موت النص

النّص والنّص المضاد والنّص الظل

نظرياً وتطبيقياً

دكتور

محمد أبو الفضل بدران

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية

وكيل كلية الآداب بقنا

جامعة جنوب الوادى

موت النص
النّص والنّص المضاد والنّص الظل
نظرياً وتطبيقياً

ماهو فِعل النَّص ؟ وهل نستطيع أن نصف النَّص بأنه أحادى ؟ وكيف يوجد النَّص ؟ وماهى النتائج المترتبة على نقد النَّص ؟

فى هـذا البحث أود أن أحـاول التفكـير فى هـذه الأطروحات التـى قد تقودنـا إلى مجاهل النَّص فى محاولة لفهم النَّص وتحطيم هالته للوصول إلى رؤية النَّص وتحليله .

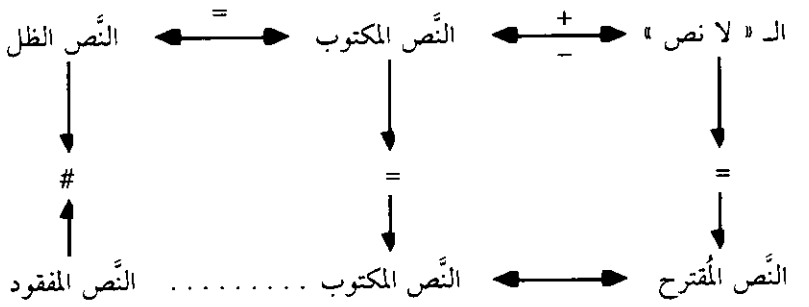
مدخل نظرى :

بدايةً أفتـرض أنه لا يمكن أن يُقرأ النَّص بمعـزل عمّا أسميه بالـ « لا نـص » ؛ فنشأة النَّص تكون ردّ فعلٍ على نصٍّ غير موجود وهو الـ « لا نص » ولتفسير ذلك أضع المعادلة التالية :

والمعادلة الأولى تنبئ عن أن الـ « لا نص » هو سكون الحركة المولدة للنص ، وغالباً ما تكون العـلاقة ضدّية ، فينشأ تحدى الـنَّص الفعلى للـ « لا نص » الذى يـكون مساوياً للنص المقترح ؛ وبذلك تكون المعادلة الثانية على النحو التالى :

(١) أعنى النص المكتوب النص الموجود سواءً كان مقروءاً أم مكتوباً .

(٢) ع. = علاقة .



وعلى هذا فالنَّص المكتوب هو محاولة تقريبية من المبدع للنص المقترح أو التخيلى لديه ، فكل نص يسبقه محاولة الفعل التخيلى أو ما أسميه بمرحلة « ما قبل النص » لتبدأ معاناة المبدع فى تشكيل النص فى ألفاظ وفي هذه الحالة ينقلب النَّص من حالة الخصوصية إلى حالة العمومية ، فيكتشف المبدع أن النَّص الأصلى قد خانه ولم يتشكل بعد ؛ وهذا يفسر لنا مُسمَّى « عبيد الشعر » الذى أطلقه العرب القدامى علي الذين ينفقون شهوراً فى تنقيح قصائدهم للتشبث بالنَّص المتخيّل الذى صار عصياً على المبدع ، وصار النَّص المكتوب شبيهاً بالنَّص المفقود لكنه لم يكُنْه ؛ وهنا تنشأ إشكالية إبداعية فالأديب يبحث عن النَّص المفقود طوال عمره الإبداعى حيث إنه - وحده - يفاجأ بالهوّة بين ما كان فى مخيّلته وما تم إبداعه بالفعل .

وفى مقدمات الكتب[1] نجد كماً من الاعتذارات عن التقصير فى العمل متحججاً بحجج واهية ، فتارةً يُعزى هذا التقصير إلى ضيق الوقت ؛ وتارةً أخرى يُعْزيه إلى أسباب مضحكة دون أن يجهر بمدى فشله فى مطابقة النَّص المتخيَّل بالنَّص المكتوب .

وربما يلقى هذا الضوء أيضاً على ما أطلق عليه بمرحلة الإلهام التى تصاحب المبدع وقد فُسرت تفسيراً أسطورياً ؛ بيْد أنه من السهل أن ننظر إليها على أنها النَّص المقترح أو المتخيّل الذى يطارد المبدع فى معاناة أوضحتها آنفاً تكون سبباً أو حافزاً على خلق النَّص المكتوب . ويصرح امرؤ القيس بمدى صعوبة مرحلة ما قبل النَّص فى قوله :

أَذودُ القوافى غنّى ذيادا ذِيادَ غُلامٍ غَوِيٍ جَـــرادا
فلمَّا كُثُرْنَ وأعْيَيْنَـــى تَنَقَّيْتُ منْهنّ عشْراً جِيـــادا

(١) ربما كانت مقدمات الكتب فى بدئها اعترافاً ضمنياً بمدى مطاردة المبدع ولهاثه خلف النص المفقود .

فأعْزلُ مَرْجانها جانبـاً وآخُذُ من دُرّها المُسْتجادا[1]

إننى أعتقد أن فى هذه الأبيات تكمن تلك المطاردة التى عبر عنها بالذود ولا ينبغى أن يؤخذ مصطلح القوافى عروضياً - بل إننى أرى فى إطار النص الظل - أنه قد عنى به الشعر وقد قيل « (. . .) فلما قال قافية هجانى » يعنى حينما قوى على الشعر ، وقد ذكر الزَّبيدى[2] أن امرأ القيس قد لُقِّبَ بالذَّائد لقوله وذكر البيت الأول ؛ إذن هنالك فعلان فى فعلنة الشعر وهما : الذّوْد[3] والتّخيُّر ؛

الذّود ← ضد → الـ لا نص

التخيّر = ن[4] المكتوب . . . . . #. . . . . ن الظل

وقريب من موقف امرئ القيس ما ذكره صلاح عبد الصبور فى تذييله لمسرحيته « مسافر ليل » حيث قال : « القارئ قد يشهد هنا ألفاظاً لم يعتدها فى الشعر ، وقد وقفت أنا كثيراً تجاه عضها يتجاذبنى عاملان ؛ عامل الإبقاء عليها لأنها هى الألفاظ التى تحمل الدلالة التى أريدها ، وعامل إسقاطها أو تغييرها لأن فيها شبهة ركاكة أو عامية (. . .) أبقتُ على هذه الألفاظ لأنى أومنُ أن لكل عملٍ فنى بلاغته ، ولأنى كما قلت كنت حريصاً على شاعرية (الحالة) لا شاعرية (الأداء)[5] وهنا نلمح فعلى : الذود والإبقاء فالذود ضد ما تجاذب المبدع بين الإبقاء والإسقاط ليقف الشاعر فى صف الإبقاء أى التشبث بالنص والحرص على شاعرية الحالة .

إن مرحلة ما قبل النَّص ذات أهمية لفهم آنية النص وما بعد النص ؛ فلا ينبغى أن يتلقى النص بمعزل عما قبله وما بعده :

---

(١) أورد الآمدى هذه الأبيات منسوبة إلى امرئ القيس ، يُنظر فى ذلك : الآمدى (أبو القاسم الحسن بن بشر ، ت ٣٧٠ هـ) : المؤتلف والمختلف ص ٦ تحقيق عبد الستار فراج ، ط . الحلبى ، القاهرة ١٩٦١ .

(٢) الزبيدى (السيد محمد مرتضى الحسينى) : تاج العروس من جواهر القاموس جـ ٢ ص ٧٦-٧٧ تحقيق د. عبد العزيز مطر ، الكويت ، ١٩٧٠ .

(٣) « الذود : السوق والطرد والدفع » ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقى المصرى) : لسان العرب جـ ٣ ص ١٦٧ ط . دار بيروت ١٩٥٥ .

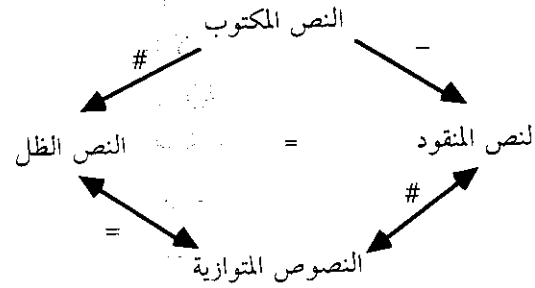
(٤) ن = النص .

(٥) صلاح عبد الصبور: الأعمال الشعرية الكاملة ص ٦٩٤ - ٦٩٥ ط. دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٧ .

فالقَبْلـيّة وإن كانت خاصـة بالمبدع إلا أنـها تنعكـس على المتـلقى من خـلال النص المكتوب الذى يعين المتلقى - فى مرحلة البعدية - على تشكيل النصوص المتوازية .

وتنعكس هـذه الإشكالية على عمـل الناقد فى المقام الأول إذا يجـد نفسه - دون أن يدرى - يؤلف نصاً ظلاليةً يندرج تحت مرحلـة « ما بعد النص » دون أن يعمل تفكيره فى النص ذاته لاستـحالة ذلك . وهذا ما عبر عنـه بدر شاكر السياب فى إحـدى رسائله إلى يوسف الخال « (. . .) فـى نفسى قصيدة ، أريدهـا أن تختمر قبل أن تـخرج ، عسى أن تكون جيدة »[1] وعملية الاختمار هذه تدور فى مرحلة القبلية التى نجد صداها فى مذكرات الأدباء ورسائلهم وإبداعاتهم .

ويتجه النقد إلى :



وخطورة ذلك أن النص المكتوب وإن كان مرتكزاً للنصوص الموازية إلا أنه يغدو غريباً عنها ، يصطدم بها وهذه مهمة النقد حيث أرى أن النقد رؤية إبداعية كما أن الإبداع رؤية نقدية . وتتضح هذه الإشكالية إذا نقد المبـدع إبداعه بنفسه ؛ إذ نفاجأ أن النَّص النقدى لا ينبع من النص المنقود بل ينبع من النص / الـ « لا نص » / النص المتخيل .

هنا يجد المتلقى نفسه حائراً بين النص النقدى للمبدع والنص المنقود ؛ وفى إطار هذا

(١) ماجد السامرائى : رسائل السياب ص ١٥٠ ط . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٩٤ .

الاختلاف يبدع المتلقى نصاً هامشياً على ظلال النصين أيضاً .

وسأرمز للنص الأدبى للمبدع بالرموز : ن أ م وللنص النقدى للمبدع بالرموز : ن ق م وللنص الظل : ن ظ

فإن : ن أ م + ن ق م = دوال متغيرة ن ظ

إننا بذلك ننظر إلى المتلقى من منظار المتلقى / المبدع وليس المتلقى / السلبى ؛ فكل متلقٍ يكون نصاً ظلاً من النص المكتوب ؛ وهنا تنشأ إشكالية تعريف النص لأنه ليس هنالك نص بمعزل عما قبله وما بعده . وهذا ينعكس على النصوص النقدية الأخرى من غير المبدع إذ تشكل نصوصاً ظلالية متوازية مع النص الأصلى وليست متلامسة معه . هذه النصوص الظلالية يتحول كل منها إلى نص موجود تتخلق من حوله نصوص ظلالية أخرى أى أن النص لا متناه .

إننا بذلك لا نجد نصاً أحادياً بل نصوصاً متوازية أو متعامدة على النص المكتوب مشكلة فيما بينها نصوصاً ظلالية متغايرة حسب المتلقى بحيث يتحول المبدع من مبدع أحادى إلى حافز إبداعى لنصوص قد تمت لنصه الأصلى بِصلة . إن من الوهم أن تحاول التشبث بوجود نص نتعامل معه ؛ لقد سقطت سُلطة النص ، فالنص المكتوب فى إطار النصوص الظلالية هو نص متعدد قد يكون أحادياً من حيث عدد كلماته وجمله لكنه متعدد .

مدخل تطبيقى :

عندما نقرأ قصيدة الشاعر الألمانى[1] Kurt Schwitters المسماة An Anna Blume « إلى أنا بلوما » نرى أن الشاعر يلعب فى الألفاظ فـ Blume فى اللغة الألمانية تعنى وردة وعلى هذا فمن الممكن ترجمة العنوان على النحو التالى : إلى (الفتاة) أنا بلوما « أو إلى (الفتاة) أنا الوردة » ويوظف هذه التشابهية فى ديوانه الذى يحمل الاسم نفسه[2] Anna

(١) الشاعر Kurt Schwitters يعد من كبار شعراء مذهب الدادية فى أوربا ، ولد فى ٢٠ يونيو ١٨٨٧ وقد كون بعد الحرب العالمية الأولى مع صديقه Hausmann مجلة أسماها Pen قلم ؛ وقاما برحلة إلى Prag براغ فى ١٩٢١ فى ١٩٢١ وكونا Merz & Anti DADA ، وقد هرب من النازية إلى السويد ثم إلى انجلترا حيث مات هناك فى المنفى ١٩٤٨ .

(2) Kurt Schwitters, Anne Blume, 1919.

Blume فيقول فى قصيدته - التى قمتُ بترجمتها : « إلى أنا بلوما » .

« يا أنتِ ، حبيبة حواسى السبع والعشرين

أنا أحبّـ كِ[1]

أنتِ ، لكِ ، إياكِ كِ ، أنا كِ ، أنت سِي ، ----- نحنُ ؟

هذا ليس فى موضعه

مَنْ أنتِ ؟ المرأة التى لا تُحصى ، أنتِ . . . أأنتِ ؟

الناس يثرثرون : إنك تكونين

دعيهم يثرثروا ، إنهم يجهلون كيف تنتصب المنارة ؟

أنتِ ترتدين القبعة فوق قدميكِ

وتتجولين[2] على يديكِ

على يديك تتجولين . .

هالو و ه . . فستانك الأحمر مُقطَّع فى ثنايا بيضاء

أحبّك أنّا بلوما حبّا أحمر

حباً أحمر . . أحبّ لكِ

أنتِ ، لكِ ، إياكِ كِ ، أنا كِ ، أنتِ سِي ، ---- نحنُ ؟

هذا موضعه فى الجمر الثلجى

أنّا بلوما . . زهرةُ أنا بلوما حمراء ، كيف يقول الناس ؟

---

(١) وجدتُ صعوبة فى ترجمة هذا الضمير كما وضعه Kurt Schwitters فى قصيدته ، إذ قال "Dir" فاجتهدت فى وضع ضمير المخاطبة المتصل (ك) وجعلته منفصلاً . ففى اللغة الألمانية يوجد ضميران منفصلان مختلفان فى حالتى النصب والجر . وهذا ما حدث مع ضمير المتكلم فى حالة الإضافة (ى) . وقد ذكر المستشرق الألمانى Prof. Stefan Wild فى أثناء قراءته للترجمة - أن Kurt Schwitters نشأ فى برلين وقل أن تستخدم صيغة النصب فى اللهجة البرلينية ، وقد تعمد الشاعر أن يخالف النحو ولو جاريناه فى ذلك لقلنا « أحبكى » .

(٢) تعمد الشاعر أن يخالف النحو ولو جاريناه فى ذلك لقلنا « تتجولى » .

سؤال الجائزة :

١ - أنّا بلوما يمتلك طائر[١] ،

٢ - أنّا بلوما حمراء .

٣ - ما لَوْنُ الطائر .

لوم شعرك الأصفر أزرق

لون طائرك الأخضر أحمر

أيتها الفتاة البسيطة فى فستانك اليومى

أيتها المخلوقة الطيبة الخضراء . . . أحبُّكِ

أنتِ لكِ إياكِ ــكِ ، أنا كِ ، أنتِ ـيِ ، ----- نحنُ ؟

« على فكرة » هذا موضعه فى صندوق الجمر

أنّا بلوما ، أنا A ----- N ----- N ----- A

أنا أقطّر اسمكِ

اسمك يقطر (قطرات) مثل شحم العِجل الطرى .

هل تعرفين يا أنا ؟ هل أنتِ عارفة ؟

يستطيع المرء أن يقرأك من الخلف أيضاً

وأنتِ يا أروعُ من كُلّهنَّ

أنتِ من الخلف كما أنتِ من الأمام

A ------- N ------- N ------ A

ا ------ ن ------ ن ------ ا

شحم العجل يقطر لمساتٍ فوق ظهرى

(١) نلحظ أن الشاعـر قال « أنا بلوما يمتلك طائر » ربمـا قصد أن يقول « أنا بلوما عقـلها طائر » إلا أنى أرجح ما أثبته آنفاً .

أنا بلوما

أيتها المخلوقة المقطرة

أنا ----- أحبُّ ------ ـك »[١]

ما الذى يخلفه هذا النص فى المتلقى ؟ من هـى أنا بلوما بالنسبة لكل منا ؟ ما الذى يعمله النص فينا من تذكر ؟ هل يقود النص المتلقى إلى الماضى أو العكس ؟ فى فراغ هذه التساؤلات نكتشف أن النص هنا ليس أحادياً بل إن كل متلقٍ لديه نص مواز لنص Anna Blume ؛ والمتلقى لا يسير وفق ما رسمه Kurt Schwitters بل يتحول النص المكتوب إلى نص حافز يثير فى المتلقى شهوة الإبداع فينتج Anna Blume الموازية للنص الأصلى فى مرحلة ما بعد النص . ولا ننسى اتساق الاسم أنا لفظاً فى الشكل التالى :

A ------- N ------- N ------ A

ا ----- ن ----- ن ----- ا

مع قوله : « أنت من الخلف كما أنت من الأمام »[٢] ، وقد يكون ذلك من التجنيس بالقـلـب وهو « إعادة ترتـيب جميـع الحروف فى كلمـة أو عبارة لتكـوين كلمـة أو عبارة جديدة[٣] .

وقد سيطرت هذه الـفكرة على المبدع إذ يتناولهـا فى قصيدة أخرى[٤] ؛ ويكتب بعد سنة تقريبـاً قصيدته Hannover التـى يوازن فيهـا بين Hannover و Anne Bluma ليكشف للقارئ أن: «Anna يستطيع المرء أن يقرأها من الأمام كما يقرأها من الخلف»[٥] .

(١) Kurt Schwitters, "Eile ist des Witzes Weile", Eine Auswahl aus Texten, Herausgegeben von Christina Weiss und Karl Riha, Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1987 S. 27-28

كـتبت هذه القصيدة فى ١٩١٩ » ، وفى نهاية القصيدة تعمد الشاعر أن يخـالف النحو ولو جاريناه فى ذلك لقلنا « أنا ----- أحبُّ ----- ـكى » .

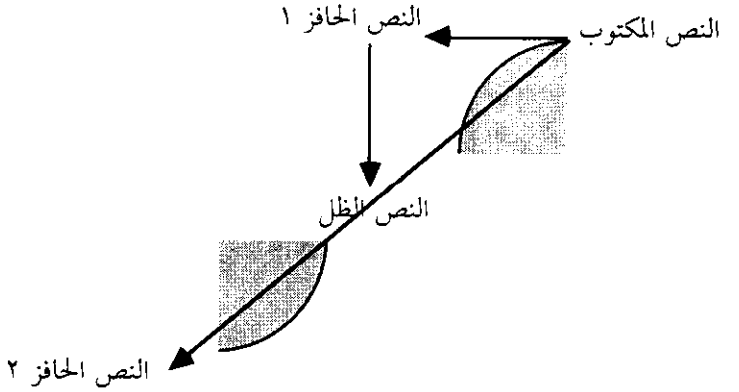
(٢) Jurt Schwitters, "Eile ist des Witzes Weile", Eine Auswahl aus den Texten, S. 28.

(٣) مجدى وهبه : معجم مصطلحات الأدب (انجلـيزى - فرنسى - عربى) ص ١٥ ط . مـكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٧٤ .

(٤) Ibid. S. 29

(٥) Ibid, S. 8

والتساؤل الآن : مـن الذى يقود الآخر : النص أم المـتلقى ؟ إن النص المـكتوب هو الحافز الذى سرعان ما يتجاوزه المتلقى على النحو التالى :



فزمنية تحول النص المكتوب إلى نص حافز زمنية مـصاحبة لعملية التلقى التى تتجاوز إلى تشكيل النص الظل الذى يغدو بدوره نصاً حافزاً للآخر .

وفى الأدب العربـى نجد معاناة الشـاعر فى نحت قصائـده ، ومحاولته الدائـبة نحو توجيه المتلقى إما بالتكرار أو التشويه على المتلقى وهذا ما أسميه بإغواء النص للمتلقى وقد ينخدع بعض المتلقين فالنص حَمَّالُ أوجه . وربما كـان عبيد الشعر - إن صحت التسمية - خير مثال كما ذكرت على معالجة النص فيما قبل النص وفى آنية النص .

وقد رأى جابر عصفور أن « الشاعر الجاهلى كان يفترض أن الشعر ليس مجرد القدرة على نظم كلمات موزونة أو مقفاة بقـدر ماهو قدرة على دقة الوصف والتشبيه »[1] ولذلك كان الشاعر العربى فى سباق مع النص .

وإذا أعدنا قراءة المقدمات الطللية عند الـشعراء العرب فى ضوء ما سبق فربما نرى أن المقدمة الطللية تـندرج تحت مرحلة « قبيل النص » ، فالمبدع يتهـيب من مخاطرة الدخول فى غمار آنية النص ولذلـك يلجأ إلى تأخير المواجهة عبر مقدمة طـويلة قد لا تمت للنص المقصود بصلة .

وفى قراءتنـا لمقولة الحطيئـة - على نحو ما يـروى أبو الفرج الأصفهانـى - « كفاكم

(١) د. جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ص ١١٢ ط. دار المعارف ، القاهرة.

والله بى إذ أخذتنى رغبة أو رهبة ، ثم عَوَيْتُ فى إثر القوافى عُواء الفصيل فى إثر أمه »[1] كيف نفسر هذا العواء دون أن ندخل فى مرحلة ما قبل النص ؟ وما هذه الأخذة التى تقترب إلى حد ما من الجذبة عند الصوفيين ؟ إننى أميل إلى قراءة هذا النص فى إطار الـ « لا نص » الذى أوضحته فيما مضى . ولا يرضى المبدع عن نصه المكتوب لأن ذاكرته ما تزال تزاحمه بالنص المقترح ؛ فالتبريزى يذكر أن المعرى « كان يغير الكلمة إذا قرأت عليه شعره »[2] فعدم الرضا يلازم المبدع دائماً .

وحينما نقرأ مقولة البحترى « إنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه »[3] نتوقف أمام الفعل « دفع » المبنى للمجهول ، ثم ماهى مضايق الشعر ؟ أليست هى محاولة ترسيم حدود النص وفق النص المقترح وما يعتور البرمجة من قصور ؟

ولقد قمت بتجربة إذ طلبتُ من بعض الشعراء أن يختار كل منهم قصيدة أو قصيدتين من شعره ويقوم بنقدهما وكانت النتيجة على النحو التالى :

عدد الشعراء	الذين قاموا بنقد إبداعهم	الذين رفضوا أن ينقدوا إبداعهم	القبول/ الرفض	الذين لم يردوا
١٦	٥	٥	١	٥

وقد شمل البحث الشعراء : عبد الوهاب البياتى ومحمد إبراهيم أبو سنة وزكية مال الله ودرويش الأسيوطى وصالحة غابش ومحمد بنيس وإبراهيم بن محمد العواجى وعبد الستار سليم وشوقى أبو ناجى وسيف الرحبى وإبراهيم برى .

وقبل تحليل النتائج السابق ذكرها أود أن أذكر أن جميع الشعراء والشواعر قد اختار كل منهم قصيدة أو قصيدتين من شعره باستثناء الشاعر سيف الرحبى الذى أرسل إلى

(١) الأصفهانى (أبو الفرج) : الأغانى جـ ١٦ ص ٣٧٨-٣٧٩ ط. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، (مصور عن ط. دار الكتب) ، القاهرة .

(٢) التبريزى (أبو زكريا) : شروح سقط الزند ص ٣ تحقيق مصطفى السقا وعبد الرحيم محمود وعبد السلام هارون وإبراهيم الأبيارى وحامد عبد المجيد ، إشراف د. طه حسين ، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ١٩٨٦ .

(٣) ابن رشيق القيروانى : العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده جـ ٢ ص ١٠٤ تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، ط . دار الجيل ، الطبعة الرابعة ١٩٧٢ .

ديوانه « مدية واحدة لا تكفى لذبح عصفور ورأس المسافر »[١] وقال لى فى رسالته « مفسحاً لك المجال للاختيار »[٢] وباستثناء عبد الوهاب البياتى الذى اختار قصيدتى : أولد وأحترق بحبى والسيمفونية الغجرية[٣] ومحمد إبراهيم أبو سنة الذى اختار قصيدتى : الإسكندرية وبكائية إلى أبى فراس الحمدانى[٤] ؛ ومحمد عرش الذى اختار ثلاث قصائد : « فندق Melia ووردة ديك الجن وقصيدتان »[٥] وشوقى أبو ناجى الذى اختار خمس قصائد[٦] ؛ فإن باقى الشعراء قد عبّروا عن مدى حيرتهم فى احتيار قصائدهم وذكروا ذلك صراحة : فإبراهيم العواجى مثلاً يذكر « لقد احترت كثيراً عند اختيار القصيدتين ، لأن قصائد الشاعر كأبنائه يحبهم سواسية ، ولو رأى فى كل منهم لوناً وذاتاً مميزة »[٧] وقال إبراهيم برى أرسل قصيدتين من شعرى « بدون تعليق عليهما لأن الشاعر يرى الكمال بشعره ويخشى انتقاد ذاته بذاته ، وأترك لجنابك أن تقوم بهذه المهمة الصعبة على ؛ ورحم الله الذى قال : (أشعارنا قطع من ذاتنا »[٨] .

ولاشك أن اختيار الشاعر لا يؤخذ على محمل الصدفة بل هو رؤية نقدية قد تعبر عن مدى مشابهة النص المختار للنص المقترح ، وسأتناول هذه المختارات فى بحث آخر .

والذين رفضوا النقد أبدوا بعض الأسباب فمنها ما ذكرته صالحة غابش « من الصعب أن أكتب رؤية نقدية حول كتاباتى »[٩] بينما ذكر محمد إبراهيم أبو سنة « سأترك لك مهمة التحليل النقدى حيث أنك بأدواتك الممتازة وحسن تذوقك قادر على ذلك أفضل منى »[١٠]

(١) سيف الرحبى : مدية واحدة لا تكفى لذبح عصفور ورأس المسافر ، ط. المطبعة الشرقية بمطرح ، عمان ١٩٨٩ .

(٢) الرسالة رقم ٣ « عمان » المؤرخة فى مارس ١٩٩٥ .

(٣) الرسالة رقم ١ « عمان - الأردن » المؤرخة فى ١٩/٢/١٩٩٥ .

(٤) الرسالة رقم ٢ « القاهرة - مصر » المؤرخة فى ٩/٣/١٩٩٥ .

(٥) الرسالة رثم ١٠ « الدار البيضاء - المغرب » المؤرخة فى ١٠/٤/١٩٩٦ .

(٦) القصائد : من أين جئت ؟ ، ظمآن ، من الشعر الحلمنتيشى ، فى ذكرى الشاعر محمود حسن اسماعيل ، ياصديقى ، الرسالة رقم ٩ « أبو تيج - مصر » المؤرخة فى فبراير ١٩٩٦ .

(٧) الرسالة رقم ١٠ « الرياض - السعودية » المؤرخة فى ٢٨/٥/١٩٩٦ .

(٨) الرسالة رقم ١١ « بيروت - لبنان » المؤرخة فى ١٧/٦/١٩٩٦ .

(٩) الرسالة رقم ٥ « الشارقة - الإمارات » المؤرخة فى ٣١/٨/١٩٩٥ .

(١٠) الرسالة رقم ٢ .

وبعد أن نقد درويش الأسيوطى قصيدته قال « المراجعة متروكة لك[١] » أما محمد بنيس فقد ابتدأ نقده قائلاً : « تأملت فى المقترح الذى أثارنى ، ولا أخفى عنك أن المهمة ليست دائماً متيسرة . ولقد وجدت صعوبة فى اختيار النصين »[٢] والذين نقدوا أبدوا صعوبة اعترتهم فى نقد إبداعهم ولقد عَنْونَ أحدهم وهو عبد الستار سليم نقده بـ « مقاربة تحليلية للنص الشعرى »[٣] وهو عنوان يعضد ما أذهب إليه ؛ وابتدأت زكية مال الله نقدها بمفردة « أتصور »[٤] .

وقد عبر درويش الأسيوطى عن صعوبة النقد فى نص بدأه بقوله : « من أصعب الأمور على المبدع أن يعيد قراءة عمله الإبداعى بينه وبين نفسه ، فكيف إذا طلب منه أن يتوجه إلى القراء بهذه الرؤية . وتتجلى صعوبة إعادة القراءة النقدية فى عدة أسباب : الأول : العملية الإبداعية ليست من الأعمال المدركة تماماً ، بل لها جانبها غير المدرك ، ولا أقول غير الواعى . وهذا الجانب بالذات يصعب على المبدع نفسه لمسهُ حين يعيد القراءة . الثانى : هناك من الأمور الخاصة جداً لا يحب المبدع أن يصرح بها ، وإن حرص على التعبير عنها من خلال عمله الإبداعى . . كأن يصيغها فى صورة شعرية تستر فجاجة التعبير المباشر أو أن يحملها على لسان شخوص رواياته . الثالث : قد لا يكون لدى المبدع الذائقة النقدية التى تجعل القراءة النقدية إضافة إلى الإبداع وعلى نفس الدرجة. والمبدع لا يحب أن يظلم نفسه . لهذا ترددتُ طويلاً قبل هذه القراءة مخافة العجز أو الكشف أو الاستغلاق . وحينما قررت المغامرة اخترت واحدة من قصائدى »[٥] .

وقد عرضتُ هذه المختارات وتعليقات الشعراء عليها على طلابى وطالباتى بقسم الإستشراق بكلية الآداب بجامعة بون واتضح لنا بُعد بعض النصوص تماماً عن نقد المبدع لها فعلى سبيل المثال :

(١) الرسالة رقم ٦ « أسيوط - مصر » المؤرخة فى سبتمبر ١٩٩٦ .
(٢) الرسالة رقم ٤ « المحمدية - المغرب » المؤرخة فى ١٨/ ٤/ ١٩٩٥ .
(٣) الرسالة رقم ٨ « نجع حمادى - مصر » المؤرخة فى يناير ١٩٩٦ .
(٤) الرسالة رقم ٧ « قطر » المؤرخة فى ١٨/ ٧/ ١٩٩٥ .
(٥) الرسالة رقم ٦ .

قصيدة « عَمى » (ن أ م)	نقد الشاعر محمد بنيس لقصيدته (ن ق م)
يَعلو بى هذا الحبرُ إلى نَفسى يَعلو بى منتصراً ثمَّ إلى حيثُ يُراود عيْنى يعلُو ، حتى تنشأ فى غَفْلة حُمَاىَ مراتيجٌ ومواسمُ حنَّاء ومنازلُ من ليلِ الرّقصَاتِ إلى ليل الرقصاتْ ويكون النخلُ قريباً من خُطوات نَسيتْ صاحبَها ومشيئتَها تحتَ الصمت فجأتُ صَريراً دائرةَ الشمعِ تَذوْب وفَرَاشاً ينهضُ من لطْخَتِه وطيوراً قادتْنى بتَوزُّعِها لِعَمَاى .[٢]	قصيدة « عمى » تنطلق أساساً من الكتابة (الحبر) الذى هو أول ما يدفع حالة النفس (الذات) تتكشف فى (الحُمَى) وطقوس الكتابة (الحناء كتابة على الجسد) التى لا تفارقها الرقصات (الكتابة فعل جسدى) . وإذا كان النخل (قريباً من خطوات نسيت صاحبها) فذلك لأن الكتابة هو النخل ذاته (لاحظ العلاقة بين اللغة العربية (الألفات واللامات على الأقل) وبين النخل بسموقه وسعفه !) وفى هذا الصمت ، صمت الكتابة ، ينهض من المداد (اللطخة) فَرَاش ثم هذا الفَراش يتحول إلى طيور (تلك هى الكلمات والأبيات والصور الشعرية) موزعة على عكس ما كانت الكلمات فى القصيدتين التقليدية والرومانسية معاً ، لأن القصيدة الحديثة تمجد المتلاشى[١] والمتبدد الذى لا يقود إلى الرؤية الاعتيادية . أى إثبات ماهو مثبت بل إلى العَمَى (وإلى العَمَاء) كمكان آخر لمعرفة مجهولة . هل هذا تعليق على قصيدتى ؟ ربما من قبل لم أفكر فى هذا كثيراً ولكن تأكد من أن هذا التعليق ربما كان خطاطة تحتاج إلى عمل موسع[٣] .

لو تأملنا قصيدة عمى وما كتبه محمد بنيس نقداً لها نكتشف إلى حد كبير أن النص النقدى نص موازٍ للنص الإبداعى أو ما أطلقت عليه آنفاً النص الظل ، ويتساءل فى نهاية نقده « هل هذا تعليق على قصيدتى ؟ » ويقرر أن ما كتبه يحتاج إلى نص موسع ومعنى

(١) وضع الشاعر خطاً تحت الكلمة .

(٢) الرسالة رقم ٤ .

(٣) الرسالة رقم ٤ .

ذلك وفق ما أرى أن النص النقدى « الظل : قد تحول إلى نص موجود حافز إلى خلق نصوص متوازية أخرى يحاول المبدع أن يُمسك بها النص المفقود ، وخطورة ذلك أن النص متحرك «غير ثابت» وقادر على إنتاج نصوص قادرة على إنتاج نصوص متوازية وهلم جرا.

وقد وضح لنا من خلال نقد بعض الشعراء لإبداعهم أنهم لا يملكون تفسيراً لبعض ألفاظهم كما فى تعليق درويش الأسيوطى على مقطع من قصيدته :

من قصيدة «استيقظى» (ن أ م)	من نقد درويش الأسيوطى لقصيدته (ن ق م)
استيقظى فلدى ألفُ رسالة كُتبت إلى عينيك من وجع القرى[1] .	لماذا الرقم .. ؟ كان من الممكن اختيار رقم آخر . هى ضرورات العروض العربى ؟ أم إلحاح الرقم ودلالته فى الموروث الشعبى والدينى ؟[2] .

ويذكر عبد الستار سليم أنه « يمكننا أن نشبه هذه القصيدة بالبحر فى حالة المد والجزر (. . .) وعلى أى فإن الفن الشعرى فى نهاية المطاف سؤال فنى وجمالى عن واقع معين . . وهو يجب أن يكون سؤالاً هادفاً وقلقاً يرغب فى تجاوزه إلى الحلم » .

أى بحر فى حالتى المد والجذر ؟ وهل النص المكتوب يحتمل هذه التفسيرات ؟ هذا ما أتجاوزه الآن إلى بحث آخر حول مدى فهم المبدع لنصه مع التحفظ على مصطلح الفهم ؟

وقد لا تكون هذه المعانى موجودة فى النص المكتوب ، بل هى فى النص المتخيل لدى المبدع . وقد علق درويش على إحدى صوره الشعرية قائلاً : « ما أذكره الآن قد لا تعطيه الصورة التالية بسهولة لكنه كان ماثلاً فى ذهنى عند كتابة القصيدة »[3] وهو اعتراف بما لم يمسك به المشاعر من تلابيب النص المفقود .

وإذا أخذنا مقطعاً شعرياً من قصيدة زكية مال الله « نجمة تهفو لنجمة » وما يقابلها من نقد الشاعرة فربما نعرف كيفية تشكيل النص لديها :

(١) الرسالة رقم ٦ .

(٢) السابق .

(٣) السابق .

من قصيدة نجمة تهفو لنجمة (ن أ م)	نقد زكية مال الله لقصيدتها (ن ق م)
نجمة تهفو لنجمة ونهار يستريح أغلق الأبواب ، وارينى بأرياح وغيم قد أفيض اليوم فى عينيك أنهاراً وقد أغفو ولا أقوى البزوغ . . . . . . نجمة فى الرمل فى السهل على كفى حطاب مضى أوقدنى بين الصخر خلتنى ثغراً تمطى واحتوانى وجهه المنزوع من وجه القمر وتويجات بشعرى تقطر العطر وتقذمه ربما تطفو على مائك زهرة . . . . . نجمة تصعد كالنخلة تسقى من ضروع البحر أمواجاً يتيمة تعجنُ الخبز لأصداف أُسارى وتَرُشُّ الوقت بالملح الندى نجمة ترقص فى ساحة سنبلة أعطنى كل نجوم الكون وانفِ النهايات (. . .)	أتصور أننى كالنجمة العالية وأهفو فى داخلى إلى نجمة أخرى (رمز الهو) الرغبة فى الوصول إليه ، الصعود له ، الجريان كالنهر - النجمة التى تبقى على الرمل ، السهل ، (الخطاب = لهو) - نجمة كالنخلة (رمز العطاء) ، السقى ، العجن ، الملح (إعطاء الوقت مذاقاً وقيمة ، السنبلة (كلها رموز للعطاء) . وهنا أرمز لنفسى (بالنخلة) أيضاً لأنها رمز العطاء وأتطلع أنا لأكون هكذا . - النجمة (رمز التألق والضياء) النخلة رمز العطاء) . - الرغبة أيضاً فى الائتلاف به فى تصورى من يعيننى أن أبقى هكذا أتعلق بالحلم وأكون كالنجمة ، كالنحلة ، وهذا هو معنى كلمة (أعطنى كل نجوم الكون) أى أعطنى بوجودك معى وحضورك فى داخلى كل ما تعطيه النجوم للكون من جمال وضياء ، عدم الرغبة فى النهاية / رفض النهايات / هو رمز التجدد والبقاء ، هو من يلون الأشياء (للبلور لوناً) ويبقى الانتظار إلى مالا نهاية[1] .

(١) الرسالة رقم ٧ .

من خلال ما سبق يتضح لى أن النص المنقود من الشعراء هو النص المفقود ، إذ تنعكس خلفيات ما قبل النص عليه فينتج لنا نصاً نقدياً من ظلال النص المفقود . وحينما ينقد النص يفقد قداسته ويغدو ملكاً للمتلقى الذى يجهل الهوة ما بين النصين فلا يملك النص المكتوب المقاومة فتنكسر حدة النص ويتمزق فى نصوص موازية .

فى النهاية أطرح التساؤل : هل بإمكاننا أن نضع تعريفاً للنص ؟ وأظن أن ذلك مستحيل حيث لا يوجد نص !

لقد مات النص ليُبعث فى ذهن المتلقى الذى يعيد صياغة نصوص موازية تتناسخ من النص المكتوب لكنها لم تكنه .