بحوث في نظرية الأدب العربي الحديث

د. عبد النبي اصطيف

خيط التراث في نسيج الشعر العربي الحديث:
مدخل تناصي

ليس ثمة من يماري اليوم في الدَّين الكبير الذي طوّقت به العلوم الإنسانية عنق النقد الأدبي، ولاسيما في هذا القرن الذي غدت فيه علوم مثل علم النفس، وعلم الاجتماع، والأنتروبولوجيا، والفلسفة، واللسانيات

---

* د. عبد النبي اصطيف: استاذ الأدب المقارن والنقد الحديث في جامعة دمشق، استاذ زائر في الولايات المتحدة، له عدد من المؤلفات. ينشر في الدوريات المحلية والعربية والأجنبية.

الحديثة، مصدراً لاينضب للناقد الأدبي يستلهمه في تطوير طرق مقاربته للنص الأدبي. وعلى الرغم من تفهم المرء لرأي الكثير من أتباع المنظور الداخلي intrinsic perspective للأدب في أن هذا الاستلهام كان وبالاً على النص الأدبي نظراً لما ينطوي عليه من تنكر لطبيعة الأدب بوصفه واحداً من الفنون الجميلة، فإنه من جهة أخرى لايمكنه إلا أن يعترف بأهمية الاستبصارات القيّمة التي يسّرتها هذه العلوم في فهم جوانب مختلفة من العملية الأدبية. وأكثر من هذا؛ فإن بعضاً من هذه العلوم كعلم النفس[١] ومختلف علوم اللغة الحديثة أو مايُعرف باللسانيات[٢] له في موضوعه (الإنسان بالنسبة لعلم النفس، واللغة الإنسانية بالنسبة للسانيات) في المسوِّغات مايكفي للدفاع عن استلهام النقد الأدبي له في مواجهة هذا الأخير للنص الأدبي. فمنتج النص الأدبي ومتلقيه ومحوره هو الإنسان الذي يُعنى علم النفس بجوانب حياته الشعورية واللاشعورية، وأداة الأدب هي اللغة الإنسانية محطّ اهتمام علوم اللغة الحديثة. ومعنى هذا أن دارس الأدب لايغادر ساحة الأدب عندما يستعين بعلم النفس في دراسته لجوانب العملية الأدبية؛ وهو لايبارحه قيد أنملة عندما يقف نفسه على دراسة أداته التي هي اللغة الطبيعية natural language أو اللغة الإنسانية، ينظر إليها من موقع تحالف علوم اللغة الحديثة ويتبصّر في وجوهها ومستوياتها المتعددة.

والواقع أنه مهما كان موقفنا من استلهام النقد الأدبي لهذه العلوم الإنسانية في عصرنا فإنّنا لايمكن أن نقرّ بأن هذا الاستلهام أصبح حقيقة يصعب تجاهلها، ولاسيما أنه أحدث تغييراً كبيراً في طبيعة تصوراتنا لمفهومات كثيرة في العملية الأدبية مثل المؤلف، والقارئ، والنص، والقراءة، والتفسير وغيرها. وقد أدى هذا التغيير إلى تطورات مهمة في مختلفة النشاطات الذهنية التي تنطوي عليها الممارسة النقدية من شرح وتحليل وتركيب وتفسير وموازنة وحكم وغير ذلك.

وإذا مارغب المرء في التوقف عند مفهوم واحد من هذه المفاهيم هو

النص[٢] فإنه يستطيع أن يتبين بسهولة مدى التأثير الجذري الذي خلّفه استلهام اللسانيات الحديثة وعلم النفس في فهمنا له من ناحية، وفي مقاربتنا له من ناحية أخرى. فالنص الأدبي الذي يمكن أن يكون جملة واحدة (كالمثل - على نفسها جنت براقش) ويمكن أن يمتد ليبلغ عدة مجلدات (كرواية البحث عن الزمن الضائع La recherche du temps perdu لمارسيل بروست، وثلاثية نجيب محفوظ، ومدن الملح لعبد الرحمن منيف) لم يعد يُنظرَ إليه اليوم على أنه مجرد تأليف لغوي يقوم به فرد موهوب وينتمي لجنس أدبي معين موروث أو مستلهم من التقاليد الأدبية الأخرى. إنه لم يعد يتألف، كما يقول رولان بارت، من «سطر من الكلمات تطلق معنى لاهوتياً أو حد (هو رسالة المؤلف - الإله)، وإنما هو فسحة متعددة الأبعاد تتزاوج وتتصارع فيها كتابات ليس من بينها واحدة أصيلة. إن النص نسيج من المقبوسات ناشئ عن ألف مصدر ثقافي»[٤].

ولما كان النص الأدبي ممارسة لغوية تخضع للنظام اللغوي الخاص بلغة ما، والذي يُكتسب عادة بطريق تيعاب نصوص أخرى أُنشئت في هذه اللغة، فإنه يقوم أساساً على عمليه إعادة إنتاج هذه النصوص السابقة له، والتي خبَرها الأديب على نحو من الأنحاء خلال مراحل تكوينه الثقافي. والحقيقة أنه «مهما كان المضمون الدلالي للنص، فإن وضعه بوصفه ممارسة دالة signifying practice يفترض مسبقاً وجود نصوص أخرى. . وهذا معناه القول إن كل نص، ومنذ البداية، خاضع لسلطة نصوص أخرى تفرض عليه عالماً ما»[٥]. إن مقدرة الأديب تتبدّى أساساً في تشكيله من هذه النصوص التي أتيح له تمثلها في أطوار سابقة من تكوينه الثقافي نصاً جديداً يحمل بصماته الخاصة به، أو - إذا ماشئنا استخدام لغة المجاز - حياكته من تلك الخيوط التي يسرها له تكوينه الثقافي نسيجاً محكماً غاية الإحكام يصعب، إلا على القارئ المتمعن المدقق والخبير، تمييز خيوطه المكوِّنة له.

والنصوص إذ تُستوعب، و تُنقل، وتُقبس، وتتجاور في نفس

الأديب، تتفاعل، لاعلى أنها أجزاء تشبه قطع أحجية الجيكسو Gigsaw puzzle، وإنما بوصفها أنظمة دلالة لها تماسكها ووحدتها. وهي لذلك تتصارع ويحاول كل منها أن يسود النصوص الأخرى، وتتزاوج مكوّنة النظام الدلالي الجديد الذي يجسده النص الجديد. فالنص الشعري، على سبيل المثال، نصٌ ينتج «في الحركة المعقدة لإثبات نص آخر ورفضه»(٦). على حد قول جوليا كريستيفا. ولهذا فإن النص في بنيته الإنشائية discursive structure هو حصيلة جملة من عمليات تفاعل النصوص أو التناصّات intertextualities التي تجري فيه. والحقيقة أن للتناص الذي نقع عليه في دراستنا للنص الجديد محرقاً مزدوجاً، كما يقول جوناثان كولر:

«فهو يلفت انتباهنا من ناحية إلى أهمية النصوص السابقة، مُلِحّاً على أن فكرة استقلال النصوص فكرة مضللة، وأنه ليس للأثر المعنى الذي له إلا لأن أشياء معينة كتبت مسبقاً. ولكن التناص بمقدار تركيزه على قابلية الفهم، على المعنى، يقودنا إلى النظر إلى النصوص السابقة على أنها إسهامات في نظام ترميزي Code يجعل التأثيرات المختلفة للدلالة ممكنة. وهكذا فإن التناص يغدو اسماً لصلة أثر مابنصوص سابقة محددة أقل من كونه تسمية لمشاركة الأثر في الفسحة الإنشائية discursive space لثقافة ما: أي للصلة مابين نص ما واللغات المختلفة أو الممارسات الدلالية لثقافة ما، وصلته بتلك النصوص التي تفصح له عن إمكانيات تلك الثقافة»(٧).

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

«تفحصاً للمصادر والمؤثرات كما تُتَصور تقليدياً. إنها تطرح شبكتها على نحو أوسع يشمل الممارسات الإنشائية المغفلة، والنظم الترميزية ذات الأصول المفقودة التي تجعل الممارسات الدالة للنصوص اللاحقة ممكنة»(٨).

وهكذا فإنه مادام النّص، أي نص، في بنيته الإنشائية حصلية تفاعل

نصوص سابقة عليه، قطعة موزاييك من المقبوسات، استيعاباً وتحولاً لنص آخر، أو لنصوص أخرى[٩]، فإن الطريقة الأكثر جدوى - فيما يبدو لصاحب هذه السطور - في دراسته هي فك هذه البنية - النسيج، وإعادتها إلى مكوناتها الأولى، وتبين الطريقة التي تمت من خلالها عملية إنتاج الممارسة الدالة الجديدة.

إن النص الأدبي العربي الحديث، والشعري منه بوجه خاص، نص أسهمت في تشكيله مكونات ثلاثة (هي الأنا، والآخر، والعالم). لقد حاك نسيج هذا النص خيطان اثنان (هما خيط التراث العربي، وخيط تراث الآخر the other) يسّرهما للكاتب العربي وحدّد طريقة تضافرهما وصوَرَ علاقاتهما المتبادلة العالَم[١٠] الذي أنجب هذا النص. ولذا فإن على المرء أن ينظر بداية إلى هذين الخيطين ويتبين دور كل منهما في تشكيل البنية الإنشائية للنص الأدبي العربي الحديث - هذه البنية التي خلقها التناص، ويسّرها عالَم منتجه.

* * *

لنتذكر بادئ ذي بدء منتج النص الأدبي العربي الحديث هو قارئ قبل أن يكون كاتباً. والغالب في الكاتب ألا يكون قارئاً عادياً، وسبب ذلك هو وعيه السامي بأداة فنه سواء أكان ذلك في نصه أم في نصوص الآخرين. ومعنى هذا أنه قبل أن ينتج نصه الخاص به يكون قد قرأ واستوعب وتمثل الكثير من النصوص السابقة التي تتجاور وتتحاور وتتصارع وتتفاعل بوصفها أنظمة دلالة متماسكة في نصه بعد أن تجاورت وتحاورت وتصارعت وتفاعلت في نفسه. والحقيقة أن المتأمل في طبيعة صلة الكاتب العربي بأداة فنّه يلاحظ أول مايلاحظ أنها ليست - عنده - مجرد نظام لغوي يحكم إنتاج إنشائه الفردي parole، ويكفل لهذا الإنشاء الفردي الوصول إلى الآخرين وحسب؛ بل هي كذلك أداة للتفكير تنتظمه بإجراءاتها وعاداتها وأعرافها وقواعدها. وهي بالإضافة إلى هذا وذاك الأداة الأهم التي 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 مختلفة العصور يطلع عليها في مختلف مراحل تكوينه اللغوي والأدبي والفكري والثقافي. وهكذا فإن الموروث الثقافي للأديب العربي الحديث (الذي يشتمل على نصوص القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والشعر العربي من الجاهلية حتى يومنا هذا، والتاريخ العربي، والقصص، والفكر في مختلف تجلياته وغير ذلك مما يتواصل معه سماعاً أو قراءة، ويأخذه مشافهة أو كتابةً) يتسرب من حيث لايدري عن طريق اللغة العربية إلى أرضيته الثقافية ليتجلى فيما بعد في إنشائه الفردي، في نصه الذي ينشئه[١١]- هذا النص الذي هو في نهاية المطاف حصيلة تراكم النصوص المستوعبة في نفسه.

إن متتبع نصوص الشعر العربي الحديث، على سبيل المثال، منذ مرحلة مايسمى بالإحياء[١٢] أو مرحلة الكلاسية المحدثة، يلاحظ بسهولة خيط الموروث الثقافي العربي واضحاً فيه. يلاحظه في النماذج الكلاسيكية التي حاكاها شعراء مرحلة الإحياء ضمناً، أو عارضوها صراحة. ويلاحظه كذلك إشارات واستلهامات لهذا الموروث في شعر رواد الرومنتية، وتوظيفات متنوعة في شعر مابعد الرومنتية، ولاسيما فيما يسمى تجاوزاً بالشعر الحر، أو شعر التفعيلة في النصف الثاني من هذا القرن.

وإذا ماكان المرء في غنى عن التمثيل للشعر العربي الكلاسيكي المحدث لأن خيط الموروث فيه أوضح من أن يُمثّل عليه، فإن إشارات موجزة إلى نماذج من شعر المراحل اللاحقة ربما تفي بغرض بيان أهمية هذا الخيط أو المكوِّن في النص الشعري العربي الحديث.

فالقارئ، مثلاً، لقصيدة «المساء»[١٣] لكبير رواد الرومنتية خليل

مطران يلاحظ خيط هذا التراث من خلال مجموعة من الإشارات الضمنية للتراث الشعري العربي منذ العصر الجاهلي وحتى العصر العباسي الثاني.
فبيتامطران:

عمرين فيك أضعتُ لو أنصفتني　　لم يجدرا بتأسفي وبكائي
عمر الفتى الفاني وعمر مخلّد　　ببيانه، لولاك في الأحياء

يدينان بما ينطويان عليه من معان ودلالات لبيت المتنبي:

ذكر الفتى عمره الثاني، وحاجته　　ماقاته، وفضول العيش أشغال

الذي يسرّ بسبقه لبيتي مطران إنتاج المعنى الذي يحملانه. والشأن نفسه يتكرر في بيته:

فغدوت لم أنعم كذي جهل ولم　　أغنم كذي عقل ضمان بقاء

الذي يتناص بشكل واضح مع قول المتنبي:

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله　　وأخو الشقاوة في الجهالة ينعم

وفي بيته الآخر:

هذا عتابك، غير أني مخطئ　　أيرام سعد في هوى حسناء

الذي يشي بحضور بيت المتنبي:

هذا عتابك إلا أنه مقة　　قد ضُمِّنَ الدرّ إلا أنه كلم

وفي قوله:

وقد ذكرتك والنهار مودع　　والقلب بين مهابة ورجاء

الذي يتناص مع قول عنترة:

ولقد ذكرتك والرماح نواهل　　مني وبيض الهند تقطر من دمي

والواقع أن هذه الإشارات وغيرها جديرة بدراسة تناصية خاصة لأنها تعكس صورة شائقة من صور تفاعل النصوص العربية الكلاسية مع نص شعري حديث هو نص مطران. وهناك بالإضافة إلى هذه الإشارات وجوه أخرى أفاد مطران من خلالها من الموروث الثقافي العربي عامة، والشعري منه بشكل خاص، إذ كانت الثورة على الأنموذج الكلاسي مازالت في

بدايتها، وكانت هيمنة هذا الأنموذج أقوى وأشمل وأرسخ من أن يستطيع التحرر منها تحرراً تاماً.

ولما كانت الرومنتية العربية المستلهمة من الرومنتية الأوربية انعكاساً للرغبة في التخلص من قيود الماضي والولوج إلى العالم المتمدين الحديث[١٤] فمن الطبيعي أن يكون خيط التراث العربي خَفِراً في نسيج الشعر العربي الرومنتي الذي حفل أساساً بخيط تراث الآخر، وهو في هذه الحالة الشعر الرومنتي الأوربي.

وبمجرد تجاوز هذه المرحلة إلى ماتلاها من مرحلة الانقلاب على النزعة الرومنتية، يجد المرء نفسه من جديد أمام وضوح خيط التراث حتى لدى شاعر حديث كان له الإسهام الذي لاينكر في فتح بوابة الشعر الجديد كبدر شاكر السياب.

والواقع أن دارس نص السياب الشعري يقع في قصائده على صور متنوعة للتناص تتفاوت بين:

أ) استحضار نص شعري محدد والصدور عنه في النص الشعري المنتَج كما نجد في قصائده «شهداء الحرية»[١٦] التي تعود لعام ١٩٤٢، و«بور سعيد»[١٧] التي تعود لعام ١٩٥٦، و«شعاع الذكرى»[١٨] التي نشرت للمرة الأولى في ديوانه الصادر عن دار العودة عام ١٩٧٤، مع أنها تعود لمرحلة مبكرة من نتاجه الشعري.

فالقارئ لنص قصيدته الأولى يلاحظ بسهولة حضور قصيدة بشار بن برد المشهورة «جفا وده» فيه ومزاحمتها له في ذهن القارئ ونفسه؛ وكذا الشأن في نص قصيدته الثانية الذي تتبدى فيه ملامح عدة نصوص شعرية تراثية أهمها قصيدة أبي تمام في فتح عمورية؛ أما نص قصيدته الثالثة فيقع فيه المرء على نص شعري قريب العهد نسبياً (ولكنه وثيق الصلة بالموروث الشعري العربي، ويكاد يكون جزءاً أساسياً من متن الشعر العربي الذي يتداوله الشعراء العرب المحدثون عادة في مرحلة تدريبهم الأولى) هو نص قصيدة «المساء» لخليل مطران التي تقدمت الإشارة إليها.

ب) اقتباس شطر شهير من نص شعري قديم وإدخاله في تفاعل نصي جديد كما نجد في قصيدة «المبغى» التي كتبت قبل ثورة عام ١٩٥٨ والتي نقرأ فيها:

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

جـ) اقتباس أنشودة شعبية ذات مسحة طقسية معينة، وترك نظام دلالتها الخاص بها يتجاور ويتفاعل مع نظام الدلالة الخاص بالقصيدة على نحو يترك بصماته واضحة على النص الجديد، كما نجد في قصيدته «شناشيل ابنة الجلبي» المشهورة والتي تعود لعام ١٩٦٣ والتي نقرأ فيها:

يامطراً ياجلبي
عبّر بنات الجلبي
يامطراً ياشاشا
عبّر بنات الباشا
يامطراً من ذهب[٢٠]

د) إقامة تناص رائع بين قصيدة قصيرة بكاملها ونص قرآني محدد كما نجد في قصيدته «لأني غريب» والتي تعود لعام ١٩٦٢. والحقيقة أن هذا التناص المهم جدير بوقفة قصيرة تتوضح من خلالها أهمية خيط الموروث في نسيج الشعر العربي الحديث. يقول السياب في قصيدته:

لأني غريبْ
لأن العراق الحبيبْ
بعيد، وأني هنا في اشتياقْ
إليه، إليها، أنادي عراقْ
فيرجع لي من ندائي نحيبْ
تفجر عنه الصدى
أحس بأني عبرت المدى

إلى عالم من ردى لا يجيبْ
ندائي،
وإما هززت الغصونْ
فما يتساقط غير الردى
حجار
حجارٌ ومامن ثمار،
وحتى العيون
حجار، وحتى الهواء الرطيب
حجارٌ يندِيه بعض الدم
حجارٌ ندائي، وصخر فمي
ورجلاي ريح تجوب القفار[٢١]

وكما يمكن أن يلاحظ قارئ القصيدة فإنها تبدأ من لحظة القطيعة المادية والنفسية التي تشمل الوطن والحبيبة وتتنامى، بعد تفاعلاتها المختلفة في نفس الشاعر، وتتمدد في كل الاتجاهات لتأتي على عالم الشاعر بمن فيه ومافيه وتُحوِّله إلى حجارة هي تجسيد لذروة هذه القطيعة.

ثمة في البداية انقطاع عن الآخر (وطناً وحبيبة)، وشعور عميق بالغربة لدى الشاعر عمن حوله وماحوله بسبب وجود هذه المسافة المادية (كان في بيروت للاستشفاء) والنفسية بينه وبين الآخر الذي يجهد للتواصل معه. وإذ يكثف المرض غربته وبالتالي شعوره بالعجز والضعف والحاجة إلى الآخر يذوب حنيناً نحوه، ويتجمع هذا الحنين في بؤرة تصدر عنها هذه الصرخة الضارعة:

«آنادي: عراقْ»

ولكن ماهي حصيلة هذا التمدد باتجاه الآخر وذاك النداء الحار له؟ إنها النحيب، رجع الموت. وهكذا يزداد شعور السياب بالقطيعة عمقاً واتساعاً، وتلفعه مأساوية جديدة تضاف إلى مأساوية الموقف الأساسي (تزامن الغربة

والمرض)، ولاسيما أن بُعد الآخر (الوطن) لايد للسياب فيه فيما يزعم - فالعراق هو البعيد، وليس الشاعر الذي قصد بيروت طلباً للشفاء.

إن هذا الشعور بالقطيعة مع الآخر (وطناً وحبيبة)، واستحالة التواصل معه بسبب الموت الذي يسقطه الشاعر على الآخر، يضعان الشاعر في موقف يشبه إلى حد كبير موقف السيدة مريم عليها السلام التي تدرجت قطيعتها مع الآخر وتعمّقت واتسعت على نحو مماثل.

ولنقرأ ماورد من آيات كريمة بشأنها. يقول الله عز وجل:

﴿وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَاناً شَرْقِيّاً * فَاتَّخَذَتْ مِنْ دُونِهِمْ حِجَاباً فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَراً سَوِيّاً * قَالَتْ إِنِّي أَعُوذُ بِالرَّحْمَنِ مِنْكَ إِنْ كُنْتَ تَقِيّاً * قَالَ إِنَّمَا أَنَا رَسُولُ رَبِّكِ لِأَهَبَ لَكِ غُلَاماً زَكِيّاً * قَالَتْ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلَامٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ وَلَمْ أَكُ بَغِيّاً * قَالَ كَذَلِكِ قَالَ رَبُّكِ هُوَ عَلَيَّ هَيِّنٌ وَلِنَجْعَلَهُ آيَةً لِلنَّاسِ وَرَحْمَةً مِنَّا وَكَانَ أَمْراً مَقْضِيّاً * فَحَمَلَتْهُ فَانْتَبَذَتْ بِهِ مَكَاناً قَصِيّاً * فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسْياً مَنْسِيّاً * فَنَادَاهَا مِنْ تَحْتِهَا أَلَّا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيّاً * وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَباً جَنِيّاً * فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْناً *﴾(٢٣)

وكما يتبين من قراءة الآيات المتقدمة فإن نقاط التشابه في الموقفين لاتقتصر على الانقطاع عن الآخر - ذاك الانقطاع المتكثف تدريجياً (السيدة مريم عليها السلام تنتبذ من أهلها مكاناً شرقياً، وتتخذ من دونهم حجاباً، ثم تنتبذ بعد حملها بجنينها مكاناً قصياً، 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 لايجيب حنينه إليه، وهو إلى جانب ذلك مسكون في مرضه بشبح الموت الذي يلوح في 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 والذي لاسبيل إلى تفسيره للآخرين هو عقبة التواصل معهم لدى السيدة مريم عليها السلام).

مهما كان الأمر فإن معاناة السيدة مريم يمكن أن تنتهي بعض وجوهها من جانب، وتستمر وجوهها الأخرى من جانب ثان. فولادة السيد المسيح عليه السلام قد تنهي معاناتها الجسدية وتحمل لها بعض العزاء من ناحية، ولكنه مابقي حياً سيبقى تجسيداً لخطيئتها الكبرى في عين الآخر الذي يأخذها بظاهر أمرها. ووضع كهذا يستدعي الرحمة بالطبع من الله عز وجل الرحمن الرحيم. وهكذا ناداها منادٍ «من تحتها ألاتحزني، قد جعل ربك تحتك سرياً، وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً، فكلي واشربي وقري عيناً». لقد كان هزّ جذع النخلة بداية النهاية في معاناة السيدة مريم، ومنعطف التحول في مصيرها - كان الإذن بمعجزات كثيرة حملت في طياتها خيراً عميماً للسيدة مريم ولوليدها، عليهما السلام، ولقومه، وللإنسانية.

ولحظة حضور الموت العائد من التمدد حنيناً نحو الآخر، متزامنة مع لحظة الموت الوشيك الوقوع نتيجة الوضع الفيزيولوجي والنفسي للشاعر، جعلت السياب يفكر لاشعورياً بحركة مشابهة تأذن بسلسلة من المعجزات تبدل مصيره، ومصير من يحب، ومصير مايحب. ولأن يأسه أعمق، وأوسع، وأشمل، من يأس السيدة مريم (فهو لايتوقع وليداً، وليس ثمة من عزاء مرتقب) نراه يفزع إلى غصون هزها سيكون أسهل على الضعيف، وثمرها أقرب متناولاً لليائس المغرق في يأسه. وهكذا جاءه النداء من داخله، وامتدت يده لهز الغصون طمعاً في الرطب الجني - أيّ ثمر جني، في أن يأكل ويشرب ليقوى، وفي أن يقرّ عينا ليستعيد تماسك لبّه من جديد، ريثما تتالى المعجزات التي 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 تنامي القطيعة التي في نفسه، زحفها في جميع الاتجاهات، واحتواؤها لعالمه الذي يعصف به الموت من أطرافه كلها، ويأتي عليه في النهاية. وحتى الدم الذي يندي الحجارة، والذي يمكن أن يكون آية وجود حياة ما، يصبح آية إراقتها. إن تنامي القطيعة يتخذ لبوس تحجر الكون التدريجي الذي لايملك الشاعر إلا أن يفر منه. ولكن أين المفر؟

وهكذا يجد القارئ لهذه القصيدة نفسه في مواجهة نصين يؤكد كل منهما الآخر، وينفيه في آن معاً. فعلى الرغم من أن نص القصيدة يؤكد حضور النص القرآني فيه إلا أنه في النهاية ينفيه. وكذا الشأن في النص القرآني الذي يؤكد حضور نص القصيدة بتوضعه خلفية تتحرك مقابلها أمامية النص السيّابي من جهة، وينفيه من جهة أخرى لأنه يقيم معه في النهاية علاقة تناقض حاد، لاسبيل إلى حلها.

لقد استطاع السياب أن يوظف النص القرآني الذي يشكل جزءاً أساسياً من المخزون الثقافي الجمعي للقارئ العربي ليكون أرضية لنصه يتحرك أمامها، ولكن في اتجاه مخالف تماماً لتوقعات القارئ، أي 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 التي أقامها في قصيدته، بطاقة تعبيرية هائلة - لقد أطلقت هذه العلاقات النص الجديد في اتجاه معاكس تماماً لمساراته الممكنة في آفاق توقعات القارئ.

وبعبارة أخرى، لقد راكم السياب باستحضاره للنص القرآني، جملة من التوقعات، ثم مالبث أن انعطف بها انعطافاً حاداً هيأ له بالموقف الذي

خلقه بإحكام الصانع الخبير. وهكذا كان تنامي القصيدة، على هذا النحو المباين جداً لتوقعات القارئ المسكون بالنص القرآني، جدّ حتمي، فرضه منطق القصيدة.

ونص السياب ليس النص العربي الأدبي الحديث الوحيد الذي نستطيع أن نميز فيه خيط الموروث. فنحن نلحظه كذلك في نصوص أخرى شعرية ونثرية؛ ونلحظه 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 برقي حتى يؤكد أهمية هذا الخيط في نسيج النص الأدبي العربي الحديث.

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

أحمدٌ، مريمٌ، كريمٌ
قرأوا مايقول المكان ومايكتب المستحيلْ
وأتوا للنخيل يهزون جذع النخيلْ:
رطب يابسٌ،
والمكانْ
في الجنوب شمال، في الشمال جنوبٌ
والمكان كما خيلوا -
خيلوا أنه الساق والجذع، واستشرفوا رياحاً
من جديد تلقح هذا الزمان[٢٥].

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

كل تلك اللغات - الشظايا، خمائر

للمدن المقبلة
غيَّروا بنية الاسم والفعل والحرف، قولوا
لم يعد بينْنا حجاب
لم تعد بيننا سدود
واشرحوا صدركم
بالفواتح من سور الرغبات
وجناتها المقفلة(٢٦)

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

أنا يوسف ياأبي. ياأبي إخوتي لايحبونني، لايريدونني بينهم ياأبي. يعتدون عليّ ويرمونني بالحصى والكلام. يريدونني أن أموت لكي يمدحوني. وهم أوصدوا باب بيتك دوني. وهم طردوني من الحقل. هم سمموا عنبي ياأبي. وهم حطموا لعبي ياأبي. حين مرّ النسيم ولاعب شعري غاروا وثاروا عليّ وثاروا عليك، فماذا صنعتُ لهم ياأبي؟ الفراشات حطت على كتفيَّ، ومالت علي السنابلُ، والطير حلق فوق يديّ. فماذا فعلت أنا ياأبي، ولماذا أنا؟ أأنت سميتني يوسفاً، وهُمُو أوقعوني في الجب، واتهموا الذئب؛ والذئب أرحم من إخوتي.. أبتِ! هل جنيت على أحدٍ عندما قلت إني: رأيت أحد عشر كوكباً، والشمسَ والقمر، رأيتهم لي ساجدين(٢٧).

ويبدو أن قصة يوسف تحمل سحراً خاصاً للأديب العربي الحديث، فزكريا تامر كاتب القصة القصيرة يقدم لنا، قبل درويش بزمن طويل، تنويعته الخاصة به من قصة يوسف في قصته القصيرة المعروفة «يوسف.. يوسف الصغير الجميل الهالك»(٢٨) حيث يقود الصبيان محمود وسليم جارهما عدنان إلى حتفه بإغرائه في السباحة في مياه النهر على الرغم من عدم معرفته السباحة بدافع النقمة على الفارق الطبقي 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 متوجساً، فصفق محمد وسليم. وصاح محمد: «هيا يابطل.. 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، ولايكف عن الصياح مستنجداً، وحمله ماء النهر بعيداً وهو يقاوم ويولول.

وساد الصمت شيئاً فشيئاً، 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 إطاراً لعمله السردي الأخير «حكايات الهدهد»[٣٠] الذي يقدم لنا 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 زمانياً عدة قرون من جهة ثالثة. فأما تعددها فأمر تسهل ملاحظته، إذ لايكاد يخلو فصل من

نص تراثي أو أكثر محدد المصدر، بل حتى مشار إليه في هامش الصفحة المعنية مع بعض الشرح أحياناً، مما يشير إلى أن عملية التناص في هذه لأمثلة[٣٢] على الأقل عملية مقصودة وواعية وهادفة، هذا إذا استثنينا علاقات التناص غير المحددة صراحة، أو المشار إليها في هامش النص. وأما 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 بن أبي طالب كرّم الله وجهه)، والقصص التاريخي (قطز وبيبرس). وأما امتدادها زمنياً فأمر يتضح من الأمثلة الآنفة الذكر. ولاشك أن صور التناص هذه جديرة بدراسة مستقلة (هي قيد الإنجاز) يتبين المرء من خلالها مدى إسهام نص التراث في تشكيل نصوص الأدب العربي الحديث وصياغة دلالاتها.

ترى هل ثمة من حاجة إلى أمثلة أخرى من النص المسرحي العربي الحديث وآثار الحكيم[٣٣] عملاق المسرح العربي من جهة، وسعد الله ونوس[٣٤] الباحث عن شكل جديد له يكون في آن معاً عربياً ومعاصراً من جهة ثانية أكثرمن أن تستغرق بإشارة برقية كهذه؟

وهل هناك ضرورة للإشارة إلى شواهد من النص السيري بشقيه السيري والسيري الذاتي، أو النص المقالي، وسير علي الجارم وعادل الغضبان وعيسى بلاطة وسواهم، والسير الذاتية لطه حسين وأحمد أمين ونعيمة وغيرهم، ومقالات الكثير من الكتاب العرب المحدثين في شتى أقطار الوطن العربي تقدم نماذج لاتحصى؟

وعلى أي حال لندع داخلياً بالانتماء، خارجياً بالثقافة والتدريب والتخصص الأكاديمي، هو إدوارد سعيد يختم هذا الحديث عن خيط الموروث وأهميته في سيرة طه حسين الذاتية التي طالما خلبت ألباب القراء العرب والأجانب، ولاسيما الجزء الأول منها.

يشير إدوارد سعيد إلى قَسَمة لافتة للنظر في «الأيام» وهي 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 الصبي الأعظم هو حفظ القرآن عن ظهر قلب، وأبوه سعيد عندما يتلوه جيداً وغاضب عندما لايفعل ذلك، وأصدقاؤه جميعاً وهم زملاء متعلمون، وهكذا. إن أسلوب سرد الكتاب لايشبه العربية القرآنية، ولذا فليس ثمة قضية محاكاة، وبالتالي قضية إضافة كما في التراث المسيحي. إن انطباع المرء بالأحرى هو أن الحياة تُتَوَسّط بالقرآن، وتُشَكّل به؛ إن إشارة، أو حادثة، أو شعوراً في حياة الصبي يُرَدُّ حتماً (وبطريقة شائقة دائماً) إلى صلة بالقرآن. وبكلمات أخرى ليس ثمة من فعل يستطيع أن يغادر القرآن. بل إن كل فعل يؤكد الحضور التام لتوه للقرآن، وبالتالي للوجود الإنساني[٣٥].

* * *

وهكذا يتبين بكل وضوح أن خيط التراث العربي خيط بارز ومهم في نسيج النص الأدبي العربي الحديث، وأنه مكوّن أصيل من مكوناته، وأن السبيل الأمثل لدراسة طبيعة هذا المكوِّن وصلته بالكل الذي يُشكّله هذا النص ربما كان التحليل التناصي الذي يدرس تفاعل النصوص السابقة في النص الجديد بوصفها ممارسات دلالية متماسكة تتجاوز وتتصارع فيه لتكوِّن في نهاية المطاف ممارسة دالة جديدة تنطوي على معان ودلالات ماكان لها أن تنطوي عليها لولا تلك النصوص السابقة. ذلك أننا نعيش فيما يبدو في عالم النصوص التي يُخَيّل للمرء أحياناً أنها بتحولاتها الدائبة تصنع عالم الإنسان الذي تتخذه لساناً يفصح عما تريده؛ في حين إنه يخيّل إليه في الوقت نفسه أنه يتخذها لسان صدق يعبّر عما بداخله نفساً وعقلاً. ولكن من

/ ماذا كان في البدء؟

الحواشي

(١) من أجل الاطلاع عن تفصيلات حول استلهام النقد الأدبي لعلم النفس انظر :
عبد النبي اصطيف ، «المنهج النفسي في الدراسة الأدبية» ،
المعرفة (دمشق)، السنة الحادية والثلاثون، العدد ٣٥٠و تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٩٢ ، ص(٦١-٨٥).

(٢) من أجل الإطلاع على تفصيلات تتصل باستلهام النقد الأدبي للسانيات الحديثة انظر :

عبد النبي اصطيف ، «بين اللغويات والنقد الأدبي : ١-في البحث عن قاعدة» ،
الفكر العربي (بيروت)، السنة العاشرة ، العدد الخامس والخمسون، كانون الثاني - شباط، ١٩٨٩ ، ص(٨٤-٩١)؛ و«بين اللغويات والنقد الأدبي : ٢- سبل استلهام» ،
الفكر العربي (بيروت)، السنة الحادية عشرة، العدد الواحد والستون، تموز - أيلول، ١٩٩٠ ، ص(٧٢-٦٨).

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

(٤) انظر :

Roland Barthes,

the rustel of language, translated by richard Howard (Black Woll, Oxford, 1986), pp. 52-30

(٥) انظر :

Julia Kristeva

La Rc Volution du langage poitque (Seuil, parise, 1974), pp.388-9, cited by jonathan culler,

the pursuit of Signs: semlotics, litrrature, Deconstruction (Routledge & Kegan paul, london, 1981),p.105.

(٦) انظر :

Julia Kristeva,

semiotike (paris, seuil, 1969), p. 257,

cited by jonathan culler, ibid, p. 107.

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

(٨) تفسه، ص (١٠٣).

(٩) Julia Kristeva,

The Kristeva Reader,

Edited by Toril Moi (Basil Black well, Oxford, 1986), p.37

(١٠) بالمعنى الذي حدده إدوارد سعيد في 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 -

دراسة في التناص» التراث العربي (دمشق)، العددان (٢٥-٢٦)، تشرين الأول/ اكتوبر ١٩٨٦ - كانون الثاني/ يناير١٩٨٧، ص(٩٨).

(١٢) انظر ابراهيم السعافين،

مدرسة الإحياء والتراث: دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر،

(دار الأندلس، بيروت، د.ت).

(١٣) انظر نص القصيدة في:

ميشال جحا،

خليل مطران: باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث

(دار المسيرة، بيروت، ١٩٨١)، ص(٢٧٦ - ٢٧٨)

(١٤) انظر محمد مصطفى بدوي،

«الشعر العربي الحديث بين التقاليد والثورة»،

عالم الفكر (الكويت)، المجلد ١٩، العدد ٣، اكتوبر - ديسمبر، ١٩٨٨، ص(٩٦).

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

(١٦) انظر، المصدر السابق، المجلد الثاني، صص(١٠٨-١١١)؛ ومطلع القصيدة:

شهيد العلا لن يسمع اللوم نادبه

وليس يرى باكيه من قد يعاتبه

(١٧) انظر نص القصيدة في المصدر السابق، المجلد الأول، صص(٤٩٢-٥٠٨)، ومطلعها:

ياحاصد النار من أشلاء قتلانا منك الضحايا، وإن كانوا ضحايانا

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

هاويك أعلى من الطاغوت فانتصبي ماذل غير الصفا - للنار - والخشب

(١٨) انظر نص القصيدة في المصدر السابق، المجلد الثاني، ص(١٩٩- ٢٠٣)، ومطلعها:

يبعث الهم لي شحوب المساء
ويثير الدفين من برحائي

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

(٢٠) المصدر نفسه، المجلد الأول، ص (٥٩٩).

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

(٢٢) للاطلاع على ظروف كتابة هذه القصيدة انظر:

إحسان عباس، بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، ط١
(دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٩)، ط٢، بيروت، ١٩٧٢، ص ص (٢٤٥-٢٦٧)؛

عيسى بلاّطة، بدر شاكر السياب: حياته وشعره، ط١
(دار النهار، بيروت، ١٩٧١)، ط٣، بيروت، ١٩٨١، ص ص (١٣١-١٣٦)؛

عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية: دراسة في شعر السياب، (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٣)، ص ص (٢٨٤-٣٨٦).

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

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

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

(٢٦) نفسه، ص(١٧٠).

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

(٢٨) انظر زكريا تامر،
النمور في اليوم العاشر، ط٢،
(دار الآداب، بيروت، تموز ١٩٨١)، ص ص (٢٠-٢٨)
(٢٩) انظر زكريا تامر، المصدر نفسه، ص (٢٨).
(٣٠) انظر وليد إخلاصي،
حكايات الهدهد،
(مؤسسة فكر للأبحاث والنشر، بيروت، ١٩٨٤)
(٣١) انظر إميل حبيبي،
سداسية الأيام الستة، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل وقصص أخرى، ط٢
(منظمة التحرير الفلسطينية، دائرة الإعلام والثقافة، دمشق، ١٩٨٤)، ص ص ١٩٨-٥٥٠).
(٣٢) انظر إميل حبيبي، المصدر السابق، الصفحات (٦٠، ٨٢، ٨٥، ٨٦، ٩٠، ٩٨، ١٠٤، ١١٦، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٥، ١٢٦، ١٤٣، ١٤٦، ١٥٢، ١٧٩).
(٣٣) انظر بشكل خاص مسرحيته أهل الكهف.
(٣٤) انظر سعد الله ونوس،
بيانات لمسرح عربي جديد،
(دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٨٨)، ص ص (١١٨-١٢١).
(٣٥) انظر:

Edward W. Said,
Beginnings: Intention and Method
(the Johns Hopkins university press, Baltimore & London, 1968), 82

وانظر ايضاً كتاب محمد شاهين:

Mahammas Shaheeen, The modern Arabic short: Shahrazad (Macmillan, London, 1989)

الذي يبين فيه مؤلفه من خلال دراسة متأنية لمجموعة متميزة من القصص القصيرة العربية الحديثة كيف أن متخللات تتضمن مثل السندباد وشهرزاد وأبي زيد والشاطر حسن تشكل أساس بنية القصص المدروسة - الأمر الذي ينفي عنها زعم بعضهم في أنها مجرد محاكاة للآثار الأدبية الأوربية.