التّناص مع المورُوثِ
وتحوّلات الخِطاب الشعريّ
مقارباتٌ نقديةٌ في تجاربَ مصريةٍ معاصرةٍ

أعداد

أ.د. علي عبد الوهاب مطاوع

أستاذ ورئيس قسم الأدب والنقد بجامعة الأزهر

من ٤٣٩ إلى ٤٨٤

التّناص مع المورُوثِ وتحوّلات الخِطاب الشعريّ
مقارباتٌ نقديةٌ في تجاربَ مصريةٍ معاصرةٍ

أ.د. علي عبد الوهاب مطاوع
أستاذ ورئيس قسم الأدب والنقد شعبة اللغة العربية ، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات ، قرين الشرقية ، بجامعة الأزهر ، مصر.
البريد الالكتروني : d.alimetawea@yahoo.com

ملخص البحث:

تتناول هذه السطور بالدرس ، والتحليل ، والمقاربات النقدية لِلبُنى الشكلية والفنية، لتجارب عددٍ من الأصوات الشعرية المصرية المعاصرة ، وهي دراسة تتمحور في طرحها الثقافي النقدي حول تحوّلات الخطاب الشعري ، وتحاوره مع الموروث العربي والإسلامي عبر " **التناص**" النقدي ..

حيث جاءت هذه التجارب الشعرية في أغلبها تنويعًا على لحن "**التناص**" بخطابه المتنوع ، والذي جاء حاضرًا جليًا على خارطة النقد العربي في المعاصرة ، مِمّا يقتضي هذه السياحة عبر عوالمه وآفاقه ، والمعايشة لرواده ومريديه ، آملًا أن يستنطق البحث به مكونات النصوص الشعرية مصدر الدراسة الرئيس ، استقراءً لمضامينها على اختلاف

بنيتها الشكلية والموضوعية والفنية ، مجاراة لتحولات الواقع الذي عايشه هؤلاء الشعراء في زمن سيطرت فيه الحداثة على كل شيء من حولنا.

الكلمات المفتاحية : **التناص ، الموروث ، تحولات الخطاب ، مقاربات ، تجارب ، معاصرة.**

Intertextuality with the legacy and transformations of poetic discourse
Critical Approaches to Contemporary Egyptian Experiences

Prof. Dr. Ali Abdel Wahhab Mutawa
Professor and Head of the Department of Literature and Criticism, Arabic Language Division, Faculty of Islamic and Arabic Studies for Girls, Qurain Al-Sharqiya, Al-Azhar University, Egypt.
E-mail : d.alimetawea@yahoo.com

Research Summary:

These lines deal with the study, analysis, and critical approaches to the formal and artistic structures of the experiences of a number of contemporary Egyptian poetic voices. It is a study centered in its critical cultural presentation on the transformations of poetic discourse, and its dialogue with the Arab and Islamic heritage through critical "intertextuality".

Most of these poetic experiences came as a diversification of the melody of "intertextuality" with its varied discourse, which was clearly present on the map of contemporary Arab criticism. Which necessitates this tourism through its worlds and horizons, and the coexistence of its pioneers and followers, hoping that the research

will question the components of poetic texts, the main source of the study, extrapolating Its contents, regardless of their formal, objective and artistic structure, keep pace with the transformations of the reality experienced by these poets at a time when modernity dominated everything around us.

Keywords: intertextuality, heritage, discourse shifts, approaches, experiences, contemporary.

'' سطور تأتي في إطارِ (مُثاقفةٍ) عادلة ، تضمن للعربيّ شخصيته وهويّته ، وعطاءاته الإبداعية الإنسانية أمام الآخر اليوم ، ومن ثمّ إقامة علاقة جدلية في إطار ما يُعرف بالتبادل الثقافي ،والتّلاقح الحضاري بين عَالَمَين مُختلفين في كلّ مظاهر الحياة العامة والخاصة ،بعيدًا عن الانسلاخ ، والاستلاب ، والتبعية لموروث ثقافي أفقد الكثير من أبناء الأمة لهويته ،واستقلال الأمة لعروبتها ، بعد أنْ باتت اليوم تتعامل مع ما يأتينا من الغرب من منظور ثقافة التّيس الغريب ، التي تذكرنا بالمثل الشعبي العبقري " عَنز الشّعيب ما يُحبّ إلّا التّيس الغريب " فكُتِبَتْ علينا الغلبة التي تستوقفنا أمام رأي ابن خلدون الذي يقول فيه : " إنّ المغلوبَ مولعٌ بمحاكاة الغالب ، ويوشك أنْ يندمج المغلوب في بنية القوي ، ويفنى فيه عادةً وعملًا ولغةً وأدبًا ، إنْ لمْ يعصمه من هذا الفناء عصمة من بقايا الحيوية كَمُنَت فيه ، وورثها من تاريخه القديم " ، من هنا جاءت هذه السطور التي ترصد تناص شعراء العربية في المعاصرة مع موروثهم الإنساني الحضاري الذي لم يقف حائلًا في تحوّل خطابهم الشعري مجاراةً لتحولات واقعهم المعيش ،،

ولا أزعم أنّ هذه السطور تُقدّم حلًا جذريًا لمصطلح (التّناص) ، ولا أدعي بأنها جديدة في بابها ، بل سُبقت بمُمَارسات نقدية عديدة متباينة فيما بينها ؛ ما بين ساخطة على هذا المصطلح ،وأخرى متمردة قلقة من وُجوده على خارطة النقد العربي بصورته (البارتية) ، وفي مُواجهة الفريقين فريقٌ فُتِنَ به ،وانفتح على ثقافة مُنْتِجِهِ من نُقّاد الحداثة الغربيين – سواء تمَّ هذا الانفتاح بوعي ، أو بدون وعي ، أو استجاب طَواعِيةً أو كَرْهًا – حتّى تلاشت ذاتيته العربية ،وتراجعت قِيمُه وأُصوله، وفَقَدَ استقلاليته العربية ،ليُصبح اليوم مفعولًا به ، بعد أنْ كان فاعلًا !! .

وحسب هذه السطور محاولة تقديم رؤية عربية وسط كل هذه الرؤى التي أحاط بها كثير من التيه والغموض والالتباس الذي لا يزال في حاجة إلي المزيد من الحفر والاستقصاء ، والبحث والدرس ، والممارسة المنهجية والمقاربة التطبيقية عبر، موقفٍ آمُلُ أنْ يقتربَ من جادةِ الطريق ، وأن ينتصرَ للحقّ / لتراثنا النقدي الحضاري ، الذي آمَنَ جُلُّ حفدته من شيوخ المعاصرة أمثال عبد الله الغذامي ، وجابر عصفور ،وصلاح فضل ، ومحمد عبد المطلب ، وصبري حافظ ، وكمال أبوديب ، ومحمد مفتاح ، ومحمد بنيس ،وسعيد يقطين ، وغيرهم مِمّن انتصروا للآخر وثقافته – بأنّ النقد وتحولاته في المعاصرة قد وقف على الآخر / الغرب ، وأنّ حضارته المادية الفقيرة هي التي أغْنَتْ عقولَنا ورؤانا بما أنتجته من نظريات نقدية ، مارستها تأصيلًا وتطبيقًا ، بينما نحن لم نعرف شيئًا سوى الإيمان والتسليم ، والطنطنة والتقليد ، تعصبًا وانتصارًا لهذا الآخر على ذواتنا ، حتّى تخلّى النقد عن دوره بوصفه أداة تغيير وتحوّل ، وسبيل كُلّ نهضة وتقدّم ، وتحرر فكري ومجتمعي ..

وتناسى هؤلاء أنّ هذا الآخر / الغرب ، كيانٌ مستقل بطرحه الفكري ، وحياته الثقافية الخاصة بمجتمعه ، وعاداته وتقاليده ، وأيدولوجياته ، وهويته ، وأنساقه المجتمعية التي تختلف عن عُروبتنا ، ولو أعملوا عقولهم قليلًا حيال هذه الحقيقة ، وأيقظوا نخوتهم العربية لحظةً ، لتبيّنوا هويتهم العربية الأصيلة ،وتمسكوا بمقوماتها الحضارية والفكرية ، ومرتكزاتها الدينية الحقة، وأخلاقياتها الفاضلة ،التي تأمن لهم انفتاحًا على هذا الآخر/ الغرب ، بكل معارفه ، وتحوّلاته الثقافية ، ومنجزاته العلمية ، وطرحه الفكري واللغوي ، في إطارِ (مُثاقفةٍ) عادلة ، تضمن للعربيّ شخصيته وهويّته ، وعطاءاته الإنسانية ، ومن ثمّ إقامة علاقة جدلية في إطار ما يُعرف بالتبادل الثقافي ، والتّلاقح الحضاري بين عَالَمَين مُختلفين في كلّ مظاهر الحياة العامة والخاصة .

وتتمحور هذه الدراسة في طرحها الثقافي النقدي حول تحوّلات الخطاب الشعري ، وتحاوره مع الموروث العربي و الإسلامي عبر التناص النقدي ، في تجارب إبداعية مصرية ، جاءت ثريةً بخطابها الشعري المتنوع في مضامينه ورؤاه ، وتداخلها الفنيّ مع غيرها ، في تمظهر تناصيّ ثقافي يحتاج إلي مقاربات ، وقراءات واعية لمثل هذه الأصوات الإبداعية الماتعة ، للشعراء: محمود عبدالحفيظ في ديوانه "من أين يأتي الصبح (١) " ، فؤاد سليمان مغنّم ، في ديوانه " فصول من كتاب الليل (٢) " ، مصطفى أبوهلال ، في ديوانه " قطّعنَ أيديَهُنّ (٣) " ، هشام الصفطي ، في ديوانه " توأما روح (٤)" ، محمد النادي ، في ديوانه " إلي خائنة (٥)" ، أمل البرمبالي ، في ديوانها " سرقتُ النهار وحدي (٦) " ، عبدالله النادي ،في ديوانه " عرّاب العتْمة (٧)" ، كارم عزيز، في ديوانه " سيرة النرجس البري (٨) " ..

وهي أصوات صدحت بإبداعٍ عذبٍ شجيّ ، من رُبَى مصرية مختلفة النشأة والمَرْبَى ، والرؤية والخطاب ، والهُوِيّة والمنبع ،غرّدُوا بهذا الإبداع المتميز في لغته، وسبكه الفنيّ ،بُغْيَة خَلْقِ تجاربَ يُخلّدها الجمال والإمتاع ، والشّعرية ، والتي جاءت

في أغلبها تنويعًا على لحن " *التناص*" بخطابه المتنوع ، والذي يفرض حضورًا نقديًا في المعاصرة ، يقتضي إطلالة على عوالمه ، وآفاقه ، ورواده ، ومريديه ، آملًا أنْ أستنطق به مكوّنات النصوص التي معنا هنا مصدر الدراسة الرئيس ، استقراءً لمضامينها على اختلاف بنيتها الشكلية والموضوعية .

و" **التناص** " الذي يعنى تداخل النصوص مع بعضها ، أو التفاعل النّصي ، أو التحاور النّصي ، هو: ذلكم المصطلح الذي يدور – حسب أنصاره – حول حضور نصٍّ سابق الوجود في نصٍّ لاحق الوجود ، أو حول علاقات تربط نصًّا بنصوص أخرى ،سواء ربطًا مباشرًا ،أوضمنيًا ،بوعيٍ ، أو بغير وعيٍ ،حتى قال (ليتش) : إنّ " النصَّ ليس ذاتًا مستقلةً ، أو مادةً موحّدة ، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى ... (٩) " ، الأمر الذي أكّده (رولان بارت) من أنّ " كُلّ نصٍّ تناص ، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة ، وبأشكالٍ ليست عصيّةً على الفهم بطريقة ، أو أخرى ،إذْ نتعرّف نصوص الثقافة والحالية ، فكل نصٍّ ليس إلّا نسيجًا جديدًا من استشهادات سابقة (١٠) " ، ونسيج من " الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة (١١) " لتكون " التناصية – حسب رؤية بارت – " قَدَرَ كُلِّ نص مهما كان جنسه (١٢) " معبّرًا عن تناصية كل نصّ بقوله : إنّ " النصَّ هو جيولوجيا كتابات (١٣) " ، فهو إنتاج متراكم من النصوص المتداخلة مع بعضها ، يشارك فيه الكاتب والقارئ ، ويشكّل شبكة متفرعة من التناصات .

ولقد دخل مفهوم التناص إلي النقد مع (ميخائيل باختين) الذي أطلق عليه مصطلح " الحوارية " ، أو " تعددية الأصوات " ، وقد طوّرت (جوليا كريستيفا) المصطلح إلي " التناص " سنة ١٩٦٩م . وبدأ الاهتمام بالتناص كآلية وأداة للمقاربة والتحليل يتزايد ،ففي سنة ١٩٧٦م أصدرت مجلة البويطيقا (١٤) عددًا خاصًا عن التناص ، وأقيمت ندوة عالمية بإشراف (ميشال ريفاتير) في جامعة كولمبيا بالولايات المتحدة ، وتبنت مصطلح " التناص " بعد ذلك أغلب الاتجاهات النقدية . ولم يكد عقد السبعينات يُطفئ آخِرَ ذُبالاته حتى نشر (ميشال ريفاتير) سنة ١٩٧٩م كتابه " إنتاج النصّ " والذي تحدّث فيه عن

الظاهرة التناصية ، ويعزّز هذه المركزية ، إذْ يقرر أنّ الكلمة لا تغدو شعريةً ما لم تحل إلي ملفوظ موجود مسبّقًا (١٥) .

وقد تلقّف النقاد والدارسون هذا المصطلح في كل مكان ، كلٌّ حسب أيدلوجيته الإقليمية السياسية الخاصة به ، والتي ترمي إلي الهيمنة ، والسيطرة ،والتّفرد ، والتّوسّع والترويج لفكر بعينه ،على نحو ما رأينا من تشدد فرنسي في معاملة النص فيما عُرف باسم " الفرانكوفونية " ، والتي تجلّت هذه الايديولوجية في ثلاثة أسس جعلها صاحب معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (١٦)– قوامَ " التأثير والتأثر " : **فالأول** تقبل سلطة رمزية لنص سابق أو معاصر ، **والثاني** هو الخضوع لنزعةٍ أدبيةٍ ،أو تيارٍ عالميٍّ ،**والثالث** هو الوقوعُ تحتَ تأثيرِ مثاقفةٍ أدبيةٍ بِحُكمِ علاقاتِ القوى التي تخضع لآدابِ الدول الكبرى آدابُ الدويلاتِ الصُغرى ..

وهذه العناصر الثلاثة تجعل من مقولة " **التأثير والتأثر** " ثنائية كبرى تعكس في الحقيقة هيمنة الآخر / الغازي المؤثر، وهو " المثاقفة " الغربية ، وخضوع المغزو المتأثر وهو الشرق . ومعلوم أنّ هذه المثاقفة الغربية وصلت بداية إلي المغربي محمد بنيس الذي جاء في مقدمة من حاولوا من النقاد العرب الاستفادة من فكرة التناص الغربية وتطبيقاتها دون الخروج على آرائهم ، وقد تناول المفهوم بمصطلح " التناص " ، ثمّ " التداخل النصي " ، ثم " هجرة النصوص " وذلك في كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب .. مقاربة بنيوية تكوينية) والذي يرى فيه أن التناص يقوم على ثلاث آليات :الاجترار ،والامتصاص ، والحوار(١٧) ، وتبعه من المغاربة محمد مفتاح ، وسعيد يقطين في هذه التبعية ، بينما رأينا عندنا صلاح فضل ، وصبري حافظ ، وجابر عصفور ، ومحمد

عبدالمطلب وغيرهم لم يقفوا حرفيًا عند الاتجاهات النقدية الغربية في هذا الباب ، بل أدلوا بمقاربات نقدية عربية ، وإن ظلّوا على الولاء للآخر وفكره وريادته على حساب تراثهم النقدي الذي علّم الدنيا !! .

وسواء أكان المصطلح المستعمل هو " التأثير" أو " التفاعل النصي" ، أو " التداخل النصّي " ، فإنّ مثل هذه المصطلحات الوافدة التي اقتحمت علينا ذواتَنا وعقولَنا وأفكارَنا ،إنّما تهدفُ تحقيقَ غايتِها التغريبية عن طريق " الهيمنة " و" الاستلاب" ، ونسي أو تناسى كثيرٌ من نقاد العربية في المعاصرة أن " التناصية " أو " التناص" بمفهومه البارتي ينطوي على نزعةٍ أيدلوجيةٍ خاصة بهذا الآخر ، وهي نزعةٌ ترمي من قبل ومن بعد إلي استلابِ الذاتِ العربية ، والهيمنةِ على مقدراتها الثقافية والفكرية ، ومن ثمّ إلي مقدّساتِنا !!! .

وللحقيقة العلمية الراسخة عن نقاد العربية أنّ حضور " تداخل النصوص " مع بعضها ، أو " التفاعل النصّي " أو " التناص " أكّده النقاد العرب القدامى ، وإن لم يُعرف عندهم بأي مفهوم من المفاهيم السابقة ، فقد وعى أجدادنا من النقاد مثل هذا الطرح النقدي فيما عرف بـ (المعارضات ، والسرقات ، والمناقضات) ،أو فيما عرف عند البلاغيين بـ (التضمين ،والاقتباس ،والإشارة ، والتلميح ...) ، فأحمد ين أبي طاهر(ت٣٨٥) يؤكد أنّ كلام العرب " ملتبس بعضه ببعض ، وآخذ أواخِرُه من أوائله ، والمبتدعُ منه والمخترع قليل إذا تصفحته وامتحنته ... ومن ظنّ أنّ كلامه لا يلتبس بكلام غيره فقد كذَبَ ظنُّه وفضحه امتحانه (١٨) " . وأبو هلال العسكري يقول : " ليس لأحد من أصناف القائلين غِنى عن تناول المعاني مِمّن تقدمهم ، والصبّ على قوالب من

سبقهم (١٩) " . وهو منحى أكّده الناقد الفرنسي جنيت ،والذي ضيّق مفهوم التناص وحصره في ثلاث صور: الاستشهاد ، والسرق ة، والتلميح (٢٠) .

وبمطالعة شعر القدماء أيضًا نجدهم قد تنبهوا إلي هذا الطرح النقدي مبكرًا ، فها هو ذا عنترة العبسي في معلقته يتساءل هل أبقى الشعراء لأحد معنى إلّا وقد سبقوا إليه ،وهل يتهيّأ لأحد أن يأتي بمعنى ولم يسبق إليه ؟ فيقول:

هل غادرَ الشعراءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ * أمْ هلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوهُّمِ** (٢١) .

وفطن إلي ذلك زهير بن أبي سُلمى في قوله الذي يُنسبُ أيضًا إلي ولده كعب (٢٢) :

مَا أرانَا نقولُ إلّا مُعَارًا * أوْ مُعَادًا مِنْ لَفْظِنَا مَكْرُورا**

ويعترف امرؤ القيس أنه يدين لابن حِذام ،الذي تأثر به في قوله (٢٣) :

عُوجَا على الطَّلَلِ المُحِيلِ لِأَنّنَا * نَبكِي الدّيارَ كَمَا بكى ابنُ خِذامِ** (٢٤).

ووقف عنده أبو تمّام ، واحتفى به في شعره ،من قوله في مدح أبي سعيد الثغري (٢٥) :

يقولُ مَنْ تَقْرَعُ أسماعَهُ * كمْ تركَ الأوّلُ للآخِرِ**

ولا شكّ أنّ هذا الوعي من النقاد والشعراء القدامى بتداخل النصوص ، وتفاعلها مع بعضها بعضًا ، على نحو ما ذكرناه آنفًا ، وأكده ابن رشيق القيرواني حينما قال عن امرئ القيس :" هذا شاعرٌ لا ترى شاعرًا يكاد يُفلت من حبائله (٢٦) " ، ووسّع ابن قتيبة القول في هذا المنحى ، فقال : " لم يَقْصُر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن ، ولاخصّ قومًا دون قوم ، بل جعل الله ذلك مشتركًا مقسومًا بين عباده في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثًا في عصره (٢٧)" ، مِمّا يؤكد حقيقة تواصل الأجيال فكرًا ، ومعنى ، ورؤية ، وحضورًا ، وهي حقيقة لا ينكرها إلّا عيِيٌّ !!.

ودون أن نخوض كثيرًا في موقف نقاد العربية في العصر الحديث ، وتعاطيهم مصطلح (التناص) ،وتباين آرائهم في المفهوم والمضمون ،من (تداخل النصوص ، التناص ،التداخل النصي ،النصوصية ، النصّ الغائب) ؛ وإن جاء هذا المفهوم شائعًا في الطرح ، والتعاطي ، والاستعمال ، والتطبيق ، والرؤية ؛ ما بين متعصب للمفهوم الأجنبي ، أو ضده ، ومن جمع بين ذاته والآخر ، ومن ذاب من أبناء الأمة وشيوخها – " إلّا ما رَحِمَ رَبّي " – في هذا الغَالِب ؛عشقًا وانبهارًا بطرحه الفكري والنقدي خاصة ، وإيمانًا برؤاه التي أدّت إلي استلاب العقل العربي اليوم ، وتراجعه فكريًا وثقافيًا ، واجتماعيًا ، حتّى ذهب مُقلدًا إياه في سلوكه وأفعاله ، بل حاكاه– بإخلاص في كُلّ شيء يُمليه عليه ،مِمّا توقفت عنده سطور هذه الورقة البحثية وموقفها من التناص ، ورؤية الآخر للنصّ المُبدع من منظور ذلك المصطلح ..

فالنصّ قبل التناص ، والنّصية قبل التناصية ، كان الهاجس الأول في رؤى نقاد الحداثة الغربيين ، وعلى رأسهم جوليا كريستيفا ، ورولان بارت ، ومارك أنجينو ، وليون سمفيل ، وجيرار جينيت ،مِمّا احتفى به الدكتور حافظ المغربي في كتابه :(**أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر**) ، " بوصف النص بنية لُغويّة لها قدرٌ من قوة الصياغة شكلًا ، بحيث تغنيه في ذاته عن البحث عمّا هو خارجه من إمدادات تقع في شَرَك ما هو اجتماعي ، أو سياسي ؛ فيما يمكن أن يمنحه له مؤلفه ؛ ومن هنا أعلن رولان بارت مفهومه عن لذّة النص بوصفه نسيجًا ، وعن وجوب موت المؤلف ليحيا النص حرًا طليقًا يمتعنا بلذّته (٢٨) " .

إنّ هذه النظرة السابقة من رولان بارت للنص بوصفه نسيجًا حُرًا طليقًا يمتلك حريته في علاقاته بعيدًا عن مُبدعه ، جاعلًا إيّاه يتكون ويصنع نفسه من خلال تشابك مستمر مع نصوص أخرى ، فاصلًا جسديته فكرًا عن جسديته مؤلفًا ، أي جسدًا منعزلًا " ،كجزيرة تقتات من ذاتها ، ومن فكرها ، ولغتها ،شكلًا ومضمونًا (٢٩) "– إنّما يقطع صلة الرحم بين النصّ ومبدعه الشرعي / المؤلف ، ويحكم عليه بالفناء ، وهذا شطط فكري لا يقبله عقل ، ولم تقبله الذائقة العربية قديمًا ،حيث كان النقد العربي القديم حريصًا على فكرة الأبوة وشرعية النسب التي تخلق معنى مبتكرًا مبتدعًا للنص ، وهو ما نعتنقه اليوم في درسنا النقدي الموضوعي من إقرار ثنائية : الذات / الشاعرة ، أوالمبدع / النص .

فكيف يموت المؤلف وما زال امرؤ القيس حيّا بيننا بهذا الخلق الإبداعي في حديثه (عن ومع) الليل ، الذي اشتهر به ، وإن حاكى من سبقه ؛ نجده حاضرًا وبقوة في القصيدة العربية الحديثة ، وإن اختلف الخطاب الشعري حديثًا تبعًا لاختلاف الزمن والبيئة والطرح ، شكلًا ومضمونًا .

ولو استشرفنا عوالم العتبات الرئيسة لدواوين شعرائنا – موضوع الدراسة – رأينا جذور هذا التكوين التراثي حاضرًا ، مِمّا يمثل حضور التناص القرآني والإسلامي في بعضها ، والعديد يأتي ليلُ امرئ القيس فيه حاضرًا جليًا ، لكن بشاعرية عصرية ، تنقل تلك التجربة الشعرية الذاتية لكل منهم حسب مثاقفته ، على نحو ما رأينا في عناوين الشعراء : فؤاد سليمان مغنم في (فصول من كتاب الليل) ، ومحمود عبدالحفيظ في (من أين يأتي الصبح) ، وعبدالله النادي (عرّاب العتبة)، فكلها عناوين أراها قد تفاعلت مع واقع شعرائها ، وعبّرت عن همٍ وقلقٍ عايشه هؤلاء ، لاسيّما وأنّ العنوان / العتبة الأولى للعمل الإبداعي

، يُعدّ من أهمّ عناصر النصّ المعاصر ، والذي يطرح الكثير من الرؤى والتساؤلات التي تأخذنا نحو التحليل ،والتأويل ،والطرح ،للتّجوّل في آفاقها وعوالمها ، ومن ثمّ الوقوف على أسرارها الجمالية ..

ذلك أنّ العنوان يُمثّل في الدرس النقدي المعاصر الحقل الدلالي الرئيس ،أو" المدخل للعمارة النصية ، إنه إضاءة بارعة وغامضة ، بوصفه سؤالًا إشكاليًا ، يتكفّل النصُّ بالإجابة عنه (٣٠) ، فالعنوان يُعلن عن طبيعة النص ،ومن ثمّة يُعلن نوع القراءة التي يتطلبها هذا النص ، إنه البهو الذي ندلف من خلاله إلي النص (٣١).

وقد جاء عنوان غلاف ديوان فؤاد سليمان مغنم (فصول من كتاب الليل) جملةً اسمية محكمة ذاتَ دال فني ، شكّلت كثيرًا من أبنية نصوصه الفنية ، ومن جانب آخر شكّلت وعيًا واضحًا لشاعرنا بتراثه الإنساني ، دون إغفاله وجه الحاضر الذي يعيشه ويحياه . وقد منحه هذا الوعي بتراثه لاسيّما الشعري ، تفاعلًا أو تداخلًا نصيًا مع (ليل امرئ القيس) الذي أشار إليه في معلقته ، من قوله (٣٢) :

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سُدُولَهُ * عليّ بأنـــــواعِ الهُمومِ ليَبْتَلِي**

فقلتُ لـهُ لَمّـــــا تمطّى بجـوْزِه * وأَرْدَفَ أَعْجَـازًا ونَـــــاءَ بِكَلكَلِ**

أَلَا أَيُّهَا اللَّيلُ الطويلُ أَلَا انْجـلِي * بِصُبحٍ ومَا الإصْبَاحُ فيكَ بِأَمْثَلِ**

فَيـا لَكَ من لَيْلٍ كأَنَّ نجومـــَهُ * بكُلّ مُغَـارِ الفَتْلِ شُدّتْ بِيَذْبُـلِ**

هذا الليل مازال حاضرًا في ليل كثير من شعراء العربية في العصر الحديث ، بكل صراعاته وتأملاته وتحولاته ، وبكل آلامه وآماله ، ورموزه ومكوناته البنائية ، ربّما يزيد هذا الحضور ، ربّما يقلّ ، ربّما يتراءى في مستويات متفاوتة ، وهو ما نستشرفه في

قصيدة فؤاد سليمان مغنّم (فصول من كتاب الليل) التي اختصّها لتكون عُنوانه الذّاتي في حياته الشخصية والشاعرية ، ولتكون عتبة رئيسة لديوانه الذي معنا ، وهي قصيدة مُطوّلة استخدم فيها الشاعر أكثر من صوتٍ شعري ، وأكثر من إيقاع ، وأكثر معزوفة / قطعة شعرية ، لكنها جاءت متلفّعة بعباءة واحدة ؛ هي عباءة الليل المُوحش ، حيث جعل (الليل) بكل ركائزه محور قصيده الرئيس ، وحلبة الصراع الإنساني التي أودعها تسعة معزوفات / مقاطع تقطر ألمًا وهمًّا وبؤسًا وشجنًا ، نقل كل ذلك وأكثر قوله في ختام المفتتح (لا الردى ملّ .. ولا قلبي استراح) ، كل مقطع مستقل بإيقاعه الشعري والشاعري ، متباين مع باقي المقاطع في فكرته الخاصة ، يبدأ هذه المقاطع بمفتتح صادم مُوحِش ومُوجع ، يُقرّ ديمومة همّه ، وألمه ، وبؤسه قبل الولوج في مقاطع القصيدة ؛ الحال الذي نقلته تفعيلة بحر الرمل (فاعلاتن) الجنائزية الساكنة سكون الجسد الإنساني المغشي عليه ،لاسيّما بعد الموت ..

يقول مُغنّم في مفتتحه الذي قدّم له بهذا الخطاب الجمعي الشعبي ؛ الذي جعله مرتكزًا لقصيدته كاملة ، ونتيجة حتمية نقلت ذاته المُعذّبة في صراعها بين الموت / وتوقها إلي الخلود .. " **(قِيل مَن مات استراح)**

كــلَ يـــوم يحتويني المـــوتُ في ثـــوبٍ جـــديد

أنثني في الليل / أرشو خازن الدود / وأبتاع الوجود

لا الرّدى مـــــــلّ .. ولا قـــلبي استراح (٣٣) " .

ولم يلبث شاعرنا أن يُعلن عن حضوره وتفاعله مع مكنون ليل امرئ القيس في (مختتم) هذه القصيدة ، فها هو ذا بعد انعطافه في الليل ، وصراعه مع مرتكزاته ، ومعاناته مع خازن الدود ، والرّدى الذي لم يملّ من مطاردته ، وقلبه الموجع الذي لم يذق

طعم الراحة بعد ؛ مِمّا افتتح به هذه القصيدة المطوّلة ، يأتي في (مختتمه) مستقبلًا صُبحه ، متوهمًا أنه يصحو ويفيق من صراعه في أركان الليل مع الموت الذي يحتويه ، فإذا به يكتشف مأساة صبحه المجهول الهُويّة ، الذي جاء كالليل ، دون نتيجة .. دون راحة ،أو سكينة أو هدوء ، إنّما يأتي صبحه بالتيه ، والقلب المشقوق ، والكُره ، والبيع الوهمي ، مكتفيًا بمتعته بهذا العزف الشجيّ الذي أراه قد أراح ذاته المعذّبة ،مِمّا نقلته (مستفعلن) ،تفعيلة بحر (الرجز) المتدفقة ، فيقول (٣٤) :

" معذرةً يا أصدقاء / فالصبح جاء / وقصّتي لَمّا تَزل مجهولة الهُويّةْ

وقــلبِـيَ المشـــقــوقُ مــا يـــــزالُ مـُفْـعــمًا بالأبجـــــديــة

لكــنّني كرِهـــتُ أنْ أملكـــم / وأنْ أبيعكـــم ما ليس تشترون " .

وهذا الخطاب المأساوي الذي جسّده التناص الذي نجده حاضرًا على امتداد مقاطع القصيدة في مخيّلة شاعرنا ، قد تفاعل وتداخل فنيًّا ، وبوعي بدالّ هذا الخطاب الشعري / الذّاتي الجمعي ، الأصيل / المعاصر . ذلك أنّ امرئ القيس في بيته (أَلَا أَيُّهَا اللَّيلُ الطويلُ أَلَا انْجَلِي *** بِصُبحٍ ومَا الإِصْبَاحُ فيكَ بِأَمْثَلِ)؛ قد عانى في صبحه هو الآخر ، فليس الإصباح فيك بأفضل من الإمساء ، أي ما جلبهُ الليل على امرئ القيس من هموم وأحزان ، في قوله :(ولَيلٍ كموجِ البحرِ أرخى سُدُولَهُ ***عليّ بأنواعِ الهُمومِ لِيَبْتَلِي) – جعل النّهارَ عنده كالليل ، فليس أحدهما فيما ابتلي به الشاعر خيرًا من الآخر. ومثل هذا البوح الشعري أراه مصباحًا روحيًا وجدانيًا – إن جاز التعبير – يصل الناقد من خلاله إلي جوهر الشاعرية عند الشاعر ، حتّى وإنْ جاء ضوء ذلكم المصباح خافتًا خاطفًا ، على نحو ما رأينا في المقطع السادس (بعث) من قصيدة شاعرنا مغنّم (فصول من كتاب الليل) الذي يقول فيه (٣٥) :

" رفرف قلبي ذاتَ مساء .. فبكيت / سقطت أسراب الظلمة في الظلمة

وانفلت القمر يلملم جثّته .../ .. يتخلّق

وأضـــــــاء قـــــليـــلًا ... فعشـــقت .

ويبدو التداخل والتفاعل النصيّ واضحًا في المقطع السابق ، مع بيتي شاعر الأطلال إبراهيم ناجي في قصيدة العودة ، والذي يقول فيهما (٣٦) :

رَفْرَفَ القـــلبُ بجنبي كالذّبيحْ * وأَنا أهتفُ: يا قـــــــلبُ اتَّئِدْ**

فَيُجيبُ الدّمعُ والماضي الجريحْ * لِمَ عُدْنا ؟ لَيتَ أنّـــا لَمْ نَعُدْ !**

فيأتي القلب في النموذجين مرآةً تؤدي دورًا رئيسًا في نقل البوح الشعري للشاعرين ، فنصل مع المتلقي من أُفق هذا القلب المُوجع الحزين إلي جوهر الشاعرية عند المُبْدِعَيْن عبر حالة الكشف التي أوجدها الفعل (رَفرَفَ) الذي أوجد الدلالة التناصية هنا بين النصين ،مِمّا يؤكد كلام الإمام علي رضي الله عنه : " لولا أنّ الكلام يُعاد لنفِدَ (٣٧) " .

ويكتسب (الليل) حضورًا مغايرًا عند الشاعر محمود عبد الحفيظ ،لما كان عليه امرئ القيس،حيث تتجلّى عنده الرؤية التناصية مع موروثه لتبلغ في خطابها الشعري ذروة النهاية في (دال الليل) الرؤية/ والمعنى ، والذي تجوهر في هذه التجربة الشعرية المعاصرة – من أين يأتي الصبح – في أفق روح شاعرنا رمزًا من رموز الصباح / الإشراق / الحياة . حيث يرتفع به الوجود الشعري في هذا الديوان الذي معنا حتّى أجده ملامسًا في خطابه الشعري العام رُوحه الآسية الحائرة في (الاختيار، وليل وخمر ،والشاهد ،وحكيه ،في المسجد القديم ،وبعد عام ،زمان العدالة، في قرية لم تمت بعد ، ولا عزاء ،حين يقبل الشتاء ،وليليات ،حتى متى)..

لم يكن أمام محمود عبدالحفيظ الذي تجلّت له الرؤية المأساوية ، بداية من بحثه عن منبع الصبح ، ومن أين يأتي ؟ من خلال عنوان ديوانه الرئيس (من أين يأتي الصبح؟) ، مرورًا بهذا البوح المأساوي الذي طارده في جُلّ تجاربه الخمس عشرة، وهو :

(يَكْبُرُ في عين الليل ، في غرف الليل ، ويخرجُ في ظلام الليل ، ويضربُ في جدار الليل ، في جنح الظلام ، الليل المنتصب الجراح ، وصبحه المسود الوشاح ، الصمت المزمن ، في سجن الكلمات ، وحديثه مع الأموات ، يحاصره الظلام ، والصمت الحزين ، في صحبة الزمن الرديء ، يتنفس الموت البطيء ، الصبر طال ، الشمس نار ،والأرض نار ، ثوب الحداد ، وراء النعش ، أرملة الفقيد ،السحب الخانقة، صهوة الليل ، والخيل مُتعبة مُرهقة ، والليل مُرخٍ ستائره ، والظلمة المُطبقة ، شجر الليل ،قفص الليل ،السقوط في الليل ،أستار الليل ، العمر الليل ، شطآن الليل ، أزمنة الجدب ، وغير ذلك من تراكيب لغوية شكّلت خطابًا عامًا ألجأه لكثرة أسئلته التناصية الحائرة " **ما معنى أنّ الليل كموج البحر**(٣٨) " و" **الليل مُرْخٍ ستائره** (٣٩)" و" **من أين يأتي الصبحُ مُسْوَدَّ الوشاحِ** ؟ (٤٠) " – لم يكن أمام شاعرنا بعد هذا البوح الذي انقسم فيه وعي خطابه الشعري على نفسه ؛ ما بين هذا الحضور الطاغي لليل :

" **الليلُ أُمنيةٌ وأُغنيةٌ وجُرحٌ لا ينام / الليلُ مُنتصبٌ الجـــــرِاحِ ولا كَلام**

اخترتُ لي جُرحًا .. / وأجنحةُ النوافذِ دَاعبت شوقي

فطـــــرتُ إلي ســـــمـــاءِ الوجـــــدِ مُنتشـــيًا ..

وأقـــــــرأتُ الصّـــــباحَ البكرَ مِنْ قلبي السّـَلام

أسْكَنتُهُ الأُفـــــقَ الفسيحَ فعافَـــــتِ الأُفق الأهِلَّة .

أسْكَنْتُهُ وَجهَا طُفُولِيًّا ../ فشيّبت الليالي السُّودُ وَجه الأرض كُلَّه (٤١) " ..

وبحثه عن حضور ذاته المعذّبة الباحثة عن بؤرة الحياة / الصبح / بشارة الخلاص ، وإرادة الحياة .. فهو يريد الحياة بدءًا من العتبة الرئيسة لديوانه هذا ، وهو يتساءل عن مرتكز بشارته بانقشاع ظلمة ليله البهيم / الصبح الذي داوم البحث عنه في وجدانه / الإشراق الذي ظل يغويه وهو يستحضر ذاته المعذّبة ، واتّخذه رمزًا للمعنى الذي تكتمل به العافية من " موجعاته الليلية " ، بل وتكتمل به المعرفة النورانية ، حينما يجعله " **وطنًا ، وعنوانًا ، وقرآنًا ، وقِبْلَة** (٤٢) " ، ويُغنّي للفجر القادم الذي يستقبله في وثبة وجدانية تتخطّى بذاته المعذّبة من موجعات ليله الذي طغى على خطابه الشعري ، إلى مرتكزات العافية والصمود :

" فالآن الفجرُ على الأبواب

لَا وهَنَ العظمُ ولَا اشْتَعَلَ الرأسُ ولَا هَدّتني الأسفار ...

مازال على الأَرضِ حياة.. / وبكأس العمر بقية (٤٣) ".

لكنه على الرغم من كل هذه البشارات ، لم يستطع محمود عبدالحفيظ الخلاص من حضور الليل في لُحمة نصوصه في هذا الديوان ، فحلمُه لا يُولد إلّا في ظلام الليل :

" وأخرجُ في ظلامِ الليلِ .. / أضربُ في جِدارِ اللّيل ..

أفتحُ كُوَّةً لِلشّمسِ .. أستَرضِي لَكِ القَدَرَا

أَدُقُّ نَوَافِذَ التَّاريخِ .. أُوقِظُهُ .. / أُعيدُ كِتَابَةَ التّاريخَ ؛

أَمْحُو لَيلَكِ المصلوبَ أُثبِتُ لَيْلَكِ القَمَرَا

أُلَمْلِمُ أَلْفَ جُرْحٍ من طريق الصُّبحِ .. / أَجْمَعُهَا / وأَنْفُخُ فيهَا ..

فتعْلُو في سَمَاءِ اللَّيلِ أطفالا .. (٤٤) " .

حتّى الاستثناء الذي لاذ به للهروب من جراحات لياليه إلي أحضان أمّه ، والغناء ، في الهواء الطلق كالعصفور محاولًا الطير حرًا طليقًا ، لم يُجْدِ نفعًا لإقرار بعض البشارات المضيئة في أفقِ رُوحِه وفضاءات ذاته التي تتوارى كثيرًا في لُحمة هذا الإبداع أمام تجلّى مرتكزات الليل التي بلغت ذُروتها في تجارب هذا الديوان الخمس عشرة ، ويُضيف إليها عنوان الديوان الذي جعله عتبةً رئيسةً لكل النصوص ، بل قل جاءت هذه العتبة عنوانًا – رؤيةً ومعنًى – للتجارب جميعها عند محمود عبدالحفيظ في هذا العمل ، وهو ما أقرّه نصّ " إلّا في أحضانك يا أمّاه " ؛ الأمّ التي يجد معها الإنسان الحنان والطمأنينة والأمن والأمان ، لكنه الذي يتساءل : " من أين يأتي الصباح ؟ " الذي لم يسعد بأنواره بالقرب من أمّه ، مؤكدًا ذلك في قوله :

" أكبُرُ يا أُمّاه / أكبُرُ في عين اللّيل وفي عَين الشمس ...

أكبُرُ في كُلّ زَمان / في كُلّ مكان

إلّا في أحضَانِكِ أنتِ / أشْعُرُ أنّي ما زلتُ صغيرًا ..

طِفْلًا تُعْجزُهُ الأشياء / طِفْلًا لا يعرفُ إلّا

ألِفٌ .. ميم ..ياء

مَا زلتُ صغيرًا / أخرُجُ كُلَّ صَباحٍ يا أُمّاهُ كعصفور

مغرور وصغير

يَحسبُ أنَّ جناحَيه استويا .. فيطير

لكن ..

حينَ تميلُ الشمسُ وينسرِبُ النّور / وتَحُط على الأرض سَمَاه ؛

يَبكي قَلب مذبوُح : أُمّاه / أُمّاه / أُمّاه (٤٥) ".

وإذا كُنّا قد لامسنا وُجدانيًا فجر ، وصباحات شاعرنا الدكتور محمود عبدالحفيظ وهي تتلألأ بأنوارها الإبداعية في عتمة لياليه المُوحشة ؛ حلبة صراعه الإنساني الذي سيطر على جُلّ تجاربه في ديوانه (من أين يأتي الصبح) ، إلّا أنّ عتمة ليل شاعرنا عبدالله النادي جاءت عاتيةً قاسيةً على المتلقي قبل مبدعها ، فقد ازداد حضور الليل فيها قتامةً ، وضبابيةً ووحشةً ، على الرّغم من أنّ العَتَمَةَ : الثُّلُثُ الأول من الليل بعد غيبوبة الشّفق وقت صلاة العشاء ، لكنها على كلّ حال ظُلمة لم تتضح الرؤية فيها.

ومِمَا زاد من وحْشتها أنّه لم يُضف إليها الليل وهي إحدى مرتكزاته !! ، فلو أطلق عمومَهَا بثنائية (عَتَمَةُ الليل) لبقيت آمالٌ من أنوارٍ في بقية الليل ، لكنه شقّ على نفسه ، ورضي أن يكون (عَرّابًا) لهذه العَتَمَة ، وهنا عاودني الأملُ حينما أعلن عن حضوره بذات إبداعية مائزة ،ترجمتها دالّة (عرّاب)؛ ذلكم الفصيح العربي ؛ مُهذِّبُ اللغة من الرّطانة ، لكنّ هذه العتبة الرئيسة لهذا الديوان بتلك الثنائية (عرّاب العَتَمَةِ) قوّضت أركان الأمل الذي تاقت إليه نفسي قبل قليل ، ولم يكن ذلك من قبيل المصادفة ، بل إنّ المتأمل في نصوص الديوان كاملة ، يفجعه تحوّل خطاب العرّاب الفصيح مُهَذِّب إلي دالّ آخر ؛مفجع / موحش / مخيف / مؤلم ، إذْ أصبح العَرّابُ عبدالله النادي أبًا روحيًّا للعتمة ، وليس كما أوْهَمَ ذاته / الأنا في نصه (عتمة الحروف) الذي يقول فيه (٤٦) : " **أنا الذي أهيئ من عَتَمَةِ الحروف قمرًا للراحلين** ".

ولستُ مُبالغًا في وصفي شاعرنا أنّه أصبح أبًا روحيًّا للعَتَمَة ، فمن يقف على غلاف ديوانه الذي معنا ، والذي يُمثّل عتبته الرئيسة التي تؤلف مجموع عتباته داخل الديوان ، يفزع من تشكيله الفنيّ على الرغم من أنه اختزل في صورته المشهدية

المأساوية محتويات الخطاب الشعري وتحولاته في نصوصه جميعها . حيث يفجعك باللون الأحمر الداكن ، والذي قال عنه علماء النفس أنه يرمز للخطر، والعدوانية ،والدم ، والغضب ، والهيمنة والسيطرة ، على الرغم من جاذبيته وارتباطه بالحب والمشاعر العاطفية ، الأمر الذي حالت دون وجوده هنا باقي أطراف الصورة المشهدية العامة للغلاف الذي أضاف فيه لدالّ العرّاب (العَتَمَة) ، بل وتزداد العتمة حضورًا على وجنتي الغلاف فيضع للغلاف الأول منه ظلًّا لإنسان غارق في السّواد ، وصورةً شخصية له في الغلاف الأخير جاءت ناقلة لابتسامة شاحبة وسط عتمة من السواد أيضًا ، أسفل تعريف للديوان بسطور شعرية غابت الرّوحُ فيها، وجوهر الزمن ،وسط متاهات حاصرته ذاتيًا لم يستطع أن يحدّد نوعها، فهي كثيرة ، ومتنوعه :

" ها هو شيخ الوقت يَشطر السؤال نصفين

نصفٌ في غياب الروح / وآخر في حضورالجسد

لم يدخل الشيخ متاهة الجسد إذن !

أَخبِرهُ يا آدم ماذا فعل الجسد بنا ! / وفي أي متاهة تقيم الروح

أخبره عن شجر الغياب وجمرة القلب

عن سِرّ المتاهة في الزمن / وجوهر الزمن في المتاهة .

وهي متاهات تركت ظلالها المعقّدة المُضللة للفكر وهو يتفاعل تناصيًا مع ما يثري تجربته ، فلم يستطع أن يكتشف نهي النبي (صلّى الله عليه وسلّم) عن تسمية صلاة العشاء بصلاة العَتَمَة ، وهو يتناص مع الحديث النبوي " ... **ولو يَعْلَمُون مَا في العَتَمَة والصُّبحِ ، لأَتَوْهُمَا ولَوْ حَبْوًا** " (٤٧) . وقد سمّاها الرسول الكريم العَتَمَة مع أنّه (صلّى الله عليه وسلّم) قد نهى عن تسميتها بهذا الاسم لأنهم كانوا يُسمّون المغرب عشاءً ، فلو قال

(صلّى الله عليه وسلّم) العشاء لربّما سبق إلي أذهانهم أنه يعني المغرب ففات المقصود ، الأمر الذي يتطلب من المبدع حينما يتفاعل ، أو يتداخل مع تراثه أن يكون واعيًا مُدركًا ، عليمًا خبيرًا بحقيقة ما ينفتح عليه .

وقد امتدت ظلالُ متاهات هذه العَتَمَة التي عَلت (الغلاف) بصفحتيه /عتبة الديوان الرئيسة في خطابها الشعري العام ، الذي يُؤلف مجموع نصوص عبد الله النادي في عرّاب العتمة ؛ إهداءً ، ومفتتحًا ، ورسائل للوالدين ، ونصًا ، ومُختتمًا ،كلها غارقة في آفاق العَتَمَة ، وعواصمها على حدّ تعبير الشاعر ، حيث ترى كلّ نصّ يحمل الكثير من مرتكزات العتمة : تصريحًا ، أو تلميحًا ، أو ترميزًا ، على نحو (ربوع العتمة ، العتمة الباهرة ، جراح عميقة ، تأريخ قهر وجغرافيا ألم ، ليل التيه بجراحاته وبوحه ، الألم ، العدم المطلق ، الحرف قبر ، المغيب ، ريحٌ وعُريٌ واحتراقٌ واحتضارٌ ، مكب الحَلَك – شدّة السواد – ، العربيد ،التحرر ،أنشودة الألم الخالص ،النسيان ، أجداث الشك ، العزلة ، التحرر عدم / والعدم وجود / ، الصمت ، تفاقم الوهم ، وحدة خرساء ، الجسد الطريح ، فلاهي عادت ولا الليل تولّى ! ..

وغير كذلك كثير من مرتكزات العتمة نجدها في عناوين نصوصه الأخرى : دوائر ومحاورات ، عتمة الحروف ، أبجدية الفقد ، نشيد العزلة ، خيانة الظل ،ساري الليل ، موقف الغياب ، عواصم التيه والرماد ، حزن وشوارع ،نهارات الصخب ، حروب الذاكرة ،خراب الرؤية ، أتشظّى في التيه ، نَزْفُ الشتات ، متاهات السؤال ،مقامرة، متاهة آدم ، فتنة " ، وكلّها دوالّ انطوت على دوائر عديدة مستمدة من عوالم العتمة التي أراها قد مارست تأثيرها على وجدان الكون في أفق روحه ، مَمَا انعكس على رُوح الشعرية

والشاعر هنا ، ومن ثمّ علينا وخطابه العام . لاسيّما بعد عَبَرَ بنا شاعرُنا من عتبته الأولى المُوغلة في العَتَمَة ، والتي اختزلت مضمون الخطاب الشعري لجملة النصوص التي شكّلت العتبة الرئيسة أهم علاماتها ، فهي في الوقت ذاته علامةٌ لها أهميتها في الإسهام " في انبثاق الحدس الأول الذي سيُحدّد نقطة البدء لمشروع القراءة ،ويؤسس عليها مسار التأويل والفهم ، أو بعبارة أخرى ، يُؤسس مسار جمالية النص " .

إنّ حضور عرّاب العتمة عبدالله النادي ، ومثاقفته مع آفاق (العَتمَة) وعوالمها التي هي من مرتكزات الليل الرئيسة الذي تفاعل وتناص معه في توحّد جسديّ وفكريّ ، وبنائيّ ، ومزجٍ نفسيّ وإيمانيّ مع حديث النبي (صلّى الله عليه وسلّم) عن (العَتَمَة) إنّما يؤكد أُبوته للنصّ المبدع ، ضاربًا عرض الحائط نظرة رولان بارت وغيره من نقاد العربية – للنص بوصفه نسيجًا حُرًا طريقًا يمتلك حريته في علاقاته بعيدًا عن مبدعه!! .

ولم يكتف بذلك فانفتح على تراثه الإنساني محتفيًا برموزه ، متفاعلًا / متداخلًا /مقتبسًا / مستشرفًا آفاقهم المعرفية والفكرية بخطاب شعري عصري يُقَدّمُ عَبْرَهُ شعريةَ عربيةً تتلقّاها الذائقةُ العربية في المعاصر بحميمية بعد أن وجدت ذاتها / هويّتها فيها. فيتناص شاعرنا مع موروثه بعشق ووعي وإدراك ؛ فيعايش عَلَمَ التصوفِ الإسلاميّ (محمد بن عبد الجبار النِّفّري) في كتابه الأشهر (المواقف) ، الذي يُعدُّ من أهمّ المصادر التراثية لدي كثير من الحداثيين العرب ، وقد أفاد شاعرنا منه كثيرًا في بناء الجملة الشعرية في هذا الديوان ، وطرحه الفكري الذي أقام عليه نصوصه ..

على سبيل المثال لا الحصر، قوله (من متاهة آدم) : " **أخبره عن شجر الغياب وجمرة القلب / عن سِرّ المتاهة في الزمن / وجوهر الزمن في المتاهة** " ،وقوله الفكري من قصيدة (انتصار الضدّ) : " **أنا الفقدُ المنسوجُ بالاحتواء / أحيا العدم وأنا موجود / أنا المتعين العارف بالمطلق / المقبل على الموت بالحياة / أنا علة بلا موضوع / وموضوع بلا ذات !** " ولاشكّ أنّ هذا الطرح الأدبي – ومثله كثير في الديوان – ينظر إلي موقف النِّفّري الكشفي الذي يقول : " كُلّما اتّسعت الرؤيا ضاقت العبارة " ، بل تعدّى ذلك إلي اعتقاد كُتّاب هذا اللون الشعري مِمّن اعتنقوا المنحى الأدونيسي أنّ النِّفّري عمدةٌ فيما رموه بقصيدة النثر، حينما توهّم الحداثيون فيما قدّمه الرجل من كشف جليل في كتابه (المواقف) حول ما عرف (بمنهج الأضداد) على نحو :[الحياة والموت ، الظاهر والباطن ، النطق والصمت ،المعرفة والجهل ، النار والماء ، العبد والربّ ،...] وغير ذلك ممّا أبدعه النِّفري . وانتصر لهذه الأضداد شاعرنا عبد الله النادي في هذا الديوان حتى أفرد نصًّا أسماه (انتصارالضدّ) وإن جاءت غالبية النصوص منطلقة من فكر النِّفّري ، الذي توهّم الحداثيون أن منهجه في الأضداد إنّما هو مذهب بياني مجازي في التركيب اللفظي، وغالوا في زعمهم فأطلقوا عليه (قصيدة النثر) !! .

ولم يكن النِّفّري يعلم – كما أثبت الدكتور مصطفى محمود في كتابه " رأيتُ الله "– أنه وبعد قرون من وفاته ستكون إحدى مكاشفاته في كتابه المعروف (بالمواقف) مدخلاً من مداخل من يتقول بالحداثة في الأدب وبخاصة الحداثة الشعرية ، فموقفه الذي يقول فيه " كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة " ، أعطى للبعض ذريعة من تراث غني بأشكال الإبداع لتبرير ما لا ينطبق عليه قول النِّفّري ، أو بالأحرى تركيب موقف النِّفّري على ادعاء مجاراة المنهج الذي كتب فيه رؤيته من الماورائيات والحياة . و ما كان الرجل

يعرف أنّ هذه الجملة ستحقّق صيتاً واسعاً ، وأن استعمالها سيتكرر إلى حد أنّ النِّفّري كله سيقيم في أحشائها ، ويعلو صوته ،ويسود فكره ،ويلقى اهتمامًا بالغًا في الآفاق يوازي الإهمال الذي تعرض له طوال قرون عدّة .ولعلّ إشارات ابن عربي في " الفتوحات المكية" و" رسالة عين الأعيان " للنِّفّري ، هي من فتحت أنظار الحداثيين إلي مكاشفاته ،في كتابه الماتع (المواقف) ومحاولاته الجليلة لتنظيم الذات المبعثرة في نسيج واحد أنتج حزمة الأضداد أو المثنويات التي توهم فيها الحداثيون قصيدة النثر.

والحقيقة أنّ وجه النفري الجديد الذي ألبسه له أصحاب نظرية الحداثة يختلف اختلافاً جذرياً عن المنهج الذي أدخلوه فيه ،فهو من دون أدنى شك مبدع من الدرجة الممتازة أرادوا من خلاله تبرير تخبطهم ما بين الشكل الغربي ،وعدم القدرة على إثبات الذات وِفْقَ أُسُسٍ راسخة يعتمد عليها .والذي يعرف تراث النِّفّري لن يأخذ هذا الإيحاء على محمل الطرافة فقط ،إذْ كثيراً ما عُدّت نصوص النِّفّري ، وخاصة مؤلَّفه الأشهر " المواقف " شعراً ،أو نوعاً مبكراً وفريداً من الشعر. حتى إن أدونيس تبنّى فكرة أن يكون النِّفّري السلف الشرعي لقصيدة النثر العربية. ثم راج استخدامه رأس حربة في مواجهة المشككين في شعرية قصيدة النثر وأصلها "غير العربي". والمعروف أن أدونيس ذهب أبعد من ذلك، فبحث في دراسة مشوّقة ومبتكرة عن التشابه الممكن بين " الصوفية والسريالية " بحسب ما عنون كتاباً له . فأدخله في ساحة غير ساحته بعد أن وجد أن أسلوب النِّفّري في مواقفه أو مخاطباته اختلف عن أسلوب القصيدة الموزونة المقفاة معتقداً أنه ومن خلال هذا المدخل سيُفضّل القارئ النِّفّري الناثر على النِّفّري الشاعر، فهو أكثر شعرية في نثره بما لا يُقاس مع غيره من الشعراء.

ولعل هذا ما دفع عدداً من الشعراء والنقاد الحداثيين إلى اعتبار النِّفّري شاعر قصيدة نثر بالمعنى الراهن للمصطلح. متجاهلين أن النِّفّري نفسه وحتى من جاء من بعده لم يعتبر أي منهم أن ما كتبه الرجل شعراً ، إنما حوكم على أساس أنها " رؤية اتسعت في عبارة ضاقت " كما قال هو من خلال منهجه الصوفي المتمثل في محاكمة الأضداد لا مقاربة الأضداد ،التي انفتح عليها بلا وعيٍ بحقيقتها المعرفية شعراء الحداثة اليوم ، دون تجريدهم من الوعي والإدراك بحقيقة تراثهم ورواده أمثال النِّفّري ، وابن عربي ، والحلاج ، والمعريّ ، ودون تجريدهم من الوعي بدالّ الحرف العربي وجمالياته ، ومنهم مَنْ أحتفي ببيانهم في هذه المقاربات: عرّاب العتمة عبدالله النادي ، وصاحب (سير النرجس البري) كارم عزيز ، ومن (سرقت النهار وحدها) أمل البرمبالي ، والثلاثة لم يبخلوا على أنفسهم من الوفاء بالتواصل والتفاعل مع أجدادهم من رواد ثراثنا الإنساني الخالد ، وليتهم زيّنوا كتاباتهم بحقيقة ما أبدعه الأجداد. فقد أصبحنا نقرأ في الآونة الأخيرة كلامًا مرصوفًا بأحرف عربية، من غير منطق ، أو ترابط ، أو قواعد نحوية. وراح النقد الحداثي " يسوّغ ما أشاعته بعض نماذج هذه البدعة من الفوضى والعبث ، ومن التّسطح الفكري أو التيه الفكري ، ومن تشويه اللغة ، وتنافر الصور ، وتشظي العلاقات اللغوية ، والتهويم في متاهات التعقيد والإبهام ، والاستغراق المطلق في رموز غريبة غير دالة ، وتسفيه لمفهوم الشعر العربي الأصيل ، والهجوم على الوزن الذي كان الفار الرئيس والجوهري بين الشعر والنثر ، واتّهامه بأنّه يُشوه الشعرية ؛ حتى سمعنا واحدًا مثل كمال أبو ديب يقول : " يبدو في تاريخ الشعر العربي – بشكل خاص – أنّ طغيان الانتظام الوزني في الشعر يرافقه انحسار للصورة الفنية عنه ، وكلّما خفت طغيان الانتظام الوزني ازداد بروز الصورة الشعرية (٤٨) " ، وغفل أنّ الوزن روح الشعر .

ثمّ أين الشعرية ، أوأين الصورة الشعرية البارزة هنا في هذا المسخ الأدونيسي الممجوج الذي أضاع جلال القصيد العربي الأصيل ؟ والذي يقول فيه من نصه (رُبّما): " في الغيم الممزوج بآهات البشر وتباريحهم ، الغيم الذي يتكوّن في الساحات العامة ، في الأزقّة والشوارع ، في المدارس والجامعات والبيوت ، تسبحُ أنواعٌ أخرى كثيرة من أعواد الثقاب ، نافرةً من عُلَبِها التي تَنْسَجِنُ فيها . ورُبّما قِيل إنّها في ذلك تبحث عن أصولها المُتجمّدة في جبال التاريخ ... (٤٩) ".

وتزداد مأساة الإبداع العربي الأصل ، حينما نرى مثل هذا الكلام الرديء في الزمن الرديء ، يعزفه عييٌّ على وتر أبي ديب ، قائلًا :" قصيدة النثر وعي وصحو، أمّا قصيدة الإيقاع فهي قصيدة سُكر ودوخة . لا أستطيع التفكير وأنا أوقّع ما أقول .. ألم نتعب من الدّوران والدّوخة ؟ ألم تضجر الذائقة العربية من الإيقاع وسلالته ؟ ألم تضجر من الأوزان وسلالتها ؟ التفعيلة في طريقها إلي الانزياح ، إلي الانقراض . ألا يكفيها هذا الزمن الممتدّ .. أنصح شعراء الإيقاع بأن يكتبوا المراثي لشهادات قبورهم الموقّعة... (٥٠) " ، هل هذا هو النقد الموضوعي الذي يسمو بالذائقة العربية ، وجمال الإبداع النقدي العربي ؟ هل هذا الهجين والسّفه من القول هو الحداثة التي تبتغيها ؟ ، إنّ النقد الأدبي كما تعلّمناه على يد مشايخ النقد العربي الأصيل أيّها الـ... ، إنما هو أرقى أنواع الإبداع جمالًا .

إن هذه المقاربات ومثلها من الغيورين على جلال القصيد العربي الأصيل في معناه ومبناه ، لا يقلل من مبدعينا جميعًا في هذا الشكل ، بدءًا بأمين الريحاني ؛ أول من كتب هذه القصيدة الخرساء من عام ١٩٧٠م ، ومن جاء بعده ،أمثال : أدونيس ، ومحمد الماغوط ، أنسي الحاج ، احمد كتّوعة ، علي بافقيه ، علي جعفر العلّاق ، حسين مردان

الذي أطلق عليها (النثر المُركّز) ، وعلي العمري ، ومحمد الحرز ، وسعد الهمزاني ، ومحمد خضر ، وغسّان الخنيزي ، وعيد الخميسي ، وهدى الدغفق ، وزينب غاصب ، وريم الفهد التي تنادي بلغة الدم في القصيدة ، ذاهبة إلي تجسيدها ما بين جُرح الجسد والعاطفة!! ، وغيرهم مِمّن رضوا لأنفسهم أن يتجاوزهم تاريخ الإبداع العربي الأصيل ، فالشعر الحقيقي يا سادة لا تحكمه قوانين وأنظمة وأضداد ومتاهات ولغة دموية ،ومسوخ لفظية ؛ بل تحكمه معايير ومناهج نقدية موضوعية ،تعلّمناها في الدرس الأكاديمي المتخصص ، ومازلنا نتعلّم حتى لا ننفصل عن تحوّلاته في معاصرتنا لمثاقفة الآخر دون تعصب لذاتية أو عقيدة .

أهمس بهذه المقاربات في أذن كل مبدع غيور على عربيته وإبداعها الإنساني الحضاري ، وأخص أحبّتي من الذين سعدت بكتاباتهم وبيانهم البديع بالعود إلي جادّة الإبداع العربي الأصيل ،فالعود أحمد ، والرجوع لأصولنا فضيلة ، :عرّاب العتمة عبدالله النادي الذي عايش النِّفري في (مواقفه) وطبّق " **كُلّما اتّسعت الرؤية ضاقت العبارة** " ، وسكن الحلّاج في طواسينه ، حيث " **الضوء قناع للظل / والظل قناع للمادة / والمادة قناع للطاقة / والطاقة قناع للحركة / والحركة قناع للسكون/ والسكون قناع الألم / هذا الألم** " ، واستدعى ابن عربي إلي نصوصه " **ليتَ شعري هلْ دَرَوْا أيَّ قلبٍ مَلَكُوا ؟ / وفُؤادِي لو دَرَى أيَّ شِعْبٍ سَلَكُوا ؟ / أتراهُم سَلِمُوا أمْ تراهُم هَلَكُوا ؟ / حَارَ أربابُ الهَوى في الهَوى وارْتَبَكُوا** " ،**بل** وشحذ سكينه مع شيخ المعرّة " **ليحزّ بها عنق الحقيقة في وضح النهار** " وليته تناص مع هذا الإبداع الروحي الفني لابن عربي معنىً ومبنىً في كل عطاءاته .

هذا المعنى وذلك المبنى ، هوالذي آمله في نصوص أخرى لصاحب (سير النرجس البري) كارم عزيز ، ونصوص المبدعة التي (سرقت النهار وحدها) أمل البرمبالي ، خاصة وأنّ شاعرية كارم عزيز حاضرة و لها مكانتها في المعاصر ، لكنّ الشعر كما ذكرتُ من قبل : لا تحكمه قوانين ، وأنظمة ، أو ثقافة بعينها ، بل تحكمه معايير فنية ، ومناهج نقدية موضوعية ، وله قوالبه المتطورة التي تواكب حداثة الأجناس الأدبية اليوم .. اقرءوا إنْ شئتم قصيدة (النساء) لكارم عزيز ، لتقفوا كيف كان تناصه مع القرآن الكريم في آيات سورة (يوسف) وتوظيفه لآيات سورة النجم في (وردة الرحيل) ، واختموا بنصه (رؤيا) (٥١) ، الذي يتضح فيه انفتاحه وتفاعله مع طواسين الحلّاج شكلًا فقط . وللذائقة العربية أن تُقرر :

مقطع (١)	
الليلُ	**ليلٌ**
والنهار	**مواسمٌ للصحو**
والأنثى	**خَيارٌ**
والمياه	**مساربٌ للخلْق**
والقلبُ	**انجباسُ للزغَبْ**

مقطع (٢)	
الليلُ	**نومٌ**
والنهار	**تواترٌ للشجو**
والأنثى	**فراغٌ**
والمياه	**مفاوزٌ للموت**
والقلب	**انتكاسٌ للأرج**

ولأنّني دائمًا أقدّم الإبداع على الاتّباع ، دون الاستغناء كلية عن الاتّباع الذي لابد منه ، لننطلق من هذا الثابت بوعي وإدراك وزاد ثقافي حتى أصل إلى المتحول الذي يناسب عصري ، وواقعي بقضاياه وتحولات خطابه ، دون تشويه وجه هذا الموروث الحضاري ، الأمر الذي جانبت في تطبيقه الصواب أديبتنا أمل البرمبالي في (سرقت النهار وحدي) وأوقعت نفسها في حبائل الأضداد حينًا ، وحينًا آخر تناصها السلبي مع

تفاعلها من القرآن الكريم ، وذلك إبّان تنفيذ عمليتها الإبداعية في إخراج نصوصها للذائقة العربية ، كما نرى في نصها (لست عاشقًا) ص ٢٦ لمن شاء أن يقرأه . لكنها تنحدر وتتهاوى حينما أرادت أن تتفاعل نصيًّا مع القرآن الكريم في نصّها (كابوريا) ، والتي تقول فيه :

" دعاني زوجي / لتناول اللحم وشرب المرق / فقلت له / إذا حضرت الكابوريا غاب كل شيء / لا شيء فيها غير جميل / وجهها ، ظهرها ، حتى أرجلها / عندما تتذوقها .. / لا تريد أن يدخل فمك غيرها / كي لا تحرم حلاوتها / فابتسم وقال : / كأنّك تتحدّثين عنك / كان الأجدر بأبيك أن يُسمّيك (كابوريا) / فابتسمت قائلة :/ الآن علمت لماذا أُحِبُّها/ لأنها تبريء الأبكم والأعمى/ وتبهج قلوب التعيسات(٥٣)"

الفكرة أنثوية وقد أفلحت كأنثي في توصيل رسالتها لزوجها من خلال وجبة كابوريا ، والتي حرّكت ساكنه بعرض مواطن هذه السمكة ، (وجهها ، ظهرها ، حتى أرجلها) فينطق الزوج أخيرًا ويُسْقِط هذا الجمال على زوجته التي كانت تقف في طابور التعيسات ، إلي هنا حقّها في سرقة ساكن زوجها بوجبة كابوريا ، لكن ليس من حقّها أن تستخدم الآية القرآنية في توبيخ زوجها (الأبكم)الذي لم ينطق إلا بعد مُغَازَلَتِها إيّاهُ بجمال الكابوريا ،فالآية الكريمة يقول الله فيها لسيدنا عيسى بن مريم : **{ ... وَتُبْرِئُ الْأَكْمَهَ وَالْأَبْرَصَ بِإِذْنِي ... }** (٥٤) . فوظّفت الآية توظيفًا سلبيًا على غيّر مراد الله الذي نقل معجزة من معجزات سيدنا عيسى التي أنعم الله بها عليه ،إذ كان يمسح بيده على عين الأعمى الذي لا يُبصر شيئًا ، مطموس العينين ؛فيشفى ويعود بصيرًا بإذن الله ، وكان عليها التمييز بين المتناصات التراثية في استخدامها لإدراك ما يناسب واقعها المعيشي ، فأنا أومن بضرورة التناص الذي يفتح النص على عوالم عديدة تضمن له الحضور

الشعري ، وفي الوقت نفسه يضمن وجود الوعي بحقيقة الموروث الذي يتناص معه كل مبدع ، ويدرك كيفية توظيفه في النص توظيفًا فنيًا يومئ إلي الأصالة والمعاصرة معًا ، كما رأينا عند المبدع الشاعر مصطفى أبو هلال في ديوانه (قطّعن أيديهُنّ)الذي يحتاج دراسة مستقلة مع رفيقيه المبدعين : محمد النادي في (رسالة خائنة) ، وهشام الصفطي في (توأما روح) ، والذي لم يغفل التناص الفني مع موروثه الديني بجلال وإجلال، في ديوان أبدعه عن الحبّ والفرح ، وذلك في قوله من قصيدته (أسياف الحُبّ) :

أليسَ اللهُ حَارِسَ كُلِّ حُبٍّ * أليسَ اللهُ لِلْأَحْبَابِ كَافِ ؟** (٥٥). بلى شاعرنا.

وما أجمل خطاب الحبّ في شعريته الحانية ، حينما يُصاغ من ذات مؤمنة قوية ، آملة في موروثها، وهي في جناب الله الذي يكفيه ويرويه حبًّا عُلْويًا ،غير هذا التشاؤم الذي جاء متلفعًا بعباءته شاعرنا المجيد محمد النادي غارقًا في متاهاته ، التي أفقدته الأمل ، وجعلته يشتاق للسفر/ الرحيل وهو الذي أقرّأنّ أول الليل نهاية الشاعر ، وما بقي عنده من نهر صبره – الذي ملّه – على جراحاته ، وأحزانه ، وسجنه ، وجلاده سوى الدماء التي رصّع بها قصيده / ذاته / المبدعة التي لم ينفصل عنها كما توهّم رولان بارت في نظرته القاصرة للنص بوصفه نسيجًا حرًّا طليقًا يمتلك حريته في علاقاته بعيدًا عن مُبدعه. فقصيد محمد النادي أبدعه بروحه ، وعزفه الصوفي ، وتفاعله في الوقت ذاته مع موروثه العربي والديني ، حيث يتناص مع الليل الذي وجد فيه نهايته ، ويتحوّل خطابه الشعري إلي التناص للوقوف على طلله في المعاصرة ، باكيًا غياب الأحبة ، وغياب فجره ، وزهده من دعاء الصبر ، وهو ما نستشرفه في قصيدته (صوفية الأحزان) التي أودعها مصرعه على يد ليله في قوله :

فالليلُ أوله نهاية شاعرٍ * والدربُ لا أمل ، وأشتاق السفر** (٥٦)

وقوله من قصيدة (رسالة أم) :

فمَا أَبقى عَلَيَّ الصبرُ إلّا * دُمُوعًا عينُها مهد الوليد**

ومَا عندي لنهر الصبر إلّا * دماءٌ رُصّعت بين القصيد (٥٧)**

وقوله من قصيدة (أحبك) :

أنا ما عُدتُ أخشى السجن والجلّاد والمنفى

لأنّ الشعرَ علّمني أبيـع العمرَ لا أخـــشى

أكونُ الفجرَ للأحـلام والأحضـــان والمرسى

أكونُ الشـاعرَ الصدّيق في زمن بـــلا تقوى

وعلّمني وعلّمني لأنّ الصـبرَ لا جـــــدوى

كفانا من دعاءِ الصبرِ مــا أضحَى لنا مَـأوى

وقفنــا نبكي والأطـــــلال غـارقة بلا مثــوى

ورحـنا نرقبُ الفجـــــرَ وأنّ الفجـرَ لا يسعى

فما عـادت لنـــــا قـدس ولا فجـر لنـا يسعى (٥٨) .

ولا شكّ أنّ شاعرنا محمد النادي هنا في هذه الخطابات الشعرية المتحولة قد تجلّت ثقافته حاضرةً معبّرة عن مواقفه الشعرية ، وتصوراته لمشاعره ، وهي ثقافة جمع فيها بين موروثه ، وثقافة عصره ، فجاء موفقًا بارعًا في توظيفها ، واعيًا دقيقًا في استخدامها في لُحمة نصوصه التي تفاعل بها فنيًا مع أكثر من وجه تناصي ، وإن أعتب عليه تلك التشاؤمية التي ظهر عليها كثيرًا في قصائد هذا الديوان الذي معنا ، وهو الشاعر المسلم الذي كان عليه أن ينتبه إلي فنية التصور الإسلامي في تناصه مع فجره وصبره ، وآيات الصبر في الموروث الديني كثيرة آملة ، وكان عليه أن يتريث ويتعمّق في رحابة دالّها الذي لا يقف

عند أُفق أو خطاب إنساني بعينه ، ناهيك عن دالّه الحقيقي عند مُبدعه العظيم سبحانه وتعالى ،أو عند نبيّ الرحمة (صلّى الله عليه وسلّم) الذي قال الله في حقّه : **{ وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَى إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَى }** النجم ،الآيتان (٣،٤). . ويقول الله تعالى في حقّ الصبر والصابرين: **{...وَإِن تَصْبِرُوا وَتَتَّقُوا فَإِنَّ ذَٰلِكَ مِنْ عَزْمِ الْأُمُورِ }** آل عمران : من الآية(١٨٦)، وقوله تعالى **{... إِنَّهُ مَن يَتَّقِ وَيَصْبِرْ فَإِنَّ اللَّهَ لَا يُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ }** يوسف : من الآية (٩٠) ،وقوله تعالى :**{ وَلَمَن صَبَرَ وَغَفَرَ إِنَّ ذَٰلِكَ لَمِنْ عَزْمِ الْأُمُورِ }** الشورى : آية (٤٣). وقول النبي (صلّى الله عليه وسلّم) : **{ إذا أحبَّ الله قومًا ابتلاهم، فمَن صبر فله الصَّبر، ومَن جَزِع فله الجَزَع }** . **رواه أحمد و البيهقي و صححه الألباني .**

إنّ النظرة السابقة من رولان بارت للنص بوصفه نسيجًا حُرًا طليقًا يمتلك حريته في علاقاته بعيدًا عن مُبدعه ' جاعلًا إيّاه يتكون ويصنع نفسه من خلال تشابك مستمر مع نصوص أخرى ، فاصلًا جسديته فكرًا عن جسديته مؤلفًا ، أي جسدًا منعزلًا " كجزيرة تقتات من ذاتها ، ومن فكرها ، ولغتها ،شكلًا ومضمونًا"– إنّما يقطع صلة الرحم بين النصّ ومبدعه الشرعي / المؤلف ، ويحكم عليه بالفناء ، وهذا شطط فكري لا يقبله عقل ، ولم تقبله الذائقة العربية قديمًا ، حيث كان النقد العربي القديم حريصًا على فكرة الأبوة وشرعية النسب التي تخلق معنى مبتكرًا مبتدعًا للنص ..

فكيف يموت المؤلف وما زال امرؤ القيس بيننا بليله الذي ننتظر معه انبلاج الصبح ، ومازال عنترة العبسي حيّا بيننا بهذا الخلق الإبداعي الذي سبق به ، وابتكره بين يديّ محبوبته عبلة ؛ التي ظلّت الأثيرة في حياته ، وأشادَ بها في شعره كثيرًا :

هلّا سألتِ الخيلَ يا ابنةَ مَالِكٍ * إنْ كُنْتِ جاهلةً بِمَا لمْ تَعْلَمِي**

يُخْبِرْكِ مَنْ شَهِدَ الوَقيعَةَ أَنّنِي * أَغْشَى الوَغَى وأَعِفُّ عِنْدَ المَغْنَمِ**

بل كيف يموت المؤلف في هذا التوحّد الجسدي والفكري ، ومع ذلكم التداخل والتشابك والترابط والمزج النفسي دالّا ، وتلونًا صوتيًا ، وحضورًا بنائيًا لفكرة الأبوة وشرعيتها المبدعة للنص ، على نحو ما نرى في قصيدة محمد جميل شلش (القصيدة) التي يقول فيها :

أيّتها القصيدة

أنت – أنا : فراشة وحيدة

تهيمُ في حدائق الغربة والمنازل

الشريدة

أنت – أنا : شلّال ضوء

في متاهات سفوح القمم المديدة

أنت – أنا : زنبقة فريدة

روائح الجنّة في عبيرها

ونكهة البحار والموانئ البعيدة

أنت – أنا : أيّتها القصيدة / حمامة شريدة

عصفورة طريدة / عنقاء لا تحيا ولا تموت في رحلتها / البعيدة

أنت – أنا – مدينة فاضلة جديدة

شقيّة بأهلها سعيدة / هانئة في عيشها رغيدة

غنيّة عبر اغتراب روحها بالقيم الجديدة

لا يأكل الجائع في غاباتها / لحم أخيه ميتًا – حيًا

ولا يبيع في ليل هواها شرفَ العقيدة

في السوق للضفادع البليدة / لأنها المدينةُ الجديدة / لأنها القصيدة.

إنّ مثل هذا الإبداع إنما هو الحضور الفاعل للشاعر العربي المؤمن برسالته وقضيته تُجاه أمته ، المؤمن بأنّ في قوّته الشعرية والشّاعرية رِفدًا وحضورًا أكبر لقصيدته، وقابليةً أوسع في التأثير بالمتلقي ، والكشف عن جزيرتها وحقيقة حدائقها الغنّ / ماهيتها ، التي تقف في وجه رؤى بارت اللاإنسانية ، فقصيدتنا لا يأكل الجائع في آفاقها لحم أخيه ميتًا ، وتناص مبدعها تناص عربي ملتزم بعقيدته الحاضرة القابعة في أعماق شعوره الذي لم يمت بعد ، ملتزم بتراثه ، الذي ما زلنا نعتمدُ عليه كثيرًا في حياتنا المعاصرة ، ونعتزُّ به وننهلُ من ورده فلا ينفذ ، ونروي ظمأنا من معينه فلا يغيض ماؤه ، ولا يحول رواؤه ، والذي بات من الروافد الثرة التي انطلق منها الخطاب العربي في تجليّاته المعاصرة ، وبخاصة الخطاب الشعري المفعم بالرؤى الصافية والبيان الساحر الآسر للقلوب والماتع للأسماع ؛ رغبة في " تأكيد شخصيتنا ، وإثبات وجودنا الحضاري ، وتأثيرنا القوي الممتد منذ القديم " ، من الفترة الزمنية للعصر الجاهلي التي تمتدُّ من مئة وخمسين عامًا ، أو مئتين بحسب كلام الجاحظ – قبل مجيء الإسلام ، حيث وجدنا في أدبها " ألوانًا من الأحاسيس قويةً ، وفنونًا من العواطف دافقةً ، ووجداناتٍ مرهفةً ، ومشاعرَ نابضةً ، وصورًا للطبيعة بما فيها من وضوح وبساطة ، وتعبيرًا عن الحياة الإنسانية بما يضرم فيها من حبٍّ وبُغضٍ ، ووصلٍ وصدٍّ ، وقُربٍ وبُعدٍ ، وإقبالٍ وإدبارٍ ، ولذّةٍ وألمٍ ، وفضيلةٍ ورذيلةٍ ، وابتسامٍ وعبوسٍ ..." وكثير من هذه الكنوز الإنسانية التي وهبت النصّ الشعري الكثير والكثير من المعاني المبتكرة التي أبدعته ، ومن ثمّ أحييته ومبدعه على مرّ العصور في وجدان الذائقة العربية .

وما رأي بارت ومن احتفى بآرائه من بني جلدتنا في هذا النصّ الذي مازال يواجه القهر والظلم والاستلاب ، بدائرة وجده الإيمانية الخالدة التي أطلقها الصحابي الجليل (بلال بن رباح الحبشي) منذ ما يقرب من خمسة عشر قرنًا من الزمان ، وهو يئنّ تحت

وقع سياط سيّده أميّة بن خلف ، وقيظ شمس الصحراء العربية ، وصنوف العذاب تتوالى على جسده النحيل ، وهو يتبتّل بهذه الصيحة العلوية الخالدة " أحدٌ .. أحدٌ " لينتهي دورها الصياغي بعتق (بلال) ويسعد بالحريّة علي يد الصدّيق أبي بكر – رضي الله عنه – لكنه لم يمت هذا الدور ، وفعله الدلالي حتى اليوم ، حيث فعل التناص " أحدٌ .. أحدٌ " فعله الإنساني في المتلقي / أبي بكر ، ومن ثمّ في المعاصرة، فيفعل فعله مع الشاعر المعاصر أحمد سويلم الذي استوعب تراثه وآمن به ، عبر تناص ملتزم خلق من خلاله معنى مبتكرًا مبتدعًا لنصّ أحياه وانتصر لقضية فكرته الرئيسة التي آمن بها الشاعر المسلم ؛ صمود الشعب البوسني المسلم أمام قهر وظلم وبطش الصرب / صوت بلال ، فأبدع وابتكر هذه التجربة المتجددة ما دامت الحياة ، والتي منها :

" أحدٌ أحدٌ

ما من أحد

في الصور ينفخ .. أو يعيد الوجه من لون

الكمد

ما من أحد

آلى على حقن الدماء

وجاء يُنجز ما وعد

الحلم كان ولم يكن " .

إنّ سطور هذا البحث لا ترفض التناص كمصطلح نقدي يسمو بالنص العربي الأصيل ومبدعه ، لكنها لا تؤمن بتناص بارت وكريستينا ومن سار على نهجهما من أبناء أمتنا ورموزها ، وحكموا جميعًا بموت المؤلف / الأب / الأمة ، وذلك حقّ لا افتراء

فيه ، ولا تعصب ، ولا إغراق في الأنا العربية ، لكنها المثاقفة الفاحصة المنصفة لثقافة وفكر وإبداع كل أمة ، والتي تقوم على المنهج العلمي الأكاديمي ، والتعامل المنطقي الخالص مع المعطى الفكري والثقافي والحضاري لأية ثقافة إنسانية كونية بعيدًا عن التّشدّد ، والصلف ، والغرور ، والتعصّب ، وبمنأى عن الميول الذاتية التي لا تؤمن بالاعتراف بأمم لها ريادتها وحضورها الكوني ، ولم ولن تمت ، كما أكّد شاعرها غازي القصيبي في تناصه النابع من البلد الطيّب – بلاد الحرمين الشريفين – في حداثة عربية عاقلة أصيلة ، استشرفت آفاقها من تراثنا الإنساني الخالد / هويّتنا / وعزّنا / ووجودنا الحقيقي ، يقول القصيبي مخاطبًا أمته العربية التي تقوّل عليها الآخر / الغرب ، بأنها ماتت ، وانتهت :

" **تموتين كيف ؟ ومِنكِ محمدْ**

وفيكِ الكتابُ الذي ..

نوّر الكونَ بالحقّ .. حتّى تورّدْ

وطارقُ منكِ

ومنكِ المُثنّى

وأنتِ المُهنّدْ

تموتين كيف ؟

وأنتِ من الدهر أخلد " .

كما أنّ هذه السطور لا تقف في وجه تحوّلات القصيدة العربية في المعاصرة ، على نحو ما رأينا من قصيدة التفعيلة التي أبدع القصيبي نصه السابق (أمتي) على منوالها ، دون أن يثور على موروثه : وزنًا ، وإيقاعًا ، ورموزًا إسلامية خالدة ، تناص معها بفنية واقتدار يؤكد فحولة شاعريته ، ودون خلط الأجناس الأدبية ببعضها ، وهو الذي كتب

الرواية ، والقصة ، والمقالة ، وبرع في الشعر ليكون قيثارة الصحراء العربية ، وشاعر الأمة. أمَا أن يأتي نفرٌ يشوه وجه إبداعنا العربي الأصيل في قصيده وبيانه ، بمسخٍ افتقد الطعم والرائحة ، وحطّ من قواعد العربية ، ورفضته جموع الذائقة العربية السوية ، هنا في مثل هذه السطور كان لزامًا علينا تقديم النصح العلمي الموضوعي ، ومعلوم للصبي العربي الذي مازال يتهجّى القصيد ؛ الفرق بين القصيد والنثر الفني ، فإن شئتم أطلقوا على هذا المخلوق : النثر المشعور ، أو النثيرة ، أو إبداع ، أو كما قال صاحبكم ملك الصعاليك العراقي حسين مردان (النثر المركز) وهو من اشتهر بنصوصه من (النثر المركز) كما يسميه ، والشعر الحر الذي تحرّر فيه من كل شيء بحجة حرية التعبير ، حتى عُرف بالشاعر المتمرد ، وشاعر الضباب ، وإن شئتم شاهدًا علميًا ، فمتّعوا وجدانكم بما أبدعه مهندس البيان العربي أحمد حسن الزيات ، بعنوان تراثي تناص فيه مع الصدّيق أبي بكر (رضي الله عنه) من خلال هذه العبارة التي كان يرددها الصدّيق في مرض وفاته ؛ " **يَا هَادِيَ الطّريقِ جُرتَ !!** "

" ذلكَ هُتافُ الأمةِ الحَيْرى ، يَتَجَلْجَلُ في صَدرِهَا المَكْظُومِ كُلَّمَا بَهَرَتْهَا الشّدائِدُ ، وأجْهَدْتَها المَفَاوِزُ ، وفَدَحَتْهَا الضَّحَايَا ، ووقفَ بِهَا اللُّغوبُ ، ودَارتْ بِبَصَرِهَا في الفَضَاءِ فلَا تَتَبَيّنُ نَسْمًا لِطَرِيقٍ ، ولا تَتَعرّفُ وجْهًا لِغَايةٍ .

يّا هادِيَ الطريقِ جُرْتَ !!

ذلِكَ صُرَاخُ القَافِلَةُ المَكْروبَةِ ، تَخْبُطُ مُنْذُ زمنٍ طويلٍ في مَعَامِي الأرض ، وخوادِعِ السُّبُلِ ، وأدِلَّاؤُهَا الغُواةُ يَلْتَهِمُونَ زَادَهَا مع الوحْشِ ، إلخ النص (٥٩) " .

الهوامش

الهوامش

(١) من أين يأتي الصبح : محمود عبدالحفيظ ، ط١ ، مطبعة محرم بك ، كفر صقر ١٩٨٩ م.

(٢) فصول من كتاب الليل : فؤاد سليمان مغنَّم ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩م .

(٣) قطّعنَ أيديَهُن : مصطفى أبو هلال ، ط شعلة الإبداع للطباعة والنشر ، ٢٠٢١م .

(٤) توأما روح : هشام الصفطي ،ط دار الحسيني للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة ٢٠٢١م.

(٥) رسالة إلي خائنة : محمد النادي ، ط ١ ، الناشر :أوراق للنشر والتوزيع ، الجيزة ٢٠١١م.

(٦) سرقت النهار وحدي : أمل البرمبالي ، ط رؤى للإبداع ، الجيزة ، مصر ٢٠٢١م .

(٧) عرّاب العتمة : عبدالله النادي ، ط١، دار نينوى ، دمشق ، سورية ، ١٤٤١هـ/٢٠٢٠م .

(٨) سيرة النرجس البري : كارم محمود عزيز، ط ٢ ، عام ٢٠١٢ م .

(٩) النصّ الغائب : محمد عزّام ، ص ٢٩ .

(١٠) آفاق التناصية المفهوم والمنظور : محمد خير البقاعي ، ص ٤٢ .

(١١) لذة النصّ : رولان بارت ،ترجمة / فؤاد صفا ،الحسين سحبان ، ط٢ ، دار توبقال للنشر، ٢٠٠١م ، ص ٣٣ .

(١٢) النصّ الغائب : محمد عزّام ، ص ٣٢ .

(١٣) التناص نظريًا وتطبيقيًا : أحمد الزعبي ، ص ١٣ .

(١٤) البويطيقا أو الشعرية : مصطلح نقدي استخدم في التقاليد الأدبية والنقدية اليونانية للإشارة إلي (فنّ الأدب) ، أو(فنّ الشعر) .وهي من الآثار المنسوبة إلي

أرسطوطاليس . وقد تُرجمت في حقلنا الثقافي العربي القديم بمجموعة من التسميات ،كالصناعة ،وصناعة الشعر، وعمود الشعر، ونظم الكلام ، ونظرية النظم ، وفن الشعر ، والتخييل ...

(١٥) للمزيد يراجع هنا : – النصّ الغائب : محمد عزام ، ص٢٩ .
– مفهوم التناص بين الأصل والامتداد : بشير القمري ، ص ٩٢ .
– الأدب المقارن ومعرفة الآخر : د. محمد طه عصر ، ط١ ، دار أبوالمجد ، القاهرة ، ٢٠١٩م ، ص ٣٠ وما بعدها .

(١٦) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : د. سعيد علوش ، ص ٣٠ .

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

(١٨) حلية المحاضرة : أبوعلي الحاتمي ، ٢٨/٢ ، نقلًا عن : التناص في الخطاب النقدي البلاغي : عبد القادر بقشي ، ص ١٦ .

(١٩) الصناعتين : أبوهلال العسكري ، تحقيق : علي البجاوي ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، ط المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٤١٩هـ ، ص ٢١٧ .

(٢٠) الرواية والتراث السردي ، من أجل وعي جديد بالتراث : سعيد بقطين ، ط١، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٢م ، ص٢٣ .

(٢١) ديوان عنترة : ط١،دار الكتب العلمية ،بيروت لبنان ،١٤٠٥هـ/١٩٨٥م ، ص١١٧.

(٢٢) ثبت هذا البيت في ديوان كعب بن زهير من قصيدة له مطلعها : (إنّ عِرسي قد آذَنَتني أخيرًا *** لَم تُعَرِّج ولم تُؤَامِر أَميرَا) ، وقد أثبته ابن عبدربه في العقد الفريد لكعب بن زهير ، وبعيدًا عن الخلاف ، ما يهمّنا من البيت أنّ

القدماء فطنوا لمضمون المثل الذي يقول : " ما ترك الأول للآخر شيئًا " لتأكيد أنّ الكلام بعضه من بعض .

(٢٣) " ابنُ حِذام : قيل لأبي عبيدة : هل قال الشعرَ أحدٌ قبل امرئ القيس ؟ قال : نعم ، قَدِمَ علينا رجالٌ من بادية بني جعفر بن كلاب ، فكنّا نأتيهم ونكتبُ عنهم ؛ قالوا:بكى ، قد سمعنا به ورجونا أن يكون عندكم منه علمٌ لأنّكم أهل أمصارٍ ،ولقد بكى في الدِّمَن قبل امرئ القيس ، وقد ذكره امرؤ القيس في شعره : عُوجَا خليلي الغَدَاةَ لعلّنا *** نبكي الديارَ كما بكى ابنُ خذام . وابنُ حذام وخدام وخذام ، واحدٌ ؛ وأقوال كثيرة في كتب التراث تؤكد أنه أولُ من بكى من الشعراء في الديار ، وعليه سمّاه امرؤ القيس في قوله : عُوجَا على الطّلل .. الخ ، راجع هنا للمزيد : ديوان امرئ القيس : شرح وتعليق د. محمد الاسكندراني ، د. نهاد رَزوق ،الناشر :دار الكتاب العربي ،بيروت ، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٦م ،ص١٣٢.

(٢٤) عُوجَا : عَرّجَا ، إعطفا رواحلكما . الطلل : الشّاخص من آثار الدّار . المُحيل :الذي أتت عليه الأحوالُ (السنوات) فغيّرته . (لأنّنا : بمعنى ،لعلّنا) . ابن حِذَام : رجُلٌ ذَكَرَ الدّيارَ قبل امرئ القيس ، وبكى عليها ، كما ذكرنا آنفًا .

(٢٥) شرح ديوان أبي تمّام : شاهين عطيّة ، ط٢ ، دار الكتب العلمية ،بيروت ، لبنان ١٤١٢هـ /١٩٩٢م ، ص ١٣٦ .

(٢٦) مجلة الفيصل السعودية : عدد ١٢ مايو سنة ٢٠١٦ م .

(٢٧) العمدة في محاسن الشعر ،وآدابه ،ونقده : لابن رشيق القيرواني ، تحقيق : محمد محيى الدين عبدالحميد ، ط١، دار الطلائع ، القاهرة ، ٢٠٠٦م ، ج١ ، ص٧٩ .

(٢٨) أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر، دراسات في تأويل النصوص: د. حافظ المغربي ، ط١ ، الانتشار العربي ، بيروت ، لبنان ، ٢٠١٠م ، ص ١٨ وما بعدها .

(٢٩) السابق : ص ٢٠ .

(٣٠) " السميوطيقا والعنونة " : جميل حمداوي ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثاني ، العدد الثالث ، الكويت ، ص ١٠٨ .

(٣١) الشعر والتلقي : علي جعفر العلّاق ، ط١ ، دار الشروق ، عمان ، ١٩٧٧م ، ص١٧٣ .

(٣٢) ديوان امرئ القيس : ص ٣١ .

(٣٣) فصول من كتاب الليل : فؤاد سليمان مغنم ، ص٣١ .

(٣٤) السابق : ص ٤٠ .

(٣٥) السابق نفسه : ص ٣٧ .

(٣٦) ديوان إبراهيم ناجي ، ط دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٠م ، ص ١٣ .

(٣٧) العمدة في محاسن الشعر ،وآدابه ،ونقده : لابن رشيق القيرواني ، ج١ ص ٧٩ .

(٣٨) من أين يأتي الصبح ؟ : شعر محمود عبدالحفيظ ، ص ١٦ ، من قصيدة " الشاهد" .

(٣٩) المصدر السابق : ص ٣٦ ، من قصيدة " زمان العدالة " .

(٤٠) السابق : ص ١١ ، من قصيدة " ليل وخمر " .

(٤١) السابق نفسه : ص ٧ ، من قصيدة " ليل وخمر "

(٤٢) السابق : ص ٨ ، من نفس القصيدة .

(٤٣) السابق : ص ٤٧ ، من قصيدة " ليليات " .

(٤٤) السابق : ص ٥٢ ، من قصيدة " حلم " .

(٤٥) السابق : من ص ٥٤ وما بعدها .

(٤٦) عرّاب العَتَمَة : عبدالله النادي ، ط ١ ،دار نينوى ،دمشق ،سوريّة ، ٢٠٢٠م ، ص٢٥ .

(٤٧) رواه أبو هريرة –رضي الله عته – وأخرجه البخاري ومسلم ، متفق عليه .

(٤٨) في الشعرية : كمال أبو ديب ،ط مؤسسة الأبحاث العربية ،بيروت ،لبنان ١٩٨٧م،ص٩١.

(٤٩) فضاء لغبار الطّلع : لأدونيس ، ط١ ، كتاب دُبي ، سبتمبر ٢٠١٠ م ، ص١٣٠.

(٥٠) يراجع مقال " النقد الرديء في الزمن الرديء " ، صحيفة الأسبوع الأدبي : العدد (١٠٣٩) ، السبت ١٤٢٩/٣/٣هـ – ٢٠٠٨/٨/١م ، ص ٩ .

(٥١) سيرة النرجس البري : كارم محمود عزيز، ص ١٢٢ ، ص ١٢٤ .

(٥٢) سرقت النهار وحدي : أمل البرمبالي ، ص ٢٦ .

(٥٣) السابق : ص ٤٧ ، ص ٤٨ .

(٥٤) سورة المائدة : من الآية (١١٠) .

(٥٥) توأما روح .. ديوان الحب والفرح : هشام الصفطي ، ص ٥٩ .

(٥٦) رسالة إلي خائنة : شعر محمد النادي ، ص ١٨ .

(٥٧) المصدر السابق : ص ٤٠ . (٥٨) السابق : ص ٤٩ .

(٥٩) مجلة الرسالة : العدد (٧٠) ، ٥ من نوفمبر سنة ١٩٣٤م.

{ تمّ بحمد الله }

الأستاذ الدكتور / علي مطاوع

أستاذ ورئيس قسم الأدب والنقد بجامعة الأزهر