خيط التراث فى نسيج الشعر العربى الحديث

مدخل تناصى

عبد النبى اصطيف *

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«إلى محمد مصطفى بدوى»

ليس ثمة من يمارى اليوم فى الدين الكبير الذى طوقت به العلوم الإنسانية عنق النقد الأدبى، بخاصة فى هذا القرن الذى غدت فيه علوم مثل علم النفس، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، والفلسفة، واللغويات الحديثة، مصدراً لا ينضب للناقد الأدبى يستلهمه فى تطوير طرق مقاربته للنص الأدبى. وعلى الرغم من تفهم المرء رأى العديد من أتباع المنظور الداخلى intrinsic perspective للأدب فى أن هذا الاستلهام كان وبالاً على النص الأدبى نظراً لما ينطوى عليه من تنكر لطبيعة الأدب بوصفه واحداً من الفنون الجميلة، فإنه ـ من جهة أخرى ـ لا يمكنه إلا أن يعترف بأهمية الاستبصارات القيمة التى يسرتها هذه العلوم فى فهم جوانب مختلفة من العملية الأدبية. وأكثر من هذا فإن بعضاً من هذه العلوم، كعلم النفس[1] ومختلف علوم اللغة الحديثة أو ما يعرف باللغويات[2] له فى موضوعه (الإنسان) بالنسبة إلى علم النفس، واللغة الإنسانية بالنسبة إلى اللغويات من المسوغات ما يكفى للدفاع عن استلهام النقد الأدبى له فى مواجهة هذا الأخير للنص الأدبي. فمنتج النص الأدبى ومتلقيه ومحوره هو الإنسان الذى يعنى علم النفس بجوانب حياته الشعورية واللاشعورية، وأداة الأدب هى اللغة الإنسانية محط اهتمام علوم اللغة الحديثة. ومعنى هذا أن دارس الأدب لا يغادر ساحة الأدب عندما يستعين بعلم النفس فى دراسته جوانب العملية الأدبية؛ و هو لا يبارحه قيد أنملة عندما يقف نفسه على دراسة أداته التى هى اللغة الطبيعية natural Languge أو اللغة الإنسانية، ينظر إليها من موقع تخالف علوم اللغة الحديثة ويتبصر فى وجوهها ومستوياتها المتعددة.

* باحث وناقد، جامعة دمشق، سوريا.

والواقع أننا، مهما كان موقفنا من استلهام النقد الأدبى لهذه العلوم الإنسانية فى عصرنا، لا يمكن إلا أن نقر بأن هذا الاستلهام أصبح حقيقة يصعب تجاهلها، خاصة وأنه أحدث تغييراً كبيراً فى طبيعة تصوراتنا لمفهومات كثيرة فى العملية الأدبية مثل المؤلف، والقارئ، والنص، والقراءة، والتفسير وغيرها. وقد أدى هذا التغيير إلى تطورات مهمة فى مختلف النشاطات الذهنية التى تنطوى عليها الممارسة النقدية من شرح وتحليل وتركيب وتفسير وموازنة وحكم وغير ذلك.

وإذا ما رغب المرء فى التوقف عند مفهوم واحد من هذه المفاهيم هو النص[٣]، فإنه يستطيع أن يتبين بسهولة مدى التأثير الجذرى الذى خلفه استلهام اللغويات الحديثة وعلم النفس فى فهمنا له من ناحية، وفى مقاربتنا له من ناحية أخرى. فالنص الأدبى الذى يمكن أن يكون جملة واحدة (كالمثل: على نفسها جنت براقش) ويمكن أن يمتد ليبلغ مجلدات عدة (كرواية «البحث عن الزمن الضائع La recherche du temps perdu» لمارسيل بروست، و«ثلاثية» نجيب محفوظ، و«مدن الملح» لعبد الرحمن منيف) لم يعد ينظر إليه اليوم على أنه مجرد تأليف لغوى يقوم به فرد موهوب وينتمى إلى جنس أدبى معين موروث أو مستلهم من التقاليد الأدبية الأخرى. إنه لم يعد يتألف، كما يقول رولان بارت، من:

> «سطر من الكلمات تطلق معنى لاهوتيًا أوحد (هو رسالة المؤلف ـ الإله)، وإنما هو فسحة متعددة الأبعاد تتزاوج وتتصارع فيها كتابات ليس من بينها واحدة أصيلة. إن النص نسيج من المقبوسات ناشئ عن ألف مصدر ثقافى»[٤].

ولما كان النص الأدبى ممارسة لغوية تخضع للنظام اللغوى الخاص بلغة ما، الذى يكتسب عادة عن طريق استيعاب نصوص أخرى أنشئت فى هذه اللغة، فإنه يقوم أساسًا على عملية إعادة إنتاج هذه النصوص السابقة له، التى خبرها الأديب على نحو من الأنحاء خلال مراحل تكوينه الثقافى. والحقيقة أنه:

> «مهما كان المضمون الدلالى للنص، فإن وضعه بوصفه ممارسة دالة signifying practice يفترض مسبقًا وجود نصوص أخرى... وهذا معناه القول إن كل نص، ومنذ البداية، خاضع لسلطة نصوص أخرى تفرض عليه عالمًا ما»[٥].

إن مقدرة الأديب تتبدى أساسًا فى تشكيله من هذه النصوص، التى أتيح له تمثلها فى أطوار سابقة من تكوينه الثقافى نصًا جديداً يحمل بصماته الخاصة به، أو ـ إذا ما شئنا استخدام لغة المجاز ـ حياكته من تلك الخيوط التى وفرها له تكوينه الثقافى نسيجًا محكمًا غاية الإحكام يصعب، إلا على القارئ المتمعن المدقق والخبير، تمييز خيوطه المكونة له.

والنصوص إذ تستوعب، وتنقل، وتقبس، وتتجاور فى نفس الأديب، تتفاعل، لا على أنها أجزاء تشبه قطع أحجية الجيكسو Gigsaw Puzzle، وإنما بوصفها أنظمة دلالة لها تماسكها ووحدتها. وهى لذلك تتصارع ويحاول كل منها أن يسود النصوص الأخرى، وتتزاوج مكونة النظام الدلالى الجديد الذى يجسده النص الجديد. فالنص الشعرى، على سبيل المثال، نص ينتج «فى الحركة المعقدة لإثبات نص آخر ورفضه»[٦] على حد قول جوليا كريستيفا.

ولهذا، فإن النص فى بنيته الإنشائية discursive structure هو حصيلة جملة من عمليات تفاعل النصوص أو التناصات intertextualities التى تجرى فيه. والحقيقة أن للتناص الذى نقع عليه فى دراستنا للنص الجديد محرقًا مزدوجًا، كما يقول جوناثان كولر:

> «فهو يلفت انتباهنا من ناحية إلى أهمية النصوص السابقة، ملحًا على أن فكرة استقلال النصوص فكرة مضللة، وأنه ليس للأثر المعنى الذى له إلا لأن أشياء معينة كتبت مسبقًا. ولكن التناص بمقدار تركيزه على قابلية الفهم، على المعنى، يقودنا إلى النظر إلى النصوص السابقة على أنها إسهامات فى نظام ترميزى Code يجعل التأثيرات المختلفة للدلالة ممكنة. وهكذا فإن التناص يغدو اسمًا لصلة أثر ما بنصوص سابقة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

محددة أقل من كونه تسمية لمشاركة الأثر فى الفسحة الإنشائية discursive space لثقافة ما: أى للصلة ما بين نص ما واللغات المختلفة أو الممارسات الدلالية لثقافة ما، وصلته بتلك النصوص التى تفصح له عن إمكانات تلك الثقافة»[٧].

وبسبب تركيز التناص على دراسة النصوص السابقة للنص الجديد بوصفها إسهامات فى نظام ترميزى يجعل التأثيرات المختلفة للدلالة ممكنة، فإن الدراسة التناصية ليست كما يؤكد كولر:

«تفحصاً للمصادر والمؤثرات كما تتصور تقليدياً إنها تطرح شبكتها على نحو أوسع يشمل الممارسات الإنشائية المغفلة، والنظم الترميزية ذات الأصول المفقودة التى تجعل الممارسات الدالة للنصوص اللاحقة ممكنة»[٨].

وهكذا، فإنه ما دام النص، أى نص، فى بنيته الإنشائية حصيلة تفاعل نصوص سابقة عليه، قطعة موزاييك من المقبوسات، استيعاباً وتحولاً لنص آخر، أو لنصوص أخرى[٩]، فإن الطريقة الأكثر جدوى ـ فيما يبدو لصاحب هذه السطور ـ فى دراسته هى فك هذه البنية ـ النسيج، وإعادتها إلى مكوناتها الأولى، وتبين الطريقة التى تمت من خلالها عملية إنتاج الممارسة الدالة الجديدة.

إن النص الأدبى العربى الحديث، والشعرى منه بوجه خاص، نص أسهمت فى تشكيله مكونات ثلاثة (هى الأنا، والآخر، والعالم). لقد حاك نسيج هذا النص خيطان اثنان (هما خيط التراث العربى، وخيط تراث الآخر the other) يسّرهما للكاتب العربى وحدد طريقة تضافرهما وصور علاقاتهما المتبادلة العالم[١٠] الذى أنجب هذا النص. ولذا فإن على المرء أن ينظر بداية إلى هذين الخيطين ويتبين دور كل منهما فى تشكيل البنية الإنشائية للنص الأدبى العربى الحديث؛ هذه البنية التى خلقها التناص، ويسرها عالم منتجه.

لنتذكر، بادئ ذى بدء، أن منتج النص الأدبى العربى الحديث هو قارئ قبل أن يكون كاتباً. والغالب فى الكاتب ألا يكون قارئاً عادياً، وسبب ذلك هو وعيه السامى بأداة فنه سواء أكان ذلك فى نصه أم فى نصوص الآخرين. ومعنى هذا أنه قبل أن ينتج نصه الخاص به يكون قد قرأ واستوعب وتمثل الكثير من النصوص السابقة التى تتجاور وتتحاور وتتصارع وتتفاعل بوصفها أنظمة دلالة متماسكة فى نصه بعد أن تجاورت وتحاورت وتصارعت وتفاعلت فى نفسه. والحقيقة أن المتأمل فى طبيعة صلة الكاتب العربى بأداة فنه يلاحظ أول ما يلاحظ أنها ليست بالنسبة إليه مجرد نظام لغوى يحكم إنتاج إنشائه الفردى parole، ويكفل لهذا الإنشاء الفردى الوصول إلى الآخرين وحسب، بل هى كذلك أداة للتفكير تنظمه بإجراءاتها وعاداتها وأعرافها وقواعدها. وهى بالإضافة إلى هذا وذاك الأداة الأهم التى تتجلى من خلالها الثقافة الموروثة لمستخدم هذه اللغة. إنها أداة التواصل الأكثر جدوى مع هذه الثقافة. فالفرد إذ يكتسب لغته الأم ويستوعب نظامها بعوامل مختلفة، يستوعب جوانب كثيرة من هذه الثقافة المدونة بهذه اللغة، لأنه من الناحية العملية يكتسبها ممارسة، ويواجهها نصوصاً أدبية وغير أدبية من مختلف العصور يطلع عليها فى مختلف مراحل تكوينه اللغوى والأدبى والفكرى والثقافى. وهكذا فإن الموروث الثقافى للأديب العربى الحديث (الذى يشتمل على نصوص القرآن الكريم، والحديث النبوى الشريف، والشعر العربى من الجاهلية حتى يومنا هذا، والتاريخ العربى، والقصص، والفكر فى مختلف تجلياته وغير ذلك مما يتواصل معه سماعاً أو قراءة، ويأخذه مشافهة أو كتابة) يتسرب من حيث لا يدرى عن طريق اللغة العربية إلى أرضيته الثقافية ليتجلى فيما بعد فى إنشائه الفردى، فى نصه الذى ينشئه[١١] ـ هذا النص الذى هو فى نهاية المطاف حصيلة تراكم النصوص المستوعبة فى نفسه.

إن متتبع نصوص الشعر العربى الحديث، على سبيل المثال، منذ فترة ما يسمى بالإحياء[١٢] أو فترة الكلاسية المحدثة، يلاحظ بسهولة خيط الموروث الثقافى العربى واضحاً فيه. يلاحظه فى النماذج الكلاسية التى حاكاها شعراء فترة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإحياء ضمناً، أو عارضوها صراحة. ويلاحظه كذلك إشارات واستلهامات لهذا الموروث فى شعر رواد الرومنتيكية، وتوظيفات متنوعة فى شعر ما بعد الرومنتيكية وخاصة فيما يسمى تجاوزاً بالشعر الحر، أو شعر التفعيلة فى النصف الثانى من هذا القرن.

وإذا ما كان المرء فى غنى عن التمثيل للشعر العربى الكلاسى المحدث لأن خيط الموروث فيه أوضح من أن يمثل عليه، فإن إشارات موجزة إلى نماذج من شعر الفترات اللاحقة ربما تفى بغرض بيان أهمية هذا الخيط أو المكون فى النص الشعرى العربى الحديث.

فالقارئ، مثلاً، لقصيدة «المساء»[١٣] لكبير رواد الرومانتيكية خليل مطران يلاحظ خيط هذا التراث من خلال مجموعة من الإشارات الضمنية للتراث الشعرى العربى منذ العصر الجاهلى وحتى العصر العباسى الثانى. فبيتا مطران:

عمرين فيك أضعت لو أنصفتنى

لم يجدرا بتأسفى وبكائى

عمر الفتى الفانى وعمر مخلد

ببيانه، لولاك فى الأحياء

يدينان بما ينطويان عليه من معان ودلالات لبيت المتنبى:

ذكر الفتى عمره الثانى، وحاجته

ما فاته، وفضول العيش أشغال

الذى يسّر بسبقه لبيتى مطران إنتاج المعنى الذى يحملانه. والشأن نفسه يتكرر فى بيته:

فغدوت لم أنعم كذى جهل ولم

أغنم كذى عقل ضمان بقاء

الذى يتناص بشكل واضح مع قول المتنبى:

ذو العقل يشقى فى النعيم بعقله

وأخو الشقاوة فى الجهالة ينعم

وفى بيته الآخر:

هذا عتابك، غير أنى مخطئ

أيرام سعد فى هوى حسناء

الذى يشى بحضور بيت المتنبى:

هذا عتابك إلا أنه مقة

قد ضُمّن الدر إلا أنه كلم

وفى قوله:

ولقد ذكرتك والنهار مودع

والقلب بين مهابة ورجاء

الذى يتناص مع قول عنترة:

ولقد ذكرتك والرماح نواهل

منى وبيض الهند تقطر من دمى

والواقع أن هذه الإشارات وغيرها جديرة بدراسة تناصية خاصة لأنها تعكس صورة شائقة من صور تفاعل النصوص العربية الكلاسية مع نص شعرى حديث هو نص مطران. وهناك بالإضافة إلى هذه الإشارات وجوه أخرى أفاد مطران من خلالها من الموروث الثقافى العربى عامة، والشعرى منه بشكل خاص، إذ كانت الثورة على الأنموذج الكلاسى مازالت فى بدايتها، وكانت هيمنة هذا الأنموذج أقوى وأشمل وأرسخ من أن يستطيع التحرر منها تماماً.

ولما كانت الرومنتيكية العربية المستلهمة من الرومنتيكية الأوروبية انعكاساً للرغبة فى التخلص من قيود الماضى والولوج إلى العالم المتمدين الحديث[١٤]، فمن الطبيعى أن يكون خيط التراث العربى خفراً فى نسيج الشعر العربى الرومنتيكى الذى حفل أساسًا بخيط تراث الآخر، وهو فى هذه الحالة الشعر الرومنتيكى الأوروبى.

وبمجرد تجاوز هذه الفترة إلى ما تلاها من فترة الانقلاب على النزعة الرومنتيكية، يجد المرء نفسه من جديد أمام وضوح خيط التراث حتى لدى شاعر حديث كان له إسهامه الذى لا ينكر فى فتح بوابة الشعر الجديد كبدر شاكر السياب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والواقع أن دارس نص[١٥] السياب الشعرى يقع فى قصائده على صور متنوعة للتناص تتفاوت بين:

(أ) استحضار نص شعرى محدد والصدور عنه فى النص الشعرى المنتج كما نجد فى قصائده «شهداء الحرية»[١٦] التى تعود لعام ١٩٤٢ ، و«بورسعيد»[١٧]، التى تعود لعام ١٩٥٦ ، و«شعاع الذكرى»[١٨] التى نشرت للمرة الأولى فى ديوانه الصادر عن دار العودة عام ١٩٧٤ ، مع أنها تعود لفترة مبكرة من نتاجه الشعرى.

فالقارئ لنص قصيدته الأولى يلاحظ بسهولة حضور قصيدة بشار بن برد المشهورة «جفا وده» فيه، ومزاحمتها له فى ذهن القارئ ونفسه؛ وكذا الشأن فى نص قصيدته الثانية الذى تتبدى فيه ملامح عدة نصوص شعرية تراثية أهمها قصيدة أبى تمام فى فتح عمورية؛ أما نص قصيدته الثالثة فيقع فيه المرء على نص شعرى قريب العهد نسبيًا (ولكنه وثيق الصلة بالموروث الشعرى العربى، ويكاد يكون جزءاً أساسيًا من متن الشعر العربى الذى يتداوله الشعراء العرب المحدثون عادة فى فترة تدريبهم الأولى) هو نص قصيدة «المساء» لخليل مطران التى تقدمت الإشارة إليها.

(ب) اقتباس شطر شهير من نص شعرى قديم وإدخاله فى تفاعل نصى جديد كما نجد فى قصيدة «المبغى» التى كتبت قبل ثورة عام ١٩٥٨ والتى نقرأ فيها:

«عيون المها بين الرصافة والجسر
ثقوب رصاص رقشت صفحة البدر»[١٩].

(جـ) اقتباس أنشودة شعبية ذات مسحة طقسية معينة، وترك نظام دلالتها الخاصة بها يتجاور ويتفاعل مع نظام الدلالة الخاص بالقصيدة على نحو يترك بصماته واضحة على النص الجديد، كما نجد فى قصيدته «شناشيل ابنة الچلبى» المشهورة التى تعود إلى عام ١٩٦٣ والتى نقرأ فيها:

«يا مطرًا يا حلبى
عبر بنات الچلبى
يا مطرًا يا شاشا
عبر بنات الباشا
يا مطرًا من ذهب»[٢٠]

(د) إقامة تناص رائع بين قصيدة قصيرة بكاملها ونص قرآنى محدد كما نجد فى قصيدته «لأنى غريب» التى تعود لعام ١٩٦٢ . والحقيقة أن هذا التناص المهم جدير بوقفة قصيرة تتوضح من خلالها أهمية خيط الموروث فى نسيج الشعر العربى الحديث. يقول السياب فى قصيدته:

«لأنى غريب
لأن العراق الحبيب
بعيد، وأنى هنا فى اشتياق
إليه، إليها، أنادى عراق
فيرجع لى من ندائى نحيب
تفجر عنه الصدى
أحس بأنى عبرت المدى
إلى عالم من ردى لا يجيب
ندائى،
وإما هززت الغصون
فما يتساقط غير الردى
حجارٌ
حجارٌ وما من ثمار،
وحتى العيون
حجار، وحتى الهواء الرطيب
حجار يديه بعض الدم
حجارٌ ندائى، وصخر فمى
ورجلاى ريح تجوب القفار»[٢١].

وكما يمكن أن يلاحظ قارئ القصيدة فإنها تبدأ من لحظة القطيعة المادية والنفسية التى تشمل الوطن والحبيبة وتتنامى، بعد تفاعلاتها المختلفة فى نفس الشاعر، وتتمدد فى كل الاتجاهات لتأتى على عالم الشاعر بمن فيه وما فيه وتحوله إلى حجارة هى تجسيد لذروة هذه القطيعة.

ثمة، فى البداية، انقطاع عن الآخر (وطناً وحبيبة)، وشعور عميق بالغربة لدى الشاعر عمن حوله وما حوله بسبب وجود هذه المسافة المادية (كان فى بيروت للاستشفاء[٢٢]) والنفسية بينه وبين الآخر الذى يجهد للتواصل معه. وإذ يكشف المرض غربته، وبالتالى شعوره بالعجز

والضعف والحاجة إلى الآخر، يذوب حنيناً نحوه، ويتجمع هذا الحنين فى بؤرة تصدر عنها هذه الصرخة الضارعة:

«أنادى: عراقْ»

ولكن ما حصيلة هذا التمدد باتجاه الآخر وذاك النداء الحار له؟ إنها النحيب، رجع الموت. وهكذا يزداد شعور السياب بالقطيعة عمقًا واتساعًا، وتلفعه مأساوية جديدة تضاف إلى مأساوية الموقف الأساسى (تزامن الغربة والمرض)، خاصة أن بعد الآخر (الوطن) لايد للسياب فيه ـ فيما يزعم ـ فالعراق هو البعيد، وليس الشاعر الذى قصد بيروت طلباً للشفاء.

إن هذا الشعور بالقطيعة مع الآخر (وطناً وحبيبة)، واستحالة التواصل؛ معه بسبب الموت الذى يسقطه الشاعر على الآخر، يضعان الشاعر فى موقف يشبه إلى حد كبير موقف السيدة مريم عليها السلام التى تدرجت قطيعتها مع الآخر وتعمقت واتسعت على نحو مماثل.

ولنقرأ ما ورد من آيات كريمة بشأنها. يقول الله عز وجل:

«واذكر فى الكتاب مريم إذ انتبذت من أهلها مكاناً شرقيًا* فاتخذت من دونهم حجاباً، فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشراً سوياً* قالت إنى أعوذ بالرحمن منك إن كنت تقيًا، قال إنما أنا رسول ربك لأهب لك غلاماً زكيًا* قالت أنى يكون لى غلام ولم يمسسنى بشر ولم أك بغيًا* قال كذلك قال ربك هو على هين ولنجعله آية للناس ورحمة منا، وكان أمراً مقضيًا* فحملته فانتبذت به مكاناً قصيًا* فأجاءها المخاض إلي جذع النخلة قالت يا ليتني مت قبل هذا وكنت نسياً منسيا* فناداها من تحتها ألا تحزنى قد جعل ربك تحتك سريا* وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبًا جنيا، فكلى واشربى وقرى عيناً»(٢٣).

وكما يتبين من قراءة الآيات المتقدمة، فإن نقاط التشابه فى الموقفين لا تقتصر على الانقطاع عن الآخر ـ ذاك الانقطاع المتكشف تدريجيًا (السيدة مريم عليها السلام تنتبذ من أهلها مكاناً شرقيًا، وتتخذ من دونهم حجاباً، ثم تنتبذ بعد حملها بجنينها مكاناً قصيًا، والسياب منقطع عن الوطن والحبيبة لغربته، ومنقطع عنهما بضعفه وعجزه لمرضه) بل تشمل حضور الموت (السيدة مريم عليها السلام تتمناه لنفسها، وهو شفاء دائها الوحيد، والسياب يضرع إلى عالم من ردى لا يجيب حنينه إليه، وهو إلى جانب ذلك مسكون فى مرضه بشبح الموت الذى يلوح فى الأفق القريب). وأهم من ذلك كله مأساوية الموقف نتيجة تعمق الشعور بالحاجة إلى الآخر من ناحية وإدراك أن التواصل معه أمر شبه مستحيل من ناحية أخرى بسبب طبيعة الظرف الخاص بكليهما (البعد الفاصل بين بيروت وبغداد لدى السياب المريض العاجز، والحمل غير المعهود الذى لا سبيل إلى تفسيره للآخرين هو عقبة التواصل معهم لدى السيدة مريم عليها السلام).

مهما كان الأمر، فإن معاناة السيدة مريم يمكن أن تنتهى بعض وجوهها من جانب، وتستمر وجوهها الأخرى من جانب ثان. فولادة السيد المسيح عليه السلام قد تنهى معاناتها الجسدية وتحمل لها بعض العزاء من ناحية، ولكنه ما بقى حيًا سيبقى تجسيداً لخطيئتها الكبرى فى عين الآخر الذى يأخذها بظاهر أمرها. ووضع كهذا يستدعى الرحمة بالطبع من الله عز وجل الرحمن الرحيم. وهكذا ناداها مناد «من تحتها ألا تحزنى، قد جعل ربك تحتك سريًا، وهزى إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبًا جنيًا، فكلى واشربى وقرى عينًا». لقد كان هز جذع النخلة بداية النهاية فى معاناة السيدة مريم، ومنعطف التحول فى مصيرها ، كان الإذن بمعجزات عدة حملت فى طياتها خيراً عميماً للسيدة مريم ولوليدها، عليهما السلام، ولقومه، وللإنسانية.

ولحظة حضور الموت العائد من التمدد حنينًا نحو الآخر، متزامنة مع لحظة الموت الوشيك الوقوع نتيجة الوضع الفيزيولوجى والنفسى للشاعر، جعلت السياب يفكر لاشعوريًا بحركة مشابهة تأذن بسلسلة من المعجزات تبدل مصيره، ومصير من يحب، ومصير ما يحب. ولأن يأسه أعمق، وأوسع، وأشمل، من يأس السيدة مريم (فهو لا يتوقع وليداً، وليس ثمة من عزاء مرتقب) نراه يفزع إلى غصون هزها سيكون أسهل على الضعيف، وثمرها أقرب متناولاً للبائس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المغرق فى يأسه. وهكذا جاءه النداء من داخله، وامتدت يده لهز الغصون طمعًا فى الرطب الجنى ـ أى ثمر جنى، فى أن يأكل ويشرب ليقوى، وفى أن يقر عينا ليستعيد تماسك لبه من جديد، ريثما تتوالى المعجزات التى تنتشله، وتنتشل حبيبته، وتنتشل وطنه.

ولكن ماذا كانت الحصيلة؟

إنها لم تكن غير الردى، وليس هناك سوى الحجارة؛ الثمار حجارة، والعيون حجارة، والهواء الرطيب حجارة، ونداؤه حجارة، وفمه حجارة. إن هز الغصون لم يكن، كما كان الشاعر يرجو، بداية نهاية معاناة الشاعر، بل بداية تنامى القطيعة التى فى نفسه، زحفها فى جميع الاتجاهات، واحتوائها لعالمه الذى يعصف به الموت من أطرافه كلها، ويأتى عليه فى النهاية. وحتى الدم الذى يندى الحجارة، والذى يمكن أن يكون آية وجود حياة ما، يصبح آية إراقتها. إن تنامى القطيعة يتخذ لبوس تحجر الكون التدريجى الذى لا يملك الشاعر إلا أن يفر منه. ولكن أين المفر؟

وهكذا، يجد القارئ لهذه القصيدة نفسه فى مواجهة نصين يؤكد كل منهما الآخر وينفيه فى آن. فعلى الرغم من أن نص القصيدة يؤكد حضور النص القرآنى فيه، فإنه فى النهاية ينفيه. وكذا الشأن فى النص القرآنى الذى يؤكد حضور نص القصيدة بوضعه خلفية تتحرك مقابلها أمامية النص السيابى من جهة، وينفيه من جهة أخرى لأنه يقيم معه فى النهاية علاقة تناقض حاد، لا سبيل إلى حلها.

لقد استطاع السياب أن يوظف النص القرآنى الذى يشكل جزءاً أساسيًا من المخزون الثقافى الجمعى للقارئ العربى ليكون أرضية لنصه يتحرك أمامها، ولكن فى اتجاه مخالف تمامًا لتوقعات القارئ؛ أى أنه استطاع أن ينطلق بنصه خارج آفاق توقعات قارئه على نحو مثير. فهو من ناحية حطم رتابة الصورة المألوفة، وشحنها، من ناحية أخرى، ومن خلال علاقات التناص الجديدة التى أقامها فى قصيدته، بطاقة تعبيرية هائلة ـ لقد أطلقت هذه العلاقات النص الجديد فى اتجاه معاكس تمامًا لمساراته الممكنة فى آفاق توقعات القارئ.

وبعبارة أخرى، لقد راكم السياب باستحضاره للنص القرآنى، جملة من التوقعات، ثم ما لبث أن انعطف بها انعطافًا حاداً هيأ له بالموقف الذى خلقه بإحكام الصانع الخبير. وهكذا كان تنامى القصيدة، على هذا النحو المباين جداً لتوقعات القارئ المسكون بالنص القرآنى، جد حتمى، فرضه منطق القصيدة.

ونص السياب ليس النص العربى الأدبى الحديث الوحيد الذى نستطيع أن نميز فيه خيط الموروث. فنحن نلحظه كذلك فى نصوص أخرى شعرية ونثرية؛ نلحظه لدى أدونيس، ومحمود درويش وغيرهما من الشعراء، ونلحظه كذلك لدى روائيين ومؤلفين مسرحيين وقصاص ومقاليين وكتاب سيرة وسيرة ذاتية. وحسب المرء أن يشير إلى بعض الأمثلة على نحو برقى حتى يؤكد أهمية هذا الخيط فى نسيج النص الأدبى العربى الحديث.

فهذا أدونيس فى واحدة من أخريات قصائده يقيم علاقات تناص معينة مع النص القرآنى فيكتب فى الأغنية الثانية الموسومة بـ «أغنية إلى هذا الزمان» من قصيدته المطولة «أغنيات إلى السيد الجنوب»[٢٤]:

أحمد، مريم، كريم
قرأوا ما يقول المكان وما يكتب المستحيل
وأتوا للنخيل يهزون جذع النخيل:
رطب يابس،
والمكان
فى الجنوب شمال، فى الشمال جنوب
والمكان كما خيلوا ـ
خيلوا أنه الساق والجذع، واستشرفوا رياحًا
من جديد تلقح هذا الزمان»[٢٥].

ويكتب فى الأغنية الثانية عشرة المعنونة بـ «أغنية إلى اللغات» من القصيدة نفسها:

«كل تلك اللغات ـ الشظايا، خمائر
للمدن المقبلة
غيروا بنية الاسم والفعل والحرف، قولوا
لم يعد بيننا حجاب
لم تعد بيننا سدود
واشرحوا صدركم
بالفواتح من سور الرغبات
وجناتها المقفلة»[٢٦].

وهذا محمود درويش يستخدم قصة يوسف عليه السلام استعارة موسعة أو Allegory في قصيدته «أنا يوسف يا أبي»:

أنا يوسف يا أبي. يا أبي إخوتي لا يحبونني، لا يريدونني بينهم يا أبي. يعتدون على ويرمونني بالحصى والكلام. يريدونني أن أموت لكي يمدحوني. وهم أوصدوا باب بيتك دوني. وهم طردوني من الحقل. هم سمموا عنبي يا أبي وهم حطموا لعبي يا أبي. حين مر النسيم ولاعب شعري غاروا وثاروا على وثاروا عليك، فماذا صنعت لهم يا أبي؟ الفراشات حطت على كتفي ومالت على السنابل، والطير حلق فوق يدي فماذا فعلت أنا يا أبي ولماذا أنا؟ أأنت سميتني يوسفًا، وهمو أوقعوني في الجب، واتهموا الذئب؛ والذئب أرحم من إخوتي.. أبت! هل جنيت على أحد عندما قلت إني: رأيت أحد عشر كوكبًا، والشمس والقمر، رأيتهم لي ساجدين»[٢٧].

ويبدو أن قصة يوسف تحمل سحرًا خاصًا للأديب العربي الحديث، فزكريا تامر كاتب القصة القصيرة المميز يقدم لنا، قبل درويش بزمن طويل، تنويعته الخاصة به من قصة يوسف في قصته القصيرة المعروفة «يوسف.. يوسف الصغير الجميل الهالك»[٢٨]؛ حيث يقود الصبيّان محمود وسليم جارهما عدنان إلى حتفه بإغرائه على السباحة في مياه النهر على الرغم من عدم معرفته السباحة بدافع النقمة على الفارق الطبيعي بين أسرتيهما من جهة وأسرته من جهة أخرى:

«قال سليم لمحمد: «اتركه. إني أقول لك إنه بنت فلا تصدق»

وخلع عدنان ثيابه، ودنا من النهر متوجسًا، فصفق محمد وسليم، وصاح محمد: «هيا يا بطل.. أرنا شجاعتك».

فقال سليم لمحمد: «أتراهن أنه لن يجرؤ على غمس أصابع قدميه في الماء؟».

وفجأة قذف عدنان بجسده إلى النهر، وراح يضرب الماء بيديه ورجليه بحركات جنونية، ثم صاح بذعر: «إني أغرق».

فظل محمد وسليم يراقبانه وهما متجمدان في مكانهما بينما كان عدنان يغوص تارة ويطفو تارة أخرى، ولا يكف عن الصياح مستنجدًا، وحمله ماء النهر بعيدًا وهو يقاوم ويولول.

وساد الصمت شيئًا فشيئًا، وعندئذ ارتدى محمد وسليم ثيابهما دون أن يتبادلا كلمة أو نظرة. ثم انحنى سليم، وحمل ثياب عدنان، وقذف بها إلى ماء النهر، ثم انطلق الاثنان يمشيان بوجهين واجمين وخطى ثابتة مبتعدين عن النهر»[٢٩].

وكذا الشأن في قصة سليمان عليه السلام والهدهد التي يتخذها وليد إخلاصي إطارًا لعمله السردي الأخير (حكايات الهدهد)[٣٠] الذي يقدم فيه سليمان المدرس الغريب الأطوار، الوحيد في حي تلفه مسحة غموض آسر، يقتحم عليه عزلته طائر الهدهد، شهرزاد جديدة تحمل من خلال حكاياتها الجديدة حكمة تمليها موضوعات الساعة التي تؤرق القارئ وسليمان ومجتمع الحي الذي يقيم به.

وإذا كانت علاقات التناص في النصوص الشعرية والنثرية الآنفة الذكر علاقات أحادية أو مزدوجة، فإن رواية إميل حبيبي المعنونة بـ (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل)[٣١] تقدم للقارئ علاقات تناص متعددة من جهة، ومتنوعة من جهة أخرى، وممتدة زمانيًا قرونًا عدة من جهة ثالثة. فأما تعددها فأمر تسهل ملاحظته، إذ لا يكاد يخلو فصل من نص تراثي أو أكثر محدد المصدر، بل حتى مشار إليه في هامش الصفحة المعنية مع بعض الشرح أحيانًا، مما يشير إلى أن عملية التناص في هذه الأمثلة[٣٢] على الأقل عملية مقصودة وواعية وهادفة، هذا إذا استثنينا علاقات التناص غير المحددة صراحة، أو المشار إليها في هامش النص. وأما عن تنوعها فإنها تشمل الشعر العربي الدنيوي والديني (امرأ القيس، السليك بن السلكة، أبا نواس، المتنبي، محيي الدين بن عربي)، وكتب الرحلات (ابن جبير)، والحكايات (الجاحظ، ألف ليلة وليلة)، وأقوال الصحابة والخلفاء (علي ابن أبي طالب كرم الله وجهه)، والقصص التاريخي (قطز وبيبرس). وأما عن امتدادها زمنيًا فأمر يتضح من الأمثلة الآنفة الذكر. ولا شك أن صور التناص هذه جديرة بدراسة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مستقلة (هى قيد الإنجاز) يتبين المرء من خلالها مدى إسهام نص التراث فى تشكيل نصوص الأدب العربى الحديث وصياغة دلالاتها.

ترى هل ثمة من حاجة إلى أمثلة أخرى من النص المسرحى العربى الحديث وآثار الحكيم[٣٣] عملاق المسرح العربى من جهة، وسعد الله ونوس[٣٤] الباحث عن شكل جديد له يكون فى آن معًا عربياً ومعاصراً من جهة ثانية أكثر من أن تستغرق بإشارة برقية كهذه؟

وهل هناك ضرورة للإشارة إلى شواهد من النص السيرى بشقيه السيرى والسيرى الذاتى، أو النص المقالى، وسير على الجارم وعادل الغضبان وعيسى بلاطة وسواهم. والسير الذاتية لطه حسين وأحمد أمين ونعيمة وغيرهم، ومقالات الكثيرين من الكتاب العرب المحدثين فى شتى أقطار الوطن العربى تقدم نماذج لا تحصى؟

وعلى أى حال لندع داخلياً بالانتماء، خارجياً بالثقافة والتدريب والتخصص الأكاديمى، هو إدوارد سعيد، يختم هذا الحديث عن خيط الموروث وأهميته فى سيرة طه حسين الذاتية التى طالما خلبت ألباب القراء العرب والأجانب، وخاصة الجزء الأول منها.

يشير إدوارد سعيد إلى ـ قسمة ـ لافتة للنظر فى (الأيام) وهى أن كل واقعة طفولة يسردها المؤلف متصلة على نحو من الأنحاء بالقرآن ليس بوصفه كتاباً مذهبياً وإنما بوصفه حضوراً أو حقيقة من حقائق الحياة اليومية، فيكتب:

«وهكذا فإن طموح الصبى الأعظم هو حفظ القرآن عن ظهر قلب، وأبوه سعيد عندما يتلوه جيداً وغاضب عندما لا يفعل ذلك، وأصدقاؤه جميعًا هم زملاء متعلمون، وهكذا. إن أسلوب سرد الكتاب لا يشبه العربية القرآنية، ولذا فليس ثمة قضية محاكاة، وبالتالى قضية إضافة كما فى التراث المسيحى.

إن انطباع المرء بالأحرى هو أن الحياة تتوسط بالقرآن، وتشكل به؛ إن إشارة، أو حادثة، أو شعوراً فى حياة الصبى يرد حتما (وبطريقة شائقة دائمًا) إلى صلة بالقرآن. وبكلمات أخرى ليس ثمة من فعل يستطيع أن يغادر القرآن، بل إن كل فعل يؤكد الحضور التام لتوه للقرآن، وبالتالى للوجود الإنسانى»[٣٥].

وهكذا، يتبين بكل وضوح أن خيط التراث العربى خيط بارز ومهم فى نسيج النص الأدبى العربى الحديث، وأنه مكون أصيل من مكوناته، وأن السبيل الأمثل لدراسة طبيعة هذا المكون وصلته بالكل الذى يشكله هذا النص ربما كان التحليل التناصى الذى يدرس تفاعل النصوص السابقة فى النص الجديد بوصفها ممارسات دلالية متماسكة تتجاور وتتصارع فيه لتكون فى نهاية المطاف ممارسة دالة جديدة تنطوى على معان ودلالات ما كان لها أن تنطوى عليها لولا تلك النصوص السابقة. ذلك أننا نعيش فيما يبدو فى عالم النصوص التى يخيل للمرء أحياناً أنها بتحولاتها الدائبة تصنع عالم الإنسان الذى تتخذه لساناً يفصح عما تريده؛ فى حين إنه يخيل إليه فى الوقت نفسه أنه يتخذها لسان صدق يعبر عما بداخله نفساً وعقلاً. ولكن من/ ماذا كان فى البدء؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش :

(١) من أجل الاطلاع على تفصيلات حول استلهام النقد الأدبى لعلم النفس انظر : عبد النبى اصطيف، «المنهج النفسى فى الدراسة الأدبية»، المعرفة (دمشق)، السنة الحادية والثلاثون، العدد ٣٥٠، تشرين الثانى (نوفمبر) ١٩٩٢، ص ص (٦١ ـ ٨٥).

(٢) من أجل الاطلاع على تفصيلات تتصل باستلهام النقد الأدبى للغويات الحديثة انظر: عبد النبى اصطيف، «بين اللغويات والنقد الأدبى: ١ ـ فى البحث عن قاعدة»، الفكر العربى (بيروت)، السنة العاشرة، العدد الخامس والخمسون، كانون الثانى ـ شباط، ١٩٨٩، ص ص (٨٤ ـ ٩١)؛

و«بين اللغويات والنقد الأدبي: ٢ ـ سبل استلهام»، الفكر العربي (بيروت)، السنة الحادية عشرة، العدد الواحد والستون، تموز ـ أيلول، ١٩٩٠، ص ص (٦٢ ـ ٦٨).

(٣) انظر: حول مفهوم النص: عبد النبي اصطيف، «مكونات النص الأدبي العربي الحديث: في مفهوم النص»، الناقد (لندن)، العدد الرابع والعشرون، حزيران (يونيو)، ١٩٩٠، ص ص (٣١ ـ ٣٣).

(٤) انظر: Roland Barthes, **The Rustle of Language,** Translated by Richard Howard (Blackwell, Oxford,1986), pp. 52-3.

(٥) انظر: Julia Kristeva, **La Révolution du Langage poétique** (Seuil, Paris, 1974), pp. 388, 9 cited by Jonathan Culler.

The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction (Routledge & Kegan Paul, London,1981), p. 105.

(٦) انظر: Julia Kisteva, **Semiotiké** (Paris, Seuil, 1969), p. 257, cited by Jounathan Culler, ibid, p. 107.

(٧) انظر: جوناثان كولر، المرجع السابق، ص (١٠٣).

(٨) نفسه، ص (١٠٣).

(٩) Julia Kristeva, **The Kristeva Reader,** Edited by Toril Moi (Basil Blackwell, Oxford, 1986), p. 37.

(١٠) بالمعنى الذى حدده إدوارد سعيد فى كتابه **The World, the Text and the Critic** (Harvard University Press, Cambridge Ma., 1983).

(١١) انظر: عبد النبي اصطيف، «الشعر العربي الحديث والتراث: القرآن الكريم ـ دراسة فى التناص»، التراث العربى (دمشق)، العددان (٢٥ ـ ٢٦)، تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٨٦ ـ كانون الثانى/ يناير ١٩٨٧، ص (٩٨).

(١٢) انظر :إبراهيم السعافين، مدرسة الإحياء والتراث: دراسة فى أثر الشعر العربى القديم على مدرسة الإحياء فى مصر، (دار الأندلس، بيروت، د.ت).

(١٣) انظر : نص القصيدة فى: ميشال حجا، خليل مطران: **باكورة التجديد فى الشعر العربى الحديث** (دار المسيرة، بيروت، ١٩٨١) ص ص (٢٧٦ ـ ٢٧٨).

(١٤) انظر: محمد مصطفى بدوى، «الشعر العربى الحديث بين التقاليد والثورة»، عالم الفكر (الكويت)، المجلد ١٩، العدد ٣، أكتوبر ـ ديسمبر، ١٩٨٨، ص (٩٦).

(١٥) انظر: ديوان بدر شاكر السياب، مجلدان، (دار العودة، بيروت، ١٩٧١).

(١٦)) انظر، المصدر السابق، المجلد الثانى، ص ص (١٠٨ ـ ١١١)؛ ومطلع القصيدة:

شهيد العلا لن يسمع اللوم نادبه وليس يرى باكيه من قد يعاتبه.

(١٧) انظر: نص القصيدة فى المصدر السابق، المجلد الأول، ص ص (٤٩٢ ـ ٥٠٨)، ومطلعها:

يا حاصد النار من أشلاء قتلانا منك الضحايا، وإن كانوا ضحايانا

وهى تمزج شعر الشطرين بشعر التفعيلة، والقسم الثالث منها ينهج نهج الشطرين ومطلعه:

هاويك أعلى من الطاغوت فانتصبى ما ذل غير الصفا ـ للنار ـ والخشب

(١٨) انظر: نص القصيدة فى المصدر السابق، المجلد الثانى، ص ص (١٩٩ ـ ٣٠٢)، ومطلعها:

يبعث الهم لى شحوب المساء ويثير الدفين من رجائى

(١٩) انظر: المصدر السابق، المجلد الأول، ص (٤٥٠).

٢٠) المصدر نفسه، المجلد الأول، ص ٥٩٩.

(٢١) المصدر نفسه، المجلد الأول، ص ص (١٩٥ ـ ١٩٦).

(٢٢) للاطلاع على ظروف كتابة هذه القصيدة انظر: إحسان عباس، بدر شاكر السياب: دراسة فى حياته وشعره، ط ١ (دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٩)، ط ٢، بيروت، ١٩٧٢، ص ص (٢٤٥ ـ ٢٦٧)؛ عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب: حياته وشعره، ط ١ (دار النهار، بيروت، ١٩٧١)، ط ٣، بيروت، ١٩٨١، ص ص (١٣١ ـ ١٣٦)؛ عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية: دراسة فى شعر السياب، (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٣) ص ص (٣٨٤ ـ ٣٨٦).

(٢٣) القرآن الكريم، سورة مريم، الآيات (١٦ ـ ٢٦).

(٢٤) انظر: أدونيس، كتاب الحصار، (دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥)، ص ص (١٥٩ ـ ١٨١).

(٢٥) انظر: أدونيس، المصدر السابق، ص (١٦٢).

(٢٦) نفسه، ص (١٧٠).

(٢٧) انظر: محمود درويش، ورد أقل، (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦)، ص (٧٧).

(٢٨) انظر : زكريا تامر، النمور فى اليوم العاشر، ط ٢ (دار الآداب، بيروت، تموز ١٩٨٠)، ص ص (٢٠ ـ ٢٨).

(٢٩) انظر: زكريا تامر، المصدر نفسه، ص (٢٨).

(٣٠) انظر: وليد إخلاصى، حكايات الهدهد، (مؤسسة فكر للأبحاث والنشر، بيروت، ١٩٨٤).

(٣١) انظر: إميل حبيبى، سداسية الأيام الستة، الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل وقصص أخرى، ط ٢ (منظمة التحرير الفلسطينية، دائرة الإعلام والثقافة، دمشق، ١٩٨٤) ص ص (٥٥ ـ ١٩٨).

(٣٢) انظر: إميل حبيبى، المصدر السابق، الصفحات (٦٠، ٨٢، ٨٥، ٨٦، ٩٠، ٩٨، ١٠٤، ١١٦، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٥، ١٢٦، ١٤٣، ١٤٦، ١٥٢، ١٧٩).

(٣٣) انظر : بشكل خاص مسرحية أهل الكهف.

(٣٤) انظر : سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربى جديد، (دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٨٨)، ص ص (١١٨ ـ ١٢١).

(٣٥) انظر: Edward W. Said, **Beginnings: Intention and Method** (The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 1978),p. 28.

وانظر أيضًا :كتاب محمد شاهين Mohammad Shaheen, **The Modern Arabic short story: Shahrazad Returns. (Macmillan, London, 1989).**

الذى يبين فيه مؤلفه، من خلال دراسة متأنية لمجموعة متميزة من القصص القصيرة العربية الحديثة، كيف أن متخللات **motifs** مثل السندباد وشهرزاد وأبى زيد والشاطر حسن تشكل أساس بنية القصص المدروسة ـ الأمر الذى ينفى عنها زعم البعض فى أنها مجرد محاكاة للآثار الأدبية الأوروبية.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com