الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحـــــث العلمـــــــــــي
جامعة الدكتور مولاي الطاهـــر- سعيدة -
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم: اللغة العربية وآدابها

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة ليسانس

تخصص: نقد ومناهج

والموسومة:

التناص في الشعر العربي المعاصر
خطبة الهندي الأحمر أمام الرجل الأبيض
«محمود درويش أنموذجا»

إعدادالطالبتين :

- **رشيدة عماري**
- **زينب عبد العالي**

إشراف الأستاذة :
خيرة مسلم

السنة الجامعية :

1441/1440 هـ / 2020/2019

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى التي لا ترق لوصفها قواميس فكري، وزخرفة حروفي إلى منبع الحنان أمي الغالية.

إلى الذي قاسمني فرحة نجاحي إلى شراع سفينتي الذي أوصلني إلى بر الأمان أبي العزيز.

إلى إخوتي إلى من شاركتني العمل زينب وإلى زميلاتي وإلى أساتذتي من الطور الإبتدائي إلى الطور الجامعي.

إلى كل هؤلاء أسدي ثمرة جهدنا.

شكر وعرفان

الحمد الله الذي جعل العلم يهدي به البشرية، وبالقرآن سراجا وهاجا تهدي بما فيه وتعلم منه ليكون مصباح ينير ظلمة التائهين.

أما بعد:

أتوجه بداية بالشكر إلى الله عز وجل على كرمه وجوده وجليل رفده.

يطيب لنا ويبهج صدورنا أن نتقدم بالشكر الجزيل، والامتنان بالعرفان الذي قدمه الأساتذة الكرام، طيلة مشوارنا الدراسي الحافل، وكلمة شكر لا تفيهم حقهم، ونخص بالشكر الأستاذة المشرفة مسلم خ يرة على مجهوداتها الجبارة، وتوجيهاتها، وعلى ماقدمته من نصائح وإرشادات التي كانت تخدم البحث وتثريه في أبهى حلة.

والشكر موصول لجميع أساتدة قسم اللغة العربية جامعة دكتور مولاي الطاهر "سعيدة"

مقدمة

لقد أصبح التناص من المفاهيم النقدية التي فرضت وجودها في ساحة النقد، بل أصبحت ضوءاً كاشفا يسلط على النصوص الإبداعية، وفي ظل ظهور التناص في الدراسات الغربية الحديثة تبنى العديد من النقاد الغربيين هذا المصطلح من بينهم جوليا كريستيفا وصبت جل اهتماماتها به.

و من جانب آخر فلقد اختلفت الدراسات النقدية العربية في تحديد مفهوم التناص وإعطاءه الجذور التأصيلية فهناك من يرى أنه ذو جذورهغربية لا ينسب إلى غيره، أما البعض الآخر فخرج عن حيز هذه الفكرة بالعودة إلى الجذور الثقافية العربية رغبة في ايصال م فهوم التناص إلى نسبة الحقيقي، واعتبرو أنّ ظهوره في الساحة الغربية لم يكن إلّا عن طريق التبني.

ولقد وقع إختيارنا على هذا الموضوع لما له أهمية وأثر كبير في النقد خاصة، وكونه ظاهرة نقدية حديثة ظهرت إثر الدراسات اللسانية في الأدب الغربي والعربي.

ومن هنا تبادر في ذهننا العديد من التساؤلات أبرزها:

- ماهيه التناص أنواعه واقسامه؟وآلياته؟

- وماهي التقنيات المبرمجة لتوظيف التناص؟

- ماهي التعالقات النصية التي وظفها محمود درويش في قصيدته؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات، رس منا خطة للبحث ، متكونة من مدخل وثلاثة فصول وملحق وخاتمة، بالإضافة إلى قائمة المصادر والمراجع

جاء المدخل بعنوان نشأة التناص حيث تطرقنا فيه إلى حوصلة عامة حول نشأة التناص عند الغرب والعرب.

ثم يأتي بعده الفصل الأول موسوم ب: ماهية التناص حيث تم تقسيمه إلى أربعة عناصر وهي:

1- مفهوم التناص

2- أقسام التناص وأنواعه

3- آليات التناص

4- التناص في النقد العربي القديم

والفصل الثاني معنون ب : تقنيات توظيف التناص وأثر الرؤية الدينية في النصوص الشعرية فشمل هذا الجزء كذلك أربعة عناوين وهي:

1 السرقات على ضوء التناص

2 تقنيات توظيف التناص في النص الشعري

3 التناص في القرآن الكريم

4 -التناص في الحديث النبوي الشريف

أما الفصل الثالث فقد جعلنا منه فصلا تطبيقيا فعرضنا فيه تجليات التناص في قصيدة خطبة الهندي الأحمر لمحمود درويش، ولقد أنهينا هذه الدراسة بخاتمة أبرزت فيها جملة من النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذا البحث.

و بالنسبة للمنهج المستعمل فقد فرضت علينا طبيعة الموضوع إستعمال مجموعة من المناهج كالمنهج التحليلي المقارن الذي يوازن بين النصوص إنطلاقا من الرؤية الدا خلية للنص الحاضر، كما استخدمنا المنهج الوصفي لرصد حركة التناص في النص الحاضر.

ولقد واجهتنا العديد من الصعوبات من بينها الظرف الإستثنائي الذي يمر به العالم عامة والجزائر خاصة المتمثلة في جائحة كورونا هذا الظرف الصحي الذي نتج عنه توقف في جميع المجلات من بينها التوقف عن الدراسة وغلق المدارس والجامعات مما أدى إلى الكثير من المشاكل أبرزها التواصل مع الأستاذ المشرف وكذلك إنعدام الحصول على الكتب بسبب غلق المكتبات، كما شكل لنا صعوبة في التواصل فيما بيننا نحن كطلبة في إتمام المذكرة وذلك بسبب بعد المسافة.

ومن أهم الدراسات التي استفاد منها البحث وأضاءت الكثير من جوانبه : كتاب التناص في الشعر العربي المعاصر (لظاهر محمد زواهرة) ، تحليل الخطاب الشعري،استراتيجية التناص (لمحمد مفتاح) الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، (لعبد الله محمد الغذامي)

وفي الختام يضل مجهودنا مجرد محاولة بحثية أكاديمية بسيطة يغمرها شغف وإندفاع كبير .ولا يسعنا إلى أن نتقدم بجزيل الشكر والإمتنان إلى الأستاذة المشرفة مسلم خيرة على كل النصائح والإرشادات والتوجيهات التي قدمتها لنا طيلة هذا المشوار وإلى كل من ساعدنا ولو بالقليل نرجو من الله تعالى أن يجد كل قارئ في هذا الموضوع الفائدة العلمية والمنفعة الأدبية ونسال الله أن ينفعنا بما علمنا ويزيدنا علما ويوجهنا إلى مافيه الخير والصلاح والله ولي التوفيق.

مدخل

نشأة التناص:

أ-عند الغرب

ب_عند العرب

أ-عند الغرب:

إن ظاهرة التناص من ابرز الظواهر الفنية في الشعر ولها تأثيرها البالغ في التشكيل الجمالي على النص الادبي، وجذورها تضرب في عمق الماضي، إذ يعاد من خلال التناص "اكتشاف الماضي، أو قراءاته في ضوء الحاضر ،وإعادة تشكيله من جديد ،وفق رؤيا شعرية تمتص المحمولات الدلالية لتكشف عن طزاجة التجربة الشعرية وخصوصية مبدعها في تعبيره عن الواقع ، بكل مايحمله من أبعاد ذاتية وحضارية وإنسانية.[1]

ولقد " حدد التناص باحثون كثيرون مثل (كريستيفا ،وارفي، ولورانت ،ورفاتير) ،على أنّ أي واحد من هؤلاء لم يضع تعريفا جامعا مانعا [2] . ويمكن القول إنّ التناص بوصفه مصطلحا نقديا قد ظهر في بداياته الأولى ضمن الحديث عن الدراسات اللسانية [3]،وقد ظهر مفهوم التناص في كتابات الكاتب الروسي ميخائيل باختين إذ تحدث باختين عن تداخل ،السياقات وفي كتابه "فلسفة اللغة " عني باختين بالتناص:الوقوف على حقيقة تفا عل الواقع في النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص من نصوص سابقة عليها والذي افاد منه بعد ذلك العديد من الباحثين[4].

لقد إستفادت كريستيفا من جهود باختين النظرية، وزادت إلى مهاده النظري حوارا مع المعرفة الحديثة ممثلة بالماركسية وعلم النفس ،ووصلت إلى مايمكن أن نسميه تمردها على البنيوية ،فيسعى التناص إلى "تحطيم فكرة بنية النص أو المركز، أو النظام، أو الحديد،

---

[1]- ظاهر، محمد الزواهرة ،التناص في الشعر العربي المعاصر، الطبعة الأولى 2013 ،دار حامد لنشر وتوزيع، ص: 25

[2]- مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ط 3، 1992، الدار البيضا المركز الثقافي العربي، ص:120 121

[3]- أنظر: داغر شربل: التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري مجلة الفصول العدد الأول القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب المجلد 16 ص: 127

[4]- أنظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته و ابدالاتها) ، ط1 المغرب دار توبقال للنشر ج3 ص: 183- 185

وبينما ترى البنيوية أن النص كيان منته في الزمان و المكان ، ومغلق ثابت وساكن فإن النص تعاقبي متحرك مفتوح متغير متجدد"[5].

إن التناص مصطلح حديث ظهر على يد البلغارية جوليا كريستيفا في ابحاث عديدة لها ظهرت بين عامي 1966م و 1967م في مجلتي **"TEL-QUEL"** و**"Critque"**[6]

ثم بدأ المصطلح واسع الانتشار لدى العديد من النقاد الأوروبيين والأمريكيين والعرب.

إن النص عند كريستيفا ليس مجرد خطاب أو قول ،بل هو موضوع للكثير من الممارسات السميولوجية التي تعتد بها، على أساس انها ظاهرة غير لغوية، أي مكونة بفضل اللغة ،لكنها غير قابلة للانحسار ،ف "كل نص خاضع منذ البداية لسلطة نصوص أخرى تفرض عليها عالما ما،وتتجلى مقدرة الأديب في تشكيله من هذه النصوص نصا جديدا يحمل بصماته الخاصة" فالنص في بنيته الإنشائية يمثل مجموعة من تناصات،أوحصيلة جملة من عمليات التفاعل بين النصوص التي تدخل في نسيجه.[7]

أما ريفاتير فقد أثرى البحث في التناص من خلال كتابيه "إنتاج النص " عام 1979م، و "دلالات الشعر " 1982م ،والنص عنده مكتف بذاته لا يحتاج إلى الرجوع إلى خارج، ولا يعبر انتباها لمرجعية النصوص،إذ يقول : "إذ النص لا يدل ،وبالتالي لا يفهم عبر الإرجاع إلى واقع حقيقي، وإنما يدل ويفهم عبر الإرجاع إلى ذاته من جهة ، وإلى نصوص أخرى من جهة ثانية "، ويصبح مدلول التناص عنده " مجموعة من النصوص التي نجد بينها وبين

---

[5]– ماضي، شكري عزيز، 1997م ، من إشكاليات النقد العربي الجديد، ط 1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص: 167– 168

[6]– ظاهر محمد الزواهرة : التناص في الشعر العربي المعاصر مرجع سابق ص28

[7]– السابق نفسه ص : 29

النص الذي نحن بصدد قراءته قرابة، وهو مجموع النصوص التي نستخرجها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين[8].

إذا كانت كريستيفا ترى في التناص أو التداخل النصي "أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل إلى نصوص أ خرى سابقة عليها، أو معاصرة لها [9] "، فميشيل فوكو حين قدم لمفهوم التناص أكد أنه "لاوجود لما يتوالد من ذاته ، بل من تواجد أصوات متراكمة، متسلسلة ومتتابعة"[10] ، وبهذا يتصل التناص ب "عمليات الامتصاص ، والتحويل الجذري أو الجزئي لعديد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي المحدد[11].

وترى جوليا كريستيفا أن "كل نص يشكل من تركيبة فسيفسائية من الإستشهادات ، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى "[12] ، وبما أن النص كما ترى كريستيفا تركيبية فسيفسائية من غيره ، ودور الشاعر (المؤلف) هو تأليف بين العناصر ، لأ ن الكلمة تستدعي الكلمة ، والعبارة تستدعي العبارة تستدعي العبارة "[13] .

إن كريستيفا في دراساتها (ثورة اللغة الشعرية) تعرف التناص بأنه "التفاعل النصي في نص بعينه "[14]، وهنا يبدو التناص في سياقه تجديدا وتمردا ، وأداة شعرية ونقدية ، إذ يدخل

---

[8]– باختين، ميخائيل، (1986م)، الماركسية وفلسفة اللغة، (ط1)، ،ترجمة محمد بكري ويمنى العيد، الدار البيضاء : دار توبقال، ص: 46–47

[9]– رمضان السيد، علاء الدين، 1996م ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد كتاب العرب بدمشق، ص: 108

[10]– علوش سعيد، (1984م) ، المصطلحات الأدبية المعاصرة ، الدار البيضاء : منشورات المكتبة الجامعية، ص: 123

[11]– رمضان السيد علاء الدين ، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 111

[12]– الزغبي أحمد (2000) ، التناص نظريا وتطبيقيا ، ط2، الأردن: مؤسسة عمون لنشر والتوزيع، ص: 12

[13]– الزواهرة ظاهر، 2008 ، اللون ودلالاته في الشعر، الشعر الأردني أنموذجا، ط1، عمان: دار الحامد، ص: 195

[14]– داغر شربل، 1997، التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري، مرجع سابق ص: 127

النص المعاصر في علاقة مع النص القديم أو الجديد ، ويبدو أن التناص هو التداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة ،شعرا أو نثرا مع نص القصيدة الأصلي[15].

أما "بارت" فلقد ركز في مفهوم التناص على الشخص المتكلم أو القارئ ، والذي يمارس التداخل النصي، ويكشف عن أثر الفرد في النصوص المت داخلة لأن التأويلوالتحليل لهذه النصوص يعتمد على قدرة الفرد، وعلى مخزونه من التناصات السابقة بالنص الذي يحلله[16].

ويؤكد "روبرت شولز " بأن التناص يختلف من نافد إلى لآخر على أنه اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية ، تختلف من ناقد لأخر ، أخد به السيميولوجيون مثل بارت و جينيه ، وكريستيفا وريفاتير ، والمبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى[17].

كما ذكر (تي ،إس ، إليوت) في حديثه عن أثر التناص في الأعمال الأدبية الجديدة "أن الكاتب يدخل لا محالة في علاقة مع تقاليد الموروثة تجعله حين يبدع يترك أثره لا على المستقبل فحسب ، وإنما على الماضي أيضا، فيعيد ترتيب العلاقة ما بين الأعمال الأدبية مرة أخرى"[18].

وإليوت يربط بين الموروث والموهبة ،ويصبح التناص حسب قوله "علاقة بين الإبداع والتراث "[19].

---

[15]– أنظر: الزغبي، أحمد، التناص نظريا وتطبيقيا، مرجع سابق، ص: 50

[16]– ظاهر محمد زواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق ص:32

[17]– انظر: الغذامي، عبد الله، 1985م الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، ط1 جدة – السعودية النادي الأدبي ص:320–321

[18]– البازجي، سعيد، والرويلي، ميجان، 2000 دليل الناقد الأدبي، ط 2 الدار البيضاء – بيروت، المركز الثقافي العربي، ص: 32

[19]–علي، احمد يوسف، مصطلح النص في النقد الأدبي، بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبي الخامس، جامعة اليرموك– غربد 14–16 حزيران 1994م، ص: 66

لقد ظهر مصطلح التناص واكتسب معاني كثيرة ،من جوليا كريستيفا مرورا بمقولات رولان بارت ،وميشيل فوكو ، وغيرهم من الباحثين الذين أضافو أبعادا جديدة لهذا المصطلح في دراساتهم و التطبيقية ، على أن تيفين ساميول ركز في حديثه عن التناص على مجال عمله التطبيقي فهو يريد أن نجعل من التناص مفهوما عمليا لا نظريا ، بعيدا عن الوقائع النصية والرصد [20]، إذ يقول "يبحث التناص اليوم في أبرز ظواهر الشبكة والتوافق والتواصل ، وفي أن يجعل منها إحدى الأليات الأساس للتواصل الأدبي ، بدل الخضوع لنظام قاعدي شديد الصرامة ، ويبقى هذ ال مفهوم غير ثابت ،بالقدر الذي لم تعد فيه النظريات تتصارع من أجل الهيمنة ، بل راح يتوضح بالقدر الذي بدأ فيه معناه يضيق ، وبالقدر الذي أخذ استخدامه النقدي يتغلب على استخدامه النظري الصرف ، فإذا ما قبلنا أن نعالج ظواهر وصفها باختين بمصطلحات التعددية الصوتية وال حوار ، فإن من الممكن أن نحصر التناص في التقرب من الوقائع النصية الدقيقة ، والقابلة للرصد ، أن نجعل منه مفهوما نقديا عمليا تيا ،وأن نضع له تصنيفا"[21].

ب_عند العرب :

وإذا عدنا إلى الماضي فقد إندرجت قضية الأدبية والتأثر والتأثير في إطار التناص، وخاصة قضية السرقة التي تناولها النقاد العرب كثيرا، وقد ألّفت مؤلفات فيها، فذكروا أجناسها وأنواعها[22]، وربما يكون كلام إبن رشيق دالاً على ما نرمي إليه، فقد قال :"هذا باب متسع جدّا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأخرى فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل "[23]،ولقد حاول إبن

---

[20]– ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق ص: 33

[21]– ساميول، تيفين، 2007م، التناص ذاكرة الأدب، ترجمة نجيب عزاوي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ص: 26

[22]– ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر،مرجع سابق ص: 25

[23]– القيرواني، ابن رشيق، 1955م، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محي الدين عبد الحميد،القاهرة، ج 2، ص:280

رشيق الجمع بين آراء سابقيه،والاستشهاد بها، وفي باب السرقات يتحدث عن مصطلحاتها ، وأقسامها، ثم يبدأ في الحديث عن بعض النقاد ،وينقل أقوالهم، كالقاضي الجرجاني صاحب الوساطة وابن وكيع.

كما إهتم أبوهلال الع سكري (395هـ) اهتماما شديدا بالسرقات، و وضع لها فصلين أحدهما (حسن الأخذ)، والآخر في (قبح الأخذ) ،[24] وإن عدّ أبو هلال العسكري جامعاً ومرتِّباً لآراء سابقيه، فقد توسّع أكثر من غيره في هذا الباب، ومن آرائه :

1 – أن المعاني المشتركة ملك للعامة .

2 – إيمانه بتوار الخواطر.

3 – أن لا مفرّ للمحدثين من أن يستفيدوا من سابقيسهم في المعاني.

4 – تفريقه بين السرقة، والسلخ، جاعلاً أساس التفرقة أخذ اللفظ مع المعنى أو تركه.

5– أن الأخذ القبيح (السرقة) يكون في أخذ المعنى بلفظه كاملاً، أو جزءاً منه، أو أن يأخذ المعنى جميلا ثم يفسده.[25]

ولعل أول إشارة عربية وصلتنا لمعرفة العرب بالتناص قول عنترة:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم[26]

---

[24]– انظر: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، الصناعتين، ط2 تحقيق: علي البجاوي، محمد أبو الفضل ، دار الفكر العربي، د. ت 1– 202– 244

[25]– عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط 3، بيروت: دار النهضة العربية، ص : 336 –337 وصلاح رزق، 2002م، أدبية النص، د.ط، القاهرة: دار غريب، ص: 118

[26]– عنترة العبسي، عنترة بن شداد بن عمرو، 1958 ديوان عنترة، بيروت دار صادر، ص: 42، والتبريزي، أبوزكريا يحي بن علي الشيباني، 1997، شرح المعلقات العشر، دمشق: دار الفكر ص:208

وعنترة في قوله هذا يحسّ أن مجلات الإبداع قد ضاقت عليه، وكأن الشعراء لم يبقوا له مايقوله، وكأنه يعبر عن محنة الإبداع، فهو يريد أن يقول قولته الخاصة، لا أن يكون مقلدا، وتواصل الشاعر مع تراث غيره مستحب، وهذا خلاف التقليد الذي يرمي إليه بالقول :"أدرك الشعراء منذ الجاهلية ضرورة تواصل الشاعر مع تراثه الشعري والاغتراف منه، واقتفاء آثار السلف، وما استفهام عنترة " هل غادر الشعراء من متردم "إلا تقليد البداية الذي ينبغي الأخذ به في كل نص شعري لتحقق شاعريته".[27]

والناظر في طبيعة المؤلفات النقدية العربية يعطينا صورة واضحة لوجود أصول لقضية التناص فيه، إذ اقتفى كثير من الباحثين المعاصرين العرب أثر التناص في الأدب العربي القديم، وأظهرو وجوده تحت مسميات أخرى وبأشكال تقترب من المصطلح الحديث، وقد أوضح محمد بنيس ذلك، وبيّن أن الشعرية العربية القديمة قد فطنت لعلاقة النص بغيره من النصوص منذ الجاهلية، وضرب مثلا للمقدمة الطللية، والتي تعكس شكلا لسلطة النص، وقراءة أولية لعلاقة النصوص بعضها ببعض، وللتداخل النصي بينهما، فتكون المقدمة الطللية تقتضي ذات التقليد الشعري، من الوقوف والبكاء وذكر الدمن، فهذا إنما يفتح افقا واسعا لدخول القصائد في فضاء نصي متشابك، و وجود تربة خصبة للتفاعل النصي .[28]

ولقد استندت لتناص ثلاث دراسات هامة في نقدنا العربي وهي:

" تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص "لمحمد مفتاح من المغرب العربي، والتي صدرت عام 1985م، وهي الدراسة الأولى، والدراسة الثانية هي :"الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر " لعبد الله محمد الغذامي من السعودية، وقد صدرت في عام 1985م، أما الدراسة الثالثة فعنوانها :"في البحث عن لؤلؤة

---

[27]–وعد الله ليديا، 2005 ، التناص المعرفي في شعر عزدين المناصرة، ط1 عمان– الأردن: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ص: 15

[28]– بنيس محمد، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، مرجع سابق ص: 182

المستحيل، أمل دنقل، مقابلة خاصة مع ابن نوح "، وهي لسيد البحراوي من مصر، وقد صدرت عام 1988م.[29]

إن التناص يرتبط بالنصوص المتعالقة بعضها مع بعض، ويسميه محمد مفتاح ب (التعالق النصي) فيقول:"التناص هو تعالق نصوص مع نص آخر حدث بكيفيات مختلفة "[30]، إذ لجأ محمد مفتاح إلى استخلاص مقومات التناص من مختلف التعاريف وهى :

-فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.

-ممتص لها من عندياته، وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه.

-محول بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها، ودلالتها أو بهدف تعضيدها.[31]

أمّا سعيد يقطين فيستخدم التفاعل النصي بدل التناص، ويعرف النص بأنه "بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بني ات ثقافية أو إجتماعية محددة".[32]

إن التفاعل بين النصوص أو تداخلها أو تعالقها هو شكل من أشكال العلاقة مع التراث "إذ يظل التراث معينا ينهل منه الشعراء، إذا ما رأوا أن ذلك يجعل شعرهم أكثر ثراء وخصوبة"[33] ، وهذا يعني أن التراث رافد أساسي من روافد الحركة الشعرية المعاصرة.

---

[29]– انظر : ماضي، شكري عزيز، 2005، في نظرية الأدب، ط1، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص : 172

[30]– مفتاح محمد 1992، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص ط3، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص : 121

[31]– السابق نفسه ص:121

[32]– يقطين سعيد، 1989م، انفتاح الروائي (النص والسياق)، ط1، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص: 132

[33]– الزواهرة، ظاهر، التناص في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق ص:34

ويعتبر كتاب إبراهيم السعافين "مدرسة الإحياء والتراث، دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر" من أوائل الكتب التي تطرقت إلى موضوع تعالق النصوص بين مرحلتين هما: الإحياء والتراث، وفي الأغراض والمعاني والشكل، إذ تتبع السعافين تأثير القديم في أغراض الإحيائيين تتبعا تطوريا، خاصة الأغراض التي قيل إن الإحيائيين قد جددوا فيها وابتكروها، وكذلك بناء القصيدة الإحيائية وتأثرها ببناء القصيدة القديمة مبينا تأثرها المباشر بالقصيدة القديمة، وقد يكون الكتاب كتابا في التناص نظرا للقضايا التي طرحها السعافين وعالجها فيه[34].

وهو يقول :"إن الإحيائيين لم يلتزمو عصرا معينا يقرأونه أو يلتزمونه، وإنما وجدناهم يقرأون مختلف العصور دون تمييز، ولا اختلافهم في التأثير إلا من زاوية أذواقهم الخاصة "[35]. وبين السعافين طرقا عدة لتأثير الإحيائيين في معاني الشعر القديم، فهم"يسلكون طرقا عدة تخضع للتطور الزمني، ولشخصية الشاعر الثقافية الفنية، ولتطور الشاعر الفني في آن [36].

لقد اتفق الدارسين بأن التناص شئ لا مناص منه لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته، فأساس إن تاج أي نص هو معرفة صاحبه للعام، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا"[37].

---

[34]– زواهرة ظاهر، التناص في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق ص:35

[35]– الساعفين، إبراهيم، 1981م، مدرسة الإحياء والتراث، دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر، ط4 بيروت– دار الأندلس، ص: 213

[36]– زواهرة ظاهر، التناص في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق ص:35

[37]– انظر: السعافين إبراهيم، مدرسة الإحياء والتراث، دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر مرجع سابق ص: 214– 215

الفصل الأول

ماهية التناص

أولا: ماهية التناص

أ-لغة

ب-اصطلاحا

ثانيا: أقسام التناص وأنواعه

ثالثا: آليات التناص

رابعا: التناص في النقد العربي القديم

1 مفهوم التناص لغة:

تناصى يتناصى ، تناصيا ، فهو متناص القوم

اخذ بعضهم بنواص بعض في الخصوصية ..هب الريح وتناصت الأغصان علقت رؤوس بعضها ببعض[1]

وقد ورد في "لسان العرب " بمعنى الاتصال : يقال هذه الفلاة تناص أرض وتواصها أي يتصل بها وتفيد كذا تواصيها أي يتصل بها وتفيد الانقباص والازدحام[2]

أما في كتاب تاج العروس لقد ورد : انتص الرجل : انقبص وتناصى القوم: ازدحموا وهذا المعنى : الاخير يقترب من المفهوم التناص بصيفته الحديثة : فتداخل النصوص قريب جدا من ازدحامها في نص ما الوقع في : المفهوم نلاحظ احتواء مادة التناص على " المفاعلة " بين الطرف والاطراف أخرى تقابله يتقاطع معها ويتمايز أو تتمايز هي : في بعض الأحيان [3]

[1]– مختار أحمد، معجم اللغة العربية المعاصرة. مج3، ص 2224

[2]– ابن منظور لسان العرب،(د، ت)، لبنان دار الفكر 7/ 97 مادة (نص)

[3]– الزبيدي، شرح قاموس تاج العروس، بيروت دار الفكر، ج 18، ص: 186.

مفهوم التناص اصطلاحا :

التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص حدث بكيفيات مختلفة وقبل أن نحلل المفاهيم الأساسية:

1-المعارضة الساخرة : أي التقليد الهزلي أو قلب الوظيفة بحيث يصير الخطاب الجدلي هزليا ، والهزلي جديا ..... والمدح ذما والذم مدحا .

2-السرقة : وتعني النقل والاقراض والمحاكاة... مع إخفاء المسروق .. ومع أن هذه التعاريف مقتبسة من مجال الثقافة الغربية فإننا نجد ما يكاد يطابقها في الثقافة العربية ففيها:

1-المعارضة : التي تدل لغويا على المحاكاة والمحاذاة في السير ولا كن هناك معنى عاما بجانب هذا للخاص وهو محاكاة أي صنع وأي فعل وهذا المعنى الاصدقى هو الذي سوغ اطالاق النقاد العرب على المحاكاة الشعرية

2-المناقضة: غير ان المعارضة لغويا واصطلاحيا تعني أحيانا المخالفة واتخاذ كل المؤلفين طريقة سائرين وجها لوجه إلى أن يلتقيا في: نقطة معينة وهذا معنى أخر نقله العرب إلى المعنى الاصطلاحي وهو النقيضة

1 - السرقة:

لقد أفاض النقاد العرب فيها فذكروا كثيرا من أجناسهم وأنواعهم وقد يكون كلام ابن رشيق اكثر تركيزا وتكثيفا لما قال "هذا باب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء ان يدعي السلامة

منه ، وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة ، وأخرى فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل [1]

يقول عبد المالك مرتاض

" للتناص هو الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمن ألفاظا وأفكارا كان التهمها في وقت لسابق ما دون وعمى صريح بهذا الأخذ المتسلط عليه من مجامل ذكرته ومتاهات وعية"[2]

التناص عملية لسانية تواصلية بعدية ، تارة يحصل بصورة شعورية ، وهو تناص مرغوب عنه أزيد مما هو مرغوب فيه ، وتارة أخرى يتم بصورة لا شعورية ، وهو تناص فيه أكثر مما هو مرغوب فيه

كل التفكير في تناص قبلي ماهو الا تفكير وهمي فالتناص تفاعل لساني لا تحدد تزامنيته الا بزمنيته ، أي تفاعل قائم لادقة على سابقة ، أو انيته على القاريخية .[3]

2- أقسام التناص وأنواعه:

أ-أقسام التناص:

---

[1] - محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي الدار البيضاء / بيروت ط 1- 1910 ط 2

-ط3 يوليو 1992ص 4006 -ص ب 5158

[2] أنظر: موسى خليل،1996،التناص والأجناسية في النص الشعري، دمشق العدد 20سنة، 36 أيلول، ص 83 -82 -

[3] مرتاض عبد الجليل ، التناص ، ديوان المطبوعات الجامعية ، 12-2011، رقم النشر 5286،9،4،رقم الايداع القانوني -

2011-4765:

لقد سعى الكثير من النقاد المعاصرين إلى وضع التناص في تقسيمات ثنائية وثلاثية لتحديد أبعاده والإلمام بطرائقه، ومن التقسيمات الثلاثية للتناص ماقام به كل من كريستيفا وجان لوي هودبين أن التناص ثلاثة قوانين هي:[1]

1-الإجترار : هوتكرار للنص الغائب بوعي سكوني وتمجيد بعض المظاه ر الشكلية الخارجية.

2-الامتصاص : عملية إعادة كتابة النص الغائب وفق حاضر النص الجديد، ليصبح استمرار له متعاملا معه بمستوى حركي وتحولي.

3-الحوار : عملية تغيير النص الغائب ونفي قدسيته في العمليات السابقة، بينما حصر جينيت في كتابه استراتيجية التناص في ثلاثة أصناف وهي:

3-1-التحقيق: هو إنجاز معنى أو مضمون كان في تراث النصوص السابقة

3-2-التحويل: أخذ معنى والذهاب به إلى أبعد مما هو عليه

3-3-الخرق: التجاوز على معنى ما والتضاد والتناقض معه.[2]

قسّم محمد مفتاح التناص قسمين هما : التناص الداخلي والتناص الخارجي، ويعني بالتناص الداخلي "أن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يتجاوزها، فنصوصه يفسّر بعضها بعضا، وتمضن الانسجام فيما بينها، أو تعكس تناصا لديه إذ ما تغير رأيه "، أما التناص الخارجي فهو أن يمتص الشاعر نصوص غيره أو يحاورها أو يتجاوزها في حيّز زماني وتاريخي معين.[3]

---

[1]- ظاهر محمد زواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر ط1 2013 دار حامد لنشر وتوزيع ص:55

[2]-انظر: بنيس، محمد، 1985 م، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط2 بيروت،الدار البيضاء : دار التنوير للطباعة والنشر ، ص: 253

[3]- انظر: مفتاح محمد، 1992، تحليل الخطاب الشعري،استراجية التناص ط3، الدارالبيضاء: المركز الثقافي العربي

كما قسم سعيد يقطين التناص إلى نوعين هما : التناص العام وهو علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكتّاب، والتناص الخاص وهو علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض.[1]

وينظر العاني إلى التناص من زاوية أخرى تحيله إلى فرعين هما : التناص غير الواعي، والتناص الواعي، ويعتبر الأول هو المهيمن على النصوص أكثر من الثاني، فيضفي بعدا نفسيا في عملية إنتاج النصوص.[2]

ويقسم أحمد الزغبي التناص إلى قسمين هما : الاقتباس والتضمين، والتناص عنده في أبسط صوره "أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي، وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل[3].

ويقسّم تركي المغيض التناص إلى عدة أقسام يض مها ويحتويها الاقتباس والتضمين إذ يقول: "وتجدر الإشارة هنا إلى أن كلا من الاقتباس والتضمين يحتويان على مفهوم التناص الذي يحدد تداخل النص الشعري مع النصوص الأخرى، وأيا كانت الأراء التي تعرف النص وتبين علاقاته مع النصوص الأخرى، فإن أغلب مفاهيمها تدور حول :

أ-النص حضور صريح لنص أدبي داخل نص آخر

ب- الحوارية بين النصوص الأخرى

ج- المعارضة

---

[1]- انظر: يقطين، سعيد، 1989م، انفتاح النص الروائي (النص والسياق) ط1، الدارالبيضاء: المركز الثقافي العربي، ص: 95

[2]- العاني، شجاع، 1998 الليث والخراف المهضومة دراسة في بلاغة التناص الأدبي ،مجلة الموقف الثقافي، ع 17، السنة الثالثة، بغداد: دار الشؤون الثقافية.

[3]- الزغبي، أحمد، 2000 التناص نظريا وتطبيقيا، ط2 الأردن: مؤسسة عمون للنشر والتوزيع

د- المناقضة

هـ- السرقة

و- الاقتباس والتمثيل والموارد والعنوان

ز- التضمين أو الاسترفاد والاستدعاء[1].

وممن عرض لأقسام التناص، وتناولها بالعرض والتحليل محمد بنيس، فقد قسّم التناص في كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" إلى الاجترار والامتصاص والحوار، وهذه الأقسام تشكل وعي الشاعر حين يستدعي النصوص الشعرية الغائبة، فقد "ساد الاجترار في عصور الانحطاط على الأ خص، حين تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني لا قدرة له على اعتبار النص إبداعا لا نهائيا، فساد بذلك تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية في انفصالها عن البنية العامة للنص كحركة وسيرورة، وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب أنموذجا جامدا، تضمحل حيويته مع كلّ إعادة كتابة له بوعي سكوني"[2] ، كأنّه يشير إلى أنّ النص الحاضر لا يتفاعل مع النص الغائب، بل إنّه يتعامل معه على أنّه نص طارئ عليه أو دخيل.

ب-أنواع التناص :

يقدم جنيت جردا صنف من خلاله أنواع التناص:

[1]- المغيض، تركي، 1991م ، التناص في معارضات البارودي، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مجلد9، عدد 2 ص:118

[2]- بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنبوية تكوينية) مرجع سابق، ص:253

1- الجامع النصي بالمفهوم السابق :

هناك ما يسمى كما سبق ARCHITECTE ، أي الجامع النصي بالمفهوم السابق أو النصوص الشاملة التي تعادل مفهوم الأدبية الى ماضي الشعرية ، بأن علم الشعرية لا يمكن قيامه إلا اعتمادا على خلفية نقدية تاريخية ، فالقطيعة ، حسب جنيت غير ممكنة في هذا المجال، مستدلا على هذا التواصل بأن أرسطو ، رغم عظمته لم يكن إلا قارئا أو أحد القراء أعمال سوفو كليس ، ويعني بهذا المفهوم العلاقة التي يتعهد بها النص مع نمط جنسي ينتمي إليها النص. [1]

* يقصد بالجامع النصي بالمفهوم السابق بالعودة الى ماضي الشعرية أو الأدبية للنص ،ولا يتحقق الجامع النصي إلا بالرجوع إلا المرجع أو الخلفية التاريخية

1 - التعالي النصي أو الما بعد النصية :

وأما ما أطلق عليه " التعالي النصي "transtextualite ou tranxendence textuell فيهدف من وراء إطلاقه البحث عن علاقة التقاطع والتداخل الملاحظين بين النصوص " إن التعالي هو الطريقة التي من خلالها يهرب نص من ذاته في الاتجاه أو البحث عن شيء آخر، والذي من الممكن أن يكون " أحد النصوص" لكن بعض الدارسين قد يطلق على المصطلح السابق (التعالي النصي) ، مصطلحا أكثر تعميما ، ويدعوه الما بعد النصية التي تتضمن و تتجاوز البحث في هندسة النص ، و هو مفهوم مستوحى من الترجمة للكلمة فرنسية أكثر مماهو مشتق من(الطروس الممحوة) لجيرار جنيت.[2]

* يمكن القول أنه تمازج بين النصوص بمعنى : نص من النصوص في نص أخر بمفاهيم ومعاني مكملة لنص الاول ، وحسب الدارسين فقد أضافوا مفاهيم عديدة .

---

[1]- عبد الجليل مرتاض، التناص ، ديوان المطبوعات الجامعية: 12- 2012، ص: 63

[2]- السابق نفسه ص : 63

ويفهم من الما بعد النصية la transtextualité أن عملية التناص " تأخذ أشكالا متعددة من العلاقات الأولى جرت العادة على تسميتها بالتناص حسب تعبير جوليا كرستيفا ، ويعرفها جنيت ، بطريقة الخاصة " بإعتبارها علاقة التواجد بين نصين أو مجموعة من النصوص ، بمعنى آخر تقع الإشارة إليها في غالب الأحيان بطريقة أكثر وضوحا و أدبية " أنها تقابل الإستشهادla citation عند القدماء والمعارضة و التلميح l'allusion .

وقيل التعريج على النوع الثاني من التناص الذي يعده جنيت أقل بروزا ، والمسمى لديه paratexte (النظير النصي) فإنه ارتأى لنا أن نوضح مفاهيم فرعية تدخل في صميم التعالي النصي أو الما بعد النصية ، إن مفاهيم مثل الاستشهاد la citation والتلميح l'allusion وحتى الإقتباسle plagiat ، تدخل في صميم نظرية التناص عند جنيت الذي أعطى تعريفا له أكثر تحديدا بأنه " علاقة المشاركة بين نصين أو عدة نصوص ، ... إنه الحضور الفعلي لنص في نص آخر" ومن ثم فإن هذه المفاهيم الفرعية تشكل الأشكال المختلفة للتناص[1].

المناصة :paratextalite

إن المناصة في عملية التفاعل ذاتها ، وطرفاها الرئيسان هما النص و المناص paratexte و تتحدد العلاقة بينهما من خلال العلاقة بينهما من خلال مجيء المناص كبنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها ، وهي تأتي مجاورة لبينة النص الأصل كشاهد تربط بينهما نقطتا التغير ، أو شغلهما لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاوز ، كأن تنتهي بنية النص الأصل بنقطة ويكون الرجوع إلى السطر ، لنجد أنفسنا أمام بنية نصية جديدة لا علاقة لها بالأولى إلا من خلال البحث و التأمل.

[1]– السابق نفسه ص: 64

* المناصة جوهرها النص والمناص ويتحدد من خلال المناص كبنية منفردة قائمة بذاتها ، وتأتي ملازمة لبنية نص الأصلي ، لتأخذنا الى صورة جديدة وألفاظ موحية لا تقترن بالأول إلا من خلال التأمل والبحث جيدا .

هذا هو المناص الذي نقصد ، وهو الذي نتحدث عنه هنا ، هناك مناصات أخرى لها قيمتها القصوى في التحليل ، لا نريد تحليلها لأننا نعتبرها خارجة عن النص ، ولا يسعنا المجال للوقوف عندها ، ويمكننا الإشارة إليها بالأخص من خلال:

1. تصدر العناوين التي بها المقاطع السردية ، والهوامش الكثيرة التي تزخر بها الوقائع الغريبة ، وهذه الهوامش ذات طابع تفسيري محض لكلمات أو أسماء تاريخية أو أدبية
2. القصيدة التي صدرت بها الزمن الموحش ، والملاحق التي ذيلت بها ، وسبق لنا الحديث عنها من خلال إشارات سريعة عند حديثنا عن البناء و رأيناها تستأهل تحليلا خاصا.[1]
3. و الى جانب هذين النوعين من المناصات نجد نوعا آخر يدخل في العناوين والكلمات التي تكتب على ظهر الغلاف.... كل هذه المناصات الخارجية مهمة جدا في التحليل ، لكننا يرى أنه قبل التحليل هذه الأنواع علينا البقاء الآن في المناصات الداخلية لما لها من صلات داخلية بالنوعين الآخرين بإعتبارهما داخليين.

ولتوضيح المقصود بالمناص تقدم بالأمثلة التالية :

1 - فجأة يتداعى الى ذهنه أن بلاده هولندي أصوات الطلاب تشبه أصوات البحار عندما رأوا البر ، أمس كان يصغي لهذه الأوبرا التي إستوحاها من أسطورة تدور حول سفينة مسحورة لا يمكنها الوصول الى ميناء . وهي لاتزال تبحر منذ الأزل (كان الهولندي الطائر قد أقسم أنه سيدور حول جبل تحيط به العواصف...

[1]– سعيد يقطين : إنفتاح النص الروائي ،الطبعة الثانية 2001 ، دار النشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ص 106

وإن اضطر أن يبحر حتى يوم القيامة ، وغضبت الآلهة أو الشياطين عندما سمعت قسمه (...) سفينة تحمل كنوزا لا تقدر بثمن ، ولكن قلبه ينبض بالأمل يفكر رمزي في أن بلاده سفينة تبحر منذ زمن بعيد بلا هدف.....[1]

2 - و أقبل رمضان....المشبعة طعما خاصا مليئا بالتذكار في الجامعة يطوف الطلاب المؤمنون في عيونهم غضب مهيأ ، يفحصون المقصف والمطعم والزوايا بحثا عمن تسول له نفسه شرب الشاي أو التدخين ، "**وَالْعَصْرِ إِنَّ الإنسان لَفِي خُسْرٍ**"[2] فضل عربي الاعتكاف في الفندق ليدخن و يعوض عما فاته من مذاكرة[3].

3 - ومدينتي حيفا أيضا مقدسة ؟

كل مكان في بلادنا قد تقدس بدماء المذبوحين ، ويظل يتقدس يابنى و مدينتك حيفا لا تختلف عن بقية مدننا المقدسة (فبعد أن اقتحم الصليبيون مدينة القدس المقدسة في سنة 1099. وكتب ملكهم جوتفريد في رسالته الى البابا متباهيا بأن أكوام الرؤوس والأيدي و الأرجل كانت ترتمي في ساحات المدينة و طرقاتها.

وبأنه في مسجد عمر (....) و صلت الدماء الى ركب الخيل ، ذهبوا و افتتحوا حيفا....،

فحيفا ليست مدينة جديدة يابنى ، إلا أنه بعد كل مذبحة ، لم يبق فيها من يخبر الذرية بأصلها[4].

نلاحظ من خلال هذه الأمثلة أن ما وضعناه بين عارضتين هو المناص ومن حيث طبيعته نجد تشابها كبير بين هذه المناصات جميعا إذا أنها تتصف بما يلي :

---

[1]- حليم بركات، عودة الطائر، من إصدار المركز الثقافي، ص: 28- 29

[2]- سورة العصر الآية 1-2 عن رواية ورش

[3]-تيسير سيول، أنت منذ اليوم، إبن الرشد الأعمال الكاملة، ط1، 1981، ص: 40-41

[4]- إميل حبيبي، الوقائع الغريبة في إختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، دار الفارابي ط2، 1974، ص: 113

1 – بنية نصية مستقلة بذاتها و متكاملة ،فلها بداية و نهاية

2 – بانتقالنا من النص (البنية النصية الأصل) الى المناص ننتقل من صيغة إلى أخرى و من زمن الى آخر و من فضاء الى غيره

3 – يتعلق المناص بالنص ،كما في الأمثلة التي بين أيدينا بنيويا بواسطة :

النقطة واستعمال مؤشر جديد (كان الهولندي) ، و(فبعد ....).

الرجوع الى السطر و استعمال القوسين أو الهلالين و يمكننا توضيح ذلك من خلال تحليل كل مثال على حد على النحو التالي :

1 – يكون الراوي بصدد الحديث عن صفدي ، وهو يعاني من التصورات التي تعرفها بلاده و عن طريق الخطاب المسرود كصيغة ، يكشف لنا أنه أستمع أمس الى أوبرا الهولندي الطائر، يتم إيقاف الخطاب المسرود عن صفدي عن طريق الانتقال إلى خطاب (معروض) عندما ننظر إليه في علاقته بالسابق ، لكنه من حيث طبيعته مسرود،فيحكى لنا قصة الهولندي الطائر ، من بدايتها إلى نهايتها و بعدها يستأنف الخطاب المسرود صفدي.[1]

*يتحدث الراوي وهو في حالة من التصورات و الاختلاجات التي تعيشها بلاده ،وهو بذلك يكشف لنا أن أستمع إلى أوبرا الهولندي الطائر فهو يحكي لنا قصة الهولندي الطائر و التي يكون مضمونها أنها سفينه ملعونة حكم عليها أن تبحر في البحار للأبد و تظهر كشبح بين أمواج البحر في الليالي بطاقمها القادم من العالم الآخر.

– إن الحكي عن صفدي يتصل بالنص ، أما الحكي عن الهولندي الطائر فهو مناص أي بنية نصية طارئة ، ويمكن الإستغناء عنها ، دون تغير المعنى.

[1]– سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي، ط2، 2001، دار البيضاء المغرب، ص: 113

يتحدث الراوي عن رمضان و إنقسام الطلبة قسمين في الجامعة صائمين (مؤمنين) و مفطرين (ملحدين) ، ويواجه المؤمنون الملحدين بالعنف لو لم يضبطوهم يفطرون أو يدخنون .يقدم لنا الراوي ذلك عن طريق الخطاب المسرود ، وقيل أن يتحدث عن عربي باعتباره بؤرة السرد ، فنجد أنفسنا نتنقل إلى خطاب معروف " آية قرآنية ، توضح بين هلالين . وبعدما يخبرنا أن العربي فضل عدم المواجهة مع المؤمنين و أنه ذهب إلى الفندق الذي يمكن فيه ليدخن ويأكل إن الخطاب المعروض " مناص" بإعتباره كما رأينا بنية نصية طارئة ، ويمكن الإستغناء عنها...[1]

1-المماثلة : أو لنقل التشبيه في المثال الأول ، فحالة العربي هي حالة الهولندي الطائر كلاهما محكوم عليه بالعذاب و المعاناة ، مالم يتخلص من عقدة الذنب.

2-المعارضة : في المثال الثاني يحقق المناص الديني بعدين مزدوجين فهو لسان حال الطلاب المؤمينين الذين يعاقبون الملحدين ، وهو الذاكرة الدينية التي يجملها العربي.

إنه يتحدى و يعارض لسان حال ، وصوت الذاكرة الطفولية (اما في رمضان المليئة بالتذكار)و هو إلى جانب ذلك تعريض بالعصر (العربي) بكامله الذي كل الناس فيه خاسرون مؤمنين كانوا أو ملحدين إن الخسران يحمله النص الديني دلالة معينة ، لكنه في السياق الذي يوظف فيه مزدوج فهو ضد النص الديني ، الذي يعلن خسران الملحدين من جهة ، وهو من جهة ثانية ضد خسران العربي الذي يرجع خسرانه إلى عدم تخلصه من الدين و بقية العادات والتقاليد التي يتشبع بها العربي تحدد هذا البعد إنطلاقا من المناص نفسه الذي تجده أيضا في الزمن الموحش محملا بالدلالة نفسها[2].

[1]- السابق نفسه ، ص: 113- 114

[2]- أنظر:حيدر حيدر، الزمن الموحش، المؤسسة العربية ، ط2، 1979، ص: 40

3-التفسير: كان يمارسه المعلم التفسير للتلميذ الذي كان (المتسائل ، وهذا البعد التفسيري للتاريخ من منظور المعلم ، يبرز الامتداد : امتداد الماضي في الحاضر، والتالي تبرز بقائه في إسرائيل و خدمته في الدولة الجديدة إنه بمثابة استطراد.

إن العلاقات الثلاث (المماثلة-المعارضة-التفسير) تحقق وظيفة جمالية و بلاغية بكونها تعمق تجاوبنا و فهمنا للنص عن طريق الانزياح عن التعبير المباشر في السياقات التي ترد فيها كما أنها تعميق للدلالة المبتغاة، فالعربي مثل الهولندي الطائر شقاوة و محنة وهو في خسران كالذي تحدث عنه القرآن.

و حيفا محكوم عليها أن تتقدس دائما ، ومتعرض للزوال. وهكذا يمكننا أن بلادنا أن المناصات بمختلف أنواعها (سردية -شعرية - تاريخية) تشبه إلى حد بعيد تركيبا صيغة الخطاب المعروض غير المباشر الذي يتم فيه حضور صوت الراوي الى جانب صوت الشخصية لكن يستقل أحدهما عن الأخر .[1]

2-التناص : إذا كان المناص يأتي ليجاور النص ، فإننا في التناص كعملية نجد المتناص يأتي مندرجا ضمن النص ، بحيث يصعب على القارئ غير المكون أن يستطيع تبيين وجود التناص أحيانا ، إذا غاب عنه تحديد المتناص كبنية نصية مدمجة في إطار نصية أخرى هي أصل ، إنه بمثابة صيغة الخطاب المنقول غير مباشر الذي يتكلم فيه الراوي بصوته وهو يتحدث عن صوت الآخر (الشخصية)،تمثل له الأمثلة التالية ، ثم نقول بعد ذلك بالتحليل[2]:

[1]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، مرجع سابق، ص: 115

[2]- السابق نفسه، ص: 115

1 - (الليل يدخل في النهار و النهار يدخل في الليل) و أنت تدخل فيهما و هما يخرجان منك ، أمينة فيك و أنت في منى ومنى خارجك وراني يعبرك و عامر البدوي يحاذيك و أنت خارج من نفسك ومن أمينة و فهم ....

(إفتح يا سمسم) إفتح للعربي في العصور المنحطة نثبت امام وجهي[1]

2-قال أكبرهم (أي والله.....لا أعجب لو أخبرني أحد عن بغلة أنجبت) قال الثالث أقصرهم قامة نستعيذ بالله يامولانا.....

(لو حملت بغلة و أنجبت لكان هذا علامة على إنتهاء عمر الدنيا...)

قال غليظ الصوت :"وما أدراك أنها لا تنتهي ، أصغي عمرو ، حديث طريق لكن له مغزى ....بأي شيء يتخاطب العجائز ؟ ليفتح أذنيه تماما ، عندما قابل مقدم البصاصين أول مرة قال له : " البصاص المعين عبارة عن أذنيه رهينين ، يسمع ويرى يحفظ و ينقل حتى في ساعات نومه"[2].

3-يتجهون نحو الحقول والمغاور (مضبوعون) لا يملكون غير هذا الواقع القوي لأن ينجو من كل الموت شيء غير ذلك لا قيمة له.....و يتلقى أهل بيت ثوبا أهل عمراس و أهل البدو عن الطريق العمومية (هم أيضا مضبوعون) الطائرات(بالت على أذنابها و و رشتهم الجبال
الجبال لا تصدم شيء ، الجبال لا تجرح .....)).[3]

إن الأمثلة الموضوعة بين الهلالين هي المتناصات و يصعب علينا تمييزها من غير مالم نرجعها إلى نصوصها الأصلية السابقة التي أخذت منها و نلاحظ أيضا ، أنها

---

[1]- حيدر حيدر، الزمن الموحش، مرجع سابق ص: 76

[2]- الغيطاني جمال، زيتي بركات، مكتبة مدبولي القاهرة، ط2، 1975، دار المستقبل العربي، ط2، 1985، ص: 138-139

[3]- حليم بركات، عودة الطائر، مرجع سابق ص: 42

عكس المناصان جاءت مدمجة ضرمن البنية النصية الأصل و متداخلة معها من خلال صوت الراوي أو الصوت إحدى الشخصيات ، بحيث يصعب تحديدها.[1]

في المثال الأول نجد أنفسنا أمام متناص مأخوذ من النص الديني " يُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَيُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ"[2]

و ينقسم في المثال الثاني ليس شخصية في الرواية بل إن التعبير بكامل " إفتح يا سمسم " هي كلمة سر الحكاية الشعبية الدائرة في عالم الجن والسحر و كذلك ربط إنجاب البغلة بنهاية العالم تشي بالمعتقد الديني الشعبي الذي يحدد علامات نهاية الدينا أما

(مضبوعون)،(الطائرات بالت ورشت) في المثال الأخير فلا يمكن إرجاعهما إلا الى قصة " العروس و الضبع" التي سبق أن قدمت إلينا في رواية عود الطائر كمناص سردي للمماثلة بين العربي والعروس التي إختطفها الضبع وكل من يقربه يبول عليه و يدوخه....[3]

3-الميتناصية : تشبه المتناصية كعلاقة بين النص و الميتناص من حيث طبيعتها التركيبية والبنيوية المناصة ، ، إلا أن نوع التفاعل يختلف بينهما دلاليا في الميتناصية نجد التفاعل يقوم على أساس النقد أي أن المتناص يأتي نقدا للنص.

و كما قلنا عني المتناص بأنه يكون متنوعا (سردي –شعري.....) فكذلك الميتناص قد يكون أدبيا(نقد أدبي) أو إيديولوجيا أو تاريخيا.... .

أو ماشابه إلا أن العلاقة التي يقيمها دائما مع النص هي علاقة نقدية و هذه بعض الأمثلة على ذلك :

---

[1]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، مرجع سابق ، ص: 116

[2]- سورة فاطر، الآية 13، رواية ورش

[3]- حليم بركات، عودة طائر، مرجع سابق ص: 26-27

1 – متى نكتب الشعر : عندما يعتضى السكر ، أنذاك يصير العالم طيفا و رؤى فادخل هلام الألوان و الصور المتراتبة

(لعل هذا يفسر ضبابية شعرك)

–ليست ضبابية، أنا أكتب بالرائحة واللون و الوجع

(الوجع الخاص)

ومتى كان الشعر غير وجع رؤيوي شديد الخصوصية

(لدى معظم الشعراء العرب القدامى على ماأعتقد)[1]

3–آليات التناص :

فالتناص إذن للشاعر ، بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما وعليه ، فإنه من الأجدى أن يبحث عن آليات التناص لا أن يتجاهل وجوده هروبا إلى الأمام.

ان تقدم الدراسات اللسانية النفسية وضع يدنا على بعض آلياته و أهمها التداعي بقسميه التراكمي و التقابلي ، وقد أشرنا إليه قبل :

أ – التمطيط :

الذي يحصل بأشكال مختلفة أهمها :

الأنا كرام (الجناس بالقلب و بالتصحيف) ،الياراكرام (الكلمة ، المحور) ،فالقلب مثل : قول–لوق وعسل–لسع والتصحيف مثل نخل – نحل و عثرة –عترة –والزهر –السهر .....واما الكلمة المحور فقد تكون أصواتها مشتتة "طوال النص" مكونة تراكما يثير إنتباه القارئ

[1]– حيدر حيدر، الزمن الموحش، مرجع سابق ص: 65 –66

الحصيف ، وقد تكون غائبة تماما من النص ولكنه يبني عليها وقد تكون حاضرة فيه مثلما نجد في القصيدة ابن عبدون ، وهي الدهر ...على أن هذه الآلية ظنية و تخمينية تحتاج إلى إنتباه من القارئ أو عمل منه لإنجازها بعكس مايلي:[1] .

2 - الشرح :

أنه أساس كل خطاب و خصوصا الشعر ، فالشاعر قد يلجأ إلى الوسائل متعددة تنتمي كلها على هذا المفهوم ، فقد يجعل البيت الأول محورا ثم تبنى عليه المقطوعة أو القصيدة وقد يستعير قولا معروفا ليجعله في الأول أو في الوسط أو في الأخير ثم يمططه بتقليبه في صيغ مختلفة و هكذا فإن بيت :

الدَهرُ يُفجِعُ بَعدَ العَيْن بالأَثَرُ *** فَمَا البُكَاءُ عَلَى الأَشْبَاحِ والصُورِ[1]

هو النواة المعنوية الأساسية ، وكل ما تلاه شرح و توضيح له.

3 - الاستعارة : بأنواعها المختلفة من مرشحة و مجردة و مطلقة فهي تقوم بدور جوهري في كل خطاب لاسيما الشعر بما ثبته في الجمادات من الحياة تشخيص وهكذا فإننا نجد في بداية القصيدة أبياتا تنقل المجرد (الدهر) الى المحسوس (الليث) فقد كان في إمكان الشاعر أن يقول:

الدهر موت ويكون قوله هذا موجزا موفيا بالمقصود ولكنه أبي إلا أن يقول " عن نومه بين ناب الليث و الظفر"، وضيعه هذا أدى إلى أن يحتل التعبير الإستعاري خيرا مكانيا و زمانيا طويلا[1].

[1]– ينظر: محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (إستراتجية التناص) ،ط1 ، الناشر ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ص125

[1]– ينظر : محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ،(إستراتجية التناص) ،ص126

[1]– محمد مفتاح، الخطاب الشعري استراتيجية التناص مرجع سابق ص: 126

4-التكرار

ويكون على مستوى الأصوات و الكلمات والصيغ متجليا في التراكم أو في التباين وقد لاحظنا هذا التكرار بصفة خاصة في القسم الثاني متجليا في صيغة الماضي وفي القسم الأخير واضحا في تراكيب متماثلة.

4 - الشكل الدرامي :

إن جوهر القصيدة الصراعي ولد توترات عديدة بين كل عناصر بنية القصيدة ، ظهرت في التقابل (بمعناه العام) و تكرار صيغ الأفعال وكل هذا أدى بطبيعة الحال على نمو القصيدة فضائيا و زمانيا .

5 - أيقونة الكتابة :

إن الآليات التمطيطية التي ذكوناها تؤدي إلى ما يمكن تسميته بأيقونة الكتابة (أي العلاقة المتشابهة مع الواقع) العالم الخارجي وعلى هذا الأساس فإن تجاور الكلمات المتشابهة أو تباعدها وارتباط المقولات النحوية ببعضها و إتساع القضاء الذي تحتله او ضيقه فهي أشياء لها دلالاتها في الخطاب الشعري بإعتبارها بمفهوم الأيقون.

إن ما ذكر من آليات ،هو أساس هندسة النص الشعري مهما كانت طبيعة النواة و كيفما كانت مقصدية الشاعر، فإذا قصد إلى الإقتداء فإنه يمطط مادحا وإذا توخى السخرية قلب إلى ذم الكيفية نفسها[1].

6 - الإيجاز :

[1]- محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص، مرجع سابق ص: 127

على اننا نخطئ إذ نظرنا إلى مسألة من وجه واحد و قصرنا عملية التناص على التمطيط فقد تكون عملية إيجاز أيضا ، ولرفع هذه الإشكال فإننا سنركز على الإحالات التاريخية الموجودة في القصيدة والتي كانت سنة متبعة في الشعر القديم ،يقول ابن رشيق :

" ومن عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة و الأمم السابقة "[1]

وكلام ابن رشيق هذا فصله حازم القرطاجي فقسم الإحالة إلى إحالة تذكرة أو إحالة محاكاة او مفاضلة أو اضطراب إضافة...[2]

وقد اشترط في الإحالة التاريخية مايلي:

- أن يعتمد على المشهور منها و المأثور ليشبه بها حال معمودة
- إستقصاء أجزاء الخبر المحاكي وموالاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها[3].

فقد يرى القارئ تناقضا بين الشرطين ، إذ ينص على أن الشاعر ينبغي له أن يفصل في ذكر الأحداث التاريخية، و إنما يحيل على ما أشتهر منها و ما أثر لإستخلاص العبرة ولتجنب المتلقي ما فعله السابقون من شرور و لحظة على مزيد من فعل الخيرات و المسارعة إليها.

وعلى هذا فإن الإحالة بأنواعها لا تخرج ، برغم من تعدد الأسماء عن الترغيب و الترهيب و التعجب ، وأما الثاني فيجب على الشاعر إستقصاء أجزاء الخبر ، فكيف يصح الجمع إذن الإحالة على المشهور والمأثور والإستقصاء أجزاء الخبر؟

---

[1]– إبن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه (ج1)، ص : 58

[2]–أبو حسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء تح: محمد الحبيب بن خوجة دار الغرب الاسلامي بيروت ط2، 1981، ص : 221

[3]– السابق نفسه ص: 105

لقد فرق حازم بين نوعين من المحاكاة : المحاكاة التامة التي ليست ربما الا تسمية ثانية " لا حالة تذكرة" وقد مثل النوع الأول بأبيات الأعشى في السموأل التي علق عليها بقوله " فهذه محاكاة تامة " ولو أخل بذكر بعض أجزاء هذه الحكايةلكانت ناقصة ، ولو لم يورد ذكرها إجمالا لم تكن محاكاة ولكن إحالة محضة.[1]

فالشاعر إذن بين خيارين :

- إما أن يستقصى أجزاء الخير المراد ضرب المثل به و يذكرها مرتبة متتالية و كأنه يصف مشهدا من مشاهد الطبيعة تقتضي المواضعات الفنية ترتيب أوصافه وهو حين يفعل يقدم لنا صورة لواقع مضى ويسوغ هذا التخريج الإرتباط بين حديثه عن الوصف وسرد التاريخ يقول حازم "المحاكاة التامة في الوصف هي إستقصاء الأجزاء التي بموالات يكمل تخيل الشيء
- الموصوف(...) وفي التاريخ إستقصاء أجزاء الخبر المحاكي وموالاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها[2].

وإما أن يقدم معالم دالة ذات مغزى ،و هذا ما فعله كثير من الشعراء العرب في الإحالة على التاريخ مثل إبن دراج و إبن عبدون والرندي إن كلا من الشرطين يحيل على نوع معين بطريقتين معروفتين يقوم عليهما الشعر و هما :

- المحاكاة التامة (التمطيط ، الإطناب).

- الإحالة المحضة(الإيجاز) وهذه هي التي تحتاج الى شرح و توضيح ليدركها المتلقي العادي ، ولذلك نجد شروحا لبعض هذه القصائد التي تحتوي على هذه الحالات إذ لا يذكر

[1]- السابق نفسه ص : 106

[2]- السابق نفسه ص : 105

الشاعر فيها إلا الأوصاف المتناهية في الشهرة والحسن أو الأوصاف المتناهية في الشهرة أو في القبح[1].

4- التناص في النقد العربي القديم :

لا يمكن أن نتحدث عن مصطلح التناص في العصر الحديث دون معرفة إرهاصات المصطلح التي تعود جذوره إلى النقد العربي القديم ، فالبحث في المؤلفات النقدية العربية القديمة يعطينا صورة واضحة لوجود أصول مصطلح التناص ، ولا كن بمسيمات تقترب من مصطلح الحديث ، لقد أدرك شعراء الجاهلية ضرورة تواصل الشاعر مع تراثه والاغتراف منه واقتفاء أثار السلف وهذا من خلال السرقات ، الاقتباس ، التضمين ، التلميح ومنه قول علي بن أبي طالب رضي الله عنه

"لولا أن الكلام يعاد لا نفذ "[2]

وجاء في قول عنترة في قوله :

هَل غادَرَ الشُعَراءُ مِن مُتَرَدَّمِ *** أَم هَل عَرَفتَ الدارَ بَعدَ تَوَهُّمِ[3]

وإذا استمر ينا في تتبع أصول المصطلح في أدبنا القديم نجد الوساطة بين المتنبي وخصومه عند الجرجاني ونرى أن كثير من الشعراء والنقاد العرب قد أشاروا إلى هذه الظاهرة[4] حيث يقول امرؤ ألقيس :

---

[1]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، مرجع سابق، ص: 129

[2] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، - دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر ط 2- 2010 ص 185

[3] عنترة العبسي ، عنترة ابو شداد ابن عمر ، 1958 ، ديوان عنترة بيروت دار صابر ، ص 42

[4] التبريزي. أبو زكرياء يحي بن علي الشيباني ،1997 شرح القصائد العشر .دار الجيل .بيروت . د.ت ص177

عَوْجاً عَلَى الطَّلَلِ الْمُحِيلَ لَعَلَّنَا*** نَبْكِي الدِّيَّارِ كَمَا بَكَى ابْنُ خِذَامٍ [1]

نلاحظ في هذا البيت أن امرؤ ألقيس ليس أول من بكى على الأطلال بل كان قبله ابن خذام

كما تفطن القدماء إلى ظاهرة تداخل النصوص ، وخاصة الخطاب الشعري واقتباس كقول ابن الرومي :

لقَدْ أُنْزَلْتُ حَاجَاتِي*** بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ [2]

وقد اقتبسه من قوله تعالى في سورة إبراهيم " ويقول أيضا : "ربَّنَا إِنِّي أَسْكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِندَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُواْ الصَّلاةَ فَاجْعَلْ أَفْئِدَةً مِّنَ النَّاسِ تَهْوِي إِلَيْهِمْ وَارْزُقْهُم مِّنَ الثَّمَرَاتِ لَعَلَّهُمْ يَشْكُرُونَ"[3]

تَتَجافا جَنُوبَهُمْ*** عَنْ وَطِئِ الْمُضَاجِعِ [4]

[1] امرئ القيس ، ديوان امرئ القيس ، شرح حنا الفاخوري ،ط 1 ، دار الجيل ، بيروت 1989 ، ص 281

[2] ابن الرومي ، ديون ابن الرومي ، تحقيق عبد القادر المازني ، المكتبة الحديثة ، بيروت ص 265

[3] سورة إبراهيم الآية 37

[4] ابن الرومي ، ديوان ابن الرومي ص 262

اقتبسه قوله تعالى :

اقتبسه من قوله تعالى :" تَتَجَافَىٰ جُنُوبُهُمْ عَنِ الْمَضَاجِعِ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ خَوْفًا وَطَمَعًا وَمِمَّا رَزَقْنَاهُمْ يُنفِقُونَ "[1]

أما فيما يخص باب السرقات ، فإنا نقادنا اذ لقدامى تناولوا هذا الجانب ونذكر من بينهم

1- ابن رشيق القيرواني (ت :456هـ) :

وردت قضيت السرقات في كتاب العمدة في قول ابن رشيق " وهذا باب متسع جدا لا يقدر احد من الشعراء ان يدعي السلامة منه ، وفيه أشياء غامضة ، إلا عن البصير الحاذق بالصناعة ، وأخرى فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل .....[2]

ومن الملاحظ انم اكتب ابن رشيق في قضية السرقات يكاد يكون أكثر وضوحا فقد ميز بين اساليب النقل ، فأشار الى وجود التأثر المباشر والتأثر الغير مباشر.

2- أبو الهلال العسكري (ت 395هـ):

عالج قضية السرقات في كتاب الصناعين فقط جاء بها في باب حسن الأخذ قائلا :" ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصعب على قوالب من سبقهم ولكن عليهم أن أخذوها أن يكتبوها ألفاظ منعندهم ويبرزها في معارض من تأليفهم

---

[1] سورة السجدة الآية 16

[2] ابن الرشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وأدابه حققه ، محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل والتزويع، للنشر
بيروت ، ط1 ، ص 217.

ويوردوها وكمال حليتها الأولى ويزيدوها في حسن تأليفها وبودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها فادا فعلوا ذلك فهما حق صمن سبق إليها [1]

نستنتج من قول أبي الهلال العسكري إن الأخذ وهي أن يتناولوا هده المعافى بألفاظ من عنده ويوردها في سياق غير الذي جاءت فيه

3-عبد القاهر الجرجاني :(ت 392هـ)

ونجد عبر القاهرة الجرجاني خير من تناول هدا الموضوع في قوله : فإما الاتفاق في عموم الفرصة فمالا يكون الاشتراك فيه داخلا في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة ولا ترى من به حس يدعى دلك ويأتي الحكم انه لا يدخل في باب الأخذ وإنما يقم الغلط من بعض من لا يحسن التحصيل ولا ينعم التأمل. [2]

ومن هنا نرى الجرجاني يفرق بين الاتفاق في المعاني وبين السرقة التي وضع لها اكثر من مسمى منها (الأخذ الاستمداد الاستعانة ويرى أيضا أن المعاني :تشترك بين الناس وتداولها العقول .

وقد تنبه النقاد العرب القدماء إلى ظاهرة (تداخل النصوص) أو (التفاعل النص) و يخاصه في الخطاب الشعري و اتخذ هنا التنبه طبيحة تحليلية نقدية، تعقدت فيها مجموعة من المصطلحات التي تدفق في جزيئات التداخل وتضعها داخل إطار اصطلاحي لتميزها عما سواها (وصدوا طرائق ممارستها من منظور بلاغي على اعتبار إن البلاغة كانت هي العلم

[1] أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين ، حققه مفيد قميحة ، دار للكتب العلمية ، بيروت ط2 ،1989 ص 249

[2] عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، علق عليه محمود شاكر ، الناشر دار المدني جدة ص 338

الأحدث الذي يزيد في بماليات الشعر مضى :علم تقني قبل أن تصبح تعليمية . ومن هنا يمكن القول إن النقد العربي القديم أشار إلى (التفاعل النصي) وان لم يحده اسمه المعاصر ولكن تحت تسميات اصطلاحية من مثل التضمين والاستشهاد ولاقتباس .....ألح

وهكذا يمكن القول إن ظهور التناص في النقد العربي القديم وجدت في حقلي البلاغة والنقد الادبي.[1]

[1]– محمد عزام ، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي الحديث، دمشق اتحاد الكتاب العرب2001

الفصل الثاني:

تقنيات توظيف التناص وآثر الرؤية الدينية في النصوص الشعرية

أولا: السرقات على ضوء التناص

ثانيا: تقنيات توظيف التناص في النص الشعري

ثالثا: التناص في القرآن الكريم

رابعا: التناص في الحديث النبوي الشريف

-السرقات على ضوء التناص

لي طبيعة الحياة آمران ملازمان هما التقليد والاحتذاء ولابد للاحق من التأثر بالسياق وتأثير والتأثر لا يمكن إنكارهما، وإلا أصبح كل شاعر عالما خالصا بذاته . صحيح أنه لكل شاعر عالمه الخاص ، ولكن هذا العالم ليس مغلقا على نفسه لا تهب عليه رياح ثقافات المحيط أو مؤثرات الغير ، فليس من المعقول خروج الشاعر عن بيئته وعصره [1].

وقد شغلت قضية السرقات الشعرية النقاد طويلا ، وعلى امتداد تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، فصبوا جهودهم في تتبع المعاني والألفاظ في القصائد عبر العصور ، مؤيدين أو معارضين في قضية نراها اليوم خاسرة ، ولو أنهم آمنوا بمسألة المثاقفة وبقضية التأثير والتأثر لكفاهم ذلك شر القتال ، ولجاؤوا بمسائل أجدى للنقد الأدبي ، ذلك إن معالجة قضية السرقات قد أخرجت النقد الأدبي عن قضاياه الأساسية وجعلت يقدم شهادة عجزه ، بعد أن أصبحت بابا ثابتا من أبواب الكتب النقدية أو البلاغية ، لا يكاد يخلو منها كتاب ثم استقلت في العصر الحديث بكتب مفردة لدى اثنين من المعاصرين هما بدوي طبانة ومصطفى هدارة .

إن قانون تطور الحياة يقضي بأن يتأثر ألاحق بالسياق ،وبأن يضيف جديدا إلى ما جاء به السلف ولا يعيبه اعتماده في بنائه على ما بني سابقه، وإنما يعيبه إذ قصر عن الإضافة

[1]– محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي الحديث، اتحاد كتاب العرب 2001 ، دمشق، ص: 129

وعجز عن إن يصنع انجازه الخاص به يتجلى هذا في ميدان الأدب والشعر وحدهما وإنما في جميع مجالات الحياة.[1]

إن الجدل بين التراث والحداثة ، والقديم والجديد هو أمر ضروري للأدب والنقد كي يتجاوزا واقعهما الساكن ، ويستشرفا آفاق مستقبل الأدبي يتركاني بصماتهما عليه، ذلك أنه دون تفاعل بين ألاحق والسابق ، وتأثره بالتراث والواقع، لا يمكن استمداد نسغ الاستمرار الثقافي ، وبغير ذلك لا يمكن أن تقوم نهضة حضارية أو تقم فكري يؤكد هذا ما يذهب إليه أحمد الشايب في كتابه (أصول النقد الأدبي)في حديثه عن السرقات الأدبية. إنها من لوازم الحياة وخطاها المطردة ، وإنها مسألة طبيعية وليست سبة ولا مثلية كما كان يرى بعض النقاد القدامى[2] ، وإلا فلماذا العيب في بيت سلم الخاسر الذي يقول :

مِنْ رَاقِبِ النَّاسَ ماتَ غَمَّاً*** وَفَازَ باً لِلذَّةُ الْجَسُور [3]

إذ كان ينظر إلى بيت بشار بن برد ، ويتناص معه في بيته المشهور :

مِنْ رَاقِبِ النَّاسَ لَمْ يَظْفَرْ بِحَاجَتِهِ *** وَفَازَ بِالطَّبِيَّاتِ الْفَاتِكِ اللَّهَجِ[4]

ورغم أن الأخذ واضح في الفكرة والألفاظ كما يرى النقاد القدامى ، فإنما أضافه سلم هو إكمال المعنى (الموتى غما) وسهولة الألفاظ (الجسور بدل الفاتك اللهج) وخفة الوزن العروض ليكون أيسر على الألسنة وكلها ليست بالقليل لأن ألاحق زاد على السابق فكرة

[1]– إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الإمانة ومؤسسة الرسالة، بيروت، 1971، ص: 41

[2]– أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية ط10، 1994، ص:260

[3]– ينظر: محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي الحديث، اتحاد كتاب العرب، دمشق،2001،ص 130

[4]– ينظر: أحمد الشايب أصول النقد الأدبي، مرجع سابق ص: 264

مبتكرة ، وصورة خيالية ، وعبارة جميلة ولقد عقد أبو هلال العسكري في كتابه (الصناعتين) فصلا خاصا في (حسن الأخذ) ذهب فيه إلى أنه ليس لأحد من أصناف القائلين غنى تناول المعاني عمن تقدمهم ، وصب على قوالب من سبقهم ، ولا كنه اشترط على الآخرين أن يكسو الأفكار ألفاظا من عندهم ويبرزوها في معارض من تأليفهم ويوردوها في غير حليتها الأولى ، ويزيدوا في حسن تأليفها ، وجودة تركيبها فإن فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها ، ولولا أن السامع يؤدي ما سمع لما كان في طاقته ان يقول ، إنما ينطلق الطفل بعد استماعه مع الآخرين والمعاني عند أبو هلال العسكري مشتركة بين الشعراء إنما تتفاضل الشعراء في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها وقد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدم من غير إن يلم به ، وقد أجمع المتقدمون والمتأخرون عن تداول المعاني فيما بينهم ، فليس على شاعر في الأخذ عيب إلا إذا أخذ البيت بلفظه ومعناه ، أو أخذه فأفسده وقصر فيه عمن تقدمه ،وربما أخذ الشاعر القول المشهور[1]، ولم يبالي كما فعل النابغة حين أخذ قول وهب بن الحارث:

تَبَدُوا كَوْاكَبَهُ وَشَمَّسَ طَالَعَةٌ *** تَجْرِي عَلى الْكَأْسِ مِنْهُ الصَّابَةُ وَالْمُقَرّ[2]

فقال النابغة :

تَبْدُو كَوَاكِبَهُ وَالشَّمْسِ طالَعَةٌ *** لَا النُّورُ نُورٌ وَلَا الْإِظْلامِ إِظْلام[3]

---

[1]– ابو هلال العسكري ، الصناعتين ، مرجع سابق، ص: 312

[2]– ينظر: السابق نفسه ص: 131

[3]– ينظر: أبي قاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري 380هـ، تحقيق السيد أحمد صقر، ط4 دار المعارف ص: 60

وقال النظار بن هاشم الاسدي :

يُعْنَى الْمَرْءُ ما اسْتَحْيَا بِخَيْرٍ وَيَبْقَى*** نَبَاتَ الْعُودِ مَابَقِيَّةُ اللِّحاءِ

وَما فِي أَنْ يَعِيشَ الْمَرْءُ خَيْرٌ*** إِذْ ما الْمَرْءُ زايَلَهُ الْحَيَاءُ [1]

أخذ ابو تمام معنى البيتين وأكثر لفظهما فقال :

يَعِيشُ الْمَرْءُ ما اسْتَحْيَا بِخَيْرٍ *** وَيَبْقَى الْعَوْنَ مَا بَقِيَ اللِّحاءِ

فَلا وَاَللَّهِ مَافِي الْعَيْشِ خَيْرٌ*** وَلا الدُّنْيَا اذا ذَهَبَ الْحَيَاءُ [2]

وكان الناس يستجدون قول الأعشى:

وَكَأْسَ شَرِبْتَ عَلَى لَذَّةٍ *** وَأُخْرَى تَدَاوَيتُ مِنْهَا بِهَا

لِكَيْ يَعْلَمَ النَّاسُ أَنِّي امْرُؤٌ*** أَتَيْتِ الْمَصْرَةِ مِنْ بابِها[3]

حتى قال ابو نواس :

دَعْ عَنْكَ لَوْمِي فَإِنَّ اللَّوْمِ إِغْرَاءَ*** وَدَاوِنِي بِالَّتِي كانَتْ هِيَ الدَّاءُ[4]

فزاد فيه معنى أخر اجتمع له به الحسن في صدره وعجزه ، ويظل للأعشى فضل السبق إليه ، ولأبي نواس فضل الزيادة فيه . فالشاعر ألاحق اذ أخذ بيت الشاعر السابق فأحسن فيها أخذ ، وكان أولى بالفضل روية عن أبي بكر المهلبي أنه قال كنا في حلقة دعبل ،

---

[1]– السابق نفسه ، ص 98 –

[2]–ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه تحقيق محي الدين عبد الحميد القاهرة، ص: 140/1

[3]– ينظر محمد عزام، النص الغائب، مرجع سابق ص:131

[4]– أبي نواس الحسن هانئ الحكمي، ديوا نابي نواس، حققه وشرحه وفهرسه، سليم خليل قهوجي، دار الجيل بيروت، طبعة 1422هـ/ 2003م، ص: 31

فجرى ذكر أبي تمام ، فقال دعبل : كان يتتبع معاني فيأخذها ، فقال رجل في مجلسه : ما من ذلك أعزك الله ؟ فقال:

وَانِ امْرَاءُ أَسْدَى إِلَى بَشافِعٍ *** إِلَيْهِ وَيَرْجُوا الشُّكْرَ مِنِّي لا حَمْقَ

شَفِيَعِكِ فاشْكُرُ فِي الْحَوائِجِ انْهِ*** يَصَوِّنُكَ عَنْ مَكْروهِها وَهُوَ يَخْلُقُ[1]

فقال وهو يمدح يعقوب بن أبي ربيعي :

فَمَتا أَقُومُ بِحَقِّ شُكْرَكَ إِذا جَنَّتْ *** بِالْغَيْبِ كَفَّكَ لِي ثِمَارٌ نَوَالهُ

فَلَقِيْتُ بَيْنَ يَدَيْكِ حُلْو عَطائِكَ *** ولَقِيتُ بَيْنَ يَدَيْ مَرَّ سُؤَالَهُ

وَإِذا امْرَاءَ أَسْدَى الْيَكَ صَنِيعَهُ *** مِنْ جاهِهِ فَكَأَنَّها مِنْ مالِهِ[2]

فقال الرجل أحسن والله فقال دعبل كذبت ، قبحك الله .قال الرجل لإن كان سبق بهذا المعنى فتبعه لما أحسنت ، وان كان أخذه منك لقد أجاد فصار اولى منك ، فغضب دعبل وقام وهذه القصة ان دلت على شيء فإنما تدل على أن ألاحق إذا أخذ فأجاد كان له فضل ولا يعد عمله هذا سرقة . والشعراء اذا استجادوا بيتا او فكرة لشاعر أخر تناولوها وتداولوها ، وحاولوا مضاهاتها وتجاوزها في نوع من المعارضة الادبية التي تؤكد مقدرتهم وكفاءاتهم الابداعية ،مثال ذلك ماحكي عن ابي تمام أن بعض أصحابه قال" استأذنت عليه ، وكان لا يستتر عني ، فأن لي ، فدخلت في بيت مصهرج فوجدته قد غسل بالماء يتقلب يمينا وشمالا فقلت : لقد بلغ بك الحر مبلغا شديدا قال :لا ولكن غيره ، ومكث كذلك ثم قال كأنما

[1]– ينظر: عبد القاهر الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ط2، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية القاهرة ، ص: 313

[2]– ينظر: محمد عزام، النص الغائب، مرجع سابق، ص: 132

أطلق من عقال : الان أردت ،ثم استمد وكتب شيئا لا أعرفه ثم قال : أتدري ما كنت فيه الآن ؟ قلت كلا . قال : قول ابي نواس (كالدهر فيه شرسة وليان)[1] أردت معناه فشمس عليا حتى أمكن الله منه فصنعت :

شَرِسْتَ بل لِنْتَ بل قانيْتَ ذاك بذا*** فأنتَ لاشك فيكَ السهلُ والجبلُ[2]

قال ابن رشيق : ولا عمري لو سكت هذا الحاكي لنم هذا البيت بما كان دخل البيت ، لأن الكلفة فيه ظاهرة [3].

وقد تداول النقاد المعاني أيضا ، ففي عند أبو هلال العسكري في كتابه الصناعتين عن ضربين ضرب يبتديه صاحب الصناعة ، وضرب يحتذيه على مثال متقدم وهي عند القاضي الجرجاني في كتابه (الوساطة) ثلاثة أنواع : معان عامة ومعان مبتذلة ، ومعان مختصة المعان العامة مشتركة بتداولها جميع الشعراء ، من مثل تشبيه المرأة الحسناء بالشمس والقمر ، وخدودها بالورد والتفاح ، وشعرها بالليل و أسنانها باللؤلؤ ، وتشبيه الرجل الشجاع بالسيف والأسد والكريم بالبحر والغيث والتقليد أيسر من التجديد ، والإتباع أهون من الابتداع وفي كل أديب أثر من غيره وتأثر من سابقيه وقد يكون هذا التأثير واضحا ، أو خفيا ، إلا أن هذا لا يعني أن إبداع الأديب إنما يتكون من المؤثرات فحسب ، وأنه ليس سوى لوحة عاكسة لما ينطبع عليها فقط . فحق أن هذه المؤثرات تتفاعل فذات الأديب مع معاناته الذاتية، وتجربته الشخصية ، ومن ثم يظهر إبداعه معاني وأسلوبا خاصا به ومن هنا فقد وضع النقاد أيديهم على السمات الخاصة التي تميز إبداع كل شاعر[4].

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، مرجع سابق، ص: 316-317

[2]– ينظر: إبن رشيق القيرواني، العمدة ، مرجع سابق، ص: 140

[3]– السابق نفسه، ص: 140

[4]– عزام محمد، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص:

قال الهذلي:

عَرَفتُ الدِيارَ كَرَقمِ الدَوا * ةِ يَزبِرُها الكاتِبُ الحَمِيرِيُّ**[1]

أما المعاني المبتذلة فهي أقل اشتراكا ، تلحق بالمعاني المشتركة فلما كثرت و تداولتها الألسنة وتناقلها الشعراء، أصبحت مبتذلة لكثرتها من ذلك تشبيههم الطبل المحيل بالخط الدارس، وبوشم المعصم ، والظغن بالنخيل والجمل با لقصر المشيد والفتاة بالغزال، أما المعاني المبتكرة فهي الخاصة المبتدعة التي انفرد بها أصحابها واشتهروا بها .[2] ومثالها قول أبي تمام:

لا تنكروا ضربي له مَنْ دونه * مَثَلًا شروداً من الثَرى وإلباسِ**

فالله قد ضربَ الأقلّ لنوره * مَثَلًا من المِشكاة والنّبراسِ**[3]

وقول ابن الرومي :

صديقكَ من عدوِّكَ مستفادٌ * فلا تستكثرنّ من الصّحابِ**

فإن الداءَ أكثرُ ماتراه * يكونُ من الطعام أو الشرابِ**[4]

وقول احد الشعراء:

بأبي غزالٍ غَازَلَتْهُ مقتلي * بينَ الغوير وبين شطَيْ بارقِ**

---

[1]– أبو ذؤيب الهذلي، ديوان الهذلي، تحقيق أحمد خليل، مركز البحوث والدراسات الإسلامية بور سعيد، مصر 1435هـ 2014م، ط1، ص:72

[2]– محمد عزام، النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي (دراسة) ، دمشق، اتحاد العرب للكتاب، 2001 ص:134

[3]– أبو تمام: شرح ديوان ابي تمام للخطيب التبريزي، تقديم راجي الأسمر دار الكتاب العربي، 1414هـ 1994م، ط2 ج1 ص:362

[4]– ابن الرومي: ديوان ابن الرومي، شرح أحمد حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1423هـ 2002م، ج1 ص: 149

عاطيتُهُ والليلُ يسحبُ ذيلَهُ * صهباءَ كالمِسكِ الفتيقِ لناشقِ**

وضممتُه ضمَّ الكمّي لسيفه * وذؤابتاهُ حمائلٌ في عاتقي**

حتى إذا مالتْ به سِنةُ الكرى * زحزحتُه شيئاً وكان معانقي**[1]

وقول المتنبي في وصف الحمى:

وزائرتي كأنّ بها حياءً * فليس تزور إلا في الظلامِ**

بذلتُ لها المطارفَ والحشايا * فعافتها وباتتْ في عظامِي**[2]

وقد اتفق النقاد القدماء على أن السرقة لا تتحقق في المعاني العامة ، ولا في المعاني المبتذلة بين الشعراء ، ولا حتى في المعاني الخاصة التي ستصبح عامة لكثرة شيوعها ولا في الألفاظ، لأنها مباحة للجميع وإنما تكون السرقة في المعنى الخاص المخترع الذي إنفرد به صاحبه وعنه أخذ الآخرون[3].

والمعنى الخاص المخترع هو الذي لم يسبق إليه ومثاله قول امرؤ القيس :

سموتُ إليها بعد ما نامَ أهلُها * سُمُوّ حبابِ الماء حالاً على حال**[4]

فهو أول من ابتكر هذا المعنى وسلم الشعراء له فيه فلم ينازعه إياه أحد وقول طرفة يصف السفينة في جريانها :

يشقُّ عبابَ الماءِ حيزومُها بها * كما قَسَمَ التُّرْبَ المفايلُ باليدَ**[1]

---

[1]– ينظر: ابن سعيد الغرناطي: المغرب في حلى المغرب، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان ج2/ 18

[2]– ينظر: ابن الأثير الجزري، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1/ 301

[3]– محمد عزام النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق ص:134

[4]–امرؤ القيس: ديوان إمرؤ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف القاهرة– مصر، رواية الأصمعي من نسخة الأعلم، ص 31

وقول النابغة الذبياني:

سَقَطَ النصيفُ ولم ترد إسقاطَه * فتناولتهُ و إتقتنا باليدَ**[2]

وهكذا يمكن القول أن السرقات لم تكن سوى قضية خاسرة في النقد الأدبي أريق من أجلها مدادٌ كثير دون طائل أنه كان من الأجدى أن تناقش (التأثير والتأثر) فهي أولى لأنها لا تجعل الآخذ (سارقا) بل (متأثرا)

2- تقنيات توظيف التناص في النص الشعري:

1-التناص والعنوا ن: لقد إهتم النقاد العرب بالعنونة من خلال حسن المطالع والاستهلال،والحديث عن بدايات القصائد ومطالعها اهتماما كبيرا فحثو الشعراء والكتاب على إتقانها، لما لها من تأثير في نفسية المتلقي والقارئ[3]، كما يقول القاضي:"أن الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص، وبعدها الخاتمة، فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء"[4].

---

[1]- طرفة بن العبد: ديوان طرفة بن العبد، شرح مهدي محمد ناصر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1423هـ-2002م ص: 18

[2]- النابغة الذبياني: ديوان النابغة الذبياني، شرح عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية بيروت- لبنان، 1416هـ-1996، ط3، ص: 71

[3]- الكلاني، حلمي إبراهيم، (1998)، ابن شرف القيرواني "حياته وأدبه" عمان: مؤسسة البلسم للنشر والتوزيع، تحت عنوان:الإستهلال والخاتمة ص: 237

[4]- الجرجاني، علي عبد العزيز، (1951م) ، الوساطة بين المتنبي وخصومه، (ط2)، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وزميله، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ص: 48

كما دلّ أبو هلال العسكري على أن البداية من دلائل الإعجاز والبيان حين يقول :"أحسنو معاشر الكتّاب الابتداءات فإنّهن من دلائل الإعجاز "[1] ، في حين يرى ابن رشيق القيرواني "أنّ الشّعر قفْل أوّله مفتاحه وينبغي للشاعر أن يجوّد ابتداء شعره"[2].

أما في القصيدة الحديثة فقد اهتم الشعراء والنقاد بالعنوان كونه مرتكزا أساسيا في القصيدة. وبهذا فإن العنوان في القصيدة الحديثة " ليس كلمة عابرة، توضع اعتباطا، بل يتم اختياره أو اللجوء إليه بدوافع مختلفة وضغوط متفاوتة"[3].

إن بعض القصائد في شعرنا المعاصر تحمل عنوانا يرتكز على النصوص الدينية، فكان اهتمام واضح لدى الشعراء في أن تكون عناوين قصائدهم ذات صلة دينية [4]، فقد حملت قصيدة بدر شاكر السياب (إرم ذات العماد)[5] في عنوانها جزءا من آية قرآن ية، مأخوذة بحرفيتها من قوله تعالى : **(أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ ، إِرَمَ ذَاتِ الْعَمَادِ ، الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِيْ الْبِلَادِ)**[6]، والشاعر في استحضاره لجزء الآية القرآنية ليكون عنوانا لقصيدته ولم يغيّر شيئا في النص القرآني حين ات خذه عنوانا للقصيدة، ليبين الربط بين إرم ذات العماد التي أهلكت ودمرت، وبين إرم التي يستحضرها الشاعر من واقعه الذي يعيش[7].

2-التناص والخاتمة:

---

[1]- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، (1981م)، الصناعتين، تحقيق: محمد مفيد قميحة، بيروت: دار الكتب العلمية، ص: 451

[2]- القيرواني، ابن رشيق، (1955م)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، ص: 218

[3]- العلاق، علي جعفر، (2002)، الدلالة المرئية، قراءات في شعر القصيدة الحديثة، (ط1)، عمان: دار الشروق ص:55

[4]- ظاهر محمد زواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر (ط1) 2013، دار حامد للنشر وتوزيع، ص: 175

[5]- انظر: ابن الجوزي، عبد الرحمن بن علي بن محمد، (1404ه)، زاد المسير في علم التفسير، (ط3)، بيروت، المكتب الإسلامي، ج9، ص: 114

[6]- سورة الفجر، الآيات: 6-8 برواية حفص

[7]- السياب بدر شاكر، (1971)، الأعمال الكاملة، (ط1)، بيروت: دار العودة ص: 43

كما أن العنوان يختار بعناية فإن الخاتمة تختار بعناية كذلك، ولم تعد الجملة الختمية في النص الشعري أداة تزيينية، بل تؤدي وظيفة فوق الوظيفية الجمالية، بل تعبر عن فنية عالية، وربما تكون هذه الختمة هي مايساعد الشاعر على الخلاص من نص يزدحم بالآلام[1]، كما نلحظ في قول سميح القاسم، من قصيدة (السجل الثامن: إلى قرّاء لا يقرأون) إذ ازدحم النص الشعري بالمعاناة فلم يجد الشاعر سوى أن يدع نهايةالنص جزءاً من آية قرآنية تساعده على الخروج من هذا النص، فيقول:

-يجوعُ صبيّ المجاعهْ

وسمعا وطاعه

يجوع

وليس لكرت الإعاشة، ليس لكرت الإعاشة

في جبنها موتٌ صغيرٌ

(وبئس المصير)[2] .

وهنا الشاعر ختم نصه بقوله تعالى: (**وَمَن كَفَرَ فَأُمَتِّعُهُ قَلِيلاً ثُمّ ، أَضْطَرُّهُ إِلَى عَذَابِ النَّارِ وَبِئْس الْمَصِيرُ**)[3] ، ليساوي بين الحياة ومافيها ، وبين جهنم ومافيها ،في مصير سئ ، أوعقاب ممتد ليس له نهاية.

وفي قصيدة أخرى (ياقيصر الروم) لسميح القاسم، يلجأ الشاعر إلى التناص في خاتمتها، ولكن هذه المرة مع الحديث النبوي الشريف،فالقصيدة قائمة على الضياع الذي

---

[1]- ظاهر محمد زواهرة: التناص في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق ص: 214

[2]- القاسم، سميح، (1993)، الأعمال الشعرية الكاملة، الكويت، القاهرة ، دار سعادة الصباح، يناير ص: 440

[3]- سورة البقرة، الآية 126 برواية حفص

تعانيه الأمة أمام أعدائها، حيث يطلب الشاعر بسخرية وتهكم من قيصر الروم أن يرعى حق أمته[1]، فيقول:

-ماذا تريد؟ وهذي جزيتي .. ذهبٌ

من بيد نجد إلى أعتابكم جار

ياقيصر الروم ! قالو: "الجار للجار"

وأنت لي .. حطب التاريخ في ناري [2]! .

فهذه الخاتمة فيها إحالة إلى حديث الرسول الله صلى الله عليه وسلم " **مازال جبريل يوصيني بالجار حتى ظننت أنه سيورثه** "[3] ، ولكنها لم تكن وصية هنا بقدر ماهي وثيقة استسلام وضعف، جعلت الأمة تدفع الجزية من الذهب لأعدائها[4].

وفي قصيدة (من مفكرة عاشق دمشقي) ازدحم فيها ذكر الصحابة والقادة والمعارك، حيث يتمنى فيها نزار القباني عودة خالد بن الوليد [5]فيقول:

يا ابن الوليد .. ألا سيفٌ تؤجرُه

فكل أسيافنا قد أصبحتْ خشبا

دمشقُ .. ياكنز أحلامي، ومروحتي

أشكو العروبةَ أم أشكو لك العربا[1] .

---

[1]- ظاهر محمد زواهرة: التناص في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق ص: 215

[2]- سميح القاسم، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص : 389

[3]- البخاري الجعفي، الجامع الصحيح المختصر، ط3، 256هـ، تحقيق (مصطفى ديب اليغا، جامعة دمشق)، اليمامة بيروت دار ابن كثير (1407-1987)

[4]- ظاهر محمد زواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق ص216

[5]- السابق نفسه ص: 216

ويأتي الشاعر بخاتمة هذه القصيدة لتحمل الأمل والاستبشار بالنصر، وهو مايتوق إليه العرب:

إنّ عمرو بن العاص يزحف للشرق

وللغرب يزحف المأمونُ

هزِمَ الروم بعد سبعٍ عجافٍ

وتعافى وجداننا المطعونُ[2].

إنّ الشاعر في خاتمته هذه يتعالق مع قوله تعالى: (**غُلِبَتِ الرُّومُ، فِي أَدْنَى الْأَرْضِ وَهُم مِّن بَعْدِ غَلَبِهِمْ سَيَغْلِبُونَ**)[3] هنا الشاعر غير المعنى من الاستبشار بالإخبار الغيبي بنصر الروم على الفرس ، إلى الفرح والاستبشار بهزيمة الروم لما ارتكبوه بحق العرب[4].

3- التناص واللون : يشكل "التناص باللون " بنية أساسية في تشكيل القصيدة الشعرية، وركيزة هامة تقوم عليها الصورة الشعرية،ويعد اللون أحد الوسائل التي استعان بها الشاعر المعاصر لبناء قصيدته بناءً تشكيلياً، حيث للون دلالات متعددة ، فكرية وسياسية ودينية، ومن نماذج التي كان اللون فيه ا من أسسها وركائزها قول بدر شاكر السياب في قصيدته "شناشيل ابنة الجبلي "[5] ، يقول سياب:

-وأشعلهن ومض البرق أزرق ثم خضر ثم تنطفئ

وفتحت السماء لغيثها المدرار بابا بعد باب

---

[1]- نزار القباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ط13، 1983 بيروت لبنان ص 421

[2]- السابق نفسه، ص: 441

[3]- سورة الروم، الآيات 1-3 برواية حفص

[4]- ظاهر محمد زواهرة التناص في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص: 217

[5]- السابق نفسه، ص: 221

عاد منه النهر يضحك وهو ممتلئ

تكلله الفقائع، عاد أخضر

عاد أسمر، غص بالأنغام واللهَفِ

وتحت النخل حيث تظل تمطر كل ماسعفه

تراقصت الفقائع وهي تُفجَرُ أنه الرُّطبُ

تساقط على يد العذراء وهي تهز في لهفة

بجذع النخلة الفرعاء تاج وليدك الأنوار لا الذهب،

سيصلب منه حب الآخرين، سيبرئ الأعمى

ويبعث من قرار القبر ميتا هذه التعب

من السفر الطويل إلى ظلام الموت

يكسو عظمة اللحما

ويوقد قلبه الثلجي فهو بحبه يثب[1] .

يوظف السياب اللون والصوت في هذا المقطع بوضوح، بتوظيفه مفردات لونية (أزرق ، ثم أخضر ، عاد أخضر، عاد أسمر) التي منحت النص الشعري دلالات جمالية وفنية، حيث يوحي اللون الأخضر والأزرق إلى دلالات كثيرة منها "الحياة والأمل والاستبشار

[1]– السياب، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 313–314

والتفائل والعطاء والجمال والبهجة "، وهكذا أراد السياب أن يجعل ميلاد المسيح حياة وبعثاً ، ولذا كانت المفردات اللفظية المواكبة لهذا اللون دالة على الخير والعطاء[1].

ويوظف محمود حيدر اللون من خلال استحضاره لسورة قرآنية كريمة، في قوله تعالى : (**و اَلتِّينِ وَالزَّيْتُونِ ، وَطُورِ سِنِينَ**)[2]، فيقول:

احلف بالتين، وبالزيتون،

وبالرمانِ.. وبالورودِ

أني سأظلُّ على عهدي،

منحازاً ابداً للأخضر

من أجل عيونك

يا أحلى ..

أربعة حروفٍ من سكر

أربعة حروف

لا أكثر[3] .

يوظف الشاعر اللون الأخضر دالاً على الوفاء وحفظ العهد، ولذا شكل اللون الأخضر رمزا خاصا به، وتكشف الأسطر الأخيرة من هذة القصيدة (أربعة حروف لا أكثر)، وهي إشارة للبلاد التي عاس فيها الشاعر حقبة من الزمن (تونس)، وارتباطها بالخضرة والجمال، لذا

[1]– زواهرة ظاهر، التناص في الشعر العربي المعاصر، ص: 224

[2]– سورة التين، الآيات 1–2 برواية ورش

[3]– حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ط1، 2001 بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر ص: 154–156

أكثر من المفردات اللونية الدالة على الخضرة (التين، الزيتون، الرمان، الورد) ، لتدل على عظيم المنظر والمبهج للنفس، لذلك استحضر القسم الرباني في القرآن الكريم (والتين والزيتون)، ليؤكد على قسمه هو في الوفاء لبلاد التين والزيتون تونس[1].

التناص في القرآن :

يقصد بالتناص الديني " تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين مع القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية ،مع النص الأصلي بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق وتؤدي غرضا فكريا أو فنيا أو كلاهما معا [2].

وفي التناص الديني تتجلى المتفاعلات النصية من خلال إشارات إلى أسماء دينية لها بعد تاريخي مثل الكريم أو الكتاب المقدس أو أشارت الدينية العديدة ، أو بعض الممارسات الدينية أو بعض الشعائر والأحاديث النبوية أو الصوفية[3]. وهو ما يمكن أن يطلق عليه النص المقرون ذلك النص الذي يتعالق في بنائه الفني مع نص قرآني موظفا ألفاظا قرآنية مقدسة تكون مرجعيات يستطيع المتلقي أن يرجعها إلى موطنها في الآية القرآنية التي تشكل

[1]– ظاهر زواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، ص: 228

[2]– زغبي أحمد، 2000، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر، عمان، ط2، ص: 37

[3]– سعيد يقطين 2001، إنفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء ط2، ص: 107

النص السابق فيكون النص القرآني نصا غائبا استند عليه المبدع في إنتاج عمله إبداعي بما تحمله من فكر يخدم البناء الجمالي والدلالي لنص الجديد ، فهذا التناص يضفي على النصوص الشعرية تفاعلا وقدرة على التواصل ، وتقوي النص وتصور أفكاره ، ويزيد من قيمة النصوص في وجدان القارئ . والتناص الديني في شعر عمر بن أبي ربيعة استطعنا تحديد أنماط التناص الديني التي تمثلت كما ذكرناها سابقا بالإذابة أو الامتصاص والاجترار والتضمين . وهذا ما سنعرضه :[1]

تقوم آلية هذا التناص بامتصاص المبدع نصوصا سابقا في عمله الإبداعي مكتفيا بذكر مرجعيات ومؤشرات سريعة دالة على النص الغائب ، فلا يذكر ملفوظا حرفيا من النص السابق في نصه الجديد وإنما تحيل الذاكرة القرآنية عليه من خلال بث دال من دواله أو إشارات مرجعية له ، فيتعامل النص ألاحق مع النصوص الأخرى بوعي حركي ويعتمد هذا التعامل مع التشرب والتحوير[2]. فالامتصاص هو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته ، فيتعامل مع النص الكريم كحركة وتحويل[3]. ويتجلى هذا النوع مع القصص القرآني بتناص مع مضمون قصة قرآنية وإعادته إلى صناعة جديدة بتشرب فكرتها ومغزاها .لقد استوحا عمر ابن أبي ربيعة قصة سيدنا يوسف مع زليخة زوجة عزيز مصر لتعبير عن الحالة النرجسية التي سيطرت على الشاعر في حالاته الغزلية عندما ابتدع نوعا غير مألوف من الغزل أصبح فيه المتغزل به ، والمرأة اصبحت هي من تتغزل بعمر

[1]– هاني يوسف، التناص الديني في الشعر عمر بن أبي ربيعة، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع52، ص: 105

[2]– سعد الله، محمد سالم، مملكة النص، التحليل السيميائي للنقد البلاغي الجرجاني نموذجا، ص: 118

[3]– بنيس محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، مرجع سابق، ص: 253

وتطارده .وأمام هذه الحالة الطارئة على المجتمع أراد شاعر أن يثبت جذورا لها لينطلق بمشروعيتها ، فوجد في قصة سيدنا يوسف مع زليخة ما يدعمه خاصة وأنها قصة قرءا نية وردت في أعلى النماذج الفكرية ، فعمل بن ربيعة على امتصاص فكرة هذه القصة وإذابتها في نصه الإبداعي ، وتشرب مغزاها مع وجود إشارات مرجعية لها في النص الجديد فتكونت رؤيته التعبيرية ، لتخدم مقصد يته ، بما فيها من أبعاد دلالية وحسن السبك وجودة الصياغة متجاوزا بها فكرة.التوظيف السطحية إلى وظائف إيحائية في البنية العميقة للخطاب فظهرت أهمية التناص مع قصة سيدنا يوسف في هندسة النص الأدبي في محاولة الاستلهام النص المتناص ، فختار قصة سيدنا يوسف[1] فيقول :

مَرْحَباً ثُمَّ مَرْحَباً بِالَّتِي قالَتْ *** غَدَاةُ الْوَداعِ يَوْمَ الرَّحِيلِ

لِلثُّرَيَّا قَوْلِي لَهُ أَنْتَ هَمِّي *** مِنَ النَّفْسِ خالِياً وَالْجَلِيلِ

فَالْتَقْيَا فَرَحَبَتْ ثُمَّ قَالَتْ*** عُمْرَكَ اللهُ إِتَيْنا فِي الْمُقِيلِ

فِي خِلاءَكِيما يَرْنِيكِ عِنْدِي*** فَيَصْدُقْنِ فَدَاكَ قُبِيلِي

لَمْ يَرَعْهُنَّ عِنْدَ ذَاكَ وَقَدْ*** جِئْتُ لِيَمْعَادَهُنَّ الا دَنَوْلَى

قُلْنَا هَذَا الَّذِي نَلُومُكَ فِيهِ *** لا تَحْجِي مِنْ قَوْلِنَا بِفَتِيلِ

فَصَلِيهِ فَلَنْ تَلَامِي عَلَيْهِ*** وَهُوَ أَهْلُ الصَّفا و التَّوْبِيل

قَالَتْ أَنْصُتُنْ وَاسْتَمَعْنَ مَقَالِي*** لَسْتُ أَرْضَى مِنْ خَلِي بِقَلِيلِ

[1]– عبد الحميد محمد محي الدين،1952، شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، مطبعة السعادة، مصر، ط1، ص: 334 – 335

قَدْ صَفَا الْعَيْشِ وَالْمَعِيرَى عِنْدِي*** حَبَّذَاً هُوَ مِنْ صَاحِبٍ وَخَلِيلٍ [1]

لقد أسرت هذه المرأة لصديقتها الثريا أن عمر بن أبي ربيعة هو من تفكر فيه من دون العالمين ، وأنه أمنيتها التي ترجو تحقيقها فقد دعته وقت القيلولة إلى خدرها، وأخرجته على صويحباتها اللواتي لمنها في حبه ليظهر لهن مقدار الجمال الذي يتمتع به قصد من جماله ، اعترفن لها بجهلهن ، وإنها على حق في أمره ووصينها أن تتمسك به ، ولا تفرط فيه، فهذه الأبيات تتضمن [2] معنى قوله تعالى :

" وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَتُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَنْ نَفْسِهِ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا إِنَّا لَنَرَاهَا فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ (30) فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ " [3]

كل هذه الأحداث تقع مع صاحبة عمر وصديقاتها دون أن يتكلم أو يبدي رأيا ، لتتقاطع مع مجريات قصة سيدنا يوسف الذي كان دوره الخروج للنسوة فقط ، وكذلك عمر خرج للنسوة وزليخا راودته عن نفسه وأكدت أنها لن تتراجع عن مشروعها ، وكذلك صاحبة عمر راودته عن نفسه وأكدت لصاحبلتها أن لن تتراجع عن رغبتها ، وموقف النسوة متشابه في اللوم في البداية ، ثم الانبهار عند رؤية جمالها ، والتحول إلى تأييد استمرار محاولة الإيقاع به لقد وجد بن أبي ربيعة في قصة سيدنا يوسف ثراء وعمقا يحققان لنصه الشعري المقصدية

[1] عمر ابن ابي ربيعة ، ديوان عمر ابن ابي ربيعة، دار الكتاب العربي، ص: 229

[2]– هاني يوسف ، التناص الديني في شعر عمر بن أبي ربيعة، مرجع سابق، ص: 105

[3]– سورة يوسف الآية 29–30–31 عن رواية ورش

العميقة التي ينشدها ، فمواطن التناص المكونة للنص الشعري أظهرت الغاية العميقة التي سعى لتحقيقها من هذا التناص ماثلة في رغبة الشاعر إظهار نرجسيته الغزلية وأنه معشوق ومطلوب من النساء . وأنه في غاية الحسن والجمال ، ومكانة لها أن تتحقق لولا هذا التناص العميق مع القصة القرآنية ، فوفر النص الغائب للشاعر ما احتاجه لعرض أفكاره ، فظهرت المتعالقات النصية بين النص المرجعي – قصة سيدنا يوسف مع زوجة العزيز– والنص الإبداعي فهي علاقات ما وراء نصية من خلال ما أطلقت عليه (جينت) النصية المتفرعة "[1] وهي العلاقة التي من خلالها يمكن لنص ما أن يشقق من نص سابق عليه بواسطة التحويل البسيط [2]، كما أظهر هذا التعالق النصي حضور فرضية النص الغائب من خلال " استحضار الرموز والدلالات والإشارات التي تستنبط من النص الحاضر ، لإعادة بنائه وتركيبه ، وبالتالي فهمه على أفضل شكل ممكن "[3]، فظهر التناص بين شخصيتي زليخا وهند ، وبرزت إشارات إيحائية للنسوة في القصة القرآنية ، ولم يتوقف التناص عند فكرة المراودة فقط بل ظهر التناص في الأسلوب الحواري ، وبناء مجريات أحداث القصة ونتائجها ، واكتفى المبدع بذكر إشارات خاطفة نحو : (قلنا ، يرنيك، هذا الذي ، نلومك ، قالت) لتكون مؤشرات مرجعية تساعد القارئ على إدراك الأبعاد الدلالية للنص الجديد فأضافت إستراتيجية التناص معاني ودلالات جديدة في النص الجديد من خلال تحويل

[1]– هاني يوسف، التناص الديني في شعر عمر بن ابي ربيعة، مرجع سابق، ص: 105

[2]– الزبيدي عبد السلام، 2012، النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة، دار غيداء، عمان ط1، ص : 18

[3]– الخوالدة فتحي، الإتجاهات النقدية الحديثة في تلقي النص الشعري عند محمود درويش، أطروحة الدكتورة جامعة مؤتة، ص: 113

المعنى الأصلي في النص الغائب المتمثل في محاولة إغواء سيدنا يوسف والدعوى إلى ارتكاب الخيانة الزوجية معه باء جباره على الخيانة سيده إلى معنى ودلالة جديدة تتمثل في علاقة العشق الصادق العفيف ومحاولة كسب حب ابن أبي ربيعة واهتمامه وتناص الشاعر مع بعض أحداث قصة سيدنا زكريا موظفا بعض تشبيهات القرآن الكريم ، خاصة تلك الاستعارة الأشهر في القرآن التي تدارسها علماء البلاغة عند الحديث عن غزو الشيب لرأس والانتشار به كالاشتعال[1] فيقول :

أَمْسَى شَبَابَكَ عَنَّا الْغَضَ قَدْ رَحَلَا** وَلَاحَ فِي الرَّأْسِ شِيبَ حَلَّ فَاشْتَعِلا [2]

فشاعر عندما أبدع نظم بيته كان مستحضرا قوله تعالى :

" واشتعل الرأس شيبا "[3]

على لسان سيدنا زكريا عندما توسل لله بما فيه من ضعف وكبر بأن يرزقه طفلا ، ففي السياق المرجعي جاء النص كناية عن تقدم في العمر، وجعل هذا التقدم وسيلة للتوسل لله للرأفة بحاله لذلك شبه الله سبحانه الشيب في بياضه وإنارته بشواظ النار وانتشاره في الشعر باشتعاله ، وأسند الاشتعال إلى الرأس مكان الشيب للدلالة على المبالغة في الكبر ، أما الشاعر فقد أشار من خلال التناص إلى حزنه على رحيل الشباب واقتراب الشيب لذلك بدأ بالفعل (لاح) للإشارة إلى تدرج الشيب في الرأس ، لا كن هذا الشيب الذي لاح سرعان ما طاب له المقام في الرأس فحل فيه منتشرا بسرعة انتشار النار ،فأقام الشاعر علاقة مقابلة

[1]– يوسف هاني، التناص الديني في شعر عمر بن ابي ربيعة، مرجع سابق، ص: 106

[2]– عمر ابن ابي ربيعة ، ديوان عمر بن ابي ربيعة، مرجع سابق ص: 353

[3]– سورة مريم الآية 04 عن رواية ورش

بين ثنائية ضدية بين الشباب والشيب ، وبين الرحيل والإقامة .والتناص مكن هذه العلاقة الضدية وصبغها بجمالية شعرية مؤثرة في نفس القارئ ، تدفعه لاستحضار النص الغائب وحضوره في النص الجديد ، مع إجراء بعض التعديلات الطفيفة على ترتيب الألفاظ في الجملة ، فقدم (في الرأس شيب) على الفعل (اشتعل) وأضاف الفعل (لاح) بمعنى (بدا وظهر ووضح) ليشير إلى أنه في بدايات مرحلة الشيب ولم يغزو الشيب رأسه فوقع الشيب فاعلا من فعل وكان في النص المرجعي تميزا ، كما أن الفاعل في النص المرجعي (الرأس) أصبح مجرورا ، وأضاف فعل ثاني وهو (حل) ليشير إلى التدرج فبعد أن لاح الشيب وأعجبه المكان وحل فيه اشتعل انتشار ، ومع كل هذا التحوير يبقى النص الغائب حاضرا في ذاكرة القارئ .[1]

فالتشبيه في النص الجديد متصل بالنص الغائب ، فأدخل التناص معنى الحزن والأسى على رحيل الشباب وإلى النص الجديد إضافة إلى معنى الكبر في النص القديم ، فحول الدلالة من التعجب إلى الحزن ،كما انفتح على قصة سيدنا زكرياء خاصة الجانب الذي يتحدث فيه عن ضعفه ووهن عظمه وعجزه الظاهر[2] ، كما في قوله تعالى :« رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي »[3] فقد أشار سيدنا زكرياء إلى حالة الضعف التي أصابته وأن العظم قد

---

[1]–هاني يوسف أبو غليون، التناص الديني في شعر عمر بن ابي ربيعة، مجلة جيل الدراسات الادبية والفكرية ، ع52، ص100

[2]– السابق نفسه، ص: 100

[3]– سورة مريم، الآية 04، عن رواية ورش

وهن وهو عماد البدن ، لكن سيدنا زكرياء وهن عظمه بسبب الكبر، أما الشاعر فقد وهن عظمه وضعف جسده وهزل لا لكبر اعتراه ولكن بسبب هجر محبو بته هند له[1] فيقول :

رَبَّ قَدْ شَفَنِي وَأَوْهَنَ عَظْمِي *** وَبَرَانِي وَزادَنِي فَوْقَ جُهْدِي [2]

ليعبر الشاعر عن مدى الضرر الذي وقع على جسده بسبب هجر محبوبته (هند) أن لا صبر له على هجرها وبعدها ، فأحدث هذا الهجر فيه الوهن والنحول وعجز في قدرت التحمل ، وقد ترك هذا التناص للقارئ حرية تخيل مدى الحالة الجسدية التي بات فيها ، وعند دراسة البناء التناصى نجد الشاعر قد غير أسباب الوهن ففي السياق القرآني كان الكبر هو السبب الوحيد، أما في النص الجديد فقد أظهر الشاعر أسبابا جديدة لا علاقة لها بالنص المرجعي وهي عجز هند له وظهر في النص الجديد إشارات مرجعية تحيل القارئ إلى النص المرجعي وهي (وهن عظمي) فأضاف التناص معنى دلالي جديد عندما انزاح الشاعر من كبر السن إلى وهن الحب ليعبر لنا عن شدة معاناته في حب هند فهو انتقل من التعجب إلى الشكوى ، وهذا ما أسهم في وضوح المعنى.[3] فما تنوعت استحضارات الخفيف أيضا للقرآن الكريم مابين إيحاء لمضمون الآية أو فكرتها الأساسية ، او استدعاء بعض المفردات والتراكيب القرآنية أو إشارة إلى القصص القرآني بأحداثه وشخصياته ،هذا الغالب الأعم الأكبر من ديوانه فلا تكاد تخلو قصيدة من ديوانه الكبير من تناص مع آية

[1]– هاني يوسف، التناص الديني في شعر عمر بن ابي ربيعة ، مرجع سابق ص: 100

[2]– عمر بن ابي ربيعة ، ديوان عمر بن ابي ربيعة، ص385

[3]– شهرة زاد صحوي، الإنزياح الدلالي في النص الغزلي عمر بن ابي ربيعة انموذجا، ط 2016، ص: 64

في كتاب الله تعالى أو أخذ لفظة من ألفاظه المباركة وصياغتها في قوالب شعرية تناسبها ، أو استحضار معنى من معاني القرآن الجامحة الرائعة ، ومن تلك الإستحضارات في قصيدة (إلى النهر الغاضب)[1]

تَوالَتْ عَلَيْهَا عِجافُ السِّنِينَ*** وَأَعْمَى التَّنَابِذَ رِعْيانِهِ[2]

فقد استوحى القصة القرآنية لسيدنا يوسف عليه السلام وهي قد حدث في مصر وكان القاسم المشترك بين ما حدث قديما وما حدث مما يذكره الخفيف هو نهر النيل ونقصانه وترتب على ذلك السنين العجاف وهذا مصطلح قرآني تناص معه الخفيف[3] قال تعالى :" **يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِي سَبْعِ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعِ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ لَعَلِّي أَرْجِعُ إِلَى النَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَعْلَمُونَ** "[4]

فالسنين العجاف والمقصود بها الشديدة هي من التناص مع القرآن الكريم وبقية أبيات القصيدة تؤكد معنى هذه القصة ومنها :

وَذَاقَ بِنُوها بِأَوْطَانِهِمْ*** صُنُوفِ الْعَذابِ وَأَلْوانِهَا

الَمْ تَرَى كَيْفَ دَهَاهَا الْكَسَادَ*** وَكَادَ يُدَمِّرُ عُمْرَانَها[5]

---

[1]– محمد عمر أبو ضيف، التناص عند محمود خفيف، كلية اللغة العربية باسيوط المجلة العربية العدد 35 ج3 2016 ص:

[2]– محمود الخفيف ، ديوان محمد الخفيف ، المرجع نفسه ص 208

[3]– محمد عمر ابو ضيف، التناص عند محمو الخفيف، مرجع سابق ص:

[4]– سورة يوسف الآية 45–46

[5]– محمود الخفيف، ديوان محمود الخفيف، ص: 105

وفي نفس القصيدة يتناص الشاعر مع القرآن الكريم مع أسلوبه وطريقته فيذكر موقف خروج ديدان الأرض من كثرة جفافها وقلة مائها وهو من علامات الخراب ودوافع الخوف الشديد للناس يجعله يستحضر موقف يوم القيامة حيث تلفظ الأرض للناس كما لفظت ديدانها [1] الآن يقول :

ضاقَتِ الْأَنْفُسِ حِيناً وَبَدَتْ ***نَذْرُ الرَّجْفَة لِلْمُسْتَهْزِئِينِ

وَقُولَهُ يَضُجُّ بُوَيْلاتِ هَذَا السُّكُونُ*** كَأَنَّما الْأَرْضُ بِهِ راجِفَةً [2]

فهذه الألفاظ (نذر) و(الرجفة) و(المستهزئين) كلها ألفاظ قرآنية استعملت في كتاب الله كثيرا قال تعالى(فكيف كان عذاب ونذر)[3] " فأخذتهم الرجفة " [4]–" يوم ترجف الأرض والجبال " [5] " إنا كفيناك المستهزئين" [6]

ومما أخذه من كتاب الله ومفرداته فيما يخدم معانيه في حديثه في قصيدة وحي الحرب وسماها وداع يقول فيها

أَفِي وَمْضَةٍ تَتَلَظَّى الْجَحِيمِ *** وَفِي خَطَرَةٍ تَرْجِفُ الرَّاجِفَةِ؟ [7]

ويتضح أن هذا مأخوذ من قوله تعالى :" يوم ترجف الراجفة "[1] القرآن الكريم يستخدمها في إظهار الهول وبيان الكرب يوم القيامة ، والخفيف أخذها ليظهر ما يعانيه أهل الحروب من

---

[1]– بنيس محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها مرجع سابق ص: 253

[2]– محمد الخفيف ، ديوان محمد الخفيف ،ص229

[3]– سورة القمر، الآية 15–16 رواية ورش

[4]– سورة الأعراف الآية، 77 عن رواية ورش

[5]– سورة المزمل، الآية 13 رواية ورش

[6]– سورة الحجر، الآية 94–94 رواية ورش

[7]– محمود الخفيف، ديوان محمود الخفيف، ص: 314

هلع وفزع ورعب وكرب فأخذ الأسلوب ومعناه ، وقد استكمل في البيت الذي يليه تصوير الحالة بألفاظ قرآنية فقال :

وَتَمْضِي رَحَى الْمَوْتَ فِي ضِحَةٍ *** تَبَيْتِ الْقُلُوبَ لَها واجِفَةً [2]

وقد أخذه من قوله تعالى :" قلوب يومئذ واجفة "[3]

والقرآن يقصد قلوب الكفار يوم القيامة فهي خائفة قلقة مضربة من شدة الخوف ،والخفيف يأخذ هذا التوصيف لقلوب من يعاني أهوال الحرب ويصطلي بنارها وفي قصيدة الطائر السجين يأخذ الأسلوب القرآني بألفاظه " **مَا هَذَا إِلَّا بَشَرٌ مِثْلُكُمْ يَأْكُلُ مِمَّا تَأْكُلُونَ مِنْهُ وَيَشْرَبُ مِمَّا تَشْرَبُونَ** "[4]

في القرآن جاء الأسلوب بالحديث عن الغائب حيث يتحدث الملأ وكبراء مع بقية قومهم لي ينفوا عن نبي النبوة مستشهدين بأنه ممن يأكل الطعام ويعنون لازمة وهو الإخراج ودخول الأماكن المستغزرة وهي من الكنايات أو كما يقول القرطبي : فلا فضل له عليكم بأنه محتاج إلى الطعام والشراب كأنتم استعمل الخفيف هذا الأسلوب القرآني فقال :

حَسِبُوا أَنَّكَ فِيهِمْ ناعِمٌ *** لَا تَأْكُلُ مِمَّا يَأْكُلُونَ؟ [5]

---

[1]– سورة النازعات الآية 5–6 رواية ورش

[2]– محمود الخفيف ، ديوان محمود الخفيف ، ص 348

[3]– سورة النازعات الاية 7–8عن رواية ورش

[4]– سورة المؤمنون الآية 32–33 رواية ورش

[5]– محمود الخفيف، ديوان محمود الخفيف، ص: 424

ولكن الشاعر استعمله في الحديث مع المخاطب فلم يختلف إلا باختلاف نوعي الحديث من الغائب الى المتكلم لكن الموقف والاستعمال واحد للألفاظ وسياقاتها ،فقال له إنهم مخطئون في تصورهم انك انعم منهم عيشا وأعلى منهم حياتا والدليل إلا تطعم من طعامهم وتشرب من شرابهم وفي قصيد الطائر السجين أخذ ألفاظ قرآنية ومنها صحاف والتي أخذها من قوله تعالى" **يُطَافُ عَلَيْهِم بِصِحَافٍ مِّن ذَهَبٍ وَأَكْوَابٍ** "[1]

وَصِحَافٍ وَشَرَابٍ طاهِرٍ *** وَهُدُوءٍ لَمْ يَنْلِهِ المُتَرَفُونَ [2]

وكذلك شراب ولكنها من ألفاظ المستعملة كثيرا على السنة الشعراء ومن ألفاظ القرآن التي استعملها الخفيف في قصيدة الطائر السجين يتحدث عن السعادة التي كان يعيش السجين فيها قبل هذا السجن وأنه كان لا يعرف معنى الضرر ولا الحزن ولكنه كان يعيش في سعادة كبيرة وفرحة تعدل دخول الجنة فستخدم ألفاظ القرآن (ظلال) و(عيون)

أَيْنَ مَا تَلْقَاهُ فِي أَغْلالِهِمْ*** مِنْ ظِلالٍ كُنْتِ فِيها وَعُيُونُ؟ [3]

[1]– سورة الزخرفة الآية 70 رواية ورش

[2]– محمد الخفيف، ديوان محمد الخفيف ، ص: 222

[3]– السابق نفسه ص: 231

وقد أخذها من قوله تعالى " إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي ظِلَالٍ وَعُيُونٍ"[1]

لكن الله جاء بها في الحديث

عن جزاء في متقين في الجنة ولكن الخفيف كما بينا استخدمها في الحديث عن حالة السجين قبل سجنه بالمقارنة بحالته بعدها ، وقد استمر في تصوير الحالة في القصيدة فقال :

وَطَعَامٍ لَمْ يَكُنْ ذَا غِصَّةٌ *** يُكَدِّرْ لَدَيْكِ الطَّاعِمُونَ [2]

فحال المسجون قبل سجنه في طعامه كانت مترفة حيث كان يأكل طعام الطيب المستساغ حيث أبدلوه في السجن بطعام يغص به الآكل ولا يستسيغه الطاعم .

وقد أخذه من قوله تعالى " **وَطَعَامًا ذَا غُصَّةٍ وَعَذَابًا أَلِيمًا** "[3]

وهذا الوصف استعمله ربنا تبارك وتعالى في وصف طعام أهل النار فبين أن طعامهم بهذا الوصف الشديد والذي استعمله الخفيف في وصف طعام السجين ومن أساليب الخفيف التي استقاها اقتبسها من القرآن الكريم حيث يقول :

قَتَلَ الْإِنْسَانِ مَا أَظْلَمَهِ*** وأَبْه الْعُدْوانَ والْغَدْرِ الْمُهَينِ [4]

---

[1]- سورة المرسلات الآية 40-41

[2]- محمود الخفيف ، مجع سابق رص231

[3]- سورة المزمل الآيتِ 12-13

[4]- محمود الخفيف ، ديوان محمد الخفيف ص 292

فالشطر الأول مأخوذ بأسلوبه وألفاظه من الآية الكريمة وهي قوله تعال " **قُتِلَ الإِنسَانُ مَا أَكْفَرَهُ**" [1] لكن القرآن تحدث كما يقول العلماء عن عقبة بن أبي لهب وكان آمن ثم ارتد وقال آمنت بالقرآن كله إلا سورة النجم فأنزل الله هذه الآية والمعنى أنه لعن أو عذب ، لكن الخفيفة أخذها ولم يتحدث بالكفر لأنه لا يجاز له ولا يحل وذكر أنه ما أظلمه ، والظلم هو تجاوز الحد وهو من ظواهر الإنسان ومظاهره التي تبدو بجلاء . [2]

4- التناص في الحديث النبوي الشريف:

لقد تأثر الشعراء بالحديث النبوي الشريف، وهو المصدر الثاني للتشريع بعد القرآن الكريم، وقد جاء مفسرا لكثير مما جاء في القرآن ، لذللك استلهم الشعراء كثيرا من الأحاديث النبوية الشريفة لفظا ومعنى،فكان الحديث حقلا واسعا من لحقول اتكائهم على مافيه من من المعاني والأفكار[3].

---

[1]- سورة عبس الآية 16-17

[2]- محمد عمر أبو ضيف، التناص عند محمود الخفيف مرجع سابق، ص:

[3]- ظاهر محمد زواهرة ، التناص في الشعر العربي المعاصر، ط1، 2013، دار حامد للنشر والتوزيع ص: 131

ففي قصيدة " في انتظار تأبط شرّا " يستلهم الشاعر محمود حيدر الحديث عن مكحول " أن عمر بن الخطاب كتب إلى أهل الشام أن علمو أولادكم السباحة والرمي والفروسية" .

-أقول الحقّ

فقد جاء إلينا،

والدنيا غارقة في العتمة،

طفلا منبوذًا ،

مكسور الخاطر،

لا يعرف من أين آتى...

وربيّناه على العزلّ ،

وعلمّناه المشي،

وعلمّناه ركوب الخيل،

وعلمّناه الشّعر،

وعلمّناه السّحر ،

وعلمّناه الفقه ،

وعلمّناه.. أصول الدين

لكن...

كانت أوّل ضربةِ سيفٍ

في رأس أبينا الطّيب

.. قحطان[1] .

إنّ الشاعر حين استدعي الحديث النبوي الشريف لم يعمد إلى مجرد المحاكاة، وإنما أراد أن يبيِّن لنا سوء عاقبة الحسنى حين تكون في غير مكانها، فبعد أن تعلم اليهود كلّ فنون الفروسية أصاب من علّمه[2].

يتخذ سميح القاسم مضموناحديث النبوي : فيما يروي عن ابي هرير رضي الله عنه قال : وكلني رسول الله صلى الله عليه وسلم بحفظ زكاة رمضان فأتاني آت فجعل يحثو من الطعام فأخذته فقلت لأرفعنك إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم – فذكر الحديث – فقال إذا أويت إلى فراشك فاقرأ آية الكرسي، لن يزال عليك من الله حافظ، ولا يقربك شيطان حتى تصبح فقال النبي: (صدقك وهو كذوب ذاك شيطان)[3] ، من حديث الرسول صلى الله عليه وسلم من قرأ آية الكرسي دبر كل صلاة مكتوبة لم يمنعه من دخول الجنة إلا الموت" [4].

يقول سميح القاسم :

-إنسٌ وجنٌّ في ثيابكَ

آيةُ الكرسيّ

لمْ تشفعْ

---

[1]– حيدر محمود، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 50–49

[2]– ظاهر زواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق ص: 132

[3]– البخاري، بن اسماعيل أبو عبد الله البخاري الجعفي، (1407–1987)، الجامع الصحيح المختصر، ط3، تحقيق مصطفى ديب البغا أستاذ الحديث وعلومه في كلية الشريعة– جامعة دمشق، اليمامة بيروت: دار ابن كثير، ج3، ص: 1194

[4]– الطبراني، سليمان بن أحمد بن أيوب أبو القاسم الطبراني، (1404–1983)، المعجم الكبير، ط2، تحقيق: حمدي بن عبد المجيد السلفي، الموصل: مكتبة العلوم والحكم، ج8، ص:114

ولم تردعْ

صلاتُك أخطأت محرابها

حاذِرْ

سماؤك أوصدت أبوابَها

وارتاحَ ربُّكَ [1].

يكثر حيدر محمود من استدعاء الحديث النبوي الشريف في شعره ، ويحاول من خلال استثماره الحديث النبوي الشريف الإبانة عن رؤيته الشعرية، وإيصالها من خلال منبع غن ي بالإمكانات وهو الحديث النبوي الشريف[2].

لقد بنى حيدر محمود الكثير من قصائده على الحديث النبوي الشريف، يقول حيدر من قصيدة " اعتذار للاقصى ":

–ستكونون كثيرين

كثيرين، كثيرين، ولكن لا أحدْ

وستمتدون (مثل الموج)

في كل بلدْ

ثم، ترتدون (كالإسفنج)

لا يبقى لكم زرع، ولا يبقى لكم ضرع، ولا يبقى لكم ولدْ

[1]– سميح القاسم، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 180–181

[2]– ظاهر زواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، ص: 134

لا تُصدَّقنا

إذا قلنا: سناتيكَ لنفديكَ

فلن يأتي أحد ؟

وإذا امتدتْ يدُ الهدم ،.... فلن تمتدَّ كي تبنيك،

من هذي الملايين التي تَهدُرُ يدْ

لا يَغُرنكَ.... العددْ

فهو يا (أقصى) غُثاءٌ كغُثاءِ السَيل

لا وزن له ... وهو زبدْ[1] .

إن الشاعر من خلال هذا النص يقوم على استدعاء قول الرسل صلى الله عليه وسلم : " يوشك الأمم أن تداعى الأكلة إلى قصعتها، فقال قائل : ومن قلة نحن يومئذٍ؟ قال : بل أنتم كثير، ولكنكم غثاء السيل، ولينزعنَّ الله من صدور عدوكم المهابة منكم، وليقذفنَّ في قلوبك م الوهن، فقال قائل: يارسول الله، وما الوهن؟ قال: حب الدنيا وكراهة الموت" [2].

ويتناص أمل دنقل مع الحديث النبوي الشريف إذ يقول :

-خريطة مبتورة الأجزاء

كان اسمها "سيناء"

ولطخةٌ سوداءٌ

---

[1]- حيدر محمود، الأعمال الشعرية ، مرجع سابق، ص: 101-103

[2]- أخرجه أحمد في " المسند" ج5، ص : 278، وأبو داوود (487) واللفظ له، من حديث ثوبان، يرفعه إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم وسليمان بن الأشعث أبو داود السجستاني الأزدي، سنن أبي داود، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الفكر ج2، ص: 514، مع الكتاب: تعليقات كمال يوسف الحوت، والأحاديث مذيلة بأحكام الألباني عليها.

تملأ كل الصورة

نقش

" الناس سواسيةٌ – في الذّل – كأسنان المشطْ "

ينكسرون – كأسنان المشطْ

في لحية شيخ النفطْ.[1]

يستدعي الشاعر قول الرسول صلى الله عليه وسلم فيما يروى عن أنس بن مالك قال رسول الله صلى الله عليه وسلم "الناس كأسنان المشط "[2] وهو لا يغير في متن الحديث شيئا، وربما هذه إشارة قصدية أراد الشاعر من ورائها أن يبين حال الامة كما هو ، وأن الأمة غير قادرة على تغيير حالها إلى الأفضل، لذلك ترك الحديث النبوي بلفظه في شعره، ليبين عجز الأمة عن تحقيق النصر والعزة[3].

نستنتج إذن أن توظيف النصوص النبوية من أكثر المصادر الدينية حضورا وأوفرها حظوة في الشعر العربي المعاصر ، وذلك لما تشتمل عليه من آداب وشرح غامض للقرآن، وهو من أعلى روافد الأدب بشكل فني سهل ويزيد من إثراء النص الشعري ويفتح أفاق رحبة من الخيال .

---

[1]– أمل دنقل، الأعمال الشعرية، 1995، مكتبة مدبولي ص: 388

[2]– القضاعي، محمد بن سلامة بن جعفر أبو عبد الله، (1407– 1986)، مسند الشهاب، ط2، تحقيق حمدي بن عبد المجيد السلفي، بيروت: مؤسسة الرسالة، ص: 145

[3]– ظاهر زواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق ص: 139

الفصل الثالث:

تجليات التناص في قصيدة خطبة الهندي الأحمر لمحمود درويش

أولا: قصيدة خطبة الهندي الأحمر – ما قبل الأخيرة – أمام الرجل الأبيض،

ثانيا: شرح لقصيدة خطبة الهندي الأحمر ماقبل الأخيرة أمام الرجل الأبيض

ثالثا: تجليات التناص في خطبة الهندي الأحمر

أ–العنوان: ترقب وانتظار

ب–القصيدة والعالم

ج–المعادل الموضوعي

1 قصيدة: خطبة الهندي الأحمر– ماقبل الأخيرة أمام – الرجل الأبيض

" هل قلت موتى؟

لَا مَوْتُ هُنَاكَ..

هُنَاكَ،فَقَطْ،تَبْدِيلَ عَوَالمَ"

سَيَّاتِلَ زَعِيمُ دَوامِيشِ

1

إذا،نَحْنُ مِنْ نَحْنُ فِي الْمَسِيسِبِي.لَنَا مَا تَبْقَى لَنَا

مِنَ الأَمْسِ

لَكِنَّ لَوْنَ السَّمَاءِ تَغَيُّرُ،والْبَحْرُ شَرْقَاتَغَيْرُ،يَا سَيِّدَ الْبَيْضِ!يا سَيِّدَ

الْخَيْلِ،ماذَا تُرِيدَمِنَ الذَّاهِبِينَ إِلَى شَجَرِ اللَّيْلِ؟

عَالِيَةٍ رُوحَنَا،وَالْمُرَاعِي مُقَدَّسَةً،والنُّجُومِ

كَلامٍ يُضِيءُ..إِذا أَنْتَ حَدَّقَتْ فِيهَا قَرَأْتُ حِكايَتِنا كُلِّها:

وَلِدِنَا هُنَا بَيْنَ مَاءٍ وَنَارٍ..وَنُولَدَ ثَانِيَةً فِي الْغُيومِ

عَلَى حافَةِ السَّاحِلِ اللَّازُوَرْدِيِّ بَعْدَ الْقِيامَةِ..عَمَّا قَلِيلٌ

فَلَا تَقْتُلُ الْعُشْبَ أَكْثَرَ،لِلْعِشْبِ رُوحَ يُدافِعُ فَينَاعَن الرُّوحَ فِي

الْأَرْضِ

يَا سَيِّدَ الْخَيْلِ!عِلَمَ حِصَانِكَ أَنْ يَعْتَذِرَ

لِرُوحِ الطَّبِيعَةِ عَمَّا صَنَعَتْ بِأَشْجارِنا:

آهِ،يا أُخْتِي الشَّجَرَةِ

لَقَدْ عَذْبُوكَ كَمَا عَذْبُونِي

فَلَا تَطْلُبِي الْمَغْفِرَةِ

لَحَطَّابِ أُمِّي وَأُمِّكَ...

2

..لَنْ يَفْهَمُ السَّيِّدُ الأَبْيَضُ الْكَلِماتِ الْعَتِيقَةِ

هُنا،في النُّفُوسِ الطَّلِيقَةَ بَيْنَ السَّماءِ وَبَيْنَ الشَّجَرِ..

فَمِنْ حَقِّ كُولُومْبُوس الْحَرِّ أَنْ يَجِدَ الْهِنْدِ فِي أَيِّ بَحْرٍ،

وَمِنْ حَقِّهِ أَنْ يُسَمِّيَ أَشْبَاحَنَا فُلَفلاً أَوْ هُنُوداً،

وَفِي وُسْعِهِ أَنْ يَكْسَرَ بِوَصْلَةَ الْبَحْرِ كَيْ تَسْتَقِيمُ

وَأَخْطَاءِ رِيحَ الشَّمَالِ،وَلَكِنَّهُ لا يُصَدِّقُ أَنَّ الْبَشَر

سَوَاسِيَّةً كَالْهَوَاءِ وَكَالَماءِ خارِجَ مَمْلَكَةِ الْخارِطَةِ!

وَأَنَّهُمْ يُولِدُونَ كَمَا تُولَدُ النَّاسُ فِي بَرْشَلُونَةَ،لَكِنَّهُمْ يَعْبُدُونَإِلَهُ

الطَّبِيعَةِ في كُلِّ شَيْءٍ...وَلَا يَعْبُدُونَ الذَّهَب..

وَكُولُومبُوسُ الْحَرِّ يَبْحَثُ عَنْ لُغَةٍ لَمْ يَجِدْها هُنا،

وَعَنْ ذَهَبَ فِي جُمَاجِمِ أَجْدَادِنَا الطَّيِّبِينَ،وَكانَ لَهُ

مَا يُرِيدُ مِنَ الْحَيِّ وَالْمَيْتِ فِينا.إذا

لِمَاذَا يُواصِلُ حَرْبَ الْإِبادَةِ،مِنْ قُبْرِهِ،لِلنِّهايَةِ؟

وَلَمْ يَبْقَ مِنَّا سِوَى زِينَةٍ لِلْخَرَابِ،وَرِيشٌ خَفِيفٍ عَلَى

ثِيَابِ الْبُحَيْرَاتِ.سَبْعُونَ مِلْيُونَ قَلْبٍ فَقَأْتَ..سَيَكْفِي

وَيَكْفِي،لِتَرْجِعَ مِنْ مَوْتِنا مَلَكاً فَوْقَ عَرْشِ الزَّمانِ الْجَدِيدِ..

أَمَّا آنَ أَنْ نَلْتَقِيَ،يا غَرِيبَ،غَرِيبِينَ فِي زَمَنٍ وَاحِدٍ؟

وَفِي بَلَدٍ واحِدٌ،مِثْلَمَا يَلْتَقِيَ الْغُرَباءِ عَلَى هاوِيَةٍ؟

لَنَا ما لَنَا...وَلَنَا مَا لَكُمْ مِنْ سَماءِ

لَكُمْ مَا لَكُمْ...وَلَكُمْ ما لَنا مِنْ هَوَاءٍ وَمَاءٍ

لَنَا ما لَنا مِنْ حَصَى...وَلَكُمْ مَا لَكُمْ مِنْ حَدِيدٍ

تَعالَ لِنَقْتَسِمِ الضَّوْءِ فِي قُوَّةِ الظِّلِّ،خُذْ ما تُرِيدُ

مِنَ اللَّيْلِ،وَاتْرُكَ لَنا نَجْمَتَيْنِ لَنْدَفِنَ أَمْوَاتِنَا فِي الْفَلَكِ

وَخُذْ ما تُرِيدُ مِنَ الْبَحْرِ،وَاتْرُكَ لَنَا مَوْجَتَيْنَ لِصَيْدِ السَّمَكِ

وَخُذْ ذَهَبَ الْأَرْضُ وَالشَّمْسِ،وَاتْرُكَ لَنا أَرْضُ أَسْمَائِنا

وَعْدٌ،يَا غَرِيبٌ،إِلَى الْأَهْلِ...وَابْحَثَ عَنِ الْهِنْدِ

.3

..أَسْمَاؤُنا شَجَرٌ مِنْ كَلامِ الْإِلَهِ،وَطَيْرَ تَحَلُّقٍ أَعْلَى

مِنَ الْبُنْدُقِيَّةِ.لا تَقْطَعُوا شَجَرُ الِاسْمُ يا أَيُّهَا الْقَادِمُونَ

مِنَ الْبَحْرِ حَرْباً،وَلا تَتْفَثُوا خَيْلَكُمْ لَهَباً فِي السُّهُولِ

لَكُمْ رَبَّكُمْ وَلِنَا رَبْنَا،وَلَكُمْ دِينَكُمْ وَلْنَا دَيْنَنَا

فَلا تَدْفَنُوا اللهَ فِي كُتُبٍ وَعَدْتُكُمْ بِأَرْضٍ عَلَى أَرْضِنا

كَمَا تَدْعُونَ،وَلا تَجْعَلُوا رَبَّكَمْ حاجِباً فِي بلاطِ الْمَلِكِ!

خَذُوا وَرَدْ أَحْلَامِنَا كَيْ تَرَوْا ما نَرَى مِنْ فَرَحٍ!

وَنامُوا عَلَى ظَلِّ صَفْصافِنا كَيْ تَطِيرُوا يُمَاماً يُمَاماً

كَمَا طَارَ أَسْلَافُنا الطَّيِّبُونَ وَعَادُوا سَلَاماً سَلَاماً،

سَتَتْقُصُكُمْ،أَيُّها الْبِيْضُ،ذُكْرَى الرَّحِيل عَنِ الْأَبْيَضِ الْمُتَوَسِّطِ

وَسَتَتْقَصُكُمُ عُزْلَةَ الْأَبَدِيَّةِ فِي غابَةٍ لا تُطِلُّ عَلَى الْهاوِيَةِ

وَتَتْفَصُكُمْ حِكْمَةَ الِانْكِسَارَاتِ،تَتْقُصُكُمْ نَكْسَةٍ فِي الْحُرُوبِ

وَتَتَقِّصُكُمْ صَخْرَةٌ لَا تُطِيعُ تَدْفَقُ نَهْرُ الزَّمانِ السَّرِيعِ

سَتَتْقُصُكُمْ سَاعَةً لِلتَّأَمُّلِ فِي أَيِّ شَيْءٍ،لَتُنْضِجَ فِيكُمْ

سَماءٍ ضَرُورِيَّةٌ لِلتُّرَابِ،سَتَتَقِّصُكُمْ سَاعَةً لِلتَّرَدُّدِ مَا بَيْنَ دَرْبٍ

وَدَرْبَ،سَيَتَقُصُكُمْ يُورُبِيدُوس يَوْماً،وَأَشْعَارُ كَنْعَانِ

وَالْبَابِلِيِّينَ،تَتْقُصُكُمْ

أَغَانِي سُلَيْمَانِ عَنْ شَوْلَمِيْتِ،سَيَنْقُصُكُمْ سُوْسَنَ لِلْحَنِينِ

سَتَنْقُصُكُمْ،أَيُّها الْبِيْضُ،ذُكْرَى تُرَوِّض خُيْلَ الْجُنونُ

وَقَلْبٍ يَحْكِ الصُّخُورِ لِتَصْقِلَهُ فِي نِداءِ الْكَمْنِجاتِ...يَنْقُصُكُمْ

وَتَنَقِّصُكُمْ حَيْرَةً لِلْمُسَدَّسِ:إِنْ كَانَ لا بُدَّ مِنْ قَتْلِنا

فَلَا تَقْتَلُوا الْكَائِنَاتِ الَّتِي صَادِقَتْنَا،وَلَا تَقْتُلُوا أَمْسَنَا

سَتَنْقُصُكُمْ هَدْنَةٍ مَعَ أَشْبَاحِنا فِي لِيْإِلَى الشِّتَاءِ الْعُقِيمَةِ

وَشَمْسٍ أَقَلَّ اشْتَعَالاً،وَبَدْرُ أَقَلُّ اكْتِمَالاً،لِتَبْدُو الْجَرِيمَةِ

أَقَلَّ احْتِفالاً عَلَى شَاشَةِ السِّينَمَا،فَخَذُوا وَقْتَكُمْ

لِكَيْ تَقْتَلُوا الله.../

4

..نَعْرِفُ ماذا يُخَبِّئُ هَذا الْغُمُوضِ الْبَلِيغَ لَنَا

سَماءٌ تَدَلَّتْ عَلَى مَلْحَنا تُسَلَّمَ الرُّوحُ.صَفْصافَةَ

تَسِيرُ عَلَى قَدَمِ الرِّيحِ،وَحَشَ يُؤَسِّسُ مَمْلَكَةً فِي

ثُقُوبِ الْفَضَاءِ الْجَرِيحُ..وَبَحَرَ يَمْلِحُ أَخْشابَ أَبْوابِنا،

وَلَمْ تَكُنِ الْأَرْضُ أَثْقَلَ قَبْلَ الْخَلِيقَةِ،لَكِنَّ شَيْئاً

كِهَذا عَرَفْناهُ قَبْلَ الزَّمانِ..سَتَرْوِي الرِّياحَ لَنا

بِدَايَتِنَا والنِّهَايَةِ،لَكِنَّنا نَنْزِفُ الْيَوْمِ حَاضِرْنَا

وَنَدْفِنُ أَيَّامِنا فِي رَمَادِ الْأَسَاطِيرِ،لَيْسَتْ أَثِينَا لَنَا،

وَنَعْرِفَ مَا هَيَّأَ المَعْدِنِ السَّيِّدُ الْيَوْمِ مِنْ أَجْلِنَا

وَمِنْ أَجْلِ آلِهَةٌ لَمْ تُدافِعْ عَنِ الْمِلْحِ فِي خُبْزِنا

وَنَعْرِفُ أَنَّ الْحَقِيقَةَ أَقْوَى مِنَ الْحَقِّ،نَعَرَفُ أَنَّ الزَّمانَ

تَغَيَّرَ ،مُنْذُ تَغَيِّرَ نَوْعِ السَّلَاحِ.فَمَنْ سَوْفَ يَرْفَعُ أَصْوَاتَنَا

إِلَى مَطْرٍ يابِسٍ فِي الْغُيُومِ? وَمَنْ يَغْسِلِ الضَّوْءِ مِنْ بَعْدِنا

وَمِنْ سَوْفَ يَسْكُنُ مَعْبَدُنا بَعْدَنَا? مِنْ سَيَحْفِظُ عَادَاتِنا

مِنَ الصَّخَبِ الْمَعْدَنِي?"نُبَشْرُكُمْ بِالْحَضَارَةِ"قالَ الْغَرِيبِ،وَقالَ:أَنا

سَيِّدَ الْوَقْتُ،جِئْتُ لِكَيْ أَرْثَ الْأَرْضَ مُنْكُمْ،

فَمَرُّوا أَمامِي،لِأُحْصِيكُمْ جُثَّةَ جُثَّةَ فَوْقَ سَطْحِ الْبُحَيْرَةِ

"أُبَشْرَكُمْ بِالْحَضَارَةِ"قالَ،لِتُحْيَا الْأَنَاجِيلِ،قالَ،فَمَرُوا

لِيَبْقَى لِيَ الرَّبُ وَحْدِي،فَإِنَّ هُنُوداً يَمُوتُونَ خَيْرَ

لِسَيِّدِنَا فِي الْعَلَى مِنْ هُنُودٍ يَعِيشُونَ،وَالرَّبْ أَبْيَضَ

وَأَبْيَضُ هَذا النَّهَارِ :لَكُمْ عَالَمٌ وَلْنَا عَالَمٌ

يَقُولُ الْغَرِيبُ كَلاماً غَرِيباً،وَيَحْفَرُ فِي الْأَرْضِ بِئْراً

لِيُدْفَنَ فِيها السَّماءَ.يَقُولُ الْغَرِيبُ كَلاماً غَرِيباً

وَيَصْطَادُ أَطْفَالُنَا وَالْفِرَاشِ.بِماذا وَعَدْتُ حَدِيقَتِنَا يَا غَرِيبَ؟

بُوَرْدٍ مِنَ الزَّنْكِ أَجْمَلَ مِنْ وَرْدِنا? فَلْيَكُنْ ما تَشَاءُ

وَلَكِنْ،أَتَعَلَّمَ أَنَّ الْغَزَالَةَ لَا تَأْكُلُ الْعُشْبُ إِنَّ مَسَّهَ دِمْنَا؟

أَتَعَلَّمَ أَنَّ الْجَوَامِيسَ إِخْوَتَنَا والنَّبَاتَاتِ إِخْوَتِنا يا غَرِيبَ؟

فَلَا تُحْفِرُ الْأَرْضِ أَكْثَرَ !لَا تَجْرَحُ السُّلَحْفاةُ الَّتِي

تَنَامُ عَلَى ظَهْرِها الْأَرْضِ،جَدَّتُنا الْأَرْضِ،أَشْجَارَنَا شَعْرُها وَزِينَتُنَا

زَهْرَهَا."هَذِهِ الْأَرْضَ لَا مَوْتَ فِيهَا"،فَلا

تَغَيَّرَ هَشَاشَةٌ تَكْوِينِهَا!لَا تَكْسَرُ مَرَايَا بَساتِينِها

وَلا تَجْفُلُ الْأَرْضِ،لا تَوْجَعُ الْأَرْضِ.أَنْهَارُنا خَصْرَهَا

وَأَحْفَادِهَا نَحْنُ،أَنْتُمْ وَنَحْنُ،فَلا تَقْتُلُوهَا....

سُنَذْهَبُ،عَمَّا قَلِيلٍ،خَذُوا دُمْنا وَاتْرَكُوها

كَمَا هِيَ،

أَجْمَلَ ما كَتَبَ اللهُ فَوْقَ الْمِيَاهِ،

لَهُ...وَلَنا

سِنَسْمِعُ أَصْوَاتِ أَسْلافِنا فِي الرِّياحِ،وَنُصْغِي

إِلَى نَبْضِهِمْ فِي بَرَاعِمِ أَشْجَارِنَا.هَذِهِ الْأَرْضِ جَدَّتُنا

مُقَدَّسَةٌ كُلِّهَا،حَجَراً حَجَراً،هَذِهِ الْأَرْضُ كُوخٌ

لآلِهَةُ سَكَنَتْ مَعَنا،نَجَمَةً نَجْمَةً،وَأَضاءَتْ لَنَا

لِيإِلَى الصَّلاةُ..مَشَيْنا حُفاةً لِنَلْمِسِ رُوحَ الْحَصَى

وَسِرْنا عُرَاةً لِتَلْبَسَنَا الرُّوحِ،رُوحَ الْهَوَاءَ،نَسَاءاً

يَعُدْنُ إِلَيْنا هَبَاتُ الطَّبِيعَةِ تَارِيخِنَا كَانَ تَارِيخُهَا.كانَ لِلْوَقْتِ

وَقْتَ لِنُولِدَ فِيها وَنَرْجِعَ مِنْها إِلَيْهَا:نَعِيدٌ إِلَى الْأَرْضِ أَرْواحَها

رُوَيْداً رُوَيْداً.وَنَحْفَظُ ذِكْرَى أَحْبَتْنا فِي الْجِرارِ

مَعَ الْمِلَحِ وَالزَّيْتِ،كُنَّا نَعْلَقُ أَسْماءَهُمْ بِطُيُورِ الْجَداوِلِ

وَكُنَّا الْأَوَائِلُ،لا سَقْفَ بَيْنَ السَّمَاءِ وَزَرْقَةُ أَبْوابُنا

وَلَا خِيلَ تَأْكُلُ أَعْشابُ غِزْلَانِنا فِي الْحُقُولِ،وَلَا غَرْبَاءَ

يَمُرُّونَ فِي لَيْلِ زَوْجاتِنا،فاتْرَكُوا النَّايَ لِلرِّيحِ تَبْكِي

عَلَى شَعْبِ هَذا الْمَكَانِ الْجَرِيحُ..وَتَبْكِي عَلَيْكُمْ غَداً..

وَتَبْكِي عَلَيْكُمْ...غَدا!

5

وَنَحْنُ نَوْدِعَ نِيرَانَنا،لا نَرْدُ التَّحِيَّةِ..لا تَكْتُبُوا

عَلَيْنَا وَصَايَا الْإِلَهِ الْجَدِيدُ،إِلَهُ الْحَدِيدِ،وَلا تَطْلُبُوا

مُعَاهِدَةً لِلسَّلَامِ مِنَ الْمِيِّتِينِ،فَلَمْ يَبْقَ مِنْهُمْ أَحَدٌ

يُبَشِّرُكُمْ بِالسَّلَامِ مَعَ النَّفْسِ والْآخَرِينَ،وَكُنَّا هُنَا

نُعْمُرُ أَكْثَرَ،لَوْلا بَنادِقُ إِنْجِلْتَرَا والنبيذِ الْفَرَنْسِيِّ وَالْإِنْفُلُونزا،

وَكُنَّا نَعِيشُ كَمَا يَنْبَغِي أَنْ نَعِيشَ بِرِفْقَةِ شَعْبِ الْغَزالُ

وَنَحْفَظُ تَارِيخُنَا الشَّفَهِيَ،وَكُنَّا نُبْشُرُكُمْ بِالْبَراءَةِ وَالْأُقْحُوانِ

لَكُمْ رَبَّكُمْ وَلِنَا رَبْنَا،وَلَكُمْ أَمْسَكُمْ وَلْنَا أَمْسِنا،وَالزَّمانِ

هُوَ النَّهْرُ حِينَ نُحْدُقُ فِي النَّهْرِ يَغْرُورَقِ الْوَقْتِ فِينا

أَلَا تَحْفَظُونَ قَلِيلاً مِنَ الشَّعْرِ كَيْ تَوَقَّفُوا الْمَذْبَحَةَ؟

أَلَمْ تُوَلَدُوا مِنْ نِساءٍ؟ أَلَمْ تُرْضَعُوا مِثْلَنَا

حَلِيبِ الْحَنِينِ إِلَى أُمِّهَاتِ؟ أَلَمِ تَرْتَدُوْا مِثْلَنَا أَجْنِحَةٌ

لِتَلْتَحِقُوا بِالسِّنَونَو.وَكُنَّا نُبْشُرُكُمْ بِالرَّبِيعِ،فَلا تَشْهَرُوا الْأَسْلِحَةِ!

وَفِي وُسْعِنا أَنْ نَتَبادَلَ بَعْضَ الْهَدايَا وَبَعْضِ الْغِناءِ

هُنا كَانَ شَعْبِي.هُنَا مَاتَ شَعْبِي.هُنَا شَجَرُ الْكَسْتِناءِ

يُخَبِّئُ أَرْوَاحَ شَعْبِي.سَيَرْجِعُ شَعْبِي هَواءٌ وَضُوءاً وَمَاءً،

خَذُوا أَرْضَ أُمِّي بِالسَّيْفِ،لَكِنَّنِي لَنْ أُوقِعَ بِاسْمِي

مُعَاهَدَةَ الصَّلْحُ بَيْنَ القَتِيلِ وَقاتِلَهِ،لَنْ أُوقِعَ بِاسْمِي

عَلَى بَيْعِ شِبَرٍ مِنَ الشَّوْكِ حَوْلَ حُقُولِ الذُّرَةِ..

وَأَعْرِفُ أَنِّي أُوَدِّعُ آخَرَ شَمْسٍ،وَأَلْتَفِ بِاسْمِي

وَأَسْقَطَ فِي النَّهْرِ،أَعْرِفُ أَنِّي أَعُودُ إِلَى قَلْبِ أُمِّي

لِتَدْخُلَ،يَا سَيِّدَ الْبِيْضِ،عَصْرِكَ..فارْفَعَ عَلَى جُثَّتِي

تَماثِيلَ حُرِّيَّةٌ لا تَرُدَّ التَّحِيَّةَ،وَاحْفَرْ صَلِيبَ الْحَدِيدِ

عَلَى ظَلِّي الْحَجْرِي،سَأَصْعَدُ عَمَّا قَلِيلٌ أَعالِي النَّشِيدِ،

وَأَطْلَقَ فِيها عَصافِيرُ أَصْوَاتِنَا:هُهُنا انْتَصَرَ الْغُرَبَاءِ

عَلَى الْمِلحِ،واخْتَلَطَ الْبَحْرِ فِي الْغَيْمِ،وانْتَصَرَ الْغُرَبَاءِ

عَلَى قِشْرَةِ الْقَمْحِ فِينا،وَمَدُّوا الْأَنابِيبَ لِلْبَرْقِ والْكَهْرَبَاءِ

هُنا انْتَحَرَ الصَّقَرُ غَمَّاً،هُنا انْتَصَرَ الْغُرَبَاءِ

عَلَيْنا.وَلَمْ يَبْقَ شَيْءٌ لَنَا فِي الزَّمانِ الْجَدِيدُ

هُنا تَتَبَخَّرُ أَجْسَادُنا،غِيمَةً غِيمَةً،فِي الْفَضَاءِ

هُنَا تَتَلَأْلَأُ أَرْوَاحَنَا،نَجمَةً نَجْمَةً،فِي فَضاءِ النَّشِيدَ

6

سِيَمْضِي زَمَانٍ طَوِيلٍ لِيُصْبِحَ حاضِرَنَا ماضِياً مِثْلَنا

سَنَمْضِي إِلَى حَتْفِنا،أَوَّلاً،سَنُدَافِعُ عَنْ شَجَرِ نَرْتَدِيهِ

وَعَنْ جَرْسُ اللَّيْلِ،عَنْ قَمْرٍ،فَوقَ أَكْواخِنا نَشْتَهِيهِ

وَعَنْ طَيْشُ غِزْلَانِنَا سِنَدافَعُ،عَنْ طَيْنِ فَخَارْنَا سَنُدافَعَ

وَعَنْ رِيشِنا فِي جَنَاحِ الْأَغَانِيِّ الْأَخِيرةِ.عَمَّا قَلِيلَ

تُقِيمُون عالَمَكُمْ فَوْقَ عَالَمِنا:مِنْ مَقَابِرِنَا تَفْتَحُونَ الطَّرِيقِ

إِلَى الْقَمَرِ الاصْطِنَاعِيِّ،هَذَا زَمانِ الصِّناعَاتِ.هَذا

زَمانِ الْمَعَادِنِ،مِنْ قِطْعَةِ الْفَحْمِ تَبْزُغُ شَمْبانْيا الْأَقْوِياءِ..

هُنَالِكَ مَوْتَى وَمُسْتَوْطَنَاتٍ،وَمَوْتَى وَبُوَلْدُوزَرَاتٍ،وَمَوْتَى

وَمُسْتَشْفَيَاتٍ،وَمَوْتَى وَشَاشَاتٍ رادارٍ تَرْصَدُ مَوْتَى

يَعِيشُونَ بَعْدَ الْمَمَاتِ،وَمَوْتَى يَرْبُونَ وَحْشَ الْحَضارَاتِ مَوْتاً،

وَمَوْتَى يَمُوتُونَ كَيْ يَحْمِلُوا الْأَرْضَ فَوْقَ الرَّفاتِ..

إِلَى أَيْنَ،يَا سَيِّدَ الْبِيْضَ،تَأْخُذُ شَعْبِي..وَشَعْبَكَ

إِلَى أَيِّ هَاوِيَةٍ يَأْخُذُ الْأَرْضُ هَذَا الرُّوبُوتِ الْمُدْجَجُ بِالطَّائِرَاتِ

وَحَامِلَهُ الطَّائِرَاتُ،إِلَى أَيِّ هاوِيَةٍ رَحْبَةٍ تَصْعِدُونَ

لَكُمْ مَا تَشَاؤُونَ:رُوما الْجَدِيدَةَ،إِسْبَارْطَةَ التِّكْنُولُوجْيَا

وَ

أَيْدُيُولُوجْيَا الْجُنُونِ،

وَنَحْنُ،سَنَهْرُبُ مِنْ زَمَنٍ لَمْ نُهَيِّئْ لَهُ،بَعْدَ،هَاجِسْنا

سَنَمْضَى إِلَى وَطَنِ الطَّيْرِ سَرْباً مِنَ الْبَشَرِ السَّابِقَيْنِ

نُطَلُ عَلَى أَرْضِنا مِنْ حَصَى أَرْضِنا،مِنْ ثُقُوبِ الْغُيُومِ

نُطَلُ عَلَى أَرْضِنا،مِنْ كَلامِ النُّجُومِ نَطَلُّ عَلَى أَرْضِنا

مِنْ هَوَاءِ الْبُحَيْرَاتِ،مِنْ زَغْبِ الذُّرَةِ الْهَشَّ،مِنْ

زَهْرَةُ الْقَبْرِ،مِنْ وَرَقِ الْحُورِ،مِنْ كُلِّ شَيْءٍ

يُحاصِرُكُمْ،أَيُّهَا الْبَيْضُ،مُوتَى يَمُوتُونَ،مُوْتَى

يَعِيشُونَ،مَوْتَى يَعُودُونَ،مُوْتَى يَبُوحُونَ بِالسِّرِّ،

فَلْتَمْهِلُوا الْأَرْضَ حَتَّى تَقُولَ الْحَقِيقَةِ،كُلَّ الْحَقِيقَةِ،

عَنْكُمْ

وَعِنَا....

وَعِنَا

وَعَنْكُمْ!

7

وَ

أَيْدُيُولُوجْيَا الْجُنُونِ،

وَنَحْنُ،سَنَهْرُبُ مِنْ زَمَنٍ لَمْ نُهَيِّئْ لَهُ،بَعْدَ،هَاجِسْنا

سَنَمْضَى إِلَى وَطَنِ الطَّيْرِ سَرْباً مِنَ الْبَشَرِ السَّابِقَيْنِ

نُطَلُ عَلَى أَرْضِنا مِنْ حَصَى أَرْضِنا،مِنْ ثُقُوبِ الْغُيُومِ

نُطَلُ عَلَى أَرْضِنا،مِنْ كَلامِ النُّجُومِ نَطَلُّ عَلَى أَرْضِنا

مِنْ هَوَاءِ الْبُحَيْرَاتِ،مِنْ زَغْبِ الذُّرَةِ الْهَشَّ،مِنْ

زَهْرَةُ الْقَبْرِ،مِنْ وَرَقِ الْحُورِ،مِنْ كُلِّ شَيْءٍ

يُحاصِرُكُمْ،أَيُّهَا الْبَيْضُ،مُوتَى يَمُوتُونَ،مُوْتَى

يَعِيشُونَ،مَوْتَى يَعُودُونَ،مُوْتَى يَبُوحُونَ بِالسِّرِّ،

فَلْتَمْهِلُوا الْأَرْضَ حَتَّى تَقُولَ الْحَقِيقَةِ،كُلَّ الْحَقِيقَةِ،

عَنْكُمْ

وَعِنَا....

وَعِنَا

وَعَنْكُمْ!

7

هُنالك مَوْتى يناموَنَ في غُرفٍ سَوْفَ تَبْنونَها

هنالك مَوْتى يَزورون ماضَيهُم في المَكان الّذي تَهْدِمونْ

هنالك مَوتى يمرّون فَوقَ الجسورِ الّتي سوفَ تَبْنونَها

هنالِك مَوتى يُضيئون لَيْل الفَراشات، مَوْتَى

يجيئونَ فَجْرًا لكي يَشْربُوا شايهم مَعَكُم، هادِئينْ

كما تَرَكَتْهمْ بنادُقكُم، فاتركوا يا ضُيوفَ المَكانْ

مَقاعَد خاليةً للْمُضيفينَ.. كي يَقْرأُوا

عليكُمْ شُروطَ السّلامِ مَعَ المَيّتين![1]

[1]– محمود درويش، ديوان أحدا عشر كوكبا، ط4، 1994، دار العودة، ص: 29–46

2- شرح أبيات القصيدة:

إن الصراع بين حضارتي الهندي الأحمر والرجل الأبيض ،هو النص التاريخي الذي يستعيره الشاعر محمود درويش ليلقي عليه قصيدته بغرض بناء معمارية وكأنه صراع آخر ، هو الصراع الدائم بين الفلسطينيين والإسرائيليين وهذا كله من أجل تحديد معالم الصراع وإعادة تشكيله كأنه أصلي ، بعد أن هشمه المجتمع الدولي وبعد تشويه وسائل الإعلام له ، وذلك يقذفه بمصطلحات غير لائقة ، وكان اختيار الشاعر ربما لتخفيف العبثية الآنية للصراع هذا ما اختاره درويش من كلام الزعيم ليتصدر قصيدته مشيرا بذلك إلى المفتاح الرئيسي لكيفية التعامل مع هذا النص الشعري الذي يحمل في طيات كتابه حضارة الهنود الحمر برمتها.[1]

وفي مايلي شرح لأبيات القصيدة:

"هَلْ قُلْتُ:مَوْتَى؟

لَا مَوْتُ هُنَاكَ..

هُنَاكَ،فَقَطْ،تَبْدِيلَ عَوَالِمَ"

سَيَّاتِلَ زَعِيمُ دَوامِيشِ[2]

1

إذا،نَحْنُ مِنْ نَحْنُ فِي الْمَسِيسِبِي.لَنَا مَا تَبْقَى لَنَا

مِنَ الأَمْسِ

لَكِنَّ لَوْنَ السَّمَاءِ تَغَيُّرُ،والْبَحْرُ شَرْقَاتَغَيْرُ،يَا سَيِّدَ الْبَيْضِ!يا سَيِّدَ

---

[1]- مسعود حمدان، مظاهر القوة والحقيقة في خطبة" خطبة الهندي الأحمر" – ماقبل الأخيرة- أمام الرجل الأبيض مجلة اللغة العربية حيفا، ع4، 2013، الناشر مجمع اللغة العربية، ص: 9

[2]- محمود درويش، ديوان احدا عشر كوكبا، مرجع سابق، ص: 31

الْخَيْلِ،ماذَا تُرِيدَمِنَ الذَّاهِبِينَ إِلَى شَجَرِ اللَّيْلِ؟

عَالِيَةٍ رُوحَنَا،وَالْمُرَاعِي مُقَدَّسَةً،والنُّجُومِ

كَلامٍ يُضِيءُ..إِذا أَنْتَ حَدَّقَتْ فِيهَا قَرَأْتُ حِكايَتِنا كُلِّها:

وَلِدِنَا هُنَا بَيْنَ مَاءٍ وَنَارٍ..وَنُولَدَ ثَانِيَةً فِي الْغُيومِ

عَلَى حافَةِ السَّاحِلِ اللَّازُوَرْدِيِّ بَعْدَ الْقِيامَةِ..عَمَّا قَلِيلٌ

فَلَا تَقْتُلُ الْعُشْبَ أَكْثَرَ،لِلْعِشْبِ رُوحَ يُدافِعُ فَينَاعَن الرُّوحَ فِي

الْأَرْضِ[1].

– تبدأ القصيدة بالإشارة الى زمن ما بعد انتصار البيض على العمر وبعد أن أصبح الأحمر لاشيء يذكر في الحاضر " إذا نحن من نحن في المسيسبي " بهذه العبارة الساخرة يشير الشاعر بإيجاز بارع ويزخم تاريخي الى التحول المأساوي الذي طرأ على حياة شعب الهنود الحمر .[2]

* إذا نحن من نحن في الميسيسيب ي ، في هذا السطر من القصيدة يشير الشاعر إلى التحول المأساوي الذي حدث على أراضي الهنود الحمر وعلى شعب الشاعر الفلسطيني الذان كانت لهما مكانة رفيعة في أراضيهم الأصلية ولي هذا اضطر الهندي الأحمر لدخول في دوامة العيش حسب أبعاد الزمن .

–" لنا ما تبقى لنا من الأمس " والمعنى من ذلك يتلخص في أن سيدة البيض لا يشبع من الانتصارات حيث أنه بعد انتصاره يطمح الى توليد أزمة جديدة كطرحه هذا السؤال في

[1]– محمود درويش، ديوان احدا عشر كوكبا، مرجع سابق، ص: 33

[2]– مسعود حمدان، مظاهر القوة والحقيقة في قصيدة محمود درويش، مرجع سابق، ص: 10

السطر الأول " ماذا تريد من الذاهبين إلى شجر اللي ل ؟ " ويقصد من سؤاله الوصول الى إجابة تحمل في طياتها ترجي الهنود لسيد البيض بعدم ملاحقتهم بعد انهزامهم .

– في نهاية المقطع الأول من القصيدة يحاول مندوب الهنود مخاطبة سيد البيض موجها كلامه الى أخته الشجر ، وبدون غموض وضح محمود أن سيد البيض هو الرجل الظالم المستبد الذي عذب الحمر دون نسيانه تعذيب طبيعتهم (الشجر) موضحا بذلك أن الطبيعة وشعبها كتلة واحدة غير قابلة لتجزئة .

يَا سَيِّدَ الْخَيْلِ!عِلَمَ حِصَانِكَ أَنْ يَعْتَذِرَ

لِرُوحِ الطَّبِيعَةِ عَمَّا صَنَعَتْ بِأَشْجارِنا:

آهِ،يا أُخْتِي الشَّجَرَةِ

لَقَدْ عَذْبُوكَ كَمَا عَذْبُونِي

فَلَا تَطْلُبِي الْمَغْفِرَةِ

لَحَطَّابِ أُمِّي وَأُمِّكَ[1]...

– يقوم درويش بتوضيح التباين بين الأبيض والأحمر في كيفية تعقل الأشياء ومناحي اللغة ومنطلقات الخطاب ومباعث الرؤية والغايات ، في نفس الوقت يشير الشاعر الى الخطأ البوصلي الذي جلب على الهنود الحمر كارثة كولومبس الذي اكتشف أمريكا عن طريق الخطأ لا كنه عجز عن اكتشاف حقيقة " أن البشر سواسية " رغم بساطتها.[2]

* في شطر الثاني من القصيدة وضح محمود درويش حق كولومبس باكتشاف الهند،

[1]–محمود درويش، ديوان احدا عشر كوكبا، مرجع سابق، ص: 34

[2]– أنظر : ميغد، ناحوم، 2001، ميثيولوجيا الهنود الحمر وسط أمريكا، تل أبيب، مافا، ص: 182–186

حيث انه وصف الخطأ البوصلي الذي وقع فيه كولومبس وذلك حين ذهابه لاكتشاف الهند ، وبدل ذلك إكتشف أمريكا هذا بالنسبة لخطأ الهنود .

* أما عن خطأ كولومبس هو أنه لم يعرف قيمة بعض من البشر ولم يستلم قاعدة ان البشر كلهم سواسية بل اكتفا بقوله ان لكل إنسان مستواه حيث أنه فرق بين العالم القديم والعالم الجديد ، وبين إنسان وآخر وحتى أنه فرق بين الحيوانات والنبتات وفي صمم هذا المقطع دعى الشاعر دعوة مفادها أن تبقى الطبيعة للهنود وأما التكنولوجيا والتطور فهما ملك للبيض ، وكل هذا نتيجة هشاشة الهندي أمام تفوق الأبيض .

.3

..أَسْمَاؤُنا شَجَرٌ مِنْ كَلامِ الْإِلَهِ،وَطَيْرَ تَحَلُّقٍ أَعْلَى

مِنَ الْبُنْدُقِيَّةِ.لا تَقْطَعُوا شَجَرُ الِاسْمُ يا أَيُّهَا الْقَادِمُونَ

مِنَ الْبَحْرِ حَرْباً،وَلا تَنْفَثُوا خَيْلَكُمْ لَهَباً فِي السُّهُولِ

لَكُمْ رَبَّكُمْ وَلِنَا رَبْنَا،وَلَكُمْ دِينَكُمْ وَلْنَا دَيْنَنَا

فَلا تَدْفَنُوا اللهَ فِي كُتُبٍ وَعَدْتُكُمْ بِأَرْضٍ عَلَى أَرْضِنا

كَمَا تَدْعُونَ،وَلا تَجْعَلُوا رَبَّكَمْ حاجِباً فِي بلاطِ الْمَلِكِ!

خَذُوا وَرَدْ أَحْلَامِنَا كَيْ تَرَوْا ما نَرَى مِنْ فَرَحٍ!

وَنامُوا عَلَى ظَلِّ صَفْصافِنا كَيْ تَطِيرُوا يُمَاماً يُمَاماً

كَمَا طَارَ أَسْلَافُنا الطَّيِّبُونَ وَعَادُوا سَلَاماً سَلَاماً،

سَتَنْقُصُكُمْ،أَيُّها الْبِيْضُ،ذُكْرَى الرَّحِيل عَنِ الْأَبْيَضِ الْمُتَوَسِّطِ

وَسَتَنْقَصُكُمُ عُزْلَةَ الْأَبَدِيَّةِ فِي غابَةٍ لا تُطِلُّ عَلَى الْهاوِيَةِ

وَتَنْقَصُكُمْ حِكْمَةَ الِإنْكِسَارَاتِ،تَنْقُصُكُمْ نَكْسَةٍ فِي الْحُرُوبِ.[1]

– في المقطع الثالث من القصيدة، تتشكل اللحمة بين الارض والطبيعة والله والانسان أكثر فأكثر : وأيضا في هذا المقطع يصف شعبا عانى الرحيل والانتصارات والنكسات ولذلك اكتسب الجلد كطبيعة مرافقة أكثر من ذلك ، انه شعب اضطر الى الغموض في الروحانيات فالحضارة السيزيقية المنتصرة تملك الأرض وكافة مقومات القوة والهيمنة ولكن تنقصها سماء ضرورية للتراب ، أي انه ذلك الجانب الروحاني من حياة البشر أو الحقيقة التي من المفروض أن تضلل وتنير معيشته المادية .[1]

* في الشطر الثالث أشار محمود إلى تشكيل اللحمة بين الأرض والطبيعة والله والإنسان وكذلك في هذه الأسطر ذكر الاختلاف الواضح بين الحضارتين وهذه المرة استدعى صورة الكافرون " لكم ربكم ولنا ربنا ولكم دينكم ولنا ديننا "[2] وهذا ما أطلق عليه درويش بالتناص الجديد وبعد ذلك فسر وحلل شا عرنا الفلسفة الحقيقية للحياة التي صار على نهجها الهندي مؤكدا بذلك أنها ذات قيمة إنسانية وأخلاقية في نفس الوقت .

4

..نَعْرِفُ ماذا يُخَبِّئُ هَذا الْغُمُوضِ الْبَلِيغَ لَنَا

سَماءٌ تَدَلَّتْ عَلَى مَلْحَنا تُسَلَّمَ الرُّوحُ.صَفْصافَةَ

تَسِيرُ عَلَى قَدَمِ الرِّيحِ،وَحَشَ يُؤَسِّسُ مَمْلَكَةً فِي

ثُقُوبِ الْفَضَاءِ الْجَرِيحُ..وَبَحَرَ يَمْلِحُ أَخْشابَ أَبْوابِنا،

[1]– محمود درويش، ديوان احدا عشر كوكبا، مرجع سابق، ص:36

[1]– فرويد ، سيغموند ، الطوطم والتابو ، 1983 ترجمة بوعلي ياسين ، اللا ذقية : دار الحوار ص 133– 137

[2]– سورة الكافرون .

وَلَمْ تَكُنِ الْأَرْضُ أَثْقَلَ قَبْلَ الْخَلِيقَةِ،لَكِنَّ شَيْئاً

كِهَذا عَرَفْناهُ قَبْلَ الزَّمانِ..سَتَرْوِي الرِّياحَ لَنا

بِدَايَتِنَا والنِّهَايَةِ،لَكِنَّنا نَنْزِفُ الْيَوْمِ حَاضِرْنَا

وَنَدْفِنُ أَيَّامِنا فِي رَمَادِ الْأَسَاطِيرِ،لَيْسَتْ أَتِيْنَا لَنَا،

وَنَعْرِفَ مَا هَيَّأَ المَعْدِنِ السَّيِّدُ الْيَوْمِ مِنْ أَجْلِنَا

وَمِنْ أَجْلِ آلِهَةٌ لَمْ تُدافِعْ عَنِ الْمِلْحِ فِي خُبزِنْا

وَنَعْرِفُ أَنَّ الْحَقِيقَةَ أَقْوَى مِنَ الْحَقِّ،نَعَرَفُ أَنَّ الزَّمانَ

تَغَيَّرَ،مُنْذُ تَغَيِّرَ نَوْعِ السَّلَاحِ.فَمَنْ سَوْفَ يَرْفَعُ أَصْوَاتَنَا

إِلَى مَطْرٍ يابِسٍ فِي الْغُيُومِ? وَمَنْ يَغْسِلِ الضَّوْءِ مِنْ بَعْدِنا

وَمِنْ سَوْفَ يَسْكُنُ مَعْبَدُنا بَعْدَنَا? مِنْ سَيَحْفِظُ عَادَاتِنا

مِنَ الصَّخَبِ الْمَعْدَنِي?"نُبَشْرُكُمْ بِالْحَضَارَةِ"قالَ الْغَرِيبِ،وَقالَ:أَنا

سَيِّدَ الْوَقْتُ،جِئْتُ لِكَيْ أَرِثَ الْأَرْضَ مُنْكُمْ،

فَمَرُّوا أَمامِي،لِأُحْصِيكُمْ جُثَّةَ جُثَّةَ فَوْقَ سَطْحِ الْبُحَيْرَةِ

"أُبَشْرَكُمْ بِالْحَضَارَةِ"قالَ،لِتُحْيَا الْأَنَاجِيلِ،قالَ،فَمَرُوا

لِيَبْقَى لِيَ الرَّبُ وَحْدِي،فَإِنَّ هُنُوداً يَمُوتُونَ خَيْرَ[1]

– في المقطع الرابع يعرض الشاعر لوحة باهرة لحياة هذه الأشباح الهائمة التي تؤمن بالتباهي التام بين الأرض والسماء ، بين الإنسان والطبيعة وبين الروح والمادة وفي معرض

[1]– محمود درويش، ديوان احدا عشر كوكبا، مرجع سابق، ص: 39

هذا الوصف لحياة هؤلاء " لا سقف بين السماء وزرقة أبوابهم " يستعين ثانية بالحركة فقط بتعريف المكان أي العيش في الزمن هكذا وعلى خليفة هذه (الحقيقة) المستخرجة – لثمرة مرة المذاق – من فعل القوة ليس إلا في لحظات اليأس ربما يكون الهندي مستعدا للتضحية بنفسه مقابل الحفاظ على الأرض وعدم تغير معالمها .

في نهاية المقطع الرابع يخرج المؤلف الضمني (المضمر) ثانية من بين السطور ليقلب الدفة : استخراج : " القوة" –" كالثمرة "– حلوة المذاق – من فعل الحقيقة–. [1]

* المقطع الرابع من القصيدة تحدث فيه درويش عن الأشباح التي تؤمن بالتماهي بين الأرض والسماء والإنسان والطبيعة وبين الروح والمادة وفي جوف هذا الوصف لم يتناسى درويش عن وصفه التام لحياة هؤلاء الشعب الذين لا سقف لهم من غير السماء أي أنهم من زمرة الفقراء يحتاجون مؤهلات العيش فالهنود يتصفون بقوة الشخصية فهم مستعدون للتضحية من أجل أرضهم ورموز سيادتهم وعدم تغيريها أم بعد قلب الدفة في نهاية سطور المقطع الرابع أن البقاء من أجل حق الأرض وأن الزوال للبيض .

5

وَنَحْنُ نَوْدِعَ نِيرَانَنا،لا نَرْدُ التَّحِيَّةِ..لا تَكْتُبُوا

عَلَيْنَا وَصَايَا الْإِلَهِ الْجَدِيدُ،إِلَهُ الْحَدِيدِ،وَلا تَطْلُبُوا

مُعَاهِدَةً لِلسَّلَامِ مِنَ الْمِيِّتِينِ،فَلَمْ يَبْقَ مِنْهُمْ أَحَدٌ

يُبَشِّرُكُمْ بِالسَّلَامِ مَعَ النَّفْسِ والْآخَرِينَ،وَكُنَّا هُنَا

نُعْمُرُ أَكْثَرَ،لَوْلا بَنادِقُ إِنْجِلْتَرَا والنبيذِ الْفَرَنْسِيِّ وَالْإِنْفُلُونزا،

[1]– مسعود حمدان ، مظاهر القوة والحقيقة في قصيدة محمود درويش، مجلة اللغة العربية حفا ، 2013، الناشر: مجمع اللغة العربية ص16

وَكُنَّا نَعِيشُ كَمَا يَنْبَغِي أَنْ نَعِيشَ بِرِفْقَةِ شَعْبِ الْغَزالُ

وَنَحْفَظُ تَارِيخُنَا الشَّفَهِيَ،وَكُنَّا نُبْشُرُكُمْ بِالْبَراءَةِ وَالْأُقْحُوانِ

لَكُمْ رَبَّكُمْ وَلِنَا رَبْنَا،وَلَكُمْ أَمْسَكُمْ وَلْنَا أَمْسِنا،وَالزَّمانِ

هُوَ النَّهْرُ حِينَ نُحْدُقُ فِي النَّهْرِ يَغْرُورَقِ الْوَقْتِ فِينا

أَلَا تَحْفَظُونَ قَلِيلاً مِنَ الشَّعْرِ كَيْ تَوَقَّفُوا الْمَذْبَحَةَ؟

أَلَمْ تُوَلَدُوا مِنْ نِساءٍ؟ أَلَمْ تُرْضَعُوا مِثْلَنَا

حَلِيبِ الْحَنِينِ إِلَى أُمِّهَاتِ؟ أَلَمِ تَرْتَدُوْا مِثْلَنَا أَجْنِحَةٌ

لِتَلْتَحِقُوا بِالسِّنَونَو.وَكُنَّا نُبْشُرُكُمْ بِالرَّبِيعِ،فَلا تَشْهَرُوا الْأَسْلِحَةِ!

وَفِي وُسْعِنا أَنْ نَتَبادَلَ بَعْضَ الْهَدايَا وَبَعْضِ الْغِناءِ

هُنا كَانَ شَعْبِي.هُنَا مَاتَ شَعْبِي.هُنَا شَجَرُ الْكَسْتِناءِ

يُخَبِّئُ أَرْوَاحَ شَعْبِي.سَيَرْجِعُ شَعْبِي هَواءٌ وَضُوءاً وَمَاءً،

خَذُوا أَرْضَ أُمِّي بِالسَّيْفِ،لَكِنَّنِي لَنْ أُوقِعَ بِاسْمِي

مُعَاهَدَةَ الصَّلْحُ بَيْنَ القَتِيلِ وَقاتِلَهِ،لَنْ أُوقِعَ بِاسْمِي

عَلَى بَيْعِ شِبَرٍ مِنَ الشَّوْكِ حَوْلَ حُقُولِ الذُّرَةِ..

وَأَعْرِفُ أَنِّي أُوَدِّعُ آخَرَ شَمْسٍ،وَأَلْتَفِ بِاسْمِي

وَأَسْقَطَ فِي النَّهْرِ،أَعْرِفُ أَنِّي أَعُودُ إِلَى قَلْبِ أُمِّي[1]

[1]– محمود درويش، ديوان احدا عشر كوكبا، مرجع سابق، ص: 42

في المقطع الخامس يتناول الشاعر عبثية معاهدات السلام بين الأحياء من البيض وأموات من الحمر مشير مرة أخرى إلى مكان يمكن أن ينعم به الهنود الحمر من تلاحم كامل بينهم وبين الطبيعة لولا الكارثة الكبرى التي حل ت بهم " وكنا نعيش كما ينبغي أن نعيش برفقة الغزال " .[1]

* ذكرت أسطر المقطع الخامس معاهدات صلح بين الأحياء من البيض والأموات من الحمر مذكرا كم كانت حيات الهنود عادية كباقي الشعوب لولا تدخل الرجل الأبيض وتناغمهم مع أرضهم وطبيعتهم ، فهم شعب مسالم والدليل على ذل ك أنهم كانوا يتبادلون الهدايا ويستمعون إلى الغناء كجزء من تقاليدهم الأصلية لاستقبال الضيف ليصطدموا بالواقع الذي يعيشون فيه ألا وهو بحضارة تقوم على القوة والضعف .

سِيَمْضِي زَمَانٍ طَوِيلٍ لِيُصْبِحَ حاضِرَنَا ماضِياً مِثْلَنا

سَنَمْضِي إِلَى حَتْفِنا،أَوَّلاً،سَنْدَافَعُ عَنْ شَجَرِ نَرْتَدِيهِ

وَعَنْ جَرْسُ اللَّيْلِ،عَنْ قَمْرٍ،فَوقَ أَكْواخِنا نَشْتَهِيهِ

وَعَنْ طَيْشُ غِزْلَانِنَا سِنَدافَعُ،عَنْ طَيْنِ فَخَارْنَا سَنْدافَعَ

وَعَنْ رِيشِنا فِي جَنَاحِ الْأَغَانِيِّ الْأَخِيرةِ.عَمَّا قَلِيلَ

تُقِيمُون عالَمَكُمْ فَوْقَ عَالَمِنا:مِنْ مَقَابِرِنَا تَفْتَحُونَ الطَّرِيقِ

إِلَى الْقَمَرِ الاصْطِنَاعِيِّ،هَذَا زَمانِ الصِّناعَاتِ.هَذا

زَمانِ الْمَعَادِنِ،مِنْ قِطْعَةِ الْفَحْمِ تَبْزُغُ شَمْبانْيا الْأَقْوِياءِ..

هُنَالِكَ مَوْتَى وَمُسْتَوْطَنَاتٍ،وَمَوْتَى وَبُوَلْدُوزَرَاتٍ،وَمَوْتَى

[1]– مسعود حمدان، مظاهر القوة والحقيقة في قصيدة محمود درويش، مرجع سابق ص:16

وَمُسْتَشْفَيَاتٍ،وَمَوْتَى وَشَاشَاتٍ رادارٍ تَرْصَدُ مَوْتَى

يَعِيشُونَ بَعْدَ الْمَمَاتِ،وَمَوْتَى يَرْبُونَ وَحْشَ الْحَضارَاتِ مَوْتاً،

وَمَوْتَى يَمُوتُونَ كَيْ يَحْمِلُوا الْأَرْضَ فَوْقَ الرَّفاتِ..

إِلَى أَيْنَ،يَا سَيِّدَ الْبِيْضَ،تَأْخُذُ شَعْبِي..وَشَعْبَكَ

إِلَى أَيِّ هَاوِيَةٍ يَأْخُذُ الْأَرْضُ هَذَا الرُّوبُوتِ الْمُدْجَجُ بِالطَّائِرَاتِ

وَحَامِلَهُ الطَّائِرَاتُ،إِلَى أَيِّ هاوِيَةٍ رَحْبَةٍ تَصْعِدُونَ

لَكُمْ مَا تَشَاؤُونَ:رُوما الْجَدِيدَةَ،إِسْبَارْطَةَ التِّكْنُولُوجْيَا[1].

في المقطع السادس يتناول الشاعر موت الأخلاق الكلي في خضم كل عملية من شأنها تشييد حضارة ما على حساب حضارة أخرى ، أكثر من ذلك في نهاية المطاف ، لايؤدي موت الأخلاق إلا إلى الفشل . [2]

* تحدث الشاعر عن أهمية وجود الأخلاق والقيم بين البشر وذلك لتسهيل التعامل ، حيث أنه أكد أن الأخلاق ماتت عند البيض وركز على فكرة مضمونها لا شيء يبنى على حساب شيء أخر ، أي لا يمكن تشييد حضارة على حساب حضارة أخرى لأن موت الأخلاق في النهاية لا يؤدي إلا للفشل والخسارة .

7

هُنالك مَوْتى يناموِنَ في غُرفٍ سَوْفَ تَبْنونَها

هنالك مَوْتى يَزورون ماضَيهُم في المَكان الّذي تَهْدِمونْ

[1]– محمود درويش ، ديوان احدا عشر كوكبا، مرجع سابق ، ص: 44

[2]– مسعود حمدان ، مظاهر القوة والحقيقة في قصيدة خطبة الهندي الأحمر، مرجع سابق، ص: 18

هنالك مَوتى يمرّون فَوقَ الجسورِ الّتي سوفَ تَبْنونَها

هنالِك مَوتى يُضيئون لَيْل الفَراشات، مَوْتَى

يجيئونَ فَجْرًا لكي يَشْربُوا شايهم مَعَكُم، هادِئينْ

كما تَرَكَتْهمْ بنادُقكُم، فاتركوا يا ضُيوفَ المَكانْ

مَقاعَد خاليةً للْمُضيفينَ.. كي يَقْرأُوا

عليكُمْ شُروطَ السّلامِ مَعَ المَيّتين!.[1]

في المقطع الأخير ، يكرر الشاعر حقيقة كون مقابر الهنود منطلقا لعمران الأبيض الجديد لكنه يذكر أيضا بأن الموت يعودون لزيارة " ماضيهم في المكان الذي تهدمون " كضيوف بترك مقاعد خالية للمضيفين ، أصحاب الأرض الحقيقيين الذين سوف يعودون لقراءة خطبتهم الأخيرة. [2]

* كذا في المقطع الأخير كرر الشاعر حقيقة أن لا حضارة للبيض فقط مقابر الحمر هي العمران الجديد لدى البيض ، وأكد بحزن للهندي حق العيش في أرضه مستقلا بذاته ، ووطنه جزء لا يتجزأ منه .

---

[1]– محود درويش، احدا عشر كوكبا، مرجع سابق، ص:46

[2]– حمدان مسعود، 2000/ 2001، نحو جمالية عربية جديدة: تقاطعات مفهوم الحداثة لدى أدونيس و الخراط وبرشيد الكرمل، 21– 22، ص: 151–200

ثانيا: تجليات التناص في قصيدة خطبة الهندي الأحمر:

إنّ التناص كظاهرة فنية لم يأت من العدم لم يكن ليأتي به الشاعر لمجرد التلاعب فنيا مع النصوص المتداخل معها، فهو بين نص حاضر يتعرض لتحليل من جهة، ونص غائب يؤثر في طريقة قراءتنا للنص الحاضر.

وفيما يلي عرض بعض التعالقات النصية التي وظفها محمود درويش في قصيدة "خطبة الهندي الأحمر":

1-العنوان:ترقب وإنتظار

"خطبة الهندي الأحمر -ماقبل الأخيرة- أمام الرجل الأبيض [1]" ماذا يقصد به محمود درويش؟ أيقصد بهذه الخطبة خطبة الهندي الأحمر أم هي خطبة الفلسطيني التائه؟.

عندما خطب زعيم قبيلة دواميش الهندية (سياتل) Chief Seattle هذه الخطبة أمام " إيزك ستيفينس " ممثل الحكومة الأمريكية المنتصرة على الهنود الحمر، في العام 1854، كان يريدها خطبة نهائية يودع فيها الكون المشهود، قبيل مغادرته إلى عالم ماوراء الشهادة . ندرك ذللك من قوله: " لن نعنى كثيرا بالمكان الذّي سنقضي فيه ماتبقى من أيامنا، فهذه لن تطول: بضعة أقمار أخرى، وبضعة شتاءات"[2].

أما عندما قال محمود درويش هذه الخطبة كان يدرك أن هناك إتفاق بين منظمة التحرير والكيان الصهيوني فأكدة أنها ماقبل الأخيرة فهل هذا يعني أن هناك شئ لم يحدث بعد؟ وماهي هذه الخطبة الأخيرة التي سيلقيها محمود درويش والتي ي رمز إليها هذا العنوان؟

---

[1]-محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا، ط4،(1993) دار العودة – بيروت ، ص: 29

[2]-صبحي حديدي(تحرير وترجمة)، 1492: لن يخلو الأبيض إلى نفسه أبدا: نصوص هنود أمريكا الشمالية، مجلة الكرمل، العدد 45، نيقوسيا، 1992، (صفحات المادة: 82-94)، ص: 84.

التناص (Intertextuality): هو علاقة بين نصين،أو أكثر، تؤثر في طريقة قراءة النص المتناص (intertext): أي الذي تقع فيه آثار نصوص أخرى، أو أصدؤها ... وقد وضع جيرار جنيت مصطلحين هما : (hypertext)للإشارة إلى النص المتأثر، و(hypotext) للإشارة إلى النص المؤثر[1].

فالعنوان هنا يعتبر عتبة مهمة في بناء القصيدة فهو يحدث لنا ترقبا لما بعده ، قبيل دخول بيت القصيدة .

فقد عرفنا ، من قبل ، تلك القاعدة التفسيرية : أن كل عنصر، من حيث تفسيره، قد يعرب عن ضده، كما يعرب عن نفسه ... والذي يجعل هذا القلب إلى الضد شيئاً ممكناً، هو هذه الرابطة الإستدعائية الباطنة التي تربط في فكرنا بين فكرتنا عن شئ وبين ضدها. وهذا القلب – شأنه شأن أي نوع من أنواع النقل –قد يخدم أغراض الرقابة، ولكنه قد يكون أيضا، في أحيان كثيرة، وليد تحقيق الرغبة : فما تحقيق الرغبة إلا أن تستبدل بشئ مستكره ضده[2] .

إذن نحن نعلم جيدا أننا لسنا أمام الهندي الأحمر تماما فالهندي الأحمر عندما ألقى خطبته الأخيرة انسحب من المشهد، أما الشاعر سيد المشهد يرتدي قناع هندي أحمر ذاهب إلى الموت.

إذن فمحمود درويش يرتدي قناعا ليضفي على صوته نبرة موضوعية ، شبه محايدة، تنأى عن التدفق المباشر للذات [3]. فهنا الشاعر يقول أن هناك شخصا

---

[1]–محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي– عربي، ط3، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، سلسلة أدبيات، 2003، ص: 46– 47

[2]– سيجموند فرويد، تفسير الأحلام، ترجمة: ، مصطفى صفوان، مراجعة: مصطفى زيور، ط5، القاهرة، دار المعارف، دون تاريخ، ص: 469

[3]–جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر: مهيار. الدمشقي، مجلة فصول، القاهرة، المجلد1، العدد 44 يوليو 1981، ص: 123

آخر يقول لصهاينة أنهم على غير صواب عندما يظنون أنهم قد هزمو الشعب الفلسطيني هزيمة نهائية بعد توقيع إتفاق أسلو.

وعندما يقول الشاعر الشاعر الفلسطيني – منذ العنوان– بأنه لن يركع أمام الرجل الأبيض، فإن في هذا ال(hypertext) إحالة إلى التاريخ، أو إلى فعل الدنيا الماضي . ولئن لم يكن الفلسطيني هنا في حالة مواجهة مباشرة مع الرجل الأبيض، فلقد ندرك إذن أنه إنما يريد أن يقول لنا بأنه لن يفعل ما أراده الأمريكي من الهندي الأحمر، ذات يوم، في ذات مكان . فالفلسطيني – عند قراءة القصيدة – يستعيد خطابات سابقة (hypotexts)، مشحونة بالدلالات . فهو لايستحضر خطبة الهندي الأحمر الزعيم سياتيل فحسب، بل خطابات الرجل الأبيض إلى السكان الأصليين، كذلك [1]. وهذا شئ ممانقله صبحي حديدي عن غرينبلات:

" سوف نستولي عليكم وعل ى أزواجكم وأبنائكم، وسنجعل منكم عبيداً، ونبيعكم بهذه الصفة ... ولسوف نستولي على متاعكم، ونوقع بكم بكل صنوف الأذى والخراب. وسنعاقب العصاة الذين لا يطيعون، أو يرفضون ا ستقبال سادتهم، أو يقاومونهم أو يعصون أوامرهم . وإننا ننذركم هنا بأن الوفيات والخسائر، التي ستنزل بكم، ستكون من صنع أيديكم، وجراء أخطائكم"[2] .

إنّ الشاعر هنا يوازي بين عالمين مختلفين ويستحضره في قصيدته وهذا بين عالم الهنود البادئين، وعالما آخرا حاضرا مايزال حيا في فلسطين .

وإنّ هذا العنوان – بإعتباره رمزا – هو مدرك حسي، تقيمه الكلمات أمام أبصارنا، لكنه يستدعي مدركا آخرا معنويا لا يقع تحت الحواس، وقائم على على

---

[1]– خضر عطية محجز، محمود درويش في خطبة الهندي الأحمر التناص، القناع، اللعب، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، المجلد السابع عشر، العدد الثاني، يونيو 2009، ص: 95

[2]– صبحي حديدي، 1492: اكتشاف أمريكا وإكتشاف الإنسان، مجلة الكرمل، نيقوسيا، العدد45، 1992، ص: 20

علاقة التداعي بين شيئين، حسبما أحست بها مخيلة الرامز، والتقت عليه الذاكرة العظمى [1]. والذاكرة العظمى تفترض أن هذا الخطاب العنوان يسرد حكاية، قوامها مجموعة مستوطنين مسلحين، يريدون استعباد شعب اعزل، ونهب أرضه وبلاده وتاريخه .فشاعر قرر انتظار خطبة فلسطينية أخيرة، يقوم هو بإلقائها، وتأتي على غير مايتوقع الأشرار[2].

2-القصيدة والعالم :

أ- عندما يقف هندي القصيدة، ليقص على الأوروبي قصة "لا يحبها "، عن شعب كان هنا، قبل قدومه باحثا عن الذهب[3]:

"فلاتدفنوا الله في كتب وعدتكم بأرض على أرضنا

كما تدعون[4]"

فإن هذا نصٌ شعر هو ال(hypertext) الذي يستدعي، بالضرورة، نصا تاريخيا، هو ال (hypotext) الذي يقص على اليهودي قصة مشابهة، على أناس يدفنون الله في كتب وعدتهم بأرض على أرض فلسطيني[5].

ب-وعندما يقف الشاعر ليقول على لسان الزعيم سياتل

"ونعرف ماهيّأ المعدن – السّيّد اليوم من أجلنا

ومن أجل آلهة لم تدافع عن الملح في خبزنا

ونعرف أنّ الحقيقة أقوى من الحقّ"[6].

---

[1]- عزت محمد حاد، نظرية المصطلح النقدي، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص: 489

[2]- خضر عطية محجز، محمود درويش في خطبة الهندي الأحمر: التناص، القناع، اللعب مجلة الجامعة الإسلامية(سلسلة الدراسات الإنسانية)، المجلد السابع عشر، العدد الثاني، يونيو 2009، ص: 95

[3]- السابق نفسه ص 95

[4]- محمود درويش، ديوان احد عشر كوكبا، مرجع سابق ص: 36

[5]- خضر عطية محجز، محمود درويش في خطبة الهندي الأحمر: التناص، القناع، اللعب، مرجع سابق ص: 95

[6]- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا، مرجع سابق ص: 38

إن هذا النص الشعري مستوحى من نص تاريخي ورد في خطبة الزعيم سياتيل، أمام الجنرال إيزك ستيفنس، وهو يرى غياب ربه، في مقابل حضور رب المستوطن الأبيض.

" ربكم ليس ربنا، ربكم يؤثر قومه، ويبغض قومي . إنه يلف الوجه الشاحب بذراعيه الصلبتين الحاميتين، ويحنو عليه، ويأخذ بيده، كمايقود الوالد ولده الغر . لكنه نبذ أبناءه الحمر، إذا كانوا أبناءه حقا. كذلك يلوح لنا أن ربنا (الروح الكبير) قد نبذنا بدوره ... ورب الردل الأبيض غير قادر على محبة قومنا، وإلا لبسط حمايته عليهم. إنهم أشبه بأيتام لن يعثروا على معين أينما ولو وجوههم[1].

وهو نص طالما أغرم به محمود درويش، واستدعاه في نصوصه اللاحقة. وقد رأيناه بعد مثال ذلك في قوله:

" وهل كسر الدم المسفوك سيفا واحداً، لأقول إن إلهتي الأولى معي[2]"

ج- وعندما يخاطب هندي القصيدة جنرال الحرب الأمريكي قائلاً :

" عاليةٌ روحنا، والمراعي مقدسّةٌ، والنّجومْ

كلامق يضئ ... إذا أنت حدقت فيها قرأت حكايتنا كلّها:

ولدنا هنا بين ماءٍ ونارٍ ... ونولد ثانيةً في الغيومْ

عتى حافة السّاحل اللّازورديّ بعد القيامة ... عمّا قليلْ

فلا تقتل العشب أكثر، للعشب روحٌ يدافع فينا

عن الرّوح في الأرض[3].

فسوف تحملنا هذه الكلمات الشعرية، إلى عالم من أساطير الهنود الحمر، التي تتحدث عن الهندي المولود في عالم من السلام، بين الماء والشمس : (ولدنا هنا

---

[1]- صبحي حديدي(تحرير وترجمة)، 1492: لن يخلو يخلو الأبيض إلى نفسه أبدا، مرجع سابق، ص83

[2]- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا، مرجع سابق، ص:

[3]- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا، مرجع سابق، ص: 33

بين ماء ونار)، قبل أن تظطره أطماعه إلى الهروب إلى الأرض، حيث يتعلم الحب والتآخي مع الموجودات : (فلا تقتل العشب أكثر، للعشب روحٌ يدافع فينا / عن الرّوح في الأرض)[1].

تقول الأسطورة : إن الهنود كانو يعيشون فوق الغيوم، ويملكون كل مايحتاجون إليه، " وكان همهم الوحيد هو العثور على سحابة صغيرة، جميلة ومستديرة ومخملجية، لتهدهدهم من الصباح إلى المساء، ومن المساء إلى الصباح . وعلى آية حال ، فالناس – كما هو معروف– لا يشعرون دائماً بالسعادة والرضا بمصيرهم : فقد كان هناك بعض الهنود، الذين بدأوا بالضجر من هذه الحياة الهادئة الصغيرة، فوق السحب، وكانوا لا يكفون عن التساؤل . فعلى سبيل المثال كانوا يريدون أن يعرفوا لماذا لم تكن السمش تذهب ليلا إلى خيمتها؟ . وما الذي كانت تفعله طوال النهار؟ [فنصبو للشمس شركا بهدف اسرها، وخاضوا معها حربا قاسية، كادت أن تودي بيهم، لولا أن] الشمس – التي كانت هي الآخرى محاربة عظيمة – أبدت مشاعر التسامح، وقالت للهنود : لقد حاربتم بشجاعة .وبالرغم من حرارتي الرهيبة، والتي أدت إلى احمرار بشرتكم، وكمكافأة على بسالتكم؛ سأقدم لكم هدية: بلدا يحمل اسمكم[2] .

د– وعندما يقول هندي القصيدة:

... فمن سوف يرفع أصواتنا

إلى مطر يابس في الغيوم؟[3].

---

[1]–خضر محجز عطية ، محمود درويش في خطبة الهندي الأحمر، مرجع سابق ص: 97

[2]– رواية صادق(ترجمة وتقديم)، حكايات الهنود الحمر وأساطيرهم، الكرمل، نيقوسيا، العدد، 46، 1992، ص: 283–285

[3]– محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا، مرجع سابق، ص: 38

فلن نعرف ماهية هذه الصوات التي ستنزل المطر اليابس من الغيوم، أن يحضر أمامنا نص الأسطورة الهندية عن أيام الحر والقحط، التي تستمر عتى هنود أمريكا، قبل أن يتطوع الثعبان بالذهاب إلى السماء، لتأمين المطر والثلج، فيقذفه الساحر عالياً في السماء. وخلال تلحقه في السماء، انبسط جسم الثعبان " فأصبح أطول وأطول. وتمدد جسمه، حتى أن رأسه وذيله لامسا الأرض، في النهاية، في كل طرف من طرفي الأفق؛ بينما تقوس عموده الفقري ليلائم القبة السماوية . وكان يتحرك ببطء ليقشط جليد السماء بحراشفه . ولأنه كان يقشط كثيراً، أخذت ألوان جسده تتغير، متحولة من اللون الأحمر إلى الأصفر، إلى الأخضر، إلى الأزرق، إلى البنفسجي . وبدأ جليد السماء في الذوبان، فسقطت قطرات المطر على الأرض، قطرات مطر نافعة"[1] .

هـ- وعندما يحكي هندي القصيدة مقولة المستوطن الأبيض:

أنا سيّد الوقت جئت لكي أرث الأرض منكم.

فمرّوا أمامي، لأحصيكم جثّةً جثّةً فوق سطح البحيرة

أبشّركم بالحضارة قال، لتحيا الأناجيل، قال فمرّوا

ليبقى لي الرّبّ وحدي، فإنّ هنوداً يموتون خيرٌ

لسيّدنا في العلا من هنود يعيشون "[2].

فسوف يستدعي هذا النص الحاضر (hypertext) نصاً آخر غائباً (hypotext)هو المقولة اليهودية الشائعة، المقررة أن (العربي الطيب هو العربي الميت فقط)[3].

---

[1]- رواية صادق(ترجمة وتقديم)، حكايات الهنود الحمر و أساطيرهم، مرجع سابق ص: 167

[2]- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا، مرجع سابق، ص: 39

[3]-خضر محجز عطية ، محمود درويش في خطبة الهندي الأحمر: التناص، القناع، اللعب، مرجع سابق ص: 98

و- وعندما تستطرد القصيدة في الإحتفاء بذكر علاقة الأمومة، التي تربط بين الأرض والهنود، وعلاقة الأخوة التي تربط بينهم وبين الأشياء[1] :

" يقول الغريب كلاما غريبا، ويحفر في الأرض بئراً
ليدفن فيها السّماء ...
... فليكن ماتشاء
ولكن، أتعلم أنّ الغزالة لا تأكل العشب إن مسّه دمنا؟
أتعلم أنّ الجواميس إخوتنا والنّباتات إخوتنا يا غريب؟
فلا تحفر الأرض أكثر لاتجرح السّلحفاة الّتي
تنام على ظهرها الأرض، جدّتنا الأرض، أشجارنا شعرها
وزينتنا زهرها ...
... ولا تجفل الأرض، لا توجع الأرض. أنهارها خصرها
وأحفادها نحن، أنتم ونحن، فلا تقتلوها ...
سنذهب، عمّا قليل، خذوا دمنا واتركوها
كماهي،
أجمل ماكتب الله فوق المياه
له ولنا"[2].

فإننا لا نملك- أمام هذا النص الشعري المتأثر (hypertext) – إلا استدعاء النصوص الغائبة المؤثرة (hypotext) من خطبة أخرى، لزعيم هندي آخر، هو الزعيم (و وفوكا) الذي قال للأوروبين، بعد أسره:[3]

---

[1]- السابق نفسه ص: 98

[2]- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا، مرجع سابق، ص: 39-40

[3]-خضر محجز عطية، محمود درويش في خطبة الهندي الأحمر، مرجع سابق ص: 98

تريدونني أن أفلح الأرض. هل أمتشق خنجري وأمزق صدر أمي؟ فإذا متُّ فهل ستضمني إلى صدرها كي أستريح؟ تريدونني أن أحفر بحثاً عن الحجارة هل أحفر تحت جلدها، بحثاً عن عظامها؟. فإذا متُّ فهل أستطيع دخول جسدها، لكي أولد من جديد ؟. تريدونني أن أحصد العشب، وأصنع القش وأبيعه، لأصبح ثريا مثل الرجل الأبيض؛ فهل أجرؤ على قص شعر أمي؟ [1].

كما لا يمكن لنا إلا أن نستذكر تللك العلاقة المميزة، التي تربط بين شاعر الأرض – صاحب هذه القصيدة – وفلسطين: فهي بالفعل (أجمل ما خلق الله فوق المياه). ومن يستطيع إنكار حضور العديد من النصوص المقدسة، حول الأرض الي بارك الله فيها للعالمين. (له ولنا). أليست هي " خيرة الله من أرضه، يجتني إليها خيرته من عباده"[2] .

3- المعادل الموضوعي:

يقول ت. س. إليوت: " إن طريقة الوحيدة للتعبير عن المشاعر فينا هي إيجاد موقف، أو سلسلة من الأحداث و الشخصيات، التي تعتبر المقابل المادي لتلك العاطفة"[3] .

وليست المشاعر، فحسب، هي مايريد محمود درويش أن يعبر عنه هنا بأفضل طريقة، بل هو مسكون – وإضافة ألى ماسبق– بوظيفة رؤيوية تقول بأ ن القصيدة الحديثة لم يعد بإمكانها، اليوم، الاكتفاء بمهمة الناطق الرسمي باسم القبيلة . لذا فقد كان لا بد لمحمود درويش من اختلاق عالم مواز، ينوب عنه في حمل كل هذا الكم من المشاعر؛ ثم يترك للمتلقي مهمة الربط بين العالمين : الموازي

---

[1]– صبحي حديدي (تحرير وترجمة)، 1492: لن نخلو الأبيض إلى نفسه، مرجع سابق ص: 89– 90

[2]– حديث الشريف رواه أبو داود عن عبد الله حوالة رضي الله عنه – عن رسول الله صلى الله عليه وسلم، انظر: ابن الأثير الجزري، جامع الأصول في أحاديث الرسول، تحقيق: عبد القادر الأرناؤوط، الجزء التاسع، بيروت مكتبة الحلواني ومطبعة الملاح ومكتبة دار البيان، 1969، الحديث رقم 6989، ص: 350

[3]– محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، مرجع سابق، ص: 54

المخلوق، والأصيل المراد الرمز. فالصورة التي تنشئها القصيدة ابتداءاً، تحيل إلى صورة أخرى بالنيابة[1].

إنّ الشاعر بإستحضاره لصورة الهندي الأحمر الأسير لدى المستوطن الأبيض– فهو يدرك أنه ينشئ مخيلة لشعبه، فلايمكن للفلسطيني أو العربي أن يتصور القصيدة تتكلم عن هندي أحمر يخطب في الزمن البائد، أمام جنرال أمريكي منتصر.

إذن نحن أمام عالمين موازين إثنين من الماضي وإثنين من الحاضر، المستوطنين البيض على سواحل العالم الجديد، مقابل الهنود الحمر من جهة، ثم الصهاينة في فلسطين، مقابل شعب الشاعر، من الجهة الموازية.

سنسمي عالم الهندي الأحمر، الذي يستحضره ظ اهر خطاب القصيدة : (عالم فلسطيني، الذي ينشئه مخيال القصيدة: (عالم الأصل)، لأنه هو الذي يحيل إليه مضمر خطاب القصيدة. فهو المقصود من كل هذا النشيد الممعن في الحزن[2].

في عالم الصورة يقف الهندي الأحمر متسائلا:

" إذاً ، نحن من نحن في المسيسبّي؟[3].

إن هذا السؤال الإستنكاري يوحي لنا عدم وجوده أصلا. وأن الرجل الأبيض عندما جاء إلى هذا العالم وجده خاليا من السكان، إذن فنحن أمام صورة مستمدة من زمن مضى والمتسائل هنا هو الفلسطيني على ساحل المتوسط فإذا كانت هذة الأرض خالية قبل قدومكم فمن نحن إذن على ساحل المتوسط؟ .

وهذا التساؤل هو كذلك – من الجهة الأخرى– تساؤل أخلاقي : يحدد طبيعة الأفعال في العالم، باعتبار مايجب أن تكون عليه. فهو يحتم نظام القيم، باعتباره

---

[1]– خضر محجز عطية ، محمود درويش في خطبة الهندي الأحمر، مرجع سابق، ص: 99

[2]– السابق نفسه ص:100

[3]– محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا، مرجع سابق ص: 33

نظام أخلاق بالدرجة الأولى. فالعبارة تريد أن تقول: كيف يمكن لكم الزعم بأن من وجدتموهم هنا، لحظة نزولكم على أرض القارة، ل م يكونو بشراً؟ إن نظامكم الأخلاقي هذا غير إنساني إذ يقرر منذ البدء أننا لم نكن، أو أننا لم نعد موجودين، بمجرد أن وجدتم[1]:

" لنا ما تبقى لنا بالأمس"[2].

مع أن الحقيقة – التي ليست بالضرورة نظام وعي غربي– تقول بأننا كنا في اللحظة التي لم تكونوا فيها.

" لكنّ لون السّماء تغيّر، والبحر شرقاً

تغيّر"

" ... آه يا أختي الشّجرةْ

لقد عذّبوك كما عذّبوني"

"... لا تقطعوا شجر الإسم يا أيّها القادمون

من البحر حرباً "[3].

من على شاطئ موطنه، قبل أكثر من خمسمائة عام، عندما وقف الهندي الأحمر محدقاً في البوارج التي تقل " شاحبي الوجوه". المسلحين بالحديد والنار؛ أدرك أن البحر شرقاً تغير. لكن ما الذي يهم يهم الفلسطيني الآن من هذا التغير، ليعيد المشهد المأساوي؟. ماهو هذا (البحر شرقاً) الذي تغير فلسطينياً؟ . لا يحد فلسطين من الغرب سوى البحر . لكن الذي يحدها من الشرق هو بحر من نوع آخر: بحر من عرب كان متوقعاً منهم أن يدافعوا عن عالم الفلسطيني، الذي هو

[1]– خضر محجز عطية، محمود درويش في خطبة الهندي الأحمر: مرجع سابق ص: 100

[2]– محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا، مرجع سابق ص: 33

[3]– محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا، مرجع سابق، ص: 34–36

عالم روحهم كما يدعون . لكن الذي يراه الشاعر الآن أن هذا البحر تغير كذلك، والسماء كذلك تغيرت : فلا الأخ عاد أخا، ولا الرب عاد راضياً عن شعبه[1].

وعندما نتفحص علاقات التناص، التي تحكم هذا العالم المزدوج؛ فسوف نكتشف أن لدينا في عالم (عالم الصورة) ثلاث علاقات حاضرة، تقابل ثلاثا غائبة في (عالم الأصل): كل علاقة تقابل علاقة مماثلة : البحر العدو، والسماء الغاضبة، والأخ الخائن[2].

يقول جورج سانتيانا:

" وكل تمييز وربط، أو استدلال، إنما هو تجربة مباشرة، وحقيقة حسية؛ إلا أنها تجربة لعملية أو لحركة بين حدين، وشعور بوجود هذين الحدين معاً، وبما بينهما من فروق: أي أنه إحساس بالعلاقة. والإحساس بالمكان إنما هو إحساس من هذا النوع"[3].

وهذا الإحساس بالعلاقة المكانية، بين عالمين المتوازين، هو ما يبديه المقطع السابق وفق النقاط الثلاث الآتية:

-فالبحر الذي هو في العادة رمز السلام، صار الآن رمز الموت (لا تقطعو شجر الإسم يا أيّها القادمون/ من البحر حرباً). وإن عالما يتحول فيه بحر الهندي إلى حرب، سوف يستحضر في وعي الفلسطيني بحراً آخر في بيروت عام 1982: بحر ما انفك يط لق " الرصاص على النوافذ ... [ف] يموت من لا يستطيع الركض في الطرقات "[4] .

---

[1]-خضر محجز عطية، محمود درويش في خطبة الهندي الأحمر: مرجع سابق ص: 101

[2]- السابق نفسه ص: 101

[3]- جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال: تخطيط النظرية في علم الجمال، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مراجعة وتقديم زكي نجيب محمود، مهرجان القراءة للجميع، سلسلة: أمهات الكتب، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2002، ص150.

[4]- من قصيدة (مديح الظل العالي)، ديوان محمود درويش، المجلد الثاني، ط1، بيروت، دار العودة، 1994 ص: 35.

–والسماء التي كان ينزل منها الخير، صارت الآن رمزاً لغضب الرب . فسماء الهندي كسماء الفلسطيني: الأولى تغير لونها – وتغير اللون، كتغير الوجه، كناية عن تغير الدخيلة – والثانية انكسرت " على رغيف الخبز [حيث] ينكسر الهواء على رؤوس الناس، من عبء الدخان. ولا جديد لدى العروبة"[1].

إن الهندي يتفاجئ بخيانة جميع المخلوقات رغم علاقته رغم علاقته الطيبة معهم حيث كانت تربطهم علاقة أخوة (آه يا أختي الشجرة / لقد عذبوك كما عذبوني) يقابله الفلسطيني في المشه د العربي حيث الأخ يتنكر لأخيه ويظهر رمز التعاطف والمساعدة (عرب أطاعو رومهم / عرب وباعوا روحهم / عرب ... وضاعوا)[2].

و في الأخير نستنتج من خلال هذه الدراسة لقصيدة الهندي الأحمر في إستخراج أوجه التناص، تحيلنا هذه القصيدة إلى نصوص غائبة وتجعلها ركنا أساسيا من أركان التفسير، رغم أننا في هذه القصيدة نواجه شاعراً يرتدي قناع فهو متناقض بين قوله السياسي وقوله الشعري، فمن خلال شعره نجده رافضا لكل حلول التفاوض، أما على صعيد الحياة اليومية فنجد تصريحاته تقول عكس ذلك.

[1]– من قصيدة (مديح الظل)، مرجع سابق ص: 37

[2]– من قصيدة (مديح الظل)، مرجع سابق ص: 26

خاتمة

بعد كل ما تم التطرق إليه في الفصول الثلاثة السابقة، يمكننا تقديم هذه الخاتمة التي نعرض فيها جملة من النتائج التي استخلاصناها من عملية البحث الذي كانت غايته الأولى والأساسية، إثبات جنسية النصوص على اختلاف أجناسها، وتفاعل هذه الأخيرة فيما بينها والتي كان الشعر محورها، حيث بدأت منه وانتهت إليه.

1 إنّ التناص متعدد المفاهيم لأنه يعتبر نظرية من النظريات الحديثة التي يمكن الإستفادة منها في دراسة الأدب العربي، فهو ممارسة لغوية ودلالية لامفر منها لأي شاعر أو أديب.

2 يعتبر التناص مصطلح نقدي غربي النشأة بإمتياز، وظهر في الدراسات النقدية الحديثة على يد الناقدة الفرنسية جوليا كريستيفا التي إعتمدت في تحديد المصطلح على الإرث النقدي الذي تركته الناقد الروسي باختين، كما أبدع جيرار جنيت في تحديد مختلف أنماطه، ومن العرب الذي تبنوا هذا المصطلح نجد محمد مفتاح، محمد بنيس، الغذامي وآخرون .

3 عالج النقاد العرب القدماء قضايا شديدة الصلة بالتناص مثل السرقات والتضمين والإقتباس.

4 استفاد النقاد العرب من التنظيرات الغربية في قراءة الموروث النقدي القديم واستعملوه كأداة إجرائية للوقوف على جماليات النص الشعري.

5 استعمل الشعراء العرب المحدثون والمعاصرون التناص في شعرهم مما أكسب القصيدة تكثيفا وزاد دلالاتها.

6 إنّ التناص يسمح بفتح حوار بين العمل الأدبي والنصوص الثقافية الأخرى المتباينة أو المختلفة.

7 يلتزم محمود درويش بوطنه وقومه ويستلهم التراث الفلسطيني والعربي ويوظفه في شعره.

8 يستعمل الشاعر ظاهرة التناص مع التاريخ والدين والأسطورة والأدب ويلغي الحدود بين النصوص القديمة والحديثة.

9 إنّ توظيف هذه الظاهرة في شعر محمود درويش ترفده ليوسّع ويكثف دلالاته لغته الشعرية في سياقها ويزيد شعره جمالا.

10 تحيلنا قصيدة خطبة الهندي الأحمر لمحمود درويش إلى نصوص غائبة، تستدعيها من أعماق الوعي وتتحاور معها، وتجعلها ركناً أساسياً من أركان التفسير، رغم أننا في هذه القصيدة نواجه شاعرا يرتدي قناعا.

وفي نهاية رحلة مطاف البحث هذه، نتمنى أن تكون قد فتحت نافذة لمواصلة رحلات من البحث الجاد والمسؤول في تقصي أسرار هذة الظاهرة وكشف جمالياتها.

المصادر والمراجع

-القرآن الكريم

قائمة المصادر :

1. ابن الرومي ، ديوان ابن الرومي، شرح أحمد حسن ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط3، س 1423ه .
2. ابن سعيد الغرناطي ، المغرب في حلى المغرب ، دار الكتب العلمية ، بيروت -لبنان ، ج2.
3. أبو الذؤيب الهذلي ، ديوان الهذلي ، تح : أحمد خليل ، مركز البحوث والدراسات الإسلامية ، مصر ، ط1، س 1434.
4. أبو تمام ، شرح ديوان أبو تمام للخطيب التبريزي ، دار الكتاب العربي ، 1414ه .
5. أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي ، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تح : السيد أحمد الصقر ، ط4، دار المعارف ، س 380ه .
6. أبي نواس الحسن هاني الحكمي ، ديوان أبي نواس ، تح : سليم خليل قهوجي ، دار جيل بيروت ، س 2003.
7. إمرؤ القيس ، ديوان إمرؤ القيس ، تح : محمد أبو الفضل ابراهيم ، دار المعارف ، القاهرة -مصر .
8. العسكري ، أبو الهلال الحسن بن عبد الله بن سهل ، الصناعتين ، تح : علي البخاري ، دار الفكر العربي ، ط2
9. القيرواني ابن رشق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تح : محي الدين عبد الحميد ، القاهرة .

10. محمود درويش ، قصيدة مديح الظل العالي ، م2، بيروت ، 1994.

قائمة المراجع :

1. إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الأمانة ومؤسسة الرسالة ، بيروت ، س 1991

2. أحمد الشايب ، أصول النقد الأدبي ، مكتبة النهضة المصرية ، ط 10، س 1994.

3. الباجي سعيد ، والرويلي ميجان ، دليل النقد الأدبي ، المركز الثقافي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2، س 2000.

4. حيدر محمود ، الأعمال الشعرية الكاملة ، المؤسسة العربية ، بيروت ، ط 1، س 2001.

5. رمضان السيد علاء الدين ، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث ، منشورات ، إتحاد كتاب العرب ، دمشق .

6. الزبيدي عبد السلام ، النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة ، عمان ، ط1.

7. الزغبي أحمد ، التناص نظريا وتطبيقيا ، دار النشر الأردن –بيروت ، ط2.

8. الزواهرة ظاهر ، التناص في الشعر العربية المعاصر ، دار حامد للنشر والتوزيع ، ط1، س 2013.

9. الزواهرة ظاهر ، اللون ودلالته في الشعر الأردني نموذجا ، ط1، عمان .

10. الساعفين ابراهيم ، مدرسة الإحياء والتراث دراسة في أثر الشعر العربي القديم ، دار النشر –مصر ، ط4 ، س 1981

11. شهرة زاد صحوي ، الإنزياح الدلالي في النص الغزلي عمر بن أبي ربيعة نموذجا ، ط 1، س 2016.

12. عبد العزيز عتيق ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة ، بيروت ، ط3، س 1393

13. عبد المالك مرتاض ، نظرية النص الأدبي ، دار النشر والتوزيع ، ط2، س 2002.

14. عزت محمد حاد ، نظرية المصطلح النقدي ، القاهرة ، دط، س 2002.

15. علوش سعيد ، المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار البيضاء – المغرب .

16. الغدا مي عبد الله ، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية : قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ط1، جدة .

17. ماضي شكري عزيز ، في نظرية الأدب ، المؤسسة العربية ، بيروت ، ط1، س 2005.

18. محمد عزام ، النص الغائب : تجليات التناص في الشعر العربي ، دار النشر ، دمشق .

19. محمد ع ناني ، المصطلحات الأدبية الحديثة ، القاهرة ، ط 3، س 2003.

20. مرتاض عبد الجليل ، التناص ، ديوان المطبوعات الجامعية ، س 2011.

21. وعد الله ليديا ، التناص في شعر عز الدين المناصرة ، ط1، دار النشر –عمان .

22. يقطين سعيد ، انفتاح النص الروائي – النص والسياق ، ط 1، دار البيضاء –المغرب .

الكتب المترجمة :

1. باختين ميخائيل ، الماركسية وفلسفة اللغة ، تر : محمد بكري ويمنى العيد ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، س 1986.

2. جورج سانتينا ، الإحساس بالجمال تخطيط النظرية الجمالية ، تر : محمد مصطفى بدوي ، القاهرة ، دط ، س 2002.

3. ساميول تيفين ، التناص ذاكرة الأدب ، تر : عزاوي ، اتحاد كتاب العرب –دمشق ، س 2007.

4. سيغموند فرويد ، الطوطم والتابو ، تر : بو علي ياسن ، دار الحوار ، س 1983.

5. سيغموند فرويد ، تفسير الأحلام ، تر : مصطفى صفوان ، مر : مصطفى زيور ، القاهرة ، ط5.

المجلات والدوريات :

1. جابر عصفور ، أقنعة الشعر المعاصر ميهار الدمشقي ، مجلة فصول القاهرة –مصر ، م1، ع 44، س 1981.

2. خضرة عطية محجز ، محمود درويش في خطبة الهندي الأحمر التناص القناع اللعب ،مجلة الجامعة العربية ، م19، ع2، س 2009.

3. داغر شربل ، التناص سبيلا الى دراسة النص الشعري ، مج لة فصول ، ع 1، القاهرة ، م16.

4. روية صادق ، حكايات الهنود الحمر وأساطير ، مجلة نيقوسا ، سلسلة الأدب واللغويات م9، ع2.

5. العاني شجاع ، الليث والخراف المهضومة ، دراسة في بلاغة التناص الأدبي ، مجلة المواقف ، ع17، السنة الثالة بغداد ، س 1998.

6. عمر أبو ضياف ، التناص عند محمود الخفيف ، كلية الأسيوط ، ج 3، ع 35، س 2016.

7. مسعود حمدان ، مظاهر القوة والحقيقة في خطبة الهندي الأحمر ، مجلة اللغة العربية حيفا ، ع4، س 2016.ذ

8. هاني يوسف ، التناص الديني في شعر عمر بن أبي ربيعة ، مجلة دراسات الأدبية والفكرية ، ع52.