأدب المقارن."[٢]

إن الباحث يلقي الضوء على الأدب المقارن وما التناص إلا عنصر ثانوي في هذا البحث، إذ إنه يشكل ظاهرة يمكن قراءتها في الآداب العالمية من وجهة نظر مقارنة، وليس هذا هو هدف التناص وتقنياته.

يبدأ حسين جمعة بالحديث عن المفهوم ويرجح أن تكون التناصية فهو يرى أنها أرحب وأوسع ثم يتحدث عن هذا المفهوم عند الغربيين ابتداءً من باختين.

---

(١) أبو هشهش، إبراهيم محمد، المكوّن التناصي في الصورة الشعرية عند محمود درويش، زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش، تحرير جريس سماوي، الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ودار الفارس للنشر والتوزيع، عمّان، ١٩٩٨، ص(١٧٠).

(٢) عبود، عبده، الأدب المقارن مشكلات وآفاق، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ص(٥٦).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويشير إلى أن النص "شبكة لا متناهية من العلاقات المرتبطة بنصوص أخرى، وذات نظام لغوي مبني على شفرات متعددة -على حد قول التناصيين- وكلنا يعرف أن الثقافة إنما هي عملية تراكمية."[١]

والناقد يمتح من المعين التراثي العربي في توصيفه المادة المتناصة، إذ يصدر عن آراء القدماء، وهو يشير إلى أن التناص بضاعتنا ردّت إلينا، يقول حسين جمعة: "أما تداخل النصوص فقد انتهى العرب شعراءً ونقّاداً إليه بشكل فطري واعٍ. فامرؤ القيس -مثلاً- لم يتركه الإرث النصي حراً؛ إذ تدافعت عليه الأشعار (القوافي) فطفق يتخيّر من نصوصها المرجان والدر ويبعد الزهيد المرذول ليجعل لنفسه موضعاً بين الشعراء؛ ولتكون تجربته النصية متميّزة."[٢]

ويعرّف ناصر يوسف التناص في رسالته (المفارقة في الشعر العربي الحديث) بقوله: "هو ضرب من التقاطع والتداخل بين النصوص في الشعر العربي الحديث، حتى بات ملمحاً مهماً من أبرز ملامح هذا الشعر. ويتبع الشاعر أساليب مختلفة في التعامل مع النص السابق بالنظر إلى مدى التزام هذا الشاعر بحرفية النص السابق أو التمرّد عليه، أو اتخاذه مجرّد وعاء لأفكار جديدة"[٣].

إن الباحث يعرّف التناص وفق رؤية عامة له ويفصّل القول فيه من خلال التطبيق؛ إذ ذكر حالات عدة له، ومما جاء عنده مثلاً -معلّقاً على قصيدة لسعدي يوسف قوله: "فالشاعر يعمد إلى مقاطع غزله من معلّقة امرئ القيس، ويُعمل

---

(١) جمعة، حسين، نظرية التناص صك جديد لعملة قديمة، بحوث ندوة الأدب العربي واقعه وآفاقه (دمشق ١٣-١٥/٤/١٩٩٩)، اتحاد الكتاب العرب/ دمشق، ١٩٩٩، ص(٢٠٨).

(٢) المصدر السابق، ص(٢٠٩).

(٣) جابر، ناصر يوسف، المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجاً، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٩٩، ص(٢٢٣).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فيها معول التحريف بالحذف والإضافة ... أما درويش فيستلهم قصة الطوفان لقلب دلالاتها ... وما يمكن أن أسميه "التناص الصريح" حيث تأتي قفلة هذه القصيدة (أنا يوسف يا أبي) على درجة من الجرأة لتقطع آية قرآنية، وتوردها في النص كما هي دون تغيير".[1]

إذن فالتناص لديه تناص غير صريح وآخر صريح فهو يؤطر تعريفه بتفصيلات يحملها ضمن تطبيقاته على الشعر العربي الحديث بنماذجه المتعددة.

فالتناص متعدد الأبعاد لدى الناقد. فهو إما أن يكون دينيّاً أو تراثياً .. الخ لكن للنص الحاضر خصوصيّة تجعله يختلف عن نصوصه المراجع. إذ يملك رؤى خاصة به من مثل الرؤى الفكرية والجمالية والبلاغية.

وأخيراً فقد تفاوتت الجهود النقدية حول التنظير لمصطلح التناص واتخذت مسارات متعددة فيه، فمن النقاد العرب من توقّف عند القديم ودرس الظاهرة الحديثة (التناص) من وجهة نظر قديمة، وطبّق عليها مفهوماته النقدية. ومنهم من زاوج بين القديم والحديث؛ إذ جعل مفهوم التناص يحوي القديم والجديد فهو إطار عام يحوي السرقات والتضمين والاقتباس .. الخ.

وتجدر الإشارة إلى أن بعض النقاد قد درسَ التناص من خلال فهم خاص له، يعتمد هذا الفهم على طبيعة التناص نفسه، وبذلك فإن جهود النقاد -وفقاً لهذه الرؤية- تكون أقرب إلى طبيعته وأسسه الفلسفية التي يقوم عليها. فنجد من هؤلاء من لم يخرج عن هذا الإطار، إذ نجده يربط بين التناص والتلقي. وهذان مصطلحان متلازمان في حلقة النقد الحديث، ونجدهم يتحدثون عن (المرجع) والعلاقة الشفافة بينه وبين النص الجديد ونجدهم يتحدثون عن الإشارية وعناصر التشفير. وعلى هذا، فإن قراءة التناص بمثل هذا المستوى يضع المفهوم الحديث في مكانه من سلسلة المفاهيم النقدية الحديثة.

---

(١) المصدر السابق، (٢٢٦)، (٢٢٧)، (٢٣٥).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ونجد أن بعض النقاد قد درسوا التناص وفق أنماط خاصة، إذ قسّموه إلى تناص ظاهر وآخر مخفي. ووضعوه ضمن أطر مضمونية متفرّعة، فجعلوه في الأسطورة والتاريخ والنصوص الدينية والأدبية ... الخ.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن النقاد قد جعلوا تنظيرهم يتمحور حول الإطار الفني لعملية التناص فنجد حديثهم عن المخفي أو الشفاف والواضح أو بقلب المضمون المرجعي .. الخ. كما نجدهم يتعاملون بجهدهم النقدي حول المضامين المطروحة في التناص كالمضامين الدينية والأسطورية والأدبية .. الخ.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثالث

التناص عند النقاد العرب في مجال التطبيق

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التناص عند النقاد العرب في مجال التطبيق :

عَمَدَ بعضُ النقّاد العرب في مجالِ التناص إلى تطبيقه على مادة إبداعية سواءٌأكانت فكرية أم شعرية. أقديمة كانت أم حديثة، وذلك بهدف إتمام ما قدّموه في مجال التنظير، إذ نجد أن بعض النقّاد لم يكتفِ فقط بالمهاد النظري للتناص، بل راح يوظفه في إطار الإبداع الأدبي الحديث والقديم، وذلك لإظهار المادة النقدية النظرية بشكل أوضح من جهة، ولقراءة المادة الأدبية الإبداعية قراءة أجمل من جهة ثانية، إذ إنّ الهدف من عملية النقد هنا تتعدّى التنظير، لتظهر البعد الإبداعي بصورة أجمل، ولتحاور مكامن الجمال فيه، ولتبيّن أبعاده الفكرية ومضامينه المتعددة.

وثمّة أمر لابد من إثارته في هذا البحث، وهو: هل طبّق النقّاد العرب ما نظروه على المادة الأدبية، فكان التنظير بمستوى التطبيق؟ أم أن هناك خللاً بين التنظير والتطبيق فأصبح هناك فجوة بين المحورين (التنظير والتطبيق)؟ وعلى خلفيّة التباين بين المحورين تتضح مدى قدرة الناقد العربي على فهم المصطلح الحديث، إذ إن التطبيق مؤشر حقيقي وضابطٌ لفهمنا للتناص.

يعد كتاب محمد بنيس "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" من أوائل الكتب التي نظرت للتناص من جهة وطبّقته على مادة أدبية شعرية. وكانت تطبيقاته على الشعر المغربي المعاصر ومما جاء عنده قوله:

" نموذج (٣) - الغروب والشمس المصلوبة - محمد الميموني

"يا أهل هذي القرية الكرام

محسنكم أتى - ككل عام

ليفرش المسجد والضريح

ويملأ الأسماع بكلامه الفصيح ...

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهنا أيضاً نلتقي بإعادة كتابة لنص صلاح عبدالصبور:

معـذرة يا صحبتي، لم تشـعر الأشـجار هذا العام

فجئتكـم بـأردأ الطعـــام

ولســت باخــلاً، وإنما فقيــرة خـزائني

مقفــرة حقـول حنطتــي ...

إنّ النـــص الأول يعيد كتابة النـــص الثاني مـــن غير أن يتغيّر جوهـــره، وهـــذا يدل على أن الميـــموني تعـامل مـــع النص الغـائب كنمـــوذج قـابل للاســـتمرار والتـجـدد ومـــن ثم فإن إعـادة كتـابتـه اعتـمدت عـلى قـانـون الامتصاص ." [1]

إنّ جـهـد بنيس في الفـقـرة النقـديـة السابقـة يقف عند إيجـاد السـابق واللاحق، وكأنـي به يعيـد مـقـولة السرقـات الشعـرية دون أن يبـوح بالمصطلح التراثي ذاته. والسؤال هنا ماالذي أضافه بنيس من قـراءة جديدة وجميلة للنص اللاحق؟.

إنّ توصيف المادة الأدبية ضمن مستوى السابق واللاحق. والاقتصار على ذلك هو حدّ أدنى من القـراءة للنص الإبداعي. وقـد توقّف جـهـد بنيس عند ذلك، وهو البـعـد الأدنى في الرؤى النقـدية. إذ لم يبـصّرنا البـاحث بالملامح الفنيـة للأخذ (التناص) ، ولم يقم جـــهـده النقـدي على إظهـار المكامـــن الفنيـة في عـمليـة التناص.

وقـد بقي جـهـد مـحـمـد بنيس النقـدي ضمن هذا المستوى في معظم المواطن التي استشهد بها على التناص، إذ يقول في مكان آخر من كتابه.

---

(١) بنيـس، محمـد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، ط١، بيروت،١٩٧٩، ص(٢٦٣).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" نموذج أ- صورة الإنسان في العصر الجليدي. محمد السرغيني:

كـأن يـوم الآخـــرة

يضيـــع فيه الوجـه واليـدان واللســـان

يضيـــع فـي ضبابـه الإنســـــان

ويقول المتنبـــي:

ولكـــن الفتى العربـــي فيهـــا غريـب الوجـه واليـد واللســان

فالشاعر محمد السرغيني يعيد كتابة بيت المتنبي في قصيدته بعدما قام بامتصاص البيت الأصلي، حتى أنه ابتعد عن كونه مجرّد صدى للمتنبي، واستقل بتركيبه الخاص الذي يجعل المتنبي مستمراً ومتدفقاً في النص الشعري المعاصر عند السرغيني." [١]

لعل أحكام بنيس في الفقرة السابقة -علاوة على أنها لا تتحدث عن التناص إلا في تحديد السابق واللاحق- أحكام عامّة ولا تدل على دقّة في وصف المادة الإبداعية الشعرية، إذ لم يبيّن بنيس كيف يستمر شعر المتنبي متدفقاً مستمراً في النص المعاصر، بل إن أحكامه -هنا- جاءت عامّة لا تعتمد النص الشعري في إثباتها وتحديدها.

وتجدر الاشارة هنا إلى أن الناقد قد وظّف جهده النقدي في الحديث عن المضامين المشتركة بين النص السابق واللاحق وأغفل ما يؤثره الأول في الثاني من الناحية الفنية، أعني أنه لم يبيّن الكيفيّة التي وظّف فيها الشاعر النص القديم في نصه الحديث.

ويعد كتاب عبدالله الغذامي "الخطئية والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني" من الكتب التي نظرت للتناص وطبقته، ومن أمثلة التطبيق فيه قصيدة لحمزة شحاته بعنوان (غادة بولاق)

---

(١) المصدر السابق، ص (٢٦٦).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التي تتداخل مع قصيدة الشريف الرضي:

يا ظبية البان ترعى في خمائله ليهنك اليوم ان القلب مرعاك

يقول الغذامي ممهداً للتداخل النصي: "ولذا فإن المداخلة هنا ستكون محك احتكام نقدي خطير جداً، فالشاعر يقف في مواجهة ساخرة مع قصيدة مغروسة في قلب الموروث الشعري للقارئ ... وفي هذه الحالة ينشأ صراع فني ذو أبعاد مهولة بين الشاعر والموروث ... ." (١)

يظهر الجهد النقدي التحليلي للتداخل عند الإشارة إلى الأبعاد المضمونية والفنية للنص. فبعد الحديث عن العموميات ومواجهة الشاعر للإرث الحضاري متمثلاً بقصيدة الشريف المذكورة، يبدأ الناقد بتحليل القصيدة الحديثة متواصلة بالنص القديم، إذ يقول: "إن أول حركة فنية في قصيدة الشريف هي جملة النداء (ياظبية البان) ... وهذه هي المرّة الفريدة التي ترد فيها هذه الجملة في هذه القصيدة (قصيدة الشريف). ولكن هذه الجملة تنتقل إلى ذهن شحاته تتحدد وتتوسع لتسير مع القصيدة مصعدة الانفعال فيها منذ البيت الثاني، وهذا بيان يجمل النداء في قصيدة شحاتة. (*)

---

(١) الغذامي، عبدالله محمد، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، كتاب النادي الأدبي الثقافي (٢٧)، ط١، ١٩٨٥، ص٣٢٧.

(*) نشرت هذه القصيدة في كتاب خاص بها بعنوان (غادة بولاق)، القاهرة، ١٩٨٢م، نشرها أحد أصدقاء الشاعر. ونشر جزءاً منها عبدالسلام الساسي: الموسوعة الأدبية (١٤٤/٢) تحت عنوان (ياجارة النهر). ونشر بعضها في جريدة (المدينة المنورة) بعنوان رسالة الحسن) ١٤٠٠/١٠/٢٤هـ.

يا أفقي السامي
يا جارة النيل
يا متعة النيل
يا أحلى روائحها
يا فرحة النيل
يا أعياد شاطئه
يا زهرة واديه
يا فردوسه

٥٢٨٠٨٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وعدد النداء فيها ست وعشرون جملة، ثماني عشرة منها جاءت مركبة من ياء النـــداء متلوة باسم مضاف (منادى) مثل جملة الشريف (يا ظبية البان) وهذا اتفاق تام في التركيب النظمي للجملة، ويقابله تمثل انفتاحي للطاقة الإشارية لهذه الجملة فلو فحصنا جملة الشريف لوجدنا أن ماضيها من طاقة مخبوءة قد اعتمدت في إشارات شحاتة وذلك أن إشارة (ظبية) بما تحمله من إمكانات.[١]

ويقوم الناقد بإظهار مواطن التشابه والتشابك بين النصين نص الشريف الرضي ونص شحاتة وذلك ضمن مستويات متعددة إذ يقول: "مجال عاطفي لحجازي مغترب -فظبية من أسماء زمزم (تاج العروس) ولذلك فإنها تتحول عند شحاتة لتطلق لنفسها أصداء واسعة فتصبح (يا أفقي الســامي) وزمزم من الحرم الشريف حيث الكعبة، وهي قبلة المسلم وأفقه السامي ... .

وهناك مجال نموذجي وأعني أن ظبية تحمل صورة من صور نموذج شحاتة النفسي .. فمن سمات الظبية أنها ما تزال ثنيا حتى تموت (تاج العروس) أي أنها تعيش في شباب دائم غضة يافعة ... وهذه الصور تتفجر عند شحاتة في إشارات متعددة فمن اشارات اليفاعة قوله: يا فجر/ يابدر/ يا زهر المنى ..." .[٢]

ويتابع الباحث قراءة النص الحاضر من خلال تداخله وتماهيه مع النص الغائب (نص الرضي) من خلال قراءة تناصيّة جميلة تفتق آفاق جماليات النص وتومئ بين الفينة والأخرى إلى علائق التناص التي تكسب النص الحاضر قدرة إبداعية عالية تظهر في قوله: " والاشارة الثانية في جملة النداء هي المضاف إليه (البان) وهو حلم أبيض عطر الذكرى يثير كل حجازي، فشجر البان بلين ورقه وطوله، وبياض زهره .. وفي القصيدة تحولت واحة البان إلى أفق سام/ ونيل مبسوط الأبعاد/ ونبع/ وينبوع .. وكلها أبعاد تتفتح على ذكرى ظبية البان...

(١) المصدر السابق، ص (٣٢٩- ٣٣٠).

(٢) المصدر السابق، ص (٣٣٠- ٣٣١).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهذا تمدد تشريحي لجملة الشريف يقترفه الشاعر الجديد مقدماً بذلك تفسيره لنص سابق تداخل مباشرة مع نصه، واستفاد الشاعر من طاقة الجملة الأولى عند الشريف ومن قدرتها على الانفتاح والانشراح، مما ولد قصيدة كاملة من جملة شعرية واحدة، لأن جملة النداء الست والعشرين الواردة عند شحاتة، كانت هي عمود بناء القصيدة والدافع فيها نحو الانفتاح المطلق. وهذه قمة التلاقي الشعري والتداخل النصي.(١)

إن الغذامي يرصد الأبعاد المضمونية المتداخلة وكذلك الفنية في قصيدة شحاتة والشريف الرضي، إذ يبيّن الأبعاد الإشارية في النص الحاضر والغائب لإظهار الأبعاد المتداخلة من خلال إشارية اللغة الشعرية ودلالتها لقراءة النص الشعري قراءة جملية من خلال جهده النقدي القائم على قراءة التناص.

وتجدر الاشارة هنا إلى أن الغذامي قد اختلف عن سابقه في إظهار الأبعاد الفنية والدلالية من خلال تفسيره لأعماق النصين الحاضر والغائب من خلال الإشارات التي تطلقها اللغة الشعرية في النص الحديث، إذ لم يكتف مثل (محمد بنيس) بإظهار تداخل المضامين فحسب. بل راح يقرأ النص الحديث قراءة جميلة من خلال الاتكاء على النص القديم، وإظهار أعماق النصين.

ويظهر التناص مطبقاً في مقال ربى الحبيب الدائم، غير أنه ينصرف عن حقيقته، إذ إن الناقدة تكرس جهدها النقدي حول المقارنة الدائمة بين النصين، وكأنها تقدم مفهوماً نقدياً آخر غير التناص، بل هي تقوّم العمل النقدي -هنا- من خلال المقارنة؛ أي الأدب المقارن، ولم ترق إلى توظيف التناص في الكشف عن قراءة جميلة لروايتي "الأرض" و"زينب"، ومن ذلك قولها مقارنة بين عنصر (الفلاحين) في النصين: "الفلاحون في (زينب) علاقتهم نموذجية مليئة بالمودة والحب؛ ولكنها في المقابل بئيسة شقية برغم أنهم لا يحملون وعياً -ولو فطرياً- يؤهلهم لإدراك ظروفهم: "ولكنهم ما كانوا ليحسوا أو ليألموا له، وقد تعودوه

(١) المصدر السابق، ص (٣٣٢).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كما تعود آباؤهم من قبلهم؛ تعودوه من يوم مولدهم فانتقل إليهم بالوراثة... .

والفلاحون في (الأرض) عكس ما رأيناه في (زينب) تتصف علاقة الفلاحين بـ (الأرض) بالشراسة مع بعضهم بعضا: " كان من الممكن أن يصنع كل واحد بجسد أخيه أي شيء. أن يقذف به أعماق الماء ... أن يقطع منه .. وحتى أن يأكله".[١]

فالواضح في الفقرات السابقة أنّ الناقدة لا تقدم مفهوم التناص من خلال تحليلها العمل، بل إنّ التناص لديها يكون ضمن إطار المقارنة بين الروايتين، إذ يخرج هذا عن مفهوم التناص إلى محور نقدي آخر.

ولا يختلف إبراهيم رماني مع محمد بنيس في طرحه المضامين المشتركة بين نصين، كما أنه لايختلف في طرحه -في الوقت نفسه- مع ربى الحبيب في أنه يجعل التناص مقارنة بين نص سابق وآخر لاحق. فقد تكلل جهده النقدي في هذين الإطارين إطار المقارنة وإطار مقارنة المضامين، إذ يقول: "ويوظف -الأخضر فلوّس- نماذج من شعر السيّاب في قصيدته (صفحة ضائعة من سفر أيوب) ويكون هذا أداة للتناص الذي يدمج المناخ الحزين في شعر السيّاب بمناخ التجربة الجديدة، ويلقي عليها كثافة دلالية وجدانية:

"منطرحاً أصبح" أنهش الحجار:

أريد أن أموت يا إله

فرت من العينين أطيار الهوى،

وتلفعت أعشابها بالصمت في الليل الحزين ... "[٢].

والناقد في غير موضع ينقل النص إلى حيّز المقارنة، أو الإشارة إلى النص الغائب الذي يستقي منه الشاعر، ومن ذلك قوله: "كما يوظف عبدالصبور في

(١) الحبيب الدائم، ربى، (الأرض) و (زينب) ثلاث مقاربات لـ(التناص والتخطي)، م٦، ع٤، فصول ١٩٨٦، ص (١٥٨، ١٥٩).

(٢) رماني، إبراهيم، النص الغائب في الشعر العربي الحديث، الوحدة، س٥، ع٤٩، ١٩٨٨، ص(٥٥).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قصيدة (لحن) النص الغائب الأليوتي ، مع إضافة دلالية تعود إلى أحمد شوقي، فيقول:

لا، ولست المضحك المراح في قصر الأمير

سأريك العجب في شمس النهار

أنا لا أملك ما يملأ كفّي طعاماً

وبخديّكِ من النعمة تفّاح وسكّر

ويقول أليوت في قصيدة (أغنية حب لألفريد بروفروك):

- كلا! لست بالأمير هاملت، ولم أخلق لأكون أميراً،

- وأحياناً أخرى تكاد تحسبني مضحك الأمير ..." [1].

الملاحظ في الفقرات السابقة للرماني أنه يضع القارئ أمام نصين متشابهين من خلال المضمون، يضعهما في حيّز المقارنة بل إن جهده النقدي يقف أمام قوله أن اللاحق قد أخذ من السابق دون أن يحدد البعد الفني في عملية الأخذ أو كيفية التوظيف.

ولا يختلف تركي المغيض[*] عن سابقيه؛ إذ إنه جعل استحضار النصوص ومقارنتها أساس البعد النقدي لديه، فهو يطبق مفهوم التناص على معارضات البارودي وفق التقنية المذكورة؛ وهي تقنية قائمة على ذكر النص الغائب ثم النص الحاضر، إذ يقول معلّقاً على تناص البارودي مع قصيدة المتنبي:

" أرد من الأيام ما لا تردهُ وأشكر إليها بيننا وهي جُندهُ

---

(١) المصدر السابق، ص (٥٦).

(*) للناقد تركي المغيض مقالة آخر - عدا المقال مجال دراستي- يبحث فيه مصطلح التناص في حقل الترجمة تحت عنوان: "مصطلح التناص ومشتقاته في حقل الترجمة إلى العربية"، ترجمان، م٦، ع٢، ١٩٩٧،ص(٧٣--٩٧).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فقام البارودي في معارضته لهذه القصيدة بامتصاص الشطر الأول من بيت المتنبي مضيفاً إليه شذرات تحويرية اتسقت مع حالته النفسيّة مع محبوبته، حيث أصبح الشطر المحوَّر جزءاً من بنية القصيدة، فقال:

رضيت من الدنيا بما لا أودّه ... وأيّ امرئٍ يقوى على الدهر زنده [1]

إن تركي المغيض يقابل بين شطر من قصيدة المتنبي وشطر من قصيدة البارودي ولم يبيّن كيف يتماهى الغائب مع الحاضر، بل إن جهده -هنا- قائم على مقابلة القديم بالحديث أو الإشارة إلى القدم في النص الحديث ويبقى الجهد النقدي على المستوى ذاته إذ يقول: "ويعاود البارودي في منتصف قصيدته ويضمّن الشطر الأول من بيت المتنبي بحرفيته حيث اتسق وتناسخ في روح القصيدة، ووضح موقف البارودي إزاء محبوبته وإزاء الناس في الحياة، فيقول:

وما أبتُ بالحرمان إلا لأنني ... (أودّ من الأيام ما لا تودّه)

فقد وضّح البارودي بتضمينه هذا وضعه النفسي، وما لاقاه من حرمان لأن الأيام لا تحب ما أحبه ولم تسعفه في تحقيق ما طمح إليه وسعى، وقد أثبتت بذلك أيضاً أن ما أصابه من حرمان لم يكن عن عجز وتقصير منه وإنما كان بسبب الأيام التي لم تنصفه والحظ الذي لم يسعفه.

وليؤكد ذلك أكثر نراه يوسّع من دائرة نصّه الشعري لينفتح ويمتد إلى نصوص أخرى ويتداخل معها، فيقول:

ولكن إذا لم يُسعدِ المرءَ جدُّه ... على سعيه لم يبلُغ السؤل جِدُّهُ

وما أنا بالمغلوب دون مرامِهِ ... ولكنّه قد يخذلُ المرءَ جَهدُهُ

---

(١) المغيض ، تركي، التناص في معارضات البارودي، أبحاث اليرموك، م٩، ع٢، ١٩٩١، ص(١٠١-١٠٢).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهذا القول مستلهم من البيت المنسوب إلى الإمام علي -رضي الله عنه-:

إذا لم يكن عونٌ من الله للفتـــى فأول ما يقضي عليه اجتهاده

ومن الواضح هنا أن نص الإمام علي كان أكثر تكثيفاً. فقدعبّر الإمام علي بدفقة لغوية مركّزة لم يستطع البارودي التعبير عنها إلا ببيتين."[1]

اقتصر جهد الناقد هنا على ذكر النصوص القديمة التي أتكأ عليها نص البارودي، ولم يبيّن ما أضافته هذه النصوص إلى النص الجديد من حيث تقنية الأخذ، وكيفية الهدم والبناء التي تمّت من خلال عملية التناص. إن الناقد هنا قد حكم على النصوص بأحكام جاهزة لم تبرر من خلال دراسة دقيقة للنصوص فجاءت أحكامه خارجية ومن ذلك حكمه على بيت الإمام علي بأنه مكثّف وذلك من خلال أنه عبّر عن المعنى ببيت واحد ولم يستطع ذلك البارودي، غير أن لكل قصيدة خصوصية ومنطقاً خاصاً ولا يقوم النقد القائم على مفهوم التناص بمقارنة الجودة والرداءة بين النصوص، بل إن هدف التناص هو قراءة النص قراءة أكثر جمالاً.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الناقد قد تعامل مع البيت الشعري المفرد أو البيتين وهذا النمط من النقد يُعد إعادة لما جاء عند النقاد العرب القدماء في جهودهم النقدية العريضة أو حديثهم عن السرقات وما شاكلها من تراثنا النقدي، وبذلك فإن المغيض لم يأت بالجديد، بل على العكس ، فإن جهده النقدي كلام مكرور نجده في كتب الآمدي والجرجاني وابن الأثير وغيرهم. فأشكال التناص لديه لا تخرج عن مفهومها النقدي القديم؛ فهو يتبيّن بالتضمين والسرقات والاقتباس .. . وقد طبّق نصوص البارودي وفقاً لهذه الرؤى.

ويقتفي الأثر ذاته عادل البياتي، إذ إن تطبيقه لمادة التناص تومئ إلى جهدنا النقدي القديم، ومن ذلك قوله: "ونضيف إلى شواهدنا في التناص الكلي مثالاً

(١) المصدر السابق، ص(١٠٢).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بارزاً يرد في مصدرين كبيرين من مصادر الشعر الجاهلي: المفضليات للضبي، والحماسة لأبي تمّام، إذ يذكر الضبي شعراً للمرقش الأكبر:

يا ذات أجوارنا قومي فحيينا ... وإن سقيت كرام الناس فاسقينا

وإن دعوت إلى جلى ومكرمة ... يوماً سراة خيار الناس فادعينا

شعث مقادمنا نهبى مراجلنا ... نأسو بأموالنا آثار أيدينا

المطعمون إذا هبت شامية ... وخير نادٍ رآه الناس نادينا

واقتص أثره بشامة بن حزن النهشلي "محتذياً" معانيه "ومشاركاً" إياه في لفظه. وحتى لو افترضنا فرضية صاحب الحماسة نفسها، إن الشعر لأحد بني قيس بن ثعلبة فهو من قبيلة المرقش أيضاً، وذلك على وجه "المشاركة" وتكون الحالة مما عرف لديهم بالمواردة، ويكون التناص يومئذ من أقرب وجوهه. قال الشاعر:

إنا محبوك يا سلمى فحيينا ... وإن سقيت كرام الناس فاسقينا

وإن دعوت إلى جلى ومكرمة ... يوماً سراة كرام الناس فادعينا

إنا بني نهشل لا ندّعي لأب ... عنه ولا هو بالأبناء يشرينا

إن تبتدر غاية يوماً لمكرمة ... تلق السوابق منا والمصلينا

بيض مفارقنا تغلي مراجلنا ... نأسو بأموالنا آثار أيدينا . [1]

فالناقد ينهل من النقد العربي القديم ويسميه تناصاً، وعلى ذلك اقتصر نقده على اقتفاء أثر التابع والمتبوع، إذ وضعنا أمام مقارنة بين العملين الإبداعيين، ولم يبيّن كيفيه تداخل النصوص، ولم يبيّن الأطر الفنية لعملية

---

(١) البياتي، عادل جاسم، أبنية التنصيص الظاهرة والخفية في الشعر -قبل الإسلام-، آداب المستنصرية، ع(٢١ و ٢١)، ١٩٩١، ص (٥٦-٥٧).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تداخل النصوص (التناص) بل اكتفى بالإشارة إلى السابق واللاحق. وضمن هذه الرؤية فإن الناقد ينطق بلسان قديم لا يضيف شيئاً.

وعلى المسار ذاته سار مصطفى السعدني، إذ يطبّق على التناص الخفي بقوله " ... ومنه قول بعض شعراء الحماسة:

لقد زادني حباً لنفسي أنني　　بغيض إلى كل امرئ غير طائل

فالمتنبي أخذ هذا المعنى، واستخرج منه معنى آخر غيره، إلا أنه شبيه به قال:

وإذا أتتك مذمّتي من ناقصٍ　　فهي الشهادة لي بأني كاملُ

فالتمييز بين المعنيين، وإبراز الحد الفاصل بينهما (عسر غامض) وبيانه كما يذكر ابن الأثير: "أن الأول يقول إن بغض الذي هو غير طائل إياي مما زاد نفسي حبّاً إليّ ... وشهادة ذم الناقص إياه يفضله كتحسين بغض الذي هو غير طائل نفسي ذلك الرجل عنده.

فالفارق بين المعنيين ليس غير الفارق بين مخططين ولم يفعل ابن الأثير سوى أن ملأ المخططين من مخزون معانيه. ومن هذا القبيل أيضاً:

رعته الفيافي بعدما كان حقبة رعاها　　وماء الروض ينهّل ساكبه

وقد تناص مع قول البحتري:

سيفان قد ثُلّ السلاح عليهما　　وعداهما رأى السميع المبصر

ركبا الفنا من بعدما حمّلا القنا　　في عسكر متحامل في عسكر ..[1].

من الواضح أن الناقد لم يبارح كتب التراث العربي فهو ينهل منها وهو

---

(١) السعدني، مصطفى، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف، ١٩٩١، ص(٩٧، ٩٨).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يسير خلفها بوقع الحافر على الحافر، فقد مشى ممشى القدماء في توصيفه المادة الابداعية والنقدية أيضاً.

وتجدر الإشارة الى أن جلّ النقّاد -هنا- قد تعاملوا مع الشعر القديم أو الإبداع القديم بشكل واضح، وهذا مؤشر على رؤاهم الفكرية والنقدية.

ولعل أحمد الزعبي يختلف عن سابقيه في تناوله للمادة الابداعية من خلال تطبيقه للتناص. إذ يقرأ المادة الأدبية (الرواية)(*) ضمن رؤية حديثة، فهو يقرؤها وفقاً لفهمه لوظيفة التناص، ثم إنه يقرأ مادة حديثة، وهذا مؤشر على رؤاه النقدية التي تنبع من محاور النقد الحديث، فهو يقول: "أما النموذج الثاني للتناص التاريخي أو التراث في الرواية فإنه يرد على لسان زيد وهو في السجن، حيث كان ينتظر سماع أخبار الحرب من (الراديو) لكن ذلك كان ممنوعاً على السجناء الذين يخفون جهاز (الراديو) بشتى الطرق لكي لا يكتشف السجّان الأمر، ويصف الراوي هذا المشهد.(**)

(*) رواية (رؤيا) للروائي الأردني هاشم غرايبة.

(**) سمعنا صوت (راديو) ...

برد فعل مباشر يحاول بعض الشباب إخفاء

الراديو، يضحك زيد ويمد ساقيه بدل أن يقف ليناقش الضابط، يبتسم زيد ويفرك ركبتيه،

تقحمه قصة للأصمعي: دخل أمير حسن الهندام

مجلس أبي حنيفة النعمان، كف أبو حنيفة

ساقيه الممدودتين احتراماً، وأجلسه في صدر

مجلسه، سأل الأمير: يا شيخ متى تصلي

الصبح؟ تفاجأ الشيخ لكنه أجاب: مع الفجر إلى

طلوع الشمس. قال الأمير وإذا لم تطلع

الشمس؟ لم يجب الشيخ، لكنه عاد فمدد ساقيه.

وحين خرج الأمير ، همس الشيخ لمريديه: كما

تكونوا يولّ عليكم

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وترتبط دلالة هذا التناص بالفكرة التي يطرحها السياق الروائي عن علاقة السجين بالسجان أو القوي بالضعيف أو الحاكم بالمحكوم. فمعاناة زيد ورفاقه في السجن وكبت حرياتهم وعزلتهم عن العالم الخارجي هي مظاهر الحالة المزرية والكئيبة التي يجسّدها المؤلف في هذا السياق. وهذه الحالة في آخر الأمر ناجمة عن خلل أوسع يستشري في المجتمع أو في الواقع الممزق بصيغة الظلم والتسلّط والقهر. والسلطة الأوسع هي التي تمارس هذا الظلم وتزيد من هذا الخلل وتسبب بالتالي مأساة زيد ورفاقه والمجتمع، من ناحية أخرى ، يسهم في هذا التسلّط وهذا الخلل من خلال استسلامه ورضوخه وخوفه من السلطة، الأمر الذي جعل عبارة "كما تكونوا يولّ عليكم" ذات مغزى منسجم مع السياق وذات دلالة عميقة لبلورة الفكرة المطروحة".[1]

فالزعبي يقوم بتحليل المادة الإبداعية، ثم يستحضر النص الغائب ليبيّن انسجامه مع المادة الحاضرة، ثم يبيّن ما يضيفه هذا النص أعني الغائب على الحاضر من ملامح فنية وفكرية، فهو يقول: " فالمشهد الحواري مابين الضابط /السجّان/ السلطة من ناحية وزيد والمساجين الآخرين من ناحية أخرى. اقتضى استحضار هذا المشهد الحواري التاريخي / التراثي الذي ، كما يعتقد الكاتب، يعمّق رؤيته للموضوع ويشخّص حالة المرض/ الخلل/ الذي يعتريها ويكشفها في هذا السياق. فحكاية الأصمعي عن الأمير وأبي حنيفة هي حكاية الوالي مع رعيته، وهي حكاية العلاقة مابين الأمّة وقادتها أو الشعب مع السلطة التي ، كما يتضمّن التناص هنا، تسمو بسمو الطرفين وتنحط بانحطاطهما. فالحاكم يصلح ويستقيم إذا صلحت الرعية واستقامت، ولكنه يفسد ويعوج إذا أفسدت هذه الرعية واعوجت.

---

(١) الزعبي، أحمد، التناص -نظريّاً وتطبيقيّاً- مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية "رؤيا" لهاشم غرايبة، مكتبة الكتاني، إربد، ١٩٩٣، ص(١٣-١٤).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فالتناص في هذه الحكاية التراثية الرمزية ينسجم، على ما يبدو، فنياً من خلال الحوار والأسلوب واللغة، وفكرياً من خلال تجسيده للمعنى أو الموضوع المطروح في هذا السياق، كما إنه يؤدي الوظيفة التي اقتبس لتأديتها بشكل متسق مناسب مقنع."[١]

ولأحمد الزعبي تطبيق آخر، لكنه على الشعر، وذلك في كتابه الشاعر الغاضب (محمود درويش) يقول الزعبي معلقاً على مقطع في قصيدة (الأرض)[*] لدرويش.

"إن تناص مطلع قصيدة "أليوت" التي تبدأ بـ" نيسان أقسى الشهور" وتداخله مع قصيدة "الأرض" يشيران إلى توظيف مفهوم الزمن من القصيدتين من المفهوم الأسطوري للزمن الذي يجسّد دورة الحياة وفصولها.

فالزمن عند "إليوت" يجسّد دورة الحياة الإنسانية من الطفولة إلى الموت .. وهو زمن الفصول الأربعة التي يتتبعها رمزاً في "الأرض الخراب" وهو الزمن نفسه عند درويش حيث تحيا الأرض وتنبعث من موتها في فصل الربيع وفي يوم عرسها ..."."[٢]

---

(١) المصدر السابق، ص (١٤).

(*) يقول درويش قصيدة "الأرض":

" وفي شهر آذار رائحة للنباتات هذا زواج العناصر

" آذار أقسى الشهور" وأكثرها شبقاً. أي

سيف سيعبر بين شهيقي وبين زفيري ولا يتكسّرا

هنا عناقي الزراعي في ذروة الحب. هذا انطلاقي

إلى العمر

فاشتبكي يا نباتات واشتركي في انتفاضة جسمي، وعودة

حُلْمي إلى جسدي، سوف تنفجر الأرض"

(٢) الزعبي، أحمد ، الشاعر الغاضب (محمود درويش)، دلالات اللغة وإشاراتها وإحالاتها، ط١، مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعة، ودار الكندي للنشر والتوزيع ، إربد، الأردن، ١٩٩٥م، ص(١٤٣).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وعلاوة على ذلك فإن الشاعرين يتكئان على الأسطورة الزراعية "أسطورة الخصب" المتمثلة بتموز.

ويظهر رجاء عيد بعداً تطبيقياً مصاحباً لرؤيته النظرية للتناص، ومما جاء عنده قوله في تناص لأمل دنقل: "ومثيله تحوير يتناص مع بيتين لشوقي، وبيت لابن زيدون ولهما شهرة لا تخفى، ومن خلال هذا التصوير ينبثق نقيض موجع يكشف حالة وحالات من السخرية الأليمة لما نحن فيه. يقول أمل دنقل:

١- جبل التوباد حيّاك الحيا

وسقى الله ثرانا الأجنبي

٢- وطني لو شغلت بالخلد عنه

نازعتني لمجلس الأمن نفسي

٣- هكذا أضحى التنائي بديلاً من تدانينا

وتنائينا شريداً وأسيراً وقتيلا

ومثيله تحوير يتناص مع معلقة "عمرو بن كلثوم" يستثني -كذلك- بالأسى لما أصبحنا بعد أن كنا. يقول أمل دنقل:

ألا هبي بصحنك فاصبحينا

.....

ألسنا التاركين لما طلبنا

وأنّا الآخذون لما ابتلينا

ونسقي الغير ماء الأهل صفرا

ونشرب أهلنا كدراً وطينا" [1].

لقد اكتفى الناقد برصد النص السابق والنص اللاحق، إذ علّق على النصين بأحكام تكاد تكون خارجية؛ إذ لم يفسر الأبعاد المضمونية من خلال تداخل السابق واللاحق، كما أنه لم يُظهر البنى الفنيّة لعملية توظيف التناص.

---

(١) عيد، رجاء، النص والتناص، علامات، ج١٨، م٥، ١٩٩٥، ص(١٨٨-١٨٩).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتجدر الإشارة إلى أنه في مواطن أخرى في نصه قد طبّقَ التناص من وجهة نظر مقارنة، فابتعد بذلك عن جوهر التناص. ومن ذلك قوله: "ولعل سؤالنا يتشكّل في استفهام أكبر حين نقارن -هذه المرّة- بين نصّين للشاعر نفسه -كذلك- ونقارن بين تناصهما مع نص للشاعر "صلاح عبدالصبور".

إنّ نصّي ابي سنّة يتناصان في تشكيل صورة الحب الذي مات والذي يعادله "الطفل الميّت" ويظهر ذلك في قصيدة الدمعة والسيف.(*)

ونلحظ -الآن- هذه الأسطر من قصيدته: "أنا وأنت المذنبان"(**) وكأننا -الآن- نقرأ قصيدة "طفل" لصلاح عبدالصبور.

ونجتزئ من قصيدة "طفل" متناصاتها فيما أوردناه ولا يتضح المجال لتبيان المفارق الفنية وهي للناظر المتوسم لها -عند صلاح عبدالصبور- بهاء وجلال:

قولي أمات؟

(*) .... تتذكّر خدعتنا
في حب مات
في طفل ما أنجبناه
في وجه قابلناه وتاه
في لحن غنّيناه
... أن يصبح هذا الحب لقيطا
طفلاً ينكره أهلوه

(**) يقول أبو سنة:
دعيه في الكفن
ممدوداً على أريكة العذاب
منها هنا ولد
وها هنا انتهى
.. دعي غرامنا يلوذ بالختام
سأبتني ضريحه من المحار والذهب
....

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

.. أنفاســه المترددات بصورة الوردي كالنغـم الأخير

ومـض الشعاع بعينه الهدبـاء ومضته الأخيـرة

ثـــم احتـــرق

ورأيت شـيئاً من تراب القبر فوق الوجنتيـــــن

.....

إن نصّي أبي سنّة السابقين يفتقدان الكثافة الفنية والصياغة الشعرية وهما غائصتان في تخاطب ذهنـــي ... "[1].

إن الناقد هنا يوضح طريقة عمله ضمن جهده النقدي، إنه يقوم بعملية مقارنة بين نصّي أبي سنة وصلاح عبدالصبور، وكأنه يدرسه ضمن مقارنته وأفضلية نص صلاح عبدالصبور على نص أبي سنة. إن الناقد يبتعد عن مفهوم التناص، إذ إن المقارنة والأفضلية بين النصوص ليست هدفاً من أهداف التناص، وليس ذلك من وظيفته القائمة على قراءة النص بصورة جميلة من خلال كشف النص المتناص، ومدى تأثير السابق باللاحق فنيا وجماليا ، ومدى انفتاح اللغة واحتمالية قراءتها.

أمّـا جمال فوغالي فإنه يوظّف رواية "رمل الماية" في تطبيقه مادة التناص؛ إذ يقوم جهده على قراءة النص من خلال التناص، فيقول: "إننا بإزاء نص روائي مكتنز، نثري حتى الفيضان بالنصوص الغائبة والمغيبة في آن، عن قصد أو غير قصد، حتى ليصعب على القارئ والحالة هذه، أن يجد مراجعها، وأن يحيل تلك النصوص إلى مظانها ... إن الرواية تستحضر التاريخ، وإن موضوعها الرئيس، تعيده، لتخرقه خرقاً إبداعياً، "كتابة تواجه النظام بالفوضى، والمتأسس بالتفكيك والبعثرة، وتعلن عن نفسها في مشكل مساءلة لا تكل ولا تهدأ. لذلك تتعلق بالتاريخ .. لا لتسايره، بل تنشدُّ إليه لتخايله. وتشرع في خلخلة قيم صارت -وهماً- جزءاً من ذلك التاريخ" أنها تدين التاريخ، لأنه تاريخ مزيّف، أفّاق لم يكتبه غير الكذابين، الدجّالين، خُدّام السلطة -أية سلطة- ونواطيرها ومنازاعاتها، تلك السلطة /هذه التي تحاول عبر الزمان أن تعمل على

---

(١) المصدر السابق، ص (١٩٦-١٩٨).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تبييض وجهها وقد أكله الجدري والتهمه البرص والتوى فوقه الجذام: "أدركت بعد زمن بعيد، أن الفضل كل الفضل يعود إلى جدي الأخير. كان كلّما قرأ كتاباً في التاريخ، يرفع صوته عالياً، يصيح بدون حدود. يا ألله لماذا؟ لماذا؟ إنهم يكذبون على البشر، وعليك أن لا تصدق، لم تتح لنا فرصة واحدة لنقول أحلامنا، إنهم يكذبون على الله."[1].

ان جمال فوغالي في الفقرة السابقة يؤطر عمله الابداعي برؤية تنظيرية، إذ يبيّن كيف يكون التناص في الرواية، ويوضّح ذلك من خلال أحداث أو حوار فيها، وقد عمد في مقاله كاملاً إلى ذلك، إذ بيّن أنماطاً من النصوص الغائبة فيها، فأظهر ما تناص من "ألف ليلة وليلة" وكيف وظفها الروائي في إدارة التاريخ ونظرته إلى المرأة، ووظف أيضاً إلنص القرآني في تطبيقه على الرواية، وكذلك الشخصيات التاريخية .. الخ.

إن رصد هذه المحاور (التاريخية والدينية ..) جزء من عملية التناص القائمة على تداخل النصوص، وهي طرف مما جاء عند الناقد في إطار التنظير.

ويشغل التطبيق حيّزاً صغيراً في كتاب صبري حافظ، فهو يعلّق على حالة التناص بالأطلال بقوله: "فالشاعر العربي عندما يشير إلى الأطلال في قصيدة، فإنه لا يحمّل إشارته الدلالية الموضوعية للطلل الدارس الذي تحدثنا القصيدة عنه، وإنما يشحنها بكل ما حملتها به القصائد السابقة عليها من معان ودلالات في هذا المجال، بصورة لا يصبح الطلل معها مكاناً فحسب، وإنما ملهماً في الكتابة، وموقفاً من العالم، ورؤية الإنسان. وهكذا الحال بالنسبة للحديث عن الراحلة أو الخيمة، الخ فالذي يميّز الإشارة إلى المكان في:

قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزل　　بسقط اللوى بين الدّخولِ فحومَلِ

---

(١) فوغالي، جمال، شعرية التناص في رواية "رمل الماية"، لواسيني الأعرج، المدى، ع١٤، ١٩٩٦، ص(٤٨-٤٩).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من الإشارة إلى نفس المكان في:

"سقط اللوى" مكان بين "الدخول" و "حومـــــل"

هو الفرق بين المجال التناصي لكل منهما. فأولهما يستعدي مجموعة من المعارف التراثية والشعرية السابقة على النص، كتقاليد مخاطبة رفاق السفر في مطلع القصائد الجاهلية، ويشير إلى المطالع الغزلية لهذه القصائد، وإلى عالم بأكمله من الرؤى والمشاعر والملابسات التي ترتبط بهذه المطالع، والتي تختلف باختلاف القراء. كما أن الإشارة للمكان في القصيدة ليست وصفاً حيادياً، ولكنها مناشدة أو تذكّر واستدعاء لتواريخ وأطياف قديمة، تستحسن المكان بدلالات ومعان لاحصر لها، وتربط هذه الدلالات بمجموعة من المشاعر والانفعالات. ناهيك عن أن الإشارة هنا جزء من مشهد درامي كامل، ولحظة توقّف في صيرورة نعرف ماضيها، ونرهص بحاضرها، ونستشف مستقبلها."[1].

إن صبري حافظ في الفقرات السابقة يفرّق بين المكان في الشعر، والمكان في الواقع من خلال فهم خاص للتناص؛ فهو يومئ إلى المكان في النص الشعري من خلال كونه مكاناً شعرياً، فيه دلالات فنيّة تتكئ بجملتها على مفهوم التناص وانفتاح النص على عوالم ذات طابع فني ومضموني. وإن كان الاستشهاد هنا يعتمد على بيت واحد من الشعر إلا أنه موفّق في إطار التنظير ولعله ينم عن فهم دقيق لمفهوم التناص في إطاره العام، وهو أن النص هو مجموع تناص وأن للكلمة ظلاً حتماً في نصوص أخرى، وكأنه يتكئ بذلك على (بارط) في تعميمه لعملية التناص.

ويأتي تطبيق التناص عند منى ميخائيل ضِمن إشارات إليه، وليس ضمن بعد تحليلي، فهي تومئ إلى ذلك ولا يكون التناص محوراً تعتمده في تحليل الخطاب النثري في رواية "ترابها زعفران" إذ تقول: "ويرسم تيّار الوعي الانتقائي

---

(١) حافظ ، صبري، أفق الخطاب النقـــــدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، ط١، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ١٩٩٦، ص(٤٩).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للكاتب صورة ثاقبة النظر للتاريخ الاجتماعي.(*)

ويختلط هذيان الراوي البالغ مع أحلامه وعذابات المسيح الشهيد المصلوب، وينتج ذلك صوراً انتحارية قولية وجديدة في النثر العربي ... وهنا كذلك نجد الكاتب الماهر يحتفظ على مدى صفحات عدة بأنشودة من نوع آخر يتمثل في إيجاز لاهث الإيقاع لـ " ألف ليلة وليلة" يختلط بمناظر فوارة في حياته المعاصرة تتفجر بما يشبه السحر.

والمعادلات التناصية الخارجة عن إطار النص والتي نجدها في هذا الجزء وغيره من أجزاء رواية الخراط، ذات واقع بالغ التأثير؛ إذ تدعم من تعدد مستويات الرواية وتحولها إلى أدب مستقر في الذاكرة."(١).

إن الناقدة في الفقرة السابقة تومئ إلى فعل التناص بالأدب، غير أن آراءها تعد من قبيل الحكم العام، إذ لم تبيّن كيفية التوظيف بين النصوص السوابق واللواحق ولم تبيّن كيف تكون الرواية متعددة القراءة وفقاً لتوظيف النصوص الغائبة فيها. ولذلك لم تكن دراسة منى ميخائيل تتخذ طابعاً تحليلياً، بل إن دراستها للنص باتت ضمن أحكام عامة؛ تصلح هذه الأحكام لكل النصوص الأدبية ولا تعطي خصوصية للنص مدار البحث.

ويأتي تطبيق التناص في مقال مفيد نجم متفرعاً وفقاً للمضامين التي يوظفها الشاعر مدار البحث، ومن ذلك التناص الديني، ومنه التناص التوراتي، إذ يقول: "في ملحق قصيدة المائدة من ديوان (كتاب المائدة) يظهر التناص في المقطع الرابع مع نشيد الإنشاد التوراتي، حيث يوظف الشاعر القيمة التعبيرية

(*) في حصة الدين كان الأولاد المسلمون يذهبون
إلى غرفة المدرّسين .. ويعطيهم خليفة أفندي
درس الدين. وأسمعهم ، من الشبّاك، يقرأون
القرآن معاً بصوت عال منغّم، له إيقاع مليء
يحتشد له قلبي بالرهبة، وأحسدهم وأريد أن
أكون معهم

(١) ميخائيل، منى، الرجل والبحر جوانب من التناص في رواية إدوار خراط "ترابها زعفران"، ترجمة محمد يحيى، فصول، م١٥، ع٤، ١٩٩٧، ص(٢٨-٢٩).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والجمالية لتلك اللغة في نصّه الشعري مستفيداً من غنائية هذه اللغة أيضاً عبر هذا (الديالـوج) لخلق توترها، وإيحاءاتها المطلوبة. يقول الشـاعر:

"ماذا تحملن إلى المائـــــــدة
يا بنـــات الحقول؟
- نعش الحنطـــــة
مكفّناً بمناديلنـــا البيض".
- عدن إلى الحقـــل
هـدهدن للسنبلة الأخـرى
التي تلـد في المطـــر
عدن إلى الحقـــل
سيّجنـه بالغنـــاء
كي لا يدخل المـــوت." (١).

إن الناقد في الفقرة السابقة يقوم بوصف الاشارات التوراتية في النص الإبداعي، غير أن النص المشار إليه يبوح بإشارات دينية أخرى؛ فهو يشير إلى السنابل وبنات الحقول ولعل هذه الإشارة تومئ إلى علاقة السيّد المسيح بالحنطة وما تشير إليه من دلالات على الموت والحياة، فالقمح فيه دلالة على الموت من أجل الحياة (فكرة الفداء). ومن ناحية أخرى فإن الناقد قد أشار إلى النص التوراتي وعلاقته بالنص الشعري مدار البحث من الخارج، فلم يبيّن وظيفة الإشارات التناصية والشيفرات المتناصّة بشكل يكون السياق به أساساً في إظهار المضمون الشعري وفنيات العمل، فلم يبيّن الناقد قراءة للنص على هذا الأساس، واكتفى بالإشارة إلى أن النص الحاضر يستفيد من النص التوراتي ملامح موسيقية.

---

(١) لحجـــم، مفيد، التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران، الموقف الأدبي، س٢٧، ع٣١٩، ١٩٩٧، ص(٥٠-٥١).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويحظى تطبيق التناص بجزء من بحث بسام قطوس في كتاب "الشعر الحديث في الأردن ونقده" إذ يجعل التناص متكئاً على مضامين يوظفها الشاعر إبراهيم الخطيب، إذ يقول: "كما نجد انفتاحاً على القرآن الكريم من خلال تقنية التناص حيث يوظفها توظيفاً شعرياً. فمن تناصه مع القرآن الكريم قوله:

ماذا في كفّك يا إبراهيم؟
عِمْدٌ اتكئ عليه
حين يهبُّ على ذاكرتي طلعٌ وطيوف

فهو تناص مع آيات من سورة طه: "**وما تلك بيمينك يا موسى، قال هي عصاي أتوكؤا عليها وأهشُّ بها على غنمي ولي فيها مآرب أخرى**" (آية ١٧-١٨).

فالشاعر يستفيد أولاً مما للآيات الكريمة من رصيد معرفي عند المتلقي، كما يحاول استحضار المعجزة التي تشير إليها الآيات وهي معجزة منح الحياة للجماد وسلب الحياة من الحي، فإذا هو جامدٌ ميّت. ولو استحضرنا أجواء الآيات الكريمة ومناسبتها حيث كان موسى عليه السلام قد ضلّ طريقه في الصحراء والليل المظلم، والمتاهة واسعة، حتى إذا رأى ناراً وذهب ليأتي منها بقبس يستدفئ به أهله، فإذا المفاجأة الكبرى بذلك النداء (**إني انا ربّك فاخلع نعليك إنك بالوادِ المقدّس طوى**).

هذه الأجواء التي توحي بالضياع وفقدان الأمل، ثم إحياء ذلك الأمل بقوة إلهية، هي ما يحاول الإفادة منها الشاعر في تناصه، فهل تحدث المعجزة مع إبراهيم، فيصير الغمد الذي يتكئ عليه مثل عصا موسى؟ إنه حلم الشاعر على أيّة حال ! .. [1].

ويكتفي بسام قطوس في الفقرة السابقة بالإشارة إلى المضمون المتناص مع النص الشعري، ولا يبيّن فنيّات العمل الأدبي من خلال تقنية التناص.

أما سحر سامي فتدرس مضمون التناص الديني لدى درويش في كتاب

---

(١) قطوس، بسام، تجليّات اللغة قراءة نقدية في شعر إبراهيم الخطيب، تحرير عبدالقادر أبو شريفة، جامعة آل البيت، المفرق، ١٩٩٧، ص(٥٦).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"محمود درويش المختلف الحقيقي دراسات وشهادات". فهي تقسّم التناص لديه من حيث المضمون إلى تناص قرآني وآخر توراتي وآخر قائم على الأقوال المأثورة... إذ تدرسه ضمن تطوره في شعر درويش، ومن ذلك قولها في التناص القرآني: "من اللافت في المراحل الأولى عند "محمود درويش" صغر المساحات التي كان يشغلها النص القرآني في خطابه الشعري مع بساطة أشكال التفاعل النصي، فكان التناص مع بعض الآيات يتحقق بصورة عفوية جداً في طبقات قريبة من السطح أحياناً، من خلال لمحة خاطفة باستخدام لفظة قرآنية تحمل فكرة معيّنة أو التناص مع جزء من آية:

" وطنـــــي ..

هل تأخذنّ يدي!! فسبحان الذي يحمي غريباً من مذلّة!"

وينطبق ذلك على معظم تناصيات المرحلة التي لا تخرج بالطبع عن التعبير عن محتواه النفسي من التسبيح لهذا الوطن الذي يطمح أن يحميه من الغربة ... وكانت في معظمها تداخلات لفظية غالباً، بينما أخذت تتطوّر شيئاً فشيئاً لتستحلف روح الآية في محاولة لبلورة خطاب الرفض الدرويشي لما يحدث في منابر الحكم العربي -على حد قوله- ومديحه الملحمي لشخصية المقتال العربي.(*) المراحل التالية من شعره تميّزت بالإيجاز الشديد في النصوص القرآنية."(١).

(*) "هذه آياتنا فاقرأ
باسم الفدائي الذي خلقا
من جزمةٍ أفقا
باسم الفدائي الذي يرحل
سندمّر الهيكل
باسم الفدائي الذي يبدأ
اقرأ. "

(١) سامي، سحر ، التناص الديني في شعر محمود درويش، محمود درويش المختلف الحقيقي دراسات وشهادات، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ١٩٩٩، ص(٧٩، ٨٠).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن الناقدة في الفقرات السابقة تحاور المضمون الديني التراثي في شعر درويش، وتتكئ على تقنية التناص في أحكامها النقدية، غير أنها لم تمس النص الشعري وكانت آراؤها تدور حول الشعر لا فيه، فهي أحكام عامة لم تقم بتحليل العمل الإبداعي وفقاً لمفهوم التناص. غير أنه يذكر لها أنها أشارت إلى تطوّر توظيف المادة المتناصّة من حيث عمقها وسطحيتها في أعمال درويش.

ويطبّق أبو هشيش على أكثر من نص في مقاله، ومن ذلك قوله معلّقاً على فقرة شعرية من قصيدة "أحمد الزعتر"(*): "فخبز الأعداء المعجون بدم المتكلم في المقطع السابق، هو الخبز نفسه في بيت راشد حسين الشهير:

أنا لو عصرت رغيف خبزك في يدي لرأيت منه دمي يسيل على يدي

وإذا كان بيت راشد حسين هذا جزءاً من قصيدة تصوّر إحدى تجليات المأساة الفلسطينية في اشتباكها مع (قانون أملاك الغائبين) العجائبي، فإن تعالق الصورة الدرويشية الآنفة مع بيت راشد حسين، ثم مع القصيدة بكل فضائها التخييلي والواقعي، يمثل امتداداً جديداً لهذا الاشتباك، كما تشير إلى ذلك الأبيات التي انبنت جزئياً على صورة خبز الأعداء المعجون بدم الأنا ... فا فالصورة الدرويشية تنبثق من الصورة الحاضرة/ الغائبة، وتصبح أكثر تركيباً على مستوى التخييل الشعري".(١)

ويلقي ناصر جابر الضوء على التناص مطبقاً على الشعر في رسالته المفارقة فهو يحلل أكثر من نص متكئاً على التناص ومن ذلك قوله معلّقاً: على

(*) " يا أحمد العربي
لم أغسل دمي من خبز أعدائي ولكن
كلما آخيت عاصمة رمتني بالحقيبة
كلما مرّت خطاي على طريق فرت الطريق البعيدة والقريبة"

(١) أبو هشهش، إبراهيم محمد، المكون التناصي في الصورة الشعرية عند محمود درويش، دراسات في شعر محمود درويش، تحرير جريس سماوي، زيتونة المنفى، الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ودار الفارس ، للنشر والتوزيع، عمّان، ١٩٩٨م، ص(١٧٥).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قصيدة درويش: "أنا وجميل بثينة" (*)

ومن خلال "التناص الحواري" يقوم محمود درويش باستحضار جميل بثينة من التاريخ لمحاورته واستدراجه للاعتراف بما لم يذكره الرواة، وهو لا يريد بذلك تأكيد حقائق تاريخية أو الالتزام التزاماً أميناً بالنص التاريخي، بقدر ما يحاول أن يبث وجهة نظره الخاصة على لسان جميل، غير آبه بما جرى من تحوير فني على أقوال الرواة... .

وبالرغم من نجاح الشاعر في استحضار جميل بثينة ليدلي باعترافه، غير أنه عجز عن استحضار الفضاء الذي يقرّبنا من جميل، فهو لم يحقق التناص مع لغته أو بعض أشعاره، أو حتى أبعاده الدرامية..."(١)

لقد أغفل الباحث لغة القرآن كبنية تناصية اتكأ عليها الشاعر فقوله همّت وهممت إشار واضحة إلى ذلك على أن الشاعر قد يكون تقمّص شخصية جميل وحاوره فكان حواره تقنية فنيّة وظّفها الشاعر فخاطب نفسه/ جميل القناع بواسطتها. كما أن اللغة بمفرداتها دالّة على دلالات جنسيّة وهذا على الضد مما كان عليه جميل من الحب، فالعذري أصبح صريحاً في هذا النص.

وتجدر الاشارة إلى أن كثيراً من النقّاد العرب لم يقرأوا الأعمال الأدبية وفقاً لرؤى التناص وتقنياته، فلم يقرأوا النص المتناص من خلال مفهوم الهدم والبناء ، أو إشارية اللغة واحتماليتها، بل كان جلهم يقرأ العمل الإبداعي المتناص

(*) يقول محمود درويش:

"هل هممت بها يا جميل، على عكس
ما قال عنك الرواة، وهمّت بك؟
-تزوجتها، وهززنا السماء فسالت
حليباً على خبزنا، كلما جئتها فتّحتْ
جسدي زهرة زهرة، وأراق غدي
خمرةً قطرة قطرة في آباريقها"

(١) جابر، ناصر يوسف، المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجاً، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية، عمّان، ١٩٩٩، ص(٢٣٠).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفقاً لمفهوم السابق واللاحق، دون الإشارة إلى ما يفعله السابق باللاحق من حيث كيفية التوظيف، ولم يبيّنوا الأثر الفني الدلالي من خلال ذلك التداخل النصي الذي أضفاه السابق على اللاحق أو العكس.

كما أن كثيراً منهم قد قرأ العمل الأدبي قراءة مقارنة وأصدر أحكامه بالأفضليّة لشعرٍ على آخر لأسباب موضوعية أو غير موضوعية. غير أن قراءة التناص لا تقوم على مقارنة النصوص الإبداعيّة، فمثل هذه القراءة لها محور نقدي آخر غير التناص.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الباب الثاني

دراسة تطبيقية للتناص على الشعر العربي الحديث

السياب ودنقل ودرويش نموذجا

إشارية غامضة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

غـيـر أن النصـوص لا تحـقق هذا المطلب، فـهناك الإشـارات المبـاشـرة إلى النصـوص الغـائبـة أو النصـوص المراجع. وهذا حـد أقل إبداعـاً كـمـا أرى، فبمقدار ما تكون اللغة إيحائية مراوغة يكون جمال النص، ومع ذلك فإن للتناص محاور أخرى وهو عملية الهدم والبناء فبهدم النص الغائب وبنائه بناءً جديداً يكون التناص، وإن كانت الإشارة واضحة والنص الغائب ظاهراً وبذلك فإن النصوص تتفاوت وفقاً لهذا الطرح من حيث فنيتها وعمقها وإيحاؤها.

ثمة أمرٌ آخر يكمن في أن التناص يقوم على كيفية التوظيف، أعني كيف يُوظف النص الغائب أو المرجع في النص الحاضر؟ وكيف يتجلى ذلك في مدى تداخل النصين لإنشاء حالة فكرية وفنية تختلف في جوهرها الإبداعي عن النص الغائب؟ وتتجلى ضمن هذا الإطار عملية الهدم والبناء هدم البنى النصية الغائبة بأبعادها الفكرية والفنية وبناء بنى أخرى تقوم على أنقاضها لتبدأ حالة ابداعية جديدة منها. وتتفاوت عملية الهدم والبناء من التصريح بالنص المرجع وسهولة تناوله إلى التلميح به حتى يبين غائماً غامضاً لا يظهر بسهولة وقد لا يظهر بشكل صريح لأن للكلمات ظلالاً لا تبوح بما لديها من مراجع./

لقد عمد كثير من النقاد العرب إلى قراءة التناص وتقسيمه إلى مضامين متعددة في الشعر الحديث أو الأدب الحديث بكشل عام، فقد قرئ ضمن تقسيمات خاصة بكل شاعر أو أديب، فهناك التناص الديني مثلاً وقد يُقسم إلى توظيف النص التوراتي والإنجيلي والقرآنـي وهناك الأسطوري وكذلك التاريخي....

إن طرح التناص وفقاً لهذه التقسيمات التي تتكئ على المضمون لا تقدم خدمة للنص الإبداعي فما حاجتنا إلى معرفة المضمون المطروح من خلال النص الغائب وما حاجتنا إلى معرفة أن هذا التناص -مثلاً- ثقافيٌ و اسطوري أو ديني إلا إذا كان استخدام هذا التناص مؤشراً إلى نمط خاص في شعر شاعر ما. فنجد على سبيل المثال أن السيّاب يوظف الأسطورة بشكل مركز في فترة من حياته ثم يتحوّل إلى توظيف التراث الديني في فترة أخرى وذلك راجع إلى حالة نفسية

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفكرية لديه وهذا ليس مدار بحثنا.

إن هدف التناص يكمن في كيفية الكتابة لقراءة النص الإبداعي قراءة أعمق وأجمل، لا في تعداد المضامين التي يطرحها النص، فالمعاني مطروحة في الطريق وتظهر من خلال القراءة.

وعلى ذلك فسأعمد إلى قراءة السياب ودنقل ودرويش. ضمن كيفية تداخل نصوصهم الغائبة في الحاضرة، ومن خلال إشارات نصوصهم وإيماءاتهم ودلالتها على الاحالة إلى المراجع، وذلك وفقاً لتقسيمها منهجاً إلى طبقات تتجه من السهل الواضح إلى الغامض؛ فهناك إشارات مباشرة كتوظيف اسم بطل الأسطورة أو الشخصية التاريخية أو الحادثة أو المثل ... بشكل مباشر دون الحياد عن شكله في المرجع، وهناك الإشارات المعكوسة كأن يستخدم النص الغائب معكوساً وهناك تداخل الإشارات وتعددها وتناقضها في إخراج نص حاضر له خصوصية في هدم المراجع. وقد تتفاوت هذه الأنماط من حيث فنيتها. أما النمط الأعمق والأكثر تعقيداً يتجلى في التناص غير المباشر، كأن لا يذكر اسم بطل الأسطورة أو لا تذكر الحادثة أو لا يعكس المضمون في النص المرجع أو لا يتم أي نشاط من هذا القبيل ولكن يحاور النص الغائب من خلال إيحاءات معقدة وعميقة في النص الحاضر، قد تومئ إلى مرجع ما في نص غائب ومثل هذا النمط يسمح للمتلقي أن يقرأ النص الحاضر ويكتشف مكامن جمالياته وفنياته بشكل أكثر من التناص المباشر، كما أنه يبوح من خلال تعقيداته للولوج إلى المراجع بقراءات متعددة مما يكسب النص استمرارية وحيوية وديمومة وانفتاحاً.

وعلى ذلك فإنني سأقرأ شعر السياب وزملائه وفقاً لهذه الرؤى ولأجل المنهجية الاكاديمية فإنني سأقسم قراءة التناص إلى:

أ- التناص المباشر ويحوي توظيف النص المرجعي ذاته دون مواربة ثم توظيف النص المرجعي متضاداً. ثم توظيف النص المرجعي وفق تداخل نصوص عدّة أي بنى مرجعية متعددة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ب- التناص غير المباشر، وأعني به التناص الذي لا يبوح النص بالمرجع بل إنه يومئ إليه من خلال دلالات خاصة في النص الحاضر، أو من خلال حركة القصيدة -مثلاً- أو أي ملمح يومئ إليه.

وأزعم أنّ التناص المباشر أقل فنيّة من التناص غير المباشر لما للثاني من ميزات من مثل الغموض الذي يثري النص الإبداعي ويحفز استمراريته ومثل احتمالية اللغة لدلالات متعددة تحقق للقارئ أكثر من قراءة لتجعل النص منفتحاً غير منغلق. مما يحقق فنيّة عالية للنص الحاضر ويجعل له ديمومة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الأول

التناص في شعر بدر شاكر السيّاب

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الأول: التناص في شعر بدر شاكر السياب :

لعل طبيعة بحثي تقودني إلى تطبيق التناص على شعر السيّاب أو أن أحلل شعر السيّاب متكئاً على التناص لما لشعر السياب من أهمية في التراث الشعري الحديث إذ إنه يشكل حجر زاوية في تراثنا الشعري الحديث لأن السياب رائد من رواد الشعر الحديث إن لم يكن رائده الأول، ويعد شعره نموذجاً يحتذى في كثير من الدراسات النقدية والأدبية الحديثة.

وبما أن بحثي هذا لن يقتصر على دراسة شعر السياب مصاحباً للتناص فقط، فإنني ارتأيت أن أقدم بعضاً من شعره وشعر زملائه إذ لابد من الانتقاء في هذا المقام لأدلل على ماذهبت إليه في مقدمة هذا الباب وهو:

ا- التناص المباشر:

أ- توظيف النص المرجع مطابقا.

يصعب وجود التناص المباشر في شعر السياب في قصائد منفردة أي أن تقوم قصيدة على وجود التناص المباشر فقط، إذ إن قوام شعره يتكئ على البنى الأسطورية والدينية المتداخلة التي تصنع بعداً إبداعياً متشكلاً من أكثر من أسطورة مباشرة وغير مباشرة أو من ملامح دينية مسيحية أو إسلامية لبناء النص الواحد عنده، غير أنني أجد التناص المباشر المطابق للنص المرجع في مقاطع من نص، ومن ذلك ما جاء في قصيدة (شباك وفيقة ١):

" أطلّي فشبّاكك الأزرق
سماءٌ تجوع،
تبيّنته من خلال الدموع
كأني بي أرتجف الزورق
إذ انشقّ عن وجهك الأسمر

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٠٧

كما انشق عن عشتروت المحار

وسارت من الرغو في مئزر

ففي الشاطئين اخضرار

وفي المرفأ المغلق

تصلّي البحار." (١).

إن هدفي لا يكمن في أن أذكر أن عشتار هي النص الغائب في هذا النص الحاضر فحسب، بل إن هدفي ينطوي على كيفية توظيف هذه الأسطورة (النص الغائب) في النص الحاضر (شباك وفيقة). وعلى ذلك فإنه يصعب الكشف عن كيفية التوظيف إلا في قراءة نص السيّاب. إذ تكون فيه الأسطورة جزءاً منه تتشكل مع النص في حالة بناء وهدم للبنية الأسطورية القديمة.

السيّاب في الفقرة الشعرية السابقة يخاطب وفيقة الميتة لتطل من شباكها إن السطر الأول من هذا النص ينطوي على بعدين مضمونيين: الأول وفيقة وهي الأنثى، غير أنها ميّتة. والآخر: الشباك وهو دلالة للعشق، وكثير من اللقاءات الغرامية الغزلة تكون بواسطة نظرة من الشباك.غير أن هذه الإطلالة فيها دلالات للموت إذ يختلط الحب والموت معاً؛ لأن هذه الإطلالة من ميت، ويشكل اللون الأزرق لون السماء، السماء التي توحي لنا بالموت لأن الروح بالمعتقد الديني تصعد إلى السماء (*).

---

(١) السيّاب، بدر شاكر. ديوان بدر شاكر السياب، م١، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ص(١٢١، ١٢٢).

(*) يقول علي الشرع معلّقاً على السماء الزرقاء في قصائد وفيقة في كتابه الأورفية والشعر العربي المعاصر، ط١، منشورات وزارة الثقافة، عمّان، الأردن، ١٩٩٩، ص(٧٢): "لعل اعتبار السماء رمزاً لعالم الموت الأعلى في القصائد الخاصة بوفيقة ... أمر بحاجة إلى توضيح، وذلك بسبب ما يسود هذه القصائد من غموض وبخاصة الصور المتعلقة بتصوير السماء، وتوضيح هذه الدلال الرمزية يستند إلى أمرين: الأول، أن كل قصائد وفيقة تشير إلى أن وفيقة تقيم في عالم الموت .. وبالتالي فإن السيّاب عندما يجعلها تطل من وراء شباكها الأزرق، ويقرن هذا الشباك بقوله: "سماء تجوع" فإنه يكني بهذا المكان الشباك الأزرق-أو السماء) عن عالم الموت .. الأمر الثاني، أنه من الطبيعي أن يكنى السيّاب عالم الموت بالسماء وذلك بسبب المعتقدات الدينية المعروفة ."

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إذن فإن الصور الأولى للأنثى (وفيقة) وشباكها تومئ إلى دلالات الموت. مما يخيف الشاعر فترتجف حياته أو زورق حياته فظهور عالم الموت يخيف الشاعر، إذ يرتجف زورقه فعندما تظهر وهي نظير للموت يرتجف زورقه.

وفي وجهة أخرى فإن عشتار تشكل صور الحياة لأن ظهورها يعني الحياة أيضاً فهي تظهر كعشتار التي تولد من الزبد وتخرج من محارتها لتجلي صورة الحياة بما تحمله هذه الصورة من دلالات للخصب والجنس، فهي تسير في مئزر، فتخضر الشطآن وتبتدي أسباب الحياة كما في الأسطورة، فظهور عشتار يعني بداية الحياة. إذ تنسجم الصورة في النص لتظهر أشكال الحياة والاطمئنان للشاعر، وعلى ذلك تصلي البحار مطمئنة في المرفأ المغلق الذي لا يحمل عواصف وتنسجم كل الدلالات لتشكل عالماً متناغماً من الحياة.

إن الصورة العامة التي تنطوي عليها الفقرة الأولى تتشكل من بعدين: بعد الموت بدلالاته المتعددة والتي يعبر عنها السياب بصور جزئيّة كثير، وكذلك صور الحياة التي تشكل البعد الثاني وهو بعد الحياة وتكون صورة عشتار جزءاً منه، تتماهى مع البنية العامة للنص التي تقوم على تشكل صور الحياة والموت، ومحاولة اتصال عالم الحياة (السيّاب) بعالم الموت (وفيق). وهذا طرح آخر لحضور النص الغائب في النص الحاضر يقول علي الشرع معلّقاً على الفقر الثانية[*] .واتصال عالم السيّاب (الحياة) بعالم وفيقة (الموت) : "فعملية اختراق عالم الموت

(*) السيّاب، ديوانه، ص(١٢٢).

كأني طائر بحرٍ غريب
طوى البحر عند المغيب
وطاف بشباكك الأزرق
يريد التجاءً إليه
من الليل يردّ عن جانبيه
فلم تفتحي ."

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأسفل كانت تستدعي أن يهبط السياب أو نظيره أورفيوس في "سلم ثلج وظلام" أو يأتي إلى وفيقة (أو نظيرتها يورديسي) مع همسات ا لنهر "سيمر فيهمسه النهر/ظلا يتماوج كالجرس: أما الآن بعد أن اعتلت روح وفيقة (أو يورديسي) إلى السماء فإن الوصول إليها يستدعي الطيران وبالتالي كانت الحاجة ماسّة لتوظيف قوة إيكاريوس العجيبة الذي حلّق في الفضاء وطاف بأرجاء السماء.." [١].

وعلى النمط ذاته تتجلى الأسطورة بوصفها مادة متناصة في بنية قصيدته (ليلة في باريس) وفق بناء فني تكون الأسطورة فيه جانباً من بنية النص الحاضر، يوظفها السيّاب توظيفاً مباشراً في حالة هدم بنيتها لتبنى وفق حركة قصيد السيّاب ولكن ضمن بعدها المضموني في النص المرجع.

تقوم قصيدة (ليلة في باريس) على حركة تبادل بين الحياة والموت أو تظهر وفق معادلة واضحة تتجلى في حضور المرأة وغيابها؛ فظهور المرأة يساوي الحياة وغيابها يساوي الموت، يقول السيّاب:

"وذهبت فانسحب الضياء

لو صحّ وعدُك يا صديقة،

لو صحّ وعدك. آه لانبعثتْ وفيقه

من قبرها، ولعاد عمري في السنين إلى الوراء.

تأتين أنت إلى العراقِ؟

أمدّ من قلبي طريقه

فامشي عليه. كأنما هبطتْ عليه من السماءْ

عشتار فانفجر الربيعُ لها وبرعمت الغصون:

---

(١) الشرع، علي، الأورفية والشعر العربي، ص(٧٣).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تـوتٌ ودفلى والنخيل بطلعه عبقَ الهـواء،

وهو الأصيل وتلك دجـلة

والنواتـيُّ الخفاف يردون:

.....»[١].

إن هذه الفقرة الشعرية تقوم على بنية تصويرية دورية تتجلى فيها صورة الموت ثم تختفي لتظهر صور الحياة، فغياب المرأة (ذهبت) يجلي صور الموت أو رديفها (انسحاب الضياء) العتمة التي تشكل رديفاً لصور الموت.

أما حضور المرأة يجلي صور الحياة بحالات كثيرة، إذ ترجع وفيقة الميتة، فتنبعث من قبرها، وللفظة الانبعاث هنا دلالة دينية تجعل النص له ظلاً تراثياً يتكئ على المفهوم الديني في قضية ما بعد الموت. ولم يكتف السيّاب برصد هذه الصورة للحياة "الانبعاث" بل إنّ عمره يرجع إلى الوراء وكأن الشاعر يصوغ ما يريد وفق لغة حلم بواسطة الحرف (لو) فالتمنّي يبيح للشاعر الولوج إلى عالم الحلم والحياة، إذ يكثف من الصور الجزئية الدالة على الحياة لتتجلى هذه الصور بتوظيف أسطورة ربة الخصب عشتار، فتتفتح الزهور بل يتفجر الربيع، ولفظة (انفجر الربيع) تحمل دلالات الحياة.، لأن هذا الانفجار له دلالة إيجابية حيث يتمخض عن حالات من برعمة المزروعات بأنواعها المتعددة، وكأن الشاعر لم يكتف برصد حالات الحياة فحسب، فلم يجعل الغصون تبرعم بل برعمت توتاً وبرعمت دفلى ونخيلاً ولعلّ للنخيل دلالات على الولاد في التراث الديني أيضاً.

إن فاعلية صورة الحياة -هنا- تتكئ على الأسطورة العشتارية، هذه الأسطورة التي جاءت من بنية قصيدة السيّاب مشكلة حلقة متضادة مع الصورة

---

(١) السيّاب، ديوانه، ص (٦٢٢ - ٦٢٣).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العامة للنص فجاءت تشكل صورة الحياة، وجاءت بنية فكرية ومضمونية وفنية موائمة لوظيفتها في النص الحاضر وموازية لمضمونها في النص المرجع أو النص الغائب (الأسطورة الحقيقية) .

إن التناص لدى السياب يقع في تقنيات عدّة، إذ إن رصد اسم الأسطورة -مثلاً- كأسطورة عشتار يعد تقنية مباشرة لظهور هذه الأسطورة أو النص المرجع المحال إليه، غير أن السيّاب يعدد من هذه التقنيات وفقاً للموقف الفكري والنفسي الذي يصدر عنه. فهو يتكئ في حالات -عدا ذكر اسم النص المرجع- على إشارة تدل على نص مرجع بلفظة أو إحالة إلى موقف في نص مرجعي، ومن ذلك ما جاء عنده في قصيدة (العودة لجيكور) إذ يقول:

" *من الذي يحمل عبء الصليبْ*

في ذلك الليل الطويل الرهيب؟

من الذي يبكي ومن يستجيب

للجائع العاري؟

مَن يُنزل المصلوب عن لوحه؟

من يطرد العقبان عن جرحه؟

من يرفع الظلماء عن صبحه؟؟

ويبدل الأشواك بالغار؟

أواه يا جيكور لو تسمعين!!

أواه يا جيكور .. لو توجدين!

لو تنجبين الروح، لو تجهضين

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كي يبصر الســـاري

نجماً يضـــيء الليـــل للتائهيـــن .."[١].

لعل قـوام النص (العـودة لجـيكور) يتكئ على مـضـامين وصـور ذات دلالات تومئ إلى الموت، أو تومـئ إلى تعثّر نهـوض الحـيـاة والولادة، وتعـد الفـقـرة الشعرية السابقة امتداداً لحركة القصيدة تلك الحركة المتشكلة من الإجهاض والموت فالنص يقوم على صور الموت وعكس دلالات الحياة.

يوظف السيّاب أسلوب الاستفهام ليعمق دلالات الموت من خلال صور جزئية تُحمل كل صورة في سؤال، فالشاعر يقيم حواراً في سؤاله لأن الإجابة على السؤال بديهية تتجلّى في النفي. فعند السؤال (من الذي يحمل عبء الصليب؟) سـيكون الجواب لا أحد لأنه لا توجد إجابة وبذلك تتجلى صور الموت في كل سؤال.

ويكشف السيّاب دلالات الموت من خلال لفظ الصلب والصليب ومن خلال الألفاظ المرادفة لمعنى الموت (الليل الطويل/ الرهيب/ الجائع العاري ..الخ).

إنّ السيّاب يوظف البعد الديني المسيحي في تشكل صور الموت فالصلب هنا يعني الموت إذ يُعيد فكرة الفداء (الحياة من أجل الموت) بل إن الصلب هنا يومئ إلى الموت بكل أبعاده، فهو يرتبط بصور مرادفة للموت، والصلب متكئ على إكليل للشوك، وكل الدلالات السلبية ترتبط به كإكليل الشوك الذي وضع على رأس السيّد المسيح.

---

(١) السـيّاب، ديـوانـه، ص (٤٢٣).

أزعم أن جيكور هي رديف العراق وهي رمز له فكل الدلالات التي تتشكل حول جيكور تومئ إلى أنها العراق . وجيكور هي وطن من ناحية أخرى فهي قرية الشاعر. غير أن الدلالة الرمزية لجيكور (العراق) تجعلنا نقرأ النص وفق رموز خاصة تحيل مضمون القصيدة إلى معان سياسية، فنهوض جيكور هو نهوض العراق للثورة على السلطة السياسية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتبقى الصور تومئ إلى مضامين الموت من خلال صورها المباشرة وصورها التي تتكئ على النص الغائب.

ويظهر الشاعر قلقه من حالات الموت، فإشكالية الشاعر (المواطن العراقي) تكمن في حالة الثبات على الموت؛ فجيكور لا تستجيب له فهي لا تسمع ولا تنجب الروح (المسيح) حتى أنها لا تجهض كي لا تحمل مرّة أخرى، فالإجهاض يعني الحمل ثم الولادة ليظهر نجم يدل على ولادة المسيح وتبقى حالة الثبات؛ تشكل قلق الشاعر؛

نــزعٌ ولا مـوتُ

نطـقٌ ولا صــوتُ،

طلـقٌ ولا ميــلاد.

وتجدر الإشار إلى أنه من المحتمل أن حالة الثبات التي يعانيها الشاعر تومئ إلى حال العراق وثبات السلطة السياسية فيه، ولعلّ النص يناقش بشكل ما وضعاً سياسياً قائماً في العراق قبل ثورة ١٩٥٨، كما تجدر الإشارة أيضاً إلى أن السيّاب يوظّف بغداد (العاصمة) في هذه القصيدة دالة على السلطة السياسية القائمة فهي تصلب الشاعر (من يصلب الشاعر في بغداد).

إن نص السيّاب مفعم بالدلالات والإحالات إلى نصوص غائبة تتجلى معظمها في نصوص دينية مسيحية، فقد تشكلت الصورة الدالة على الموت في غير موضع في هذا النص (العود لجيكور) من خلال البعد الديني، وقد كان قوام الصورة رموزاً دينية تومئ إليها اللغة الشعرية، إذ أصبحت اللفظة صورة تتفتح على عوالم من النصوص الغائبة، تغني النص الشعري الحالي وتجعله في حالة توالد وتواصل مع تلك النصوص.

ومن ناحية أخرى فإن السيّاب قد وظّف الأبعاد الدينية المسيحية بشكل مباشر بواسطة لفظ (الصلب والصليب) وبشكل آخر فيه إحالة إلى المفهوم

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المسيحي كظهور النجمة إيذاناً بالولادة (نجمة المجوس) أو قوله في القصيدة ذاتها (الماءُ خمرٌ والخوابي غذاء) إذ أحال السيّد المسيح الماء إلى خمر.

لعل اللفظة الواحدة تقودنا في شعر السياب إلى أبعاد لنصوص غائبة وبذلك تصبح اللفظة الواحدة صورة تمتد إلى آفاق نصوص تغني النص الشعري وتجعل من لغته الشعرية إيحائية غامضة. ولعل هذا البعد من التناص يشكل عمقاً فنياً يكسب النص ديمومة أكثر من الذكر المباشر للمادة المتناصة. فقد أشار السيّاب في القصائد السابقة إلى نصوص غائبة من خلال ألفاظ تدل بشكل واضح على النص المحال إليه، غير أن السيّاب في قصيدة (في المغرب العربي) قد أومأ بشكل خفي من خلال بعض الألفاظ إلى نصوص غائبة، يقول السيّاب:

" قرأت اسمي على صخرة

هنا، في وحشة الصحراءْ،

على آجرّةٍ حمراء

على قبرٍ فكيف يحس إنسانٌ يرى قبره؟

يراه وإنه ليحارُ فيه:

أحيٌّ هو أم ميتٌ فما يكفيه

أن يرى ظلاًّ له على الرمالْ،

كمئذنةٍ معفّرةٍ

كمقبرةٍ

كمجدٍ زال

كمئذنة تردد فوقها اسم الله

وخط اسمٌ له فيها،

وكان محمدٌ نقشاً على آجرّة خضراءْ

يزهو في أعاليها ...

فأمسى تأكل الغبراء

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والنيران، من معناه،

ويركله الغزاة بلا حذاء

بلا قدم

وتنزف منه، دونَ دم،

جراحٌ دونما ألم

فقد مات ..

ومتنا فيه من موتى ومن أحياء.

فنحن جميعنا أموات

أنا ومحمدٌ والله.

وهذا قبرنا: أنقاض مئذنة معفرة .. *(١)*.

تتشكل الفقرة الشعرية السابقة من إطارين زمنيين؛ زمن ماضٍ يشكل الحضارة العربية الاسلامية، وزمن حاضر يشكل انهدام الحضارة في جيل جديد لا يقوى على متابعة مسيرته الحضارية.

تبدأ المفارقة بين الزمنين الحضاريين من بداية النص، إذ تشكل الصورة (قرأت اسمي على صخرة) إلى (كمجدٍ زال) البعدين الحضاريين وزمنيهما التاريخي. فالإنسان يرى قبره أي تاريخه أو صورته في تاريخ قد قُبر ، والإنسان

---

(١) السيّاب، ديوانه، ص (٣٩٤ - ٣٩٥).

* يعلق إحسان عباس على هذه القصيدة في كتابه بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، ط٤، دار الثقافة بيروت، ١٩٧٨، ص(٢٧١) "(في المغرب العربي) تصور إنساناً ميتاً في الحقيقة ولكنه حين استيقظ رأى قبره؛ وهذا رمز الإنسان الشرقي العربي الذي تحطمت حضارته (رمزها المئذنة التي كان قد كتب عليها اسم الله ومحمد) واندثرت، وأخذ الغزاة الحفاة (لأنه لا حضارة لهم) يركلون ذلك الحطام بأقدامهم دون أي اهتمام بقداسة تلك الرموز الحضارية؛ وعلى مقربة من قبر هذا الميت العائد إلى اليقظة كان هناك قبر جده الذي صنع تلك الحضارة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المتحدث يشكل زمناً حاضراً فهو حيٌّ ينطق وهو امتداد لإرث حضاري ممتد من زمن بعيد إلى يومنا، والسؤال الذي يطرحه (أحي هو أم ميّت) سؤال يشكل ثنائية تومئ إلى المحور المضموني الذي يشكل النص؛ فالتساؤل ينطوي على الحضارة وإنسانها فهل هي حيّة أم ميّتة. غير أن الإجابة على السؤال تنقل القارئ إلى صور متعددة الدلالات وكلها تشير الى أفول الحضارة من وجهة نظر السائل، فالإجابة تتشكل في المئذنة المعفرة والمقبرة والمجد الزائل.

إن لفظ المقبرة إشارة واضحة إلى الموت الحضاري وانهدام المئذنة وما تدل عليه من قيم حضارية دينية يشكل إجابة واضحة على انهدام الحضارة، بل إن السياب يصرّح بالمجد الزائل (كمجد زال).

إن تداعي القيم الحضارية العربية الاسلامية تشكل من خلال صور عدّة، تبدأ من انهدام المئذنة المعفرة وانتهاك معانيها الدينية والقيمية وكذلك محمدٌ وما يعنيه من قيمة عليا لتلك الحضارة. غير أن النص يبوح للمتلقي بأن انهدام الحضارة تشكل في الزمن الحضاري الحاضر لأن الصور التي تشكل دلالات الموت في الزمن الحاضر قد كانت تشكل دلالات لنشوة الحضارة في الماضي إذ تبدأ صور الحياة بقوله (كان) وهذا الفعل يدل على الماضي غير أن صور الموت والانهزام قد تشكلت استثناءً من هذا الزمن (الماضي) (كان) (فأمسى) وأمسى فعل يضمن معنى التحول عن الزمن الأول.

ولعله من الملاحظ أن السيّاب يتكئ على نصوص غائبة في كشفه عن نصه ومضمونه فهو يجعلنا نعيش حالتين حضاريتين من خلال الأسماء التي يذكرها (محمد)مثلاً. غير أن شاهد القول هنا هو صورته وما توحيه من خلال لفظة واحدة، فإن كان اللفظ (محمد) يومئ إلى ما تتضمنه هذه اللفظة بشكل مباشر مكشوف فإن هناك دلالات عدّة تكمن في لفظة بشكل أجمل أو بشكل تتعدد فيه

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الوجوه ومن ذلك قوله:

فقد مـــات

ومتنـا فيه، من موتى ومـن أحـياء.

إن المعـــــروف أن يموت الحي فكيف يموت الميت، واللفظة ذات الدلالات المرجعية تكمن في هذه اللفظة (من موتى) فهل يومئ النص إلى أن الجيل العربي الجديد هم الأحياء والجيل القديم صاحب الحضارة قد مات معنويا؟ بمعنى أنه انطوى حضارياً فأصبح محمـدٌ وهو رمـز الحضارة القديمة ميتاً مع أنه كان حيّاً في سنته ودلالته الحضارية، ولتعميق صور الموت فقد مات وهو ميّت.

وثمّة دلالات أخرى لـ(مـوتى) تتكئ على نص غـائب وهو الموت من أجل الحيـاة، إذ إن الموتى هنا مـا توا من أجل الحيـاة، وهذه الفكرة تتكئ على بعد أسطوري متمثل في أسطورة (تموز) إذ إن الموت يخبئ الحياة، ومثل هذه الصور الموت من أجل الحياة منتشرة في دواوين السيّاب فكثيراً ما كانت أساساً فنيّاً وفكرياً في قصائده.

وتكون القراءة وفقاً لهذه الرؤية أن الموت هنا لا حياة فيه فهو امتداد لصور الموت المطلق ، فموت الأموات يعني عدم البعث .

ويمكن أن يختلط الفكر المسيحي (فكرة الفداء) هنا مع الأسطورة التموزية لتشكل المحور المضموني ذاته وهو الموت من أجل الحياة أو أن السيّد المسيح قد افتدى بموته البشر فكان موته أو صلبه من أجل الحياة، غير أن الصورة هنا تعد تحويراً فالموت سلبي هنا لا حياة فيه.

لقد باحـــت لنا اللفظة الواحدة بما تحمله من دلالات مرجعيـة أكثـر من قراءة للنص الشعري ويعد هذا أســـاساً في تقنية التناص التي تقوم عليها هذه القصيدة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن أنماط التناص المباشر توظيف السيّاب لتقنية القناع، إذ إنّه تقنع بأيوب عليه السلام في غير قصيدة، ومن ذلك ما جاء عنده في قصيدة (سفر أيوب)(*). يقول السيّاب:

" لك الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبد الألم،

لك الحمدُ، إنّ الرزايا عطاء

وإن المصيبات بعضُ الكرمْ.

ألم تعطني أنت هذا الظلامْ

وأعطيتني أنت هذا السّحَرْ؟

فهل تشكر الأرض قطرَ المطر

وتغضبُ إنْ لم يَجُدْها الغمام؟"(١).

إن المخاطب بالضمير (لك) هو الذات الإلهية إذ يرتبط بالحمد. حيث بني السيّاب مضمون الفقرة الشعرية السابقة على الفكر الإسلامي إذ إن الحمد وتكراره في كل دفقه شعورية ينقل المتلقي إلى ملامح الفكر الإسلامي المنطوي على القبول بكل ما يأتي من عند الله. ويبدو أن هذه الفكرة مسيطرة على الشاعر فهو مستسلم لحكم الله. والذات الإلهية المناجاة هنا حاضرة في ذهن الشاعر، فهو

(*) اهتم أكثر من ناقد بهذه القصائد (الأيوبيات) فحللوها وتحدثوا عن رموزها ومن أولئك قيس الجنابي في كتابه مواقف في شعر السيّاب ، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٨٨، ص(١٩٥) إذ يقول: "صار أيوب بالنسبة له قناعاً وصنواً، ومعادلاً يتوكأ عليه لمواجهة الأزمة، ولهذا فإن بين الجسدين والروحين وشيجة المحب مع الحبيبة، والمتذرع إلى الله الذي يحمده على ما يصيبه ويستكين تحت يديه مستسلماً مقتنعاً بالقدر."

(١) السيّاب، ديوانه، ص (٢٤٨).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يخاطبها (والخطاب دعاء) والدعاء جزء من الفكر الإسلامي وهو يذكر الله دائماً وكأن الله -عز وجلّ- حاضرٌ في قلب الشاعر فهو يخاطبه بضمائر عدّة.

إن الفقرة الشعرية السابقة تقوم على إطار فني يتجلّى في الحوار فالسيّاب يخاطب الله وفق حوار مباشر يحيله السياب إلى دلالات فكرية، إذ إن الحوار هنا هو الدعاء المنطوي على القبول بالقدر.

ولعلّ قوله (فهل تشكر الأرض... / إن لم يجدها الغمام) يبيّن حالة السيّاب القابلة لما يأتي به الله، بل إنها تبيّن العلاقة بين الخالق والمخلوق من خلال الفكر الإسلامي.

وتمتد صور القبول والرضا والاستسلام في الفقرة التالية، وهي تبوح بقلق الشاعر، فإن كان في الفقرة السابقة لم يبيّن ماهي (الرزايا) أو (الظلام) فإنه يبوح بها في قوله :

" *شهورٌ طوالٌ وهذي الجراحْ*

تمزّق جنبيَّ مثل المُدى

ولا يهدأ الداء عند الصباح

ولا يمسح الليل أوجاعه بالردى."[1].

إذن فإن المرض المستمر على زمن حياة الشاعر هو قلقه، إذ إن جراحه طال عمرها (شهور طوال) وألمه لا يتبدل فالصباح لا يشفيه وكذلك لا موت يريحه في الليل، إن تعامل السيّاب مع الزمن يظهر من خلال القلق لأن الصباح لا يريح ولا الليل، ويستمر ألمه فيهما لمدة طويلة. هذه الصورة تحمل ظلاً لقصة سيّدنا (أيوب) وهي إرهاص للبوح باسمه؛

" *ولكنّ أيوب إن صاح صاح:*

---

(١) السيّاب، ديوانه، ص (٢٤٨-٢٤٩).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" لـك الحمـدُ، إنَّ الــرزايا ندى،

وإن الجراحَ هدايا الحبيـبْ

أضـمُ إلى الصدر باقاتِها،

هدايـاك في خافقي لا تغيـب،

هداياك مقبولـةٌ هاتهـا!"[1].

إن صورة أيوب هي صورة السيّاب تبدأ بالحمد والقبول بالخير والشر، بل إن القبول هنا والرضى هما قبول ورضى بالمرض ذلك الهدية التي لا تغيب عن عيني أيوب/ السيّاب.

إن السـيّاب يجعل من أيوب شـخصية مستقلة عن ذاته غير أنه يتماهى بها ويجعلها قناعاً لآلامه وكأنــه يريد أن يكشـف من صور المعاناة لديه فجعل أيوب شـخصـية وجـعـل نفسه شـخصـية أخرى ليبيّن مدى عذابه في الشخصيّتين.

وتجـدر الإشـارة في هذا المقام. إلا أن الإلماح إلى قناع السيّاب شـفّاف تُرى صورته من خلاله؛ أي إنّ توظيفه لصورة أيوب واضح المعالم فقد صرّح باسمه في عنوان قصيدته وداخلها، وأظن أن هذه الشفافية والمباشرة بتوضيح هذا القناع راجع إلى ما يعانيه الشاعر من قلق الموت وما يعانيه من مرض.

---

(١) المصـدر السـابق، ص (٢٤٩).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ب- توظيف النص المرجع معكوسا أو محورا فيه:

أذكّر أن شعر السيّاب ببنائه الفني لا يقبل إلا أن يمزج الأنماط المتعددة للتناص، وإنني أجد نفسي أمام إشكالية تقسيم التناص لديه إلى أنماط متعددة، وذلك راجع إلى اكاديمية البحث، غير أن النص -أي نص فني - لا يقبل التقسيم لأنه بنية متكاملة. لذلك فإن قصائد السيّاب التي سأطبق عليها محور توظيف النص المرجع معكوساً أو محوراً فيه ستدلل في الوقت نفسه على الأنماط الأخرى وقد تأتي مواطن الاستشهاد فيها ضمن فقرة شعرية في نص منها إلا ما خرج على هذه القاعدة ويشكل بناءً معكوساً على مساحة النص الشعري كاملاً ومن ذلك قصائده (رحل النهار)، و (حامل الخرز الملون). إذ إن السيّاب يوظف تقنية القناع ليعكس النص الغائب (النص المرجع) على مساحة النص الشعري الحاضر كاملاً.

يقول السيّاب في قصيدته (رحل النهار)(*):

"رحـــل النهـــار

ها إنه انطفأت نبالته على أفق توهج دون نار

وجلست تنتظرين عود سندباد من السّفار

والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود.

هو لـن يعـود،

(*) يقول علي البطل في كتابه الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، شركة الربيعات للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٨٢، ص(١٩١): "لم تظهر للسندباد زوجة تنتظر في بغداد عودته في أي رحلة من رحلاته السبع، حقاً لقد تزوّج أكثر من مرّة في أثناء الرحلات، ولقد تفهم من الاسطورة أنّ له أهلاً، ولكنها لم تهتم بانتظار هؤلاء له، كما يصور السيّاب انتظار الزوجة أو الحبيبة كل مساء.

إنها (بنلوبي) إذن من الرمز المرادف في الأسطورة اليونانية (عوليس)، تنتظر عودة الحبيب الغائب دون جدوى إذ أسرته آلهة البحار في قلعة سوداء، وهي قلعة المرض الذي تيقّن استحالة الشفاء منه لذلك تمتلئ الصورة الكلية للقصيدة باليأس والظلام."

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أوَما علمتِ بأنه أسرته ألهة البحار

في قلعة سوداء في جزرٍ من الدم والمحار.

هولن يعود

رحل النهار

فلترحلي، هولن يعود[١]

تتأطر الصورة الكلية في الفقرة الشعرية بتحرك الزمن إلى زوال النهار ورحيله، وهذا الرحيل يشكل قلقاً للمنتظرة (زوجة السندباد) وعلى ذلك فإن الصور الجزئية تشكل من خلال دلالات للموت أو مرادفاته؛ فالنهار انطفأت ذبالته وعم لون دموي، والبحر يصرخ بالعواصف والرعود، والسندباد مأسور لدى آلهة البحار في جزرٍ لا دلالات للحياة فيها، إذن فإن الانتظار من قبل المرأة غير مجدٍ وهو محفوف بصور دالة على الموت، فلا اتصال بين الذكر والأنثى، ولا علاقة إلا الانتظار، ومن الملاحظ أن الذكر (السندباد/ السياب) لا حضور له سوى الغياب فهو سندباد لا يعود، وكأن السيّاب هنا يتفحص شخصية السندباد أو يجعله قناعاً له لكن ليس كمثل الأسطورة وتدل الاسطورة على أن السياب يشكل رمزاً للرحلة الممتدة، التي يعود فيها إلى بغداد، أو يشكل رمزاً دالاً على مجابهة مخاطر الحياة ومواجهتها في رحلاته السبع، إن سندباد في هذه القصيدة مهزوم لا يعود، سلبي لا حضور له.

ولعل توظيف السيابِ لهذه الأسطورة وفقاً لما جاءت عليه في النص الحاضر توائم مرحلة من حياة السيّاب، أعني مرحلة مرضه وخضوعه للواقع واستسلامه. إن عملية توظيف النص الغائب هنا جاءت مواكبة لتلك الحالة التي يعانيها

---

(١) السيّاب، ديوانه، ص(٢٢٩).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

السيّاب، لذلك فقد هدم بنية النص الغائب الدالة على المجابهة والتصدي والترحال المجدي إلى الضد ليبنيها بناءً مضاداً مع ما كانت عليه ويوظفها في نصه الحاضر الذي ينتهي بدلالات الانهزام والموت ومرادفاته؛

" والبحر متّسع وخاوٍ لا غناء سوى الهدير

وما يبين سوى شراع رنّحتها العاصفات، وما يطير

إلا فؤادك فوق سطح الماء يخفق في انتظار

رحل النهار

فلترحلي ، رحل النهار"[١].

إن هذا النص (رحل النهار) يتشابه إلى حد بعيد مع نص آخر في شعر السيّاب وهو (حامل الخرز الملون)[*]. يقول السيّاب فيه:

" ماذا حملت لها سوى الخرز الملوّن والضباب؟

ماخضعت في ظلمات بحر أوفتحت كوى الصخور

---

(١) المصدر السابق، ص(٢٣٢).

(*) يقول علي البطل في كتابه الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ص(١٩٣): "إن بنلوبي التي انتظرت عوليس، السندباد عشر سنوات تجلس في ارتقاب عودته موفور الحظ من كنوز الصحة، ولكنه قد خدعها، لأنه ليس السندباد. ان العائد بالمعجزة لا يعيش في غير خيالها هي ... ولأنه ليس السندباد فهو لم يخض بحراً، ولم تخطف شراع الريح ، فقد استحال عليه تحقيق المعجزة ، إلا أنه يحاول استرضاء زوجته بالأمل وهو يعلم مسبقاً مدى كذب ذلك الأمل السرابي".

وأرى أن هذ النص (حامل الخرز الملون) يقوم على مضامين مشابهة لمضامين رحل النهار، ويتكئ على أسلوب القناع كتقنية يوظفها الشاعر في نصه، غير أن نص (حامل الخرز الملون) يعد ضمن تقنية شعرية ليست تابعة لتوظيف النص المرجعي مباشرة؛ إذ إن السيّاب لم يبح باسم الأسطورة أو عوليس أو أي دالة لفظية أخرى دالة عليه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والريح ما خطفت قلوعك، والسحاب.

ما بلّ ثوبك، ما حملت لها سوى الدم والعذاب ..." [١].

ويظهر توظيف النص المرجع معكوساً في كثير من القصائد السيابية، لكنه يظهر في إطار فقرة شعرية أو جملة في نص، ليس كما هو الحال في نصيه السابقين: (رحل النهار) و (حامل الخرز الملون). ومن النصوص التي ظهرت فيها تقينة النص المعكوس قصيدة (مدينة السندباد)، يقول السيّاب فيها:

" أهذا أدونيس، هذا الحواءْ؟

وهذا الشحوبُ، وهذا الجفاف؟

أهذا أدونيس؟ أين الضياءْ

وأين القطافْ؟

مناجلُ لا تحصد،

أزاهرُ لا تَعقدُ،

مزارعُ سوداء من غير ماءْ!

أهذا انتظار السنين الطويلة؟

أهذا أنين النساء؟

أدونيس! يا لاندحار البطولة.

لقد حطّم الموت منك الرجاءْ

---

(١) السيّاب، ديوانه، ص(٢٣٢).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

واقبلت بالنظرة الزائغة

وبالقبضة الفارغة : " [١].

لعلّ القصيدة تقدم في بعدها التاريخي لثورة ١٩٥٨ في العراق وما بعدها وقد عبّر السيّاب عن هذا الواقع وتعثّر الثورة بصور دالة على الموت، ومن تلك الصور صورة (أدونيس) وبذلك فإن أدونيس رمز الحياة والتجدد رمز الثورة ضمن واقع النص يتحوّل إلى دليل على الموت ويشكل حالاته، فالصور الجزئية تشكل دلالات للموت ومرادفاته.

وبذلك فإن قامت الاسطورة (النص الغائب) على دلالات الحياة ضمن أبعاد مختلفة كبث الحياة في الطبيعة فإن السياب قد هدمها وبناها بناءً ضدياً لتتوافق مع منطق النص القائم على الموت ودلالاته.

فالسياب يستنكر صورة تموز التي تتشكل من خلال الموت فهو (أدونيس) حواء، وهو شحوب وهو جفاف، وبذلك فإن صورة أدونيس تشكل دلالات للموت ومرادفاته؛ فالجفاف والشحوب والحواء تومئ إلى الموت، ويقدم السيّاب صور الموت أيضاً ضمن السؤال الاستنكاري (أهذا أدونيس/ أين الضياء) وكأن السيّاب يعمّق صور الموت ووجوده ضمن أساليب وتقنيات متعددة؛ فبعد أسلوب الاستفهام والتعجب يلجأ إلى أسلوب تقريري يقرر من خلاله صوراً للموت مضادة لطبيعة الأسطورة (النص الغائب)، فإن (أدونيس) ضمن الأسطورة ينتقل من العالم السفلي عالم الموت الأسطوري إلى العالم العلوي عالم الحياة، يبعث الطبيعة بعد موتها لتنتشي المزارع، والأزاهر وتبدأ حياتها، لكنه ضمن منطق النص الحاضر، نص السيّاب يؤدي إلى الضد أي إلى الموت لتتماشى هذه الصور مع البعد الواقعي الذي يصوره السياب، وأعني به بعد ثورة ١٩٥٨ في العراق.

---

(١) السيّاب، ديوانه، ص(٤٦٥-٤١٦).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتتشابه قصيدة (مرثية جيكور) مع سابقتها في عكس مضمون النص الغائب إلى ضده، وفي تقنية تحويل ملامح النص من حالة الحياة إلى حالة الموت، يقول السيّاب:

" يا صليب المسيح ألقاكَ ظـلاً

فوق "جيكـور" طائر من حديد

يا لظـلٍّ كظلمة القبر في اللون، وكالقبر في ابتلاع الخلود

والتهام العيون من كل عذراء كعذراء "بيت لحمٍ" الولود.

مـرّ عجلان بالقبور العواري من صليب على النصـارى شهيد

فاكتست منه بالصليب الذي ما كان إلا رمز الهلاك الأبيد:

لا رجاءً لها بأن يُبعث الموتى ولا قام لها بالخلود!

ويل جيكور؟ أين أيامها الخضر وليلاتٌ وصيفها المفقود؟ .. [1].

لعلّ السيّاب يعالج في هذه القصيدة محور المدينة والقرية ضمن أبعاد سياسية ورمزية فيهما؛ أي إن السيّاب يعالج مفهوم القرية بشكل لعله يكون أوسع (القرية الوطن)، والمدينة بمثل هذا الشكل، ولعلها تكون السلطة أو الدول المستعمرة.

وضمن هذه الثنائية (جيكور والمدينة) المدينة التي تسبب الدمار ويكون رمز الصليب فيها دليلاً على الموت، يقوم السيّاب برصد صور الموت ضمن هذه الرؤية فتتحول دلالات الرموز وفقها إلى ضدها إذ يتحوّل مفهوم الصلب وهو

---

(١) المصـدر السـابق، ص(٤٠٣)، يعلق ياسين النصير في بحثه "دراسة في ديوان "أنشودة المطر" افـاق عربية، س٩، ع٥، ١٩٨٤، ص(٦٥)، يقول: "طائر الحديد، صورة أخرى للمدينة المستعارة من إرث السيّاب الثقافي واشتقاقاته فهي "الرصاص والحديد" و "القاصفات السود" وهي الخنزير البري والمدينة التي تصلب الشاعر ..".

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مفهوم دال على الحياة وفق الرموز المسيحية (فكرة الفداء) إلى مفهوم دال على الموت وفقاً لرؤية السيّاب في هذا المقام، ثم تتحوّل كل الصور الجزئية إلى دلالات للموت، وكأن السيّاب يكثّف هذه الرؤية، فللصليب ظلٌ كظل القبر، وهو كالقبر يلتهم العيون عيون عذراء (بيت لحم) رمز الولادة، إذ يجهض السيّاب مكامن الحياة.

بهذه الرؤية الفنية المبنية بناءً مضاداً مع النص الغائب يرصد السيّاب فاعلية الموت التي تلقيها المدينة ورمزها (الصليب الطائر على القرية) .

تجدر الاشارة إلى أن السياب يعالج من خلال تقنية التناص المتضاد أو المعكوس مضمون الموت ومرادفاته بشكل واضح في نصوصه، ويظهر ذلك جلياً -أيضاً - في قصيدة "شباك وفيقة" فهو يحيل المضمون الدال على الحياة ومواجهتها إلى مضامين مضادة من خلال قول (عوليس)، يقول السيّاب:

" من طوق النهر يهدهدنا ويغنينا

(عوليس مع الأمواج يسير

والريح تذكّره بجرائر منسيّة:

" شبنا يا ريح فخلينا") [1].

لعل الصورة العامة في النص تقوم على محاولة اختراق عالم الموت من قبل الشاعر، إذ تدور الصور الجزئية فيه على هذه المحاولة من خلال صور دالة على الموت مرّة والحياة مرّة أخرى، وجاءت صورة (عوليس) مدللة على مرادفات صور الموت، فعوليس رمز البطولة والمواجهة والرحلة الصعبة التي تغلب عليها يكون ضمن تتابع صور الموت لدى السيّاب، وبذلك فإن قوله (شبنا ياريح فخلينا) يدل على انهزامه أمام الحياة ومواجهتها وهذا على الضد مما هو عليه في (النص الغائب).

---

(١) السيّاب، ديوانه، ص(١١٩).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إذن فإن السيّاب يقوم بعملية هدم للنصوص الغائبة ليشكلها ضمن بناء جديد يقوم على رؤية جديدة ومضمون جديد تحدده الحالة النفسية للشاعر ومنطق قصائده.

لم يكتف السياب برصد المادة المتناصة وعكسها أو بنائها بناءً ضديا، بل إنه وظّف تلك النصوص وفق رؤى مختلفة؛ فوظفها محورة ليست معكوسة أو متضادة، وإنما مبنية بناءً خاصاً ومن ذلك ما جاء عنده في قصيدة (المبغى) إذ يقول:

" بغداد؟ مبغىً كبير

.....

بغداد كابوسٌ : (ردىً فاسدُ

.....

عيون المها بين الرصافة والجسر

ثقوب رَصاصٍ رقّشتْ صفحة البدرِ

ويسكب البدر على بغداد؟

من ثقبي العينين شلالا من الرماد"[١٥].

إن وصف بغداد بأنها مبغى هو إدانة للسلطة السياسية فيها إذ أنها العاصمة ومن شأنها أن تكون رمز السلطة، وكأن الشاعر ينعت السلطة فيها بهذه الصفات؛ بالبغاء وبصور دالة على الموت (ردىً فاسدُ) بل إن السيّاب يكثف من هذه الصور، فالردى لا يكفي لأن يكون نعتاً للسلطة فحسب، بل هو فاسدُ، ويواظب السيّاب

---

(١٥) المصدر السابق، ص(٤٤٩-٤٥٠)، أشار السياب في ديوانه إلى أن هذه القصيدة قد كتبت في العهد المباد قبل ثورة سنة ١٩٥٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على رصد الدلالات السلبية للسلطة ضمن صور دالة عليها، ومن ذلك قوله: (عيون المها..) فتحويره في بيت علي بن الجهم (النص الغائب) يومئ إلى أن السلطة قد شوهت جماليات بغداد فأحالت بيت ابن الجهم من سمته الجمالية إلي دلالات الموت، وبهذا التحول يصبح البدر والعيون دلالات الجمال دالين على التشوه والموت. وكأن الشاعر يتهم سلطة ما قبل ١٩٥٨ بأنها تحيل جماليات بغداد إلى موت من خلال تحوير بيت ابن الجهم. فالسياب يستثمر هذا التحوير في النص الغائب ليعيد صياغته وفقاً لواقع فني ومضموني خاص.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

جـ- تداخل النصوص الغائبة وشعر السيّاب:

يُعَدُّ تداخل النصوص الغائبة سمة واضحة في شعر السيّاب، فكثير من قصائده تقدم تداخلاً ملحوظاً لنصوص غائبة، يجمعها منطق النص الحاضر الذي تكون فيه، إن تداخل النصوص يشكل محوراً في عملية التناص لأن تجاور هذه النصوص وتداخلها وتضادها في نص واحد يعتمد على حالة الهدم والبناء؛ هدمها كنصوص مراجع، وبنائها بناءً جديداً في نص حاضر بل بنائها وفق رؤى نصوص أخرى مجاورة لها، أو متضادة معها أو متداخلة فيها. وبذلك يكون بناؤها ضمن بناء جديد.

ومن تلك النصوص -على سبيل المثال- قصيدة (المومس العمياء) إذ إن السيّاب قد وظف أكثر من نص غائب فيها يقول السياب:

" الليّل يطبق مرّة أخرى، فتشربه المدينه

والعابرون إلى القرارة ... مثل أغنية حزينه.

وتفتحت ، كأزاهر الدفلى، مصابيح الطريق،

كعيون "ميدوزا" تحجر كلّ قلب بالضغينة،

وكأنها نذرٌ تبشر أهل " بابل" بالحريق

من أي غاب جاء هذا الليل؟ من أي الكهوف

من أي وجر للذئاب

من أي عش في المقابر دفّ أسفع كالغراب؟

" قابيل" أخفِ دم الجريمة بالأزاهر والشفوق

.....

عمياء كالخفاش في وضح النهار، هي المدينة،

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والليل زاد لها عماها.

والعابـــرون: ...

أحفاد "أوديـــب" الضرير ووارثوه المبصرون

(جوكست) أرملة كأمس، وباب "طيبة" ما يـزال

يُلقـي "أبو الهول" الرهيب عليه، من رعـبٍ ظـلال

والموت يلهث في سـؤال."١[1].

تبدأ صورة المكان (المدينة) بالليل المستمر إذ يبيّن لفظ (مرّة أخرى) استمرارية الظلام، وفعل المدينة يرزح تحت هذا الليل و(الشرب) هنا تشبيع لحالة الظلام. الإطار المكاني مغلف بالظلمة، وعنصر الإنسان فيه مهزوم فهو كأغنية حزينة.

تمتد صورة المكان والزمان والإنسان على رقعة الصورة العامة في الفقرة الشعرية السابقة، وتتشكل هذه العناصر من دلالات سلبية مدانة، فالمدينة لا نهار فيها، لأن الليل مستمر (مرّة أخرى) والزمن ليل له دلالة سلبية ضمن معطيات الصورة، والإنسان عابر في المكان ليس مقيماً فيه فهو غريب عنه وغريب فيه فهو يعاني الغربة.

---

(١) المصدر السابق، ص(٥٠٩-٥١٠)، يعلق ياسين النصير في مقاله "العتبة دراسة في أشعار السياب "المطولات الشعرية" الاقلام، س١٧، ع٥، ١٩٨٢، ص(٧٨): " المدينة في عرف السيّاب شيء مطلق وليست محدوداً مكانياً، ولا مفهوماً لغوياً، بل هي دلالة كلامية على مكان مغطى بالعتمة -الليل- فأمست فيه عمياء. المدينة هي العراق والليل الجاثم فوقها هو الواقع الملتبس به أولئك الذين لا يرون ملجأ لهم فيها إلا الماخور. وقد أنيرت طرقاتها بمصابيح قاتلة. بينما تغطي حجراتها دم هابيل القتيل. المدينة في عرف السيّاب هي مجمع المتناقضات القاتلة."

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتشير الصور الجزئية في الفقرة الشعرية إلى هذه الحالات السلبية، فالمكان فيه مصابيح لكنها كعيون ميدوزا ، ويمتد هذا الوصف (عيون ميدوزا) إلى قلب الإنسان وكأن مصابيح الطريق وقلوب الناس فيها تشبه عيون ميدوزا، بمعنى أنّ هناك توحداً بين المكان والإنسان لكنه ضمن إشارات سلبية.

النور في هذه الصور الجزئية له دلالات الموت؛ تفتح المصابيح يعني النور، غير أنه يشبهه بعيون ميدوزا التي تحيل قلب الإنسان إلى حجر، فكأنها نذر تبشر بابل بالحريق والدمار، وكأن الشاعر يلغي صورة النور والإنارة لترجع المدينة مرّة أخرى ضمن حالة العتمة ويبقى الإنسان مرافقاً لهذه المعطيات.

وتواظب الصورة على الظلمة ضمن الصور الجزئية اللاحقة من خلال تقنية الاستفهام الانكاري (من أين جاء هذا الليل ... .

ولم يكتف الشاعر بإنكار الليل الذي يطبق على المكان بل رصده من خلال دلالات فنية تومئ إلى سلبيته وتصوره بدلالات الموت والبدائية، فهو آت من الكهوف أو من مكان للشر (وجر للذئاب) أو من مكان فيه دلالات للموت (من أي المقابر) و (دفع اسفع كالغراب).

إن السيّاب يعتمد على مخزون المتلقي المعرفي وثقافته، إذ إن الليل مرتبط بالكهف وللكهف دلالات بدائية غير متحضرة، وكأن الشاعر يومئ إلى إرجاع الإنسانية إلى البدائية من خلال الكهف، ويرجعها إلى الشر المتمثل بالذئب الذي يشكل -ضمن ثقافة المتلقي- رمزاً للغدر، ويرجعها إلى الموت في المقابر وإلى الغراب ودلالاته الأسطورية الموروثة على الخراب.

ولعل لفظة (الغراب) هنا دعت السيّاب إلى استحضار صورة "هابيل" القاتل لأن الغراب علّمه كيف يواري سوءة أخيه.

وتمتد صور انهزام الإنسانية في المكان فلم يكتف السيّاب برصدها ضمن الصور السابقة، بل راح يكثفها من خلال إدانتها (بأوديب) رمز الخطيئة وأرملته

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(جوكست). وتظل هذه الصور الدالة في مضمونها على هذا الإطار السلبي متواترة، تشكل رقعة واسعة في نص (المومس العيماء).

إن السيّاب يدين هذا الواقع في زمانه ومكانه وإنسانه، ويصوره ضمن أبعاد متعددة، يدمج فيها تراثاً متعدداً دالاً على الإدانة والاستنكار ويصوّره ضمن صور دالة على الموت. وبذلك فقد وظّف السيّاب هذه النصوص التراثية (النصوص الغائبة) ضمن بنية جديدة في نصه الحاضر.

إن علاقة النصوص الغائبة في نص المومس العمياء متشكلة من خلال إنها تتشابه في دلالاتها على مضمون واحد، وهو إدانة للإنسانية، غير أن السيّاب يوظف نصوصاً أخرى في قصيدة (سربروس في بابل) قد تختلف في إطارها العام ودلالتها، فالسيّاب يحور فيها ليبيّنها وفقاً لمنطق نصه وحالته النفسية، يقول السيّاب:

" ليعوِ سربروس في الدروب

في بابل الحزينة المهدَّمة

ويملأ الفضاء زمزمه،

يمزّق الصّفار بالنيوب، يقضم العظامْ

ويشرب القلوبْ.

....

ليعوِ سربروس في الدروب

وينبش التراب عن إلهنا الدفين

تموزنا الطعين.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يأكله: يمص عينيه إلى القرارْ

يقصم صلبه القويّ، يحطّم الجرار.[١].

قد تتشابه أسطورة سربروس ودلالتها على الموت مع بابل المهدمة فالنصان الغائبان يشكلان دلالة على الموت، يرصدهما السيّاب في صور جزئية دالة على الموت، فبابل مهدمة وحزينة، وسربروس يقتل الأطفال دلالة الحياة ليحيل المشهد في الفقرة الشعرية إلى دلالات موت لا حياة بعده.

ويعدد الشاعر صور الموت، ليحيل الصور الدالة على الحياة إلى صور دالة على الموت، حيث تمتد صور الموت إلى رمز الحياة، وتحولها إلى رموز للموت. فتمتد صورة سربروس ودلالته على الموت إلى تموز إله الخصب لينبش قبره ويقتله، ويبالغ السياب في منظر القتل، فلم يكتف بقوله (يأكله) بل يمص عينيه إلى القرار، ثم يقصم صلبه ويحطم الجرار (رمز الحياة).

ولعل مشهد الموت في الفقرة كاملة يقوم على المبالغة، فسربروس (الموت) لا يكتفي بإنهاء الحياة، بل يواظب على فعل الموت بعد الموت، فهو لا يكتفي بتمزيق الصغار بالنيوب، بل ويقضم العظام ويشرب القلوب...

إن نص السيّاب هذا يختلف عن سابقه في أنه يحوي نصوصاً غائبة متضادة؛ فسربروس رمز للموت وتموز رمز الحياة وظفهما السيّاب في صورة واحدة، وتجدر الإشارة إلى أن سربروس لا يعرف أنه كان في بابل فهو اسطورة، غير أن السيّاب يجمعه بتموز فيها.

وتعد قصيدة (رؤيا) في عام ١٩٥٦ نموذجاً متميزاً لتوظيف عدد كبير للنصوص الغائبة، إذ تتداخل هذه النصوص لتشكل ضمن بناء جديد في النص

---

(١) السيّاب، ديوانه، ص(٤٨٢، ٤٨٣).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الحاضر، يقول السيّاب:

" .....

أيّها الصقر الإلهـــي الغريـــب

أيّها المنقضُّ من أولمبَ في صمـت المســاءْ

رافعاً روحي لأطباق الســماء

رافعاً روحـي - غنيميدا جريحا

صالباً عينيّ - تموزاً مسيحـا،

أيها الصقر الإلهي ترفّقْ

إن روحي تتمزّق،

إنها عادت هشيماً يوم أن أمسيت ريحـا "... [1].

يشير تاريخ القصيدة الظاهر في العنوان، ورموز اسماء لشخصيات فيها إلى كشف أبعاد النص القائم على مضامين سياسية، وأخص مذبحة (كركوك) في فترة تاريخيـة في العراق.

يصور السيّاب هذه الواقعة التاريخية وفقاً لرؤاه الشعرية، فيوظف الصراع السياسي بين السلطة والشعب ضمن إطار خاص مؤطر بالأسطورة، إذ تتشكل الصورة القائمة على الأسطورة (النص الغائب) من بعد الإله زيوس (السلطة) والراعي غنيميـد (الشعب المقهور).

---

(١) المصـدر السـابق، ص(٤٢٩-٤٣٠)، يعلّق علي الشرع في كتابه الفكر البرومثي والشعر العربي الحديث، منشورات جامعة اليرموك، إربـد الأردن، ١٩٩٣، ص(٨٢) يعلّق على الفقرة الشعرية أعلاه بقوله" ويذكر صوت السـيّاب بصوت بروميثيوس في أثناء معاناته العذاب الذي أوقعه به زيوس" .

وأرى أنه لا توجـد أي إشـرة إلى توظيف أسطورة بروميـثـيـوس، إذ لا يعنـي صـوت المعـاناة صـوت بروميثيوس، لأن كثيراً من الشعر يقوم على المعاناة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن فعل الاغتصاب أو الاغتيال الواقع على الراعي من قبل السلطة الدينية (كبير الآلهة) تشكل المحور الأساس للصورة في الفقرة الشعرية السابقة،و إذ تتحول الصور الجزئية فيها - بناءً على هذا القهر الذي يعانيه غنيميد الراعي- إلى صور دالة على الموت والقهر، يعبر السيّاب عن هذا القهر بالصورة الدالة على الموت ، فيكثف هذه الرؤية، ليحوّل ملامح النصوص الغائبة إلى حالات من الموت، ويجمعها على ذلك؛ فالصلب للمسيح ولتموز أيضاً، فإن كان المسيح يشكل في الرموز الدينية رمزاً للحياة وتجددها؛ وكذلك تموز في الرموز الاسطورية فإن السيّاب يجمعهما على دلالات الموت، وبذلك يعمّق الصور الدالة على الموت ضمن أبعاد أسطورية ودينية متعددة.

وتجدر الاشارة إلى أن السيّاب قد شكل نماذج لنصوص غائبة مشابهة لهذه النماذج في النص ذاته إذ جمع بين عشتار والصلب والعذراء (وربما تكون السيّدة مريم عليها السلام) وكذلك تموز في تصوير حالة دالة على القهر والموت والإجهاض، يقول السيّاب:

"عشتار على ساق الشجرة
صلبوها، دقّوا مسماراً
في بيت الميلاد - الرّحم-.
تدعى لتسوق الأمطارا
تدعى لُتساق إلى العدم.
عشتار العذراء الشقراء مسيل دم
صلّوا .. هذا طقس المطرِ
صلّوا .. هذا عصر الحجر
صلّوا ، بل أصلوها ناراً.
تموز تجسّد مسماراً
من حفصة يخرج والشجرة." (١).

---

(١) السيّاب، ديوانه، ص(٤٣٧).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢- التنـــاص غيـر المباشـر فـي شـعر السيّاب:

لعلّ التناص المباشر بأشكاله المتعددة قد تبلور في ملفوظ دال على نص غائب؛ كأن يذكر الشاعر اسم اسطورة مثلاً بمعنى أن يحيلنا بلفظ خاص إلى نص غائب يقرأ من خلاله النص الحاضر.

أما التناص غير المباشر فلا يكون بلفظة صريحة تحيلنا إلى نص غائب، وإنما يلقي بظلال غير لفظية إلى نص غائب، معها تكون اللغة الشعرية تحمل احتمالات لوجود هذا النص ، وعلى ذلك يكون العمل الإبداعي غامضاً ويعطي احتمالات لأكثر من قراءة، إذ يكون وفقاً لهذه الاحتمالات مفتوحاً دائماً، مما يؤدي إلى استمراره ويجعلنا نقرؤه بأسلوب أكثر جمالاً.

ولعل قصيدة (أنشودة المطر) وهي من أشهر قصائد السيّاب تملك هذا الحس، أي تومئ إلى تناص مع أسطورة تموز دون ان تبوح بهذا التناص. و(أنشـــودة المطر)(*). تقوم ضمن بنيتها على دورتين: الأولى: مواجهة السيّاب (الإنسان) لدورة الموت والحياة. والثانية: مواجهة السيّاب (العراقي) لنهوض العراق وتعثره، وقد عبّر السيّاب عن هذين المحورين بصور الحياة والموت، يقول السيّاب:

" عينـاك حين تبسمان تورق الكرومْ

وترقص الأضواء .. كالأقمار في نـهَرْ

يرجّـه المجـذاف وهْنـاً ساعة السَّـحرَ

كأنـما تنبض في غوريهما النُّجـــوم....

وتغرقان في ضبابٍ من أسـىً شفيـفْ

(*) يعلّق علي الشرع في مقاله -قراءة في "أنشودة المطر" للسيّاب، مجلة أبحاث جامعة اليرموك، م٣، ع٢، ١٩٨٦، ص(٦٩) -يعلّق على إحدى الدورات وصورها الجزئية بقوله: "وكما هي الحياة وكما هو الوجود، فإن الصفاء والإشراق أمران لا يدومان، بل هما والشر متلازمان. إنها الدورة الوجودية التي تتجلى كل حين للكائن البشري من خلال مراقبته لانبثاق الحياة وانطفاء شعلتها: ظهور واختفاء، إشراق وانطفاء، حياة وموت."

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كالبحر سـرّح اليدين فوقه المساء،

دفء الشـتاء فيه وارتعاشة الخريف،

والموت، والميلاد، والظلام، والضياء" [١].

إن الصورة الكلية في الفقرة الشعرية السابقة تقوم على تبدل بين الصور الدالة على الحياة والمرتبطة بعيون (المرأة)، وبالصور الدالة على الموت، ويظهر ذلك بشكل دوري في فقرات القصيدة كاملة أيضاً.

ولعله من الواضح أن الفقرة الشعرية التي تبدأ بقوله (عيناك حين تبسمان .. -إلى قوله- كأنما تغرقان ..) تقوم على الحياة، فهناك تفاعل حيوي بين العينين والحياة، فبابتسامها تورق الكروم، وتتراقص الأضواء على وجه الماء الهادئ، وتتم الصورة -هنا- من خلال تناغم دال على مضامين الحياة، وكأن العينين دالتان على الحياة.

غير أن الفقرة التالية من قوله (وتغرقان .. إلى قوله .. والضياء) فيها دلالات على الموت، وهذه الدلالات ترتبط بالعينين وكأن العينين مرتبطتان بدورة الوجود (الحياة والموت). ويطرح السيّاب في الفقرة أيضاً هذا الحس من التقلّب، بين صور الحياة وصور الموت، بل إن الصور الجزئية تدل بشكل واضح على هذا التقلب حيث تظهر صور للموت ثم صور للحياة بشكل دوري (الموت والميلاد والظلام والضياء).

" إن العيون هنا نوافذ على الوجود، نوافذ على دورة الوجود الكلية: حياة أو موت. إن السيّاب ينفذ من خلال العيون إلى البحر. والبحر منبع الحياة ومصبها، منه خرجت وإليه تعود."[٢].

---

(١) السيّاب، ديوانه، ص(٤٧٤-٤٧٥).

(٢) الشرع، علي، قراءة في "أنشودة المطر" للسيّاب، ص(٦٩).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتجدر الاشارة إلى أن العينين ترتبطان مرّة بالحياة ومرّة أخرى بالموت، فهما دالتان على الحياة والموت معاً ، كالمطر في هذه القصيدة، إذ يشكل رمزاً دالاً على الضدين يختصر صور الحياة وصور الموت، فالمطر والمرأة يشكلان المحور الوجودي الأساسي (الحياة والموت). يقول جابر عصفور: "والمطر باعتباره رمزاً يشير إلى الجانبين المتناقضين في العلاقة، ويبلور الصراع بينهما، فهو يحمل في طياته دلالة مزدوجة على الموت والميلاد، والظلام والضياء."(١).

هذا التواتر في جدلية الحياة والموت على رقعة القصيدة ظهور الحياة ثم اختفاؤها، وظهور الموت المتوالد منها ثم اختفاؤه، هذه الحركة المتواترة في فضاء النص تومئ إلى حركة مشابهة لها في الأسطورة التموزية، وكأن السيّاب يؤطر هذه الحركة من خلال الإطار الخارجي لأسطورة تموز. ولعله يومئ إلى هذه الحركة متكئاً على تلك الأسطورة، إذ يجعلها خلفية لقلقه الوجودي: الحياة والموت ودورانهما.

إن السيّاب لم يبح باسم الأسطورة أو اسم الإله (تموز) في نصه الحاضر بل إن بنية نصه تشكلت من خلال حركة الأسطورة القائمة على تبادل دوري للحياة والموت.

وبتقنية قد تتشابه مع تقنية (أنشودة المطر) تقوم قصيدة (مدينة السندباد) غير أن اللغة فيها تظهر جانب النص الغائب بكشل فيه غموض أعمق، يقول السيّاب:

"جوعان في القبر بلا غذاء

عريان في الثلج بلا رداء

صرخت في الشتاء:

---

(١) عصفور ، جابر، حركات التجدد في الأدب العربي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٦، ص(٢١٤).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أقضٌ يا مطـرْ

مضاجع العظام والثلوج والهبـاءْ،

مضاجـع الحَـجَـرْ

وانبت البذورَ، ولتفتّح الزّهـرْ،

واحرق البيادر العقيمَ بالبـروقْ

وفجّـر العـروقْ

وأثقل الشـجرْ

....

وهبّت القبورْ، هُـزَّ موتـها وقامْ

وصحت العظـام:

تبارك الإلـه "واهب الدم المطـرْ"[1].

إن بدايـة الفقرة الشـعرية تقوم على لغـة غامضة يصعـب فهمها وفق معطياتها الأولية، فكيـف يتحـدث الميّت من قبره؟! إن حديثه يجعلنا إزاء صورة تنطوي على الغموض، فالميت يشعر بالجوع، والجوع مؤشر إلى الحياة، ونطق الميت مؤشرٌ آخر وكذلك شعوره بالبرد. إذن فإن قوام الصورة في بداية الفقرة الشعرية يتشكل من خلال الموت المتمثل بالقبر ومرادفاته مثل الثلج والجوع، ومتشكل من خلال الحياة ومرادفاتها كحديث الميت وصراخه (صرخت في الشتاء).

---

(١) السـيّاب، ديـوانـه، ص(٤٦٣-٤٦٤).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هذه الصورة الثنائية المنطوية على الحياة والموت لعلها تومئ إلى الأسطورة التموزيّة(*). تلك الصورة القائمة على ثنائية الحياة والموت، ولعل الذي يصرخ في الشتاء هوتموز الذي يحمل عنصر الحياة داخل الموت فجوعه وعريه فيهما دلالات للموت، وصراخه فيه إرهاص لبداية الحياة .

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى المطر الذي يشكل الوجهين معاً وجه الحياة بما فيه من خير ووجه الموت فالمطر كأنه يقوم بالفعلين معاً، ولعله يشكل رمزاً رديفاً لرمزتموز (إله الخصب) فالمطر هنا يتشابه مع المطر في أنشودة المطر إذ يشكل هنا كما هناك رمزاً للحياة والموت.

إن المطر في الفقرة الشعرية يشكل حافزاً للحياة، فهو يحوّل حالات الموت إلى حياة (يقض العظام، وينبت البذور، ويفتح الزهر، ويثقل الشجر...) وتصبح الصورة العامة وفقاً لفاعلية المطر في الأموات، تشكل حالات للحياة، يعبّر السيّاب عنها بصورة جزئية دالة على الحياة وتحول الموت إلى حياة. ولعل هذا الفعل يشبه فعل خروج (تموز) من العالم السفلي، عالم الموت، إلى العالم العلوي، عالم الحياة. إن المطر هنا يشكل رمزاً موازياً لتموز، فبفعل المطر تصيح العظام تبارك الإله (تموز) وكأن السيّاب يخلط بين المطر وتموز إذ يوحد بينهما ليبني عالماً متناغماً من صور الحياة ويكثفه كما كثف الرمزين معاً.

(*) يعلّق عبدالجبار داود في كتابه : "بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر" ، ط٢، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٨٦، ص(١٦) يعلّق على هذه القصيدة "مدينة السندباد" بقوله : "وقد تعارف الذين كتبوا عن بدر على تسمية هذه الفترة الذي أنتج بدر قصائده المشار إليها بالمرحلة التموزية لكثرة اقتباسه الأساطير البابلية عن تموز وأدونيس وعشتار" ويضيف علي الشرع في كتابه "الأورفية والشعر العربي المعاصر" ص(٦٧): أسطورة أورفيوس إلى قصيدة "مدينة السندباد" إذ يقول: "والحقيقة، أن هذا المقطع بمقدار ما يرتبط بمضمون الاختراق الأورفي القائم على إيجاد التواصل بين عالم الأموات والأحياء، أو بشكل أدق الممثل استغاثة بوردسي من عالم الموت بأورفيوس في عالم الحياة، يرتبط أيضاً بأسطورة تموز (ونظيرتها أسطورة أدونيس)، الأسطورة التي زوّدت الشاعر بفكرة التجدد والبعث الناتجين عن المطر".

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن صور الحياة لا تمتد في فضاء النص، فتتحوّل إلى حالات من الموت تماماً كما في "أنشودة المطر" غير أن "مدينة السندباد" تختلف عن الأولى في أن حالات الحياة هذه موبوءة إذ يتمنى الشاعر أن ترجع إلى الموت؛

"فـــآه يامطـــرْ!

نـودُّ لو ننـامُ من جديـد،

نـودُّ لو نمـوت من جديـد،

فنومنـا براعم انتبـــاه

وموتنـا يخبئ الحيـاة؛

....

نـود لو سـعى بنا الطريق

إلى الوراء، حيث بدؤه البعيد"[1].

إن فعل الحياة لم يكن ليرضي طموح الشاعر، فتتراجع صور الحياة إلى أمنية الرجوع إلى الموت، لأن الموت في الأسطورة يحمل بذرة الحياة، لتبدأ الحياة من جديد.

وتتشابه هذه القصيدة مع قصيدة (رسالة من مقبرة) فنداء الموت إلى الحياة يشكل بعدها المضموني ويشكل صورتها العامة، يقول السيّاب:

"من قاع قبـري أصيـحْ

حـتى تئـنَّ القبـورْ

من رجع صوتي، وهو رمـلٌ وريـح:

---

(١) السـيّاب، ديـوانـه، ص(٤٦٤).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من عالم في حفرتي يستريح،

مركومةً في جانبيه القصورْ،

وفيه ما في سواه

إلا دبيب الحياة،

حتى الأغاني فيه، حتى الزُّهـــور

والشمسُ، إلا أنّها لا تـدور

والدّود نخّـارٌ بها في ضريح.

من عالمٍ في قاع قبري أصيح:

" لا تيأسوا من مولدٍ أو نشورا" .. (١).

تجدر الاشارة الى أن تقنية الصورة في الفقرة الشعرية السابقة تتواءم مع الصورة في "مدينة السندباد" من حيث اختلاط بعد الموت بالحياة، واتكاء الصورتين على البعد الأسطوري الأورفي والتموزي.

فصياح الميت فيه إشارة إلى الحياة والموت؛ فالصوت (أصيح) يشكل عنصراً حيوياً، والقبر يرمز إلى الموت بوضوح. وكأن الشاعر يصوغ الصورة الجزئية الأولى من عناصر الحياة وعناصر الموت، هذا النداء من عالم الموت باتجاه الحياة يومئ إلى قضية النشور التي يطلقها هذا الميت، إن فعل الاختراق يتكئ على مضامين أسطورية متعددة متشكلة من أسطورة تموز على الأغلب.

ولعل الشاعر في الفقرة الشعرية السابقة يؤرخ لثورة الجزائر من خلال رصدها بأسلوب تقني شعري، حيث إن صور الموت والحياة التي اتكأ عليها نصه

---

(١) المصدر السابق، ص(٣٨٩-٣٩٠).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشعري يعبّر بواسطتها عن ثورة الجزائر. ولعل المحور المضموني الذي يعالجه النص (الموت من أجل الحياة) هو المحور الفكري التي تقوم عليه الثورة، إذ إن الموت في الفكر الاسطوري (أسطورة تموز) يشكل بذرة الحياة فلا حياة بدون موت، ومما يدلل على ماذهبت إليه قوله في قصيدة "مدينة السندباد":

"تموتنا براعم انتباه

وموتنا يخبئ الحياة"

ولعل فكرة (الموت من أجل الحياة) أو فكرة (الفداء) المسيحية تشكل محوراً واضحاً في شعره، ومن ذلك ما جاء في قصيدة "المسيح بعد الصلب" فهو يؤطر القصيدة بهذه الفكرة، ولعله قد اتكأ على الفكر الديني المسيحي ، يقول السيّاب:

"قلبي الماءُ، قلبي هو السنبلُ

موته البعث: يحيا بمن يأكل

...

متُّ بالنارِ: أحرقت ظلماء طيني، فظلَّ الإلـه ..."[1].

إن المحور المضموني للفقرة السابقة يجلي فكرة الموت من أجل الحياة أو فكرة التضحية أو الفداء في الدين المسيحي، فألفاظ النص تومئ إلى هذه الفكرة التي يجليها الشاعر من خلال صور الموت والحياة المتكئة على نص غائب، نص أسطوري اسطورتي (أورفيوس وتموز) أو الفكرة المسيحية (الفداء).

وتختلف قصيدة "هرم المغني" بتقنيتها عن النصوص السابقة، إذ يتقنّع

---

(١) المصدر السابق، ص(٤٥٨).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشاعر بأورفيوس الاسطوري(*). إذ تتشكل هذه القصيدة من خلال خلفية نص غائب لا يبوح به الشاعر بل يدرك من خلال القناع ، يقول السيّاب:

"بالأمس كنتُ إذا كتبت قصيدةً فرحَ الدمُ

فاغمغمُ

وأهيم مابين الجداول والأزاهر والنخيلْ

أشدو بها، أترنّمُ:

زادٌ لروحي منذ سقسقة الصباح إلى الأصيل.

زادٌ .. ولكنْ عنه قد صدمت، تجوع ولا تريدْ

ما ينعش الآمالَ فيها،

هي حشرجاتُ الروح أكتبها قصائد لا أفيد

منها سوى الهُزْء المرير على ملامح قارئيها."(١).

الصورة تقوم على زمنين: الأول: الماضي الذي يعبّر عنه الشاعر بلفظ (بالأمس)و (كنت) وهو زمن مريح يعبّر عنه بصورة متناغمة، فيها ألفاظ تدل على الحياة، فعند كتابة القصيدة يفرح دمه، فيغمغم، والملاحظ أن الشاعر ينتقي ألفاظه ليرصد صورة الحياة بكل لفظة فهو (يغمغم) وهذه لفظة موسيقية تناسب جو الفرح الذي يعيشه. والشاعر يستثمر الفعل المضارع (أغمغم، أهيم، أشدو...) في تفعيل صور الحياة ومعانيها.

(*) يعلّق علي الشرع على هذه القصيدة في كتابه الأورفية، ص(٧٧)، بقوله: "والنتيجة التي انتهى إليها السيّاب هي نفس النتيجة التي انتهى إليها كل الكتاب الأورفيين وهي أن المغني أورفيوس مقارع الموت والباحث عن الخلود بغنائه، قد هرم وشاخ، وكان عليه أن يستسلم. وبمعنى آخر لقد انتهى السيّاب كما انتهى الكتاب الأورفيون إلى الاقتناع بعبث المقاومة والصراع."

(١) السيّاب، ديوانه، ص(٣٠٧).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

غير أنه يستبدل هذه الصور بصور مضادة دالة على الموت، فإن كانت حياته مملوءة بالحياة التي يرغبها المتمثلة في زمنه الماضي، فإنه يستدرك ذلك بلفظ (ولكنْ) لتصبح الصور دالة على الموت، وهي مؤطرة بالزمن الحاضر، إذ إن انتقال الشاعر من الماضي إلى الحاضر يحيل الصور من صور دالة على الحياة والتناغم إلى صور دالة على الموت، فتتحول دلالات الحياة في الصور الأولى إلى دلالات موت (فالغمغمة والشدو) في الصور الدالة على الحياة تتحول إلى (حشرجات) للموت في الصور الدالة على الموت، وذلك بسبب إحساس الشاعر بالزمن وتحركه فقد هرم يقول السيّاب؛

"هرم المغني، هدمنه الداء فارتبك الغناءْ .."

ثم يعاود الشاعر مرّة أخرى ليرتد إلى الزمن الماضي، ذلك الزمن المريح ليبدأ بمقارنته بالزمن الحاضر، وهو زمن قلقه، وتبقى القصيدة مواظبة على الزمنين من خلال تصويرهما بصور دالة على الحياة مرّة وصور دالة على الموت مرّة أخرى.

وتجدر الإشارة إلى أنّ السيّاب قد تقنّع قناع أورفيوس فحوّله من مصارع للموت إلى إنسان عاجز، لم يبح السياب باسم اورفيوس غير أنه كنّى عنه بالمغني. وهو معروف في الأسطورة أنه كان عازفاً مغنياً، لذلك فقد استثمر السيّاب النص الغائب (أورفيوس) هنا وحوّر فيه ليواكب حالة الشاعر النفسية والجسدية. إن السيّاب قد جعل أورفيوس خلفية لأوجاعه، فكان نصّاً غائباً في نص السيّاب هدم بنيته الاسطورية وجعله يائساً قانطاً خائفاً من الموت. فكان نموذجاً يحتذى في هذه القصيدة.

وتمتلك قصيدة "شباك وفيقة" تقنيات متعددة لتوظيف النص الغائب فيها فقد حوت كثيراً من أنماط النص الغائب، إذ أجد فيها نصاً غائباً مباشراً وأجد غير

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مباشر بأشكال متعددة وكان السيّاب قد جعل من النصوص الغائبة أدوات فنيّة يتكئ عليها، فقد وظّف النصوص المتعددة: الدينية والأسطورية وغيرها ليبني نصه الحاضر، يقول السيّاب في شباك وفيقة ١ :

"شبّاك وفيقة في القرية

نشوانُ يطلُّ على الساحة

(كجليل تنتظر المشية

ويسوعَ) وينشر ألواحه"[1].

هذه القصيدة تتشابه مع قصيدة "شباك وفيقة"(٢) من حيث اتكاء مضمونها على اختراق عالم الموت، عالم وفيقة. (يوريديس).

الشباك فيه دلالات على الحياة لارتباطه بوفيقة (المرأة)، والشباك له دلالة على العشق، لأنّ له دلالة على اللقاء، فهو منتشٍ (نشوان يطلّ على الساحة) وللنشوة دلالة جنسية تدل على الحياة، لكنّ الحياة فيه ليست مكتملة إذ لا تكتمل إلا بوجود الذكر السياب (أورفيوس) وتجدر الإشارة إلى أن النشوة مرتبطة بالشباك لا بوفيقة الميتة، فلا فعل لها ولا حضور إلا من خلال وجود شباكها، وكأن السيّاب يومئ إلى أنها في عالم الأموات، وتريد أن يأتي إليها، تنتظره كما تنتظر الجليل السيّد المسيح، وكأن انتظار الجليل يشبه انتظار وفيقة فهي تنتظر الشاعر (اورفيوس /المسيح) لتخليصها من عالم الموت.

صورة الانتظار وفعل الاختراق الأورفي أو فعل الخلاص على يد المسيح (وهو الذي يحيي الموتى) لا تتكلل بالنجاح ، فالخلاص عقيم في الاسطورة الأورفية

---

(١) المصدر السابق، ص(١١٧).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأســـطورة (إيكاريوس) كذلك إذ كانت الأسطورة محاولة خلاصه تتجلى بالفشل

والموت. يقول السيّاب:

"إيـكاريمســح بالشمس

ريشاتِ النسـر وينطلقُ،

إيكار تلقفه الأفـق

ورماه إلى اللجج الرمس-"[1].

إن فـعل الاختـراق يشكل حركة الفـقرة الشعرية السابقة، فـالصـعود ثم الهبـوط إلى عـالم الموت يشكل هذه الحركة، غـير أنها تنتـهي بالموت (الرمس). فـالسيّاب أو أورفيـوس أو المسيح عليه السلام أو إيكاريوس لا يفلح في اختـراق عالم الموت لا خراج (يوريدايس/ وفيقة) إلى عالم الحياة. فإن كان السياب يشكل رديفاً لأورفـيـوس وفـشله في الاختـراق فـهـو رديف لإيكاريوس وهو يفشل في الهروب إلى الحياة ليقع في اللجج الرمس .

ويـظل الفشل في الوصول إلى وفيـقة قائماً، فـلا لقاء بين السيّاب وبينها ويعبّر السيّاب عن هذا الفشل في صور عدّة فتتجلّي بذلك صور الموت، ومن ذلك توظيف السيّاب لأسطورة أورفـيـوس. ولكن موت أورفـيوس يفشل فـهو غائب لا يأتي يقول السيّاب:

"الأعين عندك منتظـرة

تترقّـب زهـرة تفاح

وبُوَيـب نشـيدْ

---

(١) المصـدر السـابق، ص(١١٧).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والريح تعيد

أنغام الماء على السَّعَفِ .."[١].

انتظار زهرة التفاح هو انتظار للحياة، إذ إن الزهرة بداية لحياة التفاحة، والتفاحة لها دلالات على الحياة فهي مرتبطة بالأنثى (حواء) والجنة والترقب يشبه ترقب (يوريديس) لدخول (أورفيوس) عالم الأموات لتخليصها، ويشبه نشيد بويب نشيد نهر (الهبروس) في أسطورة أورفيوس، إذ إنّ الأنغام قد صاحبت اختراق أورفيوس. وتجدر الاشارة إلى أن لغة النص أصبحت وفقاً للمعطيات السابقة ذات إيحاءات ، فهي مفعمة بالظلال التي تومئ إلى عوالم اسطورية ودينية مكثفة تغني النص وتعبّر عن فكرة السيّاب بشكل دقيق.

وتمتد صورة الاختراق الأورفي على رقعة الصورة الشعرية التالية:

" *ووفيقةُ تنظر في أسف*

من قاع القبر وتنتظر:

سيمر فيهمسه النَّهرُ

ظلاً يتماوج كالجرس

في ضحوة عيدْ،

ويهفّ كحبات النَّفسِ.

والريح تُعيد

أنغام الماء (هو المطر) .."[٢].

---

(١) المصدر السابق، ص(١١٨).

(٢) المصدر السابق، ص(١١٨).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يعلّق علي الشرع على الفقرة السابقة بقوله: "فوفيقة تمثل هنا نظيراً ليوردسي، وهي تنتظر السيّاب (نظير أورفيوس) في قاع قبرها متطلعة نحوه لعله يأتي لينقذها. والنهر في قوله: "سيمر فيهمسه النهر ... إشارة إلى نهر هبروس الذي اقترن بأسطورة أورفيوس، وقول السيّاب: "سيمر فيهمسه النهر/ ظلاً يتماوج كالجرس/ في ضحوة عيد/ .. " إشارة للموكب الموسيقي الذي رافق رأس أورفيوس الطافي على سطح مياه نهر هبروس متجهاً نحو البحر حيث اللقاء مع يورديس في العالم الآخر.

وينتقل الاختراق إلى عالم السماء إذ يوظف السيّاب المخزون الديني للصعود إلى عالم الأموات وهو السماء، يقول السيّاب:

"يا صخرة معراج القلب

يا صورّ الألفة والحبْ

يا درباً يصعد للرب ..." (١).

وأخيراً فإن السيّاب قد اعتمد في نصوصه السابقة على الأسطورة بشكل واضح إذ جعلها نصاً غائباً لنصوصه الحاضرة واتكأ عليها في بناء صور قصائده ومضامين شعره، وقد أدخل نصوصاً أخرى كالنصوص الدينية المسيحية والإسلامية وغير ذلك من النصوص، غير أن الوجه الأقوى في توظيفه النصوص كان للأسطورة.

وجدير بالذكر هنا أن السيّاب قد تعامل مع النص الغائب بأشكال متعددة إذ جعله أساساً في شعره، فكانت أدواته لا تغيب عن فضاءات قصائده، فهو يوظفها وفقاً لحالته النفسية ومضمون نصه، وبذلك فقد وظّف النصوص المباشرة؛ فذكرها صراحة دون مواربة ومع ذلك فقد بناها بناءً جديدا، إذ هدم بنيتها

---

(١) المصدر السابق، ص(١١٩).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المرجعية ووضعها في إطار خاص في قصائده الحاضرة. وقد وظّف نصوصاً غائبةً عكس نصها المرجع أو حوّر فيه، ليجعلها فعّالة في نصوصه الحاضرة من خلال هذا العكس أو التصوير.

كما تجدر الاشارة إلى أن السيّاب قد جمع أكثر من نص غائب في قصيدة واحدة وظّفها ضمن تقنيات متعددة، فمنها ماهو معكوس ومنها ماهو محوّر فيه، ومنها ماهو على ماهو عليه في النص المرجع، وبذلك يكسب السيّاب نصوصه أدوات فنيّة ومضمونية تسمح للمتلقي أن يقرأ نصه الحاضر بشكل أكثر جمالاً، ويتيح للغة أن تكون ذات ظلال غامضة تبوح بالقليل لتضفي على النص استمرارية الاكتشاف من قبل المتلقي.

ولم يكتف السيّاب بهذه التقنيات لتوظيفه النصوص الغائبة في نصوصه الحاضرة، بل راح يوظّف تقنية القناع بشقيّن: الأول يكون مباشراً فيبوح باسم صاحب القناع كما في قصيدة (سفر أيوب) والثاني يكون قناعاً غير مباشر فلا يبوح باسم صاحب القناع كما في قصيدة (هرم المغني) وبذلك يعطي المتلقي فرصة الاكتشاف والمساهمة في إنتاج النص من خلال اللغة الإيحائية الرامزة الغامضة التي تجعل النص متواصلاً مستمراً ودائماً ويمنحه قراءات كثيرة.

وقد وظّف السيّاب نصوصاً غائبة بشكل غير مباشر لا تبوح الألفاظ بها، وإنما تكون شفافة مخبوءة في بنية النص على سبيل المثال و خلف قناع لا يمرر إلا النزر من الإضاءة التي تعكس نصاً غائباً يتبيّنه المتلقي من خلال جهد كبير ومن خلال ولوج إلى مكامن اللغة الشعرية الغامضة، تلك اللغة التي يصعب فكّ رموزها وإشاراتها إلا من خلال قراءة محتملة لها. وبذلك تقع اللغة في أن تكون ذات احتمالات تسمح هذه الاحتمالات للمتلقي بأكثر من قراءة .

ومن ملامح توظيف النصوص الغائبة في شعر السيّاب أن شعره

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لا يقوم على نمط محدد من التناص؛ أي أنني لم أجد تقنية واحدة في كل نص بشكل عام، بل إنني وجدت أن السيّاب يواظب على توظيف أنماط متعددة من التناص في النص الواحد، إلا تلك التي قامت على تقنية القناع، فكان من الصعب أن أجد تناصاً مباشراً في نص واحد مثلاً، وإنما كانت قصائد السيّاب تحوي الأنماط جميعاً في نص واحد. فكانت تحوي تناصاً مباشراً في صورة نص ما، ثم تحوي تناصاً غير مباشر في النص نفسه أو تحوي مجموعة نصوص ذات تقنيات متعددة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثاني

التناص في شِعر أمل دنقل

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثاني: التناص في شعر أمل دنقل :

يُعَد التناص عنصراً مهمّاً في شعر أمل دنقل، إذ يشكّل تقنية ملازمة لِشِعْره، فلا يُقرأ شعره إلا متكئاً عليه، ويعد شعره والتناص متلازمين لما لتوظيف التناص من أثر فيه. وعليه فإن شعره يُعَدّ نموذجاً متميّزاً وبيّنة غنية لدراسة التناص وتطبيقاته.

وقد يتشابه توظيف التناص لديه مع توظيف التناص لدى السيّاب في حالات متقاربة من حيث شكلها الخارجي، غير أن الاختلاف يشكّل أساساً أيضاً بينهما إذ يختلف كل شاعر عن الآخر في خصوصيات مضامينه وتقنياته الفنية.

ويقع التناص في شعر أمل دنقل ضمن محاور متعددة تتشابه مرّة مع السيّاب وتختلف مرّة أخرى، ويقع التناص لديه في التناص المباشر المشابه للنص المرجع (النص الغائب) والتناص المباشر المحوّر فيه ليغدو مختلفاً عن النص المرجع بإطار معيّن، والتناص المباشر المناقض للنص المرجع والمختلف عنه بالضد، والتناص المباشر الذي يجمع أكثر من نص مرجع في نص حاضر واحد، والتناص المباشر والقناع، والتناص وتقنية الاتكاء على قصة (نص غائب) كاملاً، وتعد العناوين للقصائد والدواوين محوراً مهماً في إثارة نصوص غائبة داخل النصوص الحاضرة.

أما التناص غير المباشر فإنني أجده يشكّل محوراً واضحاً في شعر دنقل ولكنه يرد ضمن مساحة ضيّقة فيه.

قد تتشابه هذه المحاور التقنية لتوظيف التناص بين السيّاب ودنقل غير أن لكلٍ طريقة في تناولها وتوظيفها، ولكلٍ محاوره الفكرية والثقافية والفنية الخاصة به، مما يجعل الشاعرين يختلفان في التناول والتوظيف وإن تشابها في الأطر العامّة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١- توظيف النص المرجع مطابقاً:

تجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن توظيف التناص لدى أمل دنقل لا يأتي مفصّلاً وفقاً للمحاور التي أثبتها في بداية هذا الفصل، فهو يخلط بين الأنماط في كثير من قصائده، وإنما فصلت المحاور لأجل أكاديمية البحث، كي يتسنّى لي إظهار جوانب توظيف التناص لديه.

ويعد هذا النمط من التناص في شعر أمل دنقل -توظيف النص المرجعي مطابقاً- من أوسع الرقع التي اتكأ عليها الشاعر في توظيفه له. إذ أجد كمّاً واضحاً في شعره يمثّل هذه الظاهرة بل إن كثيراً من قصائده أجدها تظهر هذا النمط منه.

وتعد قصيدة (العار الذي نتقيه) من القصائد في مجموعة أمل دنقل الشعرية التي تتكئ في إبراز مضامينها على النص الغائب بشكل واضح، مع أن قصائد سبقتها قد أشارت بشكل أو بآخر إلى نصوص غائبة مثل قصيدة (طفلتها) غير أن قصيدة (العار الذي نتقيه) تعد محوراً واضحاً لتوظيف النص المرجع مطابقاً، يقول أمل دنقل:

" أوديب" عاد باحثاً عن اللذين ألقياه للردى
نحن اللذان ألقياه للردى
ولن نتركه يتوه
ناديه
قولي إنك أمه التي ضنّت عليه بالدفء.
وبالبسمة والحليب
قولي له إني أبوه
(هل يقتلني؟) أنا أبوه
ما عاد عاراً نتّقيه
العار: أن نموت دون ضمة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مـن طفلنـا الحبيـب
مـن طفلنـا " أوديـب ". (١).

لعل القصيدة تطرح فـي مضمونها إشكالية اجتماعية، ولعلها تنطوي على محك يشكّل عاراً اجتماعياً لوجود مولودٍ غير شرعي، وتأتي صورة "أوديـب" جزءاً من الصـور التي تشكّل مـحاور النص، ولعل الشاعـر يوظف مـشـهـداً من أسطورة أوديب الملك الذي تخلى عنه والداه لأسباب خاصة غير أنه وظّفه هنا وفقاً لرؤيـة الشاعر الاجتماعية ليركّز من تلك الاسطورة على البعد الإنساني وهو تخلي الأبوين عن طفلهما لأسباب خاصة، غير أن التوظيف هنا يعَدُّ بسيطاً مباشـراً ينقل صورة أوديب بأمانة من النص المرجع إلى النص الحاضر، ويعبر عن فكرة بسيطة أيضاً.

هـذا التـوظيف المباشـر البسيط لنقل النص الغائب إلى النص الحاضر لخدمة مضمون مباشر يتجلّى في غير موضع من شعر أمل دنقل، فإن وظّف النص الغائب الأسـطوري هنا مـباشـرة فإنه يواظب على ذلك في مساحات متـعددة من نصوصه، غير أن نص (إجازة فوق شاطئ البحر) يومئ إلى توظيف أعـمـق.

يقول أمـل دنقل:

" صديقي الذي غاص في البحر .. مـات!
فحنّطتُـهُ
(.. واحتفظت بأسـنانه ..
كـلَّ يوم إذا طلع الصبح: آخذُ واحـدةً ..
أقـذف الشـمسَ ذات المحيّا الجميل لها ..
وأردّد : (يا شـمسُ ؛ أعطيتك سـنّته اللؤلؤيّـة ..
ليس بها من غبارٍ .. سوى نكهة الجـوعِ!!

---

(١) دنقـل، أمـل، الأعمال الشـعريّة الكاملة، دار العودة، ط٢، بيروت، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٥، ص(٨٦).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

رديّه، ردّيــه .. يروي لنا الحكمة الصائبــة"
ولكنها ابتســمت بســمةً شاحبة!!. ." (١).

يواكب الإحساس بالموت هذا النص في هذه الفقرة وكل فقرات النص كاملة، وليست الإجازة هنا إلا إحساساً بالموت (فاليود يتسع في الرئتين يسد مسامها الربو .. والأتربة!! و "طفولة " مايو" تشيخ".

إ ن الصور المتتالية تومئ إلى الإحساس بالموت والقلق، وتأتي الفقرة الشعرية السابقة مؤطرة بهذا الإحساس، وتأتي الفقرة أيضاً ذات ظل يتكئ على نص غائب وهو محور شعبي معروف.

غيــر أن الشاعر يومئ من خلاله إلى حالة الإحساس بالموت، ويبدأ قوله بأن صاحبه مات.. هــذا الموت يشكل محوراً من محاور عدّة تدل على الإحســاس بالموت والســأم، فإن مات لأنه ولج البحر -وللبحر دلالات وجوديّة كثيرة- فإن الموت هو ما يعانيه الشاعر من السأم وعدم القدرة على الاستمرار بالحياة بشكل أفضل، فهو قلق أمام البحــر وأمام الشمس التي تعد بالفكر الوثني إلهاً، غير أن الشمس (الإله) لا تبدل من حياة الشاعر ولا تعطيه إجابة كافية لهذا الكون وهذا الحدث (الموت) فتبتسم ابتسامة شاحبة تكنى بواسطتها عن عدم الإجابة، ليبقى الشاعر في حيرته أمام الموت وأمام البحر وأمام الشمس والجوع.

إن حالة القــلق الوجودي التي يعانيها الشاعر لها ارتباط بالبداية والنهاية، بداية الحــياة الإنسانية ونهايتها، هــذه الرؤية تختلط بما يرمز إليه البحــر من دلالات على الحياة وبدايتــها من جهة وعلى الموت ومؤشراته من جهة أخرى. ولعل هذا هو المحور المضموني الأســاســـي الــذي يعالجه

---

(١) المصــدر الســابق، ص(١٤٤-١٤٥).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشاعر إذ يقول في نهاية قصيدته:

" بدايتنا البحرُ ..
- حين قصدنا المقابرا -
وكيف الطريق اشتبه ."

ويراوح أمل دنقل في قصيدته (الموت في .. الفراش)(*) بين نصّين غائبين في نصه الحاضر؛ نص حديث وآخر قديم: الحديث وهو سرحان الذي اتهم بقتل (كندي)، وكذلك النص القديم يتكئ على مقولة خالد بن الوليد حين حضره الموت.

يتمحوّر النص حول الإنسان العربي المهزوم، ذلك الإنسان الذي يرزح تحت نير الذل، إذ يعبر عنه الشاعر بصور دالة في مضمونها على الموت والذل والاستكانة، إن الشاعر يدين واقع الإنسان العربي من خلال صور متتالية تشكل صورة (سرحان) جزءاً من هذه السلسلة المتتالية وكذلك خالد بن الوليد الذي لم يمت بالمعركة، يقول الشاعر:

" سرحانُ يا سرحانْ
والصمتُ قد هدكْ
حتى متى وحدكْ
يخفرك السجّان؟
....

(*) تظهر عناوين دواوين الشاعر وقصائده أبعاداً ثقافية وتراثية متعددة، هذه الأبعاد تومئ إلى نصوص غائبة تثري النص الحاضر وتجعله يحتمل قراءات عدّة. وتجدر الاشارة هنا إلى أن عنوان القصيدة (الموت في الفراش) قد يومئ إلى قول خالد بن الوليد عندما حضره الموت، بل إن الشاعر يصرّح بذلك في ثنايا نصه

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نَقْتُل أو نُقْتَلُ
هذا الخيار الصعبْ
في البيت في الميدان
نُقتل يا سرحان!." (١).

إن الشاعر يأتي بشاهد على العصر (سرحان) ليظهر الظلم الواقع على الإنسان العربي؛ إذ إن (سرحان) وهو العربي المظلوم يشكل صورة مناسبة وبيئة دلالية غنية على واقع العربي المكتنف بالظلم.

وتأتي صورة ابن الوليد دليلاً وشاهداً آخر لكنه ليس شاهداً عصرياً وإنما هو شاهد تراثي يوظّفه الشاعر وفقاً لرؤى النص الحاضر، ليدلل على الموت والظلم لأنه مات في غير ساحة المعركة فكان صوته من وجهة ما دليلاً على أنه ظلم، يقول الشاعر:

" أموتُ في الفراش ... مثلما تموت العير
أموتُ ، والنفيرْ ..
يدق في دمشق ..
أموت في الشوارع: في العطور والأزياءْ
أموت، والأعداءْ ..
تدوس وجه الحق.
....." (٢).

إن الفقرة الشعرية السابقة تدل في مضمونها على عدم قدرة المتحدث على القيام بأي عمل ذي قيمة يستطيع بواسطته أن يقدّم ما ينفع وطنه، وبذلك يكون

---

(١) المصدر السابق، ص(٢٥١).

(٢) المصدر السابق، ص(٢٥٣).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

موتــه مجانيــاً، مــوت ليــس في معركة بل موت لا يثمر ولا يُجــدي، فهو يمــوت بالعطور والأزياء ويموت بينما يــداس وجه الحــق، إن فاعلية الصورة تقوم على مضمون الموت بغير شــرف وبغير جــدوى، فالموت عبــث، وهذا جزء من حالة الإنسان العربي التي يرصدها الشاعر ويُدلل عليها في صورة سرحان وصورة ابن الوليد.

وتتجــلّى صورة الانسان العربي المهزوم في مواقع عدّة يغلفها الشاعر في كل مــرّة بأســلوب جديد وتجربة تناص جديــدة، فهــو يرصدها من خلال (إرم العمــاد) المدينة الخراب التي تفرض الموت على إحساس الشاعر، تلك المدينة التي تدل على الخراب قديماً والمدينة التي تشكل السلطة التي يخشاها الشاعر فيعلّق عليها بالموت، إن نص (الهجرة إلى الداخل) يرصده الشعر من خلال إحساس بالانكسار والموت ويعلّق عليه بصورة دالّة على الموت، هذه الصورة تشكّل سلسلة متتالية من الصور الجزئية الدالة على الموت، ومن ذلك صورة المدينة الموت (إرم العماد):

" أعــود ضالاً ..
اتبع الأســلاك والــدم والركــامَ،
والــدم المنســــابْ
أبحث عن مدينتــي التــي هجرتُهــا ..
فــلا أراهــا!
أبحث عن مدينتــي:
يا إرم العمــادْ
يا إرم العمــادْ
يا بلد الأوغاد والأمجــادْ
رُدّي إلــيّ : صَفحــةَ الكتــابْ
وقــدحَ القــهوةِ .. واضطجاعتــي الحميمةْ
فيرجــع الصــدى

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كأنه اسطوانةٌ قديمةٌ:

يا إرم العمادْ

يا إرم العمادْ." (١).

لعل الخطاب الذي يصدر عن الإنسان ويشكل صوته يدل على الحس بالاغتراب والوحدة، فالمدينة التي هجرها لا يلقاها، إنه الاغتراب حيث لا مكان يأوي إليه، ثم إن هذا الحس بالغربة يوازي حالات الموت التي يصوّرها الشاعر في النص كاملاً، فهو يصوّر هذا الاحساس بالفقرة الشعرية السابقة بصورة دالة على الموت، فالدم والركام (الدمار والموت) دليله إلى مدينته وليس الدم العادي بل هو الدم المنساب. فالدم المنساب يؤكد معنى الموت والمبالغة فيه. والوصول إلى المدينة يشكّل حالة أيضاً- من حالات الموت فهي (إرم العماد)(*). إنها تتردد كاسطوانه قديمة صوتها ناشز وتظهر كأنها لازمة تتردد ليشبع الشاعر فضاء النص بالدمار والموت(**). إن الفقرة الشعرية السابقة دالة على مضمون الموت، المضمون الذي يكثفه الشاعر بصورة جزئية متسلسلة دالة على معنى الموت، ويؤطر ذلك بتوظيفه النص الغائب (القرآن) ليؤكد هذا المعنى من خلال توظيفه

---

(١) المصدر السابق، ص(٢٣١).

يعلّق جابر قميحة على النص (إرم العماد) في كتابه التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، القاهرة، هجر، ١٩٨٧م، ص(٨٥)، يعلّق قائلاً: "الذي يقرأ شعر أمل دنقل يستطيع بسهولة أن يُدرك أثر القرآن الواضح في أسلوبه وتصوّراته، وترى زوجته -بحق- إن القرآن الكريم والعهدين القديم والجديد هي أهم الكتب في ثقافته." انظر أيضاً عبلة الرويني، الجنوبي أمل دنقل، منشورات مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ت، ص(٩٣)، وأعد هذا تعليقاً خارجياً على النص المذكور إذ لم يتعرّض الكاتبين قميحة والرويني إلى تحليل النص من داخله بل اكتفيا بأن دنقل قد تأثر بالقرآن والكتب المقدسة ولم يزيدا على ذلك.

(*) ((ألم ترَ كيف فعل ربُّكَ بعادٍ إرمَ ذات العماد)) ، الفجر(٧).

(**) وقول الشاعر: (.. فيرجع الصدى .. . يا أرم العماد) يشبه قول السيّاب: (أصيح بالخليج ... ويا واهب المحار والردى) . أنظر أنشودة المطر.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فنيّاً في نصه الحاضر.

ويتجلّى الموت مرّة أخرى مجسداً في المكان في قصيدته (لا وقت للبكاء) فهو يصوّر الموت المصاحب للمكان (مصر) في صور متتالية تمتد من بداية نصه إلى نهايته وتجيء صورة المكان من الصور الدالة عى الموت، إذ يوظّف دنقل مكاناً (نصّاً غائباً) ليعمّق دلالات الموت في صوره إذ يقول:

" فهما على أبوابك السبعة، يا طيبةُ..
يا طيّبة الأسماءْ:
يقعي أبو الهولِ،
وتقعي أمّةُ الأعداء
مجنونة الأنياب والرغبةْ ..
تشرب من دماءِ أبنائك قربةْ .. قربةْ
تفرش أطفالك في الأرض بساطاً ..
للمدرّعاتِ والأحذية الصلبةْ
وأنتِ تبكين على الأبناء،
تبكين؟
يا ساقيةً دائرة ينكسر الحنينْ ..
في قلبها، ونيلك الجاري على خدِّ النصوع
مجرى دموع." (١).

إن الشاعر يرصد في الفقرة الشعرية السابقة واقعاً عاشه المصريون من خلال تصويره بصورة دالة على الموت . إذ تشيع الألفاظ الدالة على الموت في صورها، فمصر يقعي أبو الهول على أبوابها ليقتل أبناءها وكأنه العدو الأبدي لهذه المدينة التي يجتازها (الأعداء) فيشربون دماء أبنائها وينشرونهم تحت دباباتهم وأحذيتهم، إن الصور الدالة على الموت لا تفارق اللغة التي يصوغ منها الشاعر هذه الفقرة.

٥٢٨٠٨٢

(١) دنقل، أمل، الأعمال الكاملة، ص(٢٥٦).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتعلّق منال خصاونة على الفقرة الشعرية هذه بقولها: "وقد كانت مصر في نظر الشاعر تماماً كهذه المدينة (طيبة) جاعلاً من الأعداء الذين يتربصون حولها ينتظرون اللحظة التي تضعف فيها، لينقضّوا عليها صورة للأسفنكس "وهو وحش مخيف برأس إنسان اعتلى صخرة مطلّة على مدخل المدينة، وأخذ يُلقي على المارة أحجية ثم يفترس من لا يعرفها ... فالعدو ينهش بأنيابه المفترسة أبناء مصر، ويدوس بدباباته ومدرعاته وأحذية ضباطه وجنوده أطفال مصر، تماماً كما كان الأسفنكس (أبو الهول) يفعل بكل من يحاول الدخول أو الخروج من طيبة."[١].

إن الشاعر يتعامل مع النصوص الغائبة بشكل بسيط مباشر قريب من الشكل البلاغي القديم (التشبيه). فهو يضعنا -دائماً- بمصاحبة نصوصه بشكل بسيط واضح، هو يعبّر عن مضامينه بشكل عفوي مباشر، وتعد قصيدة (السرير) من القصائد التي تومئ إلى توظيف النص الغائب ضمن تقنية التناص بشكل مباشر ، إذ يقول:

أوهمونـي بأن السرير سـريري
أن قـارب "رغ"
سـوف يحملني عبر نهر الأفاعي
لأولدَ في الصبح ثانية .. إن سَطَعْ
فـوق الـورق المصقـولْ
وضـعوا رقمي دون اسـمْ
وضعـو تذكرة الـدمْ
واسـم المرض المجهـولْ." [٢].

---

(١) الخصاونة، منال سعيد، المكان في شـعر أمل دنقل، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربـد، الأردن، ١٩٩٨، ص(١١٠-١١١).

(٢) دنقل، أمـل، الأعمال الكاملة، ص(٣٧٢).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفقرة الشعرية السابقة تقوم على إظهار مضمون يدل على مرض الشاعر ووجوده في المشفى، وهو يعبّر عن هذا المضمون بصورة يحملها على نص غائب يضيء مضمونها، فهو كـ(رع)(*). إله الشمس الذي يمر بالنهار بقاربه لينتقل إلى الغرب الليل ويولد من جديد وهكذا، فهو يعبر عن مرضه وشفائه بهذه الصورة الأسطورية غير أنه يلقي مضمونها بالوهم، إذ إنه ميّت ولا توجد معجزة لإعادته إلى عهده السابق؛ فقوله (أوهموني) يلغي معنى الاسطورة التي تبشّر بالولادة.

إن الشاعر في الفقرة الشعرية السابقة ينقل مادة التناص بشكلها المباشر كأنها طرف من أطراف التشبيه، ينقلها على بساطتها ومباشرتها، غير أنه في قصائد أخرى قد جعل للفظة الواحدة ظلاً أو ظلالاً لنصوص غائبة، حيث جعل من لغته الشعرية لغة غامضة تومئ إلى المعنى أو المضمون، وتجعل المتلقي يحاور النص يقوم بانتاجه من خلال إحساسه بالظلال تلك، ومن ذلك ما جاء في قصيدة (براءة) يقول الشاعر:

" أحسُّ حيال عينيك
بشيء داخلي يبكي
أحس خطيئة الماضي تعرّت بين كفّيك
وعنقوداً من التفاح في عينين خضراوين
أأنسى رحلة الآثام في عينين فردوسين؟
وحتى أين؟
تعذبني خطيئاتي .. بعيداً عن مواعيدك
وتحرقني اشتهاءاتي قريباً من عناقيدك!

(*) أما الشمس وهي أبرز العناصر الكونية وأقواها أثراً في حياة الإنسان فقد تمثلها المصريون في صور شتى فتصوّروها تارة ملكاً تحيط به حاشيته وهو يجوز سماء النهار في سفينة عظيمة يدلف منها عند الغروب إلى سفينة الليل ... وقد تصوروا السماء بقرة ... رأسها في الغرب وقدماها في الشرق، تظهر كل صباح وتبتلعها ثانية كل مساء." راجع رزقانه، إبراهيم أحمد وآخرون، حضارة مصر والشرق القديم، دار مصر للطباعة، مكتبة مصر، د.ت، ص(٨٨-٨٩).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفـــي صـــدري
صـبي أحمر الأظفـار والماضي
يخطط في تراب الـروح،
فـي أنقاض أنقاضـــي!
وانظر نحو عينيك
فترعشني طهارة حـــب
وتغرقني اختلاجة هـدب
وألمح -من خلال الموج- وجه الـربّ
يؤنبنـــي
على نيران أنفاسي يقلّبني
وأطرق ..
والصـراع المـرّ في جوفـي يعذّبني !!.." [1].

لعل الفقرة الشعرية السابقة تقوم على محورين مضمونيين يتجليان في براءة عينين وتجربة الشاعر العاطفية التي لها تاريخ مليء بالخطايا. إن قلق الشاعر يرتكز في طهارة حُب فتاة ببراءتها وتجاربه القبلية التي تومئ إلى أنها غير طاهرة، وعلى ذلك فإن الفقرة الشعرية تقوم على تقديم هذين المحورين اللذين يقلقان الشاعر، فهو في صراع مع عواطفه وخوفه على براءة حب صاحبة العينين الخضراوين، وبذلك فإن نظراتها تؤرقه وتثير فيه هذا الصراع فيبكي شيء في داخله ويحس بخطيئة ماضيه الخاطئ، غير أنه يُغرى بعناقيد التفاح بين عينيها، هذا الإحساس بالخطيئة والرغبة يجعل الشاعر قلقاً، يدور في هواجس الحب والاقتراب والابتعاد والخوف على هذا الحب الطاهر في الوقت نفسه، وتقوم الصورة الشعرية على هذا القلق فهو يرى عذابه بالابتعاد بسبب ماضيه الخاطئ (وحتى أين؟ ... تعذبني خطيئاتي .. بعيداً عن مواعيدك) وفي

---

(١) دنقل، أمل، الأعمال الكاملة، ص(٤٧-٤٨).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الوقت نفسه فهو يحب الاقتراب منها، وقوله (وتحرقني اشتهاءاتي قريباً من عناقيدك) دليل على حبه المشوب بالخوف لأن فيه طفلاً دموياً الأظافر والماضي فهو بين اثنين دائماً (طهارة حب) وتأنيب ضمير (وألمح من خلال الموج – وجه الرب يؤنبني...).

وتجدر الاشارة إلى أن الشاعر قد اوما من خلال صوره إلى نص غائب جعله خلفية وظلاً لنصه الحاضر، لقد قرأت النص في الفقرات السابقة قراءة أولى لا تحمل تلك الظلال التناصية ولعل للفظته في صوره الشعرية في الفقرة الشعرية السابقة إيماءات إلى ظلال نص غائب: فقوله (أحس خطيئة الماضي ... وعنقود من التفاح..) دليل على ذلك، إذ إن اللفظة هنا (خطيئة الماضي والتفاح) ليست مجانية في الصورة الشعرية؛ إنها ترتبط بملامح الخطيئة الأولى وخروج آدم عليه السلام من الجنة بسبب تلك الخطيئة ولعل المسوغ لهذه القراءة ارتباط الصورة بلفظة التفاح تلك اللفظة التي تحمل ظلالاً من تلك الخطيئة ولها علاقة بحواء الأنثى وعليه فإن لفظة عنقود من التفاح تملك دلالات جنسية واضحة من حيث شكل الفتاح ومن حيث ارتباطها بالأنثى، وليست أي أنثى وإنما الأنثى الأولى حواء.

لعل الشاعر يعبّر في هذا المُقام عن التجربة الجنسية الأولى التي يومئ إليها من خلال ألفاظ لها ظلال تومئ إلى نصوص غائبة، يشكلها ليعبّر عن مضامينه الغزلية الجنسية. وتلك الألفاظ لها علائق لفظية وصورية في النص نفسه(فالرب يؤنبه) ويحرق فردوسه (وأحرق جنة المأوى) لأنه وقع في الخطئية.

إن للفظة ظلالاً يتكئ عليها هذا النص إذ جعل دنقل ألفاظه صوراً تراثية ونصوصاً غائبة يتكئ عليها النص الحاضر ليحمل المتلقي إلى عوالم تناصية تبوح بقراءات متعددة للنص.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتومئ لفظة (تفاح) مرّة أخرى إلى نص غائب دال بمجمله على الأنثى ومصاحبة الدلالة الجنسيّة لها، إذ يقول في قصيدة (إجازة فوق شاطئ البحر):

" نمرح في حزننا الغامض الشبقي .. لكي يتوهّج!
(.. حين همسنا بإمساكه: احترقت يدنا!)،
نتلمّس ثدي البكارة .. كيف تجفُّ النضارة فيه،
فيفرز سُمّاً .. ودوداً يعيث بتفاحةٍ معطبةٍ؟!..." (١).

تقوم قصيدة (إجازة) على صور متتالية دالة على مضمون الموت بأشكال متعددة، وتأتي هذه الصورة حلقة في سلسلة الصور الدالة على الموت، وبذلك فإن دلالات الحياة تتحوّل إلى الضد ليصبح الجنس موتاً ويعبر عنه الشاعر بالتفاحة التي يعيث فيها الدود وهي جافة فلا حياة.

إن لفظ تفاحة هنا تثير ظلاً جنسياً خاصاً له علاقة بالأنثى، فاللفظة تحمل ظلالاً تومئ إلى علاقة التفاحة بالأنثى ثم بالجنس. إن دنقل يحملنا باللفظة الواحدة إلى عالم غائب ونص غائب يجليه الشاعر في نصه الحاضر، غير أن هذا النمط من التوظيف للتناص قليل في شعره ولا يشكّل ظاهرة فنيّة واسعة فيه.

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن الشاعر قد شكّل من عناوين قصائده ودواوينه ما يشبه هذه التقنية، فيعيد هذا الأسلوب وهو وضع عنوان يومئ إلى نص غائب، يعد محوراً فنياً مهماً يتكئ عليه الشاعر في إبراز مضامين قصائده. بمعنى أن المتلقي لا يستطيع إغفال عنوان النص لأن العنوان جزء منه بل إن الشاعر يومئ من خلاله إلى أبعاد تناصية تتداخل مع النص الحاضر، حيث يصبح النص موجهاً دلالياً ومتمازجاً فنياً ومضمونياً مع العنوان.

ومن العناوين اللافتة التي تومئ إلى وجود نص غائب في النص الحاضر

---

(١) المصدر السابق، ص(١٤٣).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عنوان قصيدته (الموت في الفراش)(*). إن اللفظة هنا تملك ظلاً يتماهى مع النص فلا تستطيع قراءة النص دون عنوانه ولا نستطيع بتر العنوان عن القصيدة، إن هذا العنوان يومئ للمتلقي بدلالات تراثية تبيح له قراءة النص وفقاً لها.

وتجدر الإشارة إلى أن (تقنية العناوين) تعد ميّزة فنية لقصائد أمل دنقل فهي تشكّل ظاهرة مهمة وملفتة للنظر، ومن ذلك ما جاء أسماءً لدواوينه من مثل ديوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) و (العهد الآتي) و (أقوال جديدة عن حرب البسوس) ولا تختلف عناوين قصائده من حيث دلالتها على نصوص غائبة مع عناوين دواوينه، فعناوين قصائده مفعمة بمثل هذه الظلال ومن ذلك: (كلمات سبارتكوس الأخيرة) و (العشاء الأخير) و (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري) و (من مذكرات المتنبي) و (الموت في الفراش) و (سفر التكوين) و (سفر الخروج) .. الخ.

يعلّق بعض النقاد على عناوين قصائد أمل دنقل بتعليقات خارجية لا تمس العمل الإبداعي إلا من الخارج ومن ذلك ما جاء في كتاب (التراث الإنساني في شعر أمل دنقل) يقول صاحب الكتاب معلّقاً على أحد عناوين قصائده: "وقد تتصدّر العبارة القرآنية لتكون عنواناً لقصيدة مثل قصيدة "قالت امرأة في المدينة" وسفر التكوين مثلاً -وهو أول أسفار العهد القديم ويتحدث عن عملية الخلق ويورد قصة آدم وقصة نوح والطوفان وقصة إبراهيم ويعقوب وغيرهم .. وسفر الخروج يورد قصة موسى وفرعون وبني إسرائيل وخروجهم من مصر. أما "العهد الآتي" -كما يظهر من اسمه- فيمثل رؤية مستقبلية للشاعر تعتمد على مرتكزين: النقد المر للبنى المهترئة البالية والتمرّد الثائر على أخلاقيات الهزيمة. والثاني: فهو التطلّع الخلاق "لما يجب أن يكون" أمر

(*) راجع ص(١٥٨) من هذا الفصل.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يعتبر آخر استيلاد إنسان المستقبل .."[١].

ويعلّق سيد البحراوي على عنوان قصيدة أمل دنقل (مقابلة خاصة مع ابن نوح) بقوله: "ويبقى العنوان المنشور أمام المتلقي مثيراً فيه مجموعة من التوقعات، أولها أنه سيشهد مقابلة (بأي معنى من المعاني؟) خاصة (يقوم بها شاعر؟) مع شخصية تراثية معروفة وردت في الكتب المقدسة باعتبارها رمزاً للعقوق والرفض ومواجهة السلطتين الدينية والأبوية، ويدخل المتلقي إلى القصيدة بالرغبة في الاستمتاع بالقصص من ناحية والاكتشاف من ناحية أخرى."[٢].

من الملاحظ أن النقاد هنا أكتفوا بالتعليق على عناوين دواوين الشاعر وقصائده بشكل خارجي لا يملك حساً للربط بين العناوين والقصائد ربطاً تحليلياً، بل انهم اكتفوا باشارات دالة على معاني العناوين دون تفريغ ما تعنيه في النصوص وكيف تم توظيفها بوصفها تدل على نصوص غائبة في النص الحاضر.

وتعد قصيدة (سرحان لا يتسلّم مفاتيح القدس) من ضمن المحور الفني القائم على وجود ظلال لنصوص غائبة في عنوان القصائد، يقول أمل دنقل:

" عائدون؛ وأصغر إخوتهم ذو العيون الحزينة
يتقلّب في الجُبِّ،
أجملُ إخوتهم .. لا يعود!
وعجوزٌ هي القدسُ (يشتعل الرأس شيبا)

---

(١) قميحة، جابر، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص(٨٦، ٩٤).

وينقل جابر قميحة عن كتاب الجنوبي قول زوجته معلّقةً على العهد القديم والجديد: "إنها عملية هدم للعهد القديم والجديد، وإعادة بناء عهد جديد، شكل في هذا الديوان رؤية ثورية كلية،كما أن قصيدة سفر التكوين بالتحديد هي كتاب العهد الآتي، فهي ليست استحضاراً للرب وارتداء أقنعة الآلهة القديمة ولكنها اكتشاف إله جديد في ثوب إنساني."

(٢) البحراوي، سيد ، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دراسة لقصيدة أمل دنقل: مقابلة خاصة مع ابن نوح، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ١٩٩٦، ص(١١٤-١١٥).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تشم القميص. فتبيض أعينها بالبكاء ،
ولا تخلع الثوبَ حتى يجيء لها نبأ عن فتاها البعيد
أرض كنعان - إن لم تكن أنت فيها- مراعٍ من الشوك
يورثها الله من شاء من أمم
فالذي يحرس الأرض ليس الصيارف
إن الذي يحرس الأرض ربُّ الجنود
آه مَن في غدٍ سوف يرفع هامته
غير من طأطأ حين أزَّ الرصاصُ؟
ومَن سوف يخطُب- في ساحة الشهداء-
سوى الجبناء؟
ومن سوف يُغوي الأراملَ إلا الذي
سيؤول إليه خراجُ المدينة!!؟." (١).

لعل عنوان القصيدة يثير في المتلقي فضولاً في معرفة مضمونه وأبعاده التناصية، (فسرحان لا يتسلّم مفاتيح القدس) تحمل ظلاً لنص غائب يغيّر فيه الشاعر إلى الضد إذ إن تسلّم مفاتيح القدس يومئ إلى الانتصارات الاسلامية في القدس بالذات بل إن العنوان يشير إلى العهدة العمرية التي تعد أساساً ومحوراً في الانتصارات الاسلامية في تراثنا الاسلامي. غير أن سرحان (عمر بن الخطاب) العصري أو الإنسان العربي في هذا الزمن لا يتسلّم تلك المفاتيح وكأن الشاعر يحوّر في المفهوم التراثي في تحوله إلى العصر الحاضر ذلك العصر المليء

---

(١) دنقل، أمل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص(٢٨١-٢٨٢).
يعلّق جابر قميحة في كتابه التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص(٢٢٥-٢٢٦)، على الفقرة الشعرية أعلاه بقوله "فقميص يوسف كان بشارة لأبيه يعقوب بأنه حي فارتد أبوه بصيراً، بعد أن فقد بصره من شدة الحزن على ابنه الأثير. ولكننا -ولو لغير مقتضى فني جمالي أو فكري معنوي- نجد اضطراباً أو قلباً في الصورة التي عرضها أمل دنقل ... . فالقميص في المنطوق القرآني هو: "البشير الواحد بالحياة" وابيضاض العيون بالبكاء يعني فقد البصر والأمل والتطلّع .. وهما مفهومان لا يستقيمان ولا يتوافقان."

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بالانهزامات وعلى ذلك فإن صور النص تواكب صورة عنوانه وتشكل حالة من حالات الانهزام؛ إذ تقوم كل المضامين في النص على هذا المحور وبذلك فإن الشاعر يقلب مفهوم النص التراثي ليلائم المرحلة التاريخية الحاضرة وليبرزه ضمن وظيفة تتلاءم والمضمون المطروح، ذلك المضمون الدال في حالاته على الموت أو الانهزام وهو ظل لمضمون الموت ورديف له.

إن الواقعة التي يعالجها الشاعر تتمحور في واقع عربي إسلامي ضعيف، يتحوّل فيه عمر بن الخطاب وعهدته إلى سرحان وإخفاقه في تسلّم العهدة وكأن الشاعر يقيم علاقة النص الغائب بالنص الحاضر على التضاد فيتحوّل الانتصار إلى انهزام والتسلّم إلى ضده، وعلى ذلك قامت الصورة في الفقرة الشعرية السابقة، فكانت دلالات صورها دالة على الموت ومرادفاته، فالأخ الصغير الضعيف صاحب العيون الحزينة -وكل تلك الأوصاف تدل على مضامين مرادفة للموت- يتقلّب في الجب، ولعل الشاعر يرمز بيوسف وإخوته إلى واقع عربي معاش هذا الواقع يفرز مثل سرحان الذي لا يتسلّم مفاتيح القدس ويبقى يوسف في جبّه لا يخرج منه.

وعلى النقيض من بنية النص الغائب الفكرية يقيم الشاعر صورة القدس وقميص يوسف وذلك ليواكب المضمون المطروح في العنوان والصور المرادفة له (صور يوسف والجب) وهي صور دالة على مرادفات الموت، وعلى ذلك فإن القميص هو قميص لغير راجع للذي لا يعود ليبقى محور الموت قائماً.

ومن الصور المرادفة لدلالات الموت أو الانهزام للإنسان العربي المعاصر صورة القدس التي لا تنجب فهي عقيم وقد اشتعل رأسها شيباً.

إن قوام الصورة الجزئية في الفقرة الشعرية يقوم مضمونه على مرادفات الموت والانهزام والذل، فالذي يخطب بالشهداء ذلك الذي يطأطئ الرأس وذلك الذي يغوي الأرامل وذلك الصيرفي، تلك الطغمة القائمة على الفساد ولعلها هي

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التي تتسلّم مفاتيح القدس. أما سرحان الذي يشكل رمزاً للإنسان العربي المقهور والذي يقع على عاتقه تحمّل المسؤولية فإنه لا يتسلّمها.

إن النص يومئ إلى أرض كنعان (فلسطين) وهذا يجعلني أزعم أن الشاعر يحاور الإنسان العربي المهزوم وواقعه الحزين أو بشكل أدق يحاور قضية العرب والمسلمين وهي القضية الفلسطينية وما فيها من حيثيات لواقع المأساة التي يعيشها أهلها.

والشاعر يعبّر عن هذه المضامين بصورة دالة على الموت ومرادفاته ويتكئ بذلك على نصوص غائبة تعمّق هذه المضامين وهذه الصور بشكل دقيق، إن الشاعر قلب المضامين في نصوصه الغائبة ليجليها في نصه الحاضر لينقل واقعاً سياسياً ونفسياً يعانيه الشاعر (الإنسان العربي) وجاءت تقنية القلب لتواكب هذا الواقع وهذا الحس.

غير أنّه في نصوص أخرى اتكأ على مضمون النص الغائب ونقله دون قلبه أو التحوير فيه، وأعني عنوان النص، إذ أجده يوظّف صورة أبي موسى الأشعري وفقاً لما هي عليه في التراث.

إن الشاعر يقدّم قصيدة (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري) (*). ضمن تقنية فنية خاصة، حيث يرصد مضمون القصيدة في لوحات فنية متسلسلة، فهو يقدمها في لوحات تتكئ في كثير منها على نصوص غائبة.

لعلّ الشاعر يومئ من خلال عنوانه إلى خلل تراثي معروف هذا

(*) تقوم كثير من قصائد أمل دنقل على تقنية فنية قوامها صور منفصلة عن بعضها من حيث الشكل لكنها تقدّم مضموناً محورياً في النص بشكل عام، وقصيدة (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري) تقوم على التقنية ذاتها، ولعل الشكل الخارجي للنص يظهر غير مترابط المضمون إلا أنه محكوم بمضمون واحد يحاوره الشاعر بصور عدّة يتكئ بعضها على نص غائب. هذا الشكل الذي يطرحه أمل دنقل يتيح لي القول: إن هذا الشكل يشبه شكل القصيدة القديمة التي كانت تقوم على الأطلال ثم وصف المرأة فالرحلة .. الخ ولعله بذلك يكون قد قدّم تناصاً واتكأ على شكل النصوص القديمة ليتناص معها بشكلها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الخلل المتمثل بالخداع، للوصول إلى السلطة، إذ يضعنا مباشرة من خلال عنوانه على هذا الخلل، وضحيته (أبي موسى الأشعري)، ويظهر هذا الخلل في قول الأشعري:

(حاذيت خطو الله، لا أمامه، لا خلفه ...) .

إن شخصية أبي موسى الأشعري تملك بعدين: بعداً يتمثّل في أنه ضحية لكنه متمسّك بالحق يماشي أوامر الله لا يتقدّم عليها ولا يتخلّف عنها، ويظهر في البعد الآخر الخدعة الواقعة عليه.

إن الشاعر يُظهِر خدعةً أو ظلماً، أو خللاً في عنوانه في الجملة الأولى من نصه، وتأتي لوحة أخرى من لوحات قصيدته تبيّن ذلك الخلل الممتد منذ العصور السحيقة إلى يومنا هذا ليظهر الخلل في مناحٍ كثيرة ومن ذلك قوله:

" ... إطارُ سيارته ملوّثٌ بالدّم!
سارَ .. ولم يهتمّ !!
كنتُ أنا الشاهد الوحيدْ
لكنني .. فرشت فوق الجسد المُلقى جريدتي اليوميّةْ
وحين أقبل الرجال من بعيد ..
مزّقت هذا الرقم المكتوب في وريقة مطويّةْ
وسرتُ عنهم .. مافتحتُ الفمّا!." (١).

إن القصيدة تقدّم صوراً للخلل المتوارث تمتد من شهادة أبي موسى الأشعري إلى الشهادة على جريمة الدهس، إن الشاعر يقدّم لنا صوراً متتالية لحالات متشابهة تختلف في زمانها لكنها تتمحوّر حول مضمون واحد يطرحه الشاعر بصور عدّة.

---

(١) دنقل، أمل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص(١٨٠).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن الصمت الذي يقدمه الشاهد على الجريمة في هذه اللوحة في الفترة الشعرية السابقة هو الخطأ ذاته الذي اقترفه أبو موسى الأشعري في تحكيمه، إن الصورتين متشابهتان تلك تختفي في نصها الغائب وهذه تتجلى في النص الحاضر، وكأن الشاعر يمد خيطاً خفياً بين نصه الغائب وصور نصه الحاضر.

وثمة خلل آخر يظهر في المجتمع عامة ليس في شخصية أبي موسى الأشعري أو شاهد السيارة فحسب بل في الشعب أو المجتمع حيث يقف المسلمون دون رأي لا يخطئون الخاطئ ولا يقفون إلى جانب الحق، وشهادة أبي موسى في اللوحة التالية تبيّن موقف الجمهور من الجريمة، أو موقف الشعب السلبي من الحاكم، يقول أمل دنقل في لوحة أخرى دالّة على المضمون ذاته:

" حاربت في حربهما
وعندما رأيت كلاً منهما .. مُتُّهما
خلعتُ كلاً منهما!
كي يسترد المؤمنون الرأيَ والبيعة
..لكنهم لم يدركوا الخدعة!." (١).

وينوّع الشاعر في توظيفه للنص الغائب إذ يضعنا في تقنيات عدة في قصائده فينتقل من هذه التقنية الشعرية إلى تقنيات أخرى، تقوم على أسلوب القناع، فهو يتقنّع بشخصيات تراثية عدّة، يقول جابر قميحة: "في دواوين أمل دنقل أربعة أقنعة هي: بترتيب نظم القصائد: سبارتاكوس (١٩٦٢) و المتنبي(١٩٦٨) وأبو نوّاس (١٩٧٤-١٩٧٥) وكليب (١٩٧٦)" (٢). وغيرهم.

وتعد القصائد التي تحمل قناع سبارتكوس وقناع كليب من أشهر قصائده،

---

(١) المصدر السابق، ص(١٨٠).

(٢) قميحة، جابر، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص(٢١٨).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد حظيت باهتمام من النقاد بشكل واضح فلم أجد مادة نقدية حول الشاعر إلا وكانت هذه القصائد مدار بحثهم واهتمامهم. ولعل مطلع قصيدة (كلمات سبارتكوس الأخيرة) تثير كثيراً من التوتر والأسئلة مما يجعل الباحث -أي باحث- يخوض فيها من وجهات كثيرة وأولها الوجهة الدينية ثم الوجهة الفنية، ومما جاء في هذه القصيدة من آراء رأي عبدالعزيز المقالح في مقدمة الأعمال الشعرية لأمل دنقل إذ يقول معلّقاً على مطلع القصيدة: "والقصيدة تدعو إلى التمرّد ضد الطغيان وتمجيد دور العبد سبارتاكوس الذي امتشق السيف في وجه العبودية وفي وجه روما العابثة بإنسانية الإنسان ومطلع القصيدة وهو الأكثر إثارة ... المجد هنا (يعني في مطلع القصيدة ليس للشيطان (إبليس) ولكنه للشيطان (سبارتكوس) ذلك العبد الشجاع الذي اشتاقت نفسه للحرية فقال (لا) في وجه (القيصر) وكانت النتيجة أن اسمه ظل على كل لسان وظلّت روحه الأبدية الألم تزرع الشجاعة في نفوس العبيد"[١].

ويبرز الناقد في فقرة تالية سبب كتابة هذه القصيد إذ يقول في مقدمة (الأعمال): "لقد كتب الشاعر قصيدته في الإسكندرية وفي شارع الإسكندر الأكبر وهو يتذكّر الجموع الفقيرة الغفيرة وهي تسير في الشوارع محنية الظهور مثقلة الأعناق كقطيع الأغنام، لا صوت يرتفع بكلمة (لا) الكلمة السائدة والشائعة هي(نعم) .. تذكر الشاعر كل ذلك فكتب قصيدته .. "[٢].

إن الناقد ينطلق من نقطتين في تعليقه على نص أمل دنقل (كلمات سبارتكوس الأخيرة): الأولى: وهي تبرير الموقف الديني لأمل دنقل، والثانية وهي قراءة تاريخ القصيدة وسبب كتابته لها، وكلا النقطتين يُعد تعليقاً خارجياً على النص إذ إن الناقد لا يتعامل مع النص فنياً بحيث لم يقم بتحليله من الداخل.

---

(١) المقالح، عبدالعزيز، مقدمة الأعمال الشعرية الكاملة لأمل دنقل، ص(٣٦).

(٢) المصدر السابق، ص(٣٧).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويعلّق جابر قميحة عليه وعلى غيره من النقاد بقوله: "والعجب أن المقالح يجعل الشيطان هو سبارتاكوس الذي ستظل آلامه خالدة تلهم العبيد والمستضعفين الثورة إلى الأبد ..ثم يضع رأيه بمطلع النص ومسوغاتها عن النقاد فيقول: "وهو تشكيل كما ذكرت مرفوض فنياً وموضوعياً، وخصوصاً إذا كان قد صدر عن شاعر عريق أيما اعتزاز بالتراث العربي الإسلامي... "[١].

إن جابر قميحة يرفض توظيف الشيطان إذ جعله على الضد مما هو عليه في تراثنا الديني، ويبدو أن هذا رفض ليس رفضاً فنيّاً بمقدار ما أدخل فيه قميحة الحس الديني والغيرة عليه، إذ إن النقد الفني يحوي جانب الموضوعية والتجرّد.

ويعلّق صلاح فضل على الجملة الشعرية الأولى بقوله: "تأتي الجملة الأولى الصارمة "المجد للشيطان" لتحل محل العبارة الدينية الشائعة "المجد لله في الأعالي" التي هبطت إلى الأرض مع السيد المسيح بعد انتكاس ثورة العبيد بواحد وسبعين عاماً، أي أن اللحظة التي انتصر بها القيصر على الحرية ذروة مجد الشيطان. لكنّ القصيدة لا تشير هذه الدلالة المنتظمة في النسق الأيدلوجي السائد، فهي لا تتواطأ مع أي نوع من السلطة الدينية والمدنية، بل تحفر في ذاكرة الإنسان فعل التمرّد الأول لإبليس وعصيانه للرب، لتجعله بداية الرفض للسلطة القاهرة والتحريض على سلوك طريق الحرية الأليم فيتسع اسم الشيطان ليشمل "سبارتكوس" بمقدار ما يتأله القيصر، كما يتسع فيتضمن صوت الشعر ذاته."[٢].

---

(١) قميحة، جابر، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص(٢٩، ٢٣٠).

(٢) فضل، صلاح، الأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل، دراسات نقدية في أعمال السيّاب، حاوي، دنقل، جبرا، تحرير فخري صالح، (الحلقة النقدية في مهرجان جرش الرابع عشر)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦، ص(١٠١).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويعلّق سيّد البحراوي في مقاله (الحداثة العربية في شعر أمل دنقل) على اختيار شخصية سبارتكوس بقوله: "غير أن المبرر الأقوى لاختيار هذه الشخصيات هو -فيما أرى- أن ملامحها تتشابه تماماً مع ملامح شخصية الشاعر نفسه .."[١].

لقد تفاوتت آراء النقاد حول قصيدة (كلمات سبارتكوس الأخيرة) وكان جلها يصدر عن أحكام أخلاقية لا تمس العمل الإبداعي فنياً، لقد ابتعد كثير من النقاد -فيما أرى- عن موضوعية البحث وعلميّته وهو الاتكاء بشكل موضوعي على مضمون النص الإبداعي وفنياته لقراءته قراءة فيها جمال.

إن نصّ أمل دنقل يطالعنا من بدايته بالثورة إذ إنه وضع اسم ثائر في عنوان نصه وهو اسبارتكوس. لقد اعتمد أمل دنقل على البعد التناصي في إظهار هذا المضمون (الثورة) كما اعتمد عنصر التشويق في عنوان نصه فجعل سبارتكوس يلفظ كلماته الأخيرة وكانت هذه الكلمات قمّة في تجليها إذ جعلت المتلقي يتفاجأ وينتشي لأنها تقدّم له مادة فكرية مناقضة للمادة الفكرية التي في مخزون ذاكرته.

يقول الشاعر:

(مزج أول) :

المجد للشيطان .. معبود الرياح
من قال " لا" في وجه من قالوا "نعم"
مَن علّم الإنسان تمزيقَ العدمْ
مَن قال "لا" فلم يَمُتْ؛
وظلّ روحاً أبديّة الألمْ!

---

(١) البحراوي، سيد، الحداثة العربية في شعر أمل دنقل، دراسات نقدية في أعمال السيّاب، حاوي، دنقل، جبرا، تحرير فخري صالح (الحلقة النقدية في مهرجان جرش الرابع عشر)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦، ص(١٢٢).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

باق كما هو الحال بالنسبة لسبارتكوس ويعني هذا أنه مازال حيّاً والثاني: أن الموت

بالثورة يؤدي إلى الحياة، ولعل الشاعر يقدّم بهذه الصورة أبعاداً اسطورية ودينية تتكئ على أسطورة تموز (الموت من أجل الحياة) أو أن الله قد جعل الشيطان من المنظرين فكان رفضه سبباً لبقائه حيّاً فكان مشهوراً لا يموت.

إن الصورة (صورة الموت والحياة) تومئ إلى أرضية من النصوص الغائبة فاللفظة تحمل ظلالاً إلى نصوص جمّة تبيح للمتلقي أن يقرأ النص بشكل أكثر جمالاً.

إن الشاعر يتقنّع هنا بقناع سبارتكوس وظله الشيطان ليعبّر عن حالة شعورية واقعية لديه، إذ إنه يطلب بواسطة القناع الثورة والتمرّد على واقع عاشه لعله يكون واقعاً سياسياً أو اقتصاديّاً أو غير ذلك، وتجدر الاشارة إلى أنني أزعم أن قناع الشاعر هذا ليس قناعاً شخصياً بل هو قناع للإنسان العربي الثائر أي ثائر كان يشترك ودنقل في همه وثورته.

كما تجدر الإشارة إلى أن القناع هنا لم يكن قناعاً فردياً كقناع السيّاب في أيوب، لأن لكل شاعر وتجربته علاقات نفسية وواقعية خاصة في كل تجربة وفي كل قناع.

إن الشاعر يتقنّع بكثير من الشخصيات التي لها امتيازات خاصة، ويكمن امتيازها في أنها شخصيات ليست نمطية، فهي شخصيات ثائرة أو مختلفة عن نمط الناس فهي شخصيات انتقائية، ومن ذلك ما جاء في قصيدة (كلمات سبارتكوس الأخيرة) إذ تقنع بقناعين. سبارتكوس والشيطان وهو في مكا ن آخر يتقنّع بالمتنبي والمتنبي يعد علماً صاحب ميّزة في ثورته على واقع ما وكذلك

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أبو نـــواس(*). وابن نوح وغيرهـــم، وغيـر ذلك فـقـد اختار شخصيـات أخـرى ليجعلها محوراً لأعماله الإبداعية مثل صقر قريش والأشعري وكثير من الأعلام الاسطورية . يقول سيّد البحراوي: "غير أن اللافت للانتباه في الشخصيات التراثية التي يستدعيها أمل، هو أنها تتمتّع بخصائص محددة لا تخرج في الغالب عن نطاقها، ومجمل هذه الخصائص تسير إلى أنها انقلابية ومتمردة على زمانها وواقعها والظلم السائد في هذا الواقع. وهي شخصيات غير ثبوتية لا تستسلم وإنما تتمرّد حتى ولو كان تمردها محكوماً عليه بالهزيمة منذ البداية لأنه تمرّد فردي وليس ثورة جماعية."(١).

(*) يقول جابر قميحة في كتابه التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص(٢٣٣): "لم يكن أمل -كما ذكرنا من قبل- موفّقاً في اختيار شخصيّة "أبي نواس" قناعاً يناصر الحق والعدل، ويواجه الظلم، وينتصر للكلمة، لأن جذور هذه الشخصية التي عاشت للخمر والشذوذ والتهتك أقوى وأعتى من أن تنزع أو تتحرك من ضمير الناس: مثقفهم وعوامهم. وقلبها -كما فعل أمل- ليس له أي مقتضى فكري أو فني. بل إنه يضعف حاسة المتلقي لتقبّل المضامين والأفكار التي حرص أمل على منحها أو الإيحاء بها."

ويبدو أن جابر قميحة قد حكم على شخصية أبي نواس المقنعة لشخصية أمل دنقل من الخارج، إذ لم يتعرّض للنص ليبني عليه هذا الحكم، ولعل أمل قد جعل شخصية أبي نواس قناعاً له لاشتراك الاثنين بهموم كثيرة متشابهة منها أنهما شاعران فيهما ثورة تظهر من خلال شعريهما، فأبو نواس يعد مجدداً ثائراً على التقاليد الشعرية القديمة في مواطن كثيرة من شعره. والقصيدة (من أوراق أبي نواس) من ناحية أخرى تعتمد تقنية خاصة وهي الاتكاء على لوحات فنيّة متعددة تتكئ في كل مرّة على بعد تناصي خاص، مما جعل هذه القصيدة وغيرها من القصائد المتشابهة تشكل حلقة فنية تميّز بها أمل دنقل في شعره ومن ذلك ما جاء في قصيدته (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري) المحلّلة في هذا الفصل.

(١) المصدر السابق، ص(١٢٣).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أ- توظيف النص المرجع معكوسا أو محورا فيه:

لعله من المجدي أن أذكر أن أمل دنقل لم يضع تقنياته في النصوص وفقاً لعناوين هذا الفصل؛ كأن يضع قناعاً في نص معيّن وتكون هذه التقنية هي الوحيدة التي تملأ فضاء ذلك النص، أو أن يستخدم تقنية التضاد في نص من نصوصه ولا يستخدم غيرها في ذلك النص فقط. بل إن نصوصه تحمل أكثر من نص غائب وأكثر من تقنية ووظيفة لتلك النصوص، وعليه فإنه من الصعب أن أفصل بين تقنياته في نصوص مفصولة جعلت للاستدلال فقط، وإنما أجد أكثر من تقنية في النص الواحد، لأن العمل الإبداعي لا يعرف حدود توظيف النصوص الغائبة، فلكل نص بنيته الخاصة والحرة وانفعاله الذي لا يعرف الحدود غير أني أقوم بتقسيم توظيف النصوص الغائبة لديه من أجل اكاديمية البحث وحسب.

ومن تلك التقنيات أن أمل دنقل قد وظّف النص الغائب مخالفاً لما هو عليه قديماً ومن ذلك ما جاء في (كلمات سبارتكوس الأخيرة)، إذ عكس الشاعر بنية النص القديمة شكلاً ومضموناً فحوّل النص من قدسيته إلى نص مدنّس في جملته الشعرية الأولى(*).

وتعد قصيدة (بطاقة كانت هنا) من القصائد التي وظّف فيها أمل دنقل النص الغائب مناقضاً لما هو عليه في التراث يقول الشاعر:

" حانوتُ خمّار كئيب
يرسم في كؤوسه عرائس الأحلام؛ في الزجاج
توهّجت عند امتلائها ..
وبعد برهةٍ ... عاودها الشحوب!!
حبيبتي ملامح ابتسامةٍ على بريقها الوهّاج
"بنلوب" أين أنتِ يا حبيبتي الحزينة؟

(*) أنظر مثلاً تحليل النص في هذا الفصل ص(١٧٧-١٧٩).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

صيفان ملحدان في مخاطر الأمواج
كقبضة العفونة ..
أعود ، كي يغسل الحنين في بحيرة اللهيب.
لكنما "بنلوب" ..
بطاقة كانت هنا
ووحشة غريبةٌ، وثقب بابٍ لم يعد يضيئ!
وعنكبوتٌ قد أتمَّ -فوق ركنه- نسيجَهُ الصوفيّ!." (١).

لعل الشاعر يعبّر عن عودته إلى مكان حبيبته غير أنه لا يجدها، وتأتي هذه الصورة في الفقرة الشعرية السابقة جزءاً من الصورة العامّة للنص، إذ يعبّر عند فقدها بهذه الصورة الشعرية المتكئة على نص غائب (بنلوب) فيصوّر نفسه بأنه (عوليس) العائد من حرب طروادة ليجد حبيبته (بنلوب) التي انتظرته في الاسطورة، غير أنه يعكس مضمون النص القديم فيجدها قد رحلت أما هو فإنه يبحث عنها.

ويضع هذا المعنى بصورة الكؤوس المملوءة خمرة تتلألأ فتظهر الحبيبة لكنها عندما تفرغ مما فيها فإن الحبيبة تغيب وكأني بالشاعر يحلم بوجود حبيبة لا يجدها إلا في خياله في حالة الشرب فأدمن الشرب كي يلاقيها . ثم يعيد بناء الصورة ذاتها في بنلوب التي لم يجدها فيتخيّلها خيالاً ويحل محلها العنكبوت الذي يومئ هنا إلى أن المرأة (بنلوب) قد ارتحلت من زمن طويل فتنسى للعنكبوت بناء نسيجه على مهل.

إن صورة العنكبوت تومئ إلى الخراب والوحشة وكل الدلالات المصاحبة للشعور بالموت والفقد وهي صورة ملازمة -هنا- لغياب المرأة فبغيابها تمتلئ الصورة بدلالات الموت.

---

(١) دنقل، أمل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص(١٥٤).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتجدر الاشارة إلى أن "بنلوب" ليس لها وجود في هذه الصورة و "عوليس" أو دنقل هو الفاعل في النص، وهذا البعد المضموني يخالف الصورة للنص المرجعي، كما إنه من ناحية ثانية يختلف مع السيّاب فيه إذ إن المرأة عند السيّاب تنتظر وهو غائب لا يأتي لأنه مريض ولكل نص خصوصية مع شاعره.

وتأتي لوحة من لوحات نص (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري) تدل فيه على الموت في مضمونها المطروح إذ يقول فيها:

" ويكون عامٌ .. فيه تحترق السنابل والضروعْ
تنمو حوافرنا - مع اللعنات- من ضمأ وجوع
يتزاحف الأطفال في لعق الثرى!
ينمو صديد الصمغ في الأفواه
في هدب العيون .. فلا ترى !
تتساقط الأقراط من آذان عذراوات مصرْ!!
ويموت ثدي الأمّ .. تنهضُ في الكرى
تطهو -على نيرانها- الطفل الرضيع!!"." [1].

إن الرؤية التي يقدمها في الفقرة الشعرية هذه هي شبيهة بالرؤيا في سورة يوسف، أعني رؤيا الملك[*] وكأن السطر الأول في هذه الفقرة (ويكون عام ...) تتكئ في بنيتها على السورة بشكل مباشر؛ يقول تعالى (ثم يأتي من بعد ذلك عام فيه يُغاث الناس وفيه يعصرون) غير أن دنقل قد حوّل مضمون النص القرآني إلى ضده ليتناسب والمضمون العام لنصه الحاضر إذ يومئ من خلال هذه الصورة إلى مضمون الموت، فحوّل البعد الحي في الآية الكريمة إلى دلالات للموت تحترق السنابل فيه وكذلك الضروع دليل التجدد في الحياة ثم يتحوّل الإنسان من آدميته

---

(١) المصدر السابق، ص(١٨٤).

(*) انظر سورة يوسف، آية (٤٣--٤٩).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إلى حيوان فتنمو حوافره ويموت من الظمأ والجوع. إن الشاعر يقدّم صوراً جزئية متتالية من الموت إذ يزوّدنا في كل لفظة بدلالة جديدة على الموت فالأطفال دليل الحياة وتجددوها الذين يحملون المستقبل يصوّرهم بصور دالّة على الموت فلا يكتفي بموت الضرورع وإنما يجعلهم يلعقون الثرى وينمو صديد أفواههم، ولفظة الصديد فيها دلالات واضحة على الموت بل على أبعد من الموت وهو تحلل الجثث.

إن الشاعر يقدّم صورة أخرى للموت تتكىء على نص غائب غير أنه يبالغ في تبديل الصورة في مظانها التراثية وتطبخ الأم فيها ابنها الرضيع وكأني به يصوّر الأم التي طبخت الحجارة في عهد عمر بن الخطاب رضي الله عنه، غير أنه بالغ في جعل الأم تطبخ رضيعها ليقدّم صورة للموت المطلق فينهي بذلك حياة الأطفال والرضيع.

إن الشاعر يتعامل مع نصوصه الغائبة وفقاً لرؤياه في نصه الحاضر فيحوّر أو يناقض النصوص الغائبة ويوظّفها على الضد مما كانت عليه في مراجعها، ليجعل نصه الحاضر يتواصل مع النصوص الغائبة وفق رؤية خاصة تحيل الحياة إلى موت ويوغل في رسم حالته على رقعة نصه المذكور.

ويوظّف أمل دنقل النص المرجعي معكوساً ضمن لوحات عدّة في قصيدته (قالت امرأة في المدينة)(*) إذ يقول:

" قالت امرأة في المدينة
مَن ذلك الأمويُّ الذي يتباكى على دم عثمان!
مَن قال إن الخيانة تنجب غير خيانة؟

(*) يعلّق جابر قميحة على هذا العنوان في كتابه التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص(٨٦)، بقوله: "وقد تتصدّر العبارة القرآنية لتكون عنواناً لقصيدة مثل قصيدة (قالت امرأة في المدينة" ويعلّق في الحاشية يقول تعالى "وقال نسوة في المدينة امراة العزيز تراود فتاها عن نفسه" يوسف ٣٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كونوا له يا رجال ...

أم تحبّون أن يتفيأ أطفالكم تحت

سيف ابن هند

... ...

ربما ردّت الريحُ -سيّدتي- نصفَ ردْ

ضاعَ .. وابتلعته الرمالْ

نحن جيلُ السباحة في الدم

ألقت بنا السفن الورقيةُ فوق ثلوج العدم

(قبضاتُ القلوب -

وحدها- حطّمتها .. وما زال فيها الأسى والندوب ..)." [1].

لعل الشاعر يعلّق على الواقع العربي الذي يبرز متخاذلاً، وعلى الضد من الواقع العربي في الماضي فيجعلنا ضمن مقارنة بين الزمنين الأول الذي فيه عنفوان (سيف جدّي على حائط البيت .. يبكي:

وصورته في ثياب الركاب.

فقد عبّر الشاعر عن الماضي في لفظته (جدّي) وهو زمن بعيد عن زمن المتحدث وعبّر عن الحاضر بصور دالة على التخاذل وعلى الضد من تلك الصورة التي تحمل السيف وما يعنيه وصورة الجد وما يعنيه وهو في لباس الحرب، لقد تبدّل الزمن إلى واقع يعبّر الشاعر عنه بصور دالّة في مضمونها على الانهزام والغبن والخيانة.

فصورة المرأة ولعلها تكون صورة المرأة المستغيثة بالمعتصم والحوار الذي تجريه يبيّن صورة الواقع العربي الممتد من الزمن الماضي بالخيانة، إذ ينتقي الشاعر مواقف دالّة على الخيانة ويُظهِر الخلل القديم الممتد إلى الخلل الجديد

---

(١) المصدر السابق، ص(٤٠٤-٤٠٥).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بواسطة صور متعددة دالة في مضمونها على الخيانة والانهزام. ومن تلك الصورة صورة الأموي الذي يبكي دم عثمان.

ويظهر صوت المرأة المحرّضة ضد هذه الجريمة (موت عثمان والبكاء عليه من الأمويين) وتطلب من الرجال أن يقفوا إلى جنب الحق ويحاربوا من قتله لئلا تبقى أطفالهم تحت سيف ابن هند الذي أذل العرب. إن الوقوف إلى جانب الحق والدفاع عنه يجعل الشاعر يمزج بين من قتلوا عثمان وبكوا عليه وبين سيف ابن هند فالظلم الواقع واحد وإن تعددت مصادره. إن الشاعر يجمع أكثر من نص غائب لإخراج مضمونه المراد بشكل واضح.

ومن الصور المطردة مع الصور الأولى الدالة في مضمونها على الانهزام والقبول بالذل هي صورة قد عكسها الشاعر ليبدّل موقف القوة في التاريخ الإسلامي إلى موقف ضعف يناسب منطق النص فيجعل سفن طارق بن زياد سفناً ورقيّة تحمل جنودها إلى العدم والموت. فقوله: ألقت بنا السفن الورقية فوق ثلوج العدم) يدلل على ذلك، أو لعل الشاعر ينظر إلى نتيجة الفتح الاسلامي في الأندلس بعد ثمانية قرون.

ويمتد الشاعر من القدم في الانهزام إلى الجديد، من نصوصه التراثية الدالة على الانهزام والخيانة إلى واقعنا العربي اليوم إذ يقول:

" نحن جيل الألم
لم نرَ القدسَ إلا تصاوير
لم نتسلّم سوى راية العرب النازحين ... ." (١).

تجدر الإشارة -هنا- إلى أن أمل دنقل قد اعتمد أكثر من تقنية فنية في توظيفه نصوصه الغائبة، إذ جمع أكثر من نص في نصه الحاضر وعكس بعض

---

(١) المصدر السابق، ص(٤٠٥).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

النصوص. وتجدر الاشارة أيضاً إلى أننا لا يمكننا تفصيل نصوصه على عناوين هذا الفصل، إذ لا بد من دراسة نصه الإبداعي وإن تعدد وظائف نصوصه وتقنياته الكثيرة.

والشاعر ينوّع في أساليبه ويعدّد تقنياته في توظيف نصوصه الغائبة فإن ظهرت نصوصه متضادّة مع النص المرجع في حالات فإنه عمد إلى تحويرها وتبديل بعض أجزائها في حالات أخرى، وذلك ليقتفي منطق نصوصه، فلكل نص منطق داخلي يحكمه، ولكل نص نكهته الخاصة تتطلّب وظائف فنية وتقنية خاصة أيضاً.

ففي قصيدته (لا وقت للبكاء)(*). جمع أكثر من نص غائب في نصه الحاضر إذ جعل قوام كثير من صوره الدالة على الموت صوراً لنصوص غائبة تتجلى في شخصيات تاريخية وحوادث وفي نص قرآني صوّر الشاعر فيه ليتجلّى وصور الموت التي ينقلها الشاعر في الفقرة التالية، إذ يقول:

" وأمي التي تظلُّ في فناء البيت منكبّة
مقروحة العينين ، مسترسلة الرثاء
تنكث بالعود على التربة:
رأيتها: الخنساء
ترثي شبابها المستشهدين في الصحراء
رأيتها: أسماء
تبكي ابنها المقتول في الكعبة
.....
(..والتين والزيتون
وطور سنين، وهذا البلد المخزون
لقد رأيته يومَها: سفائن الإفرنج

(*) أنظر تحليل القصيدة في ص(١٦٢-١٦٣) من هذا الفصل.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تغوص تحت المـــوج

.....

ونجمة تسقط -فوق حائط المبكى- إلى التراب

وراية (العُقَـــابَ)

ســاطعةٌ فـي الأوج.." (١).

يتضح في الفقرة الشعرية السابقة أن الشاعر يرصد صور الموت من خلال إحالتها إلى نصوص غائبة دالة على ذلك، فقد وظّف رثاء الخنساء وموت ابن الزبير وصورة شجرة الدرّ وقت موت نجم الدين.

لقد عمد الشاعر إلى بناء صور مكثّفة للموت من خلال حشد كثير من الصور التراثية الدالة في مضمونها عليه، وقد حوّر في الآية القرآنية متأثراً بالإطار الذي يرصده والمضمون الذي يتجلى عن معاني الموت، فالقسم في القرآن كان مختلفاً (وهذا البلد الأميـن) إلا أن الشاعر قد أحس بالحالة التي يعانيها بلده من دمار في الحرب وحزن على الشهداء، وعلى سيناء، هذا الإحساس بكل هذه المعاني جعل الشاعر يبدل في توظيف نصه الغائب ويحوّر في ألفاظه ومعانيه ليتناسب والحالة التي يصوّرها.

غير أن اللغة الدالة على الموت في الفقرة الشعرية قد تحوّلت ضمن رؤية الشاعر المستقبلية إلى لغة فيها حياة وتحمل معنى النصر، فبعد القسم القرآني تتحوّل المعاني إلى دلالات إيجابية في المستقبل حيث يقضي على الجيوش العدوّة وتسقط النجمة السداسية لتعتلي (العُقاب) راية الرسول (ﷺ) ويبدأ الانتصار.

إن النص المذكور (لا وقت للبكاء) يحمل أكثر من تقنية فنية تتجلّى في أن الشاعر قد رصد أكثر من نص غائب، حوّر في بعضها وجمع بين بعضها في إطار خاص ونقل بعضها كما هو حاله في نصه المرجع، ليجلي عمله الإبداعي (النص

---

(١) دنقل، أمل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص(٢٥٨-٢٥٩).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الحاضر) ضمن رؤى غائبة تجعله غنياً يحمل ملامح قراءات عدّة، ويبيح للمتلقي أن يسهم في إنتاجه متكئاً على تلك النصوص وتلك اللغة الإيحائية.

ويتجلّى تحوير النصوص وتبديل مضمونها المرجعي في قصيدة (من مذكرات المتنبي)(*) إذ إن الشاعر يبدّل في كثير من نصوصه ليجعلها تتفق ومنطق النص الحاضر، والواقع الذي يعاينه الشاعر ويعانيه، إذ يقول:

" ... تسألني جاريتي أن أكتري للبيت حُرّاساً
فقد طغى اللصوص في مصر ..بلا رادع
فقلت: هذا سيفي القاطع
ضعيه خلف الباب . متراسا!
(ما حاجتي للسيف مشهورا
ما دمت قد جاورت كافورا؟)
... "عيدٌ بأية حال عدت يا عيدُ؟
بما مضى؟ أم لأرضي فيك تهويدُ؟
"نامت نواطير مصر عن عساكرها
وحاربت بدلاً منها الأناشيدُ!
ناديت: يا نيل هل تجري المياه دماً
لكي تفيض، ويصحو الأهل إن نودوا؟
"عيد بأية حال عدت يا عيد." (١).

يُعد عنوان النص نصاً غائباً لما له من ظلال كثيرة تومئ إلى نصوص غائبة وأشهرها وجوده في مصر، هذا الوجود الذي يغمز فيه أمل دنقل إلى عروبة

(*) يُعَد المتنبي قناعاً يتقنّع به أمل دنقل لأنه يشترك معه بهموم لعلها متساوية ومتشابه. يعلّق جابر قميحة في كتابه التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص(١٢٢)على هذه القصيدة بقوله: "بعد عام من الهزيمة وفي حزيران ١٩٦٨ ينظم أمل هذه القصيدة ووجدانه ما زال مثقلاً بمشاعر الهزيمة والانكسار، فيسقط ذلك على شخصية المتنبي الفنان الأسير الذي تجبره السلطة الغاشمة المتمثلة في كافور الأخشيدي على أن ينشد فيه).

(١) دنقل، أمل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص(١٩٠).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المتنبي وغيرته في حضرة السلطان كافور الإخشيدي سيّد البلاد غير العربي فلا تهمه عروبته وهو غير شجاع.

وضمن هذه التوطئة التي يدعمها النص وصوره ومضامينه تأتي نصوص غائبة كثيرة منها نصوص المتنبي الشعرية التي يحوّر فيها الشاعر لتتناسب والجو العام الذي يصوّر واقع ما بعد الهزيمة (١٩٦٧)م.

إن الشاعر يلمز في قوله في بداية الفقرة الشعرية إلى اللصوص وكثرتهم في مصر دون رادع، وعدم وجود رادع هو اتهام السلطة القائمة المتمثلة برمزها (كافور)، ويتقلّد الشاعر مكان المتنبي ليعلن أنه لا حاجة للسيف ما دام مجاوراً لكافور. هذا النص لم يحوّر فيه الشاعر لأنه يأخذ على معناه غير الظاهر، فالمعنى الظاهر أنه يعيش بأمان في ظل كافور لكنّ هذا المعنى الأولي لا يتسق وسياق النص(*) فسياق النص يُعد اتهاماً واضحاً لكافور بل إن النص يتخذ الهجاء وسيلةً لوصفه، لذلك فإن الشاعر يومئ من خلال بيت المتنبي (ماحاجتي للسيف ...) إلى معناه الثاني وكأنه حوّر المعنى المباشر إلى معنى آخر.

(*) من الصور التي رسمها لكافور وإدانته برجولته وشجاعته صورة تومئ إلى السخرية إذ إن السخرية محورٌ فنيٌ اتكأ عليه الشاعر في كثير من الحالات في قصائده ليوصل إلى المتلقي مضمونه بمرارة وبأسلوب تهكمي. ومن ذلك ما جاء في صورة الاعرابية وردة فعل كافور، الاعرابية تثير نصاً غائباً وهو المرأة التي استغاثت بالمعتصم. يقول الشاعر:

" (سألني كافور عن حزني
فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة
شريدةً ... كالقطة
تصيح " كافوراه ... كافوراه"
فصاح في غلامه أن يشتري جاريةً روميّةً
تُجلد كي تصيح " وا روماه .. واروماه .. "
لكي يكون العينُ بالعين
والسنُّ بالسنّ! "

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقد اتهم في غير صورة في قصيدته كافوراً بالجبن وبأن سيفه قد صدىء في غمده، وعلى هذا الأساس يكون الشاعر ليس بحاجة إلى السيف لأن كافور لا يحارب وكذلك شعبه، إن بيت المتنبي الذي يوظفه أمل دنقل يشير إلى هذا المعنى المبطن (المديح المبطن بالهجاء) وبذلك فإن الشاعر قد اقتفى -في هذا الموضع- أثر المتنبي في كافورياته.

هذا المعنى في البيت الشعري (بيت المتنبي) يُعد جزءاً من نصوص كثيرة يتهم فيها لسلطة يحوّر فيها للوصول إلى إدانة الواقع الذي يعيشه زمانه ومكانه، ومن هذه النصوص أن جعل العيد(**) فيه تهويد للأراضي العربية الفلسطينية وهذا يتسق مع البيت الذي سبقه من حيث معناه إذ تتسق المعاني والصور الفنية لتبني بناءً فكرياً يدين الواقع العربي الذي يصوّره الشاعر.

ويوغل الشاعر بذلك فالأناشيد تحارب عن الوطن لا الجنود ويتم التهويد بالعيد، وكافور لا يقاتل وسيفه صدئ .. الخ هذه الصور التي تشكل في كل منها دلالات للإدانة تملأ فضاء النص الشعري الحاضر.

إذن فإن الشاعر يحشد صوراً عدّة لنصوص غائبة يحوّر فيها لتلائم واقعةً أراد إدانتها فصوّر نصوصه الغائبة وحوّر فيها لتواكب هذا المضمون ، وقد تتشابه قصيدة (الخيول)(*) مع هذه القصيدة من حيث توظيف النص الغائب

(**) انظر ديوان أبي الطيّب المتنبي، أحمد بن الحسين، بشرح عبدالرحمن البرقوقي، حقق نصوصه وعلّق عليها عمر فاروق الطبّاع، ج١، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ت، ص(٣٩٣، ٣٩٦).

عيدٌ بأية حال عُدتَ يا عيدُ — فيما مضى أم لأمر فيكَ تجديدُ

نامت نواطير مصر عن ثعالبها — فقد بشمن وما تفنى العناقيدُ

(*) العنوان (الخيول) يثير كثيراً من النصوص الغائبة إذ إن لها ارتباطات دلالية تناصية متعددة إذ إن لها ارتباط بالفروسية القديمة وعليها أحاديث كثيرة وارتباط بشخصيات تراثية متعددة، غير أنها لا تومئ إلى نص محدد بعينه وإنما تثير نصوصاً لا مراجع محددة لها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فيها إذ يحوّر في نصوصه ويجعلها تقنية فنية لتعبّر عن معاناته ومضامينه وفقاً لرؤياه الخاصة التي تتطلّب ذلك، يقول الشاعر:

" الفتوحات - في الأرض - مكتوبة بدماء الخيول،
وحدود الممالكْ
رسمتها السنابكْ
والركبان: ميزانُ عدلٍ يميل مع السيف..
حيث يميلْ!

* * *

أركضي أوقفي الآن .. أيتها الخيلُ :
لستِ المغيراتِ صبحا
ولا العادياتِ -كما قيل- ضبحا
ولا خضرة في طريقك تمحى
ولا طفل أضحى
إذا ما مررت به يتنحى؛
وها هي كوكبةُ الحرس الملكيِّ ..
تجاهد أن تبعث الروح في جسدِ الذكرياتِ
بدق الطبولْ.." [1].

يضعنا الشاعر في الفقرة الشعرية السابقة بمفارقة تقوم على زمنين الماضي وتعبّر عنه الفقرة الشعرية من قوله "الفتوحات ... حيث يميل" إذ تبيّن هذه الفقرة مضموناً يبعث مكنون مضمون الخيول المنطوي عليه العِزّة والقوّة والعُنفوان وكل المعاني الايجابية المرتبطة بالخيل، وقد عبّر الشاعر عن هذه المعاني بإشارة إلى نص الحديث "الخيل بنواصيها الخير" غير أن الشاعر لم يجعل الخيل هنا لها دلالة إسلامية ومع أن الشاعر قد وظّف نصاً إسلاميا

---

(١) دنقل ، أمل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص(٣٨٧-٣٨٨).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(الحديث) بوصفه خلفية لمعنى النص إلا أنه تحدث عن الخيل بشكل عام وبإطار إنساني فقد أشار إلى أن الفتوحات في الأرض ليعمم القيمة التي تومئ إليها الخيول.

إن الشاعر في هذه الفقرة يُحاور مضموناً دالاً على قيمة الخيل في الزمن الماضي تلك القيمة المرتبطة بالفتوحات والفروسية والقوة والعنفوان غير أنه يتحوّل من هذا الزمن (الماضي) إلى زمن حاضر تتبدل القيمة فيه ويتكئ في ذلك على نص يحوّر في مرجعه فيحوّل معنى الآيات القرآنية إلى نقيضها فينفي معانيها بأدوات نفي إذ يقول :

لستُ المغيراتِ

ولا العاديـــاتِ

ولا خضُرةً في طريقك ...

هذه الجمل المنفية تومئ إلى أن الشاعر قد استدرك معانيه الأولى وردّها إلى الضد، فحوّل قيمة الخيول وجرّدها منها ضمن الزمن الحاضر وقد عمد إلى تقنية القلب والضد فوظّف نصه الغائب متضاداً مع النص المصدر وحوّر به، وتجدر الاشارة إلى أن الشاعر قد تأثر بإطار فني آخر في توظيفه النص الغائب إذ اتكأ على ملمح فني فيه فواظب على السجع كما في الآية القرآنية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

جـ- تداخل النصوص الغائبة وشعر أمل دنقل:

تُعد ظاهرة تداخل النصوص الغائبة في شعر أمل دنقل ظاهرة فنيّة يعتمدها في التعبير عن حالات عدّة، إذ إنه يعمد في بعض نصوصه إلى مزج نصوص غائبة فيشبكها في علاقات داخلية تظهر خلالها متآلفة أو متنافرة أو متمازجة، يصوغها وفقاً لرؤياه الشعرية لتؤدي بالنهاية صورة تتناغم ومنطقَ نصوصه، فتشكل بُعداً متجانساً لنصوصه.

وعلاوة على ذلك فقد اتكأ أمل دنقل على تقنية جمع فيها أكثر من نص، غير أنها ليست متشابكة في صورة واحدة، وإنما يشكل كل نص غائب فيها لوحة منفصلة ، غير أنها تتحد في إطار عام واحد، وترتبط فيما بينها ضمن محور مضموني وفني جامع.

ومن الصنف الأول؛ تداخل النصوص ما جاء في قصيدة (الأرض .. والجرح الذي لا ينفتح)، إذ يقول:

" الأرض ما زالت، بأذنيها دم من قرطها المنزوع،
قهقهة اللصوص تسوق موجها .. وتتركها بلا زادٍ
تشدُّ أصابعَ العطش المميت على الرمال،
تضيع صرختها بجمجمة الخيولْ.
...
وتلقي الدلو مراتٍ .. وتخرجه بلا ماءٍ
وتزحف في لهيب القيظ
تسأل عن عنوبة نهرها
والنهر سمّمه المغول
مَنْ أنت يا حارس؟
إني أنا الحجاج
عصّبني بالتاج

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تشرينها القارس!

الأرض تطوى في بساط "النفط"،

تحملها السفائن نحو "قيصَر" كي تكون إذا تفتّحت

اللفائف:

رقصةً .. وهديّةً للنار في أرض الخطاه

....

والسيّاف يجلدها؟ وماذا؟ بعد أن فقدت بكارتها ..

وصارت حاملاً ...

...

لا النيل يغسل عارها القاسي .. ولا ماء الفرات!

حتى لزوجه نهرها الدموي،

والأموي يقعي في طريق النبع:

" .. دون الماء رأسك يا حسينُ.."

وبعدها يتملّكون يضاجعون أرامل الشهداء

ولا يتورّعون ، يؤذّنون الفَجرَ .. لم يتطهّروا من رجسهم،

فالحق مات!.." [1].

يتجلى مضمون الأرض وانحدارها وما تحمله من دلالات وطنية وحمى في الفقرات الشعرية السابقة، فالأرض تتجلى بوصفها رمزاً لكل تلك الدلالات والمُثل العليا التي ترتبط بالكرامة، هذا المعنى المجرّد للأرض الوطن يعالجه الشاعر في سياق دال على الضد مما تعانيه. فالأرض التي يصوّرها الشاعر منحدرة لا تحمل معنى من تلك المعاني السامية، بل إن اللصوص قد سبوها أو يصوّر ذلك بمشهد درامي فيه حركة لخطف الهودج وفيه دم من انتزاع أقراطها، فهي أسيرة غير كريمة فهي بلا زاد وتشد أصابعها على الصحراء عطشاً ولا ماء.

ويشبّه الشاعر الأرض في الصورة السابقة بالأنثى لأن للأنثى؛ دلالات على

---

(١) المصدر السابق، ص(١١٧-١١٩).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشرف والكرامة في القيم العربية، وكأن الشاعر حين شبهها بالأنثى قد ألمح إلى هذا البعد من الكرامة المسلوبة والشرف المستباح، فأقراطها قد نُزعت من أذنها فهي دامية، ولذلك دلالة الاعتداء على الكرامة أو الشرف، واللصوص يسوقون هودجها دون احترام فهي تعاني الموت (فقدان الكرامة).

إن فقدان الكرامة والموت والإحساس بالشرف المستباح تمثلها صورة المرأة (الوطن / الأرض) ويأتي فقدان الكرامة والسبي في صورة مباشرة ذكرها الشاعر من قوله (الأرض ما زالت) .. إلى قوله (وتخرجه بلا ماء). غير أنه يضعها في صورة جديدة ضمن توظيفه النص الغائب (المغول) وكأن الشاعر يريد أن يبوح بالخلل القديم الجديد الذي يجعل الأرض تسبى، هذا الخلل متمثّلٌ بدلالات مختلفة منها (المغول) وهي صورة من الصور العِدّة التي تبيّن ذلك الخلل. وقوله:

وتزحف في لهيب القيظ

...

والنهر سمّمه المغول

يدل على خلل قديم متمثّل بهدم الحضارة العربية في بغداد، وهذا جزء من الخلل العام المتسلسل من الماضي من المغول إلى عصرنا الحاضر، فهذه اللوحة (النهر الذي سمّمه المغول) جزء من عطش الأرض وجزء من الدلالات السلبية كالسبي وفقدان الشرف والكرامة.

ثم إن هناك صورة سلبية تتداخل مع صورة المغول التي تشير بإطارها العام إلى الخلل المتسلسل، هذه الصورة تتجلّى في شخصية الحجّاج، وهي شخصية (نص غائب) مفعم بالدلالات السلبيّة في التاريخ الإسلامي.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن الشاعر يواظب على تسلسل الخلل القائم في تاريخ العرب يبدؤه بالمغول ثم شخصية الحجاج، ويمتد بهذا الخلل إلى "النفط" الذي يكون هديّة للقيصر (عدو العرب).

إن الأرض (الشرف العربي والكينونة الوطنية) تحمل هويّة (امرأة) لقيصر في أرض الخطاة، ليجلدها السيّاف وتنتهك حرمة شرفها وتفقد بكارتها وتصبح حاملاً في عامها الألفي.

ثم يتابع الشاعر رصد الخلل ليرجع إلى قصة قتل الحسين والفتنة ليبيّن خللاً آخر في تلك السلسلة، ذلك الخلل الذي يعبّر الشاعر عنه بكل حرقة فيركّز على تصوير لحظة القتل لأن لحظة القتل تشكل بؤرة واضحة لبشاعته حيث لم يسمح للحسين بشرب الماء قبل موته، ولم يكتف الشاعر برسم تلك الصورة (مقتل الحسين) على تلك الهيئة بل أغرق في رسم صورة دالّة في مضمونها على هتك أعراض الشهداء ولم يكتف بذلك أيضاً بل صوّر القاتل الذي يهتك أعراض الشهداء ثم يقيم الصلاة ويصلّي على نجاسته.

إن الشاعر في صورة (نصوصه الغائبة) يُجلي مضامين تدل في مجملها على خلل متسلسل، هذا الخلل قاد الأرض (الكرامة) إلى الهلاك فصوّرها بصور دالة على الموت.

لقد عمد الشاعر إلى جمع أكثر من نص غائب دمجها ليجعلها خلفية يعبر عنها بعمق عن معانيه، حيث ربطها ضمن بنى مضمونية وفنيّة متلائمة، فجعل (المغول والنهر) صورة تتمازج مع (الحجاج) وتفضي إلى قتل (الحسين) ... الخ.

إن الصور التي صاغ الشاعر منها نصه تبدو متمازجة لا فواصل بينها، وهذا أسلوب اتخذه الشاعر تقنية يتكئ عليها في إخراج نصه الحاضر، غير أنه في قصائد أخرى عمد إلى تقنية قريبة من هذه لكنها تختلف عنها في

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أنه قد رسم كل لوحة أو صورة (نص غائب) منفرداً، وقد جاء ذلك في كثير من قصائده(*).

وتعد قصيدة (رسوم في بهو عربي) بيئة واضحة لهذه التقنية إذ رصد مضمونه الشعري وفقاً لها يقول الشاعر:

" اللوحة الأولى على الجِدار:
ليلى "الدمشقيّة"
من شرفة "الحمراء" ترنو لمغيب الشمسِ،
ترنو للخيوط البرتقاليّة
وكرمةٌ أندلسيّةٌ .. وفسقيّة
...
وطبقات الصمت والغبارا
نقش
(مولاي، لا غالب إلا الله)(١).

لعل محور النص المضموني يقوم على رصدٍ للمواقف المهزومة في التاريخ العربي الإسلامي ممتداً في الأندلس إلى يومنا، ويعبّر عن هذه المواقف بصورٍ تحمل كلٌّ واحد منها في لوحة جدارية أو صورة متأطرة بمضمون واحد ومتكئة على نص غائب، تختلف اللوحات أو الصور في شكلها إلا أنها تنتظم في مضمون داخلي وهو المحور المضموني الذي تحدّثت عنه؛ وهو رصد الهزائم في التاريخ العربي ضمن سلسلة زمنية تمتد في جذور التاريخ وتصعد إلى واقعنا.

(*) من قصائده التي توظّف هذه التقنية (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري) و (من مذكّرات المتنبّي) و (من أوراق أبي نوّاس) و (رسوم في بهو عربي) وغيرها.

(١) المصدر السابق، ص(٣١٥).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يصوّر الشاعر في الفقرة الشعرية الأولى (اللوحة) صورة (ليلى الدمشقيّة)(*) مرتبطة بمراقبة انتهاء النهار ولعلّ الانتهاء هنا هو الخروج من قصر الحمراء (غرناطة) إلى غير رجعة، هذه اللوحة تومئ في مضمونها إلى الموت رديف الانهزام فالنهار قد انقضى، ولعل الشاعر يومئ بنهاية النهار وتراكم الغبار والصمت إلى نهاية حكم العرب في الأندلس.

ويضعنا الشاعر في مفارقة متضادة إذ بعد الانهزام من غرناطة يضعنا أمام نقش الدولة (لا غالب إلا الله) غير أن هذا النقش يدل على القوة فكيف تتقابل القوة في هذا النقش بصورة ليلى الدمشقية وارتباطها بالمغيب الذي يرمز -كما أرى- إلى الخروج.

لعل الشاعر يضعنا أمام زمنين ضمن هذه المفارقة زمن القوة والحكم في الأندلس وذلك يومئ إليه الشعار (لا غلب إلا الله) والزمن الذي خرج منه المسلمون منها وهو صورة الغروب والصمت والغبار (صورة الخروج/ الموت).

تمتد الهزيمة من غرناطة إلى المسجد الأقصى، وكأن هذا الانتقال بين الزمنين إشارة لعلاقة ما بين الأندلس وفلسطين، لا يصرّح النص بها، ولكن الشاعر يومئ إليها، إذ ربط مباشرة بينهما فجعل اللوحة الثانية لوحة المسجد الأقصى. ولكن لماذا المسجد بالذات؟ فهل هناك دلالات لاختياره هذا المكان؟

(*) يعلّق عليها صلاح فضل في مقاله (الأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل، ص(١٠٥) "فالمرأة التي تطل من شرفة الحمراء، آخر قصور غرناطة التي بقيت شاهداً على حضارة آفلة -هي سليلة عبدالرحمن الداخل الأموي؛ ومن ثم فاسمها ليلى الدمشقية" أرجح أن تكون ليلى الدمشقية ليست من الأعلام التاريخية الحقيقية وإنما هي رمز للعروبة بشكل عام، إذ إن الاسم (ليلى) عربي له شهرته وله دلالاته التراثية فهو يحمل أكثر من ظل تراثي ويومئ إلى أكثر من نص غائب، فهو اسم رمز مشبع بالإيحاءات، ونعت الأسم بالدمشقية ليدلل على حضارة الأمويين، ويضعنا ضمن هذا الاسم أمام مفارقة تحمل القوة (حضارة الأمويين) والضعف المتشكل في صورة الغروب والانهزام من الأندلس (الحمراء) غرناطة آخر معاقل المسلمين العرب.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يقول الشاعر:

" اللوحة الأخرى .. بلا إطارْ:
للمسجد الأقصى .. (وكان قبل أن يحترق الرواق)
وقبّة الصخرة، والبراقْ
وآيةٍ تآكلت حروفها الصغارا
نقش
(مولاي، لا غالب إلا .. النار)." (١).

لعل الشاعر وضع الصورة الثانية للمسجد الأقصى لما له من دلالات دينية ورموز تهم العرب والمسلمين، فالمسجد الأقصى بيئة مناسبة لهذه الرموز وخلفية غنية لدلالات عربية إسلامية كثيرة، وهو في الوقت نفسه يرزح تحت الاحتلال فكأن الشاعر يضعنا أمام مفارقة أخرى قوامها أقدس الدلالات والرموز والاحتلال.

يقدّم الشاعر اللوحة الثانية دون إطار وكأنه يشير بذلك إلى الخلل الواقع ،فاللوحة دون إطار تدل على خلل فيها، فإن كان المسجد قبل الاحتراق يومئ إلى دلالة إيجابية فإن الشاعر قد جعله دون إطار وربطه بآية تآكلت حروفها "سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله ..." وكأنه يومئ بذلك إلى ضد تلك الدلالات فإن المسجد قبل الاحتراق محتل ثم تتحوّل الصورة بعد ذلك إلى دلالات سلبية دالة على الانهزام والذل لأن المسجد قد أُذلّ بالحريق وقد أذلّ قبل الحريق ويكون بذلك قد تدنّس مرّتين، وقول الشاعر (مولاي لا غالب إلا النار) تدل على فعل التدنيس بل هو إيغال في ذلك.

وتحوّل النقش الأول (لا غالب إلا الله) إلى(لا غالب إلا النار) فيه تحوّل سلبي للشيء الذي يملكه النقش الأول إذ تحوّل لفظ الجلالة إلى لفظ وثني (النار) وبذلك

---

(١) دنقل ، أمل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص(٣١٦).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

انحدرت القيم المقدسة في الحضارة الآفلة (الحضارة العربية) إلى أشياء مدنسة (النار) وهي رمز وثني واضح.

إن الشاعر يرصد حركة الانهزام وضياع الحضارة العربية الإسلامية في صور متتالية دالة على ذلك، بل إن كل صورة توغل في رصد المضمون أكثر من سابقتها، وكأن الشاعر يومئ إلى أن الامتداد في الزمن من الماضي إلى المستقبل هو امتداد لحالة الانهزام وفقدان الكرامة والإيغال فيها كلما اقترب الزمن.

إن الشاعر يرصد هذه المعاني من خلال تلك اللوحات المتكئة على أبعاد تناصية متفاوتة في القِدَم، فكل لوحة لها خصوصية في اتكائها على نص غائب، فإن اتكأت اللوحة الأولى على بعد الهزيمة في غرناطة في زمن ماض فإن اللوحة الثانية اتكأت على بعد للهزيمة في حاضرنا في أقدس مقدّساتنا، وكل ذلك مرتبط بنصوص غائبة تجعل هذا المعنى (معنى الانهزام) يتأطر بحس تاريخي خاص.

وتمتد هذه اللوحات المتكئة على رموز ودلالات تارخية ودلالات جغرافية مرتبطة بالانهزام وفقدان الكرامة والأرض في لوحات عدّة منها صورة الثائر الفلسطيني (سرحان)(*) إذ يقول:

(*) سرحان هو رمز في شعر محمود درويش أيضاً، فقد كتب عنه في ديوان (أحبك أولا أحبك). ويعرّف إلياس خوري سرحان في كتابه دراسات في نقد الشعر، ط٣، مؤسسة الأبحاث العربية، ش.م.م. بيروت لبنان، ١٩٨٦، ص١١٧، يقول إلياس: "سرحان هو رجل واقعي. قام باغتيال كنيدي، المرشح للرئاسة الأمريكية في ذروة الحملة الانتخابية، الأساسي الذي بقي في الذاكرة، هو أن سرحان فلسطيني، والقتل له علاقة بالتشرّد الفلسطيني، ثم غاب سرحان الواقعي عن الذاكرة والواقع ليولد من جديد كشخصية أدبيّة متميّزة." ويعلّق أحمد الزعبي على شخصية سرحان/ محمود درويش في كتابه الشاعر الغاضب محمود درويش، ط١، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد، الأردن، ١٩٩٥، ص(١٢١): "ويروى عن كندي أنه صرّح في أحد المحافل اليهوديهة وقد حضر ثراً من لقاء بعض الدبلوماسيين العرب في أمريكا وقد شرب القهوة العربية صرّح لليهود قائلاً: دعوني قبل أن أحدثكم أغسل فمي لأنني شربت قهوة عربيّة قبل قليل. وعندما أطلق سرحان النار صرخ قائلاً: فعلت هذا من أجل بلدي.".

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢٠٢

" اللـوحة الدامية الخطوط، الواهية الخيـوط

لعاشـق محترق الأجفـان

كان اسـمه "سـرحان"

يُمسـك بندقيّـةً .. على شـفا السـقوط

نقـــش

(بيني وبين الناس تلك " الشـــعرة"

لكـن من يقبض فوق الثورةُ

يقبض فوق الجمـرة!." (١).

يختلف جـزءٌ من أجزاء هذه اللوحة عن سابقاتها إذ إن الانهزام هنا أصبح للإنسان مباشرة فمحور اللوحة الإنسان العربي المهزوم وإن كان الإطار الأول والثاني يتحدثان عن الأرض وتومئان إلى الإنسان وعلاقته فإن الشاعر هنا يصرّح بكل وضوح إلى أن محور اللوحة هو الإنسان العربي وأقول عربي لدلالات الأمكنة المرتبطة به فالبهو عربي والأندلس والمسجد الأقصى والرمز (سـرحان) عربي.

إن التداعي الحضاري التاريخي يصل إلى عنصر الإنسان العربي، إذ يرسمه الشاعر بصور تدل على الموت فاللوحة دامية الخطوط وهي ضعيفة الخيوط وهو محروق الجفون لا يستطيع الراحة أو النوم، وهو على شفا السقوط.

إن الشاعر يرصد صورة (سرحان/ رمز الإنسان العربي) بصورة دالة في مجملها على الموت ومرادفاته، هذه الصور بدلالاتها السلبية ترتبط بالعنصر الإنساني العربي هذا العنصر المترنّح الذي يؤول إلى الهلاك ليصبح صفحة وصورة من صور التداعي الحضاري الذي يرسمه الشاعر في لوحاته.

هذا التداعي الحضاري للإنسان العربي يرتبط بضغوط داخلية لها نكهة سياسية، إذ ترتبط صورة (سرحان) بأقوال سياسيّة قديمة (شعرة معاوية) ترتبط بمن يملك تلك السلطة ولديه المبادرة للقمع وبين من تقع عليه السلطة من شعب،

---

(١) المصـدر السـابق، ص(٣١٦).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فتصبح الثورة ضرباً من القبض على الجمر(*).

لقد تعامل أمل دنقل مع هذا المعنى ضمن صور جزئية تتكئ على نصوص تاريخية ودينية وحضارية غائبة، تملك حسّاً خاصّاً بالتعبير عن هذه الحالة (الإنسان العربي/ شعرة معاوية/ حديث الرسول) وقد عمد أمل دنقل إلى مزج هذه النصوص وتحويرها ليوظّفها ضمن بعد مضموني يشكّل حلقة في مضمون التداعي الحضاري الذي يرسمه الشاعر على رقعة النص. وهكذا تستمر القصيدة وفقاً لهذه التقنية وغيرها من التقنيات لتوظيف النصوص الغائبة فتصبح اللغة الشعرية لغة معقّدة تحتمل أكثر من قراءة وتشكّل بعداً فنيّاً عميقاً يثري النص الإبداعي ويعطيه استمرارية.

وثمّة تقنية مضادة لهذه التقنية (اللوحات) وهي أن يتكئ النص كاملاً على قصّة واحدة تحمل نسقاً قصصياً يمتلك الشخوص والحوار .. الخ. وهذه التقنية تظهر بشكل جلي في قصائد ديوان (أقوال جديدة عن حرب البسوس) ومن ذلك على سبيل المثال قصيدته الشهيرة (لا تصالح)، إن القصيدة تظهر ضمن بعد أحادي أو شكل قصصي لا حركة فيه إلا الامتداد، وكأن هذا الشكل للنص يوحي إلى المضمون الذي يتردد ولا يتبدّل وهو مضمون مرتبط بدلالة (لا تصالح) إن الثبات على المضمون يواكبه ثبات في البنية الفنية للنص. وبذلك فإن البنية الطولانية أو حركة الامتداد في فضاء النص الشعري يمتلك حسّاً دلاليّاً يتجلّى في النص، يقول أمل دنقل:

" لا تصالحْ!

(*) يعلّق صلاح فضل في مقاله (الأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل)، ص(١٠٦). على صورة سرحان بقوله: "كان ذلك قبل الانتفاضة، قبل انتظام الشعب الفلسطيني في ثورة الحجارة التاريخية، فكانت لوحة مقاومته الفردية المشتتة دامية وواهية فعلاً كما تقول الأبيات، يتسلّح ويترنّح ويستعين بالسياسة التي لا تجدي فتيلاً دون القوة، والنقش الذي كان ينبثق من ضميره أخذ يمثّل في نموذج المراوغة الشهير في شعرة معاوية، لكنه باهت وضعيف حتى في تركيبه اللغوي، فلا معنى لهذه الـ "فوق" التي تعتلي الثورة والجمرة، والثورة التي لم تشتعل كما ينبغي لها إنما هي بديل للثمرة في العبارة الشعبية."

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

.. ولو منحوكَ الذَّهبْ

أتُرى حين أفقأُ عينيكَ،

ثمَّ أثبت جوهرتين مكانَهما ..

هل تَرَى ..؟

هي أشياء لا تُشترى ...!

ذكريات الطفولة بين أخيكَ وبينكَ،

حسّكما -فجأةً- بالرجولة،

هذا الحياءُ الذي يكبتُ الشوقَ .. حين تعانقُهُ،

الصمتُ - مبتسمَينْ- لتأنيب أمّكما

وكأنّكما

ما تزالان طفليـن!

تلك الطمأنينةُ الأبدية بينكما:

إن سيفان سيفَك

صوتان صوتك

إنك إن متَّ:

للبيت ربٌّ

وللطفل أبْ.

هل يصير دمي -بين عينيكَ- ماءً؟

أتنسى ردائي الملطّخ ..

تلبس -فوق دمائي- ثياباً مطرَّزةً بالقصب؟

إنها الحربُ!

قد تثقلُ القلبَ ..

لكنَّ خلفكَ عارُ العربْ

لا تصالحْ ..

ولا تتوخَ الهَرَبْ!." (١).

لعل الفقرة الشعرية السابقة تتشكّل من خلال لغة مباشرة محضة لا صورة فيها وتظهر فيها الخطابة بشكل واضح إذ إن المتحدّث يكثر من ألفاظ الخطاب ومن

---

(١) دنقل، أمل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص(٣٢٤-٣٢٥).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ضمائره أيضاً، لكن النص في الوقت نفسه يثير المتلقي ويظهر جمالاً في جانب فيه، ومما يدلل على ذلك أن غير باحث(*) قد أشار إلى هذا النص وحلله، فهو يعد من نصوص أمل دنقل الشهيرة.

وتجدر الاشارة إلى أن النص يمتلك حسّاً فنيّاً خاصّاً يتشكّل من خلال أبعاد درامية فيها حس قصصي، قصته فيها جانب من إثارة الأحاسيس وخاصة أحاسيس الحزن. كما أن تصوير العلاقة الدقيقة بين المتحدث والمستمع وخاصة علاقة الطفولة بما فيها من خصوصية ودلالات إنسانية تثير هذا الحس وتجعل المتلقي يستشعر بالعاطفة في هذه القصيدة.

كما إن ابتداء النص بجملة فيها ثورة تجعل المتلقي ينشد بإحساسه إلى تلك القصة، ولعله من المجدي الإشارة إلى أن النص يتملك حسّاً تناصيّاً إذ إن النص الحاضر يتكئ برمّته على نص غائب ، هذا النص يمتلكه الحس الشعبي، يثير المتلقي ويجعله يحس بإحساس المطعون (المتحدث). وعلى ذلك فإن ألفاظ النص ولغته تشكّل محوراً مثيراً لمخزون المتلقي الثقافي إذ تجعله يحس بكل لفظة ويشعر بها فيتفاعل معها وينتهجها وفقاً لثقافته الشعبية وخزينه الثقافي.

هذه الأبعاد مجتمعةً لعلها تقنع المتلقي بجماليات النص الشعري المباشر لأمل دنقل، علاوة على الملامح الفنية الأخرى كبنية القصيدة المرتبطة بدلالات سياقها.

إن محور النص المضموني يقدم فكرة واحدة في صورة جزئية متتالية تشكل بعداً ممتداً على فضاء النص الشعري، إذ يتشكّل هذا المحور من (لا تصالح) وهي لازمة تتجلّى وتتجدد مع كل صورة وكل دفقة شعرية جديدة وكل معنى من المعاني الذي يؤول إليها.

إن الشاعر يضعنا ضمن هذا الإطار المضموني في صور عدّة فيثبت منطقياً ان الأشياء لا تشترى ليجعلنا نقف على مبدأ واحد ثابت لا تبديل فيه، إن

(*) انظر مثلاً كتاب التراث الإنساني في شعر أمل دنقل لجابر قميحة. وانظر أيضاً الرسالة الجامعية المكان في شعر أمل دنقل لمنال سعيد الخصاونة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشاعر يلغي كل احتمالات الصلح ضمن أطر مضمونية متعددة. فلا تصالح ولو بالذهب أو الإمارة أو بالخديعة .. الخ. ويضع المتلقي (المستمع) في اتجاه واحد وهو الثأر.

فعدم المصالحة يثبته في الفقرة الشعرية في بداية نصه ونهايته ويلغي الاحتمالات بين بداية الفقرة ونهايتها ، وكأن هذه اللازمة (لا تصالح) جاءت لتشكّل محوراً أحاديّاً يلغي أيّ محاور أخرى. (فبلا تصالح) أثبت أن الاشياء لا تشترى وألغى شراء الصلح بالذهب، واقنع المتلقي بقصة طفولته مع أخيه، ثم أقنعه بأن السيف الذي له يختلف عن السيف الذي عليه .. الخ. وبذلك فإن النص يتحوّل إلى محور واحد يتجلّى في (لا تصالح).

يقول خالد الكركي معلّقاً على النص: "هذه القصيدة، بمقاطعها العشرة تجربة كاملة في استدعاء التراث من خلال استيعاب الرمز، والتعرّف إلى أخباره التاريخية وصورته الشعبية، وتوظيف ذلك من خلال نشيد جماعي باسم رفض التخلّي عن الثأر والحرب من أجل (الأشياء التي قد تعرض على القائد ويساوم من خلالها عن موقفه، لقد استطاع أمل دنقل أن يقدّم قصيدة ذات مستوى فنّي متميّز في صوره ولغته، وأن يجعلها قصيدة "جماهيرية" تقترب من روح السيرة الشعبية التي ورثتها هذه الجماهير ... إن تلقائية النص مدخل أصوله إلى المتلقي ..."[1].

وفي نهاية هذا الفصل تجدر الاشارة إلى أن دنقل قد تقارب مع السيّاب في كثير من التقنيات المتشابهة لتوظيف النص الغائب، مع الاحتراز إلى أن لكل نص نكهته ولكل شاعر طريقة تؤطر عمله، فقد تشابها في كثير من المرات في كيفية التوظيف المباشرة للنصوص، فقد تشابها في الأطر العامّة مثل توظيف النص المرجع مشابهاً للمصدر -مثلاً- غير أن هذا المحور قد ظهر في شعردنقل

---

(١) الكركي، خالد ، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، ومكتبة الرائد، عمّان، ١٩٨٩، ص(٩٧).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أكثر من السيّاب ، واختلف السيّاب عن دنقل في أنه أكثر من التوظيف غير المباشر للنصوص الغائبة بينما لم أجد إلا قصيدة واحدة(*) عند دنقل تومئ إلى هذا النمط من التناص.

وتجدر الاشارة أيضاً إلى أن أمل دنقل قد عمد إلى تقنية خاصة في طرح النصوص الغائبة فكانت تقنية اللوحات في قصائد عدة محوراً فنيّاً في أعماله ولم يكن السيّاب يملك هذا النمط من التقنيات.

إن النص الجميل هو الذي يملك خصوصية ويملك حساً شعرياً وطرائق تقنية متنوعة يميّزه عن غيره، وبذلك يكون النص محوراً فنيّاً خاصّاً له نكهته وطريقته وحضوره، وإن المقارنة بين قصيدة وأخرى تأتي لإظهار الجوانب الفنية بينهما.

(*) يظهر التناص غير المباشر في قصيدة (المطر)، في أعماله الشعرية ، ص(٥٧-٥٩)، إذ إن حركة الموت والحياة في النص وتعاقبهما وإظهار المزروعات مع نزول المطر ثم اختفاؤها مع انقطاعه -تومئ الى اسطورة تموز فحركة ظهور الموت واختفائه ثم ظهور الحياة واختفاؤها تومئ إلى هذا النمط من الاسطورة التموزية، وكأن الشاعر قد جعلها خلفية لنصه إذ يقول:

" وينزل المطر

ويغسل الشجر

ويثقل الغصون الخضراء بالثمر

... .

ويرحل المطر

ويذبل الشجر

ويغمر الغبار والنقوش والصور

... ...

وينزل المطر

ويرحل المطر

وينزل المطر ..."

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثالث

التناص في شِعر محمود درويش

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثالث: التناص في شعر محمود درويش :

يُعَد شعر محمود درويش نموذجاً مميّزاً لقراءته وفقاً لنظرية التناص، إذ إن معظم شعره يقوم على خلفية واسعة من الاشارات التناصية، مما يجعله يتكئ بشكل مكثّف على النصوص الغائبة.

وقد تفاوتت هذه الاشارات وفقاً لتوظيفه النص الغائب، إذ أجدني أمام أنماط متعددة، من التناص في شعره؛ أجدني أمام بنى تناصية مباشرة تتكئ على أبعاد ثقافية متعددة يصرّح بها الشاعر ويومئ من خلال لغته إليها. كما أجد في الوقت نفسه في نصوص أخرى ملامح لتلك الأبعاد الثقافية، دون الإشارة إليها، مما يجعلها غامضة لا يمكن الوصول إليها إلا بقراءة احتمالات للغة الشعرية ومفرداتها وصورها.

كما أنني أجد أنماطاً أخرى من التناص وأشكالاً أخرى متباينة التوظيف بين النمط الأول والثاني، إذ إن لكل قصيدة طابعاً وأدوات خاصة تمنحها خصوصيتها ونكهتها.

لقد عمدت إلى قراءة شعر محمود درويش في بعض مراحله المتأخرة ظاناً أن فترة مابعد التسعينات فترة متشكلة من نضج الرؤى الشعرية والفكرية لدى الشاعر مما جعل هذه الفترة غنية بأشكال التناص، وأحسبها تشكل مرحلة أكثر نضجاً من سابقاتها فقد انتقيت النصوص التي أقوم بقراءتها وفقاً للتناص من دواوينه المتأخرة من مثل (حصار لمدائح البحر) و (هي أغنية هي أغنية) و (ورد أقل) و (أرى ما أريد) وغيرها.

وقد وجدت مادة غنية وكثيفة لأنماط كثيرة من التناص، يتجلى جلها في التناص المباشر المتكوّن من كثير من التقنيات؛ كتوظيف النص المرجع مطابقاً، وتقنية القناع، أو المباشر المحور به والمعكوس وغير ذلك.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كما أنني وجدت أبعاداً تناصية أخرى كذلك، تتجلى في التناص غير المباشر وقد كان مكثفاً وواسعاً في شعره، مما يدلل على أن نصوصه الأخيرة تتخذ من التناص أسلوباً تقنياً تتكئ عليه في جانب، كما أنها تشير إلى ثقافة الشاعر الموسوعية في جانب آخر.

أ- التناص المباشر في شعر محمود درويش:

أ- توظيف النص مطابقاً:

لقد حظي هذا النمط من التناص بكم واسع في شعر درويش، فكانت هذه الظاهرة تشكل محوراً واسعاً فيه، امتد بشكل عام على رقعة أعماله الشعرية ومن ذلك ماجاء في قصيدة (موسيقى عربية) في ديوانه حصار لمدائح البحر، يقول محمود درويش:

"ليت الفتى حجرٌ .."
ياليتني حجـرٌ
أكلما شردت عينان
شـرّدني
هذا السحاب سحاباً
كلما خمشت عصفورةٌ أفقاً
فتشت عن وثـنِ! ". (١).

✓ لعل الإحساس بالاغتراب والتشرّد يشكل المحور المضموني في الفقرة الشعرية السابقة، فالترحال إلى الذات والإحساس بالأسى والحزن المصاحب للشعور بالغربة يشكل محور الصور الجزئية في هذه الفقرة، فعندما تشرد

---

(١) درويش، محمود، ديوان حصار لمدائح البحر، الدار العربية للنشر والتوزيع، الأردن، ١٩٨٦، ص(٧).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عينان يرتحل إلى داخله، فيشعر بالتشرّد الذي يثيره السحاب، لأنه يدل على الترحال وعدم الثبات على رقعة في المكان، فيثير في الشاعر احساس الشعور (بالاغتراب) فيرتحل يتشرّد كالسحاب الذي لايملك مكاناً (وطناً) .

وتثير العصفورة في رحلتها (خمشت أفقاً) حالة الاغتراب في صورة جزئية أخرى لدى الشاعر. وإحساسه بالاغتراب هذا والشعور به يجعله يلتجئ إلى شيء يؤول إليه (وثن)، إذ إن التعبد يثير الاحساس بالاطمئنان والالتجاء إلى شيء.

هذا الاحساس المصاحب للصور الجزئية في الفقرة الشعرية السابقة، يجعل الشاعر (الإنسان) يتمنى أن يكون حجراً، كي يمتلك الثبات والقوّة، فإن الوثن حجر إذ تصبح الدلالة العامة له علامة قوّة ورمزاً للثبات، ولذلك نرى الشاعر يبحث عن الاستقرار بدلاً من التشرّد وعن الاطمئنان بدل الاغتراب فيكون الوثن (المنتصب الثابت) ملجأً مكاناً للشاعر ويؤطر هذا المعنى بإطار تناصي واضح(*).

لقد عمد درويش إلى جعل النص الغائب خلفية لمضمون الاغتراب لديه فنقل شطراً من بيت شعر، لكنه بناه بناءً جديداً فحوّل المضمون الشعري فيه وهو مضمون يتمحور حول الشعور بالزمنية والموت إلى مضمون آخر يلائم البعد الدلالي الذي يرصده الشاعر، وهو بعد الاغتراب المكاني، ومما يدلل على أن الاشكالية التي يطرحها الشاعر هي اشكالية المكان (الوطن) قوله في القصيدة ذاتها:

"أكلما ذبلت خبّيزة
وبكى طيرٌ على فننِ

(*) يقول تميم بن مقبل الإيادي في ديوانه (ابن مقبل) ، تحقيق عزّة حسن، دار الشروق العربي، بيروت، ١٩٩٥، ص(١٩٨): (ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر

تنبو الحوادث عنه وهو ملموم)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أصابني مَـرَضٌ
أو صحتُ : ياوطنـي! ". [١].

وعلاوة على إظهار محور المكان (الوطن) أساساً بالشعور بالاغتراب فإن هذه الفقرة تومئ إلى جانب تناصي آخر، ولعل السطر الثاني فيها يومئ إلى بيت أبي العلاء الشهير[**] الذي يتمحور حول الإحساس بالاغتراب جراء الموت والشعور بالزمن .

ويتجلى بيت الايادي في غير موضع في شعر درويش وكأنه هاجس يواكب مضامين الشاعر؛

"هنا وُجـدتُ ولم أوجَـدْ
سـأعثر في هذا القطـار
على نفسي التي امتـلأتْ
بضفتين لنهـر مات بينهمـا
كما يموت الفتـى
"ليت الفتى حَجَـرُ .. ". [١].

يعلّق خليل الشيخ على الفقرة الشعرية السابقة بقوله: "تمر الأمكنة أمام عيني الشاعر سريعاً، فيصيح وهو يراها تتجلى أمامه "هنا وجدت" ثم يرى الأمكنة نفسها تفر وتتلاشى فينفي حقيقة وجوده فيها، ليتحوّل المشهد من ابعاده المكانية إلى أبعاده الزمانية، ومن الأبعاد الخارجية إلى الأبعاد الداخلية،

---

(١) درويش، محمود، ديوان حصار لمدائح البحر،ص(٨).

(**) يقول أبو العلاء المعري: في ديوانه سقط الزند، المجموعة الكاملة، شرح وتعليق ن. رضا، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت، ص(١١٧)، (أبكت تلكم الحمامة أم غنت على فرع غصنها المِيّادِ)

(١) درويش، محمود، ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً، الرياض، الريّس للكتب والنشر، ط٢، ١٩٩٦، ص(٦٤).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويأخذ من ثم البحث عن الذات التي ضاعت بين الحضور والغياب، وأصبحت مثل النهر الذي مات وضفتاه تملآن فضاء المكان، ليفصح المشهد عن رغبة عميقة في التشيؤ وهي رغبة تأخذ صفة تتكرر في شعر درويش، وتتماشى مع بيت شعر لتميم بن مقبل الأيادي." [١].

وتتجلى تقنية توظيف النص الغائب مطابقاً في قصيدته (سنخرج) في ديوانه (هي أغنية هي أغنية) يقول محمود درويش:

"فلتدخلوا في أريحا الجديدة سبع ليالٍ قصارٍ فقط،
فلن تجدوا طفلةً تسرقون ضفيرتها، أو فتى تسرقون فراشته
ولن تجدوا حائطاً تكتبون عليه أوامر تنهى عن الزنزلختِ وعنّا
ولن تجدوا جثّة تحفزون عليها مزامير رحلتكم في الخزانة
ولن تجدوا شرفةً كي تطلّوا على الأبيض المتوسط فيها
ولن تجدوا شارعاً للحراسة ". [٢].

تومئ المفردات الى النصوص الغائبة التي تشير بشكل مباشر إلى دلالات تراثية معروفة، من مثل لفظ (الحائط) و (مزامير) غير أن الشاعر يفجّرها من هذه الألفاظ وما تحيله إلى نصوص غائبة إلى مضامين جديدة في نصه السابق، فمن مميزات الرمز الديني عند الشاعر أنه لا يتوقف عن استخدام اللفظ في المستوى الأول، أو استخدامه كعلامة في السيق اللغوي، ولكن الرمز الديننى والحادثة المنتمية للنص الديني قابلة للتفجير المستمر ... فإننا نستشعر تفجيراً جديداً للفظة (الحائط)، فهو حائط العناد والرفض الفلسطيني الذي ينهض في

---

(١) الشيخ ، خليل، السيرة في إطار الشعر، قراءة في ديوان محمود درويش، "لماذا تركت الحصان وحيداً؟" أبحاث اليرموك، م١٦، ع٢، ١٩٩٨، ص(١٦٦).

(٢) درويش، محمود، ديوان هي أغنية هي أغنية، ط٤، دار العودة ، بيروت، ١٩٩٣، ص(٨).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وجه اليهود ."[١].

ومما يسوغ هذا البعد في هذه اللفظة قوله في بداية الفقرة الشعرية "سبعة ليالٍ قصار فقط" ولعل هذه الجملة تتكئ على نص غائب يحمل معنى العذاب[*] وتحديده لليالي بأنها سبع هي إشارة واضحة إلى ذلك النص، مما يجعل الشاعر يرفض وجود الداخلين إلى أريحا ويرفض خروجه منها، فأصبح النص الغائب الذي تحمله لفظة (الحائط) هنا لها دلالة المقاومة والرفض من قبل الخارجين من أريحا، فهو حائط غير موجود فلا ملاذ لهم، ولن يجدوا جثثاً ليكتبوا مزاميرهم عليها.

إن النص الغائب الأول (الآية) يحوّل مفاهيم النصوص الغائبة الأخرى ويجعلها تقرأ وفقاً لدلالاتها الجديدة في النص الحاضر.

ويتجلّى بعد تناصي آخر مشابه لتوظيف حائط المبكى في الفترة الشعرية السابقة ولا أعني تشابهاً مضمونياً بل هو تشابه تقني، حيث يتجلى النص الغائب ضمن بعد جديد يتحوّل من كينونة في النص الغائب إلى كينونة جديدة في النص الحاضر، يقول محمود درويش في قصيدته إلى سميح القاسم (أسميك نرجسة حول قلبي):

"وكدتُ أعود قُبيل انبثاق الفراقْ
ولكنّ حادثة الوهم تمّت، وتم احتراقُ البراقْ
على شارع عجّ بالحالمين

---

(١) سامي، سحر، التناص الديني في شعر محمود درويش، محمود درويش المختلف الحقيقي، دراسات وشهادات، دار الشروق، للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٩٩، ص(٩٩).

(*) قال تعالى: "سخرها عليهم سبع ليال وثمانية أيام حسوماً" (الحاقة ٧).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبالرحلة الثالثة.". [١].

فالبراق الذي يحمل الرسول(ﷺ) إلى عوالم الغيب ويكون دليله للرؤى الغيبية يحترق في نص درويش، فلا رجوع له، وبقي الفراق جاثماً فلا لقاء.

تجدر الاشارة الى أن الشاعر يوظف التناص هنا وفقاً لرؤاه السياسية والنفسية والفكرية، هذا التوظيف يملي على الشاعر أن يجعل نصوصه محكومة لهذه الحالات، وبذلك فإن نصوصه الغائبة تتحوّل ضمن رؤى النصوص الحاضر. إذ لم أجد الشاعر يوظف التناص بشكل بسيط ولم تكن نصوصه الغائبة وفقاً لهذا التوظيف عفوية وبسيطة، فهي مركبة وتتمازج مع الصور في نصوصه بشكل متداخل مما يجعل اللغة الشعرية ذات إيحاء محتمل للدلالات والمضامين؟

وتشكل قصيدة (على السفح، أعلى من البر، ناموا) في ديوانه ورد أقد محوراً فيه سمات فنية عالية شكلتها تقنية التناص، إذ يحمل هذا النص أبعاداً تناصية متميزة، إذ تحمل اللفظة فيه دلالة لنص غائب، وبالتالي فإن النص الفني قد تشكل من هذه الألفاظ، يقول محمود درويش :

ينامون أبعد مما يضيق المدى فوق سفح تحجّر فيه الكلام
ينامون في حجر صُك من عظم عنقائهم...
وفينا من القلب ما يستطيع الوصول قريباً إلى عيد أشيائهم
وفينا من القلب ما يستطيع انتشال الفضاء ليرجع هذا الحمام

---

(١) درويش، محمود، ديوان هي أغنية، ص(٧٩)، تعلق سحر سامي في مقالها التناص الديني في شعر محمود درويش، ص(٨٤) على الفقرة الشعرية بقولها:

"البراق .. هذا الكائن الطائر، الذي يحلم الشاعر أن يحمله في رحلته الطويلة ويرى به في الزمان والمكان ليصل في النهاية إلى القدس ... وفي هذا استدعاء واضح لقصة الإسراء والمعراج ... ولكن هذه المرّة . ووفقاً للحدث السياسي -يحترق البراق قرب النهايات على شواطئ هذا القلب المرهق.".

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إلى أول الأرض يا أيها النائمون على آخر الأرض فينا سلامٌ عليكم .سلام ". [١].

لعل الفقرة الشعرية هذه تومئ إلى الشهداء الذين تركوا الحياة وقضوا، ومما يدلل على هذا المعنى ألفاظ ومعانٍ ذكرها في الفقرة التي تسبقها، إذ أشار إلى أشلائهم ووجودهم في الخنادق، وغير ذلك من الالفاظ والمعاني الدالة على هذا المعنى.

غير أن الشاعر في هذه الفقرة يومئ بواسطة إشارات فيها إلى نصوص غائبة، فاللفظة (ينامون) لعلها تومئ إلى نومة أهل الكهف أو لعله يطرح قضية حياة الشهيد، إذ إن الشهيد في الفكر الاسلامي حي عند ربه يرزق، إذن فإن اللفظة الأولى من النص تشير إلى أكثر من معنى دلالي يومئ إلى نص غائب، ومما يسوغ ما ذهبت إليه من عملية حياة الشهيد هو لفظ (العنقاء) التي ترمز إلى التجدد والانبعاث، وكأن الشاعر يؤمن بموت الشهيد وحياته من خلال هذه الألفاظ الدالة في مجملها على الانبعاث والحياة للشهيد بعد الموت ، وقد عبّر الشاعر عنه بدلالات كثيرة من خلال توظيف نصوص غائبة دالة في مجملها على هذا المعنى.

ويظهر نص غائب في ثنايا قصيدة (جملة موسيقية) في ديوانه (أرى ما أريد) يظهر ضمن فقرة شعرية فيها إذ يقول:

"رجلٌ ما يغسلُ الآن القمر
بدلاً منّا
ويمشي فوق بلور النَهَرْ
فلماذا يقع اللون على الأرضِ

---

(١) درويش، محمود، ديوان ورد أقل، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ١٩٨٧، ص(٣١).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لماذا نتعرى كالشجر؟ ". [١].

هذه الفقرة تتشابه بالمضمون مع فقرات النص، تلك الفقرات القائمة على أن أحداً يقوم بعمل بدلاً عن أحد، غير أن هذا العمل لا ينجز ويتحوّل إلى حالات من الموت أو دلالاته.

وتأتي هذه الفقرة على النمط الدلالي ذاته، فها هو الرجل النكرة (رجلٌ ما) يقوم بغسل القمر بدلاً منّا، ولغسل القمر دلالات ايجابية ولعله يومئ إلى ظهور (نجمة المجوس) الدالة على ولادة سيّدنا المسيح عليه السلام الرامز إلى الحياة، ومما يدل على أن الرجل النكرة هو السيّد المسيح قول الشاعر (ويمشي فوق بلور النهر) لأن المسيح عليه السلام هو الذي مشى على الماء. غير أن هذه الصور الدالة بمضمونها على الّحياة وتجلي حالاتها، تنعكس إلى الضد، فتقع الألوان على الأرض وتتجلى دلالات الموت فيتعرّى الشجر والإنسان، لأن البعث الحقيقي لا يقوم به غير المتكلم فلو قام المتكلم (الضمير الجمعي) بفعل الحياة لأثمرت الصور الأولى الدالة على الّحياة صوراً أخرى دالة عليها، لكن الخلل الذي أدى إلى ظهور حالات دالة على الموت أن غير ضمير المتكلم هو الذي قام بالفعل.

وتجدر الاشارة إلى أن الشاعر استثمر بعد التناص ليجلي هذه الفكرة من خلال دلالة المسيح (الماشي على الماء) على الحياة، فهو رمز للحياة في الفكر المسيحي، لكن منطق النص أحال نتيجة أعماله إلى دلالات سلبية (تعري الشجر والإنسان) وبذلك فإن الشاعر قد استثمر هذا النص (الغائب) وفقاً لرؤى خاصة.

إن الاشارة في النص الحاضر تحيلنا إلى نص غائب له علائق صعبة ومركبة، يصعب كشفها في القراءة الأولية، ومع أنني أناقش توظيف التناص مطابقاً

---

(١) درويش، محمود، ديوان أرى ما أريد، ط١، دار توبقال للنشر ، المغرب، ١٩٩٠، ص(٤٧).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للمرجع إلا أنني لا أجده مطابقاً تماماً لأن الشاعر يهدم بنيته في نصه الغائب ليبنيه بناء آخر في نصه الّحاضر، مع وجود ظلاله المرجعية.

وتتجلى مثل هذه التقنية في كثير من قصائده ومنها (هدنة مع المغول أمام غابة السنديان)، يقول محمود درويش:

" كل قلب هنا لا يردُّ على الناي يسقط في
شرك العنكبوت، تمهّل لتسمع رجع الصدى
فوق خيول العَدو، فإن المغول يحبون خمرتنا
ويريدون أن يرتدوا جلد زوجاتنا في الليالي، وأن
يأخذوا شعراء القبيلة أسرى، وأن يقطعوا شجر السنديان ". (١).

إن الفقرة الشعرية السابقة مفعمة بالنصوص الغائبة، منها أن القلب لا يرد على الناي ولعله يكون (المزامير) وما تحمله من دلالات دينية أي لا يتمشّى وتعاليم مزاميرهم يهلك، ويكني عن هلاكه ببناء العنكبوت عليه بل بأن يقع فريسة للعنكبوت.

ورجع صدى الناي وما يملك من دلالات يتحوّل إلى عدوّ فوق خيله، وهو فوق الخيل للقتال ، والشاعر هنا يجعل عنصر الموت ضمن صورتين تدلان على الموت بطريقة بدائية (بشَرك العنكبوت) والقتل بواسطة أداة قديمة (تدل عليها الخيل).

ثم يوغل الشاعر برصد حالات الموت للذي لا يستمع للناي بصور جزئية أخرى، ترتسم من خلال صورة المغولي وما يحمل من دلالات ورموز على الموت، هذا المغولي الذي يحب (خمرتنا) وللخمرة دلالات على الحياة؛ إذ إنها من الرموز التي تشير ضمن الفكر الديني المسيحي إلى الحياة، غير أن ارتباطها بالمغولي تعد من قبيل الموت، وتكون النساء هنا لهن دلالة على الموت لارتباطهن بصورة

---

(١) المصدر السابق ، ص(٣٧).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المغولي هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن الاشارات بواسطة الخمرة والنساء تعد من قبيل الترف الذي يحبه المغول وهو يشكل بعدا دالاً على الموت ايضا لأن الخمرة خمرتنا ولأن النساء نساؤنا.

إن الشاعر يرصد ملامح صوره الدالة على الموت بصور تتكئ على نصوص غائبة تشير إليها اللغة الشعرية لتظهر جانب النص الغائب فيها، وتحوّرها وفقاً للنص الحاضر، لتعبّر عن المعاني ضمن دلالات عميقة وضمن أبعاد فنية تجعلنا نقرأ النص بصورة أجمل .

وتظهر صور مركبة للنص الغائب في قصيدة (على حجر كنعاني في البحر الميت)، يقول محمود درويش:

"نامت أريحا تحت نخلتها القديمة، لم أجد
أحداً يهز سريرها، هدأت قوافلهم فنامي..
... قتلاي أم رؤياي تطلع من منامي ..
الأنبياء جميعهم أهلي.. ولكن السماء بعيدة
عن أهلها، وأنا بعيد عن كلامي.." (١).

ويعلق أحمد الزعبي على الفقرة الشعرية السابقة بقوله: "فأريحا النائمة تحت النخلة أو الوطن الذي ينتظر التحرير والولادة من جديد يشبه مريم العذراء المنتظرة مولودها . فيطلب اليها جبريل بأمر الله "وهزّي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنيا" لكن نخلة أريحا، يرى الشاعر، ونخيل الوطن كله ظل ساكنا لأنه "لم يجد أحداً يهزه" أو يحرّك فيه ثورة الحياة والتحرير، فلم يحدث النص ولم يتم المخاض والولادة من جديد. كما لم تتم (رؤى) النصر والتحرر، لسقوط

---

(١) درويش، محمود، ديوان أحد عشر كوكباً، ط١، دار الجديد، بيروت، ١٩٩١، ص(٥٦).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

صارماً يحكم هذه الفنيّات ، فإن كان قد تعامل مع النص الغائب بشكل واضح مباشر في بعض نصوصه، وهي قليلة، فإنني أجده يتعامل مع النص الغائب وإشاراته ضمن لغة معقدة تومئ إلى نصها الغائب وفق إشارة، لكنها لا تكشفه، فتبيّن أجزاءً منه لتخفي أجزاء أخرى، أو تخفي معظم الأجزاء، والطرح الصعب للغة الشعرية عنده وارتباطها بالغموض له كم واسع على رقعة أعماله التي انتقيتها.

لقد عدد محمود درويش من تقنياته في توظيفه التناص، حتى أصبح النص الغائب المألوف غير مألوف لتراكم الصور المحاذية له في النص الحاضر .

ولغموض اللغة التي يصوغ الشاعر منها نصوصه الحاضرة المصاحبة لإشارات النصوص الغائبة، حتى تصبح الاشارة نفسها غامضة وتصبح القراءة نمطاً من الإحتمال ليبقى النص أو الدلالة مرجأً، يقول محمود درويش في قصيدة (كان ينقصنا حاضر):

"... لنذهب، كما نحن. جئنا
مع الريح من بابلٍ
وتسير إلى بابلٍ ...
لم يكن سفري كافياً
ليصير الصنوبر في أثري ... ". (١).

لعل السفر هنا يومئ إلى الرحيل الذي يشعر المتحدث بالغربة، فالسفر يأتي مع الريح وللريح دلالات سلبية تجعل المتحدث يشعر باليباب، فلا تنبت شجرات الصنوبر في أثره، هذه اللغة فيها غموض قد تتفتح دلالاتها من خلال كشف للنص الغائب، فمن الذي تنبت النباتات إن أتى من السفر؟ أظن أن

---

(١) درويش، محمود، سرير الغريبة، ط٢، رياض الريّس للكتب والنشر، ٢٠٠٠، ص(١٥).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشاعر يومئ إلى (تموز) غير أن سفره إلى عالم الحياة لم يكن كافياً لتنتشي الحياة وتبدأ دورة الربيع كما في الاسطورة ، وهذا التوظيف يومئ إلى دلالات الرحيل والغربة ويتناسب معها.

إن توظيف النص الغائب ضمن هذا المستوى يشكل بعداً فيه غموض ، فقد جاءت اللغة الشعرية لغة إيحائية، تومئ الى النص من خلال لفظة بابل وصورة (ليصير الصنوبر في أثري) ضمن بنية تركيبة معقدة يصعب حلها، وعلى ذلك فإن قراءتي لهذه القطعة تعد قراءة احتمالية، فما زال النص مرجاً دلالياً.

وبمثل هذا المستوى جاءت مقطوعات كثيرة في نصوص كثيرة منها في قصيدة (فرس للغريب) يقول محمود درويش:

"... في داخلي خارجي. لا تصدق دخان الشّتاء كثيراً
فعمّا قليل سيخرج إبريلُ من نومنا. خارجي داخلي
فلا تكترث بالتماثيل ... سوف تطرّز بنت عراقية ثوبَها
بأول زهرة لوزٍ وتكتبُ أوّل حرفٍ من اسمكِ
على طرف السّهم فوق اسمها...". (١).

لعل الفقرة الشعرية السابقة تومئ في مضمونها إلى حالة الانبعاث ذلك الانبعاث الذي يعقب الشتاء، فالشتاء الذي يكون قاسياً دالاً على الموت وفيه (دخان) عدم وضوح الرؤية ، يخرج إبريل (الربيع) بعده، ولعل الشاعر يعبّر بواسطة هذه الصورة الشتاء والربيع عن واقع سياسي وفكري يخص منطقتنا، وهو يعالج ما تشكله حضارة الشمال ضد حضارة الجنوب.

---

(١) درويش، محمود، ديوان أحد عشر كوكباً، ص(١٠٠).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن الشاعر يناقش هذا المحور الدلالي بواسطة صورة ذات طرفين؛ الأول الشتاء والثاني: الربيع، وهذه الصورة تتكئ على نص غائب تشكل من دورة حياة تموز وعلى ذلك تفهم كيف يخرج إبريل من النوم (الموت).

إن الشاعر بعدما يخرج إبريل من النوم بواسطة توظيفه لاسطورة تموز يواكب رصد ملامح الحياة ليجعل الفقرة الشعرية دلالات ايجابية دالة على الحياة، ويجلي هذه الدلالات بصور جزئية، فبذكر البنت تبدأ الصور تشير إلى الحياة وللبنت دلالات على الحياة فهي أنثى ثم يجمعها بالذكر ضمن بعد يتكئ على نص غائب (كيوبيد) فهي ترسم اسمها على حافة سهم مع اسمه وهي تطرّز ثوب زفافها لهذا اللقاء في فترة النشوة والإخصاب (بداية تفتح اللوز) وهو بداية إبريل الدال رمزياً على الحياة.

إن ألفاظ الشاعر ليست مجانية؛ فلكل لفظة إحالة ودلالة تتكئ في معظمها على نص غائب، وعلى ذلك فإن للفظة الواحدة ظلاً أو ظلالاً تثري اللغة الشعرية وتجعلها متعددة الدلالة فيصبح المعنى أو المضمون خاضعاً للاحتمال وتبقى القراءة الأخيرة مرجأة.

ومن الألفاظ ذات الظلال التي تومئ إلى نص غائب قوله في قصيدة (الحوار الأخير في باريس):

"قد اعترفوا أنهم قتلوني
ولكنهم عانقوني طويلاً
ودسوا مكان الرصاصة عشرين ألف فرنك مكافأة للخطاب الذي سوف اقنع فيه اليسار الفرنسي أن السجون على ضفة النهر مستشفيات وأنّ دمي مائدة". (١).

لعل الشاعر يومئ إلى تاريخ القصيدة أو الزمن الواقعي الذي يتشكل من ملامح سياسية في الفقرة الشعرية السابقة ، غير أن لفظة (دمي مائدة) فجرت معاني تتكئ على نص غائب.

---

(١) درويش، محمود، ديوان حصار لمدائح البحر، ص(٥٣).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن الشاعر يقنع (اليسار الفرنسي) في تاريخ القصيدة بمعطيات خاطئة عن شرق النهر (نهر الأردن) بأسلوب تهكمي، فيحوّل (الأشياء إلى ضدها لتصبح السجون مستشفيات ويصبح (دمه مائدة). و (دمه مائدة) فيها اشارة إلى فكرة الفداء في التراث المسيحي، تلك الفكرة التي تجلي مضمون الموت من أجل الحياة. أي أن السيد المسيح عليه السلام قد فدى بدمه البشر فكان موته حياة للآخرين (مائدة).

وتتجلى الألفاظ بظلالها التراثية في قصيدته (أنا العاشق السيئ الحظ)، يقول محمود درويش:

"أنا العاشق السيّئُ الحظ. قلت كلاماً كثيراً

وسهلاً عن القمح حين يفرّخ فينا السنونو

وقلت نبيذ النعاس الذي لم تقله العيون.

....." [1].

ترتبط لفظة (القمح) بتفريخ السنونو وللتفريخ دلالات على الخصب والإنجاب، والتفريخ هو بداية لحياة جديدة، واستمرارية لنوع السنونو الذي يعيش مع الإنسان وفي بيوته فهو استمرار للحياة أي أن الشاعر يشير من خلال صورة السنونو الى صورة دال على الحياة وهذه الصورة ترتبط بسياقها بلفظة (القمح) هذه اللفظة الدالة على الحياة، فهي رمز المسيح عند المسيحيين باعتبارها تموت لأجل ان تتكاثر تدفن (تموت) من أجل الحياة، فهي دالة على الحياة كما أنها تدل في الفكر الديني الاسلامي على الخصب والزيادة في الخير والحياة.

لقد اختصر محمود درويش دلالات صور الحياة باكثر من صورة وباكثر من نص غائب في لفظة واحدة، فاللفظة صورة بل للفظة صور تملك دلالات تومئ الى معنى نص غائب. وكذلك الحال ينطبق على لفظة (نبيذ) وهي لفظة تحمل ظلاً

---

(١) درويش، محمود، ديوان هي أغنية هي أغنية، ص(٤١).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مشابهاً للقمح في الديانة المسيحية.

وتتكئ بعض الالفاظ لدى الشاعر على أكثر من نص غائب، إذ تمتلك الفقرة الواحدة أو اللفظة الواحدة دلالات كثيرة لنصوص غائبة متعددة، ومن ذلك ما جاء في قصيدة (على السفح أعلى من البحر، ناموا)(*). وهي قصيدة تمتلك اللفظة فيها أو الصورة دلالات مكثفة لأكثر من نص فلفظة (ناموا) تحمل احتمالات لتلك النصوص فهل النوم هو نوم أهل الكهف الذين ناموا ثم استيقظوا فلم يموتوا كالشهداء، تماماً ، كما أن لفظة ناموا (للأموات أو الشهداء) تومئ في الوقت نفسه إلى الآية القرآنية (ولا تحسبنّ الذين قتلوا في سبيل الله امواتاً بل احياءٌ عند ربّهم يُرزقون)(١). هل موتهم أو استشهادهم وصوت المتحدث (ضمير الجمع) وهو حيّ هل يملك ايحاءات الى نص غائب آخر؟ فالذين استشهدوا صدقوا ما عاهدوا عليه ثم المتحدث (ضمير الجماعة) ينتظر للوصول اليهم، لأن للقلب قدرة على الاتصال بهم ونهج منهجهم في النوم (الموت). وكأني بالشاعر يضع خلفية لهذه الفقرة الشعرية هي الآية القرآنية (من المؤمنين رجالٌ صدقوا ما عاهدوا الله عليه فمنهم من قضى نحبه ومنهم من ينتظر وما بدّلوا تبديلا) (٢).

ويعلّق نعيم العرايدي على الألفاظ وما تحمله من نصوص غائبة وتحمل أبعاداً فنية تغذي النص الحاضر في كثير من ملامحه المضمونية والفنية إذ يقول في تعليقه على لفظة (الهدهد) في قصيدة (الهدهد):

"إن الشاعر يحمل الكلمة الواحدة "الهدهد" قصة اسطورية كاملة. هذا ما نعنيه بقولنا، الانتقال باللغة من كونها شيئاً محدداً ثابتاً إلى كونها طاقة إيحائية

(*) أنظر صفحة (٢١٥) من هذا البحث.

(١) سورة آل عمران، الآية ١٦٩.

(٢) سورة الأحزاب، الآية ٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبـــؤرة دلالية تحمل إمكانيات متعددة."[١].

إن ألفاظ الشاعر مشحونة فألفاظه تملك معجماً خاصاً متكئاً على أبعاد متعددة وكلها تومئ إلى نصوص غائبة دينية أو أسطورية أو تراثية أو شخصية أو فكرية .. الخ. وكأن الشاعر لا يتعامل إلا مع الكلمات المشغولة. ومن معجمه قوله في قصيدة (ليلُك من ليلَك).

"كلما عسعس الليل فيك حدَستُ
بمنزلة القلب مابين منزلتين: فـلا
النفس ترضى، ولا الـروح ترضى .... ". [٢].

إن الشاعر في الفقرة الشعرية السابقة يستلهم ألفاظه من التراث الذي يحمل مضامين خاصة فاللفظة (عسعس) مرتبطة بالليل هي من الآية الكريمة (والليـــل إذا عسـعس).[٣]. والجملة: (المنزلة بين المنزلتين) هي ألفاظ ليست مجانية وإنما هي تشكل تناصاً مع القاعدة الثالثة للمعتزلة[*].

إن ألفاظ الشاعر مشحونة ولها ظلال، وألفاظه مشبعة بالدلالات المتناصة، وكأن الشاعر يضع مهاداً أولياً للغته الشعرية قوامها معجم خاص، فألفاظه لا تخلو من دلالات تناصيـة بشكل دائم، وبذلك فإنه يحمل، اللفظة صورة ويطلق

---

(١) العرايدة، نعيم، الفلسفاريخية والبنية التحتى في شعر محمود درويش مكتبة كل شيء، حيفا، دراسات ١٩٩٤، ص(٨٥).

(٢) درويـش، محمـود، ديـوان سـرير الغريـبـة، ص(٣١-٣٢).

(٣) ســورة التكويـر، الآيـة ١٧.

(*) يقول محمد بن عبدالكريم الشهرستاني في كتابه الملل والنحل بتعليق أبو عبدالله السعيد المندوة، ط١، ج١، الصادر عن مؤسـسة الكتب الثقافية، بيروت، ١٩٩٤، ص(٣٨) يقول: "القاعدة الثالثة: القول بالمنزلة بين المنزلتين .. فتنكر الحسن في ذلك، وأقبل أن يجيب قال واصل بن عطاء: أنا لا أقول إن صاحب الكبيرة مؤمن مطلقاً ولا كافر مطلقاً، بل هو في منزلة بين المنزلتين."

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

احتمالات كثيرة في لغته وألفاظه، مما يرقى بنصوصه الحاضرة فنياً ومضمونياً.

تجدر الاشارة إلى أن الشاعر ينوع في أساليب توظيفه للتناص، فمن توظيفه للتناص بشكل يوازي النص المرجع وتوظيفه لألفاظه وصوره ذات الظلال الى توظيفه تقنية القناع.

ومما جاء لديه في تقنية القناع قصيدته (رحلة المتنبي إلى مصر) في ديوانه حصار لمدائح البحر، يقول محمود درويش:

"للنيل عاداتٌ
وإني راحلٌ
أمشي سريعاً في بلادٍ تسرق الأسماء منّي
قد جئتُ من حلب، وإني لا أعود إلى العراقِ
سقَطَ الشمال فلا ألاقي
غير هذا الدرب يسحبني إلى نفسي ... ومصرَ
كم اندفعت إلى الصهيل
فلم أجد فرساً وفرساناً
وأسلمني الرحيلُ إلى الرحيل
ولا أرى بلداً هناك
ولا أرى أحداً هناك
الأرض أصغرُ من مرور الرمح في خصرٍ نحيلْ
والأرض أكبر من خيام الأنبياء
ولا أرى بلداً ورائي
ولا أرى بلداً أمامي
هذا زحامٌ قاحلٌ
والخطو قبل الدرب، لكن المدى يتطاولُ .. ". (١).

٥٢٨٠٨٢

---

(١) درويش، محمود، ديوان مديح الظل العالي، ص(٣٧-٣٨).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تبدأ الفقرة الشعرية بالرحيل إلى النيل الذي له عادات تبدو إيجابية، إذ يتجه الشاعر إليه، وقد ذكر النيل لما له من دلالات تومئ إلى نصوص غائبة كثير منه فهو الخصب وهو القوة التي ترمز .... الخ.

لقد بدأت رحلة الشاعر إلى المكان (مصر / النيل) غير أن إشكالية الشاعر تكمن في المكان ذاته، فهو راحل عن حلب (المكان) وهو لن يعود إلى العراق (المكان) فهو يشعر بالغربة والوحشة، فكان مشيه (سريعاً) لأن الأمكنة تسلبه شخصيته وكيانه وتعريه فهي (تسرق الأسماء).

إن الشاعر يوثق علاقته بالمكان، تلك العلاقة القائمة على السفر والترحال والاغتراب فقد سقط الشمال، وتأخذه الدروب إلى معادل لهذه الأمكنة (مصر) وكأنها نفسه، غير أنه يلاقي المكان لا يفي بالغرض، فإن كان قد هرب من البلاد التي تسلب أسماءه إلى الصهيل (مصر) فإنه يخفق في توطيد علاقته بها، فلا يجد فرساناً ولا فرساً، لقد أغوى الشاعر صوتُ الصهيل لكنه يرتد ليتحدث عن همه (فقدان المكان) وكذلك فقدان الانسان (ولا أرى أحداً هناك) فتضيق في وجهه الأرض(*) ويشبهها بالخاصرة المطعونة.

إن الفاعلية النفسية للصورة الشعرية (الخاصرة المطعونة) تشكل الأبعاد النفسية للشاعر، حيث يشعر بالموت والاغتراب. ثم يكرر اللازمة التي تشكل قلقه ومعاناته فلا يرى بلداً ولا يرى أحداً مع وجود الإنسان على رقعة المكان لكن ازدحام الناس قاحلٌ (كغثاء السيل).

(*) لعل الشاعر يضع خلفية لإحساسه بضيق المكان ضمن نص غائب انظر مثلاً قوله في سورة التوبة الآية ٢٥، يقول تعالى "وضاقت عليكم الأرض بما رحبت ثم وليتم مدبرين" وقوله في الآية ١١٨ من السورة ذاتها "حتى إذا ضاقت عليهم الأرض بما رحبت وضاقت عليهم أنفسهم".

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن الشاعر يتقمّص المتنبي(**) وإحساسه بالاغتراب عن المكان وعن الانسان فهو مستوحد، وتظهر همومه ضمن ابعاد كثيرة منها البعد القومي يقول محمود درويش في القصيدة ذاتها:

"والروم حول الضاد ينتشرون
والفقراء تحت الضاد ينتحبون
والأضداد يجمعهم شراعٌ واحد
وأنا المسافر بينهم، وأنا الحصار: أنا القلاع
أنا ما أريد ولا أريد
أنا الهداية والضياع
وتشابه الأسماء فوق السُّلّم الملكيّ
لولا أن كافوراً خداعُ." (١).

يتضح من الفقرة الشعرية أن قلق الشاعر يكمن في أنه يخاف على الضاد من الروم، فهمه قومي، وقلقه قلق ليس نفسياً أو ذاتياً وإنما هو قلق يمتلك حسّاً جمعياً، فلغته وعروبته في خطر يتجمّع الروم (غير العرب) حول الضاد لينقضوا عليها بينما اصحاب اللغة ضعفاء لاعمل لهم إلا الانتحاب فلا فاعلية لهم.

ومع أن الأضداد تتجمّع تحت اسم الروم وهم أضداد لا علائق حقيقيّة بينهم، إلا أنهم يتجمّعون ضد الضاد، ويتجلي موقف المتنبي/ درويش في تحقيق ذاته فهو كل شيء فهو الحصار وهو الصمود وكل شيء غير أن كافورا (القائد) قد خدعه

(**) يعلّق خالد الكركي في كتابه الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، الصادر عن دار الرائد العلمية، عمان، ١٩٨٩، ص(٢٣٥) "ويكشف هذا النص الشعري مدى تحقق رمز المتنبي في ذات الشاعر المعاصر، وقدرة درويش على استيعاب تجربة أبي الطيّب بأبعادها المختلفة: الذاتية والقومية والانسانية، في ذلك الزمان القاحل إلا من سيف الدولة، وهذا الزمان قاحل ولا سيف دولة. فالدول توزع كالهدايا، "والسبايا في حروب السبي تفترس السبايا" الضفاف هناك والنهر غائب ، والوطن قصيدة جديدة ..".

(١) درويش، محمود، ديوان حصار لمدائح البحر، ص(٤٥).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وحطم موقف ثورته.

لقد احتشد في هذا النص (رحلة المتنبي الى مصر) اكثر من نص، غير أن تقنية القناع وتقمص شخصية المتنبي كانت التقنية الأهم ضمنه فهي تشكل رقعة النص كاملة.

ويتجلى في ديوانه ورد اقل قناع (يوسف) عليه السلام في قصيدته (أنا يوسف يا أبي) اذ يطرح فيها علاقة الانسان مع الإنسان وظلم الانسان لأخيه، يقول محمود درويش :

""أنا يوسف يا أبي. يا أبي، اخوتي لا يحبونني لا يريدونني بينهم يا ابي
يعتدون عليّ ويرمونني بالحصى والكلام . يريدونني ان أموت لكي
يمدحوني . وهم اوصدوا باب بيتك دوني وهم طردوني من الحقل، هم اوقعوني

في الجب واتهموا الذئب، والذئب ارحم من اخوتي ... ابت ! هل جنيت على احد
عندما قلت اني: رأيت احد عشر كوكبا ، والشمس والقمر رايتهم لي ساجدين". (١).

إن الشاعر يتقمص صورة يوسف، وهذا الرمز (يوسف) له حضور في شعر درويش وكأنه هاجس ما برح فكره، وقد تقنع(*) به في هذا النص وهو نص يقوم على اظهار حقد الانسان على اخيه ، فالصور التي جاءت في النص محورها المضموني يقوم على مفارقة بين يوسف وإخوته، وقد ظهر النص القرآني جلياً في هذه القصيدة حتى أن الشاعر قد صرح به في نهايته.

(١) درويش، محمود، ديوان ورد اقل ، ص (٧٧) .

(*) انظر جابر، ناصر يوسف، المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجاً، رسالة دكتوراة الجامعة الأردنية، ١٩٩٩، ص(٢٩٧)، وهو يعلّق على الفقرة الشعرية: "ولأن القارئ يُدرك أن غرض الشاعر لايمكن أن يكون توثيقيّاً أو تسجيليّاً، أو اجترار رؤية تاريخية متوارثة، فإنه يدرك أن هذا النص يحمل من خلال لعبة التناص أكثر مما يبدو أنه يحمله، إذ ما أشبه اليوم بالبارحة، وما أشبه يوسف الذي رماه إخوته في الجب واتهموا الذئب بقتله، بالشاعر، أو بمن يقدّم الشاعر إفادته عنه من إنسان فلسطيني. أوهمه إخوته أو أوهموا أباه برغبتهم مصاحبته وحمايته ثم قاموا برميه في الجب واتهموا الذئب/ العدو بقتله."

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يقول خليل الشيخ: " .. بدأ درويش بعد ذلك مرحلة تميّزت بالإتكاء على الموروث واستخدام تقنية القناع والمرآة، ينتج نصوصاً ذات أبنية حيوية تتوالد في فضاء نصوص أخرى، وتتشكّل في الوقت نفسه على نحو مستقل، فقد استلهم درويش حكاية النبي يوسف، وجسدها لحظة غنائية مثقلة بالحزن، قادرة على على الجمع بين الخاص والعام، وإن كانت حركة الأنا فيها تتصاعد، لتظل محكومة بسقف السورة القرآنية التي تجيء على علاقة خلاقة بين الواقع والحلم. أما في "أحد عشر كوكباً" فيعود درويش ليستلهم حكاية النبي يوسف على نحو مغاير حيث تخبو الحكاية، وينطفئ الحلم وتتراجع عن كونها قناعاً يشي بالتميّز والفرادة، التشكل خلفية المشهد الحزينة وتوجه سيره، ويكون امتزاجها مع البعد الأندلسي مؤشراً على طبيعة العلاقة بين لحظتين متغايرتين تشير الأولى إلى الصعود في حين تنذر الأخرى بالانهيار.."[1].

وينوّع الشاعر في توظيفه تقنية القناع فيحمّل (أوديب) الملك دلالات جديدة تقوم على نقض أو عكس النص المرجع لها، فأوديب غير نادم على ما فعله بالملك والده وزوجته وأمه. يقول محمود درويش:

[ما حاجتك للمعرفة .. يا أوديب]

"ما حاجتي للمعرفة؟
لم ينجُ مني طائرٌ أو ساحر أو امرأة.
العرش خاتمةُ المطاف، ولا ضفاف لقوّتي
ومشيئتي قدرٌ. صنعتُ ألوهتي
بيدي، وإلهةُ القطيع مزيّفة.
ما حاجتي للمعرفة؟ ". [2].

---

(١) الشيخ ، خليل، السيرة في إطار الشعر في ديوان محمود درويش، ص(١٤٢-١٤٣).

(٢) درويش، محمود، ديوان هي أغنية هي أغنية، ص(٦٦).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشاعر يقدّم نموذجاً إنساناً خاصاً من خلال اتكائه على تقنية القناع (قناع أوديب) أو محاورة شخصية أوديب، وتقوم هذه الشخصية على أنها تمتلك ناحية السلطة، فقد تحدث الشاعر عن من يملك السلطة، وجعل المتلقي يدرك أبعاد تفكيره، فهو ليس بحاجة لمعرفة ماضيه بمقدار ما يشكل له الواقع من حضور فاعل فيه، إذ إن الواقع الذي يعيشه رأس السلطة كيفما تكون السلطة همه التملك وفرض هيمنته على غيره؛ فلم ينج طير أو ساحر أو امرأة من شروره ما دام العرش (السلطة) بيده، فهو يتفرّد بكل ما يريد وبالتالي فإنه يفرض نفسه بقوته التي لا تملك ضفافاً وقد ألّــه نفسه.

إن الشاعر يرصد من خلال صورة أوديب (السلطة) واقعاً يتشابه والواقع العربي على رقعة الوطن الكبير ، مستنداً في إظهار المعنى على تقمّص شخصية أوديب تلك الشخصية الخاطئة القاتلة التي تنصب ضمن النص إلهة للناس تقدس.

لقد عمد الشاعر إلى قلب مضمون اسطورة أوديب إلى ضدها فجعل أوديب غير نادم على ماضيه وهمه الوصول الى الحكم. وقد تشكل نصه الحاضر من خلال شخصية أوديب ومحاور أخرى في النص الغائب، فلفظة (ساحر) تومئ إلى حيثيات اسطورة أوديب وقد تكون (المرأة) في النص هي أمه التي تزوجها.

وتظهر ملامح النص الغائب في الفقرة الشعرية التالية، إذ إن الشاعر يستشعرها ليجعلها تشكل دلالات موازية للنص الحاضر، من حيث مضمونها وملامح النص الغائب تظهر في سؤال (أبي الهول) المخلوق الخرافي عن الإنسان وإجابته الإنسان. فقد استثمر الشاعر هذا البعد في النص الغائب ليوظفه توظيفاً جديداً. يقول الشاعر:

"السرّ في الإنسان،

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والإنسان سيّد نفسه وسؤاله
لا علم إلا ما يراه الآن. ". [١].

إذن فعظمة الوجود تتجلى في الانسان (أوديب) الذي يفرض نفسه بقوة في زمنه الراهن، إذ إن الزمن الراهن هو الأساس في إظهار (الأنا/ أوديب/ السلطة). إن الفقرة الشعرية تقدم القوة والصيرورة في الحاضر لا الماضي، فلا حاجة للتذكّر، لا حاجة لتذكّر الأمجاد العربية القديمة. فهذا أوديب القاتل بالأمس والمدنس بالأمس يرقى سدة الحكم في زمنه الراهن. فلا حاجة له بالتذكر لأن الماضي انطوى، وما يبقى إلا الحاضر واللحظة التي تفرض فيها القوة. وعلى ذلك فقد ظهر أوديب قوياً في فقرات النص الحاضر كاملاً:

"أمشي أمامي واثقاً من صولجان خطاي، ظلي أزرقٌ
والناس أشجاري
وللتاريخ أنْ يأتي بكلّ قضاته وشهوده

ليؤرخوا فرحي بملكتي
وأولادي وسورَ مدينتي
وجلالَ أقنعتي
وموت الأمس فيّ وفي المؤرخ. ههنا أحيا، هنا أحيا، هنا
ما حاجتي للمعرفة ". [٢].

القوة في زمانها الحالي ومكانها وصيرورة أوديب تلغي الماضي وتلغي التاريخ وبقوته يكتب التاريخ، بمشيئة القوة يكتب التاريخ فظهور (الأنا/ أوديب) في الوقت الحاضر والمكان الحاضر هو الأساس في صيرورة الأشياء،

---

(١) المصدر السابق، ص(٦٦).

(٢) المصدر السابق، ص(٦٧).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبذلك تفقد الشخصيات تاريخها مع وجود الحاضر القوي فلا حاجة له بالمعرفة.

لعل الشاعر قد اتخذ قناع أوديب ليبرز هماً جماعياً لا فردياً فالقصيدة تقدم شخصية أوديب التي تقنّع بها الشاعر بدلالات حضارية تارخية لا تخص فرداً ولعلها تتحدّث عن الأنا في حالة الجمع.

وقد صوّر الشاعر في شخصيّة أوديب في نصها الغائب لتوائم دلالات عصرية، ونصه الحاضر الذي يطرح أبعاده الفكرية متكئة في جانب على نص غائب هدمت ملامحه القديمة لإعادة بنائه بشكل جديد.

إن الشاعر ينوّع في تقنياته في توظيف القناع، فقد تقنّع أو حاور آخر ملوك الأندلس لكنه لم يبح باسمه، وتحدّث باسمه دون إيضاح فجاء نصه يحاور ما دار في الأندلس على لسان آخر ملوكها بشكل فيه خفاء فلم يتجل اسم آخر الملوك يقول درويش في قصيدة (أنا واحد من ملوك النهاية):

"... وأنا واحد من ملوك النهاية .. أقفز عن
فرسي في الشتاء الأخير، أنا زفرة العربي الأخيرة
....
لا أرى قمراً كان يشعل أسرار غرناطة كُلّها
جسداً جسداً. لا أطل على الظل كي لا أرى
أحداً يحمل اسمي ويركض خلفي: خذ اسمك عني
...
لم أكن عاشقاً كي أصدق أن المياه مرايا
مثلما قلت للأصدقاء القدامى، ولا حبٌّ يشفع لي
قد قبلت "معاهدة الصلح" لم يبقَ لي حاضر
....
سترفع قشتالة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تاجها فوق مئذنة الله ..... ".[1].

واضح أن الشاعر يتحدّث باسم أبي عبدالله الصغير[*] لأن اسمه يرتبط بآخر هزائم العرب في الأندلس، ولفظ غرناطة التي سلم مفاتيحها إشارة واضة إليه، وهو يشكل رمزاً للانهزام وانهدام الحضارة العربية الإسلامية وخاصة في غرناطة آخر معاقل المسلمين.

الشاعر من عنوانه للقصيدة يضعنا باستمرارية الانهزام فالمتحدث واحد من ملوك النهاية أو ملوك الانهزام، إذن هناك ملوك أخرون عاصروا الانهزام قديماً وامتدوا حديثاً، إلى معاهدة الصلح. وتجدر الإشارة إلى أن درويش قد عمد إلى وضع معاهدة الصلح بين قوسين كإشارة تاريخية حاضرة، إذ إن المتلقي -قارئ النص الحالي- يدرك ما تعنيه هذه الألفاظ من دلالات في التاريخ الحاضر.

إن الشاعر يتحدث عن الانهزام الحضاري المتمثل بأبي عبدالله الصغير الذي يترجّل عن فرسه ليكون زفرة موت، إن الشاعر يعالج دلالات الموت والانهزام للحضارة العربية التي تأتي حضارة القشتال لتمحوها بل تهيمن على (مئذنة الله).

إن الشاعر بإزاء رصده حالة حضارية وصراع حضاري بين جبهتين: جبهة خاسرة وهي التي تضم أبا عبدالله الصغير وهو العربي الذي ترجّل (استسلم) وهو زفرة آخر نفس في الحضارة العربية الإسلامية والأخرى القشتال المنتصرين.

---

(١) درويش، محمود، ديوان أحد عشر كوكباً، ص(١٤-١٥).

(*) الزركلي، خير الدين، الأعلام قاموس تراجم، ط٩، ج٦، دارالعلم للملايين، بيروت، ١٩٩٠، ص(٢٩٠) "قال المقري: وهو السلطان الذي أخذت على يده غرناطة وانقرضت بدولته مملكة الإسلام في الأندلس ومحيت رسومها".

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

غير أن هذا الصراع بمدلولاته الحضارية يومئ إلى الحضارة العربية في زمن ما بعد سقوط الأندلس إذ إن هذا الملك أبا عبدالله يرمز إلى حالة الحضارة مرتبطة بالانهزام ليس هو فقط ملكاً متفرّداً بالانهزام فهو واحد من مجموع. والعنوان وأول سطر في الفقرة الشعرية يومئان إلى استمرارية الانهزام فهما مشحونان بهذه الدلالات وأبو عبدالله بداية الانهزام وهو واحد من هؤلاء الملوك.

والشاعر هنا يوظّف النص الغائب مشابهاً لما هو عليه في نصه المرجع لأن الحالة التي يعالجها الشاعر في نصه الحاضر تكاد تتطابع في موضوعها مع النص الغائب.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ب- **توظيف التناص معكوسا أو محورا فيه:**

لعلي وظّفت بعض النصوص في الفقرات السابقة التي تظهر هذا البعد في التناص (توظيف التناص معكوساً أو محوّراً فيه) وهذه ظاهرة غير مَرضيّة، إذ إنني لا أجد نصّاً فنيّاً أقيس عليه تقسيماتي المنهجية في هذا البحث، فلكل نص نكهته الخاصة ومنطقه الداخلي الذي يحكمه وعلى ذلك فقد جاءت النصوص تمتلك الوظائف التناصية بشكل عام، فقد أجد في تقنية القناع محاور أخرى للتناص مثل عكس النص المرجعي أو التحوير فيه أو أجد لفظة تومئ إلى أكثر من نص غائب فيصبح لها ظلالٌ كثيرة وهكذا.

لكنني سأعمد تحت هذا العنوان إلى رصد بعضٍ من القصائد التي وظف محمود درويش فيها نصوصاً غائبة محوّرة عن مصدرها، أو معكوسة، كتقنية اختارها الشاعر أو النص ليظهر النص الحاضر متأثراً بها. ومن القصائد التي تظهر بها تقنية تحوير النص المرجع قصيدة (غرفة في فندق). يقول محمود درويش:

"سلامٌ على الحب يوم يجيءُ، ويومَ يموتُ، ويوم يغيّر أصحابه في الفنادق! هل يخسر الحبُّ شيئاً؟ سنشرب قهوتنا في مساء الحديقة. نروي أحاديث غربتنا في العشاء. ونمضي إلى حجرة كي نتابع بحث الغريبين عن ليلةٍ من حنان، [الخ .. الخ .. ". (١).

إن الشاعر يحوّر في النص القرآني على لسان عيسى بن مريم عليه السلام فتتحوّل مفردات النص الغائب (القرآني) وما تعنيه من دلالات إيجابية إلى دلالات تحمل معاني الاغتراب فالحب يحيا ثم يموت مباشرة ويغير أصحابه في مكان لا استقرار فيه، إنه مكان يدل على القلق والترحال الدائم (الفنادق).

---

(١) درويش محمود، ديوان هي أغنية هي أغنية، ص(٣٧)، قال تعالى في سورة مريم (آية ١٥): وسلام عليه يوم ولد ويوم يموت ويوم يبعث حيّاً) وقوله في (الآية ٣٣): (والسلام عليّ يوم ولدتُ ويوم أموت ويوم ابعث حيّاً).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويعبّر الشاعر عن إحساسه بالاغتراب بصور جزئية متتالية تشير إلى الرتابة فلا تبدل فيها، فهي مستمرة في المكان والزمان، من مثل شرب القهوة، والحديث على العشاء ثم البحث عن الحنان المفقود، وتتجلى الصور الدالة، على هذا السأم والشعور بالاغتراب والملل من خلال صورة لفظية دالة وهي قول الشاعر [الخ..الخ..] هذا الاختصار يبيّن مدى السأم لصوت المتحدث ومدى شعوره بإحساس سلبي تجاه الاشياء على رقعة الزمان والمكان.

وعلى ذلك فقد تحوّلت الألفاظ في نصها المرجع (النص الغائب) لتلائم الحالة التي يناقشها الشاعر ويعيشها، وهي حالة دالة على مضمون فيه سلبية وخوائية.

ويحوّر في نص آية أخرى من خلال قصيدته (أنا العاشق السيء الحظ) يقول محمود درويش:

"وما اسم البلاد التي خيّمت في خطى امرأة جنّةٌ للبكاءْ
ومَنْ أنت ياسيدي الحب حتى نطيع نواياك أو نشتهي
أن نكون ضحاياكَ؟
إياك أعبدُ حتى أراك الملاكَ الأخيرَ على راحتيّ". (١).

لعل الشاعر يتحدث عن إحساسه بالحب والرغبة فيه والخوف منه في الوقت نفسه، إذ إن القصيدة تشير إلى هذه المحاور الدلالية فيها، وعلى ذلك فإن الشاعر قد عبّر عن رغبته بالحب والخوف بصور جزئية كثيرة منها أنه لا يحس بالاطمئنان المكاني لعلاقته بالمرأة المحبوبة وبخطاها ، فبخطاها تخيم الجنّة، لكنها جنّة للبكاء.

ويضع درويش حالته إزاء الحب بتقنية توضع بالاستفهام، فيتساءل عن ماهية الحب، ويستغرب كيف يُطاع وكيف يشتهي أن يكون ضحية له، ويتساءل

---

(١) المصدر السابق، ص(٤١).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عن سيطرة الحب على قلبه فإنه يؤلهه ويعبده ، ويعبّر عن هذا المعنى بوضعه ضمن اشارات الى نص غائب (سورة الفاتحة) ويحور في مضمونها فتتحول العبادة إلى عبادة الحب ذلك المسيطر على البشر والذي ينهي ويأمر ... الخ.

ولعل الشاعر ينقلنا بتحويره للنص الغائب (سورة الفاتحة) وما تحمله من دلالات عقدية إلى محور آخر لعله ينقلنا من قدسية النص التراثي إلى نص لا قدسية فيه، فتتحول دلالاته إلى دلالة خاصة تعبّر عن حالة نفسية للشاعر.

وقد ظهر تحوير النصوص الغائبة في قصيدة (نسافر كالناس) إذ شكل توظيفه المحوّر للنص الغائب أبعاداً دلالية وفنية، تلائم نصه الحاضر يقول محمود درويش:

"طويلٌ طريقك فاحلم بسبع نساء لتحمل هذا الطريق الطويل.
على كتفيك. وهز لهن النخيل لتعرف أسماءهن ومن أي أم سيولد طفل الجليل
لنا بلدٌ من كلام، تكلم تكلم لاسند دربي على حجر من حجر
لنا بلد من كلام، تكلّم بصوت تكلم تكلّم لنعرف حداً لهذا السفر!!.. ". [1].

الشاعر يتحدث في قصيدته المذكورة عند السفر والرحيل وهو جانب من الاغتراب الذي يحسه الشاعر، هذا الاحساس بالاغتراب عبر عنه بصورة، دالة عليه، فيبدأ حديثه بالفقرة الشعرية السابقة بقوله (طويل طريقك) وقد قدم كلمة طويلة ليبيّن دلالات الاغتراب والترحال والتشرد، والحياة والاستقرار هي عبارة عن حلم (فاحلم بسبع نساءٍ ...)، إن لغة الحلم في هذه الفقرة تتجلى من خلال اتكائها على نص غائب غير أن هذا الشعر ينتقل من دلالاته على الحياة إلى دلالات سلبية، وارتباط (الحلم) بلفظ (سبع) يومئ إلى سورة يوسف ورؤيا الملك، لكن الحلم في النص الحاضر هو حلم يخرجنا من الواقع لنعيش فيه، ومع ذلك فإن الحلم يومئ إلى حالة من الكابوس حيث تتبدّل دلالات النساء (دلالات الحياة

---

(١) درويش، محمود، ديوان ورد أقل، ص(٢١).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والخصوبة) الى رؤية ملتبسة تحمل معنى الاجهاض فلا تعرف من هؤلاء النساء أم طفل الجليل (المسيح) ليدل على الحياة فلا ولادة .، بل هو الاجهاض، وينتقل الشاعر من رقعة الحلم (غير الواقع) إلى حالة مشابهة له (غير الواقع) إذ يبني وطنه بالكلمات (لنا وطن من كلام).

لقد استثمر الشاعر دلالات كثيرة لنصوص غائبة تدل بمجملها على الحياة والانبعاث إلا أنه حوّر فيها فأصبحت تدل على الإلتباس والاجهاض، فتحوّلت السنابل (النساء) من كونها دلالة على الحياة في النص الغائب(*) إلى دلالات موت، وتوّل هزّ النخيل (**) في النص الغائب من دلالته على الولادة، الى دلالات تحمل معنى الالتباس وعدم وضوح الرؤية أو تحوّل الى دلالات سلبية بشكل عام.

إن النص الحاضر يبني النص الغائب وفق عملية هدم له، وبنائه بناء جديداً ليتناسب وبناء النص الحاضر من حيث دلالاته وفنيّاته إذ يتحوّل النص الغائب إلى دلالات جديدة مع عدم فقدانه لمرجعيّته فتحيلنا الإشارة دائماً إليها.

يقول محمود درويش:

" ورأيت ريشتها تطرّز طائرين: لشالها، ولشال أختي
وفراشة لم تحترق بفراشة من أجلنا ، ورأيت لاسمي
جسداً: أنا ذكر الحمام يئن في أنثى الحمام.. "(١).

يعلّق أحمد الزعبي على الفقرة في قصيدة (على حجر كنعاني في البحر الميت) ضمن بعد التناص المحوّر فيه بقوله: "لكن تناص الأسطورة هنا يوظف توظيفاً مختلفاً عن فكرته الأصلية وإن كان يتضمنها ويحيل إليها.

(*) أنظر سورة يوسف، الآية (٤٣-٤٨).

(**) أنظر سورة مريم، الآية (٢٥).

(١) درويش، محمود، ديوان أحد عشر كوكباً، ص(٦١).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فدرويش يشير الى العلاقة بين المحب والمحبوبة أو بين الشاعر والوطن أو بين ذكر الحمام وأنثاه، حيث فرق بينهما الموت أو الاحتلال أو الهجران. ولكنه يتجاوز الحزن الأبدي الذي يعانيه الحمام/ الشاعر على هديله" أو وطنه. ويقيم حالة توحد وامتزاج والتآم مابين الوطن والإنسان، مابين ذكر الحمام وأنثاه ومابين المحب والحبيبة. فالشاعر هنا هو "ذكر الحمام" أو هو الوطن الضائع الذي ينئن حزناً وانتظاراً لعودة أنثاه أو حمامته أو حبيبته أو (ابنه) المهاجر المنفي المُبعَد عنه. فعلاقة الوجد والحزن والحداد علاقة مزدوجة متبادلة قائمة بين الأرض والشاعر بين ذكر الحمام وأنثاه، فكل منهما بشوق إلى الآخر، ولا بد، كما يرى الشاعر، أن يتحد الحبيبان وأن يلتقيا ويستبدلا أنين الفراق والنفي والحداد بنشيد الحب والعناق والحرية والتوحد في آخر المطاف."[1].

وبزيادة لفظة واحدة تتبدل الدلالة في نصها الغائب لتبني بناءً جديداً في النص الحاضر يقول محمود درويش:

" .. لو كان جسراً عبرناه، لكنه الدار والهاوية
وللقمر البابلي على شجر الليل مملكة لم تعد
لنا، منذ عاد التتار على خيلنا. والتتار الجدد
يجرّون أسمائنا خلفهم في شعاب الجبال، وينسوننا
وينسون فينا نخيلاً ونهرين : وينسون فينا العراق. "[2].

لقد تبدّلت دلالات النص الغائب بزيادة لفظة عليها فالتتار (جدد) والتتار (على خيلنا). إن الشاعر يوظف هذه النصوص بدلالات جديدة وفقاً لرؤى جديدة يناقشها النص الحاضر.

---

(١) الزعبي، أحمد ، الشاعر الغاضب ومحمود درويش، دلالات اللغة وإشاراتها وإحالاتها، ص(٦٧).

(٢) درويش ، محمود، ديوان أحد عشر كوكباً، ص(٩١).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشاعر في الفقرة الشعرية يعالج مضمون الدار (الوطن) والهاوية فالمملكة المتشكلة في بابل لم تعد لنا (الأنا الجمع أو الشاعران) هذه المملكة المفقودة (الوطن) بمعانيه المجردة والمكانية قد عدا عليها التتار لكنّهم على خيلنا وكأن الشاعر يومئ إلى أن العربي قد أعطوا خيلهم، وما تملك من دلالات رمزية للتتار يسلمونهم حضارتهم المتمثلة ببابل. إن لفظ التتار يومئ تاريخياً إلى القتل والدمار غير أن الشاعر يلغي الزمن الماضي عندما ينعتهم بالجدد وكأنه يريد أن يقول إن حدث التخريب لمملكة بابل (الوطن العربي) مستمر في الزمن الحاضر، فالتتار الجدد (أهل الشمال) يلغون هويتنا فيجرون أسماءنا خلفهم في الشعاب.

لقد عبّر الشاعر عن صدام حضاري بين الجنوب والشمال في هذا النص وأظهر هذا الصدام ضمن فقرات تتكئ على صور لنصوص غائبة حوّر فيها الشاعر ليظهر دلالات نصه الحاضر، مع الإشارة إلى النصوص الغائبة في الوقت نفسه.

تجدر الإشارة إلى أن قصائد محمود درويش لا تتشكل ضمن تقسيمات التناص في هذا الفصل وإنما أجد في النص الواحد أكثر من تقنية، فقد قامت كثير من النص في توظيف النص المرجع مطابقاً على تقنية التضاد والتحوير في النص المرجع إذ إنه لا حدود فاصلة في العمل الإبداعي بين تقنية وأخرى.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إسلامي، يعبّر الشاعر بواسطته عن الضيق في المكان فيضطر لتشتيت أعضائه لعبور الممر ومع ذلك فإن الأرض ضيّقة تعصره فيهرب من واقعه بالتمني بوساطة حرف التمني ليت فيتمنى أن يكون كالقمح بموته يحيا مرّة أخرى -مع استحالة ذلك-، ولفظة القمح المرتبطة بالحياة والموت لها دلالات دينية في المسيحية وكأن الشاعر يتكئ على نص غائب آخر يجلي من خلاله صورة الحياة المناقضة لصور الموت أو مرادفاته (ضيق الأرض) ويتمنى أن يكون (الأرض/ أمنا) كي ترحمه من ضيقها كما يتمنى بواسطة لغة الحلم أن يكون الصخرة التي يحملها، ولعل حمل الصخرة أيضاً يرمز إلى نص غائب (سيزيف) المعذّب.

لقد عمد الشاعر إلى جمع أكثر من نص غائب بتقنيات شعرية متعددة للوصول إلى دلالات شعرية خاصة في نصه الحاضر، فجمع الآيات القرآنية ورمز الحنطة وظلال كلمة الحشر وأسطورة سيزيف ليعبّر عن معاناته من ضيق الأرض، فالمكان الضيّق برموزه يقلق الشاعر ويجعله يشعر بإحساس الموت، فهرب الشاعر من هذا الإحساس إلى لغة الحلم بوساطة الحرف ليت، وعبّر عن هذه الدلالات المتناقضة بنصوص غائبة أشارت اللغة الشعرية إليها.

وتظهر تقنية مزج النصوص الغائبة ضمن لغة صعبة مركّبة في قصيدة (الهدهد) إذ يجمع الشاعر بين شخصيات ثلاث ضمن لغة يلفها الغموض فيصعب الكشف عن علاقة هذه النصوص (الشخصيات) مع بعضها، يقول محمود درويش:

"هل مسّك (العطار) بالأشعار؟ قلنا، قال: خاطبني وغاب
في بطن وادي العشق، هل وقف المعري عند وادي المعرفة
قلنا، فقال: طريقُهُ عبث، سألنا: وابن سينا، هل أجاب
عن السؤال وهل رآك؟ إنما أرى بالقلب لا بالفلسفة
هل أنت صوفي إذاً؟ أنا هدهدٌ ...."[1].

(١) درويش، محمود، ديوان أرى ما أريد، ص(٩٠).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لعل الشخصيات الثلاث التي يناقشها الشاعر ضمن تقنية حوارية هي شخصيات تمتلك فكراً خاصاً، ولها رؤى خاصة من مسيرة الفكر العربي، غير أن هذه الشخصيات كلها غابت، فالعطار غاب في وادي العشق (العشق الصوفي) ولم يظهر وكذلك المعري فإن وقوفه أمام وادي المعرفة والبحث عن الحقيقة طريقة عبثية، لم يستطع الوصول إلى ما يريد، وكذلك ابن سينا فلم يجب عن السؤال.

ويعلّق نعيم عرايدي على الفقرة الشعرية السابقة بقوله: "وهذه التضمينات التي تحمل آلافاً من الصفات أو مئات من الكتب والمقالات التي أثيرت في تاريخ الحضارة العربية التي تفرّعت في تيارات متصارعة مختلفة بين العقلانية والصوفية والسنيّة، كل على فروعها المختلفة شكّلت مأساة الحضارة العربية وذهبت ضحيتها كبار وعظام الأدباء والمفكرين العرب... وأبو العلاء المعري الشاعر المعروف صاحب الفكر المعروف في التاريخ العربي الذي اتهم بالزندقة والعبث وكان أحد ضحايا هذا الصراع.. وابن سينا الفيلسوف العربي الشهير.. فقد كان هو الآخر وفكره ضحية من ضحايا الانفتاح العربي."[1].

أما الهدهد فله سمة فكرية حضارية في هذا الزمن، فهو صاحب رؤى وله طريقته بالوصول إلى المعرفة (النبع) بطريقته الفكرية الجديدة وبذلك يكون كالشخصيات الفكرية القديمة، لكنه يختلف عنها ضمن رؤياه "فحين لا يجب الشاعر إن كان صوفياً أم لا، فهو بذلك يتردد في استعمال كلمة "صوفي" والتي لها مفاهيم محددة في الحضارة العربية."[2].

ويظهر تداخل النصوص في قصيدة (كن لجيتارتي وتراً أيها الماء) ضمن لغة قد تكون أسهل من لغة (الهدهد) وبإشارات قد تكون أكثر مباشرة، يقول محمود

---

(١) العرايدي، نعيم، الفلسفاريخية والبنية التحتى في شعر محمود درويش، ص(١٠٠-١٠١).

(٢) المصدر السابق، ص(١٠١).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

درويش:

"كُـن لجيتارتي وتـراً أيها الماء. لا مصرَ في مصر، لا
فاسَ في فاسَ، والشام تنأى. ولا صقر في
راية الأهل، لا نـهر خلف النخيل المحاصر
بخيول المغول السريعة. في أي أندلسٍ أنتهي، ههنا
أم هنـاك ..."[1].

الشاعر بصدد الحديث عن زمنين: الزمن الحاضر الممتد إلى المستقبل وهو زمن غير مريح لأن الشاعر قلق فيه ويرزخ تحت (رايات كولومبوس الأطلسية). والزمن الماضي الممتد إلى الحاضر، وهو زمن أيضاً غير مريح، لأنه زمن فيه صور تدل على انهزام الحضارة العربية والشاعر منها، فمن الصور التي تدل على الزمنين الماضي والحاضر أن مصر ليست هي كما هي معهودة فقد تبدّلت وكذلك فاس والشام تبتعد، إن المكان يؤرق الشاعر يفقد هويته وهو مرتبط بالإنهزام فراية (الأهل) ليست قوية لا صقر يخرج منها، والنهر قد جفّ (دجلة) بسبب المغولي الذي يحاصره ، فلا ريّ للنخيل العربي، وعلى ذلك فإن صوت الإنسان العربي الغريب عن المكان المحاصر من قبل المغولي والذي يفقد المكان هويته بالنسبة له لابد أن يموت، لكنّه يتساءل أيموت في (الأندلس) وهي الضائعة أيضاً أم يموت هنا لأن المكان الذي يتحدّث عنه الشاعر أيضاً آيل إلى الدمار والموت، وتجدر الاشارة إلى أنه ربط بين الأندلس المكان و (هنا) المكان الذي يتحدث عنه بمساواة لأن المكانين يتشابهان من يحث ضياعهما وضياع الحضارة العربية فيهما وظن أن المكان (هنا) هو فلسطين، لأن الارتباط المنوط بالانهزام الحضاري متشابه بينهما.

لقد عبّر الشاعر بوساطة أكثر من نص غائب عن فكرة فقد هوية الأرض

---

(١) درويش، محمود، ديوان أحد عشر كوكباً ، ص(٢٣-٢٤).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والإنسان في الفقرة الشعرية السابقة، وقد تشابكت نصوصه الغائبة لتشكل نصاً حاضراً دالاً على المضمون المراد ضمن دلالات تحمل ملامح فنية.

وفي قصيدة (قافية من أجل المعلقات) يوظف الشاعر نصوصه الغائبة متحاذية فيها ليظهر جمال لغته العربية وليبيّن قوتها السحرية، يقول محمود درويش:

"هذه لغتي ومعجزتي، عصا سحري
حدائق بابل ومسلّتي، وهويّتي الأولى،
ومعدني الصقيل
ومقدس العربي في الصراء
.....
لا بد من نثرٍ إذاً
لا بد من نثرٍ إلهي لينتصر الرسول.. "[1].

الشاعر يتحدث عن الشعر في الفترة الشعرية السابقة وأداته اللغة فاللغة لديه تحمل طابعاً سرياً معجزاً فهي معجزته، والقرآن معجزة وكأن الشاعر يطالعنا من الصورة الأولى بدلالات نص غائب (معجزة اللغة)، وهي معجزة ضمن نص غائب آخر فهي عصا موسى (العصا السحرية) وهي ذات جمال فهي حدائق بابل المعلقة وفيها دلالات حضارية متعددة، فهي تشكل ترفاً حضارياً فهي أيضاً مسلّة الفراعنة التي تومئ إلى دلالات حضارية قويّـــــة.

إذن فإن الشعر هوية الشاعر وملاذه وكيانه وصيرورته لكن الشعر يتحوّل من زمن إلى آخر فكان لابد من شعر جديد، لابد من نثر إلهي لينتصر (الرسول/ الشاعر) أيضاً.

ويعلّق خليل الشيخ على القطعة الشعرية السابقة بقوله: "ومن هنا كان إحداث التحوّل لتأسيس كتابة جديدة، تمثل قطيعة معرفية مع السائد،

---

(١) درويش، محمود، ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً، ص(١١٨).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتؤسس للون من الكتابة، يفارق المألوف، ويقع خارج التقليد، يتطلب نثراً إلهياً .."[١].

تجدر الاشارة الى أن فعل الشعر والكتابة يشكل محور قصيدة (قال المسافر للمسافر لن نعود كما كنا ...) وهي قصيدة تتكئ في جوانب منها على النصوص الغائبة المتداخلة، إذ تتجلى دلالاتها في صور تتكئ على أبعاد دينية وأسطورية وصوفية ، يقول محمود درويش:

"وفي الصحراء قال الغيب لي:
أكتبْ!!
فقلت: على السراب كتابة أخرى
فقال: أكتب ليخضرّ السرابُ
فقلتُ: ينقصني الغيابُ
وقلتُ: لم أتعلّم الكلمات بعد
...
فكتبتُ: مَن يكتُبْ حكايته يرثْ
أرض الكلام، ويملك المعنى تماماً
...
للسلام عليّ بين قصيدتين:
قصيدة كتبتْ
وأخرى مات شاعرها غراما!
أأنا أنا ؟
أأنا هنالك .. أم هنا ؟
في كل "أنت" أنا
أنا أنتَ المخاطب ليس منفى ."[٢].

---

(١) الشيخ، خليل، السيرة في إطار الشعر، قراءة في ديوان محمود درويش لماذا تركت الحصان وحيداً، ص(١٧٢).

(٢) درويش، محمود، ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً، ص(١١٢-١١٣).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن فعل الشعر لدى الشاعر يشبه فعل النبوة والرسالة وعلى ذلك جاء الفعل (اكتب) كأنه الفعل (اقرأ) الذي نزل على الرسول (ﷺ) غير أن الفعل تحوّل من (اقرأ) إلى (اكتب)، ويعبّر الشاعر عن هذا لمعنى التراثي بدلالات تومئ إليه، إذ يذكر اسم الغيب (قال الغيب لي) ويومئ الحوار أيضاً إلى الحوار الذي قام بين الرسول (ﷺ) وجبريل عليه السلام.

ففي الكتابة (الشعر) يعرف الإنسان كينونته ويخضّر حتى السراب وفي الكتابة (الشعر) يتعرّف الشاعر إلى الكلمات بكل ما تحمله من دلالات حضارية وبكل ما تحمله اللفظة من ظلال (وعلّم آدم الأسماء كلها)[1].

إن الشاعر ينطلق من بنى تراثية كثيفة متراكمة إذ تومئ الألفاظ إلى دلالات نصوص غائبة، ومن ذلك اتحاد المتحدث بالمحاور الذي قال له اقرأ والاتحاد هو الحلول فيصبح المتحاوران (وقد يكون الشعر والشاعر) شيئاً واحداً، يصلان إلى ذروة التوحد والحلول (في كمل أنت أنا) أو (أأنا .. أنا) .. الخ.

يعلّق خليل الشيخ على القطعة الشعرية السابقة بقوله: "يتولّد فعل الكتابة من خلال حوار بين الشاعر وبين الغيب في الصحراء، وإذا كان هذا الأمر يشير إلى معتقدات جاهلية، تؤمن بأن الشعراء ليسوا سوى وسائط نقل الرسالة من قوى خفيّة (شياطين الشعراء) تتحدّث من خلالهم، فإن من خلال تكراره لفعل الأمر اكتب (الذي يتكرر أربع مرّات) يقابل بين الشعر والنبوّة من جهة (حيث يتكرّر الفعل اقرأ في علاقته النبي بالوحي) مثلما يماهي بين الكتابة والهوية، التي يحدد درويش طبيعتها، فهي كتابة تصل مع الماضي، ولكنها تعيد تشكيله ليصبح معاصراً وفاعلاً (يخضر السراب) مثلما انها تشكل الضمانة لاحتلال المستقبل والتحكم .. لهذا يجيء فعل الكتابة

---

(١) سورة البقرة، الآية (٣١).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ليشكّل مفترق طرق بين الشاعر والصحراء حيث تصبح الكتابة مجسّدة لرؤية الشاعر المعاصر ..."[١].

لقد كثرت النصوص التي تملك هذه التقنية؛ تقنية تداخل النصوص وتجاورها، حيث تصبح ذات طابع لايمكن فصلها عن بعضها فيه، وكأنها نسغ في جذور مترابطة يصعب فصلها عنها، ولا يقرأ النص إلا بالنص المجاور له أو المتحد به أو المتماهي معه، غير أن الشاعر كعادته ينوع في توظيف نصوصه الغائبة إذ يجعل نصوصه ضمن لوحات قد تكون منفصلة عن بعضها البعض لكنها تصب في إطار كلي؛ وهو منطق الشعر الحاضر وما يمليه من مدلولات خاصة.

وتتشكل قصيدة (أبد الصبار) من هذه التقنية التي تحوي لوحات منفصلة لنصوص غائبة يقول محمود درويش:

"... وهما يخرجان من السهل، حيث
أقام جنود بونابرت تلاً لرصد
الظلال على سور عكا القديم
يقول أبٌ لابنه: لا تخف. لا
تخف من أزيز الرصاص! التصق
بالتراب لتنجو! سننجو ونعلو على
جبلٍ في الشمال، ونرجع حين
يعود الجنود إلى أهلهم في البعيد .. "[٢].

هذه اللوحة الأولى تتأطر بزمن غائب محدد بالاستعمار الفرنسي غير أن الخروج والتسلل خارج عكا فيه عودة (نرجع ..) وتجدر الاشارة إلى أن هذا الخروج

---

(١) الشيخ ، خليل، السيرة في إطار الشعر في ديوان محمود درويش لماذا تركت الحصان وحيداً، ص(١٧٤-١٧٥).

(٢) درويش، محمود، ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً، ص(٣٢-٣٣).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المؤطر بلوحة زمنية تاريخية (بونابرت) قد اتكأت صوره الجزئية على نصوص غائبة؛ فخروج الأب والأبن (اثنين) ولفظة (لا تخف) تومئ إلى الهجرة التي هاجرها الرسول (ﷺ) وصاحبه فتلقي بظلالها على الصورة الكلية وهو الهجرة ولكن من أجل العودة، ومما يدعم هذا المعنى هو الثبات على المبدأ في الحالتين، حالة الهجرة النبوية وحالة الالتصاق بالتراب والالتصاق بالوطن مبدأ.

إن الخروج إلى جبل بالشمال يومئ إلى حالة تصالح نوح مع ابنه إن النص يحوّر في دلالات النصوص الغائبة ويحوّلها إلى دلالات متناغمة تجلي المعنى الكلي، وهو العودة بعد الهجرة.

ثم تأتي صورة أخرى ضمن إطار زمني وتاريخي آخرين وهو فترة الحكم الإنجليزي:

"يا ابني تذكّر ! هنا صلب الانجليز
أباك على شوك صبارة ليلتين
ولم يعترف أبداً، سوف تكبر يا
ابني، وتروي لمن يرثون بنادقهم
سيرة الدم فوق الحديد. "[1].

إن الاصرار على المبدأ جعل الصلب لا يميت، فهناك ورثة للبندقية والدم والحديد يدافعان عن الحق، فلم يعترف المصلوب، وللصلب إشارات إلى نص غائب؛ صلب المسيح الذي يجلي الحياة ويرمز إليها ويمتد التاريخ وتمتد الصور المصاحبة له مؤطرة به وبالنصوص الغائبة، تم تنجلي الأزمنة ليتحوّل الزمن إلى مستقبلي فيه معاني الانتصار وفيه معاني الحياة فيتذكر الابن

---

(١) المصدر السابق، ص(٣٣).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بالغد (أي المستقبل) أن نيسان يتجلى لتبدأ دورة الحياة؛

"مرسيدنا ذات يوم . هنا
جعل الماء خمراً. وقال كلاماً
كثيراً عن الحب، يا ابني تذكّر
غداً. وتذكّر قلاعاً صليبيّة
قضمتها حشائش نيسان بعد
رحيل الجنود ...."[1].

إن الفترة المؤطرة بدلالات الزمن المستقبلي (غداً) تتشكل من نصوص غائبة تدل بمجلمها على الحياة، إذ تثمر الأزمنة الماضية المرتبطة بالمقاومة والهجرة والعودة تثمر دلالات للحياة، فالمسيح الذي يجعل الماء خمراً تتجلى صورته الدالة على الحياة فهورمز لها، وكذلك الربيع الذي يتجلى إيذاناً ببداية حياة جديدة (حياة تموز) الدال على الحياة والخصب.

لقد نوّع الشاعر بتقنياته الفنية المتكئة على نصوص غائبة ضمن هذا الاطار (جمع أكثر من نص غائب) فجاءت نصوصه مفعمة بالدلالات الدينية والأسطورية والحضارية المتنوعة، إذ بنى لغة شعره من حيثيات هذه الدلالات وأصبحت لغته تومئ إلى قراءات أكثر عمقاً وأكثر جمالاً.

---

(١) المصدر السابق، ص(٣٥).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢- التناص غير المباشر في شعر محمود درويش:

وهو أن تحيلنا اللغة ضمن إيحاءات خاصة دون ملفوظ واضح إلى نص غائب، معها نستطيع أن نقرأ النص الحاضر متكئاً على نص غائب لكنه لايبوح به بلفظة صريحة وإنما يلمح إليه دون وضوح بإشارة غير لفظية مباشرة. وبهذا تكون اللغة أكثر تعقيداً وأقل شفافية للوصول إلى النص الغائب، هذا الأمر يظفي على اللغة سمة الإيحاء والتركيب والغموض مما يجعل المتلقي يغوص بكل تركيز للوصول إلى مستوى أعمق من القراءة للوصول إلى النص الغائب، وبذلك الغموض يكون المضمون أو القراءة مرجأة لا تظهر بشكلها الواضح لتكون للنص أكثر من قراءة ولأجل أن يقرأ المتلقي النص بشكل أجمل.

لقد عمد محمود درويش إلى هذا النمط من التناص في شعره فكانت النصوص تغيب في ثنايا نصوصه الحاضرة يومئ إليها ضمن إشارات تكاد لا ترى لعمقها وغموضها، مما جاء عنده -مثلاً- في قصيدته (تضيق بنا الأرض)(*) فهي تتكئ على آيات القرآن دون أن يلمح إلى ذلك، وكذلك قصيدته (أبد الصبار)(**) فهي تحوي نصوصاً غائبة وظفها محمود درويش بشكل غير مباشر.

ويظهر التوظيف غير المباشر للنصوص الغائبة في مستهل قصيدة (في آخر الأشياء) يقول محمود درويش:

"ثمرٌ على وشك السقوط عن الشجرْ
تلك النهاية البداية أو كلامٌ للسفرْ.."(١).

(*) أنظر ص (٢٤٣) من هذا الفصل.

(**) أنظر ص (٢٥٠-٢٥٢) من هذا الفصل.

(١) درويش محمود، ديوان هي أغنية هي أغنية، ص(٨).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تومئ اللغة ضمن معناها الأولي إلى سقوط الثمر عن الشجر وانتهاء فصل الربيع أو الصيف، غير أن هذا الفهم يبقى قاصراً عن فهم السطر الثاني فكيف تكون النهاية والبداية أم كيف تفهم هذه الصور مع السفر.

لعل الشاعر يتحدث عن الرحيل أو الموت غير أنه يومئ إلى أسطورة تموز فالسفر هو سفر تموز إلى العالم السفلي، عالم الموت، فتكون نهاية فترة الربيع أو الصيف ثم بداية عالم الموت الذي سيسافر إليه تموز، وبذلك تصبح اللغة الشعرية في السطر الأول (سقوط الثمر عن الشجر) لها دلالاتها الخاصة ضمن الاسطورة الزراعية (تموز).

وتجدر الاشارة إلى أن الشاعر قد وظّف الاسطورة ذاتها في موضع آخر في النص نفسه:

"في آخر السرداب يسقط من يدينا كل شيء
لا تستطيع روائح اللوز استعادتنا لا درب الشآم
في آخر الأشياء نطلب كل شيء يمنع الثمر الأخير من السقوط
لكننا نمضي إلى حذف الفواكه في مكابرة المحبين الجدد. (١).

فروائح اللوز في الصورة في الفقرة الشعرية تومئ إلى بداية الربيع (خروج تموز إلى عالم الحياة) غير أن هذه الروائح لا تجدي فما تزال الثمار تتساقط، فلا حياة ولا انبعاث، إذ تتوقف الصورة على حالة من التداعي إلى الموت والسفر.

وفي بداية قصيدة (مأساة النرجس ملهاة الفضة) يطالعنا الفعل (عادوا) بغموض في الفاعل، إذ إن الفعل عادوا مجرّداً لا يعرف فاعله، فمن الذين عادوا، غير أن ارتباطه بالنص الغائب يضيء معناه الدلالي؛

"عـــــادوا..

---

(١) المصدر السابق، ص(٥٠).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من آخر النفق الطويل إلى مراياهم ... وعادوا
حين استعادوا ملح إخوتهم، فرادى أو جماعات، وعادوا
من أساطير الدفاع عن القلاع إلى البسيط من الكلام
.... ". [١].

يقول العرايدي: "إن جميع الآيات التي وردت فيها كلمة عادوا تتحدث عن الكافرين بوحدانية الله الذين رفضوا قبول القرآن الكريم ومبدأ الإسلام في التوحيد ... فعودة إلى المصدر القرآني تساعدنا كثيراً في مسك الخيط في هذه الأجواء الغامضة ومن ثم رؤية النور في مسار هذا النفق... لقد أصبح أكثر وضوحاً فاعل الفعل. إن الذين عادوا هم الذين كفروا بوحدانية الله وحقيقته المسلم بها. لقد عادوا من أساطيرهم القديمة، وما هذه الأساطير إلا القصص القديمة التي تتحدث عن بطولية الدفاع عن القلاع." [٢].

ويظهر في قصيدة (الهدهد) بعد آخر من أبعاد النص الغائب غير المباشر، لم يبح النص باستخدام مباشر للفكر الصوفي فيه، غير أن اللغة تومئ اليه من خلال بنية لغوية معقدة، لا تحل طلاسمها إلا بقراءتها ضمن نصها الغائب، يقول محمود درويش:

"أنا هدهد -قال الدليل- سأهتدي للنبع إن جفّ النبات
قلنا له: لسنا طيوراً. قال: لن تصلوا إليه، الكل لـه
والكل فيه، وهو في الكل، ابحثوا عنه لكي تجدوه فيه، فهو فيه
قلنا له: لسنا طيوراً كي نطير، فقال أجنحتي زماني
والعشق نار العشق، فاحترقوا لتلقوا عنكم جسد المكان.. ". [٣].

---

(١) درويش، محمود، ديوان أرى ما أريد، ص(٥١).

(٢) العرايدي، نعيم، الفلسفاريخية والبنية التحتى في شعر محمود درويش، ص(٣٣، ٣٤، ٣٥) ويعتمد الآيات في سورة المائدة، آية (٩٥)، وفي سورة الأنعام الآيات (٢٤-٢٨).

(٣) درويش محمود، ديوان أرى ما أريد، ص(٨٣).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن الهدهد بما يمتلك من صفات للكشف فإنه يعرف الوصول إلى النبع (المعرفة/ الذات الإلهية)، غير أن غيره لا يعرف الوصول فهم ليسوا كمثل صفاته (طير) وقد هداهم إلى الطريق للوصول إليه بالاحتراق بالعشق حتى ينتهي المكان (الجسد) ويصبح الكل له وفيه وهو في الكل بمعنى الاتحاد والحلول به، إذ إن المعرفة به ينبغي أن تصل إلى حد الحلول والتماهي ونبذ المكان (الجسد)، فأجنحة الهدهد ليست مكاناً (جسداً) وإنما هي زمن.

ويعلّق أحمد خريس على الفقرة الشعرية بقوله: " وبسبب من زئبقية المكان، وعدم تحيّز المتوجه إليه يُدار الحديث نحو حلول صوفيّة الطابع مثل:

"فاحترقو لتلقوا عنكم جسد المكان
ذوّب هنا صلصالنا ليشق صورة هذه الأشياء نور".

وفي هذه الحلول تعارض واضح مع الطبيعة الاجتماعية للبشر من ناحية والكثيفة في المصطلح الصوفي من ناحية أخرى، ويستلزم الأمر ووفق هدهد القصيدة -الخروج من الحالة البشرية العاجزة إلى حالة روحية تلغي الحدود الفاصلة بين الأشياء، وتذوب فيها الصفات والاتجاهات، لأن الإنسان بصلصاله -مادة الخلق- غير قادر على التواصل مع هذا التوجه الحلولي"[1]..

ويتضمن نص (فرس للغريب) غير نص غائب فيه يقول محمود درويش:

" أما قلت لي في الطريق إلى الريح: عمّا قليل
سنشحن تاريخنا بالمعاني، وتنطفئ الحرب عما قليل
وعما قليل نشيد سومر ثانية، في الأغاني

---

(١) خريس، أحمد، قصيدة "الهدهد" مقاربة للمرجعيات وتقلبات الدلالة، تحرير جريس سماوي، زيتونة المنفى الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ودار الفارس للنشر والتوزيع عمان، ١٩٩٧، ص(١٥٦-١٥٧).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ونفتح باب المسارح للناس من كل جنس؟
ونرجع من حيث جاءت بنا الريـــح". (١).

محمود درويش يخاطب الشاعر العراقي في الفقرة الشعرية ويتحدث عن الطريق إلى الريح، وكأن حديثهما خلال الطريق إلى (قيصر) يشبه حديث امرئ القيس إلى زميله، ولفظ الريح فيها دلالات على التدمير والقوة التي تتشابه مع القوة لقيصر، وكأنهما قد عادا منتصرين ليبينا بالأغاني (الأشعار) حضارة سومر مرّة أخرى ويعم السلام ضمن لغة الشعر (الأغاني) فيدعوان الأمم من كل جنس إلى المسارح ويرجعان من رحلتهما إلى قيصر بالسلام لا بالحرب ويرجعان بالحضارة وا لفنون (المسارح).

ومما يدلل على أن (الريح) هنا تعني (قيصر) وجود المعنى بصورة أخرى في النص ذاته، وكأنه هذا المعنى يلح على الشاعر حتى أصبح قريباً من اللازمة ليس فقط في قصيدته هذه وإنما في قصائد أخرى. يقول محمود درويش:

"... لا بد من فرسٍ للغريب ليتبع قيصر .. (٢).

ويتجلّى نص غائب فيه دمج لأكثر من نص ولكن دون مباشرة -في قصيدة (حليب إنانا) يقول الشاعر:

"... حراسك الطيبين
وهم يحملون سماواتك السبع قافلة قافلـةْ
رعاة خيولك بين نخيل يديك ونهريك يقتربـون
من الماء "أولى الإلهات أكثرهن امتـلاءً
بنـا". خالقٌ عاشقٌ يتأمل أفعاله، فيجنُّ

---

(١) درويش محمود، ديوان أحد عشر كوكباً، ص(٩٢).

(٢) المصدر السابق، ص(٩٤).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بها ويحن إليها: أأفعل ثانية ما فعلتُ؟

وكتاب برقك يحترقون بحبر السماء ...". (١).

لعل الشاعر يخاطب في الفقرة الشعرية إلهة إذ إنها تملك سموات سبع، فهي في مصاف الآلهة وهي تتسرّب من بين يديها النخيل ونهرين ولعلهما نهرا دجلة والفرات، فمن تلك الفتاة التي تمتلك هذه الخاصية الماء والشجر لعلها عشتار.

ولعل الشاعر يصف الفتاة بأنها عشتار فهي آلهة الخصب تمتلك النخيل والنهرين وهي مملوءة بالذكور (الجنس المقدس).

فالشاعر يصف الفتاة بصفات إلهية فيشبهها بعشتار ويكون النص الغائب خلفية لهذا التشبيه، واللغة تومئ إليها ويدل على ذلك ملامح الخصب التي تؤطر الصورة وتدلل على الاسطورة.

ثم يصفها بوصف آخر لكن اللغة الشعرية تومئ إلى النص الغائب ولا تظهر جوانبه بشكل واضح إذ إن الآلهة تتحوّل من عشتار إلى (جالاتيا) التي صنعها (بجماليون) ثم أحبها إنها شبيهتها، فيقرر محمود درويش أن يعيد الكرّة فيخلقها من أشعاره ثم يغرم بها كما نحتها بجماليون وأغرم بها.

هذه الإشارات إلى عملية الخلق والحب وخلق الشيء وحبه وعشقه قد تشكل طابعاً رمزياً يخرج عن كون المخاطبة امرأة، فلعل الشاعر يتغزّل بقصيدة، خلقها ثم أحبها كما خلق بجماليون فنه جالاتيا وأحبه.

ومما يدل على ذلك أن هناك دلالات على الكتابة وهي الصورة الأخيرة في الفقرة الشعرية، فهناك كتابٌ للبرق (للوحي).

إن الشاعر ينوّع في تقنيات التناص التي يعتمدها في رصد دلالاته في النص الحاضر، فقد جمع أكثر من نص غير مباشر في توظيفه النص الغائب.

---

(١) درويش محمود، ديوان سرير الغريبة، ص(٥٣).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتتجلّى النصوص الغائبة المختلطة غير المباشرة على رقعة بنية قصيدته (في يدي غيمة)، يقول محمود درويش:

"... كان المكان معداً لولده: تلةٌ
من رياحين أجداده تتلفت شرقاً وغرباً. وزيتونةٌ
قرب زيتونةٍ في المصاحف تعلي سطوح اللغة
ودخاناً من اللازورد يؤثث هذا النهار لمسألةٍ
لا تخص سوى الله. آذار
الشهر المدلل. آذار يندف قطناً على شجر
اللوز. آذار بولم خبيزة لفناء الكنيسة
آذارُ أرضٌ لليل السنونو، ولا مرأةٍ
تستعدُّ لصرختها في البراري ...وتمتد في
شجر السنديان ."[1].

الشخصية التي يتحدث عنها الشاعر لها أثر واضح في تبدل الطبيعة إلى صور فيها دلالات للحياة، إذ يمتلئ المكان (شرقاً وغرباً) بالرياحين وتظهر أشجار الزيتون متلاصقة تملأ سطور اللغة، وآذار (الربيع) طفل يبدأ حياته وهو شهر مدلل يتملك كل الإحساس بالحياة فهو مضيء يملأ الأشجار زهراً ناصعاً كالثلج وكأن الزهور ثلج ندفة آذار على الأشجار.

إن ظهور الطبيعة بمثل هذا الحس بالحياة يومئ إلى ولادة تموز (إله الخصب) فبسفرة من العلم السفلي (الموت) إلى عالم الحياة تنتشي الحياة وتلبس حلتها الجميلة، وآذار بداية لزمن الحياة فيها. إن الشاعر يرصد ولادته بصور جزئية مكثفة دالة على الحياة في كل لفظة، إذ يجعل هذه الولادة بداية للحياة، لم يشر الشاعر إلى تموز غير أن اللغة الشعرية باحت بظهوره على الأرض عائداً من عالم الموت.

---

(١) درويش محمود، ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً، ص(١٩-٢٠).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتختلط الرموز والظلال للنصوص الغائبة لتشكل خلفية للوحة الصور التي تدل على الحياة، فيمتد رمز (تموز) إلـه الخصب إلى رمز مشابه له في التراث الديني إذ يمتد إلى الكنيسة، وكأن هناك اتحاداً بين هذا الإله ودلالته على الحياة وكذلك السيّد المسيح عليه السلام، وللمسيح دلالات على الحياة يستثمرها الشاعر في رفد صور الحياة بدلالات أعمق.

ولست أدري من هي المرأة التي صرخت في البراري، أهي عشتار صرخت لاستقبال تموز/ الحياة، أم أنها والدة المسيح فكانت صرختها إيذاناً ببداية مولده الرامز إلى الحياة أم هي والدة محمود درويش نفسه أم تختلط النساء جميعاً لتكون رمزاً فيه دلالات على الخصب؟.

إن اللغة الشعرية تحوي ظلالاً لنصوص غائبة دالة على الحياة غير أنها لاتظهر بشكل واضح مصادرها.

ويعلّق فخري صالح على الفقرة الشعرية بقوله: "إن السطور الشعرية السابقة تبدو بمثابة نبوءة، إرهاصاً بما سيحدث بعد قليل من رحيل وعودة، لكن حدث ولادة الراوي-الشاعر. يقطع النبوءة ويفتح المشهد على المكان الذي تنبئ عناصر الخصب والتفتح فيه، ونوار اللوز والخبيزة التي يولها شهر آذار لغناء الكنيسة، بأنه يستعد لاستقبال طفل جديد ستندس صرخته في شقوق المكان . ثمة منظر رعوي وهيمنة لعناصر الخصب في لحظة الولادة." [1].

وجدير بالذكر أن أشير إلى أن محمود درويش قد عمد في كثير من المرات من خلال عناوين دواوينه وقصائده إلى إشارة نص غائب، فقد جاء ديوانه (أحد عشر كوكباً) -مثلاً - محمّلاً بالظلال التناصية التي تحفز المتلقي الى وضع هذا العنوان وظلاله خلال قراءته لأعمال درويش في دواوينه وقصائده، إذ لم تكن

---

(١) صالح ، فخري، لماذا تركت الحصان وحيداً عن اللحظة الفلسطينية المتلبسة، فصول، الشعر العربي المعاصر، ج١، م١٥، ع٢، ١٩٩٦، ص(٢٤٠).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عناوين قصائده مجانية لا تحمل دلالات، بل إنها تشكل محاور يتكئ عليها المتلقي والباحث في قراءة نصوصه، ومن ذلك ما جاء في القصيدة الأخيرة (في يدي غيمة) فهي إشارة إلى دلالات الخصب التي تأطرت منها الفقرة الشعرية السابقة.

وتجدر الاشارة إلى أن محمود درويش قد جعل التناص خلفية لقصائده عامة، فهي غنية بهذه التقنية وقد أخذت منها النزر القليل لأبين الأنماط التي اتبعها الشاعر في توظيفه للنصوص الغائبة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الخـاتـمـة

لـقـد حـاولت فـي هـذه الرسالة إظهـار التناص في الشـعـر العـربي الحديث مطبقاً على شـعـر السيّاب ودنقل ودرويـش، وقد جاءت المحاولة ضمن منهج يتتبع التناص في مهاده النظري عند أصحاب المصطلح من غير العرب، عند رواده متتبعاً تطوّر المفهوم واتساعه عند غير ناقد غربي، جاعلاً هذا الدرس مهاداً لبحث التناص عند النقّاد العرب. وقد وجدت مفهوم التناص متقارباً لديهم يمتح من معين واحد بشكله العام وهو وجود نص في نص آخر، ولا اختلاف بين النقاد إلا في تفاصيل بحثهم في التناص، وتطوّر التنظير حوله من واحد لآخر.

وقبل البحث في آراء النقاد العرب في التناص بوصفه مصطلحاً نقدياً حديثاً، قادتني طبيعة البحث إلى البحث في السرقات، وما ناظرها من مصطلح نقدي عربي قديم لعلّي أجد رابطاً بين هذه المصطلحات و التناص، وقد وجدت أن هناك ملامح مشتركة بشكل عام بينهما، غير أني وجدت الفوارق كثيرة، تتلخّص في مظاهر عدّة: تتجلى في أن التناص أرحب ثقافة، وأشمل من السرقات لجعله اللاشعري شعرياً وغير الأدبي أدبيّاً، كما تتجلى في إطار الأخلاقي والفني، إذ إن بحث السرقات ينطوي على الآراء الأخلاقية لا الفنية بينما هدف التناص يتجلى في قراءة النص قراءة أجمل.

إن هدف الناقد في السرقات يتمحور حول السابق واللاحق والبيت والبيتين مجتزأين من النص، بينما يقدّم التناص استراتيجية للقراءة ولا يأبه بالسابق أو اللاحق، فإن المؤلف ميّت.

أما بخصوص آراء النقاد في التناص في مهاده النظري في النقد العربي الحديث فقد وجدته على شقين: الأول يتحدث عن التناص من وجهة نظر النقد

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العربي القديم، إذ ينطلق من مصطلحاته ورؤاه النقدية ويتعامل مع التناص من خلال اشباعه بالموروث النقدي العربي، فالتناص لديه مصطلح له جذور عربية أو هو عربي الأصل وهو ليس بالجديد.

أما الشق الثاني من النقاد العرب فقد درسوه ضمن وجوده في النقد الحديث برؤى جديدة، فهو يشكّل حلقة في سلسلة النقد الحديث وهو مختلف في تقنياته الفنية عن السرقات وماشاكلها من مصطلحات تراثية.

وقد خلص الفصل الثاني من الباب الأول -والذي خصصته للحديث عن التناص عند النقاد العرب في مجال التطبيق- إلى أن كثيراً من النقاد العرب لم يقرأوا الأعمال الأدبية وفقاً لرؤى التناص وتقنياته، فلم يقرأوا النص المتناص من خلال مفهوم الهدم والبناء، أو إشارية اللغة، واحتمالية القراءة الأجمل أو إرجاء الدلالة -مثلاً- بل كان جلهم يقرأ العمل الإبداعي المتناص وفقاً لمفهوم السابق واللاحق، دون الإشارة إلى ما يفعله هذا المزج، أو كيفية توظيف السابق باللاحق، ولم يبينوا الأثر الفني الدلالي من خلال تداخل السابق باللاحق.

كما أن كثيراً من النقاد تحوّلت قراءتهم إلى عمل مقارن وإصدار أحكام بالأفضلية لشعر على آخر، لأسابب موضوعية أو غير موضوعية. غير أن قراءة التناص لا تقدم مقارنة للنصوص الإبداعية فهذه وظيفة محور نقدي آخر.

أما الباب الثاني من هذه الرسالة فكان تطبيقياً. وقد خلصت به إلى أن هناك تشابهاً ظاهرياً بين الشعراء الثلاثة من حيث فنيات توظيف التناص لديهم، فقد تبيّنت أن لا فروق على مستوى الخطوط العامة للشعراء الثلاثة إلا أنني وجدت أنّ ثمة فوارق بين شاعر وآخر في كيفية توظيف التناص، فقد تبيّن أن هناك تفاوتاً في كيفية توظيف النصوص الغائبة لديهم، فبالوقت الذي وجدت فيه أمل دنقل يوظف التناص المباشر بشكل واسع في شعره وجدت السيّاب ودرويش أكثر توظيفاً للتناص غير المباشر، فقد عمد كل شاعر منهما إلى بناء

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قصيدته ضمن إشارات خفية كتقنية اتبعها السيّاب ودرويش، وكان درويش أكثر خفاءً فكانت لغته غائمة لا تبوح إلا بالقليل، وهي لغة لا تشف عن نصوصها المراجع، وبذلك فإن لغته كانت تمتاز على غيره صعوبة وإيحاءً وإخاله يحقق باللفظة الواحدة كثيراً قبل وضعها في مكانها.

تجدر الاشارة إلى أن درويش قد عمد إلى تقنية خاصة، بأن جعل ألفاظه ذات ظلال كثيرة، أجد ذلك أيضاً في شعر السياب غير أن الكم الموجود عند درويش ظهر بشكل أوسع من السيّاب ودنقل الذي أدى التناص بشكل أبسط من حيث اللغة الشعرية.

وقد خلصت في هذا الباب إلى أن لكل شاعر -بشكل عام- مصادره الثقافية تظهر من خلال توظيفه للتناص، فقد وجدت أن السيّاب قريب جداً من الأساطير العربية وغيرها ووجدت أمل دنقل قريباً من توظيف التراث العرب بشكل واسع، وقد وجدت أن درويش يعتمد الثقافة -عامة- كبنية تحتية لنصوص، فهو موسوعي الثقافة، وقد استثمر كل شاعر منهم محصلته الثقفية المتخصصة بوصفها مرجعيات، وخلفيات ونصوص غائبة في أعمالهم الإبداعية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المصادر والمراجع

أ- المصادر التراثيـــة:

١- الآمـدي، الحسن بن بشر (ت٣٧٠هـ)، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيّد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ١٩٦١م.

٢- ابن الأثيـر، ضياء الدين (ت٦٣٧هـ) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ط١، حققه وعلّق عليه كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨.

٣- الجرجاني، علي بن عبدالعزيز (ت٣٩٢هـ)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ط٢، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وزميله، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥١م.

٤- الزركلي، خير الدين، الأعلام قاموس تراجم، ط٩، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٠م.

٥- الشهرستاني، محمد بن عبدالكريم (ت٥٤٨هـ)، الملل والنحل، علّق عليه أبو عبدالله السعيد المندوة، ط١، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ١٩٩٤م.

٦- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله (ت٣٩٥هـ)، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد الجابري وزميله، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٢.

٧- المتنبي، أبو الطيّب أحمد بن الحسين (ت٣٥٤هـ)، ديوان أبي الطيّب المتنبي بشرح عبدالرحمن البرقوقي، تحقيق عمر فاروق الطبّاع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ت.

٨- المعرّي، أبو العلاء أحمد بن عبدالله (ت٤٤٩هـ)، شرح ديوان سقط الزند، المجموعة الكاملة، شرح وتعليق ن. رضا، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د.ت.

٩- ابن مقبل، تميم بن أبي (ت بعد ٣٧هـ) ديوان ابن مقبل، تحقيق عزّة حسن، دار الشروق العربي، بيروت، ١٩٩٥م.

١٠- ابن منظور، أبو فضل جمال الدين بن مكرم (ت٧١١هـ) لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ب- الدواوين الشعرية للشعراء الثلاثة:

أولاً: السيّاب :

شاكر، بدر ، ديوان بدر شاكر السيّاب، ج١، دار العودة، بيروت، ١٩٧١م، مع مقدّمة لناجي علوش. ويشمل الدواوين التالية:

- ديوان أزهار وأساطير.
- ديوان أنشودة المطر.
- ديوان شناشيل أبنة الجلبي.
- ديوان المعبد الغريق.
- ديوان منزل الأقنان.

ثانياً: أمل دنقل:

دنقل، أمل ، الأعمال الشعرية اكاملة، ط٢، دار العودة، بيروت، ومكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٥ مع مقدمة لعبدالعزيز المقالح. ويشمل الدواوين التالية:

- ديوان أقوال جديدة عن حرب البسوس.
- ديوان أوراق الغرفة (٨).
- ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة.
- ديوان تعليق على ما حدث.
- ديوان العهد الآتي.
- ديوان قصائد متفرقة.
- ديوان مقتل القمر.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثالثاً: محمود درويش :

- ديوان أحد عشر كوكباً، ط١، دار الجديد، بيروت، لبنان، ١٩٩٢م.
- ديوان أرى ما أريد، ط١، دار توقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٠م.
- ديوان حصار لمدائح البحر، الدار العربية للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ١٩٨٦م.
- ديوان سرير الغريبة، ط٢، رياض الريّس للكتب والنشر، ٢٠٠٠م.
- ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً، ، ط٢، رياض الريّس للكتب والنشر، ١٩٩٦م.
- ديوان هي أغنية هي أغنية، ط٤، دار العودة، بيروت، ١٩٩٣م.
- ديوان ورد أقل، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧ .

جـ- المراجع العربية والمترجمة إلى العربية:

١- باختين، ميخائيل، قضايا الفن الإبداعي عند دستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، ط١، الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦م.

٢- البحراوي، سيّد، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دراسة لقصيدة أمل دنقل: مقابلة خاصة مع ابن نوح، دار شرقيات للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ١٩٩٦م.

٣- البطل، علي، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السيّاب، شركة الربيعات للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٨٢م.

٤- بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ط١، دار العودة، ١٩٧٩م.

٥- الجنابي، قيس، مواقف في شعر السيّاب، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٨٨م.

٦- جهاد ، كاظم، أدونيس منتحلاً: دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، يسبقها ماهو التناص، طبعة جديدة ومنقحة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٣م.

٧- حافظ، صبري، أفق الخطاب النقدي (دراسة نظرية وقراءات تطبيقية)، شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٨- الحديدي، عبداللطيف محمد، السرقات الشعرية بين الآمدي والجرجاني في ضوء النقد الأدبي القديم والحديث، ط١، جامعة الأزهر، المنصورة، ١٩٩٥م.

٩- خوري، الياس، دراسات في نقد الشعر، ط٣، مؤسسة الأبحاث العربية، ش.م.م، بيروت، لبنان، ١٩٨٦م.

١٠- داود، عبدالجبار، بدر شاكر السيّاب، رائد الشعر الحر، ط٢، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٨٦م.

١١- رزاقنة، إبراهيم أحمد (وآخرون) حضارة مصر والشرق القديم، دار مصر للطبعة ، مكتبة مصر، د.ت.

١٢- الروبني، عبلة، الجنوبي أمل دنقل ، منشورات مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ت.

١٣- الزعبي، أحمد، التناص نظريّاً وتطبيقيّاً، مقدّمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية "رؤيا" لهاشم غرايبة، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، ١٩٩٣م.

- النص الغائب -نظريّاً وتطبيقيّاً - مكتبة الكتابني إربد، الأردن، ١٩٩٣م.
- الشاعر الغاضب (محمود درويش) دلالات اللغة وإشاراتها وإحالاتها، مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، إربد، ودار اكندي للنشر والتوزيع، إربد، ١٩٩٥م.

١٤- السعدني، صلاح، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف بالاسكندرية، مصر، ١٩٩١م.

١٥- السمرة ، محمود، القاضي الجرجاني الأديب الناقد، ط٢، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٧٩م.

١٦- الشرع، علي، الفكر البروميثي والشعر العربي الحديث، منشورات جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ١٩٩٣م.

- الأورفية والشعر العربي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ١٩٩٩م.

١٧- طبانة، بدوي، السرقات الأدبيّة، ط٢، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ١٩٦٩م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٨- عباس، إحسان،بدر شاكر السيّاب، دراسة في حياته وشعره، ط٤، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٨م.

- تاريخ النقد الأردبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ط١، مزيّدة ومنقّحة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٩٣م.

١٩- عبدالمطلب، محمد، قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ١٩٩٥م.

٢٠- عصفور، جابر، حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة للطبعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٦م.

٢١- العرايدي، نعيم، الفلسفاريخية والبنية التحتى في شعر محمود درويش، مكتبة كل شيء، حيفا، ١٩٩٤م.

٢٢- الغذامي ، عبدالله ، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر)، ط١، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، السعودية، ١٩٨٥م.

٢٣- فضل، صلاح، مناهج النقد المعاصر، ط١، دار الآفاق العربية، القاهرة، ١٩٩٧م.

٢٤- قطوس، بسام، استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة للخدمات الجامعية، ودار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ١٩٩٨م.

٢٥- قميحة، جابر،التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، القاهرة، هجر، ١٩٨٧م.

٢٦- الكركي، خالد، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، ومكتبة الرائد، عمان، ١٩٨٩م.

٢٧- كريستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة فؤاد الزاهي، مراجعة عبدالجليل ناظم، ط١، دار توبقال، المغرب، ١٩٩١م.

٢٨- ماضي، شكري عزيز، من إشكاليات النقد العربي الجديد، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،١٩٩٧م.

٢٩- مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق، ١٩٨٧م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣٠- مفتاح، أحمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط٣، المركز الثقفي العربي، ١٩٩٢م.

٣١- مقلد، محمد علي، الشعر والصراع الأيديولوجي، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٦م.

الرسائل الجامعية

١- جابر ، ناصر يوسف، المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش، نموذجاً، رسالة دكتوراة ، الجامعة الأردنية، عمّان، ١٩٩٩م.

٢- الخصاونة، منال سعيد، المكان في شعر أمل دنقل، رسالة ماجستير ، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ١٩٩٨م.

٣- الرباعي، ربى عبدالقادر، التضمين في التراث النقدي والبلاغي ، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ١٩٩٧م.

د- البحوث المنشورة في الكتب والدوريات:

١- في كتاب:

١- البحراوي، سيّد، الحداثة العربية في شعر أمل دنقل، دراسات نقدية في أعمال السيّاب، حاوي، دنقل، جبرا، تحرير فخري صالح، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الرابع عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٦م.

٢- جمعة ، حسين، نظرية التناص صك جديد لعملة قديمة، بحوث ندوة الأدب العربي واقعه وآفاقه، (دمشق ١٣-١٥/٤/١٩٩٩م)، تحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م.

٣- خريس، أحمد، قصيدة "الهدهد" مقاربة للمرجعيات وتقلبات الدلالة، تحرير جريس سماوي، زيتونة المنفى، الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ودار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٧م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٤- سامي، سحر، التناص الديني في شعر محمود درويش ، محمود درويش المختلف الحقيقي دراسات وشهادات، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٩٩م.

٥- قطوس، بسام، تجليّات اللغة ، قراءة نقدية في شعر إبراهيم الخطيب، تحرير عبدالقادر أبو شريفة، جامعة آل البيت، المفرق، ١٩٩٧م.

٧- أبو هشهش، إبراهيم محمد، المكون التناصي في الصورة العشرية عند محمود درويش، دراسات في شعر محمود درويش، تحرير جريس سماوي، زيتونة المنفى، الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ودار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٨م.

ب: في الدوريات:

١- اصطيف، عبدالنبي، التناص، راية مؤتة، م٢، ع٢، ١٩٩٣م.

٢- بارط، رولان ، نظرية النص، ترجمة محيي الشمالي وآخرون، حوليات الجامعة التونسية، ع٢٧، تونس، ١٩٨٨م.

٣- البياتي، عادل جاسم، أبنية التنصيص الظاهرة والخفية في الشعر -قبل الإسلام-، أدب المستنصرية، ع(٢٠-٢١)، ١٩٩١م.

٤- تمرو، عبدالوهاب، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، الفكر العربي المعاصر، ع(٦٠-٦١)،١٩٨٩م.

٥- جانيت، جيرار، من التناص إلى الأطراس، ترجمة المختار حسني، علامات، ج٥، م٥، سبتمبر١٩٩٧م.

٦- الحبيب الدائم، ربي، "الأرض" و "زينب" ثلاث مقاربات للتناص والتخطي، فصول، م٦، ع٤، ١٩٨٦م.

٧- حدّاد، محمد، التناص تثقيف أم تثاقف، الأدبية، ع٤٤، ١٩٩٨م.

٨- حسني، المختار، نظرية التناص، علامات، ج٣٤، م٩، ديسمبر، ١٩٩٩م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٩- دوبيازي، مايك بيير، نظرية النصيّة، ترجمة الرحوتي عبدالرحمن وغيره، علامات، ج٢١، م٦، ١٩٩٦م.

١٠- رماني، إبراهيم، النص الغائب في العشر العربي الحديث، الوحدة، س٥، ع٤٩، ١٩٨٨م.

١١- الزهراوي، صالح بن سعيد، إشكالية الاحتذاء في المعنى الشعري عند عبدالقادر الجرجاني، جامعة أم القرى، ع١٥، س١٠، ١٤١٧هـ.

١٢- سومفيل، ليون، التناصية، ترجمة وائل بركات، علامات، ج٢١، م٢٦، ١٩٩٦م.

١٣- الشرع، علي، قراءة في "أنشودة المطر" للسيّاب"، أبحاث اليرموك، م(٣)، ع(٢)، ١٩٨٦م.

١٤- الشيخ، خليل، السيرة في إطر الشعر، قراءة في ديوان محمود درويش "لماذا تركت الحصان وحيداً؟" أبحاث اليرموك، م١٦، ع٢، ١٩٩٨م.

١٥- صالح، فخري، لماذا تركت الحصان وحيداً عن اللحظة الفلسطينية الملتبسة، ج١، م٥، ع٢، ١٩٩٦م.

١٦- عيد، رجاء، النص والتناص، علامات، ج(١٨)، م(٥)، ١٩٩٥م.

١٧- فوغلي، جمال، شعرية التناص في رواية (رمل الماية) لواسيني الأعرج، المدى، ع١٤، ١٩٩٦م.

١٨- قدور، أحمد محمد، بحوث جامعة حلب، م(٢١)، ١٩٩١م.

١٩- القمري، بشير، مفهوم التناص بين "الأصل" و "الامتداد" الفكر العربي المعاصر، ع(٦٠-٦١) ١٩٨٩م.

٢٠- الكبيسي، طراد، التناص في القصيدة العربية الحديثة، الأقلام، ع(١١-١٢)، ١٩٨٧م.

٢١- لحزام، زهور، آلية التناص، الناقد، ع(٣)، ١٩٩٠.

٢٢- محمد، باقر جاسم، التناص، المفهوم والآفاق، الآداب، ع(٩٧) ، ١٩٩٠م.

٢٣- مرتاض، عبدالملك، في نظرية النص لأدبي، الموقف الأدبي، ع(٢٠١)، ١٩٨٨م.

- ، الكتابة من موقع العدم، كتاب الرياض، ع(٦١-٦٢)، ١٩٩٩م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢٤- المغيض، تركي، التناص في معارضات البارودي، أبحاث اليرموك، م(٢)، ع(٢)، ١٩٩١م.

- ، مصطلح التناص ومشتاقته في حقل الترجمة إلى العربية، ترجمان، م(٦)، ع(٢)، ١٩٩٧م.

٢٥- الموسى، خليل، التناص والأجناسية في النص الشعري، الموقف الأدبي، ع(٣٠٥)، ١٩٩٦م.

٢٦- ميخائيل، منى، الرجل والبحر جوانب من التناص في رواية إدوارد خراط، "ترابها زعفران"، ترجمة محمد يحيى، فصول، م١٥، ع٤، ١٩٩٧م.

٢٧- نجم، مفيد، التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران، الموقف الأدبي، س(٢٧)، ع(٣١٩)، ١٩٩٧م.

٢٨- النصير ياسين،"العتبة"، دراسة في أشعار السيّاب "المطولات الشعرية"، الأقلام، س(١٧)، ع(٥)،١٩٨٢م.

- ، دراسة في ديوان "أنشودة المطر"، آفاق عربية، س(٩)، ع(٥)، ١٩٨٤م.

٢٩- الهاشمي، علوي، ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث، كتاب الرياض، ع(٥٢-٥٣)١٩٩٨م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ABSTRACT

Intertexuality in Modern Arabic Poetry

"Theoretical and Practical Study"

Badr Shakir Al-Sayyab, Amal Dungul and Mahmoud Darwish

as a case

Prepared by:

Abd El-Bassit Marashdeh

Supervised by

Prof. Dr. Mahmoud Al-Samrah

Intertextuality as assumed great importance and instigated much research in modern literary criticism in the west. And it has subsequently acquired similar importance among Arab critics as it creates various critical dimension.

The researcher found tat some Arab critic relate intertextuality back to the old Arab critical heritage and abide by this trend, which made them read it through terms such as plagiarism, quitting, etc.

Other Arab critics viewed intertextuality in a different manner considering it a stage in a series of modern critical advances.

Stemming from these two different perspectives, the researcher found that applying intertextuality to the literary material is a traditional application similar to the theories of the old Arab criticism as most Arab critics have or abandoned the hereditary terminology in applying intertextuality to the literary material.

On the contrary, some critics read the creative material in light as new critical perspectives that totally depend on intertextuaality and the modern criticism cycle.

The researcher has chosen three poets to apply intertextuality on their poetry as I have found enough data there to clarity the dimensions

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

of intertextuality in addition, I have found technical differences in their poetry which has lead to the existence as difference facades of approach critical effort won't duplicate.

I have also shed light on their poetry and clarified the aesthetic, technical and semantic features attached to it through reading it from an intertextual frame. I thing that different facades of their poetry have been surfaced and read probably better. And I thing that the aesthetic and semantic features have been surfaced in view of intertextuality.

I.D.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit