

سلطة الذاكرة

جماليات التداخل بين الخطاب القرآني

والخطاب الشعري العربي المعاصر.

الأستاذة فتيحة كحلوش.

جامعة فرحات عباس . سطيف

تتقدم العلامة اللغوية بازدواجية وجهها ، فهي حاضِر يحيل إلى ماضٍ ، وواقع يثير ما وراء الواقع . وحضور يخفي الغياب . و يتمثل وجه الحضور في الصورة الأكوستيكية لها ، بينما يتمثل جانب الغياب في المفهوم الذي يقوم في ذهن السامع . وإذا كان الحضور محددا ودقيقا ، فالغياب ليس دائما كذلك . وحين نأخذ النص مأخذ العلامة اللغوية فالأمر لا يختلف كثيرا حيث يمكن رصد حضوره بينما يصعب فعل ذلك مع غياباته التي باختراتها له تشكل حضورها الخاص ، وتقرض - سلطتها ويصعب رصدها لإغرافها في المجهرية ولتنوعها ، ذلك أن " المدلول الشعري يحيل إلى مدلولات خطابية مغايرة . بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري" (1)، ثم إن " الحضور فردي ، والغياب جماعي" (2) . الحضور باختصار هو فعالية الكاتب وشفرته الخاصة ، بينما الغياب هو فعاليات النصوص الأخرى التي تخترق زمانها ومكانها لتحضر إلى نص ما ، وتلك النصوص تمتلك بطبيعتها سلطة ممتدة في الزمن تخول لها الهيمنة على الآخر وريطة بالتالي بخارجه وبما سبقه أو ما عاصره من نصوص أخرى . وهو ما يسمى في الشعرية الحديثة بالتناص أو تداخل النصوص وما يطلق عليه جيرار جينيت "G.Genette" التناص النصي حيث يعلن أنه لا يهتم بتعريف النص الأدبي بقدر ما يهتم بعلاقة النص مع غيره من النصوص ، يقول : " وفي الواقع لا يهمني النص حاليا إلا من حيث تعالیه النصي - أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أو جليلة مع غيره في النصوص ، هذا ما أطلق عليه التناص النصي . وأضمنه التداخل النصي بالمعنى الدقيق والكلاسيكي منذ جوليا كريستيفا" (3) ويشرح جيرار جنيت التداخل النصي هذا بأنه " التواجد اللغوي (سواء كان نسبيا أم كاملا أم ناقصا) لنص في نص آخر" (4)

والواقع أن التعبير عن هذه الخاصية النصية والتظهير لها ليس جديداً على البحوث التي اشتغلت على الخطاب الأدبي ومنها بحوث الشعرية العربية القديمة والتي أجمعت على مصطلح السرقة في تناو لها مسألة تداخل النصوص هذه. فنحن نجد في حيوان الجاحظ تصنيفاً لأربعة مجالات تقع فيها السرقة وهي: التشبيه المصيب والمعنى الغريب، والمعنى الشريف والمعنى البديع المخترع (5).

كما نجد في موازنة الأمدي تحديداً لمجال السرقة بين الشعراء وهي تقع في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومجاوراتهم (6).

ويتعرض القاضي الجرجاني لقضية السرقات الأدبية من زاوية أخرى، زاوية النقد والناقد. إذ أن الناقد الحق هو الذي يدرك أفعال "الإغارة" ويقبض على الشاعر السارق. ويحدد المادة المختلطة، يقول: "ولست وتعد من جها بذة الكلام ونقاد الشعر. حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط برتبته ومنازله، فتفصل بين السرق والغصب، وبين الإغارة والاختلاس وتعرف الإنمام من الملاحظة، وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء المرق فيه، والميتدل الذي ليس أحد أولى به، وبين المختص الذي حازه المبتدئ فملكه، وأحياء السابق فاحتلعه، فصار المعتدي مختلساً سارقاً، والمشارك له محتدياً، تابعاً" (7).

ولا يبتعد ابن رشيق عن هذا عندما يصنف باب السرقات "بأنه باب متسع جداً، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه. وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة وآخر فاضحة لا تخفي على الجاهل المغفل" (8).

بهذا الشكل تكرر الشعرية القديمة سلطة النص الأسبق، وتعاقب من يعيث به مقتبساً له أو محرراً لبعض مكوناته. وتحدد انطلاقاً من ذلك أشكال السرقة /التناص في ثلاثة محاور كبرى:

- 1- التضمين: ويتمثل في استعارة الشاعر لبيت أو نصف بيت من غيره
- 2- الاقتباس: وهو أن يزيد المتكلم في كلامه عبارة من غيره أو مثلاً أو بيتاً من الشعر على سبيل الاستشهاد وهنا يتعالق الاقتباس مع وظائف المبتائن الذي يفترض أن يتم تدميج بنيتيه المستعارة المقتبسة في بنية نصية جديدة (9).
- 3- المعارضة وهي المحاكاة والمحاذاة في السيرة وفي أشياء أخرى كالكلام والشعر
- 4- المناقضة وتعني المخالفة. والمناقضة تلبس بمفهوم المعارضة غير أن المعارضة لغوية واصطلاحية تعني أحياناً المخالفة واتخاذ كل من المؤلفين طريقته سائرين وجهاً لوجه إلى أن يلتقيا

في نقطة معينة ، وهذا معنى آخر نقله النقاد العرب إلى المعنى الاصطلاحي وهو النقيضة. فالمعارضة حسب ما تقدم هي وجه من أوجه التداخل النصي الذي يهدف إلى بناء نص لاحق على نص سابق بغرض انتقاده⁽¹⁰⁾

على خلاف الشعرية العربية القديمة ، تعترف الشعرية الحديثة بتناسل النصوص وتتنظر إليها بشكل مغاير ، إنها بقايا نصوص نائمة في الذاكرة وتستيقظ في الوقت المناسب ، ويحدث ذلك على مستوى العبارة كما يحدث على مستوى الفكرة. وهكذا يكون التداخل النصي بالنسبة للشعرية الحديثة ظاهرة طبيعية لأن النص الأدبي في النهاية هو "ترحال للنصوص وتداخل نصي فني فضاء معين تتقاطع وتتألف ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"⁽¹¹⁾ فكأنما النص الشعري لا يبنى دلالاته إلا بالاتكاء على مدلولات أخرى تشكل مرجعا له. وهو في جميع الحالات ينشئ خطابا جديدا. وهو ما يشكل جمالية مفارقة الذات ، ذلك أن وضع الكتابة الآن اختلفت ، إذ لم تعد فقط حيزا للإفضاء بهوم الذات أو المجتمع فحسب ، بل أصبحت "قراءة" في الموروث و يمثل هذا الموروث نصا لا متناهيا ، ذلك أن اللغة تولد اللغة والشعر يولد الشعر والحاضر يتولد عن الماضي ، مما يؤكد دائما على "لاحيادية" النص وعلى حواريته الفنية مع النصوص القديمة والحديثة. ولعل رولان بارت يقدم التعريف الأدق لعمليات التداخل بين النصوص عندما يصف النص بأنه نسيج من "الاقتباسات والإحالات والأصداء وأعتي من اللغات الثقافية (هل يمكن لغة ألا تكون ثقافية) السابقة والمعاصرة التي تخترقه بكامله"⁽¹²⁾

وهناك أشكال كثيرة لتداخل النصوص فمنها ما يتعلق بالأوزان والإيقاعات ، وما يتعلق بأنماط الشخصيات والمواقف ، وتمثل هذه الأنواع الحد الأدنى للتناص ، أما الدرجة الوسطى له فيمكن أن تمثل لها بالإشارات التي يتضمنها النص والانعكاسات غير المباشرة لنصوص أخرى. أما الحد الأقصى للتداخل النصي فيتمثل في الاقتباسات والمعارضات "مما يحيل على مجموعة من الشفرات الأسلوبية والبلاغية المستخدمة في نصوص سابقة بشكل لا يخفى على القارئ المتوسط"⁽¹³⁾ غير أن الغاية الجمالية لعمليات التداخل النصي تختلف من أثر إلى آخر. إذ لا يتحدد الاتصال بالمرجع كعلاقة وفاق ، بل غالبا ما يطرح علاقات أخرى تعيد بناء المعنى الراسخ في الذاكرة الجماعية "فعندما نقرأ كلمة مثل الشيطان فإن علاقات الغياب التي تفجرها هذه الكلمة تطرح في أذهاننا تصورا راسخا في الوعي الجمعي" يتمثل في أنه مذنب . وقد تأتي علاقات الحضور في النص لتقوم بدور مشوش على هذه الدلالة ... وفي مثل هذه الحالة نكون علاقات الغياب محددة .. وعلاقات الحضور مشوشة على غير ما هو مألوف"⁽¹⁴⁾

ولعل الصورة المشوشة التي يقدمها النص الجديد هي التي تشكل إضافته وجوهريته في الوقت نفسه، وفي هذا السياق تقدم جوليا كريستيفا ثلاث طرق لتعامل النص الحاضر مع النص الغائب:

- أ - النفي الكلي : وفيه يكون المقطع الدخيل منفيًا كليًا . و معنى النص المرجعي مقلوبًا.
- ب - النفي المتوازي : حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه .
- ج - النفي الجزئي : حيث يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيًا (15)

و لعل الطريقة الأولى والثالثة في محاورة النص المرجعي هما الأهم.. فإذا كان الغياب ضروريًا في مستوى أبعاده الدلالية ذات العلاقة الوطيدة بفعل الترميز ، فالحضور هو قبل كل شيء إبداع أي بناء جديد . و تثبيت عناصر الاختلاف بهذا النص الذي لا يأتي من فراغ ، بل يظهر في خضم زخم من النصوص. يريد في الواقع أن "يزيح" ليحل" و خلال "عملية الإحالة و الإزاحة هذه و هي عملية لا تبدأ بعد اكتمال النص ، و إنما تبدأ منذ لحظات تخلق أجنته الأولى. وتستمر بعد تبلوره و اكتماله. يقع النص في ظل نص أو نصوص أخرى . وقد يتصارع مع بعضها وقد يتمكن من الإجهاز على بعضها الآخر" (16)

ولعل البحث في العلاقات بين الإزاحة والحلول . بين الحضور والغياب . بين ما هو خصوصي /آني وبين ما هو مشترك/ سابق يحول القارئ المستحضر لهذه السوابق إلى منتج جديد للنص . ومن ثمة تكون وظيفته إقامة الجسور بين عناصر الحضور وعناصر الغياب . ويتم ذلك عبر نص ثالث يجمع بين النص الآخذ والنص المأخوذ . ويلاحظ عناصر الحذف وعناصر الإضافة . ودور كل ذلك في بنية جماليات النص الحاضر . فالنص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط.

إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وقدرته على الترجيع على أن هناك دلائل تجعل النص يكشف على نفسه وهي : التلاعب بأصوات الكلمات ، التصريح بالمعارضة، استعمال لغة وسط معين" (17) وهذه المؤشرات الأولية تساعد على المتابعة والتقصي وتسمح بالوصول إلى ما لم يتضمنه النص وما لا يقوله مباشرة . وبالنسبة للنص الشعري تزداد صعوبة إدراك النصوص المبهوثة فيه لتتوعد ما بين نثري وشعري وديني وتاريخي... الخ . وسنتناول في دراستنا هذه نموذجًا واحدًا من نماذج الخطابات التي يتجه الخطاب الشعري العربي المعاصر صوبها ، والتي تشكل بالنسبة له فلسفة غياب غنية ، يستعيد بها ، يحاورها ، ويمثل هذه النموذج في الخطاب القرآني. ويعني هنا

ولعل الصورة المشوشة التي يقدمها النص الجديد هي التي تشكل إضافته وجوهريته في الوقت نفسه. وفي هذا السياق تقدم جوليا كريستيفا ثلاث طرق لتعامل النص الحاضر مع النص الغائب:

- أ- النفي الكلي : وفيه يكون المقطع الدخيل منقيا كلية . و معنى النص المرجعي مقلوبا.
- ب- النفي المتوازي : حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه .
- ج - النفي الجزئي : حيث يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منقيا (15)

و لعل الطريقة الأولى والثالثة في محاوره النص المرجعي هما الأهم. فإذا كان الغياب ضروريا في مستوى أبعاده الدلالية ذات العلاقة الوطيدة بفعل الترميز ، فالحضور هو قبل كل شيء إبداع أي بناء جديد ، و تثبيت عناصر الاختلاف بهذا النص الذي لا يأتي من فراغ ، بل يظهر في خضم زخم من النصوص. يريد في الواقع أن "يزيح" ليحل" و خلال "عملية الإحالة و الإزاحة هذه و هي عملية لا تبدأ بعد اكتمال النص ، و إنما تبدأ منذ لحظات تخلق أجنته الأولى. وتستمر بعد تبلوره و اكتماله. يقع النص في ظل نص أو نصوص أخرى . وقد يتصارع مع بعضها وقد يتمكن من الإجهاد على بعضها الآخر" (16)

ولعل البحث في العلاقات بين الإزاحة والحلول . بين الحضور والغياب . بين ما هو خصوصي / أني وبين ما هو مشترك / سابق يحول القارئ المستحضر لهذه السوابق إلى منتج جديد للنص . ومن ثمة تكون وظيفته إقامة الجسور بين عناصر الحضور وعناصر الغياب . ويتم ذلك عبر نص ثالث يجمع بين النص الآخذ والنص المأخوذ . ويلاحظ عناصر الحذف وعناصر الإضافة . ودور كل ذلك في بنية جماليات النص الحاضر . فالتناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط.

إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وقدرته على الترجيع على أن هناك دلائل تجعل التناص يكشف على نفسه وهي : التلاعب بأصوات الكلمات . التصريح بالمعارضة . استعمال لغة وسط معين" (17) وهذه المرشحات الأولية تساعد على المتابعة والنقضي وتسمح بالوصول إلى ما لم يتضمنه النص وما لا يقوله مباشرة . وبالنسبة للنص الشعري تزداد صعوبة إدراك النصوص المبنوثة فيه لتتوعد ما بين شعري وشعري وديني وتاريخي... الخ . وسنتناول في دراستنا هذه نموذجا واحدا من نماذج الخطابات التي يتجه الخطاب الشعري العربي المعاصر صوبها . والتي تشكل بالنسبة له فلسفة غياب غنية . يستعيدها . يحاورها . ويتمثل هذه النموذج في الخطاب القرآني . ويعتينا هنا

تداخل النصوص الذي يقوم على النفي ، نفيا جزئيا أو كليا أين يمكن قراءة حوار خلاق ما بين الحضور والغياب ، حيث يمارس الحضور سلطة خاصة على الغياب فيعيد تشكيله بالطريقة التي تتفعه ، ويضعه بالتالي موضع حوارية تؤدي إلى ولادة جديدة.

إن الشاعر في مثل هذه المستويات من تداخل النصوص ينتقل من قمع الذاكرة وضغطها إلى وهج القول الذاتي وإعادة بنائه لنصوص الذاكرة لكن من موقعية المتحكم فيها المسيطر عليها، لا من موقعية الانبهار بها والتمجيد الاحتفالي لها ، وبهذه الصورة يقوم النص الشعري " كإفساد " لاستقرار سلطة الذاكرة ، وكابتداع لمحتوياتها ، بعيدا عن نهائية المرجع الثقالي وموته، فالنص الإبداعي "تشويش" و"مشاكسة" ، ولكنه فضاء لأبعاد متعددة تتراوح فيها كتابات مختلفة. فالنص نسيج لأقوال ناتجة من ألف بؤرة من بؤر الثقافة ... ولقد تتجلى سلطة الكاتب في خلط الكتابات وفي معارضتها بعضها ببعض " (18)، فيبقى نصه من برد الانقياد ويرمي به (وبالنصوص السابقة) في حمى السؤال خائنا الصورة البلاغية الجاهزة التي كررها التاريخ الأدبي و"وصايا" الذاكرة الأدبية في مدحها وغزلها وحبها وعنفها ، لكن إذا كانت خيانة الذاكرة الأدبية ممكنة دائما ومثيرة للشاء فهل يستوي الأمر بالنسبة للذاكرة الدينية؟ هل يمكن مجاوزتها بل كيف تحدث المجاوزة؟ وقبل ذلك نتساءل: ما هي الذاكرة الدينية؟

تتمثل الذاكرة الدينية في شموليتها ، في مختلف النصوص السماوية وسير الأنبياء والرسول وأحاديثهم ، أما إذا انتقلنا من الشمولية إلى بعض الخصوصية ، خصوصية الخطاب الشعري العربي المعاصر في علاقته بالذاكرة الدينية، سوف نجد أنه يرتبط بشكل واسع بالخطاب القرآني ، لذا سوف نركز على تلك العلاقة بوجه خاص

لم يشكل الخطاب القرآني بالنسبة للمجتمع العربي قطيعة معرفية فقط ، بل شكل أيضا ما يشبه القطيعة الجمالية ، فقد تجسد في بيان أدهش أمة البلاغة والبيان ، فاجمعت على تفرده اللغوي الذي لا يضاهي ، ذلك الإدهاش لم ينحصر فقط في الزمان والمكان الأولين حيث نزل كتاب الله .

لا يعني الخطاب القرآني في هذا المقام من حيث كونه إجابة على أسئلة الوجود والمصير والبعث، لكن يهمننا كشكل جمالي يحضر إلى الخطاب الشعري وتهمننا أكثر طريقة التضمنين الممارس عليه من قبل الشاعر المعاصر ، وهو أمر شائك محاط بكثير من الحساسيات ليست فقط تلك المتعلقة بأسئلة الجنس الأدبي ومفارقة حضور الخطاب السماوي (الذي لا يصنف ضمن أي جنس) داخل الخطاب الأرضي الإنساني (الذي تفننه تصنيفات النقد الأدبي ونظريات الأدب) ولكن أيضا لأنه وفي المستوى التأسيسي بالتحديد و" عندما يضع الكاتب في

مقدمة عمله نصا يرتبط بالمخزون التراثي المقدس فإنه يوقف في المتلقي حساسية دفاعية حادة . إذ لا يقبل منه عادة التعارض الصادم له . ولا يرضى منه بمجرد التوافق المندغم معه بل يترى به ليعرف كيف سيخرج من المازق الذي وضع نفسه فيه" (19)

الخطاب السماوي إذن هو الخطاب الذي له قداسته المطلقة، فكيف يكون موضوع حوارية مع الشعراء وكيف يمكن ونحن نهتم في التداخل النصي هنا فقط بالنصوص التي تستعيد الغياب لتفقيه قراءة مثل تلك التداخلات ؟ . هذا ما تحاول الصفحات اللاحقة الإجابة عليه من خلال مقارنة بعض النصوص التي تضمن الخطاب القرآني لتجاوزها.

يقول محمود درويش :

سألتك هزي بأجمل كف على الأرض

غص الزمان

لتنسقط أوراق ماضٍ وحاضر

ويولد في لحظة توأمان :

ملاك... وشاعرا

ونعرف كيف يمود الرماد لهيبا

إذا اعترف العاشقان

أفراحى يا أحب حرام بباح

إذا فهمت مقلتك شرودي وصمتي

أنا . عجبا . كيف تشكو الرياح

بقائي لديك ؟ وأنت

خلود البتيد بصوتي

وطعم الأساطير والأرض ... أنت (20)

وتذكر الجملة الأولى . كما نلاحظ . مباشرة بالآية القرآنية "هاجأها المغاض إلى جذع النخلة قالت يا ليتني مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا هنادها من تحتها ألا تحزني قد جعل ربك تحتك سريا وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رملها جنيا فكلي واشربي وقري عينا فإما ترين من البشر أحدا فقولي إني نذرت للرحمن صوما فلن أكلم اليوم نسيا" (21) وإذا كان الله . القائل الأول /المبدع قد توجه بخطابه إلى مريم العذراء كي تهز بجذع النخلة . لتأكل ثمرا وهي النافس الضعيفة . فالشاعر ولكي يكون بدوره مبدعا وقائلا ثانيا متجاوزا القول الأول مارس عملية استبدال وتحولت النخلة إلى زمن له أغصانه . والشاعر لم يكتف بممارسة الانزياح اللغوي

بإفساده لمعقولية علاقة الإضافة بين العنصر والزمان ، لكنه مارس تحويرا دلاليا شاملا للخطاب القرآني فهو ينصح حبيبته بأن تمتد بأجمل كف (في مقابل أظهر كف) وتهز العمر و الأيام بشرفاتها المختلفة ، وتتظف بذلك زمن المتحدث الذي بدا كشجرة خريفية يريد لها أن تهزها لتساقط الأوراق المريضة كلها (في مقابل التمر اللين في الخطاب القرآني) ، استعدادا لميلاد آخر (فتح آخر) يكون فيه "عيسى" عليه السلام مقابلا للملاك والشاعر في النص الحاضر ، ولا عجب في ذلك فلطالما اعتبر الشعراء أنفسهم أنبياء يرون مالا يراه غيرهم .

من الرماد إذن يريد الشاعر أن ينهض ورقا جديدا وعمرًا جديدا ولبيبا جديدا ويتحقق ذلك بطاقة العشق وحدها (إذا اعترف العاشقان) ويتمثل الشاعر مرة أخرى الفكر الديني عندما يقول (أيا تقاحتي ..يا أحب حرام) ، وهو ما يذكر بقصة حواء وآدم وطردهما : " ولقد عهدنا إلى آدم من قبل فتسى ولم نجد له عزما وإذا قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى فقلنا يا آدم إن هذا عدوك ولزوجه فلا يخرجكما من الجنة فتشقى . إن لك ألا تجوع فيها ولا تعرى وإنك لا تظلم فيها ولا تضحي فوسوس إليه الشيطان ، قال يا آدم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى فأكلا منها فبدت لهما سوءتهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة وعصى آدم ربه فغوى ثم اجتبا ربه فتاب عليه وهدى . قال اهبطا منها جميعا بعضكم لبعض عدو فإما يأتينكم مني هدى فمن اتبع هداي فلا يضل ولا يشقى" (22) وإذا كانت التفاحة حرمت آدم فردوسه فتفاحة الشاعر كما أشربنا هي ثمرة الطيب ومطاقته على الاستمرارية رغم إقراره بحرامها . ذلك أن المتحدث عنها ربما ليست حواء عابرة تلخص رمز الخطيئة فقط بل هي المرأة الأسطورية : الحبيبة الاستثنائية ، الوطن والأرض . وبالتالي كل حب مجنون معها (مجنون إلى حد الحرام) هو ولادة للهب والنار ، ولهذا فالإقرار بالحرام هو إقرار جمالي فقط استثمار الشاعر عبره الآيات القرآنية . استثمار المتحكم في صورتها لا استثمار المجترئ لها .

ويستخدم الشاعر نزار قباني الآية السابقة الذكر فيقول :

كل مدينة عربية هي أمي

دمشق بيروت ، القاهرة ، بغداد ، الخرطوم ، الدار البيضاء ، بنغازي ، تونس ، عمان ،

الرياض ، الكويت ، الجزائر ، أبوظبي ، وأخواتها ...

هذه هي شجرة عائلتي

كل هذه المدائن أنزلتني من رحمها

وأرضعتني من ثديها ..

وملأت جيوبني ، عتبا ، وثينا ، وبرقرها ..

كلها هزت لي نخلها . هأكلت
وفتحت سماواتها لي ... كراسة زرقاء
هككت

* يا ولدي * (23)

ونزار قباني هنا يستغل النص الديني ليلغيه . ويقول عبره عمق تجربته الخاصة مع متلقى
شعره . لقد اعتبر من قبل البعض زنديقا خارجا عن الدين (شبيها بمريم التي حملت دون أن
يكون لها رجل) : قالت أني يكون لي غلام ولم يمسسني بشر ولم اكن بغيا (24) ولكنها
بغيا في رأي القوم فأتت به قومها تحمله قالوا يا مريم لقد جئت شيئا فريا (25) لكن اله الشاعر
الذي أنصفه لم يكن رب السماوات والأرض بل كان المدن العربية بشعوبها من المحيط إلى
الخليج فقد أكرمته بقراءاتها الواسعة لشعره . لقد احتضنته هذه الشعوب كما لو كان أما
لنبوة ما) ستحل في الوطن العربي . فهزت له نخلها ليتساقط حبا واحتواء وتديلا حتى صار
يشعر أنه طفل (ابن) لكل عاصمة عربية

لقد أخرج الشاعر الآية من (نخل محدود) هزته مريم في وحدتها استجابة لأمره تعالى . إلى
نخل لا يتحد د بشر رطب يجده أينما أراد بل بمشاعر أمة بأكملها . تحيطه بلذتها أينما اتجه .
ويستخدم أحمد مطر هذه الآية في سياق دلالي آخر فيفارق بذلك المرجع ليقدم بنية دلالية
أخرى تتسجم ومليئة بالسخرية التي تميز بها هذا الشاعر . يقول :

يا قدس معذرة ومثلي ليس يعتذر

مالي يد في ما جرى فالأمر ما أمروا

وأنا ضعيف ليس لي أثر

عار علي السمع والبصر

وأنا بسيف الحرف أنتحر

وأنا اللهب وقادتي المطر

فمتى سأستعر ؟

لو أن أرياب الحمى حجر

لحملت فأسا فوقها القدر

هو جاء لا تبقى ولا تذر

لكنما أصنامنا بشر

الغدر منهم خائف حذر

والمكبر يشكو الضعف إن مكروا

فالحرب أغنية يجن بلحنها الوتر

والسلم مختصر

ساق على ساق . وأقداح يعرّش فوقها الحذر

ومرائد من حولها بتر

هزي إليك جذع مؤتمر يساقط حولك الهذر

عاش اللهب ويسقط المطر (26)

إن ضمير الأنا في هذا المقطع يتجاوز أناه إلى التعبير عن النحن التي تختصر الشعب العربي ككل ، وهو شعب لا يملك أية سلطة تخوله لفعل شئ ما اتجاه القضية . فالأمر ما أمر القادة . وبما أن الشعب هو اللهب والغضب والقادة هم المطر الذي يطفئ اللهب (يرمزون بذلك إلي الموت والاستسلام) فقد جعلوا من القضية امرأة ذليلة . وقد قابل الشاعر بشكل ساخر بينها وبين مريم العذراء التي انتدبت ، مستعيدا الخطاب القرآني ممارساً بعض الاستبدالات عليه . وهي الاستبدالات التي تمنح قوله سلطته في مقابل سلطة الخطاب المقدس . يقول "هزي إليك جذع مؤتمر يساقط حولك الهذر" وإذا كانت مريم نعمت بالربط لأنها استسلمت لأمره تعالى . فالقضية نعمت بالخذلان لأن قادتها ينسون أن ما أخذ بالقوة لا بد أن يسترجع بالقوة . ومشوا بها بالتالي إلى مؤتمرات السلم والاستسلام التي لا تثمر سوى الثروة و الهذر . وبهذا يقابل الشاعر بشكل ساخر أيضا بين النخلة (الخصب ، العطاء الإلهي) وبين المؤتمر الذي يختصر فيه السلم في موائد للشراب تضم قادة يشبهون البقر . ولهذا يعيد الشاعر التأكيد على النار بدل الماء "عاش اللهب ويسقط المطر"

إن استعمال الشاعر هنا للآية كما أشرنا هو استعمال مفارق لها تماما . وهادم لسلمتها إذ أن هز جذع النخلة بالنسبة لمريم العذراء هو عمق الاحتواء والانتصار والرحمة الإلهية . ولكن هز جذع المؤتمر بالنسبة لمريم / القضية هو الخسارة والمهزلة المتكررة في التاريخ العربي المعاصر . ولعل قصة مريم وهز الجذع أثارت اهتمام معظم الشعراء المعاصرين -كما نلاحظ- فاستغلوا استقلالاً شعرياً إبداعياً في غالب الأحيان هذا سعدي يوسف يسافر بنصه نحو الخطاب القرآني في هذه القصة . فكان أن كتب مجموعة شعرية بأكملها عنونها بـ "مريم تأتي" وفي النص الأول من هذه المجموعة يقول :

وللحظة غمرتك بالقبلات

ثم نأت متوحة بخوص أبيض

في أي نهر سوف تنغمس الأنامل

أي ماء سوف يبتل القميص به

وأية نخلة ستكون متكئا ؟

وهل يساقط الرطب الجني ؟

أكان جذع النخلة المهتز أقصى ما تحاول مريم ؟ (27)

منذ البدء يمارس الشاعر سلطته نحو الذاكرة الممثلة هنا في الخطاب القرآني الذي يبدأ
بسرود قصة مريم بداية ثلاثم سياقات السرد الأخرى التي تخصها " وأذكر في الكتاب مريم إذ
نبتت مكانا شرقيا واتخذت من دونهم حجابا فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشرا سويا " (28)
فالعنوان مريم تأتي يتناظر مع مريم انتبذت " ثم إن الفعل الممارس " غمرتك بالقبيلات " يتناظر أيضا
مع السياق " قالت إني أعوذ بالرحمن منك إن كنت تقيا " (29) فما هي مبررات الالتقاء مع
الخطاب القرآني (اتكأ النخلة وتساقط الرطب الجني) ؟

في الواقع الالتقاء هنا لفظي فقط فالراوي " يشعر " الآية القرآنية ويتقاطع مع بنيتها
السطحية من غير أن يمارس ذلك حقا مع بنيتها العميقة . ذلك أن أدوات الاستفهام البسيطة (أية .
هل . أ) التي تضاف إلى الآيات القرآنية سوف تحور كل شيء وتمنح النص فضاءه الدلالي
الخاص ليكون تجربة خاصة توازي ما يرويها الخطاب القرآني . يقول الشاعر :

مريم في مدينتها

وأنت تراقب الطرق البعيدة : هل تجيء اليوم ؟

كنت عند مزبلة الرصيف

وأوقدت نيرانها

ومضت متوجة بأذخنة

تباركت المدينة

لهي عليك وأنت مشعل

في الليل خلف الساتر الرمل

هل كان يتبعض دونك الأمل أم كان يخفق منتأى الخيل ؟

كلما جثت بيتا تذكرت بيتا

كلما كنت حياتنا سبت ميتا

غير أن الذي جثته

غير أن الذي كنته

لم يعد لي
لم يعد غير ظل
وليكن ؟
إن ظلا يصير

خير ما يرتجى في ظلام المسير (30)

لاتبدو مريم هنا ، القديسة التي روى زهدا الخطاب القرآني بل أقرب ما تكون إلى حبيبة ينتظرها الشاعر مكتوبا باللهمة والشوق غير أنها لم تعد له وبقي فقط يعيش لوعة الانتظار. انتظار "البعيد" بل إن مريم المتحدث عنها هنا قد لا تأتي أبدا، وكأن غايتها لم تكن سوى لحظة ميلاد طفل وذلك كل الذي جمعها بالراوي الذي تسأل محتارا في بداية النص (أكلن جذع النخلة أقصى ما تحاوله مريم) وسواء تحقق أقصى ما تحاوله أو لم يتحقق فمريم نأت وتركت فقط الحيرة وأسئلة أين ولماذا وهل:

لو كنت أعرف أين مريم
لاتبع النجم نحو بلادها
لكن مريم خلفتني في المتاهة منذ أن رحلت
وقالت سوف تلقاني إذا أحببتني
في الرمل ابحت عن أناملها
وفي أطلال عين الحلوة السوداء عن عيني
في باب الوكالة أسأل الشبان هل مرت ؟
وبين صحيفة وصحيفة أتسقط الأنباء (31)

هل كان حضور النص القرآني حضورا لإحاطة المرأة المحبوبة بهالة من القداسة والاستثنائية كمريم العذراء أم هو إعجاب ببلاغة تصوير أم هو فعل الترميز إلى امرأة تتجاوز تاء الأنوثة لتجسد صورة الوطن المفقود في فلسطين حيث عبق الأنبياء والصالحين :

ومريم المرأة والرؤيا
بشارة أن نموت ممجدين
وأن نعيش كما يعيش الرفقة البسطاء
مريم تسكن الميلاد
تسكن في الدم العربي
تبعها وتبعنا

ولكننا . هنا . في قسوة اللحظات

نسج من عباءتها هويتنا

وندخل في القيامة(32)

صورة مريم في هذا النص هي مزيج من مادية امرأة مجسدة، حبيبة أو صديقة طارحت الراوي المحبة والقبلاط، وفكره مجردة تحيل إلى الوطن، وهو وطن غير محدود في جغرافيا ما، بل ربما هو الوطن الرمزي بالنسبة للإنسان العربي (نسج من عباءتها هويتنا) وهو وطن بقي يشبه الحلم بامرأة فوق العادة.

في ختام هذه الدراسة يمكن القول إن الخطاب الشعري العربي المعاصر هو خطاب "غير معاصر" إذا نظرنا إليه من زاوية علاقته بالذاكرة، فهو يعود إلى الديتي تماما كما يعود إلى التاريخي البعيد و الشعري القديم و الأسطوري الغريب كما لو أنه لا يستطيع أن يقول حاضره من غير هذه الضفاف والروافد. وفي ذلك الانفتاح على إبداع الآخر أو الآخرين يظهر شكل من أشكال الجدل في بنية النص الشعري حيث يتبارى صوت النص وهو صوت واحد مع أصوات النصوص الأخرى المتعددة ثقافيا وزمنيا. وهذه العودة الدائمة إلى الخطاب القرآني هي عودة تعكس الانهيار ببلاغته ولغته الشعرية من جهة، وبسرديته من جهة أخرى تلك السردية التي تحتزن بين طياتها تشابها مع سرديات الشعراء، لكن هذا لا يعني مطلقا استعادة الخطاب القرآني استعادة إثبات وتكرار وتشاكل بل إن دخول القرآن إلى الشعر - معنى و أسلوبا - هو دخول ينم عن تحكم الشاعر فيه، حيث يتقيه حيناً ويجانبه حيناً، ويحاوره أحيانا أخرى ليمزج بين حاضره التجريبية الشعرية وماضي السيرة النبوية وقصص الأمم البائدة.



- 1- جوليا ككريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2 1997، ص78
- 2- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1 1987، ص107
- 3- جبرار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2 1990، ص90
- 4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 5- الجاحظ: الحيوان، ج3 تحقيق عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3 1969، ص311-312
- 6- الأمدى: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحري، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، مصر، ط4
- 7- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة 1966، ص183
- 8- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5 1981، ص280.
- 9- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3 1992، ص122
- 10- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 11- جوليا ككريستيفا: علم النص، ص21
- 12- رولان بارت: من الأثر الأدبي إلى النص، تعريب عبد السلام بن عبد العالي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع38 سنة 1986، ص115
- 13- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص241.
- 14- أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر 1998، ص389
- 14- جوليا ككريستيفا: علم النص، ص78-79
- 16- بري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1 1996، ص49
- 17- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص131

- 18- رولان بارت: نقد وحقيقة ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1 1994 ص21
- 19- صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط1 1997 ص197
- 20- محمود درويش: الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ص130- 131
- 21- سورة مريم، الآيات 23، 24، 25، 26
- 22- سورة طه، الآيات 115- 123
- 23- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة ج1، منشورات نزار قباني بيروت، لبنان، ص721- 722
- 24- سورة مريم، الآية 20
- 25- سورة مريم، الآية 27
- 26- أحمد مطر: الأعمال الكاملة، لندن ط1 سنة 2000، ص36- 37
- 27- سعدي يوسف: الأعمال الشعرية المجلد 2، دار العودة، بيروت، لبنان ط1 1988 ص265
- 28- سورة مريم، الأيتان 16- 17
- 29- سورة مريم، الآية 17.
- 30- سعدي يوسف: الأعمال الشعرية ج2، ص266- 267
- 31- المصدر نفسه، ص267
- 32- المصدر نفسه، 269- 270