الدكتور
أحمد الزعبي

شكرا لمن أرسل لنا الكتاب لننشره في مكتبتنا..قمنا بتنسيق الكتاب وتخفيض حجمه
ملاحظة: الكتاب مصور بكاميرا الهاتف المحمول
https://palstinebooks.blogspot.com

النص

نظرياً و تطبيقياً

التنـــاص

نظـــرياً وتطبيقيـــاً

موافقة دائرة المطبوعات والنشر

رقم الإجازة المتسلسل ٢٠٠٠/٢/٢١٦

رقم الإيداع لدى مديرية المكتبات والوثائق الوطنية

٢٠٠٠/٢/٣٢٤

رقم التصنيف: ٨١٠,٩

المؤلف ومن هو في حكمه : الدكتور أحمد الزعبي

عنوان الكتاب : التناص نظرياً وتطبيقياً

مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا لهاشم غرايبه وقصيدة رايـة القلب لإبراهيم نصر الله.

الموضوع الرئيسي : أدب عربي

بيانات النشر : عمان –مؤسسة عمون للنشر والتوزيع– ٢٠٠٠

* تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

التنـــــاص

ـ نظرياً وتطبيقياً ـ

مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية "رؤيا" لهاشم غرايبة-
وقصيدة "راية القلب" لإبراهيم نصر الله

تأليف

الدكتور أحمد الزعبي

شباط /٢٠٠٠

مؤسسة عمون للنشر والتوزيع

عمان – الأردن

حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الثانية

١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م

مؤسسة عمون للنشر والتوزيع

عمان - الأردن

هاتف: ٥٣٥٦٢٣٦- فاكس: ٥٣٤٤٨٠٩

المدير العام المسؤول

الدكتور ثابت ملكاوي

لا يجوز استنساخ أو استرجاع أي جزء من مادة هذا الكتاب بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي من الناشر.

المحتـــــويات

الموضـــــــوع	الصفحة
مدخل	٧
التناص	١١
مقدمة نظرية.....	١١
التناص في الرواية (دلالات التناص في رواية "رؤيا" لهاشم غرايبة).	٢١
مقدمة	٢٣
الرواية	٢٥
(١) نماذج التناص المباشر.....	٢٧
١. التناص التاريخي	٢٩
٢. التناص الديني	٣٧
٣. التناص الأدبي	٥٠
٤. تناص الأدب الشعبي	٦٣
(٢) نماذج التناص غير المباشر.....	٧٧
١. تناص الأفكار والمعاني	٧٩
٢. تناص اللغة والأسلوب	٨٣
الهوامش والملاحظات (تناص الرواية)	٩٥
المصادر والمراجع (تناص الرواية)	١٠٧
التناص في الشعر (دلالات التناص في قصيدة "راية القلب" لإبراهيم نصر الله).....	١٠٩

مقدمة ١١١
(١) التناص الأسطوري ١١٥
١. أسطورة تموز ١١٧
٢. أسطورة جلجامش ١١٩
٣. أسطورة يولسيس ١٢١
٤. أسطورة فينوس ١٢٥
(٢) التناص الديني ١٢٩
١. آدم وحواء ١٣١
٢. يثرب وهجرة النبي (ص) ١٣٣
٣. سراقة ١٣٧
٤. قابيل وهابيل ١٤٠
(٣) التناص التاريخي ١٤٣
١. روما ونيرون ١٤٥
٢. المغول/التتار وبغداد ١٤٨
(٤) التناص الأدبي ١٥١
١. المتنبي ١٥٤
٢. بدر شاكر السياب ١٥٧
الهوامش (تناص الشعر) ١٦١
المصادر والمراجع (تناص الشعر) ١٦٧

مدخل

يضم هذا الكتاب مقدمة نظرية عن مفهوم "التناص" ودراستين تطبيقيتين لهذا المفهوم، إحداهما في الرواية، والأخرى في الشعر. فالمقدمة النظرية توضح بشكل موجز مفهوم "التناص" وتعريفاته المختلفة واجتهادات المشتغلين في هذا المصطلح من النقاد والباحثين من أجل تحديد ملامحه وأطره وأنواعه ودلالاته ووظائفه في الخطاب الأدبي.

أما الدراسة التطبيقية الأولى أو المبحث الأول فإنه يتناول نماذج التناص ودلالاته في رواية "رؤيا" لهاشم غرايبة، حيث يوظف الكاتب تناصات كثيرة (تاريخية ودينية وأدبية وإسلوبية) قديمة وحديثة، غنية برموزها وإيحاءاتها في السياق الروائي.

أما الدراسة التطبيقية الثانية أو المبحث الثاني للتناص فإنه يتناول نماذج التناص ودلالاته في قصيدة "راية القلب" لإبراهيم نصر الله، حيث يوظف الشاعر تناصات كثيرة (أسطورية ودينية وأدبية...) قديمة وحديثة، غنية برموزها وإيحاءاتها في السياق الشعري.

التنـــاص

التناص

مقدمة نظرية:

التناص، في أبسط صوره، يعني أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصّوص أو الأفكار مع النصّ الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل. ولا تبتعد تعريفات أعلام مفهوم التناص أو رواد هذا المصطلح كثيراً عن هذا التعريف المبسط -أعلاه- وإن كان هؤلاء يتفاوتون في رسم حدوده وتحديد موضوعاته ما بين متطرف ومعتدل، كما سنوضح بعد قليل.

والتناص أو تداخل النصّوص أو النّصوصيّة -إذ تتعدد ترجمات هذا المصطلح في العربية- يقابل مصطلح Intertextuality بالإنجليزية، وintertextualite بالفرنسية، وقد شاع هذا المصطلح في الدراسات من هذا العصر وعرف أو ظهر، كما يشير أغلب الدارسين، على يد الباحثة جوليا كرستيفا Julia Kristeva في عام ١٩٦٦، في مقالاتها عن السيميائية والتناص في مجلتي (Tel-Quel) و(Critique)[٤].

وترى رائدة هذا المصطلح، جوليا كرستيفا، أن التناص "هو النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة وهو "اقتطاع" أو "تحويل"... وهو عينة تركيبية تجمع لتنظيم نصي معطى التعبير المتضمن فيها أو الذي يحيل إليه"[٥]. وتضيف كرستيفا

"إن كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى"[٦]. ثم توضح "أن التناص يندرج في إشكالية الإنتاجية النصيّة التي تتبلورك: عمل النصّ"[٧]. وهو "نص منتج"[٨]، بمعنى أن النصّ يتشكل من خلال عملية "إنتاج" من نصوص مختلفة.

وينطوي رأي "كرستيفا" على محاولة أولية لتعريف أو تقديم مفهوم التناص في الدراسات الحديثة، ولا يخلو هذا الرأي من عثرات الريادة أو البداية في تقديم المصطلحات ومحاولة تلمس أبعادها وملامحها. إذ لا يخلو رأي الباحثة من تعميمات تجنح إلى نوع من الضبابية أو التناقض في تقديم مصطلح التناص، إذ تتطرف حينا وتبدو معتدلة حيناً آخر، ولا نعتقد أن النصّ الأدبي هو مجرد "امتصاص" و"تحويل" لنصوص أخرى سابقة، كما ترى كرستيفا، وإنما هو أبعد من ذلك أو أكثر من ذلك، كما سنرى عند باحثين آخرين، وكما سنشير في ثنايا هذه الدراسة.

أما رولان بارت Roland Barthes فقد طور هذا المصطلح وعمقه وكشف البحث فيه، ولكنه قد يكون زاده غموضاً لانفتاحه على آفاق وحقول ومصادر لا نهائية ولا محدودة ترفد النصّ الأدبي، يقول بارت، في مقالته المعروفة "من العمل –الكتابة– إلى النصّ From Work to Text" أن كل نص هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والأصداء، وهذه لغات ثقافية قديمة وحديثة... وكل نص (الذي هو تناصٌ مع نصٍّ آخر) ينتمي إلى التناص، وهذا يجب ألا يختلط مع أصول النصّ، فالبحث عن مصادر النصّ أو مصادر تأثره هي محاولة لتحقيق أسطورة بنوة النصّ. فالاقتباسات التي يتكون منها النصّ مجهولة (المصدر) ولكنها

مقروءة، فهي اقتباسات دون علامات تنصيص"[٩]. ويضيف بارت "أن النصّ هو جيولوجيا كتابات"[١٠]، ثم يقول، وفي هذا يكمن الغموض الذي أضفاه بارت على مفهوم التناص، "فالأنا لدى القارئ هي أيضاً مجموعة من النصّوص (مقارنة بمجموعة النّصوص في النصّ Plurality) غير محددة وغير معروفة الأصول. فالذاتية -الأنا يفهم منها أنها الكمال -التمام في فهم النصّ، ولكن الحقيقة أن هذا الكمال الزائف هو مجرد غسل -تنكر للإشارات- العلامات Codes- التي تصنع الأنا -الذات- ولذلك فإن الذاتية عموماً هي مجرد كليشيه"[١١].

والذي يركز عليه "بارت" في ملاحظاته السابقة هو أنه إلى جانب التناص الذي يستخدمه أو يستحضره المؤلف هناك تناص آخر يستحضره القارئ. وهنا تتعقد المسألة وتتشعب وتزداد غموضاً، فالكاتب يستحضر نصوصاً من مخزونه الثقافي والذي قد يختلف عموماً عما لدى الكاتب في أثناء كتابته، ويصبح النصُّ هنا تناصاً في تناص وهكذا...أو "جيولوجيا كتابات" حسب تعبير "بارت". وهذا يرتبط على الأرجح بنظريات أو دراسات "بارت" عن القارئ كمنتج آخر للنص وعن الكاتب الذي فقد أبوة النصّ وغيرها من قضايا كثيرة آثارها في كثير من دراساته ولا مجال لمناقشتها هنا[١٢].

ويضيف مارك انجينو Mare Angenot، وهو من النقاد المحدثين المنشغلين بنظريات النصّ والتّناص، بُعداً جديداً وربما خِلافاً جديداً، إلى مفهوم التناص، وبخاصة في بحثه "التناص" L'Inter Texualite حيث يقول "كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى، وبذا يصبح نصّاً في نص، تناصاً، وبذا أيضاً، تنتمي الكلمة إلى الجميع لكونها تؤشر على فكرة مبذولة في كل دراسة ثقافية[١٣]،

ثم يضيف، وهنا الأشكال، "والتفكير فيما هو تناص سيسمح بإعادة إلقاء الضوء على بعض الأشكال، فيما هو تناص سيسمح بإعادة إلقاء الضوء على بعض الأشكال غير المعتنى بها في الممارسة الأدبية والتي تدعى: الانتحال، الباردوية، الهجاء، والمونتاج، الكولاج (اللصق)، المقطعية..."[١٤]. فهذه الموضوعات أو الحقول الجديدة التي يشير إليها "انجينو" تجعل من مصطلح التناص عملية مفتوحة لا تنتهي موضوعاتها ولا تحدد نماذجها المحتملة، بحيث يصبح النصّ الأدبي ليس سوى مجموعة من النّصوص سابقة عليه، كما يرى بعض الباحثين المتطرفين[١٥] وهذا ما لا يعنيه مفهوم التّناص أو لا يمكن أن يعنيه في أبسط المقاييس النقدية أو المنطقية. إذ لا يمكن أن تكون رواية "يوليس" لجويس أو "الثلاثية" لنجيب محفوظ مجرد مجموعة من النصّوص السابقة عليهما فقط مهما أوغلنا في البحث عن التّناص أو النّصوص الغائبة أو الأفكار المستقاة من الماضي المطروحة فيهما، ومهما تطرفنا في الحكم عليهما. فقد نجد في هذه الروايات نماذج كثيرة من التناص ونجد المقروء الثقافي والتاريخي حاضراً فيهما، تصريحاً أو تلميحاً، ولكننا في نهاية الأمر أمام نصوص إبداعية جديدة لها هويتها وشخصيتها ومكانتها المستقلة بأي مقياس أردنا.

ويرى "انجينو" أن المقروء الثقافي جزء لا يتجزأ من تجليات النصّ"[١٦]. وأن التناص يتعلق "بالاستعمال المجازي الذي ينفصل الدليل اللغوي إلى دليل سيميائي"[١٧]. وبسبب هذا التأرجح ما بين التطرف والاعتدال وبسبب هذا الاختلاف والغموض الذي يشوب مصطلح التناص في الدراسات الحديثة، ينتهي "انجينو" إلى رأي يجسد حالة التداخل واللاستقرار وتشعب الآراء حول معنى التناص الدقيق، يقول في آخر مقالته: أن مصطلح التناص هو "مجال نقد لم ينجز

بعد كما ينبغي للوظيفية والبنيوية"[١٨]، وعدم استقرار أو تحديد التناص أمر طبيعي في هذه المرحلة لأنه مصطلح جديد وحديث ولأن فترة الاهتمام به ودراسته بدأت من حوالي عشرين عاماً فقط، وهي فترة غير كافية بالتأكيد لاستقراره وتحديده وترسيخ أبعاده وملامحه وسماته.

وهناك دراسات عديدة عن مفهوم التناص[١٩] لا مجال لمناقشتها بالتفصيل هنا، غير أننا سنشير إشارة عاجلة إلى بعضها مما له علاقة بجوانب هذه الدراسة من ناحية أو ما يضيف أو يضيء بعداً من أبعاد هذا المصطلح لم يتعرض إليه الرواد الأوائل بالتفصيل من ناحية أخرى.

وممن أضاف بعداً جديداً إلى مفهوم التناص "ميشيل فوكو" في كتابه "نظام الخطاب"، إذ يطور مفهوم "بارت" عن نظرية القارئ، ويتوسع في هذه المسألة مشيراً إلى أن الكتابة أو النّص يمر في ثلاث حالات أو مراحل تتفاعل معاً لإثراء النصّ وإعادة إنتاجه، فهو يقول: "فالخطاب... ليس سوى لعبة: لعبة كتابة في الحالة الأولى، ولعبة قراءة في الحالة الثانية، ولعبة تبادل في الحالة الثالثة وهذا التبادل، وهذه القراءة، وهذه الكتابة لا تستعمل أبداً إلا العلامات. فالخطاب يلغي نفسه إذن، في واقعه الحي، بأن يضع نفسه في مستوى الدال"[٢٠]. وفوكو هنا يتابع مراحل إنتاج النّص منذ بدايته في ذهن الكاتب ثم كتابته نصاً ثم قراءته ثم تداوله ونقده، وفي كل هذه المراحل تتشكل الرموز والعلامات، وربما تتغير وتتعمق –كما يحدث من تناص في أثناء الكتابة ثم تناص آخر في أثناء القراءة ثم تناصات أخرى في أثناء تبادل أو مقارنة هذه النصوص ثم العلامات في ذهن الكاتب وتلك التي في ذهن القارئ التي لا تكون متطابقة في أغلب الأحيان– وهذه العمليات

الإنتاجية للنص الأدبي القائمة على لغة مشتركة بين الكاتب والقارئ يطلق عليها "فوكو" لعبة الكتابة والقراءة وهي أشبه ما تكون بلعبة رياضية تحتاج إلى مهارة وإتقان كلا الفريقين في الملعب أو الكاتب والقارئ في النصّ.

وممن أضاف بعداً جديداً آخر إلى مفهوم التناص "امبرتو ايكو" في كتابه "دور القارئ"، ويتلخص هذا التطوير في ما أسماه "أيكو" بـ "المشي الاستنباطي" ما بين النصوص، ويقصد به البحث ما بين النّصوص أو قراءة ما حول أو فوق اللغة (ميتالغة) للوقوف على العلامات والتشيفرات والإشارات والرموز والنصوص الغائبة والمغيبة ثم تناصات الأفكار من المقروء الثقافي الذي يتضمنه ويوحي به النصّ. وهذا ما جعل "أيكو" يركز على عبارة "المشي خارج النصّ" لاستنباط شيفراته وتناصاته وترميزاته. يقول وليم راي William Ray موضحاً ذلك في كتابه "المعنى الأدبي" Literary Meaning: "ويقول أيكو: ويتطلب من القارئ، كي يطور البنى السَّردية، أن يستخدم الاستدلال ليعرف نتيجة هذه البنى. أي أن عليه أن يتنبأ على أساس أطر ما بين النّصوص بما سيحدث بعد ذلك. ولما كان القارئ يعتمد في حدسه على الأطر ما بين النصّوص، لذا فقد سمى "أيكو" تكوين الفرضية بالمشي الاستنباطي"[٢١]. وهذا الفهم في نظريات القراءة النصّية تجعل القارئ يتحمل العبء الأكبر في فك رموز النّص واستحضار تناصاته الغائبة أو استنباط شيفرات تناصاته الحاضرة ليصبح النّص تراكما أو خليطاً من نصوص وتناصات كثيرة ومتنوعة تفوق حجم النصّ الأصلي أضعاف أضعاف. ومن هذا

المنظور يفهم بحث "بارت" الذي تجاوز مائتي صفحة عن قصة بلزاك "ساراسين" Sarrasine التي لا تتجاوز ثلاثين صفحة[٢٢].

ويناقش صلاح فضل في كتابه "شفرات النصّ" مفهوم التناص فيقول نقلاً عن "غريماس": "لعل عبارة (مارلو) التي يقولها فيها: إن العمل الفني لا يحاسب ابتداء من رؤية الفنان وإنما من أعمال أخرى تسمح بإدراك أفضل لظاهرة التناص التي تعتمد في الواقع على وجود نظم إشارية مستقلة لكنها تحمل في طياتها عمليات إعادة بناء نماذج متضمنة بشكل أو بآخر، مهما كانت التحولات التي تجري عليها"[٢٣]. فالفكرة فيما اقتبسه صلاح فضل تخرج قليلا عن الرأي القائل أن النصّ ليس إلا مجموعة من نصوص سابقة عليه أو متزامنة معه، كما تطرح "كرستيفا" إذ أن "غريماس" هنا يركز على "النظم الإشارية المستقلة" في النصّ، التي على الرغم من استقلاليتها، تحمل في طياتها إعادة بناء نماذج أو تناصات أخرى خارج النص الأصلي. وهذا يعني أن التناص يشكل النصّ الجديد ولكنه أعيد إنتاجه وإخراجه وصياغته وكأنه "عمل تحويلي وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة في المعنى"[٢٤] كما يلاحظ "ايجينو".

ويعترض صبري حافظ في دراسته عن "التناص وإشاريات العمل الأدبي" على فكرة استقلالية النصّ، وهو النهج الذي تبناه البنيويون والتفكيكيون بعد ذلك بحيث يكون النصّ مستقلاً قائماً بذاته. فالتناص، من هذه الزاوية، خروج من النصّ إلى نصوص أخرى غائبة يجب استحضارها ليكتمل النصُّ الحاضر. بمعنى أن النصّ غير قائم بذاته وإنما يحتاج إلى ما هو خارجه، وتناص الأفكار أو الثقافات أو اللغات هي جزء من نصوص غائبة لا يستغني عنها النصّ ولا يقوم أو يكتمل إلا

باستحضارها عند الدراسة والتحليل. ويوضح هذه المسألة صبري حافظ قائلاً "تعتبر فكرة البؤرة المزدوجة من أهم نتائج مصطلح التناص في الدراسة النقدية الحديثة، على أساس أن ازدواج البؤرة هو "الذي يلفت اهتمامنا إلى النصّوص الغائبة والمسبقة، وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النصّ؛ لان أي عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص، كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصّوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة نستطيع بإدراكها فهم النصّ الذي نتعامل معه وفض مغاليق نظامه الإشاري"[٢٥].

أما الناقدان "رفاتيري" و"زمتور"، وهما من المهتمين بمصطلح التناص، فقد ركزا في أبحاثهما على عنصري التذكر والمرجعيات النصيّة في مناقشتهما لمفهوم التناص. وهي مناقشة تنبع وتصب في الفكرة الرئيسية التي يرتكز عليها مصطلح التناص. إذ يرى "زمتور" أن جدلية التذكر التي تنتج النصّ حاملة آثار نصوص متعاقبة تدعى هنا بالتناص"[٢٦]. فالذاكرة أو المقروء الثقافي أو الحضور التاريخي كلها مصادر كامنة في ذهن أو في لا وعي الأديب، تسهم تناصياً في تشكيل النصّ الجديد.

وقريب من هذا التصور ما يطرحه "رفاتيري" الذي يرى أن مرجعيات النّصوص هي نصوص أخرى، والنصّية مرتكزها التّناص"[٢٧]. بمعنى أن نماذج التّناص التي يستحضرها الكاتب من مقروئه الثقافي والمعرفي، كما سوضح ذلك عند التطبيق على الرواية في هذه الدراسة، هي نصوص أخرى تتداخل مع النصّ الأصلي وشكل النصّ الجديد.

وفي نهاية هذه المقدمة النظرية لمفهوم التناص وإشكالاته وتصوراته ونظرياته لدى بعض الباحثين الأجانب والعرب، فإنني أود الإشارة إلى نقطتين متعلقتين بهذا الموضوع. الأولى، أن موضوع أو مفهوم التناص ليس جديداً تماماً في الدراسات النقدية المعاصرة، كما يرى معظم الباحثين في هذا المجال، وإنما هو موضوع له جذوره في الدراسات النقدية شرقاً وغرباً بتسميات ومصطلحات أخرى. فالاقتباس والتضمين والاستشهاد والقرينة والتشبيه والمجاز والمعنى، وما شابه ذلك في النقد العربي القديم، هي مسائل أو مصطلحات تدخل ضمن مفهوم التناص في صورته الحديثة. وكذلك هو، الحال في المصطلحات التي أشار إليها أرسطو في "فن الشعر" ومن تبعه من النقاد الغربيين القدماء، كمصطلح المحاكاة والاستعارة وتوظيف الأسطورة والتخيل والتضمين وما شابه ذلك، فإنها أيضاً مصطلحات تدخل ضمن مفهوم التناص في الدراسات الحديثة. والذي اختلف في الأمر، إن مفهوم التناص المعاصر قد تشعب وتعمق واتسع بحيث احتوى هذه المصطلحات القديمة وتجاوزها وأضاف عليها عناصر جديدة وموضوعات تناصية أخرى كثيرة. كما أن الذي اختلف أيضاً أن مصطلح التناص قد حظي حديثاً باهتمام وتركيز بالغين من جانب نقاد الحداثة المشهورين، وقد أدى هذا الاهتمام الكبير بموضوع التناص إلى شيوعه وتضخيمه وربما تمويله في دراسات اليوم ليحتل مكانة بارزة في الدراسات النقدية المعاصرة. وهذا ما حدث تماماً لمصطلحات ومفاهيم أخرى كثيرة سبقت مصطلح التناص مثل البنيوية والأسلوبية والسيميائية والتفكيكية وغيرها، حيث تركز الضوء عليها كثيراً وشاعت شيوعاً مذهلاً في مراحل مختلفة ثم أخذت تخبو شيئاً فشيئاً في مواجهة البحث عن قيم نقدية جديدة ومعايير وآفاق ومصطلحات أكثر حداثة وجدة، وهذا يعني أن يحاول النقد

الحديث الاستفادة من هذا المصطلح لتعميق الرؤية النقدية عند تناول النصّ الأدبي قبل أن يخفت ويذهب هذا المصطلح في طريقه، كغيره من المصطلحات، دون أن تُجنى ثماره المنتظرة.

أما النقطة الثانية التي أود الإشارة إليها في هذا الإطار فإنها تتعلق باستخدام مصطلح التناص ونماذجه المختلفة في أثناء الدراسة التطبيقية في هذا البحث. إذ سأستخدم مصطلحات الاقتباس والتضمين والاستشهاد وغيرها على أنها نماذج من التناص استحضرها الكاتب إلى نصه الأصلي لوظيفة فنية أو فكرية منسجمة مع السياق الروائي، أو السياق الشعري سواء كان هذا التناص نصاً تاريخياً أم دينياً أم أدبياً. وهذا ما ندعوه بالتناص المباشر، إذ يقتبس النص بلغته التي ورد فيها، مثل الآيات والأحاديث والأشعار والقصص.

أما التناص غير المباشر فإنه يشكل الجزء الثاني من نماذج التناص حيث يُستنتج استنتاجاً ويُستنبط استنباطاً من النصّ وبخاصة الروائي. وهذا ما ندعوه بتناص الأفكار أو المقروء الثقافي أو الذاكرة التاريخية التي تستحضر تناصاتها بروحها أو بمعناها لا بحرفيتها أو لغتها أو نسبتها إلى أصحابها. وتفهم من تلميحات النصّ وإيماءاته وشفراته وترميزاته، ولهذا تستنبط استنباطاً وربما تخمن تخميناً. كما يدخل ضمن التناص غير المباشر تناص اللغة والأسلوب، كما سنوضح.

التناص في الرواية

دراسة تطبيقية لنماذج التناص ودلالاته

في رواية "رؤيا" لهاشم غرايبة

مقدمـــة:

يدرس هذا البحث دراسة تطبيقية تحليلية نماذج التناص التي تتضمنها روايـة "رؤيا" لهاشم غرايبة[1]. وقد شكلت هذه النماذج حضوراً واسعاً علـى امتـداد فصول الرواية وغدت ظاهرة تسترعي الانتباه، الأمر الذي دفعنا لتتبـع أشـكال التناص المختلفة فيها، ودراسة دواعي استعماله وبلورة وظيفته الفنية والفكريـة في هذه الرواية القصيرة المكثفة[2].

وقد ارتأينا أن نقدم تلخيصاً سريعاً لأحداث الرواية لينسـى للقـارئ أن يكوّن إطاراً عاماً لموضوعها وفكرتها ورؤيتها، في حالة تعثر الحصول على النـصّ الأصلي للرواية. وقد يجعل هذا التلخيص قراءة البحث نفسـه أكـثر جـدوى ووضوحاً في ذهن القارئ.

وبسبب تعدد نماذج التناص في الرواية وغزارتها وتنوعها وبسبب اختـلاف وظائفها وترميزاتها، قمنا بتقسيمها أو تبويبها إلى عدة أنواع أو نماذج، كالتنـاص التاريخي والتناص الديني والأدبي والشعبي... وهكذا بحسب طبيعـة التنـاص في السياق الروائي، وكان هذا في حالات التناص المباشر، أي تداخل نصوص أخـرى معروفة –تاريخية أو أدبية أو دينية... إلى آخره– مع النـصّ الأصلـي. أمـا في حالات التناص غير المباشر أو تناص الأفكار والأساليب، فقد حاولنا رصد المقـروء الثقافي أو المخزون المعرفي أو الذاكرة التاريخية[3] للمؤلف أو لشخصياته ثم بلـورة تناص هذه الثقافات والمعارف وتداخلها واندغامها بالنصّ الأصلي للرواية.

أما منهجنا في التحليل والتطبيق فإنه يركز على استحضار التناص أو الإشارة أو نموذج التناص ثم دراسة وظيفته الموضوعية والفنية وبلورة دواعي استخدامه ومبررات الاستشهاد به لدى المؤلف –أو إحدى شخصياته– وبالتالي ربط هذا التناص مع السياق الروائي الذي يرد فيه من أجل اكتمال الحدث الروائي أو الحالة الشعورية للشخصيات المختلفة التي تشكل بدورها البناء الروائي والإيقاع الروائي بشكل عام.

الروايـــــة:

تنقسم رواية "رؤيا" لهاشم غرايبة إلى قسمين رئيسين، الأول بعنوان "النفق" والثاني بعنوان "الفضاء". يتكون القسم الأول من خمسة فصول قصيرة، والثـــاني مـــن أربعة فصول قصيرة أيضاً، وتشكل هذه الفصول التسعة صفحات الرواية التي لا تتجاوز سبعين صفحة من الحجم الصغير[٢٨].

كتبت الرواية بأسلوبي الاسترجاع وتيار الوعي إلى جانب السرد المباشـــر للأحداث حسبما يقتضيه البناء الروائي أو السياق الروائي، وهناك تقنيات أخـــرى مختلفة مثل وجهات النظر والحوار الداخلي وتفتيت الحـــدث وتداخـــل الأزمنـــة والأمكنة يلجأ الكاتب إليها في روايته إذا كانت هناك ضرورة فنية أو فكرية.

وتحكي الرواية قصة سجين سياسي وهو زيد، بطل الرواية، الذي يقضـــي سنوات طويلة مريرة في السجن لاختلافه مع السلطة، كما تجسد معاناته وقلقـــه في فترة ما بعد السجن. ويرصد الكاتب في القسم الأول من الرواية وهو النفق، الذي يرمز إلى السجن، حالة زيد المنهارة ونفسيته القلقة معنوياً وجسدياً في هذا المكـــان المظلم القاتل الذي يشبه النفق. كما يتابع الكاتب في القسم الثاني وهو الفضـــاء، الذي يرمز إلى مرحلة ما بعد السجن أو إلى الحرية،.. يتابع رصـــد أحـــوال زيـــد وهمومه وأزماته المختلفة، سواء كانت بسبب أصداء مرحلة السجن أم بسبب مرارة الواقع الجديد وتفسخه وتمزقه.

ويقدم الراوي وقائع أحداث القصة، ويحدثنا عن زيد وعن حبيبته نجمـــة، ويتابعهما في مراحل حياتهما المختلفة وفي أزماتهما وصراعاتهما القاسية المتشـــعبة،

هذه الصراعات الوطنية والسياسية والفكرية والاجتماعية والنفسية التي تشكل آلامهما وآمالهما المتقلبة المتأرجحة. ويتيح المؤلف للراوي فرصة الحديث أو السَرد في سبعة من فصول الرواية، بينما يعطي فرصة لزيد وأخرى لنجمة ليتحدث كل منهما عن نفسه، بضمير المتكلم، في الفصلين المخصصين لهما. وهما: "نطقت نجمة" و"زيد يتحدث" والفصلان من أعمق فصول الرواية وأقواها لغة وأسلوباً وفكراً.

في "النفق"، السجن، يقدم الراوي حالة الخواء والمشقة والانتظار التي يعاني منها زيد ورفاقه. كما يشير إلى اتهام زيد واعتقاله وتعذيبه لكي يتخلى عن مواقفه السياسية والفكرية، ثم يبين كيف سلبت حريته ومسخت آدميته ولكنه ظل متعلقاً بأحلامه وأمنياته ومواقفه و"نجمته" التي لابد أن تبزغ في يوم من الأيام.

أما في "الفضاء"، خارج السجن، فإن الأمور، على أية حال، لم تكن أحسن حالاً مما كانت عليه في "النفق" وإن اختلفت الأمكنة والوجوه. فالأحلام التي كانت محاصرة داخل السجن تحاصر خارجه أيضاً، والجراح التي كانت تنزف في "النفق" يستمر نزفها في "الفضاء"، فالمبادئ التي حارب زيد من أجلها، والمواقف التي سجن وعذب بسببها، يجدها بعد سنوات السجن تتغير وتتصدع وتنهار. ويحاول زيد أن يعيد النظر في الماضي لكي يعيد فهم التاريخ وبعد صياغة الموقف ويتعلق بـ "رؤياه" ويتشبث بـ "نجمته"، فلا مجال للإهمال مهما حدث داخل السجن أو خارجه، وعليه أن يتمسك بالرؤيا وحلم الوصول إلى هدفه واستعادة حريته وإنسانيته ووجوده مهما استشرى القهر والظلم والإحباط في مجتمعه أو عالمه المأزومين. إذ لابد، كما يرى زيد زيد في آخر المطاف، أن تنبعث النار من الرماد وينبثق البناء من الخراب وتتحقق "الرؤيا" بعد طول سبات وانتظار وكفاح.

(١) نماذج التناص المباشر

١. التنـــاص التاريخـــــي

٢. التنـــاص الديـــــني

٣. التنـــاص الأدبـــــي

(١) نماذج التناص المباشر

رواية "رؤيا" تفيض وتمتلئ بشتى أنواع التناص التاريخي والديني والأدبي واللغوي، الأمر الذي جعل ظاهرة تداخل النصوص سمة رئيسة في هذه الرواية من ناحية، ثم لفتت هذه الظاهرة الانتباه لدراستها في هذا البحث، من ناحية أخرى. وقد شكلت النصوص المقتبسة حرفياً (نماذج التناص المباشر). أو النصوص المتضمنة تلميحاً أو إيحاء (نماذج التناص غير المباشر) جزءاً هاماً من الرواية، وكانت هذه النصوص منسجمة، في أغلب الأحيان، مع السياق الروائي ومتسقة مع النصّ الأصلي مما جعل النصّ الروائي بشكل عام ملتحماً ومترابطاً ومقنعاً فنياً وفكرياً.

ويُفترض في النصّ المقتبس أو المتضمَّن في الرواية أن يؤدي وظيفة فنية جمالية أو فكرية موضوعية يخدم السياق الروائي وينسجم معه. ولا يستحضر هذا النص أو ذاك للزينة أو الديكور أو استعراض القدرات الثقافية، وإنما لغرض يراه المؤلف ضرورياً لتعميق فكرته المطروحة أو بلورة رؤيته في قضية ما، أو يراه منسجماً مع البناء الفني أو الأسلوبي أو اللغوي في روايته. وتداخل النصّوص وتوظيفها وانسجامها وبالتالي عملية التَّناص في رواية "رؤيا"، هي مجال دراستنا التحليلية والتطبيقية في الصفحات التالية. وأهم نماذج التناص المباشر في الرواية هي:

١- التناص التاريخي

ونعني بالتناص التاريخي تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النصّ الأصلي للرواية تبدو مناسبة ومنسجمة لدى المؤلف مع السياق الروائي أو الحدث

الروائي الذي يرصده ويسرده وتؤدي غرضاً فكرياً أو فنياً أو كليهما معاً. وتماذج التناص التاريخي كثيرة في الرواية، وسنناقش بعض هذه النماذج التي نعتقد أنها على درجة أكثر من الأهمية من غيرها. وسنحاول الكشف عن دلالات هذه التناصات شكلاً ومضموناً وعلاقاتها الظاهرة والخفية مع السياق الروائي ومجريات الأحداث.

وأول تناص تاريخي يرد في الرواية كان على لسان الراوي وهو يتحدث عن حب زيد المثالي وهو في السجن منتظراً ومتخيلاً قدوم الحبيبة لحمة العانية البعيدة، كما يوحي اسمها، إذ يشير إلى شعراء الحب العذري القدماء، فيقول:

> **"ها هو مرة أخرى أمام هذه اللوحة الصغيرة، ينظر إلى الرسم طويلاً وبدقة.... وجه أنثوي يطل منها، لكنه لا يوحي بليلى العامرية للوهلة الأولى ويعلم –زيد– أنه ليس ابن الملوح، ولا ابن الذريح، وأنها ليست ليلى ولا لبنى"(٢٩)**

فالراوي في هذا النصّ يجسد حالة زيد القلقة المضطربة في سجنه المعتم الخاوي، حيث يلجأ زيد إلى التخيل والتوهم ويرسم في خياله المبعثر لوحة لحبيبته لحمة، تتعلق بها عيناه طيلة الوقت كأنها وشم على جدار السجن، في هذا السياق الروائي، يستحضر المؤلف أو الراوي حالة الشعراء العذريين التي تشبه حالة زيد ورفاقه في السجن، وينسجم هذا التناص فناً ومضموناً مع السياق المطروح. فزيد الذي يلجأ إلى صورة متخيلة للتواصل مع حبيبته يستحضر صورة متخيلة لتجسيد اللحظة الحاضرة وهذا يُحدث انسجاماً فنياً مع التّناص على صعيد الصورة والخيال وحتى لغة الحب والعاطفة.

أما انسجام هذا التناص على صعيد المضمون فواضح من خلال المقارنة أو المشابهة ما بين الحالتين، حالة زيد الحاضرة وحالة مجنون ليلى السابقة، حالة الحب الموهوم أو المستحيل لنجمة عند زيد وحالة الحب الموهوم المستحيل عند قيس فريد ونجمة يشبهان قيساً وليلى في حالة الحب التي لا أمل فيها تلك. فجاء هذا التناص متسقاً ومجسداً الفكرة المطروحة في السياق الروائي.

إن انسجام التناص في العمل الأدبي على الصعيدين الفني والموضوعي شرط أساسي لتماسكه واتساقه وترابط بنياته، فالنصّ الذي يستحضر أو يقتبس أو يستوحى من المقروء الثقافي، لابد أن يناسب المقام الذي يطرح فيه وأن يؤدي وظيفته الفنية –لغة وأسلوباً وبناء–والموضوعية– معنى وفكراً ومضموناً.

وفي هذا النموذج الذي نناقشه للتناص التاريخ في الرواية، فإننا نعتقد أن التناص قد حقق هاتين الوظيفتين، كما أشرنا. فدلالات هذا التناص والإشارة إلى شعراء الحب العذري تجسد فكرة الحب المأساوي في ظروف غير مناسبة في الزمن الخطأ. فموانع اللقاء بين قيس وليلى ما زالت في جوهرها هي موانع اللقاء بين زيد ونجمة وإن اختلف شكلها وزمانها ومكانها. فالعوائق والقيود المختلفة قد حولت ذاك الحب العظيم إلى خيال وأوهام كما حولت هذه الموانع والقيود والأسوار الحديثة هذا الحب إلى وهم وخيال أيضاً.

أما النموذج الثاني للتنّاص التاريخي أو التراثي في الرواية فإنه يرِدُ على لسان زيد وهو في السجن، حيث كان ينتظر سماع أخبار الحرب من الراديو لكن ذلك كان ممنوعاً على السجناء الذين يخفون جهاز الراديو بشتى الطرق لكي لا يكتشف السجّان الأمر، ويصف الراوي هذا المشهد قائلاً:

"سمعنا صوت راديو...."

برد فعل مباشر يحاول بعض الشباب إخفاء الراديو، يضحك زيد ويمدد ساقيه بدل أن يقف ليناقش الضابط، يبتسم زيد ويفرك ركبتيه، تقتحمه قصة للأصمعي: دخل أمير حسن الهندام مجلس أبي حنيفة النعمان، كف أبو حنيفة ساقيه الممدودتين احتراماً، وأجلسه في صدر مجلسه. سأل الأمير: يا شيخ متى تصلي الصبح؟ تفاجأ الشيخ لكنه أجاب: من الفجر إلى طلوع الشمس. قال الأمير: وإذا لم تطلع الشمس؟ لم يجب الشيخ، لكنه عاد فمدد ساقيه. وحين خرج الأمير، همس الشيخ لمريديه: كما تكونوا يول عليكم"(٣٠)

وترتبط دلالة هذا التناص بالفكرة التي يطرحها السياق الروائي عن علاقة السجين بالسجّان أو القوي بالضعيف أو الحاكم بالمحكوم. فمعاناة زيد ورفاقه في السجن وكبت حرياتهم وعزلتهم عن العالم الخارجي هي مظاهر الحالة المزرية والكئيبة التي يجسدها المؤلف في هذا السياق. وهذه الحالة في آخر الأمر ناجمة عن خلل أوسع يستشري في المجتمع أو في الواقع الممزق يصنعه الظلم والتسلط والقهر. والسلطة الأوسع هي التي تمارس هذا الظلم وتزيد من هذا الخلل وتتسبب بالتالي مأساة زيد ورفاقه. والمجتمع، من ناحية أخرى، يسهم في هذا التسلط وهذا الخلل من خلال استسلامه ورضوخه وخوفه من السلطة، الأمر الذي يجعل عبارة "كما تكونوا يول عليكم" ذات مغزى منسجم مع السياق وذات دلالة عميقة لبلورة الفكرة المطروحة.

فالمشهد الحواري ما بين الضابط /السجّان/ السلطة من ناحية وزيد والمساجين الآخرين من ناحية أخرى، اقتضى استحضار هذا المشهد الحواري التاريخي/التراثي الذي، كما يعتقد الكاتب، يعمق رؤيته للموضوع ويشخص حالة المرض/الخلل التي يعريها ويكشفها في هذا السياق. فحكاية الأصمعي عن الأمير وأبي حنيفة هي حكاية الوالي مع رعيته، وهي حكاية العلاقة ما بين الأمة وقادتها أو الشعب مع السلطة التي، كما يتضمن التناص هنا، تسمو بسمو الطرفين وتنحط بانحطاطهما. فالحاكم يصلح ويستقيم إذا صلحت الرعية واستقامت، ولكنه يفسد ويعوج إذا فسدت هذه الرعية واعوجت.

فالتناص في هذه الحكاية التراثية الرامزة ينسجم، على ما يبدو، فنياً من خلال الحوار والأسلوب واللغة، وفكرياً من خلال تجسيده للمعنى أو الموضوع المطروح في هذا السياق، كما أنه يؤدي الوظيفة التي اقتبس لتأديتها بشكل متسق مناسب مقنع.

والنموذج الثالث للتناص التاريخي في الرواية يرد على لسان زيد أيضاً في الفصل الذي ينتقل فيه سرد سير الأحداث إليه، في فصل "زيد يتحدث". ويستحضر زيد في هذه المرحلة المؤلمة، مشحوناً بعذاب السجن ومرارته وقسوته، قصة ابن حنبل الذي جُلد بين يدي المعتصم ليتحول عن مواقفه وآرائه. ولكنه يرفض. والمؤلف، مرة أخرى، يستحضر هذه الحكاية الموحية الرامزة ليجسد لنا حالة زيد المشابهة في هذه المرحلة، يقول زيد:

"لكن الرذائل ليست تتلاشى حين تشبع، فقد اختلط الزمان على أهله، والمكان يهيم بين الشهوة والدم، ويعلمكم أيها المكروهون أنه -اقصد صاحب الشأن- ما زال يعجب مستنكراً صبر شيخنا أحمد بن حنبل، وقد ضرب بالسياط بين يدي المعتصم حتى غُشي عليه، فلم يتحول عن رأيه"[٣١].

فلزيد موقف فكري صلب في الرواية، سجن وعذب وحوصر بسببه دون أن يتحول عنه أو يتخلى أو يتراجع عن هذا الموقف. وهو موقف شبيه بموقف ابن حنبل الذي أصر عليه ولم يتخلى عنه على الرغم من سجنه وجلده وتعذيبه بقسوة وعنف. وواضح أن التناص هنا جاء منسجماً تمام الانسجام مع السياق المطروح فيه، ومعبراً أدق التعبير عن أزمة زيد وقضيته التي يكافح من أجلها.

فحالة زيد حالة متكررة سابقاً وربما لاحقاً، كما يوحي هذا التناص، إذ المقاومة والتمسك بالموقف والثبات عند المبدأ هي الإشارات والأفكار التي ينطوي عليها هذا التناص ويوحي بها. فزيد ورفاقه، المعتقلون السياسيون بسبب الاختلاف في الرأي، يجدون في التاريخ أمثلة ونماذج تحتذى كابن حنبل وبلال الحبشي وغيرهما، ويستمدون من هذه النماذج الثبات والعبر والقرار السليم والدفاع عن الموقف مهما كان ثمن ذلك.

ولقد جاء هذا التناص التاريخي التراثي في فصل مكتوب بأسلوب تيار الوعي والاسترجاع، وامتلأ هذا الفصل بحوارات وإشارات وأحداث وتناصات

متداخلة متقطعة متباعدة. لكن هذا السرد المتقطع والاسترجاعات المتنوعة والاستطرادات البعيدة والأحداث التي تبدو في ظاهرها غير مترابطة وغير متواصلة، هي في حقيقة الأمر تجسيد دقيق لعالم البطل الصاحب القلق المضطرب... وكلها مربوطة بخيط خفي واقع في ذاكرة زيد الذي تداهمه الأحداث وتتدفق على ذهنه سيول من الأفكار والأحلام والذكريات والمشاهد في لحظات التوتر الشديد التي يعيشها ويرصدها على طريقة تيار الوعي، أنسب الطرق لاستيعاب هذه اللحظة والتعبير عنها وتجسيدها في الكتابات الحديثة.

فعلى الصعيد الفني الأسلوبي جاء هذا التناص التاريخي منسجماً مع تناصات أخرى في السياق نفسه ومنسجماً مع أسلوب التذكر لذهنه ولذاكرته لتحلق وتطوف في أجواء الماضي والحاضر، وترحل من مكان إلى مكان ومن زمان إلى آخر في محاولة لنفث هذا الحزن الدفين والعذاب الكامن في أعماقه، إذ يستحضر أحداثاً من التاريخ يستقوى بها في لحظات الانهيار بينها يستحضر أحداثاً مؤلمة في لحظات التأمل. وفي هذا السياق يأتي تناص قصة أحمد بن حنبل لينسجم فنياً مع أسلوب تيار الوعي ولغته وبنيته، وفكرياً مع الموضوع أو الموقف الذي ينطوي عليه السياق الروائي.

أما النموذج الرابع للتناص التاريخي في الرواية —وسنكتفي بهذه النماذج الأربعة في هذا المجال إذ أن هناك تناصات أخرى كثيرة[٣٢]- فإنه يرد على لسان الراوي في آخر فصول الرواية الذي عنوانه "أما بعد". وتكمن أهمية هذا التناص في فكرته ومغزاه، ثم في موقعه وتوقيت اقتباسه في الفصل الأخير من الرواية ثانياً. يقول الراوي:

"(أما بعد)، لعل قس بن ساعدة الأيادي أدرك صعوبة (أما قبل) فأعفى نفسه مما لا طائل فوقه، وذهب إلى لب الموضوع مباشرة... وكان مما قاله الأيادي:

أما بعد، إذا رأيت الجبناء يتقدمون المعارك والأبطال خلف الصفوف فاعلم أنها الخيانة"(٣٣).

إن إيحاءات هذا التناص ودلالاته اللغوية والأسلوبية والموضوعية قد أدت بدقة واقتناع وانسجام أغراضها ووظائفها الجمالية والفكرية في السياق الروائي الذي تداخلت فيه وتناصت معه. فعبارة "أما بعد" في هذا التناص، وهي عنوان هذا الفصل أيضاً، استحضرت في آخر الرواية لتشير إلى الراوي/المؤلف "أنا الراوي أعود إليكم مؤلفاً"(٣٤)، الذي قال ما قال وقص علينا ما قص في فصول الرواية السابقة والذي ينتهي إلى النتيجة أو الثمرة أو "لب الموضوع" كما يقول.

"أما بعد" إذن مرحلة انتقال من المقدمات إلى جوهر المسألة، وهذه هي دلالتها في الرسائل التراثية، كما أن هذه هي دلالتها أيضاً في هذا الفصل. فالمؤلف يتحاشى "أما قبل" كما فعل الأيادي، ثم غير تركيب العبارة ولغتها في "مما لا طائل فوقه" عما كانت عليه في "مما لا طائل تحته". يحدث كل ذلك لإثارة السخرية والانحراف بالتراكيب اللغوية الثابتة لتحمل معنى جديداً أو تشير بعداً خفياً أو تقدم تركيباً/صياغة/ بناءً مختلفاً يتناسب والسياق الذي يرد فيه.

ويكرر المؤلف "أما بعد" للمرة الثالثة في صفحة واحدة ليؤكد على أن ملخص الحكاية يكمن في فكرة أننا في عصر الجبن والخيانة. فلا يتقدم الجبناء في

ساحة الحرب لشجاعة فيهم وإنما لخدعة ما أو خيانة ما، ويجسد هذا التناص الواقع المرير الذي يغرق المجتمع في زيفة وقلب حقائقه وتزوير قيمه. فقادة هذا الواقع هم أهل الخديعة والنفاق والجبن، أما الأحرار الشجعان فإنهم خلف الصفوف. فنحن إذن في حرب خادعة أو في زمن خائن، رموزه وأعلامه الجبناء الذين يلبسون الأقنعة ويخلعونها حسب مقتضى الحال.

وتكمن أهمية هذا التناص أيضاً في أنه ينسجم مع مضمون فصل الرواية الأخير وفكرته التي تجسد محاولة الراوي تجاوز نقطة البداية وما تبعها من مراحل للبدء من جديد بطريقة أكثر دقة ويقيناً، فالأمور بنهاياتها. يقول الراوي "ما البدايات إلا افتراضاً (واهماً) نقيم عليه الحكاية"[٣٥]. فما قبل "أما بعد" هو البدايات الوهمية إذن وعلينا تجاوزها، أما ما بعد "في هذا التناص فإنها النهايات أو النتائج الواقعية الحقيقية التي علينا إجادة صياغتها وترويجها يقيناً[٣٦]. حيث تنتهي الرواية بهذه العبارة الرامزة، وحيث ينسجم هذا التناص ويتفاعل مع سياق الرواية وخاتمتها لغة وبناءً ومضموناً.

٢- التناص الديني

ونعني بالتناص الديني تداخل نصوص دينية مختارة -عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية...- مع النّصِ الأصلي للرواية بحيث تنسجم هذه النُّصوص مع السياق الروائي وتؤدي غرضاً فكرياً أو فنياً أو كليهما معا.

وقد احتوت رواية "رؤيا" نصوصاً دينية كثيرة متنوعة. اندمجت وتداخلت مع نصوص الرواية وسياقاتها المختلفة مكونة نماذج متعددة من التناص الديني، أثرت الفكرة المطروحة وعمقت الرؤية للأحداث وساهمت في تشكيل البناء الفني للرواية.

وأول نماذج التناص الديني في الرواية يرد في الفصل الأول الـذي عنوانه "زيد" على لسان الراوي الذي يصف مرارة السجن وخواءه ويجسد عذاب زيد وتألم رفاقه وانتظارهم القاتل الذي طال وطال وتشبثهم بأمل الخروج في يوم ما لا حيار لديهم غيره، يقول الراوي:

"هنا -في السجن- يترهل الناس وتتبلد أحاسيسهم، لا عمل للناس إلا النوم والأكل والأحاديث الفارغة، التي عادة ما تحوم وتدور ثم تعود لتصب في طاحونة (العفو)... هذا المخدر الذين يجتره السجناء باستمرار... كقوم يأجوج ومأجوج الذي يلحسون سدهم الفولاذي بألسنتهم ليل نهار حتى يصير، كورقة رقيقة، ولحظة يتأهبون للاندفاع خارج السور، تعود للسد سماكته ويعاودن لحسه بألسنتهم... لا السد منهار، ولا الألسنة تكف عن العمل"(٣٧).

فالإشارة إلى قصة "يأجوج ومأجوج" وتناصها في هذا السياق تجسيد لحالة الانتظار التي لا تنتهي والتشبث بأمل وهمي هو على أية حال أفضل من الانهيار والموت في حالة التخلي عنه. فقوم يأجوج ومأجوج، بالمقارنة، هم السجناء في الرواية، كلاهما يتعلق بأمل الخروج من المأزق، السجن، السد المنيع. فالسجناء مخدرون بفكرة "العفو" التي لا تأتي، وقوم يأجوج ومأجوج منهمكون في لحس السد وتذويبه الذي لا ينتهي أبداً، فهم يرون كل هذا الجهد يضيع أمام عيونهم في اللحظات الأخيرة، وهم يشبهون "سيزيف" الذي يرى جهده يضيع أيضاً في كل مرة يصل فيها بصخرته إلى أعلى الجبل حيث تسقط ثانية وهكذا.

إن زيداً ورفاقه في السجن يجسدون حالة المسخ الإنساني في هذا العصر، حيث يجرد الفرد أو السجان أو السلطة الإنسان الضعيف المقهور من حريته وحقوقه وأبسط حاجاته الإنسانية، وحيث يمسخ وجوده وهويته وانتماءه. في هذا السياق، يأتي تناص القصة الدينية لتجسد هذه الحالة المأساوية للقوم وللسجناء التي تعد علامة خزي وتخلف وتسلط في عصر يفترض أنه يشهد الحضارة والتقدم واحترام الرأي الآخر.

أما النموذج الثاني للتناص الديني في الرواية، فإنه يرد على لسان الراوي في فصل "أما قبل"، الذي يستعرض مراحل رحلته الشاقة المضنية ابتداء من الطفولة في القرية وأجوائها الدينية وعلاقاتها البسيطة وانتهاء بمرحلة التحول والمواجهة في السجن وما بعد ذلك. ويجسد الراوي هذه الرحلة مستعيناً بنماذج عديدة من التناص الديني والقصصي والتراثي، يقول:

"... وكان شيخ شيوخ العقل يفتل ذراعيه ويعيد الأقانيم السبعة تمتمة تطارد عسعسة الليل: العلي، البار... العزيز. إن هذا لفي الصحف الأولى، تقول النبوءة، سيعم الضياء فضاء الشجرة، ستضع يدك على الحانط فينهمر الماء، وسيظل صاع الزيت بصاع الخل بصاع القمح عدلاً، وسيزول سحر ياوران بني إسرائيل حين تأتي إليكم غابة "اشتفينا" تسعى، وسيرث الشجرة رجل ولدته الشدائد..."[٣٨].

وواضح أن تناصات عديدة تداخلت في النصّ السابق، تناصات دينية من القرآن الكريم "إن هذا لفي الصحف الأولى" ثم الإشارة إلى "بني إسرائيل"،

وتناصات أسطورية عن "زرقاء اليمامة" التي رأت الغابة تمشي، وتناصات أخرى "صوفية"، وكل هذه التناصات منسجمة إلى حد كبير مع فكرة السياق الروائي من ناحية ومع تقنيته ولغته من ناحية أخرى.

ففصل "أما قبل" يستعيد الأجواء التي عاشها الراوي وكذلك زيد في الماضي، وكانت هذه الأجواء تعبق بروح الإيمان والتدين وربما التصوف في القرية الصغيرة الهادئة. وجاءت لغة النصّ مع تناصاته المختلفة منسجمة مع الأجواء الدينية التي تجسدها، فكانت لغة تشبه الكتب السماوية وأهل الذكر والشيوخ والمتصوفة، تناسب الأفكار الدينية المطروحة وتناسب لغة الدين وأسلوبه في الكتب التراثية. وكان أسلوب الاسترجاع وتيار الوعي اللذان استخدما لسرد هذه التناصات المتباعدة المتقطعة قد جسدا حالة زيد والراوي في لحظات استعادة الماضي ورصد التحولات التاريخية واستشراف استعادة الحقوق والأمجاد الضائعة في المستقبل.

فتناص الآية القرآنية "إن هذا لفي الصحف الأولى، صحف إبراهيم وموسى" إشارة إلى أن ما حدث كان يجب أن يحدث، وأن الله يعلمه، لكن الراوي يستطرد ويتنبأ متفائلاً ومتشبثاً بالآمال أنه أيضاً "في الصحف الأولى" لابد أن يعم النور والضياء، وسيخسر بنو إسرائيل وسيتولى أمر هذه الأمة الرجل الكفء المنتظر "رجل ولدته الشدائد".

هذه التناصات الدينية تشكل جزءاً من "الرؤيا" لدى الراوي، الذي يراد، مثلما نرى زيداً، يتقلب ويتأرجح ما بين مشاعر الأمل واليأس ومواقف القوة والإحباط. وفي النصّ السابق يتجلى الأمل ويشتد في أعماق الراوي فتأتي

تناصاتــه عامرة بروح الأمل والتفاؤل لتنسجم مع حالته أو روحــه المتفائلــة ولا تتعارض معها، فسوف يأتي "الضياء" وكذلك "الماء" و"الخير" و"القائد المناســب" ويوئي "الظلم" ويفنى "العدو"... وهذا كله "في الصحف الأولى" وكأنما أقــرد الله وثبته "ولن تجد لسنة الله تبديلاً".

ولقد تناسبت هذه التناصات الدينية مع السياق الروائي الديني الذي يطرحه هذا الفصل في الرواية. فالراوي في هذا الفصل يتحدث بصــوت رجــل الديــن ورؤيته للواقع ولحركة التاريخ ومساره، كما يطرح "رؤيــاه" لخــط ســير هــذا التــاريخ. وربما كانت هذه الرؤية والاستنتاجات المتفائلة المليئة بالآمال والإيمــان بالنصر وتحقيق الإيمان المنشود تعكس رؤية رجال الدين وإيمانهم العميق بأن الحق لا يضيع والإيمان لا يموت وأن المسألة تستوحى مــن "أن الله يمــهل ولا يــهمل" أو "وأمهل الكافرين أمهلهم رويداً" لذلك جاء التناص الديني هنا منسجماً مع رؤيــة الدين للأمور ومعبراً عن معتقدات رجاله ومواقفهم ومفاهيمهم.

أما النموذج الثالث للتناص الديني في الرواية فإنه يرد على لسان نجمــة في الفصل الوحيد الذي تتحدث فيها بعنوان "نطقت نجمة" وتتحدث نجمــة في هــذا الفصل عن نفسها وعن تاريخها وأرمالها وصدمالها وإحباطالها وآمالها، وتطــل في آخر الأمر متعلقة بزيد الغائب في سجنه في المرحلة الأولى، والتائه في واقعه وعالمــه المزقين في المرحلة الثانية، مثلما يظل زيداً أيضاً متعلقاً بها في كل الأوقات وفي كل الأماكن، وتُفهم نجمة رمزاً في الرواية على أنها حلم زيد في الســجن أو خارجــه، على أنها الأمل البعيد المضيء "كالنجم"، على أنها الحرية والأرض والثورة، وكل ما يتعلق به زيد ويدافع عنه ويناضل من أجل الوصول إليه حاضراً ومستقبلاً.

ويأتي التناص في سياق هذا الفصل على لسان نجمة على طريقة تيار الوعي، تقول:

"ولكني أخبركم بأن ما لم يكن يحدث أبداً قد حدث. قال المبروك: وله في خلقه شؤون، ودابة الأرض تكون... قاطعته، وما دابة الأرض تلك؟ قال: حدثنا الأسلاف قالوا: دابة تأكل الناس، وكل ما يدب على الأرض دبابة، وكل دبابة حرب، وكل حرب سياسة، ولكل سياسة طريقة، ولكل طريقة شيخ... وهديناه النجدين فإما كافراً وأما شكوراً"[٣٩].

هذه التناصات الدينية تنسجم أولاً مع الجو الديني الذي تجسده نجمة منذ بداية الفصل، غذ تبدأ حديثها في فصل "نطقت نجمة" قائلة:

"نظرت حبيبي بين التسابيح السبعة فما وجدته. استحلفكن بصاحب السريا بنات العشق الأبدي هلا رأيتن الحبيب؟"[٤٠].

وهذه اللغة القريبة من لغة الصوفيين تسود معظم أجواء هذا الفصل، الأمر الذي يجعل هذه التناصات الدينية المشار إليها سابقاً مرتبطة بالأجواء الدينية في السياق الروائي نصاً ولغة وأسلوباً.

ونجمة في هذا الفصل تبدو عاشقة إلى حد التصوف، متعلقة بزيد تعلقاً مطلقاً "هل رأيتن الحبيب" و"استحلفكن بالناجي... إلا تندبن القتلى إلا بعد أن يكون الحبيب زيد تماماً كما يجب أن يكون"[٤١]، فهذا العشق الروحي استوجب لغة صوفية كما استوجب أسلوباً قائماً على الأخيلة والرؤى، هذه اللغة، وهذا

الأسلوب استوجبا، في آخر الأمر، تناصات دينية مماثلة ومنسجمة مع بنية الرواية فنياً –ومن ثمّ- موضوعياً.

ومأساة نجمة في الرواية أنها لم تصل إلى حبيبها بعد، وعلى الصعيد الرمزي فإن مأساتها تكمن في أنها الحرية المحاصرة بالسجون والقيود والقهر، وأنها الأرض التي "سطا عليها الأجلاف"[٤٢]. والتي "يعمرها الخراب"[٤٣]. وتنتظر قطرات الماء وسيوف التحرير، وأنها الثورة المحاصرة بالظلام والسناج حيث "تمطر دماء سوداء... وتتناثر قماشة الليل شظايا محترقة... والسناج يلوث كل شيء[٤٤]، التي ما زالت تنتظر وتبحث عن "شرارة توقد طرف الشمعة"[٤٥]، وأنها أخيراً، الحلم والرؤيا والأمل الباقي لحبيبها ولها، وتحاول "أن تضيء شمعة" وتتبين "بداية الطريق إلى النبوءة أو الواقع كما تتلمس أول الخيط إلى الحقيقة[٤٦]".

ومأساة نجمة التي يشير إليها من خلال السياق الروائي في هذا الفصل تتضح وتتعمق أكثر من خلال التناصات الدينية التي نحن بصددها. فالآية "ولله في خلقه شؤون"، ثم آية "وهديناه النجدين" إلى جانب "دابة الأرض" التي على الله رزقها ولكل شيخ طريقة... كل هذه إشارات دينية تجسد مأساة نجمة وتكشف عن أعماقها الممزقة وصراعاتها المضنية.

ففي عصر الرعب والقمع "يحدث ما لم يحدث أبداً" ترى نجمة، ثم ترتمي يائسة حائرة مرددة "ولله في خلقه شؤون". في هذا العصر المتردي ترى نجمة "الأخ وقد أصبح عدوا... والابن يقتل أباه... والشمس تحتجب عن الناس"[٤٧]، فتردد "لكل حرب سياسة" وأخيراً ترى نجمة أننا في عصر "الأعور الدجال الذي لا يموت

ولا يبعث ولكنه يتجدد"[٤٨] وأن "العتمة قاسية" و"الاختناق سمة الزمان"[٤٩] ولكن الضوء قد يبعث والنبوءة قد تتحقق "فالنبوءة بالحدس... والنبوءة لا تفسرها إلا الأيام"[٥٠]، فتردد عند ذلك "وهديناه النجدين"، فإما كافراً وأما شكوراً، فعلى إنسان هذا العصر أن يختار ما بين الكفر والإيمان، ما بين السجن والحرية، ما بين الظلام والنور، وأخيراً، ما بين الواقع أو الرؤيا.

ولقد عمق هذا التناص الديني الفكرة التي يطرحها السياق الروائي، وجسد معاناة نجمة وهمومها اجتماعياً وسياسياً ودينياً، كما انسجم هذا التناص الديني أيضاً مع السياق الروائي وأسلوبه وبنائه على المستوى الفني أو الجمالي.

أما النموذج الرابع في الرواية فإنه يرد على لسان زيد في الفصل الوحيد الذي يتحدث به بضمير المتكلم والذي عنوانه "زيد يتحدث". ويجسد هذا التناص مأساة زيد في السجن واللحظات القاسية المريرة التي تعصره عصراً وتخنقه خنقاً في هذا الكهف الأصم المعزول عن الدنيا، يقول زيد:

"مرحباً:

أنا زيد الفرد أخاطبكم... لست راهباً قانونياً ولا ناسكاً متوحداً في العصر، ولكن العزلة فُرضت علي، وما أدراك ما العزلة. العزلة هي الوحدة. الوحدة صحراء تكافح لب الروح. العزلة نعل من نار يغلي منها دماغك. ويطير الطائر ما بين منكبيك أربعين خريفاً لا يصل _ حماك الله _ وَسَنَةٍ في العزلة كألف سَنَةٍ مما تعدون"[٥١].

فالتناص الديني هنا المستوحى من الأسلوب القرآني "العزلة، وما أدراك مـــا العزلة" أو الآية القرآنية "كألف سنة مما تعدون"، يستحضر في هذا السياق ليصـــف لنا حال زيد البائسة اليائسة في سجنه الأصم. ويتناسب هذا التناص على المســـتوى الفني مع اللغة والأسلوب في هذا السياق الديني، سواء كان ذلك علـــى مســـتوى المفردات الدينية –راهب، ناسك، الروح، حماك الله– أو على مستوى الأســـلوب القرآني بشكل خاص والكتابات الدينية بشكل عام –وما أدراك ما العزلة، يصـــير الطائر بين منكبيك أربعين عاماً... كألف سنة مما تعدون–.

ويحقق هذا التناص الديني، إلى جاب الوظيفة أو الانسجام الفـــني المشـــار إليـــه، انسجاماً أو وظيفة فكرية تتعلق بالموضوع المطروح أو الرؤية التي يقدمـــها المؤلف في السياق الروائي، فقد حدثنا كما حدثتنا نجمة في مواطـــن كثـــيرة مـــن الرواية عن آلام زيد ومعاناته وعذاباته داخل السجن وخارجه. ثم يأتي دور زيـــد ليحدثنا من داخله ومن وجهة نظره وبمشاعره الخاصة عن تلـــك الآلام النفســـية والجسدية التي تعرض لها وشرب سمومها وغرق في ذلها وتجرع مراراتها.

فقد ضاع عمر زيد أو أكثره هدراً في السجن والاعتقال، وغـــاب عـــن الدنيـــا بنورها ونارها أو غُيب عنها سنين طويلة، وعانى الغربة والعزلة واحتجـــاب ضوء الشمس وفراق الأهل والأحبة وعاش وحيداً ممعناً في وحدته، كئيباً معزولاً في كآبته وعزلته. في هذه الحالة وفي هذه اللحظة يستحضر زيد أو المؤلـــف بشـــكل مناسب معبر منسجم تناص "العزلة وما أدراك ما العازلة" لتجسد هذه المعاناة الـــتي

لأزمته طويلاً ولتختصر عليه في الوقت ذاته كلاماً كثيراً أو وصفاً مطولاً يستعرض فيهما ظروف أزمته وشراسة عصره وقسوة سجنه.

وتتكرر المسألة في تناص الآية القرآنية "كألف سنة مما تعدون" إذ تستحضر في السياق نفسه الذي يجسد عذاب زيد وكوابيسه الدائمة وثقل الأيام ومرارتها في السجن الذي جعله يستحضر بشكل مناسب ومعبر أيضاً عن مأساته تلك تناص "كألف سنة مما تعدون". فكأن يوم السجن أو سنة السجن، وقد أضنته ومزقته وعصرته عصراً تساوي ألف سنة في حالة الوضع الطبيعي لحياة الإنسان. فلا يغيب الألم الشرس عن زيد كمن "يلبس نعلاً من نار" طيلة الوقت في السجن، كما لا يمضي الزمن الثقيل القاسي أو الانتظار الذي لا آخر له "يصير المطار بين مكبيين أربعين خريفاً فلا يصل" في هذه الرحلة الشاقة التي لا تنتهي.

أما النموذج الخامس للتناص الديني في الرواية —وسكتفي بهذه النماذج في هذه الدراسة إذ أن هناك تناصات أخرى كثيرة[٥٢]— فإنه يرد على لسان الراوي في آخر صفحة في الرواية. وهذه التناص على درجة كبيرة من الأهمية في الرواية سواء كان ذلك على صعيد الدلالة أو الفكرة أو المضمون الذي ينطوي عليه أم على صعيد البناء أو الموقع الذي يستحضر فيه في خاتمة الرواية.

يرد هذا التناص الديني[٥٣] في الفصل الأخير "أما بعد"، بعد أن قارب الراوي على طي صفحات حكايته وحكاية زيد ونجمة وغيرهما، وراح يلخص رحلتهم الشاقة الطويلة، ويستنتج الدروس والرؤى من خلال تجاربهم القاسية

المريرة. ويخلص الراوي من الماضي ويتجاوزه إلى "ما بعد" لكي لا يتجمد عند ما حدث ولا يحنط في متحف التاريخ ولا يغدو أسيراً للبدايات أو المواقف القديمة أو الأفكار التي التزم بها في السنوات الطويلة الماضية. فالعبرة بالنتائج وبالنهايات وكذلك بالحاضر والانطلاق نحو المستقبل مع إعادة النظر بما حدث في الماضي على سبيل الاستفادة من التجربة وتصحيح المسار الجديد وتلافي الأخطاء لكي تكون الرحلة القادمة أكثر يقيناً وثباتاً وصلابة.

في هذه الأجواء الغامضة المضطربة التي تلف ذهن الراوي يستحضر تناص "قصة إسلام عمر بن الخطاب" ليجسد الحالة المضطربة تلك وليشير إلى اختلاف البدايات والنهايات وصراعهما وتناقضهما يقول الراوي:

> **"فلكل بداية احتمال البدايات كلها، ووراء كل حادث حوادث وأحداث وأحاديث... المسافات، البدايات... المقدمات... النهايات مسميات ومصطلحات توضع وترتب في خدمة من يجتاز خط النهاية... المركب صعب إذا أسميته النبوءة الرحلة شاقة أو سهلة بشروطها، ولكل سفر زاد فهلاً تفقدتم زوادتكم يا عشاق الشجرة. أتفقد زواديّ محاولاً تمييز الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الفجر. إني على يقين أن الفاروق نفسه لا يستطيع أن يميز الصح من الخطأ إذا حاول استكشاف البدايات"(٥٤).**

وأود الإشارة هنا إلى أني وجدت أن هذا التناص الديني من أكثر نماذج التناص صعوبة وغموضاً في الرواية، كما أن دلالته من أكثر الدلالات تعقيداً وإشكالاً في السياق الروائي الذي يطرح فيه، لذلك أشير إلى أن محاولتنا هنا لفهم دلالة هذا التناص ومغزاه ووظيفته: (تناص إسلام عمر) سيكون على وجه التخمين والاجتهاد لا القطع واليقين، لتظل الاجتهادات والاحتمالات الأخرى مفتوحة وممكنة.

فالراوي في الفصل الأخير "أما بعد" يحاول تلخيص الحكاية برمتها. ويقدم لنا صورة موجزة عن تاريخه، عن تاريخ أمته، وربما تاريخ عالمه كاملاً، كل ذلك في حوار داخلي مكثف موح لا يتجاوز خمسين سطراً، (أربع صفحات من الحجم الصغير). وفي هذا الفصل نماذج مختلفة من التناص سنعود لمناقشتها فيما بعد، ولكنها تشير وترتبط بخاتمة الرواية التي تلمح إلى حادثة إسلام عمر بن الخطاب. فالراوي الذي يقف في آخر الأمر لمراجعة المراحل التي عاشها (تاريخه الماضي) ويتدرج من الطفولة من القرية والأرض والشجرة، ماراً بنجمته والثورة والمواجهة والاصطدام بالسلطة ثم السجن والعذاب ثم الإفراج والحرية (حيث ينتقل من سجن صغير إلى سجن أكبر هو العالم المعاصر، كما توحي الأحداث). إلى أن ينتهي إلى هذه اللحظة التي يسترجع فيها هذا التاريخ الطويل. ما الذي يشغل باله في لحظة الحساب والمراجعة، هل كان على صواب أم على خطأ في قرارات اتخذها سابقاً؟ هل كان بالإمكان غير الذي كان؟ هل كانت هناك أمور يمكن تجنبها أو التعامل معها بشكل مختلف؟... كل هذه التساؤلات تداهم ذهن الراوي، وهي تداهم ذهن زيد في الوقت نفسه بوصفهما حالة واحدة، وتجعله... يطيل الوقوف والتأمل والتقويم والمراجعة والتفكير فيما حدث، ولكنه يشعر أنه لا جدوى من كل ذلك

في هذه اللحظات "وما فائدة البداية؟ وهل لكل أمر بداية؟ من أين تبدأ الحكاية، الأمور بنهاياتها، وما البدايات إلا افتراضاً "واهماً" نقيم عليه الحكاية"[٥٥] هكذا يردد الراوي. فالقارئ يحس أن الراوي ربما أدرك أنه بالإمكان أن يكون غير الذي كان ولكن لا جدوى الآن، فلا أحد يملك تغيير ما حدث بعد أن حدث وانتهى الأمر، ولذلك يميل الراوي إلى الاهتمام أو الأخذ بالنتائج وبالنهايات "الأمور بنهاياتها" يصرح.

من هذه الزاوية ننظر إلى استحضار قصة إسلام الخليفة عمر في هذا السياق، فالبداية، وهي رفض عمر الإسلام، ليست هي الأصل أو ليست هي المسألة، وإنما الأمر في نهاية الحكاية، وهي إسلام عمر ثم دوره الكبير بعد ذلك. فالأمور بنهاياتها، يرى الراوي، وعمر الفاروق يُرى. أو يجب أن يُرى، بنهايته لا ببدايته، وكذلك الأمر، كما يوحي الراوي، إن تاريخه ومواقفه ومعتقداته ورؤاه تؤخذ بنهاياتها لا ببدايتها. فإن كانت هنالك أخطاء أو تحولات أو تغيرات تاريخية أو عقائدية أو فكرية فإن النتائج هي الأكثر أهمية وإن النهايات هي العبرة لمن يريد أن يعتبر والقياس لمن يريد أن يقيس، وهذا يعني أنه على المرء ألا يغرق في بدايات الأشياء أو "الفرضيات الوهمية"، وألا يجعل نفسه حبيس الماضي، لكي لا يضيع في متاهات البداية أو يتجمد عندها أو يتحجر عند حدودها خشية "ألا يستطيع أن يميز الصح من الخطأ إذا حاول استكشاف البدايات" كما هو الأمر في حالة الفاروق، وإنما ينطلق "نحو آفاق جديدة إذا أجاد صياغة النبوءة وحاول أن يروجها يقينا"[٥٦]، كما هو الحال عند الخليفة عمر، وكما هو الحال عند زيد، وكذلك عند الراوي والمؤلف، الذي يختتم روايته بهذه الكلمات الموحية.

٣- التناص الأدبي:

ونعني بالتناص الأدبي تداخل نصوص أدبية مختارة، قديمة وحديثة، شعراً أو نثراً مع نص الرواية الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في روايته. إن كثيراً من نماذج التناص الأدبي في الراوية يأتي منسجماً مع سياق الحدث الذي يرد فيها ويزيده عمقاً أو تعبيراً أو تأثيراً حسبما يقتضيه الحال في السياق الروائي. وأمثلة هذه التناص الأدبي كثيرة ومتنوعة.

فالنموذج الأول للتناص الأدبي الذي يرد في الرواية هو استحضار بيت أبي نواس الشعري "وداوني بالتي كانت هي الداء"[٥٧]. وتكمن أهمية هذا التناص في أنه يجسد الحالة النفسية التي يعشيها زيد في هذه المرحلة من حياته، حيث أن دواءه في دائه أو أن علاجه يكمن في سبب مرضه. فنجمة في السياق وهي الحبيبة والأمل والحلم تسبب له هذا المرض. ونجمة نفسها هي العلاج في ذات الوقت. ويأتي هنا بيت أبي نواس: دع عنك لومي... معبراً عن حالة زيد ومشيراً إلى المفارقة أو المأساة فيها، فدواء أبي نواس في سبب دائه -الخمرة- ودواء زيد في سبب دائه -نجمة- أيضاً.

وعلى الرغم من أن هذه الفهم لحالة زيد الصعبة يمثل وجهة نظر الراوي للأمر، حيث اعتقد الراوي أن شفاء زيد يكمن فيمن سبب علته، إلا أن الراوي نفسه عاد فشكك بهذا الاستنتاج الذي ربما كان غير دقيق، بمعنى آخر، يستدرك الراوي أن مشكلة زيد ومرضه ربما يكمنان في علة أخرى. والسياق الروائي يسهم

في هذا الاتجاه، إذا أن زيدا يعاني من أكثر من علة وأكثر من داء تشكل نجمة أو فقدانها إحدى هذه العلل وليست كلها كما هو الحال في بيت أبي نواس. ويلخص الراوي الأمر بهذه العبارة الرامزة:

"إن ما تقوله التجربة الحية يظل سره في ذاته، فتوحد الإنسان مع داخله وتأصل وجه واحد في السر والعلن عملية معقدة، لا تحلها استنتاجات صديق متسرع ولا محاولة كتابة قصة تنسجم وشروط النقاد"(٥٨).

وعلى ما في هذه العبارة من مسائل كثيرة تحتاج إلى مناقشة وتحليل فإننا سنشير فقط إلى القضية التي لها علاقة في هذا البحث وهي أن تقويم الراوي لحالة زيد المتقلبة الصاخبة العمية ليست نهائية أو قاطعة، فقد تكون "استنتاجات صديق متسرع" حتى لو كان هذا الصديق هو القارئ أو الناقد، لأن المسألة نفسها غاية في التعقيد والتشابك، فمن الصعب أن يكون المرء واحداً من الداخل ومن الخارج، لأن الهوة واسعة في الغالب بين ما يدور في ذهن المرء سراً وما يمارسه علناً.

أما النموذج الثاني للتناص الأدبي في الرواية فيأتي في فصل "الحبس" حيث يغوص الراوي في أعماق زيد المتأرجح ما بين الانهيار والأمل، ما بين الهزيمة داخل أسوار السجن ومتاهاته وبين التشبث بالإرادة والمقاومة حتى الرمق الأخير، ويكشف في رحلته في أعماق زيد وذهنه عن ذكريات وتهيؤات ومرارات كثيرة تشكل آلاما متراكمة في صدر زيد وأحزاناً عميقة تمزق استقراره وفكره وروحه:

"فالرحى تدور... ترد الخيالات والصور مختلطة مندفعة منتقمة... ابتداء بعشقه لنجمة وانتهاء بالمشكلة السكانية في الهند التي تحوي ثلاثين مليون ضرير... وبيروت نجمتنا... وعصافير الجنة... والقدس قدسنا... والبوابة الشرقية... والثورة الإيرانية... والكامب... وسد مأرب... عندما ينقصنا كل شيء نفرح حتى بالنزر القليل"[٥٩].

هذا الجانب من الحوار الصاخب والأفكار التي تحتدم في ذهن البطل يرصدها الراوي/المؤلف بأسلوب تيار الوعي ليجسد لنا هذا التمزق والصخب والضجيج الذي يشوش عالم زيد ويشكل أزمته ومأساته وتبعثره النفسي والوجداني والفكري والسياسي والروحي. ويأتي التناص في الفقرة السابقة المليئة بالإشارات والإيحاءات والتلميحات إلى قضايا كثيرة معاصرة، وبخاصة النصّ المقتبس من قصيدة محمود درويش "بيروت"[٦٠] "وبيروت نجمتنا" يأتي هذا التناص ليجسد هذه الهموم التي تثقل كاهل زيد إلى جانب الهموم الأخرى التي يذكرها في الفصل السابق.

إن السياق الذي يرد فيه هذا التناص "وبيروت نجمتنا" هو لحظات الكشف عن أزمات زيد وأسباب معاناته وإحزانه، وهي لحظات شبيهة تعاود محمود درويش في هذه القصيدة التي يتشبث فيها ببيروت النجمة الأخيرة أو الملاذ الأخير للشاعر، وأنه الآن يرحل عنها مكرهاً. فالشاعر يرحل عن نجمته كما يرحل زيد عن نجمته وحلمه وملاذه. "فبيروت نجمتنا... والقدس قدسنا..." وما يلي ذلك من اقتباسات يستحضرها الكاتب في هذه اللحظة المتوترة من حياة زيد تشكل

نوعاً من رثاء التاريخ والتشبث بالآمال والشعور بالاكتئاب على كل الأشياء الضائعة المفقودة من تاريخه وفكره ومستقبله.

أما النموذج الثالث للتناص الأدبي في الرواية فهو اقتباس بيت شعر لعنترة العبسي "ولقد ذكرتك والرماح نواهل مني وبيض الهند تقطر من دمي"[٢١]. ويأتي هذا البيت مرة أخرى منسجماً مع سياق الحدث ومجسداً مشاعر زيد في هذه اللحظة. وحالة زيد في لحظة استحضار بيت عنترة تتلخص في أنه ينتظر طيف نجمة وهو في السجن... يتمنى أن تأتي إليه لحظة واحدة لتبدد يأسه وهمه.. لتراه وليراها... وهي الحالة نفسها التي تمنى عنترة أن تأتيه عبلة في لحظة حرجة وهو يقارع الخصوم وينزف دماً. ومثل هذا الاقتباس أو نموذج التناص في الرواية هو الذي نشير إليه بالقول أنه تناص دقيق وموظف ومنسجم مع السياق الروائي، وهو اختيار مقنع يثري الفكرة ويجلو الصورة ويحقق التأثير المطلوب في نفس القارئ الذي يربط بين الحالتين أو النصّين. وفي هذا المثال تبدو حالة زيد شبيهة بحالة عنترة في لحظة انتظارهما لحبيبتيهما في هذه اللحظة الحرجة. كما يشير هذا التذكر أو الاستحضار الذهني للحبيبة إلى الاستعانة بقيمة الحب نفسها لتعطي كلاً من الرجلين، زيد وعنترة، دفعة إلى الأمام تشد أزرهما وتشحذ همتهما لمواصلة المسير وتحمل الصعاب والظروف القاسية سواء كان ذلك في عتمة السجن كما هو الحال عند زيد أم في أرض المعركة كما هو الحال عند عنترة.

وعلى الصعيد الرمزي لهذا التناص من خلال السياق الروائي للأحداث يمكننا ربط الصورة التي يستحضر بها قول عنترة بحالة الاسترجاع والاستذكار للحرب في لبنان واجتياح بيروت التي تتدفق صورها في ذهن زيد على طريقة تيار

الوعي. وهنا يأتي تناص بيت عنترة مناسباً وموظفاً أيضاً، حيث يستنجد أو يستعين زيد بنجمة الرمز أي الثورة أو الحلم أو النصّر لتشد من أزره في أرض المعركة كما هو الأمر لدى عنترة. وواضح أن مثل هذا التناص يبدو من أكثر النماذج المقتبسة انسجاماً وتوفيقاً وتعبيراً عن الحالة أو الفكرة التي يطرحها الكاتب في روايته.

والنموذج الرابع للتناص الأدبي يرد في فصل "أما قبل" على لسان الراوي مجسداً جانباً من انكسارات زيد وتشتته وتأزمه في لحظات الأحداث وتصدع الأمة وتتابع الحروب والصدامات والقمع والقهر. ويأتي التناص هنا من قصيدة أمل دنقل "لا تصالح" التي تجسد نوعاً من المواجهة والتشبث بالكبرياء الوطني والتمسك بآخر خيوط الأمل ورفض الاستسلام أو المصالحة قبل أن تنهار هذه الأمة، يقتبس الكاتب قول أمل دنقل:

> **"أما الآن فإنها الحرب (وخلفك عار العرب). أنبؤكم أحباني أن الحرب لا تستثني أحداً، والذين يهربون من مواجهتها الآن سيواجهونها غداً... ومن لا يريد أن يجهد نفسه سيكتفي بالنظر إلى أنفه"**(٦٢).

مرة أخرى يأتي هذا التناص تجسيداً لحالة زيد الذي يرفض الانصياع والانهيار في السجن والحرب والاعتقال والموت والمواجهة والهزيمة ولكنه لا يستند إلى قوة حقيقية أو موقف صلب كما هو الحال عند شاعرنا الذي يستصرخ الإنسان العربي ألاّ يستسلم وألاّ "يصالح" أو يشارك في مسرحية الصلح ومكيدة

الأعداء ولكنه أيضاً يعاني من هذا الموقف المعيب المخزي الذي تتخذه فئات كثيرة من أمة العرب. فلا الشاعر يستطيع أن يمضي حاملاً مشعل رفضه ولا زيد يستطيع أن يقاوم هذا الطوفان من التقهقر والخنوع لاستناد كل منهما إلى جدار "عار العرب".

ولقد أسهم هذا التناص من قصيدة "لا تصالح" في اختصار معاناة زيد وبلورها في هذه الإشارة العابرة "وخلفك عار العرب". فزيد، في صورة من صوره المختلفة التي يرمز إليها، واحد من أبناء هذا المجتمع الذي يحاول المقاومة ويقاوم السقوط في عصر تتساقط فيه الأمة وتاريخها ومواقفها، ولكنه يجد نفسه محاصراً، كإنسان أعزل دنقل، بأصوات الاستنكار والانهزام والتسليم، فجاء هذا التناص ليسعفه في الوقوف على قدميه من ناحية "لا تصالح حتى لو ألبسوك الذهب"[٦٣]، وليرتقي حاله وحال أمته المتهاوية من ناحية أخرى، إذ كيف تقاوم وتصمد وخلفك هذا العار وهذه المواقف المحبطة.

أما النموذج الخامس للتناص الأدبي فيرد على لسان نجمة في فصل "وانطلقت نجمة" في الرواية، إذ تسترجع وتقتبس في حوارها الداخلي جزءاً من قصيدة محمود درويش "إن الليل زائل"[٦٤] وهي من القصائد الوطنية المبكرة للشاعر التي تنسجم وسياق الاسترجاع الذي يدور في ذهن نجمة عن أيام النضال والأمل والحلم والنصر. ويأتي هذا التناص ليضيء جانباً من جوانب الماضي القريب (مرحلة الخمسينيات والستينيات حيث اتسع المد القومي وانطلقت الثورة المسلحة ضد

العدو وبزغت آمال جديدة لاسترجاع الأرض العربية المحتلة)، وقد مهد له الكاتب بهذه الصور التي تتدفق في ذهن نجمة عن هذه المرحلة على طريقة تيار الوعي بلغة شعرية مؤثرة موحية:

"أنا نجمة من المكان الجميل إلى الزمن الرديء أتيت... أنا من هناك، بين العتمة والضوء ولدت، من البنفسج كنت، أذكر أن العتمة كانت قاسية... وذلك لأن الليل هبط على الشجرة كقماشة سواء مهترئة... والنهار يتسلسل خجولاً خلف الكثبان، ثم ينفجر الصبح كبكارة عانس... في ذلك الزمن البعيد كان يغني الشعراء أن الليل زائل"[٦٥].

فنجمة بدلالاتها المختلفة –الأرض، الثورة، الحرية، الأمل، الحلم... إلى غير ذلك من رموز أو أبعاد لمسألة واحدة أو قضية واحدة تندمج معاً لتتشكل خمسة تعود إلى الماضي، تسترجع مرحلة القوة والأمل والحلم لتقارنها بمرحلة الضعف واليأس والظلام والسجن –المرحلة الحاضرة– إذ تتابع مونولوجها "... السناج يسخم كل شيء... دماء الطمث سخام... الماء سخام ... السناج يلوث كل شيء..."[٦٦]. فالزمن الحاضر كما تراه نجمة، زمن ملوث... أسود... مظلم قاتم، تحول من عصر الأمل بزوال الليل واخضرار الأرض واسترداد الوجه الجميل لهذه الأمة إلى عصر الظلم والإظلام "والسخام" والانهيار، هذا العصر "الرديء" الذي يلف الدنيا ويمسخ البشر.

وعلى الرغم من أن نجمة ترثي زمنها وأمتها وواقعها المرير من خلال تجربة زيد القاسية وتجربتها المريرة، إلا أنها تتشبث بعودة زيد وبزوال الليل الذي طال وبعودة "زمانها الجميل" و"مياهها الصافية"، لابد أن يلتقي العاشقان مهما تفرقا أو ابتعدا، "فالحب هو الإيمان بإمكانية تغيير العالم"[٦٧]، ولابد أن تورق الأشجار مرة أخرى "ويعود للأرض بهاؤها"، و"أنا تائهة بين النبوءة والواقع لكنها "شجرتي" الكينا اسمها والحب ظلها وسيتوارثها العشاق من جيل إلى جيل"[٦٨]، هكذا ترى الأمور نجمة، وهكذا تقرأ التاريخ، فهي على قناعة أن الدنيا مهما أظلمت وأدبرت وقست، فإن الإنسان سينتصر وأن الصواب أو الحب أو الجمال أو العدل أقوى من قضبان السجن وكبوة التاريخ، ف: "الليل زائل".

والنموذج السادس للتناص الأدبي في الرواية، يستحضره زيد في فصل "زيد يتحدث"، وهو من أعمق فصول الرواية وأكثرها تجلياً وإبداعاً لغة وفكراً. فزيد يترك العنان لذهنه ويتجلى في التعبير عن عالمه الصاخب المضطرب وأعماقه الموجوعة الجريحة ويتغنى رائياً أملاً ناقماً ممزقاً بذكرياته وتخيلاته وأحزانه وأيامه القادمة أو مستقبل هذه الأمة.

في هذا الجو المشحون بالأسى الذي يتنفسه زيد، وفي سياق الحديث عن السجن المرير، يقتبس زيد البيت الشعري المعروف لأحمد شوقي "وطني لو شغلت بالخلد عنه" إذ يقول زيد:

"كانوا يسمونه هكما (واحة المنتهى)، وكنت أسميه (جفر)، (وطني لو شغلت بالجفر عنه...). (جفر ويا لربع من هون

لعندهم) سناء، ليلى، جفرا. نجمة. الأسماء في حقول المراحل، وكان لابد من المراحل، من العذب إلى الفرات، إلى الجفر إلى البياضة، إلى قلعة الأسود، إلى أنصار... إلى النخيل... إلى النشيج... إلى النشيد، لا بد لكل مرحلة من زاد، وخير الزاد قطرة ماء صافية..."[٦٩].

وتتداخل النصّوص هنا، كما تتداخل الأزمنة والأمكنة أيضاً حسبما تسترجعها ذاكرة زيد، تم يجري التغيير في بيت شوقي إمعاناً في السخرية، وإظهاراً لتردي القيم وانقلاب الموازين. "وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي" يجسد لدى شوقي هذا الحنين والانتماء والحب المطلق لوطنه الذي لا يعنيه عنه شيء. و"وطني لو شغلت بالجفر عنه" لدى زيد يمثل هذا التعلق والاتحاد بوطنه مهما حاول سجّانوا الجفر أن يفصلوا زيداً عن أرضه أو موقفه. فمهما طال سجنه في الجفر ومهما طال غيابه عن وطنه، وكذلك مهما طال منفى شوقي واغترابه عن وطنه، فكلاهما متعلق به ولا يستغني أحد منهما عن هذا الوطن سواء كان في جنات الخلد أم في غياهب السجن، ولن يفلح أحد –السلطة القامعة في كلا الحالين– في تمزيق الرابطة القائمة بين الإنسان وأرضه أو في فصل جسده عن روحه.

والنموذج السابع للتناص الأدبي يرد أيضاً على لسان زيد مستحضراً بيت أبي نواس الشعري "جاءت معللتي بالوصل والموت دونه..."[٧٠]. وينسجم هذا التناص مع السياق الروائي الذي يقتبس فيه، فزيد في سجنه القاتم القاتل يعاني الخواء والغربة واليأس ولكنه متشبث بنجمة... وبأمل الإفراج ومجيء الحياة،

"وهناك خلف الأسلاك جاءت معللتي... كانت تحمل زهرة البنفسج" جاءت نجمة في لحظات الموت البطيء والخواء القاتل لتنقذه من الهيار نهائي قاس. وقد أبدع الكاتب في تجسيد هذه اللحظة من حياة زيد ونجمة، وفجر طاقات اللغة الموحية المثيرة كما كشف عن قدرة متميزة وإمكانية متفوقة في التصوير الفني والأسلوب الرفيع المقنع، يقول زيد واصفاً حاله في السجن لحظة مجيء نجمة محبيلته، فقد جاءت:

"بعد دهور تنزاح ببساطة لا تزن شروى نقير. أيام بحجم صدفة البحر، أسابيع بحجم ورقة الكينا الخضراء، لحظات تنهد هادرة كما صخرة عن قمة جبل... جاءت نجمتي: بالإبرة والقشة والهدب، كانت تثبت ندوب الأمكنة في روحي، وترسم الشجرة وشماً على كتفي، وتدلني على وحمة بحجم حبة تمر تحت فروة القلب اسمها قاسيون، أرض العرب، وتبحث عن ندبة في الروح اسمها التوق... إلى وادي الجوز"[٧١].

هذه الصور الرامزة واللغة القوية الموحية والفكرة المختفية وراء هذه الكلمات تجسد حالة زيد وتاريخه الذي مهما تمزق وتبعثر فإنه لابد أن يجمع أوراقه ويرتب حروفه ويعيد كتابته، فحريته قادمة لا محالة... ونجمة تشع بنورها من بعيد مهما حيل بينه وبينها... مهما تأخر مجيئها... فهي قادمة مهما تخبطت وتاهت وضلت ما بين الحضور والغياب، وزيد مثل أبي فراس، لا ينزل مطر بعدهما إن مات أحدهما ظمآن، إذ يجب أن ينزل المطر ويجب أن يأتي "المعللة بالوصل وكذلك نجمة" لتأخذ الأشياء معناها والحياة قيمها والتاريخ مسيرته الصحيحة:

"أنا وهي... مشينا ملايين السنوات الضوئية كيما نكون معاً، ومعاً في آن واحد اكتشفنا الحب. ننبؤكم أحباءنا أن الحب مرآة ساطعة... في البدء يكون الطلب ثم المعرفة ثم العشق فالتكوين والتجريد والتوحد. ولكن مرتبة زاد، وخير الزاد قطرة ماء صافية. فهلا تفقدتم زوادتكم يا عشاق الشجرة... هاتوا أكاليل الغار وزهور البنفسج... وورق الليمون... وسعف النخل ليقوم قوس قزح شاهداً على ولادة مجرة جديدة"[٧٢].

يختتم زيد حديثه مشيراً إلى حتمية الوقوف من جديد والرحلة من جديد والخروج من "نفق" الهزيمة والسجن والاستسلام والانهيار، لتصبح للحياة قيمة وللأشياء معنى مقنع وللإنسان وجود جوهري فاعل في عالم مسعور قبيح ملوث.

والنموذج الأخير للتناص الأدبي، في هذا المجال، -إذ أن هناك نماذج أخرى كثيرة[٧٣]- هو الإشارة إلى "الكوميديا الإلهية" لدانتي واقتباس العبارة المعروفة المكتوبة عند مدخل الجحيم في كتابه التي تقول:

"أيها الداخلون هنا، ومسحت يد الزمن بقية العبارة التي تقول ظلالها: عن كل أمل تخلو"[٧٤].

والراوي يقتبس عبارة "دانتي" في آخر فصول الرواية، ولا يخلو توظيف هذا التناص من غموض أو أشكال، وربما يرجع سبب ذلك إلى حساسية الموضوع المطروح أو الفكرة المحرجة التي يناقشها المؤلف في خاتمة روايته.

ويرد هذا التناص من "الكوميديا الإلهية" في فصل "أما بعد" وفي سياق تقديم خلاصة التجارب والمواقف التي عاشها الراوي/البطل (زيد). ويلخص

الراوي التجربة بنتائجها التي وإن فشلت فشلاً ذريعاً فإنه يجب المحاولة مرة أخرى تتحدى هذا الفشل، مهما كانت المحاولة مريرة والرحلة شاقة. فالراوي لا يريد عبارة "أما قبل" على أساس أن هذا الماضي "القبل" لا طائل تحته -فالأمور بخواتيمها، ويخبئ عبارة قس بن ساعده "أما بعد"، الذي "أدرك صعوبة" أما قبل "فأعفى نفسه مما لا طائل فوقه، وذهب إلى لب الموضوع مباشرة"[٧٥]، وأضاف الراوي "وكان مما قاله الأيادي: أما بعد، إذا رأيت الجبناء يتقدمون المعارك والأبطال خلف الصفوف فاعلم أنها الخيانة" ثم يضيف:

"أيها الداخلون هنا... ومسحت يد الزمن بقية العبارة التي تقول ظلالها "عن كل أمل تخلوا" أهذه حكمة أم نبوءة يا صاحب الزمان الأممي... اترك المعاصرة والأصالة واهرب للبدء... أي بدء... وما فائدة البداية... الأمور بنهاياتها..."[٧٦].

هذا السياق الذي لا يخلو من غموض وتداخل في الفكرة التي يدور حولها، تضمن عبارة دانيّ التي يرفضها الراوي من خلال قوله أن الزمن مسح فكرة التخلي عن الأمل، بمعنى أن الأمل يظل موجوداً أو يجب أن يتمسك المرء به مهما كانت التجربة مريرة ومهما كان الفشل متكرراً. فالراوي أو البطل/زيد. لا يريد أن يجمد أو يحبط عند البداية أو الموقف الذي التزمه في الماضي، فالحياة أو التجربة توسع الرؤية وتمتحن هذا الموقف وتظهر صلاحيته من عدمها من خلال الثمار أو النتائج التي يؤول إليها هذا الموقف أو تلك التجربة. ويبدو أن نتيجة هذا الموقف وثمرة هذه التجربة لم تكلل بالنجاح المرسوم أو المفترض في البداية، فاعترف

الراوي، بذلك على استحياء، وهنا حساسية الموضوع أو إشكاليته حيث يصعب على المرء في غالب الأحيان أن يكتشف أنه أضاع عمراً طويلاً في الدفاع عن فرضيات ومواقف يتبين في آخر الأمر أنها غير يقينية تبدأ في الانهيار أمام عينيه حيث تكون النتيجة أن تنهار النظرية[٧٧] ويتفتت الموقف بعد أن ضاع العمر وطالت سنوات المعاناة والتشرد ما بين السجن والتعذيب والفقر وضياع المستقبل دفاعاً عن الفرضية أو النظرية أو الموقف، يقول الراوي "أهذه حكمة أم نبوءة يا صاحب الزمان الأممي"[٧٨].

ويظل التناص الذي اقتبس من "دانتي" في سياق الرواية مؤشراً على رفض الانهيار والتعلق بالأمل، ففشل التجربة لا يعني الكف عن المحاولة وإنما يعني تصحيح مسار التجربة وتجنب الأخطاء والأوهام التي رافقتها ورسم الرؤى والنبوءات بشكل أكثر دقة وعمقاً وواقعية، لأنني على يقين، يقول الراوي، أن زيدا "يستطيع أن يبحر فينا نحو آفاق مجهولة جديدة، إذا أجاد صياغة النبوءة وحاول أن يروجها يقينا"[٧٩]، وتكون هذه الكلمات هي آخر عبارة في الرواية. ولا تخلو هذه الكلمات الأخيرة من الإشارة إلى عنوان الرواية "رؤيا" التي تدور الأحداث كلها في فلك الرؤيا أو النبوءة أو الحلم الذي فشل في الماضي ولكنه قد ينجح في المستقبل إذا عُدِّل وقُوِّم وصيغ صياغة نظرية جيدة تم نُشر وطُبِّق تطبيقاً واقعيا دقيقا. عند ذلك يصبح قول "دانتي" معكوساً ويغدو الأمل قريباً حيث يتمسك السائرون "الداخلون" في هذه التجربة، "المصححة" بالأمل وحيث تتحول الرؤيا إلى حقيقة والنبوءة إلى واقع والفشل إلى نجاح.

٤- تناص الأدب الشعبي (الأمثال والأقوال والأغاني والأساطير)

إلى جانب التناص التاريخي والديني والأدبي في الرواية فقد تكررت فيها نماذج التناص من الأدب الشعبي أو الأمثال الدارجة والأغاني والأساطير وأقوال شعبية كثيرة. وهذه النماذج المتنوعة استحضرت أيضاً، من النماذج الأخرى، لتؤدي غرضاً فنياً أو فكرياً ولتؤدي وظيفة أسلوبية أو موضوعية يراها المؤلف ضرورية أو مناسبة أو منسجمة مع السياق الروائي الذي يقدمه.

وأول هذه الإشارات أو النماذج الشعبية التي يستحضرها المؤلف ترد على لسان الأم التي تزور ابنها زيداً في السجن. وأم زيد، مثل كثير من الأمهات، كانت في البداية تطلب منه التخلي عن موقفه وفكره السياسي المناهض للسلطة لينجنب الملاحقة والمطاردة والاعتقال والسجن والتعذيب وضياع مستقبله وتعليمه ولكي يعود إلى أمه وأبيه وأهله وكل الذين يحبونه ويتألمون لغيابه. ولكن الأم مع مرور الأيام والسنين، وزيد يدفع سنوات السجن من شبابه وحياته تتحول وتتغير وتقول لزيد في سجنه "اللي قطع البحر مش عجزان عن البحيرة، وما يقطع الرأس غير اللي ركبه"[٨٠]. فهي الآن تشجعه على الثبات والمقاومة والصبر بعد أن طال سجنه وعذابه وعذاب أهله وأصدقائه وبعد أن قضى معظم مدة عقوبته، فمن يقطع البحر الكبير يسهل عليه أن يقطع بحيرة صغيرة.

وتحوُّلُ موقف الأم هذا جاء نتيجة لتعرفها على أبعاد قضية ابنها، فسجنه، كما يرى الأب، ليس لسبب مشين أو معيب وإنما لموقف فكري صائب، فهو، أي زيد، لا يريد الفقر ولا الظلم ولا الطبقية ولا الاستغلال... وإنما يريد مجتمعاً

يسوده العدل والإنتاج والأمن والنظام والعمل والتكافؤ... إلى غير ذلك. وموقف زيد هذا يجعل سجنه فخراً لأهله وذويه وليس ذلا أو عيباً. كما تأثرت الأم وتحول موقفها أيضاً من خلال آراء الآخرين بزيد وإعجابهم ببطولته وكفاحه وتحمله وثباته على موقفه، وتقول لزيد في السجن "فلانة خلفت ولداً وأسمته زيداً" تلتمع عيناها بفرح طفولي وهي تضيف... "صاروا سبعة بالقرية على اسمك..."[٨١].

فالأم، سواء كانت على الصعيد الرمزي أو الواقعي- أي الأمة... الوطن أو صوت الأمومة والأسرة، التي كان تلح على زيد أن يترك ما في رأسه ويعود إليها من السجن[٨٢] تتغير بفعل الإعجاب والإكبار الذي يكنه الناس له، وتشعر بالفخر والأطفال يسمون باسمه وتشد من عزيمته وهي تقول: لا يقطع الرأس إلا الذي ركبه.

وهذا التناص الذي استُحضر من الأمثال الشعبية الدارجة يتناسب مع الموقف الذي يناقشه المؤلف حيث تتحول الأم من السلب إلى الإيجاب ومن الخوف إلى المواجهة كما أنه ينسجم مع لغة الأم وثقافتها الشعبية البسيطة، كما تجسدها الرواية، ولذلك نشير إلى أن التناص يفترض أن يكون منسجماً فنياً وموضوعياً مع السياق الروائي: فهذا المثل الشعبي الذي يرد على لسان الأم يتناسب أسلوبياً ولغة مع ثقافة الأم المحدودة من ناحية، كما أنه يتناسب ويؤدي وظيفته في بلورة الفكرة المطروحة والمعنى المقصود في تحول موقف الأم من ناحية أخرى. ومثل هذا التناسب والانسجام يجعل نماذج التناص في الرواية متنوعة ودقيقة، فتناص الراوي

من دانتي سيختلف بالتأكيد عن تناصه من الأم أو من قس بن ساعدة أو من القرآن الكريم إلى غير ذلك. وهذه مسألة تحتاج إلى دقة وحذر من الكاتب لكي لا تختلط الأمور وتسيء إلى لغة الرواية وبنائها ومضمونها.

والنموذج الثاني للتناص من المأثورات والأقوال الشعبية الشائعة ما يرد على لسان نجمة في الفصل الوحيد الذي تتحدث فيه بعنوان "ونطقت نجمة" إذ تقول بعد رحلة بعيدة في أعماق الذهن والذكريات والأحداث:

"أحاول أن أضيء شمعة، على أن أتبين بداية الطريق إلى النبوءة أو الواقع، أول الخيط نحو الحقيقة أو الإشاعة، أحاول أن أتلمس ما يغريني بخسارة كل شيء كي أتجدد... مدد يابو البركات.. أعنّي"(٨٣).

وتجدر الإشارة هنا إلى أن فصل "ونطقت نجمة" هو من أعمق فصول الرواية مثله مثل فصل "زيد يتحدث"، إذ يتجلى الكاتب أيما تجل في لغته وأسلوبه وأفكاره، وإذا كانت عبارة "تفوق الكاتب على نفسه في نص ما" تصلح للاستخدام في هذا المجال، فإن الكاتب هنا قد تفوق على نفسه في لغته الأدبية المدهشة وتصويره وإبداعه العميقين، خصوصاً في الفصلين المذكورين حيث يترك المؤلف/الراوي الحديث لبطليه: زيد ونجمة، ليجسدا أبعاد المعاناة والأزمة والرؤيا والنبوءة والأمل والفشل والمرارة والتشبث والرحلة الشاقة التي خاضها كل منهما على مدى سنوات العمر الضائع.

على أي حال، تختتم نجمة حرباً من حوارها العميق بالمأثور الشعبي الديني المعروف: مدد يابو البركات... مدد، مستعينة بالله لتكمل الطريق الذي بدأته بالله المتضمن... لتضيء شمعة تبدد عتمة هذا الرماد وتحول النبوءة، عند زيد إلى واقع أو حقيقة. ولغة نجمة في هذا الفصل مليئة بعبارات التصوف والدين كما أنها مشحونة بالدعر والكآبة واليأس الأمر الذي يدفعها إلى طلب العون خشية السقوط والتعلق بالغيب لتتابع المسير تقول:

"أما المبروك –زيد– فيقول: أن النبوءة تبدأ بالحدث والحدث هو همس الذات للذات... هكذا تكون المسألة، تبدأ رغبة أو رهبة، خوفاً أو فزعاً، اندفاعاً أو انتكاساً، نوراً أو هلعاً تستحيل لوثة تصير اللوثة كابوساً أو حلماً دائماً. يختلط الأخضر باليابس، الحاضر بالماضي، تصير الرؤيا نبوءة وقد تصير النبوءة لعنة، تصير اللعنة محتملة –الوقوع– تصير واقعاً (مدد يابو البركات مدد) من كان له قلب فليسمع، ومن كان له لسان فليبلغ... النبوءة لا تفسرها إلا الأيام"[٨٤].

مرة ثانية في الفصل نفسه يُستحضر تناص "مدد يابو البركات" حيث تؤدي هذه العبارة الدينية الدارجة وظيفتها في سياق الأحداث تُقتبس في اللحظة التي تُسد عندها كل الطرق وتوصد كل الأبواب أمام نجمة وقبل أن تنهار وتسقط في "السخام والسناج" كما تشعر، تتعلق بطوق النجاة وتطلب القوة والسند لتقف على قدميها من جديد. وكذلك ينسجم هذا التناص مع لغة السياق الروائي وأسلوبه وصوره وتجلياته الصوفية الدينية، تقول نجمة:

"الأرض يغمرها الخراب... إن الأرض تضاءلت وحكامها كثروا... الشمس احتجبت... حدقي يا عين في المستقبل. اخترقي حجب الغيب كي أتحدث بوضوح عما سيؤول إليه المال. لقد حيل بين الناس والشمس، أنا نجمة... من هناك بدأت، بين العتمة والضوء ولدت، من البنفسج كنت. أذكر أن العتمة كانت قاسية والأجساد بلا ظل تمشي... قال صاحب الشأن كان في ذلك عبرة لمن ألقى السمع وهو بصير، لننقذ ما يمكن إنقاذه...، وأن صاحب الشأن ضخم يطير الطائر ما بين منكبيه أربعين عاماً فلا يصل..."[٤٠] إلى آخر النصّ.

وواضح أن استحضار مثل هذه العبارة كان مناسباً لهذه الأجواء الغيبية والصوفية أسلوبيا وفكرياً، من حيث تجسيدها للفكرة المطروحة ومن حيث انسجام لغتها مع النصّ الروائي.

ويلاحظ أن لغة النصّ وكذلك التناص في هذا الفصل متعددة الدلالات كثيرة الرموز، وواضح من النصّوص السابقة المقتبسة أن الكاتب قد جسد رؤيته للزمن الحاضر الكئيب الرديء وللإنسان المعاصر الممسوخ المتردي، كما أنه لجأ إلى مثل هذا التصور الخيالي العجيب كما يحدث في تجليات المتصوفة وإشاراتهم ليجسد لنا العالم الحالي المليء بالأعاجيب والغرائب، حيث "احتجبت الشمس" وراح المرء يحاول "إنقاذ ما يمكن إنقاذه "بعد أن بدأ الانهيار وعمّ الخرابُ واندثرت القيم والحقائق. وبلغة الترميز أو التحليل وبمتابعة سياق الأحداث في الرواية فإن ما

يحدث في المنطقة العربية من أزمات وحروب يدخل ضمن هذا الخراب الذي عم الأرض كما يجسده الكاتب، إذا يدخل في هذا الانهيار حروب ٤٨ و٥٦ و٦٧ ثم اجتياح لبنان ثم حرب العراق-إيران ثم تشتت العرب وأزمات أخرى كثيرة فما الذي يمكن إنقاذه بعد ذلك، يتساءل المؤلف.

أما نماذج التناص من الأغاني الشعبية الشائعة فهي أيضاً حاضرة وموظفة في الرواية. وتأتي هذه الترنيمات أو المواويل أو الأغاني في لحظات الضيق أو الانفعال لدى المرء، حيث يكون الموال تنفيساً عن حالة الضيق تلك أو تعبيراً عن لحظة الانفعال. والراوي في فصل "الحبس" يصف حياة زيد في السجن الذي يعيش أقصى حالات الضيق والضجر والغضب ولكنه يتشبث بالأمل والتغيير. وهنا يستعين بأغنية للمطربة فيروز تجسد حالته وانفعاله وتشبثه، فيردد "الغضب الساطع آت وأنا كلي إيمان"[٨٦]، وهذه الأغنية من الأغنيات الوطنية المؤثرة التي تجسد الثورة والتحدي والإيمان باستعادة الأرض والحق وتحقيق النصر الذي هو قادم لا محالة كما تتضمن الأغنية.

وتناص الأغنية يشير إلى صلة السجناء مع العالم الخارجي عن طريق المذياع هذا إلى جانب الإشارات في الرواية أن المذياع ممنوع في السجن لكي ينقطع السجناء عن العالم الخارجي انقطاعاً كاملاً، وبخاصة الانقطاع عن التغييرات أو المظاهرات أو الإضرابات التي تجتاح العالم، الأمر الذي يمد السجناء بروح الأمل التي يريد السجانون قتلها في أعماق المسجونين، لكن زيداً وبعض رفاقه يخفون مذياعاً ويستمعون إليه سراً، إذ هو النافذة الوحيدة على العالم الخارجي. وفي لحظة من لحظات الغضب والنقمة والأمل تداهم زيداً هذه الأغنية، أغنية القدس،

وتـــزوده بروح جديدة وعزيمة أقوى حيث تقول كلمات الأغنية "القـــدس لنـــا، والبيت لنا، وبأيدينا سنعيد بناء القدس... الغضب الساطع آت..."[٨٦] إلى آخـــر القصيدة.

ويأتي تناص أغنية فيروز في السياق الروائي الذي يرصد حالة السجناء عنـــد اندلاع حرب جديدة أو حدوث أزمات كبيرة في المنطقة العربيـــة أو خارجـــها، وهنـــا يتجمع السجناء بصمت وهدوء ويتحدثون ويتناقشون في الأمور الراهنـــة، ويتملكهم الأمل في الخروج وتنتابهم حالات من الانفعال والحمـــاس الوطـــني... فيجئ تناص الأغنية هنا منسجماً ومجسداً هذه الحالة الشعورية التي تسيطر على زيد ورفاقه في هذا المكان المعزول المغلق.

والنموذج الثاني للتناص والاقتباس من الأغاني الشعبية هو اقتباس جزء مـــن أغنية أخرى لفيروز، والراوي يعلل ذلك بقوله "زيد يفضل سماع فيروز بهـــدوء"[٨٧] وتناص أغنية فيروز الأخرى يرد على لسان نجمة وهي تقـــاوم اليـــأس وطوفـــان الانهيـــار وتتعلق بأمل اللقاء والعودة إلى زيد، وتصرُّ على أنها تريد وزيد هنا، وتردد "أنا لحبيبي وحبيبي إليّ"[٨٨] مستحضرة موضوع الأغنية من هذه العبـــارة القصـــيرة دون أن تكمل بقية كلماتها... وهذه الكلمات القصيرة هي مفتاح الأغنية كلـــها التي تجسدها حالة التحدي والتمسك بالحب والوصول إلى الحبيب المفقود الغـــائب في أعماق السجن المظلم.

وفي لحظات التجلي عند نجمة تتكشف لنا معاناتها وعذابها وهـــي تنتظـــر عودة زيد، كأرض مجدبة تنتظر المطر أو ثورة تنتظر سلاحاً، كما تكشف لنا عـــن

محاصرتها ومطاردتها ومحاولات تدميرها في أثناء غياب حاميها وسندها زيد، وهنا لابد من فهم شخصيتي زيد ونجمة من منظور رمزي، ونفترض أن علاقة زيد بنجمة هي علاقة الأرض بأصحابها أو علاقة الأمة بمواطنيها أو علاقة الحرية بالأحرار الذين يدافعون عنها أو علاقة الثورة بثوارها المقيدين المحاصرين داخل السجون أو داخل الأوطان المحكومة بالنار والحديد، ولكن نجمة هنا -الأرض، الوطن، الأمة، الحرية، الحبيبة- تثبت وتقاوم وتؤمن بالنّصر وتؤمن باللقاء والعودة، عودة الروح إلى الجسد، عودتها إلى زيد -حامي الأرض والوطن والثورة والحرية والانتفاضة، ورمز الحب والانتصار- وتؤمن أنها لحبيبها وأن حبيبها لها، كما تتضمن الأغنية التي تستحضرها للإيماء إلى الفكرة وللتأكيد عليها، فريد كان دائماً يقول، كما تردد نجمة "الحب طفولة، الحب حفاوة بالآخرين، الحب نزاهة، الحب هو الإيمان بإمكانية تغيير هذا العالم"[٨٩]، ونجمة متمسكة بهذا الحب وبهذا الأمل في تغيير الواقع وعودة الروح إلى الجسد وعودة المحبين بعد طول غياب وفراق.

أما النموذج الثالث لتناص الأغنية الشعبية في الرواية، فيرد على لسان زيد في لحظات التأمل والتألم والإحباط الذي يقع زيد فريسة له سواء كان داخل النفق -السجن- أم خارجه-الفضاء كما يوحي العنوان في فصلي الرواية الرئيسيين. وفي حواره الداخلي العميق، يستعرض زيد رحلة المعاناة قديماً وحديثاً وينتابه ذعر من الماضي كما يسيطر عليه الشك والخوف من المستقبل المظلم، ويبدو متأرجحاً ما بين الغضب والرفض والتحدي والمقاومة وبين الرؤيا والحلم والتخيل والوهم، ويأتي التناص من مواويل وأغان شعبية لتجسيد حالته المتأرجحة الكئيبة تلك، ويستذكر

مواويل عديدة وأغنيات متفرقة إلى جانب بعض الأشعار والآيات القرآنية، في فقرة واحدة مكثفة موحية، يقول:

"**سأحاول أن أغني –لأنني لا أتوق أن أصور لكم وابل الموت واحتراق الخضرة... ذلك زمن كان، لكل زمن ظله في زمن آخر، (حجر، حجر، طفل وحجر...) ... (بيروت يا بيروت)... (بيروت خيمتنا)... (جفرا يا الربع، ويا مصعب العزلة...) ... (وعراقي هواي، والهوى عندنا خبل)... (يا شمسنا الدايرة بديرة هلي)... (لابد من صفا وإن طال السفر)... جنات عدن تجري من تحتها الأنهار**"[٩٠].

هذه الاقتباسات والتناصات المتنوعة من أشعار ومواويل وأغنيات وآيات تجسد حالة القلق والتمزق والهذيان النفسي والعقلي الذي يسيطر على دهن زيد وأعماقه. ولكل تناص دلالته في تجسيد موقف زيد وشعوره وأزمته، فمن إعجابه بانتفاضة الحجارة إلى بكائه على بيروت إلى يأسه من الجفر والسجن والعزلة إلى نكبة العراق إلى التعلق بشمس الحرية إلى التشبث بزمن الصفاء والنصّر بعد طول السفر والمعاناة إلى الرؤيا والحلم بالأمن والجمال والاستقرار والجنة التي تجري من تحتها الأنهار.

والكاتب يستحضر هذه التناصات بشكل مكثف مختزل دال على حالة زيد المشتتة الموزعة على مثل هذه الموضوعات التي تشير إليها هذه التناصات التي توضح هموم زيد الذاتية والإنسانية، النفسية والسياسية وكذلك همومه الوطنية

والاجتماعية. كثافة التناص هنا ينسجم مع كثافة الاسترجاع وعمق الحوار الداخلي الذي يداهم زيداً في الفصل الوحيد الذي يتحدث فيه زيد. وفصل "زيد يتحدث" فصل مكثف مؤثر عميق، وهو، كما أشرنا سابقاً، من أعمق فصول الرواية وأكثرها إبداعاً على صعيدي اللغة والمضمون. وبسبب كثافة التصوير وتدفق اللغة وتداعي الأفكار وتسارع الأحداث في ذهن زيد في هذا الفصل جاءت التناصات المشار إليها قبل قليل مكثفة متدفقة متسارعة لتنسجم مع أسلوب هذا الفصل ولغته وبنيته من ناحية ولتجسد عالم زيد وأفكاره ومواقفه ورؤاه وهمومه التي يتضمنها هذا الفصل من ناحية أخرى. ومن هذا المنظور يصبح التناص المتنوع من شعر وأغنية وموال وآية قرآنية في وقت واحد مبرراً وموظفاً وعميقاً في سياق الرواية بشكل عام وسياق هذا الفصل بشكل خاص.

أما تناص الأساطير والقصص الشعبية والدينية والخيالية فهي تتردد في ثنايا الرواية وتوظف بحسب دلالتها ورموزها التي تنطوي عليها. وتتناص قصة "يأجوج ومجوج"[٩١] الدينية مع السياق الروائي لتجسد الجهد الضائع والانتظار الذي لا ينتهي، الذي يعيشه زيد وغيره من السجناء، كما أشرنا في بداية هذه الدراسة.

كما تستحضر دلالة طائر النورس وما يرمز إليه هذا الطائر في الآداب القديمة من تعلق بالماء والحرية والعشق والجنس إلى حد الفناء ويتناص مع السياق الروائي ليجسد حالة زيد باحثاً عن نجمة منتظراً زياراتها في سجنه القاتل. فزيد الذي ينتظر مجيء نجمة لتزوره في السجن يمعن في التخيل ويستحضر طيفها حين ييأس من حضورها ويشعر للحظات "أنه خفيف كنورس يمعن فوق اللجة طيرانا في الأفق"[٩٢]، لكن نجمة لم تحضر ويرتمي زيد مرة أخرى في عتمة السجن ويكف

عـــن الطيران والتخيل وتبقى روحه الجريحة متعلقة بنجمـــة وبالحريـــة وبالعشـــق منتظرة الماء والحياة والحب، تماما كطائر النورس.

كذلك تتناص أسطورة الأفعى "هايدرا" مع السياق الروائي، حين تنفـــث نجمة عذاباتها وتستذكر رحلتها المليئة بالشقاء والمرارة والانتظار، فتقول "انتظـــروا عودة صاحب الشأن من صراعه مع الأفعى "هايدرا" في جبال لبنان"(٩٢) وتنـــاص الأسطورة هنا يجسد استشراء الشر (الحرب) واستفحاله خلال الحرب في لبنـــان ثم انهيار الناس ويأسهم من التغلب على هذا الشر أو هذه الأفعى التي، كمـــا تـــروي الأسطورة، تحمل تسعة رؤوس وكلما قطع الفارس (هرقل) رأسا نبت لها رأســـان، والتناص الأسطوري هنا واضح المغزى والوظيفة فقد مرت مرحلة في أثناء النكبة في لبنان بدت معها الأمور متدهورة إلى نقطة استحالة الإصلاح أو تجـــاوز الأزمـــة، فاستفحلت الحرب وزاد الاقتتال وتشرد الناس وعم الخراب والدمار، وغدا الوضـــع أسطورياً، لا معقولاً. وكان هذا التشبيه أو تناص أسطورة الأفعى منسجماً مـــع السياق المطروح فنياً ومجسداً الفكرة التي يناقشها المؤلف في هذا الجزء من الرواية.

كما تتناص أسطورة "السيمورغ" من الأدب الفارسي مع السياق الروائـــي في فصل "ريد يتحدث". يقول زيد:

"وبعد: بعد ماذا؟... بعد رحلة (السيمرغ). أن يكون عنـــدك قطرة ماء صافية تصبح بحراً خضماً"(٩٤).

ويستحضر المؤلف رحلة الطيور المضنية بحثاً عن الحقيقة ووصولاً إلى الحلـــم وهلاكها دون ذلك باستثناء ثلاثين طائراً منها –وهذا ما تعنيه كلمـــة ســـيمورغ

بالفارسية أي ثلاثين طائراً- التي وصلت إلى مرادها لتجد مرآة عريضة تعكس صورها وظلالها، إشارة إلى أن الحقيقة لدى الطيور أو بداخلها وليس في السفر إلى آخر الدنيا بحثاً عن تلك الحقيقة. هذه الرحلة المهلكة تشبه رحلة زيد في هذه الدنيا في فترات حياته المختلفة، وكانت رحلته تلك مضنية كرحلة الطيور ولكنه يرتد إلى داخله ليكتشف أن الحقيقة ليس خارج الذات وإنما هي نابعة من أعماقه وفكره وروحه، يقول زيد:

"إن الحب مرآة ساطعة كعين (راحوب) كل من يقبل عليها يرى نفسه فيها... هاتوا كل الألوان وكل الطيوب، ليسيل الزمان كما رحيق البنفسج، احتفالاً بولادة نبوءة من طراز جديد"(٥).

وهو يختتم دوره في الحديث في الرواية.

عندما يتجلى زيد في عوالمه المتخيلة الحالمة تتحول لغته إلى ما يشبه لغة التصوف "أيها الساري إلى مسرى سدرة المنتهى: اعلم أن السراط أحد من السيف وأدق من الشعرة... وبعد: بعد ماذا؟ ... بعد رحلة السيمرغ"(٩٦)، وتنسجم مع هذه اللغة وهذا العالم، فنياً وموضوعياً، مع الأسطورة التي تتناص مع هذا السياق المطروح. فرحلة الطيور رمزياً هي رحلة دينية للبحث عن المثال أو الحقيقة، كما حدث في "حي بن يقظان"، فجاءت اللغة بمفرداتها وتراكيبها وأساليبها قريبة من لغة التجليات لدى المتصوفة، كما هو الحال عند محي الدين بن عربي وغيره. وموضوع الرحلة إلى جانب لغتها جعل استحضار الأسطورة منسجماً مع الحالة

التي يجسدها المؤلف عن بطله ورحلته الشاقة المضنية التي تشبه الرحلة في القصة أو الأسطورة المذكورة. وباختصار فإن التناص المناسب والموظف يكون منسجماً مع السياق والنصّ الأصليين فنياً وموضوعياً كما هو الحال في تناص الأساطير أو القصص الثلاث السابقة: طائر النورس، الأفعى هايدرا، والسيمورغ.

(٢) نماذج التناص غير المباشر

١. تناص الأفكار والمعاني

٢. تناص اللغة والأسلوب

(٢) نماذج التناص غير المباشر

١- تناص الأفكار والمعاني

ونشير في آخر نماذج التناص في الرواية إلى تناصات غير مباشرة تتضمنها وتوحي بها دون التصريح بها مباشرة كما في نماذج التناص المباشرة السابقة، وتتعلق هذه التناصات بالفكرة أو اللغة أو الأسلوب.

وتناص الأفكار في الرواية متنوع وغير محدد، ويصعب حصر الأفكار أو الآراء التي تأثر بها المؤلف وتناصت مع سياقه الروائي فبعضها أفكار لا تنسب لأحد بالتحديد كالدفاع عن الحرية ورفض الظلم والانتصار للخير ومحاربة الشر إلى غير ذلك من أفكار أو قيم ترد في الرواية، وهي لا تنسب للكاتب كما لا تنسب لغيره أيضا، ولكنها جزء من المقروء الثقافي والمعرفي للمؤلف، وجزء من المفاهيم والقيم التي توصلت إليها البشرية عبر تاريخها الطويل.

أما بعض الأفكار الأخرى التي تتناص مع السياق الروائي فإنها تكون معروفة الهوية واضحة المعالم بحيث يمكن نسبتها أو ربطها برؤية محددة معروفة كالرؤية الدينية أو النظريات السياسية والاجتماعية والفلسفية إلى غير ذلك، كما يمكن معرفة مصادر تأثر الكاتب بها بدقة ويسر.

وفي رواية "رؤيا" أفكار كثيرة ومفاهيم متنوعة يشار إليها سلباً أو إيجاباً وهي تتناص مع أفكار المؤلف ورؤاه المختلفة. ونشير هنا إلى نوعين من الأفكار

شكلاً مركزاً محورياً في موضوع الرواية الرئيس أو مضمونها المطروح، النوع الأول: أفكار دينية كان لها حضور مركز في بعض فصول الرواية وهامشي في بعض الفصول الأخرى. أما النوع الثاني من الأفكار المتناصة والظاهرة في الرواية فهي أفكار سياسية متعلقة بالتجربة الاشتراكية أو المواقف الثورية والتحررية التي اجتاحت العالم في هذا القرن، إضافة إلى بعض الأفكار والنظريات الفلسفية والاقتصادية والعلمية، التي تناثرت في ثنايا الرواية.

وتناص الأفكار الدينية مركزي في الرواية، حتى أنه يطغى في بعض الفصول على أنواع التناص الأخرى ويشكل الجزء الأكبر منها كما هو الحال في فصل "نطقت نجمة". وتناص الفكر الديني في الرواية متنوع ومتشعب، بعضه يُستحضر أو يُستوحي من القرآن الكريم أو التاريخ الإسلامي أو واقع المسلمين في العصر الحاضر، وبعضه الآخر يُستحضر أو يُستوحى من الفكر الصوفي والغيبي وبعض الكتابات الدينية الأخرى.

وتشكل نماذج التناص الديني التي ناقشناها سابقاً في هذه الدراسة بعدا من أبعاد الفكر الديني وتناصاته المختلفة في الرواية. فنماذج التناص من الآيات أو الأحداث الدينية (قصة أحمد ابن حنبل وقصة إسلام عمر ...مثلاً) أو تجليات الصوفيين هي نوع من تناصات الأفكار الدينية المحورية التي تتضمنها الرواية وتثريها فكرياً وفنياً كما وضحناها سابقاً[٩٧].

أما تناص الأفكار السياسية والفلسفية وغيرها فإنها أيضاً محورية وكثيرة في الرواية. وتناصات التجربة الاشتراكية والثورية وما صاحبهما من تغيرات

ومفـــاهيم اجتماعية واقتصادية وفلسفية وسياسية هي أيضاً حـــاضرة ومتضمنـــة ومطروحة في السياقات المختلفة للرواية.

وأمثلة تناص الأفكار السياسية كثيرة[٩٨] نشير هنا إلى بعض منـــها. فقـــد احتل موضوع العمل والعمال مكانة هامة في التجربة الاشتراكية وأصبحت قضايـــا تحديد ساعات العمل ورفع الأجور وضمانات العمال إلى غـــير ذلـــك منطلقـــاً للصـــراع الطبقي وتحقيق حقوق العمال، وتتناص هـــذه الأفكـــار في الســـياقات الروائية التالية، يقول الراوي.

"هنا نعد حبات الخرز وأحجار النرد ونحسب الزمـــن بدبيبـــة المتتابع فوق جلودنا... فالإنسان يظل يفقد أشـــياء كثـــيرة هنا... حتى الجنة لا تطاق بلا عمل... هنا يـــترهل النـــاس وتتبلد أحاسيسهم لا عمل للناس إلا النوم والأكل والأحاديث الفارغة"[٩٩].

فالراوي يصف هذا الخواء واليأس والانتظار الذي يسيطر على النـــاس في السجن، ويربطه بفكرة العمل التي هي أساس التطور أو الفعل الإنســـاني. كمـــا يكرر الراوي الإشارة إلى هذه القضية للتركيز ولفت الانتباه والتـــأكيد علـــى أن "العمل" هو الأساس، يقول:

"ولأنني لم أعد أشارك بجهدي، أشعر أن آرائي لا قيمة لها"[١٠٠].

ولا يخفى القصد من هذه التلميحات والإشارات، ومثلها كثير في سياقات مختلفة في الرواية، وهو الإشارة إلى التجربة الاشتراكية التي عاشها زيد وأوصلته إلى حالة أو لقب "السجين السياسي".

كما تتناص أفكار التجربة الاشتراكية في الرواية عند الإشارة إلى أفكار ماركس ولينين فيما يتعلق بالنظريات الاقتصادية والصراع الطبقي. ويستنتج تناص الأفكار هذا من خلال الحوار التالي بين زيد وأحد السجناء:

- "- **طلبت زوجتي الطلاق.**
- **ولِمَ، ألم تقل أنها تحبك؟**
- **بلى، ولكن...**
- **ماذا؟**
- **مشكلة اقتصادية يا أخي، ألم يقل صاحبكم إن الاقتصاد هو الأساس.**

... "[١٠١].

وواضح أن زيداً، كما يراه السجناء، يمثل نموذجاً للتجربة الاشتراكية ولهذا "يعمر" السجين بقوله "صاحبكم" إشارة إلى ماركس أو ربما لينين.

وتتناص أيضاً الأفكار السياسية وتظهر في مواطن أخرى من الرواية، يقول زيد عن نجمة:

"**بالحلم رأيتها تحمل الأزميل والشاكوش وتقشر السنين عن كاهلي... جاءت نجمتي: بالإبرة والقشة والهدب كانت**

تثبت ندوب الأمكنة في روحي وترسم الشجرة وشماً على كتفي"[١٠٢].

ويرتبط رمز "الإزميل والشاكوش" كما هو معروف بالتجربة الاشتراكية، ويمثل شعاراً للعمل والصراع الطبقي لدى أصحاب النظرية. وتتناص هذه الفكرة مع أفكار زيد في هذه الرحلة من حياته[١٠٣].

هذه بعض نماذج تناص الأفكار الدينية والسياسية في الرواية، أشرنا إليها بشكل عابر، وهناك نماذج أخرى كثيرة دينية وسياسية، وأخرى أكثر، اجتماعية وفلسفية وعلمية وثقافية... إلى آخره، آثرنا ألا نخوض فيها لكي نتجنب حالة "التطرف" التي وصل إليها بعض أعلام مدرسة التناص الذي يرون "أن النصّ هو مجموعة من النصّوص السابقة عليه"، الأمر الذي قد يعني أن كل أفكار الرواية هي أفكار قديمة استحضرها المؤلف بشكل "تناصي" لتشكيل روايته، وهذا بالتأكيد رأي لا نتفق معه لأنه ببساطة قد يعني أن كل نص جديد هو صدى لنصوص سابقة فقط، وأن كل أدب جديد هو تكرار لأدب قديم، وهذا غير صحيح وغير معقول.

٢- تناص اللغة والأسلوب

وتناص اللغة أو الأسلوب في هذه الرواية يعني اللغة أو الأساليب التي تأثر بها الكاتب واستخدمها من ناحية، أو اللغة والأساليب التي وظفها فنياً وفكرياً في روايته، أي لم يتأثر بها أسلوبه أو لغته، وإنما هي مستحضرة موظفة "متناصة" مع نصه... لغته... أسلوبه "الأصلي"، من ناحية أخرى.

ولغة الرواية بشكل عام لغة مكثفة قوية مؤثرة مقنعة، أما لغة التناص فيجب أن تفهم في سياقاتها التي وردت فيها، ومن وظائفها التي وشعت وصيغت لتأديتها. وحديثنا ليس عن لغة الرواية أو أسلوبها بشكل عام فذاك له وضع آخر، وإنما عن تناص اللغة والأسلوب أو التناص اللغوي والأسلوبي في الرواية.

وأهم التناصات اللغوية في الرواية وأوضحها يظهر من خلال تناص لغة المتصوفة وتناص اللغة الشعبية ثم تناص اللغة الشعرية. أما لغة الرواية في نصها الأصلي فهي ليست من التناصات المتداخلة معها، ولذلك لن نناقشها في هذا المجال.

ففي تناص اللغة الصوفية، يظهر فصل "نطقت نجمة" أشد هذه الفصول تجسيداً لهذا التناص من بدايته حتى نهايته، فإذا ما استثنينا بعض الأسطر في هذا الفصل التي تتحدث فيها نجمة عن مكنوناتها الداخلية بلغة شعرية مؤثرة، وبعض الأسطر الأخرى التي تلجأ من خلالها إلى سرد الأحداث المباشرة، فإن أجزاء هذا الفصل الباقية كتبت بلغة صوفية مليئة بالإشارات والتجليات والغيبيات التي عرفت عن الصوفيين مثل ابن عربي وابن الفارض وغيرهما.

ويبدو فصل "نطقت نجمة" بالتعابير الصوفية التالية:

"نظرت حبيبي بين التسابيح السبعة فما وجدته. استحلفكن بصاحب السر يا بنات العشق الأبدي هلا رأيتن الحبيب. استحلفكن بالناجي والأكر وخاطر يا نساء الشجرة... استحلفكن بالمعل العزيز القائم يا نساء الحاكم بأمر الله..."(١٠٤).

ثم تتابع نجمة:

"مدد يا بو البركات مدد... من كان له قلب فليسمع ومن كان له لسان فليبلغ... النبوءة لا تفسرها إلا الأيام"[١٠٥] إن صاحب الشأن ضخم يطير الطائر ما بين منكبيه أربعين عاماً فلا يصل"[١٠٦].

وتختتم الفصل قائلة:

"قال المبروك (لا مفر، لا مفر، من هنا ينبلج الفجر)... المسافة هي الزمان، الزمان هو المكان... ويقول المبروك إن آية الزمان، ثمرة الشجرة، زيد، هو سمة الزمان حين تحل في المكان"[١٠٧].

ويحمل تناص اللغة الصوفية أو "الدينية" دلالات عميقة وبعيدة على مستوى المضمون الذي يطرحه السياق، كما ناقشناه سابقاً في "التناص الديني"، لكن التناص اللغوي هنا ينسجم مع لغة الشخصية في لحظات تجليها أو تحولها أو تشبثها أو تأرجحها ما بين الواقع والخارق، ما بين اليقظة والأمنية وما بين المادية والروحانية، فهي اللغة الأنسب، برى المؤلف، التي تستطيع تجسيد اللحظة الحرجة أو العالم الصاخب الذي يدور في أعماق نجمة.

وتتكرر تناصات اللغة الصوفية في أكثر من مكان في الرواية مرة على لسان زيد ومرات على لسان الراوي، يقول زيد في فصل "زيد يتحدث":

"أيها الساري إلى مسرى سدرة المنتهى: اعلم أن السراط أحد من السيف، وأدق من الشعرة، هو الذوبان في الغير والإيمان بالكيان"[١٠٨].

ثم يقول الراوي:

"وكنت، أنا، صاحب السر، الراوي، المبروك، حالاً في شيخ شيوخ العقل، كنت أقرع السن وأصرخ بالناجي، البايض الماجد... وكان شيخ شيوخ العقل يفتل عذاريه، ويعيد الأقانيم السبعة تمتمة تطارد عسعسة الليل: العلي، البار، المعل... القائم... العزيز..."[١٠٩].

وغير ذلك نماذج كثيرة:

ويوظف الكاتب دلالات لغة المتصوفة لتجسيد رؤاه للواقع الذي يعيش فيه، إذ أن طبيعة هذه اللغة وبنيتها وتعدد معانيها غنية ومحملة بالرموز والإشارات والطاقات الإيحائية الهائلة التي يستغلها الكاتب ويوظفها لأغراض فكرية وفنية تقوم عليها روايته. وتناص اللغة الصوفية هو تناص اختياري انتقائي، بمعنى أن الكاتب يحاكي أو يصوغ أو يقتبس من الصوفية ما يراه مناسباً ليتناص مع سياقه الروائي المطروح.

أما تناص اللغة الشعبية، واللهجات العامة الدارجة، والقصص والأمثال والأقوال الشعبية، فهي أيضاً حاضرة ظاهرة في الرواية. وقد ناقشنا هذه المسألة

في فصل سابق، وسنشير هنا إلى بعض النماذج والأمثلة فقط، لتوضيح المقصود بتناص اللغة الشعبية في الرواية.

فلهجة الأم العامية:

"اللي قطع البحر مش عجزان عن البحيرة، وما يقطع السرآس غير اللي ركّبه"(١١٠).

ولهجة الطفل:

"عمي مبسوط وبيضحك بس مقصوص نصه"(١١١).

ولهجة زيد:

"جفرا ويا الربع من هو لعندهم"(١١٢).

والأغاني الشعبية:

"يا شمسنا الدايرة بديرة هلي، لابد من صفا وأن طال السفر"(١١٣).

إلى غير ذلك من تناصات اللغة الشعبية، تجسد قيمة فنية أسلوبية في الرواية كما تعكس قيماً أخرى على مستوى الحدث والفكر والرؤية.

كما تتناص اللغة الشعرية بكثافة في بعض فصول الرواية عند استخدام أسلوبي تيار الوعي والاسترجاع، حيث تتحرر الشخصية من قيود السرد والحوار

والوصف الخارجي وترتد إلى الأعماق لتحريك الآلام الدفينة وبعث الذكريات المريرة بلغة إيقاعية شاعرية مكثفة مؤثرة وساحرة، يقول زيد:

"... والسلام نتف ريش الحمام، والعجوز استسلم للنوم على رنة عود عذراء بعد أن روي منها... أما أنا، غضباً أو شوقا، لا أعرف، لكنني هاجرت وكانت هجرتي فيما هاجرت إليه، حملت شجرتي في القلب وخبأت نجمتي حرزاً في حدقة العين... جاءت نجمتي: بالإبرة والقشة والهدب كانت تثبت ندوب الأمكنة في روحي... وتدلني على وحمة بحجم حبة تمر تحت فروة القلب اسمها قاسيون، أرض العرب، وتبحث عن ندبة في الروح اسمها التوق إلى وادي الجوز"[١١٤].

ثم تقول نجمة:

"أنا النجمة وأنت التائه، قال: أنت النجمة وأنا النبوءة... قال المبروك يكون السخام ويكون الضياء، وتكون التعمية وتكون التنمية، وقتال الأهل يكون وقبل الفعل الكينونة تكون... وقبل الكينونة الكون كان... قال المبروك: أعرف... أعرف، أنا فراشة الأمل وفرح النفس ووجع القلب... كان الرغام طريا على شفتي... كنت أنتظر آية الزمان ليقشر الزمان عن كاهلي كنت في حضن الأرض مترعة بالأنوثة الطازجة"[١١٥].

وتتناص اللغة الشعرية بصورها وإيماءاتها وكثافتها في مواطن كثيرة في الرواية، وفي لحظات لتوتر أو التأمل أو الانهيار الداخلي، حيث تصبح طاقة اللغة في أقصى درجات التشكيل والتعبير و"التفجير" في أعماق الكاتب لتتوازى وتتساوى مع لحظة الانفعال والتوتر والتدفق المشاعري لديه.

أما تناص الأسلوب أو التناص الأسلوبي في الرواية فإنه يظهر في حالتين. الأولى: تأثر الكاتب بالأساليب الحديثة، حيث تبدو منسجمة ومتناصة في سياقه الروائي كأسلوب تيار الوعي والاسترجاع ووجهات النظر وتفتيت السرد وتقطيع الأزمنة والتناص إلى غير ذلك. والثانية تتضح من خلال استحضاره واستخدامه وتوظيفه الأسلوب الديني —الأسلوب القرآني والصوفي وأسلوب الكتابات الدينية بشكل عام— في ثنايا الرواية.

فالتقنيات والأساليب الحديثة تظهر واضحة مركزة في الجزء الثاني من الرواية "الفضاء" حيث يتحدث زيد ونجمة والراوي على طريقة تيار الوعي، فتكون هناك مساحة ذهنية ونفسية وفنية أكبر لتكثيف الصورة والتقاط شظاياها المبعثرة من الذاكرة دون التفات إلى منطقية الأزمنة والأمكنة، وتسلسل التاريخ والأحداث النابعة من الأعمال والصدفة والفطرة. وهذا الأسلوب يحتاج إلى مراعاة خاصة عند دراسته من الناحية النفسية أولاً ثم الأدبية النقدية ثانياً.

في هذه الفصول الثلاثة تعود الذاكرة بالراوي وزيد ونجمة إلى أعماق الزمان... فيستحضر التاريخ بأحداثه ومآسيه وانتصاراته حينا، كما تستحضر

التجربة الذاتية بمرارتها وآلامها وأحلامها حينا آخر، كما تجنح الأخيلة إلى الفضاء والآفاق والمستقبل تستشرف وتتمنى وتؤمن وتتشبث وتندمج ثم تتردّى... بلغة مؤثرة وأسلوب فني مبدع، أمثلة ذلك:

"أنا (راو) طال مسيره. أنا مارد الضوء الذي حبسته الثواني والسنون. فقد أكون شاباً تغرب أو عجوزاً، لا أدري كيف قطعت المسافة إليكم، ولكن من أين تبدأ المسافة؟ من المكان أم الزمان... تعالوا نتقاسم حرقة الأسئلة ونحاول، لكل مسافة بداية، اذكر في البدء كانت المسافة رحبة والسماء صافية... الفضل كل الفضل في وصولي إليكم يعود لعيني نجمة"(١١٦).

ثم يقول زيد:

"اذكر نيسان الماضي كان الغيث سحساحاً طيعاً... وكان كل شيء يقدم رقصة عاقلة مع بزوغ الشمس... وأعلنت جمهورية الشجرة الفاضلة (مروا بأمر الهربيد) وتمايلت الشجرة بخضرة الشوق للعدل، واحمرار الفرح يطرز حواف أوراقها اليافعة، وصار هجوم العسكر، اختلط الزيت بالخل والماء بالطين والسكر بالملح والطحين في الهواء وتقطعت الأرحام شذر مذر وولد آفة الزمان الاستهلاك، وأعلن صاحب الشأن أن الحب كذبة نستر بها الحرمان..."(١١٧).

فالأساليب والتقنيات الحديثة المستخدمة في هذه النصوص أتاحت للكاتب والقارئ معاً أن يستعيدا التاريخ ويسترجعا صوراً في ذاكرة زيد أو الراوي تجسد معاناته المستمرة في اللحظة الحاضرة... مثلما أتاحت هذا التقنيات أن ينتقل الكاتب من الربيع إلى ثورة "الشجرة" إلى الصدام الدامي إلى ولادة صاحب الشأن إلى المتاجرة بالحب والكلمات... دون تمهيد أو تفصيل أو تقيد بتسلسل الأحداث والسرد المنطقي والشرح والتفسير. فقد قدم الكاتب لقطات سريعة وصوراً وإشارات خاطفة لأحداث تاريخية تحتاج إلى صفحات مطولة من الوصف والتسجيل والتحليل، وقد أسعفه أسلوبا تيار الوعي والاسترجاع في تجسيد هذا التاريخ بتلك اللقطات الخاطفة الموحية المبدعة.

أما تناصُّ الأسلوب الصوفي أو الأسلوب القرآني والكتابات الدينية التراثية المختلفة فإنه ظاهر أو سائد في كثير من أجزاء الرواية وقد أشرنا إلى ذلك في أكثر من موقع (عند الحديث عن التناص الديني وعند الحديث عن تناص اللغة الصوفية)، ولا بأس أن نشير إلى بعض الأمثلة التي تجسد هذه التناصات الأسلوبية في الرواية.

إذ يتناص الأسلوب القرآني مع لغة الرواية في أكثر من موضع: يقول زيد:

"ولكن العزلة فرضت علي، وما أدراك ما العزلة... وسنة في العزلة كألف سنة مما تعدون... والعصر، أن ما سوى الحياة لفي خسر"(١١٨).

وكأن هذا التناص الأسلوبي نوع من المحاكاة لأسلوب القرآن الكريم ولغته في سياق الرواية مثل (القارعة ما القارعة، ما أدراك ما القارعة... ثم القسم في:

والعصر... أو والفجر وليال عشر) وغير ذلك كثير في الرواية أشرنا إليه في فصل "التناص الديني" سابقاً.

أما أمثلة تناص الأسلوب الصوفي. فيمكن أن نراه بوضوح في الأمثلة التالية: تقول نجمة:

"... لقد حيل بين الناس وبين الشمس فهي في عالم والناس في عالم آخر، وما يقدر الناس أن يميزوا ظُهراً من عصر لأن الأجسام ليس لها ظلال، لا ظل إلا ظل أعور الزمان، على أن الشمس ما برحت تشرق كما كانت. تغرب كما كلنت. تجري لمستقر لها"(١١٩).

ثم تضيف:

"مدد يابو البركات مدد، من كان له قلب فليسمع، ومن كان له لسان فليبلغ... أنا نجمة، من المكان الجميل إلى الزمن الرديء أتيت. أنا من هناك بدأت، بين العتمة والضوء ولدت"(١٢٠).

إلى غير ذلك من أجواء الصوفيين ولغتهم وأسلوبهم، فنقرأ هذه النصوص وكأننا نقرأ نصوصاً صوفية قديمة. أما توظيف هذه التناصات أسلوبيا وفكريا فقد أشرنا إليه وناقشناه سابقاً.

تلك كانت وقفة عاجلة عند تناص الأفكار واللغة والأسلوب في الرواية، وهي تناصات غير مباشرة، أي ليست نصوصاً مقتبسة، وإنما هي مستنبطة

ومستنتجة من سياق الأحداث في حالة تناص الأفكار، وموظفة فنياً وفكرياً في حالة تناص اللغة ومستحضرة على طريقة المحاكاة أو التقليد لأغراض فنية وموضوعية في حالة تناص الأسلوب.

وهذه التناصات غير المباشرة التي تعتمد على التحليل والاستنتاج ما تزال تدور في فلك التأثر والتأثير (اللغة والأسلوب) والتحليل والتأويل (تناص الأفكار) في الدراسات النقدية الحديثة، إلا أن انتشار مصطلح التناص واتساع مفهومه قد شمل تداخل النصّوص المقتبسة والمستوحاة والمتضمنة والمستنتجة، ومن ذلك اللغة والأسلوب والأفكار على أساس أن هذه العناصر جزء من النصّ لا تنفصل عنه. ففي هذه الحالة يمكن القول أن الأسلوب بوصفه جزءاً من النصّ يمكن أن يتناص مع بنية العمل الأدبي أو لغته أو أسلوبه.

الهوامش والملاحظات (تناص الرواية)

١- هاشم غرايبة، رؤيا، دار قدسية للنشر والتوزيع، إربد، الأردن ١٩٩٠.

٢- تتكون الرواية من خمس وستين صفحة من الحجم الصغير.

٣- مفهوم أو مصطلح "المقروء الثقافي" يتكرر في دراسات نقاد أو أعلام التناص، وهو يعني القراءات والثقافات والمعارف التي تختزنها ذاكرة الإنسان في رحلة حياته ثم يستحضرها عند الكتابة أو التعبير. انظر كتاب: في أصول الخطاب النقدي: تودورف، بارث، اكسو، اخيو، ترجمة وتقديم أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧.

٤- Textual Strategies. Ed. Josue Harari, Cornell Univ. Press, Ithaca, N.Y. 1979, p.39.

وانظر:

في أصول الخطاب النقدي، ت: أحمد المديني، ص١٠٢-١٠٣.

٥- في أصول الخطاب النقدي، ص١٠٢.

٦- Johnathan Culler, Structuralist Poeties, Cornell Univ. Press, Ithaca, N.Y. 1975, P. 139.

عن كتاب كرستيفا:

J. Kristevea, Semiotike, Seui, Paris, 1969, P. 146.

٧- في أصول الخطاب النقدي، ص١٠٢.

٨- Textual Strategies, P. 39.

٩- Ibid, p.77.

١٠- في أصول الخطاب النقدي، ص١٠٥.

Structrualist Poeties, p. 140.

١١- عن كتاب رولان بارت:
Roland Barthes, S/Z, An Essay, Seuil, Paris, 1077, pp. 16-17.

١٢- من أهم دراسات بارت في هذا المجال مقالته عن "**موت المؤلف**" ثم عن قراءات النصّ والقارئ المنتج للنص (في مقدمة كتابه S/Z ثم دراسته عن النصّ والتناص (في أصول الخطاب النقدي) وعبر ذلك كثير في الدرجة الصفر للكتابة Writing Degree Zero، وأسس السيميائية Elements of Semiology ولذّة النصّ The Pleasure of the Text وغيرها.

١٣- في أصول الخطاب النقدي، ص١٠٢.

١٤- المصدر نفسه، ص ١٠٩.

١٥- المصدر نفسه، ص١٠٤، ١٠٥، انظر رأي "سولرس Sollers، حيث يقول: كل نص يقع في مفترق نصوص عدة فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، وامتداداً وتكثيفاً ونقلاً وتعميقاً، ص١٠٥، وكأن النصّ الجديد لا جديد فيه على الإطلاق وانظر أيضاً قول كرستيفا في لحظة من اللحظات: أن التناص "هو النقل لنصوص سابقة أو متزامنة" ص١٠٣، وكأنه أيضاً مجرد تكرار لما سبق، وانظر:
Textual Strategies, P. 77.
إذ يقول بارت "كل نص هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والأصداء" لكن بارت، مثل كرستيفا، قد غيرّا أو عدّلا رأيهما في التناص من خلال مناقشته لرأي "فراي" الذي يقول "لا يكن إنتاج الشعر إلا انطلاقاً من قصائد أخرى، ولا إنتاج الروايات إلا انطلاقاً

من روايات أخرى، فكل نصية هي تداخل نصي "في كتابه نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، بيروت، ١٩٨٦، ص٩٤.

١٦- المصدر نفسه، ص١٠٨.

١٧- المصدر نفسه، ص١١٢.

١٨- المصدر نفسه، ص١١٣.

١٩- انظر مثلاً:

باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد بـــرادة، القـــاهرة، ١٩٨٧.

محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص بـــيروت، ١٩٨٥، ص ١٢٢.

صبري حافظ: التناص واشاريات العمل الأدبي، مجلة ألـــف، مجلـــة البلاغة المقارنة، القاهرة ١٩٨٤، ص ٢٣.

عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، مـــن البنيويـــة إلى التشـــريحية. النـــادي الأدبي الثقافي، جدة ١٩٨٥، ص١٣.

A. J Greimas. Caurtes: Semiotica, Trd. Madrid, 1982, P. 227.

Jacques Derrida, Semiologie et Qrammatologie, 1968.

٢٠- ميشيل فوكو، نظام الخطاب، ترجمة محمـــد ســـبيلا، دار التنويـــر، بيـــروت، ١٩٨٤، ص٣٣.

٢١- وليم راي، المعنى الأدبي، من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيـــل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد ١٩٨٧، ص١٤٩.

٢٢- Roland Barthes, S/Z, An Essay, Trans, Tichard Miller, Hill and Wang. N.Y, 1974.

٢٣- صلاح فضل: شيفرات النصّ، دار الفكر، القاهرة، ١٩٩٠.

نقلاً عن غريماس في كتابه "السيميائية" Semiotica ص٢٢٧.

٢٤- في أصول الخطاب النقدي، ص١٠٨.

٢٥- صبري حافظ: التناص واشرايات العمل الأدبي، مجلة ألف، القـــاهرة، ١٩٨٤، ص٢٣ عن صلاح فضل في "شفرات النصّ" ص ١٤٠.

٢٦- في أصول الخطاب النقدي، ص١١٠.

٢٧- المصدر نفسه، ص١١٠.

٢٨- هاشم غرايبة، "رؤيا" دار قدسية للنشر، اربد، ١٩٩٠.

فصول القسم الأول من الرواية تضم:

زيد، نجمة، الحال، الأهل، الحبس

أما فصول القسم الثاني فتضم:

أما قبل، نطقت نجمة، زيد يتحدث، أما بعد

وهناك مدخل للرواية مأخوذ من أدوار الخراط ثم مدخل آخر للناشـــر

إضافة إلى الإهداء الذي قدمه المؤلف على النحو التالي:

إلى عماد، وفاء، هشام...

ولعتمة التجربة المشتركة... أوقد شمعتي

كما تختتم الرواية بملاحظة عن الأماكن التي كتبـــت فيـــها الروايـــة وهـــي: المحطة، الجفر، قفقفا، سواقة، الطفيلة... وحوارة...

ومعظمها أسماء لسجون باستثناء "حوارة" بلدة المؤلف، أما صفحـــات "النصّ الروائي" أو كما يسميه المؤلف "نص قصصي" فإنها تبلغ ســـتاً وستين صفحة من الحجم الصغير.

٢٩- المصدر نفسه، ص١٢، يمكن اعتبار بعض النصّوص أو التناصات تاريخية أو أدبية في وقت واحد مثل تناص "الشعراء العذريين" كما يمكن اعتبار بعض التناصات تاريخية أو دينية في وقت واحد أيضاً مثل قصة "إسلام عمر"، لكننا في هذه الدراسة سنتناول هذا التناص أو ذاك بالتحليل وفق دلالته في السياق الروائي، دينياً أو أدبياً أو تاريخياً أو غير ذلك.

٣٠- المصدر نفسه، ص ٣٩-٤٠.

٣١- المصدر نفسه، ص٦٨.

٣٢- انظر نماذج أخرى من التناص التاريخي قديماً وحديثاً مثلاً:

"ممنوع إشعال النيران: قلت لسنا قوم جساس، ص ٥٧، إشارة إلى الفتنة في حرب البسوس في العصر الجاهلي.

وكذلك:

"وأعلنت جمهورية الشجرة الفاضلة... (مروا بأمر الهربيد) ص٦٧، إشارة إلى أحداث "الرمثا" عام ١٩٥٦ بقيادة الهربيد.

وكذلك:

"ويخبركم (برناشتين) أن الهدف النهائي لا شيء، وأن لا دائم إلا الحركة" ص ٦٧.

وكذلك:

"مانديلا اجتاز خط النهاية قاطعاً الزمن بمسافة قياسية فصار حاضراً وصرنا شهوداً، طفل اختزل إحباطات السلف بحجر فصار حقيقة وصرنا ظلالاً..." ص٧٥.

إشارة إلى بطولة "مانديلا" في أفريقيا، وبطولة "أطفال الحجـــــارة" في الأرض المحتلة.

وغير ذلك كثير.

٣٣- هاشم غرايبة، رؤيا، ص ٧٤.

٣٤- المصدر نفسه، ص ٧٤.

٣٥- المصدر نفسه، ص ٧٥.

٣٦- المصدر نفسه، ص ٧٧.

٣٧- المصدر نفسه، ص ١٤.

٣٨- المصدر نفسه، ص ٤٦.

٣٩- المصدر نفسه، ص ٥٠.

٤٠- المصدر نفسه، ص ٤٩.

٤١- المصدر نفسه، ص ٤٩.

٤٢- المصدر نفسه، ص ٥٠.

٤٣- المصدر نفسه، ص ٥١.

٤٤- المصدر نفسه، ص ٥١.

٤٥- المصدر نفسه، ص ٥٢.

٤٦- المصدر نفسه، ص ٥١.

٤٧- المصدر نفسه، ص ٥١-٥٢.

٤٨- المصدر نفسه، ص ٤٩.

٤٩- المصدر نفسه، ص ٥٥-٥٦.

٥٠- المصدر نفسه، ص ٥٢.

٥١- المصدر نفسه، ص ٦٤.

٥٢- انظر أمثلة التناص الديني الأخرى في الرواية على سبيل المثال:

"والعصر، إن ما سوى الحياة لفي خسر" ص ٦٤.

"بل ران على قلوبهم ما كانوا يكسبون"، ص٧١.

إشارة إلى المجتمع الغافل "المحدر" والأمة "النائمة المستسلمة".

وكذلك:

"جنات عدن تجري من تحتها الأنهار" ص٦٦.

إشارة إلى الحلم والرؤيا لدى زيد.

وكذلك:

"محاولاً تمييز الخيط الأبيض من الخيط الأسود"، ص٧٧.

إشارة إلى قرار الراوي باختيار الطريق الصحيح وتجنب الطريق الخطأ، إلى غير ذلك.

٥٣- يمكن اعتبار هذا التناص الديني تناصاً تاريخياً أيضاً، لكننا أدرجناه في هذا المجال لأن دلالته في السياق الروائي دينية لا تاريخية بالدرجة الأولى.

٥٤- هاشم غرايبة، رؤيا، ص٧٧.

٥٥- المصدر نفسه، ص٧٥.

٥٦- المصدر نفسه، ص ٧٧.

٥٧- المصدر نفسه، ص ٣٠.

٥٨- المصدر نفسه، ص ٣٠.

٥٩- المصدر نفسه، ص ٣٢-٣٣.

٦٠- محمود درويش، ديوان: حصار لمدائح البحر، الدار العربية للنشر، عمان، ١٩٨٦، من قصيدة "بيروت" ص٦٧، يقول فيها:

بيروت خيمتنا

بيروت نجمتنا

بيروت خيمتنا الأخيرة

بيروت نجمتنا الأخيرة

٦١- هاشم غرايبة، رؤيا، ٣٨.

٦٢- المصدر نفسه، ص٤٧.

٦٣- أمل دنقل، الأعمال الكاملة، مطبعة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٧، من قصيدة "لا تصالح" والتناص هنا مأخوذ من المقطوعة الشعرية التالية:

"هل يصير دمي –بين عينيك– ماء

اتنسى ردائي الملطخ

تلبس –فوق دمائي– ثياباً مطرزة بالقصب

إنها الحرب

لكن خلفك عار العرب

لا تصالح ولا تتوخ الهرب ص ٣٢٥.

٦٤- محمود درويش: الأعمال الكاملة، بيروت، دار العودة، ط١، (١٩٨٤). والتناص هنا مأخوذ من قصيدة "عن إنسان" من ديوان أوراق الزيتون (١٩٦٤) حيث يقول:

"يا دامي العينين والكفين

إن الليل زائل

لا غرفة التوقيف باقية

ولا زرد السلاسل

نيرون مات و لم تمت روما

بعينيها تقاتل

وحبوب سنبلة تموت

ستملأ الوادي سنابل، ص١٣.

٦٥- هاشم غرايبة، رؤيا، ص٥٢-٥٣.

٦٦- المصدر نفسه، ص ٥٣.

٦٧- المصدر نفسه، ص ٥٥.

٦٨- المصدر نفسه، ص ٦٣.

٦٩- المصدر نفسه، ص ٦٩.

٧٠- المصدر نفسه، ص ٧١.

٧١- المصدر نفسه، ص ٧١-٧٢.

٧٢- المصدر نفسه، ص ٧٣.

٧٣- انظر أمثلة التناص الأدبي في الرواية

الإشارة إلى كتاب "أعمدة الحكمة السبعة" ص ٤٥.

وكذلك بيت المعري:

عللاني فإن بيض الأماني فنيت والزمان ليس بفان ص٥٠

وكذلك:

الإشارة إلى قصيدة محمود درويش "نشيد الظل العالي" ص٥٩.

٧٤- هاشم غرايبة، رؤيا، ص٧٤-٧٥.

٧٥- المصدر نفسه، ص ٧٤.

٧٦- المصدر نفسه، ص ٧٤-٧٥.

٧٧- ربما يشير السياق الروائي هنا بشكل خفي أو رامز إلى التحول الذي حدث في أوروبا الشرقية والاتحاد السوفييتي والتخلي عن النظرية الشيوعية.

٧٨- هاشم عرابية "رؤيا" ص ٧٥، وقد تكون هذه إشارة أيضا إلى مؤسسي النظرية الاشتراكية والشيوعية أمثال ماركس ولينين.

٧٩- المصدر نفسه، ص٧٧.

٨٠- المصدر نفسه، ص ٢٣.

٨١- المصدر نفسه، ص ٢٣.

٨٢- المصدر نفسه، ص ٢٣.

٨٣- المصدر نفسه، ص ٥١.

٨٤- المصدر نفسه، ص ٥٢.

٨٥- المصدر نفسه، ص ٥٣-٥٤.

٨٦- مقطع من القصيدة.

٨٧- رؤيا، ص ٣٩.

٨٨- المصدر نفسه، ص ٥٥.

٨٩- المصدر نفسه، ص ٥٢.

٩٠- المصدر نفسه، ص ٦٥-٦٦.

٩١- المصدر نفسه، ص ١٤.

٩٢- المصدر نفسه، ص ٢٠.

٩٣- المصدر نفسه، ص ٥٣-٥٤.

٩٤- المصدر نفسه، ص ٧٠.

٩٥- المصدر نفسه، ص ٧٢-٧٣.

٩٦- المصدر نفسه، ص ٧٠.

٩٧- انظر مناقشة "التناص الديني" في هذه الدراسة.

٩٨- أمثلة تناص الفكر السياسي في الرواية:

الإشارة إلى "مانديلا" في أفريقيا ص ٧٥.

الإشارة إلى "الانتفاضة" في الأرض المحتلة ص ٧٥.

الإشارة إلى "شارون" وبعض القادة اليهود ص ٤٦، ٤٩، ٦٠.

الإشارة إلى الفقر في الهند والسودان وأبعاده السياسية، وكذلك الثورة الإيرانية وحرب لبنان ومعاهدة "كامب ديفيد" وغير ذلك، ص٣٢-٣٣ إلى غير ذلك.

٩٩- هاشم غرايبة، رؤيا، ص١٣.

١٠٠- المصدر نفسه، ص١٣.

١٠١- المصدر نفسه، ص ٣٨.

١٠٢- المصدر نفسه، ص ٥٧.

١٠٣- من التناصات الأخرى في "فكر" التجربة الاشتراكية، قول الراوي: "البناء الفوقي انعكاس لقاعدة البناء التحتي" ص٤٠.

١٠٤- هاشم غرايبة، رؤيا، ص٤٩.

١٠٥- المصدر نفسه، ص ٥٢.

١٠٦- المصدر نفسه، ص ٥٤.

١٠٧- المصدر نفسه، ص ٦٢-٦٣.

١٠٨- المصدر نفسه، ص ٧٠.

١٠٩- المصدر نفسه، ص ٤٦.

١١٠- المصدر نفسه، ص ٢٣.

١١١- المصدر نفسه، ص ٢٦.

١١٢- المصدر نفسه، ص ٦٩.

١١٣- المصدر نفسه، ص ٦٦.

١١٤- المصدر نفسه، ص ٧٠-٧٢.

١١٥- المصدر نفسه، ص ٦٠-٦١.

١١٦- المصدر نفسه، ص ٤٤-٤٥.

١١٧- المصدر نفسه، ص ٦٦-٦٧.

١١٨- المصدر نفسه، ص ٦٤.

١١٩- المصدر نفسه، ص ٥١.

١٢٠- المصدر نفسه، ص ٥٢.

المصادر والمراجع (تناص الراية)

١- كتب عربية:

-أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ط٣، القاهرة، مكتبة مدبولي، ١٩٨٧.

-صبري حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة ألف، القاهرة، ١٩٨٤.

-صلاح فضل: شفرات النصّ، القاهرة، دار الفكر، ١٩٩٠.

-محمود درويش: الأعمال الكاملة، بيروت، دار العودة، ص١١، ١٩٨٤.

-هاشم غرايبة: رؤيا، إربد-الأردن، دار قدسية للنشر والتوزيع، ١٩٩٠.

٢- كتب مترجمة:

-انجينو، مارك: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ت: أحمد المديني، بغداد ١٩٨٧.

-تودوروف، تزفيتان: نقد النقد، ت: سامي سويدان، بيروت، الإنماء القومي، ١٩٨٦.

-راي، وليم: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ت: يوئيل يوسف عزيز، بغداد، دار المأمون، ١٩٨٧.

-فوكو، ميشيل: الخطاب الادبي، ت: محمد سبيلا، بيروت، دار التنوير، ١٩٨٤.

٣- كتب أجنبية:

- Barhes, Roland: S/Z, An Essay, Seuil, Paris, 1970.
- Culler, Jonathan: Structuralist Poetics, Cornel Univ. Ithcaca, N.Y. 1975.
- Greimas, A.J. Semiotica, Trd. Madrid, 1982.
- Harary, Josue. Ed. Textual Strategies, Cornel Univ, Ithaca, N.Y. 1979.
- Kristiva, Julia: Semiotica, Trd. Madrid, 1981.

التناص في الشعر

دراسة تطبيقية لنماذج التناص ودلالاته

في قصيدة

"راية القلب" لإبراهيم نصر الله

مقدمـــــة:

قصيدة "راية القلب" لإبراهيم نصر الله من ديوانه الأخير "حطب أخضر"[1] "ملحمة" شعرية حديثة (جاءت في ٦٣٥ سطراً)[2] وتوافرت فيها عناصر إبداعيـــة متعددة على صعيدي اللغة الشعرية المؤثرة والرؤية الفكرية العميقة.

في ملحمة / قصيدة "راية القلب" محاورات واصطدامـــات واشـتباكات عديدة بين الشاعر والموت، تجسد حرباً ضروساً بين الحياة والموت، وتطرح موقفـاً فكرياً عميقاً قائماً على حتمية انتصار الحياة في نهاية المطاف على الرغم من كسب الموت عدة معارك أو جولات في هذه الحرب الشرسة الطويلة (بين العرب واليـهود في فلسطين وخارجها).

ويظهر الموت في هذه المواجهة في صور كثيرة وأشكال مختلفة، تتخّفى وراء أقنعة متنوعة متغيرة. فالموت أساساً هو هذا العدو الذي احتـــل الأرض وشـرد النـاس ولاحقهم في منافيهم وترحالهم في كل بقاع الأرض والمـــوت في قناعـه الآخر هو الأفعى/الشيطان الذي أخرج آدم وحواء من الجنة. وهو كذلك الأفعـى التي سرقت عشبة الحياة من جلجامش[3] وهو الوحش الذي قتل "تموز" ومزج دمـه بالتراب[4] ويختفي الموت وراء أقنعة أخرى، فالموت هو الخيانة وهـو "ســراقة"[5] والموت هو المجازر والمذابح وهو كذلك السلطة القامعة والأخ القاتل (قابيل)، وهـو كذلك "نيرون" و"التتار" و"شارون" وغير ذلك[6].

أما الحياة، الطرف الآخر في هذه الحرب الطاحنة مع الموت، فتظهر أيضاً في أشكال وصور عديدة: فهي الطبيعة بخصوبتها وتدفقها وسننها وحتمية انتصارها على الموت. فهي الربيع الذي يدحر الجدب والقحط والموت أو "الخريف" (كما في أسطورة تموز)، والحياة/الطبيعة هي العشب والزهر والزنبق والسوسن والإقحوان والشمس التي تدحر الموت حتى لو أحرقها هذا الموت/العدو مرة، ودمرها مرة أخرى، فإنها لن تفنى بل ستنبت الأرض وتعود الطبيعة، ثانية وثالثة... وهكذا، حتى يندحر الموت و"ينتحر"[٧].

وتظهر الحياة أيضاً في صورة السيف والقوة والمقاومة وقوافل الشهداء والعمليات الانتحارية البطولية "دلال ولينا" وآخرين[٨] ولن تكف الحياة، كما يؤمن الشاعر، عن المقاومة والمواجهة مهما خسرت من معارك ضد الموت/العدو، لأنها ستربح الحرب في آخر الأمر ولأنها حتمية تاريخية ولأنها قانون الطبيعة.

والحياة هي المطر الذي قد ينحبس ويتأخر حيناً، وقد تجدب الأرض ويرتع الجفاف والموت حيناً آخر ولكن المطر يترل، مهما طال انحباسه، ليقهر الموت والجدب والجفاف. والحياة بقاء وعطاء وغريزة وتعلّق، والرحلة طويلة والحرب سجال، لكن حب البقاء وتعلق الإنسان بالحياة وإيمانه بحقه مظاهر تشير إلى استمرار الحياة من فجر التاريخ وانتصارها على الظلام والموت والباطل على الرغم من الدمار والفتك والبطش الذي يلحق ببني البشر.

تلك هي مظاهر هذه الحرب المستعرة ما بين الحياة والموت، ما بين الشاعر والعدو، ما بين صاحب الأرض والحق وبين المحتل الهمجي، في قصيدة "راية

القلب... التي تجسّد رؤية واعية عميقة لحركة التاريخ وجدلية الصراع ما بين الحياة والموت من منظور فلسفي منطقي واقعي.

ويبرع إبراهيم نصر الله في توظيف كثير من الطاقات الفنية التي يمتلكها على صعيد التشكيل الشعري واللغة الشعرية والصورة واستحضار الأسطورة والتراث والترميزات المنسقة المدهشة في عالم القصيدة وفضائها، لتجسيد رؤيته الفلسفية والفكرية المبنية على حتمية انتصار الحياة على الموت والحق على الباطل والخير على الشر.

وتجسدت هذه الطاقات الفنية في توظيف تناصات كثيرة من مثل أساطير "تموز" و"جلجامش" و"يولسيس" و"فينوس" لتعميق رؤيته وتعزيز موقفه المنتصر للإنسان وحقه في الحياة، كما تجسده مغازي هذه الأساطير ودلالاتها.

كما وظف الشاعر تناصات أخرى دينية وتاريخية وأدبية من مثل: إغواء آدم وحواء، وقصة قابيل وهابيل وهجره النبي (ص) وتاريخ روما ونيرون وبغداد والتتار ثم السياب و"أنشودة المطر"، لتصب كلها في جدلية الصراع ما بين الموت والحياة وتثري رؤية الشاعر وتدعم طرحه الفكري المتشبث بانتصار الحياة وتجددها واستمرارها، فالشعراء المحدثون، كما يقول كمال خير بك "استطاعوا أن يشحنوا الكلمات الدارجة بطاقات رمزية جديدة، فقد تحقق هذا، في جانب كبير منه، بفضل اقتران هذه الأسماء بمراجع تاريخية أو أسطورية... إذ تستحضر أساطير أدونيس وتموز وعشتار... في تعابير الخصب والنماء وتجدد الحياة"[٩].

وقد حشد الشاعر طاقات فنية أخرى وأساليب وتقنيات مختلفة فجّرت طاقات اللغة الشعرية والصورة المدهشة والإيقاعات المنسجمة المنتشرة في معظم مقاطع القصيدة، كما سيتضح في أثناء التحليل والتطبيق، وكانت ملامح الشعرية في القصيدة متسقة ومنسجمة ومواكبة لمضامينها ورؤاها إلى درجة الالتحام والتمازج والاندغام ما بين الرؤية والأداة أو الشكل والمضمون أو الدال والمدلول. وكان عالم القصيدة بسياقاتها المتنوعة وفضاءاتها الواسعة وآفاقها المفتوحة قد احتوى التناصات المختلفة وصهرها في نص شعري متماسك متناغم مبدع.

(١) التناص الأسطوري

١. أسطورة تموز

٢. جلجامش

٣. عوليس (يولسيس)

٤. فينوس

(١) التناص الأسطوري[١٠]

ونعني بالتناص الأسطوري، استحضار الشاعر بعض الأساطير القديمة وتوظيفها في سياقات قصيدته لتعميق رؤية معاصرة يراها الشاعر في القضية التي يطرحها فيستعين بأسطورة ما تعزز هذه الرؤية، بحيث يأتي هذا التناص أو التوظيف أو الاستعانة بالأسطورة منسجماً مع سياق القصيدة وفيه إثراء وتجديد وتعميق للأبعاد الفكرية والفنية فيها، يقول عز الدين إسماعيل في هذا الصدد، وفي الأسطورة "يجسم الإنسان وجهة نظر شاملة في الحقيقة الواقعة"، ويضيف، و"تخضع رموز الأسطورة لمنطق السياق الشعري فالعناصر الرمزية التي يستخدمها الشاعر المعاصر، بعد أن يستكشف لها بعداً نفسياً خاصاً في واقع تجربته الشعورية. معظمها مرتبط بالأسطورة أو القصة القديمة بالشخوص أو بالمواقف وهذه الشخوص أو المواقف إنما تستدعيها التجربة الشعورية الراهنة لكي تضفي عليها أهمية خاصة.."[١١].

١- أسطورة تموز

يوظف إبراهيم نصر الله أسطورة تموز في قصيدة "راية القلب" في سياق الحرب التي يديرها في كل أجزاء القصيدة بين الموت والحياة. ويجسد تناص أسطورة تموز في القصيدة رؤية الشاعر لواقع الصراع بين عناصر الحياة المتمثلة في "عودة الربيع والخصوبة والولادة من جديد" وأقنعة الموت المتمثلة في "الجفاف والقتل والاحتلال" وهذا الصراع صورة عن الحرب والمواجهة ما بين الشاعر/الحياة والعدو المحتل/الموت. يقول الشاعر مخاطباً الموت:

تسللت من أين؟

أين ولدت؟!

وكيف تكاثرت...

كيف استطعت

أن تغافل أجدادنا

كيف باغتّ "تموز"

كيف تخفيت في ثوب أفعى[١٢]

وتنطوي أسطورة تموز على ثنائية الصراع ما بين الموت والحياة، ما بين المحتل وصاحب الأرض، حيث غافل المحتل/الموت/الوحش غافل صاحب الأرض/الشاعر/تموز... فقتله وشرده ووزع دماءه واحتل أرضه. لكن تموز قادم منبعث ثانية من موته ودمائه ليحيا ثانية وينشر الربيع ويطهر الأرض ويطرد المحتل ويقتل "الوحش الأسطوري":

نهضت وناديت:

فليكن السهل قمحاً

وهذي التلال شجر

ولتكن الريح سفحاً

لأقطف هذا الثمر

...

فاخضرت الأرض ثانية

...

ونحيا وما زلت تنتحر[١٣]

والشاعر مثل تموز، يموت ويحيا، يجف ويزهر في معارك وحولات مختلفة، لكنه في آخر الحرب يحيا ويزهر وينتصر في حين يموت المحتل وينطفئ ويندحر. فمن دماء الشهداء تُروي الأرض وتخضر وتحيا ثانية ومن حتمية الربيع والمطر وعودة الحق يغيب الجفاف والموت والقاتل.

فالعدو يلجأ إلى المباغتة والمخادعة لينال من خصمه، هكذا فعل الوحش بتموز وهكذا فعل اليهود في فلسطين، لكن عودة تموز موسمية، مرتبطة بالربيع والمطر والخصب، وكذلك يرى الشاعر، أن عودة الشعب المبعد... المنفي عن أرضه حتمية وإن تحرره من المحتل وعودته إلى الحياة ثانية هي مثل عودة الربيع بعد جفاف الخريف.

٢- أسطورة جلجامش[١٤]

وتتناص أسطورة جلجامش وتوظف في القصيدة لتجسّد بعداً آخر من أبعاد هذه الحرب الضروس الدائرة ما بين عناصر الحياة وأقنعة الموت كما يراها الشاعر. يقول:

كيف تخفيت في ثوب أفعى
وغرّبت "جلجامش البابلي" عن الغد
والخطوة القادمة
وقوّضت أسوار "أور"
لتصبح يا موت من بعدها عاصمة[١٥]

فعناصر الحياة المتمثلة في جلجامش وبحثه عن عشبة الحياة والخلود (التي تجسد الشاعر وشعبه وبحثهما وكفاحهما من أجل التحرر والبقاء) تجابه أقنعة الموت والدمار المتمثلة في الأفعى التي سرقت تلك الحياة (والتي تجسد العدو المحتل الذي سرق الأرض وشرد الناس وقتل أحلامهم)، لكن الحرب قائمة وممتدة، يرى الشاعر، فإن خسر جلجامش/الشاعر معركة فإنه لا بد أن يربح الحرب في آخر المطاف، وان دمّر الموت مدينته "أور" فإنه سيبنيها ثانية مثلما ستُبنى" فلسطين" ثانية،وطن الشاعر، يقول إبراهيم نصر الله للموت/ العدو:

نلاقيك فلتتقدم إذن...
وناديك: ها نحن دوماً هنا
فمن أي زاوية سوف تخرج ريحاً علينا
وتقلعنا؟
وتغافلنا؟
وكل الجهات منازلنا
ولو شاء جلجامش البابلي لردك عن روحه
وحدها...
ولكنه عاد بالعشب عاد لنا كلنا
هذا صدى "أور" في روحنا
"ويعبد" تحضر داخلنا...(١٦)

إذ يدير الشاعر في هذا المقطع معركة أخرى بين جلجامش والأفعى، بين الشاعر والعدو، بين الحياة والموت، حيث ينتصر هذه المرة، إذ تعشب الأرض

ونحضر "يعبد" بلدة انشاعر/ وطن الشـــاعر، فـالعدو لا يسـتطيع "اقتـلاع" و "استغفال" الشاعر وشعبه كل مرة، فهو ان "غافل الأجداد في المـاضي ونجـح في احتلال الأرض وطرد الناس وسرقة عشبة الحياة"، فإنه هذه المرة يحاصر بالمقاومـة والرفض والاتحاد، فيندحر وينتحر ويرحل؟

فما حدث في "أور" و "فلسطين" حيث ضاعتا من جلجامش والشـاعر، لـن يطول هذا الضياع ويمتد إلى مالانهاية، بل ستتغير الأحوال وتتجـدد الآمـال ويتمكن جلجامش مثلما سيتمكن الشاعر من طر د العدو ودحره وفـق قـانون الطبيعة وسنّة الحياة وانتصارهما على الموت، فشبح الموت الذي سيطر علـى "أور" جلجامش في الماضي، وانتشر في ليل "يعبد" و"حيفا" في الحاضر، سيتبدد ويتلاشى. ليغدو صـدى في المستقبل ويستبدل هذا الموت بالعشب والحياة والحرية.

٣- أسطورة يولسيس

وتستحضر أسطورة يولسيس (عوليس) في قصيدة "راية القلب" لتجسـد معركة أخرى من معارك الحرب المستعرة ما بين الموت والحياة، حيـث تشـتبك عناصر الحياة مع أقنعة الموت، مرة أخـرى، ويكـون النصـر في هـذه الجولـة للحياة/للشاعر/ليولسيس.

وتدور رحى هذه المعركة في البحـر، وتتـم المواجهـة بـين الشـاعر والعدو/الحياة والموت في البحر الصاخب، حيث يتناص أبحار يولسيس وغيابه عـبر الأمواج الهائجة لسنوات طويلة ثم عودته وانتصاره مع سياق المواجهة البحرية بـين الشاعر والأعداء، وقد حمل "يولسيس" الرمز هنا تجربة الشاعر ومعاناته الخاصـة في

واقعه، الأمر الذي جعل الشاعر يستحضره في هذا السياق "فمثل هذه الشخصيات الرمزية... تحمل عن الشاعر عبء التجربة الشخصية من جهة "وفي الوقت نفسه قد حملت معها وجهها الشمولي في التعبير عن التجربة الإنسانية العامة أو عن وجه من وجوهها من جهة أخرى"[١٧].

ويجسد بصر الله هذه المعركة "البحرية" التي يتحد فيها الشاعر/يونس قراراً على النحو الآتي:

قال: ألقاك في البحر
قلت: ألقاك في البحر
قلت: يا بحر فينا المدى يتحد
أنا الشيخ
والطفل...
...
يا بحر هات يدك
لكي أرتقي فرحاً زرقتك
هدأ البحر
يا بحر
هاسفني... عوديّ نحو نصفي
ونصفي ماء
...
فاندفع الموت

يا موت عد

قلت: فلتكن الحرب يا موت فلتكن الحرب

... قال: أنا الجزر

قلت: أنا المدّ

اندفعنا... اختلطنا

...

قلت: يا حب خذ بيدي الآن

وتجمع فينا صباح... صغار

حدائق... خيل مدى لا يحد

...

سقطت من يد الموت وجهته

وأعاصيره

قال: إني العدو وما من صداقتنا الآن بد

قال عوليس: لا

هتف الموت فلتتسع خطوتي[١٨]

وسواء كانت هذه المعركة تشير إلى واحدة من المواجهات الدامية مع العدو أيام الاجتياح الإسرائيلي للبنان أو ما تلا ذلك من معارك براً وبحراً وجواً مع القوى الوطنية، حيث خسر العدو بعضها على الرغم من نجاحه فيما بعد في إخراج معظم قوى المقاومة من لبنان[١٩]، فإن معركة البحر هذه انتهت لصالح

الشاعر/يولسيس/الحياة، إذ يلجأ العدو إلى المهادنة المؤقتة وطلب التفاوض متلمساً يحدث عند كل مرة يخسر فيها العدو معركة في هذه الحرب الواسعة المستمرة.

ويلتقي الخصمان: الشاعر والعدو في البحر، بعد تهديد ووعيد، إذ يتردد كل منهما عبارة "ألقاك في البحر" وعندما يلتقيان وقد حشد كل أسلحته واستعد للمواجهة، يطلق الموت/العدو "أعاصيره ورياحه وذئابه" ضد الشاعر /البحار/ المقاوم بينما يستجمع الشاعر قوى الحياة المختلفة –قوى الحب والطبيعة الحدائق والخيل والسيف– ويواجه أسلحة الموت ثم يهزمها، فالحياة أقوى من الموت. وتسقط أسلحة العدو "وأعاصيره" فيطلب الهدنة والتفاوض والعيش معاً "ما من صداقتنا بد" لكن الشاعر/يولسيس، وقد عرف عدوه، وخبره يدرك أن العدو يكذب ويناور ويخادع حتى إذا ما رصّ صفوفه وجمع قواه المبعثرة انقض ثانية ليفتك بالناس والبحر والحياة. ولذا "قال عوليس: لا" ورفض التفاوض والتهادن والتحادث.

وتوظف أسطورة "يولسيس" وتتناص في هذا السياق تناصاً متناغماً منسجماً مع رؤية الشاعر لطبيعة هذا الصراع بينه وبين العدو. و"بنلوب" تنتظر عودة "يولسيس" بعد غياب طويل، وكل قوى الشرّ والطمع تقنعها بموته وتيهه في أعماق البحار، لكن "بنلوب" /الحب/ الأرض ترفض كل ذلك... وتنتظر... وتنتظر... ويحدث الجزر والمد، ويواجه "يولسيس" الأعاصير والأمواج والأخطار، وتواجه المقاومة الأعداء وأصدقاء الأعداء وخونة آخرين، وتهزمهم في هذه المواجهة، وكذلك يهزم "يولسيس" أعداءه وأخطاره ويعود إلى "بنلوب" ليحررها من الشر المتربص بها ويعيدها إليه، مثلما يعيد الشاعر/المقاومة أرضه

بحلمه وثورتـــه المشتعلة ويخلصها من الشر المحدق بها ويضمها إليه ويتمسك بهـا مرة أخرى تنتصر الحياة على الموت، وينتصر الحق على الظلم في هذه المعركة، لكن الحرب طويلة وفيها عشرات المعارك[٢٠].

٤- أسطورة فينوس[٢١]

ويوظف إبراهيم نصر الله أسطورة فينوس في سياق المواجهة ما بين عنـاصر الحياة وأقنعة الموت، مثلما وظف الأساطير السابقة: تموز وجلجامش وبولسـيس، وتتناص أسطورة "فينوس" رمز الحب والحياة مع واقـــع الصـــراع بـــين الشـــاعر والعـــدو، بين الحب والكراهية، بين الحياة والموت، الذي تقوم عليه هذه الحـــرب الطويلة التي يديرها الشاعر ويرسم جولاتها ومعاركها المتعددة، يقول إبراهيم نصـــر الله:

هتف الموت فلتتسع خطوتي
وليكن حقلكم رمل "نجد"
وليكن وجه "فينوس" في الحدقات رمد
ومضى فتصاعدت، قلت لنا جولة
ومضى
حين عدنا مع الصبح نحو السواحل
قالت "دلال"
انظروا تلك حيفا
انكساراته وصلت قبلنا
وأشارت إلى كومة من زبد[٢٢]

يجسد الشاعر هنا صور المواجهة القائمة على ثنائية الصراع ما بين الحب والموت، ما بين البحر ورمال نجد ما بين الحب/العطاء وبين الحقد/الجدب. وقد "وسع" الموت "خطوته" وتوسع العدو في حربه وخرابه، منا لبحر إلى الحقل إلى الصحراء، من القتل إلى النفي إلى التشريد لكن الحب أقوى، و"فينوس" تفتح العيون وتبعد "الرمد"، وتهاجم "دلال" العدو هجوماً انتحارياً، وتقدم المقاومة فوق الشهداء، فيظهر وجه "فينوس" ويطل وجه "حيفا"، ويلتحم الشاعر/الحب/المقاوم/الفتاة المتفجرة/ الشهداء، يلتحمون بالأرض فيشرق الوطن. ثم يحضنهم البحر ويلفظ الأعداء زبداً على شواطئه منكسرين ذليلين.

وتقوم رؤية إبراهيم نصر الله في مثل هذه المواجهات على إيمانه العميق بحتمية انتصاره وانتصار قضيته إذا أخذت هذه القضية مأخذ الجد، وأدرك الناس أنها قضية حياة أو موت. ولهذا يرى أن العمليات الانتحارية التي يقوم بها الفتيان والفتيات من الوطنيين والثوريين فداءً للوطن، هي وسائل ناجعة مجدية لتحقيق النصر ودحر العدو في آخر المطاف، وقد ربح الشاعر هذه المعركة مع الموت، أو كسب شعبه هذه الجولة من الحرب ضد العدو بسبب هذا الافتداء وتلك التضحيات الحقيقية التي تجسد للقريب والبعيد إيمان الشعب بحقوقه واستحالة التفريط بها مهما طال الزمن وضاق الخناق وتفاقم البطش والتعذيب والتشريد والقتل.

واستحضار "فينوس" في سياق هذا الصراع يوضح أيضاً إيمان الشاعر بأن البقاء للحياة والحب والفناء للعدو والموت. فكم أفنى العدو من شعبه، لكن هذا الشعب يتزايد ويرتفع صوته عاماً تلو عام، وكم أفنى الموت من البشر عبر تاريخ

البشرية، لكن البشر يتزايدون والحياة تبقى وتتطور وتتسع، فلابد إذن أن ينتصر الحب وتنتصر الحياة وتظل "فينوس" الأبقى والأكثر حضوراً وإشراقاً وجمالاً. وهي رؤية عميقة، كما أشرنا سابقاً، يراها الشاعر في هذه القصيدة لحركة الحياة والبشر والتاريخ.

(٢) التنـــاص الديـــني

١. آدم وحواء

٢. يثرب وهجرة النبي (ص)

٣. سراقة

٤. قابيل وهابيل

(٢) التناص الديني

ويعني التناص الديني استحضار الشاعر بعض القصص أو الإشارات التراثية الدينية وتوظيفها في سياقات القصيدة لتعميق رؤية معاصرة يراها في الموضوع الذي يطرحه أو القضية التي يعالجها. ويفترض في هذه التناصات أن تنسجم مع النص الجديد وتعمقه وتثرية فنيا وفكريا. والتناص والاقتباس والتضمين من التراث أساليب فنية توظف لبلورة الحاضر من خلال تجربة الماضي وتستحضر لتعزيز موقف الكاتب من الرؤى والمفاهيم التي يطرحها أو يثيرها في نصه.

١- آدم وحواء

وينسجم استحضار قصة خروج آدم وحواء من الجنة مع عناء قصده "رابعة القلب" القائم على ثنائية الموت والحياة وصراع الشاعر مع الموت بأقنعته ووجوهه المختلفة، ودلالة خروج آدم وحواء من الجنة واضحة في القصيدة حيث تجسد خروج الفلسطينيين (أو الشاعر الناطق باسمهم) من أرضهم او جنتهم. وابراهيم نصر الله يوظف هذا الخروج توظيفاً ينسجم مع سياقات قصيدته القائمة على تعدد أقنعة الموت وتغير أشكاله قديماً وحديثاً، فالموت هو العدو وهو الشيطان وهو الأفعى وهو الوحش... إلى غير ذلك. والموت/العدو ينجح "مؤقتاً" في دحر الحياة، لكن الحياة أبداً تنتصر وتتجدد وتستمر. يقول مخاطباً الموت:

كيف استطعت؟
أن تغافل أجدادنا

كيف غافلت آدم
كيف تسللت برداً إلى صدر حواء
هل شعلة الحب بينهما انطفأت
وأصبحت ياموت ظليهما[٢٣]

وهذه إحدى الجولات التي يكسبها الموت في مواجهة الحياة أو إحدى المعارك التي يكسبها العدو، خداعاً ومغافلة، في الحرب الواسعة الطويلة مع الشاعر وشعبه، فقد نجح الموت (الشيطان والأفعى) في إغواء آدم وحواء وخداعهما ومن ثمّ إخراجهما من الجنة، مثلما نجح العدو المحتل في إخراج الشاعر وأهل وطنه من أرضهم وبيتهم.

لكن شوق آدم وحواء وشوق كل البشر يكمن في حلم العودة إلى الجنة ثانية، مثلما هو شوق الشاعر وشعبه الكامن في العودة إلى جنتهم ووطنهم، مرة أخرى، يدير الشاعر في هذا التناص بين الخروج من الجنة والخروج من الوطن في عالم القصيدة، يدير حرب البقاء والفناء وصراع الحياة والموت، وينتصر الشاعر للبقاء وللحياة في المراحل القادمة وإن كان العدو قد سيطر في مرحلة قائمة ظالمة توج فيها الموت والفناء والخراب على وطنه.

فالشاعر/الشعب/الأمة ستنهض ثانية والبقاء لها:

أنا الطفل ما زلت أطبق كفي
على جملة-زهرة في الكتاب
وآوي إلى "كرملي"
وأحرّض هذي الرياح

وأطلقها من أعنتها

أنا الطفل

يا أبتي... فاستعذ بي

دمي عاصف

وجموحي عقاب

إن الطفل يا أبتي

فاستعذ بي

توكأ عليّ

انتصب(٢٤)

فللشاعر المرحلة القادمة وللأجيال التي تقاوم الموت، حياة جديدة وللوطن بعد عودة محتومة، وعلى هذا الأب/التاريخ/الحق/الوطن أن يؤمن بهذا الطفل الجيل القادم/ المستقبل/الحق/العودة... ويؤمن بعودتهما إلى الجنة/ الوطن منتصبين منتصرين ملتحمين، مهما طال الزمان وعمّ البلاء.

٢- يثرب وهجرة النبي (ص)

ويستحضر إبراهيم نصر الله دلالات الهجرة النبوية إلى يثرب "المدينة المنورة" وأبعاد "طلع البدر علينا" وأحلام النبي والمهاجرين بالعودة إلى مكة المكرمة لتتناص مع عالم قصيدته وسياقاتها المشابهة راصداً هجرته وهجرة شعبه من وطنهم "فلسطين" ومشيراً إلى مفارقات هذه الهجرة وتداعيات أحلام العودة. يقول الشاعر:

ودارت بنا الأرض
جاء لنا الموت
قلنا لنا أين حيفا
ولم يك هذا سؤال
وأصبحت الأرض منفي
يطول الرحيل إلى أرض "يثرب"
مكة أبعد من خطوتي
إيه يا حب "يثرب" تنأى
إيه يا حب "يثرب" تأتي
قطعنا ثلاثين حزناً لندخلها مثلما ندخل القلب
لكنها الآن تنأى
شبابيكها حجر
والغناء على سورها حجر
أين هم؟
من يفضون حزن القصائد
إذ ينشدون هنا "طلع البدر"
يا حب قد طلع الموت[٢٥]

المنفى أو الهجرة في قصيدة "راية القلب" قناع من أقنعة الموت المختلفة التي يجسدها الشاعر في ثنائية الصراع بين الموت والحياة، ومثلما ظهرت أقنعة الموت في ثنايا القصيدة على شكل "وحش تموز" و"أفعى جلجامش" و"أفعى آدم وحواء"

بكلها صور رامزة للعدو المحتل، يظهر قناع الموت هنا على صورة المنفى والهجرة والشتات.

ونصر الله هنا يعمق الصراع مع العدو وينوعه، فهو يوظف أحداث الهجرة النبوية من مكة إلى المدينة بعد أن ضاقت الأرض بأهلها، فهاجروا تجنباً للموت والتعذيب، وقد هاجر الشاعر وكثير من أبناء وطنه تجنباً للبطش والقتل أيضاً. وهذا الفصل من فصول الهجرة القديمة والجديدة يجسد "جولة" ينتصر فيها العدو /الموت على الشاعر/ الحياة، وإن كان انتصاراً مؤقتاً.

في تشرد الشاعر وأبناء وطنه وتبعثرهم وهجرتهم من وطنهم إلى أرجاء العالم العربي وأماكن أخرى نائية، ابتعاد عن "حيفا" والأرض المغتصبة واقتراب من المنافي والرمال حيث "دارت الأرض" و"أصبحت منفى" و"طال الرحيل" وابتعدت مكة (فلسطين)"، بعد هذا التشتت والتبعثر.

لكن المفارقة الساخرة أن الهجرة الجديدة أو المنفى الجديد كانت آثارها تزيد الحزن حزناً وكانت أحداثها تزيد الجرح اتساعاً. ففي كثير من أماكن هجرة الشاعر وتشرد شعبه لم يكن هناك ما يخفف الحزن أو يداوي الجرح من مثل الترحيب في "طلع البدر علينا" بل كان الألم والحزن، وكانت شبابيك "يثرب ترحب" ولا أحد يغني "طلع البدر" وإنما "طلع الموت" في كثير من أنحاء هذا الوطن الكبير.

لكل هذا ابتعدت مكة عن أحلام المهاجرين أو ابتعدت فلسطين عن أحلام المهجَّرين، وعمّ اليأسُ والحزن والضّياع وغدت الأرض "منفى" و"ضنك

الموت" في داخل الوطن وفي خارجه لكن الأرض تمضي في دورانها وسنوات الهجرة/النفي تمرّ ثقيلة مؤلمة، وتلوح أحلام "فتح مكة" مثلما تلوح أحلام عودة الشاعر إلى وطنه، وتجدد الحياة دورتها وتسنّ الطبيعة سننها وتنصب الحياة ثانية لتواجه الموت، وتدور معركة جديدة بين الحياة والموت، بين الشاعر والعدو، يقول:

فاشعل الآن يا قلب ما شئت
من عتمة... ولتكن لي فضاء
وحصارك صمت وجرعة ماء
بيروت تحلم في فسحة
وتعلمنا حكمة الكبرياء
سأرتب يا حبّ في لحظة ساعدي وصفوفي
لكي أتجمهر
ثم أباغتهم
ليس من خلفهم
من حضور الذئاب بأسيافهم
من خيام الجيوش بأرواحهم
من مرور الخراب على صدرهم
وانحناءاتهم
مكة الآن أقرب
والنهر صوتي
وخلف "أريحا"
جبال أنادي فآتي وتأتي[٢٦]

والمواجهة هذه المرة شرسة بين الحياة والموت، بين المقاتلين والأعداء المختلين في "فصل" أو "معركة" الاجتياح وحصار بيروت، ويرى الشاعر أن عناصر الحياة قد سجلت صفحات بيضاء بطولية ضد عناصر الموت في تلك المواجهات الدامية الشرسة. وإن المقاتلين قد أبلوا بلاء حسناً ضد جيش مدجج شرس، كما يرى الشاعر أن هذا التحدي والصمود والمقاومة الطويلة في معارك غير متكافئة، هي نصر أكيد ويبشرى "لفتح مكة" أو لتحقيق حلم العودة إلى الوطن. على الرغم من "الخاتمة" الحزينة لفصول الاجتياح والحصار وخروج المقاومة جزئياً.

فلا بد إذن أن تستجمع الحياة عناصرها وأسلحتها وتتحدد ثانية وتتجمهر" و"تهاجم" و"تباغت" و"تنقض" لتقترب "حيفا" وتطل "أريحا"، وتلبي كل "جبال" الأرض المحتلة النداء. فدروس الحصار والبطولات المجهولة والتضحيات التي لم تكشف بعد وخسارات العدو الفادحة "باعترافه" كلها مؤشرات يراها الشاعر علامات "كبرياء" وإيمان بحتمية استعادة أرض الأحلام بعد هجرة طويلة مثما استعاد المسلمون مكة بعد الهجرة النبوية.

٣- سراقة[٢٧]

الخيانة أو الغدر قناع آخر من أقنعة الموت التي يواجهها الشاعر حيث يقيم معركة أخرى بين عناصر الحياة وأشكال الموت في عالم القصيدة. ويمضي الشاعر في تداعيات التناص التراثي والديني، ويستحضر قصة سراقة (الذي تبع النبي (ص) في أثناء هجرته ليقتله)[٢٨] ولم يستطع، ويقارن الشاعر بين مطاردة الأعداء المختلين

وملاحقة الشاعر وأبناء وطنه في هجرتهم ومنفاهم وشتاتهم، إذ يهدف العـــدو إلى القضاء على المقاومة في الداخل والخارج، يقول:

ويطول الرحيل إلى أرض يثرب
في العتم ألف سراقة خلفي
ناديت: عودوا
لم يعد منهم أحد
كانت الريح خلفي "سراقة"
ورمل الصحاري سراقة
قلت بيني وبين المدينة يومان
فلأتحامل على أخرى
فقلت أيا صاحبي قل لهم... قل لهم:
وألتفت
فما عاد لي صاحب
صاحبي الآن تابعهم
تعبي هدني... فنحتّ خطاي
وناديت: يا للخيانة
واقترب الموت
يا للخيانة
يا قلب لا تتوقف
ويا صدر للمم فتات الهواء

فاشعل الآن يا قلب ما شئت
من عتمة... ولتكن لي فضاء
إني أعود والف سراقة خلفي...[٢٩]

ينتقل إبراهيم نصر الله في هذه المقاطع إلى مواجهة أخرى مع العدو/الموت الذي يتخذ هذه المرة صورة الخيانة ويلبس قناع الغدر والخداع. والخيانة هنا مزدوجة، خيانة "الصاحب" الأخ والصديق المفاجئة، وخيانة العدو المرتقبة، فالخونة، الأعداء منهم والأصدقاء، يحاصرون الشاعر وأبناء وطنه ويلاحقونهم في كل كان يأوون إليه أو يهاجرون نحوه، مثلما فعل سراقة القدم... ويستنجد الشاعر بأخوته وصحبه في أنحاء العالم العربي وغيره، ولا أحد يجيب "فيهدّه التعب" ويقترب منه "الموت" فيصرخ "يا للخيانة" إذ يُترك في الساحة وحده... يُترك في الحرب وحده، ولكنه يتمسك "بقلبه" وبإيمانه بحتمية نجاته، ويشعل قناديل الحياة ويتجاوز أخطار "ألف سراقة" تطارده وتتبعه في الليل المعتم.

وإبراهيم نصر الله يعرّج في عرضه وسرده وتنويعاته لفصول مأساة الاحتلال على واقع المقاومة وفئاتها المختلفة خارج الأرض المحتلة في المهجر أو المنفى... ويقدم صورة محزنة للعالم العربي الممزق المتقلب، إذ تحاصر المقاومة في أجزاء كثيرة منه حصاراً يشابه حصار المحتل لها، وينشب اقتتال مفجع بين الأخوة والأصدقاء أشرس من القتال مع العدو الحقيقي المحتل. فما عاد صاحبي "صاحبي" بل أبشع من ذلك، يقول الشاعر، فقد غدا "صاحبي الآن تابعهم"، إذ انضم إلى الأعداء وقاتلني إلى جانبهم. وإشارة الشاعر في هذا المجال واضحة ومعروفة، وبخاصة ما حدث في لبنان وفي أماكن أخرى.

وتوظيف قصة سراقة في هذا السياق منسجم مع عالم القصيدة وفضائها وحركتها ومحتواها. فهي معركة من معارك الحرب الشرسة بين الشاعر والعدو، مثلها مثل معاركه مع أقنعة العدو/الموت الأخرى (وحش تموز، وأفعى جلجامش وأفعى آدم وحواء، والهجرة/المنفى إلى يثرب... وغيرها)، وهي من ثَمّ تصب في ثنائية الصراع بين الموت والحياة التي تجسدها سياقات القصيدة وعوالمها الرحبة.

٤- قابيل وهابيل:

ظاهرة اقتتال الأخوة في أجزاء كثيرة من العالم العربي هي أحد وجوه الموت التي يواجهها الشاعر في الحرب الشاملة التي تصورها القصيدة بين رموز الحياة وأقنعة الموت. وخير تجسيد لظاهرة "اقتتال الأخوة" المعاصرة هو استحضار الشاعر قصة قابيل وهابيل التي تعكس واقعاً عربياً مريراً متفسخاً، مزقته الخلافات الطاحنة والمصالح الضيقة والرؤى المتخلفة التي فتحت الطريق أمام أقنعة الموت لتنتشر وتتسع لتصل إلى درجة أن يقتل الأخ أخاه ويرقص فوق جثته.

ويستحضر نصر الله قصة قابيل وهابيل القديمة لتتناص مع سياقات قصيدته وتجسد رؤيته لواقع صراع الأهل في هذا الزمن المحزني. يقول:

وناديت: قابيل... أين أخوك؟

قال: لم أك حارسه

وتصاعد صوت دم في البراري

فناديت: قابيل لملم أخاك

مصر كانت لنا

مصر كانت لنا

قابيل دع جثة الموت عارية كي نراه
بعد "صبرا" انطفت هيبة...
فدع جثة الموت عارية كي نراه
ونقاتله في القيود
ودع جثة الموت...[٣٠]

قابيل القديم أخ قاتل، وجه من وجوه الموت الذي يطعن حركة الحياة لتعطيلها وإيقافها، وقابيل المعاصر، في عالم القصيدة مثلما هو في عالم الواقع، أخ قاتل أيضاً، ولكنه يتخفى بأقنعة موت كثيرة متنوعة، فيلبس قناع الخيانة مرة، ويلوذ بقناع مصالحة العدو مرة أخرى ثم يضع قناع الغدر مرة ثالثة، وهكذا تتعدد أقنعته ويصبح هناك أكثر من قابيل مسؤول عن دم أخيه المهدور، قابيل "صبرا وشاتيلا"، وقابيل "صفقات الصلح مع العدو" وقابيل "البراري والصحاري" وأقنعة أخرى لقابيل في أماكن أخرى كثيرة، وهابيل الأخ القتيل، الذي كان يواجه الموت بأقنعته المختلفة الأخرى، لم يحسب حساب أخيه، وكيف يحسب حسابه أو يجرؤ على التفكير في أن تتيه الطعنة من سنده وساعده "وأخيه" لكن الخنجر أوتي من مأمنه وغارت نصال الأخ في قلب أخيه، لا تدفنوه إذن، يصرخ الشاعر، لا تواروه التراب، بل دعوا "جثته عارية حتى نراه"، دعوها مكشوفة في العراء للغادي والرائح، للقريب والبعيد حتى تكون شاهداً على عصر امتثال الأخوة، وذكرى بشعة لسفك دماء الأهل فيما بينهم "دع جثة الموت عارية كي نراه".

وينتصر الموت/العدو في هذه الجولة، ويقتل هابيل هولُ المفاجأة أكثر من هول الطعنة، مثلما يترنح الشاعر من مفاجأة عدر الأخ أكثر من طعنته الحقيقية، ويظل قابيل المعاصر "أخاً لا بد منه"، فينادي عليه الشاعر، أخوه هابيل، كلُّ أحرار الأرض العربية، قوافل الشهداء، المدافعون عن الوطن والحياة... ينادون الأخ القاتل "قابيل... لمْ أخاك"، وقابيل يتصل يترك جثة أخيه "عارية" مورعة في بقاع كثيرة في هذا الوطن العريض، فلتبق الجثة مكشوفة إذن، يرى الشاعر، كي نراها... كي توخزنا وتذكرنا وتحركنا لتدب الحياة فينا ثانية لنواجه الموت من جديد، "ونقاتل في القيود... وفي انصياع الجنود... في الانقلابات... في هيئة الأمم.. البرلمانات"[٣١] ولتبدأ دورة الحياة ثانية في مواجهة الموت.

قابيل في سياق القصيدة يتواصل وينضم إلى أقنعة الموت السابقة: وحش تموز وأفعى جلجامش، وأفعى آدم وحواء وسراقة...، ويخارب رموز الحياة ويعطل دورتها حيناً وحيناً، ولكنه مهزوم، لابد، في آخر الحرب، الحياة أبقى وسلاحها أمضى وجريانها مستمر دائم، ومثلما يولد "تموز" من دمه، سيولد "هابيل" من دمه أيضاً، وسيواجهان قابيل والوحش والأفعى وسراقة. كما تواجه الحياة كل أقنعة الموت فتدحرها وتمضي.

(٣) التناص التاريخي

١. روما ونيرون

٢. المغول/التتار وبغداد

(٣) التناص التاريخي

١- روما ونيرون

يمضي إبراهيم نصر الله في استحضار نماذج الصراع بين المـــوت والحيـــاة، بين الفناء والبقاء، من عمق التاريخ وتجارب الشعوب، ويستدعي عـــالم قصيدة القائم على مثل هذه الثنائيات من الصراع، الذي يراه الشاعر مشابهاً لمـــا يحدث اليوم في واقعه وفي قضيته الرئيسية (قضية فلسطين)، يســـتدعي اســـتحضار قصة روما التي أحرقها نيرون لتتداخل وتتناص مع قصيدته التي تجسد قصة إحـــراق بيروت وشعبه بطريقة أكثر بشاعة وهمجية، يقول:

وتحسست قلبي
وأشعلت قنديل روحي
تجمعت... كي لا تمر السهام
وتشرع للموت نافذة للظلام
وتجمعت أكثر ثم صرخت
فأبصرت "روما" مجللة بالسواد
"وصبرا" موزعة
أي طفل قتيل ستحتضن الآن؟
وكلهم ثمر للفؤاد
وأبصرت شاماً
يا ولدي؟ أين نحن

هنا...

ما "هنا" هذه؟...

وتجمع هذا الظلام تجمع...

أتدثر بالأقحوان[٣٢]...

ومقارنة إبراهيم نصر الله في هذا السياق بين احتراق "روما" واحتراق "بيروت" أو "فلسطين" مقارنة مقصودة موظفة لأمرين، الأول: أن الدمار الذي لحق بوطنه أو الخراب الذي عصف ببيروت والجنوب. وبأماكن أخرى، على يد المحتل وأعوانه، هو ببشاعة الدمار الذي حلّ بروما والخراب الذي لحق بها على يد نيرون وأتباعه. أمّا الأمر الثاني، فلأن نيرون مات وعاشت روما، ولأن البقاء والبناء قد حلا محل الفناء والدمار، مثلما سيمضي المحتل ويندحر، ويبقى الوطن، ومثلما ستُبنى فلسطين وبيروت... بعد الدمار والخراب.

وتناص "نيرون وروما" مع "فلسطين/بيروت والمحتل" في هذا السياق، تجسيد آخر لثنائية الصراع بين رموز الحياة وأقنعة الموت في عالم القصيدة، فنيرون الجديد يحتل الأرض ويطرد الشعب ثم يلاحق هذا التعب أيام "الاجتياح" في صبرا وشاتيلا، و"بيروت" ويشرع فيها حرقاً وخراباً ودماراً، "فتحللت كالسواد مثل روما بعد أن أُحرقت، لكن الحياة، أخيراً، هي الأقوى والأبقى، يرى الشاعر، ولا بد أن يتدثر بالإقحوان" لتنطلق المواجهة بين ظواهر الحياة وأقنعة الموت، لتنتصر الحياة/الطبيعة/الإقحوان على الموت/الدمار/العدو ولتبدأ الحياة دورتها لا يوقفها شيء، فمثلها انتصرت "روما" على الموت وعلى قاتليها ومثلما دبت الحياة ومضت لا يوقفها شيء، بعد أن دفنت محرقيها في ظلمة التاريخ، سينتصر

الشاعر/الشعب "المتدثر بالإقحوان"/الحياة، ويدفن/يطرد قاتليه ومحتليه ويمضي حياً فيرون امتداد الشارون" وسيهزم اللاحق مثلما هزم السابق، وستدفن صبرا" "يعبد" "عكا" شارون مثلما دفنت "روما" نيرون، يقول:

"ويعبد" تخضرّ داخلنا

"وعكا" ترد الغزاة هناك بسيف من الموج

أو ضلعنا

"وبيروت" تخفق في صدرنا

ولو خيرت شهوة الليل فيك

لوزعتنا في رؤوس الجبال

أشلاء ... أشلاء

فتبتكر الغربة

المنا في القيود

"نيرون" "شارون" (لكنك)

وحدك تمضي..."[٣٣]

ويرصد الشاعر في المقاطع السابقة صوراً مفجعة سريعة للدمار وحريق روما/صبرا/بيروت/فلسطين، تدل على حرب الفناء والأفناء التي يشعلها وينفذها نيرون/المحتل/العدو. ويحاول الشاعر/الشعب أن يتلقى "السهام" بصدره وجسده بعضها من الوصول إلى قلوب الأطفال الصغار، غير أن الهمجية كانت أقوى والحرائق أشد والسهام أفتك، فاخترقت لحم الصغار والكبار "أي طفل قتيل سنحتضن الآن"، والأطفال القتلى كثيرون، ويحل الجنون بالمكان والناس،

فيتساءلون دون وعي: "أين نحن"، هل واقع ما يرى أم خيال، هل أرض هـــذه أم جحيم، هل نحن في زمن حضارة أواخر القرن العشرين أم في زمن همجية نـــيرون وجنونه ونيرانه، فقد جاء الأعداء "مروا ثقالاً... وفي دمنا افتتحوا محررة"[٣٤]. وقد "افتتحت" مجازر كثيرة أيام "الاجتياح وقبله وبعد، كما هو معروف، بيد الأعـــداء وغير الأعداء.

٢- المغول/ التتار وبغداد

نموذج آخر من نماذج التناص التي يستحضرها إبراهيم نصر الله ويوظفها في سياق ثنائية الصراع بين الموت والحياة في عالم القصيدة، هو نموذج دمار بغداد على يد المغول في القرن الثالث عشر الميلادي. ويتداخل في هذا السياق دمـــار بغـــداد وإحراق روما واحتلال فلسطين واجتياح لبنان في صورة واحدة، ملونة بالســـواد والألم والموت، تنطق بالبشاعة، والهمجية والدموية وتعيـــد الإنســـان إلى عصـــر البدائيـــة وشريعة الغاب.

وعلى الرغم من أن جميع أشكال الاحتلال والاستعمار والبطـــش والقتـــل بشعة وكثيرة في تاريخ البشرية، إلا أن شاعرنا ينتقي الأبشـــع والأشـــرس منـــها لتجسيد شراسة المحتل المعاصر وحقده الكبير، يقول:

فأبصرت "روما" مجلّلة بالسواد
"وصبرا" موزعة
أي طفل قتيل ستحتضن الآن
وكلهم ثمر للفواد
وأبصرت شاماً

وجيش المغول يعلق "بغداد" من نهرها في
الوهاد
يا ولدي؟ أين نحن
*هنا
ما "هنا" هذه؟!
*"غيرنا" يا أبي "غيرنا"
... وتجمع هذا الظلام تجمع
فاحتلت اليافطات الشوارع أسماؤهم
اندثر بالصمت أسئلة
أتدثر بالإقحوان
وأطرق أبواب حزن النشيد
... صوت قيثارة
وحفيف صلاة
... رد لي بعض قلبي أيها الحب
... أيها الحب لا تبتعد...
... وأضيء شمعة...[٣٥]

يستكمل إبراهيم نصر الله في هذه المقاطع صور الموت التي عصفت بالحياة والأحياء في التاريخ البشري، سواء كانت صوراً أسطورية (تموز وجلجامش) أو دينية (آدم وحواء وسراقة) أو تاريخية (نيرون والمغول). ويشير هنا إلى أحد أقنعة الموت المتمثلة بالمغول أو التتار الذين هاجموا بغداد، أحد المعالم الحضارية الكبيرة،

(عربياً وإسلامياً وإنسانياً) في العصور القديمة والوسطى، وكيف أدى هذا الزحف الهمجي إلى تدمير هذا المعلم الحضاري وحرق اليابس والأخضر فيه، وهو شبيه بزحف العدو المحتل واجتياح إسرائيل الأراضي اللبنانية وحرق اليابس والأخضر للقضاء على المقاومة الفلسطينية وكل القوات الوطنية الأخرى التي وقفت إلى جانبها، مثلما هو شبيه أيضاً باحتلال فلسطين وطمس هويتها وتشريد شعبها. فكان الدمار وكان الخراب وكانت المذابح والمجازر والدماء.

لكن بغداد، يرى الشاعر، عادت إلى الحياة ثانية، وطوت صفحات المحنة والدمار والفناء، وكذلك فعلت روما، وكذلك تفعل بيروت والقدس وكل أرض احتلها المغول أو اليهود أو غيرهم. هي مسيرة التاريخ ودورة الحياة وقانون الطبيعة، كما يرى الشاعر، فالحياة أبقى على كثرة ضحايا الموت، والبناء أكبر على كثرة الدمار والخراب، والشعوب أبقى على كثرة المتسلطين والمحتلين والغازين والمستعمرين سواء كانوا "نيرونيين أو مغوليين أو إسرائيليين" أو غيرهم؛ فالتاريخ وثائق واضحة ودروس دقيقة، وسلاح الحياة أمضى وأبقى، الشاعر يتشبث بالحياة ويهزم الموت بكل أقنعته وصوره، فها هو ينهض من وسط الخرائق والدمار والظلام والموت في "عكا" أو "بيروت" أو "روما" أو "بغداد" أو "صبرا"، ليسمع "صوت قيثارة" و"حفيف صلاة" ويتعلق بالحب والحياة و"يضيء شمعة" لتبدد الظلام وكابوس الاحتلال، فتنتصر الحياة والموسيقى والصلاة والضياء ويغيب "نيرون والمغول وشارون"[٣٦].

(٤) التناص الأدبي

١. المتنبي و"ومن نكد الدنيا على الحرّ..."

٢. السيّاب و"أنشودة المطر"

(٤) التناص الأدبي

قد تتضمن القصيدة تناصات أدبية متنوعة في أجزائها المختلفة بسبب حتمية اندماج المقروء الثقافي في ذاكرة الشاعر ثم تسربّه إلى عالم القصيدة من خلال اللغة أو الصور أو الأسلوب أو الرؤية إلى غير ذلك. وقد تكون هذه التناصات الأدبية أو الثقافية مباشرة أو غير مباشرة، بمبناها أو بمعناها، بوعي أو دون وعي، غير أن تقصي مثل هذه التناصات يدخلنا في متاهات لسنا بصدد دخولها، كما أن مثل هذا التقصي سيجنح بنا، مرغمين، إلى نوع من التحليل القائم على التخمين والظن واحتمالات التناص أو التأثر أو التقليد... إلى غير ذلك من أمور تخرج بالدراسة عن فكرتها الرئيسية وتدفع بها إلى نوع من التطرف الذي وقع فيه وحذر منه كثير من رواد "التناص" ونقاده[٣٧] وقد أشار رولان بارت إلى هذه المسألة بقوله: أن كل نص هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والأصداء، وهذه لغات ثقافية قديمة وحديثة... فالبحث عن مصادر النص أو مصادر تأثره هي محاولة لتحقيق بنوة النص، فالاقتباسات التي يتكون منها النص مجهولة المصدر ولكنها مقروءة، فهي اقتباسات دون علامات تنصيص"[٣٨].

لكل هذا اقتصر تناولنا للتناص الأدبي في هذه القصيدة على نموذجين من نماذج التناص، وقد وردا بشكل مباشر، الأول من المتنبي، والثاني من بدر شاكر السياب.

١- المتنبي

يستحضر إبراهيم نصر الله في ثنايا قصيدته بيت المتنبي المعروف:

ومن نكد الدنيا على الحر أن يرى عدوا ما من صداقته بد

ويوظفه في سياق المواجهة بين الشاعر والموت/العدو، بحيث يصبح الأمر أنه لا مفر من تعايش الأعداء معاً، ولو كان تعايشاً مؤقتاً، لكن هذا التعـــايش يـــأتي بطلب من الموت حين يهزم أمام الحياة وليس العكس. يقول نصر الله:

قال: ألقاك في البحر

قلت: ألقاك في البحر

فقال: لي البحر... سيف وعبد

قلت: يا بحر نسق رماحك

قد قبل الموت

يا موت عد

قال: أنا الجزر

قلت: أنا المدّ

اندفعنا... اختلطنا

وكانت أعاصيره سيفه

قلت: يا حب خذ بيدي الآن

حصن شراعي ويا حب شد

وتجمع فينا صباح... صغار

حدائق... خيل مدى لا يحد
وكانت كواكبنا لا تعد
سقطت من يد الموت وجهته
وأعاصيره
قال: إني العدو وما من صداقتنا الآن بد
قال عوليس: لا
حين عدنا مع الصبح نحو السواحل
قالت: "دلال"
انظروا تلك "حيفا"
انكساراته وصلت قبلنا
وأشارت إلى كومة من زبد[٣٩]

يرصد الشاعر هذه المعركة البحرية بينه وبين الموت، بين المقاومة الوطنية والعدو المحتل، بعد وعيد وتهديد واتفاق على المواجهة في البحر. ويستجمع العدو/الموت أسلحته في البحر (الأعاصير... السيوف... الدبابات... الرياح) مثلما يستجمع الشاعر/الحياة/المقاومة أسلحته (الحب... الصباح... دماء الشهداء... الحدائق... الخيل) وتبدأ المواجهة... وتكون الحياة أقوى، ويهزم الموت، فيلجأ إلى المراوغة، على عادته، ويطلب العدو هدنة، تفاوضاً، حلاً للقضية، إذ لابد من صداقة العدو وتعايش الأعداء معاً، لكن الشاعر/المقاومة/عوليس، وقد خبر العدو وأدرك زيفه وخداعه ومراوغته، "قال: لا"، يرفض هذا التحايل والخداع، فالعدو يلجأ إلى هذا الأسلوب بعد كل هزيمة أو تقهقر، ولابد من المقاومة ومواجهة

العدو/الموت حتى تشرق وتطل "حيفا" من ساحل البحر، فيراها الشاعر وتراها "دلال" (التي هزت العدو بعمليتها الانتحارية هي ورفيقاتها الأخريات)، وكان العدو كزبد البحر ملقى على الشاطئ وقد خسر هذه الجولة من الحرب الكبرى.

وإبراهيم نصر الله، في مشهد المواجهة البحرية هذه، يسجل ويخلد كثيراً من قصص الفداء وعمليات اقتحام العدو وتفجير الذات، الأمر الذي أذهل العدو وأرهبه وأوقع فيه خسائر كثيرة ولذلك فإن الشاعر "لا يتخيل" هنا اندحار العدو في مثل هذه المواجهات، وإنما كان بالفعل يندحر ويدفع ثمناً باهظاً بعد هذه العمليات الانتحارية الكثيرة. ولا غرابة إذن أن يطلب العدو هدنة أو استراحة أو تعايشاً مع "أعدائه" حين لا يكون هناك مفر أو وقف لمثل تلك التضحيات والعمليات، لكن الشاعر يرفض مصالحة عدوه، لأنه يدرك أنه سيخادعه ويضربه ثانية بعد أن يلملم شمله ويعوض خسائره.

ومثل هذه التضحيات، يرى الشاعر، تقرب "حيفا" وتجعل طرد المحتل والعودة وتحرير الأرض أموراً ممكنة، فهي التي تجعل العدو يعترف "بانكساراته" وبقذف البحر له على شكل "كومة من زبد" على شاطئه، في هذه المعركة البحرية.

تناص بيت المتنبي في هذا السياق، يعمق رؤية الشاعر في طبيعة الصراع مع العدو وفي طبيعة تفكيره القائمة على المخادعة والمراوغة واستغلال "شعارات" السلام والمصالحة والتفاوض والتعايش، وهي أمور يراها الشاعر مكتسوفه زائفة لأن التاريخ يقول غير ذلك، فالعدو لا يطلب سلاماً إلا إذا حقق له هذا السلام ما

كـــان يريد تحقيقه في الحرب، ولا يطلب صداقة إلا إذا كـــانت هـــذه الصداقـــة مدخلاً لتحقيق كل مآربه وأهدافه، ولهذا يقول له الشاعر: "لا" لان السلام له معنى واحد فقط هو أن يرحل المحتل ويرفع سيفه عن رقاب العباد.

وفي سياق الصراع بين رموز الحياة وأقنعة الموت الذي يقيم عليه نصـــر الله عوالم قصيدته، نجد أنه حشد في هذه المواجهة والصدام رموز الحياة المتعددة مـــن حب وتضحيات وقوة (خيل) وطبيعة (حدائق) وصباح... لمواجهة أقنعة الموت من جيش العدو وقنابله وعدته الفتاكة. لكن رؤية الشاعر لطبيعة هذا الصـــراع أنـــه ينتهي لا محالة بانتصار رموز الحياة جعله ينتصر لها، ويدحر الموت ويكسر العـــدو، معطياً في ذات الوقت مبرراً ودوراً حقيقياً للفعل، فعـــل المقاومـــة مـــن خـــلال العمليـــات الانتحارية. ليصبح انتصار الحياة على الموت أمراً متوقعاً حقيقياً وليس افتراضاً "شعرياً" من نسج الخيال، ودل على ذلك في تناص بيت المتنبي الذي وضـــح صورة اندحار الموت ولجوء العدو إلى أسلوب المصالحة والتعايش بين الأعداء مـــن باب التكتيك والتخطيط لا من باب الصداقة الحقيقية والتعايش الفعلي.

٢-بدر شاكر السياب

ويستحضر إبراهيم نصر الله جزءاً دالاً من "أنشودة المطر"[٤٠] للســـياب في سياق قصيدته ليجسد موقفه ويعمق رؤيته لمفهوم الصراع بين الحيـــاة والمـــوت أو بيـــن الشاعر والعدو أو بين المطر والجدب، ومثلما يلتزم ويتشبث نصر الله بانتصار الحياة على الموت في آخر المطاف في نماذجه وتناصاته السابقة. فإنه يستجيب هنا

بانتصار المطر على الجدب وانتصار الربيع على الخريف وانتصار الخير على الشـــر، كما أراده السياب في "أنشودته"، يقول إبراهيم نصر الله:

واجتاح عرس كرومي
وعم خريف طويل غصوني
قلت: حقلي هذا
فقال: فلاتي
وشاهدت قربي بعض رفاتي
نهضت وناديت:
فليكن السهل قمحاً
وهذي التلال شجر
ولتكن الريح سفحاً
لا قطف هذا الثمر
وليكن البحر عرساً
ولون الفراش وتر
وليكن الحلم بيتاً
وبعض المقام سفر
سفر...
فاخضرت الأرض ثانية
وشاهدت "بدراً" يغادر أكفانه وهو ينشد
ملء الفضاء...
مطر

مطر

مطر[٤١]

يقيم إبراهيم نصر الله في هذه المقاطع عرساً للطبيعة أو احتفالاً موسيماً لكثير من عناصر الحياة احتفاءً بقدوم المطر، وهي أكثر المقاطع تكثيفاً لرموز الحياة في مواجهة الجدب والجفاف، وظهر الانسجام متميزاً في أن يختتم هذا العرس أو الاحتفال لعناصر الطبيعة بنزول المطر من خلال تناص "أنشودة المطر" للسياب. فبعد أن حشد الشاعر مواسم القمح والأشجار والثمار وماء البحار وفراشات الأزهار... توج مواسمه بحتمية المطر (مطر... مطر... مطر).

وتوضح المقاطع السابقة أكبر توضيح رؤية نصر الله لمفهوم الصراع بين رموز الحياة وأقنعة الموت التي ينطلق منها في كل مقاطع قصيدة "راية القلب". هذه الرؤية العميقة القائمة على حتمية انتصار الحياة، التي يعني بها حتمية انتصار الإنسان على الظلم أو انتصار الشعب على المحتل والمستعمر. ويتجلى الشاعر هنا في تأكيد منظوره الفكري وطرحه الفلسفي لجدلية الصراع بين ظواهر الحياة وكوارث الموت، إذ في كل مرة تدور الحياة دورتها وتبدأ ثانية وتطوي صفحات الموت لتغيب في رحاب التاريخ، هكذا كان الأمر لدى تموز وجلجامش وبولسيس وروما وبغداد والسياب فلا بأس إذن أن يدمر العدو/الموت حقل قمح... حديقة أزهار... مدرسة مخيماً... أو وطناً، لأن الحياة ستنبت حقولاً أخرى حدائق أخرى... مدناً... شعوباً... أطفالاً... بلا انتهاء، وسيندحر الموت، تلك هي سنة الحياة وقانون الطبيعة وحركة التاريخ، لكل هذا سوف "ينتحر الموت" "ونحن نحيا، ونحيا وما زلت تنتحر"[٤٢]، يختتم نصر الله قصيدته.

ويصور نصر الله في المقاطع السابقة معركة أخرى بينه وبين الموت/العـــدو، حيث احتل العدو الأرض وقتل فيها فرح الأشجار والناس "اجتاح عرس كرومي"، فحل الخريف والجفاف والموت في الوطن المحتل، وحين صرخ الشاعر/الشعب "هذا حقلي" صرخ العدو المحتل "هذه فلاتي"، عند ذلك انتفض الشعب "ونهض" معلنـــا حرب الحياة على الموت، حرب الطبيعة على ما يعيق قوانينها، حرب المطر علـــى القحط، ونادى على الأرض/السهل والتلال والبحر/لتخصب قمحاً وشجراً وثمـــراً، فتستجيب الأرض "فاخضرت الأرض ثانية"،وقد تدفـــق المطـــر. وتحقـــق حلـــم السياب/نصر الله بانتصار الحياة/المطر/الشعب على الموت/الجدب/العـــدو، علـــى الرغم من الخسائر الفادحة التي كثيراً ما تدفعها الحياة/الشعوب ثمناً لانتصارها علـــى الموت/لأعداء المحتلين في ختام هذه المأساة/الحرب الضروس.

الهوامش (تناص الشعر)

١ إبراهيم نصر الله: حطب أحضر، دار الشروق، عمان، ١٩٩١.

٢- القصيدة مطوّلة شعرية تتجاوز خمسين صفحة من القطع الصغير، إضافة إلى بضعة صفحات سبقت القصيدة وضح فيها الشاعر بعض الإشارات أو الأساطير التي تناصت مع قصيدته (الديوان ص:١٤٩-٢٠٥).

٣- يذكر إبراهيم نصر الله في "الإشارات" التي سبقت القصيدة "أن جلجامش بحث عن عشبة الحياة حتى وجدها، فغافلته الأفعى وسرقتها، ولكننا منذ خمسة آلاف عام ما زلنا نقتل الأفاعي ونشهد موتها، وما زال جلجامش يعيش بيننا" ص: ١٤٩.

٤- كما يذكر الشاعر أيضاً "أن تموز قتله الخنزير المتوحش في الجبل ومن دمه المهدور انتشرت شقائق النعمان، لذا فإن عودته موسمية، ولكنه أسلمنا الخيط الذي تتبعناه إلى أن أصبحت إقامة شهدائنا بيننا دائمة" ص١٤٩.

٥- كما يذكر "أن سراقة أحد فرسان قريش الذين تابعوا النبي في هجرته إلى يثرب مع أبي بكر ليقتله، التوظيف هنا ليس له علاقة بالنبي ولكن بالهجرة..." ص١٥٠.

٦- يستحضر نماذج كثيرة من التاريخ الإنساني لتجسيد هوية المحتل وقادته (شارون وغيره) الذين يشبهون "نيرون" الذي أحرق روما والتتار وهولاكو الذين دمروا بغداد. والمغزى هنا كشف الهمجية من ناحية، واندحار هؤلاء في آخر الأمر (إذ عاشت روما وبغداد ومات هؤلاء)، من ناحية أخرى.

٧- حطب أخضر ص ٢٠٥.

٨- شاعت بعد اجتياح لبنان واحتلال الجنوب (وقبله أيضاً) عمليات وطنية فدائية انتحارية ضد العدو الإسرائيلي المحتل في كل موقع، وأربكت هذه العمليات البطولية جنود الاحتلال وفادته وأحدثت فيهم خسائر جسيمة مادية ونفسية والاسماء التي يستحضرها إبراهيم نصر الله هنا تشير إلى بعض الفتيات المناضلات اللواتي ضحين بأنفسهم في مثل تلك العمليات الانتحارية العظمية.

٩- كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. ط٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٦ ص١٤١.

١٠- للتوسع في فهم نظريات التناص وأبعاده، وأعلامه، يمكن الرجوع إلى كتابنا "التناص، نظرياً وتطبيقاً" مكتبة الكتاني/إربد ١٩٩٣، حيث أشرنا في المقدمة النظرية للكتاب إلى مفهوم التناص عند أشهر أعلامه ووضحنا المقصود منه، الأمر الذي جعلنا نتجنب الخوض فيه في هذا البحث خشية التكرار، إضافة إلى أن هذا البحث تطبيقي بالدرجة الأولى وهناك أبحاث أخرى مختلفة يمكن الاستفادة منها في موضوع

التناص من مثل:

محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التنـــاص، بـــيروت ١٩٨٥.

صبري حافظ: التناص وإشرايات العمل الأدبي، مجلة ألـــف، القـــاهرة ١٩٨٤.

مارك أنجينو: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ت: أحمد المديـــني، بغداد، ١٩٨٧.

ميشيل فوكو: الخطاب الأدبي، ت: محمد سبيلا، دار التنوير، بـــيروت ١٩٨٤.

عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعـــاصر، ط٣، دار الفكـــر العـــربي بيروت، د. ت ص: ٢٠١-٢٠٣ وعن الأسطورة يمكن النظر في:

إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم لمعرفة، الكويـــت. ١٩٧٨.

كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى. ت: شاكر عبـــد الحميـــد، بغداد ١٩٨٦.

مجلة عالم الفكر (عدد خاص بالرمز والأسطورة) المجلـــد ١٦، عـــدد ٣ (١٩٨٥)، الكويت.

ثم انظر هامش رقم (٤) في هذه الدراسة.

١٢- حطب أخضر، ص ١٥٩-١٦٠.

١٣- المصدر نفسه، ص ١٩٩-٢٠٥.

١٤- انظر الهامشين: ٣، ١١ في هذه الدراسة.

١٥- حطب أخضر، ص: ١٦٠-١٦١.

١٦- المصدر نفسه، ص ٢٠٠-٢٠١.

١٧- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص: ٢٠٤.

١٨- حطب أخضر، ص ١٧٣-١٧٥.

١٩- قد يشير الشاعر إلى كثير من المعارك والعمليات التي كسبتها القوى الوطنية المختلفة في لبنان ضد العدو الإسرائيلي في بيروت والجنوب والبحر وداخل الأرض المحتلة من مثل تدمير مركز قوات البحرية (المارينز الأمريكية) أو تنفيذ كثير من العمليات الانتحارية أو قصف العدو ومهاجمته، إلى غير ذلك من مواجهات ومعارك سجلت فيها القوى الوطنية انتصارات خالدة في "جولات" كثيرة.

٢٠- رؤية الشاعر لقضية الصراع مع العدو، تنطلق من حتمية الانتصار لأهل الحق والأرض، ولكن هذا الانتصار يحتاج إلى فعل حقيقي ناجع تقدم فيها تضحيات كثيرة. ونموذج الشاعر لمثل هذا الفعل المحدي الناجع هوا لعمليات الانتحارية التي يقوم بها الفدائيون الوطنيون ضد المحتل الغازي، هذه العمليات تجعل النصر حقيقة والأمل في التحرر والعودة ممكناً.

٢١- "فينوس" إلهة الحب ومانحة العشق والحياة هي الوجه والأمل والعين التي يتجه إليها ويتشبث بها الشاعر. لكن العدو، الموت يريد العداوة في الأرض والبشاعة في الوجه والرمد في العين.

٢٢- حطب أخضر، ص ١٧٧-١٧٨.

٢٣- المصدر نفسه، ص ١٥٩-١٦٠.

٢٤- المصدر نفسه، ص ١٦٢-١٦٣.

٢٥- المصدر نفسه، ص ١٨٥-١٨٦.

٢٦- المصدر نفسه، ص ١٨٤-١٨٧.

٢٧- يشير إبراهيم نصر الله في "الإشارات" بعد مطاردة سراقة للنبي (ص) في هجرته إلى يثرب أن "التوظيف هنا ليس له علاقة بهجرة النبي (ص) ولكن له علاقة بالهجرة" ص ١٥٠، وهذا يعني ألا يختلط على القارئ موضوع النبي (ص) ودعوته ورسالته بموضوع الهجرة (فقط) التي يوظفها الشاعر من حيث هجرته مُكرها.

٢٨- حطب أخضر "الإشارات" التي سبقت القصيدة، ص ١٥٠.

٢٩- المصدر نفسه، ص ١٨١-١٨٦.

٣٠- المصدر نفسه، ص ١٨٩-١٩٢.

٣١- المصدر نفسه، ص ١٩٢.

٣٢- المصدر نفسه، ص ١٦٤-١٦٥.

٣٣- المصدر نفسه، ص ٢٠١-٢٠٢.

٣٤- المصدر نفسه، ص ١٦٩.

٣٥- المصدر نفسه، ص ١٦٤-١٦٨.

٣٦- إشارة إلى "أريل شارون" الذي قاد الاجتياح الإسرائيلي إلى لبنان في عام ١٩٨٢.

٣٧- انظر المقدمة النظرية للتناص في كتابنا "التناص نظرياً وتطبيقاً".

٣٨- Textual Strategies, Ed. Josue Harari, Cornel, Univ. Ithaca, N.Y. 1979, P. 39.

٣٩- حطب أخضر، ص ١٧٣-١٧٨.

٤٠- بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، بيروت، ١٩٦٠.

٤١- حطب أخضر، ص١٩٨.

٤٢- المصدر نفسه، ص ٢٠٥.

المصادر والمراجع (تناص الشعر)

١. إبراهيم نصر الله: حطب أخضر، دار الشروق، عمان، ١٩٩١.

٢. بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، بيروت ١٩٦٠.

٣. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ط٣، دار الفكر، بيروت، د. ت.

٤. كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ط٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٦.

5. *Textual Strategies*, Ed. Josue Harari. Cornel. Univ. Ithaca. N.Y. 1979

الدكتور
أحمد الزعبي
التناص
نظرياً وتطبيقياً