التناص ونظرية الأجناس الأدبية

دراسة تطبيقية

في قصيدة "عام الفيل"، لعبد الرزاق عبد الواحد.

دكتورة

سحر محمود محمد أحمد

أستاذ الأدب والنقد المشارك، قسم اللغة العربية، كلية التربية والآداب،

جامعة تبوك، السعودية

التناص ونظرية الأجناس الأدبية دراسة تطبيقية في قصيدة "عام الفيل"، لعبد الرزاق عبد الواحد.

سحر محمود محمد أحمد

أستاذ الأدب والنقد المشارك، قسم اللغة العربية، كلية التربية والآداب، جامعة تبوك، السعودية .

الملخص:

يهدف البحث إلى قراءة أسلوب التناص الذي يدخل ضمن نظرية الأجناس الأدبية، بالتطبيق على قصيدة "عام الفيل"، للشاعر العراقي عبد الرزاق عبد الواحد. وهذه النظرية تهتم بأشكال التفاعل وصورِه، والتداخل بين الأجناس الأدبية، وتعنى أيضًا بانفتاح النص وتفاعله مع أجناسٍ أخرى، دون أن تجرّده في الوقت ذاته مِن قوانينه وأسسِه الجمالية، بل تدعمها وتتعايش معها وتتحاور.

ومصطلَح التناص يعنى باشتباك النصوص وتفاعلها، لكنه يواجِه إشكالياتٍ، منها: التكلف في التطبيق، بحيث تصبح كل مفردة متناصة مع غيرها، وعدم ربط التناص بعناصر العمل الأخرى كالسياق، والانزياح، والمفارَقة، والأسلوب الدرامي مثلاً. كما أن البحث يطرح تساؤلاتٍ مهمةً، منها: ما دور عملية التلقي في التناص؟ وهل توظَّف بِنية التناص بوعي أو دون وعي؟ وهل النصوص الجيدة هي التي تتناص مع غيرها فقط، كما يقول بعض النقاد، مثل "رولان بارت" وغيرِه؟

وينقسم البحث إلى ثلاثة مباحثَ يسبقها مقدّمة، وتمهيد حول مفهوم نظرية الأجناس الأدبية.

المَبحث الأول: قراءة في مصطلَح التناص، المبحث الثاني: التناص وعناصر البناء:

الأسلوب الدرامي، المفارَقة، الانزياح: (قراءة نقدية في قصيدة "عام الفيل"، لعبد الرزاق عبد الواحد)

المَبحث الثالث: التناص وأسلوبية التلقي. وخاتمة تضمنت النتائج التالية:

- التناص في قصيدة "عام الفيل"، له عدة أشكال، منها: المباشِر مثل عنوان النص، وحجارة مِن سجيل، وأبابيل. وغير المباشِر مثل: أبو رُغال، أمّا البيت فله أطفال تحميه.
- لا بدّ من الربط بين ظاهرة التناص وعناصر العمل الأخرى مثل: الانزياح، والمفارَقة، والأسلوب الدرامي. وهي عناصر متآزِرة في قصيدة "عام الفيل"، لعبد الرزاق عبد الواحد.
- ليس مِن الضروري أن يتطابق التناص مع المستقِر في العقل الجمعي.
- لا بدّ أن نحاول قراءةَ الفلسفة، والدلالاتِ الضمنية مِن وراء التناص، لا سيما المقترِنة بالمفارَقة.
- تتلخص إشكاليات التناص في التعامل مع كل مفردة معجمية على أنها متناصة مع غيرها، وهو ما يحتاج إلى مراجعةٍ وتأمّل.

وقد اســـتخدم البحث المنهجَ التحليلي للوقوف على أبعاد التناص، والتطبيقِ على نموذج من الشـــعر الحديث، وهو قصـــيدة "عام الفيل"، للشـــاعر عبد الرزاق عبد الواحد.

الكلمات المفتاحية: التناص – الأجناس الأدبية – عام الفيل – انفتاح النص – تجرّد.

Intertextuality and the theory of literary genres: An applied study in the poem "The Year of the Elephant", by Abdul Razzaq Abdul Wahid.

Sahar Mahmoud Mohamed Ahmed

Associate Professor of Literature and Criticism, Department of Arabic Language, College of Education and Arts, University of Tabuk, Saudi Arabia.

Abstract:

The research aims to read the style of intertextuality that falls within the theory of literary genres, by applying the poem "The Year of the Elephant" by the Iraqi poet Abdul-Razzaq Abdul-Wahed. This theory is concerned with the forms and images of interaction, and the interference between literary genres. It is also concerned with the openness of the text and its interaction with other genres, without stripping it of its laws and aesthetic foundations at the same time, but rather supporting them, coexisting with them, and dialogue.

The term intertextuality means the engagement and interaction of texts, but it faces problems, including affectation in application, so that each word becomes intertextual with another, and the lack of linking intertextuality with other work elements such as context, displacement, paradox, and dramatic style, for example. The research also raises important questions, including: What is the role of the receiving process in intertextuality? Is the intention of intertextuality employed consciously or unconsciously? And are the good texts only intertwined

with others, as some critics say, such as "Roland Barthes" and others?

The research is divided into three sections preceded by an introduction and a preface on the concept of the theory of literary genres.

The first topic: reading in the term intertextuality, the second topic: intertextuality and building elements:

Dramatic style, irony, displacement: (a critical reading of the poem "The Year of the Elephant" by Abd al-Razzaq Abd al-Wahed).

The third topic: intertextuality and stylistic reception. A conclusion included the following results:

-The intertextuality in the poem “The Year of the Elephant” has several forms, including: direct text, such as the title of the text, stones from shale, and Ababil. And indirect, such as: Abu Rughal. As for the house, it has children to protect it.

-It is necessary to link the phenomenon of intertextuality with other elements of the work, such as displacement, irony, and dramatic style.

These are synergistic elements in the poem "The Year of the Elephant" by Abd al-Razzaq Abd al-Wahed.

-It is not necessary that the intertextuality coincide with what is established in the collective mind.

-We must try to read the philosophy and the implications behind the intertextuality, especially those associated with paradox.

-The problems of intertextuality are summed up in considering each lexical term as intertextual with others, which requires review and reflection.

The research used the analytical method to find out the dimensions of intertextuality, and to apply it to a model of modern poetry, which is the poem "The Year of the Elephant", by the poet Abdel-Razzaq Abdel-Wahed.

Keywords: intertextuality - literary genres - year of the elephant - openness of the text – abstraction.

مقدّمة

الحمد لله الذي عَلّم الإنسانَ ما لم يعلم، والصلاة والسلام على حبيبِه ونبيّه محمد، وعلى آلِه وصحبِه أجمعين، أمّا بعدُ:

فقدْ حظيتْ نظرية الأجناس الأدبية باهتمام عددٍ من النقاد في العصر الحديث، وهي نظرية تعني بالتداخل والتفاعل الأجناسي. ويُعَد التناص مِن أهم الأساليب أو الظواهر التي تدخل ضمن هذه النظرية، حيث إنّ التناص يبحث عن التفاعل النصي، ويأخذ أشكالاً وصورًا متنوعة، لكنه يواجه مشكلاتٍ عند التطبيق، منها: أنّ هناك مَن يرى أن جميع النصوص متناصة مع غيرها، ولها مرجعيةٌ حتمية، كما أن تجريد بِنية التناص من السياق مثلاً تحدِث خللاً في التلقي، فضلاً عن أن التناص له علاقةٌ وثيقة بعناصر العمل الأخرى، ولا يقوم بدوره منفصلاً عن غيره، كما أن التناص يؤدي دورًا في كونه يأخذ شكل القناع أحيانًا، ويسهم في توصيل رسائلَ ضمنيةٍ على لسان الشاعر، كما أنه يفتح بابًا للتأويل والقراءة المشتبِكة مع المخزون الثقافي، ومن ثم فهي ظاهرةٌ تحتاج إلى متلقٍ واعٍ وخبيرٍ عبْر ما تقدمه في بعض النصوص. ومن ثم فكل ما سَبق كان مِن أهم الأسباب التي حفّزتني لاختيار هذا الموضوع، لا سيما أنني لمست جزءًا من هذه الإشكاليات في بعض البحوث التي ناقشتها لطلبة الدراسات العليا.

ويتكون البحث مِن مقدمة، وتمهيدٍ حول مفهوم نظرية الأجناس الأدبية، وثلاثة مَباحث، الأول: قراءة في مصطلح التناص.

والمبحث الثاني: التناص، وعناصر البناء (قراءة نقدية في قصيدة "عام الفيل"، لعبد الرزاق عبد الواحد أنموذجًا)

المبحث الثالث: التناص وأسلوبية التلقي.

وخاتمة بأهم النتائج، وفهارس متنوعة.

أمّا عن الدراسات السابقة، فهناك دراسات كثيرة حول نظرية الأجناس الأدبية، وحول التناص بشكلٍ عام، مثل "نظرية الأجناس الأدبية، دراسة في التناص والكتابة والنقد. تزفيطان تودورف. ترجمة عبد الرحمن بو علي". و "جذور نظرية الأجناس الأدبية في النقد العربي القديم. د. فاضل عبود التميمي". و"ما الجنس الأدبي؟ جان ماري شيفير. ترجمة د. غسان السيد". و"تحليل الخطاب الشعري. استراتيجية التناص. د. محمد مفتاح". فضلاً عن دراسات عامة في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، مثل: "جماليات المفارقة في شعر عبد الرزاق عبد الواحد. دراسة من منظور أسلوبية التلقي. بحث ماجستير إعداد صليحة سبقاق". و"الأثر الديني في شعر عبد الرزاق عبد الواحد. المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية. د. محمد حسون نهاي". و"البنية الدرامية في شعر عبد الرزاق عبد الواحد. ميسون سليمان محمد. جامعة جرش بالأردن".

ومع تنوع هذه الدراسات لكن لا يوجد بحث انفرد بدراسة التناص في قصيدة "عام الفيل"، لعبد الرزاق عبد الواحد، حسْب اطلاع الباحثة.

وقد استعان البحث بالمنهج التحليلي للوقوف على الظاهرة تنظيرًا وتطبيقًا، والاستشهاد بنصٍّ حديثٍ قام بتوظيف ظاهرة التناص بصورٍ عدة.

تمهيد

حول مفهوم الأجناس الأدبية

"في تعريف الجنس الأدبي أنه مجموعة من الأعمال الأدبية التي توحدها خصائص مشتركة تبعا إما لشكل خارجي (البنية ، الطول) أو داخلي (المضمون، الأسلوب).[١] ومع ذلك فإنّ مفهوم الجنس يفتقر إلى نوع من الدقة المصطلَحية، إذ ما هي الحدود أو الفوارق بين الجنس، والنوع والصنف وغير ذلك؟ وفوق هذا ما مدى واقعية جنس أدبي ما؟ فإذًا ليس باستطاعتنا أن نطلق كلمة الجنس على رواية لنجيب محفوظ مثلاً؛ لأن الجنس يفرض نفسَه كبِنية أدبية ذات مستوىً عالٍ من التجريد ومفارِقة للنصوص نفسها، فالنصوص هي التي تصنع الجنس، لا العكس[٢]

ومع التطور الأدبي والنقدي وبداية من القرن الثامن عشر بدأت تتبلور في الغرب بعض ردود فِعل إزاء هذه النظريات التي دامت عدة قرون، فتمخضت عن فكرة النص الذي يدمر الحدود، النص الذي يستقل عن التصنيفات وعن تصور الأدب من حيث هو كليّة عضوية لمجموع النصوص والتبشير بالشكل المطلَق المتحرر من كل المعايير والمواصفات الأجناسية[٣]

ويمكن القول إنّ نظرية الأجناس تنحصر في بحث قضيتين أساسيتين، هما:

١- الأسباب الداعية إلى وجود الأجناس الأدبية.

٢- أسس تقسيم الأدب إلى أجناس، مع ما يستتبع ذلك من دراسة خصائص كل جنس ومكنوناته، وما يكتنفه من تطور أو تغير وبيان

أهدافه.[٤] وتنوعت الآراء والرؤى حول هذه النظرية، مما يدل على أهميتها وقضاياها التي تشتبك مع الإبداع بنوعيه شِعرًا ونثرًا.

و"لحصر هذه القضية إجمالا يبدو أن هناك ثلاثة عوامل فعالة في ظهور واختفاء وتغيير الأجناس الأدبية:

١- متطلبات كل عصر وقضاياه المختلفة

٢- التقاليد الفنية الموروثة والمستجدة

٣- القدرات الإبداعية للمنشئين وما لهم من عبقرية ومدى استيعابهم للموروث وما لهم من تطلعات" [٥]

وقد تعددت الإجابات عن سؤال أسس تصنيف الأجناس الأدبية، وذلك منذ فلسفة أرسطو التي تقوم على أن الفن محاكاة للطبيعة والإنسان، إلا أن هذه المحاكاة تختلف باختلاف الفنون. ثم نجده يصنف الأجناسَ الأدبية إلى ملحمة، وتراجيديا، وكوميديا، وقد بنى هذا التقسيم على أساس الموضوع، وطريقة استعمال اللغة، وأساليبها وصيغها ووظائفها.

وجُل النظريات التي تناولت قضية تصنيف الأدب إلى أجناس لا تخرج عن النظر إلى الموضوع أو المضمون، أو الأساليب والصيغ والبنيات الداخلية، أو الطول والقِصَر والهدف.

وهناك تصنيفات داخل الأجناس نفسها، فالقصيدة الغزلية مثلاً تختلف عن المادحة، والرواية التاريخية غير الاجتماعية، وهكذا.[٦] ونظرية الأجناس تعكس حالة التطور الإبداعي والتحرر من سلطة القالب

الواحد، لا سيما أن المبدع لا يكتب التجربةَ بهدف البوح أو التنفيس فحسب، لكن يستشرف عالمًا آخر وحياةً أخرى، ولعله يبحث عن الانعتاق في خروج النص وفي خروج شكله الذي يمارسه كتابةً وإبداعًا.

المبحث الأول: قراءة في مصطلح التناص

"تعود الإرهاصات الأولى لمفهوم التناص في الغرب للدراسات المقارنة في الأدب، والتي تناولت علاقة التأثير والتأثر بين النصوص في الثقافات المختلفة. لقد دخل المفهوم إلى النقد مع "ميخائيل باختين" الذي أطلَق عليه مصطلح "الحوارية"، أو تعددية الأصوات، وقد طورت "جوليا كرستيفيا" المصطلحَ إلى التناص سَنة ١٩٦٩م.

أمّا فيما يخص تعريف التناص، فهو تلك العلاقات التي تربط نصًا بنصوصٍ أخرى، سواء أكان ذلك ربطًا مباشرًا أم ضمنيًا، بوعي أم بغير وعي. أمّا الناقد الشهير "رولان بارت" فيؤكد أن كل نص تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستوياتٍ متفاوتة، وبأشكالٍ ليست عصية على الفهم بطريقةٍ أو بأخرى، فكل نص ليس إلا نسيجًا جديدًا من استشهاداتٍ سابقة. وقد عبّر عن تناصية كل نص بقوله: "إن النص هو جيولوجيا كتابات، فهو إنتاج متراكم من النصوص، يشارك فيه الكاتب والقارئ، ويشكل شبكة متفرعة من التناصات".(٧)

وتناول "امبرتو إيكو" التناص مِن وجهة نظر تركز على القارئ بأنه يتحمل العبء الأكبر في فك رموز النص واستحضار تناصاته الغائبة، أو استنباط شيفرات تناصاته الحاضرة؛ ليصبح النص خليطًا من نصوص وتناصات كثيرة.

وعمومًا لقد ساهم عدد كبير من الباحثين والنقاد في نشر مفهوم التناص، لكنّ الفضل يعود أولاً إلى "باختين"، و"كريستيفيا"، و"جيرار جينيت".(٨) ويَذكر د.

محمد مفتاح أن ثمّة تعاريفَ متنوعة للتناص نفهم منها أن التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة.[٩] ويَذكر أيضًا أن مصطلح التناص يشتبك مع مصطلحاتٍ أخرى مثل المعارَضة، السرقة، المناقَضة.[١٠]

"إن كل هذه النظريات وما احتوت عليه من مسلّمات تؤكد أن الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيدا لإنتاج سابق في حدود من الحرية، سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أم لغيره[١١]

"وإذا كانت هناك مسلّمة تدعي أن كل خطاب مهما كان نوعه تتحكم فيه السردية، وأن لكل نص خصائص عامة يشترك فيها مع جميع النصوص في لغة ما، فإنه تكون له خصائص بنيوية تميزه عن غيره أيضا.."[١٢]

يتضح مما سَبق أن التناص ظاهرةٌ لغوية معقدة، تستعصي على الضبط والتقنين؛ إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح. على أن هناك مؤشراتٍ تجعل التناص يكشف عن نفسه، ويوجه القارئ للإمساك به"[١٣]

وفي تراثنا العربي توجد ظاهرة الاقتباس والتضمين وغير ذلك مما يدل على وعي القدامى بصور التداخل النصي ،وإن لم تكن الرؤية واسعة أو منفحتة كما ظهر في عصرنا الحديث.

وهنا لا بدّ أن أشير إلى أن ثمّة أفكارًا علمية تستحق النقاش في ظاهرة التناص، وهو ما تمت الإشارة إليه منذ قليل مِن أن جميع النصوص متناصة، وأن كل نص له مرجعية حتمية، وهو ما جاء عن "رولان بارت" وغيره. وفي

رأيي أن بعض النصوص متناصة، لكن بشكلٍ عام كل نص له خصوصيته وتفرّده، أمّا تعميم القول بأن كل النصوص متناصة فمردودٌ عليه، فالإبداع يختلف عن العِلم التجريبي الذي يَقبل المسلّمات ويؤسس لها، فالنص الذي فيه مرجعية هو الذي تتوفر فيه آليات/أدوات/أنواع التناص، أمّا ما عدا ذلك فهو تجربةٌ لها ذاتها وكيانها، حتى وإن استدعت مرجعيةً خاصة لدى متلقٍ دون آخر. ثم إنّ القول بأن النصوص الجيدة هي التي تستدعي تجاربَ أخرى، أو تتعالق أو تشتبك مع غيرها، هو أيضًا قولٌ فيه نظر؛ لأنه يخالف قوانين الإبداع التي تقوم على التذوق، والتلقي الحر، والتأويل، وسعة القراءة.

كما أن الرؤية النقدية المتوازنة لا تعترف بتعبيرات "الأفضل والأجمل والأروع" على أنها أحكام تطلَق على نص دون سواه فقط لأنه راقَ لقارئه أو متلقيه، ولعل الرؤية الحديثة تخالف رؤية النقد القديم الذي كان يضع شروطًا أو قوانين جماليةً للحكم على النصوص.

وقوانين الجمال تختلف من متلقٍ إلى آخر، والأحكام القاطعة ليست في صالح النص؛ لأنها تنافي النظرةَ الجمالية النسبية، وتخالف التذوقَ والتلقي، وهذا لا يمنع مِن أن بعض القيم الجمالية يتفق عليها بعضنا، مثلاً عندما يكون النص الأدبي مدهشًا فارقًا، مع العلم بأن معنى الدهشة والمفارَقة يختلف من متلقٍ لآخر.

نعم هناك نص يثير أسئلة ويفتح آفاقًا متنوعة لدى المتلقي، وقد يكون هو "الأجمل/ الأفضل" مِن وجهة نظره، لكننا في الوقت نفسه لا نستطيع أن نستخلص من الجمال الخاص قوانين عامة لتصبح هي السلطةَ العليا لبقية

النصوص، وهو ما كان يحدث قديمًا. كما نجد أن الشعر يوصَف بأنه قولٌ موزونٌ مقفّى، أو في وصف الغرض نفسه، فالشاعر في قصيدة المدح مثلاً لا بدّ أن يقف على الأطلال، ويتغزل في محبوبته، ويصِف الفرس أو الناقة، ويصِف الصعاب التي واجهته في الرحلة إلى أن يصل إلى الغرض الرئيس. ومع تآلف العقلِ العربي قديمًا– إبداعًا وتلقيًا– لهذا النهج، فإنّ التطور الحديث له رؤية أخرى تقول إنّ رسْم الخريطة وتوجيه البوصلة لا يتفقان وماهية الإبداع الذي يقوم على التحرر والانطلاق والرؤى المتنوعة، لكنّ هذه الأسس القديمة لعلها كانت تنطلق من القيمة الوصفية أو الإقرار بالموجود، وكأن الناقد يصف ما تأسست عليه القصيدة وما صارت إليه، ولا يريد أن يخالف ذوق المتلقي آنذاك الذي تَربّى حِسه ووجدانه على هذا الإيقاع وهذه القيم والأسس، والذي ألِفَ شخصية النص ووقعت عيناه على هذه الصور والتشبيهات والاستعارات، وتَلَقى كُلاً بقبولٍ حَسن عبْر نافذةٍ واحدة وهي (الثقافة السمعية) التي تسيطر على الأذواق والأفهام. ومع التقدير لهذه الرؤية لكن مِن الخطأ أن نجعل هذه الأسس قواعدَ صارمة لا بدّ من تطبيقيها والاستجابة لها؛ وإلا خرج النص من ثوب الشعرية والأدبية، ولعل ذلك ما دفع تياراتِ التجديد المتعاقبة بعد ذلك نحو رؤيةٍ جديدةٍ للأدب والإبداع.

ومن ثم فالنص الذي يتناص مع غيره يشكل قيمةً مهمة بشرط حُسن التوظيف؛ فاستخدام الشاعر للأسلوب نفسِه لا يعني أن النص جيد ولا أن الشاعر مبدع، فالسؤال المهم هل أحدث التناص دهشةً ومفارَقة في النص؟ هل أثار أسئلة واشتبك مع مخزون المتلقي؟ هل أثار فضولَه المعرفي، وهل فتح أفق المتلقي نحو عالم النص وساعَده على اكتشاف عوالمَ جديدة؟ أم أن التناص كان

بمثابة إسقاط يشبِه الحليةَ اللفظية في البلاغة، ومجرد تركيبٍ لم ينصهر مع بِنية النص؟

ثم إنْ تَحَقق ما سَبق، فلا يجوز في الوقت نفسِه أيضًا أن نقول إنّ النص الجيد هو الذي اشتبك مع غيره، أمّا النصوص المجردة فهي نصوص خاوية من الحياة، وتدل على أن الشاعر لم يتجاوز نقطة الصفر، أي تجربته الذاتية، إلى نقاطٍ أوسعَ وأشمل: تجارب الآخرين.

"إن الشاعر الحديث يهدف إلى أن تكون قصيدته إبداعا بكرا ورؤية شديدة التفرد والخصوصية للوجود".[١٤] ومن ثم فمِن الظلم أن نحاصر الإبداع بأحكامٍ عامة، وأن نفرض على الشاعر نسقًا فنيًا معيّنًا؛ فالقصيدة الجيدة: تفتح أعيننا على جوانب وأبعاد خفية لم نكن لندركها لو لم يفتح الشاعر أعيننا عليها، وتجعلنا نحس أن هذا العالم الغريب الذي تقدمه لنا القصيدة هو من إبداع الشاعر ، حتى ولو كانت مفرداته مستمدة من الوجود الواقعي، لأن الشاعر يعيد صياغة هذه المفردات على نحو خاص يجعل هذا الكيان الجديد،كيانا خاصا منتميا إلى الشاعر أكثر من انتمائه إلى عالم الواقع الذي استمد منه الشاعر مفرداته وعناصره، وبمقدار خصوصية هذا الكيان الجديد وانتمائه إلى الشاعر ترتفع القيمة الفنية للقصيدة، وبمقدار ابتعاد القصيدة عن أن تكون صورة حرفية للواقع تقترب من مفهوم الحداثة [١٥]

المبحث الثاني: التناص، وعناصر البناء

قراءة نقدية في قصيدة "عام الفيل"، للشاعر عبد الرزاق عبد الواحد

كتبَ الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد.[١٦] قصيدة بعنوان "عام الفيل"، قائلاً: "مهداة إلى معسكر اليرموك لتدريب الأطفال الفلسطينيين، افتتح بها مهرجان المربد الشعري عام ١٩٨٩". [١٧]

"جاء في اللوح

تنطفئ الشمس سبعا

وتشتعل الأرض سبعا

وتختلطان

ثم تشتعلان معا

ثم تنطفئان

ويعم الدخان..

وبين ليلة قتيل وضحى قتيل

يبدأ عام الفيل

همهموا

سوف تنشر كل السماوات أجنحة لا تضئ

والليالي ستدعو سكينتها

غير أن سكينتها لا تجيئ..

من رأى أبرهة؟

أنا رأيته

رأيت الدم من شدقيه حتى نحره يراق

وهو يلوب كاللديغ

يخبط رأسه

يدق بالأيدي بالأنياب فوق ساتر العراق

ليلة قلت له

أنت تخطئ

جدك ما جاء من صوب بغداد

قال النهايات واحدة

كان يقصد بيت الرجاء

والطريق إليه

تبدأ الآن من كربلاء.."

أول وقفةٍ في هذا النص تبدأ من العنوان، "عام الفيل"، وهو تناص مباشر مع المخزون الديني، يستحضر المتلقي معه حادثةَ الفيل المذكورة في المصادر المتنوعة[١٨]. ويستدعي قولَه تعالى في سورة الفيل[١٩]:

"أَلم تَرَ كَيفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصحَٰبِ ٱلفِيلِ [1]أَلَمۡ يَجعَلۡ كَيدَهُمۡ فِي تَضلِيلٖ [2]وَأَرسَلَ عَلَيهِمۡ طَيرًا أَبَابِيلَ [3]تَرمِيهِم بِحِجَارَةٖ مِّن سِجِّيلٖ [4]فَجَعَلَهُمۡ كَعَصفٖ مَّأكُولِۢ [5]

ولكنه في الوقت نفسه يثير تساؤلاتٍ لدى المتلقي عن ماهية عام الفيل هذا، هل هو إعادة سرد لحدثٍ معروف تحتفظ به الذاكرة العربية؟ أم هو إسقاط على واقعٍ حاضرٍ نعايشه ونراه بأعيننا؟ وعلامَ الإسقاط؟

سيجِد متلقي النص توجيهًا من ذاته يحضر أمام عينيه مِن دون تدخّل الكاتب، يتمثل في الإسقاط أو الاستدعاء، الحضور الواقعي، فإذا كان "أبرهة" يرمز إلى شخصية المحتل والعدوّ الصهيوني لأرض فلسطين، فإنّ هذا الاستدعاء أيضًا يرتبط بالدلالة الثانية، وهي سلطة الطغيان والاستبداد في أي زمانٍ ومكان؛ فأبرهة كان في العراق، ولبنان، والجزائر، ومصر. وعندما انسحب ظَل يدافع عن هواجسه وظنونه ربما حتى الآن، فالمعارك هنا لا تقف، ويظل الآخر عابثًا بأنفاسه رغم انسحابه جسدًا.

ويبدو في النص ما يمكن أن أطلق عليه "الأسلوب الدرامي، ويتجلى فيه أساسا تعدد الأصوات والمستويات اللغوية، وترتفع درجة الكثافة نتيجة لغلبة التوتر والحوارية فيه"[٢٠].

حيث يبدأ النص بمشهدٍ سردي يتكئ على بِنية الفعل المضارع، بينما يتلبس الشاعر بصوت الراوي. ويرتكز المشهد السردي على مفردة "اللوح" بتشابكها مع غيرها، لتكون دلالةً متناصة مع المخزون الديني أيضًا، مع الإسقاط بأن المشهد هو استشراف لِما سيحدث مستقبلاً، وكأن قراءة الواقع أو الحاضر تملِي عليه أحداثَ المستقبل. ثم إنّ هذا التناص التمهيدي يرتبط– كما ذكرتُ– بالبِنية الرئيسة في العمل، وأعني بها "عام الفيل"، فالثنائية هنا تشكل لبناتٍ متراصةً بجوار بعضها البعض في بناءٍ متكامل الأركان.

ومع السرد الروائي أحسب أن روح المسرح تبدو جليةً في النص، فبعد المشهد السردي نلمح الفعل (همهموا) في بداية مقطعٍ جديد يشعِرنا بأن ثمّة شخصية تقف أمام جمهورٍ متلقٍ تقرأ الأفقَ محذّرةً من معركةٍ قادمة،"سوف تنشر كل السموات أجنحة لا تضئ....إلخ."

ويمكن القول إنّ الصورة الجديدة تختلف عن ملامح الصورة التراثية، ليس فقط في كون الحديثة تتعالق مع الانزياح والعدول، أو أن التراثية كانت تميل إلى المباشَرة والتقريرية، وإنما أيضًا لأن الحديثة ترسم في التوّ واللحظة صورةً مقابِلةً في ذهن المتلقي ذات أبعادٍ جديدة تجعله يستدعي الأداءَ المسرحي مثلاً، لذا فهذا الصوت المحذّر والشخصية المرتجلة تمضي في حوارها مع الآخر الذي لم نرَه حتى الآن: "مَن رأى أبرهة؟"، "أنا رأيته". وألمح كذلك تقنية السيناريو السينمائي، وكأن الشخصية أحست بصمتٍ بعد السؤال أو قطْع، والجواب مِن الشخصيات المسكوت عنها يذكّرنا بالشخصيات الفرعية في السرد القصصي، وهي التي لا تكون فاعلةً أو جوهرية في العمل، لكنها في

الوقت ذاته تثير خيالَ المتلقي الذي يريد أن يعرف مَن هي. مع أن ثمّة رمزًا يشير إلى أنهم مجموعة شخصيات (جمهور) وهي كلمة (همهموا).

وتتكئ إجابة الراوي على رمزية الرؤية البصرية، هكذا يصور المقطع، وبعد رؤية الراوي لدم هذا الطاغية يكمل الحوار السردي بصياغةٍ فنية ترسم الملامحَ من خلال بِنية الحوار المعروفة "قال وقلت". ونقطة انطلاق الصراع الدرامي إذا كانت قد بدأت من جملة "أنا رأيته" فإنّ ذروة هذا الصراع عندما تصل إلى قوله: "ليلة قلت له أنت تخطئ، جدك ما جاء من صوب بغداد/قال النهايات واحدة/ كان يقصد بيت الرجاء."

وبعد الإشارة الرمزية إلى فلسفة الطاغية المحتل الذي يظل مختبئًا داخل أقنعة، مع ثبات الشخصية، فإذا كانت أقدامه الملوثة تعبر من بغدادَ إلى فلسطين إلى غيرهما، فهو يتقن بناء الخراب والهوان بخطىً ثابتة، لذا احتلت مفردة (اليباب) مساحةً بارزة في المقطع، مع تكرار كلمة (المطر) وقيمة التكرار لكلمتَي (المطر، اليباب) مع ضدية الدلالة، لا تُختَزل في الأثر البلاغي القديم، وهو تأكيد المعنى، بل توليد المعنى من المعنى بدلالةٍ جديدة في كل مرة، فضلاً عن تحقيق اتساق للنص، فهذا الحجر تُختَزل فيه الحياة، فهو المطر للأرض وللضمائر والرؤوس وكأن الحجر بات محاصرًا بهذه الطاقات السلبية والراكدة، ورغم ذلك فهو يستمد طاقته وروحه من الصغار الذين هم وقود المعركة الحقيقية وجبهتها الصامدة حتى الآن. ويتبدّى أسلوب السرد لمطلع المشهد، وفي مشاهدَ أخرى قادمة، فضلاً عن المراوَحة بين ضميرَي المتكلم والغائب.

"وأعلل استخدام ضمير الغائب في النص، إلى كون هذه الطريقة أو هذا الأسلوب في السرد هو ما يمكّن السارد من إبداء وجهة نظره تجاه الحكاية المحكية، وتبنّي فكرة ما أو رفضها من دون أن يكون شخصية مقحمة بداخلها"(٢١).

ويبدو مرة أخرى صوت الراوي وكأنه على خشبة المسرح: "أيتها العصافير..."، الإحالة هنا إلى أطفال فلسطين، هؤلاء الذين يُحوّلون الحجارة إلى لغة قوة، وسلاحِ ردعٍ للمحتل، فينبت الريش من رحِم الصمود.

ويخفت صوت الراوي/ الشاعر قليلاً ليرسم مشهدا سرديا جديدا: (٢٢)

"ذات ليل رأيت له

كانت الأمهات يجئن بأطفالهن إليه

يقبلهم واحدا واحدا

قلت يا سيدي

أو لست تُحمل م الآن كل صغير

وسام شهادته؟

فاستمر يقبلهم وهو يبكي

وكانت أصابعهم تحتوي وجهه مثل أجنحة

الطير

مسَ رفيقُ له كتفي هامسا

أيها الأخ

أحصيت ما وشموا هم على وجنتيه

من الأوسمة؟

عدها سوف يحيا

عدها سيموت

إلى أن يكون لهم وطن

ولهم فيه أضرحة وبيوت.."

تأمّل المقطعِ السابق الذي ارتكز على السرد يذكّرنا بما قاله "جيرار جينيت" في سياق حديثه عن الحكاية: "تدل كلمة الحكاية على حدث أيضا، غير أنه ليس ألبتة الحدث الذي يروى، بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصا ما يروي شيئا ما، إنه فِعل السرد متناول في حد ذاته"(٢٣).

وفي محاولة لتأمل "نمط الخطاب الذي يستعمله السارد"(٢٤). سنجد أن المقطع يتكون من مشهدٍ عام، أو صورةٍ كليّة تتكون من عناصرَ درامية:

- صوت الراوي (الشاعر) الذي يقدم رؤيته

١- الأمهات، شخصية ثانوية

٢- الأطفال، شخصية جوهرية

٣- الحوار بين الشاعر والآخر

٤- الزمان الليل

وتدور فكرة الحدث حول الرؤية البصرية من الشاعر، فما كان الآخر إلا أن قبلهم لهؤلاء الطيور الذين يرسمون ملحمة الفداء والتضحية، فكانت القبلة هي المكافأة التي لا يملك سواها، وبدلاً من أن يمنحهم هو وسامًا منحوه هُم عددًا من الأوسمة، بأن مسّوا وجنتيه أوسمة لا تحصى بأعدادهم التي لا تحصى وهُم مشتتون يبحثون عن وطنٍ يأويهم في الحياة والموت. وتأتي الإشارة إلى الزمن المصاحب للرؤية الليل في إشارةٍ ترمز إلى أن هؤلاء قناديل الظلام التي تنير الليل البهيم.

إنّ رمزية الطفل ترتبط في العقل الجمعي بالبراءة والصدق، والنقاء والضعف أيضًا، ومن ثم جاء المشهد متكئًا عليها بعد أن أصبحت طفولتهم رمزًا للبراءة التي افتقدها الكبار.

ويتكئ أيضًا على دلالة الحُلم لدى الأطفال، لا سيما عندما تأمل أن حُلم هؤلاء يُختَزل في وطنٍ يجمع فيه ثنائية الحياة والخير.

واتكاء النص الشعري على الدراما كثيرًا ما يخلق تفاعلاً وحيوية، "فإذا كانت الدراما تعني الصراع فإنها في الوقت نفسه تعني الحركة، الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور متقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة"(٢٥).

لذا يكمِل الشاعر نصه مستخدمًا تقنية الحوار، لكنه حوار خارجي وذاتي يشعِرنا بأن ثمّة نبرةً مرتفعة في الخطاب الشعري الذي ارتكز في مطلعه على بِنية تناصٍ جديدة، يقول:

"يا نهار النبوءات

إني نذرت دمي لسماء مجنحة بالعصافير

أنفقت عمري أغني لها

قلت تكبر

لا بد يوما ستكبر

تحمل بين مناقيرها الحب والطلع

تحمل أعشاشها وطنا

لا تهاجر إلا إليه

ولا تتكاثر إلا عليه

أأخطأت يا وطني؟؟

يصبح الجرو ذئبا

وتغدو الصلال أفاعي

ولكن صغار العصافير تبقى عصافير

يا وطني

والذي سوف يقتلني

أنها لم تعد تحمل الطلع

بل تحمل الدم بين مناقيره

أصبح الدم طلعا

وصار الحجار

حلية في أكف الصبايا"

يبدأ المقطع بخطاب إلى "نهار النبوءات"، بوصفٍ سردي للحظة بوحٍ موشّاةٍ بالألم ومفردات النبوءات، نذرت، مفردات مستوحاة من المخزون الديني لدى الشاعر، وترى الباحثة أنها لا تستطيع في الوقت نفسه أن تسقط أسلوب التناص على مفردة السماء، حتى وإن جاءت في سياق مفرداتٍ دينية؛ فما يجعل المفردةَ متناصة مع غيرها هو تفرّدها وخصوصيتها ومجيئها في سياقٍ يدعم تناصها، ومن ثَم فكلمة (النبوءات) ليست مثل كلمة (سماء) التي أرى أنه مِن التكلف أن نستدعي معها مثلاً "وفي السماء رزقكم وما توعدون"(٢٦). فالشاعر استخدمها في سياقٍ معجمي أدبي كمفردةٍ تقوم بدورٍ في النص، لكنها تنأى عن التناص الديني. الأمر نفسه في كلمة (أنفقت) التي لم تأتِ متناصة مثلاً مع قوله تعالى "ولو أنفقتَ ما في الأرض جميعا.."(٢٧)

ومن ثم فالتكلف في تطبيق التناص أحد المشكلات التي نعاني منها عندما نتلقى النصوص الأدبية.

وأحسب أن القارئ سيجد أنه أمام حوارٍ ذاتي تَوَفر فيه عنصر الاتساق والانسجام الذي لا بدّ من الإشارة إلى دوره للتأكيد على أن أسلوب التناص لا يقوم بدوره منفردًا في توصيل الرسالة إلى المخاطَب، لكنه يتعاضد مع عناصر البناء الأخرى التي تساعد في ظهور دلالة التناص الكلية، ويساعد التناص معها على البناء المترابط، ومن هذه العناصر:

الإحالة بالضمير: أغني لها، تحمل أعشاشها

التكرار: لا تهاجر إلا إليه، لا تتكاثر إلا عليه

وقيمة التكرار هنا ليست التأكيد على المعنى أو الدلالة، كما يُذكَر غالبًا، وإنما للإسهام في بناء الصورة التي هي ترمز إلى حُلمٍ في خياله يراه حقيقةً ماثلة أمام عينيه، ويسرده أمامنا بتفاصيله ودقائقه، وكأن لحظة البوح نفسها تحقق له راحة نفسية وهو يصف هذه الصورة التي ترمز معطياتها المتتابعة والمتلاحقة إلى البحث عن الوطن، حتى لو كان خيالاً.

ويبقى أثر التكرار أيضًا ودوره في بناء الصورة عن طريق أسلوب الجناس الذي لم يكن مجرد حليةٍ لفظية؛ فهو ركنٌ لتوضح معالم المشهد، فمع حالة التحول التي قد تسود لكن العصافير التي هي رمز البراءة والنقاء والتضحية ستبقى عصافير، وستبقى حُلمًا ورمزًا للوطن الذي تسكنه، لذا يأتي الاستفهام المنطوق في نهاية المقطع ليوحي بدلالة غير منطوقة: العتاب على الحُلم!

وتستوقفني المفارَقة في النص عندما تحولت العصافير من رمزٍ يحمل النماء والخير إلى رمزٍ آخر يحمل الدم، وما تفرزه مفردة (الدم) من معانٍ في ذهن المتلقي، ولعل بِنية التحول بسبب ما واجهته من معركةٍ غير عادلة دفعتها إلى التحول من حمل الطلع إلى الدم، كما يفصح الشاعر، مما يدل على أن التناص كثيرًا ما يقترن بالمفارَقة التي تُخرِج التركيبَ من التلقي المتوقّع إلى تلقٍ غير متوقّع، مما يشكل إضافةً مهمة في النص، "يا نهار النبوءات". وتبدو المفارَقة التركيبية في إسناد النداء إلى مفردة النهار، ثم إلى النبوءات، وما يرمز إليه من تخيّلٍ لحدوث المعجزات والأمل.

وألمح توظيف الشاعر لأسلوب التكرار: "يا زمان الخطايا"، تأكيدًا على دلالاتٍ مترابطة استقرت في ذات الشاعر: التمرد، الرفض، تلوّن الواقع وتغيّره. ويستدعي أيضًا مفردات تناص مع الثقافة الدينية في المقطع التالي:

"يا زمان الخطايا

يا زمان الخطايا..

حجر من سجيل

حجر في جبهة هذا الجيل

بعده حجر للأعادي!

لعبة بدأت

كنت تنظر يا وطني باسما

لصغارك في كل حارة

عندما بدأوا يحملون الحجارة

أفدار بخلدك يا وطني

أن هذا الزمان الوباء

أن هذا الزمان الذي يأكل الأنبياء

وهو يبحث في يأسه عن بشارة

سوف يأتيه صوت من الله

متشحا بالحجارة؟

تنتهي الآن أزمنة الكاذبين

ينتهي زمن الغاشية

ينتهي زمن المتواطئة ال حين تنظر بين محاجرها

تتشاغل أعينها بأظافرها

أو تتمتم شيئا مع الحاشية!"

يزخر هذا المقطع بعدد من المفردات المتناصة، تبدأ بـ "حجر من سجيل، الأنبياء، بشارة، الغاشية". وكلها مفردات مستوحاة من الثقافة الدينية، لكن القضية المهمة ليست في عملية الرصد والتتبع والاستقصاء، بل المهم في تعالق الظاهرة مع السياق وعناصر البناء الأخرى في العمل، في إثارة الأسئلة والوقوف عند دلالات هذا التناص، ومحاولة البحث عن قراءة الرسائل الضمنية في خطاب الشاعر.

ومن ثم فعملية الرصد ليست لها أهمية في حد ذاتها إلا إذا اقترنت بقراءةٍ واعية تبحث وتفكر وتسأل، وتتلقى التناص بوصفه أحد الظواهر الأسلوبية التي تساعد في تأويل العمل، وهي ليست مجرد ألوانٍ مبعثرةٍ في لوحةٍ أو مشهدٍ طبيعي، كذلك فإنّ السياق يؤدي دورًا مهمًا في فهم مرجعيات النص. والدليل على هذا أن المتلقي إذا جرد التراكيب المتناصة من سياقها التاريخي، الديني، الشعبي... فإنها ستصبح أقربَ إلى الحلية اللفظية غير الفاعلة في النص وعند المتلقي.

يبدأ المقطع بوحدةٍ دلالية هي نواته ومرتكزه، "حجر من سجيل"، ويصبح الاستدعاء الديني هنا هو الخيط الذي يحرك في اتجاهاته المتتابعة، فهذا الحجر هو القوة التي لا رادّ لها، وهو الوقود الذي يحرق الأعادي، والظل الذي يحمي مدافعي هذا الوطن.

وهنا فالسياق الديني الذي يجعل القارئ منذ بداية النص يستدعي قصة أبرهة، يطِل الآن؛ ليفصِح أيضًا عن نفسه، فكما أن الحجر كان القوةَ المستلهَمة من السماء، وهو المدد الإلهي، فهو الآن كذلك؛ لأنه سلاح الضعيف، وهو السند لهؤلاء الصغار الذين عبروا به آفاق المستحيل. ومن ثم ينتقل الوصف إلى الخطاب المباشر مستخدِمًا التشخيصَ والتجسيم، وكأن حالة الاستدعاء التي استخدمها في الوصف مدّت له آفاقَ الفكرة، فها هو يحاور الوطنَ المزهو بصغاره، وخطابُ الإيقاظ هنا جاء أيضًا لدورٍ مهم، وهو الإقناع والحجاج؛ لتصبح القضية قوةً رادعة حتى وإنْ رأوها غير ذلك. حققت الانتصارَ والزهو، لكن تأمّل الذي يحدث الآن من زمان يأكل الأنبياء، وهو يبحث في يأسِه عن بشارة، ولنتأمل فنية الانزياح في التركيبين المتتابعين المتكئين على بِنية التناص.

لقد جاءت أبنية الانزياح، أو الاستعارة، ترمز إلى حالة الدهشة من القبح والفساد، وسيادةِ السلطة الظالمة، ولعل الزمن يأكل الأنبياءَ لطفًا بهم؛ لأنه ليس زمانَ المعجزات. فتعانق التناصِ مع الانزياح يولّد دلالاتٍ متنوعة، حتى وإنْ بدت متناقِضةً أو غيرَ منسجمة، لكنها في النهاية تؤكد قيمةَ التأويل.

وأحسب أن الضوء الذي ينتظره الزمان قد تَسلل إلى صوت الراوي، وهو شخصيةٌ فاعلة في المقطع، نسمع صوتها بوضوح، بينما الآخر هو المسكوت عنه. ولعل ذلك إشارة إلى أن الغياب بدا واقعًا، وأن الصمت ينطق بما لم يبُح به المتكلم.

ويأتي الأمل المرتقَب في جملة "سوف يأتيه صوت من الله متشحا بالحجارة"، والجملة مقرونة بعلامة استفهامٍ وتعجّب، وكأن الصوت يسأل، لا سبيل للاستفهام الحقيقي، وإنما على سبيل الترقب والبشرى والانتظار، ومن ثم فهو يتحدث بعد ذلك عن انتهاء أزمنة الكاذبين، والمتواطئة، وزمن الغاشية، وهؤلاء هم الذين خاطبهم بنبرةٍ صاخبةٍ حادةٍ قائلاً:

"أيها الخادعون ضمائركم إن أيدي الصغار

طيور أبابيل

أن حجارتهم نار سجيل

ثم تركتم مناقيرها وحدها تدرأ الفيل

بينا أبو رغال

يدل قوم أبرهة

على بيوتهم

وكالعصافير من الأعشاش

واحدا فواحدا

تُنتزع الأطفال

وبأيديهم حجر

وبعيني كل أم صرخة تبكي الحجر

ورياح القبائل ما عصفت

ورمال الجزيرة ما برحت فوق كثبانها غافية

نومة العافية!

ما الذي تستطيع طيور أبابيل أنفسها الآن؟

وحجارتها غير تلك الحجارة

وزمان القبائل غير الزمان.."

نقطة انطلاق الخطاب في هذا المقطع ترسم نبرةً حماسية، وروحًا منتفضة قسوةً وحسرةً على واقعٍ مؤلم، لذا فالنبرة الحماسية جاءت في شكل خطابٍ مباشر يذكّرنا بالأسلوب المسرحي، ويجعلنا نستدعي شخصيةَ البطل وهو يخطب أمام جمهور، لكن الجمهور هنا غير محددٍ بمكان، وإنْ كان الزمن يدل على وقْع أقدامه. وهذا الخطاب المباشر يخرج من رحِم قصة أبرهة أو بِنية التناص الكبرى أو المباشرة التي يرتكز عليها النص، لذا فالمرسِل: الراوي/الشاعر، والمرسَل إليه: الآخر/المتلقي/الجمهور. الرسالة: أن القوة أحيانًا تنبت من الضعف، فهؤلاء الصغار هم الطيور التي ستقهر جيش أبرهةَ الجديد، مع ضعفها وهي تواجه الحربَ منفردة، وحجارتهم نار سجيل،

والمناقير= السلاح الذي يدرأ الفيل (رمز الشر والطغيان) ويرمز للخيانة بأبي رغال الذي دلّ أبرهةَ على الكعبة. وقد أشرت إلى قصته سابقًا في الحاشية(٢٨).

ورغم أن الشخصية كانت أحد مؤثرات القصة التي بني عليها التناص (عام الفيل) إلا أنني أحسب أنه تم توظيف هذا الاستدعاء بوعي عبر الرسائل الضمنية التي يبثها الخطاب، وإلا كان مِن الممكن الاستغناء عن رمزيتها، كما أن انتقاء تركيب "عام الفيل"، فضلاً عن كونه يمثل الحدثَ المعروف والذي يرى الشاعر أنه يتكرر في حاضرنا، إلا أنه أيضًا يضم دلالةً أخرى، وهي الأمل في الحسم، وانتهاء المعركة لصالح الحق.

وحضور الشخصية هنا يحمل دلالةً بارزة على وجود الخوَنة واندساسِهم وسط غيوم المعركة، ورغم اجتماع كل أركان الهزيمة: الطاغية، الأدوات، الخوَنة.. لكن ستنتصر الحجارة، وستنتفض العصافير ويواصلون معركتَهم.

ويرسم الشاعر صورة ذات ملامحَ قاسيةٍ كالعصافير من الأعشاش...

وتبدو في المشهد أيضًا بعض التراكيب الانزياحية، "إن الانزياح يظهر في اللغة في شكلين اثنين تتولد منهما مجموعة من الأشكال ،والتجليات الانزياحية في اللغة: الأول هو الانزياح الدلالي الذي يرتبط بالصور البلاغية، كالاستعارة والتشبيه والمجاز، ولذلك يمكن تسميته بالانزياح التصويري"(٢٩). ومن هذا النوع التشبيه في: أن أيدي الصغار/طيور أبابيل، أن حجارتهم نار سجيل.

والثاني هو الانزياح التركيبي الذي يرتبط بالتركيب والنحو والمعجم وما يتصل بهما (٣٠).

ومنه قوله: "ثم تركتم مناقيرهم وحدها تدرأ الفيل/ وبعيني كل أم صرخة تبكي الحجر"

ودلالة الحجر تختلف عن جميع المفردات السابقة، حتى وإن حكمتها آلية الجناس ،والاتفاق في المنطوق. لكنّ تَلَقيها يشعِرنا وكأنها ومضةٌ جديدة عندما اقترنت بالبكاء.

وهو يكمل المشهد قائلاً:

"ورياح القبائل ما عصفت/ورمال الجزيرة ما برحت فوق كثبانها غافية/نومة العافية!"

تأتي الأبنية المتتابعة لتعزّز مِن الدلالة العامة التي يبني الشاعر قصيدتَه عليها، وينطلق من خلالها، وهي أن قصة أبرهةَ تحيا من جديد، الحدث نفسه، لكنّ المكان والزمان والشخوص قد تغيروا، بل إنّ ثمّة روحًا من الانهزامية والضعف تسكن النفوس في مشهد اليوم.

وتأمّل التقديم والتأخير في جملة "ورياح القبائل ما عصفت".. ثم إنّ النص يتعالق أيضًا مع الثقافة الشعبية التي تستخدم تعبير "نومة العافية" بدلالتين متناقضتين، الأولى دعاء وتَمَنٍ بالخير، والأخرى سخرية وإنكار، وهذا ما قصده الشاعر في رأيي.

ومن ثم فالخطاب الشعري عندما يشتبك مع الروافد المتنوعة فهو لا يوظفها بشكلٍ مجرد من الرسائل الضمنية، لكنه يستدعيها لتكون جزءًا أصيلاً من بنائه، حتى إننا لا نفرق بين النصين معًا، وهو ما تَحقق في الخطاب التالي الذي اعتمد على صيغٍ استفهامية متلاحقة:

من رأى أبرهة؟

من الذي يخبره الساعة قبل أن يموت

أن أبا رغال

قد وجد الآن طريقا نحو بيت الله

يبدأ من بيروت!

وقرانا مطفأة

وعيون الماء في كل قرانا مرجأة

غير آبار الغضب

غير هذي النطف السوداء في أرض العرب

كلها مشتعلة

وعليها ،وإليها

كل باب مقفلة

التناص ليس كالصور البيانية القديمة التي كانت تعنى بإيجاد دلالة، أو معنى، أو وجه شبه بين طرفين، التناص يتماهي مع النص الجديد، ويتداخل ويشتبك مع بنائه، بصورة تشعر المتلقي بأن الشاعر يبحث عن أبرهةَ الحقيقي لأنه هكذا يراه.

ولعل صيغ الاستفهام، ونبرة الخطاب المرتفعة، تدعمان هذه الرؤية، وكل جملةٍ استفهامية تولد منها جملة أخرى في أسلوبٍ يشعِرك بأنه استفهامٌ حقيقي وليس مجازيًا، وكأنه حقًا يبحث عن أبرهة: "مَن رأى أبرهة؟"

وفي توظيف لرمز الخيانة "أبو رغال" ما يؤكد أيضًا على فكرة تماهي التناص بطريقة الاشتباك مع البِنية، وليس على سبيل الاستدعاء العادي.

وتأتي نبرة الخوف والتوجس أيضًا من سيطرة سلطة المغتصِب والمعتدي، حتى أنه يوظف الإيقاعَ الموسيقي المدمج مع إحالة الضمير في الخطاب، ليجد المتلقي أنه في النهاية أمام تركيبٍ قد يبدو عاديًا، لكنه يحمل في طياته كل دوائر الخوف السابق، أعني بذلك قوله: "وعليها وإليها، كل باب مقفلة"

المقطوعة تشعرني بأن ثمّة روحًا لا تشعر بالخطر فحسْب، بل تراه ماثلاً أمام العين، لذا فهو يختم النص قائلاً:(٣١)

إرجمي– إرجمي

يا أكف الصغار

ارجموا يا صغار

كل تاريخ أرض النبوءات صار

بأصابعكم يحتمي

ارجمي

ارجمي

حجر من سجيل

حجر في جبهة هذا الجيل

بعده للأعادي

يا بلادي

كل يبحث عن جمل في تيه

أما البيت

فله أطفال تحميه!

المقطع يذكرنا أيضًا بأداء الخطاب المسرحي أحيانًا، حيث يشعر المتلقي بصوت الراوي مسموعًا بوضوح، يقابله صمت الآخر المرسَل إليه الخطاب. لكنّ الصمت هنا صمت حضورٍ وليس صمتَ غياب.

ويأتي فعل الأمر المتكرر، إفرادًا وجمعًا (ارجمي، ارجموا) للإيحاء بالحماس، والإصرارِ على قرارٍ فرضته الهزيمة المستترة التي أفصَح عنها الشاعر في المَقاطع السابقة، حيث فَر مَن فَر مِن جيش أبرهة، ولم تبقَ سوى أكف الصغار رمزًا للحياة وللصمود والانتصار.

ولنتأمل كلمة (الرجم) بالإفراد والجمْع، هذه المفردة المستوحاة من الثقافة الدينية أيضًا، والتي ترتبط في العقل الجمعي بأنها تمثل عقوبةً لأفعالٍ مَنهِيّ عنها، فارتبطت كلمة الرجم بها. وكأن استدعاء الشاعر للمفردة يجمع بين الوظيفة الدلالية والتأثيرية، لا سيما مع تكرارها، والتكرار كما أشرت لا يُقصَد به التأكيد على المعنى فحسْب، لكنه أيضًا يعبّر عن روحٍ متوثبةٍ متحمسةٍ

تقذف بحممٍ غاضبة في عباراتها، ويعبّر عن نفْسٍ ثائرة، وكأنه في المرة الأولى يطلب بإصرارٍ وتَحدٍ، ثم يؤكد ذلك الإصرارَ والتحدي للتعبير عن أجواءٍ شعورية غاضبة.

والنص بذا يخلص من تناصٍ إلى تناصٍ آخر لتكوين شبكةٍ دلالية متآزرة نحو مشهدٍ كليّ في النهاية، لذا نراه يستخدم تعبير"حجر من سجيل".

وتحاول الروح الثائرة أن تهدأ قليلاً، وأن تلتقط الأنفاس، فيجيء صوت الراوي موجهًا الخطابَ الممزوج بالحكمة والعتاب والتأمل: "يا بلادي، كلّ يبحث عن جمل في تيه، أمّا البيت فله أطفال تحميه!"

وكأن التراكيب الأخيرة في النص تجمع شتات ما قيل، وتذكر المتلقي بالمشهد الأخير في الفصل الأخير من الرواية أو المسرحية، مصحوبة بالعلامة التأثيرية التي هي أداةُ تشكيلٍ بصري قامت بدور في التلقي والمعايشة.

والمقطع يذكر المتلقي بأجواء شِعر الحكمة في شعرنا القديم، وإشارة الضوء التي تعلن عن الوصول إلى الطريق المليء بالعثرات، والذي لا مفر من السير فيه. وكلها رموز من التشتت والفُرْقة؛ لتبقى القضية في النهاية وحيدةً في محكمةٍ من دون دفاعٍ أو قضاةٍ أو شهود، ويبقى الجاني حرًا طليقًا لا تواجهه سِوى حجارةِ هؤلاء الصغار.

وكما ألحظ فإنّ النص يبدو فيه الأسلوب الدرامي الذي يكسِب النص نبرةً مختلفة وحية، يَذكر د. عز الدين إسماعيل [٣٢]: أن العمل الدرامي يلخص كل القيم التعبيرية في سارة فنون القول.. ويقول[٣٣] "وليس من السهل أن

يتحقق الطابع الدرامي في عمل شعري، ما لم تتمثل وراءه أو فيه العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما إلا بها، وأعني بذلك الإنسان والصراع والحياة."

وكما رأى المتلقي في تحليل النص أن ثمّة عناصرَ دراميةً تجلت بوضوح، مثل الحوار والصراع والشخصيات، فضلاً عن تقنية السرد بضمير المتكلم أو الغائب. وجاءت هذه الأدوات مبنيةً على التناص المباشر، مثل عام الفيل، وأبرهة، وحجارة من سجيل. أو التناص غير المباشر، مثل: "ينتهي زمن المتواطئة، مَن رأى أبرهة؟، رأيت الدم من شدقيه حتى نحره يراق، وهو يلوب كاللديغ". في إشارةٍ إلى مصيره، كما ذكرت المصادر الدينية، فكأنها رسالة ضمنية فيها إسقاط بأن هذا ربما يتحقق يومًا، أو لعله تَمَنٍ بأن يحدث.

المبحث الثالث

التناص وأسلوبية التلقي

النصوص الشعرية إمّا أن تبنى على تناصٍ تركيبي(صريح/مباشر) أو (غير صريح /غير مباشر) فمن الأول أن يستدعي الشاعر أو يستحضر جملةً، أو عبارةً معيّنة، أو قصةً وغير ذلك، ويُدخِلها في نصه، كما في :(أبرهة، أبو رغال، حجارة من سجيل، وعام الفيل). وقد أشار الدكتور محمد مفتاح إلى قضية الاستعانة بالأسماء والأعلام (بين القصدية والاعتباطية [٣٤]. وتناول ما ذكره "بارت" من أن الاسم هو خاصة طبيعية للشيء[٣٥]. والتناص مع الشخصيات غالبًا ما يكون يعتمد في تأويله على الدلالة المباشرة، فضلاً عن الإسقاطات التي لا تخفى على القارئ الممارس لفعل القراءة الأدبية، والذي يملك مخزونًا ثقافيًا يكون هو البوصلة التي تقود إلى الطريق.

أما التناص غير المباشر أو غير الصريح، فيعتمد على قراءة المتلقي وتأويله، وفي كلٍّ يعتمد التناص كثيرًا على أسلوب الانزياح، فيأتي التناص مقترنًا أو مصحوبًا به أو عن طريقه، وهنا تتنوع قراءات المتلقين تبعًا لثقافاتهم وخبراتهم، وهذا ما يحدث كثيرًا في النصوص الحديثة.

وتنوّع الأساليبِ في النص الشعري تنتج عنه طاقةٌ في النص نفسه، وتجعله يشبه الصراعَ والتوتر في السرد، ويكسِب المتلقي أيضًا طاقةً وتفاعلاً، ويثير تساؤلاتٍ متنوعة، لذا فضلاً عمّا أشرت إليه فقدْ وظّف الشاعر الأسلوبَ الدرامي الذي يعبّر عن التعالق الحيوي بين الأجناس الأدبية المختلفة، وعن التواصل الحواري بين النصوص والتلاقي الفكري والثقافي.

ومع تنوّع هذه الأساليب المستخدَمة في النص (التناص، الانزياح، المفارَقة، الأسلوب الدرامي) فإنّ ثمّة وقفةً مهمة عن تأثير الأسلوب، وهو ما أشار إليه النقاد بما يسمى بـ (أسلوبية التلقي)[٣٦]. ومِن هذا التعبير كان استلهام عنوان هذا المَبحث.

فالمقطع الأخير في النص مثلاً يثير سؤالاً، حيث إن المتلقي عندما يسمع أو يقرأ جملة "أمّا البيت"... أحسب أنه سيتوقع أن النص سيشتبك مع العبارة المستقرة في العقل الجمعي: "فللبيت ربٌّ يحميه". هذه الجملة التي قيلت في سياق ردّ عبد المطلب بن هاشم على أبرهة، حسْب ما ذكرت بعض المصادر، على الرغم من أنني لم أجدها بنصها المستقر والشائع في الثقافة العربية "البيت له ربٌّ يحميه". أمّا الموقف فقدْ كان بـ عبد المطلب حاجةٌ عند أبرهة، فقال لترجمانِه: "قل له أتكلمني في مائتَي بعير أصبتها لك، وتترك بيتًا هو دينك ودين آبائك، قد جئتُ لهدمِه، لا تكلمني فيه؟! فقال له عبد المطلب: "إنّي أنا رب الإبل، وإنّ للبيت ربًا سيمنعه. قال: "ما كان ليمتنع مني"[٣٧]

والمتلقي عنصر مهم في الدراسات الأسلوبية [٣٨]. "إذ إنه هو الذي يتلقى الرسالة، وإنّ ذلك يعني أن الرسالة يجب أن تمارس تأثيرا في المتلقي. ويبدو أن عنصر التأثير يتحقق من خلال عملية الاتصال، وهو العنصر الذي يفتح أبواب النص للقارئ لكي يفك أسراره ويكشف عن رؤيته للعالم والأشياء[٣٩].

وأحسب أن تلقي التناص قد يخرج من أسلوبية التلقي إلى أزمة التلقي–أحيانا– عندما يجد المتلقي نفسَه أمام عبارةٍ خالفت المستقر لديه "فللبيت ربٌّ يحميه". فيقف كثيرًا أمامها رافضًا أو مستنكرًا، أو مندهشًا أو محاولاً الفهمَ والتأويل، لا

سيما أن النص كله يرمز إلى أطفال الحجارة، ومِن ثم فهناك مَن لا يضع عبارة "فله أطفال تحميه"، في مقابلة "فللبيت ربٌّ يحميه"؛ مراعاةً للسياق، وإعمالاً للتأويل غير المتربص. وهناك أيضًا مَن سيقرأ التعبيرَ متجاوزًا المفارَقةَ وتأثيرها، وسينشغل كثيرًا بالتشابه، أو بالمطابَقة، أو التقابل. ومن ثم فإننا سنجد أنفسنا أمام أنواعٍ من المتلقّين للتناص، نوع يتوقع ولا يشعر بالرضا لكسر أفق توقعِه، ونوع يتوقع ويشعر بالرضا لكسر أفق توقعِه، محاوِلاً كسر حاجز التأويل التقليدي، وفهْم آفاق النص مرتبطًا بسياق إنتاجِه.

أمّا الأول، فهو يمارس سلطةً على النص، ولا يريد منه أن يخالفه. أمّا الثاني، فالاستدعاء لديه كان تلقائيًا لا إراديًا بحكم مخزونه وثقافته الدينية، لكنه يشعر بالرضا؛ لأن هذا المخزون أو التوقع لم يمنعه أيضًا من القراءة الأخرى للنص، ومن ربطِ التأويل بالسياق والتحرر مِن أي سلطةٍ كانت، فهو لم يضع حاجزًا بين النص والتأويل، بعكس الأول الذي وضع شروطًا للتلقي الذي لا بدّ أن يتوافق مع رؤاه وعقلِه وموقفه. وهذا ما أطلِق عليه (أزمة التلقي) المصاحِبة لنا في القديم والحديث، والتي تجعلنا نطرح سؤالاً كما أشرت: هل لا بدّ أن يتوافق تأويل أو مرجعية التناص مع المتلقي؟ لا سيما أن بعض المتلقين تتحكم فيهم "أيدلوجياتهم"، لدرجة أنهم لا يسمحون لأنفسهم بمعايشة النص؛ لأن "الأيدلوجية" هي بذاتها تشكل سلطةً إلى درجة أنها تجعله لا يقرأ النص أو التركيبَ قراءة متأنية مصحوبةً بالسياق.

وليس مِن الضروري أن يأتي التناص صدىً لِما في العقل الجمعي، أو يوافق لحظةَ الترقب، ولأننا لا نستطيع أن نضع ضوابطَ لهذا الأمر، فالإبداع عمليةٌ معقدة يدخل فيها الوعي واللاوعي، والشاعر رهينةُ مخزونٍ وبيئةٍ، وزمانٍ

ومكانٍ، وأحاسيسَ ومشاعرَ وعناصرَ أخرى لا حصر لها، فلا نستطيع أن نسلّط عصا الطاعة في وجهه، وهو لا يكتب لنطلب منه أن يتوافق مع ما نريد أن نتلقاه نحن، ولا أن نطلب منه أن يضع إشاراتِ مرورٍ تدلنا على طريق ما يقصد وما لا يقصد.

ثم إنّ ثمّة سؤالاً آخر: هل للمتلقي أن يسأل لماذا آثر الشاعر توظيف هذا التناص دون غيره؟

أرى أيضًا أن الإجابة معقدة، حتى وإنْ بدت غير ذلك، كأن نقول مثلاً:لأن قصة أبرهة تتشابه مع واقعنا المعاصر حيث سقوط الأقنعة، وتَحكّم سلطة المعتدي، حيث لم يبق من الأبطال سوى هؤلاء الصغار الذين لا يملكون سلاحًا سوى الحجارة. أقول هذا لأن لحظة الإبداع في رأيي تشبِه لحظة الإنبات، فأنت ترى النبات لكنك لا تستطيع أن تتحكم في خطوات خروجه للحياة، ولا في آليات عمله وتكوينه.

" وقد احتلت أسلوبية التلقي أهميةً كبيرة من حيث صلتها الوثيقة بعملية الاتصال والتأثير"(٤٠)". ولذلك فإنّ عملية الاتصال الأدبي تختلف عن عملية الاتصال العادي أو اليومي؛ والسبب في ذلك يرجع إلى أن الاتصال الأدبي يتوجه إلى متلقين متعددين وغير معروفين ومتجددين في كل زمان ومكان"(٤١). وسأعطي أمثلة على بعض الأساليب التي مارست التأثيرَ بشكلٍ أو بآخر:

١- الشعور بالغموض والمتابعة، في المقطع الأول للنص: "جاء في اللوح، تنطفئ الشمس سبعا، وتشتعل الأرض سبعا، وتختلطان، ثم

تشتعلان معا، ثم تنطفئان، ويعم الدخان، وبين ليلة قتيل، وضحى قتيل، يبدأ عام الفيل"

٢- الحماس والشعور بالصراع والتوتر: "همهموا، سوف تنشر كل السماوات أجنحة لا تضئ، والليالي ستدعو سكينتها، غير أن سكينتها لا تجيء، مَن رأى أبرهة؟ أنا رأيته.. إلخ."، ولعل أسلوب المفارَقة لعب دورًا مع التناص حيث المجيء بغير المتوقَّع.

٣- استدعاء روح المسرح: "يا نهار النبوءات، إني نذرت دمي لسماء مجنحة بالعصافير... إلخ."

٤- الحشد والنبرة الصاخبة الرافضة والمتمردة: "أصبح الدم طلعا، وصار الحجر حلية في أكف الصبايا، يا زمان الخطايا، يا زمان الخطايا"، و "ارجمي، ارجمي، يا أكف الصغار، ارجموا يا صغار.."

٥- الانفعال الديني: "سوف يأتيه صوت من الله متشحا بالحجارة"

٦- إثارة الحس الوطني الحزين في المقطع الأخير في النص: "يا بلادي/ كل يبحث عن جمل في تيه/ أمّا البيت/ فله أطفال تحميه!) وللمفارَقة المصحوبة بالعلامة التأثرية دورٌ في إيصال المعنى.

"ترتكز بنية المفارقة على لغة مراوغة تقول ما لا يتوقعه القارئ للوهلة الأولى، متجاوزة بذلك إمكانيات القارئ الذي يقف عند حدود المعنى السطحي، الدهشة التي تتشكل لدى القارئ حيالها تحدث لديه في الغالب حالة الاستفزاز أو القلق أو التوتر. ويتبلور ذلك فيما يحصل لديه في الأخير من الإعجاب أو الاستنكار" (٤٢).

وبالنظر إلى التحليل السابق للنص، فإنه يمكن تقسيم أنواع التناص في القصيدة إلى:

مباشر: وهو ما يطلَق عليه تناص التجلي، وهي عملية إعادة إنتاج للنص، ويمكن أن نلحق به ما وردَ عن النقاد القدماء: السرقة، الاقتباس، التضمين، الاستدعاء.. وهذه العملية التناصية المتجلية تقوم على وعي الكاتب.

والتناص غير المباشر: وهو ما يطلَق عليه التناص اللاشعوري أو الخفي، وقد يكون المؤلف غير واعٍ بحضور النص أو النصوص الأخرى في النص الذي يكتبه، ويحتاج هذا النوع إلى ثقافةٍ واسعة، ومعرفةٍ واطلاع عند المتلقي، ويندرج تحته: الرمز، الإيماء، الإشارة. وهناك مَن أطلَق عليه التناص الخارجي(٤٣).

ومع تنوّع أبنيةِ التناص، وتنوّعِ أساليبها، فإنّ خطاب الشاعر يظل خطابًا مرهونًا بظروف إنتاجه، ولكنه قد يختلف في ظروف تلقّيه، ومع ذلك فإنّ بعض الخيوط هي التي تأخذ بيديه نحو التأويل والاستدعاء والاستحضار، فمَن سيطالع مثلاً لفظ (أبرهة) سيستدعي الحادثةَ المعروفة ،حتى مع حالة الإسقاط، ومَن سيقرأ عبارة "حجر من سجيل"، أو "طيرًا أبابيل"، سيستحضر "سورة الفيل"، وسيحاول في كلٍّ رغم وضوح بعض الإسقاطات ألا يحجب بعضَ الأسئلة عند فِعل القراءة، وعند حالة التلقي. والنصوصُ الجيدة هي التي تجعل المتلقي يحاول، لا أن تفصِح هي عن نفسها وتقدم له الإجاباتِ والحلولَ بكل بيانٍ ووضوح.

"نستنتج من كل ما سبق أن ما جاءت به التأويلية من مفاهيم وأدوات إجرائية تساعد المؤول/ المتلقي على الولوج إلى عالم النص، ولكنها لا تمنحه السلطة المطلقة؛ فهو لا يواجه النص وحيدا معزولا، بل يواجهه من خلال التجربة الشخصية للشاعر التي لا يمكنه تجاوزها حتى وإنْ تسلّح بتجاربه القرائية المسبقة" (٤٤)

ولا بدّ من الإشارة إلى أن نص الشاعر حَظي بعدد من المفارَقات التي تقوم بدور في التأثير في المتلقي، وهي تتعاضد مع بِنية التناص لنجد أننا أمام تركيبٍ فيه ما فيه من التأويل، فنتأمل مثلاً قوله: "أن هذا الزمان الذي يأكل الأنبياء"، وقولَه: "سوف يأتي صوت من الله متشحا بالحجارة". فالمفارَقة هنا توحي بتناصٍ ضمني يرمز أيضًا إلى بِنية التناص الرئيسية في النص، وهي "عام الفيل" وما كان مِن تأييد الله ونصرة بيتِه الآمن.

وأجد مثلاً قوله: "تنتهي الآن أزمنة الكاذبين/ينتهي زمن الغاشية". فإذا كلمة الغاشية تستدعي قولَه تعالى: "هل أتاك حديث الغاشية" (٤٥). والتي قال المفسرون في أحد وجوه تأويلِها إنها مِن أسماء يوم القيامة، وقيل هي القيامةُ تغشى الناسَ بالأهوال، أو النار التي تغشى وجوهَ الكفرة (٤٦). فإنّ اقترانها بفعل الانتهاء، وزمنِ المضارع، يثيران تساؤلاً لدى المتلقي؛ لأنه سيجد نفسه أمام مفارَقةٍ لها طرف حاضر عن طريق الاستدعاء المباشر للنص القرآني، وطرف غائب وهو الانتهاء لها ولِما قبلها: "أزمنة الكاذبين". لكن بالرجوع إلى بداية المقطع سندرك أننا أمام صورةٍ متخيّلة، واستشرافٍ مستقبلي لِما يتمنى الشاعر حدوثَه، وهو بمثابة التطلع إلى الحُلم وإلى النهاية التي يرجوها، لذلك فهو يقول في سياق المقطع: "سوف يأتيه صوت من الله متشحا بالحجارة..."

يشير د.صلاح فضل إلى أن التناص كما يكون في اللغة قد يقع في الضمير،فالشاعر قد يستعير قناعا يكتشف فيه وجهه ويرى فيه ملامحه بعد تأويله ما يريد، فهو يستعير الرؤية وليس الصوت المجرد،إنه لا يحتمي به ليقول ما يريد،بل يجذبه إلى دنياه ويلبسه ثوبه،فتصبح "أنا "قناعا له"هو" وليس العكس[٤٧] وهذا ما لمحناه وهو يقول مثلا (ليلة قلت له/ أنت تخطئ، جدك ما جاء من صوب بغداد/ قال النهايات واحدة/كان يقصد بييت الرجاء) ومن ثم فالأسلوب كما يؤثر في بناء النص وفي حالة التلقي فهو يطرح تساؤلا مهما عن مدى وعي المتلقي وخبرته بفلسفة الأسلوب كما في القناع الذي أشرت إليه آنفا، ومدى استقباله لدور البنية التناصية الكبرى التي ارتكز عليها هذا النص، وما فيها من إسقاط ورسائل ضمنية ،ودلالات ظاهرة ومختبئة، يتفق أو يختلف معها

وقد أشرت في الحاشية إلى قصة أبرهةَ كاملة[٤٨]. وقد سبقت الإشارة إلى بعض النماذج عند القراءة التحليلية.

ولعل توظيف الشعراء لظاهرة التناص، فضلاً عن كونه يعبّر عن نظرية الأجناس الأدبية التي تقر بالتفاعل الأدبي، لكنه أيضًا يضم إسقاطاتٍ تستوعب حاضرَهم أو لحظة ميلاد تجربتهم، أو تلخص رؤيتَهم وموقفهم تجاه قضايا عدة، حتى وإنْ بدت أحيانًا في شكل قناع يقول ضمنيًا ما لا يعبّر عنه في العلن.

الخاتمة

ينتهي هذا البحث بفضل الله تعالى وقد توصّل إلى عدة نتائجَ، هي:

- التناص في قصيدة "عام الفيل" له عدة أشكالٍ، منها: المباشِر مثل عنوان النص، وحجارة من سجيل، وأبابيل. .

وغير المباشر مثل: أبو رغال، أمّا البيت فله أطفال تحميه..

- لا بدّ من الربط بين ظاهرة التناص وعناصر العمل الأخرى مثل: الانزياح، والمفارَقة، والأسلوب الدرامي. وهي عناصر متآزرة في قصيدة "عام الفيل"، لعبد الرزاق عبد الواحد.
- ليس مِن الضروري أن يتطابق التناص مع المستقِر في العقل الجمعي، فكما أن الشاعر لا يوجه المتلقي، فكذا المتلقي لا بدّ ألا يوجه النص نحو تأويلٍ وقصديةٍ بعينها، فكسْر أفقِ التوقع نقطةٌ فاصلة مهمة للطرفين، وقد بدا ذلك في أكثر من موطن في قصيدة "عام الفيل".
- لا بدّ أن نحاول قراءة الفلسفة والدلالاتِ الضمنيةَ مِن وراء التناص، لا سيما المقترنة بالمفارَقة.

وقد استخدم البحث المنهجَ التحليلي للوقوف على أبعاد التناص، والتطبيقِ على نموذج من الشعر الحديث، وهو قصيدة "عام الفيل"، للشاعر عبد الرزاق عبد الواحد.

- تتلخص إشكاليات التناص في: التعامل مع كل مفردةٍ معجمية على أنها متناصة مع غيرها، وهو ما يحتاج إلى مراجعةٍ وتأمّل.

–ليس مِن الضروري أن يتناص العمل الأدبي مع غيره كي نصِفَه بالفنية والجودة.

هوامش البحث:

[١] قراءة في إشكالية نظرية الأجناس الأدبية، ملاحظات أساسية أ. رشيد وديجي، جامعة مولاي إسماعيل، المغرب، www.asjp.cerist.dz ص٢٧٥

[٢] يُنظر: السابق نفسه ص ٢٧٥

[٣] السابق نفسه ص ٢٧٦-بتصرف-

[٤] يُنظر: قضية الأجناس الأدبية. الصادقي العماري، بحث منشور في www.aljabriabed.net ومجلة فكر ونقد، العدد ٣٩، المغرب .

[٥] السابق نفسه

[٦] السابق نفسه

[٧] ينُظر: مقال: التناص عربيا وغربيا بوطاهر بوسدد، منشور في موقع www.researchgat.net شبكة الألوكة ٢٩-٣-١٤٣٩، ويراجع :(علم النص،جوليا كريسيفيا،ترجمة فريد الزاهي،مراجعة: عبد الجليل ناظم،دار توبقال للنشر،المغرب،ط الثالثة ٢٠١٤ص ٧٨ وما بعدها)

[٨] ينظر: السابق نفسه

[٩] ينظر: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص د. محمد مفتاح. ط الأولى ١٩٨٥ ط الثانية ١٩٨٦ ط الثالثة ١٩٩٢ الناشر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت

[١٠] السابق نفسه

[١١] السابق نفسه ص ١٤٢

[١٢] تحليل الخطاب الشعري د. مفتاح ص١٣٠

[١٣] السابق نفسه ص ١٣١

[١٤]- عن بناء القصيدة العربية الحديثة. د. علي عشري زايد. ص ٢١، ط الرابعة ١٤٢٢/٢٠٠٢ مكتبة ابن سينا، القاهرة

[١٥]- ينظر: السابق نفسه

[١٦]-شاعر عراقي (١٩٣٠-٢٠١٥) مِن أهم شعراء الوطن العربي، فاز بجوائزَ عربية وعالمية. أقام سنواتٍ عدة في عمان. تَخرّج في دار المعلمين العالية ببغداد، وعمل في التدريس، ثم معاونًا للعميد في أكاديمية الفنون الجميلة ببغداد، وعمل في مواقعَ أخرى. صدرت له حوالي ٤٢ مجموعة شعرية، تُرجِمت بعض أعماله للانجليزية والفرنسية (انظر موقع الجزيرةhttps://www.aljazeera.net/encyclopedia/2015/11/8 ، وموقع القصيدة: https://www.aldiwan.net/cat-poet-abdul-razzak-abdul-wahid)

[١٧]- الأعمال الشعرية الكاملة، عبد الرزاق عبد الواحد، المجلد الرابع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط٢ ٢٠٠٠م، ص ٣٩٥-٤٠٤

[١٨]- جاء في السيرة النبوية لابن هشام بإيجاز، أن أبرهةَ بنى للنجاشي ملكِ اليمن كنيسةً لم يبن مثلها، وكتب ذلك للملِك، وأنه لن ينتهي حتى يصرف إليها حج العرب. ثم فعل أحدهم ما فعل، للإشارة على أنها ليست لذلك بأهل، فخرج أبرهة لهدم الكعبة ومعه الفيل، فخرج عليه مَن خرج مِن أشراف اليمن؛ للدفاع عن البيت، لكنهم هُزِموا هم وغيرهم. وخرج أبرهة ودلّه على الطريق إلى مكةَ رجلٌ يقال له "أبو رغال"، فخرج مع أبرهةَ حتى أنزله أبرهةُ المُغمس، فلما أنزله به مات "أبو رغال" هناك، فرَجَمت العرب قبرَه. ويَذكر صاحب السيرة أن أبرهةَ بعث برسوله إلى عبد المطلب بن هاشم، وكان سيدَ قومِه، بأنه لا يريد قتالهم، لكنه يريد هدم الكعبة، وذَكر أن عبد المطلب كانت له حاجةٌ عند أبرهة، أن يردّ عليه مائتَي بعيرٍ أصابها. فقال أبرهة لترجمانه، قل له أتكلمني في مائتَي بعير أصبتُها لك، وتترك بيتًا هو دينك ودين آبائك، قد جئت لهدمِه، لا تكلمني فيه؟ فقال له عبد المطلب: إني أنا ربّ الإبل، وإنّ للبيت ربًا سيمنعه. قال: ما كان ليمتنع مني. قال: أنت وذاك. وتَوَجه إلى هدم الكعبة مع فيلِه وجيشِه، فبركَ الفيل وأبى أن يتحرك رغم ضربِه، فأرسل الله

عليهم طيرًا أبابيل، أي جماعات، من البحر، أمثال الخطاطيف والبلسان. – يقال الزرازير – يحمل كل طائر منهم ثلاثة أحجار من سجيل، والسجيل: الشديد الصلب، حجر في منقاره، وحجران في رِجليه أمثال الحمّص والعدس، لا تصيب أحدًا منهم إلا هلك. (يراجع :السيرة النبوية لابن هشام المتوفى عام٢١٣-٢١٨هـ. علّق عليها وخرّج أحاديثَها وصنع فهارسها د. عمر عبد السلام تدمري، ج الأول، الناشر دار الكتاب العربي، بيروت، ط الثالثة، ١٤١٠-١٩٩٠ص ٥٨ وما بعدها)

[١٩]- سورة الفيل

[٢٠]-أساليب الشعرية المعاصرة د. صلاح فضل ٣٥، دار الآداب، بيروت، ط الأولى ١٩٩٥م.

[٢١]—مقال: الأسلوب الحواري في النص الشعري د. عادل بدر، موقع الوطن: https://www.al-watan.com/article/53383/CULTURE/، ١٩ يناير ٢٠١٧م.

[٢٢]- الأعمال الشعرية الكاملة، عبد الرزاق عبد الواحد

[٢٣]- خطاب الحكاية، بحث في المنهج. ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي. المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة. ط الثانية ١٩٩٧م. ص ٣٧

[٢٤]- السابق نفسه ص٤٠

[٢٥]- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط الثالثة، ص ٢٧٩

[٢٦]-الذاريات آية ٢٢

[٢٧]- الأنفال آية ٦٣

[٢٨]-ينظر: ص الحاشية رقم ١٨

[٢٩]- مقال (ظاهرة الانزياح) بوطاهر بوسدر، منشور في موقع شبكة الألوكة: https://www.alukah.net/literature_language/0/124915/ ٢٢-١-٢٠١٨م.

[٣٠] -السابق نفسه

[٣١]- الأعمال الكاملة للشاعر عبد الرزاق عبد الواحد.

[٣٢]- ينظر: الشعر العربي الحديث، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. د عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط الثالثة، ص ٢٧٨

[٣٣]-السابق نفسه ص ١٨٤

[٣٤]-ينظر: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجيات التناص د. محمد مفتاح. ص ٦٣

[٣٥]- السابق نفسه ٦٧

[٣٦]- مِن النقاد الذين أشاروا إلى أسلوبية التلقي: د. موسى ربابعة في بحث: الأسلوبية، الاتصال والتأثير. مجلة علامات في النقد، العدد ٢٧ ،١ مارس ١٩٩٨م.

[٣٧]-سيرة ابن هشام ج ١ ص ٥٨ وما بعدها. وانظر رقم ١٨ من الحاشية

[٣٨]-ينظر: الأسلوبية والتأثير د. موسى ربابعة

[٣٩]-ينظر: السابق نفسه

[٤٠]- السابق نفسه ص ٢٩

[٤١]- السابق نفسه

[٤٢]- جماليات المفارقة في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، دراسة من منظور أسلوبية التلقي، بحث ماجستير إعداد صليحة سبقاق. جامعة محمد لمين دبّاغين- سطيف، كلية الآداب واللغات، ص٣٠

[٤٣]-يراجع: التناص، دراسة نقدية في التأصيل لنشأة المصطلح ومقاربته ببعض القضايا النقدية القديمة. دراسة وصفية تحليلية، د. عبد الفتاح داود كاك، ٢٠١٥م. Site.iugaza.edu.ps

[٤٤]- السابق نفسه ص١٣

[٤٥]- سورة الغاشية آية ١

[٤٦]-ينظر: تفسير الطبري، تحقيق عبد الله بن عبد المحسن التركي، بالتعاون مع مركز البحوث والدراسات العربية والإسلامية، بدار هجر، ج الرابع والعشرون، ط الأولى، القاهرة، ١٤٢٢/٢٠٠١ ص ٣٢٦).

٤٧- ينظر: شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، د. صلاح فضل، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط الثانية ١٩٩٥م، ص١٦

[٤٨]- ينظر: هامش رقم ١٨

فهرس المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**

١-أساليب الشعرية المعاصرة د. صلاح فضل ٣٥، دار الآداب، بيروت، ط الأولى ١٩٩٥م.

٢-الأسلوبية، الاتصال والتأثير، د. موسى ربابعة. مجلة علامات في النقد، العدد ٢٧، ١ مارس ١٩٩٨م.

٣-الأعمال الشعرية الكاملة، عبد الرزاق عبد الواحد، المجلد الرابع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط٢ ٢٠٠٠م.

٤-بناء القصيدة العربية الحديثة. د. علي عشري زايد. ص ٢١، ط الرابعة ٢٠٠٢/١٤٢٢ مكتبة ابن سينا، القاهرة.

٥-تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص د. محمد مفتاح. ط الأولى ١٩٨٥ ط الثانية ١٩٨٦م. ط الثالثة ١٩٩٢م. الناشر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت

٦-تفسير الطبري، تحقيق عبد الله بن عبد المحسن التركي، بالتعاون مع مركز البحوث والدراسات العربية والإسلامية، بدار هجر، ج الرابع والعشرون، ط الأولى، القاهرة ٢٠٠١/١٤٢٢

٧-التناص، دراسة نقدية في التأصيل لنشأة المصطلح ومقاربته ببعض القضايا النقدية القديمة، دراسة وصفية تحليلية. د. عبد الفتاح داود كاك، ٢٠١٥م.

٨-جماليات المفارقة في شعر عبد الرزاق عبد الواحد، دراسة من منظور أسلوبية التلقي، بحث ماجستير إعداد صليحة سبقاق، جامعة محمد لمين دبّاغين- سطيف، كلية الآداب واللغات.

٩-خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي. المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط الثانية ١٩٩٧م.

١٠-السيرة النبوية لابن هشام المتوفى عام٢١٣-٢١٨هـ، علّق عليها وخرّج أحاديثَها وصنع فهارسَها د. عمر عبد السلام تدمري. ج الأول، الناشر دار الكتاب العربي، بيروت، ط الثالثة،١٤١٠-١٩٩٠

١١-الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط الثالثة.

١٢-شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، د. صلاح فضل،عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط الثانية ١٩٩٥ .

١٣-قراءة في إشكالية نظرية الأجناس الأدبية، ملاحظات أساسية. أ. رشيد وديجي، جامعة مولاي إسماعيل، المغرب. www.asjp.cerist.dz

١٤-قضية الأجناس الأدبية، الصادقي العماري ومجلة فكر ونقد، العدد ٣٩، المغرب:www.aljabriabed.net

١٥-مقال "الأسلوب الحواري في النص الشعري"، د. عادل بدر، موقع الوطن:https://www.al-

watan.com/article/53383/CULTURE/، ١٩ يناير ٢٠١٧م.

١٦-مقال "ظاهرة الانزياح"، بوطاهر بوسدر، منشور في موقع شبكة الألوكة:
https://www.alukah.net/literature_language/0/124915/ ٢٢-١-٢٠١٨م.

١٧-مقال التناص عربيا وغربيا بوطاهر بوسدر، منشور في موقع شبكة الألوكة: www.researchgat.net ٢٩-٣-١٤٣٩

١٨-موقع الجزيرة:
https://www.aljazeera.net/encyclopedia/2015/11/8

١٩-موقع القصيدة: https://www.aldiwan.net/cat-poet-abdul-razzak-abdul-wahid)