



جامعة الأردن

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية



التأليف

في نظر سليمان العيسى

رسالة قدمت لنيل شهادة الماجستير

إعداد الطالب

نزار عبشي

إشراف

الأستاذ الدكتور محمد عيسى

مشرف مشارك

الأستاذ الدكتور راتب سكر

٢٠٠٥/٢٠٠٤

تصريح

أصرّح بأنّ هذا البحث - التّناصّ في شعر سليمان العيسى - لم يُسبق أن قُبل للحصول على أية شهادة، ولا هو مقدّم حالياً للحصول على شهادة أخرى.

طالب الماجستير

نزار محمد عبشي

Declaration

I hereby declare that this dissertation (**Intertextuality in Solayman Al – Issa's Poetry**) has not been submitted to gain any degree, nor is it being submitted for any other degree.

M.A. Candidate

Nizar Mohammad Abshi

شهادة

نشهد بأن العمل الموصوف في هذه الرسالة هو نتيجة بحث قام به طالب الدراسات العليا: نزار محمد عبشي ، بإشراف الأستاذ الدكتور محمد عيسى عميد كلية الآداب في جامعة البعث، ومشاركة الأستاذ الدكتور راتب سكر، وكيل كلية الآداب للشؤون العلمية في جامعة البعث. وأي رجوع إلى بحث آخر في هذا الموضوع موثق في النص.

المشرف	المشرف المشارك	الطالب
أ.د. محمد عيسى	أ.د. راتب سكر	نزار محمد عبشي

Certification

We hereby certify that the work in this dissertation is the fruit of the project conducted by M.A.Candidate, **Nizar Mohammad Abshi** , supervised by **Prof.Dr.Mohammad Issa**, the Dean of the Faculty of Arts and Humanities, and co-supervised by **Prof.Dr.Rateb Sukker**, the Vice- Dean for Acadimic Affairs .

All references to other related works are documented herein.

<i>M.A. Candidate</i>	<i>Co- supervisor</i>	<i>Supervisor</i>
Nizar Mohammad Abshi	Prfo. Dr.Rateb Sukker	Prof.Dr.Mohammad Issa

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات نيل درجة الماجستير في اختصاص النقد الأدبي الحديث، من كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة البعث.

This dissertation is submitted in fulfilment of the requirements for the Degree of Masters in Modern Literary Criticism , the Faculty of Arts and Humanities, Al-Baath University .

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ / / ٢٠٠٥ .

الأستاذ المشرف

عضو

عضو

This dissertation was discussed and examined on / / 2005

Member

Member

Supervisor

شكر

أتقدم بخالص الشكر وحزيله إلى الأستاذ الدكتور محمد عيسى الذي تفضل بالإشراف على البحث ولم يأل جهداً في رعايته وتسديد خطاه نحو الطريق الأكمل، فكان لإرشاداته العلمية المستمرة، أكبر الأثر في تقويم هذا البحث وإنجازه.

وإلى المشرف المشارك الأستاذ الدكتور راتب سكر : شاعراً رقيقاً، وحسبه من الصفات ذلك.

Acknowledgements

It is a pleasure to record my gratitude to **Prof.Dr.Mohammad Issa** without whose scholarly and constant supervision this dissertation would not have been possible .

I would also like to thank my co-supervisor **Prof.Dr. Rateb Sukker**, best known as a feeling poet, an epithet which becomes him best.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إلى والدي:

﴿ربّ ارحمهما كما ربياني صغيراً﴾
أتشرف بأن أنتمي إلى دوحتها بهذه الثمرة الطيبة.

إلى روضة:

أختي التي ضحّت بعمرها وسعادتها لترانا نكبر أمام عينيها كالشجرة من عام إلى عام بما
تعهدها به من سقاية وحماية.

٦٢٦٧٣٨

إلى أختي جميعاً... كانوا وظلّوا المثل الأعلى للأخوة الصادقة.

إلى كلّ من يعتبر الانتماء إلى العروبة شرفاً، والدفاع عنها فرضاً.

نزار

المحتوى:

التناصّ في شعر سليمان العيسى

الباب الأول : التناصّ في النقد الغربي والنقد العربي.

الفصل الأول: التناصّ في النقد الغربي :

١ . أصول المصطلح.

٢ . تطور المصطلح.

الفصل الثاني: التناصّ في النقد العربي :

١ . المفهوم الموازي لنظرية التناصّ في النقد العربي القديم.

أ . النص في آراء المبدعين والنقاد العرب.

ب . الاقتباس .

ج . التضمين.

د . السرقة.

٢ . التناصّ عند النقاد العرب المعاصرين.

خلاصة وتقييم.

الباب الثاني : التناصّ في شعر سليمان العيسى.

الفصل الأول : مصادر التناصّ في شعر سليمان العيسى.

١ . الدين.

٢ . الأدب.

٣ . التاريخ.

٤ . التراث الشعبي.

٥ . الأسطورة.

٦ . الثقافات العالمية.

الفصل الثاني: أشكال التناص في شعر سليمان العيسى.

١ . التناص الاقتباسي.

٢ . التناص الإشاري.

٣ . التناص الامتصاصي .

٤ . تناص الشخصيات.

الفصل الثالث: الخصائص الفنية للتناص في شعر سليمان العيسى .

١ . الترميز.

٢ . إثارة الوعي.

٣ . إغناء الموقف وتعميق الفكرة.

خاتمة.

ملحقات البحث

المصادر والمراجع

ملخص الرسالة باللغة الانكليزية

إن الإبداع عملية ذهنية واعية، تعتمد على مجموعة من البنى اللغوية والفنية، يتم فيها توليد الجديد من النصوص المبدعة شعراً ونثراً، ويختزن النص الأدبي خلاصة التجربة الإبداعية لصاحبه، ويصوغها رؤى وطموحاً، بما يتوفر فيه من الرموز، والدلالات، والإشارات، والإيحاءات المتسربة من نص إلى نص آخر، ضمن مراحل زمنية طويلة، في نظم خاصة من السمات الفنية، والجمالية يغدو معها مستقبلاً، ويُنظر إليه في بيئته الطبيعية الخاصة، ليصبح مظهراً من مظاهر التفاعلات الثقافية، مستجيباً لغيره من الإنشاءات الإبداعية والنصوص الأدبية الأخرى، مما يعرف (بالتناصية)، دون أن تزول خاصياته التي تكوّنت من المفردات والتراكيب، والبناء، والإيقاع، والخيال، والصور، وغير ذلك، مما يعني أن كل نص يتوالد، ويتعلق، ويتداخل وينشق من هيمولي النصوص في مجاهيل ذاكرة المبدع الإسفنجية، التي تمتص النصوص بانتظام، في عملية انتقائية خبيرة، فتتفاعل هذه النصوص المستحضرة من الذاكرة، داخل النص- لتشكل وحدات منسجمة في بنية النص المبدع حاملة بين جوانبها عناصر الإثارة، بفعل الخيال الخلاق الذي يخلق عالماً جديداً، ولعلّ أروع النصوص تلك التي تثيرنا إلى درجة الإرباك، وتوقظ مشاعرنا من مكانها، وتحرك نوازع الجمال فينا، وتحقق المتعة الفنية والوجدانية، وهذا نابع من طبيعة الأدب ذاته، كونه إراثاً جمالياً، وحصيلة التجارب، وعصارة الألق الإبداعي المتجسد فعلاً خلاقاً بالاجتهاد والتميز.

وقد غدا حضور الموروث الإنساني بأشكاله المتنوعة في الشعر العربي المعاصر سمة فنية، يتسابق كثير من الشعراء إلى استخدامها، وقد أطلق النقد الحديث على الظاهرة مصطلح (التناص) Intertextuality وهو من المصطلحات الجديدة التي لم يعرفها النقد العربي المعاصر حتى زمن متأخر من القرن العشرين.

وكانت نشأة هذا المصطلح في المدارس النقدية الأجنبية. كما نجد له إرهاصات أولى في تراثنا البلاغي والنقدي القديم إذ إن بعض المصطلحات النقدية العربية القديمة مثل التضمين، والسرقعة، والاقْتباس، والمعارضة، والمناقضة تقترب إلى حد كبير من مصطلح التناص.

وقد عرف رواد الشعر العربي المعاصر الكثير من أشكال التناص فالسياب، والبياتي، ونازك الملائكة، ونزار وأدونيس وغيرهم؛ نسجوا بعض قصائدهم متفاعلين مع مصادر ثقافية متنوعة كالقرآن الكريم والتراث الشعبي والتصوف والآداب وغيرها.

وكان هدف الشعراء المعاصرين من التناص مع ثقافات متعددة هو تمثل ظواهر فنية، وعضوية ذات صلة بالمجتمع العربي المعاصر وقضاياها، وكذلك التعبير عن نوازعهم ورغباتهم وتطلعاتهم محاولين بذلك التجديد والتعبير عن تجارب جديدة بأساليب جديدة.

وكانت ظاهرة التناصّ حرّيةً بأن تُخصّص بدراسات نقدية وافية، ولكن لم نجد حتى الآن دراسة نقدية أدبية تناول تلك الظاهرة ماعدا بعض المقالات المتناثرة هنا وهناك في الصحف والدوريات، وبعض الكتب النقدية التي كانت تفرد للتناصّ حيزاً ضيقاً لا يستوعب قضاياها كلها، وهذا ما حفزني إلى الاهتمام بدراسة تلك الظاهرة ومحاولة رصدها في شعر سليمان العيسى تحديداً.

فالقارئ لشعر سليمان العيسى يكتشف وجود أشكال مختلفة من التناصّ، وذلك بسبب غنى التجربة الإبداعية للعيسى وتنوعها ولعله من المفيد الإشارة إلى أن التناصّ لدى سليمان العيسى ليس مجرد تضمين أو اقتباس، إن العيسى يتجاوز ذلك إلى امتصاص المصادر المتنوعة محاولاً دمجها بطاقات إبداعية جديدة تخدم الهدف الذي استحضره من أجل حمل أبعاد تجربته الشخصية من خلال مزج ما هو إنساني عام بما هو فردي خاص.

وأيضاً القارئ لشعره يكتشف وجود أشكال مختلفة من التناصّ مع ثقافات متنوعة فقد استطاع العيسى أن يصهر في أتون تجربته الشعرية ثقافات عديدة مختلفة الأجناس والأعراف والبيئات، والمنهج الذي قام عليه البحث كان منهجاً تحليلياً اعتمد على تتبع تلك الظاهرة في شعر العيسى، محاولاً الكشف عن الدلالات والإيحاءات والرموز العميقة التي يمكن أن تستوعبها عملية التناصّ، ومدى فعالية التناصّ في حمل أبعاد تجربة العيسى الشعرية الخاصة، وقد تساوقت النصوص المستحضرة مع السياقات الجديدة المطروحة فيها.

والشاعر الكبير سليمان العيسى واحد من رواد القصيدة العربية المعاصرة، وعالمه الشعري شديد الثراء متعدد الآفاق، وقد أمضى في إقامة هذا الهرم الشعري الخالد ما يقرب من ستين عاماً، وهي فترة طويلة وشاقّة بكل المقاييس الأدبية، والاجتماعية، والسياسية.

ومما لا شك فيه أن التجربة الشعرية للشاعر سليمان العيسى واحدة من أهم التجارب الشعرية المعاصرة، وذلك في ثرائها، واتساع مساحتها وتنوع موضوعاتها ومضمونها، وهي تجربة جديرة بالاهتمام، والمتابعة، وتستحقّ الدراسة والتحليل وقد شكّلت هذه التجربة الأساس الذي اعتمد عليه هذا البحث، والمرتكز الذي انطلقت من خلاله ظاهرة التناصّ بوصفها فناً جديداً يدخل ميداننا العربي، مزاجاً بين انطلاقة هذا العلم في بداياته وتجلياته في شعرنا المعاصر انتهاءً بتجربة الشاعر سليمان العيسى.

وقد تألف البحث من بابين وخاتمة، وقد ضمّ الباب الأول فصلين نقديين مكثفين .

تناولنا في الباب الأول مصطلح التناصّ في النقد الغربي محاولين الكشف عن الأصول الأولى لفكرة التناصّ، لنتنقل بعد ذلك إلى معالجة هذه الظاهرة، كما تبنت من خلال الممارسات النقدية الغربية.

وعرضنا في الفصل الثاني لمفهومات في النقد العربي، تقارب مصطلح التناصّ مشيرين إلى الجذور الأولى لظاهرة التناصّ في نقدنا العربي، التي تمثلت في الاقتباس، والتضمين، والسرقة من خلال دراسة النص حسب آراء المبدعين والنقاد العرب.

أما الباب الثاني فقد ضم ثلاثة فصول:

بحث الفصل الأول منها المصادر الثقافية المتنوعة التي شكلت مادة التناصّ في شعر سليمان العيسى والتي تمثلت في ستة مصادر وهي : الدين، الأدب، التاريخ، التراث الشعبي، الأسطورة والثقافات العالمية. وكشف الفصل الثاني عن الأشكال اللغوية التي اعتمدها العيسى في استحضاره تلك المصادر الثقافية ... ومحاورته لها، محاولاً رد تلك الأشكال اللغوية إلى أربعة أنواع : التناصّ الاقتباسي والتناصّ الإشاري والتناصّ الامتصاصي وتناصّ الشخصيات.

واهتم الفصل الثالث والأخير في إبراز الخصائص الفنية للتناصّ في شعر العيسى، وقد تمّ تحديدها في: الترميز، وإثارة الوعي، وإغناء الموقف وتعميق الفكرة. وتأتي الخاتمة لتلخص أهم ما عالجته البحث، وما توصل إليه من نتائج.

وبعد، فإن لكل بحث صعوباته التي لا يستهان بها، وقد تمثلت الصعوبات في هذا البحث في نقطتين، الأولى: عدم وجود دراسات منهجية وافية خاصة بدراسة التناصّ، بحيث تكون هادياً للباحث في معالجة موضوع كهذا، والثانية: غزارة إنتاج الشاعر سليمان العيسى وتنوعه وقلة الدراسات حول شعره. وما كان للصعوبات التي اعترضتني أن تُذلل لولا الرعاية التامة التي لقيتها من أستاذي المشرف على هذا البحث الأستاذ الدكتور محمد عيسى، فقد كان لتابعاته المستمرة وتصويباته الدائمة أكبر الأثر في إنجاز هذا البحث وفيه عرفت الأخ والمربي والصديق ومنه تعلمت كثيراً كثيراً ولأنّ الشكر لا يفي برّد الجميل اعتبر الصمت أبغى تعبير، وكذلك أشكر المشرف المشارك الأستاذ الدكتور راتب سكر الشكر الجزيل على توجيهاته.

وأشكر أيضاً أساتذتي في كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة البعث وكلّ من أسهم في إرشادي إلى مصدرٍ أو مرجعٍ وأعانني في كثير من المواقف البحثية المفيدة. وآمل أخيراً أن أكون - من خلال بحثي هذا - قدمت إلى المكتبة العربية، وأضفت لبننةً جديدةً تضاف إلى مثيلاتها من لبنات أخرى في صرح الدراسات الأدبية التناصّية، على صعيد البحث العلمي فإن كنت قد وفقت وأصبت، فتلك الغاية وذاك القصد، وإن لم يكن ذلك، فحسبي أنني بذلتُ قصارى جهدي، ولكن من طبيعة البشر التقصير عن بلوغ الكمال!

والله ولي التوفيق

الباب الأول



التناص
في

النقد الغربي والنقد العربي

الفصل الأول :

التّناصّ في النّقد الغربيّ :

١ . أصول المصطلح

٢ . تطوّر المصطلح

التناص في النقد العربي :

إن الحديث عن الخلفيات المرجعية لنص من النصوص يثير في الأذهان مصطلح "التناص" ومن المسلم به أن مصطلح التناص في صورته المعروفة هو اكتشاف أجنبي، وقد اتخذ عندهم مفهومات عدّة قبل أن يصبح مدلولاً في الساحة النقدية .

فمتى دخل هذا المصطلح ميدان الممارسة النقدية؟

تتفق آراء النقاد على أن مهاده الأول كان عند الشكلايين الروس، فقد كانت آراؤهم إرهابات مهذت السبيل لظهور المصطلح، وأول من راد هذا السبيل منهم: "شكلوفسكي" الذي رأى أن للأعمال الفنية دورها في إبراز العمل الفني و في عملية إدراكه يقول:

"إن العمل الفني يُدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى و بالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها".^(١)

و من الآراء التي أشارت إلى مصطلح التناص رأي (تودوروف) حول استحالة وجود حدث الفعل الأدبي على خاصية متفردة دون تداخله في مجموعة أدبية أو غير أدبية: "إن من الوهم أن نعتقد بأن العمل الأدبي له وجود مستقل، إنه يظهر مُندمجاً داخل مجال أدبي ممثلي بالأعمال السابقة، إن كل عمل فني يدخل في علاقة معقدة مع أعمال الماضي".^(٢)

أصول المصطلح:

ثمّة إجماع بين الباحثين على إرجاع مفهوم التناص إلى (ميخائيل باختين) ذلك الناقد الذي حلّل ظاهرة التناص دون أن يستخدم المصطلح نفسه، و لا آية كلمة روسية تُقابل هذه الظاهرة، و إنما استخدم مصطلحاً آخر كان أقل نجاحاً، و هذا المصطلح هو (إيديولوجيم) و يعني (الحوارية) باسمه المستعار "ميدفيد" عام ١٩٢٨ و باسمه الحقيقي عام ١٩٢٩.^(٣)

و يرى (مارك أنجينو) أن مفهوم التناص دون مصطلحه كان أحد المفهومات الأساسية في كتاب (باختين) (الماركسية و فلسفة اللغة) و كذلك في كتاباته عن (دستيوفسكي)^(٤) و هذا الرأي ذهب إليه الناقد (تريفان تودوروف).^(٥)

١ - الشعرية: تريفان تودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، طبعة ثانية، ١٩٩٠ م، ص ٤١.

٢ - ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، محمد بنيس، دار التوزيع للطباعة و النشر، الدار البيضاء، و دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦ م، ص ٢٥٢ .

٣ - دراسات في النص و التناص، ليون سومفيل، ترجمة الدكتور محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٨ ص ٦١.

٤ - مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، مجلة الأديب المعاصر، العدد (٣٢) آب ١٩٨٦ ص ٨٣ .

٥ - ينظر كتاب الشعرية ص ١٢١ و مقالة التناص للناقد نفسه، ترجمة فخري الصالح، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الرابع ١٩٨٨ ص ٨.

وأمامَ علاقاتِ النَّصِّ بالنَّصوصِ الأخرى رأى (باختين): " أنه لكي يَشَقَّ حِطَابٌ ما طَرِيقَهُ إلى مَعْنَاهُ وَتَعْبِيرِهِ فَإِنَّهُ يَجْتَازُ بَيْنَهُ مِنَ التَّعْبِيرَاتِ وَالتَّيْرَاتِ الأَجْنِبِيَّةِ، وَ يَكُونُ عَلَى وَتَامٍ مَعَ بَعْضِ عُنَاصِرِهَا، عَلَى اِخْتِلَافٍ مَعَ البَعْضِ".^(١)

و لكي يَكُونَ النَّصُّ بمفهوم (باختين) خطاباً لا بُدَّ أن تتحلَّى فيه ظاهرة التَّصَادُمِ بَيْنَ النَّصِّ وَ نَصِّ يَسْبِقُهُ، أو بَيْنَ صَوْتَيْنِ فِي الكَلِمَةِ: " و لكي يَكُونَ النَّصُّ حِطَاباً لأبَدٍ مِنْ أن يَصْطَدِّمَ فِيهِ صَوْتَانِ: بل إنَّ الكَلِمَةَ ذاتها قد تكون خطاباً إذا اصطدمَ فيها صوتانِ اصطداماً حوارياً".^(٢)

و لقد اعتمدَ (باختين) على الحوارية لأنَّ الكَلِمَةَ في رأيه إذا ائتلفتْ مع كلمات الأخرين ونبراتهم شكَّلتْ نغمتها وقوامها الأسلوبيين " إنَّ الكَلِمَةَ تستطيع، وهي تَشَقُّ طَرِيقَهَا إلى مَعْنَاهَا و إلى تَعْبِيرِئِهَا عِبْرَ كَلِمَاتِ الأخرين وَ نِبْرَاتِهِمُ التَّيْبَانِيَّةِ، أن تُشكِّلَ في تناغمها مع هَذِهِ اللِحْظَاتِ المُخْتَلِفَةِ أو في تَنَافُرِهَا مَعَهَا نِغْمَتَهَا وَ قَوَامِهَا الأَسْلُوبِيِّينَ فِي هَذِهِ العَمَلِيَّةِ الحِوَارِيَّةِ"^(٣)

لكنَّ "باختين" يقصُرُ رأيه السَّابِقَ، قَصِراً قابلاً للنقاش، على الرواية فقط فهي البيئة المؤهِّلة لاسْتِقْبَالِ الأصواتِ بخلافِ الشَّعْرِ لأنَّ الحِطَابَ الشَّعْرِيَّ في نظره "يكفي ذاته بذاته ولا يُفْتَرَضُ وجودُ مَلْفُوظَاتِ الأخرين خارجَ حُدُودِهِ"^(٤)

و في حَدِيثِهِ عن صِفَةِ الصُّورَةِ النَثْرِيَّةِ الفَنِيَّةِ، و لا سِيَّما صُورَةِ النَثْرِ الرِّوَائِيِّ يُحْذِرُ "باختين" مِنْ سِمَةِ المَبَاشَرَةِ وَ التَّلَقَّائِيَّةِ الَّتِي لا يَغْفَرُهَا الفَنُّ إِذَا وَ سَمَتِ الكَلِمَةَ "إنَّ القَصْدَ المَبَاشَرَ وَ التَّلَقَّائِيَّ للكَلِمَةِ فِي جَوِّ الرِّوَايَةِ يَبْدُو أَمراً على قَدْرٍ لا يُغْفَرُ مِنَ السَّدَاجَةِ".^(٥)

و ينفي باختين صِفَةَ السَّدَاجَةِ عن الرِّوَائِيِّ الفَنَّانِ المَتَمَكِّنِ الَّذِي يَسْتَطِيعُ فِي ظُرُوفِ رِوَايَتِهِ الحَقِيقِيَّةِ أن يُكَسِبَ الرِّوَايَةَ صِفَةَ الحِوَارِيَّةِ: " و هو في الواقع أمرٌ مستحيلٌ. ذلك أن السَّدَاجَةَ فِي ظُرُوفِ الرِّوَايَةِ الحَقِيقِيَّةِ تَكْتَسِبُ هِيَ نَفْسُهَا طابِعاً مُحَاجِياً، فَتَصِبُ هِيَ أَيْضاً حِوَارِيَّةً"^(٦)

و كما يَحِدُّ الرِّوَائِيُّ سَبِيلاً إلى آثَارِ مَنْ سَبَقُوهُ لِيَبْدِعَ فَنَّهُ، فَكَذَلِكَ الشَّاعِرُ، يَقُومُ بِمَا يَقُومُ بِهِ الرِّوَائِيُّ، فَتَتَحَسَّدُ الصُّورَةُ الحِوَارِيَّةُ فِي شِعْرِهِ، لَكِنْ (باختين) يَسُوقُ رَأْيَهُ - بِاحْتِرَاسٍ - حَوْلَ إِمْكَانِيَّةِ وَجُودِ الصُّورَةِ الحِوَارِيَّةِ فِي الشَّعْرِ كَوُجُودِهَا فِي الرِّوَايَةِ: "مِثْلُ

١- الخطاب الروائي ص ٢٤، وينظر مجلة علامات العدد ٤٦، مج ١٢، شوال ١٤٢٣ ديسمبر ٢٠٠٢، ص ٣١٦.

٢- الكَلِمَةُ فِي الرِّوَايَةِ، ميخائيل باختين، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ١٩٨٨م، ص ٣١.

٣- الخطاب الروائي ص ٥٠.

٤- الكَلِمَةُ فِي الرِّوَايَةِ، ص ٣١.

٥- الكَلِمَةُ فِي الرِّوَايَةِ، ص ٣١.

٦- المرجع السابق ص ٣١ و ٣٢.

هذه الحوارية يُمكن أن تُوجد في كل الأجناس الشعريّة أيضاً، وحتّى في الشعر الغنائيّ، دون أن تُشكّل العنصر الحاسم في حقيقة الأمر^(١)

ثمّ يذهب إلى أبعد من هذا: إنّه يرى أنّ الصورة الحوارية في النّص الشعريّ لا ترقى إلى الصّورة الحوارية في الرواية لكنّ مثل هذه الصّورة لا يُمكن أن تُفتّح وتعمّد وتعمّق وبالتالي تبلغ الاكتمال الفنيّ إلا في ظروف الجنس الروائيّ^(٢).

إنّ الصّور الحوارية تنشأ في رأي (باختين) إذا اجتمعت في الحوارية و تفاعلت قدرة اللّغة المصوّرة و اللّغة المصوّرة" و بفضل ما للغة المصوّرة للغة الغير من قدرة التردّد خارج لغة الغير وفيها، والكلام عنها و بها و معها في آن، يُمكن أن تنشأ صوراً روائية خاصة للغات^(٣).
و يحصر (باختين) طرق إنشاء صورة اللّغة الروائية في ثلاث مقولات أساسية هي:
"التّهجين و العلاقة المتبادلة المشحونة بالحوارية بين اللّغات، و الحوارات الخالصة"^(٤)

فالتّهجين عنده هو: " المزج بين لغتين اجتماعيتين في نطاق القول الواحد، إنّه اللقاء على ساحة هذا القول بين وعينين مختلفين تفصل بينهما حقيقة تاريخية أو تباين اجتماعي (أو كلاهما معا)"^(٥)

و يرى أنّ ثمة تطابقاً بين التركيب المهجين في الرواية و بين اللّغة الاجتماعية " إنّ التركيب المهجين الفنيّ الروائيّ الذي يقوم ببناء صورة اللّغة يرتبط ارتباطاً وثيقاً باللحظة اللّغوية الاجتماعية"^(٦).
و يخلص إلى صفات التركيب المهجين الروائيّ، فهو " قولٌ حيٌّ بلغة حيّة يتّصف، في الواقع، بقدر أو آخر من المهجانة"^(٧)

و كما يتّصف بالمهجنة فإنّه " نسقٌ مزاجية بين اللّغات منظمٌ فنياً، نسقٌ يرمى إلى إنارة لغة بلغة وتشكيل صورة بصورة حيّة للغة بلغة أخرى"^(٨)

و الكلمة عند (باختين) تكتسب صفة الاحتراق و الامتلاء بالأصداء الحوارية، و هو وضع طبيعيّ للكلمة " التّوجه الحواريّ للكلمة ظاهرة تتّصف بها أيّ كلمة بطبيعة الحال، إنّه الوضع الطبيعيّ لأيّ كلمة حيّة، ذلك أنّ الكلمة في كل طرفها إلى الموضوع، و في كلّ توجهاتها إليه تلتقي بكلمة الآخر، و لا يُمكنها إلا أن تدخل في تفاعل حيّ متوتّر معها"^(٩)

١- الكلمة في الرواية، ص ٣٢.

٢- المرجع السابق ص ٣٢.

٣- المرجع السابق ص ١٤٣ و ص ١٤٤.

٤- المرجع السابق ص ١٤٤.

٥- المرجع السابق ص ١٤٤.

٦- المرجع السابق ص ١٤٦.

٧- المرجع السابق ص ١٤٨.

٨- المرجع السابق ص ١٤٨.

٩- المرجع السابق ص ١٤٩.

وَأَمَّا المقولة الثانية : وهي العلاقة المتبادلة المشحونة بالحوار بين اللغات فتختلف عن التهجين بالمعنى الدقيق للكلمة، إذ لا يوجد في الإنارة المتبادلة مزج مباشر للغتين في نطاق واحد، بل إن اللغة الواحدة تُفَعَّلُ في القول، إنما تُعطى على ضوء لغة أخرى، وهذه اللغة الثانية لا تُفَعَّلُ بل تبقى خارج القول^(١).
وَتَتَّخِذُ هذه العلاقة المتبادلة المشحونة بالحوار عند باختين نمط الأسئلة، وهي تصوير فني لأسلوب لغوي غريب، وهي صورة فنية للغة غريبة وتُنطوي بالضرورة على وعين لغويين مُفَرَّدَيْنِ: "السوعي المصور" و "السوعي المصور أي السوعي اللغوي المُؤَسَّلِبِ والسوعي المُؤَسَّلِبِ"^(٢)
والارتباط بين السوعي اللغوي المُؤَسَّلِبِ وجمهوره: "يُعَادُ على ضوئه إنشاء الأسلوب المُؤَسَّلِبِ، وعلى خلفيته يكتسب معنى وبعداً جديدين"^(٣).
والمقولة الثالثة: الحوارات الخالصة: وهي مقولة تختص بالروايات ووسيلة لإنشاء صور اللغات.

يقول (باختين): "التقابل الحوارية بين اللغات الخالصة في الرواية هو- بالإضافة إلى التهجين - وسيلة جارة في إنشاء صور اللغات، إنَّ التَّقَابُلَ الحوارية بين اللغات يرسم حدود اللغات، ويخلق الإحساس بهذه الحدود"^(٤).

إنَّ دراسات (باختين) للحوارية ومفهوم التناص تدلُّ على جهود فكرية وعلى إحاطة تامة عميقة لتلك القضية النقدية حتى وصل إلى ما لا نقاش فيه، ولا جدال، وسدَّ الطريق أمام إمكانية القول بإمكانية تفادي توجه الكلمة إلى كلمة أخرى وبعدها أن استند إلى دليل لا يدانيه الشك، ولا يأتيه الباطل وهو أن "آدم" هو الوحيد الذي كان بإمكانه تفادي هذا التبادل، ويكون قد استثنى أول مخلوق على وجه الأرض: "آدم الذي توجه بالكلمة الأولى إلى عالم بكر لم يُفترَّ عليه، آدم هذا هو الوحيد الذي كان بإمكانه فعلاً تفادي هذا التوجه المتبادل مع كلمة الآخر في الموضوع الواحد حتى النهاية"^(٥).

ونرى هنا أن (باختين) في رأيه كان علمياً دقيقاً لأنه استند إلى نص ديني يُشبه ما ورد في القرآن الكريم يبيِّن أن الله قد علَّم آدم، وآدم أنبأ الملائكة بما أوحى إليه ربه: ﴿وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا﴾^(٦)

١- المرجع السابق ص ١٤٩.

٢- الكلمة في الرواية ص ١٤٩.

٣- الكلمة في الرواية ص ١٥٠.

٤- نفسه ص ١٥٢.

٥- الكلمة في الرواية ص ٣٣.

٦- البقرة، الآية ٣١.

وجاء في تفسير ذلك "و الحاصلُ أن الله أظهرَ فضلَ آدمَ للملائكةِ بتعليمِهِ ما لم تعلمهُ الملائكةُ و خصَّهُ بالمعرفةِ التامةِ دونهم في معرفةِ الأسماءِ و الأشياءِ و الأجناسِ و اللغاتِ"^(١)
تطور المصطلح :

الإضاءة الأولى:

يتفق النقاد الغربيون على الاعتراف بأن مصطلح "التنصيصية" ابتكرته الناقدة البلغارية "جوليا كريستيفا" و ليس "باختين" و قد ورد هذا الاتفاق في "دراسات في النصّ و التنصيصية": "لنعمل على حلّ السرّ البسيط للأصل. ليس مصطلح التنصيصية عند باختين، و ينبغي أن ننسب المصطلح لكريستيفا".^(٢)

وقد ظهر هذا المصطلح: " في كثيرٍ من كتاباتها التقدّية المنشورة على صفحات المجلات بين عامي ١٩٦٦ و ١٩٦٧، و في كتابها (نص الرواية) و في تقديمها لكتاب (دستوفيسكي) لمخائيل باختين"^(٣)

لقد تشكّل منهج (جوليا كريستيفا) في فهم العملية الأدبية في مختلف ضروبها حتى وصلت إلى اشتقاق المصطلح بوصفه تأطيراً اصطلاحياً لظاهرة اضطراد، و تواتر الإشارات الأدبية في بعضها البعض من استنادها - ومن باب الوفاء العظيم- إلى إضاءات (باختين) و قد التقطت منه مفهوم الحوارية - بعد إعادة المصطلح إليها و صاغت كتابها "سيميوتيك"، و إمعاناً في وفائها (لباختين)، فقد عرضت أفكاره، أي أفكار "ميدفيد" في بداية مقالها "النصّ المغلق" دون أن تزيد عليه شيئاً عدا الرّونق: البعد السّوسوريّ الفرويديّ"^(٤)

ورأى النقاد أن مصطلح "التنصيصية" عند (جوليا كريستيفا) يندرج في إشكالية "الإنتاجية النصّية"^(٥) و قد استند النقاد في استنتاجهم هذا إلى مقولة جوليا نفسها وهي: "النصّ إذن إنتاجية".^(٦)

وعلى ضوء مفهوم "إيديولوجيم" نوّول مقولتها السابقة بأنّ النصّ ينشأ من تداخله مع نصوص سابقة، و من تقاطع ملفوظاته مع ملفوظاتها، فالإنتاجية "ترحال للنصوص، و تداخل نصّي، ففي فضاء نصّ معيّن تتقاطع و تتعافى ملفوظات عديدة متقطعة في نصوص أخرى".^(٧)

١- صفوة التفاسير، محمد علي صابوني، دار البشائر للطباعة والنشر والتوزيع ودار النعير، دمشق، سورية، طبعة، ١٩٩٣م، ج٢، ص٤٨.

٢- دراسات في النصّ و التنصيصية، ص ٦١ .

٣- المرجع السابق ص ٥٩-٦٠.

٤- المرجع السابق ص ٦١.

٥- المرجع السابق ص ٦٠.

٦- علم النصّ ص ٢١.

٧- نفسه ص ٢١

ثم تقدم بعد سنوات أمضتها قي سير علاقات التقدية النصية، هذه التسمية بصيغتها المصطلحية " أعرف هذه العلاقة تعريفاً ضيقاً فأقول: "إنها علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية و هي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر".^(١)

و تقول تارة أخرى: " التناصية هي أن تتقاطع في النص مؤدًى مأخوذة من نصوص أخرى".^(٢) و تميز (جوليا) الرواية من الأعمال الأدبية و هي تُطبّق مصطلح (إيديولوجيم) فتقول: "أما الرواية فهي مظهر متميز لهذا الإيديولوجيم".^(٣)

في تطبيقها لذلك المصطلح الذي تصفه بالملبس تقوم بتحليله من خلال رواية "جيهان دوسانتري" للكاتب الفرنسي أنطون دولا سال، وتقدم رأيها في الرواية "بأنها أول كتاب نثري قابل لأن يحمل اسم الرواية".^(٤)

وهي تشكل مع رواية "رسائل مواساة لمدام دو فرين" حكايات "تنبئ كخطاب تاريخي أو كفسيفساء لا متجانسة من النصوص".^(٥)

و لم تقف (جوليا) عند النص الروائي، و لم تأخذ برأي (باختين) الذي يقول: "إن الصورة الحوارية في النص الشعري لا ترقى إلى الصورة الحوارية في الرواية لأنها وجدت تداخلاً في النصوص الشعرية فالنص الشعري إنما هو وليد استيحاء صاحبه نصوصاً ماضية، و تقاطع النصوص مع نصوص أخرى عملية إنتاجية نصية، تقول في التقاطع "إنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تقاطع و تنساق ملفوظات عديدة مقتطفة من نصوص أخرى".^(٦)

وحتى يكون النص خطاباً "لا بُد من أن يصطدم فيه صوتان، بل إن الكلمة ذاتها قد تكون خطاباً إذا اصطدم فيها صوتان اصطداماً حوارياً".^(٧)

وطبقت رؤيتها تلك على مقاطع شعرية للشاعر "لوتريامون" فلمست ثلاثة أنماط من الترابطات بين المقاطع الشعرية و النصوص الملموسة و القريبة من صيغتها الأصلية لشعراء سابقين:

فالنمط الأول:

التفني الكلي: و فيه يكون المقطع الدخيل منفيًا كلياً، ويكون معنى النص الذي استند إليه مقلوباً.

١- دراسات في النص والتناصية ص ١٢٥ .

٢- المرجع السابق ص ٦٠.

٣- علم النص ص ٢٦ .

٤- نفسه ص ٢٦ .

٥- نفسه ص ٢٦ .

٦- علم النص ص ٢١ .

٧- شعرية بستيوفسكي ص ٢٦٨.

و النَّمطُ الثاني:

النفي المتوازي: حيث يظل معنى المقطع الأول الدخيل ظاهراً لا يخفى تأثره الذي يبدو و كأثمة معنى المقطع المقتبس عنه، لكن هذا التّطابق في المعنى لا يحول دون اكتساب النصّ السابق الجِدّة التي يتلاشى فيها النصّ المرجعي.

و النَّمطُ الثالث:

النفي الجزئي: و في هذا النَّمط لا يبدو النصّ السابق كاملاً في النصّ الذي تداخل فيه، بل يغيب جزء منفيًا^(١).

و تضرب (جوليا) الأمثلة على ذلك:

فمثال النَّمطِ الأوّل:

قول (باسكال) " و أنا أكتبُ خواطري، تنفّلتُ مِنّي أحياناً، إلا أن هذا يُذكّرني بضعفي الذي أسهُو عنه طوال الوقتِ و الشّيء الذي يلقني درساً بالقدر الذي يلقني إياه ضعفي المنسي، ذلك أنني لا أتوقُ سوى إلى معرفة عَدَمي".^(٢)

هذا النَّمط يُصبحُ عند (لوتريامون) : "حين أكتبُ خواطري فإنها لا تنفّلتُ مِنّي هذا الفعلُ يذكّرني بقوّتي التي أسهُو عنها طوال الوقتِ، فأنا أتعلّم بمقدار ما يتيحه لي فكري المقيد، و لا أتوقُ إلى معرفة تناقضِ روحي مع العدم".^(٣)

و مثال النَّمطِ الثاني:

هذا المقطع للاروشفوكو: "إنه للدليل على وَهْنِ الصّدّاقَةِ عدمُ الانتباهِ لانطفاءِ صداقةِ أصدقائنا".^(٤) و الحالُ أنّه يُصبحُ عند (لوتريامون) : "إنه للدليل على الصّدّاقَةِ عدمُ الانتباهِ لتنامي صداقةِ أصدقائنا".^(٥)

و مثال النَّمطِ الثالث:

مقطع (لباسكال) أيضاً: "نحن نضيّعُ حياتنا فقط لو نتحدّثُ عن ذلك".^(٦) و يصبحُ عند (لوتريامون) : "و حين نضيّعُ حياتنا بيّهجةٍ المهمُّ ألا نتحدّثُ عن ذلك قط".^(٧)

١- علم النصّ ص ٧٨ و ص ٧٩.

٢- المرجع السابق ص ٧٨.

٣- نفسه ص ٧٨.

٤- نفسه ص ٧٩.

٥- نفسه ص ٧٩.

٦- نفسه ص ٧٩.

٧- نفسه ص ٧٩.

و تحلُّصُ (كريستيفا) إلى أن أسلوب الحوار بين النصوص لدى (لوتريامون) يندمج كل الاندماج بالنص الشعري مما يؤدي إلى مجال ضروري لولادة النص، فإن هذا الاندماج ظاهرة مُعاداة على طول التاريخ الأدبي".^(١)

و تؤكد (كريستيفا) أن هذه الظاهرة "قانونٌ جوهريٌّ بالنسبة للنصوص الشعريَّة الحداثيَّة، فهي نصوصٌ تتمُّ صياغتها عبر امتصاصٍ، وفي نفس الآنٍ عبر هذم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً".^(٢) و تُسمِّي هذه الظاهرة: "بالترايطات المتناظرة".^(٣)

و أمثلتها الأكثر حداثة و تميّزاً على هذه الترايطات بودلير ومالارميه، وإدغار آلان بو: "لقد ترجم بودلير نصوص إدغار آلان بو، و كتب مالارميه بأنه سيتكفل بالمهمَّة الشعريَّة كإرث بودليري، و حذت كتاباته الأولى حذو بودلير، كما ترجم مالارميه أيضاً نصوص إدغار آلان بو و سار على لُحجه".^(٤)

و مِن هذا المنظور الذي سمّته (جوليا كريستيفا) الفضاء المتداخل النصي تنتهي إلى نتيجة هي: "يكون من الواضح أنه لا يُمكن اعتبار المدلول الشعري نابعاً من سنن محدّد.

إنه مجال تقاطع عدّة شفرات (على الأقل اثنتين) تجدُ نفسها في علاقة متبادلة".^(٥) و يبدؤ أن (جوليا كريستيفا) عمّلت على إشاعة هذا المصطلح بين النقاد، ممّا جعله يُصبح في مدة وجيزة من مصطلحات النقد الجديد عند طائفة منهم في كل مكان، و قد أشار إلى هذا الأمر المهم في كتاب "دراسات في النصّ و التناصية".

وسنرى أن كلمة "تناصية"، انطلقاً من كتب (كريستيفا) في عام ١٩٦٦ و ١٩٦٧، قد هاجرت إلى كل مكان تقريباً".^(٦)

و وردت الإشارة إلى هذا الأمر في موضعٍ آخرٍ من المرجع السابق: "لقد وجد مصطلحا التناص و التناصية لهما موضع قدم في القارة الأمريكيّة".^(٧)

ولكن بعد أن اشتهرت (كريستيفا) بهذا المصطلح عادت لتتخلّى عنه في كتاباتها التناصية، و تأسف لاستخدامها هذا المصطلح الذي عدته مُبتذلاً: "إن هذا المصطلح (التناصية) الذي فهم غالباً بالمعنى المُبتذل لنقد النبايع في نص ما، نُفضّل عليه مصطلح (التقلية)".^(٨)

١- علم النص، ص ٧٩.

٢- علم النص ص ٧٩.

٣- نفسه ص ٧٩.

٤- نفسه ص ٧٩.

٥- نفسه ص ٧٨.

٦- نفسه ص ٦٥.

٧- نفسه ص ٧٣.

٨- دراسات في النصّ و التناصية، ص ٩٤.

بَعْدَ تَجَسُّدِ فَهْمِ (كريستيفا) التَّنَاصِ عَلَى أَنَّهُ جُزْءٌ مِنْ سِيَاقِ يَنْتَظِمُ لُغَةَ النِّصِّ الْأَدْبِيِّ أَوْ الْأَدَاءِ اللَّغْوِيِّ مُحَسِّنًا فِي النِّصِّ وَبَعْدَ تَوْضِيحِ مَدْخُلِهَا، أَوْ مَقَارِبَتِهَا الْإِشَارَةَ فِي فَهْمِ الْعَمَلِيَّةِ الْأَدْبِيَّةِ، وَبَعْدَ تَوْثِيقِهَا الصَّلَةَ بَيْنَ النِّصِّ ذِي الطَّبِيعَةِ الْإِنْتَاجِيَّةِ وَالنِّصِّ الْوَصْفِيِّ الَّتِي هِيَ جُزْءٌ مِنْهَا وَعَدَّ تِلْكَ الصَّلَةَ صِلَةً تَكَرَّرَ وَتَوَزَّعَ (هَدْمٌ - بِنَاءٌ) وَمَقَارِبَتِهَا لَهُ مِنْ خِلَالِ تَصْنِيفَاتٍ مَنْطِقِيَّةٍ، وَبَعْدَ أَنْ جَعَلَتْ التَّدَاخُلَ وَالتَّشَابُكَ بَيْنَ النِّصِّ وَالنِّصِّ يَعَادِلُ بَعْضُهُ بَعْضًا.

نَسْتَنْتِجُ أَنَّ كُلَّ نِصٍّ أَدْبِيٍّ عِنْدَ "كريستيفا" عَمَلِيَّةٌ امْتِصَاصٌ لِنِصِّ سَلَفَتْ أَوْ هُوَ عَمَلِيَّةٌ تَحْوِيلٌ لِنِصِّ النِّصِّ، بَلْ هُوَ إِعَادَةٌ خَلَقٌ جَدِيدَةٌ تَسْتَنْدُ إِلَى طَرَازِ فِكْرِيٍّ وَجَمَالِيٍّ مَعْيَنِينَ، وَفَقَّ لِقَاءَاتٍ فَنِّيَّةٍ مَثْمَرَةٍ، تَتَفَاوَتُ مِنْ شَاعِرٍ إِلَى آخَرَ، وَ مِنْ نِصٍّ إِلَى نِصٍّ. إِشْكَالِيَّةُ الْمُصْطَلَحِ بَعْدَ كَرِيستيفا:

إِنَّ الْمُتَصَوِّرَ النَّقْدِيَّ الَّذِي أَطْلَقَتْ عَلَيْهِ (كريستيفا) التَّنَاصِيَّةَ، وَجَعَلَتْهُ تَأْطِيرًا اصْطِلَاحِيًّا لظَاهِرَةٍ تَوَاتُرِ الْإِشَارَاتِ الْأَدْبِيَّةِ فِي بَعْضِهَا بَعْضًا، هَذَا الْمُتَصَوِّرُ مَا لَيْتَ أَنْ تَنَاوَلَهُ بَعْدَهَا عَدَدٌ كَبِيرٌ مِنَ الْكُتَّابِ وَالتَّقَادِ بِالإِضَافَةِ وَالتَّعْدِيلِ بِصُورَةٍ اتَّسَعَتْ مَعَهَا أَفُقُ هَذَا الْمَفْهُومِ، وَاتَّضَحَتْ مَعَالِمُهُ، لَكِنَّ مَفْهُومَهُ اخْتَلَفَ بِاخْتِلَافِ مَفْهُومِ النِّصِّ لَدَى الْمُتَنَظِّرِينَ وَالدَّارِسِينَ، وَتَدَاخَلَ الْمُصْطَلَحُ عِنْدَ بَعْضِ الدَّارِسِينَ مَعَ مُصْطَلِحَاتٍ أُخْرَى مِثْلَ الْخَوَارِيَّةِ وَالمَرْجِعِيَّةِ وَالأَدَبِ الْمُقَارِنِ، وَ مِنْ الْإِشَارَاتِ الَّتِي لَفَّتَتْ إِلَى تَبَايُنِ المَوَافِقِ وَتَعَارُضِ الآرَاءِ: "لَقَدْ قَوَّبِلَ مُصْطَلَحُ التَّنَاصِ حِينَ دَخَلَ المَمارِسَةَ النَّقْدِيَّةَ قَبْلَ بَضْعِ سِنَوَاتٍ بِمَوَاقِفٍ مُتَبَايِنَةٍ وَ آرَاءٍ مُتَعَارِضَةٍ، وَ لَمْ يَسَلِّمْ مِنْ سِوَةِ الفَهْمِ وَ الِابْتِسَارِ وَ الخِلْطِ عِنْدَ اسْتِعْمَالِهِ فِي النَّقْدِ تَنْظِيرًا وَ تَطْبِيقًا".^(١)

وَ يَبْدُو أَنَّ مُصْطَلَحَ (كريستيفا) لَقِيَ صَدَىً وَ قَبُولًا عِنْدَ الكَثِيرِينَ: " وَ كَانَ كُلُّ مَنْ مِيشِيلِ أَرِيْفِيِّ وَ تَزْفَتَانَ تُوْدُوْرُوْفِ وَ جِيرَارِ جِينِيْتِ وَ مِيشَلِ رِيْفَاتِيْرِ أَسْبَقَهُمْ إِلَى المَنَادَاةِ بِهِ".^(٢)

مِيشِيلِ أَرِيْفِيِّ: (Michel Arrive)

خِصَّصَ (مِيشِيلِ أَرِيْفِيِّ) ضَمْنَ سِلْسِلَةِ (نَظَرِيَّاتٍ وَ أَعْمَالٍ) فِي جَامِعَةِ نَانْتِيزِ جِهْدًا وَعِنَايَةً بِأَعْمَالِ الْكَاتِبِ الفَرَنْسِيِّ (أَلْفْرِيدِ جَارِّي) الَّتِي يَظْهَرُ فِيهَا التَّنَاصُ ظَهْرًا دَعَا أَرِيْفِيِّ نَفْسَهُ لِطَبَاعَةِ الأَعْمَالِ الْكَامِلَةِ لِهَذَا المَوْلاَفِ .

١- مقامة أحمد المديني (مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد) لمارك أنجينو، مجلة الأديب المعاصر، العدد ٣٢، آب ١٩٨٦، ص ١٣٠.

٢- دراسات في النص والتناص ص ٩٣.

"و في هذا ضربٌ من الاعترافِ بالأهلية التي تفسرُ طبيعةَ الحدثِ العمليّاتي الذي يحتلُّه في العملِ التّقديّ وصفُ (التّناصّ الجارّي) ^(١) نسبةً إلى أعمال (ألفريد جاري) التّناصيّة .

يأخذُ (أريفي) بما أنكرته (جوليا كريستيفا) وأصدقائها من خصوصيّة النّصّ الأدبيّ، ويرفضُ المصادرة التي يذكُرُها التّقُدُّ الشكلائيّ أو النبيويّ: "ليس للنّصّ الأدبيّ مرجعٌ" ^(٢)، و يؤكدُ تداخلَ التّصوُّصِ دون أن يكون نصٌّ ما مرجعيّاً وحده مستنداً إلى رأي "جاري" الذي قبلَ مَقُولَةَ النّقدِ السّابقة مع بعضِ التحويرِ فيقولُ: "ليس للنّصّ الأدبيّ إلاّ ظلٌّ مرجعٌ" ^(٣)، ممّا لا يوجبُ قطعاً أن يكونَ النّصّ الأدبيّ بتمامه محرّوماً من العلاقاتِ مع الواقعِ الخارجيّ ^(٤).

ويسوقُ (أريفي) شاهداً ليؤكدَ فِكْرَتَهُ من أدبِ جاريّ حَسَبَ ما قدّمَهُ عندما وصفَ حادِثَ قطارِ قُربَ مدينةِ (أرلوكس) وبسببِ إبرةٍ بسيطةٍ. إنَّ أريفي يعتقدُ أن الوصفَ مع كونه دُعابةً خاصّةً بالمؤلّفِ - يسمحُ حينَ قراءته بالتحقُّقِ من تنحيةِ المرجعِ لصالحِ التّناصّيّ، وهذا النّصّ هو: "إبرة بسيطةٌ كانت هي الأداة السّريّة والخفية لتقنيّتي أرلوكس. و يبدو أنه كان في العصورِ السالفة المعظّمة جملاً يلجُ هذا الشّيء المعدنيّ المفرطُ في الصّغرِ، و كان ذلك يتمُّ بصعوبةٍ على ما يبدو" ^(٥).

ومع قبول (أريفي) أن النّصّ الأدبيّ كلامٌ إيحائيٌّ فإنه يُعقّبُ على ذلك بقوله: "مَنْ ذا الذي لا يرى مع ذلك أن هناك نوعاً ثانياً من المحتوى يظهرُ في النّصّ إلى حدٍّ يجعلُ النّصّ غيرَ مفهومٍ دون اللجوءِ إلى التّناصّ التوراتيّ" ^(٦).

و هذا المحتوى الذي يظهر في النّصّ غيرَ مفهومٍ إذا ربطناه بنصّ دينيّ زالَ لَبْسُهُ، و هذا التّناصّ التوراتيّ يلتقي مع تناصّ قرآنيّ في قوله تعالى في الذين كذّبوا بآياته و استكبروا عنها: ﴿لَا يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّى يَلْجَأَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ﴾ ^(٧).

و في ذلك تمثيلٌ لاستحالة دُخولِ هؤلاء المَكذِبينَ المُستكبرينَ الجنّةَ كاستحالة دخولِ الجملِ على ضخامته في ثقبِ الإبرة على دِقَّتِهِ مُبالغةً في التّصويرِ. فالغرض الذي يرمى إليه "جاريّ" مُضحكٌ لخطأ في تحويلِ وجهةِ القِطارِ لِجهلِ التقنيينِ بِسِرِّ الإبرة. وسيظلُّ جهلُهم قائماً حتّى يلجُ الجملُ في ثقبِ الإبرة و هذا أمرٌ من المُحالِ حُدوثُهُ.

١- دراسات في النّصّ والتّناصيّة ص ٩٤.

٢- نفسه ص ٩٥ .

٣- نفسه ص ٩٥.

٤- نفسه ص ٩٥.

٥- نفسه ص ٩٥.

٦- نفسه ص ٩٦.

٧- الأعراف، الآية ٤٠.

و يخرُجُ (ميشيل أريفي) من دراسة أعمال (جاري) إلى أن الأخير اعتمد على لغة (مالارميه وريبي) فلم يسر لبعثته محتوي خاص: "ليس للغة جاري محتوي خاص إلا ذلك المحتوي الذي استعاره من مالارميه أو من ريبي"^(١)

كما أشار أريفي إلى أن (جاري) أنطق شخصياته بعبارات اقتبسها من صياغات الشاعر (بوليو) من خلال هذا المثل: "يجد الأحمق دائماً فتى بكراً" فهذا القول يبدو وإن كان مبتوراً مقتبساً من قول (بوليو): "يجد الأحمق دائماً معجباً به هو أكثر حمقاً منه"^(٢)

وقد خرج أريفي بملاحظة ظاهرة تُغطي أعمال (جاري) اللسانية هي ظاهرة التناص بعمليتين: عملية "تحويل ترصيعي" و "تحويل تغيبي"^(٣).

لفت (أريفي)، بأخذه منهج (التناص) سبيلاً إلى دراسة النص الاهتمام إلى رأي استنتجه و هو ضرورة استبدال (التناص) بدراسة النص بقوله: "و أستنتج من ذلك أن دراسة التناص ينبغي أن تحل محل دراسة النص، لأن هذا (التناص) لا يستخدم إلا للاستدلال على معرفة ذلك (النص)".^(٤)

تذفان تودوروف: (Tzftan Todorov)

إذا دققنا النظر في صورة التناص عند (تودوروف) كدنا نقع على تماثل مع صورة التناص عند (جوليا كرسيفا)، ذلك أن مفهوم (تودوروف) مقتبس من المصدر الذي أخذت عنه (جوليا)، وهذا المصدر هو (باختين). حين صاغ (تودوروف) مفهومه للتناص بقوله: "بصورة أساسية تعد جميع العلاقات التي تربط تعبيراً بآخر علاقات تناص"^(٥).

ساق أولاً رأي (باختين) في ذلك المفهوم على هذا الشكل:

"يدخل إعلان لفظيان، تعبيران، اثنان، متجاوران، في نوع من العلاقة الدلالية ندعوها نحن أي (باختين) علاقة حوارية. والعلاقات الحوارية هي علاقات (دلالية) بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي"^(٦).

ويؤكد (تودوروف) في رأيه السابق تأثره بالمدرسة الشكلانية الروسية - وهو أحد أبرز دارسيها - يقول الدكتور إبراهيم الخطيب: "ويبدو أن (تودوروف) متأثر بالأصول الشكلانية

١- دراسات في النص والتناص ص ٩٨.

٢- نفسه وعينها.

٣- نفسه ص ٩٩.

٤- نفسه ص ٩٦.

٥- مقالة التناص ص ٥.

٦- مقالة التناص ص ٥.

الروسيّة - وهو أحد أبرز دارسيها - في جعلهم التأثر والأخذ عن السابقين صفةً في كلّ النصوص، وبما يشبه نفي التجديد عن جهود الشعراء خاصة".^(١)

لكن (تودوروف) يميز بين المبدأ الحوارية الذي هو موضوع (باختين) المميّز، وكلمة (التناصية) التي حلّت محلّ الحوارية عند (كرستيفا): "لقد قام (تودوروف) من جهته بتمييز بين الحوارية باعتبارها منهج تأويل والتناصية باعتبارها مكوناً ضرورياً لترسيمة الاتّصال".^(٢)

وبعد تمييزه بين الحوارية والتناصية، يبدو أنّه انتصر للتناصية دون الحوارية وللرمزية التي دافع عنها منذ زمن طويل، واستوحاها من (شيرل ماخر) وجعلها تلحق الافتراضات المسبقة للحوارية.^(٣)

ويؤكد الثّقاد انتصار (تودوروف) للتناصية: "أما فيما يخصّ التناصية صراحةً فإنّ (تودوروف) يريد منها تطبيقاً دقيقاً، ويحكم أنّها في كل مكان".^(٤)

إنّ انتصار (تودوروف) للنصية والرمزية معاً دفعه إلى الخروج بنظرية قدّم فيها تمثيلات مبرهنات على صحّة ما ذهب إليه: "قدم (تودوروف) في عام ١٩٦٨ دفعة واحدة نظريته في تأويل المعاني اللامباشرة والمربطة بسياق الأداء، وكانت رمزيةً وتأويلاً، وقدّم أيضاً التمثيلات التي تؤكد ممارستها في أنواع الخطاب المختلفة".^(٥)

ولقد اختار أن يعالج نظريته تحت عنوان "سياقات جدولية ونظمية"، ويبدو أنه جاء بمحاولة أولى لعرض عوامل مختلفة للاتصال بين المعنى اللامباشر للغة؛ وبين ما يسميه (المؤدى) أي (المرجع): "يعرض (تودوروف) في سعيه الدؤوب لإظهار أن المعنى اللامباشر مرتبط حقيقةً بالمقابلة: لغة/خطاب يعرض تقسيم الحقل الرمزي بحسب المقولات: المؤدى والأداء، التناصية، الفوق نصية والبين نصية، سياقات جدولية ونظمية".^(٦)

ومع أنّ (تودوروف) يؤكد انطلاق النصوص من نصوص أخرى، أو تحويل الخطاب إلى خطاب آخر حيث قال: "لا نشأة للنصوص انطلاقاً مما ليس نصوصاً، وكل ما يوجد إنما هو عمل تحويل من خطاب إلى آخر".^(٧) فهو لا يجزم بأن التناص يمكن أن ينسحب على النصوص جميعاً، ويسوق عملاً نقدياً شاهداً على ذلك يقارن فيه بين روايتي (جاك القدرى) للفيلسوف الفرنسي (دونيس ديدرو ١٧١٣-١٧٨٤) ورواية (تريسترام شاتدي) للروائي الإنكليزي (لورانس

١- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس ص ٢٤.

٢- دراسات في النصّ والتناصية ص ١٠١.

٣- المرجع السابق ص ١٠٢.

٤- المرجع السابق ص ١٠٢.

٥- المرجع السابق ص ١٠٤.

٦- المرجع السابق ص ١٠٥.

٧- الشعرية ص ٧٦.

سترن ١٧١٣-١٧٦٨) وقد ورد في كتاب "دراسات في النَّصِّ والتَّنَاصِيَّةِ": "لا يريد تودوروف أن يفترض هنا أن الحالات - القليلة - التي يكون فيها المعنى المباشر أو غير المباشر، لعمل ما مرتبطا ليكون مستوعبا بالعلاقة التي يقيمها مع عمل آخر".^(١)

وفي عمل نقدي آخر يخرج بعد المقارنة بين " (دون كيشوت) مع (روايات الفروسية) ومع عصر آخر (مدمام بوفاري) و(الأدب الرماتيكي) هذه العلاقة، يمكن أن تكون محاكاة أو محاكاة ساخرة".^(٢)

وفي حديثه عن استفادة العمل الأدبي من تشكيلات رمزية مكونة من قبل خارجه يسمى ذلك (الفوق نصية والبين نصية)، ويشير إلى موقف الأديب الذي درج عمله تحت تلك التسمية: "تحدّث عن فوق نصية عندما يستفيد العمل من التشكيلات الرمزية المكونة من قبل خارجه (خارج العمل)، وبذلك يكون من الطبيعي أن يفرض مولير على نفسه، وهو يشعث شعر، دون جوان، أن يعالج عاطفة الحب وسيترجّح في مقابل ذلك فلان الروائي الواقعي من الإشارة إلى التضمينات الرمزية المتعلقة بأفعال تلك الشخصية، أو بوصف ذلك المنظر أو ذلك الجسم، وليس الأمر أقل من ذلك في منظور الأحداث غير المباشرة والبينصية، وقد يحصل أن تكون التضمينات ظاهرة".^(٣)

وفي ظهور النَّصِّ السابق في عملية بناء النَّصِّ الجديد أو غيابيه يسجل (تودوروف) طريقة (بروست) أو (كدنستان ١٧٩٧-١٨٣٠).^(٤) "وقد أطلق (تودوروف) صفة (أحادي القيمة) على الخطاب الذي لا يتكئ على خطاب سبقه، وحين يستحضر خطاب نص سبقه، وينطلق منه في عملية البناء الخطابي، فيصفه (تودوروف) بأنه خطاب متعدد القيم".^(٥)

يمتد مفهوم التَّنَاصِ في رأي (تودوروف) إلى التَّصَوُّصِ النقدية: "فالكتابة تأليفا كانت أم نقدا، ليست إلا تداخلا نصيا يلتزم به الطرفان (الناقد والمؤلف) وإن اختلف مثال كل منهما في ذلك"^(٦) إن (تودوروف) الذي اعتقد أنه من الوهم أن يكون للعمل الأدبي وجود مستقل، وأكد امتلاء العمل الأدبي بالأعمال السابقة، أو ارتباطه بعلاقات تناص مع أعمال الماضي "عاد ليرى أن التَّنَاصِ بهذا الوصف، دراسة كلية النَّصِّ مع كليات النَّصِّ الأخرى، ما يقرب من المحال، وعاد ليقول: "إن التَّنَاصِ ينسب إلى الخطاب، ولا ينسب إلى اللُّغَة".^(٧)

١- الشعرية ص ١٠٦.

٢- نفسه ص ١٠٦.

٣- دراسات في النَّصِّ والتَّنَاصِيَّةِ ص ١٠٦ و ص ١٠٧.

٤- المرجع السابق ص ١٠٧.

٥- ينظر كتاب الشعرية ص ٤٠.

٦- نقد النقد ص ١٣٧.

٧- تنظر مقالة التَّنَاصِ ص ٥.

ثم يعود تارة أخرى لينفي أن النَّصَّ الأدبي الذي يصوغه صاحبه لا ينهض فقط على عناصر الأدب في النَّصوص السابقة، بل لا بد من عناصر أخرى هي "الأسلوب- أي أسلوب صاحب النَّصَّ الجديد، ونمط استعمال الكلمات، والطرائق الشعرية".^(١)

إننا نرى في فصل (تودوروف) بين ما ينسب إلى الخطاب، وما ينسب إلى اللغة تناقضا، فمادام النَّصَّ يندرج تحت عنوان الخطاب في رأي (تودوروف) فإن أي قول أو لفظ لا يمكن أن يدرج في مرتبة الخطاب لا يشمله مفهوم النَّصَّ.

وقول (تودوروف): " ليس هناك تلفظ مجرد من بعد النَّصَّ".^(٢) يناقض ما ذهب إليه من أن النَّصَّ ينتسب للخطاب، وليس للغة. فالتلفظ هو ما يُتلفظُ به من الكلمات، وهذا المتلفظ به قد يكون جملة، وقد يكون أقل من جملة، وهذا ما يعني أنه ليس بخطاب، فالخطاب كما هو معهود يتجاوز الجملة، وبهذا يمكن أن يقال: إن الخطاب موضوع لعلم أشمل من علم اللغة العام.

ولكن يكفي (تودوروف) أنه أول من سنَّ اللوائح التي يمكن أن يستهدى بها حين دراسة نص من النَّصوص، لأنها توحى بحضور الإحالات على نص سابق، أو تشي بغياب تلك الإحالات عن نص مبتكر.

جيرار جينيت: (Gérard Genette - 1930)

أسهم (جيرار جينيت) في تطوير مصطلح (النَّصَّية)، وكان هذا التطور ملحوظا لأن الناقد الفرنسي رصد ظهوره وتطوره ثم أضاف إليه، واعترف له بهذه الإضافة بمنهج واضح: "ولا بد من القول: إن النَّصَّية، شهدت تطورا مهما بظهور كتاب (تطريسات) لجيرار جينيت".^(٣)

وهذه (التطريسات): "تعرض بوضوح العلاقات النَّصَّية التي تنشأ بين عمل وآخر".^(٤)

هذا الموضوع إنما هو تعديل لما قام به (جينيت) من قبل في كتاب (مدخل إلى جامع النَّصَّ): "إنما -أي التطريسات- تعديل لما كان عرضه المؤلف في كتاب آخر (مدخل إلى جامع النَّصَّ)".^(٥)

وينسب (جينيت) إلى أهمية أخرى لتطريساته وهي: "أنها تحمل بين سطورها توضيحا ينبغي أن نأخذه بعين الاعتبار، ونحن نتحدث في النقد العربي عن النَّصَّية والنَّصَّ، ولنعلم أن النَّصَّية ليست إلا واحدة من

١- الشعرية ص ٤٢.

٢- مقالة النَّصَّ ص ٥.

٣- دراسات في النَّصَّ والنَّصَّية ص ٥٥.

٤- نفسه ص ١٢٤.

٥- نفسه ص ١٢٤.

علاقات أخرى تنشأ بين نصين".^(١) وهنا يذهب (جينيت) إلى ما ذهبت إليه (كريستيفا) في نظرتها إلى المصطلح.

يتوسع (جينيت) في موضوع الشاعرية والنصّ، فقد سبق له أن قال: "إنّ موضوع الشاعرية ليس النصّ في حالته الانفرادية، بل إنّ موضوعها هو جامع النصّ، ويكاد يكون ذلك الشيء نفسه أديبة الأديب، ويعني ذلك مجموع المقولات العامة، أو المفارقة، أنماط الخطابات، صيغ الأداء، الأجناس الأدبية".^(٢) ولكنه أعاد النظر واستدرك ليقول بتوسع أكثر: "إنّ موضوع الشاعرية هو التعددية النصّية أو التعالي النصّية للنصّ".^(٣)

والتعددية النصّية عنده تعني قوله: "إنّه كل ما يضع النصّ في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوصٍ أخرى".^(٤)

كما أن التعددية النصّية عند (جينيت) "تتجاوز جامع النصّ وتتضمّنه مع أنماط أخرى من علاقات التعددية النصّية".^(٥)

ومع أنه يتلاقى مع (كريستيفا) التي سبرت أغوار العلاقات بين النصوص، وقدمت صيغتها المصطلحية حول التناصية الشهيرة، فهو يوضح أنّه يختلف معها في أن العلاقة قد تكون بين نصين أو أكثر، فيقول في ذلك: "إنها علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية".^(٦) ولكنه يستدرك فيقول: "وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنصّ في نصّ آخر".^(٧) ويشير (جينيت) إلى أن أكثر أشكال هذه العلاقة وضوحاً وحرفية (في التعددية النصّية) "الممارسة العادية للاقتباس بين قوسين مع الإحالة وعدم الإحالة إلى مرجع محدد، وأنّ أقل أشكالها وضوحاً وشرعية هي السرقة، وهي افتراض غير معلن، ولكنه حرّفي وأنّ أقل أشكالها وضوحاً وحرفية هو الإلماع، ومعناه أن يقتضي الفهم العميق لمؤدى ما ملاحظة العلاقة بينه وبين مؤدى آخر، تحيل إليه بالضرورة هذه أو تلك من تبدلاته، وهو بغير ذلك لا يمكن فهمه".^(٨)

ويضرب (جينيت) المثل على هذا النوع من التناصية: "أنّ السيدة (دي لوجيس) وهي تتبارى في ذكر الأمثال مع (فواتير) تقول له: "هذا المثل لا قيمة له، افتح لنا مثلاً آخر".^(٩)

١- نفسه ص ١٢٤.

٢- دراسات في النصّ والتناصية ص ١٢٤ و ص ١٢٥.

٣- نفسه ص ١٢٥.

٤- نفسه وعينها، وتُنظر مقالة جيرار جينيت (طروس الأيب على الأيب) ترجمة د.محمد خير البقاعي، مجلة الموقف الأدبي، كانون الثاني ١٩٩٩ ص ٦٠.

٥- دراسات في التناص والتناصية ص ١٢٥، وتُنظر المقالة السابقة ص ٦٠.

٦- دراسات في التناص والتناصية ص ١٢٥.

٧- نفسه وعينها ص ١٢٥.

٨- نفسه ص ١٢٥-١٢٦ وتُنظر مقالة طروس ص ٦٠.

٩- نفسه ص ١٢٦.

ويعلق (جينيت) على ذلك بقوله ((إن استخدام فعل افتتح بدل من فعل أعطٍ أو قدّم: " لا يمكن تسويغه هنا إلا إذا عرفنا أن (فواتير) كان ابن تاجر نبيد".^(١))

ويسوق (جينيت) مثالا آخر يتعلق برسالة كتبها (بوالو) إلى (لويس الرابع عشر) ويعد هذا المثال أكثر أكاديمية: " وفي مجال آخر أكثر أكاديمية، نجد مثال (بوالو) يكتب لـ(لويس الرابع عشر):

خَلْتُ الصُّخُورَ وَقَدْ وَاثَتْ مُهْرُولَةً تَأْتِي لِتَسْمَعَ مَا أُرْوِيهِ لِلْمَلِكِ

ثم يعلق على ذلك قائلاً: " ستبدو هذه الصخور المتحركة والمتبهة بلا شك غير معقولة لمن يجهل حكاية أورفيوس وأمفيون".^(٢)

وفي رسالة (بوالو) إشارة إلى (أورفيوس) وهو مغنٌ أسطوريٌّ، وكان بارعا في الغناء، كانت الآلهة تطرب لغنائه ومثلهم البشر، بل إنه أفلح في إطراب الجمادات، ويقول (جينيت): إن معرفة قصة أورفيوس تساعد في فهم قول (بوالو) :

خَلْتُ الصُّخُورَ وَقَدْ وَاثَتْ مُهْرُولَةً تَأْتِي لِتَسْمَعَ مَا أُرْوِيهِ لِلْمَلِكِ^(٣)

وأما (أمفيون) : " فهو شاعر وموسيقي، يعزف على الناي والرباب".^(٤) والملاحق النَّصِّيُّ في رأي (جينيت): " يتكوّن من علاقة هي عموماً أقل وضوحاً وأكثر بعداً، ويقمها النَّصُّ في الكل الذي يشكّله العمل الأدبي، كالعنوان، العنوان الصغير، العناوين المشتركة، المدخل، الملحق، التنبه، التمهيدي، الهوامش في أسفل الصفحة، أو في النهاية، وأنواع أخرى من الإشارات الكمالية الكتابية أو غيرها".^(٥)

وتوفّر هذه الإشارات-حسب رأي (جينيت)- الوسط المتنوع للنصّ، وفي بعض الأحيان شرحاً رسمياً أو شبه رسمي وهي تعين القارئ على فهم النصّ إذ " لا يستطيع أكثر القراء نزوعاً للصفاء وأقلهم اهتماماً بالمعرفة الخارجية أن يتصرّف به على الدوام بالسهولة التي يريدونها ولا يمكن أن يزعم ذلك".^(٦)

ويذكر (جينيت) مثلاً على الملحق النَّصِّيِّ هو رواية (عوليس) للروائي الإيرلندي (جيمس حويس) ويقول: " نعرف أن هذه الرواية عندما كانت تطبع، كان من المقرر أن يحمل كل فصل من فصولها عنواناً يذكر بعلاقة هذا الفصل مع مشهد من الأوديسة (عرائس البحر، نوزيكا، بينيلوب ... الخ)".

١- نفسه وعينها.

٢- نفسه ص ١٢٦ .

٣- المرجع السابق ص ١٤٢ .

٤- المرجع السابق ص ١٤٢-١٤٣ .

٥- دراسات في التناص والتناصية ، ص ١٢٧ .

٦- نفسه وعينها.

وعندما ظهرت في مجلد حذف منها (جويس) هذه العناوين الداخلية التي تحمل مع ذلك دلالة مغرقة في الأهمية.^(١) وهذه العناوين التي أزيلت، وشغلت النقاد، هل هي قسم من نص رواية (عوليس) ؟ وتأتي إجابة (جينيت) هي: " من نسقٍ ملحقٍ نصيٍّ نموذجيٍّ ".^(٢)

الماورائية النصّية:

وهذا نمط آخر من أنماط التعالي النصّيّ عند (جينيت) ، والماورائية النصّية هي : "العلاقة التي شاعت تسميتها بـ (الشرح) الذي يجمع نصّاً ما بنصٍّ آخر يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة (يستدعيه) بل، دون أن يسميه".^(٣)

ويستشهد (جينيت) على هذا النمط بكتاب " (ظواهرية الروح) لهيغل، وهذا الكتاب يذكر بالمع، وبما يشبه الصمت رواية (ابن أخ رامو) للفيلسوف ديدرو"^(٤)

وهي رواية ساخرة عبارة عن حوار بين " جان فرانسوا وديدرو الفيلسوف، ويقدم هذا الحوار فضلاً عن جوانبه الفلسفية لوحة نقدية للأعراف الثقافية الباريسية بأسلوب رائع ومغرٍ ، وابن أخ رامو شخصية الرواية صيغت انطلاقاً من شخصية حقيقية ".^(٥)

يقول (جينيت) عن هذه العلاقة بين الروائيين : " إنما العلاقة النقدية في أسمى صورها ".^(٦)

الاتساعية النصّية :

وهي تسمية لنمط علاقات التعدية النصّية عند (جينيت) ، ويقصد بهذه التسمية كما يبيّن لنا " كل علاقة توحد نصّاً B أسميه النصّ المتسع بنصّ سابقٍ (أسميه، طبعاً، النصّ المنحسر)، والنصّ المتسع ينشأ أظفاره في النصّ المنحسر دون أن تكون العلاقة ضرباً من الشرح ".^(٧)

ويضرب (جينيت) لنا مثلاً على ذلك وهو: " أن يستمد نص (كتاب الشعر) لأرسطو وهو يمثل B، صفحة أي يشرحها عن نص (أوديب ملكا) ويمثل A والنسق B لا يتحدث أبداً عن النسق A، ولكنه لا يستطيع مع ذلك أن يوجد كما هو دون A وهو ينتج عنه في نهاية عملية أسميها مؤقتاً (التحويل) فهو في النتيجة يذكره ظاهرياً قليلاً أو كثيراً دون أن يتحدث عنه بالضرورة، أو يستشهد به ".^(٨)

١- نفسه ص ١٢٧-١٢٨ .

٢- نفسه وعينها، وتنتظر مقالة طروس ص ٦١.

٣- المرجع السابق ص ٢٨ وتنتظر مقالة طروس ص ٦٠.

٤- المرجع السابق ص ١٢٨.

٥- المرجع السابق ص ١٤٤.

٦- نفسه وعينها.

٧- دراسات في التناص والتناصية ص ١٣٠ وتنتظر مقالة طروس ص ٦٣.

٨- نفسه وعينها.

وثمة شاهد آخر يسوقه (جينيت) على الاتساعية النَّصِيَّة أيضا، وهو: الإنيادة وعُوليس: "فهما بلا شك وبدرجات مختلفة، بالتأكيد، وبكل الاعتبارات، نصَّان متسعان من نصوص أخرى للنص المنحصر نفسه: الأوديسة طبعاً" (١).

ويجد (جينيت) اشتراكا واختلافا بين الإنيادة وعُوليس، فهما " يشتركان في أنهما غير مستمدتين من الإلياذة كما يستمد نصّ (كتاب الشعر) صفحة من (أوديب ملكا)، أي يشرحها" (٢) و أما الاختلاف فبعملية التحويل: " فإن هذين العملين يتميز أحدهما عن الآخر لأننا لانجد في الحالتين كليهما نمط التحويل نفسه" (٣)

ويستنتج (جينيت) أن في العمل الأدبي تحويلين هما: تحويل بسيط مباشر، وتحويل لامباشر: "تحويل بسيط مباشر، ومثاله التحويل الذي يقود من الأوديسة إلى عوليس، ويقوم على نقل حدث الأوديسة إلى دبلن القرن العشرين. وتحويل لامباشر ومثاله التحويل الذي يقود من الأوديسة نفسها إلى الإلياذة، وهو أكثر تعقيدا ولا مباشرة على الرغم من المظاهر السطحية، ومن التقارب التساريخي الكبير لأن فيرجيل لا ينقل حدث الأوديسة، ولكنه يحكي قصة أخرى مغامرات إيني وليس عوليس" (٤).

ويعدُّ (جينيت) المحاكاة تحويلا ولكن على جانب من التعقيد: " وإن المحاكاة هي بلا شك تحويل أيضا ولكن بنهج أكثر تعقيداً" (٥).

وسبب ذلك أنه يتطلب في المقام الأول إنشاء نموذج ذي كفاءة نوعية، وقادر على أن يولد عدداً غير محدد من الإنشاءات المحاكاتية" (٦).

ويلمح (جينيت) ما يميز بين التحويل والمحاكاة، فيقول: " لعلّ فعلاً بسيطاً وآلياً يكفي لتحويل نص ما (كأن ننزع منه عددا من الصفحات على سبيل المثال، فيصير لدينا تحويل تخفيضي)، أما محاكاة ذلك النصّ فإنها تقتضي أن تمتلك بالضرورة شيئاً من الإحكام على الأقل: إحكام هذه أو تلك من الميزات التي اخترنا أن نحاكيها" (٧).

ولكي يظهر (جينيت) ذلك الاختلاف بوضوح لجأ إلى نص أدبي بسيط كهذا المثل: " الزمن معلّم كبير" (٨).

١- نفسه وعينها .
٢- المرجع السابق ص ١٢١ .
٣- المرجع السابق ص ١٢١ .
٤- المرجع السابق ص ١٢١ .
٥- نفسه وعينها .
٦- نفسه وعينها .
٧- نفسه ص ١٢١ و ص ١٢٢ .
٨- نفسه ص ١٢٢ .

ويقول : " يكفي لتحويله أن أعدّل بأي طريقة كانت أيّاً من مكوناته، كأن أ حذف منه حرفاً ".^(١)

والمثل باللغة الفرنسية هو : " Le temps est un grand maître " ^(٢)

ويصبح المثال بعد حذف حرف (d) من كلمة (grand)

"Le temps est un gran maître"^(٣)

ويعلق (جينيت) على هذا التحويل بقوله: " لقد تحول النصّ الصحيح، بطريقة شكلية خالصة إلى نص غير صحيح (خطأ إملائي) ".^(٤)

وأما تبديل حرف بحرف فيؤدي إلى تبديل الكلمة وإنتاج معنى جديد، يقول (جينيت): " فإنّ تبديل الحرف أدى إلى تبديل الكلمة وأنتج معنى جديداً ".^(٥)

ومثال ذلك عند (جينيت) قول بلزاك على لسان ميستيفريز:

(Le temps est un grand maigre) وترجمته : " الزمن طويل نحيف ".^(٦)

وأما المحاكاة فهي أمرٌ آخر تماماً عند (جينيت) : " إنّها تفترض أن أحد في مودى ماء، طريقة ما (طريقة المثل) التي نقول بسرعة : إنّها تتميز بالاختصار، وبالتأكيد القاطع، وبالاستعارية، ثم أعرب بتلك الطريقة (وبالأسلوب ذاته) عن رأي آخر، شائع أم لا".^(٧) ويقول على سبيل المثال " كل شيء بحاجة إلى زمن ومن هنا ينشأ هذا المثل الجديد: لم تين باريس في يوم واحد".^(٨)

وواضح من تعريف (جينيت) للاتساعية النصّية أنّ النصّ يتفرع عن نصّ سابق، وبهذا فإنّ أي إنتاج أدبي لا يفلت من أظفار مفهوم الاتساعية النصّية، وذلك بإحدى طريقتين: التقليد للنصّ الأدبي السابق أو بإدخال التعديل عليه، ويسمى (جينيت) هذه العملية (التحويل).

الجامعية النصّية :

علاقة من علاقات التّعددية النصّية التي سماها (جينيت). " وهي تتكون على الدوام تقريباً وتاريخياً بطريقة المحاكاة وتتكون باتساعية نصّية، وإن الانتماء المدخلي النصّي لعمل ما يظهر غالباً عن طريق إشارات ملحقية نصّية"^(٩)

1- نفسه ص ١٣٢ .

2- نفسه وعينها.

3- نفسه وعينها.

4- نفسه ص ١٣١ وص ١٣٢ .

5- نفسه ص ١٣٣ .

6- نفسه وعينها.

7- نفسه وعينها.

8- نفسه وعينها.

9- نفسه ص ١٣٣ .

ومثال ذلك عند (جينيت) " فيرجيل يحاكي هوميروس"^(١)

ومثال آخر من الأدب الحديث وهي رواية (غوزمان) " وهي رواية تشرذمية للروائي الإسباني (ما تيو أليمان) وهي حكاية سيرية تحاكي السيرة الذاتية التي كتبها مجهول بعنوان (حياة لازاريللو التورمي)، وهذه الرواية السيرة الذاتية التي تحكي الحكاية البسيطة التي لا يهتم صاحبها إلا بحياته اليومية ، وهي تحمل واقعية قاسية حاكها كثير من الكتاب الإسبان ومنهم ماتيو أليمان"^(٢)

إن انطلاقة (جينيت) من مصطلح التعالي النصّي إلى دراساته النصّية النقدية بكرت في ظهور كتابه (مدخل لجامع النصّ)، ثم دفعت جهوده إلى الساحة النقدية بكتاب (طروس) حيث توسع في دراسة مصطلح التناصّ.

وأما التقسيمات النصّية الخمسة السابقة التي وضعها لعلاقات التعدية النصّية فقد عدّها متعددة العلاقات فيما بينها: " لا ينبغي في البدء أن نعدّ أنماط التعدية النصّية الخمسة تقسيمات قطعية لاتواصل بينها ولا تقاطع متبادلاً.

إنّ العلاقات بينها هي على العكس متعددة وحاسمة غالباً"^(٣)

ميشيل ريفاتير : (Michel Riffatère - ١٩٠٩)

إنّ قلة - بعد كرسيفا من باحثي الصف الأول في ميدان النقد - وضعت لكلمة (التناصية) إطاراً نظرياً يسمح باستخدامٍ دقيقٍ وعملي: " أعتقد أن ريفاتير في مجال التفكير الذي اختاره قد توصل إلى إعطاء التناصّ الذي يختلف تماماً عن النقد الفيلولوجي القديم للينايع، أعطاه قيمة عملياته"^(٤)

ربط (ميشيل ريفاتير) تبنّي لمصطلح التناصّ بخطوات عملية تؤيد مفهومه، فقد دعا "إلى تنظيم الندوة العالمية الشعرية في نيويورك ١٩٧٩"^(٥)

ثمّ اتبع دعوته بإصدار كتاب بعنوان (إنتاج النصّ) في العام نفسه، وكان في العام الأسبق ١٩٧٨ قد أصدر كتاباً بعنوان (دلائل الشعر)^(٦)

إضافة إلى المقالات المتعددة حول التناصية على صفحات مجلتي (الشعرية وفكر) وفي نتاجاته الغزيرة هذه طبق قراءته المرتبطة بأفكاره عن التناصية على آثار مشاهير الشعراء الفرنسيين ومنهم (توفيل غوتيه) أول من بشر بنظرية (الفن للفن)^(٧)

١- نفسه وعينها .

٢- ينظر: المرجع السابق ص ١٤٥ .

٣- المرجع السابق ص ١٢٣ .

٤- دراسات في النصّ والتناصية ص ٧١ .

٥- المرجع السابق ص ٧٢ .

٦- دلائل الشعر: ميشيل ريفاتير .

٧- شعار النزعة الجمالية التي سادت الأدب الفرنسي في أواخر القرن التاسع عشر، والأدب الإنكليزي في أواخره. وهي ترمي إلى أن الاعتبارات الجمالية تفضل الاعتبارات الأخلاقية (معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب) ص ٥١ .

ونفى أن يكون الفن صدى لمشاغل عصره ، وشاعر الرمزية بودلير الذي أخذ عن صديقه الروائي الشاعر (تيوفيل غوتيه) مبدأ الفن للفن ، وطبقه على الشعر ليخلص منه إلى نظرية (الشعر الصافي) كما تأثر في ديوانه (أزهار الشر) بصور الأديب الأميركي (إدغار آلان بو) ، وترجم قصصه ونظراته النقدية، وبعض قصائده إلى الفرنسية .

وتناول (ريفاتير) آثار الشاعر (مالارمييه) أشد الشعراء الرمزيين إغراقاً في البحث عن الإيحاء والشعر الصافي الذي يحمل إلى أجواء الجمال المطلق .

ومن الشعراء الذين تناول آثارهم شاعر المقاومة الفرنسية (بول إيلوار) الذي غنى من معاقل التعذيب ومن وطنه المسجون تحت أحذية الاحتلال النازي أجمل غناء للحرية، وأكد أنها لن تمحي من هذا الوجود وإن طال ليل الاحتلال.

كما تناول نتاج شاعرٍ روائي تتحلى الإنسانية في مواقف حياته كتجسلي المعاني تلك في أدبه، إنه صاحب رواية البؤساء (فكتور هوغو) الشاعر الذي آمن برسالة الأديب وبدوره الطبيعي في بناء عالم جديد لبني البشر، وكان يرى أن الشاعر هو صدى عصره الناطق لذلك كثرت في شعره إضاءة الحقائق ومناصرة البائسين، ومع هذا فقد عد زعيم الإبداعيين.

واستطاع (ميشيل ريفاتير) في كتبه عن الأسلوبية أن يكتب لنفسه السابق إلى ربط مفهوم التناصّ بوجوه البلاغة إذ تبنى في كتبه: " مفهوم التناصّ كطبقة من التأوّل المرتبط بأفكاره عن الوجوه البلاغية " (١)

ويعرّف التناصّ قائلاً: "إن التناصّ هو أن يلحظ القارئ علاقات بين عملٍ من أعمالٍ أخرى سبقته أو جاءت بعده " (٢).

ويبين النصّ الشعري عنده على نصّ سابق، ولن يؤتى شاعرٌ القدرة على صياغة كلمته أو عبارته صياغة شاعرية إلا إذا أوتي على أن يفتح ذهن المتلقّي على أن صياغته تلك الكلمات أو العبارات إنما هو من: " أسرة كلمات أخرى وجدت سلفاً " (٣).

وبتذوقه النقدي يسم (ميشيل ريفاتير) عملية إبداع النصّ الشعري بسمات رآها تشمل التصوص من جوانب متعددة: فالنصّ الشعري لا يبدع إلا باشتقاقه من نصٍ آخر وذلك بتحويل ما يشي بالتقليد في النصّ الجديد إلى ألفاظ وعبارات تتواءم والدلالة الشعرية،

١- نفسه وعينها.

٢- طروس الأدب على الأدب ص ١٢٦.

٣- دلالات الشعر ص ٣٩.

وهو ما عرفه (ريفاتير) بالاشتقاق الإبداعي والذي هو: "تحويل دلائل محاكاة إلى كلمات أو عبارات ملائمة للدلالة".^(١)

وقد يعني الاشتقاق الإبداعي عند (ريفاتير) ولادة النصّ الجديد وإبداعه من معطى سابق، وهو ما عبر عنه بـ (التحول من رحم إلى نص).^(٢)

ويرى (ريفاتير) أن الاشتقاق الإبداعي ضربان :

١- فإذا تكوّن إبداع النصّ " من سيمات لفظٍ ما أو مما يفترض له حين سماعه، أو من السيمات ومما يفترض في آن كأن يفترض تخيل (العازف) واستلزام (مستمعين) إذا ذكرت كلمة (ناي) وهذا الضرب هو السيمات والافتراضات المسبقة ومعنى سيمات كلمة ناي إشارتها إلى اتساق الألفاظ "^(٣)

٢- أمّا إذا تكوّن النصّ من كلمات أو عبارات سبق لها أن قيلت بنمط أسلوبي معين، أو إذا ارتبطت تلك الكلمات بإجاءات من أعمال أدبية سابقة .

فالضرب هنا هو : (التعبير الجاهزة والأنساق الوصفية).

وقد يقوم النصّ الأدبي المنتج على " التمطيط أي التحويل: تحويل مكونات جملة المعطى الأول إلى أنماط ميزتها أنّها أشد تعقيداً ".^(٤)

"وقد يكون التمطيط عند (ريفاتير) تعريضاً أي الإشارة والتلميح إلى الكلمة تلميحاً يفهم المتلقي ما توحى به دون تصريح بها، والتصريح عكس التعريض، وقد يكون تكراراً أي تكرر فيه المقطوعات. وقد يكون التمطيط (تغيراً) لما تركب منه الجملة النحوية، فالضامات مثلاً تتحول إلى أسماء".^(٥)

ويلحق بالتمطيط عند (ريفاتير) العكس " وهو تعديل الجملة بإدخال عامل عليها فإذا بالجملة السلبية تغدو إيجابية وإيجابية تغدو سلبية، ومن أشكال العكس: الفكاهة والتهمك والدعابة".^(٦)

وإضافةً إلى ما سبق، فقد ذهب (ريفاتير) إلى حد جعله توالد النصوص الشعرية من نصوص سابقة إنّما هو " الصورة الوحيدة لأصل الشعر".^(٧)

لذلك لم يبرز ما يفعله التداخل النصّي في النصوص الجديدة وكغيره من أصحاب النصوص ربط (ريفاتير) الفعالية القوية للتناص بقارئ النصّ، وجعل القارئ المثالي والتمكن من قراءته محوراً مهماً في العملية التناصيّة لأن تفسيره وفهمه لا يخرج عن إطار القبول،

١- المرجع السابق ص ٣٢.

٢- نفسه وعينها.

٣- ينظر المرجع السابق ص ٦٠.

٤- ينظر للمرجع السابق ص ٧٥.

٥- دلاليات الشعر ص ٧٥.

٦- المرجع السابق ص ٩٩.

٧- السيماء والتأويل ص ٨٩.

فالقارئ المثالي المتمكن من " السياق الأدبي لجنس النصّ متى كان فاهماً لحركة الإشارات ونحوية بنائها، فإن تفسيره لها كله مقبول " (١).

إنّ جهود (ميشيل ريفاتير) المنظرة والمنظمة والمنهجية كانت خطأ غير مسبوق في ميدان الدراسة التناصيّة مع تركيز (ريفاتير) على الجوانب البلاغية واللغوية .
مواقف وآراء :

إن مفهوم التناصّ جذب أقلام عددٍ من الباحثين إلى ميدان النقد الفرنسي على اختلاف مشاربهم واختصاصاتهم، يتداوله كل من وجهة نظره إذ عرفته الجماعة الأدبية النقدية (تلّ كلّ) (٢) التي سعت بآرائها إلى طرح قضية تداخل التّصوص بعد استفاضة النقاد بالحديث عن البنيوية والأسلوبية، وقدم هذا الفريقُ عملاً جماعياً في (نظرية العموم) وصرّح بضرورة تجاوز الحرفي والشكليّ أو البنيوي. لقد كان الفريقُ يسعى بوضوحٍ إلى عدم الوقوف عند الدرس الذي تلقاه من نُصوص الشكلانيين الروس. إنّ شعارَ فريق (تلّ كلّ) هو كلمة (الكتابة) التي نواجهها بكلمة أدب.

إنّ هدَف مؤلفي كتاب (نظرية العموم) كما يبدو من عرضِهِ، وهو القَطْعُ مع مفهوم (الشعر) أو (التخييل) الذي ستقع على عاتقه مهمّةٌ عكسِ شخصيّةِ الفاعلِ (مُبدع الأثر)، أو تنظيم العالم الواقعي، ومع تشعب الاختصاصات الذي يسم فكر هذه الجماعة النقدية فقد كرسوا أقلامهم لتأكيد رأي واحد يجمع بينهم، وهو أنّ النصّ ولید التناصيّة، فهو: "يقع في نقطة تقاطع عدد من التّصوص يكون في آن واحد إعادة قراءة (لها) وتثبيت (لها)، وتكثيف (لها)، وانتقال (لها)، وتعميق لها" (٣).

والتناصيّة عند هذه الطائفة تبدو: "في لاتحديدية واسعة ولاتاريخية، وفي فقرات مجازية حيث يقيم النصّ والمجتمع والتاريخ علاقات لطيفة ولكنها غير واضحة" (٤).

لهذا التوسع اختلفت نظيراتها بخضوع أصحابها لثقافتهم المختلفة التي تحكمت بهم، ولهذا قيل في عدم ثبات رؤيتهم بجلاء: "امتازت بمذيان معرفي غطى الأديان والفلسفة والتحليل النفسي، وغيرها من المعارف الإنسانية" (٥).

ويلقى مفهوم التناصّ الأصدقاء في نتاجات طائفة أخرى من الباحثين المختلفين أجمعوا على تبنيّه بشهادة الندوة العالمية للشعرية برعاية (ريفاتير): "ويبدو أن مصطلح التناصّ قد بناه باحثون

١- الخطبنة والتفكير ص ٨٠.

٢- فريق للدراسات النظرية أصدر منذ عام ١٩٦٠ مجلة تجلّت فيها خصوصيته وكتب أول المقالات ميشيل فوكو ورولان بارت وجاك دريدا

٣- دراسات في النصّ والتناصيّة ص ٦٣.

٤- نفسه وعينها.

٥- مفهومات في بنية النصّ ص ٨٦.

مختلفون (لوران جيبي ونانسي ميلر وج.ج توماس وناغومي شاور وباربارا جونسون) كما تشهد بذلك الندوة العالمية للشعرية التي نظمها ميشيل ريفاتير في نيويورك ١٩٧٩".^(١)

لوران جيبي : (Laurant Gény)

بعد عشر سنوات من ولادة مصطلح التناص تحت سن قلم (كريستيفا)، وما يتصل به من فرضيات وبعد أن انتشر المصطلح على كل شفة ولسان طلعت مجلة الشعر الفرنسية سنة ست وسبعين وتسعمائة وألف بعدد خاص عن التناصية، وتحت إشراف (لوران جيبي) أحد أعضاء الندوة العالمية للشعرية، ومحور العدد التناصيات وفيه إشارة إلى أن الوقت قد حان لتوضيح الأمر، وتتضمن هذه الإشارة اقتراح (لوران جيبي) إعادة النظر في تعريف التناص تعريفًا يكسب ذلك المفهوم بعض التطور كما يكسبه لونا من التأطير غير مسبوق، ويسعف في دراسة التفاعل النصي بمعنى دقيق فقال فيه: "وهو عمل يقوم به نص مركزي لتحويل عدة نصوص وتمثلها ويحتفظ بزيادة المعنى".^(٢)

ويبدو في تعريف (لوران) أن التناصية هي مزية النص، كما يبدو اهتمامه بالنص الأدبي الغائب، ويلفت (لوران جيبي) النظر إلى ضرورة التخلي عما شاع عن استقلالية النص الأدبي، فالعمل الأدبي - في رأيه - يستند في تحقيق ما يحمله من المعاني إلى قوة ما كتب قبله من النصوص، ولأن التفاعل النصي بلغ مدى رحباً في التطبيقات النقدية، فقد لفت لوران جيبي أيضاً النظر إلى علاقات النص التي أهملتها الممارسة الأدبية وهي أشكال يسمح التأمل فيما هو تناص بإيضاحها: "إن التأمل فيما هو تناص سيسمح بإيضاح تلك الأشكال التي أهملتها الممارسة الأدبية، والتي تسمى: السرعة، والمحاكاة الساخرة، والمجاء، والموتاج، والفصل، والسخرة، والإصاق، والخطية، والمقطعية".^(٣)

وحول مدى الاتساع الذي يجب أن يمنح للحقل التناصي ليتجاوز سياج الحقل الأدبي إلى الخطابات الاجتماعية تصور (جيبي) " نظرية للأدب في تفاعليته مع خارجه الأدبي"^(٤) وأخذ الخطابات الجماعية كلها بعين الاعتبار" كان في الأصل ولو نظرياً، طموح (كريستيفا)".^(٥)

١- دراسات في النص والتناصية ص ٧٢.

٢- دراسات في النص والتناصية ص ٦٩، وتنظر مقالة مفهوم التناص بين الأصل والامتداد ص ٩٢ مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان ٦١/٦٠ كانون الثاني وشباط ١٩٨٩.

٣- دراسات في النص والتناصية ص ٦٩.

٤- المرجع السابق ص ٧٠.

٥- نفسه وعينها.

ويلح (لوران جيبي) على فكرة توسع مفهوم النصّ توسّعاً بتنوع الباحثين: "فالنصّ يقتصر عند بعضهم على الأدب القانوني، وعلى الشيء المطبوع عند بعضهم الآخر، أو أنّ يمتد إلى الجسد الميستيري، وإلى الوسائل الاقتصادية عند الثالثة" (١)

بل إنّ النصّ يتوسع بذلك توسّعاً مدهشاً يربط التناصّ بمسلمات خاصة: "ولاترتبط قضايا التوسع هنا أيضاً برغبة كل واحد منهم، ولكنها ترتبط بمسلمات أساسية تفرز جمالية وسيميولوجيا" (٢)

ويبرهن على ذلك بمحاولات مزجت بين الأدبية والعلمية، وشكلت خطاباً اجتماعياً وهي محاولات (فريق بوردو مع روبر إسكربيت) والفضل يرجع إلى هذه المقاربة التناصّية في كسر حاجز الإنتاج الأدبي القانوني حيث يظهر النصّ شبكة واسعة من التبادل بين صيغ الخطابات المتنوعة: "ولقد كان للمقاربة التناصّية أثر يكمن في كسر حاجز الإنتاج الأدبي القانوني لوضعه في شبكة واسعة من التبادل بين صيغ الخطاب وهياكله". (٣)

ويبالغ (لوران جيبي) حين يذهب إلى نفي إدراك النصّ الذي هو خارج التفاعل النصّي غير منبثق عن نصوص سابقة، فالنصّ عنده إذا كان "خارج التناصّ يصبح بيساطة غير قابل للإدراك". (٤)

مارك الأنجينو: (Marc Angent)

يأخذ أولاً بجمتمية تعايش النصوص فيما بينها لأنّ الكلمة ليست وقفاً على أحد: "إن كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى يتجذر منذ ذلك في تناص وإن الكلمة بالتالي ملك لكل الناس" (٥)

ويضرب (مارك) مثلاً على تأصل الجذور للنصوص: "لقد كان هناك في القرن التاسع عشر ممارسة شائعة في علم الحيوان وعلم الإحاثة تقضي بأن تتبع كل لفظة جديدة باسم وتاريخ، وبذلك يجب أن نقول:

"(Homo, sapiens ,Linne 1958)" إنسان ساين لين ١٩٥٨ ولكن

"(Homo erectus ,dubois1984)" إنسان ايريكيتوس دوباوا ١٩٨٤". (٦)

يؤكد (أنجينو) على أنّ التناصّية قاسم مشترك خلال عملية التداخل المستمر بين النصوص في الحياة الثقافية الغربية، وبأشكال مختلفة أشبهت البنية والبنوية: "ومثلما كنا نستطيع أن نقول

١- نفسه وعينها.

٢- نفسه وعينها.

٣- دراسات في النصّ والتناصّية ص ٧٠، ينظر كتاب (مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد) ص ١٠٨.

٤- السيميائية والتأويل ص ٨٩.

٥- دراسات في النصّ والتناصّية ص ٥٨.

٦- المرجع السابق ص ٥٩.

منذ خمس عشرة سنة، إن كل موضوع دراسة له بالضرورة بنية، وبذلك كان الناس بنسويين دون أن يعلموا".^(١)

ويبين (أنجينو) موقفه من النقاد الذين اختلفت نظراتهم إلى مفهوم التناص: "وإن كان المصطلح مع ذلك وباعتباره أداة مفهومية رواقاً معللاً ومفسراً باستمرار فإن مرجعه فيهم أيضاً، لأنه كثيراً من الجماعات تبنته برؤى هي في بعض الأحيان توفيقية، وفي أحيان أخرى حصرية، وباستخدام في بعض الأحيان غائم، وفي أحيان أخرى دقيق".^(٢)

ثم يبدي بعد ذلك رأيه بجرأة تخدم ما يبني من مفهومات حول التناص، فهو يراه "بمجال نقد لم ينجز كما ينبغي، وقد جاءت فكرة التناص لتريك كل أنواع الخطاب".^(٣)

رولان بارت ١٩١٥: (Roland Barthes)

وَمِنَ التُّقَادِ الفرنسيينَ الذينَ رَصَدُوا بِدِقَّةٍ الحركةَ التاريخيَّةَ للتناصِيةَ (رولان بارت).
لقد طرح (رولان بارت) منهجاً دقيقاً وجديداً في مقالٍ اسمه بـ (نظرية النص) معتمداً على ما نسجته (كريستفا) في كتابيها: (بحوث في سبيل التحليل العلاماتي) و (نص الرواية).

تبنى (رولان بارت) المصطلحات التي اقترحتها (جوليا كريستفا) فعالجها في حديثه عن نظرية النص وهي: "ممارسات دلالية، إبداعية، التمعني، خلق النص، التناص".^(٤)
وقد ذهب (بارت) إلى أن: "كل نص هو تناص، والتناص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصبية على الفهم بطريقة أو بأخرى".^(٥)

ويذهب إلى أبعد من هذا ليرى مع ارتباط النص بتشكيلات سابقة اقتباسه من الحالة الروحية التي تحيط بالأثر الأدبي فالنص: "يشاطر الأثر الأدبي هالته الروحية وهو مرتبط تشكياً بالكتابة (النص المكتوب)".^(٦)

ويرى في نص لستاندال (Stendhal) شاهداً على ذلك، يقول (بارت): "وأنا أقرأ نصاً ذكره ستاندال (ولكنه ليس له) وجذت بروست متمثلاً في جزئية صغيرة".^(٧)

ويظهر (رولان بارت) وظيفة فاعلة حيية في الأثر الأدبي "فهو الذي يوجد الضمان للشيء المكتوب جامعاً وظائف صيانتته: الاستقرار، واستمرار التسجيل الرامي إلى تصحيح ضعف الذاكرة وعدم دقتها".^(٨)

١- المرجع السابق ص ٥٨.

٢- نفسه وذاتها.

٣- مقالة مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد ص ١٤٢.

٤- دراسات في النص والتناص ص ٣٣ و ص ٣٤.

٥- نفسه ص ٣٨.

٦- نفسه ص ٢٦.

٧- لذة النص ص ٦٩.

٨- دراسات في النص والتناص ص ٢٦.

ويشير (بارت) إلى شمولية مفهوم التناص، فالمفهوم: "مُرتبطٌ تاريخياً بعالمٍ بأكمله من النظم، والقانون والدين والأدب، والتعليم".^(١)

ويتوسع (بارت) في شمولية مفهوم التناص، فالنص لا بُدَّ له أن يتداخل، إمَّا في الآثار الأدبية، أو فيما تحمله الصحف، أو فيما تبثُّه الشاشة المرئية، وهذا يعني عندهُ استحالة عيش النصِّ خارج النصوص، وذلك خاصية النصِّ المتداخل، وهذه الخاصية: "استحالة العيش خارج النصِّ المتناهي، ولا فرق في ذلك أن يكون هذا النصُّ هو (بروست) أو الجريدة اليومية، أو شاشة الرائي".^(٢)

وفي موقف آخر يؤكدُ (بارت) على الصلة الوثيقة التي تربطُ النصَّ دون أن يستطيع فكياً كما بما سبق من نصوص، ويؤكدُ عدمَ تفرُّد الكلمة من أصداءٍ ماسبقها، مُكسباً إيَّها بذلك صفة الديمومة: "تظلُّ الكتابة ممتلئةً بذكرى استعمالها السابقة لأنَّ اللغة لا تُعود قطُّ بريئة، فالكلمات لها ذاكرة ثابتة تمتدُّ في ديمومة ما".^(٣)

وإبداعية النصِّ عند (بارت) لا تُبرأ من التناص، فالنصُّ المُبتدع: "يكونُ إبداعياً حين ينطلقُ في فضاءٍ متعدِّد الأبعاد تتلاقى فيه كتاباتٌ متعدِّدة ويتناصُّ مع نصوصٍ أخرى قائمة على الثقافات المختلفة يحاكيها ويُعارضها".^(٤)

ولكن - وكما تَحَلَّتْ (كريستيفا) من قِبَلٍ عن مفهومها الذي وضعته للتناص - لم يلبث (بارت) أن تخلَّى عنه بعد أن أخذَ به، واشتهرَ بتفسيراته لهذا المفهوم، ولم يكتفِ بهذا بل اعترضَ عليه اعتراضاً عنيفاً، مُنكراً أن تُجنى منه فائدة، والبحثُ عن الصلة بين الأثر والمؤثرات خضوعٌ للأساطير: "إنَّ التناصَّ الذي يدخلُ فيه كلُّ نصٍّ لا يمكنُ أبداً أن يُعتبرَ أصلاً للنصِّ، إنَّ البحثَ عن الأثر والمؤثرات التي خضعَ لها رُصُوخٌ لأسطورة السُّلالة والانحدار، أمَّا الاقتباساتُ التي يتكوَّن منها النصُّ فهي مجهولة الاسم ولا يمكنُ رُدُّها لأصولها".^(٥)

وثمة أمرٌ ذو شأنٍ أتى به (بارت) في ميدان دراسته النقدية حولَ مفهوم التناص، وهو أن هذا المفهوم لا يَنهض على النصِّ مُنفرداً، بل إنَّ للمتلقِّي دوراً في بناء مفهوم التناص، وهذا الدورُ عند (بارت) الذي هو من رواد البنيوية السيميولوجية تحديد النصِّ الغائب خلال تعامله مع ذلك النصِّ تفكيكاً وإعادة تركيبٍ ليتوصَّل بدلالة الإشارات إلى ماتوجيه شفرات النصِّ. وكلاهما: النصُّ ذاته والمتلقِّي ركيزتا مفهوم التناص. يقولُ

١- نفسه ص ٢٧.

٢- لذة النصِّ ص ٧٠.

٣- درجة الصغر للكتابة ص ٣٨.

٤- درس السيميولوجيا ص ٨٥.

٥- درس السيميولوجيا ص ٦٢.

(بارت) حَوْلَ غِيَابِ النَّصِّ مفسِّراً قراءةً (التوسير) على أنها: "كشفتُ مالا ينكشفُ في النصِّ الذي تقرأه وعلاقته بنصٍّ آخرٍ في غيابٍ ضروريٍّ للأول"^(١).

وفي إبرازِ دَوْرِ المُتلقِّي في عمليَّةِ التَّنَاصِّ خِلالَ تعاملِهِ مع النصِّ عَن طريقِ ذاكرتهِ الطَّافِحَةِ بما لا يُحصَى مِنَ النُّصوصِ العامرةِ بالثقافةِ الملوَّنةِ التي تفرضُ حضورَها في إنْماضِ عمليَّةِ التَّنَاصِّ: "فالأنا لدى القارئِ هي أيضاً مجموعةٌ من النُّصوصِ غيرِ محدودةٍ، وغيرِ معروفةِ الأصولِ، فالذاتيةُ، الأنا، يفهمُ منها أنها الكمالُ في فهمِ النصِّ"^(٢).

وإذا كان بارت قد أشركَ القارئَ وتفسيرَهُ للنُّصوصِ لينفِي تفرُّدَ الإبداعِ عَن صاحبِ النصِّ، فإنَّه هو مَنْ قالَ عَن جماعتهِ بموتِ الفاعلِ (مصدرِ الكتابةِ) حينَ طلعَ على النَّاسِ بمقالةِ عَدُوَّتِها بـ (موتِ المؤلِّفِ) أعطى النصِّ استقلالِيتهُ، ونفى أن تكونَ الكتابةُ صدىً لصوتِ سابقٍ، وعبرَ عَن مفهومِ التَّنَاصِّ بقوله في النصِّ: "نسيجٌ من الاقتباساتِ تتجدُّرُ في منابعٍ ثقافيةٍ متعددةٍ"^(٣).

فالنُّصوصُ تتشعَّبُ جُذُورُها وتُسقى من يَنابيعٍ ثقافيةٍ مختلفةٍ. كما نفى القولُ بالأصلِ للكلمةِ، وربطَ مفهومَ النَّصِّ باللُّغةِ، فقال: "اللُّغةُ هي التي تتكلَّمُ"^(٤).

وأخيراً، وعلى ضوءِ ممارساتِ (بارت) النقديةِ المتعدِّدةِ إلا أنَّه لم يُعطِ مصطلحاتِ (كرستيفا) تعريفاً واضحاً، ثمَّ أحجمَ عنها "واستطاعَ أن يُعطيها تعريفاً متأخراً وظاهرَ الالتواءِ"^(٥). ومع اعترافه بشموليَّةِ التَّنَاصِّ، فهو اعترافٌ بنطوي على إنكارٍ لأيةِ فائدةٍ نقديةٍ يمكنُ أن تجنيها الممارسةُ النقديةُ من مفهومِ ومصطلحِ التَّنَاصِّ.

والسَّببُ كما أرى أن ثمةَ معوقاتٍ تحولُ بين التَّنَاصِّ والإحاطةِ بالدراساتِ الأدبيةِ جميعاً، وذلكَ أنَّ أياً قراءةً نقديةً تعتمدُ مفهومَ التَّنَاصِّ ستُجابهُ باستحالةِ الإحاطةِ بمصادرِ النصِّ جميعاً والسَّابِقةِ على النصِّ، وقد تكونُ ثمةُ تأثيراتٌ من لغاتٍ أخرى لا يُحيدُها الناقدُ.

فرديناند دي سوسير: (Ferdinand de Saussure)

احتفى (فرديناند دي سوسير) بالنصِّ الأدبيِّ كبنيةٍ لغويةٍ لها استقلالُها الخاصُّ، وطرحَ علمَ العلاماتِ بجعلِ اللُّغةِ نظاماً من العلاماتِ والإشاراتِ المُعبِّرةِ عن الأفكارِ، والتي تشدُّها إلى بعضها وشائجُ، نسيجُها واضحٌ مُحدَّدٌ من القواعدِ، ومنهجُها ظاهرٌ في الخضوعِ لنسَقِ

١ - نفسه وعينها.

٢ - درس السيميولوجيا ص ١١٠.

٣ - نفسه ص ٨٥ .

٤ - نفسه ص ٨٢.

٥ - دراسات في النصِّ والتناصية ص ٦٦.

لَعُويٌّ، لَقَدْ جَعَلَ (سوسير) عَلِمَ العلاماتِ مجالاً أَوْصَلَ إلى: "تحليل الخطاب الأدبي حيثُ تتوقفُ اللسانيات عند حدودِ الجملة، وتُعطي بوضوحِ الوحدات التي تُركبها تراكيبٌ تعبيريةٌ، كلمات صوتيات".^(١) ولمعرفة ما وراء الجملة، وما الوحدات البنيوية للخطاب يقيم (دي سوسير) ترابطاً بين العلامة الأدبية ومفهوم النصّ: "ولكن ماذا وراء الجملة؟ ما الوحدات البنيوية للخطاب؟ هنا احتاجت العلامة الأدبية إلى مفهوم النصّ: كوحدة استدلالية سطحية أو داخلية للجملة".^(٢)

وفي ذلك ما يشير إلى حتمية الارتباط بين معاني الألفاظ ومواقعها في تراكيب الجملة أو البنية اللغوية وإضافة إلى أن اللغة وسيلة للتواصل والمعرفة فإن لها مكانة أخرى ذات أهمية، في نظام من الإشارات المرتبطة بأفكار معينة، وهذا يعني أن للغة ما يُعاد لها في الجانب النفسي أو الجانب الذهني. ومن هنا قامت رؤية (سوسير) فربط كل شيء بالبنية اللغوية قائلاً: "لا شيء يتميّز قبل البنية اللغوية".^(٣)

وتحنّ نعلم ما في معنى كلمة (شيء) من الإحاطة والتعميم. وإضافة إلى ما تعنيه اللغة من كونها وسيلة للتواصل والمعرفة ولتقليل الأفكار والمفاهيم ونظام دلالة، فهي الأساس الفاعل والمنتج لهذه المفاهيم التي تنتقل بواسطتها، لأن اللغة عند (سوسير): "نظام أو بنية من العلامات التي لها علاقاتها وفق مذهب (داريدا) التفكيكية تأتي أن يحدها معنى فهي: تتخطى وتفسر من المعنى الذي يحاول أن يحتويها".^(٤)

ويؤكد في موضع آخر على استقلالية النصّ، والإقامة ضمن حدوده دون التوجّه إلى مرجع أو مدلول خارجة: "لا نستطيع شرعياً الخروج عن النصّ في اتجاه أي شيء آخر، في اتجاه مرجع أو مدلول خارج النصّ فلا وجود لشيء خارج النصّ".^(٥)

ولا يابئ (داريدا) بما أُشيع حول الدالّ والمدلول، وما يفرض على الكلمات والكتّاب والأفكار والأنساق من المعاني، فيعكس ما يُشاع، ويرى: "أن الدالّ هو الذي يفرز المعنى، والدلالة لأوجود لها البتة قبله".^(٦)

وبعد: فإن اللغة التفكيكية التي اتخذها (داريدا) مذهباً طوّحت عمدة التقليدي الذي غلّ العقل العربي بقيود "ميتافيزيقية"^(٧)

١- دراسات في النصّ والتناصية ص ٣٠.

٢- نفسه وعينها.

٣- التفاعل النصّ ص ٣٩ نقلاً عن مقالة (دليل الناقد الأمبي).

٤- المرجع السابق ص ٨٣.

٥- المرآة المحببة ص ٣٤٨.

٦- المرجع السابق ص ٨٣.

٧- الميتافيزيقية: مابعد العلم الطبيعي، أو ما وراء الطبيعة، ميدان للبحث الفلسفي - ينظر كتاب (الإسلام وتحديات العصر - تحديات وأفاق ص ٢٤٤)

فحالتُ بينَهُ وبينَ الانطلاقِ والتحليقِ في آفاقِ الإبداعِ خارجَ المفهوماتِ الثابتةِ الراسخةِ، المستسلمةِ للاعتقادِ بوجودِ كلمةٍ مُطلَقةٍ.

جَاك داريدا : (Jacques Darrida - ١٩٣٠)

إذا كانتِ البنيويَّةُ^(١) قد قامتْ على جُهودِ الشكلايينِ الروسِ وجهودِ (سوسير) (فجاك داريدا) يُعتبرُ رائدَ البنيويَّةِ التفكيكيةِ^(٢)، وقد ابتدَعها لقراءةِ النصوصِ وارتبطتْ بأعمالِهِ. "واعترفتْ مقالتهُ التي كتبها حولَ (البنية، العلامه، واللعب في الخطاب (١٩٦٦) فاتحةً التفكيكِ"^(٣). ولمع اسمُهُ كرائدٍ في علمِ النقدِ التشريحيِّ حينَ دَعَا إلى إحلالِ التحويلةِ محلَّ السيميولوجيةِ، وتوالى صدورُ كتبٍ عديدةٍ تثبتتْ لدعوتهِ، فقد كتبَ في "التحويلة، الكتابة والاختلاف، الكلام والظاهرة عام ١٩٦٧ و ((الانتشار)) عام ١٩٧٢. ودعمتْ هذهِ الكتبُ الأساسَ الذي قامتْ عليه التفكيكيةُ"^(٤).

لقد وجدَ (جاك داريدا) في اللُّغةِ مَسَاحاتٍ واسعةً من المعاني، فأكدَ على استقلاليةِ دورها، و دعا مِنْ خِلالِ سَعْيِهِ التَّقديِّ إلى نقضِ مَقولَةِ التَّمركزِ حَوْلَ العَقْلِ التي نادتْ بِها الفلسفةُ الغربيَّةُ، ودعوتهُ إتّما هي إلى "دَوْر حُرٍّ لِلُّغةِ بوصفِها مُتواليَّةً لانهائيةً من اختلافاتِ المعنى"^(٥). ثم نفى (داريدا) ما ذهبَ سِواهُ إليه مِنْ أنَّ الكَلِمَةَ الأولى هي المصدرُ للنصِّ، ففي رأيه أنَّ الوجوهَ المتعددةَ للمعاني التي يرسمها القلمُ يُجددُ حيويَّتها دونَ أنْ تكونَ مُقيَّدةً بنصٍّ آخر. فاللُّغةُ التي تتبَّعُ نحواً وقواعدَ مُعيَّنة، وتخضعُ إلى سِياقٍ يُبددُ غوامضَ الأمور. ولا انفصامَ للعلامةِ عندَ (سوسير) عمّا يربُطُها، ويرتبطُ بها من علاماتٍ، وبحسبِ العلاقةِ القائمةِ وما جاورها يتوضَّحُ مَعْنَاها، ومعرفةُ البنيةِ اللُّغويةِ للكلمةِ يُفضي إلى معرفةِ البنيةِ الفكريةِ حَتْمًا، وقد شبهها (سوسير) بقطعةٍ مِنَ الورقِ " وَجْهها الفِكْرَةُ، وظهرها الصَوْتُ، ولا يستطيعُ المرءُ أنْ يقطعَ الوجهَ دونَ أنْ يقطعَ الظَّهرَ في الوقتِ نفسه"^(٦). ومع أنَّ البنيويَّةُ فصلتِ الدليلَ عَنِ المرجعِ، فما بعدَ البنيويَّةِ خَطَّتْ خُطوةً أبعدَ من هذا، ففصلتِ الدالَّ عن المدلولِ، وفي هذا المنحى يؤكد (سوسير) على " أنَّ المعنى في اللُّغةِ هو مُجرَّدُ مسألةِ اختلافٍ، وأنَّهُ حاضرٌ في الدليلِ يجلِبُهُ غيابُ التضادِّ، ومِثاله على ذلك: الدليلِ (قام) هو نفسه (قام) لأنَّهُ ليسَ (قعد) أو لأنَّهُ ليسَ (قاس) أو (قال) أو (نام)".^(٧)

١- استخدام جيه به للكشف عن البنى الفنية للنص: مجلة (علامات) ج٢٥، ربيع الأول ١٤١٣ / أيلول ١٩٩٢ ص ١٥١.

٢- مقارنة فلسفية للنصوص أكثر مما هي أدبية: التفاعل النصي ص ٨٠.

٣- المرجع السابق ص ٨٠ و ص ٨١.

٤- نفسه ص ٨١.

٥- نفسه وذاتها.

٦- علم اللغة العام ص ١٣٤.

٧- كتاب التناص ص ٦٤.

إنَّ الجُهودَ الكبرى التي بذَلها الناقدُ الفرنسيّ (فرديناند دي سوسير) والتي بناها على مقولته الشهيرة: "لا شيءَ يميّزُ قبلَ البنية اللغويّة" تُذكّرنا بأنّه هوَ الرائدُ الذي رادَ السبيلَ لمنْ بَعْدَهُ على سبيلِ الدّراسات اللغويّة عامّةً والألسنيّة خاصّةً والتي أحرزتْ تطوراتٍ مُلفتةً للنظر. وتلكَ الجُهودُ النّقديّةُ في ميدانِ التّناصّ استنارَ بها الكثيرونَ من النّقادِ في بحوثهم، وقد أُشيرَ في "التّناصّ والتّناصيّة" إلى أنّ ما وضعه (سوسير) مُسلّمةً من المُسلّمات: "لا تأتي الكلمةُ وحدها: هذا مقالهُ سوسور، وسيكونُ هذا مُسلّمنا. وسيكفي تقريباً أن نُعدّ المُفسّرين السّبّاقين الذين يُطروّن المصطلحَ عندَ هذا الباحثِ أو ذاكَ لكي يُعيدوا بناءَ نظيّةِ الاستبدالِ وبالتالي إشكاليّةِ كُلِّ واحدٍ منها".^(١)

وبعدَ أنْ هَلَمّتْ هذه الطائفةُ من النّقادِ لسوسير، واتّخذتْ مقولتهُ منّهجاً مُسلّماً به، خرجتْ عليه طائفةٌ أخرى من النّقادِ، وذلك بعدَ أنْ أتى فيما بعدُ بمقولاتٍ خرجتْ على مألوفِ النّقدِ ومناهجِهِ، وفتحتْ بابَ المحاجّةِ مع مقولاتِهِ تلكَ، فتركيزُهُ على اعتباريّةِ العلاقةِ بين الدّالِّ والمدلولِ لم يرقِ الناقدَين (رُوبر لافدن) و(فرانسوا مادري) واستهجنّا ما أحدثهُ، وقد وردَ ذلكَ "في كتابهما النّقديّ المُشتركِ (مُدخل إلى التّحليل التّصيّ) — (دي سوسير) أحدثتْ قطيعاً مع تصوّراتِهِ التقليديّةِ للتّصّ بِإدخالِهِ مفهوم (الدليل) وتركيزَهُ على اعتباريّةِ العلاقةِ بين الدّالِّ والمدلولِ، وتمييزِهِ بين المحوّرَين التّرامني والتّعاقي، وتفريقِهِ بين اللّغة والكلام".^(٢)

وناقداً آخر اسمُهُ (جان لاكان) يذهبُ في الاتجاهِ المعاكسِ لما ذَهَبَ إليه (سوسير) فقد نفى (لاكان) وجودَ مدلولاتٍ في الواقع: "لا توجدُ مدلولاتٌ في الواقع، لا توجدُ إلاّ دالاتٌ فقط".^(٣) ومقولةُ (لاكان) هذه أزالَتْ وَحدةَ العلامةِ لأنّ ما يحدثُ في رأيه إنّما هو "عمليّةٌ تزحّلتُ مُستمرِّرٌ لمدلولٍ تحتِ الدّالِّ".^(٤)

إنّ اللّغة لا يُمكنُ أنْ تُحدّدَ بمحدودٍ، والمعاني ليستُ محصورةً حتماً في الدّوالِّ، بل المدلولُ يُستوحى من الدّالِّ، وليس ثمةً من ضابطٍ علميٍّ منهجيٍّ دقيقٍ يَفْصِلُ بين الدّالِّ والمدلولِ، والدّالُّ الواحدُ لا يُفصِحُ عن مدلولٍ واحدٍ فحسبُ؛ وإلاّ لما صنّفتِ المعجماتُ وكتبِ المعاني في اللّغة التي نطلّعُ من خلالها على دوالِّ لا تُحصى تتشعبُ عنها مدلولاتٌ لا تُحصى أيضاً.

١- نفسه ص ٦٤ .

٢- يُنظر كتاب (انفتاح النّصّ الروائي) لسعيد يقطين ص ٢٤ .

٣- المرايا المخبئة، من البنيوية إلى التفكيك ص ٣٤٧ .

٤- نفسه وعينها.

هارولد بلوم: (Harold Bloom):

حين هاجر مفهوما (التناص) و (التناصية) من موطنهما ووجدتا لها موضع قدم في القارة الأمريكية دَعَا (فريدريك جيسون) في عام ١٩٧٥ إلى مقارنة تناصية لنقد ماركسيل نورثروب فري، وغريماس^(١). ثم خرج بعد ذلك الناقد (جونتان كولر) بمقالة جعلَ عنوانها (التضمن والتناصية) ولاحظ في مقالته " الالتقاء فقط من منطق أو كسفورد ولكن أيضاً مع أعمال (هارولد بلوم) القليلة الشهيرة في العالم الفرنسي (قلق التأثير) ثم أتبعه بكتاب آخر جعلَ عنوانه (الشعر والكبت)".^(٢) ويتضح من عنواني الكتابين منهج (هارولد بلوم)، فهو يفسر التناصية تفسيراً نفسياً، فيرى أن كاتب النص يقنع تحت سلطان من سبقوه حتى عند محاولته الإفلات من سيطرة هذا السلطان وإقصاء آثار الآخرين. ولابد لإبداع النص من انطلاق مبدعة من آثار سابقه فيما من عبقرية يسعون إلى إعادة صياغة المعاني لكن أصواتهم تظل مسكونة بأصداة الأصوات السابقة لأن أصحابها هم الأقوى، وتأثيرهم في الآخرين في استمرارية لا تنقطع.^(٣)

إذن فكاتب النص حين يُعيدون صياغة المعاني وتكوينها بأشكال شتى يظل يلاحقهم الخوف من ثيمة التأثير بالموروث، ويظلون يعانون القلق والتوتر، وتزيدهم قلقاً وتوتراً وسوسات نفوسهم لهم بذلك التأثير.^(٤)

فنست ليتش: (Feninst Litch):

تبدو النصوص الأدبية عند هذا الناقد منسوجة على شاكلة نصوص سابقة، وكل كلمة أو عبارة أو مقطع هو حتماً إعادة تشكيل لكتابات سابقة، ولابراءة لأي نص من الآثار التي تتركها الأعمال الماضية، فالنص كما يراه (ليتش) لا يمكن أن يستقل بذاته ولكنه "سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى، ونظامه اللغوي مع قواعده ومجمعه جميعها تسحب إليها كما من الآثار والمقتطفات من التاريخ".^(٥)

وفي عملية التفاعل النصي لا يرى (ليتش) حدوداً بيّنة المعالم لقطعة مكتوبة، كما أنه لا يرى إمكانية ضبط تداخلات النصوص الأدبية: "إن التاريخ الكلي لأي اقتباس (أي تاريخ كل

١- دراسات في النص والتناصية ص ٧٢.

٢- نفسه ص ٧٣.

٣- يُنظر كتاب (المرايا المحذبة) ص ٣٦٨.

٤- تنظر مقالة (المقارنة والتناص) لمحسن جاسم الموسوي، مجلة علامات، ج ٢٦ م ٧، شعبان ١٤١٨/١٤١٧ ص ٢٤ و ٢٥.

٥- الخطينة والتكفير، نقلاً عن فنست ليتش ص ١٥.

كلمة) في النصّ مَضْرُوباً في عَدَدِ الكَلِمَاتِ في النصّ يُساوي المجموع الكميّ للتّصوّص المتداخلة مع هذا النصّ الذي بين يدينا^(١).

إذا لا مفرّاً لصانغ النصّ عند (ليتش) من الاتكّاء على نُصُوصِ السابقين، وكُلُّ إنتاج نصّي كان حتماً مقضياً عليه التّناسّ لولادة النصّ الجديد وبهذا يعود (ليتش) إلى صفاء هذا المفهوم الواضح بعد أن تعدّدت آراء النُقّاد والدارسين في مجال التّناسّ، يظهر لنا أن تعريفات الذين أخذوا بمفهوم التّناسّ ودراساتهم مهما تختلف تُفضّ إلى غاية واحدة هي (غياب النصّ)، فالتّناسّ في جوهره ليس إلاّ عمليّة تفاعل أو دخول نصّ غائب أياً كان شكّله في نسيج نصّ جديد من حيث مضمونه وشكّله يعمل بشكلٍ خفيّ على تحقيقه وتشكيل دلّالته.

مع أن النصّ - كما تعارف النُقّاد - لا ينشأ من فراغ، بل هو تجسيد، وتشخيص لنصوصٍ سابقةٍ يحاول إزاحتها من مكانها ليحلّ محلّها، ويغيّ عنها، وأنّه مهما يفعل ذلك لم يستطع الإفلات من الوشاية بوجودها والدلالة على ملاحظتها بشكلٍ من الأشكال. وهنا أقول: إن هذا لا يخفى على النُقّاد أنفسهم، ولكن فاتهم أن إدراك هذه الملامح والصّور، والتعرّف على ما فيها لا يُؤتى إلاّ لذي خبرة وثقافة، واطلاع على الثراث، وعلى الدراسات المقارنة، وتمرس بالتقد، وقُدرة على التّرجيح.

ويضاف إلى الملاحظة السّابقة ما قوبل به مفهوم التّناسّ حين دخل ميدان الممارسة النقدية من مواقف مُتباينة، وآراء متعارضة رسّخت جدليّة التأكيد صُوراً وصياغات كثيرة ساهمت في تعقيدِه واستعصائه على الضبط، والتّعيين، ممّا يجعل من الصّعب الحديث عن التّناسّ على أنّه مُصطلح ذو ملامح فكريّة، وحدود واضحة تماماً.

١- الخطيئة والتكفير، نقلًا عن فنست ليتش ص ٥٥.

المفهوم الموازي لنظرية التناصّ في النقد العربي القديم

تمهيد :

سنبحث في هذا الفصل المعادل الموازي لمفهوم التناصّ في نقدنا العربي القديم انطلاقاً من أن النقد القديم بحث في مصطلحات نقدية وبلاغية هي في حقيقتها موازية لنظرية التناصّ باعتبار أن نظرية التناصّ تسعى إلى جعل النصّ محور عملها.

إنّ القاسم المشترك بينهما (النقد العربي القديم ونظرية التناصّ) في أبسط صورته هو فكرة انتقال المعنى أو اللفظ ، أو جزء منهما من نص إلى آخر ، ومن عمل أدبي إلى آخر ، مع اختلاف في المقاصد والغايات .

ولو رحنا نتمعن النظر في النظريات النقدية الغربية لانكشف لنا أثر التفاعل بينها وبين غيرها ولاسيما العربية ، ومعروف لدينا أنّ حركة الترجمة قد نشطت منذ القديم ، فعرفت أوروبا فلاسفة العرب وتأثرت بهم ، ونهل العرب من الثقافة اليونانية وكذلك الأوروبية ، من هنسا نشأ تشابه في المصدر الثقافي مع تميّز كل ثقافة بميزة خاصة.

ونرى أن نظرية التناصّ لا تختلف عن ذلك فهي أولاً : تدين بنشأتها لجملة من النظريات الغربية وهي ثانياً : تعد امتداداً للثقافات الأخرى ، واستناداً إلى ذلك سندرس المعادل الموازي لمفهوم نظرية التناصّ في النقد العربي القديم آخذين بعين الاعتبار الفوارق بينهما في النشأة والغاية والهدف ، ودون أن ننسى أن نظرية التناصّ هي نظرية حديثة أفرزها النقد الأدبي الحديث.

إن نظرية التناصّ بوصفها منهجاً نقدياً حديثاً ، استلهمت كثيراً مما تناوله النقد العربي القديم ، مما حدا ببعض الباحثين المعاصرين إلى القول: "إنها صك جديد لعملة قديمة وإن اختلفت وجوهها".^(١)

فالتجارب الإبداعية الشعرية والنقدية عند العرب ، تكشف لنا أهمية الثقافة ، التي لحصوها بالدربة والرواية والارتياض بأشعار العرب ، كأدوات لا بد منها للشاعر كي يقوى طبعه ويقول الشعر ، لأن الشعر عند جل النقاد العرب القدامى صناعة لا بد للشاعر أن يحذق أدواتها ، وقد أشار ابن طباطبا إلى ذلك عندما تحدث عن صناعة الشعر وحاول أن يؤصّلها ، ليحلّ أزمة الشاعر المحدث فقال : " وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه ، فمن تعصّت عليه أداة من أدواته لم يكمل له ما يتكلّفه منه ، وبان الخلل فيما

١- المسبار في النقد الأدبي : د. حسين جمعة منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٣ ، ص ١٦٧

ينظمه، و لحقته العيوب من كل جهة، فمنها التوسع في علم اللغة ، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب والمعرفة بأيام الناس و أنسابهم ومناقبهم ومثالبهم والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه ، في كل فن قالتها العرب فيه، وسلوك مناهجها وتصريحاتها وإطنائها وتقصيرها وإطالتها وإيجازها ولطفها وصلابتها وعدوبة ألفاظها ، وجزالة معانيها وحسن مبادئها وحلاوة مقاطعها وإيفاء كل معنى حظّه من العبارة وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتّى يبرز في أحسن زي و أجمى صورة، واجتناب ما يشينه من سفساف الكلام وسخيف اللفظ والمعاني المستبردة والتشبيهات الكاذبة، والإشارات المجهولة والأوصاف البعيدة، والعبارات الغثّة، حتى لا يكون متفاوتاً مرفوعاً بل يكون كالسبيكة المفرغة".^(١) يتبين بوضوح أن المبدع لا بد أن يكتسب خبرات وثقافات تطلّ من نصّه سواء استمد ذلك بوعي أم بغير وعي وذلك حين ألح الناقد على الشاعر أن يديم النظر في الأشعار لتلتصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، "وتصير موادّاً لطبعه، ويدوب لسانه بألفاظها ، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن، وكما قد اعترف من وادٍ قد أمدّته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيب تركّب من أخلاطٍ من الطيب كثيرة فيستعذب عيانه".^(٢)

فالتصّ كما يرى ابن طباطبا تجسيداً للعملية الثقافية لأن المبدع لا يبدع من فراغ ، بل يستند إلى تراكم ثقافي يؤثر فيه، ويتأثر به، وعلى هذا فالنصّ مرآة لنصوصٍ أخرى كوّنته وشكلته وأخرجته إخراجاً جديداً، لذلك رأى بعض النقاد المحدثين "أن براءة أي نصّ من الوقوع في حتمية الإفادة من مكون نصي سابق ، بعد كشوفات نقاد ما بعد الحداثة، باتت ضرباً من المستحيل ، سواء أكان هذا التورط في الاشتراك مع نصّ سابق متعلقاً بالتركيب اللغويّ له ، أو بما ينطوي عليه من فكرة في معالجة موضوع ما".^(٣)

فكل نصّ " هو تشرب وتحويل لنصّ آخر".^(٤)

ولعلّ هذا الفهم للنص قريب مما جاء به ابن خلدون حين رأى أنه لا يسلم للشاعر بهذه التسمية إلا إذا اعتمد على نتاج غيره، إذ يقول: " واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ، ثم الامتلاء من الحفظ وشحذ القرية للنسج على المنوال، يقبل على النظم، وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ ، وربما يقال: إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ

١ - عيار الشعر: ابن طباطبا بتحقيق: د. طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية بمصر، ١٩٥٦، ص ٣

٢ - السابق : ص ٨.

٣ دراسة في أنماط التناسل في مجموعة أبياتيل ، مقال في الموقف الأدبي العدد ٣٩٢ ، ٢٠٠٣/١٢ ، فايز الشرع ، ص ١٨١

٤ - علم النصّ: جوليا كريستيفا ، ترجمة فريد الزاهي ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ١٩٩١ ، ص ٧٩.

لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها ، فإذا نسيها ، وقد تكيّفت النفس بها ، انتقش الأسلوب فيها ، كأنه منوالٌ يؤخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة ^(١).

فالشكل الجديد مركّب من نصوص مختلفة قد يقترب منها ، وقد يبتعد ، وإذا ما اقترب فهذا يؤدي الى بروز ظاهرة تداخل النصوص بين الشعراء ، وقد انتهى العرب شعراء ونقاداً إليها بشكل فطري عن وعي أو غير ذلك .

وقد أكّد الجاحظ هذا المعنى حين رأى أن عملية الإبداع عند العرب نسبيةً جداً ، إذ لا يعلم في الأرض شاعر تقدّم في معنى غريب، أو معنى شريف أو في معنى بديع مخترع إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه ، إن هو لم يعدّ على لفظه فيسرق بعضه أو يدعّيه بأمره: " فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى ، ويجعل نفسه شريكاً فيه ، كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم ، وأعاريض أشعارهم ، ولا يكون أحدهم أحقّ بذلك المعنى من صاحبه " ^(٢).

فالجاحظ يؤكد أن المعاني المشتركة بين الشعراء مباحة بين الشعراء ليس أحد منهم أحقّ بما من صاحبه ، وهذا لا يسمّى سرقة وإنما من باب وقوع الحافر على الحافر، أو من باب تشابه المواقف التي تتشابه معه الألفاظ ، والأصحّ تسميته تكاتباً أو تناصاً (وفق المسميات الحديثة) أو من باب التأثر والتأثير ، " فامرؤ القيس مثلاً لم يتركه الإرث النَّصِّيُّ حراً إذ تدافعت عليه الأشعار فطفق يتخيّر من نصوص المرجان والدر ، ويبعد الزهيد المرذول ليجعل لنفسه موضعاً بين الشعراء ، ولتكون تجربته النَّصِّيَّة متميزة عن غيرها ، فهو يمارس مرحلة ما قبل النَّصِّ ومن ثم الشروع النَّصِّيَّ الإبداعي، ليصل إلى النَّصِّ المتخيّل الذي ينتجه " ^(٣).

فعملية الإبداع عند امرئ القيس عملية معقدة تخضع لعمليات انزياح وممارسات إجرائية في الشكل والمضمون ، فهو ينتقي ويختار، إذ لا يقبل كل ما تورده عليه قريحته أو ما يأتيه عفو الخاطر ، فالتَّنَاصُ لديه تناصٌ مقصود بعد أن كان غير مقصود باعتباره منلقياً ، وقد أورد ابن رشيّق أبياتاً لامرئ القيس في صناعة الشعر تدل في جملتها على فعل الإدراك لفهم عملية التَّنَاصِ وهي قوله: ^(٤)

١ - مقنعة ابن خلدون ، دار لحياء التراث العربي ، بيروت ، ص ٥٧٤

٢ - الحيوان : الجاحظ ، تحقيق : عبد السلام هارون ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ٣/٣١١

٣ - المسبار في النقد الانبي : د. حسين جمعة ، ص ١٤١

٤ - العمدة في محاسن الشعر ونقده : ابن رشيّق ، تحقيق : حسن قرقران ، مطبعة الكاتب العربي ، دمشق ، ١٩٩٤ ، ١/٣٦٦ والأبيات لأمرئ القيس في ديوانه، ص ٢٤٨

أذودُ القَوافيَ عني ذِياداً ذِيادَ غُلامٍ جريءٍ جَراداً
 قَلماً كَثُرْنَ وأَعْيِنهُ تَخَيَّرَ مِنْهُنَّ سَتاً جِياداً
 فَأَعزِلُ مَرَجَانِها جَانِباً وآخِذُ مِنْ دُرِّها المُسْتَجاداً

فنظرية التَّنَاصِّ في أنصع مفهوم لها تقوم على أن النَّصَّ الإبداعي هو تركيب من نصوص متعددة تنصهر لتكوّن نصاً جديداً وهذا ما أشار إليه ابن طباطبا عندما مثل لها بالطيب الذي تركّب من أخلاط ، وهو ما فعله امرؤ القيس، وكان ابن سَلَام الجُمُحي قد أشار إليه حين قال عن امرئ القيس : " ما قال لم يقولوا ، ولكن سبق العرب إلى أشياء ابتدعها واستحسنتها العرب، واتبعته فيها الشعراء " (١).

وهذا الكلام لا ينصُّ على مصطلح التَّنَاصِّ ولكنه يحمل مفهومه ، فالشاعر يمتح من معين اللغة، وكل كلمة يستخدمها سبقه غيره إليها من سياقات متنوعة ، ومن هنا فلا وجود لكلمة جديدة ولا إلى أفكار مبتدعة، بل هي مستعارة ، وهذا ما نستشفه من قول زهير بن أبي سُلمي: (٢)

ما أَرانا نَقول إلا مَعاراً أو مَعاداً من لَفظنا مَكروراً

فاللاحق يأخذ من السابق كلاماً مكروراً يخضعه لعمليات من التحوير و التغيير ، مما يؤهله ليكون جديداً من خلال رؤية مغايرة تكون قادرة على التأثير، وهذا ما يسمّى بتفاعل النصوص المنتجة مع النصوص المنحزة سابقاً، وهذا التفاعل هو مكمّن العملية الإبداعية و أساسها ، ل يبدو النَّصُّ في النهاية انصهارَ نصوص ضمن علاقات ثقافية إنسانية، وفي هذا المعنى تقول جوليا كريستيفا : "إنَّ كلَّ نصٍّ هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات" (٣) وهو ما أشار إليه بارت بقوله عن انبثاق اليوم من الأمس . (٤)

ولو درسنا ما انتهت إليه التجربة النَّصِّيَّة في الشعر الجاهلي في ضوء مفهومات نظرية التَّنَاصِّ لأدركنا أبعاد المماثلة في تمثّل النصوص السابقة وفي ممارسة التغيير البنائي اللغوي، فالشاعر الجاهلي ورث إراثاً نصيّاً يتعلق بالحديث عن ظاهرة الأطلال في مطالع قصائده الجاهلية ، هذه الظاهرة التي حققت مفهوم التفاعل النَّصِّي بوساطة توسيع المجال الدلالي في الحقل الواحد. (٥)

١ - طبقات فحول الشعراء : ابن سلام الجمحي ، قرأه وشرحه : محمود محمد شاكر ، مطبعة المنفي ، القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص ٥٠/١

٢ - العصر الجاهلي : د. شوقي ضيف ، دار المعارف ، القاهرة ط٥ ١٩٧١ ، ص ٢٢٦

٣ - علم النَّصِّ : جوليا كريستيفا ، ص ٧٩

٤ - نظرية النَّصِّ : رولان بارت ، ترجمة : محمد خير البقاعي ، مجلة العرب والفكر العالمي ، ع ٣ بيروت ، ١٩٨٨ ، ص ٣٨

٥ - المسبار في النقد الأدبي : د. حسين جمعة ، ص ١٤٤

إن الشاعر الجاهلي لحظة إبداعه النَّصَّ الجديد يمارس المرجعية الضمنية لإبراز النَّصَّ الغائب أو المفقود كما تقول نظرية النَّصَّ ، والنَّصَّاص عند الجاهلي كان منصباً على القالب واللغة أكثر من الدلالة والمضمون لضيق دائرة المعاني لديه ، وهذا جوهر نظرية النَّصَّاص حين تتجه إلى البناء اللغوي للنص ، وهذا البناء الذي يعود إلى ثقافة المتلقي ، ونحن نقع على مثل هذا في جهود عبد القاهر الجرجاني الذي يُعدُّ من أبرز النقاد العرب الذين لاحظوا ما يميِّز به التركيب النحويُّ من خاصيات دقيقة وما فيه من ثراء وغموض وتعقيد و أثره في إعطاء مفهوم خاص للشعر ، فهو يقول : " اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتَحْفَظَ الرسوم التي رُسِمَتْ لك، فلا تُخِلُّ بشيء منها وذلك أننا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه فيعرف لكل من ذلك موضعه ويحيى به حيث ينبغي له ".^(١)

وهو يلتقي بذلك مع بارت بقوله: " ليس لدى فاعل الكتابة أو القراءة ما يقدمه للعناصر: الآثار الفنية ، الملفوظات ، ما يمكن أن يقدمه محصور في ميادين النَّصوص والتلفظات، لأن فاعل الكتابة أو القراءة مقيد بترتيبية كلامية ".^(٢)

صحيح أن نظرية النظم نحوية، وإذا كان من غير المقبول أن يدرس النظم في ظل نزعة واحدة أو أن تعتبر المعاني أصلاً لكل ما عداها ، فإن من الأهمية بمكان أن نشير إلى أن عبد القاهر الجرجاني أدرك هذه الحقيقة وأنه تجاوزها دون توقف تام عندها .

ويرى أحد الباحثين المعاصرين أن عبد القاهر الجرجاني " تحدّث في النَّصَّ المقروء وميَّزه من المكتوب، فسبق بارت، كما شدّد على فعالية المتلقي وقدرته على فهم النَّصَّ، لأنه بناء لغويُّ له نظام ترتيبي وتألفي خاص، ودون أن يلغي مكانة المنتج ودوره في إبداع نصه، فالمتلقي لديه يستطيع تأويل النَّصَّ وتفسيره ، كما يمكن أن تتعدّد مرّات التلقّي والتأويل ويتغير المتلقي ".^(٣)

فقال : " واعلم أن الفائدة تعظم في هذا الضرب من الكلام إذا أنت أحسنت النَّظْر فيما ذكرت لك ، من أنك تستطيع أن تنقل الكلام في معناه عن صورة إلى صورة من غير أن تغير من لفظه شيئاً ، أو أن تحول كلمة عن مكانها إلى مكان آخر، وهو الذي وسّع مجال

١ - دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني ، قرأه وعلق عليه : محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ٨١-٨٢

٢ - نظرية النَّصَّ : رولان بارت ، ص ٤٦

٣ - المسبار في النقد الأدبي : د. حسين جمعة ، ص ١٤٦

التأويل والتفسير حتى صاروا يتأولون في الكلام الواحد تأويلين أو أكثر، ويفسرون البيت الواحد عدة تفاسير".^(١)

فسبق بذلك ميشيل ريفاتير في كتبه الأخيرة عن الأسلوبية التي تبني فيها مفهوم التناصّ كطبقة من التأويل المرتبط بأفكاره عن الوجوه البلاغية.^(٢)

وعند العرض نرى كيف يبين عبد القاهر الجرجاني أثر المتلقي في قراءة النصّ على وجه غير صحيح ، فكان سابقاً في ميدان تلقي النصّ ، ونحن نعلم أن نظرية التناصّ تقوم على تفكيك النصّ وتحليل لغته وإشاراته ، ومن ثم إنتاجه بشكل جديد تأسيساً على رؤية المتلقي ، ومن هنا لا بد أن نشير إلى ابن طباطبا الذي أقام عياراً للشعر يرتبط بالمتلقي فقال: " وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف ، وما مجّه ونفاه فهو ناقص " .^(٣)

وفي إطار بيان إعجاز القرآن تفرد الباقلاني بدراسة تبين خصوصية القرآن وتفردّه مما سواه من كلام العرب عبر مقارنة بين النصّ القرآني ومعلقة امرئ القيس مفككاً ومركباً، ومعارضاً ومقابلاً نصوصاً أخرى^(٤)، فبيّن وجوه التماثل والاختلاف وهو ما تؤكد نظرية التناصّ . ويعرض حازم القرطاجني لأفكاره، تتقاطع مع ما جاءت به نظرية التناصّ منها إعادة النظر في شعره فيغير أو يرجئ ذلك التغير وفق ما تقتضيه الحاجة.^(٥) وهو المتلقي الأول لنصه .

نخلص من هذا إلى أن النقاد العرب قد فطنوا إلى أن البناء اللغوي وإشارته من شأن المتلقي، فسبقوا بذلك إلى فهم يوازي نظرية التناصّ قبل الغرب وإن لم يسمّوا ذلك تناصّاً، ولكنهم استخدموا كلمة النصّ .

^١ - دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني ، ص ٣٧٤-٣٧٥

^٢ - التناصية : مارك أنجينو ، ص ٧٧

^٣ - عيار الشعر: ابن طباطبا ص ١٤

^٤ - إعجاز القرآن : الباقلاني، المكتبة الثقافية بيروت، لبنان، ١٩٧٣، ص ١٢/٢-٥٠ (نون تحقيق) .

^٥ - منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب، ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ١٩٨١، ص ٢١٥

النصّ في آراء المبدعين و النقاد العرب

إن كل نصّ شبكة من العلاقات الدلالية والرمزية والجمالية المتضاربة فيما بينها ، فهو مفتوح على جهات متقابلة متعاكسة ، فالنصّ الأساس متحف أو معرض لنصوص أخرى ، لأنّ النصّ لا يُبتدع من فراغ ، فالنصّ أو المبدع يستند إلى ركام ثقافي يحاصره ، ولا بد أن تلوح آثاره لدى عملية إبداع نص جديد بحيث يغدو كل نصّ قراءة لنصّ سابق .

ولعل هذا ما أسماه العرب الرّواية والارتياض في أشعار العرب والنسج على منوالهم كشرط من شروط الإبداع ، فينتقل المنشئ من مرحلة النصّ المفقود إلى مرحلة النصّ الموجود، أي ما قبل النصّ إلى ما بعده في معاناة ورشح الجبين وهذا ما نجده في ممارسة عدد من الشعراء والنقاد العرب للتجربة النصّية، وهي تُثم وفق آليات محددة تنطلق من الذات المبدعة إلى الموروث النصّي ، وهي عملية تتخذ اتجاهين اثنين، الأول خارجي والثاني داخلي، فالدوافع الموضوعية هي المكون الأكبر للاتجاه الخارجي، وسبب قويّ في توجيه الاتجاه الداخلي ، لأن الموروث الثقافي يسير و يفيد منه المبدع ، وهذا بدوره يخضعه لعملية بلّعمة، يستمدّ منه ويكيّفه وينتج نتاجاً جديداً ، بحيث يغدو الموروث نقطة انطلاق لعمل جديد قد يكون مغايراً لما أفاد منه ، وتتعدّد سبل الإشارة إلى الموروث إمّا بالرمز، أو الإشارة أو التلميح أو التضمين ، وهذا ما قام به الشاعر الجاهليّ عند إبداعه لنصّ جديد ، فكلّ مبدع في رأي رولان بارت " يكتب منطلقاً من لغته التي ورثها من سابقه ومن أسلوبه ، وهو شبكة من الاستحواذ اللفظي ، ذات سمة خاصة شبه شعورية ، والكتابة أو الذوق الكتابي هي شيء يتبناه الكاتب ، وهي وظيفة يمنحها الكاتب للغته: إنّها ترابط من الأعراف المؤسسة يمكن لفعالية الكتابة أن تحدث لنفسها وجوداً في داخلها"^(١)

فالكتابة نتاج لتفاعل ممتد لعدد لا يحصى من النصوص المخزونة في باطن المبدع، ويتمخض عن هذه النصوص نصّ وليدٌ ، وهذا التفاعل بين النصوص يسمى تداخل النصوص، وهذا ما أشار إليه العرب عندما أصلّوا عملية الإبداع ، و لعل في تجربة زهير بن أبي سلمى وأشباهه من المدرسة الأوسية أو ما سُمّوا بعبيد الشعر^(٢) ما يفسر مفهوم الاستعداد لعملية الإبداع من قراءة إلى مرحلة استواء النصّ وما يمر به من تثقيف وتهديب ، ومن هنا فرّق النقاد العرب بين البديهة والارتجال ووضعوها مقابل شعر الروي ، وقد فرّق ابن رشيق بينهما تفريقاً دقيقاً فقال: " البديهة عند كثير من الموسومين بعلم هذه الصناعة في بلدنا، أو

١ - الخطيئة والتكفير : عبد الله الغدامي ، ص ١٢-١٣

٢ - الشعر والشعراء ، ٧٨/١ و ١٤٤

من أهل عصرنا في الارتجال ، وليست به لأن البديهة فيها الفكرة والتأييد، و الارتجال ما كان اهماً وتدفقاً لا يتوقف فيه قائله" (١)

فالشاعر المبدع هو المثلقي الأول لشعره ينظر فيه، ويقوم بعملية تشذيب وتمهيد ليحعل عقله زمام طبعه قبل أن يخرج إلى الناس ، فالمبدع يفتح على الأشكال الثقافية والفنية، و هذا هو مفهوم الثقافة التي تدخل بدورها في مفهوم نقدي ، يعرف بالتأثر والتأثير، وغدا هذا المفهوم مقارباً لمفهوم نظرية التناص، و هو عينه ما أوحى به الجرجاني عندما بين ما يحتاج إليه المبدع ليقوم بعملية تحويل جديدة لإنتاج نص جديد مرتبط بأصوله. إن تدخل النصوص في ضوء الاتجاه الخارجي وفي ضوء لغتها الموروثة أساس انبثاق التجربة الإبداعية في حالي الماثلة والمخالفة ، لذلك تدمر عنتره حين لم يترك الشعراء له شيئاً ، يحقق له التميز الفني بقوله: (2)

هل غادر الشعراء من متردّم؟ أم هل عرفت الدار بعد توهم؟

وفي ضوء هذا نفهم تجربة امرئ القيس وهي تؤكد سبق العرب إلى ملاحظة هذه الظواهر وإن لم يسموها ، فعملية الإبداع تتأسس على نصوص قبلية قد تكون له أو لسواه كما نرى في قول الشاعر الأموي سويد بن كراع العكلي: (٣)

أصادي بما سرباً من الوحش نزعاً	أبيت بأبواب القوافي كأنما
يكون سحيراً و بعيداً فأهجعاً	أكالها حتى أعرس بعدما
عصا مريد تُغشى نخوراً وأذرعاً	عواصي إلا ماجعلت أمامها
طريقاً أقلته القوائد مهيعاً	أهبت بغر الآبدات فراجعت
لها طالب حتى يكل ويظلعاً	بعيدة شأو لا يكاد يردها
وراء التراقي خشية أن تطلعاً	إذا خفت أن تُروى علي رددتها

تلخص القصيدة عناء الشاعر وجهده في محاولته لإيجاد نص جديد متخيل من نصوص له ولسواه. ولو تدبرنا مفهوم نظرية التناص واتجاهها الخارجي في المفهوم النقدي العربي، لوجدنا أن ابن سلام الجمحي قد أجرى تجربته النقدية في ضوء الممارسة الدقيقة للنصوص الشعرية لشعراء طبقاته، لقد وعى ابن سلام النصوص القديمة في ذهنه ، وجمع أخبارها وأخبار أصحابها مما جعله يتوصل إلى مقاييسه النقدية التي أنزل بموجبها الشعراء منازلهم

١- العمدة : ابن رشيق ٧٨/١ و ١٤٤

٢- أشعار عنتره، شرح عبد المنعم الخفاجي، مكتبة القاهرة ط١، ١٩٦٩ ص ٢٠.

٣- البيان والتبيين : الجاحظ، ١٢/٢ .

"فضلنا الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام والمخضرمين ، فزلناه منازلهم واحتججنا لكل شاعر بما وجدنا له حجة وما قال فيه العلماء".^(١)

أما الاتجاه الداخلي فيمثل التَّنَاصُّ الذاتي في نظرية التَّنَاصِّ لأنَّ التفاعل يثُم مع نصوص المنشئ ذاته لغةً وأسلوباً ونوعاً وهو طريقة راقية تسبق مرحلة ظهور النَّصِّ بشكله النهائي، وهذا ما قام به عبید الشعر أصحاب المدرسة الأوسية، أي إعادة النظر في النَّصِّ الموجودة للوصول إلى النَّصِّ المتخيل، وعملية التَّنَاصِّ لديهم منصَّبةٌ على البناء اللغوي، وإجراء عملية تفكيك للنص ليعيد تركيبه. استناداً إلى ما تقدم يمكننا القول إنَّ النقاد العرب لامسوا في نقدهم وجوهاً كثيرة لنظرية التَّنَاصِّ ، وأدركوا أنَّ الإبداع يستند إلى ركاب ثقافي ، وفي كل عملية إبداع اهتموا بالمنشئ ، والمتلقِّي. ومن هنا تناولوا مسائل كثيرة تتعلق بموضوعات عديدة تدخل في صميم عملية التَّنَاصِّ الحديثة كالإبداع المرتكز إلى ذاتية المتناص في إعادة إنتاج النَّصِّ، ومشكلة النَّصِّ الغائب، والنَّصِّ الموجود والاتصال والانقطاع عن التراث، والتضمن، والسرقه، والتأثر والتأثير، والتوارد، والتوليد، والاقتباس، والمعارضة، وهي أشكال موازية لمفهوم التَّنَاصِّ، وتركزت هذه الأشكال لدى أصحاب التَّنَاصِّ في إطارين اثنين، العفوية وعدم القصد تارة ، و القصد والوعي الكامل تارةً أخرى^(٢)، وتندرج هذه الأشكال التي عرفها النقد العربي تحت عنوان التَّنَاصِّ المباشر، أما التَّنَاصِّ غير المباشر فيشمل المجاز والتلميح والتوليد والإيحاء والتلويح والكناية والرمز وقد يدخل التضمن في بعض صورته.^(٣)

وهذه المصطلحات تتقاطع بمعانيها مع مصطلحات التَّنَاصِّ مع تغير الاتجاه، ولعلَّ تعريف هذه المصطلحات كانت مقصودةً لذاتها في دراسة الأساليب البلاغية للنص ولم تجمعها دائرة بلاغية واحدة، لا يشدُّ عنها إلا مصطلحات السرقه بكل أقسامها وفروعها.

ولنبداً بدراسة هذه المصطلحات كما وردت في التراث النقدي العربي لنرى تقاطعها مع ما ورد في نظرية التَّنَاصِّ، مع التنويه بأنَّ هذه المصطلحات انبثقت من اعتماد المبدع على إبداعات الآخرين، وهو جوهر نظرية التَّنَاصِّ مع اختلاف نظرة النقاد العرب في تحليل هذه الظاهرة والتفريق بين مصطلحاتها .

الاقتباس : وهو التَّحليلاتُ البديعية، لأنَّ الأديب يريد تحلياً كلامه بنصوص ليضفي بعض القداسة على النَّصِّ المقتبسة وإظهار براعة الشاعر ومقدرته في استخدام الموروث، وقد

١- طبقات فحول الشعراء : ابن سلام ، ٢٣/١-٢٤

٢- قضايا الحدائث عند عبد القاهر الجرجاني: د. محمد عبد المطلب، الشركة العربية المصرية للنشر، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٥، ص١٥٣.

٣- افتتاح النَّصِّ الروائي/النَّصِّ/ السياق : سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، بلا تاريخ ، ص٩٧

فطن ابن سلام إلى فكرة الاقتباس وجعله نوعاً من الاستزادة في الشعر عن وعي مطلق⁽¹⁾. أي ليست عفوية بل يقصد الشاعر إليها قصداً ليعضد فكرته بنص ذي ثقة ، ولكن المبالغة في الاقتباس ما هو إلا نوع من الحلّى والتزيين والتكلف، ونعثر في زهر الآداب على هذا المصطلح، ولكن مؤلفه لا يقصره على الأخذ من القرآن الكريم والحديث الشريف، بل يجعله رديف التضمين والإحالة⁽²⁾، وقد عرفه شهاب الدين الحلبي بقوله : " هو أن يُضمّن الكلام شيئاً من القرآن أو الحديث ولا ينبه عليه للعلم به "⁽³⁾ ونقول نحن إن المهم هو توظيف المقبوس في مكانه اللائق بحيث يغدو جزءاً من المعنى، فالشحنة العاطفية المتولدة عن السياق تلقي بظلالها عليه ليغدو منصهراً مع الفكرة، ومن أمثله قول أبي نواس⁽⁴⁾:

صَحَّتْ عَلَانِيَتِي لَهُ وَأَرَى دِينَ الضمير له على حَرْفٍ

فهذا اقتباس من الآية الكريمة : ﴿ وَمَنْ النَّاسُ مِنْ يَعْبُدُ اللَّهَ عَلَى حَرْفٍ ﴾⁽⁵⁾ فالشاعر عمد إلى المعنى ذاته، ولكنه لم ينقل الآية الكريمة نقلاً حرفياً، بل حوّل تحويلاً بسيطاً ولجأ إلى الحذف والإضافة ، وهذا ما يسمّى في النقد المعاصر بالتَّنَاصُّ التحويليّ أو ما يسميه جيران جينيت بالتحوّل البسيط المباشر.⁽⁶⁾ وقد تنبه النقد العربي القديم إلى ما يسمّى في النقد المعاصر بتناصُّ التآلف، وهو ما عرفه النقاد العرب دون الوقوع على المصطلح، ففهموا العلاقات التَّنَاصُّية القائمة على التآلف:

١- نوع لا يخرج به المقتبس عن معناه .

٢- نوع يخرج به المقتبس عن معناه .

ونحن لا نزعم أن هذا المصطلح تناصُّ بل نقول: إنَّ هناك تواملاً وتقاطعاً بين الثقافة العربية ومصطلحاتها البلاغية وبين مصطلحات نظرية التَّنَاصُّ، ولكنَّ هناك اختلاف بين المفهومات وآلية الاستعمال.

-التضمين :⁽⁷⁾ صورة من صور الاقتباس على صعيد العلاقات التَّنَاصُّية ، وإن كانت بعض الكتب النقدية العربية التي فرقت بينهما، وبعضها الآخر ساوى بينهما كما بينا آنفاً .

١- طبقات فحول الشعراء : ١٧/١

٢- زهر الآداب : الحصري القيرواني ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٥٣ ، ١/٥٧٢/٢

٣- حسن التوسل الي صناعة الترسل : شهاب الدين الحلبي ، تحقيق: كرم يوسف ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٠ ، ص٣٢٣

٤- زهر الآداب : الحصري القيرواني ، ١/٤١٥ و البيت لأبي نواس في ديوانه.

٥- الحج ، الآية ١١

٦- طروس على الأدب : جيران جينيت، ضمن دراسة في النصّ والتناصُّية، ترجمة: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٨ ص٦٤

٧- ورد هذا المصطلح في البيان والتبيين بمعنى تعليق التافية بأول البيت الذي بعدها ١/٩٢-٩٣ ، ولن نعالج هذا اللون من التضمين لأنه خارج عن المعنى الذي نريده .

وقد عرّف ابن رشيقي التضمين فقال: " فأما التضمين فهو قصدك إلى البيت من الشعر ، أو القسيم فتأتي به في آخر شعرك، أو في وسطه كالممثل".⁽¹⁾

وقد اكتمل التعريف على يد ابن أبي الإصبع الذي قال فيه: " أن يضمّن المتكلم كلامه كلمة من بيت أو من آية أو معنى مجرداً من كلام، أو مثلاً ساحراً أو جملة مفيدة أو فقرة من كلمة".⁽²⁾ وهذا يقارب ما أشارت إليه جوليا كريستيفا من أن كل نص يتشكل كفسيفساء من الاستشهادات والاقتراسات، وهو ما أشار إليه ابن رشيقي من أشكال التضمين المتنوعة واستفاض بالحديث عنها.⁽³⁾ والتفت الحصري القيرواني إلى التضمين كوجه من أوجه البديع في زهر الآداب ولم يعرف به ولكنه ذكر نماذج له، وأعطى بعض الأحكام النقدية، فهو يعدّ التضمين إذا أزيح عن بابه من مستحسن التضمين، ويمثل له بقول النابغة :

تجلو بقادمي حمامة أيكّة برّداً أسفّ لثأته بالإئمّد
كالأقحوان غداة غبّ سمائه جفّت أعاليه وأسفلّه ندي

فقد ضمّنه ابن الرومي شطر البيت :

يا سائلي عن خالد عهدي به رطب العجان، وكفه كالجلّمّد
كالأقحوان غداة غبّ سمائه جفت أعاليه، وأسفلّه ندي

وقد علّق الحصري على هذا التضمين فقال " إن الشاعر المحدث ضمن بيت النابغة وأزاحه عن معناه، فحاء مليحاً في الطبع ومقبولاً في السمع"⁽⁴⁾

وذكر أنموذجاً آخر لشاعر محدث ضمّن شعراً للمهلhel بعد أن أزاحه عن بابه: ⁽⁵⁾

وسائلة عن الحسن بن وهب وعمّا فيه من كرمٍ وخيرٍ
فقلت: هو المهذب غير أنّي أراه كثير إرخاء السُّتورِ
"فلولا الريح أسمع من بججرٍ صليل البيض تُقرع بالذُّكورِ"

وقال بأن هذا البيت للمهلhel فيما يعدونه من أوّل كذب العرب، ثم علّق بأن هذا الأنموذج من مستحسن ما روي في التضمين لأن الشاعر بقوة متنه ، ونفاذ فطنته أخرجّه إلى معنى آخر مستظرف في بابه.

¹ العمدة : ابن رشيقي ، ٧٠٢/٢

² تحرير التعبير ، ص ١٤٠

³ للعمدة : ابن رشيقي ، ٧١٦-٧٠٢/٢

⁴ - زهر الآداب : الحصري القيرواني ، ٢٣٣/١-٢٣٤، وانظر ديوان النابغة النّبباني، ص ٣٦، وديوان ابن الرومي؛ ص ١١٤٧/٣.

⁵ - الأبيات لابن الرومي في ديوانه؛ ١١٤٨/٣ والإشارة إلى البيت الثالث، وهو للمهلhel في ديوانه؛ ص ٤١

وأشار ابن رشيقي إلى نوع من التضمين وهو التضمين العكسي⁽¹⁾ حيث يضع الشاعر المضمَّن عجز البيت المضمَّن مكان صدره، وصدره مكان عجزه، و من ذلك قول العباس بن الوليد بن عبد الملك: (2)

لقد أنكرتني إنكارَ خوفٍ يضمُّ حشاك عن شثمي وذخلي
كقول المرء عمرو في القوافي لقيس حين خالف كلَّ عدلٍ:
عذيرك من خليلك من مُرادٍ "أريدُ حياتَه ويُريدُ قتلي"

فضمَّن بيت عمرو بن معدي كرب الزبيدي وأصله: (3)

أريدُ حياتَه ويريدُ قتلي عذيرك من خليلك من مُرادٍ

وقد ضمَّن العباس بن الوليد مقطوعته بعد أن عكسه، فوضع عجزه مكان صدره، و صدره مكان عجزه .

ومن أقسام التضمين التي ذكرها ابن رشيقي الإحالة، وهو أن يحيل الشاعر إحالة ويشير به إشارة، حيث يشير النَّصُّ الحاضر إلى النَّصِّ الغائب من غير أن يستحضره مباشرة، كقول ابن المعتز :

وها أنا إذا مستعَبٌ متَّصِلٌ كما قال عَبَّاسٌ وأنفي راغِمٌ

أشار إلى قول عباس بن الأحنف للرشيد حيث هجرته جاريتة ماردة أم المعتصم :

لابدٌ للعاشق من وقفةٍ تكونُ بين الوصلِ والصَّرمِ
حتَّى إذا الهجرُ تماذى به راجعٌ من يهوى على رَغَمِ

فهذا أبعَد التضمينات كلها، وأقلها وجوداً. (4)

ونحن نظلم المبدعين العرب وشعراءهم ، إذا فسَّرنا هذه الظاهرة مجرد إحالة أو إشارة، فاقْتباس كلمات وتفكيكها وإعادة صياغتها من جديد ، وهو ما ندعوه بالنَّصِّ الاقتباسيِّ المحوَّر، وهذا هو النَّصُّ الإيجابي القويُّ، المتمثِّل في إنتاج أفكار قديمة بأسلوب جديد، فهو ثمرة نصوص سابقة، أي إعادة إنتاج نصوص سابقة بشكل جديد، بحيث تصبح جزءاً منه ومكوِّناً من مكوِّناته ، ولكنه لا يعني أن يكرِّرها بالصورة ذاتها، أو بأكثرها. (5)

وقد ربط بعض أصحاب النَّصِّ الفعالة القوية بالقارئ و أطلق عليه ميشيل ريفاتير القارئ المثالي المتمكن من السياق الأدبي لجنس النَّصِّ ، ومتى كان فاهماً لحركة الإشارات ونحوية

1- العمدة : ابن رشيقي ، ٧٠٤/٢ ،

2- السابق : ٧٠٥/٢

3 السابق : ٧٠٦/٢ والبيت لعمرو بن معدي كرب في ديوانه؛ ص ١١١ .

4- العمدة : ابن رشيقي ٧٠٨-٧٠٩ وانظر ديوان ابن المعتز؛ ٣٦٥/٣، وقارن ديوان العباس بن الأحنف؛ ص ٢٤٣.

5- انفتاح النَّصِّ الروائي : سعيد يقطين، ص ١١٥

بنائها فإن تفسيره لها كله مقبول (1) وهذا ما أشرنا إليه من قول ابن سلام في امرئ القيس والشعراء الذين سبقوه : "ما قال ما لم يقولوا ، ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها" (2) والحقيقة أن مستحسن التضمين يلامس نظرية التناص ، إذا جعل المبدع المضمن جزءاً من بنية القصيدة .

السرقه :

آثرنا عند الحديث عن السرقات أن نسجل ما ابتدعه ابن رشيقي من منهج في دراستها في كتابه (قراضة الذهب) لمقاربتها لمفهوم نظرية التناص ، فقال : "يمرُّ الشعر بسمع الشاعر لغيره ، فيدور في رأسه أو يأتي عليه الزمان الطويل فينسى أنه سمعه قديماً ، وربما كان ذلك اتفاقاً قرائح ، وتحكيكاً من غير أن يكون أحدهما أخذ عن الآخر" (3) ويجعل ابن رشيقي الفرزدق مثلاً لذلك لأنه كان راويةً للشعر أكثر منه (4) . يتضح من كلام ابن رشيقي أنه يؤمن بفكر ثلاث :

- مبدأ التأثير بطريقة غير واعية من المختزن بذاكرته .

- توارد الخواطر .

- تأثير رواية الشعر في تشابه الإنتاج الفني .

ويتنبه ابن رشيقي إلى ما يثير العجب بألية التناص ، فقال : " والذي أعتقده وأقول به ، إنه لم يحف على حاذق بالصنعة أن الصانع إذا صنع شعراً ما وقافية ما لمن قبله ، وكان الشعراء من له شعر في ذلك الوزن وذلك الروي ، أراد المتأخر معنى به فأخذه في نظمه أن الوزن يحضره ، والقافية تضطره ، وسياق الألفاظ يحده حتى يورد نفس كلام الأول ومعناه حتى كأنه سمعه وقصد سرقاته ، وإن لم يكن سمعه قط" (5) .

وسنعالج السرقات في ضوء هذا المفهوم على تعدد مصطلحاتها وتفرعها . ولذلك آثرنا تقسيمها إلى :

١- السرقات التامة : وهو ما سماه عبد الملك مرتاض (6) التناص النسجي ، ولم يسمه سرقة مستنداً في ذلك إلى ما قاله الجاحظ الذي رفض مصطلح السرقات ، وأكد خطأ هذه التسمية ، لأنه لم يعرف شاعراً مقلداً ولا خطيباً مصقفاً ولا مترسلاً مفوهاً سطا . متعمداً

١- الخطيئة والتكثير : عبد الله الغزالي ، ص ٨٠ .

٢- طبقات فحول الشعراء : ابن سلام الحمصي ، ٥٥/١ .

٣- قراضة الذهب : ابن رشيقي ، تحقيق : الشاذلي بوجيبي ، الشركة التونسية للتوزيع ، ١٩٧٢ ، ص ٤٢ .

٤- السابق : ص ٤١٢ .

٥- قراضة الذهب : ابن رشيقي ، ص ٤٣ .

٦- السبع معلقات : عبد الملك مرتاض ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٨ ، ص ٢٠٩ .

على آثار من سبقه من الأدباء ، فسرقها علانية، وقلدها من باب العي والعجز والبكاء والفهاة...⁽¹⁾ ، فإنما كانت الفصحاء الأبياء ربما جال بجلدهم بعض نسوج سوائهم فركضت على ألسنتهم وهم يخطبون، أو جرت على أقلامهم وهم يكتبون ولا ينفي لسراق الأدب والأفكار أن ينضوا تحت لواء المتناصين ، فالأمر يجب أن ينصرف إلى التناص، أو التكتاب الذي هو سلك تأثري وتأثري معاً وفاعلي وتفاعلي جميعاً بين كبار الأدباء⁽²⁾ ، ومن خلال هذا المفهوم أدرجنا ما سُمي في تراثنا النقدي بالسرقات تحت لواء التناص، فالسرقات التامة مستوى من مستويات التناص يخرج عن حدود الاستحياء إلى ما يمكن أن نطلق عليه التناسخ، ومنه قول طرفة بن العبد :⁽³⁾

وقوفاً بما صحبي عليّ مطيهمٌ يقولون: لا قهلكِ أسيّ وتجلدِ

فقد نسج على منوال امرئ القيس :⁽⁴⁾

وقوفاً بما صحبي عليّ مطيهمٌ يقولون: لا قهلكِ أسيّ وتجمّل

فالثاني نسج على منوال الأول "ولم يجترئ باستلهاهم فكرته، ولكن جاوزها إلى محاكاة النسج ومقايسة الكلام ومناصاة الخطاب ، والحق أن بعض ذلك قد يمثل فيما كنا أطلقنا عليه التناص المضموني حيث نحس أطوراً بتقارب المسافة بين المضمونين الاثنيين إلى حد غياب الفروق واختفاء الاختلاف واختصار التماثل"⁽⁵⁾ ونرى أن هذا النوع من السرقات يحقق أعلى مستوى من التناصية لأن بيت امرئ القيس حاضر في بيت طرفة ما عدا كلمة تجلد التي تحمل ذات معنى تحمل ، وهذا ما تحدث عنه جوليا كريستيفا عن الحضور الفعلي لنص ما في نص آخر⁽⁶⁾، وهو في المرتبة الثانية عن التناصية عند جيرار جينيت بوصفها اقتباساً غير منصوص⁽⁷⁾ . ولا نعتقد أن اتفاق الشعارين كان عفويًا، أو توارد خواطر، بل كان نشاطاً شعرياً ينهض على أسس فنية ينسج على منوالها الأحق .

٢- السرقات المعنوية : وهي أخذ المعنى دون اللفظ⁽⁸⁾ ومنها الإلمام والاختلاس و من خلال استقرائنا، لأمثله في كتب النقد العربي نستطيع القول :

١- الحيوان : الجاحظ ، ٣/٣١١

٢- السبع معلقات : عبد الملك مرتاض ، ص١٨٧

٣- ديوان طرفة تحقيق : علي الجندي ، القاهرة، ١٩٥٨ ، ص٣٠

٤- ديوان امرئ القيس ، تحقيق : درية الخطيب ولطفي الصقال، مجمع اللغة العربية، دمشق ١٩٧٥، ص٦.

٥- السبع معلقات : عبد الملك مرتاض ، ص٢٠٩

٦- الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي ، ص١٥

٧- طروس على الأدب : جيرار جينيت . ص٦٠

٨- العمدة : ابن رشيق القيرواني ، ١٠٤٩/٢

إنَّ المراد به الاحتذاء و اتباع المنهج كما أورده الحصري القيرواني، كما في قول ابن الرومي: (1)

شَرِكُ العُقُولِ وَنُزْهَةٌ مَا مِثْلُهَا للمطمئنِّ وَعَقْلَةُ المِستوفزِ
ألم فيه بقول الطائي: (2)

لها منظرٌ قيْدُ النواظر لم يزل يروح ويغدو في خفارتِه الحُبُّ
ولكنَّ ابن رشيِّق جعل الإمام بأن يتضادَّ المعنيان المأخوذُ والمأخوذُ منه، ويدلُّ أحدهما على الآخر (3)، ومثَّل له بقول أبي الشَّيْص (4):

أجدُّ الملامةَ في هِواك لذيدةً حبًّا لذِكرِكَ فليُلمني اللومُ
أخذه أبو الطيب فقال: (5)

أأحبُّه وأحبُّ فيه ملامةً؟ إنَّ الملامةَ فيه من أعدائه
ومنه الاختلاسُ (6) أيضاً نحو قول أبي نواس (7):

مَلِكٌ تصوَّرُ في القلوب مثالُهُ فكأنَّه لم يخلُ منه مكانُ
اختلسه من قول كُثيِّر (8):

أريدُ لأنسى ذِكرها، فكأنَّما تمثَّل لي ليلي بكلِّ سبيلِ

إننا لا نرى حضوراً معنوياً واضحاً وقوياً لبيت كُثيِّر في بيت أبي نواس حتى نعدّه سارقاً، إنَّما هناك علاقة بين النَّصِّين تكاد تكون مستورةً، ولعلَّ هذا النوع من السرقات يندرج في إطار ما نسميه بالتَّنَاصُّ الامتصاصي، حيث يمتصُّ الشاعر معنى النَّصِّ الغائب ويعيد صياغته من جديد من دون أن يكون هناك حضور لفظي واضح للنص الغائب في النَّصِّ الحاضر .

٣- السرقات اللفظية : وهي أخذ بعض اللفظ أو كله كالاhtدام و الالتقاط والتلفيق ولم يقصره الحائمي على اللفظ فقط بل قال في تعريفه هو أن يأخذ شاعر بيتاً لآخر فيغيِّر فيه تغييراً جزئياً (9) ، وعرفه الصولي بقوله : " إن الشاعر إذا أخذ معنى ولفظاً وزاد عليه

1 - زهر الأداب : الحصري القيرواني ١٠٠-٩/١ والبيت لابن الرومي في ديوانه؛ ١١٦٤/٣ .

2 - البيت لأبي تمام في ديوانه؛ ١٨٠/١ .

3 - العمدة : ابن رشيِّق ، ١٠٤٩/٢ .

4 - البيت لأبي الشَّيْص في ديوانه؛ ٩٣ .

5 - البيت لأبي الطيب في ديوانه؛ ٦/١ .

6 - العمدة مصدر سابق ١٠٤٩/٢ .

7 - البيت لأبي نواس في ديوانه؛ ص ٦٤٣ .

8 - البيت لكُثيِّر في ديوانه؛ ص ١٠٨ .

9 - مشكلة السرقات في النقد العربي : مصطفى هدارة ص ١١٠ .

ووشَّحَه ببديعه، وتمم معناه كان أحقَّ به، وإذا تعاوراه يجعل السبق لأحدهما وينسب الأخذ للمتأخر" (1) ومثل ابن رشيق له بقول النحاشي: (2)

وَكنتُ كذبي رَجُلين رَجُلٍ صَحيحةٍ ورجلٍ رمتَ فيها يَدُ الأَحَدَينِ

وقال: أخذ كَثِيرُ القَسَمِ الأول، واهتدم باقي البيت فحاء المعنى في غير اللفظ في قوله (3) :

وَكنتُ كذبي رَجُلين رَجُلٍ صَحيحةٍ ورجلٍ رمى فيها الزَّمانُ فَشُلَّتِ

وهذا من نوع العلاقات التناصية التي تقوم على حضور لفظي محرف، نجد عند جيران جينيت تحت اسم الاتساعية النصية التي توحد بين نصين : أحدهما منحسر، وهو النص الغائب أو المستحضر (4) وثانيهما متسع ، وهو النص الحاضر أو المستحضر، وهذا تناص سلبي لأن النص ارتكس ودار في نص سابق دون تغيير يذكر .

4- السرفات التي تقوم على الموازنة أو العكس :

أما الموازنة فذلك كقول كَثِيرٍ: (5)

وكيفَ يعود مريضٌ مريضاً؟

تقول: مرضنا، فما عُدتنا

فقد وزن في عجز البيت قول النابغة التغلبي:

وكيف يعيبُ بخيلٌ بخيلاً؟

بَخِلنا لُبْخلكِ قد تعلمين

وأما العكس، وذلك كقول الشاعر: (6)

فُطسُ الأنوفِ من الطرازِ الآخِرِ

سُود الوجوه لثيمة أحسابهم

فقد عكس قول حسان (7):

شُمُ الأنوفِ من الطرازِ الأوَّلِ

بيضُ الوجوه كريمة أحسابهم

وتوازي الموازنة ما أطلق عليه جيران جينيت (المحاكاة) (8) ، حيث يستوحي المبدع أسلوب غيره، فيقيم عليه نصه من دون أن يستخدم عباراته نفسها ، أما النوع الثاني العكس، فيوازي عند تودوروف ، المحاكاة الساخرة (9) ، حيث يستوحي المبدع أسلوب غيره، ليقوم

1 - اخبار أبي تمام : أبو بكر الصولي ، ص ٥٣

2 - العمدة : ابن رشيق ١٠٤٨/٢

3 - البيت لكثير في ديوانه؛ ص ٩٩ .

4 - طروس على الأندب : جيران جينيت ، ص ٦٢-٦٣ .

5 - العمدة : ابن رشيق ١٠٥١/٢ ، والبيت لكثير في ديوانه؛ ٤٤٩

6 - السابق ويروي البيت لابن أبي فنن ولأبي حفص البصري

7 - البيت لحسان في ديوانه؛ ٧٤/١ .

8 - طروس على الأندب ص ٦٤

9 - الشعرية : تودوروف ص ٤٠

عليه معنى مغايراً أو مناقضاً للمعنى السابق وبما أن المقصود هنا هو الأسلوب وعليه الاعتماد، والمقصد، فيمكننا أن نصنّف هذا النوع من السرقات ضمن ما نسميه التّناسّص الأسلوبّي، وأما المعارضة والمناقضة فهما ينتميان إلى التّناسّصية بوصفها محاكاةً، تختلف أغراض كلٍّ منهما عن الآخر .

فالمعارضة " أن يحاكي الأديب في أثره الأديب أثر أديب آخر، محاكاة دقيقة تدلُّ على براعته و مهارته، مثال ذلك (نخب البردة) لأمير الشعراء أحمد شوقي، بالنسبة لبردة البوصيري".⁽¹⁾

والمناقضة تحمل معنى المخالفة، وهو نوع من تداخل النصوص، وتداخل النصوص مصطلحٌ سيميولوجيٌّ وتشريحيٌّ عرفه روبرت شولز بقوله :

"النصوص المتداخلة اصطلاح أخذ به السيميولوجيون مثل بارت وجينيت وكريستيفا وريفاتير وهو اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية، تختلف بين ناقد وآخر والمبدأ العام فيه أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى، والنص المتداخل هو: نصٌ يتسرّب إلى داخل نصٍّ آخر ليحسّد المدلولاتِ سواءً وعى الكاتبُ بذلك أم لم يع" ⁽²⁾

ومن المعارضات الشعرية معارضة ابن شهيد للبحثري في قصيدته التي مطلعها : ⁽³⁾

ماعلى الركب من وقوف الركاب في مغاني الصباورسم التصابي؟

بقصيدة، منها قوله :

وارتكضنا حتى مضى الليل يسعي وأتى الصبح قاطع الأسباب

فكأن النجوم في الليل جيش دخلوا للكمون في جوف غاب

وأما المناقضات الشعرية هو ما شهّر به جرير والأخطل والفرزدق الذين ابتدعوا فنّ النقااض .

فالمعارضة والمناقضة تحقّقان مفهوم التّناسّص لأهُما نصوص متداخلة مع نصوص سابقة لها، وإن كان شولز يرى أن تداخل النصوص عملية تحدث بشكل أقل وضوحاً وأكثر تعقيداً في تداخلاتها. ⁽⁴⁾

ونرى أن كلا المصطلحين السابقين يحقّقان مفهوم التّناسّص من خلال الشكل الخارجي ومن خلال البناء الهيكليّ لهما الذي يستوحي النصّ المعارض أو المناقض وذلك بالاعتماد على الوزن والقافية والرّويّ أو بعض الألفاظ .

1 - الخطيئة والتكفير : عبد الله الغدامي ص ٣٢٠-٣٢١

2 - المصدر السابق، ص ٣٢٥

3 - النخيرة في محاسن أهل الجزيرة : ابن بسام ، تحقيق : إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩ ، ق ١ م ١ ص ٢٢١ وقصيدة البحثري هذه في ديوانه ٨٣/١٤ وقران بديوان ابن شهيد؛ ٣٤.

4 - الخطيئة والتكفير : عبد الله الغدامي ص ٣٢١

لقد ظلت المعارضة في ميزان النقد العربي وسيلة لتبيينِ فيض الاتجاهات الأدبية المتداخلة، فهي وسيلة منهجية في النقد، إذ تعدُّ محكاً للجودة وسبيلاً إلى الرّفص ونمّجاً في التحدّي ووسيلةً في التّفوق .

وهكذا نجد أنّ النّقادَ العربَ تقاطعوا كثيراً مع مفهوماتِ نظريّةِ التّناصُّ، وإن لم يتعمقوا على مُسمّياتها، خاصّةً في فهمهم لعملية الإبداع كما بيّنا.

التناصّ في التّقدي العربيّ الحديث

تبين لنا في الفصل السابق غنى موروثنا التّقديّ القديم بالمصطلحات والمفاهيم التّقديّة التي سبقت تاريخياً الجهود التّقديّة والنّظريّة والإجرائيّة الحديثة في الآداب الأوربيّة .
فالمصطلحات التّقديّة العربيّة القديمة مثل (السّرقات الأدبيّة والاقْتباس و التّضمين، والمعارضات، والنّقائض) أسبق في الدلالة وأقرب إلى ما يوحي به مفهوم (التّناصّ) عند النّقاد الغربيّين .

ولقد توجّهت جهود النّقاد العرب في العصر الحديث إلى إعادة صياغة المفاهيم التّقديّة والمصطلحات القديمة وفق التّصوّرات التّقديّة الجديدة، على ضوء الفهم الحدائّي العميق لهذه الظّاهرة في أبعادها المختلفة ومستوياتها المتباينة ، فخرجت تجلّياتهم الحديثة يتمثّل فيها الاستقصاء والدقّة المتناهية .

الثمرات الأولى :

لعلّ الثمرات الأولى التي أُنعت كانت تلك التي رعتها جهود نقّاد المغرب العربيّ ، فهم أسبق من إخوانهم المشاركة في زرع بذور (التّناصّ) فزكت أصول دراساتهم واستطلت فروعها . وأهمّ الدّراسات حول ظاهرة التّناصّ دراسة الباحث محمد مفتاح والمسّماة (تحليل الخطاب الشعري - استراتيجيّة التّناصّ) . وقد تمثّل كتاب محمد مفتاح استقصاء هذه الظّاهرة، البنيويّة والتّعبيريّة والفنيّة (نظرياً وتطبيقيّاً)، التي كشفت عنها مسيرة القصيدة العربيّة الجديدة في تشابكاتها المتجدّرة مع نصوصٍ أخرى عالقة بها . وأشار إلى التّداخل الكبير بين مفهوم التّناصّ وعدّة مفاهيم أخرى؛ مثل "الأدب المقارن" و"المتاقفة" و"دراسة المصادر" و"السّرقات" .^(١)

وأشار إلى ضرورة تمييز مفهوم التّناصّ من المفاهيم السّابقة لأنّ الدّراسة العلميّة تقتضي أن يميّز كلُّ مفهومٍ "عن" غيره ويُحصّر مجاله لتجنّب الخلط ^(٢) وبوضع يده على مقوّمات التّناصّ وتعريفاته عند الغربيّين يحدّد الناقد مفتاح مفهوم التّناصّ بقوله :

" هو تعالق (الدّخول في علاقة) نصوصٍ مع نصٍّ حدث بكيفيّاتٍ مختلفة " ^(٣) .

وبعد أن يشير إلى اتّفاق المهتمين باللّغة بمختلف أجناسهم وعصورهم وأمكنّتهم على نوعين أساسيين من التّناصّ هما: (الحاكاة السّاخرة) (النقيضة) و(الحاكاة المقتديّة) (المعارضة) يضيف

١ - تحليل الخطاب الشعري - استراتيجيّة التّناصّ - ص ١١٩

٢ - نفسه وعينها.

٣ - نفسه ص ١٢١

أنه ينظر إلى الأمر في نسبة ثقافية ، فالثقافة بين المحافظة على الأسلاف والاجترار لتراثهم، والتغير لتحويلات تاريخية واجتماعية عميقة انتابتها ، فإنها غالباً ما تعيد النظر في تراثها بمناهج نقدية).^(١)

ولا يحصر الباحث مفتاح التناص في هذه الثنائية " فقد تكون هناك مواقف وسطى بين المحاكيتين".^(٢)

ويتفق مع الدارسين على أن الإنسان لا يمتلك القدرة على تحرير نفسه من هذه الظاهرة لارتباطها بشروط الزمانية والمكانية ومحتوياتها ، وبذاكرته التاريخية : " كما أن الدارسين - ماعدا بعض الاتجاهات المثالية - يتفقون على أن التناص شيء لا مناص منه لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتها ، ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته. فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم".^(٣)

ولا يُغفل دور القارئ وحصافته ومعرفته في تأويل النصوص وردّها إلى أحدها: "وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضاً".^(٤)

ويفيض الباحث مفتاح في آليات التناص مستعيناً بتقدم الدراسات اللسانية واللسانية النفسانية ، فيعدّد ألواناً منها هي :

التمطيط : الذي يحصل بأشكال مختلفة، أهمها:^(٥)

١- الأناكرام : أي (الجناس بالقلب والتصحيف) ، الباركرام (الكلمة المحور) ومثال القلب (قول - لوق، عسل - لسع) ومثال التصحيف (نخل - نخل ، عشرة - عترة) . ومثال الكلمة المحور : قد تكون أصواتها مشتتة طوال النص مكونة تراكماً يثير انتباه القارئ الحصيف، وقد تكون غائبة تماماً عن النص ولكنه يبني عليها وقد تكون حاضرة فيه مثلما نجد في قصيدة ابن عبدون، وهي الدهر... على أن هذه الآلية ظنية وتخمينية تحتاج إلى انتباه من القارئ أو عمل منه لإنجازها بعكس مايلي:

٢- الشرح : وهو أساس كل خطاب ، وخصوصاً الشعر ، فالشاعر قد يلجأ إلى وسائل متعددة كلها تنتمي إلى هذا المفهوم ، فقد يجعل البيت الأول محوراً ، ثم يبني عليه المقطوعة أو القصيدة وقد يستعير قولاً معروفاً ليحمله في الأوّل، أو في الوسط، أو في الآخر ثم يمطّطه في صيغ مختلفة .

١ - نفسه ص ١٢٢ و ص ١٢٣

٢ - نفسه ص ١٢٣

٣ - نفسه وعينها

٤ - نفسه وعينها .

٥ - نفسه ص ١٢٥ و ص ١٢٦

٣- الاستعارة :

بأنواعها المختلفة ، فهي تقوم بدورٍ جوهريٍّ في كلِّ خطابٍ ، ولا سيَّما الشَّعر بما تبثُّه في الجمادات من حياةٍ وتشخيصٍ .

٤- التكرار :

ويكون على مستوى الأصوات والكلمات والصَّيغ متحلِّياً في التَّراكم أو في التَّبَّين.

٥- الشَّكل الدَّرامي :

جوهر القصيدة الصَّراعيّ ولَّد توتُّراتٍ عديدةً بين كلِّ عناصر بنية القصيدة ظهرت في التَّقابل ، وتكرار صيغ الأفعال ، كلُّ هذا أدَّى بطبيعة الحال إلى نموِّ القصيدة فضائياً و زمانياً .

٦- أيقونية الكتابة :

إنَّ الآليات التَّمطيطية تؤدِّي إلى ما يمكن تسميته بأيقونيَّة الكتابة (أي علاقة المشاهدة مع (واقع) العالم الخارجي) .

ويؤكِّد النَّاقِد محمد مفتاح دورَ الآليات التي عدَّدها في عمليَّة بناء النَّصِّ الشَّعريِّ : (إنَّ ما ذكر من آليات ، هو أساس هندسة النَّصِّ الشَّعريِّ مهما كانت طبيعة النَّوأة، وكيفما كانت مقصدية الشَّاعر)^(١)

ولونٌ آخر ينظر الدكتور مفتاح إليه كوجهٍ يقابل التَّمطيط في عمليَّة التَّنَاصِّ وهو :

الإيجاز :

فمن الخطأ - في رأيه - النَّظَر إلى مسألة التَّنَاصِّ من وجهٍ واحدٍ ، فعمليَّة التَّنَاصِّ قد تكون عمليَّة إيجازٍ أيضاً ، ولرفع هذا الإشكال ركَّز النَّاقِد على الإحالات التَّاريخيَّة الموجودة في القصيدة والتي كانت متَّبعةً في الشَّعر القديم .

ويطرح الدكتور النَّاقِد تساؤلاً هو : (أيكون التَّنَاصِّ في الشَّكل أو المضمون أوهما معاً؟)^(٢) ثمَّ يطرح الإجابة المنطقيَّة : " ولكننا نعلم جميعاً أنَّه لا مضمون خارج الشَّكل بل إنَّ الشَّكل هو المتحكِّم في التَّنَاصِّ والموجهُ إليه"^(٣) .

ويردُّ الدكتور محمَّد مفتاح على النَّظريَّات التي تؤكِّد مسلّماتها أنَّ الكاتب أو الشَّاعر ليس إلا معيداً لإنتاجٍ سابقٍ في حدودٍ من الحرِّيَّة فيقول :

١ - نفسه ص ١٢٧

٢ - نفسه ص ١٢٩

٣ - نفسه ص ١٣٠

(ومؤدّي هذا أنّه من المتبدّل أن يقال إنّ الشّاعر قد يمتصُّ آثاره السّابقة أو يحاورها أو يتجاوزها ، ولذلك فإنّ الدّراسة العلميّة تفترض تدقيقاً تاريخياً لمعرفة سابق النّصوص من لاحقها كما تقتضي أن يوازن بينها لرصد صيرورتها وسيرورتها جميعها ، وأن يتجنّب الاكتفاء بدراسة نصّ واحد ، واعتباره كياناً منفلقاً على نفسه).^(١)

ويبيّن النّاقّد المقصديّة من التّناصّ (وأنّه مهما كان نوعه فإنّه ليس مجرد عمليّة لغويّة مجّانيّة، وإنّما له وظائف متعدّدة تختلف أهميّة وتأثيراً بحسب مواقف المتناصّ ومقاصده)،^(٢) ثمّ يجمّل وظائف التّناصّ في ثلاث:^(٣)

(أ) - مجرد موقف لاستخلاص العبرة :

ويتجلّى ذلك في معارضات رواد النّهضة الشّعريّة مثل الباروديّ، وشوقيّ، وحافظ، والتّمثيل لذلك بمعارضة شوقي لسينيّة البحتريّ في (إيوان كسرى)، واستخلص شوقي العبرة من مأساة الأندلس .

(ب) - تصفية حساب ودعوة لاستخلاص العبرة :

وهذا الموقف يتداخل مع السّابق لأنّ كلّاً منها يتوخّى استخلاص العبرة من الماضي ، ولكنّه يختلف عنه لأنه يهدف إلى ثلب بعض الحكّام بكيفيّة صريحة أو ضمنيّة ، أو تجاهل ذكّهم . والتّمثيل لذلك بقصيدة ابن عبدون ، فهي مليئة بالسّخرية من الإنسان بصفة عامّة، ولكنها ركّزت على ذمّ الأمويّين بالشرق، وأضربت عن ذكّهم في الأندلس.^(٤)

(ج) - موقف التّقاليّد السّائدة أو التّوفيق بينها :

وهذا الموقف توفيقيّ و تلفيقيّ يجمع في مصالحة بين الأجناس الأدبيّة، والأفكار، و الاتجاهات ، ويكون في بعض الفترات من تاريخ ثقافة من الثقافات ، على أنّ نقضه يظهر في الفترات التّاريخيّة النّشيطة المعتملة بالحركة الممتلئة باختلاف الآراء العاكسة للصراع المرير بين فئات المجتمع ، وهذا ما نجدّه لدى بعض الشّعراء في العصر العبّاسيّ مثل أبي نواس ، فقد كان تناصّه مع الشّعير الجاهليّ لا يهدف إلى مسابته ، ولكن لينسف قيوده ويتهكّم بتقاليد الفنّيّة... وكذا ما نجدّه لدى الشّعراء المعاصرين والمحدثين إذ تعكس آثارهم هدماً للتقاليد الفنّيّة المتوارثة .

١ - نفسه ص ١٢٥ .

٢ - نفسه ص ١٣٢ .

٣ - نفسه ص ١٣٢ و ص ١٣٣ .

٤ - الإشارة إلى قصيدة ابن عبدون في رثاء بني الألفس . انظر القصيدة وشرحها في نهاية الأرب؛ ١٨٨/٥، وانظر ترجمة الشاعر في النّخبة؛ ٦٦٨/٤، وتاريخ الأدب العربي لشوقي ضيف؛ ٣٤٤/٨ .

ويقدم الناقد محمد مفتاح بحثاً آخر هو في ميدان التناص ركز فيه جهوده النقدية على جوانب ذات أهمية، ومنها (الحوارية في النص الشعري)⁽¹⁾ وهو الجانب الذي ركز عليه جل الباحثين، ولم يقف الناقد إلا قليلاً عند الثنائية التي وقف عندها الناقد طويلاً، وهي العلاقات التعضيدية، والعلاقات التناظرية بل تجاوزها إلى ما هو أهم وهو الكشف عن النظام الذي يحكم حوار النصوص، وبخاصة النصوص الشعرية، كما حاول التفرقة بين النص المركزي الذي يتخذ الشاعر هدفاً لإقامة حوارٍ معه، وبين النصوص الفرعية المساعدة الآتية من منابع متعددة.

ويزيد الناقد على العلاقتين اللتين فرّق بينهما الباحثون فيرى للعلاقة الأولى، أي التعضيدية مفهوماتها الفرعية وهي:

التبجيل والاحترام والوقار، كما رأى أن للعلاقة الثانية أي التناظرية مفهوماتها الفرعية أيضاً وهي: الاستهزاء والسخرية والدعابة.⁽²⁾

وينتهي الدكتور الناقد ما أفاض فيه من حديث عن (الحوارية في النص الشعري) قائلاً: "عملية حوار النصوص ليست سهلةً يسيرةً لمعيد الإنتاج كما أنها ليست هيئنةً لضبط آلياتها ومؤثراتها"⁽³⁾ ومع أن هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه ويوجه القارئ للإمساك به في رأي الدكتور محمد مفتاح فإن التناص في رأيه أيضاً هو:

"ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي، وسعة معرفته وقدرته على الترجيح".⁽⁴⁾

إن ما قدمه الدكتور الناقد محمد مفتاح من جهود في دراسة ظاهرة التناص تعد الخطوة الأولى على هذا السبيل وهي جهود عميقة وجادة، ومع أنه ذهب مذاهب شتى في محاولة تحديد الأطر والمفاهيم والعناصر والمكونات النصية والملفوظية لهذا المصطلح الغربي في تراثنا الأدبي، فهو لم يصل بدقة متناهية إلى ما أراد، فتعددت آراؤه وتسمياته والسبب في ذلك يعود إلى أن هذا المصطلح لا يحمل مفهوماً في ثقافتنا أو لغتنا. ومن الناقد المغاربة السبّاقين إلى موضوع (التناص) تعريفاً وتطبيقاً وتنظيراً الباحث محمد بنيس.

فقد تناول الدكتور محمد بنيس "ظاهرة التناص في رسالته (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) وكذلك في أطروحته (الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها) وطبيعتها الرؤيوية

1- دينامية النص (تنظير وإنجاز) ص ٨٢

2- ينظر نفسه ص ٨٤ و ص ٨٥

3- نفسه ص ١٠٢

4- تحليل الخطاب الشعري ص ١٣١

نفسها، وإن كانت الاستفادة المعرفية أوسع في الثانية منها في الأولى ، وفي البحثين معاً ، احتفل في الجانب النظري بما أنجز في الغرب".^(١)

وقد استعار محمد بنيس فيما بحث: " ثلاثة معايير من (كريستيفا) و(هودين) يعدها بمثابة قوانين يقيس بها مدى (الوعي) الذي يتحكم في قراءة الشعراء للنصوص الغائبة ، وهذه القوانين هي : الاجترار ، والامتصاص ، والحوار . فالاجترار عنده كان سائداً في عصور الانحطاط ...

حيث تعامل الشعراء مع النصّ الغائب بوعيٍ سكونيٍّ . والامتصاص مرحلة أعلى من المرحلة الأولى ، يقرأ بأهمية النصّ الغائب وقداسته ، ويعيد صوغه وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتبت فيها . وأمّا الحوار فأعلى في تعامل النصوص مع النصّ الغائب إذ يعتمد التقدّ المؤسّس على أرضٍ عمليةٍ صلبةٍ تحطّم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه وشكله وحجمه".^(٢)

ولقد استفاد الشعراء المغاربة - في رأي محمد بنيس - من موضوع التناص ، في الحالات الآتية:^(٣)

١- الذاكرة الشعرية :

ويقصد بها جميع الشعر الإنساني سواء أكان قديماً أم حديثاً ، عربياً أم أجنبيّاً ، باللغة الفصحى أم بالدارجة ممّا يعلق بأذهان الشعراء ، وقد ينسوّنه ، ومع ذلك يتسرّب إلى ما يكتبون ، وهو ما يعلق كذلك بأذهان القراء ، فيذكرون منه ما يذكرون .

ويعيّن الدكتور الناقد المتون الشعرية الكامنة في الشعر المغربي المعاصر كنصوص غائبة فيحددها في : المتن الشعري العربي المعاصر ، والمتن الشعري العربي القديم ، المتن الشعري العربي الأوروبّي ، المتن الشعري المغربي .

٢- الحضارة العربية :

تأتي بعد الذاكرة الشعرية ، وأوجه الحضارة العربية التي يستحضرها الشعر المعاصر، وهي القرآن الكريم، والنصّ التاريخي ، والموروث الأسطوري والخرافي والقصصي والمعارف العلمية والفلسفية والصوفية .

٣- وجوه الحضارة المغربية :

١- التناص في الإنجاز النقدي - المختار حسني - مجلة علامات مج ١٣ / ج ٤٩ / ص ٣٠٩ .

٢- نفسه ص ٥٦١ .

٣- نفسه ص ٣١٧ .

وهذا المجال هو الذي يميّز الشعر المغربيّ من باقي الشعر العربيّ ، ويأتي التاريخ في رأس القائمة بأحداثه وبطولاته . يليه النّصّ الصّوّفيّ والفقهيّ فالخرافة ، وغير ذلك من المرويّات والمقيّدات .

٤- الثقافة الأوروبيّة :

ويركّز النّاقّد على مجالين عبّر عنها بقوله : " ويمكن القول بأنّ هناك مجالين استبدّداً أكثر من غيرهما بالشّعراء الذين ندرسهم أولّهما الفكر الوجوديّ وثانيهما النّصّ الأدبيّ الاشتراكيّ مع قلّة اهتمام بالأسطورة اليونانيّة " (١).

وبعد أن يحدّد النّاقّد محمّد بنيس منطلقاته النّظريّة للتّناصّ ، ويحصر نظريّاً النّصّ الغائب في مجالاته الأربعة ينطلق إلى مجال التّطبيق ، ففي مجال الذاكرة الشعريّة ، وفي الوجه الأوّل (المتن الشعريّ المعاصر) يورد الباحث محمّد بنيس نموذجاً من شعر شاعر اسمه (عبد الكريم الطّبّال) بعنوان (أغنية إلى الصّيف) (٢) :

من أجل أن تحمّل في يدك يا مسافراً في كلّ عصر

يا تاجراً في الذهب والفضة

هدية لكل واحد من الأهل

المن والسلوى للتائه الغريق في الرمل

النار للمنفى في فلاة الموت

النور للعمى ، البرء للأبرص

الأغنيات للأطفال البكم

الخيل للفرسان

فرشنا الأرض بالورد

حملنا التمر والحليب

جمعنا كلّ الحبّ في الأحضان

وبعد أن يورد النّاقّد هذا النموذج ، يقول مباشرة :

هذا النّصّ إعادة كتابة لنصّ البيّاتي (من أجل الحبّ) الذي جاء فيه :

من أجل أن نضحك للشّمس

على شواطئ المحار

١- نفسه وعينها.

٢- ظاهرة الشعر العربيّ المعاصر في المغرب، ص ٢٦٢

ونقطفَ التَّرجسَ من حدائقِ النَّهارِ

و إذا أعدنا قراءة النَّصِّينِ فإننا لا نلمس تناصاً بينهما ، ولا وجهاً أو عبارة تجمع بينهما في تشابه ، ولا تكفي عبارة مثل (مِنْ أَجْلِ أَنْ) التي افتتح بها كلا الشاعرين نصّه أن تُقيّد نصَّ الطُّبَّالِ بمفهوم التَّنَاصِ مع نصِّ البَيَّاتِي .

يقول المختار حسني معقّباً على ذهاب الدكتور بنيس إلى أن "إعادة كتابة نصّ (البَيَّاتِي) في نصِّ الطُّبَّالِ" تمت عن طريق النَّصِّ الغائب"^(١) ثم يقول: " فهو لم يحدّد مظهراً واحداً من مظاهر التَّنَاصِ المزعوم بين النَّصِّينِ ".^(٢)

ويذهب المختار حسني إلى أبعد من هذا بقوله : " ولم يستطع من ثمّ إقامة دعواه ، وهي واحدة على ساقها ، وطفق مع ذلك ، يتخذها متكأً لإطلاق دعاوى أخرى حين يؤكد وجود نصوصٍ أخرى في ذلك النَّصِّ ، فإلى من يا ترى ، يكبلُ ذلك؟".^(٣)

إنّ التعقيبات المقتضية التي اتَّخذها الباحث محمد بنيس سبيلاً إلى حكمه على النَّصوص التي تناولها بالدُّرس لا تفي بالغرض العلميّ الدقيق للحكم بالتَّنَاصِ بينهما. والملاحظة أو الرَّجم بالغيب بأنّ نصّاً ما يستحضر نصّاً آخر ثمّ إبراده دون إحالة القارئ إلى مظان التَّنَاصِ؛ ودون تحديد مواضع التَّشابه والاختلاف بين ما تعالق من النَّصِّينِ تجعل من يقرأ النَّصَّ المحكوم عليه بالتَّنَاصِ مع نصوصٍ سابقة لا يستسيغ حكم بنيس النَّهائيّ على النَّصوص.

لقد دخل مفهوم التَّنَاصِ حيّز الدِّراسات النَّقدية العربيّة الحديثة من أوسع الأبواب واستحوذ على اهتمام النَّقاد والدَّارسين. فمن الدِّراسات التي تلفت الأنظار دراسة عبد الله الغذاميّ التي حملت عنوان (الخطيئة والتَّكفير) وأشار إلى مفهوم التَّنَاصِ دون ذكره صراحةً، فالعلاقة واضحةً حتماً بين النَّصِّ الجديد والنَّصِّ القديم فالنَّصِّينِ والتَّأثير والتَّعالق بين بُنى النَّصوص أمرٌ ضروريٌّ للكشف عن كُنْه النَّصِّ الجديد وماهيّته؛ إذ إنّ "النَّصِّ يُوجد هويّته بواسطة شفرته(أسلوبه)ولكنّ هذه الهويّة لا تكون "بذي جدوى" إلا بوجود السِّياق، فالسِّياق ضروريٌّ لتحقيق هذه الهويّة. كما أنّ السِّياق لا يكون إلا بوجود نصوصٍ تتجمّع على مرّ الزَّمن لينبثق السِّياق منها. وهذا يعني اعتماد السِّياق والشَّفرة على بعضها لتحقيق وجودها".^(٤)

١- نقلاً عن مجلة علامات، مج ١٣، ج ٤٩، ص ٥٦٥

٢- نفسه ص ٥٦٥ و ص ٥٦٦

٣- نفسه ص ٥٦٦

٤- الخطيئة والتَّكفير ص ١٥

ويشير الناقد الغدامي إلى أن تداخل النصوص الحديثة مع الموروث الثقافي يتجلى في حالات لكل حالة تسميتها وتعريفها. ^(١) فحالة الاختيار حالة يمتلك الشاعر المعاصر حرية التحرك إلا أن ظلُّ شاعرٍ أكبر منه يبسط سلطانه عليه، و حالة ثانية تربط بين النصين برؤية شعرية وهي حالة الميثاق التي تُبعد عن الشاعر المعاصر سلطان شاعرٍ سابقٍ أو تقلصه، فيعيد الشاعر إبداع النص السابق إبداعاً جديداً تظهر عليه سمة الابتكار .

ويرى الباحث الغدامي أن النص يُصنع من نصوص، و من ثقافاتٍ متعدّدة، وهذه النصوص تتداخل في علاقات و تتشابك خلال المحاور و التّعارض و التّنافس. ^(٢)

ويولي الناقد علوي الهاشمي مفهوم التّناسّ اهتماماً خاصاً، نظرياً وتطبيقياً، وحيث أثر هذا المفهوم على غيره من المصطلحات النّقديّة الكثيرة التي عاجلها، لما فيه من تعبير واضح عن دلالة ما يُعبّر عنه بدخول نصّ في علاقة مع نصوصٍ غائبة أو سابقة عليه. وسمي هذا المفهوم بظاهرة (التّعلّق النصّي) بعد أن لاحظها في الشعر السّعودي الحديث، ورصد هذا التّعلّق في كتابه الجادّ (ظاهرة التّعلّق النصّي في الشعر السّعودي الحديث).

والتّعلّق النصّي لديه هو: " وجود علاقة ما تربط بين نصّ شعريّ وسواه من النّصوص الشعريّة سواء كانت هذه العلاقة جزئية أم كليّة، إيجابية أم سلبية". ^(٣)

وفي مقالة بعنوان (استراتيجيّة التّناسّ في الخطاب الشعريّ العربيّ الحديث)؛ يرى الناقد محمود جابر عباس " أن هناك قواسم مشتركة بين موروثنا النّقديّ والبلاغيّ العربيّ القديم، والمصطلحات والتّجليات والمفاهيم النّقديّة النّظريّة والإجرائيّة الحديثة في الآداب الأوروبيّة ونصوصها الأصليّة والتّأسيسيّة". ^(٤)

ويخصّ الناقد ظاهرة التّناسّ في القصيدة السّعوديّة المعاصرة بدراسة وافية سماها (تشظّيات النصّ الغائب)، ويهدف منها "إلى استقصاء وفحص ومعينة ظاهرة بنيويّة وتعبيريّة وفنيّة حدثيّة جديدة، كشفت عنها مسيرة القصيدة العربيّة الجديدة في المملكة العربيّة السّعوديّة في النّصف الثاني من القرن العشرين، وتمثّل بظهور أعمال شعريّة حديثة. أو نتاجاتٍ إبداعيّة تحاكي وتتعلّق وتعارض وتتناسّ مع نصوصٍ شعريّة قديمة، أو حديثة معاصرة، عربيّة أو أجنبيّة أو نشريّة أو شفويّة أو كتابيّة، دينيّة أو شعبيّة أو أسطوريّة أو تاريخيّة، مبيّ و معني". ^(٥)

١ - نفسه ص ٣٢٠

٢ - نفسه ص ٣٢٧

٣ - ظاهرة التّعلّق النصّي في الشعر السّعودي الحديث د. علوي الهاشمي ص ٢١

٤ - مجلة علامات مج ١٢ / ج ٤٦ / ص ٢٦٤

٥ - نفسه ص ٢٦٧

ويُدرج الناقد في دراسته تلك أسماء طائفة " من شعراء الاتجاه الكلاسيكيّ المجدّدين ومنهم محمّد حسن عوّاد وحمزة شحاتة وحسين عرب ومحمّد حسن فقي وحسن عبدالله القرشي ومحمود عارف ومحمّد هاشم رشيد والدكتور غازي القصيبيّ وأسامة عبد الرحمن ، وغيرهم من بين الشعراء الكلاسيكيين الذين تناصّوا وتعالقوا مع الموروث العربيّ القديم والقرآن الكريم والحديث الشّريف ، أو بشكلٍ ملحوظ مع شعراء آخرين أفادوا منهم في قصائدهم سواءً أكانت في المضمون أو في الشكل".^(١)

ويسوق الناقد شاهداً على رؤيته قصيدة للشاعر محمّد حسن عوّاد تعامل فيها الشاعر في تناصّه مع القرآن الكريم خلال تضمينه لبعض الآيات ، وعنوان القصيدة (المنافق) :

أرأيتَ الذي يَكْذِبُ بالديـ
والذي لا يَحْضُ في مَطْعَمِ المِسـ
والمُراني، ومَنعِ العَوثِ والمـ
عون، والمُعَلِنِ الأذى، والزَنِيما
ن، وذاك الذي يَدْعُ اليَتِيما؟
كين، والمؤثِرَ الهوى، واللنِيما

ويمهّد الناقد للأبيات بأنّها) اندرجت فيها آيات القرآن الكريم في ثناياها بشكلٍ تقليديّ).^(٢) ويؤكد رأيه فيما يبدو من إغفال الشاعر حصر ما اقتبسه من آيات القرآن الكريم ، وفي تغييرٍ في بعض كلماتها حتّى يستقيم له الوزن، ويبدو جلياً كذلك أن الآيات الكريمة لم تتجاوز دلالتها الأصليّة، بمعنى أنّها لم تحمل دلالة جديدةً مغايرةً تؤهلها للالتحام بمحور القصيدة .

وحول قدرة الشاعر غازي القصيبيّ على التّعامل النّصّيّ، يقول الناقد:

"استحالت النّصوص الشعريّة العديدة التي كتبها الشاعر الدكتور غازي القصيبيّ إلى بؤرة تناصيّة تتجمّع فيها النّصوص السّابقة ، ويُعدّ من بين شعراء الاتجاه الكلاسيكيّ إجادةً لاستلهاً وتوظيف هذه التّقنيّة الجديدة في شعره (التّناصّ) من خلال تجلّياته الإبداعية والتّعبيريّة والأسلوبية المتميّزة في تناصّها مع نصوصٍ قديمةٍ أو حديثةٍ أو متزامنةٍ معه"^(٣)

وفي مجال التّناصّ مع الشّخصيّات التّاريخيّة ومعارك العرب في (حطّين) أو القادسيّة يقول الناقد: (دخلت في نسيج قصائده ، وأصبح خصيصاً أساسيةً ورئيسيةً في شعر القصيبيّ).^(٤) ثمّ يستشهد بقصيدة عنوانها (يا وطني)، "عمد فيها الشاعر إلى توظيف شخصيّة (صلاح الدّين الأيوبيّ) ومعرّكة (حطّين)، بما يحمل هذا الاستدعاء من رموزٍ ومعطياتٍ تراثيّةٍ

١ - نفسه ص ٢٦٩

٢ - نفسه ص ٢٧١

٣ - نفسه ص ٢٧٢

٤ - نفسه ص ٢٧٢

عميقة يُفيد الشّاعر في توظيفها كلياً في بنية القصيدة وتأكيداً على المزج بين صوتين، صوت الشّخصية القديمة ، وصوت الشّاعر المعاصر".^(١)

ولا في حين ينعقُ حولك الشعراءُ

سَلَمُوا عَدَاً صلاحَ الدّينِ

أقولُ وأضلّعي تَدَمَعُ

دَعْوُهُ هناكَ في حطّينِ

وسببُ آخر يُلجئُ الشّاعر إلى استلهاَم التّراث في رأي النّاقِد ، هو قبول المتلقّي ما يستحضره الشّاعر من التّاريخ لأنّه يجد في ذلك عزاءً عن الماضي وجده الشّاعر من قبل فساقه إلى المتلقّي : " كما يتيح هذا الاستلهاَم للشّاعر والمتلقّي الاتّكاء على ما تُفجّره الشّخصية التّراثية أو الموقف التّاريخيُّ من مشاعر ودلالاتٍ ويكون هذا الاتّكاء أيضاً كصمت الكظيم لفقدانه العزاء وإحساسه بعدمية مخاطبة معاصريه فكأنّه يحاور الشّخصية التّراثية كنوع من الاغتراب وشعورٍ بالاستلاب ممّا يعطي مذاقاً فنيّاً مكثفياً لأدائه الفنّي"^(٢) ونزار قبّاني واحدٌ من الشعراء الذين استندوا إلى الماضي بجلاله وشموخه ابتغاء مقارنته بحاضرنا المنكسر الذليل ، واستشهد النّاقِد بأبيات له من قصيدته (مذكّرات عاشقٍ دمشقيّ) ، وقد مهّد للأبيات بقوله :^(٣)

" وقد يكشف الشّاعر أداته قليلاً حين يربط بين الحدث التّاريخيِّ أو الشّخصية التّراثية ، فيما يشبه مقارنةً نفسيةً بين الماضي بجلاله وشموخه وبين الحاضر بوهنه واتّضاعه كهذه الأبيات من قصيدة (مذكّرات عاشقٍ دمشقيّ) " :

يا شامُ أينَ هُما عينا مُعاوية؟	وأينَ مَنْ زاحموا بالمنكبِ الشّهيبا؟
فلاخيولُ بني حمدانِ راقصةٌ	زَهواً ولا المتنبّي مالئٌ حَلِيّبا
وقبرُ خالدٍ في حمصٍ نلامسُهُ	فيرجفُ القبرُ من زوارِهِ غضباً
يابنَ الوليدِ! ألا سيفٌ توجّره	فكلُّ أسافِننا قدُ أصبحتُ خشباً؟

ويقف النّاقِد عند صوراستلهاَم التّراث الإسلاميِّ متمثلاً في آية قرآنية من سورة (مرم) وهي : ﴿ وَهَزَبِيْ إِلَيْكَ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطُ عَلَيْكَ رَطْباً حَنِئاً ﴾^(٤) فيظهر له الاستلهاَم " في صورتين لهما اتّصالٌ بالمنّاخ التّفسيّ : أمّا الصّورة الأولى فسيلها الأمل والتّفاؤل ،

١ - نفسه ص ٢٧٢ و ص ٢٧٣

٢ - لغة الشّعر - قراءة في الشّعر العربيّ المعاصر ، الدكتور رجا عبيد، ص ٣٠١

٣ - نفسه ص ٢٠١ و ص ٢٠٢

٤ - مريم ، الآية ٢٥ .

والصُّورة الأخرى المقابلة تتَّسِم بتوظيف استلهام الآية القرآنيَّة ذاتها للإيماء إلى فقدان الأمل".

ومثال الصُّورة الأولى في رأي النَّاقِد ، ورد في قصيدة (شناسيل ابنة الجلبي) للَسِّيَاب ، وهي إضافة إلى اتخاذها الأمل والتَّفَاوُل سبيلاً ، فهي تأتي " متَّخذةً في الوقت ذاته تنويعات في إطار الصُّورة جميعها"^(١) :

وتَحَتَّ النَّخِيلِ حَيْثُ تَظَلُّ تُمَطِّرُ كُلُّ مَاسِعِفَةٍ
تَرَاقِصَتِ الْفَقَائِعُ وَهِيَ تُفَجِّرُ - إِنَّهُ الرُّطْبُ
تَسَاقَطَ فِي يَدِ الْعَدْرَاءِ وَهِيَ تَهْزُ فِي لَهْفَةٍ
بِجَذَعِ النَّخْلَةِ الْفَرَاعَاءِ - تَاجُ وَلِيدِكَ الْأَنْوَارُ لَا الذَّهَبُ
ومن تألَّتْ صورة الأمل والتَّفَاوُل تنبثق صورة أخرى هي أشبه بتعويدة تحمل الشُّوق والحبَّ كما في قول (أدونيس):^(٢)

من يُعْطِينِي وَرَقَةً أَحْمَلُهَا أَكْدَاساً مِنَ الْبَحُورِ وَالصَّنْدَلِ
أَنْقَطُهَا كَالْعُرُوسِ وَأَجْلُوهَا
أَقْرَأُ عَلَيْهَا سُورَةَ مَرْيَمَ
أَهْزُ فَوْقَهَا جَذُوعِي مِنَ الشُّوقِ وَالْحِلْمِ
وَأُرْسَلُهَا إِلَى أَحْبَابِي

ومثال الصُّورة الثَّانية يتجسَّد في قصيدة للشَّاعر الفلسطينيِّ أحمد دحبور الذي يقول:^(٣)

يُلْحُ النَّزِيفُ وَالطَّلْقُ يَسْتَفْجِلُ
كُنَّا مَعاً عَلَى الْمَاءِ يَمْتَدُّ نَخِيلاً
وَدَاهِمَ النَّقْطُ عَقْلَ الْبَدْوِيِّ
وَاسْتَبَاحَنَا الْجُنْدُ
هُوناً

لَا تَهْزِي إِلَيْكَ بِالْجِذَعِ فَالْنَّخْلُ غَرِيقٌ فِي النَّقْطِ

وحول قدرة الشَّاعر أمل دنقل في توظيف معطيات الإرشادات التَّاريخيَّة باكتنازٍ وثناءٍ يقول النَّاقِد^(٤): " ويوظِّف (أمل دنقل) معطيات الإرشادات التَّاريخيَّة في تكثيفِ فنِّيِّ

١ - ديوان بدر شاكر السياب؛ ٥٩٨/١، دار العودة، بيروت، ١٩٧١.

٢. لغة الشَّعر - قراءة في الشَّعر العربيِّ المعاصر ، الدكتور رجاء عيد، ص ٣٣٤.

٣. نفسه ص ٢٣٥

٤ - نفسه ص ٢٢٩

مُكْتَنَزِ المعنى ، وثريّ المغزى ، وبوساطة استبصارٍ واعٍ تتراوح في اللحظة ذاتها أوجاع الماضي وهموم الحاضر، فإذا هما وجهان لعملةٍ واحدةٍ ، والشاعر ينسج خيوط هذا التزاوج على مغزّلٍ زمنيّةٍ تتجاوز الخطّ الفاصل بين ما كان وما هو كائنٌ ، فإذا ثوب القصيدة الجديد القديم يتلاحم في نسيجه ويتوحّد في خيوطه ما كان وما هو كائنٌ وربّما ما سيكون. يقول في قصيدته (الأرض والجرح الذي لا ينفتح):

الأرضُ ملقاةٌ على الصّحراءِ ظامئةٌ
وتُلقي الدلّو مرّاتٍ وتُخرّجُهُ بلا ماءٍ

.....

مَنْ أَنْتَ يَا حَارِسُ
إِنِّي أَنَا الْحِجَاخُ
عَصْبِي بِالْتَّاجِ
تَشْرِيئُهَا الْقَارِسُ

الأرضُ تُطوى في بِسَاطِ (النّفْطِ)

.....

زُنَّارُهَا الْمَحْلُولُ يَسْأَلُ عَنْ زُنَاةِ التُّرُكِ

.....

لا النّيلُ يغسِلُ عارَها القاسي ولا ماءُ الفُراتِ^(١)

إنّ الاتّكاء على الإشارات التّاريخيّة واستلهاها يُهيئُ للقصيدَة توهّجاً وزحماً حين تنسكب في ذاكرة المتلقّي تذكارات الحدث الذّاهب ، وتصبُّ شحنها في بحري الحدث الحاضر والحدث الآتي .

وفي ملاحظاته حول ناصّ الشاعر علي الدُمينيّ يسجّل النّاقِد أنّ الدُمينيّ :

" يتكئ كثيراً في تناصّاته مع آيات القرآن الكريم التي يستدعي فيها معانيها وحالاتها القديمة والمعاصرة بما يحقّق تقيّة التّناصّ ، ويمنح القصيدة لديه ذلك الوهج الدلاليّ والإيحائيّ وحتىّ الدراميّ والحدثيّ الجديد"^(٢)

ويسمّي النّاقِد ثلاث قصائد للدُمينيّ ، ويحدّد فيها وجوه تناصّ الشّاعر مع القرآن الكريم، فيقول^(٣) : " ففي قصائده (الأرض المبهمة) التي أفاد فيها من واقعة أصحاب الفيل

١ - الأعمال الشعرية الكاملة، أمل نفل، دار العودة ، بيروت، ط١، ص ١٥٤-١٥٥.

٢ - الموقف الأدبي / ع ٣٠٥ / أيلول ١٩٩٦ ، ص ٨١

٣ - المصدر السابق؛ ص ٨١ .

الذين ذكرهم القرآن الكريم ، (و وقت لعبيدالله بن إلياس) من سورة مريم، و(الخبت) من آيات ودلالات كثيرة من القرآن الكريم، والتي أتاحت لنصّه أن يلتقي مع معاني تلك الآيات وحكمتها ودلالاتها، تمكّن الشاعر من استلهاهم مدلولات هذه الآيات وتوليد دلالات جديدة ومعاصرة تعبّر عن الأزمة التي يمرُّ بها الشاعر ، كما نلاحظ ذلك في قصيدته (وقت لعبد الله بن إلياس) التي وظّف فيها نصوصاً من القرآن الكريم في سورة مريم ، يقول الدُميني :

بيروت مَقَامانِ ليومين، وعصفورانِ اشتجرا في مَعْنَى العِفَّةِ
واختصّما في الصِّلْحِ ، عَصَاتانِ بلا نافذة، اثنانِ يَقُومَانِ وساقاً
من غُصْنِ التَّفَّاحِ ، الأقداحِ ، ومريمُ تحتَ النَّخْلَةِ، والثَّمرةُ فوقِ الرَّاحِ
مَخَاضٌ ، قالَ الضَّوءُ (مخاضان)

ويُقدِّم الناقد قصيدةً أخرى للشاعر من قصائده الثلاث السابقة ، وهي قصيدة(الخبت)، فإراها تقترب من القصيدة السابقة ، ففي قصيدة (الخبت) : وظّف الشاعر العديد من الدلالات والألفاظ القرآنية مع إحداث بعض التحوير في دلالات النصّ لكي يتسق مع رؤيا الشاعر ، ورؤيا العصر ، حيث وظّف الشاعر قصة سيدنا آدم عليه السلام وزوجه، حينما نهاهما الله تبارك وتعالى عن الأكل من الشجرة المحرّمة التي حرّمها عليهما، وهبوطهما من الجنة إلى الأرض ، وتناصّه مع هبوط الشاعر من القبيلة أو طرده، بما يحقق التناص بين الواقعتين :

لا تَقْرَبِ الأشجارَ ألقاها الكئيبُ عليّ
أرّقني صباحي
لكنّ قلبي يَجْمَعُ الأغصانَ ، يَشْرَبُ طَعْمَها
ويؤلّفُ الأوراقَ في ثُورِ راحي
لا تَقْرَبِ الأشجارَ ، غافلني الفؤادُ فمسّها ، وهبّطتُ
منّ عالي شيوخِ قبيلتي أرعى جراحي

وعلى مساحة واسعة من خارطة شعرنا العربي المعاصر يتتبّع الدكتور رجاء عيد ظاهرة التناص عند العديد من الشعراء العرب المعاصرين معللاً استلهاهم الحاضر للماضي: "ومن الظواهر الّلافتة في استخدامات اللّغة الشعريّة المعاصرة احتواؤها لمعطيات التّاريخ ودلالات

التُّراث التي تتيح تمازجاً ، وتخلق تداخلاً بين الحركة الزمانيّة حيث ينسكب الماضي بكل إثارته وتوفُّزاته وأحداثه على الحاضر بكلِّ ماله من طزاجة اللحظة الحاضرة".^(١) وعلى صفحات مجلة الموقف الأدبيّ وتحت عنوان (التَّنَاصُ والإجناسيّة في النَّصِّ الشِّعريِّ) يسوق الباحث خليل موسى في مقالته رأيه في التَّنَاصِ إذ يراه : "يقوم بعملیات إجرائيّة مختلفة ، الاستدعاء القصديّ أو اللاقصديّ التغييريّ أو التّوافقيّ ، والامتصاص الإسفنجيّ الموظّف ، والتّداخل ، والتّحويل".^(٢)

ويرى النّاقِد أن التّحويل " هو أهمُّ عمليّات التَّنَاصِ".^(٣)

ويستند الدُّكتور النّاقِد إلى تعريف التَّنَاصِ نقله عن (المعجم الموسوعي لعلوم اللُّغة)، وهذا التّعريف هو : " كلُّ نصٍّ هو امتصاصٌ وتحويلٌ لكثيرٍ من نصوصٍ أخرى".^(٤) وقد خلص الباحث الى تعريف نابع من فهمه الخاص لمفهوم التَّنَاصِ بقوله: " التَّنَاصِ دلالةٌ هو تشكيل نصٍّ جديدٍ من نصوصٍ سابقةٍ أو معاصرةٍ تشكيلاً وظيفياً ، بحيث يغدو النَّصُّ المتناصّ خلاصةً لعددٍ من النّصوص التي أمّحت الحدود بينها ، وكأنّها حطامٌ لمعدنٍ ما بحيث لا يبقى بين النَّصِّ الجديد وأشلاء النّصوص السّابقة سوى المادّة وبعض البقع التي تشير أو تومئُ إلى النَّصِّ الغائب".^(٥)

ويقف النّاقِد ملياً عند تعريفه هذا مفككاً إيّاه مركزاً تفكيكه على كلمات (امتصاص) و(تحويل) و (نصوصٍ أخرى)؛ ليعرّفنا ما تحمله كلُّ كلمةٍ فإذا به يعلن " أن كلمة (امتصاص) تعني أشياء كثيرة، ولذلك هي تُخرج من حيِّز التَّنَاصِ التّأثّر والتّأثير وتخرج أيضاً السّرقات الشِّعريّة والتّضمين والاقْتباس".^(٦)

وحول التّأثّر والتّأثير أصلٌ وتابعٌ ، وهذا يعني أن المصدر هو الأصل ، وهو الأوّل وأنّ التّابع أو الثّاني هو الذي يحاكي ويقلّد الأوّل بنيةً قصديّةً، وهذا ما يُبعد بين التَّنَاصِ والتّأثّر والتّأثير " فالنّصّ الغائب في النَّصِّ المتناصّ يمتصّ ويتحوّل ويذوب ذوباناً كلياً، ولا يعود له إلا وجودٌ إشعاعيٌّ إبحائي"^(٧) وكلمة (التّحويل) التي قال عنها النّاقِد إنّها أهمُّ عمليّةٍ في التَّنَاصِ : "تعني عنده أموراً كثيرةً في النَّصِّ المتناصّ ، فهي تعني أولاً وحدة العمل الجديد دون النّظر إلى الأجزاء أو العناصر التي دخلت تكوينه ، سواءً أكانت شعريّة أم لا

^١ - لغة الشُّعر - قراءة في الشُّعر العربيّ المعاصر الدُّكتور رجاء عيد ص ٣٠١

^٢ - الموقف الأدبيّ / ٣٠٥٤ / أيلول ١٩٩٦ ص ٨١

^٣ - نفسه و عينها

^٤ - نفسه ص ٨٢

^٥ - نفسه ص ٨١

^٦ - نفسه ص ٨٢

^٧ - نفسه و عينها

شعريّة ، وتعني تحويل الشعريّ إلى شعريّ ضمن الأنواع الشعريّة ، وتحويل اللاشعريّ إلى شعريّ ، ففي الأمر الأوّل نجد التداخل بين العناصر الغنائية والعناصر الدراميّة أو الملحميّة في القصيدة المتكاملة".^(١)

وأما في الأمر الثاني وهو تحويل اللاشعريّ إلى شعريّ ، فالنصّ مفتوح على الشعر والنثر والأدبيّة والأدبيّة، فالأدبيّة كاستدعاء الشخصيات والمواقف والأحداث وفي ختام دراسته يتوقّف الناقد عند مقطع شعريّ للشاعر نزار بريك هندي لتفكيكه تناصياً، محاولاً تبيان البنية الهيكلية للنصّين " : نصّ الشاعر ونصّ الوصايا العشر (النصّ الغائب) الذي تناصّ معه النصّ الشعريّ ثمّ توقّف المستوى الصوّتيّ، فالمستوى المعجميّ، فالإيقاعيّ ، فالتركيبيّ وأخيراً الدلاليّ".^(٢)

إنّ دراسة الناقد خليل موسى حول التناصّ تلفت انتباهنا الى أنّ الناقد لا يثبت على رأي واحد في تحديد مفهوم التناصّ ، بل يقول فيه رأيين متناقضين كما سلف ، فهو عنده استدعاء قصديّ ولا قصديّ تغاييريّ في آن معاً .

وهو يذهب إلى قول يناقض ما ذهب إليه النقاد حول مفهوم التناصّ متفقين على أنّه تأثّر وتقليدٌ ومحاكاةٌ في نصّ حاضر لنصّ سابق ، فيقول بذوبان النصّ الغائب ذوباناً كلياً حتّى ينتفي وجوده إلا بشكلٍ إشعاعيّ إيجائيّ^(٣) ، وقد قال من قبل : " التناصّ هو تشكيل نصّ جديدٍ من نصوصٍ سابقةٍ أو معاصرةٍ تشكيلاً توظيفياً بحيث يغدو النصّ المتناصّ خلاصةً لعددٍ من النصوص التي أمّحت الحدود بينها"^(٤). بل إنّ في رأيه الأوّل تبايناً واضحاً ، فكلمتا (إشعاعيّ وإيجائيّ) تلغيان قوله بذوبان النصّ الغائب ذوباناً كلياً ، ومعنى كلمة (إشعاع) هو انبعاث الطّاقة وامتدادها في الفضاء أو في وسطٍ عاديّ على هيئة موجاتٍ أيّاً كان نوعها ، ومعنى كلمة (إيجائيّ) يدلّ على الإشارة والإيجاء، ويُقال: "أوحى فلانٌ الكلام إلى فلانٍ : ألقاه إليه ، وأوحى إليه : ألهمه"^(٥) ومعنى كلٍّ من الكلمتين لا يخرج عن استمرار إشعاع النصّ المقتبس واستمرار إلهامه للمتلقّي بما ينطوي عليه من المعاني أو المفردات أو التّركيب .

ويمكننا أن نسجل للباحث رأياً جريئاً، وهو مخالفته آراء نقادنا القدامى التي لم يجرؤ على المساس بجوهرها ناقدٌ من قبل لأنّها ثبتت علمياً وتاريخياً كشواهد على التناصّ، فقد

١ - انظر نفسه ص ٨٥

٢ - نفسه ص ٨٢

٣ - نفسه ص ٨١

٤ - المعجم الوسيط : مادة (شعشع) ومادة (وحى)

أخرج من حيز التَّنَاصِ السَّرقات الشعريَّة والتَّضمين والاقْتباس ، وحَصَرَ التَّنَاصِ في الامتصاص والتَّحويل فحسب .

وثمة ملاحظة يشار إليها في دراسته حين قال : " التَّضمين والاقْتباس يحتملان أحد معنيين: أن يأخذ الشَّاعر شرطاً أو آيةً كريمةً باللفظ والمعنى".^(١)

فالتَّضمين - كما ذهب إلى ذلك النُّقاد القدامى - هو استعارة الأبيات وأنصاف الأبيات من الشَّعر لإدخالها في القصيدة ، وأمَّا الاقْتباس فهو أن يُضمَّن الشَّعر أو النَّثر شيئاً من القرآن الكريم أو الحديث الشريف .

وفي توقفه عند صلة التَّنَاصِ بمفهوم السَّرقات الشعريَّة في تراثنا التَّقدي لم يرق له أيضاً اتِّفاق بعض النُّقاد العرب المعاصرين على السَّبْق الزَّميني لنقادنا القدامى بنظريَّاتهم فيما يوحي بمفهوم التَّنَاصِ: إذ "إنَّ بعض نقادنا الغيورين على تراثنا يسعون جاهدين بنيةٍ حسنةٍ إلى أن يبينوا السَّبْق الزَّميني للنظريَّات الغربيَّة اليوم قد عرفها نقدنا القديم، فيقع هؤلاء في بعض المغالطات".^(٢)

إنَّ النَّاقد هو الذي وقع برأيه هذا في مغالطةٍ ، فرأيه يصيبه الوهن لأنَّه ابتعد ابتعاداً واضحاً عن مسار ما أثبتته الدِّراسات العلميَّة الدَّقيقة بتأكيدِها أنَّ السَّرقات الشعريَّة دليلٌ واضحٌ على السَّبْق الزَّميني لنقادنا القدامى في ميدان التَّنَاصِ .

وكذلك وقع النَّاقد في مغالطةٍ وتناقضٍ حين ختم مقالته بتفكيك المقطع الشعريِّ للشَّاعر نزار بريك هنيدي فمهَّد لذلك بقوله : " وبناءً على ما سبق - وخاصةً استدعاء الثُّرات واستلهامه وتوظيفه للتعبير ببعض مواقفه عن مواقف معاصرة - نتوقَّف عند مقطعٍ شعريٍّ بعنوان (الوصايا العشر) للشَّاعر نزار بريك هنيدي لتفكيكه تناصِّياً".^(٣)

فقد ناقض النَّاقد نفسه حين قَصَرَ مفهوم التَّنَاصِ على التَّحويل والامتصاص ، وطَبَّق ما ذهب إليه غيره من النُّقاد على المقطع الشعريِّ وطَبَّق عليه نظريَّاتهم .

وتعرَّض أحمد مجاهد لدراسة التَّنَاصِ الشعريِّ^(٤) مفتتحاً دراسته بالبيَّات الاستدعاء جاعلاً الفصل الأوَّل للاستدعاء بالعلم الثُّراثي الذي يُوظَّف في الخطاب الشعريِّ لأنَّ هذه الأسماء تحمل تداعيات ترتبط بقصص تاريخيَّة في حياتنا الماضية ، وتشير قليلاً أو كثيراً إلى أبطالٍ وأماكن تمسُّ ماضيها وحاضرنا القومي .

١ - نفسه ص ٨٣

٢ - نفسه وعينها

٣ - نفسه ص ٨٦

٤ - أشكال التَّنَاصِ الشعريِّ - دراسة في توظيف الشَّخصيات الدُّراثيَّة، د . أحمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب

ويرى الناقد " أن إشارة الشعراء إلى الأدوار التي صاحبت ألقاب الشخصيات المستدعاة تسمح بتوليد دلالتين مختلفتين ، ينتج عنهما إسناده دورين مختلفين للعلم المصاحب ، أحدهما إيجابي ، والآخر سلبي وفقاً لبنية السياق ، وذلك خلال استخدام صيغة التثنية " (١) ويتمثل الدور الإيجابي - حسب قول الناقد - في قول صلاح عبد الصبور: (٢)

الصَّوْتُ الصَّارِخُ فِي عَمُورِيَّةَ

لَمْ يَذْهَبْ فِي الْبَرِّيَّةِ

سَيْفُ (الْبَغْدَادِيِّ) الشَّائِرُ

شَقَّ الصَّحْرَاءَ إِلَيْهِ لِبَاءَ

حِينَ دَعَتْ أُخْتٌ عَرَبِيَّةَ

(وَاْمَعْتَصَمَاهُ)

ويبين الناقد دور المندوب في السياق السابق على أنه فاعل له دلالتة، فهو يلبي استغاثة المرأة العربية: " فكلمة (وامعتصماه) في هذا السياق كان مندوباً ليفعل ويخلص الفتاة العربية من أسر الروم ، وقد قام بهذا الدور الإيجابي في الزمن الماضي ، الذي حرص الشاعر على الإشارة إليه وإبرازه من خلال ذكره للمكان (عمورية) ، وللزمان المتمثل في كلمة (حين)" (٣)

وكشاهد على الدور السلبي يسوق الناقد مقطعاً شعرياً للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي الذي يقول :

وَأْمُعْتَصَمَاهُ !

وَأْمُعْتَصَمَاهُ !

يا فارسنا ! أدركنا ! أدركنا !

الروم أتوا..... دخلوا يافا

دخلوا يا مُعْتَصِمِي عَمُورِيَّةَ

شربوا بشوارعها أنخاب هزيمتنا

كأنت تسقي وتغنيهم ويلاهُ !

بنت يافاوية

كأنت تسقي وتنادي

1 - نفسه ص ٣٩

2 - نفسه ص ٤٠

3 - نفسه ص ٤٠

واعتصامة !

ويبين الناقد أيضاً الدور الدلالي الذي تنتجه صيغة التذبة هنا " فإن الدور الدلالي الذي تنتجه صيغة التذبة في هذا السياق ، هو دورٌ سلبىً يتمثل في التّفجّع والحزن ، لأنّ نداء الفتاة العربيّة المقيمة في (عمُوريّة) المعتصم ، واستنجاحها به في حياته ، يختلف عن نداء الفتاة العربيّة المقيمة في "يافا" له بعد وفاته بمئات السنين، فهذا نداءً لن يُلبى".^(١) ثمّ يعقّب الناقد على هذا الدور الدلالي بقوله : "فالشاعر أحمد عبد المعطي حجازي يريد أن يشير من خلال هذا السياق إلى المجد العربيّ القديم ، وأن يتفجّع على ضياعه واستحالة عودته".^(٢)

لقد توّهجت ملامح ومواقف خلال اعتماد الشعراء على الرّمز التّاريخي في إطار تشبّع هؤلاء الشعراء بالتّاريخ العربيّ ، واستنطاق المواقف فيه ، واستحضار الشّخصيّات الغابرة لأنّهم وجدوا فيها، أو في مواقفها ، مُعادلاً موضوعياً لمواقفهم من أحداث وطنهم وقضاياهم. يقول الباحث عمر الدّقاق مشيراً إلى سطوع هذه الظّاهرة التّراثيّة عند شعراء الحداثة المعاصرين : "تبدو هذه الظّاهرة بارزة عند أمل دنقل وأحمد دحبور وفايز خضّور، وطائفة كبيرة مماثلة من أبرز شعراء الحداثة المعاصرين . ولعلّ هذا المنحى ينطوي على دلالة أرحب حين لا يقتصر على عناوين مُقطّعاتٍ أو قصائد بل يتجاوزها إلى عناوين مجموعاتٍ شعريّةٍ أيضاً مثل(البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)و(الدّخول في شِعْب بوان) و(الخضر ومدينة الحجر) و(حوار مع المهديّ المنتظر)".^(٣)

ويختار الناقد بإعجابٍ مقطعاً للشّاعر الأردنيّ عزّ الدين المناصرة لبراعته وقدرته على الرّبط بينه وبين الشّخصيّات التي يستحضرها :

"والشّاعر الأردنيّ عزّ الدين المناصرة يُكثر التّواصل مع أعلام العرب السّابقين كما يحسن استنطاقهم ، فهو يقيم علاقةً حميمةً على صعيد الهمّ المشترك ، مع الشّاعر الجاهليّ امرئ القيس ومع الشّاعر الأمويّ عبد الله العرّاجيّ وذلك في مطولته (أضاعوني)، فقد قدّم لها بقوله:" وطاف امرؤ القيس بلاد المحوس ، ولما وصل بلاد العرب أنشد هذه القصيدة :

(مضت سنتان) قالت جدّتي وبكّمتُ

وأعماقي يهزّن المنايرَ ، آهٍ ما ارتجوا ولا ارتاعوا

(مضتُ سنتان) قال الشّاعر المنفيّ حين بكى

١- نفسه ص ٤٠ و ص ٤١

٢- نفسه ص ٤١

٣- المؤدّرات التّراثيّة في حركة الحداثة الشعريّة،مقالة في الموقف الأدبي،العددان ١٩٣/١٩٤/أيار/حزيران ١٩٨٧،ص ٤١

أضاعوني وأي فتى أضاعوا " (١)

وبعد أن قدّم الناقد الشّاعر في تواصله مع الشّاعرين يقول : " فهذه السُّطور المُموسَّقة بالمرارة تنطوي على معالم من رحلة امرئ القيس بحثاً عمَّن يعينه على إدراك ثأره من قتلته أبيه ، وإشارة إلى قولته السّائرة حين بلغه مصرعه : (ضيّعني أبي صغيراً وحملني دمه كبيراً) كما تضمّن في الوقت نفسه استحضار المناصرة الشُّطر السّائر من بيت الشّاعر العرّاجي (٢) :

أضاعوني وأي فتى أضاعوا ليوم كرهية وسداد نغبر

فالمناصرة استطاع بقدر وافٍ من البراعة أن يحقّق على صعيد واحد الرّبط بينه وبين الشّاعر الجاهليّ الذي ضيّعه أبوه صغيراً وأيضاً الشّاعر الأمويّ الذي نفت كلمته المريرة (أضاعوني) ، وكأثماً جعل ذلك الموال الحزين من خلال (أضاعوني) التي اتّخذها الشّاعر أيضاً عنواناً لقصيدته (٣).

وعبر دراسة وافية يشير الباحث فايز الدّاية إلى جانب من جوانب التّحليل للتّراث العربيّ في الشّعْر المعاصر من خلال بعض أعمال الشّعراء في سورية ، ويختار من التّراث شخصيّة الشّاعر المتنبيّ لأنّ شخصيّة هذا الشّاعر حظيت باهتمام عددٍ وافٍ من الشّعراء ، يقول الباحث فايز الدّاية : (٤)

" حظيت شخصيّة أبي الطيّب المتنبيّ باهتمام عددٍ وافٍ من الشّعراء منذ ثلاثينات هذا القرن وحتى الثمانينات منه فتناولها هؤلاء من زوايا متعدّدة وبرؤى كانت لها آفاقها . ومن البحث في أصول تاريخيّة لهذه الشخصيّة يقول الدكتور الدّاية : (٥)

" نستطيع أن نُثبت ما بقي من خطوطها العريضة : اقتراها بالأمير الحمّدانيّ سيف الدّولة وأناشيد البطولة والتّحدّي العربيّ للرّوم وحماية الثُّغور ، العنفوان والاعتداد بالذّات كشاعرٍ يعرف قدر نفسه جيّداً في المحافل الأدبيّة ، وأرجاء الأرض وجولاته مع النُّقاد والشّعراء . رغبةً توافقةً ليكون الشّعْر جزءاً من الحياة وليكون الشّاعر أيضاً في خضمّ الأحداث التي يعاصرها ، وقفةً شامخةً لهذا الشّاعر " (٦)

ويختار الباحث الشّاعر عمر أبا ريشة الذي أفسح للمتنبّي حيزاً واسعاً في شعره :

١ - نفسه ص ٤٠

٢ - البيت للعرّاجي في ديوانه ص ٣٤ .

٣ - الموقف الأدبي ، مرجع سابق ص ٤١ .

٤ - الموقف الأدبي - العددان ١٣٨ و١٣٩ تشرين الأول والثّاني ١٩٨٢ ص ٩

٥ - نفسه ص ٩ و ص ١٠

٦ - نفسه ص ٩ و ص ١٠

" كانت للمتنبّي مكانةً في شعر عمر أبي ريشة فخصّه بقصيدةٍ مطوّلةٍ في عيده الألفي، ثمّ عرض له في قصيدةٍ أخرى ، وقد رسم صورةً لشاعرٍ يتنقّل في جنبات الحياة وتجارها ويتمرّس بشؤونها، ويغوص في أعماقها ، وتحلّي رؤى الجمال له ، ثمّ كشف عنه فكان المتنبّي وربط موقفه بالعالم المعاصر: (١)

بِــــن تَلَكَ الأوتارِ في عالمِها وترّ صيغٍ من سنا الصّحراءِ
غَمَر العُربَ سِحْرُهُ الفاتِنُ اليك رُ وناذاهُمُ بخيرِ نِداءِ
فيه من غضبةِ الإباءِ على الضيّـ م وفيه من بسمةِ العلياءِ

" فالعمل الشعريّ تابعٌ قسمات المتنبّي ، وذكر طرفاً من مأساة المتنبّي مع الأيام التي لم تطاوعه في طموحه المثالي". (٢)

والشاعر هنا يُسقط مأساة المتنبّي وصراعه مع الأيام على نفسه كإنسانٍ له طموحه المثالي في هذه الأمة .

ويقول الدكتور الدّاية في القصيدة الأخرى: " ثمّ نجد في القصيدة الثانية مقطعاً يعلو فيه أبو الطيّب ويُقرن به الأمير الحمّدانيّ ممّا يوضّح الاعتزاز الذي يُكته أبو ريشة لشموخ المتنبّي" (٣)

تلكَ فتياؤها أباح لها الخجـ لدُ رُكوبَ الخُطوبِ في مَيدانِه
وأبو الطيّبِ التَّفائَةِ اد لالِ إلى الصّيدِ من بني حَمْدانِه
وعلى السّرجِ سيفُ دولتِه التّد بُ يَموجُ الجهادُ في طيلسانِه

ويعقب الدكتور الدّاية على ذلك قائلاً: (٤)

" لقد كان الموقف الذي أنشأ فيه أبو ريشة هذا الشعر مناسبةً وطنيّةً فاستعاد ملامح من التّاريخ بشخص المتنبّي الأديب الذي شارك في أحداث عصره".

وحول اهتمام الشعراء في العصر الحديث بشخصيّة المتنبّي ، واستحضارهم لها ، أو استحضار أبيات لها يرى التّاقّد عبد الله أبو هيف في دراسته التي جعلها بعنوان (قناع المتنبّي في الشعر العربيّ الحديث) وتحت عنوانٍ جانبيّ هو الاستدعاء بالتّناسّ :

" يندر أن نجد شاعراً عربيّاً لا يستحضر المتنبّي أو يتعالتق معه نصيّاً على سبيل التّناسّ بالاسم أو اللقب أو القول أو الموقف جزئياً أو كلياً ممّا هو أبعد من التّضمين ، وأشير إلى

١ - نفسه ص ١٠

٢ - نفسه وعينها

٣ - نفسه وعينها

٤ - نفسه وعينها

تجربة الشاعر راتب سكر من الجيل الجديد مثالاً، فقد وضع مجموعته الشعرية الأولى (وجهك وضاح ، ثغرك باسم) والتناص واضح في العنوان مع بيت شعر شهير للمنتبّي ، وتغلغل بعض الإحالات في النصوص إلى جوهر موقف المنتبّي : معنى الانتماء القومي وصونه في خضم المخاطر الراهنة الكثيرة ، على أنه يباشر التناص في الأرض العربية مندورة بوعود التغيير ، لأن الموت مرحلة ^(١)

وتعرض الناقد نعيم اليافي لدراسة التناص ، فقدّم لهذا المفهوم تنظيراً واضحاً ، مبيّناً أشكاله ، مفهوم التناص عند الدكتور اليافي يوازيه ما يسمّيه هو بالصورة الإشارية ^(٢) : "الصورة الإشارية وسيلة من وسائل الخلق والتعبير يستعملها الشاعر في وضع خاص كأن يورد سطرًا أو مقطعًا أو معنى لشاعر سابق أو معاصر بين ثنايا كلامه ، أو يستخدم لغته وإيقاعه في تضاعيف لغته وإيقاعه".

وفي موضع آخر من دراسته المهمة يشير الدكتور اليافي إلى لونين من ألوان التناص :

١- تناص الخفاء: وهو عنده أن يكون "النص الناجز مجموعة من النصوص المتصلة والمتحوّلة أو المتلحمة والمتعلقة". ^(٣)

٢- تناص التجلي: ويقول في النص: "وإذا عددناه نصاً يشير بمقبوساته ومضموناته الظاهرة والمباشرة إلى مرجعيته المستقلة فنحن بإزاء تناص التجلي". ^(٤)

وفي دراسة مهمة أخرى يشير الباحث اليافي إلى مفهوم التناص من خلال ما أورده من صورته، والتي عرفها بقوله: "جُمْلٌ أو عبارات" ، أو أسماء ، أو شخصيات ترد في صلب النص بالعربية، أو العامية أو الأجنبية". ^(٥)

والتناص عند الدكتور اليافي مع واحدة من الصور السابقة إنما هو للحوار معها تعبيراً عن " رؤية وموقف أو قضية ، وتتخذ شكل الأقنعة ، والمرايا، والكتابات ، والرموز، والشخصيات ، والتعليقات ، أو سواها". ^(٦)

ومن الصور التي اختارها اليافي والتي سماها بالصور الإشارية صورةً للشاعر أمل دنقل في قصيدته (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) : ^(٧)

١ - قناع المنتبّي في الشعر العربي الحديث . د. عبد الله أبو هيف - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط١ - ٢٠٠٤ / ص ١١٢

٢ - أطياب الوجه الواحد . د. نعيم اليافي - دراسات نقدية في النظرية والتطبيق ص ٨١

٣ - نفسه وعينها

٤ - نفسه وعينها

٥ - أوهاج الحدائث، د. نعيم اليافي - اتحاد كتاب العرب - دمشق - ط١ - ١٩٩٣ - ص ٢١٢

٦ - نفسه وعينها

٧ - نفسه وعينها

تكلّمِي تكلّمِي
 فها أنا على الترابِ سائلٌ دمي
 وهو ظمئٌ يَطلبُ المزيداً
 أُسائلُ الصّامتَ الذي يخنقني :
 " ما للجِمالِ مَشْيُها ونيدا ؟!... " !
 " أجندلاً يَحْمِلُنَ أم حديدا ؟!... " !

ولم يشر الدكتور اليافي إلى التّضمين الواضح في المقطع الشعريّ السّابق ، فإنّ الشّاعر أمل دنقل تناصّ استعار بيت الزّباء كاملاً ، وأدخله في أثناء مقطعه الشعريّ ، قالت الزّباء وهي زنوبيا ملكة تدمر العربيّة :^(١)

ما للجِمالِ مَشْيُها ونيدا ؟! أجندلاً يَحْمِلُنَ أم حديدا ؟!

إنّ ممارسات الباحث اليافي النّقديّة تشهد له بالعمق وسعة الثّقافة ، وبانفتاحه الرّحّب على العلاقات الأدبيّة بين النّقْد والنّصوص ، وبإدراكه مدلولات النّقْد وتطوّر مصطلحاته وتطبيقها على حركات الشّعر الحديث ، وتيّاراته ، ومدارسه ، واتّجاهاته في الوطن العربيّ .

ومع الإحاطة والشّمول الذي يمتلكه الدكتور اليافي قدرة التّصرّف والتّطبيق النّقديّ بهما ، فقد التزم جانب الدقّة والحذر ، وحرصاً منه على الإحاطة والشّمول والدقّة ، في عدم مجازفته في تطبيق ممارساته النّقديّة على القصيدة العربيّة الحديثة في الوطن العربيّ ، فقد انصرف الدكتور اليافي إلى القصيدة الحديثة في سورية ليجعلها ميداناً لدراساته النّقديّة متنقلاً من فترة الخمسينات إلى فترة الثمانينيات ، والفصل الثالث من (أوهاج الحدائفة) يشهد على ذلك .

ثمّة أعمال نقديّة تحدّث أصحابها عن مفهوم التّناصّ وأشكاله ومقاييسه وذلك خلال دراسات لأعمال شعريّة لشعراء محدثين .

ومن تلك الدّراسات مقالةً للباحثة نعيمة سعديّة بعنوان " فاعليّة النّصّ الغائب في ديوان النّخلة والمجداف للشّاعر عزّ الدين ميهوبي " ^(٢) وكلاهما من الجزائر .

1 - تاريخ الطّبري - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - دار المعارف - القاهرة ط ٤ / ١٩٨٤ / ج ١ ص ٦٢٧ - ومجمع الأمثال: للميداني - تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد - مطبعة السّنة المحمديّة - د.ت - ج ١ ، ص ٢٤٣
 2 - مجلّة الكاتب العربيّ - الاتّحاد العام للأدباء والكتّاب العرب - العدد (٦١ و ٦٢) تشرين الثاني ص ٦٩ وقد استخدم الشعراء المعاصرون لسطورة سيزيف بكثرة ، والمثال ليس للحصر .

ركزت الدكتورة نعيمة سعدية في دراستها للدكتوران على النصوص المختلفة التي استحضرتها الشاعر، واعتبرتها " إشارات تجمعها ثلاثة عوامل: العالم الأسطوري وإشارات تتعلق بالنص القرآني، وإشارات تتعلق بالموروث الشعري"^(١)، وتشير الناقدة إلى تناص الشاعر مع الأسطورة قائلة:

" يلجأ الشاعر إلى الأسطورة طلباً لتقوية الأثر أو توسعاً في القول ومن الأساطير المستحضرة في نص القصيدة وبقوة أسطورة (سيزيف) ، أحذق البشر وقد عوقب على حذاقته بأن يعمل بلا نهاية ولا توقف في العالم السفلي إلى الأبدية، وحكمت عليه الآلهة بأن يدحرج صخرة إلى قمة التل ثم تسقط قبل وصولها إلى القمة ، وهو رمز العبث، والشاعر هنا استحضر طقوس هذه الأسطورة ليعبر عن عبثية البحث عن قارئ للكف، وهذا ناجم عن استحالة ذلك ، ولذلك يحثه باستمرار ويستمر دون توقف"^(٢).

فَتَشْتُ عَوَاصِمَ هَذَا الْكُونِ

لَأَقْرَأُ كَفِّي

فَتَشْتُ لَأَعْرِفَ

فَتَشْتُ

وَفَتَشْتُ

وَفَتَشْتُ لَأَعْرِفَ

وتبين الناقدة مغزى الشاعر من استحضاره أسطورة سيزيف بقولها: " إن هذا البحث المستمر، وغير المستقر العبثي يجعلنا لتجسد هذا النوع من البحث عن الذات الشاعرة، إنَّه البحث عن (معرفة المستحيل، السعادة، الخصرة التي لا تأتي، الموسم الذي لا يأتي)"^(٣) والبعد الدلالي الآخر الذي تضيفه الأسطورة إلى النص هو: "استيعاب الواقع المؤطر بصراعه المتنامي من أجل البقاء، ومحاولة إيجاد تفسير للعالم والعلاقات والأشياء، وإيجاد معنى لما يحدث، وبهذا يكون حزن الذات الشاعرة مبرراً"^(٤).

إن أسطورة (سيزيف) التي هي رمز المعاناة الدائمة الأبدية في البحث عن المستحيل ورمز الألم الذي لا ينتهي كعذاب سيزيف الذي حكمت به الآلهة عليه ، وقد أحسن

١ - المرجع السابق ص ٧٠ و ص ٧٢ و ص ٧٦

٢ - نفسه ص ٧٠ و ص ٧١

٣ - نفسه ص ٧١

٤ - نفسه وعينها

الشاعر حين جعلها تجمع بين متقابلين : عذاب الذات الشاعرة ، وعذاب المجتمع العربيّ بعد أن أسقط موقف سيزيف على حاضرنا ، وهذا ما أشارت الناقدة إليه حين قالت :

" فمن خلال رمز سيزيف يقارب الشاعر بين صورتين متباعدتين يحاول تقريبيهما إلينا في لعنة الحياة التي تلقّاها سيزيف ، ومحنة السعادة التي لم يدركها النَّاس لتمضي حياتهم قدراً لا يدركون سرّه ، وفضاء لا يعرفون أمره تماماً كصخرة سيزيف التي تعلو وتخبط وبين صعود وهبوط تستمر مأساة الإنسان وتتواصل معها عذاباته ، وسيزيف الضَّبابيّ عند الشاعر ، أدرك نفسه في الشَّخص الفاعل الذي وعى مآسيه ، فتجاوزها بأن أسقط دوره على الكفّ فهو لا يعرف ماذا يريد ويعرف نفسه قبل ذلك أمّا الكفّ فهي التي تجهل هذا النزوع العبثيّ وهذا ما يررّ ميل النَّصّ إلى بناء عالمٍ آخر".^(١)

وحول الإشارات التي تتعلّق بالقرآن الكريم قالت الناقدة بأنّ تعامل الشاعر مع النصوص التي استحضرها إنّما كان " لموافقتها سياق النَّصّ ومقاصده".^(٢)

ومن الإشارات التي ساقتها الناقدة دليلاً على استنصاح الشاعر النَّصّ القرآنيّ قوله:^(٣)

لا أرض لِمَنْ يَحْتَضِنُ الأمواج
ويحسبُ أنّ الطَّينَ بقيةً طين
سافرَ نَحْوَ السِّدْرَةِ يطلبُ شيئاً
يجعلُ هذا الطَّينَ شجرةَ زُقوم

تقول الناقدة : " نجد دلالة تحذير ، تحذير الذات أن تجعل الطين أصلها وبدء البدء شجرة زقوم التي قال عنها تعالى : ﴿أذلك خير نزلأ أم شجرة الزقوم ، إنّنا جعلناها فتنةً للظالمين إنّها شجرة تخرج في أصل الجحيم﴾".^(٤)

والتحذير الذي ألمحت إليه الناقدة يأتي من شجرة الزقوم : " والشاعر يجعل من شجرة الزقوم إشارة يبعث من خلالها تحذيراً لكلّ من تسوّل له نفسه بيع الأرض".

وتقول في نصّ شعريّ آخر استطاع فيه الشاعر أن يمتصّ نصّاً قرآنيّاً: " بتقنيّة تآلفيّة ، أي يتكافأ النَّصّ التّراثيّ والنّصّ الجديد في المواقف يخدم هدفاً من أهداف النَّصّ الشعريّ ذلك أنّ خلق آدم ليس منفصلاً عن وقوع الإنسان في الخطيئة ، في طلاس الغيب ، في فصول المعرفة ، في الارتقاء في أحضان المجهول الذي يجلب الكثير من الآلام والأحزان

١ - نفسه وعينها

٢ - نفسه ص ٧٣

٣ - نفسه (تنظر مجلة الكاتب العربي) ص ٧٦

٤ - الصّفات، الآيات، ٦٢، ٦٣، ٦٤.

والذبح والقتل (قتل قابيل لهابيل) ولذلك نجد الشاعر يسترسل في الإفضاء لنا بحكاية آدم وحواء وهبوطهما من السماء إلى الأرض".^(١) :

وصورة آدم يقتلعُ

الأرضَ الخرساء

يا آدمُ اهبطُ

حواءُ تمدُّ يديها

حواءُ تمدُّ يدين لتقتلعَ

الإثمَ الأوَّلَ

يُمنالكُ تُعاوِدُ ثانيةً

سيراكُ تُراوِدُ هذا العالقَ بالطَّينِ

لماذا الطَّينُ ... أيا حواءُ

يا آدم لا تهبطُ

فالأرضُ ستصبحُ عاصمةَ الغُربانِ

وذبحِ الوحي

ثمّ تعلّق الدكتوراة الناقدّة على الشّاهد الشعريّ الذي حوّر النّصّ القرآنيّ بأنّ ذلك كان للتعبير عن بداية خلق الكون ، وعن معاناة الذات الشّاعرة ، وعن غرق الإنسان المعاصر في الخطيئة : " وفي النّصّ تحويرٌ لقوله تعالى : ﴿قالا ربّنا ظلمنا أنفسنا وإن لم تغفر لنا وترحمنا لنكوننّ من الخاسرين ﴾ قال اهبطوا بعضكم لبعضٍ عدوٌّ ولكم في الأرض مستقرٌّ ومتاعٌ إلى حين﴾^(٢) ، استحضّر الشّاعر حادثة الإثم الأوّل أو الخطيئة الأولى في التاريخ البشريّ ليعبر بوجه من الوجوه عن بداية هذا الأصل بداية هذا الكون ويربطها بالنّصّ الشعريّ فالذات الشّاعرة التي تمرب من مصيرها ، وتمرب من التراب الذي خلقت منه وتمرب من بداياتها، وبهذا أصبحت تعاني تمزقاً حاداً رغم رغبتها في العالم الإيتوبيّ: وفي السّعادة والاستقرار اللذين يضمنان لها الحياة الهادئة التي تطمح إليها ، هذا من جهة ، كما كان لاستدراج هذا النّصّ الغائب، في سياق النّصّ الشعريّ، تقديم رسالة مفادها أنّ الإنسان المعاصر لا زال يعيش على أثر الخطيئة الأولى، رغم كلّ المحاولات والمبادرات لتجاوز ذلك من جهةٍ أخرى".^(٣)

١ - مجلة الكاتب العربي ، العدد (٦٢، ٦١)، ص ٧٦

٢ - الأعراف الأيتان ٢٣ و ٢٤

٣ - نفسه وعينها، مجلة الكاتب العربي ص ٧ .

وأما الإشارات التي تتعلّق بالموروث الشعريّ التي لمستها عند الشاعِر، فقد قالت فيها:
"ذاكرة الشاعر شبكة مفتوحة لاحتضان كلّ شيء ومرجعية الشاعر من خلال هذه
الإشارات هي مرجعية الذهن العربيّ المسكون بالتراث، المشدود دائماً إلى الماضي بحثاً عن
حلول لمشكلات الحاضر".^(١)

وقالت الناقدة بالرجوع إلى الموروث الشعريّ: "وفي هذا الإطار ظهر زخّم تراثيّ شعريّ
ضخم قام بتوسيع فضاء القصيدة وإثراء دلالاتها وتشعيب مضامينها"^(٢)

والموروث الشعريّ الذي استند إليه صاحب الديوان الذي تدرسه الناقدة هو أبيات
امرئ القيس الشهيرة في وصف الليل، بعد أن ساقت قول الشاعر:^(٣)

يا شاهدَ هذا العَصْرِ
الليلُ تمدّد في عينيّ
وفي صدرٍ يتنهّد ليلاً موجوداً

وهذا إشارةٌ إلى ليل امرئ القيس عندما يقول:

وليلٍ كموج البحر أرخى سدّو له
فقلتُ له لَمَّا تمطى بصلبه
عَلَيَّ بأنواعِ الهموم لِيَبْتَلِي
وأردفَ أعجازاً وناءً بكلّكلٍ
ألا أيُّها الليلُ الطويلُ ألا انجلي
بصبحٍ وما الإصباحُ منك بأمثلٍ

وتربط الناقدة بين النصّين قائلة: "فليل الذات الشاعرة طويلٌ وهو موبوءٌ بالهموم و
المواقع، مثل ليل امرئ القيس ليكون به أحسن تعبيرٍ عن مواقع الذات التي تزورها كلُّ
ليلة، ولينفتح كذلك على الماضي بالقدر الذي يفتح به على الحاضر، ويومئ إلى
المستقبل"^(٤)

إن ربط الناقدة بين استحضار حادثة الإثم الأوّل أو الخطيئة، وبين الآيتين الكريمتين بجانب
الصّواب، فتفسيرهما لا يوحى بحادثة الخطيئة، وإنّما تفسير الآية الأولى: "اعترفا بالخطيئة
وتابا من الذنب وطلبنا من الله المغفرة والرّحمة".^(٥)

وأما الإشارة إلى حادثة الخطيئة فقد وردت في آية سابقة من السّورة نفسها وهذه الآية
هي: ﴿فلأما بغرورٍ فلَمَّا ذاقا الشجرةَ بدتُ لهما سوءُ أثارهما وطفقا يَخُصِفان عليهما

١ - نفسه ص ٧٦

٢ - نفسه ص ٧٦ وص ٧٧

٣ - نفسه ص ٧٧

٤ - نفسه وعينها.

٥ - صفوة التفاسير - محمّد علي الصابوني - دار البشائر - دمشق - ط ١٤١٤/١٩٩٣ مج ١، ص ٤٤٠

من ورق الجنة وناداهما ربُّهما ألم أنهكما عن تملكما الشجرة وأقل لكم إن الشيطان لكما عدو مبين ﴿١﴾

ثم إن تناصّ الشاعر مع النصّ القرآني ينتهي إلى قول الشاعر: (الإثم الأوّل)، علماً أنّ التحوير لا يتناسب لا هو ولا تحليل الناقدة ، مع معنى المقطع الشعريّ من هروب الذات الشاعرة من مصيرها ومن التراب الذي خلقت منه لأنّ الأرض ستصبح عاصمة الغربان ، ومعاناة تلك النفس ، ورغبتها في السعادة والاستقرار والحياة الهادئة التي تطمح إليها لا يتناسب وتفسير الآية الكريمة. أخطأت الناقدة في الرّبط بين رؤيتها التّقديّة ومضمون الآيتين الكريمتين إذ إنّ الأمر بالهبوط جاء " لآدم وحواء وإبليس". (٢)

وتفسير الآية هو: "لكم في الأرض موضع استقرارٍ وتمتّعٍ وانتفاعٍ إلى حينٍ انقضاءٍ آجالكم". (٣)

وتخطئ الناقدة في إلصاق تممة الوسوسة إلى حواء كي تمبسط إلى الأرض: " وتمدّ حواءُ يديها إغراءً لآدم كي يهبط إلى الأرض ، فحواءُ هي المحرّضُ الدائمُ على الخطيئة ، تدعوه للهبوط رغم وجود صوتٍ آخر يدعو إلى عدم الهبوط". (٤)

وهذا ما يخالف النصّ القرآني ، فآدم وحواء ضحيّتا الشيطان فهو الذي أغراهما بالأكل من الشجرة، وكان الناقدة المحلّلة لم تقرأ في السّورة نفسها، التي عادت إليها، قول الله تعالى حول تحريض إبليس لهما:

﴿فَوَسْوَسَ لهما الشيطانُ لبيدي لهما ما ووريَ عنهما من سوءَ تهما وقال ما لهاكما ربُّكما عن هذه الشجرة إلا أن تكونا ملكين أو تكونا من الخالدين﴾ (٥)

ولم يرد في النصّ القرآني ما يشير إلى إغراء حواء لآدم وتحريضه على الخطيئة، وأيُّ صوتٍ هذا الذي ينهي آدم عليه السّلام عن الهبوط!؟

وأني تناصّ وأيُّ تحوير تتحدث عنه الناقدة؟ إنّه فهم قاصر للنصّ القرآني المقدّس ومساسّ بشخصية آدم وشخصية حواء عليهما السّلام . وفوق هذا لم تتقيّد كاتبة المقالة بالنقل الدقيق للشاهد القرآني إذ أخطأت في كتابة فعل جواب الشرط (لنكونن) فكتبت (لنكنن)، هذا من ناحية ، ومن ناحيةٍ أخرى ارتكبت خطأً نحويّاً يخرجها عن مقصدها حين قالت في الرّسالة التي يقدّمها النصّ الغائب، ومفادها أنّ الإنسان المعاصر (لازال) يعيش على أثر

١ - الأعراف - الآية ٢٢

٢ - صفوة التفسير مج ١ ص ٤٤٠

٣ - نفسه وعينها

٤ - المقالة ذاتها ص ٧٣

٥ - الأعراف - الآية ٢٠

الخطيئة الأولى ، وكان ينبغي أن تقول: (ما زال) لدلالة الفعل على الاستمرار ، وأما استخدام (لا زال) فيدلّ على الدّعاء لأنّ الحرف (لا) إذا دخل على الماضي أفاد الدّعاء فكان النّاقدة والحال كذلك تدعو على الإنسان المعاصر أن يستمرّ في الشرّ .

وأما ربطها مقطع الشّاعر في وصف ليله مع أبيات امرئ القيس الثلاثة ، فنتوقّف عنده أيضاً ، فأول الأبيات الثلاثة هو بؤرة التّوتر عند امرئ القيس كما يبدو، ففيه الليل والهموم ، والابتلاء ، وهي المواجه التي أشارت إليها النّاقدة ، وجعلتها مشتركة بين الشّاعرين .

وفات النّاقدة أن تشير إلى مدى الرّهبة التي يوحى بها (موج البحر) لدى شاعرٍ نشأ في البادية بعيداً عن البحر، لتتبيّن لنا حقيقة الذات البائثة ، فقد كان يكفي لامرئ القيس امتداد الصحراء الموحشة لتشبيهه ليله الدّامس وامتداده الثّقل على نفسه بذلك الامتداد . إنّ استحضر البحر، للتعبير عن المخاوف التي تسكن نفس الشّاعر، يوحى للمتلقّي بأنّ حضور البحر برهبة أمواجه، إنّما يطلّ عليه من أعماق النّفس البائثة ، لتتجاوز بالمتلقّي صور الخوف التي يألّفها ابن الصّحراء إلى صور الخوف البعيدة عن البيئة المألوفة والتي هي أشدّ إرهاباً، وعلى وجه الخصوص إذا غشيتها الأسطورة ، وصاحبها حكايات الفرق في أعماق البحر أو الهلاك وسط لجّجه وأمواجه. ومع هذا البيت لامرئ القيس ينتهي تناصّ مقطع الشّاعر الجزائريّ المعاصر ، فهو لم يشر إلى صورة الجمل الذي يتمطّي في ثقاب، إمعاناً في تصوير الليل الطويل الذي لا يكاد يتحرّك إلا في بطءٍ شديدٍ كالجمل .

وأما قول النّاقدة بأنّ الشّاعرين يلتقيان عند الإيماء إلى المستقبل فلا يقوم على الدقّة، فأين إيماء الشّاعر الحديث إلى المستقبل؟! ثمّ إنّ امرأ القيس أوماً إلى المستقبل حين صور نفسه في البيت الثالث قلقة حائرة تتمنّى أن يطلع الصّبح ، ثمّ تعود تلك النّفس عن أمنيتها، فترى أنّها أمنية مخدوع ، وأنّ الصّبح لن يأتيها بأفضل ممّا جاء به الليل .

وفي مقالة تحت عنوان (زمنيّة التّشكيل الشّعريّ - مقاربة في ديوان خليل حاوي).^(١) للأستاذة الدكتورة بشرى البستانيّ أشارت إلى ما تمتاز به تقنيّة التّناصّ عند الشّاعر ، فهي كما قالت النّاقدة: " تقنيّة تتخذ لها استراتيجيّة خاصّة، حيث تتغلغل أزمنة متعدّدة ومتنوّعة في نصّه من خلال تداخل نصوصٍ متباينةٍ وشخصيّ شتّى ورموزٍ آتيةٍ من عصورٍ بعيدةٍ تثرى النّصّ الجديد وتمنحه أبعاداً دراميّة تدفعه إلى ابتكار لحظته الزّمنيّة الخاصّة المنبثقة عن التّوتر والجدل القائم بين العناصر المستدعاة وبين عناصر النّصّ المكتوب، كما

١ - الموقف الأدبيّ - كانون الأول ٢٠٠٣ - العدد /٣٩٢/ ص ٣٣ إلى ص ٤٤

تفصح عن دراميةٍ عارمةٍ بين الذاتِ الشاعرة، والذاتِ التراثيةِ المستحضرة ، فضلاً عن إضافة أبعادٍ تقنيةٍ تصويريةٍ إلى النصِّ".^(١)

وفي إشارةٍ أخرى إلى تقنيةِ التناصِّ عند خليل حاوي بينت الناقدة مصادر الشاعر التي تتداخل في قصائده لتتحدّد في الحاضر والمستقبل: "ولقد تمّ التداخل الزمنيّ في نصوص حاوي من خلال رموزٍ فاعلةٍ مستحضرةٍ من عصورٍ متباينةٍ منها ما هو مستمدٌّ من الميثولوجيا كبعل وشموز وديونيزوس وبيروفينوس ، أو الأساطير التراثية الشعبية كالسندباد، أو من الأديان إسلاميةً ومسيحيةً ويهوديةً".^(٢)

وتناصُّ خليل حاوي مع النصوص يقوم غالباً على المحاوره والجدلية معها، لابل مناقضتها ومخالفتها ، تقول الناقدة :

" وتناصَّ حاوي ينهض أكثر الأحيان على مبدأ الخلاف مع النصوص الأصلية ، إنّه لا يقلدها، ولا يأتي بها حياديةً ، ولا يستحضرها لمجرّد التحفيز النصّي ، بل هو يحاور ويجادل وينقض ويخالف ، حتّى في رموزه المسيحية ولا غيبياً ، بل غالباً ما يكون دنيوياً لأن تجربته الشعرية لا تنحو منحىً ميتافيزيقياً بل حياتياً".^(٣)

والمثل المضروب في المقالة هو شخصية المسيح عليه السلام ، التي ركّز خليل حاوي على تجريدتها ممّا ترمز إليه من مدلولاتٍ غيبيةٍ وذلك في قوله :

" فمسيح الإنجيل هو الجسر الذي يربط الإنسان بالإله ، لكنّ مسيح حاوي هو الجسر الذي يربط الإنسان بمستقبل أفضل ، حاوي ركّز على تجريد رمز المسيح من مدلولاته الغيبية مؤكداً دلالة الخلاص الدنيوي فردياً وجماعياً ، خلاص الإنسان والأمة من كل أنواع الاستلاب بإرادة إنسانية خالصة وليس بمعجزات سماوية".^(٤)

وشخصية (سندباد) التي ظفرت باهتمام الكثير من روّاد الشعر الحديث فتناصّوها . فتلك الشخصية - محورية - في القصص الشهيرة (ألف ليلة وليلة) وهو مغامر ألف البحار، يركب أعاليها لا تنفيه الأهوال والمخاطر سعياً خلف الرزق واستكشافاً، والشاعر المعاصر طبع شخصية (سندباد) بطابعه الخاص ، وحملها دلالاتٍ فكريةٍ متباينةٍ بتباين المواقف التي يسجلها في حياته وكغيره من الشعراء توجّه خليل حاوي إلى شخصية (سندباد) لأنّه وجد

١ - نفسه ص ٤١ نقلاً عن مقالة لمحمود درويش

٢ - نفسه ص ٤١ نقلاً عن مقالة لمحمود درويش

٣ - نفسه ص ٤١ نقلاً عن مقالة لأنطوان غوش

٤ - نفسه ص ٤١ نقلاً عن مقالة لأنطوان غوش

تشابهاً بينه وبين (سندباد) فتناصّ معها تعبيراً عن المعاني النَّفسية والفكرية والحضارية التي
تواكب حياتنا المعاصرة ، وفي تناصّ الشاعر مع (سندباد) تقول النَّاقدة :^(١)
" وفي تناصّه مع (السَّنْدباد في رحلته الثَّامنة) تُسْتَبْدَل التَّجَارَة بالبحث والكشف
والاستشراف حيث كان الأمل بالانبعاث ما يزال يراود الشَّاعر بربيعٍ قادمٍ :

داري التي تحطمت
تنهض من أنقاضها
تختلج الأخشاب
تلتئم تحيا قبّة خضراء في الربيع ...
كان الكفن الأبيض درعاً
تحتّه يختمر الربيع
أغشَبَ قلبي
نبض الزنبق فيه
والشَّراعُ الغضُّ والجنَّاح "

وترى النَّاقدة أن خليل حاوي في تناصّه مع سندباد ألف ليلة وليلة : " لم يستعر من
ملامح السَّنْدباد سوى اسمه ودلالته العامّة في النُّزوع إلى المغامرة والاكتشاف ، وفي إطار
هذه الدّلالة ابتدع نموذجاً سنديادياً معاصراً ، له ملامحه وسماته الفكرية والنَّفسية
المعاصرة، ولكن في ذلك الإطار العامّ ملامح السَّنْدباد الثَّرائية ، فجاء التّمودج المعاصر
حاملاً سمات تراثية معاصرة خاصّة بتجربة الشَّاعر وحاملةً همومه ورؤاه".^(٢)
وتدلُّنا إحالات النَّاقدة في مقالها أنّها اعتمدت على آراء الآخرين اعتماداً كاملاً لتقدّم
دراستها ، ولم تأت بشيء خاص بها.

وعلى صفحات المجلّة السَّابقة نفسها (الموقف الأدبي)^(٣) مقالة لأحمد طعمة حلبيّ خصَّصها
لدراسة التناصّ في شعر البيّاتي ، وفي هذه المقالة يتناول كاتبها اهتمام الشَّاعر البيّاتيّ
بالتناصّ، وتوجّهه من خلال ذلك إلى الشَّعر العربيّ القديم خاصّةً، وإلى نصوص الشَّعر
الأجنبيّ على وجه العموم وإغناءه تلك النّمادج التي تناصّ معها بتجارب شعريّة على
الواقع المعاصر،^(٤) قال كاتب المقالة: " أدرك البيّاتيّ أهميّة الشَّعر العربيّ القديم خاصّةً

١ - نفسه ص ٤٢

٢ - نفسه وعينها.

٣ - الموقف الأدبي - التناصّ الأدبي في شعر البيّاتي من ص ٢٤ إلى ص ٣٢ - العدد ٣٩٢

٤ - انظر نفسه ص ٢٤

والشعر الأجنبيّ عامّةً ، وأغناها بالنّماذج الشعريّة ، التي تحمل تجارب شعريّةً جيدةً، يمكن إسقاطها على الواقع المعاصر".^(١)

وعن تقنية تناصّ البيّاتيّ قال: " وجد البيّاتيّ في الشعر الجاهليّ والإسلاميّ على مختلف مراحلها تجارب شبيهةً بتجربته الشعريّة الخاصّة، فحاكاها محاوراً، ومقتبساً، ومستلهماً".^(٢) لقد برع البيّاتيّ في تعامله مع نصوص الشعر القديم إذ توجه إليها على حدّ قول الباحث: "وقد أظهر البيّاتيّ براعةً فائقةً في تعامله مع النصوص الأدبيّة التي استلهمها أو امتصّها في كثير من قصائده ، فقد طبعها بطابعه الخاصّ وحملها شحنات دلاليّة خاصّة".^(٣)

والشاهد الشعريّ الذي عمد إليه الكاتب ليبرهن على ما ذهب إليه هو من قصيدة (أباريق مهشّمة)^(٤) التي عمد فيها البيّاتيّ إلى اقتباس عجز بيت المتنبيّ الذي يقول فيه:

إذا غامرتَ في شرفِ مرُومٍ فلا تقنّع بما دونِ النُجومِ

يقول البيّاتيّ :

شيدتُ مدائنك الغداة

بالقُربِ من بُركانِ فيزوفٍ، ولا تقنّع

بما دونِ النُجومِ

وليُضرمِ الحُبُّ العنيفُ

في قلبك النيرانَ والفُرحَ العميقُ

ويخلص كاتب المقالة إلى أنّ ثمة تطابقاً يجمع الشاعرين في الرؤية والموقف: "ينفتح المقطع الشعريّ السابق، الذي يدعو إلى الثورة ، والحرية وطلب المجد والمعالي على نصّ المتنبيّ، الذي يدعو إلى ذلك أيضاً، ويلحظ المتلقّي تطابق الرؤية والموقف سياقياً، لدى كلّ من البيّاتيّ والمنتبيّ، فالمنتبيّ يؤكد أنّ الشرف والعزة لا يمكن أن ينالا إلا بمحاذاة النُجوم التي تستوطن السّماء، والبيّاتيّ يقرن تحقّق الثورة ، ومن ثمّ نيل الحرية بالسُّكنى في أعالي القمم بالقرب من بركان فيزوف".^(٥)

ثمّ يأتي كاتب المقالة بشاهدٍ آخر على التّوظيف التّناسبيّ في شعر البيّاتيّ:^(٦)

١ - نفسه وعينها

٢ - نفسه وعينها

٣ - نفسه ص ٢٤ و ص ٢٥

٤ - نفسه ص ٢٥

٥ - نفسه وعينها

٦ - نفسه ص ٢٦

" ويستدعي البياتي في قصيدته (قصائد إلى يافا) شخصية المسيح - عليه السلام - من خلال إسقاطها على الفلسطينيين المشردين ، كما استدعي في القصيدة نفسها قول الصّمة بن عبد الله القشيري^(١) :

تَمَتَّعَ مِنْ شَمِيمِ عَرَارٍ نَجْدٍ فَمَا بَعْدَ الْعَشِيَّةِ مِنْ عَرَارٍ

يقول البياتي :

يافا يسوعك في القيود
عَادِ تُمزُقُهُ الخناجرُ ، عَيَّرَ صُلْبَانِ الحدودِ
وعلى قبابك غيمة تَبْكِي
وخَفَاشٌ يطيرُ
يا وَرْدَةٌ حراءَ ، يا مطر الربيع
قالوا وفي عينيك يُحتضِرُ النَّهَارُ
وتجفُّ رِغْمَ تَعَاسَةِ القلبِ الدُّمُوعُ
قالوا تَمَتَّعَ مِنْ شَمِيمِ
"عَرَارٍ نَجْدٍ يَا رَفِيقُ"
فبِكَيْتُ مِنْ عَارِي :
" فَمَا بَعْدَ الْعَشِيَّةِ مِنْ عَرَارٍ "
فالبابُ أوصدُهُ يَهُودَا والطَّرِيقُ
خالٍ وموتاك الصَّغَارُ
بلا قُبُورٍ ، يَا كَلُونُ
أكبادهم ، وعلى رصيفك يَهْجَعُونَ

ويؤول كاتب المقالة تناص البياتي فيقول :

" بصور البياتي في المقطع السابق ، المأساة التي حلت بالفلسطينيين ، الذين اغتصب الصهاينة أرضهم ، وشرّدوهم من ديارهم ، محاولاً المزج بين معاناة المسيح ومعاناة هؤلاء الفلسطينيين من الاحتلال والتشرد ، حيث يغدو كل فردٍ منهم مسيحاً . كما يحاول البياتي إسقاط مغزى بيت الصّمة القشيري ، الذي يدعو إلى التزويد من رائحة الأحبة قبل

^١ -البيت للصّمة القشيري في ديوانه؛ ص ٧٨.

الوقت الذي تُفقد فيه آثارهم ، من خلال المزج أيضاً بين فقدان الصِّمَّة لآثار الأحيَّة وديارهم، وبين فقد العرب لفلسطين وتشبُّت الفلسطينيين وضياعهم".^(١)
 إنَّ كاتب المقالة قال في تناصّ البيَّاتيِّ مع الشَّعر القديم : " فاستحضر كثيراً من القصائد، وأعاد صياغتها من جديد ، وفق سياقٍ خاصٍّ ، يلائم رؤيته للشَّعر وموقفه منه".^(٢)
 ثمَّ قال: إنَّ البيَّاتيِّ في قصيدته (أباريق مهشَّمة) عمد إلى عجز بيت المتنبي .. ولم نر كاتب المقالة يأتي بشاهدٍ للبيَّاتيِّ أعاد منه صياغة قصيدةٍ وفق سياقٍ خاصٍّ ، وكلُّ ما أتى به شطر بيت للمتنبيِّ ، وبيتٌ للصِّمَّة.
 وقال كاتب المقالة محاولاً الرُّبط بين معاناة الشَّاعر الصِّمَّة ومعاناة الإنسان العربيِّ الفلسطينيِّ :

" تبدَّى فاعليَّة التَّناصِّ في المقطع السَّابق ، من خلال الرُّبط المحكم بين محنة الصِّمَّة في فقد الأحيَّة والابتعاد عن ديارهم ومحنة فقد فلسطين ، حيث إنَّ الصَّهائنة قد أوصدوا الأبواب دونها ، وأحكموا حولها الطُّوق الاستعماريِّ".^(٣)
 ونحن لو أمعنا النَّظر في المقولة السَّابقة، وقارنَّاها بمضمون بيت الصِّمَّة لوجدنا بينهما اختلافاً كبيراً ، فلا توافق ولا تقارب بينهما إلا في فكرة الوداع والرَّحيل . فالصِّمَّة لا قسر ولا إكراه في ترحُّله عن ديار أحيَّته ، ولم توصل في وجهه أبواهم ، ولم يحكم دونه طوقٌ حول ديارهم . ألم يكن الشَّاعر العربيِّ يتردَّد في كلِّ حينٍ على ديار الأحيَّة مسترجعاً ذكرياته الماضية ؟

وليت كاتب المقالة أدرج هذا التَّناصِّ في التَّناصِّ الدينيِّ لا في التَّناصِّ مع الشَّعر القديم، فاستلهم البيَّاتيِّ للموروث الدينيِّ واضحٌ، وتبرز الأناجيل المقدَّسة مصدراً بارزاً لتناصِّ الشَّعراء المسلمين دون حرجٍ أو غضاضةٍ. وقد جعل علاء الدِّين رمضان السَّيد هذا التَّناصِّ ثاني اثنين بعد القرآن الكريم في صفحاتٍ من دراسةٍ له ، وقال في ذلك: " للكتاب المقدَّس دوره المهمُّ والفعَّال في أدب وحياة قطاعٍ عريضٍ من مسيحيي العالم العربيِّ ، فلا غضاضة أن تتسرَّب فقراته وعباراته وألفاظه إلى أشعارهم ، لكن أن تتخطَّاهم إلى شعر جماعة من الشَّعراء المسلمين فهذا ما يستحقُّ التَّسجيل والدراسة".^(٤)

١ - نفسه ص ٢٦

٢ - نفسه ص ٢٦

٣ - نفسه ص ٢٦

٤ - ظواهر فذِيَّة في لغة الشَّعر العربيِّ الحديث، علاء الدين سيد- منشورات اتحاد الكتَّاب العرب- دمشق ١٩٩٦، ص ١١٣.

ويصطفي الناقد من دواوين الشعراء ديوان (كتاب الوقت والعبارة) للشاعر محمد آدم، ليتناول ظاهرة التناصّ مع الأناجيل المسيحية، وينقل الناقد عن ديوان الشاعر أكثر من نصّ ليربطه بنصوص من الكتاب المقدّس^(١)، ومثال ذلك:

اجعلني كخاتمٍ عليّ ساعدك
لأنّ المحيَّة، قويَّةٌ كالموتِ

يعيد الناقد هذه العبارة بنصّها إلى الفقرة السادسة من الإصحاح السابع في نشيد الإنشاد.^(٢)

وفي دراسة نظريّة حول مفهوم التناصّ للباحث محمد عيسى، تحت عنوان: (الإبداع والمبدع والنصّ الأدبي).^(٣)

يرى أن التناصّ نوعان بقوله: " ونواجه في النصوص الأدبيّة العربيّة نوعين من النصوص: نصّاً عربيّاً خالصاً، ونصّاً مترجماً".^(٤)

ويعتقد أن النصوص العربيّة تنهض أمامنا ضمن مستويات، بقوله: "وتتوضّع النصوص الأدبيّة العربيّة الخالص في مستويين: مستوى تراثي، ومستوى حديث".^(٥)

ويميّز الباحث أيضاً بين المستويين قائلاً: " أمّا المستوى التّراثي فيستأثر الشعر بمعظمه، وأمّا المستوى الحديث فيتوزّع في الشعر والرّواية والقصة والمسرح وغير ذلك".^(٦)

ويعزو الباحث ديمومة النصّ في الحضور بين يدي النصوص الحديثة إلى ما يمتلكه ذلك النصّ من قدرات على الإيحاء والتأويل:

" ويكتسب النصّ أهميّة من خلال قدرته على الإيحاء والتأويل، وحين ذلك، يصمد في مواجهة الزّمن كونه يستمرّ في حضوره الدائم دون إلغاء، وهذا ما يجعل نصّاً من النصوص الشعريّة لشاعر من الشعراء خالداً وربّما لهذا السّبب كانت النصوص الشعريّة قبل الإسلام بما فيها من قدرات إيحائيّة - على الرّغم ممّا يقال - مستمرة إلى أيّامنا هذه، كذلك في أشعار أبي نواس وديك الجنّ وأبي تمام والمنتبّي وأبي العلاء المعرّي وغيرهم، وتعدّدت الآراء في مفهوم النصّ، وقدمت الاجتهادات - ولاتزال - في سبيل سير أغواره".^(٧)

١ - المرجع السابق ص ١١٣

٢ - انظر المرجع السابق نفسه ص ١١٣

٣ - الإبداع والمبدع والنصّ الأدبي - مجلة جامعة البعث - المجلّد الواحد والعشرون - آذار ١٩٩٩

٤ - نفسه ص ٥٢

٥ - نفسه وعينها

٦ - نفسه وعينها

٧ - نفسه ص ٥٣

ولا يمكننا أن نغفل الآراء المتعددة حول التناصّ للباحث عبد الملك مرتاض والتي احتضنتها صفحات مجلّة الموقف الأدبي ، وقد أكد الناقد أنّه لا ذاتيّة في إبداع النصّ، وأنّ الغيريّة تُمازجه: "لا غير ولا ذات ، ولا ذات ولا غير ، وإنّما هناك امتزاج ضمنيّ بين الذاتيّة والغيريّة".^(١)

ويكرّر على وجه التأكيد مقولته السّابقة. وفي مقالةٍ عنوانها (في نظريّة النصّ الأدبيّ) ليحكم باستحالة تحقيق المبدع ذاته دون الاعتماد على النصوص الأدبيّة :

"إنّنا نحكم باستحالة وجود مبدعٍ يكتب نصّاً أدبيّاً، دون سابق تعاملٍ معمّقٍ مكثّفٍ إلى حدّ الإدمان مع النصوص الأدبيّة في مجالٍ معيّنٍ أو في عدّة مجالات".^(٢)

والنصوص المخزونة في ذاكرة المبدع تلقي بظلالها عليه، ومهما يكن شأن النصّ المكتوب فإننا نجد نصوصاً تتحكّم في صفته :

" فالخزون من النصوص المقروءة من قبل هو الذي كثيراً ما يتحكّم في صفة النصّ المرقوم".^(٣)

والتناصيّة في تعريف آخر عنده: "هي تحاور طائفةٍ من النصوص وتضافرها لإنشاء نصّ جديدٍ على أنقاضها".^(٤)

ويشير مرتاض في موضعٍ آخر إلى " أنّ التناصّ تقاطعٌ وتواصلٌ ومقابلةٌ ومغامضةٌ وموافقةٌ".^(٥)

وأشكال أخرى للتناصّ يخرج بها الدكتور الناقد خلال دراسته وهذه الأشكال هي :

"التناصّ المباشر أو التّام ، والتناصّ الضمّيّ أو الناقص والتناصّ العائم أو المذاب وهو الذي لا يكاد يعرفه أيُّ محلّليّ للإبداع".^(٦)

ويجتهد الدكتور الناقد بأنّ التناصّ التّام هو أعلى هذه الأضرب شأناً ، وها هو يقول في ذلك : " ومن أهمّها شأناً : التناصّ المباشر".^(٧)

ويأوي الدكتور مرتاض أخيراً إلى ظلال التّقد العربيّ ليقول :

" التناصيّة - إن شئت - اقتباسٌ ، وهذا مصطلحٌ بلاغيٌّ صرفٌ ، ولكنّه مسطوٌّ عليه من السيميائيّة التي بادرت إلى إلحاقه بالتناصّيّات".^(٨)

١ - الكتابة أم حوار النصوص - مجلّة الموقف الأدبيّ - العدد ٣٣١ - تشرين الأول ١٩٩٨ ص ١٨

٢ - (في نظريّة النصّ الأدبيّ) مجلّة الموقف الأدبيّ - العدد ٢٠١ - كانون الثاني ١٩٨٨ ص ٥٥

٣ - نفسه وعينها

٤ - الكتابة أم حوار النصوص ص ١٤، مجلّة الموقف الأدبيّ، العدد ٣٣١، تشرين الأول، ١٩٩٨، ص ١٤.

٥ - نفسه ص ١٧

٦ - نفسه وعينها

٧ - نفسه وعينها

ثمَّ يعني على النَّقَادِ العرب المعاصرين ما ارتكبه من هفوات وذنوبٍ بحقِّ أنفسهم. وذلك خلال إعراضهم عن تراثنا النَّقديِّ القديم الحافل بالنظريَّات القديمة والتَّسميات التي تشاكل مفهوم التَّنَاصٍ وتطابقه ، وتخبُّطهم في مناهات المفهومات والمصطلحات المتضاربة والمترجمة عن نقاد الغرب ، وذلك ليظهروا أنفسهم بلبوسٍ غير لبوسهم ، وهو ادعاء الإحاطة بما تقوله المفهومات النَّقدية الحديثة ، وكأنَّ اللواذ بنقدنا القدم يعيهم وينفي عنهم حمَّة - أراها ويراهها كلُّ منصفٍ - باطلَّةٌ وهي حمَّة الجهل والتَّخلف .^(٢)

وأما قراءة النَّصِّ بعد انشغاله بعلاقاته بالأصوات الأخرى الفاعلة فيه فإنَّه : " يمكن قراءته على أنَّه قابلٌ للتأويل إلى ما لا نهاية له في وجوه التَّأويلات".^(٣)

ونقف هنا مع الدَّكتور النَّاقِد عند تعريفاته ، ونستوضحه بعض ألفاظه :

١ - يقول في التَّنَاصِيَّة: "هي تحاور طائفة من النَّصوص وتضافرها لإنشاء نصٍّ جديدٍ على أنقاضها"^(٤) فالْتَحَاوَر هو التَّجَادُل، وحاوَره: جادله وحاوبه، والمجادلة تعني المناظرة وشدة الخصومة ، وقوة الأدلَّة والبراهين، وفي القرآن الكريم: ﴿قال له صاحبه وهو يُحاوَره﴾^(٥)، أي " قال وهو يُراجع أحاه ويجادلُه".^(٦)

وقال تعالى: ﴿والله يسمعُ تحاوركم﴾^(٧) ، أي " والله حلُّ وعلا يسمع حديثكما ومراجعتكما الكلام".^(٨)

٢ - وكلمة (الأنقاض) الأبنية المهذمة. وظاهر القول أنَّ النَّصوص القديمة تُهدَّم من قبل النَّصوص الحديثة ، ولكن كيف تدم النَّصوص القديمة نفسها ؟ وكيف تتضافر مع النَّصوص الحديثة على أمرٍ كهذا. فوزن/ تضافر: تفاعل / يدلُّ على المشاركة أيضاً بين اثنين فأكثر.

- ويقول الدَّكتور النَّاقِد: " التَّنَاصُ تقاطعٌ وتواصلٌ ومقابلةٌ ومغامضةٌ وموافقةٌ وواضحٌ أن " التَّقَاطِع والتَّوَاصِل " بمعنى واحد هو التَّلَاقِي ، وهنا يعني النَّاقِد أن النَّصَّ الحديث يلتقي مع النَّصِّ القديم .

١ - نفسه ص ١٤

٢ - نفسه وعينها

٣ - نفسه وعينها.

٤ - نفسه وعينها

٥ - الكهف - الآية ٣٧

٦ - صفوة التَّفاسير مج ٢ ص ١٩٢

٧ - المجادلة - الآية ١

٨ - صفوة التَّفاسير مج ٣ ص ٣٨٥

والموافقة تعني المجانسة والملاءمة بين النصين ، وهذا الحكم لا ينسحب على التصوص جميعاً ، وشاهدنا على ذلك ما أشرنا إليه عند التعرّض لتحليل الدكتور سعدة لـديوان(التخلصة والمجداف).

وأما المقابسة فقد جاءت من (قَابَسَ) وهذا الوزن ، يدلُّ أيضاً على المشاركة فإذا كان النصّ الحديث يقتبس من النصّ القديم ، فهل يُعقل القول باقتباس النصّ القديم من النصّ الحديث ؟ ولا يفوتني هنا أن أشير إلى أن معنى الاقتباس هو أن يأخذ الشاعر أو الكاتب من القرآن الكريم والحديث الشريف .

وأما كلمة (المُغَامِضَةُ) فلا معنى لها في هذا السياق : وأصلها (غَمَضَ) وغمض الكلام: خفي ولم يتوضح . ووزنها يدلُّ على المشاركة أيضاً. وهذا يوحي بأنّ النصّ الحديث إذا أخذ عن النصّ القديم جعله غامضاً ، وهنا يتبادر السؤالُ : كيف يجعلُ النصّ القديم النصّ الحديث غامضاً ؟

٣- يتأرجح رأي الناقد بين (التَّنَاصِيَةِ والتَّنَاصِ) ، وفوق هذا لم يبيّن معنى كلّ تعريف كما أراده هو ، وقد رأينا ترجمات غيره من النقاد عن اللغات الأجنبية لمفهوم التَّنَاصِ ، ويكفي أن نشير إلى ترجمة عبد العزيز حمودة في (المرايا المحدّبة) لهذا المفهوم إلى (البينصية) كما أنّ الدكتور مرتاض لم يُعرّف أشكال التَّنَاصِ التي عدّها ، ولم يوضح أيّ تعريفٍ بمثال .

٤- وفي قوله بقراءة النصّ قراءاتٍ قابلةً للتأويل إلى مالا نهاية له في وجوه التّأويلات ما يُردّ: فإذا كان النصّ الحديث يستند إلى الموروث بأنواعه، أو إلى الأساطير، فهل يذهب المتلقّي في تأويل النصّ مسقطاً عليه الموروث والأساطير جميعاً إذا استند إلى نصّ ديني أو إلى أسطورةٍ من الأساطير ؟

٥- أصاب الدكتور الناقد حين عاب على النقاد العرب المحدثين اتّباعهم سنن الغربيين؛ وإعراضهم عن تراثهم الذي لو فاؤوا إليه لوجدوا في ظلاله مندوحةً تخرجهم من ضيق ما تحبّطوا فيه من ضيق الضلالة والتّحير .

خلاصة وتقويم :

أختم هذا الفصل بنتائج نستخلصها عنها تكون وافيةً تغطّي الفصل كاملاً ولا نقول : إنّ هذه النتائج أحكام نقدية - فليس لي أن أحكم - إنّما هي آراءٌ حول تعدّد الدّراسات والآراء والتّسميات لمفهوم التَّنَاصِ :

- ولادة مفهوم التَّنَاصِ بين يدي النّاقدة البلغارية (جوليا كريستيفيا) وإسناد ريادته الحقيقية إلى ميخائيل باختين .

- توزع دراسات النقاد الغربيين للنصوص بين دراسات لغوية لسانية وشكلانية وبنوية، وتقديم ناقد دراسة جديدة للمفهوم لا يغض من قيمة آراء سواه.
- اختلاف الآراء، وتخريج الدلالات لا يغض من قيمة المفهوم، وعلى وجه الخصوص إذا تبنت الرأي جماعة أدبية، فاجتماع كلمتها يدل على صواب الاجتهاد.
- اختلاف الحقول والمناهج والقواعد التي أطرت الإسهامات النقدية حول ذلك المفهوم؛ يوجب وضع دراسة شاملة تلغي المفاتيح المتعددة لفهم النصوص، وتفضي بالباحث إلى رحاب البحث الجاد في ميدان التناص والتناصية.
- عروبة مفهوم جذور التناص، وإن طغت المفهومات الغربية الدالة على تلك الجذور على دراسات النقاد التناصية الغربية في كل مكان من أوروبا تقريباً.
- تسرب الآراء المتعددة حول هذا المفهوم إلى النقد العربي عن طريق المشاقفة، وتعدد اجتهاداتهم في ترجمة هذا المفهوم كالتناص، والتناصية، وتداخل النصوص، وتستنني من بين تلك الترجمات ترجمة الناقد (عبد العزيز حمودة) للمفهوم بـ(البنصية).
- وكان ينبغي على النقاد العرب العودة إلى تراثنا النقدي الحافل بما يغنيهم، ولا ضير في أن يفتحوا نوافذ ثقافتهم لرياح الثقافات الغربية شريطة أن يكون رخاء لينة لا إعصاراً يقتلعهم من جذورهم حتى تخرج دراساتهم التناصية معتمدة على ما استرجعوه من تراثنا النقدي؛ مع ما أخذوه عن الغرب لتطبع دراساتهم بمزيج مما حصلوه.
- البعد عن التقيد بالدقة العلمية الشاملة، وذلك بإلقاء الأضواء على الخصائص الفنية للتناص، سواء في الدراسات الغربية أم في الدراسات العربية.
- إن التزام الشعراء العرب القدامى بمنهج القصيدة العربية المقيّدة بقيود عمود الشعر؛ أدى إلى بروز ظاهرة التكرار لقوالب قصائدهم.
- حتى يتمكن الشعراء من الإبداع فلا بد أن تكون ذاكرته عامرة بالموروث الشعري الذي يلهمه معانيه وصوره.
- إن الشاعر الذي يتناص مع شاعر سبقه، ويضفي على نصه من مشاعره وأسلوبه وحضوره بحق له أن يُسمى مبدعاً، لأن الإبداع غير المقيّد يستحيل العثور عليه.
- جهود النقاد العرب في العصر الحديث تركّزت على تطور نقدنا القديم غير عصوره فحسب، ولم تستقص استقصاءً علمياً المشكلات الأساسية التي وضعت وألصقت به. وأهمها أضرب السرقات.

نتمنى أن تتضافر جهود النقاد العرب المعاصرين والتي تبذل في ميدان البحث النقدي لتخرج هذه الجهود دراسة علمية، شاملة، دقيقة، تفي بواجبنا الثقافية، فتفك مستغلقات مفهوم النص الذي تعددت ترجماته، وعلى ضوء معطيات نقدنا القديم - بعد تغيير ما ألحق بتراثنا الشعري، أي تحويل مصطلح - السرقات الأدبية - إلى مصطلح آخر، مع مد جسور التواصل بين النصوص المتفاعلة والمتفاعل معها، وذلك بوضع آليات يتمكن المتلقي خلالها من الولوج إلى عالم النص الذي يقرؤه، كما يتمكن الباحث من الإحاطة بالعلاقات التي تربط النصوص، والتيقن من دلالات النص الشعري المتفاعل مع غيره من النصوص.

التَّناصُّ في شعرِ
سُلَيْمانَ العِيسَى

الفصل الأول

مصادر التناص في شعر سليمان العيسى

- ١- الدين :
 - أ- القرآن الكريم .
 - ب- السيرة النبوية .
 - ج- التصوف .
 - د- الإنجيل .
- ٢- الأدب .
- ٣- التاريخ .
- ٤- التراث الشعبي :
 - أ- الحكايات الشعبية .
 - ب- الأمثال الشعبية .
- ٥- الأسطورة :
 - أ- الأساطير الشرقية القديمة .
 - ب- الأساطير العربية .
 - ج- الأساطير الإغريقية .
- ٦- الثقافات العالمية .

(١) الدِّينُ :

هَيَمَتِ الرُّؤْيَةُ الشُّعْرِيَّةُ الْمُنْبَثِقَةُ مِنَ الْمُرُوثِ الْعَرَبِيِّ الْقَدِيمِ عَلَى مَسَاحَاتٍ وَاسِعَةٍ مِنْ خَارِطَةِ الشُّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْحَدِيثِ ، وَ يَأْتِي فِي الْمَقَامِ الْأَوَّلِ الْمُرُوثِ الدِّيْنِيِّ : (الْقُرْآنُ الْكَرِيمُ) وَ (الْحَدِيثُ الشَّرِيفُ) اللَّذَانِ تَمَرَكَزَ مَوْقِعُ كُلِّ مِنْهُمَا فِي بُنْيِ النَّصُوصِ ، وَ أَصْبَحَ بِؤْرَةٌ فَنِيَّةٌ مَوْلَدَةٌ ، وَ بُنْيَةٌ فَنِيَّةٌ تَسَعُ مُسْتَوَى التَّرْكِيبِ ، وَ مُسْتَوَى الْبِنَاءِ ، وَ ذَلِكَ لِأَنَّ الْمُرُوثَ الدِّيْنِيَّ مَنَهْلٌ ثَرَعَدْبٌ، لَا يَكَادُ يَرُدُّهُ الشَّاعِرُ حَتَّى يُمَسِيَ وَرُدُّهُ عَمَلًا لَا يَنْتَهِي ، فَالْنَّصَّ الدِّيْنِيُّ يَزُودُ التَّجَارِبَ الشُّعْرِيَّةَ بِسَرٍّ عَجِيبٍ ، يُضْفِي عَلَى أَزْهِيرِهَا الرُّوْتَقَ ، وَ دَوَامَ التَّأَلُّقِ . يُضَافُ إِلَى ذَلِكَ أَنَّ ظِلَالَ النَّصُوصِ الدِّيْنِيَّةِ تُمَهِّدُ السَّبِيلَ أَمَامَ الشَّاعِرِ إِلَى قُلُوبِ الْمُتَلَقِّينَ لِمَا لَهَا مِنْ مَهَابَةٍ وَ حُضُورٍ فِي تَلْكَ الْقُلُوبِ .

أ- الْقُرْآنُ الْكَرِيمُ :

امْتَاَزَ الْقُرْآنُ الْكَرِيمُ بِاهْتِمَامِ الْأَدْبَاءِ الْبَالِغِ عَيْرِ عُصُورِ الْأَدَبِ الْعَرَبِيِّ ، وَ قَدْ ظَلَّ لَهُ حُضُورٌ بَارِزٌ فِي نُصُوصِهِ ، وَ أَثَرٌ عَظِيمٌ فِي تَوْجِيهِهِ وَ تَطْوِيرِهِ وَ تَقْوِيمِهِ ، وَ ذَلِكَ لِغِنَى آيَاتِهِ وَ أَلْفَاظِهِ بِطَاقَاتٍ لَا تَنْفَدُ مِنَ الْإِشْعَاعِ وَ الْإِيْحَاءِ فَقَدْ يَسْتَلْهِمُ شَاعِرٌ مِنْهُمَا لَا يَسْتَلْهِمُهُ شَاعِرٌ آخَرٌ تَعْبِيرًا عَنِ التَّجَارِبِ الْجَمَاعِيَّةِ أَوْ التَّجَارِبِ الذَّائِيَّةِ الْفَرْدِيَّةِ .

إِنَّ آيَاتِ الْكِتَابِ الْمَبِينِ بِإِشْرَاقِهَا وَ أَسَالِيْبِهَا غَمَرَتْ وَ أَلْهَمَتْ النَّصُوصَ الشُّعْرِيَّةَ الْحَدِيثَةَ وَ مُبْدَعِيهَا خِلَالَ حَيِّزٍ وَاسِعٍ مِنْ شِعْرِنَا الْعَرَبِيِّ الْحَدِيثِ .

وَ كَانَ لِلشَّاعِرِ سُلَيْمَانَ الْعَيْسَى نَصِيبٌ وَافِرٌ مِنْ تِلْكَ الْأَسَالِيْبِ الْفِيْآضَةِ ، مَرَّتْ عَلَى قِرْطَاسِهِ بَعْدَ أَنْ غَمَسَ يَرَاعَهُ فِي سِرِّهَا ، فَجَعَلَتْ تَجْرِبَتُهُ الشُّعْرِيَّةَ ثَرِيَّةً تَتَأَلَّقُ بِالتَّجَدُّدِ ، فَيَسْتَمِرُّ نَفَاذُهَا الْمُؤَثِّرُ الْمَبَاشِرُ فِي نَفْسِ الْمُتَلَقِّي .

"اِقْتَرَنَ شِعْرُهُ بِالْأُمَّةِ فِي انْتِصَارَاتِهَا الْقَلِيلَةِ ، وَ خِدْلَانَاتِهَا الْعَدِيدَةِ ، وَ أَحْلَامِهَا الْكَسِيرَةِ"^(١) إِنَّ الْاِلْتِحَامَ الْعَامَّ بِالْخَاصِّ يُعْطِي شِعْرَ سُلَيْمَانَ الْعَيْسَى كَلْمَهُ وَ مِنْذُ وَقْتِ مُبَكَّرٍ فِي حَيَاتِهِ ، وَ قَدْ وَرَدَتْ هَذِهِ الْإِشَارَةُ فِي رِسَالَةٍ وَجَّهَهَا إِلَيَّ رَدًّا عَلَى رِسَالَةٍ أَرْسَلْتُهَا لَهُ بِقَوْلِهِ^(٢): "بَدَأْتُ كِتَابَةَ الشُّعْرِ وَ أَنَا فِي التَّاسِعَةِ أَوْ الْعَاشِرَةِ ، وَ مِنْ أَوْلَى قِصَائِدِي الَّتِي تَحَدَّثْتُ فِيهَا عَنِ هُمُومِ الْفَلَاحِيْنَ وَ بؤْسِهِمْ فِي قَرِيْبِي قَصِيْدَةً طَوِيْلَةً مَا أَزَالُ أَذْكَرُ مِنْهَا هَذَيْنِ الْبَيْتَيْنِ :

أَلَا يَا أَيُّهَا الْفُقَرَاءُ مَوْتُوا
لَكُمْ فِي جَنَّةِ الْفَرْدَوْسِ قُوْتٌ
لَقَدْ بُنِيَتْ لَكُمْ ثَمَّ الْبُيُوتُ
وَ كَوْتُرُكُمْ بِهَا يَجْرِي شَهِيْمًا

١- ثَمَالَات: شِعْرٌ وَ نَثْرٌ - سُلَيْمَانَ الْعَيْسَى - الْهَيْئَةُ الْعَامَّةُ لِلْكِتَابِ - صَنْعَاءُ - ط١ ١٩٩٧ ج١ ص١٥ .

٢- الرِّسَالَةُ مُوجُودَةٌ وَ مَرْفُوعَةٌ فِي مَلْحَقَاتِ الْبَحْثِ .

ثم يعقبُ على البيتين بقوله :

" و يُلاحَظُ أثرُ القرآنِ الذي حفظتُهُ و أنا في السَّابعةِ في مكتبِ والدي الشَّيخِ أحمدِ العيسى ، يُلاحَظُ هذا الأثرُ الذي سَمَّوهُ (التَّنَاصُّ) ، واضحاً في البيتينِ المبكَّرينِ . لا أذكرُ أنّي انقطعتُ عن جذوري لحظةً واحدةً في حياتي كُلِّها"

لقد أنعمَ اللهُ على الشَّاعرِ سُلَيْمانِ العيسى بحفظِ كتابِ اللهِ الكَرِيمِ، و هو ابنُ السَّادسةِ أو السَّابعةِ على ما يذكرُ: "في كُتُبِ الشَّيخِ أحمدَ"، أعني في بيتنا، حفظتُ القرآنَ عن ظهري قلباً، لأنِّي كنتُ أساعدُ والدي في مذاكرةِ تلاميذه. فكانتِ السُّورَةُ الواحدةُ من سورِ القرآنِ تُعادُ أمامي عشرينَ إلى ثلاثينَ مرَّةً . فلا عجبَ أن ترسخَ في الذَّاكرةِ آياتُها ، و أن ترسخَ بُنيةَ العربيَّةِ و أسُسُها المتينةُ في أعماقِ الطِّفْلِ الصَّغِيرِ ابنِ السَّادسةِ أو السَّابعةِ".^(١)

و أتمَّ اللهُ نعمتهُ عليه فتفجرتُ في قلبه و على يراعِهِ يَنابِيعُ الاستلْهامِ شعراً لأجلِ سَعادةِ الإنسانِ العربيِّ ، و فجر الأُمَّةِ العربيَّةِ التي حَمَلتْ آمالها و آمالها تطلُّعاً إلى الأفقِ الحُرِّ الكَرِيمِ على الرُّغمِ من توالي الخِذلاناتِ عَلَیْها . جاءَ في قِراءةٍ في " ثَمالاتِ " سُلَيْمانِ العيسى للناقدِ حاتمِ الصَّكرِ قوله :

لقد تعدَّدتْ أنماطُ التَّوظيفِ و التَّنَاصُّ و المُصاحباتِ الدَّلاليَّةِ النَّصِّيَّةِ و الملفوظيَّةِ التي أفادَ منها سُلَيْمانُ العيسى وهو يتفياً ظلالَ النَّصوصِ الدِّينيَّةِ. ففي استلْهامه آياتِ التَّنزيلِ الحَكِيمِ نراهُ مستلْهماً مضمونَ آيةٍ كريمةٍ ، أو مقتبساً ما توحى به فِكْرَةُ آيةٍ أُخرى ، كما نراهُ يعمدُ إلى تراكيبٍ ، أو مفرداتٍ ليَجعلَها في سياقِ نصِّ شعريِّ ، أو يستعينُ بإيرادِ قصصٍ أو أسماءِ أعلامٍ اشتهرتْ بها .

و من أسمى توظيفاتِ النَّصِّ القرآنيِّ الذي طلَّعَ به علينا الشَّاعرُ سُلَيْمانُ العيسى، ما نجدُهُ في قصيدتهِ (صِراعٍ) حيثُ يقولُ:^(٢)

أَصْرَتِ السَّمَاءُ

على أن نتعارفَ

و أصْرَتِ و حوشُ الغابةِ

على أن نتذابحَ

وما يزالُ الصِّراعُ بينَ الصَّوتَيْنِ

١ - أوراق من حياتي - سليمان العيسى - ترجمة ملكة أبيض - منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠٠٣ / ص ١٠٠ .

٢ - ثَمالات - الهيئة العامة للكتاب، صنعاء ط١ ١٩٩٧ ص ٤١٣ و ص ٤١٤ .

يملؤني رغباً ... و أملاً .

مِنَ الواضِحِ أَنَّ الشَّاعِرَ اسْتَحْضَرَ آيَةَ قُرْآنِيَّةً تَخَاطَبُ الْمَشَاعِرَ الْإِنْسَانِيَّةَ وَهَذِهِ الْآيَةُ هِيَ :

﴿ يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَنْتَقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ ﴾ (١) .

وواضح أيضاً أَنَّ الشَّاعِرَ قَدْ مُلِمَّتْ نَفْسُهُ بِأَصْدَاءِ الْآيَةِ السَّابِقَةِ ، فَاسْأَلَ عَلَى قِرْطَاسِهِ تِلْكَ الْأَصْدَاءَ دَعْوَةً إِلَى الْأُخُوَّةِ الْإِنْسَانِيَّةِ، مُنْذِداً بِالْحُرُوبِ، مُتَطَلِّعاً إِلَى السَّلَامِ؛ فَالْخِطَابُ الْإِلَهِيُّ مَوْجَّهٌ إِلَى النَّاسِ جَمِيعاً ، فَالْأَصْلُ وَاحِدٌ، كُلُّهُمْ لآدَمَ وَ آدَمُ مِنْ تُرَابٍ، وَقَدْ جَعَلَهُمُ اللَّهُ شُعُوبًا شَتَّى وَ قَبَائِلَ مُتَعَدِّدَةً، لِيَحْصُلَ بَيْنَهُمُ التَّعَارُفُ وَ التَّأَلُّفُ، لَا التَّنَاحُرُ وَ التَّخَالُفُ، وَ لَا فَضْلَ لِأَحَدِهِمْ عَلَى غَيْرِهِ إِلَّا بِالتَّقْوَى ، وَ اللَّهُ عَلِيمٌ بِالْعِبَادِ، مَطَّلِعٌ عَلَى ظَوَاهِرِهِمْ وَ بَوَاطِنِهِمْ . وَ سُلَيْمَانَ الْعَيْسَى يَرْسُمُ فِي الْمَقْطَعِ الشَّعْرِيِّ لَوْحَتَيْنِ مُتَنَاقِضَتَيْنِ تَنَاقُضًا حَادًا . فَالْلَوْحَةُ الْأُولَى تَجَسَّدُ مَوْقِفَ الطَّغَاةِ الْمُسْتَبْدِينَ مِنْ دَعْوَةِ السَّمَاءِ

الَّتِي بَشَّرَ بِهَا الْأَنْبِيَاءُ جَمِيعَهُمْ، وَهِيَ الْأُخُوَّةُ وَ السَّلَامُ ، وَ احْتِرَامُ إِنْسَانِيَّةِ الْإِنْسَانِ الَّذِي جَعَلَهُ اللَّهُ أَشْرَفَ وَ أَكْرَمَ مَخْلُوقَاتِهِ، إِنْهُمْ لَا يُرِيدُونَ أَنْ يَسُودَ الْوَتَامُ بَيْنَ النَّاسِ ، فَيُوقِدُونَ الصَّرَاعَاتِ وَ يَوقِظُونَ الْفِتْنَ بَيْنَ الْأُمَمِ وَ الشُّعُوبِ لِتَظَلَّ لَهُمُ الْغَلْبَةُ وَ السَّيْطَرَةُ عَلَى الْأُمَمِ الْبَائِئِسَةِ وَ الشُّعُوبِ الْمُسْتَعْبَدَةِ، وَ الَّلَوْحَةُ الثَّانِيَّةُ يُجَسَّدُ فِيهَا الشَّاعِرُ صَوْتَ السَّمَاءِ مُسْتَمِرًّا مُصْرًّا عَلَى سَعَادَةِ الْإِنْسَانِ بِإِخْرَاجِهِ مِنْ عَالِمِ الْغَابِ الْقَاسِي إِلَى عَالِمٍ فِيهِ الْفِطْرَةُ وَ الْعَفْوِيَّةُ وَ الصِّدْقُ وَ الْبِرَاءَةُ مِنَ الْآثَامِ وَ الْحُرِّيَّةُ .

وَ الشَّاعِرُ ضَمِيرُ أُمَّتِهِ يُعَبِّرُ عَنْ مَخَافِئِهَا وَ قَلَقِهَا وَ تَارِجِحِهَا بَيْنَ الرَّعْبِ مِنْ إِعْرَاضِ الْمُسْتَبْدِينَ عَنْ سَمَاعِ صَوْتِ الْحَقِّ وَ بَيْنَ الْأَمَلِ بِاسْتِحَابَتِهِمْ لِأَصْدَاءِ ذَلِكَ الصَّوْتِ الَّذِي يَمْلَأُ آفَاقَ الدُّنْيَا .

وَ كَيْفَ يَسْتَحْيِبُ الْمُسْتَعْمَرُونَ الطَّغَاةَ لَصَوْتِ السَّمَاءِ الدَّاعِي إِلَى إِعْمَارِ الْأَرْضِ بِالْخَيْرِ، وَ قَدْ نَالَ الْأُمَّةَ الْعَرَبِيَّةَ مِنْ بَغْيِهِمْ أَقْسَى نَصِيبٍ، فَبَعْدَ أَنْ تَظَاهَرُوا بِالْإِسْتِسْلَامِ لِإِرَادَتِهَا فِي الْحُرِّيَّةِ كَرَّوْا بِمُجَمَّاتِ اسْتِعْمَارِيَّةٍ شَرِسَةٍ لِيُوقِفُوا مَدَى الْحُرُوكَةِ الثَّوْرِيَّةِ الْعَرَبِيَّةِ الَّتِي أَحْذَتْ تَهْدَدَ مَصَالِحَهُمْ وَ خَطَطَهُمُ الْإِسْتِبْدَادِيَّةَ ، فَأَقَامُوا كِيَانَهُمُ الْمَصْطَنِعَ فِي فِلَسْطِينَ لِتَمْزِيْقِ حُرُوكَةِ التَّحْرِيرِ الْقَوْمِيِّ وَ لاسْتِنزَافِ طَاقَاتِ الشَّعْبِ الْعَرَبِيِّ فِي الصَّرَاعِ مَعَهَا خِلَالَ مَعَارِكِ قَاسِيَةٍ فَرَضُوهَا عَلَيْهِ، وَ الشَّاعِرُ الْعَرَبِيُّ الْإِنْسَانِ، سُلَيْمَانَ الْعَيْسَى الَّذِي سَكَنْتْ قَضَايَا أُمَّتِهِ أَنْفَاسَهُ وَ مَشَاعِرَهُ ، كَانَتْ قَضِيَّةَ الْعَرَبِ الْأُولَى هَاجِسَهُ الْمَلْحَ عَلَى مَسَاحَةٍ وَاسِعَةٍ مِنْ شَعْرِهِ وَ قَدْ

١ - الحجرات الآية ٤٩ .

رصد - كغيره من الشعراء - تطورات تلك القضية في مختلف أطوارها انفعال أبناء الأمة العربية بأحداثها و وعيهم لها .

لقد أذهلت نكبة فلسطين الناس وأفجعتهم لأن حجم المؤامرة كان أكبر من طاقات الواقع العربي الحضارية والسياسية في تلك المرحلة ، والتفت الأدباء يتلمسون عوامل ما حلّ بأممتهم .

وفي سورة الغضب الذي طغت عليه العاطفة والثورة وقف الشاعر مُهدداً مُرتكبي هذه الجريمة ومن أسهموا في نسج وزرها ، وما هو يُخاطبُ أمته بعد هُدنة ١٩٤٨^(١)

غَضِبْتُ بِاسْمِكَ مَا تَشَاءُ	أُجْهَنَّمُ الْأَلَمَ الْمُرِيرَ
وَوَقَفْتُ فِي فَجْرِ الشَّيَا	بِ عَلَيْكَ أَلْحَانَ السَّعِيرِ
وَوَدِدْتُ لَوْ أَنَّ الصَّوَا	عَقَى فِي يَدَيْهِ وَتَوْرَى الْأَسِيرِ
أُرْمَى بِهِنَّ الرَّابِضِي	نَ عَلَى الْجَرَائِمِ وَالشُّرُورِ

لقد استلهم الشاعر من القرآن الكريم ما يناسب فورة الغضب العربي إذ نراه يقتبس ما تُوحي به فكرة آية كريمة هي^(٢) ﴿وَيُرْسَلُ الصَّوَاعِقُ فَيُصِيبُ بِهَا مَن يَشَاءُ﴾ أي يُهلك من يشاء من الكفرة والظالمين بالصواعق المنكرة يُرسلها عليهم .

والشاعر الذي يُعبّر عن مشاعر أبناء أمته يودُّ لو يشحن كلُّ سلاحٍ منعه أَيْدي الطغاة عن التوجُّه إلى المهتدين ، يودُّ لو يشحنه بالصواعق المهلكة ليُلقيها عليهم جميعاً انتقاماً لآلام أمته . وتُدرِك ما تُوحي به لفظة (جهنم) وهي من أسماء النار التي يُعَذِّبُ اللهُ بها في الآخرة من يستحقُّ العذاب . وقد استوحى الشاعر هذا المعنى تعبيراً عن الألم المرير والعذاب الطويل الذي احتمله وهو يتغنى بآمال أمته ويُعبّر عن مواجهتها . وأما استحياء لفظة (السعير) فيتبلور في معناها وهو تحمل أهوال العذاب ، والسعير هي النار الهائلة المستمرة ولهبها . ومن استلهم التناص عند سليمان العيسى قوله تعالى :

﴿ فَأَنْذَرْتُكُمْ نَارًا تَلَظَّى ﴾^(٣)

فقد استوحى الشاعر وعبد الله عز وجل لأهل مكة بنار تنوقد وتتوهج من شدة حرارتها فيقول في قصيدة عنوانها "رسالة إلى خطيبها في الجبهة"^(٤).

اللَّصُّ يُنْذِرُ بِاللَّظَى وَالْحَقُّ جَبَّارُ الصُّمُودِ

١ - الأعمال الكاملة مج ١ ص ١١٢ - دار الشورى - ط١ - ١٩٨٠ - بيروت ، مج ، ص ١١٢

٢ - الرعد ، الآية ١٣

٣ - الليل ، الآية ١٤ .

٤ - الأعمال الكاملة ، مج ٢ ص ٥٠١

فسارقُ الحقِّ العربيُّ يُحذِرُ بنارِ الانتقامِ المتوهَّجة إن لم يَرُدَّهُ إلى نِصابِهِ ، يُضافُ إلى هذا الاستلھامِ ما تتوهَّجُ به لفظنا (الحقَّ وجبار) من إجماعٍ ، فالحقُّ ضِدُّ الباطلِ بلا شكِّ، وهُوَ من أسماءِ اللّهِ الحُسْنَى . والجبار هو القاهرُ، وهو من أسماءِ اللّهِ الحُسْنَى أيضاً، فالحقُّ لا يموتُ ولا يقوى عليه غَاصِبٌ . والحقُّ هو القاهرُ فوقَ الباطلِ وإن طالت جولته . وفي القصيدةِ نفسِها يتناصُّ الشاعِرُ مع قولهِ تعالى: ﴿ فَأَجْعَلِ بَيْنَنَا وَبَيْنَكَ مَوْعِدًا لَا نُخْلِفُهُ نَحْنُ وَلَا أَنْتَ ﴾^(١).

وقد ورد هذا الطلب على لِسَانِ السَّحرةِ موجَّهاً إلى موسى عليه السَّلَام، أي عَيَّنْ لنا وَقتَ اجتماعٍ، ولا يُخَلِّفُ ذلك الوَعْدُ لا من قِبَلِنَا ولا من قِبَلِكَ ، ويكونُ بمكانٍ معيَّن، ووقتٍ معيَّن . وعيَّن ذلك اليومَ ليظهرَ الحقُّ ، ويَزْهَقَ الباطلُ على رؤوسِ الأشهادِ، وَيَشِيَعُ ذلكَ في الآفاقِ ..

قال الشاعِرُ العيسى على لِسَانِ الخطيبةِ التي هي رمزٌ للمرأةِ العربيةِ أو للأُمَّةِ العربيَّةِ تُخاطِبُ (وضاحاً) الذي هو رمزٌ للجنديِّ العربيِّ المُقاتلِ.^(٢)

وضاحُ حَدَّثَنِي عَنِ الـ مِيدَانِ ، عَنِ ظَمَأِ الحُدُودِ
للموعِدِ المَضْرُوبِ بِيـ سَنَكُمُ وَبَيْنَ ثَرَى الجُدُودِ

فالشاعِرُ أرادَ القولَ: إنَّ الأُمَّةَ العربيَّةَ تودُّ الاطمئنانَ إلى موعدٍ أكيدٍ يُروى في ظمأِ الحدودِ إلى الانفتاحِ على ما سُلِبَ مِنْهَا، وهي على الموعدِ المَضْرُوبِ لِيُزالَ فيه الباطلُ، وَيُزْهَقَ ، فيظهرَ الحقُّ العربيُّ على رؤوسِ الأشهادِ ، وتتمتَّى ألا يُخَلِّفَ ذلكَ الوعدُ من قِبَلِ المقاتلينَ العربِ.

ومع استمرارِ معاركِ المواجهةِ بينَ الأُمَّةِ العربيَّةِ وأعدائِها ظلَّ شِعْرُ سليمان العيسى، صدى لكلِّ معركةٍ . يُغَنِّي في أعراسِ البطولةِ والشهادةِ . وفي عُرْسِ زَفِّ الفارسِ العربيِّ (الفريقَ عبد المنعم رياض) إلى الملأِ الأعلى انطلقت لَهَا الشاعِرُ تَصَدَّحُ في إباءٍ وعنفوانٍ وتُخاطِبُ الشهيدَ البَطْلَ^(٣) :

إقرأ عليهم سورة الفتح التي بيعتُ ، فدفقةٌ وَ هجها ظلماءُ
إقرأ علينا من دمائك آيةً تهدرُ بغيرِ دمارِنا الأصداءُ
إقرأ علينا باسم ربك ، باسمنا باسمِ العُروبةِ كلُّنا إصغاءُ

١ - طه ، الآية ٥٨ .

٢ - الأعمال الكاملة ، مج ٢ ص ٥٠٠ ، ٥٠١ .

٣ - الأعمال الكاملة . مج ٢ ص ٦٢٠ .

يلجأ الشاعرُ العيسى هنا إلى إقامة التناصِّ بين نصِّه ونصِّين قرآنيين من خلال استدعاء بعض المفرداتِ والتراكيبِ التي يتبدى مغزاها في التعبيرِ عن التجربةِ الجمعيَّة . إن أثرَ بعضِ المفرداتِ من سورة (العلق) واضحٌ في نصِّه ، إضافةً إلى لفظي (سورة الفتح). وسورة الفتحِ بشرتِ النبيَّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ بالفتحِ المبينِ ، فتح مكة قبل أن يكون ، وذكرُ الفتحِ " بلفظ الماضي لتحقُّقه ، وفي ذلك من الدلالةِ على علوِّ شأنِ الفتحِ ما لا يخفى وكانتِ بشارَةً عَظِيمَةً مِنَ اللهِ تَعَالَى لرسولِهِ وللمؤمنين " (١) ولقد كانَ بدءُ الوحيِ بكلمة (اقرأ) وهو شعارُ الإسلامِ أي اقرأ مُبتدئاً باسمِ رَبِّكَ يا مُحَمَّدُ ، ولذلك وجَّهَ الشاعرُ خطابَهُ إلى الشَّهيدِ بقوله " اقرأ " مُبتدئاً بتذكيرنا بشعارِ آخرٍ لأُمَّتِنَا وهو الجهادُ لعلنا نبتدئُ حياةً جديدةً بعد فاجعةِ النكسة ، ويُحسنُ الشاعرُ ظنَّهُ بالله ليُجعلَ مِن دمِ الشهيدِ نبراساً لنا ، مُلتمساً مِن ذلكِ الدَّمِ الطَّاهرِ تذكيرنا بذروةِ الأعمالِ في الإسلامِ ، مستبشراً باستشهادِ البطلِ مُتيقناً بأنَّه بشارَةٌ فَتَحِ الوَطَنِ المَغْتَصَبِ وتحريرِهِ . مُنذِّداً بخائني عَهْدِ اللهِ ورسولِهِ الذين تخلَّوا عَنِ الأمانةِ ، وأعرضوا عن تلكِ البشارةِ ، وباعوها بضمنٍ بخسٍ حتَّى جَعَلُوا بخيانتِهِمْ وخذلانِهِمْ تدفُّقَ اتِّقادِها وتلاؤمها حيرةً في النفوسِ وضلالةً عن الأملِ الوضَّاءِ بوعدِ اللهِ لعبادِهِ المؤمنينَ المُنَافِحِينَ عَنِ الحَقِّ والخيرِ والهُدَى .

ثمَّ كانَ الوعدُ الحَقُّ في تشرينٍ حيثُ سَطَّرتِ بمدادِ الشَّهادةِ بطولاتٌ في أسفارِ الخُلُودِ . وتنفَّجَتْ مشاعرُ العيسى ابتهاجاً بتلكِ الانتصاراتِ تُسجِّلُها رائيتُهُ الشهيرةُ التي افتتحتها بالإشارةِ إلى تنافسِ الأبطالِ وتناوُعِهِم عليها حينَ تولَّدتِ شرارةُ الأملِ من بينِ غُيومِ اليأسِ (٢) .

ناداهمُ البرقُ... فاجتازوهُ واذهمروا عندَ الشَّهيدِ... تلاقى اللهُ والبشورُ
ونلمحُ في الشَّطرِ الثاني الأثرَ القرآنيَّ جلياً ، فقد استلهمَ الشاعرُ ثوابَ الشَّهيدِ ومكانتَهُ
مِن قولِهِ تَعَالَى: ﴿ وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْواتاً بلْ أحياءٌ عِندَ رَبِّهِمْ
يُرزَقون ﴾ (٣) .

وفيها يُقدِّسُ البطولاتِ والتضحياتِ التي رَدَّتْ إلى الأَرْضِ العَرَبِيَّةِ شُمُوخَها ، ويُظهِرُ
فيها فرحةَ الأَرْضِ العَرَبِيَّةِ بعُشْبِها ومائِها وشَجَرِها : (٤)

تَقَدَّسَ المَطَرُ المَجْدولُ صَاعِقَةً وزُنْبِقاً... يا شُمُوخَ الأَرْضِ... يا مَطَرُ

١ - صفوة التفسير مج ٣ ص ٢١٧

٢ - الأعمال الكاملة مج ٢ ص ١٥٦ .

٣ - آل عمران ، الآية ١٦٩ .

٤ - الأعمال الكاملة مج ٣ ص ١٥٧ و ١٥٨ .

تَعَانَقَ النَّسْرُ وَ التَّارِيخُ مَلْحَمَةٌ وَ كَبِيرَ العُشْبِ وَ اليَنْبُوغُ وَ الحَجَرُ
والملاحظُ ها هنا أن التَّنَاصَرَ تمَّ مع ما وردَ في القرآن الكَرِيمِ من إشاراتٍ إلى مطرِ العَذَابِ
المُهِينِ الذي كان يُنَزَّلُ من السَّمَاءِ على العُصاةِ المُنذَرِينَ ، قالَ اللهُ تعالى : ﴿ وَأَمْطَرْنَا
عَلَيْهِمْ مَطْرًا فَانظُرْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُكذِّبِينَ ﴾^(١) ، وقالَ تعالى : ﴿ وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهِمْ
مَطْرًا فَسَاءَ مَطْرُ الْمُنذَرِينَ ﴾^(٢).

" أي أمطرنَا حجارةً من السَّمَاءِ كالمَطَرِ الزَّائِرِ فيسَ هذا المَطَرُ مَطَرُ القومِ المُنذَرِينَ
الذينَ أُنذِرُهُمْ نبيُّهم فكذبوه " .^(٣)

وهذا ما ينطبق على أعداءِ الإنسانيَّةِ متمثلينَ في تلكِ العِصَابَةِ المُغتَصِبَةِ لحقوقِ أمَّتِنَا
مُتمثِّلة في حريَّةِ الوطنِ المُغتَصَبِ . وفي تصويرِ الشَّاعرِ كثافةً ما صُبَّ على العدوِّ ، وفي
لفظةِ (الجَدولِ) وما توحى به من شدَّةٍ أوَّلُ ما يتبادرُ إلى الأذهانِ اعتمادُ الشَّاعرِ على
قوله تعالى: ﴿ وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهِمْ حِجَارَةً مِنْ سِجِّيلٍ مَنْضُودٍ ﴾^(٤) ومعنى هذا الجزءِ من الآيةِ
هو: (أي أرسلنا على تلكِ المُدنِ حجارةً صُلْبَةً شديدةً من نارٍ وطينٍ ، شبيهةً بالمَطَرِ
لكثرتِها وشدَّتِها وهي مُتتابعَةٌ بعضها في إثرِ بعضٍ)^(٥) وأمَّا اقتباسُ كلمةِ (صاعقةً) من
القرآنِ الكَرِيمِ فلتصويرِ حَجَمِ الهولِ الذي حَلَّ بالصَّهانيةِ قالَ اللهُ تعالى: ﴿ فَأَخَذْتَهُمْ
صَاعِقَةً العَذَابِ الهونِ بما كانوا يكسبونَ ﴾^(٦).

وأما كلمةُ "تقدَّسَ" فمحوَّرةٌ عن كلمةِ "نُقَدِّسُ" التي وردت في سورة البقرةِ على لِسَانِ
الملائكةِ أمامَ رَبِّهِمْ: "قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَنْ يُفْسِدُ فِيهَا وَ يَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَ نَحْنُ نُسَبِّحُ
بِحَمْدِكَ وَ نُقَدِّسُ لَكَ"^(٧)، فالشَّاعرُ يباركُ صواعقَ العَذَابِ المُرسَلَةِ على مَنْ أفسدوا في
الأرضِ المباركةِ ، وسفكوا الدِّمَاءَ ، كما يُعظِّمُ أمرَ ما تُنبئُهُ تلكِ الصَّواعِقُ مِنْ زنا بِنِ
جميلةِ الشَّكْلِ ، فوَاحَةِ العَرَفِ ، مُتعدِّدةِ الألوانِ ، تُسقى بدماءِ الشَّهادةِ ، وَ تُطَهَّرُ مِمَّا
نَسَبَهُ إليها الخِراصونُ^(٨) وَ تَبَعَثُ الأَمْنَ وَ الطُّمَأْنينةَ في النُّفوسِ لأنَّ الأرضَ العَرَبِيَّةَ
الزَّكِيَّةَ هي التي أنبَتَتْها .

١ - الأعراب ، الآية ٨٤ .

٢ - الشعراء الآية ١٧٣ ، + النمل الآية ٥٨

٣ - صفة التفسير مج ٢ ص ٣٩٢ .

٤ - هود ، الآية ٨٣ ، وقد ورد في الأعراف الآية ٨٤ وفي الأذفال الآية ٣٢ وفي الحجر، الآية ٦٥ ما ورد في هود.

٥ - صفة التفسير مج ٢ ص ٢٨ .

٦ - فصلت ، الآية ١٧ .

٧ - فصلت ، الآية ٣٠ .

٨ - الخراصون : الكذابون الذين يقولون بالظن والتخمين .

وفي البيت الثالث يرى الشاعر حين رضي التاريخ العربي عن نُسورنا وأطل على ملاحمهم أن العشب والماء والحجارة في أرضنا العربية تُشارك التاريخ فرحته وتعظم البطولات وتذكر صانعيها بصفات التمجيد.

ونرى الشاعر هنا يستدعي مفردة و يُحوّرها وهي كلمة " كَبْرٌ " وقد أخذها من قوله تعالى : ﴿ ولم يكن له وليٌ من الذلِّ و كَبْرُهُ كَبِيراً ﴾^(١).

أو من قوله تعالى : ﴿ و رَبُّكَ فَكَبِّرْ ﴾^(٢).

أي "عَظُمَ رَبُّكَ عَظْمَةً تَامَّةً و اذْكُرُهُ بِصِفَاتِ الْعِزِّ و الْجَلَالِ ، و الْعَظْمَةِ و الْكَمَالِ".^(٣) و الشاعر الذي حمل في صدره هُموم أمته القومية لم يفصلها عن الهُموم الاجتماعية فقد أطل على ميدان الظلم الاجتماعي الذي سحق الإنسان العربي ، فوقف حزيناً من شعره على قضية الجوع و المعذّبين الكادحين ضحايا الظلم و الاستغلال. و ها هو يرسم صورة المُستغلّين مُستلهماً البيان السماوي الذي يتوعّد الظالمين الذين يتجاوزون حدود ما أنزل الله بالتعدي عليها يقول الشاعر:^(٤)

وَالنَّاصِبُونَ حُدُودَ اللَّهِ " مَصِيدَةٌ " وَيَهْمِسُ الْفَقْرُ فِي يَأْسٍ : أَمَا تَنَحِمُوا؟

وَلَوْ تَنَبَّهَ مَسْلُوبٌ لَسَارِقِهِ مِنْ الْأَيَّامِ ، وَمِنْ أَيَّامِنَا ، رُجِمُوا!

وواضح تألق أسلوب الشاعر بظلال قوله تعالى : ﴿ تلكَ حدودُ اللَّهِ فلا تَقْرُبُوهَا ﴾^(٥).

أو قوله تعالى : ﴿ تلكَ حدودُ اللَّهِ فلا تتعدّوها ﴾^(٦).

"أي تلك أوامر الله و زواجره و أحكامه التي شرعها لكم فلا تُخالفوها ولا تتجاوزوها إلى غيرها ممّا لم يشرعه الله".^(٧)

لكن هؤلاء أعرضوا عن الحق و زادوا في طغيانهم. كما بين الشاعر مُستلهماً المعنى القرآني في قوله تعالى الذي ينهى عن أكل مال الناس بالباطل ظلماً وعدواناً ﴿ ولا تأكلوا أموالكم بينكم بالباطل ﴾^(٨).

وواضح كذلك استلهم الآية القرآنية التي تُصوّر أكل مال اليتيم بغير حق، قال الله تعالى: ﴿ إن الذين يأكلون أموال اليتامى ظلماً إنّما يأكلون في بُطونهم نارا و سيّصلون

١ - الإسراء ، الآية ١١١

٢ - المدثر ، الآية ٣

٣ - صفوة التفاسير مج ٢ ص ١٨٠

٤ - الأفعال الكاملة مج ١ ص ٣١٨

٥ - البقرة ، الآية ٣

٦ - البقرة ، الآية ٢٢٩

٧ - صفوة التفاسير مج ١ ص ١٢٣

٨ - البقرة ، الآية (١٨٨) و سورة النساء الآية (٢٩) .

سعيراً^(١) وفي قول الشاعر (رُجِمُوا) نلح صورة العذاب الذي سيحلُّ بأكلي أموال
اليتامى بالباطل إن لم ينتهوا عن غيهم بعد أن يُنبههم من سُلبت حقوقهم، وهذه
الصورة مُستوحاة من قوله تعالى: ﴿ لَئِنْ لَمْ تَنْتَهُوا لَنَرْجُمَنَّكُمْ وَلَيَمَسَّنَّكُمْ مِنَّا عَذَابٌ
أَلِيمٌ ﴾^(٢). وتتناصُ لفظة الأيامي في بيته الثاني مع النصِّ القرآني في سورة النور.^(٣)

وحين يرسم شاعرنا صورةً بائسة للريف، يتناصُ مع القرآن الكريم في استلهامه صور البؤس
والهلاك والفقر من آيات الذكر الحكيم:^(٤)

و الدَّرْبُ... دَرْبُ الْقَرْيَةِ الـ	عَجْبَرَاءِ أَقْفَرُ مِنْ شِتَاءِ
تَهْدَا... وَ تَذُرُوهَا الرِّبَا	حُ عَجَاجَةً مِلءَ الْفُضَاءِ
هي في الحياة كسالكـ	ها لا تَزِيدُ عَلَى هَبَاءِ
و من البعيد تَلُوخُ أَكْوَا	خِ وَ تَغْرَقُ فِي الْخَفَاءِ
مُتَنَائِرَاتٍ... كَالْجَمَا	جَمٍ قَدْ تُبِذَنُ إِلَى الْعَرَاءِ

فصورة البؤس تتحلى كأوضح ما تكون في استلهام الشاعر قوله تعالى: ﴿ فَأَصْبَحَ هَشِيمًا
تَذُرُوهُ الرِّيَاحُ ﴾^(٥).

وهذه القرية واحدة من قرى لا تحصى أكل الطغاة ثمراتها و جحدوا عرق من تعهدتها
بالحرص والعناية، و لم يشكروا له عملهُ و ضيعوه هباءً منثوراً، وهذه الصورة
المؤلمة، استوحاها الشاعر من قوله تعالى: ﴿ وَ قَدِمْنَا إِلَى مَا عَمِلُوا مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَاهُ
هَبَاءً مَنْثُورًا ﴾^(٦) في البيت الثالث، ومن قوله تعالى: ﴿ فَنبِذْنَاهُ فِي الْعَرَاءِ وَهُوَ سَقِيمٌ ﴾^(٧)
في البيت الخامس.

و إن مظهر أكواخ الفقراء المهملة تكمل صورة البؤس الشديد، فتلك الأكواخ نبذها
المستغلون في عراء الحرمان حيث لا ظلُّ و لا حياة. و الشاعر في هذا الجانب من
الصورة يستلهم قوله تعالى: ﴿ فَنبِذْنَاهُ بِالْعَرَاءِ وَهُوَ سَقِيمٌ ﴾^(٨) في البيت الخامس.

و في غمرة الأهوال و الأحداث التي أحكمت أطواقها حول الوطن العربي و على وغورة
الدرب و مشقة الخطا حيث تماوى الكثيرون ظلت خطأ الشاعر ثابتة، ولم ينس، وظلُّ

١ - النساء، الآية (١٠)

٢ - يس الآية (١٨)

٣ - النور، الآية ٢٤ .

٤ - الأعمال الكاملة مج ١ ص ٢٤٢

٥ - الكهف، الآية ٤٥

٦ - الفرقان، الآية ٢٣

٧ - الصافات، الآية ١٤٥، وانظر الآية ٤٩ من سورة القلم .

٨ - الصافات، الآية ١٤٥، وانظر الآية ٤٩ من سورة القلم.

شاعر النضال العربي المؤمن بقضية كبرى هي بقضة الأمة العربية المشرية بنهضتها لتحديد حضارتها ، و استشرافاً لتشكّل المستقبل العربي الوضاء. يخاطب اليمن ، مهذا حضارتنا الأولى متفائلاً بأن الهامدين من أبناء أمتنا العربية سينفضون تراب القبر و قد أرفقت الآزفة: (١)

لننفضن تراب القبر عن شفي
للهامدين يغطي الأرض يا يمن
قيامه الباصقين الدم قد أرفقت
هيّا انفخي ...

بيدنا الصور يا عدن
هيّا انفخي ...

ما أتيت الأرض من عدم
هنا ... بعيني يوماً أبصر الزمن
الدهر نحن صنعنا أجديته
في كل وارفة منه لنا فنن

إن التناصر حاصل في لفظة " أرفقت " و قد استدعاها الشاعر تعبيراً عن النهضة العربية بعد ركود و جمود - ومن قوله تعالى : ﴿ أرفقت الآزفة ، ليس لها من دون الله كاشفة ﴾. (٢)

" أي دنت الساعة و اقتربت القيامة ، و لا يقدر على كشفها و ردّها إذا غشيت الخلق بأهوالها و شدائدّها إلا الله تعالى " (٣)

و من خلال هذه الصورة يرى الشاعر نخضة الأمة العربية التي لا تُردّ و سوف تُغشى بشدتها أعداء الأمة و تملؤهم رعباً . و نستطيع القول : إن الشاعر استوحى ما أرادّه من قوله تعالى : ﴿ و أنذرهم يوم الآزفة ﴾ (٤)

أي: "خوفهم ذلك اليوم الرهيب ، يوم القيامة ، و الآزفة اسم من أسماء يوم القيامة ، سُميت بذلك لقبها " (٥)

١ - ديوان اليمن - الهيئة العامة للكتاب - صنعاء ١٩٩٩ - ص ٦٩

٢ - النجم ، الآياتان ٥٧ ، ٥٨

٣ - صفوة التفاسير ، مج ٣ ص ٢٨٠

٤ - غافر؛ الآية ١٨ .

٥ - صفوة التفاسير مج ٣ ص ٩٦

والشاعر يُنذرُ أعداءَ أمتنا و يخوفُهم ذلكَ اليومَ الذي يملؤهم رهبةً، و هو يومٌ قريبٌ.
هذا الشاعرُ الذي يتنفسُ الأملَ بنهوضِ الأمةِ يختصرُ تفاؤلهُ بقوله :
هيا اذهبي..... بيدنا الصُّورُ يا عَدَنُ

و يتناصُ لفظاً و معنى مع قوله تعالى : ﴿و نَفِخْ فِي الصُّورِ فَإِذَا هُمْ مِنَ الْأَحْدَاثِ إِلَى رَبِّهِمْ يَنْسِلُونَ﴾^(١).

فكما أن البعثَ من القبورِ يومَ القيامةِ حقٌّ كذلك يرى العيسى نهوضَ الأمةِ من موتِها المعنويِّ حقاً ، و انشقاقُ القبورِ عن الأحداثِ لا ريبَ فيه ، و استحابةُ أبناءِ هذه الأمةِ المباركةِ سراعاً حقٌّ لا شبهةَ فيه، فالخيرُ كامنٌ في هذه الحضارةِ العربيَّةِ تهدي به، فحضارتُها هي السابقةُ، و مقوماتُها بين يديها .

إن استلهاماتِ الشاعرِ سليمانَ العيسى و استمداداته من القرآنِ الكريمِ تكادُ تغطي معظمَ قصائدهِ، استيحاءً لمضموناتِ الآياتِ القرآنيةِ أو فكرِها أو استعارةً لبعضِ المفرداتِ والتراكيبِ ، و نجد على سبيلِ المثالِ : " لم تكفُرْ ، يُصبُ الطُّغاةُ عليكَ الجحيمَ ، آية تهدي، الوحيُّ، الأنبياءُ ، العليُّ ، القديرُ، تسابيحُ ، نغمٌ، صلَّى ، صلَّيتُ ، إيمانُ ، آمنتُ"^(٢)
أو "عَدَنُ، الفردوسُ، تُصلِّي و تُتلى، أَسْتَغْفِرُ، صلاةُ، تسيحُ بحمدِ اللهِ، الكوثرُ، أذيتُ عمري صلاةُ"^(٣)

هذا التَّعدُّدُ التَّناسُّيُّ يعني الدَّلالاتِ الإيحائية لشعره القوميِّ، الذي هو السِّمَّةُ الأولى لنتاجه على مدى عقودٍ من عمره الشعريِّ، ومثَّلَ حلماً رائعاً تناضل الأمةُ لتحقيقه، والشاعرُ جزءٌ من أمتهُ ، و الأمةُ العربيَّةُ جزءٌ من الإنسانيَّةِ ، و الجماهيرُ العربيَّةُ بمومئها على الصُّعدِ كافةً كانت وما تزال قصيدةً شاعرنا الأولى يستلهمُ آلامها و مطامحها من حيثُ الموضوعاتُ و المضامينُ و مفهوماتُ الشاعرِ عن الأمةِ و العروبةِ التي آمنَ بها نهوضاً حضارياً عملاقاً هي محورُ ما قال وما سيقولُ ، وهذا ما أكَّده الشاعرُ بقوله : " الشعر القوميُّ يُلقى بظلاله وألوانه على كلِّ ما في الوجود من حولي ، على كلِّ ما يمرُّ بي في الحياة : الحزنُ ، الفرحُ ، الحُبُّ ، الطبيعةُ ، المرأةُ ، الوطنُ ، الأطفالُ، النَّاسُ، الثَّورةُ ، الاشتراكيةُ ، الأصدقاءُ ، الحُصومُ ، هذا الشعر القوميُّ هو السِّمَّةُ الأولى لنتاجي، هو الطَّابعُ المميِّزُ لكلِّ ما قلتُ ، وما سأقولُ"^(٤)

١- يس ، الآية (٥١)

٢- الأعمال الكاملة مج ٢ ، الصفحات ١٠ ، ٢٨ ، ٤٦ ، ١٧٠ ، ٢٧٠ ، ٥٥٤ ، ٥٨٠

٣- الأعمال الكاملة مج ٢ الصفحات ٤٧٧ ، ٥٧٢ ، ٤٨٦ ، ٥١٨ ، ٥٢٩ ، ٥٣٥

٤- أوراق من حياتي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ٢٠٠٣ ، ص ١٠٦ .

ب- الحديث الشريف :

على الصعيد الديني كانت رؤية الشاعر سليمان العيسى الشعرية تنبثق في المقام الأول من القرآن الكريم؛ ولم يوسع تناصاته وتعالقاته مع الحديث النبوي الشريف . وإذا تمركز حديث شريف أو جزء منه في بنية نص شعري للشاعر العيسى أصبح بؤرة مولدة لإبحاءات شتى . وبنية فنية تتسع لتشمل مستويات التركيب والبناء . على مستوى البنية والرؤية؛ يُقيم الشاعر العيسى تناصاً مع الحديث النبوي الشريف، الذي يُشير فيه النبي صلى الله عليه وسلم إلى مشقة الصبر على الأهوال وعذابات الثبات على الدين القويم، يقول نص الحديث الشريف: " يأتي على الناس زمان يكون الصابر فيهم على دينه كالقابض على الجمر " (١)

ويؤثر الحديث الشريف في أسلوب الشاعر، وهو يصوغ ما يمض الإنسان العربي بعد نكبة فلسطين ، يقول مخاطباً المرأة العربية الفلسطينية :

آلَيْتُ أَصْمُتُ ... لا رجوعَ ولا خَيْرَ الأَكِلانِ حَياتي : الحِسُّ والضَّجَرُ
آلَيْتُ ، وانزَلَقْتَ كَفَسي على قِطْعِ مِنْ الجَحِيمِ على جَنبِي تَنْتَظِرُ
أَثانَكَ السَّوْدُ في صَدْرِي ، وفي رُئي فكيفَ أوصِدُ سَمْعِي ، كيفَ أَعْتَدِرُ؟
القابِضُ الجَمْرَ تَنشُوِيهِ جَهَتَّمُهُ يُعَلِّمُ الصَّدَقَ مَنْ في دِفْئِهِ سَمَروا (٢)

فتناص الشاعر مع الحديث الشريف ظاهر في البيت الأخير، بعد أن رسم معاناته في الأبيات السابقة . والقابض على الجمر هنا هو الإنسان العربي الصابر على ما أصابه من كوارث نزلت في نفسه وماله وأهله وأُمَّته، فكان وقعها شديداً .

وهو مع ذلك لم يجعل لليأس سبيلاً للتمكّن من نفسه ، بل اهتدى إلى طريق العزة والكرامة منقطعاً بصدقه عن كل ما سوى الله مُستيقناً أن الأمر كُلّه بيده . وهذا الصّدق في العدل والعمل يُضيء أملاً وتفاؤلاً في نفوس مُحبي الصّدق، وقد جعلوه محور سمرهم الحميم غير ليالي النكبة المريرة .

ويقرأ الشاعر الحديث الشريف " لا يُلدغ المؤمن من جُحْرٍ واحدٍ مرتين " (٣) ثم يجعله مدخلاً لقصيدة بعنوان " لا يُلدغ المؤمن من جُحْرٍ مرتين " (٤) محذراً من ذوي العيون الزرق ، رمز الأعداء .

١ - كشف الخفاء ومزول الإلباس عما اشتهر من الأحاديث على ألسنة الناس . للشيخ العجلوني ، دار إحياء التراث العربي، بيروت ، ط ٢ . ص ١٣٥١ ، رواه الترمذي عن أنس .

٢ - الأعمال الكاملة ، مج ٢ ، ص ٢٣٦

٣ - الألف المختارة من صحيح البخاري الاختيار وشرح عبد السلام محمد هارون . دار الملاحه للطباعة والنشر بيروت ١٩٧٩ ج ٢ ص ٢٩٧

٤ - الأعمال لكاملة مج ١ ص ٤٤٦

وفي نصِّ سليمان العيسى الشَّعريِّ مقارنةً بين ذوي العيون الزرق . وذوي العيون السُّودِ ، من العرب وهم الحكَّام ، فذوو العيون الزُّرق يُملون إرادتهم على المُذعنين من الحُكَّام العرب ، ويستندفون المال العربيِّ . والشَّاعر هنا يستثيرُ بقيةً من نخوةٍ عربيَّةٍ فيهم ، ويحرِّكُ كوامن الإيمان في أعماقهم لعلَّهم يتنبَّهون ، فيحذرون ختل الأعداء الذي ذاقوا لدغة من قبل .

ج- التَّصوُّفُ^١ :

التَّصوُّفُ طريقةٌ سلوكيَّةٌ قوامُها التَّقشُّفُ والتَّحلِّيُّ بالفضائل ، لتزكو النَّفس ، وتسمو الروح.^(١)

بدأ التَّصوُّفُ يظهرُ مع بروز تيار الزُّهد والتَّنسُّك والتَّنفير من الحياة الدُّنيا وكشف غرورها وباطلِها؛ والتَّذكير بما ينتظرُ الإنسان في اليوم الآخر، مُقترناً بما قدَّم في الحياة الدُّنيا ، كان ذلك في العصر العباسيِّ الأوَّل رداً على تيار اللُّهو والمجون الذي انتشر انتشاراً واسعاً في ذلك العصر . يقول الدكتور شوقي ضيف : " وإذا كانت حانات الكرخ ودورُ النخاسة اكتظَّت بالجواري والإماء والقيان والمغنين؛ فإن مساجد بغداد كانت عامرة بالعبَّاد والنُّسَّاك وأهل التَّقوى والصِّلاح، وكان في كُلِّ ركزٍ منها حلقةٌ لواعظٍ يُذكِّر بالله وباليوم الآخر، وما ينتظرُ الصَّالحين من النعيم المقيم والعاصين من العذاب والجحيم".^(٢)

ويعتمد المتصوِّفةُ " مجموعةً من المبادئ والآداب التي يتأدَّبون بها في مجتمعاتهم وخلوتهم، وهو ما يُعرف بـ (علم التَّصوُّف)."^(٣)

ويقال : " إنَّ شقيقاً البلخيِّ تلميذ إبراهيم الأدهم أول من تكلم في التَّصوُّف وعلوم الأحوال"^(٤).

إنَّ العصر العباسيِّ الأوَّل كان مقدِّمةً لنُضح التَّصوُّف في العصر الثاني ، يقول الدكتور شوقي ضيف : " وينبغي ألا نُبالح فنزعم أنَّ التَّصوُّف نُضح في هذا العصر ، إنَّما أخذت مقدِّماته في البروز والظُّهور ، أمَّا تكوُّنه التَّام ، فقد حدث في العصر التَّالي".^(٥)

وسبب ذلك أنَّ أمواج الفساد واللُّهو والمجون تلاطمت في العصر العباسيِّ الثَّاني ، فعَمَّت مدن العراق ، وفي المقابل عُمِّرت المساجد بروادها ، يقول الدكتور شوقي ضيف: " وإذا كانت الحانات ودور النُّخاسة اكتظَّت في بغداد وسامراء وغيرهما من مدن العراق بالخمر والقيان والضُّرب على الآلات الموسيقيَّة ، وشركتها في ذلك البساتين والأديرة مسن بعض

١ - المعجم الوسيط ، مادة (صاف)

٢ - العصر العباسيِّ الأوَّل، د. شوقي ضيف. دار المعارف، القاهرة ط٢ - د . ت ، ص ٨٤

٣ - المعجم الوسيط ، مادة (صاف) .

٤ - العصر العباسيِّ الأوَّل ص ٨٦ .

٥ - نفسه وعينها .

الوجه فإن مساجد سامراء وبغداد وغيرها كانت مُكتظةً بالعبّاد والنسّاك وكانوا أكثر كثرةً من الجنان وأهل الفساد".^(١)

وينبغي التنبيه إلى صورة المجتمع الإسلاميّ بعامة في ذلك العصر ، وما اندس فيه من شعوبيّين وملحدّين يكيدون للمجتمع العربيّ المحافظ : " فقد كان المجتمع مجتمعا إسلامياً . وكانت الطبقة العامّة فيه حسنة الإسلام تتمسك بفرائضه وسُننه وشعائره ، ولم تكن تعرف التّرف ولا ما يجرُّ إليه من مُجونٍ وانحلالٍ وفسادٍ في الأخلاق ، إنما كانت تعزفُ الشّطف والبؤس والحرمان . وكانت ساخطةً سُخطاً شديداً على الجنان ، وعلى الشعوبيّين والملحدّين من أعداء العروبة والإسلام".^(٢)

وفي مثل هذا المجتمع النقيّ بعقيدته ينبع التّصوّف من عقيدةٍ نقيّةٍ ، وعن سلامة التّصوّف من كلّ فكرةٍ غير إسلاميّةٍ يُحدّثنا الدُّكتور شوقي ضيف: " كان التّصوّف لا يزال يستمدُّ من معين الإسلام ذاته ، وهو حينئذٍ لم يكن أكثر من نموٍّ للزهد الإسلامي وما ارتبط به من نُسكٍ ، وآية ذلك القاطعة أن نظريّتي الفيض ووحدة الوجود لم تُمدداً ظلّهما عليه حتّى هذا التاريخ".^(٣)

ونظريّتا الفيض ووحدة الوجود تتصلان بالتعاليم الأفلاطونية، وقد حاول المستشرقون الرّبط بين مقدمات نزعة التّصوّف وبين التعاليم الأفلاطونيّة.^(٤) وبرز في التّصوّف أئمةٌ " غرسوا مبادئه وأحواله ومقاماته و مصطلحاته في العصور التّالية".^(٥) وقد أفصح أئمة المتصوّفة شعراً عن أحوالهم ومواجهتهم ومقاماتهم ، يقول ذو النون المصريّ الأب الحقيقيّ للتّصوّف مخاطباً الذات الإلهيّة معبراً عن صباه وصدق حبه: ^(٦)

أموتُ وما ماتتُ إليك صَبَابِي ولا قُضيتُ من صدقِ حَيْكِ أوطاري
تحمّل قلبِي فيك ما لا أبثّه وإن طال سُقمِي فيك أو طال إضراري

ويعبّر الإمام الجُنيد رأس الطّبقة الثّانية من المتصوّفة عن الحبّ الإلهيّ وفكرة الفناء في الذات الإلهية العليّة ، وهذا التعبير يتمثّل بقوله:^(٧)

أفنيّني عن جميعي فكيف أروعى المحلّام؟^(٨)

١ - العصر العباسي الثاني ص ١٠٥

٢ - العصر العباسي الثاني ص ٨٧

٣ - العصر العباسي الثاني ص ٨٧

٤ - ينظر المصدر السابق ص ٨٧

٥ - المرجع السابق ص ١٠٧

٦ - المرجع السابق ص ٤٧٦ نقلاً عن طبقات الصوفية للسُّلّمي.

٧ - المرجع السابق ص ٤٧٦ نقلاً عن طبقات الصوفية للسُّلّمي.

٨ - أي الجسد محل الروح

ويرز في عالم التصوف عَلمٌ هو الحلاج" ، بالغ وأسرف إسرافاً شديداً في الشّطحات والعبارات الموهمة للكفر والخروج حتى على متصوفة عصره، من مثل "أنا الله" (1) وجرت على لسانه كلمة (الحلول)، ومعنى ذلك حلول الروح الإلهية في ذاته ، حتى ليُحسُّ من شدّة المحبّة لربّه والاتّصال به ، يُحسُّ في قوّة بالاتّحاد معه ممّا جعله يقول: (2)

أنا مَنْ أهوى ، ومَنْ أهوى أنا نحن رُوحان حَمَلْنَا بَدَنًا
فإِذَا أَبْصَرْتَنِي أَبْصَرْتَهُ وإذا أَبْصَرْتَهُ أَبْصَرْتَنَا

ولقد جودل في هذه الفكرة طويلاً، حتّى " أحاطتْ به ريبُ المعتزلةِ واتَّهموه بالزندقة، وأثارَ الفقهاءُ عليه رجال الدولة ، فسيق إلى السّجنِ وظلَّ فيه ثماني سنواتٍ ، وحوكم أمامَ الفقهاءِ وتقدّم الشّهودُ ، وشهدوا بأنّه ادّعى الرُّبوبيّة والثبوتَ ، ولكنّه أنكرَ ذلك ، وثبتَ عليه أنّه يقولُ بأنّ الحج ليس من الفرائض الواجبِ أداؤها شرعاً، و لعلّ هذه التُّهمة هي التي دفعت الفقهاءَ إلى الفتوى بصلبه". (3)

التصوفُ و الشاعِرُ المعاصرُ :

وجد الشاعِرُ المعاصرُ في رحابِ آفاقِ التصوفِ ظلالاً وارفةً تمتدُّ على النّفسِ أمنأ وطمانينةً و صفاءً ، فلاذ بهذا العالم بأبعاده الرُّوحانيّة الشّفاقة فراراً من واقعٍ مريرٍ محفوفٍ بما يمسُّ إنسانيّة الإنسان و يؤذي كينونته ، ويثقل مشاعره بما لا يحتمل إلى حواءٍ قدسيّةٍ رحيبة تنوق إليها كلُّ نفسٍ مرهقةٍ مرهقةٍ ، وذلك ليقول كلمته في الروح والجسد، و الخير و الشرّ، و الموت و الحياة ، و ليتحدّث عن أحلام الإنسان بالخلاص من عذابه وآلامه، وعن صبواته إلى عوالم مضيئةٍ شفاقة... كل ذلك في نسيجٍ شعري يستهوي المشاعر ، و يمتلك القلوب.

إنّ ثمة تشابهاً واضح الملامح بين تجارب الشعراء المعاصرين وتجارب أئمة الصوفيّة. فقد سجّل التاريخ لكبار المتصوفة مواقف مضيئة تتمثل في رفض الواقع المأساوي، والثبات على الحق في مواجهة متهمهم ومعانديهم، خاصّةً إذا كانوا من ذوي السلطان ، فاتخذ الشعراء المعاصرون تلك المواقف أمثلةً تُحتذى ، فأعادوا صياغتها تعبيراً عن رفض واقعهم المحاصر بالأوجاع الاجتماعيّة ، المثقل بالأوضاع السياسيّة المضنيّة، شوقاً للوصول إلى الغاية المثلى والحقيقة الناصعة ، وهي خلوّ الحياة الإنسانيّة من المكابدة والعنت ، ولأنّ الإنسان أكرم مخلوقات الله وخليفته في الأرض، فلا عجب أن نقع على التّمائل والتّقارب

1 - نفسه ص ٢٧٨

2 - نفسه ص ٤٨٠

3 - نفسه ص ٤٧٨

بين الفئتين، من حيث الرؤية للحياة والكون والطبيعة وما وراءها والنفس الإنسانية وما يتخلج من مشاعر وعواطف. فالمتصوّفون تجردوا من زينة الحياة الدُّنيا وأعرضوا عن زُحرفها، والشُعراء أُرهِف النَّاسَ إحساساً . والإنسان بطبيعة الحال هو الإنسان تتلاقى عند نقطة واحدة آليات تفكيره وتعبيره وتأمله وتصويره.

وتتوالى إشراقاتُ الصّوّفيّة على نفوس الشّعراء دون انقطاع حتّى نصل إلى الاستسلام الكامل للحبِّ الإلهي والتلاشي فيه إلى درجة الاتحاد ، وهو يستعير لغة الغزل للتعبير عن تجربته الرُّوحية ، ويُحمّل الألفاظ ما لا يحمله المعنى ، يقول الدكتور عبد الكريم اليافي في استخدام ابن الفارض الكلمات لا لذات معانيها على وجه الحقيقة وإنّما غايتها الإيحاء بالحالة التّفسيّة : "إنّ تصوير الحالات الصّوّفيّة النفسية دعوانه بالرمز الذاتي ولكن قد يعتمد الشّاعر إلى الرّمز الموضوعي، وذلك حين يرمز إلى المعاني بالألفاظِ أُخرى غير الموضوعة لها لعلامة ما حيث يُقابل كلّ معنى لفظاً من تلك الألفاظ".^(١)

ويستحضر الدكتور اليافي ميمية ابن الفارض الخمرية الشهيرة شاهداً على إجادة ابن الفارض إجادة فائقة في تعمّده الانصراف بالألفاظ إلى الضّرب الموضوعي ، من الرّمز ويُذكرنا بمطلع القصيدة:^(٢)

شربنا على ذكر الحبيب مُدامةً سَكِرْنَا بِهَا مِنْ قَبْلِ أَنْ يُخْلَقَ الْكَرْمُ

ومن مشاهير المتصوّفة الشّيخ مُحبي الدّين بن عربيّ الذّي وُلد في النّصف الثاني من القرن الهجريّ الخامس ، في مُرسية شرق الأندلس^(٣)، ودُفن في دمشق في الصّالحية بسفح جبل قاسيون.^(٤)

تباينت فيه مواقف العلماء تبايناً شديداً، فمنهم من نظر إليه على أنه فيلسوفٌ من فلاسفة الإسلام والديانات، وذلك لما رأوا في آثاره سواءً أكانت علميةً أم عمليةً من العمق ودقيق الفكر والعبارة والحكمة ، فهو عندهم شيخ المحققين ومربّي العارفين إمام أهل الكشف والوجود من المتأخرين ، وذلك لما أتى به من علوم العرفان والإلهيات التي لم يسبق إليها أحدٌ من الصّوّفيّة والعارفين.^(٥)

إنّ ما نسب إلى الشّيخ ابن عربيّ من تُهمة القول بوحدة الوجود بما تتضمّنه من حلولٍ واتّحادٍ ، وأدّه لا يفرق بين الحق والخلق . إلى غير ذلك من تُهمٍ أُخرى... إنّ ذلك لا يقوم

١ - دراساتٌ فنيةٌ في الأدب العربي، د. عبد الكريم اليافي، اتحاد الكتّابي العرب، دمشق، ط١، د.ت، ص ٣٤٩ .

٢ - نفسه وعينها ، والبيت في ديوان ابن الفارض دار صادر بيروت - ط٢ ٢٠٠٢ ص ١٤٠

٣ - ينظر في مقدمة ديوانه ، دار صادر ، بيروت . ط١ ١٩٩٩ ص٥

٤ - مقمّة ديوانه ص٧.

٥ - مقمّة ديوانه ص٦ .

على منطقٍ علميٍّ". وبالتحقيق العلمي المعتمد على النصوص يثبت عدم صحة ما نسب إلى الشيخ ابن العربي^(١).

وإن الشيخ ابن عربي يرى نفسه مما نسب إليه بدمه من يدعون أنهم من المتصوفة فيقول: "إني ذممت الصوفيّة، ولم أرد به الصادقين وإنما أعني الصنف الذي تزيّبا بزيتهم عند الناس، وباطنه مع الله بخلاف ذلك... وأصحاب هذه الدعاوى في هذه الطريقة كالمنافقين في المسلمين، فذمّي للصوفيّة إنما أذم هذا الصنف الذي ذكرت، فإن الحلويّة والإباحيّة وغيرهم. من هذا الطريق ظهوروا"^(٢).

وقد جاء سوء فهم مُراد الشيخ ابن عربي من البعد عن الإفصاح الحقيقي لعباراته: "ولو وقفوا مع عبارات الشيخ كما هي لما احتاجت إلى إيضاح، فإنها تُنبئ عن معانيها فضلاً عن جزالة مبانيها"^(٣).

وقول ابن عربي بوحدة الوجود في الإسلام قائمٌ على نصّ قرآنيٍّ وحديثين صحيحين. وقد قيل في مقدمة رسائله: "فإن فهم الشيخ ابن العربي وحدة الوجود في الإسلام يقوم على نصّ قرآنيٍّ وحديثين صحيحين، أما النصّ القرآنيُّ فهو قوله تعالى: ﴿كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ﴾^(٤) وأما الحديثان الصحیحان، فهو قوله صلى الله عليه وسلم: (كان الله ولم يكن شيء معه)^(٥) وقوله صلى الله عليه وسلم: (أصدق ما قالت العرب قول لبيد: ألا كلُّ شيءٍ ما خلا الله باطل)^(٦).

وحين قال الشيخ محي الدين بن عربيّ بالحبّ والرضى والقبول ديناً يتبعه، وصرّح بذلك في قوله:

أدين بدين الحبّ أتى توجّهت ركاّبهُ، فالدينُ ديني وإيماني^(٧)

بَيِّنَ مَعْنَى هَذَا الْحُبِّ فَهُوَ " يُشِيرُ إِلَى قَوْلِهِ تَعَالَى ﴿فَاتَّجَعُونَ يُحِبُّكُمْ اللَّهُ﴾ فَلِهَذَا سَمَّاهُ دِينَ الْحُبِّ، وَدَانَ بِهِ لِيَتَلَقَّى تَكْلِيفَاتٍ مَحْبُوبَةٍ بِالْقَبُولِ وَالرِّضَى وَالْحُبَّةِ وَرَفْعِ الْمَشَقَّةِ وَالْكَلْفَةِ فِيهَا، بِأَيِّ وَجْهٍ كَانَتْ، وَلِذَا قَالَ أَنِّي تَوَجَّهْتُ، أَيُّ أَيَّةً سَلَكْتُ مِمَّا يَرْضَى وَلَا يَرْضَى، فَهِيَ كُلُّهَا مُرَضِيَّةٌ عِنْدَنَا، وَقَوْلُهُ (فَالدِّينُ دِينِي وَإِيمَانِي)، أَيُّ مَا تَمَّ دِينٌ أَعْلَى مِنْ دِينٍ قَامَ عَلَى الْحُبَّةِ وَالشُّوقِ لِمَنْ أُدِينُ لَهُ بِهِ، وَأَمَرَ بِهِ عَلَى غَيْبٍ، وَهَذَا مَخْصُوصٌ

١ - رسائل ابن عربي - دار صادر بيروت ط ١٩٩٧، المقدمة ص ٨

٢ - المرجع السابق ص ٧

٣ - نفسه ص ٨

٤ - القصص، الآية ٨٨.

٥ - الحديث في صحيح البخاري، ١٢٩/٤

٦ - نفسه ص ٤٣/٨

٧ - الرسائل ص ٩٠، ص ١٠ نقلًا عن ذخائر الأعلام شرح ترجمان الأشواق لابن عربيّ

بالمحمديين، فإنَّ مُحَمَّدًا - صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ - له من بين سائر الأنبياءِ مقامُ الحجةِ بكمالها، مع أنَّه صَفِيٌّ و نَجِيٌّ و خَلِيلٌ و غيرُ ذلك من معاني مقاماتِ الأنبياءِ و زادَ عليهم أن الله اتَّخَذَهُ حَبِيبًا ، أي مُحِبًّا محبوبًا ، وَوَرَّثَهُ عَلَى مَنْهَاجِهِ".^(١)

ومن الشَّخصياتِ الصُّوفِيَّةِ البارزةِ التي اسْتَدْعَيْتْ في الشَّعرِ المعاصرِ شخصيَّةُ (بِشْرِ الحافي) وقد وظَّفها الشَّاعرُ صلاحُ عبد الصُّبورِ خلالَ قصيدتهِ "مذكَراتِ الصُّوفي بِشْرِ الحافي"^(٢) للتَّعبيرِ عن رؤيتهِ الخاصَّةِ من خلالِ تعبيرِ الشَّخصيَّةِ التُّراثيَّةِ المُستدعاةِ عن مكنونِ نفسِها من خلالِ الحوارِ بينَ (بِشْرِ الحافي) و شَيْخِهِ، حيثُ يَكشِفُ الحوارُ عن الدُّوافِعِ التَّفَسِّيَّةِ التي أدَّتْ إلى نفورِ بِشْرِ مِنْ واقعِ البغيِ و الظُّلمِ و فزَعِهِ مِنَ النَّاسِ .

ويستلهمُ الشَّاعرُ عبد الوهَّاب البيَّاتي تجربةَ وسلوكَ و أقوالَ واحدٍ من أشهرِ رجالِ المتصوِّفةِ هو الحلاج، ليصوغها صياغةً جديدةً جريئةً متحملاً مسؤوليَّةَ الموقفِ والكلمةِ من نَفْيِ و تشريدِ ، محملاً تجربةَ الحلاجِ الحافلةِ بالدلالاتِ جوانبَ من تجاربِ شبيهةِ في سبيلِ الحرِّيَّةِ و عالمٍ كلُّ ما فيه من نورٍ، يستعيدُ البيَّاتي موقفاً مشرفاً من مواقفِ الحلاجِ و هو يصدعُ بالحقِّ أمامَ سلطانِ جائرٍ يحاكمُهُ^(٣) ويستعيدُ ما جهرَ به الصُّوفيُّ دونَ وجلٍ رداً على من يستجوبُهُ :

بَحْتُ بِكَلِمَتَيْنِ لِلْمُلْطَانِ

قَلْتُ لَهُ جِيانَ

قُلْتُ لِكَلْبِ الصَّيْدِ كَلِمَتَيْنِ

و نَمْتُ لَيْلَتَيْنِ

حَلَمْتُ فِيهِمَا بِأَنِّي لَمْ أَغْدُ لَفْظَيْنِ

تَوَحَّدْتُ

تَعَانَقْتُ

و بَارَكْتُ (أَنْتَ - أَنَا)

تَعَاسَيْتِي

و وُحْشَتِي "

١ - الرُّسائل ص ٩ و ١٠ نقلًا عن ذخائر الأعلاق شرح ترجمات الأشواق لابن عربي

٢ - ديوان أحلام الفارس القديم، دار الشُّروق، بيروت ط ٤، ١٩٨١ ص ٦٤، ٦٥، ٦٦

٣ - دفاع الحلاج عن نفسه في (الأعمال الكاملة) الفصل السادس، الأقوال، قراءة ومراجعة قاسم محمد عباس ، دار رياض الريس للنشر - بيروت ط ٢٠٠٢ ص ٢٥٠ و ص ٢٥١

إِنَّ الْبَيَّاتِيَّ حِينَ صَاغَ مَقْطَعَهُ الشَّعْرِيَّ اسْتَحْضَرَتْ ذَاكِرَتَهُ قَوْلَ الْحَلَّاجِ الشَّهِيرِ فِي الْحُلُولِ
بِهَوَاهِ الْمَطْلُوقِ الْمَجْرَّدِ عَنِ الدُّنْيَا فِي مَنْ يَهْوَى وَهُوَ الذَّاتُ الْإِلَهِيَّةُ: (١)

أَنَا مَنْ أَهْوَى ، وَمَنْ أَهْوَى أَنَا لَحْنُ رُوحَانِ حَلَلْنَا بَدَنَنَا
فَإِذَا أَبْصَرْتَنِي أَبْصَرَ رَتَهُ وَإِذَا أَبْصَرْتَهُ أَبْصَرْتَنَا

أو قوله: (٢)

مُزِجَتِ رُوحُكَ فِي رُوحِي كَمَا يُجِيبُ الْعَنْبِرُ بِالْمَسْكِ الْعَبِيقِ
فَإِذَا مَسَّكَ شَيْءٌ مَسَّنِي فَإِذَا أَنْتَ أَنَا لَا تَفْتَرِقُ

أو قوله: (٣)

مُزِجَتِ رُوحُكَ فِي رُوحِي كَمَا تُمَزِّجُ الْخَمْرُ بِالْمَاءِ الزَّلَالِ
فَإِذَا مَسَّكَ شَيْءٌ مَسَّنِي فَإِذَا أَنْتَ أَنَا فِي كُلِّ حَالٍ

واستحضار البياتي قول الحلاج واضح في لفظة / توحّدتُ / وفي أنت أنا / و البياتي يجهر
من خلال ذلك بموقفٍ جريءٍ بينَ ما جهر به الحلاج من حقٍّ وكلمة فصلٍ أمام سلطانٍ
جائرٍ فيتوحّد مع موقف الصوّفيّ الشهير .

وسليمان العيسى صاحب المواقف القوميّة والإنسانيّة الصّلبة، يرفع صوته في كلّ موقفٍ
جاهراً بالحقّ، ويشكلُ التّصوّف بمعانيه الروحيّة المتألّقة جانباً ينطلق منه إلى تجارب
سياسيّة واجتماعيّة في وقتٍ يحاصر الفكر فيه بالظلام والتّرهيب والتّرهيب أو يحول
نشاطات زائفةً ، وشعارات مشوّشةً مضطربةً. وحين يمسي الفكر وسيلةً من وسائل
الإعلام العربي على يد النفاق والتّزوّف لإشباع رغبات الواقع المأساويّ لا لتغييره وتطويره
فانفصل الفكر عن دوره البناء في خدمة الجماهير ، وآل الى وسيلةٍ للتسويف والتسكين
ولإبقاء كلّ شيءٍ على ما هو عليه دون تغيير أو تبديل .

لم يوسّع الشّاعر سليمان العيسى تمثّل التّصوّف ضمن استلهاماته الدّينيّة، وقد ورد ذلك
على لسانه حين قال: " ولكنّ أبي الشّيخ أحمد ، التّأفد الكلمة ، لا يطيب له أن ينام قبل أن
يسمع من صغيره قصيدةً محفوظةً عن ظهر قلبٍ مرةً للمتني ، وأخرى لشوقي ، وثالثةً
لابن الفارض" (٤) ويشير في موضعٍ آخر إلى أسس بنائه الثّقافي ، ويردُّ هذا الفضل إلى
توجيه والده ورعايته، والقرآن الكريم أوّل تلك الأسس وأقواها: " الوالد الجليل ترتيلي
للقرآن الكريم على يديك وأنا في السّابعة وحفظي للمعلّقات (وجمهرة أشعار العرب لأبي

١ - الأعمال الكاملة (الديوان) ص ٣٣٠

٢ - نفسه ص ٣١٦

٣ - نفسه ص ٣١٩

٤ - أحلام شجرة التوت، ص ١٦

زيد القرشي التي رافقت طفولتي ، مازالت تحتل صدر مكتبي) ومئات القصائد لشعرائنا الكبار .

كلُّ هذا حجر الأساس الذي بني عليه مستقبلي ... ما أظنني أضفت إلى هذا الأساس بعد ذلك إلا ما وسَّعه وأغناه فقط" (١)

إذن لم يلج العيسى عالم التَّصوُّف ولوجاً مُتَشَعِّباً ، ولم يتعمَّق في لغة القوم ومصطلحاتهم . وفي استحضاره لما قيل من شعرٍ مُتصوِّفٍ فإنَّه يتحدَّث إلى قائله وإذا ذكر موقفاً فإنَّه يتحدَّث عن صاحبه مُتوارياً خلف ذلك ليقول كلمته وليبث ما في نفسه .

ففي مقطعٍ شعريٍّ بعنوان (تَرْجُمانُ الأشواق) وفي تمهيد لذلك المقطع بقوله: "حين أحبُّ المتصوِّف الشابُّ ابنةَ أستاذه" (٢)

تظهر إشارة الشاعر إلى تجربة مُحبيِّ الدِّين بن عربي الصوفيَّة إذ يقول سليمان العيسى على لسان ابن عربي يتحدَّث عن محبوبته: (٣)

كأنتَ جداولٌ من صيِّبَا

كأنتَ بساتينِ اشتهاؤُ

باللشَّابِ الغضِّ

سوف يكونُ لي هذا الرواءُ

وألفُ أشواقي التي

عصفتُ بجلبابِ السَّماءِ

فابن عربي يصف ابتلاءه بمفاتيح الدنيا مجسَّدةً في الجمال الفاتن لابنة أستاذه، وشبابها النَّاضر المتدفق رونقاً وبهجةً، كنتدْفُقُ الجداول التي تحرك الرِّغبة في الميل الشَّدِيد إلى قطراتها العذبة. إنَّ هذا الجمال المتوجِّج بالرُّونق تجد النَّفس فيه سَكناً فتَهفو إليه كما تهفو إلى جمال الحدائق بظلالها وثمارها . وفي مثل هذا الموقف يثبت المتصوِّف الشابُّ على مبدئه، فيمتنع عن الاستجابة لرغباتها وقد اشتدَّ نزوعها إلى ذلك الجمال، ويُمِني المتصوِّف نفسه بأنَّ ذلك الشابُّ الحسن سوف يكون من نصيبه حلالاً طيباً جزاءً وفاقاً على صيره، فيحلِّق بأشواقه إلى آفاقِ تسمو على الدُّنيا .

١ - نفسه ص ١٩

٢ - دُمالات ج ١ ص ٣١٤

٣ - نفسه ص ٣١٤ و ص ٣١٥.

ابن عربي يعرض عن مفاتن الدنيا التي تعترضه ، ويُعلّل النَّفس بالأمل الذي سوف يتحقّق حتماً . ونلاحظ هنا استخدام حرف الاستقبال (سوف) استخداماً مناسباً دقيقاً ، فهذا الحرف يدخل على المضارع ، ولا يدخل إلا على الفعل المثبت .

ويتوارى سليمان العيسى خلف حديث ابن عربي ليعلق أنّه لم يجد عن مبدئه في الحُداء للطلّيعة المناضلة من أجل أمةٍ عربيةٍ واحدةٍ ، ووطنٍ عربيٍّ واحدٍ ، ولم يتغيّر مجرى فكره الشعريّ الدفّاق بقيم العروبة الإنسانيّة الأصيلة والذاهضة متفائلاً أنّ لأمتّه الدُّنيا حتماً ، مُستبشراً بأنّها ستمدُّ له ولن غنّى لجراحهم ظلال الأمن والسكينة .

وفي مقطعٍ شعريٍّ آخر بعنوان (الحقيقة) يدخل الشاعر سليمان العيسى إلى نصّه من بيتٍ شهيرٍ لابن الفارض وهو :

مَا بَيْنَ مُعْتَرِكِ الْأَحْدَاقِ وَالْمُهْجِجِ أَنَا الْقَتِيلُ بِلَا إِثْمٍ وَلَا حَرَجٍ^(١)

ويخاطب سليمان العيسى ابن الفارض الشاعر المتصوف ، ويلتمس منه أن يستمر في نومه الخفيف عن واقعه الأثيم لتحمله أجنحة الرؤى بعيداً عن عالمٍ يشهده ولا يرضى عنه ، ولأن ما يحيط بابن الفارض أقوى من إرادته في التغيير والتقويم بيده ، فليس له إلا الحلمُ بإزالة ما ينكره خائفاً في موج الغيث المصطخب ، وسيله المرتفع ، ثم لا يلبثُ الشاعر سليمان العيسى أن يلتمس من ابن الفارض العودة بروحه المخلقة في آفاق التجرد عن واقعه المرير ، يلتمسُ منه أن يعود ليَجْبَهَهُ ، ويتحملَ ضُرَامَهُ ، ويعاني باستمرار ما يعاني من شدته حتى يقضي الله أمراً كان مفعولاً ، ويمسي الحلمُ حقيقةً واقعةً .

إنّ الشاعرَ سليمانَ العيسى لا يخاطبُ في الحقيقة إلا نفسه على سبيل التّجريد ، فهو يعاني أزماتٍ نفسيةً يعكسها واقعُ أمتِهِ ، فيحسُّ بوطأةِ آلامها ، فإذا سوّلت له نفسه النكوص عن مواجهة ذلك الواقع أبي الانصياع لها ، وذكرها بتوأمها الجسد ، فهما يشكلان الحقيقة التي لا مراءٍ فيها ، ويعودُ إلى وهج الأزماتِ ولفح آلامها .

والشاعرُ لا يكتفي بعكسِ وقعها في نفسه وجسده ، بل يحاولُ أن يجعل من الوهج والرمضاءِ ظلالاً حاملةً بنسيم التفاؤلِ والأملِ بميلادِ مستقبلٍ عربيٍّ زاهرٍ ينهض من أنقاضِ واقعنا المأساوي المعذبِ .

والشاعر العيسى الذي وقف حياته لأمتِهِ وحضارتها ومستقبلها ، مازالَ يحلمُ ، ويصرُّ على استمرارِ الحلمِ العربيِّ محوراً لحياته وشعره^(٢) .

١ - البيت في ديوان ابن الفارض ص ٤ .

٢ - أحلام شجرة التوت ص ٣٥ .

"أنا أعتزُّ بشيءٍ واحدٍ، هوَ أحلامي التي كانت وراءَ كلِّ كلمةٍ قلتها في حياتي، ولا أرى لحياتي معنيَ دون حلمٍ، وقد تنسف أصابعنا، وتحترقُ أحلامنا، ولكنَّ الحياةَ لا بدَّ أن تستمرَّ، ولا بدَّ أن نغلاها بشيءٍ يسوغُ وجودها، ويعطيها معنيَ. وهل هناك شيءٌ يحركنا، ويحمل العزاءَ إلينا، في أمرٍ الهزائم، وأقسى الإنكساراتِ مثل الحلمِ !!!".

الإنجيل :

شكَّلَ المعتقدُ المسيحي ملهماً ثراً للكثير من الشعراء الذين استخدموا رموزه ودلالاته خدمةً للأداء الفني، فاستحضروا على سبيل المثال سيرة المسيح - عليه السلام - بمعاناته وألمه، تعبيراً عن مشاعرِ الغربةِ والألمِ والعذابِ في جحيمِ الواقعِ المأساوي .

هذا هو الشاعرُ بدر شاكر السياب وهو يحملُ همومَ واقعِ أمتهِ ومجتمعهِ، ويتحمَّلُ من أجل ذلك العذابَ والألمَ، يتوحدُ بعذابه مع صورةِ المسيح عليه السلام على صليبهِ والأشواكِ فوقَ جنبه - على خشبِ المعتقدِ المسيحي - فإذا بإحساس الشاعر بالألم يزداد شدةً وحدةً لأنه لم يجد من يشاطره آلام حملِ صليبهِ أو من يذودُ كواسر الطَّير عن جراحه، أو يزيلُ الأشواكَ عن رأسه ليضعَ مكانها نباتَ الغار الطيبِ الرائحةِ، الدائمِ الاخضرار: ^(١)

مَنْ الَّذِي يَحْمِلُ عِبَاءَ الصَّلِيبِ ؟

مَنْ يَنْزِلُ الْمَصْلُوبُ عَنْ لَوْحِهِ ؟

مَنْ طَرَدَ الْعَقِبَانَ عَنْ جُرحِهِ ؟

مَنْ يَرْفَعُ الظُّلْمَاءُ عَنْ صُبحِهِ ؟

وَيُبَدِّلُ الْأَشْوَكَ بِالْغَارِ؟ ^(٢)

يشكُلُ المقطع الشعريُّ تناصّاً مع مقطعِ الكتابِ المقدسِ الذي يتحدثُ عن مأساةِ المسيح عليه السلام خلال حوارٍ بين اليهود وحاكم المدينة بيلاطس " قال لهم بيلاطس : فماذا أفعل بيسوعَ الذي يدعى المسيح ؟

قال الجميع : ليصلب، فعروُّهُ وألبسوه رداءً قرمزيّاً وضفّروا إكليلاً من شوكٍ و وضعوه على رأسه" ^(٣)

والشاعر سليمان العيسى الذي ظلَّ رافعاً لواءَ الالتزام مرفرفاً لم تهدأ حنجرته، ولم يتوانَ أو يفتر بل ظلَّ يضيف إلى ما يقوله بنبض قلبه إشراقاتِ المستقبل وإرهاصاته بكل حلمٍ

^١ - ديوان المعيد الغزيق ، ص ٦٢.

^٢ - التعبير الصحيح هو يبدل الغار بالأشواك أو يبدل بالأشواك الغار لأن الباء تدخل على المتروك قال تعالى: "اتستبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير" ، البقرة الآية (٦١)

^٣ - أنجيل متى، دار للكتاب المقدس في الشرق الأدنى، بيروت ص١٤١-١٤٢ - وينظر كتاب (بشري الخلاص - البطريركية اللاتينية - القدس ط٢

متألقٍ وطموحٍ وثابٍ وفي قصيدته الشاعر والأصوات^(١) يبين موقفه الحرّ، فهو يحافظ على قدسية الكلمة التي التزم بها يرسمُ سيرة أبطال الحرية من قومه منفعلًا بما يغسلُ بجراحه ظلمات الدُّجى، ويتحدّى بصره جلاديه وصالي إيمانه يشقُّ بذلك الظلمات المدهمة إلى ذرا الحياة والنور :

أنت يا مَنْ غَسَلْتَ قَلْبِكَ بِالضُّوِّ ء، وَتَقَيَّيْتِ بِالْعَبِيرِ بِيَأْنِكَ
أنت يا مَنْ تَقُولُ فِي سِيرَةِ الْأَبِ طَالِ شِعْرًا تَصُوبُ فِيهِ كِيَانِكَ
تَسْتَعْبِرُ النُّجُومَ، تُلْهَبُ ظَهَرَ الْ مَوْتِ، ترمي على الدُّجى أَرْجُوَانِكَ
أنت يا شاعِرَ العنَاقِيدِ يَجْرِي دَمُهَا الْمُرُّ ... صَالِبًا إِيْمَانِكَ

فمقولة المسيح عليه السلام - في كلمة الحق - تتلامح ظلالمها في قول الشاعر، يقول المسيح مبشراً بالنور التام الذي سيغمُرُ الدنيا ولن تدركهُ الظُّلمات^(٢) "في البدء كان الكلمة، والكلمة كان لدى الله والكلمة، كان في البدء لدى الله، به كان كلُّ شيءٍ وبدونه ما كان شيءٌ مما كان، فيه كانت الحياة والحياة نورُ الناس، والنورُ يشرقُ في الظُّلمات ولم تدركهُ الظُّلمات "

والشاعر يجسّدُ في البيت الأخير قِمةَ الالتزام، ويرسمُ أوضح تناصٍّ مع قول المسيح الذي يُؤثّرُ المعذّبين على نفسه، فهو يسقيهم دمه المسفوح ويعاني من أجلهم عذاب الصُّلب: "هذا دمي، دمُ العهدِ يراقُ من أجلِ جماعةِ الناس".^(٣)

لقد جعل الشاعرُ حياةَ الشعبِ والأمةِ مصدرَ إلهامه، يستوحى هذه الحياة لشعره فتأتيه منها صورُ الظلمِ والاستغلال، ولا يجد أوقع وأشدَّ تأثيراً في النَّفسِ لرسمِ حقيقةِ هذه الصور من صورةِ الصُّلب: ^(٤)

سَلِ الظُّهُورَ الَّتِي بَاتَتْ يُهَشِّمُهَا سَوِّطُ النَّضَالِ، وَسَلِ أَعْغَالَ آمِرِهِ
إِنَّا لَنَغْرَسُ فِي صَحْرَاءِ أُمَّتِنَا عوداً، لِنُصَلِّبَ يَوْماً فَوْقَ زَاهِرِهِ
وَتَعْتَرِضُ سَبِيلَ الشَّاعِرِ عَقَبَاتٌ لَا تُوهِنُ فِيهِ عَزِيمَةُ النَّضَالِ، وَهَا هُوَ يَنْقُلُ إِلَيْنَا وَهُوَ عَلَى
دربِ النَّضَالِ الأصواتِ الَّتِي تَحَاوِلُ أَنْ تُشْبِهُهُ عَنْ مَبْدَأِهِ: ^(٥)

هَيْكَلٌ أَنْتَ، وَفِي غَابِكَ صَوِّخُ
عَوْسَجُ الْأَمْجَادِ

١- الأعمال الكاملة، مج ١ ص-٥٨٠

٢- بشرى الخلاص ص-٥٩

٣- بشرى الخلاص ص-٤٠٩

٤- الأعمال الكاملة مج ٢ ص ٥٥٦

٥- الأعمال الكاملة مج ٢ ص-٥٨٤ و ص-٥٨٥

طُرِّ عَلَى الظَّنِّ، عَلَى الأوهامِ، واسْتَبَحْ

وَالسَّرَابُ الزَّادُ

حُلْمُكَ الأَكْبَرُ نَوَارٌ تَفْتَحُ

دُونَمَا أوراَدُ

حُلْمُكَ الأَكْبَرُ مصلوبٌ تَرْتَحُ

فِي يَدَيَّ جَلَادُ

هَيْكَلٌ أَنْتَ، تَمُدُّ الطَّرْفَ، تَطْمَحُ

السَّرَابُ الزَّادُ

لكنَّ الشَّاعِرَ لم يَهْنُ ولم يَجْزُنْ لما أَصَابَهُ، بل جعلَ الحَلْمَ الأَكْبَرَ، وَقَدْرَةَ الشَّعْبِ خَيْرَ زادٍ لِيَتَمَرَّدَ عَلَى مِحْنَةِ الصَّلْبِ وَيَتَعَالَى فَوْقَهَا: (١)

رَحَلْنَا، رَحَلْنَا جَائِعِينَ ... وزادنا ولو صلبيت أحلامنا... زادنا الشعبُ

ويؤكد تارة أخرى قيمة الثبات على معتقده راضياً مرضياً مع رفاق النضال الذين حملوا صليب العذاب ومضوا صادقين هازئين بالظلام الشديد: (٢)

وهلنا صليبتنا ... ما ركعنا ما لوينا... أن قهقهة الديجورُ

ويوسع الشاعرُ دائرةَ إحساسه بالآلامِ المعذبينَ في الأرضِ فيشاطرهم حملَ جحيمِ بؤسهم: (٣)

لَسْتُ وَخَدِي صِيحَّةَ القَهْرِ عَلَى هَذَا الأديمِ

ويُكَبِّرُ شموخَ المناضلين الصامدين في وجوه أعداءِ أمتهم انتزاعاً لحرّيتها مثنياً على تعاليهم فوق آلامهم ... هذا التعالي الذي يغيظُ الأعداءَ، متوسِّماً فيه بزوغ فجر الخلاص، ويشعر أن الدماءَ التي تراق على صليب الآلام إنما هي دماؤه... وإنما هي التي تعلن ميلاداً جديداً لأمة العرب ... هذا ما قاله مخاطباً الشخصيةَ المسيحيةَ المرموقةَ المطران (هيلاريون كيجي) الذي تحدّى الصَّهَّابِنةَ من خلف قضبان زنزانته، وينذرهم يومَ الحساب القريب، ملتماً منه أن يكون بشموخه ماضياً كسيف نبيٍّ، فهذا سيف الحق: (٤)

شفتيك... فاسئله حُسام نبي

ليُضِيءَ آخِرَ ظُلْمَةِ الحَقَبِ

ليقول... هذي أمة العرب

يا فارسي... يومَ الحسابِ على

اضرب... صليبك قادمٌ بدمي

اضرب... صليبك قادمٌ بدمي

١ - الأعمال الكاملة مج ٣ ص ٢٠٨ -

٢ - الأعمال الكاملة مج ٣ ص ٢١٤ -

٣ - الأعمال الكاملة مج ٢ ص ٦١٢ -

٤ - الأعمال الكاملة مج ٣ ص ٢٠٢ -

وفي غمرة الصراع والآلام يستلهم الشاعر حياة أمته استلهاماً أعمق وأوسع، فيجدها تنهضُ كنهوضِ المسيح من الآلام والدماء: (١)

حديثُ الفجر... يادرباً رضينا عليه دَمَ البشارة والضبابا
صليبي كُلِّ ميراثي وآتِ أنا العربيُّ عاصفةً وغابا

لقد ألح الشاعرُ سليمانَ العيسى على فكرةِ الصَّلبِ وآلامِ الصَّلبِ، وأسرفَ في ذلك، (٢) وما نحسبُ ذلك إلا متولِّداً عن جحيمِ المأساةِ التي تُضيقُ الحنَّاقَ على أُمَّتهِ، ويُحسُّ بها الشاعِرُ إحساساً صادقاً عميقاً، كما أن ذلك يتولَّد عن وطأة الألم والعذاب الذي يسعُ مشاعره، ويفيض عنها مستحياً لآلام الإنسان المظلوم في كلِّ أرضٍ. كما أن ورود لفظة الهيكل مرتين في نصٍّ واحد تحمل تناصاً ذا أبعاد شتى مع اللفظة الإنجيلية في الكتاب المقدس.

وبعد ... فقد أتاحت لنا قراءة بعضٍ من نصوص الشاعر سليمان العيسى المستندة إلى الموروث الديني التعرف إلى أنماط التَّنَاصِ في قصيدته وبنياتها ومظاهرها، ولنخرج بما استنتجناه:

١- كانت الرؤية الشعرية المهيمنة تنبثقُ من القرآن الكريم أولاً، ولا عجب في ذلك لأنه نشأ في جنَّاته، واستروحَ ظلالَ آياته التي لا تنحسرُ، ففي القرآن الكريم مظهرٌ غريبٌ لإعجازه المستقرُّ ألا وهو أسلوبه، فهو نمطٌ فريدٌ في البلاغة والرَّوعة وإشراق البيان، وجمالِ الديباجة.

٢- وكان الطَّابعُ القرآنيُّ ظاهراً في ألفاظِ الشاعِرِ، وتراكيبه وأخيلته وصوره .

٣- ويأتي الحديثُ الشريفُ في المقام الثاني من مصادر التَّنَاصِ مع المورث الديني ثم الإنجيل.

٤- برز التضمينُ والاقْتِباسُ نمطين تعاملَ معهما الشاعرُ تناصاً واستلهاماً.

٥- كان الشاعر في كلِّ موضعٍ يستلهم فيه النَّصَّ الديني بآياته، وتراكيبه، وألفاظه يسوقُ استلهاماته ليتجاوز بها دلالاتها الأصلية، ويحملها دلالاتٍ جديدة تؤهلُّها للالتحام بمحور القصيدة التحاماً لا ينفصل عن سياقها، مانحاً التعبير المعاصر عن القيم والمبادئ وما يتمثل فيها من حقٍّ وخيرٍ شكلاً جمالياً، ومحتوىً انفعالياً جديداً .

إن النَّصوصَ الدينية التي اتكأ عليها الشاعرُ سليمان العيسى، واستجابَ لتحضيرها اللغوي، والتركيبي واللفظي، تركزت مواقعها في بني النَّصوص لتصبح بؤرة مولدة على المستوى الفني .. إن هذه النَّصوص يستثمر الشاعر تراكيبها وألفاظها ومعانيها التراثية

١ - نفسه ص ١٨٨ ---

٢ - تنظر أعمال الشاعر الكاملة مج ٣ ص ٣٣ و ٦٧ و ١٦٨ و ١٨٥ و ٢٠٣ و ٤٨٥ و ٥٦٢ و ٥٦٣ و ٥٦٨ و ٦١٨ و ٦٢٧ ---

منطلقاً منها إلى أفقٍ إيمانيٍّ جديدٍ، فاقْتباسُ النَّصوصِ الدينية يهذب أخلاق الشاعر، ويطلقُ نفسه من رِبْقَةِ قيودها المادِّية، فتعالى على الشهواتِ، ولا تبالي بالمنافع الخاصة ولا تأبه بالمضارِّ فيسعى الإنسان الشاعرُ إلى تحقيق إنسانية الإنسان المظلوم حيثما كان ضمن قوانين الحق العامة وسُننِ الخير الشاملة .

وبما أن كلَّ ما في الإنسان من خيرٍ ونبلٍ، وتضحيةٍ، وإيثاريٍّ، وإنكارٍ للذات مستمدٌّ من إيمانه بالله، وهذه حقيقة ثابتةٌ مستمدَّةٌ تأييدها من التجربة الإنسانية العامة، ففي كل دولةٍ، وفي كلِّ عصرٍ أناسٌ تفجَّرت مشاعرهم النبيلة من ذلك الإيمان فوقفوا حياتهم لصالح أمتهم وحرّيتها وسعادتها. لأجل هذا وجَّه الشاعر سليمان العيسى ما يخترنه صدره من نصوصٍ دينيةٍ وجهةً فنيةً ليخاطب في أبناء أمته لعلَّ أعماق نفوسهم تستجيب لتلك الأصداء الروحانية، فتستشعر رهبة التَّاريخ، وجلالَ الماضي، فتتجاوز حواجز التفرقة، وتتخذ من سيرِ المهادين المهتدين السابقين على دروب الحق والحرية أسوةً حسنةً، فتنتقلُ قلباً واحداً، ويداً واحدةً إلى أسنى المبادئ وأنبُل الغايات ترسمُ السبيلَ - وقد وضَّح لها وجهُ الحق - لانتصارِ خيرِ أمةٍ أخرجت للناسِ في شتى الميادين .

التَّناسُّ والأدب:

ليس من المستغربِ أن تكونَ ينبعُ أدبنا القديمٍ منهلاً عذباً يجذُّ شعراؤنا المعاصرونَ لذَّةً في ورودها وارتشاف صفائها أو الاعترافِ من تدفُّقها الذي لا ينضبُ، ولا يتوقفُ جريانه . وأشهى الموارد الشعرُ لأنَّ النَّفسَ أشدُّ ميلاً إلى هذا الماء الزُّلالِ والسَّحرِ الحلالِ . ومن مسلماتِ الأمورِ أن تستطيبَ نفوسُ شعرائنا المعاصرينَ الشعرَ بضروبه فهم على الغالب يجدون في تجارب السابقين الشعريةِ ومعاناتهم صدىً لتجاربهم ومعاناتهم هم أو بعضَ صدىٍ، فتنساب الأصداء الماضية وتداخل في الأصداء الشعرية المعاصرة، فالضمير العربي متوارثٌ بقدسيَّةٍ عبر الأجيالِ، وتجاربُ الإنسان العربي واحدةٌ لا تنفصم عُراها . لقد تمثلت هذه الظاهرةُ في الشعرِ القديمِ "على نطاقٍ ضيقٍ، حينَ كان بعض الشعراء أحياناً يضمَّنُ قصيدتهُ بيتاً أو أكثر من قصيدة شاعرٍ آخر، وكان الملحوظ فيه أنه دليلٌ على (ظرف الإشارة) و(حُسن الإلتفات) وما هو من هذا القبيل"^(١) وإشارةً إلى استمرار صوت الماضين في قصائد المعاصرين يشكل الدكتور عزُّ الدين في أذهاننا صيغة هذا الاستمرار ودوافعها: "فالشاعر المعاصر الذي استقرَّ في وعيه أنه ثمرة الماضي كله، بكل حضاراته، وأنه صوت وسط آلاف الأصوات التي لا بد أن يحدث بين بعضها وبعضها تآلف وتجاوب

^١ - الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، الدكتور عزُّ الدين اسماعيل، منشورات جامعة البعث، د.ت، ص. ٣١٠ -

هذا الشاعر قد وجد في أصوات الآخرين تأكيداً لصوته من جهة، وتأكيداً لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى وهو يضمن شعره كلاماً لآخرين بنصه فإنه يدلُّ بذلك على التفاعل الأكيد بين أجزاء التاريخ الروحي والفكري للإنسان".^(١) ومن الشعراء الذين أبدوا هذه المقولة الناصعة على سبيل المثال، الشاعر أمل دنقل الذي فاض نتاجه الشعري بتداخلاتٍ نصويةٍ كثيرةٍ مع الشعر العربي القديم، ومع نماذج يمكن إسقاطها على الواقع المعاصر ففي قصيدته " من مذكرات المتنبي "^(٢) يمزج الشاعر الحاضر بالماضي لتنبثق من ذلك إضاءاتٌ نفسيةٌ في ذاكرة المتلقي إذ يلمح فيها الرمز واضحاً إلى ما طرأ من أحداث في مصرَ بعد رحلة القدس المشؤومة، والتضمين الذي تعمده أمل دنقل ناجمٌ عن محاولة التنفيس عما يعتل في صدره من الغيظ والغضب:

" عيدٌ بأَيَّةِ حالٍ عُذتَ يا عبيدُ ؟
 بما مَضَى ؟ أم لأرضي فيك قويدُ ؟
 " نَامَتِ نَوَاطِرُ مِصر " عَنْ عَسَاكِرِهَا
 وَحَارِبَتِ بَدَلًا مِنْهَا الْأَنَاشِيدُ !
 نَادَيْتُ : يَا نَيْلُ هَلْ تَجْرِي المِياهُ دَمًا
 لِكِي نَفِيسَ ، وَيَصْنَحُو الْأَهْلُ أَنْ نُوذُوا
 " عيدٌ بأَيَّةِ حالٍ عُذتَ يا عبيدُ ؟ "

سليمان العيسى والشعر القديم :

يتحدث الشاعرُ سليمان العيسى عن حضورِ التراث الشعري في نتاجه الإبداعي، بوصفه شاعراً قومياً معبراً عن آمال وآلام أمته العربية، واستطاع أن يستلهم أصالة الإبداع الأدبي من تجربة عربية أصيلة، على الرغم من تنوع مشاربه ومؤثراته إذ يقول :

" ومررتُ في تجرّبي الشعريّة من الكلاسيكيّة، إلى الرومانسيّة، إلى الرمزيّة فالواقعيّة الجديدة، ولكنني لم أتأثر بواحدةٍ من هذه المدارس كما تأثرتُ بالواقعيّة الشعريّة الجديدة، ومع هذا ... فقد بقيت تجرّبي الشعريّة تجربةً عربيّةً تضربُ بجزورها في أعماق الصحراء "^(٣)

١ - نفسه ص ٣١١ -

٢ - الأعمال الكاملة ص ١٤٧

٣ - أوراق من حياتي ص ١١٠

ولقد استطاع الشاعر العيسى وبقدرة عالية أن يتناصاً مع الموروث الشعري في كثيرٍ من نصوصه الشعرية محوراً ما أخذه تناصاً ليعبر عن هموم الناس وأتراحهم، ويحمل إليهم أفراحهم ويزف إليهم على أجنحة كلماته الصادقة بشائر مطامحهم وأحلامهم .

ها هو يذكر أسماء شعراء عاش طفولته مع أشعارهم، وانطبعت آثارهم بذاكرته ومازالت ترافقه: " ما أجمل أن ألتقي ذكرياتي القديمة، أن أشاهدها عياناً، أن أحسها تتحرك أمامي الآن! أمرؤ القيس، عنتره، طرفه، النابغة، زهير... كلهم يعيشون معي الآن، لا بد أن يكونوا جميعاً قد مروا هنا، وتحركوا هنا وغنوا أجمل أشعارهم هنا" (١)

إن هذا الشاعر العربي الذي حمل الحاضر همماً مقلقاً يعطي الفكر القومي الحظّ الأوفر من نتاجه الشعري، ويتعلق بالماضي العربي الزاهر بكل غناه بالإبداع والانطلاق في سبل الشعر وآفاقه، وذلك خلال حوارات مع رموزه باناً إليها همّة وحزنه وقلقه على واقع أمته ومستقبلها .

ففي مناجاته لامرئ القيس يحس أنه يجمعه و"الملك الضليل" أكثر من جامع، فكلاهما شاعرٌ يعاني الغربة ومشقة البحث عن الملك والمجد الضائع، لكنّ الدافع عند امرئ القيس فردي، ولقد أضلته نفسه السبيل إذ استعان بملك الروم على قومه، ولم يحصد سوى الوهم والفشل والضياع، فلم يكن بالتالي على مستوى الفروسية والبحث الحقيقي عن مجد قومه. وأما سليمان العيسى فإنه يبحث عن المجد العربي معبراً عن ألمه لضياع ذلك المجد، محتملاً وهج نار الكلمة الصادقة، ويحترق بلهيبها حتى يكاد يأخذه اليأس والقنوط: (٢)

لستُ غريباً

إني منك، وأنت

برغم الفزع، القهر، الغربة، مني، مني أنت

لكن ... قل لي ...

أين يُخيّم في هذي الصّحراء البكر،

وأين مَحطُّ رحالك أنت ؟

يا هذا " الوَلِيّ الضَّلِيلُ " التَّارِكُ كُلَّ مَتَاعِ الأَرْضِ

خلفك ... كلُّ حُطَامِ الأَرْضِ

تبحث عن قافية، عن نَجْم،

تلهثُ كي تَقْتَصِمَهُ الأَرْضُ

١ - أحلام شجرة التوت ص ٢١

٢ - شمالات ٢ ص ١٤٦ و ١٤٧ و ١٤٨

لا تسألني

"دائرة جلدجل " عند تخوم اللدة مُخَيِّمٌ
منذ سنينَ عَدَارِي الحَيِّ يُقِمَنَّ هُنَاكَ
يَغزِلَنَّ الزَّمَنَ العَرَبِيَّ عِبَاءَاتٍ لِلْيَتَمِّ هُنَاكَ
لا تسألني

أرضي، أرضك، أرضُ الغَزَلِ، الحُبِّ مُخَيِّمٌ
كلُّ الغُدْرَانِ الشَّعْرِيَّةِ جَفَّتْ
كلُّ الأَحْلَامِ الوردِيَّةِ جَفَّتْ

ويلومُ الشَّاعِرُ المعاصرُ الشاعِرَ القديمَ الذي لم يعد العدة لإقامة الملك، بل انصرفَ إلى
اللهوِ والغزلِ، ثم إلى إشعالِ الفتنِ بين الأهلِ، ويتمنَّى الشاعِرُ سليمانَ العيسى لو كان
امرؤ القيسِ على غير الصورةِ التي وصلتنا عنه: (١)

المُلْكُ بَيْنَ يَدَيْكَ : " مُشَجَّرِدِ
قَيْدِ الأَوَابِدِ " ... يَقْنَصُ الزَّمَنَا
وقصيدةٌ سكرى....

تزودُ بها

شَرَفَ الجَزِيرَةَ تَسْكُبُ الفِتْنَا
إِذَا تُرِيدُكَ طَائِرًا عَمَلِقَتُ
بِالنَّجْمِ قَادِمَتَاهُ.... لا وَثْنَا

وما يلبثُ الشاعِرُ سليمانَ العيسى أن يرتدَّ عن حدةِ غضبه، ويفتحَ بابَ الأملِ، فلم يفتك
به نابُ اليأسِ، ويعلو صدى نشيدهِ أملاً أخضرَ في فضاءِ الواقعِ المريرِ فاضحاً عُرا العلاقةِ
بينه وبين امرئ القيسِ إلا إذا استجابَ الملكُ الضليلُ لرغبةِ الشاعِرِ سليمانَ العيسى في
العودةِ عن غيهِ وعاد إلى بني قومه ليعتِ بشعره الشررَ في الأرضِ العربيةِ: (٢)

هل تعرفُني لو ألقيتُ بحميتك الزرقاءِ ركابي ؟

هذا صوتي قُلْتَ
وها أنذا أتجسّدُ
أُبْعَثُ حَيًّا فِي بَيْتَيْنِ

١ - ثمالات ج ٢ ص ١٤٩

٢ - ثمالات ج ١ ص ٤٢٠

صوتي صَوْتُكَ ...

لَمَّا أُدْحِرَ ...

صارِعَ نَابِ المَوْتِ رَبَّاي

لو أنشدتُكَ مَما قُلِمَتَ بِفاطمة بيتين

عندئذٍ يعتنقُ الأُمسُ رَمادَ الحُلُمِ،

رَمادَ الحاضِرِ

تبعثني شراراً في الرَّمْلِ،

ويُدْخِلُ بابَ الخِيمَةِ شاعِرُ

عندئذٍ لنْ أُنحِثَ عَنكَ

إذن فالشاعرُ سليمان العيسى يريد من شاعر الملك أن يسهم في إرادته، وأن يشعله ناراً حاميةً تحرق الأرضَ العربية، وتحيلُ رمادها مروجاً نضرة، فيطمئن قلبه، ويكفَّ عن البحث والطواف .

وكان الشاعرُ العيسى يحسن الظن بامرئ القيس حين ينطقه بما تهوى النفسُ العربية وبما تأمله، فيأتي الصوت من أعماق التاريخ حاملاً وضاعة الأمل، ويبشرُ سليمان العيسى بأن هذه الأمة لن تزلزلها الحدَثان، ولن تمحوها من قلوب أبنائها النوازل، فيقولُ له وهو يجاوره، ويحذّره بل ويحذّرنا من التماذي ضرباً في فياني الضياع، ملتمساً منا أن نتخذَ مما أصابه عيرةً، وكيف لا يسدي إلينا التصحح ولا يمحضنا الودَّ وهو منا، ونحن منه، فالجدورُ واحدةٌ ؟

عودوا إلى صَهَوَاتِ مُنْجَردي⁽¹⁾

هاتوا صَهِيلَ التَّخْوَةِ الأولى

أنا في دَمائِكُمْ

لَا تَسَلُّوا

عني أنا التاريخُ مَسْئَلوا

أنا لم أكنُ كَلِمَةً وقافيةً

إني غريقُ الرَّمْلِ مقتولا

لي حصّةٌ في كلِّ حَشْرَجَةٍ

مِنكُمْ، وليلي لِيْلِكُمْ طولا

١- ثمالات ج ٢ ص ١٥٠ - ١٥١ .

يا هذه الصَّحراءُ ... يا حُلُمي !

أناى وفيك أظلُّ مغلولاً

ويحملنا وزر تضييع مجدنا التَّليدِ بانكفائنا عن صهيل النخوةِ الأولى التي ملأت أسماع الدنيا، وزحمت آفاق الأرض: (١)

مُنذ انكفائكم في جُحورِكُم

فَرسُ الجنونِ

بزَهْوِه اغتيلاً

إن صوت امرئ القيس ما هو إلا صدى لما في أعماق سليمان العيسى الذي استغل الحوار بينه وبين امرئ القيس لتحريك الهمم لتنهض من الحاضر الكئيب والعودة إلى الماضي الكريم النبيل من خلال التذكير به .

هذا الحاضر الدامي بالمآسي والمشخن بالجراح يرسمه سليمان العيسى في علاقة تناصية مع صاحب الصوتِ الداعي إلى السلم في غمرة الصراعِ القبلي، ورجلِ السعي إلى الصلح والوثام بين الأخوة، والإشادة بمن أصلحاً بين عيسٍ وذبيانٍ بعد حرب داحسٍ والغبراء ...

إن الشاعرَ العيسى يسقطُ مأساةَ عيسٍ وذبيانٍ على الواقعِ العربيِّ باثناً إلى شاعرِ السلام ما يجده من هذا الحاضر الحافلِ بالجراح، المصدعِ بالمآسي، ولن تجدي الكلمة فيه لأنها لم تلقَ أذناً مصغيةً في اشتجارِ الرماح (٢)

عيسٌ وذبيانُ

ما زالت رماحُهُما

في الحَيِّ ... فوقَ صدورِ الأهلِ تشتَجِرُ

أغمداً يَراعِكُ

لا تُجدي مُعلِّمةً

فينا... ولا صرَّخةً تكلي ولا خَبَرُ

إني لأرقبُ خلفَ الغيبِ مُعجزةً

ولم أزلُ حُلُمًا في الدَّربِ ينكسرُ

وتارةً أخرى ينهضُ سليمان العيسى من هوةِ اليأسِ متقمصاً شخصيةً شاعرِ السلمِ مستبشراً متفائلاً بيزوغ الصَّباحِ، وقدمِ التاريخِ العربيِّ من كثافةِ رماحِ الخلافِ التي اشتدَّت اشتجارها: (٣)

١ - ثمالات ج ٢ ص ١٥٠

٢ - ثمالات ج ٢ ص ٥٢

٣ - ثمالات ج ٢ ص ١٥٤

المعجزة

لا بُدَّ أن تأتي يا بُني

الحيُّ أقوى...

كُلُّ ما تسمعون

شيءٌ طبيعيٌّ... وما تشهدون

الحيُّ أقوى...

والرماحُ التي

تفتلكُ فيه ظُلْمَةٌ عابرة

لا بُدَّ منها... ظُلْمَةٌ عابرة

مَرَّتْ بنا...

مَرَّتْ بِكُمْ يا بني

لا تُغلقوا النافذةَ الشاعِرة

جذورنا أقوى...

وهذي الرياحُ

لا بُدَّ منها لبزوغ الصِّباح

لا تُغلقوا تاريخكم

إتني أُلحُّهُ بينَ اشتجارِ الرِّماحِ

ويأخذُ الشاعرُ سليمان العيسى صيحةً عربيةً تناصلاً، وقد أطلقَ تلكَ الصَّيحةَ في قومه شاعرُ التَّفيرِ العربيِّ لقيطُ بنِ يَعمُرَ، وكان كاتباً عند كسرى فأمره أن يكتبَ إلى قومه يدعُوهم للاجتماع في مكانٍ واحدٍ، وفي نيَّته أن يفاجئهم فيبيدهم لأنهم أوقعوا فيه الهزيمة، ولكنَّ الدَّمِ العربيَّ يصرخُ في عروق لقيط بن يَعمُرَ فينسى منصبه ومكانته، ويتوجه بقلبه إلى قومه، ويصيحُ بهم أن يأخذوا الأُهبَةَ للقاء كسرى حتى لا يفاجئهم على غرةٍ بعد أن جرَّعوه مرارةَ الهزيمةِ في موقعةٍ أعدَّ لها كِسرى العدةَ قربَ الفراتِ، وقد جاء في أبيات لقيط ما يأتي: ^(١)

أبلى إباداً وخلل في سراتهم	أني أرى الرأى إن لم أعص قد نصعا
ما لي أراكم نياماً في بلهنية	وقد ترون شهاب الموت قد سطعا
صونوا جياذكم، واجلوا سيوفكم	وجددوا للقسي السبل والشراعاً

^١ - ديوان لقيط بن يعمر، ص ٤٤، وانظر القصيدة في الكامل للمبرد، تحقيق محمد دالي ص ١٣٥٠

يا قومُ لا تأمَنوا إن كنتمُ غُيُراً
 على نساءِكم كسرى وما جمعا
 هو الفداء الذي يَجْتَثُ أصلَكمُ
 فَمَنْ رأى مثلَ ذا رأياً ومَنْ سَمِعَها
 فالشاعرُ يأخذُ على قومهِ غفلتَهُمَ عما يحاكُّ لهم، وانصرافَهُمَ إلى رخاءِ العيشِ، وقد ظهرت
 نذرُ الحربِ جليَّةً فعليهِمَ أن يَعدُّوا ما استطاعوا من قوَّةٍ للقاءِ عدوِّهم، وأن يأخذوا جانبَ
 الحيلةِ والحذرِ لأن عدوِّهم هو الموت الذي يبيدُهُمَ ويستأصلُهُمَ، وكان نصيبُ الشاعرِ أن
 قتله كسرى.

والشاعر سليمان العيسى يجددُ تلك الصيحةَ في قومهِ رامزاً لعدوِّهم بكسرى متقمِّصاً
 شخصيَّةً لقيطٍ حين يخاطبه: ^(١)

أيقظُ قصيدتكَ التي فَجَّرَها
 يوماً برُوقاً في القبيلةِ تُنذرُ
 واصفَعُ بها طولَ الرِّمالِ وعروضها
 فالَموتُ فوقَ بني أبيك مُدمَّرُ
 أنا مِنكَ قافيةٌ وأشهدُ أنا
 نُطوي على الثُّكلِ القديمِ و تُنشرُ
 أيقظُ نَفيرَكَ
 علَّه يَجتاحُنَا
 ولعلَّ يابِسَةَ الغمامِ تُمطرُ
 قُمْ مَرَقِ الكَلِماتِ
 وانثُرْها على
 دَمِكَ المُرَاقِ ... لعلَّنا بِكَ نَعثُرُ

ينفتحُ النصُّ الشعري الداعي إلى القوميةِ والتَّطلُّعِ إلى الحرِّيَّةِ، وأخذ الحذرِ من كلِّ عدوِّ،
 كما يُلحَظُ التلاقي في الرؤيَّةِ والموقفِ ويولدها أن العربَ أمةٌ واحدةٌ وعدوُّهم واحدٌ،
 كما يُلحَظُ التَّنَاصُّ من خلال اقتباسِ المعنى من نصِّ لقيطٍ .
 وبطلُّ شاعرُ العروبةِ والقوميَّةِ يتابعُ شكواه من الهاويةِ التي تهددُ بابتلاعِ أنباءِ قومهِ إلى
 أن يتوقَّفَ عندَ " حوَلَة " التي يرمزُ بها إلى الصحراءِ العربيَّةِ، والتاريخِ العربي ...
 إنَّه يستنطقها فتحيبه بما يفتحُ أمامه آفاقَ الأملِ: ^(٢)

١- شمالات، ج ٢، ص ١٨٥

٢- شمالات، ج ٢، ص ١٦٢

" لِمَ تَزْرَعُونَ الْأَفْقَ مِنْ حَوْلِي

غماماً أو ضباباً ؟

لِمَ تَمْلَأُونَ ضِفَافَ غِدْرَانِي سَرَاباً

لَمْ تَنْدُبُونَ وَ تَصْرَخُونَ

لَمْ تَيَأْسُونَ، وَعَنْ طُلُوبِي

عَنْ رِمَادِي تَبْحَثُونَ ؟

أنا ما أزالُ أنضُرُ الصَّحراءَ والدُّنيا شَباباً "

وبعد أن يستنهضَ الشَّاعرُ قومه من هوةِ اليأسِ، يسألُ خولةَ عن إمكانيةِ تحقُّقِ حُلْمِ الأمةِ العربيَّةِ المعاصرةِ بلقائها أي بلقاءِ الأجدادِ التليدةِ وتجدها فتطمئنهُ صبيَّةُ (بَرَقَةَ ثَهْمَد) أها مع أحفادها العربِ، ولم تغب عنهم بسمرتها المتجددة على القرون: (١)

أنا بينكمُ أهَبُ الغِنَاءِ

وليسَ تُخطئني العِيونُ

إني أجدُّ كلَّ يومٍ سُمُرِي فوقَ الطُّلُلِ

أنا لم أزلُ

أنا لم أزلُ

أنا لم أزلُ

ولا يخفى ما يوحي به تكرارُ عبارةِ " أنا لم أزل " من تأكيدٍ على حالةِ الحلمِ الذي يكحلُّ أجفانَ الشَّاعرِ بتجدُّدِ الحياةِ في جسدِ أمته الواهنِ وانطلاقها بعافيةٍ واقتدارٍ على دروبِ المجدِ وإلى أن يرثَ اللهُ الأرضَ ومن عليها .

سليمان العيسى والشَّعر الحديث :

لم تنحصر قدرةُ الشَّاعرِ سليمان العيسى على استحضارِ النصوصِ الشعريَّةِ القديمةِ التي تتواءمُ وتجربتهُ الشعريَّةِ التي صبغتها نزعَةُ التمردِ الثوريِّ على واقعنا المأساويِّ، المثقلِ بالهمومِ والتطلُّعاتِ إلى غدٍ أنقى، بل أظهرَ مقدرتهُ على التعاملِ تناصاً مع نصوصِ شعريَّةِ حديثةٍ طبعها بطابعه الخاصِّ، وعكس من خلالها فكرهُ النقيِّ الذي يتَّسمُ بدلالاتٍ تتناحُ من أشواقِ النضالِ العربيِّ الحرِّ إلى معانقةِ التاريخِ المجدِّ .

ومن الشُّعراءِ الذين أخذ عنهم العيسى تناصاً أمير الشعراء أحمد شوقي إذ أخذ مطلعَ قصيدةٍ وهو (٢):

١ - نفسه، ص ١٦٤

٢ - الشوقيات ؛ ١٢١/١

شَيَّعْتُ أَحْلَامِي بِقَلْبِ بَاكِ وَأَمَمْتُ مِنْ طُورِ الْمِلَاحِ شِبَاكِي
وجعله بما يحمل من معانٍ شفيفةٍ تنضح بالأسى منطلقاً لسياقٍ مغايرٍ، فشوقي يقدمُ صورةً
لرجلٍ نفضَ يديه من أحلامِ الشَّبَابِ وصبواته، وسليمانَ العيسى يسقطُ على الأحلام
رؤيته العميقة، ويتمسكُ بها ولو بلغت حدود الوهم، ويضفي عليها من ألوانِ الفرح
المبهجة ليجعلها معادلاً موضوعياً لصوات النفس العربية الرّانية إلى الغد بالأمل الكبير: (١)

أودّعها؟ وأغني كنزي الوهّاج أحلامي .

لماذا؟

ما يزالُ على السّياجِ جناحُ عُصفُورٍ
ولونُ فراشةٍ
وحفيفُ عُصْنٍ يستريحُ للَمَسَةِ النورِ
أشيّعها؟

وهل لي غيرُ أغنيتي وأحلامي؟

وكدتُ أقولُ : أوهامي

أعيدُ بها الذي ذهباً

وأسقي العودَ

لستُ أطيعه حطبا

لماذا.....

والغروبُ بزَهْوِ حُمُرَتِهِ ...

أشيّعها؟

سأملأُ من رحيقِ الأرجوانِ الكأسَ

في كفي... وأجرعُها

وهذه اللحظةُ السربتُ

منَ المجهولِ نحوي ... لا أضيّعها

وأيةَ حكمةٍ سأزيدُ سفري..

إذ أضيّعها

سأدفنُ في يديها

كلّما دلفَ المساءُ يدي

١ - ثمالات ج ١ ص ٣٧ + ٢٤٠

ونقتنصُ الثمالاتِ التي لا تنتهي

ونقول :

أهلاً ... يا صباحَ غدٍ !

إن التفاؤل يضيء في نصِّ سليمان العيسى، فالأحلام كمنزٍ تتوهج أنفاسه في أعماق الشاعر، ونعلم ما توحى به صيغة المبالغة (الوهاج) ، وما توحى به صيغة الاستفهام من نفي قاطع . كما أن النصَّ محمّلٌ بالألفاظ ذوات الدلالة كأجنحة العصفير، وألوان الفراشات، وحفيف الأغصان التي تستريح للمسرات النور، وحتى لفظة (الغروب) التي تحمل دلالة الرحيل وبالتالي دلالة الحزن أزاحها الشاعر إلى دلالة تفيض بالتفاؤل .

وكان النسغ العربي القومي الذي كان يسري في عروقها يسقيها التمرد، ويزرع فيها الأمنية العظمى ويعلمها رفض الواقع، يعلمها حياة في مستقبل الأمة في غدها العظيم الذي سيزغ من طاقاتها الكامنة فيرثي سليمان العيسى الذي لم يحد عن الدروب الشاقّة للشعراء المتقاعسين، ويشفق عليهم، ويبيكهم ويدرجهم في عداد البائسين، مستوحياً ذلك من مقولة للدكتور عبد العزيز المقالح تمهيداً لقصيدة له، وأخذها سليمان العيسى ليجعلها عنواناً لقصيدة له هو " هم اختاروا"⁽¹⁾

هم اختاروا قراراتهم

ومن أولى الخطى

في الجرح هابوا الدربَ وانكفأوا

هُم شعراؤنا الموتى

ولم يَقتُلُهُم أَحَدٌ

هُمُ خَمَدُوا

بمِلءِ خِيَارِهِمُ خَمَدُوا

ثُمَّ تَدَثَّرُوا بِالصَّمْتِ

وَانطَفَأُوا

هُمُ اخْتَارُوا الْوَقُوفَ

وَخَلَّفَ أَوَّلَ صَخْرَةٍ تُدْمِي

هُمُ اخْتَبَرُوا

وَنِيكِيَهُمْ

١- ثمالات ج ١ ص ٢٢٨

فهم في البؤس إخوتنا ...

ولو لم يأتنا عن موتهم نبأ صحيح

وعبر نوافذ الأمل البائسة المحطمة عند هولاء الشعراء يظل سليمان العيسى على العهد حاملاً على منكبیه آمال العروبة وآلامها، حاملاً أمته الممزقة ويحاول أن يرسم لها الطريق، طريق البعث والخلص، من خلال ما يلتزم به متفائلاً بالعشب الذي هو رمز للخضرة، خضرة الحياة ونمائها، متفائلاً بالطفولة التي هي رمز البراءة والمستقبل النقي، متفائلاً بالحدائق التي هي رمز للجمال وبالعصافير التي هي رمز للحرية: (١)

يباعني العشب الذي في مروجنا

يباعني طفل على الشط يلعب .

تباعني عصفورة في حديقة

وأحنو على عرشي الصغير ...

وأكتب

ولا تخفي لذة الشاعر بالتزامه قضايا أمته في تعبيره: "وأحنو على عرشي الصغير... وأكتب".

لقد استحضر الشاعر العيسى بيتاً لحافظ إبراهيم الذي باع فيه أحمد شوقي أميراً للشعراء على لسان وفود الشعراء العرب، ومهد العيسى به لبيعة بعد العنوان (بيعة) (٢) وبيت حافظ إبراهيم الذي ذكره شاعرنا هو (٣):

أمير القوافي قد أتيت مباعاً وهذي وفود الشرق قد بايعت معي

وحول مسؤولية الكلمة الصادقة الملتزمة وما يلاقيه أصحابها من حرب لا هوادة فيها لإخراص ألسنتهم عن النطق بالحق وإطفاء ثوره المشع من كل حرف يضح بالإباء. يقول سليمان العيسى مستلهماً قول شاعر المقاومة محمود درويش مصوراً صمود الكلمة في وجه الجلادين الصهاينة:

وطني يعلمني حديد سلاسلي عننف النُسُورِ ورقة المتفائل

يقول تحت عنوان / الصوت والصمت / (٤)

يُريدوننا... والثاب يفري جلودنا

١- شمالات . ج ١ ص ٣٤٦

٢- نفسه، ص ٣٤٥

٣- ديوان حافظ إبراهيم؛ ١/١٢٨.

٤- شمالات ج ١ ص ٣٢٤ و ص ٣٢٥

بأن نتوقى الصَّمتَ فهو ذمِيمٌ
وَأَنْ نتخطى النَّارَ وهي تَلْفُنَا
ونزفُةَها بالصَّمتِ، فهوَ حمِيمٌ

فالمستبدون في الوطن العربي يُعادلون الصَّهَابِينَ في الظُّلمِ والطُّغيانِ، والصَّمتُ على
سعيننا الواقع، إنما يزيدُ الشاعرَ عذاباً وحميماً، لذلك ينطلقُ فوق هذا الواقع .
وإذا قُدِّرَ للكلمةِ أَنْ تكونَ ذاتَ جناحَيْنِ أخذتْ إنسانيَّةَ الإنسانِ تتحقَّقُ بمعناها
الجميلِ، عادت قناديلُ تاريخه تُضيءُ، والشاعرُ سليمانُ العيسى لا يستطيعُ أن يتصوَّراً
إنسانيةَ الإنسانِ العربيِّ بلا كلمةِ شاعرةٍ، مُحَرَّضَةٌ قَبَهُ مشاعرَ الإحساسِ بما حوله
والشاعرُ الحقُّ هو ينفُخُ الحياةَ في الكلمةِ لتمتدُّ على البيابِ خُضْرَةً، وتُحيلُهُ أوراقاً
ونعومةً، وهو هنا يتلاقى مع الشاعرِ المقالِخِ في قوله:

واستدارتْ تنفُخُ الطَّينِ تُغَنِّي

وشعاعُ الجَسَدِ الجميلِ

ورْدَةٌ ترقُصُ في حدائقِ اللَّذَّةِ

تَسْتَلْقِي

انْتَظاراً لاشتعالِ الأرجوانِ

يتلاقى معه تناصاً خلالَ قوله: ^(١)

نحنُ الَّذِينَ نَفخنا الطَّينَ أُغْنِيَةٌ .

وعتقتُ خمرها فينا العناقيدُ

لم تَشْتَعِلْ لَذَّةَ خضراءِ في جَسَدِ

إلا ومن دَمِنَا ...

فيها أبايِدُ ^(٢)

أنا وأنتِ

ونارُ الأرجوانِ على

حافاتِ أوتارنا العَطَشِي أغاريدُ ...

الشَّعْرُ ... هذا التدى العُلويُّ ...

تلمسُهُ

١ - شالات ج ١ ص ٣١ ، ص ٣٣٣ .

٢ - الأبايد : القصاد الخالدات.

صَحْرَاءُهُمْ ... فَهِيَ أوراقٌ وَأَمْلُودُ

إنَّ الشَّاعِرَ سُلَيْمَانَ العَيْسَى تَنَفَّسَ أُمَّتَهُ، وَإِنْسَانِيَّتَهُ، وَدَافَعَ مِنْ خِلَالِهَا عَن وَجُودِهِ المَهْدَّدِ، وَجَسَّدَ الصِّدْقَ كُلَّهُ تَجْسِيداً فَوْقَ كَلِمَةِ الِاتِّزَامِ المِصْطَنَعَةِ الَّتِي لَا يُحِبُّهَا لِأَنَّ الْإِنْسَانَ لَا يَلْتَزِمُ لَوْنَ عَيْنِيهِ، وَلَا تَنَفُّسَهُ الطَّبِيعِيِّ، وَلَا جِلْدَهُ الَّذِي يَعِيشُ فِيهِ، وَالْعَاقِلُ لَا يُسَمِّي هَذِهِ المَوَاقِفَ، يَقُولُ الشَّاعِرُ رَأْيَهُ هَذَا :

" لَا أَحِبُّ كَلِمَةَ مُلتَزِمٍ، وَلَا كَلِمَةَ الِاتِّزَامِ، لِأَنِّي أَرَى التَّعْبِيرَ مُصْطَنِعاً مَهْمَا أُجِيدَتْ صِيَغَتُهُ قُلْتُ أَكْثَرَ مِنْ مَرَّةٍ : إِنَّ الْإِنْسَانَ لَا يَلْتَزِمُ لَوْنَ عَيْنِيهِ، وَلَا تَنَفُّسَهُ الطَّبِيعِيِّ، وَلَا جِلْدَهُ الَّذِي يَعِيشُ بِهِ . هَذِهِ الْأَشْيَاءُ هِيَ طَبِيعَتُهُ، هِيَ وَجُودُهُ . فَلِمَاذَا تُصِرُّ عَلَيَّ أَنْ نَفْتَعِلَ لَهَا التَّسْمِيَاتِ؟" (١)

وَالشَّاعِرُ الصِّادِقُ سُلَيْمَانَ العَيْسَى الَّذِي عَاشَ العِبَارَةَ رَعِشَةً رَعِشَةً، وَكَانَتِ الكَلِمَةُ الِابْتِغَاءَ الَّذِي يَسْقِي إِبدَاعَهُ، يَتَحَدَّثُ عَن مَهْمَةِ الكَلِمَةِ وَهِيَ أَنْ تَتَحَوَّلَ إِلَى طَاقَةٍ وَفِعْلٍ " إِنَّ الكَلِمَةَ لَيْسَتْ بِمَجْرَدِ شَكْلِ لَفْظِيٍّ، يَتَأَلَّفُ مِنْ حُرُوفٍ وَإِيقَاعَاتٍ صَوْتِيَّةٍ . إِنَّهَا جِزْءٌ لَا يَتَحَزَّأُ مِنْ وَجُودِنَا، مِنْ حَقِيقَتِنَا، مِنْ سُلُوكِنَا اليَوْمِيِّ . إِذَا لَمْ تَحْمِلْ رَصيداً مِنْ هَذِهِ الحَقِيقَةِ ظَلَّتْ شَيْئاً يَدُورُ فِي الفِرَاقِ، وَلَا يَتْرَكَ أَيَّ أَثَرٍ، بِإِيجَازٍ ... الكَلِمَةُ هِيَ الْإِنْسَانُ" (٢)

لِأَجْلِ هَذَا أَضَاءَتْ الكَلِمَةُ كَالْيَقِينِ وَضُوحاً وَجَلَاءً فِي شِعْرِ سُلَيْمَانَ العَيْسَى، وَقَدْ جَعَلَ يَقِينَهُ عُنْوَاناً لِقَصِيدَةٍ هِيَ (بِيَاضُ اليَقِينِ)، وَهُوَ عُنْوَانُ لِدِيوانِ الشَّاعِرِ الدُّكْتُورِ أَمِينِ إِسْبِرٍ، وَهَذِهِ القَصِيدَةُ تُبَيِّنُ حَقِيقَةَ الكَلِمَةِ وَوَضِيفَتَهَا. (٣)

مَنْ نَحْنُ يَا شَاعِرِي ؟

لَسْنَا سِوَى وَتَرٍ

عَلَى الصُّخُورِ يَقْدُ الصَّمْتِ ... يَنْهَمِرُ

شِعْراً، وَنَثْراً، وَأَحْلَاماً مُهَشَّمَةً

وَأَلْفَ آهٍ ... عَلَى الأَغْلالِ تَنْصَهَرُ

هَذَا أَغَانِيكَ

أَتَلُوهَا وَأَحْتَرِقُ

١ - أوراق من حياتي ص ٩٧

٢ - نفسه ص ٩٩.

٣ - أحلام شجرة التوت، ص ١٤٤ .

عباءة في المهجر المرُّ أحترقُ
أنا وأنتَ
وجيلٌ من رؤى صُلِمَتْ
على التشديد، على بؤح المزاميرِ
أكفُّنا ... لم تزل تحت المساميرِ
طرية النِّزفِ
فاكتب للحريق إذا

ويتجلى تماهي التناص هنا بين الحديث والموروث فالصلب : رمز افتداء المسيح للبشرية، والمزامير: لفظه من الكتاب المقدس تشيع الأمل، والمسامير: تذكير بصلب السيد المسيح. وهو ما أتينا على أمثاله عند الحديث عن تناصه مع الإنجيل .
وبعدُ ... فتلك نماذج من التصوص الشعريّة أو أصحابها استدعاها العيسى تناصاً، ومن خلالها نستنتج ما يأتي :

- أ- التماذج والشخصيات والمواقف التي استدعاها جاهليّة على الغالب .
 - ب- كان التناص يتم عن طريق اقتباس بعض المأثورات الشعريّة أو تضمينها .
 - ج- تركيز الشاعر على الشخصيات الجاهليّة ومأثوراتهم كان وليد ما تحمله تلك الشخصيات والمأثورات من قيم إيجابية .
 - د- برزت من خلال التصوص الشعريّة التي استند إليها شاعرنا مفهومات العروبة بتاريخها الوضاء، والهموم القوميّة المعاصرة، والإلحاح على الحلم الكبير والأمل الأكبر الذي يبشّر بوحدة الأمة العربيّة وعودتها إلى مكانتها في حياتها الكريمة .
- ٣ - التاريخ :

في كلّ واقعٍ سياسيٍّ مُثقلٍ بسلبيات الاحتلال ومؤامراته وجرائمه، والحكام وفسادهم كان الأدباء يُبددون سحابة اليأس، ويعيدون الأمل والتفاؤل بالنصير، وذلك باللجوء إلى أسفار التاريخ المضيئة بالمواقف المحمّدة والشخصيات الإيجابية للتذكير بها وركزها نابرس في ليالي الخطوب المذهمة والانكسارات المتواليّة والتخلّف والتردي الذي تُعاني منها الأمة لتخرج إلى غدٍ يُجدد إشراقات الماضي الحافل بالانتصارات .
ولقد كان التاريخ العربيُّ بأحداثه محوراً وضاءً في تجربة سليمان العيسى الشعريّة، ومُلهماً ذا شأنٍ ينقل الشاعرُ خلاله دلالاته الشموليّة التي لا تنزلُ ويُفصحُ عن موقفه من تراحم الانكسارات والهزائم المذلّة على أمته التي وقفَ حياتُه وشِعْرُه على مجدّها

وعزتها، وهذا الشاعر الكبير الذي تحوّل إلى داعية للحلم العربي الأكبر ومحرّضاً على السعي إلى تحقيقه، هذا الشاعر: "توحّد ذاته بالأمة وكلمًا تكاثفت المصاعب والمصائب غاص الشاعر في عمق التاريخ العربي يستمدّ منه الأمل والقوّة على الصمود، فالأمة ليست صفحة للحاضرِ سوداء مثقّبة بالخناجر، بل هي صفحات التاريخ العابقة بالأجداد، والاستناد إلى ذاكرة التاريخ العريق يمثّل الجذر الذي يقوم عليه شعر سليمان العيسى"^(١) ومنه يستمدّ القدرة على المقاومة والتّحدي .

فحين تجاذبت العراق تيارات مشبوهة، وسالت دماء كثيرة، ورأى شاعرنا في تلك الانقلابات والتقلّبات هجوماً على الوحدة العربية، وتعطّلاً لدور بغداد القومي، أشبه ما يكونُ بهجوم هولاء على بغداد، الذي أدى بالوطن العربي إلى التمزّق والانحطاط خلال قرون طويلة، فارتفع صوته مُندداً ومُنذراً، ومُتوعّداً تتار العصر بأن بغداد تعرف كيف تغسل هذا العار، مستحضراً الوقائع والشخصيات الإيجابية:^(٢)

باسم العراق ... يُضيء في جنّباته
"سعد" (٣)، ويمرّح "بالمُثنى" (٤) أشقر

لا أمسح الجرح السّموخ بجبهتي
غار انتصاري من جراحي يُضفر
بغداد يزرعها التتار خناجراً
ودماً، وتصمت كالإله وتصير
أعرفتها يوماً إذا ما زمجرت؟
الويل للطغيان يوم نزمجراً

و حين يمسي التاريخ لدى طائفة من الشعراء كهفاً تتقى بظلاله شمس الحاضر المحرقة، ويعوض بانتصاراته البئاسة عن الهزائم المذلّة، فإنه عند سليمان العيسى "هو الجذر الذي يستمدّ منه الحاضر نبضه وقوامه، إنه سلاح للمقاومة، يتحوّل التاريخ إلى واقع مُغاير في معركة التّصدي وبناء الواقع الجديد"^(٥)

١ - سليمان العيسى - ثمانون عاماً من الحلم والأمل - مجموعة مقالات في تكريم الشاعر - نشر الرأي - صنعاء ط١ - ٢٠٠٠ - من مقالة بعنوان :

سليمان العيسى - الشبث بالجنور - د. عبد العزيز سعود البابطين ص٥٣ و٥٤ .

٢ - الأعمال الكاملة - مج ٢ - ص ٢٩ .

٣ - سعد بن أبي وقاص .

٤ - المثنى بن حارثة الشيباني .

٥ - ثمانون عاماً من الحلم والأمل، ص ٥٤ .

ففي قصيدته " أغنية على النيل " يقتبس الشاعر من تألّق التاريخ وضاءة المستقبل ومن لونه الزاهي خضرة ورحابة المستقبل^(١)

هنا وطني يستحث الخطى
أحبك يا وطن الخالدين،
مسارح عمرو^(٢) وأرض الجياد
ويا حلقاً شدّه الظالمون...
ألا ليتني في ضلوع الطغاة
ألم يأن أن يستريح الكفاح،
ألم يأن أن تستفيق الحياة،
بلّى، نحن يا ركب واح الطريق،
أجل مُعجز ما سيّني ... أجل!
ويا صانع التور منذ الأزل!
كأني أراه في الملعب
تمزق على هذرة الموكب
سناناً بأثامهم يُغمداً!
وأن ينقع الغلّة المجهداً؟
وليس على الأرض مُستعبداً؟
ونحن الصباح الذي تنشدنا!

وفي صلاته لأرض الثورة : الجزائر التي صمدت بحبالها وسهولها ووديانها وقف الشاعر ليعبّر عن حفاقة واحدة من حفاقات البطولة والحرية مُتمثلة في القائد الشهيد (يوسف زبغود) الذي استشهد على ربوة من ربا الأوراس، ولم يجرؤ العدو على التّقدم إلى جسد الشهيد إلا بعد ساعات، فانتشى سليمان العيسى بهذا المشهد الذي نُقل إليه وقد استحضّر أبطال الفتح العربي في الجناح الغربي للوطن العربي، و تلك البطولة الفرديّة الحاضرة امتداداً لبطولات الماضي وهي ينبوع للشعر والهداء، وحافز للكفاح والنضال.^(٣)

يا سفح يوسف، يا خضيب كمينه
يا روعة الأجداد في الأحفاد
يا إرث موسى^(٤)، في التّسور، وعقبة^(٥)
والبحر حولك زورق ابن زياد^(٦)
يا شمخة التاريخ في أوراسنا
يا نبع ملحمي بشعر الحادي
أتموت؟ تاريخ الرجولة فرية
كبرى إذا، ووضاءة الأمجاد

١ - الأعمال الكاملة مج ١، ص ٣٨٢ - ٣٨٣ - ٣٨٥

٢ - عمرو بن العاص

٣ - الأعمال الكاملة مج ٢، ص ١٤٦

٤ - موسى بن نصير

٥ - عقبة بن نافع

٦ - طارق بن زياد .

أتموت؟ كلُّ حنيئةٍ بجزائري

ميلادُ شعبٍ رائعٍ.... ميلاادي

ومَعَ فرحةِ الشّاعِرِ باستقلالِ الجزائرِ فإنَّ تلكَ الفرحةَ تُعكّرُ، لهذا يحملُ حلْمَهُ بينَ يديهِ إلى المغربِ العَرَبِيِّ يبحثُ عَن كيانِهِ كعربيٍّ : ويبحثُ خلاصَ التّاريخِ العَرَبِيِّ ممّا لحقَ بهِ في المَشْرِقِ. (١)

حَمَلْتُ أَجْنِحَةَ الْأَطْفَالِ مِلءَ يَدِي

وَجِئْتُ أبحثُ يا "أوراس" عَن جَسَدِي

جزائرَ الدَّمِ ... رُدِّي لي صدى نَسَبِي

وعَصَبِي جبهتي بالأمنس تَتَقَدِّد

أبيحَ وجهِي، فخيّلُ العَزْوِ عابرةً

كما تَشَاءُ على "بدر، على" أأخذُ

القادسيّة، واليرموك، قَعَقَعَةَ

على الأثير، و "مملوك" على وتَد

ويستحضرُ شخصيّةَ البطلِ الفارسِ عَبدِ القادرِ الجزائريِّ لِيَخْرُجَ وأُمَّتُهُ مِنْ واقعِ المذلّةِ والمهوانِ، ويرُدُّ إليها وجهها العربيّ الأصيلِ عسى العَزْوُ الصُّهْيُونِيُّ يتحطّمُ تحتَ أسوارِ عكّا كما تحطّمتْ أحلام نابليون بونابرت عَبرَ التاريخِ تحت تلكَ الأسوارِ وكما تحطّمتْ أحلام أحفاده في الأوراس تحت السُّفُوحِ، والشّاعِرُ يرفضُ استجداءَ السّلامِ على أبواب الطُّغاةِ الذين ينجحون الحقيقةَ وقد استيقنَتْها نفوسُهُم: (٢)

يا فارسَ السّاحةِ السّمراءِ (٣)، يا فَرَساً

يجوبُ روجي، يَهْزُ القَبْرَ في حَرَدِ

صَهيلِكَ الأخضرُ النَّشوانُ مِلءَ دَمِي

فيا بيارقَ عَبدِ القادرِ احتشدي

قد أنكَرتني شراييني يَصيحُ بِها

دَمُ السّبايا بلا نَأْر، ولا قَوْدِ (٤)

يُباغُ تاريخُ عكّا كلِّما وقفتْ

١ - الأعمال الكاملة مج ٣ ، ص ٢٢٤ و ص ٢٢٥

٢ - نفسه، ص ٢٢٦ و ص ٢٢٧ .

٣ - نفسه، ص ٢٢٦ و ص ٢٢٧ .

٤ - القود : التلصاص .

يدي على الباب تستعطي السلام يدي
 تُباع أسوار عكا^(١) كلما مضت
 خيول " عقبة " سفرة الصمت والجلد

وقد كان التناصّر زمانياً مكانياً، فاستحضر الشاعر للأمكنة جاء دقيقاً حيث لم يكن مجرد ربط بين معركة قديمة وأخرى حديثة بل حتى دقة الاختيار حيث ينهض جبل جديد هو الأوراس، ليسامق جبلاً قديماً هو جبل بدر أو أحد.

وإذا كانت فرحة مشاعر الأسي والمرارة لأن تاريخ أمتهم ما انفك يُستباح في مَشْرِقِ الوَطَنِ الواحد، وما زالت خيول الغزو تعيثُ فساداً فيه فتنتهك حُرمة الماضي العربي المضيء، وتُستبيحُ حلاله، فإن فرحة الشاعر تدفقت في معارك اجتمع فيها المشرق والمغرب في تشرين، فعادت إلى حاضرنا تلك المواقع بكلّ تألقها، وأطلت بشموخها على ساحات الانتصار العربي، ويُهَلَّلُ سليمان العيسى لتهاوي أسطورة المُستحيل تحت أقدام مُحقق ذلك الانتصار، وقد أزهَرَ العنقوان العربي وزها العشبُ إثر الخطأ المحرقة لآثار العدوان: ^(٢)

على أقدامنا سقط المَحَالُ	وأورقت الرجولة والرجالُ
مَشِينا فالصواعقُ في خَطَانا	وعشيب القادسيّة والظلالُ
رَبَطْنَا الخندقين ^(٣) فلا اغترابُ	بتاريخ السيف، ولا انفصالُ
وكان على مسيرتنا السُمُتِي	تقدّست القسابةُ والحِصَالُ
وتعريفنا البروقُ وقد خطفنا	سناها فهو في يدنا نِبالُ
رَبَطْنَا الخندقين ... فلاهتافُ	تغيّر في الرجالِ ولا نزالُ

إن انتصارات تشرين دمّرت الأسطورة الكبرى بأن جيش العدو لن يُقهر، وأن الجيش العربي سلّبت رجولته، وانفصمت عراه عن أبطال تاريخه العظيم، وأثبتت ديمومة حضور العرب الحضاري^(٤):

دم الرجولة يا تشرينُ قيل لنا:	لم يبقَ من خالدٍ سيفٌ ولا أثرُ
لم يبقَ من ضربةٍ عدوّاءِ قاصمةٍ	في ذي الفقارِ ولا من نيرةٍ عمُرُ
افتح جناحك يا تشرينُ مدّهما	على الرّياح ... واخل الأرض تستعيرُ

١ - تحت أسوار عكا لقي نابليون أولى هزائمه التاريخية

٢ - الأعمال كاملة مج ٣، ص ١٥٠، ١٥١ .

٣ - خندق المدينة وخندق الجولان ..

٤ - الأعمال الكاملة مج ٣، ص ١٥٩

ودَمَّرِ " الكَذِبَةَ الصَّفْرَاءَ "، دَمَّرْنَا هذا القِنَاعُ ... فما يُبْقِي ولا يَنْذِرُ
 قُلْ لِلْحَضَارَاتِ ... لَنْ تُنْمَحِيَ بِزَوْبَعَةٍ سوداء، تَطْعَى فتَسْتَعْلِي فَتَنْكَسِرُ
 وَلَمْ تَسْتَطِعِ الانكفاءاتُ عَنِ انتصاراتِ تِشْرِينَ بالمواقفِ السِّيَاسِيَّةِ المهزومةِ أَنْ تُطْفِئَ
 المشاعِرَ الثَّيْبَةَ فِي أنفاسِ الشَّاعِرِ، ففي قصيدته " أغنيةٌ إلى الرُّمَيْكِيَّةِ التي ألقاها في
 مِهْرَجَانِ المعتمدِ ابنِ عَبَّادِ فِي مراكشِ عامِ خمسةٍ وتسعينٍ وتسعمئةٍ وألفٍ يَلْحَظُ المُتَلَقِّي
 اسْتِمْرَارَ مأساةِ أُمَّتِهِ العَرَبِيَّةِ فِي وُجْدَانِهِ، فَهُوَ يَرْبُطُ بَيْنَ مأساةِ سِقُوطِ الأندلسِ، ومأساةِ
 ضياعِ القُدْسِ، فالصُّورَةُ واحِدةٌ والمَاضِي والحَاضِرُ يَنْدَمِجَانِ فِي تلكِ الصُّورَةِ، لذا تَعْلُو
 نِرةُ التَّحَدِّيِ فِي صَوْتِ الشَّاعِرِ يُواجِهُ بِهَا موجةً طاعِيةً مِنَ التَّراجُعِ والحِذْلانِ لَعَلَّ ذلكَ
 الصَّوْتُ يُنبِئُ الوُجْدانَ العَاقِبِيَّ .

يَسْتَحْضِرُ الشَّاعِرُ شَخْصِيَّةَ الرُّمَيْكِيَّةِ زَوْجَةَ المَلِكِ الشَّاعِرِ المُعْتَمَدِ بنِ عَبَّادِ وَقَدْ صَنَعَ لَهَا
 كما وَرَدَ فِي مُقَدِّمَةِ القَصِيدَةِ بِرِكةً مِنَ المَسكِ والكافُورِ فِي حَدِيقَةِ القَصْرِ، لتَحْوِضَ
 فِيها، حينَ اشْتَهَتْ ذاتَ يَوْمٍ أَنْ تَخْوِضَ بِقَدَميها فِي الطَّينِ شَاطَرَتْ زَوْجَها التَّعِيمَ
 والبُؤْسَ بوفاءِ نادرٍ .

ويَنْطِقُ الشَّاعِرُ العِيسَى عَلى لِسانِ الشَّاعِرِ المُعْتَمَدِ يَسْتَعْرِضُ بِذلكَ جانِباً مِنَ عِزِّ
 الأندلسِ وجانِباً مِنَ مأساتِها مُتمثِّلةً بِضياعِها: (٢)

تُحاصِرُني الرُّمَيْكِيَّةُ

بضحكتِها وَعَينِها

وبالمَطَرِ الَّذِي يَنْهَلُ شِعْراً

كُلِّمًا نَشَرْتُ عَلى أَفْئِ جِناحِها

وَتَجْعَلُ مِنِّي غِناءَ الرِّيحِ

نَدَماني وصَهْباني

وتَدعوني لِأَشْرَبَ

يا رَحيقَ العَالمِ العُدويِّ ...

خُذْني رَجْعَ قافيةِ

وعِطْرَ مُوشِحٍ ... عَنِّي لِعَينِها

(٢) ثلاث ج ١، ص ٦٦، ص ٦٧ .

وكان ابن عباد يستشرفُ بشاعريته المستقبل، وبإحساس رهيف يُراوده يتنبأ بضباع ذلك العز العربي من بعده، ويتساءل: هل ستتحرك ذكراه وجدان خلفه أسفاً على الماضي المشيع حاضرة؟

تُحاصرُني ... وتعلمُ أنني عابِرُ

وذكرى .. تُشعلُ الظلمات ...

تُشعلُ بحورها الهادرُ

تُرى .. هل تنفعُ الذكرى

إذا أكلت حياة الشعر والشاعر؟

لكن الشاعر الفارس يتحرق إلى استغاثة الأمة العربية، بمروءته ونخوته حتى يستجيب مُلبياً الاستغاثة، ناشراً حسده شظايا فوق الأرض العربية المسكونة بالظلم والقهر وهي أرض الحب والسلام: (1)

وآتي ... أستجيبُ للدعوة العينية مسحوراً

ومنثوراً شظايا فوق أرض الحب

أرض القهر مذرورا

والشاعر العيسى يرمز في المقطع السابق إلى الفارس العربي المعاصر ممثلاً في كل حاكم عربي عبّر التاريخ حتى العصر الحاضر .

وصهيل الجواد العربي الأصيل الذي ملأ أرجاء الأندلس بحسه الشاعر العيسى يملأ دمه، فيعلو صوته ... لكنّه ينجل لأن التاريخ الزاهر يسخر من الكلمة لا تُقرن بالفعل فيتوهم الشاعر أنه قصر في النهوض إلى واجبه القومي، فهو لا يرقى إلى فروسية المعتمد بن عباد ولا إلى شاعريته المقرونة بالفروسية: (2)

صهيلُ جوادي العربي في الوادي الكبير

وحول غرناطة

يشيلُ دمي على وقع الخوافر ...

ساخراً من نبرتي ودمي

لأني لستُ فارسه، وشاعره القديم،

ولا فمي عند التّشيدِ فمي

1 - نفسه ص ٦٨

2 - نفسه وعينها .

ويكشفُ سليمانُ العيسى عن خفايا ألمه وهو يُناجي الرُّمِيكيَّةَ، فالجسدُ العربيُّ مُشحنٌ بالجراحِ، وبَيْنَ الجرحِ والجرحِ جرحٌ آخرٌ وقد نسيَتِ الأُمَّةُ نكهةَ القِمْمِ، قِمْمِ الكبرياءِ، ونسيَتِ عِنْدَ السَّفْحِ حتَّى كبرياءَ الدَّمْعِ والألمِ، وثملتُ مِن نَشْوَةِ الماضي بكأسٍ مِن خَمَرِ العُلا الأزلِيَّةِ: (١)

أديري خَمْرَكَ الأزلِيَّةَ العُلِيَا على السَّفْحِ

أديري الكأسَ بَيْنَ الجرحِ والجرحِ

نسينا نكهةَ القِمْمِ

نسينا كبرياءَ الدَّمْعِ والألمِ

إنَّ ما أصابَ القُدسَ سَبِيهُ الصُّورَةِ المؤلِّمَةِ السَّابِقَةِ، وهي صُورَةٌ مُشابهَةٌ لحالِ الأُمَّةِ السَّيِّئَةِ ضَيَّعَتِ الأندلسَ مِن قَبْلِ فَالتَّخَاذُلِ هُوَ هُوَ، والخُضُوعُ المُهينُ عندَ أَقدامِ الطُّغَاةِ هُوَ هُوَ استِجْدَاءٌ لِلسَّلَامِ: (٢)

على مَن يَسْتَبِيحُ عِظَامَنَا وَجُلُودَنَا نَيْكِي

ونَسْتَجِدِي حِذَاءَ القَاتِلِ السَّفْحِ

بَيْنَ الدَّبْحِ والقَتْلِ

ولا تَخْشَى الوُجُوهَ لِأَيِّ سَاتِرَةٍ مِنَ الهَتِكِ

لأنَّ القُدسَ صَارَتِ رَقِصَةً

— تَدْرِين — فِي السَّرُوكِ

لكنَّ الشَّاعِرَ سُلَيْمَانَ العَيْسَى بعدَ أن دَانَ المواقِفَ السَّلْبِيَّةَ فِي تَارِيخِنا القَدِيمِ، وَعَكْسَهَا على واقِعِنا المُزْرِي، لا يَلْبِثُ أن يَنْتَفِضَ فِيهِ إِبَاؤُهُ، وَيَتَشَبَّثَ بِالْأَمْلِ مُعْلِنًا أن قِصَائِدَ المُلْكِ والعِزَّةِ العَرَبِيَّةِ الأندلسِيَّةِ تَسْرِي فِي قِصَائِدِهِ صَهِيلًا وَيَتَمَنَّى عِودَةَ سِيرَةِ المُلْكِ الشَّاعِرِ ابنِ عَبَّادٍ إِلَى الأَسْمَاعِ المُصْغِيَةِ لِتَفْعَلَ فِعْلَهَا فِي النُّفُوسِ: (٣)

بقايانا الخِوَالِدُ يَارُمِيكِيَّةَ

صَهِيلُ قِصَائِدِي فِوقِ التَّلَالِ،

وَفِي غِلائِلِهَا الرِّبِيعِيَّةَ

أَعْيِدِي بَعْضَ رَائِعَةِ الصَّدَى غَزْلاً،

أَعْيِدِينَا

١ - نفسه، ص ٧٠ .

٢ - نفسه، ص ٧٠، ٧١ .

٣ - نفسه، ص ٧٢، ص ٧٣ .

وَمِنْ سَيْفِ ابْنِ عَبَّادٍ،

وَمِنْ آهَاتِهِ الْمَذْبُوحَةِ اسْقِينَا

وَتَلْمَحُ بِسَمَةِ التَّفَاوُلِ فِي انبِعَاثِ الْأُمَّةِ الْعَرَبِيَّةِ إِلَى الْحَيَاةِ مِنْ جَدِيدٍ فِي قَوْلِ سُلَيْمَانَ الْعَيْسَى (غَلَاثِلَهَا الرَبِيعِيَّةُ) . وَالْإِنْسَانُ الْعَرَبِيُّ الْحَاضِرُ فِي رَأْيِ سُلَيْمَانَ الْعَيْسَى خَيْرٌ خَلَّفَ لَخَيْرِ سَلَفٍ وَالْأَرْضُ الْعَرَبِيَّةُ لَمْ تَمُتْ، وَلَمْ يَنْقَطِعْ فِيهَا تَوَالِي الْأَبْطَالِ جَيْلاً بَعْدَ جَيْلٍ: ^(١)

يُصِرُّ حَفِيدُهُ الْعَرَبِيُّ أَنَّ أَجِنَّةَ الْأَرْضِ

تَحْرُكُ فِي حَشَاهَا ...

لَمْ تَمُتْ ..

سَاقُولُهَا حَتَّى ارْتَعَاشَتِي الْأَخِيرَةَ،

لَمْ تَمُتْ أَرْضِي .

وَيُبَشِّرُ الشَّاعِرُ تَارِيخَنَا الْمُشْتَقَّ أَتْنَا سَنَعُودَ إِلَيْهِ كَمَا يَرْضَى مِنْ خِلَالِ اسْتِخْدَامِ حَرْفِ التَّوَكِيدِ (السَّيْنِ) ، وَالتَّرْكِيزِ عَلَى جَانِبِ الْحَنِينِ الطَّامِسِيِّ إِلَى لِقَائِهِ. ^(٢)

سَاتِي ... يَا ابْنَةَ الزَّهْرَاءِ وَالْحَمْرَاءِ وَالْوَادِي

سَاتِي .. غُلْمَةٌ لَا تَرْتَوِي،

وَحَنِينَ أَبْعَادٍ لِأَبْعَادٍ

يَا لَهَذَا الشَّاعِرِ الْإِنْسَانِ الَّذِي حَسَدَ أَسْمَى مَعَانِي الْإِنْسَانِيَّةِ مُنْذُ فَجَّرَ شِبَابَهُ إِذْ رَبَطَ بَيْنَ الْحَيَاةِ وَالْأَدَبِ، فَالْحَيَاةُ عَلَى الْغَالِبِ تَعْنِي عِنْدَ الْكَثِيرِينَ (الْحَيَاةُ الْخَاصَّةُ) . بِمَا تَقْتَضِيهِ مِنْ تَلْبِيَةِ الْحَاجَاتِ الْمَادِيَّةِ وَالْمَعْنَوِيَّةِ بِشَكْلِ فَرْدِيٍّ كَالدِّرَاسَةِ وَالْعَمَلِ وَتَحْصِيلِ مَكَانَةٍ اجْتِمَاعِيَّةٍ، وَمَا إِلَى ذَلِكَ. إِلَّا إِنَّ الْحَيَاةَ عَنَتُ دَائِماً لِسُلَيْمَانَ الْعَيْسَى شَيْئاً آخَرَ . لَقَدْ اشْتَبَكَتْ فِيهَا الْاهْتِمَامَاتُ الْعَامَّةُ بِالْاهْتِمَامَاتِ الْخَاصَّةِ اشْتِبَاكاً وَثِيقاً حَتَّى طَغَتْ عَلَيْهَا فِي مُعْظَمِ الْأَحْيَانِ، وَلَقَدْ كَانَ لَهُ مَبْدُوءُهُ الَّذِي لَا يُمَارِي فِيهِ، وَلَا يُمْكِنُ أَنْ يُجَادَلَ فِيهِ لِأَنَّ الْحَقَّ لَا يُجَادَلُ فِي وَضُوحِهِ . إِنَّ مُنْطَلَقَ الشَّاعِرِ هُوَ " مَا رَدَّدَهُ دَائِماً مِنْ أَنَّ السَّعَادَةَ الْفَرْدِيَّةَ لَا يُمْكِنُ بَلُوغُهَا فِي وَطَنِ مُتَخَلِّفٍ مُسْتَعْبَدٍ، وَأَنْ تَحْقِيقَ الْإِمْكَانَاتِ وَالطُّمُوحَاتِ الشَّخْصِيَّةِ تَسِيرُ جَنْباً إِلَى جَنْبٍ مَعَ تَحْقِيقِ الْأَهْدَافِ الْوَطْنِيَّةِ وَالْقَوْمِيَّةِ " . ^(٣)

١ - نفسه وعينها.

٢ - شمالات، ص ٧٥ .

٣ - وفتات مع سليمان العيسى د. ملك أبيض - الهيئة العامة للكتاب - صنعاء - ط ١٤٢١ - ٢٠٠١، ص ١٨ .

لقد كرّس الشاعرُ حقاً حياته لمقارعة الاستعمارِ في كلِّ بقعةٍ مِنَ الأرضِ العربيّةِ ومع هذا الهمُّ القوميُّ الَّذي حَمَلَهُ الشاعرُ في قلبهِ انبثقَ همٌّ آخرُ هو الهمُّ الاجتماعيُّ : " هذا ما عَنَتُهُ حياةُ الشاعرُ منذُ فَتَحَ عينيه عليها : التَّنديدُ بظلمِ الفلاحينَ وبؤسِهِمَ وحرمانِهِم في قريتهِ ".^(١)

إنَّ شاعرَ الشعبِ الذي انبثقَ مِنْ أعماقِهِ مَضَى في طَريقِ حياتِهِ أميناً له فكان شاعرَ الجماهيرِ والمتألمينَ، شاعرَ الاشتراكيّةِ القوميّةِ . وحتى تكونَ الآمُ الجماهيرِ منحوراً أساسياً في شعرِهِ ومُلهماً لا ينقطعُ لروائِعِهِ التي تستجيبُ لشقَاءِ المُعذِّبينَ الأسودِ، فقد اتَّخذَ مِنَ المواقِفِ التَّيْلَةِ التي مَثَلها أبو ذرُّ الغفاريُّ في ثورتهِ على الفقيرِ والجُوعِ والحرمانِ مثلاً أعلى للكفاحِ في سبيلِ الارتقاءِ مِنْ مَنَاطِرِ البؤسِ إلى توضيحِ سُبلِ الخلاصِ، وذلكَ خلالَ ملحمةٍ تحتَ عُنْوانِ (ناثِرٌ مِنْ غِفَارِ)، صاغها في سَبْعَةِ عَشَرَ نشيداً مقدّساً نضالاً، مُستضيئاً بِهَدْيِهِ الفذِّ مُستلهماً صدقَهُ وثباتَهُ ليتناصَّ مع قبساتِ فكرِهِ الإنسانيِّ النَّيرِ الفريدِ في تاريخِ الإنسانيّةِ .

إنَّ أبا ذرٍّ - رضيَ اللهُ عَنْهُ - اهتدى إلى الحقِّ، وأصغى لَصَوْتِ السَّمَاءِ الدَّاعي إلى الحياةِ والإخاءِ، والحبِّ السَّامِيِّ، والتعاونِ لبناءِ مُجتمعٍ متماسِكٍ لا تُهدِّدُهُ الأطماعُ والأحقادُ، الناسُ سَوَاسِيَةٌ، يُكرِّمونَ بأعمالِهِمَ، ومِنْ إيمانِهِ المُطلَقِ عَلا صَوْتُهُ صَدَى لَصَوْتِ السَّمَاءِ العَادِلِ :^(٢)

وَدَوَى الهُتَافُ، يُريدُ الحِياةَ	إخاءً، وَعَدلاً، وَحُبّاً سَما..
بأعمالِهِمُ يُكرِّمُ الشَّامِـخونَ،	فيا كانزَ الأرضِ ... لَن تُكْرَما !
ويا مَن حُرِّمَت ظِلالُ الكَفافِ	قَضَى رَبُّكَ الوَعْدَ .. لَن تُحزَما
خُلِقَت ... لِتَضْرِبَ في ظَهِرِها	وتأخُذُ مِنْ صَفْوِها مَغْنِما
ويا ساليخاً رَجُلَهُ في القِيودِ..	تَمَرِّدُ فَقَيدُكَ قَلدُ حُطْما!
تَمَرِّدُ ! فما كانَ صَدْرُ الإلِهِ	لِيلَماكَ خَزَيانَ مُسْتَسَلِما

والمثاليّةُ التي رَسَمها الإسلامُ جاءتْ على أرفعِ ما تصبو إليه الإنسانيّةُ حتّى المدنيّةُ الحديثةُ في نظامِها الاقتصاديِّ، لأنَّهُ يقضي على النِّظامِ الطَّبقيِّ، ويُقلِّلُ الفوارقَ بينَ الناسِ، ويحوِّلُ دونَ بروزِ طائفةٍ مُترفةٍ مُتخمّةٍ تُنعمُ بِكُلِّ شيءٍ، وأخرى مُعوزةٍ بائِسَةٍ تُحرِّمُ كُلَّ شيءٍ . هذه المثاليّةُ يَجِدُها أبو ذرُّ بَعْدَ انقضاءِ آخرِ عهدٍ في صدرِ الإسلامِ تُغيبُ، وتتلاشى خلفَ أطماعِ فئةٍ أعرضتْ عن حدودِ ما أنزَلَ اللهُ، فتثورُ نائِرَةٌ

١ - نفسه وذاتها .

٢ - الأعمالُ للكاملة مج، ص ٤٥٢ .

نفسه، وموكب الرعية أمامه قطع من العبيد استرقه المستغلون، وغلوا قواه بأصفاذ الظلم، يسأل سيف الحق منافعاً ويهيب بالمظلومين أن يخرجوا على جلاديهم، ويرفعوا أصواتهم معترضين: (١)

مُلكٌ وجناتٌ وضَاءُ
نَ له الضلالة كيف شاؤوا
نُ تكادُ تحضُّبُها السماءُ؟
هاتُ اليتامى، والشقاء؟؟!
ويغطُّ حولكمُ الثراءُ؟!
جُ، ومن سَواعدنا العطاء!
ة أهلنا، غرئى، ظمَاءُ
شركمُ حصى يغلي وماءُ
جوعى ... ليغنى الأغنياء (٤)

وينح ابن هند (٢) غره
ومنافقون... يُزِينو
ما هذه الشرفُ الحسا
أُتصَبُ في "الخضراء" (٣) آ
أفتسهرون على الطوى
قولوا له: متا النتا
قولوا له: إننا عرا
أفتسكتون؟ طعامُ أك
وينح ابن هند.. يُفقرُ الـ

ويرسمُ الشاعرُ سليمان العيسى وقع استنهاضِ أبي ذرٍّ همم من حوله في نفوسهم: (٥)

لاف الوجوه الشاحبات
إلا عيوناً شاخصات
رتها تحفزُ للحياة!
س مُنذراً بالعاصفات
والرغدُ يسحبُ ذيلَ عات؟
البيضُ تشمخُ شاهقات
ل، أبا الجياع، أبا العراة!
ة الحق ... تزارُ بالشكاة!

وأطل خلف الصوت آ
غاب الطريق ... فما ترى
وحناجراً غصت بسو
للشأر... للغضب المقد
أنبت ... يعصرنا الطوى
متا أجل... هذي القباب
متا صدقت... أبا التضاً
متا... أبو ذر، لها

إن أبا ذرٍّ في طبيعة الشاكين يصندعون بالحق، لا يلين لإغراءات المادّة والدنيا، بل يظل قائماً على الحق، يُعلي به صوته في كل موطن: (٦)

ء فهب يستدني المنادي

وأتى معاوية النددا

١ - نفسه ص ٤٧٤، ص ٤٧٥، ص ٤٧٦ .
٢ - إشارة إلى معاوية والى الشام يومئذ .
٣ - قصر أقامه معاوية لسكنائه .
٤ - من كلام أبي ذر .
٥ - نفسه، ص ٤٧٦، ص ٤٧٧ .
٦ - نفسه وعينها .

ويجسُّ بالصَّلَاةِ الجَزِيءِ لَمَّةِ عَوْدَ ذِي شَمَمٍ، جَوَادِ
 وإذا الصَّحَابِيُّ القَدِيدِ مُمٌّ عَلَى الرِّسَالَةِ... فِي عِنَادِ
 صَوْتٍ يُجَلْجَلُ... حَيْثُ سَا رَ كَائِهِ لِلْحَقِّ حَادِي

إن استحضارَ الشَّاعِرِ شَخْصِيَّةَ أَبِي ذَرٍّ الَّذِي يُمَثِّلُ الكِفَاحَ والثَّوْرَةَ والوَقُوفَ فِي وَجْهِ مَنْ يَمَثِّلُونَ الظُّلْمَ والاضْطِهَادَ إِنَّمَا جَاءَ مَنْ صِدَقَ الشَّاعِرِ النُّضَالِيَّ مِنْ أَجْلِ بِنَاءِ مَجْتَمَعِهِ العَرَبِيِّ الجَدِيدِ الخَالِي مِنَ العَذَابِ والمُعِيشَةِ الصَّعْبَةِ وَمِنَ الاسْتِغْلَالِ والظُّلْمِ، فَرِحْلَسَةُ ظُلْمِ الإِنْسَانِ لِلإِنْسَانِ تَمَرُّ عَلَى العُصُورِ كُلِّهَا وَمُجَاهَدَتُهَا بِسِلَاحِ التَّحَدِّيِّ وارتِفاعِ صَوْتِ الحَقِّ لَا تَنْتَهِي وَسُلَيْمَانُ العَيْسَى بِإِرْهَاصَاتِهِ الرَّهِيْفَةِ يَسْتَشْرِفُ المُسْتَقْبَلَ فَيَرَى فِي العَتَمَةِ تَفْجُرَ يَنَابِيعَ الضُّوْءِ الَّذِي تُنَارُ بِهِ الأَحْقَابُ، وَيَتَفَاعَلُ بِأَحْضِرَارِ حَنَبَاتِ الأَرْضِ العَرَبِيَّةِ بِرَبِيعِ الخَيْرِ والحَقِّ بَعْدَ أَنْ يَنْبَثِقَ الإِنْسَانُ العَرَبِيُّ مِنْ عِنَادِ الصَّخْرِ، وَعَمَاءِ القَهْرِ، وظلامِ الدَّهْرِ، إِنَّ الشَّاعِرَ يَمَلَأُ قَلْبَهُ التَّفَاوُلُ إِثْرَ زيارَتِهِ لِقَاعَةِ غَمْدَانَ الرَّائِعَةِ فِي صِنْعَاءِ حَيْثُ يَتَنَاصُّ مَعَ تَارِيخِهَا العَرِيقِ عَامِداً إِلَى رُبُطِ هَذَا التَّارِيخِ العَابِقِ بِتَارِيخِ الأَنْدَلُسِ الزَّاهِرِ: ^(١)

رافقتُ خيوطَ الضُّوْءِ الأوَّلِيَّ فِي هَذَا البُنيانِ
 رافقتُ الإِنْسَانَ...

فِي البَلَدِ المَهْدِ، يُزْحَزِحُ أَغْطِيَةَ الرِّمَنِ
 يَتَحَدَّى كُلَّ عَمَاءِ القَهْرِ، وَكُلَّ ظلامِ الدَّهْرِ
 رافقتُ الإِنْسَانَ ..

يَتَمَلَّمُ فِي اليَمَنِ ...
 وَيَمُدُّ يَدِيهِ إِلَى يَنْبُوعِ الشَّمْسِ
 يَتَعَثَّرُ ... يَحْتَرِقُ
 ما بَيْنَ النُّورِ وَبَيْنَ العَتَمَةِ يَحْتَرِقُ ...
 تَسْتَقِظُ قُرْطَبَةَ ...
 تَسْتَقِظُ أَعْمَدَةَ الحَمْرَاءِ
 تَتَجَمَّعُ فِي القَاعَةِ ...
 أَصْدَاءُ ... فِي القَاعَةِ
 قَمَورِيَّاتِ زَهْرَاءِ

١ - أحلام شجرة التوت، ص ٧٨، ص ٧٩، ص ٨١ .

أغنية خضراء

سفتحها يوماً في أرجاء الأرض
وفي جنّيات الأرض ستسفتحها صنعاء
تستيقظ قرطبة
تستيقظ أعمدة الحمراء .
وتعود تعود إلى ما تحلّم فيه
تعود إلى غدها صنعاء

وأخيراً نخلص إلى القول :

١ - إنَّ الشَّاعِرَ سُلَيْمَانَ العَيْسَى الَّذِي حَمَلَ فِي نَبْضَاتِ قَلْبِهِ هُمُومَ أُمَّتِهِ وَنَكْبَاتِهَا وَأَحْزَانَهَا وَأَفْرَاحَهَا، وَأَقْلَقَتْهُ عَذَابَاتُ الْإِنْسَانِ الْمُضْطَّهِدِ فِي سَبِيلِ لِقْمَةِ كَرِيمَةٍ، وَعَاشِ كِفَافٍ هَنِيئٍ إِنَّ هَذَا الشَّاعِرَ الْعَظِيمَ كَانَ يَلْمُودُ بِتَارِيخِ أُمَّتِنَا الْمَشْرِقِ يُقْتَسِمُ مِنْهُ أَنْوَارَ الْأَمَلِ إِذَا مَا حَاصَرَتْ حَيَاةَ الْأُمَّةِ الْحَاضِرَةَ لِيَالِي الْخُطُوبِ، وَأَرْهَقَتْهَا مَوْجَاتُ الشُّجُونِ .

٢ - أَحْسَنَ الشَّاعِرُ الرَّبْطَ بَيْنَ نَكْبَاتِ أُمَّتِهِ عِبْرَةَ التَّارِيخِ، وَقَدْ تَجَلَّى ذَلِكَ كَأَوْضَاحِ مَا يَكُونُ خِلَالَ رَبْطِهِ بَيْنَ مَأْسَاةِ ضَيَاعِ الْأَنْدَلُسِ مِنْ يَدِ الْعَرَبِ، وَتَجَرُّعِهِمْ مَرَارَةَ الْمَأْسَاةِ تَارَةً أُخْرَى فِي فِلَسْطِينَ فِي الْعَصْرِ الْحَاضِرِ .

٣ - إِرْتِفَاعُ نَبْرَةِ الْأَمَلِ وَالتَّفَاوُلِ فِي كُلِّ مَوْقِفٍ وَقَفَهُ الشَّاعِرُ لِتَخْتَرِقَ كَلِمَتُهُ الصَّادِقَةُ سُدُودَ الْيَأْسِ، وَحُدْرَانَ الْإِنْتِهَامِ وَالْحَيْدَلَانِ .

٤ - إِنَّ شَاعِرَ الْجَمَاهِيرِ الْعَرَبِيَّةِ وَشَاعِرَ الْقَوْمِيَّةِ الْعَرَبِيَّةِ الْحُرِّ الصَّادِقِ أَوْيَ الْمَقْدَرَةَ الشَّعْرِيَّةَ عَلَى الْوَصُولِ إِلَى أَعْمَقِ أَعْمَاقِ الْمُتَلَقِّيِّ مِنْ خِلَالَ تَوْظِيْفِهِ حَوَادِثَ تَارِيخِنَا وَشَخْصِيَّاتِهِ الْإِيْجَابِيَّةِ، وَإِسْقَاطِهَا رُمُوزاً عَلَى مَا سَبْنَا الَّتِي يَشْتَدُّ حِصَارُهَا لِوَأَقْعِنَا الَّذِي يَنَاقِضُ مَاضِيْنَا، فَيَنْهَضُ الْإِنْسَانُ الْعَرَبِيَّ وَقَدْ اِمْتَلَأَتْ نَفْسُهُ بِدَلَالَاتِ الْمَوَاقِفِ وَالشَّخْصِيَّاتِ الَّتِي يَفْخَرُ بِهَا تَارِيخِنَا لِيَشْتَقَّ دَرَبَهُ وَسَطَ الْأَلَامِ وَيُعِيدَ الصُّورَةَ الْمَشْرِقَةَ إِلَى أُمَّتِنَا بَعْدَ طُولِ غِيَابٍ وَلَوْ كَرِهَ الْكَافِرُونَ بِإِنْسَانِيَّةِ الْإِنْسَانِ الْعَرَبِيِّ وَتَارِيخِ خَيْرِ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ .

٤ - التُّراثُ الشعبيُّ :

التُّراثُ هو القِيمُ الإنسانيَّةُ المُتوارثةُ، والقِيمُ هي الفضائلُ الدِّينيَّةُ الخُلقيَّةُ والاجتماعيَّةُ التي تقوم عليها حياةُ المجتمعِ الإنسانيِّ . ويُشكِّلُ التُّراثُ الشعبيُّ مُتجسِّداً في (الحكاياتِ والأغانيِ والأمثالِ) جانباً بارزاً في حياةِ الأُمَمِ والشُّعوبِ، تعكسهُ آدابُهُم وفنونُهُم تعبيراً عن المشاعرِ المُتباينةِ إزاءَ قضاياهمِ الواحدةِ، فهو وليدُ الواقعِ عَبرَ العُصورِ، ولا ينفصِمُ عنه .

والأُمَّةُ العربيَّةُ كغيرها مِنَ الأُمَمِ، تمتازُ بكيانٍ ثقافيٍّ شعبيٍّ عريقٍ؛ تضربُ جُذوره في عمقِ تُرابِ الحضارةِ، ويمتدُّ بِصلاتٍ وثيقةٍ حميمةٍ إلى تاريخِ النُّورِ الإنسانيِّ، لذلكَ ليسَ مِنَ المُستغربِ أن يكونَ مِنَ الظُّواهرِ الفنيَّةِ في الشُّعرِ العربيِّ المعاصرِ احتواؤهُ مغطياتٍ ودلالاتٍ هذا التُّراثِ، عَبرَ لُغةٍ شعريَّةٍ تُتيحُ تمازُجاً، وتخلُقُ تداخلاً بينَ حركتينِ زمانيتينِ، حيثُ يَنسكِبُ الماضيُّ بأحداثِهِ، وإثاراتِهِ، وتوقُّراتِهِ على لحظةٍ حاضرةٍ من تاريخنا ليمثِّلَ احتجاجاً على ما شُحنتْ بِهِ مِنَ مُعاناةٍ، وبحثاً عن عِزاءٍ يوميضُ به التُّراثُ . كما أن استلهاًمَ الشاعِرِ للتُّراثِ تواصلُ بينَهُ وبينَ المُتلقيِّ، ويُعطيُ أدأوهُ الفنيُّ مذاقاً متميزاً في التَّعبيرِ عَن واقِعٍ مُثقلٍ بالاغترابِ، والشُّعورِ بالاستلابِ، ويحفظُ العَمَلَ الشعريَّ مِنَ السَّرديَّةِ الباهتةِ، وَمِنَ اللَّهجةِ الخطابيَّةِ التي تُفقدُ الأثرَ الشعريَّ سِمَتَهُ العنِّيَّةَ .

- الحكايةُ :

عَرَفَ العَرَبُ مُنذُ تاريخهمُ القديمِ - كغيرهم مِنَ الأُمَمِ - الحكاياتِ بخطوطِ أولى، وقَدِ عَرَضَتْ أنماطُ حياتهمِ ومُعتقداتهمِ وأخلاقهمِ . غيرَ أنَّها لم تَتَّخذْ صُورتها المعروفةَ إلاَّ بعدَ بدايةِ القرنِ الرَّابِعِ المُهجريِّ، أي في مَرحلةٍ تاريخيَّةٍ تميَّزتْ بضَعْفِ الأُمَّةِ العربيَّةِ وانقسامِها وتمزُّقِها، وبروزِ أمراءَ كثيرينَ لم يكونوا عَرَباً، إلى جانِبِ بُروزِ أعداءِ أقوياءَ يترَبِّصونَ بالأُمَّةِ العربيَّةِ، مِن فُرسِ في المَشْرِقِ، ورومِ في الشَّمالِ، وإفرنجِ على سواحلِ بلادِ الشَّامِ، يُضافُ إلى ذلكَ واقِعُ اجتماعيٍّ مُذرٍ سيِّئٍ، وتباينٌ كبيرٌ في الفقرِ والغنى، واتِّخاذُ الكثيرينَ سَبيلَ اللَّصوصيَّةِ والاحتِيالِ طريقاً إلى الكَسبِ . لذلكَ جاءتِ الحكاياتُ في شكْلِها الفُتَيِّ السَّاذجِ البسيطِ كمي تَبَرُّزٍ وغياً لواقِعِ الحياةِ وظواهرِها، بمفهوماتٍ مثاليَّةٍ خياليَّةٍ، وهَرَبَتْ بِسوادِ النَّاسِ من واقِعهمِ القاسيِ إلى عالمِ مسحورٍ يَزخَرُ بالعجائبِ والبطولاتِ الخياليَّةِ، وتُفرِّغُ مِنَ أعصابهمِ شُحُناتِ التَّوتُّرِ والضِّيقِ من مَتاعِبِ الحياةِ . وكانَ الخيالُ الشعبيُّ أدأهً مِنَ أدواتِ تضخيمِ تلكَ البطولاتِ، لأنَّهُ يُعَبِّرُ بِذلكَ عَن شخصيَّةِ الشَّعبِ الجماعيَّةِ فهو خلاصةُ نقيَّةٍ لآمالِ الشَّعبِ العربيِّ وقتنذِ،

والبطل في الحكاية لسان الجماعة والممثل الحقيقي لروح الشعب، وهو خارق يعرف كل شيء، ويتحدى كل شيء، وهو مُنتصر في كل مواجهة يخوضها. وأما أخلاق البطل فهي أخلاق الفارس العربي كأهبي ما تكون عند فرساننا الأبطال في عُصورنا الماضية .

ومن أهم القصص في ثرائنا سيرُ عنترة بن شداد، والمُلك سيف بن ذي يزن، وتغريبة بن هلال، والأميرة ذات الهمة، والمُلك الظاهر بيبرس، وحمزة البهلوان، وألف ليلة وليلة .

ومن أشهر الكتب السابقة حكايات (ألف ليلة وليلة)، وقد نشأت في أمكنة مختلفة، وفي أزمنة متباعدة، جمعها المؤلفون عن السنة الشعب، وتناول تلك الحكايا الجوانب المختلفة للبيئة العربية آنذاك من عدل وظلم، وتعرض لذكر الأوضاع التجارية والصناعية وتصور الأعياد والمواسم وتصف بدقة بيوت اللهنو والغناء والحواري الجميلات .

وقد طارت شهرة الكتاب في الآفاق، و ترجمت حكاياه إلى أكثر لغات العالم، وكانت ينبوعاً فياضاً استقى منه عظماء رجال الفن والكتابة كثيراً من الصور والألوان .

والمطلع على دواوين الشعراء العرب المعاصرين يلاحظ قاسماً مشتركاً يجمع بينهم وهو توجههم إلى هذا الميراث الثر يستلهمون مضامين حكاياته باستحضار شخصيات منها، أو اقتباس جوانب من حياتهم وممارساتهم كما نُقلت إلينا لإسقاطها تمرداً على الواقع المعاصر المكبل بأصفاً كثيرة، أو تعبيراً عن فكرة ذات شأن، وإحياء لأبناء الأمة أو المجتمع بها، وارتقاء نحو الأفضل الأنقى .

ولعل شخصية السندباد هي الأولى التي أولاهها الشعراء العرب المعاصرون بالغ الاهتمام لأنها تمثل الطموح والمغامرة، وركوب مراكب الخطر، واقتحام المجهول بحثاً عن الذات، وتحقيقاً لوجوده الإنساني .

لنأخذ مثلاً الشاعر صلاح عبد الصبور، يرتدي قناع السندباد ليبحر في عالم ذاتي خاص هو عالم الشعر والكتابة، مُنصرفاً عن عالم الذين يكتفون بالشهوات المادية، وتغلب عليهم غرائزهم، ليعود إليهم الشاعر كما يعود السندباد ليروي على جلسائه حكاياته مُتمثلة في قصائد حزينة، هي نتاج رحلته المضنية في الواقع العربي الذي يرحل عنه بحثاً عن الخلاص وعن الأنقى :^(١)

وفي آخر المساء يمتليء الوساد بالورق

^١ - الناس في بلادي، دار الشروق - بيروت ١٩٨١ ط٦، ص ٧، ص ٨ .

وَيَنْضَحُ الْجَبِينُ بِالْعَرَقِ
وَيَلْتَوِي الدُّخَانُ أَخْطُوطُ
فِي آخِرِ الْمَسَاءِ عَادَ السَّنْدِبَادُ
لِرُؤْسِي السَّفِينِ

وَفِي الصَّبَاحِ يَعْقِدُ التَّدْمَانُ مَجْلِسَ التَّدَمِّ
لِيَسْمَعُوا حِكَايَةَ الضِّيَاعِ فِي بَحْرِ الْعَدَمِ

وَيَلْحَظُ الْمُتَلَقِّي الْعِلَاقَةَ الْخَفِيَّةَ بَيْنَ (مجلس التدم) وبينَ مشاعر التدمانِ المتخلفينَ عَن رِحْلَةِ السَّنْدِبَادِ، وَكَأَنَّهُمْ شَعَرُوا بِوَأْخِزٍ مِّنْ ضَمِيرٍ، كَمَا يَلْحَظُ الْعِلَاقَةَ بَيْنَ (بَحْرِ الْعَدَمِ) وَصُورَةَ تَلَاشِي الْأُمَّةِ الْمُحْزَنِ مِنَ الْوُجُودِ لَكِنَّ التَّدْمَانَ سُرْعَانَ مَا يَعُودُونَ إِلَى الْإِنْسِيَاقِ وَرَاءَ غَرَائِزِهِمْ دُونَ أَنْ يُشَارِكُوا الشَّاعِرَ الرَّحَالََةَ رِحْلَاتِهِ وَطُمُوحَاتِهِ إِلَى الْوُجُودِ الْحَقِيقِيِّ، وَهَذَا هُمْ يُفْصِحُونَ بِكُلِّ صَفَاقَةٍ عَمَّا يَشْغَلُهُمْ عَن هَمِّهِمْ أُمَّتِهِمْ وَجِرَاحِ مُجْتَمَعِهِمْ: (٢)

هَذَا مُحَالٌ سَنْدِبَادُ أَنْ نَجُوبَ فِي الْبِلَادِ !

إِنَّا هُنَا نُضَاجِعُ النِّسَاءَ

وَنَعَصِرُ النَّبِيدَ لِلشِّتَاءِ

لَكِنَّ الشَّاعِرَ (السَّنْدِبَادُ) يَقِفُ عَلَى التَّقْيِيزِ مِنْ هَذِهِ الْفِئَةِ الَّتِي هِيَ عَالَةٌ عَلَى الْأُمَّةِ، إِنَّهُ مُتَجَرِّدٌ، نَائِرٌ عَلَى الْوَاقِعِ كَالرِّيْحِ الشَّدِيدَةِ، يَضْرِبُ فِي آفَاقِ التَّرْحَالِ دُونَ تَوَقُّفٍ بَحْثًا عَنِ الْحَيَاةِ وَالْبَعْثِ لِأُمَّتِهِ، وَإِنَّ فِي تَوَقُّفِهِ عَن رِحْلَتِهِ مَوْتًا لَهُ، وَهُوَ يَكْفُ عَن سَرْدِ مُغَامِرَاتِهِ الْمُخْفِوْفَةِ بِالْمَخَاطِرِ عَلَى أَسْمَاعِهِمْ، وَلَا عَلَى سَمْعِ مَنْ يَرْكَبُ مَعَهُ لَسَلًا يَتَرَاوَعُ عَن مُشَارَكَتِهِ :

لَا تَحْكَ لِلرَّفِيقِ عَن مَخَاطِرِ الطَّرِيقِ

إِنْ قَلْتَ لِلصَّاحِي : انْتَشَيْتُ، قَالَ : كَيْفَ؟

(السَّنْدِبَادُ كَالْإِعْصَارِ إِنْ يَهْدَأُ يَمُتْ !!)

وَإِذَا كَانَ (السَّنْدِبَادُ) بِشَخْصِيَّتِهِ الْمُتَمَيِّزَةَ يَحْتَلُّ مَسَاحَةً وَاسِعَةً عَلَى خَارِطَةِ الشُّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْمَعَاوِرِ، بِمَا تَحْمَلُهُ الشَّخْصِيَّةُ مِنَ رُمُوزٍ، وَمَا تُحْمَلُهُ مِنَ دَلَالَاتٍ، فَقَدْ كَانَ مِنَ الطَّبِيعِيِّ أَنْ يَكُونَ هَمُّ الشَّاعِرِ الْقَوْمِيِّ الْأَوَّلِ سُلَيْمَانَ الْعَيْسَى فَتَحَّ نَوَافِذُ مُشْرَعَةٍ، لِلْإِطْلَالِ مِنْهَا عَلَى هَذَا الْجَانِبِ مِنْ ثَرَاثِنَا تَمَسُّكًا بِالْأَصَالَةِ، وَتَحْقِيقًا لِحَوَافِزِ تَنْهَضُ

بالأمة، وتُحرِّكُ طاقاتها وهي تُفَارِعُ المحمات الاستعمارية الشرسة في كُلِّ بُقعةٍ من بقاعها، وكُلِّ زاويةٍ من زواياها . وقد تجلَّى جهدهُ في أثرٍ وسَمَّه ب " أغنية في جزيرة السندباد " وواضحٌ من العنوان أن شخصية السندباد تحوم في أرجاء هذا العمل الشعري، ويمثِّلُ رحلتهُ نفسيةً شاقَّةً من اليأسِ إلى الأملِ . كما يتجلَّى في هذا العملِ طابعُ القوميةِ العربيةِ، خلالَ تطلُّعِ الشَّاعرِ إلى نُهوضِ أُمَّتِهِ، وإلى مشاركةِ شعوبِ العالمِ آلامها وآمالها و تحقيقِ هدفِها في قَدِّ إِسَارِ القَهْرِ والعذابِ، وأن تننفسَ برئةٍ وجودها الإنساني السليمة، ويتوقَّفُ بُعثُ هذه الأمةِ المقهورةِ إلى بَعَثِ الإنسانِ العربيِّ، المبدعِ، المناضلِ، الثائرِ الذي يَعْرِفُ كيفَ يَبْنِي بيتهُ الجديدَ على قِلاعِ التُّراثِ الرَّاسِخِ المكينِ هذا الإنسانُ يُريدُهُ الشَّاعرُ خارجاً على الظلمِ طموحاً إلى الشَّمسِ، يريدُهُ: ^(١) "السندباد العربيُّ الذي يقاتلُ ساحقاً مَسحوقاً على طريقِ الوحدةِ والحريَّةِ والنورِ، صابغاً أرضنا الطيبةَ بدمِ الشهادةِ:

كُلُّ صباحٍ ومساءٍ ...

كافراً بالتخلُّفِ ...

وبِكُلِّ ما تركَهُ التخلُّفُ لنا مِنْ إرثِ مريضٍ "

وكما صَوَّرَ الشَّاعرُ الإنسانَ العربيَّ وحاجتهِ للنهوضِ، يُصوِّرُ الحياةَ الحقيقيةَ الكريمةَ تشتاقُ إلى عَودةِ الإنسانِ العربيِّ الذي كان صانِعاً للحضارةِ والتاريخِ. ^(٢) فهي الحاملةُ بَعوْدَةَ الحضارةِ والتاريخِ :

أحدثَ ما تُكوِّنُ الحضارةُ ،

وأوسَعَ ما يكوِّنُ التَّاريخُ ...

ويُظهِرُ الشَّاعرُ إحساسَهُ بِتمزُّقِ الإنسانِ العربيِّ على طولِ الأرضِ العربيةِ وعَرَضِها، فعسى أن تتجاوزَ هذه الجُمَاهيرُ سُخريةَ العَدِ بنهوضِها مِنْ جُمُودِها : ^(٣)

إلى إحتوي الممزَّقينَ مثلي ...

بينَ سِجِلْماسَةِ، وجزيرةِ السندبادِ ...

في هذا المُحيطِ العربيِّ الهائلِ

مِنَ الرَّمالِ، والشَّجَرِ، والمياهِ، والبَشَرِ

إلى العَدِ الذي يَسُخِرُ مِنْ جُمُودِنَا

^١ - الأعمال الكاملة، مج ٣، ص ١٣ .

^٢ - نفسه، ص ١٣ وغيثها .

^٣ - نفسه، ص ١٣، ص ١٤ .

هذا ما قاله الشاعرُ في مُقدِّمةِ عَمَلِهِ الشَّعْرِي (أغنيةٌ في جزيرةِ السَّندباد)، ثم يرسُّمُ صورةً شعريَّةً جَميلةً لتلك الجزيرةِ التي هي رمزٌ للأرضِ العربيَّةِ التي كانت حنَّةَ الدُّنيا في يومٍ كانت الأرضُ فيه يباباً. (١)

دُنْيَا تَتَنَفَّسُ عَنْ عَبَقِ
عَنْ صَمْتِ يَصْنَدِخُ ، عَنْ أَلْقِي
الشَّطُّ الحَالِمُ أسْطُورَةٌ
الشَّطُّ قِصَائِدُ مَسْحُورَةٌ
مازالتُ في شَفَاةِ الزَّمَنِ
الشَّخْلَةُ مِيلَادُ الزَّمَنِ
مِنْ هَذَا الغَابِ
والأَرْضُ يِبابِ
مِنْ هَذَا الغَابِ السَّابِحِ في صَدْرِ
الأُفُقِ
والماءُ حِكَايَاتُ العِطْرِ المَسْفُوحِ ،
حِكَايَاتُ الأَلْقِ
مِنْ ثُرَيْبَتِنَا بَدَأَ الفَجْرُ
وَتَنَفَّسَ في الأَرْضِ الشَّعْرُ
مَتَا وُلِدَا
ناراً وَنَدَى

وما يزالُ أثرُ الحضارةِ العربيَّةِ يتلألأُ جمالاً ورَبيعاً أبدياً، لا يندري سرُّه إنسٌ ولا جَانٌ: (٢)

الشَّطُّ مَرَايَا الأَبديَّةِ
والتَّخْلُ ضَفَائِرُ جَنِيَّةِ
هَرَبَتُ مِنْ قَلْبِ الصَّحْرَاءِ
وانداحَ ربيعٌ في الماءِ
الشَّطُّ سَوَاقٍ مِنْ نورِ

١ - نفسه، ص ١٥، ص ١٦، ص ١٧ .

٢ - نفسه، ص ١٧ .

تَتَغَلَّغُلُ ... لا أدري أيننا ؟

تَتَلَقَى ... لا يدري أحداً

لا يعرفُ جنِّي أيننا ؟

ويتمثل الشاعرُ سليمانُ العيسى شخصيّة السندباد، ليُمسي ملاحاً مُغامراً يتحمّلُ المخاطرَ والأهوالَ ليُخرجَ من مُنفاهُ، وتخرجَ معه أُمَّتُهُ على مركبِ الخلاصِ، فرحلةُ السندبادِ الشاعرِ تحملُ دلالاتَ فكريّةً وقوميّةً يشقُّ بومضاتها ليلَ الواقعِ مُستبشراً بالخروجِ من خَلْفِ أسواره وبالاتِّناقِ مِنَ الجراحِ والمُحومِ، من هشيمِ التخلُّفِ، يرمي رُكاهُ بنارِ الحقِّ، فإذا هو زاهقٌ، يشتناقُ الطَّريقُ إلى وَقَعِ خُطاهُ، ويُبشِّرُ بها، فينقلبُ ححيمِ الواقعِ حنّةً وارفَةَ الظلالِ: (1)

لُ، مِنَ الغُصَّةِ التي في صميمي
زارِعاً كُلَّ خُطوةٍ بهمومي
نارُهُ، نارُ تـــــــورتي، من قديم
ري رواني الطَّريقُ قبلَ قُدومي
خحي يتيّمٌ يـــــــدقُّ بابَ يتيّم
لِ طويلٍ للمُذلّجينَ بهيم
ب، أَجفّتُ حقّاً جيعُ غيومِي؟
لي، ورقّي، وجنتي، وجحيمي
حَمَلتُ ظلَّ ضائعٍ محروم
ط، وكلاً .. لن تياسي يا كرومي!
هي أرضي تَمَلَمَلتُ في الرَّميم

أنا آتٍ مِنَ المـــــــرارةِ يا نَحْـ
حاملاً جُرحِ أمتي في ضلوعــــي
أنا آتٍ مِنَ الأسيِّ أَكَلتَنــــي
سَبَقْتَنِي إِلَيْكَ يا نَحْــــلُ أشعا
سندبادُ الرّمــــالِ كُنْتُ، فتاريــــ
رَحَلتِي رَحْلةُ الشَّرارةِ في لــــيــــ
رَحَلتِي رَحْلةُ البشــــارةِ في الجُذــــ
مِن هَشيمِ التخلُّفِ المرُّ أغلا
أنا آتٍ مِنَ كُــــلِّ حَبّةِ رملٍ
رَحَلتِي رَحْلةُ الغمامةِ في القَحــــ
عالمٌ في دمي أفــــاق، وأرضُ

وتتضحُ حكاياتُ (ألف ليلةٍ وليلة)، للشاعرِ سليمانَ العيسى، استلهاً تاريخيةً تصبُّ بزخمها وعطائها في مَجرىِ الحدثِ الآتي يُحمّلُها الشاعرُ مغزىً دلاليّاً وموقفاً جاداً، ورؤيةً خاصّةً حول احترامِ قُدسيّةِ الكلمةِ، ففي موضعٍ آخرٍ من رحلتهِ في أجواءِ تلكِ اللَّيالي يزورُ شهرزاد، وتعلّمُ أن ضيفها لم يَزُرْها إلا لتعيّنه على مُناجاةِ أعلامِ من ثرائنا، فتُحضرُ له الخليلُ بن أحمد الفراهيديّ، والجاحظُ وأبا نُواسٍ، والأصمعيّ، وخلالِ حواراتِ جَرَتِ بينَ الشاعرِ وبينَ هؤلاءِ يُقرُّ للفراهيديّ والجاحظِ بفضلهما على الأُمَّةِ

١ - نفسه، ص ١٨، ص ١٩، ص ٢٠ .

باحتراميهما معنى الكلمة، والتزاميهما بقُدسيّة المسؤوليّة في حَمَلِ الحَرْفِ . لكنّه يَلومُ
على لسانِ الأصمعيّ جريراً والفرزدق في نَظْمِ النّقائض: (١)

مَرَّ الزَّمَانُ عَلَى زُرَّارَةَ سَاخِرًا

وَمَضَى بِهِ الحَدَثَانُ

مَاذَا أَضَافَ إِلَى الحَيَاةِ سُبَابُنَا

مَاذَا أَضَاءَ وَزَانَ ؟

العَبْقَرِيَّةُ لَمْ تَهَيِّنَا رِيَشَهَا

لِنَظِيرٍ فِي الأَذْرَانِ

إنّ الشّاعَرَ في ثنائه على الفراهيديّ والجاحظِ يَضَعُ نَفْسَهُ في مَوْقفِ إسقاطيٍّ ودلاليٍّ على
مَوْقفٍ مِنْ أصحابِ العلمِ المعاصرينَ، الذين يقفونَ المواقفَ المُشْرِفةَ في تعبيرهم عَنْ
مُختلفِ القضايا، وفي لَوْمِهِ لجريرِ والفرزدقِ يُفَجِّرُ منحيّ مُغايِراً مَشْحُوناً بِالرَّمْزِ لَمَنْ
يَهْرُبُونَ مِنْ حَمَلِ عِبَاءِ الكَلِمَةِ الحُرَّةِ الشَّرِيفَةِ في مَوَاطِنِ التَّقَدِّ والإصْلَاحِ والثَّوْرَةِ .

وفي حِكَايَةِ أُخْرَى على لسانِ السَّنْدْبَادِ يَتَسَعُّ أَفْقُ الشّاعِرِ سُلَيْمَانَ العَيْسَى بِرَحَابَةِ
مُؤْمِنًا بِهَاجِسِهِ الشّعْرِيّ، حُلْمٌ بَعَثَ أُمَّتِهِ مِنْ رَقَدَتِهَا في موكبِ زاحفٍ بالوعود، هذا
الموكبُ رَسَمَهُ الشّاعِرُ مُنْذُ طفولته في قريته، بِعِنَادٍ وإصرارٍ على حَمِيمِيَّةِ هذا الحُلْمِ، رَغْمَ
كُلِّ عَائِقٍ أَوْ عَثْرَةٍ: (٢)

هَيَّأتُ لِلرَّحِيلِ

طُفُولَتِي وَبَيْتِي القَرْمِيدِ

وَقُلْتُ لِلجَلِيدِ

في حُلْمِ الطُّفُولَةِ العَنِيدِ

مُسَافِرًا أَنَا غدا

مُجْلِسًا صَدَى

في وَطَنِ الأَمْواتِ والعَيْبِ

مُسَافِرًا أَنَا غدا

كالمُرْعَدِ، كالتَّدَى

بِكُلِّ ما أَمْلِكُ مِنْ غَلِيلِ

١ - نفسه، ص ٨٨ .

٢ - نفسه، ص ١٠٨، ص ١٠٩ .

مِنْ عَطَشٍ إِلَى الْحَيَاةِ رَائِعِ نَبِيلٍ
أَذِقُ بَابَ الْبَعْثِ فِي مُخَيَّمِ الرَّدَى
أَهْزُ هَذَا الْجُثَّةَ الْقَتِيلِ

.....

هَيَّاتُ لِلرَّحِيلِ
عَيْنِينَ تَحُلِمَانِ بِالشُّمُوسِ
تُفَجِّرُ الأَضْوَاءُ
وَتَفْتِئِحُ السَّمَاءُ
لَمُوكِي الزَّاحِفِ بِالوُعودِ
وَكَانَتِ الرُّعودُ
تَضِيحُ فِي رَأْسِي بِأَصْوَاتِ
وَتَنْشُرُ الأَمْوَاتِ
تَنْشُرُهُمْ مِنْ وَخْشَةِ الرُّمُوسِ
فِي قَرِيَّتِي
فِي الْجُثَّةِ الْقَتِيلِ ...

-الأغاني :

مُنْذُ أَنْ وَجِدَ الْإِنْسَانُ اتَّخَذَ وَسَائِلَ مُتَعَدِّدَةً لِلتَّعْبِيرِ الْمُبَاشِرِ عَنِ مَشَاعِرِهِ، وَعَوَاطِفِهِ
المُخْتَلِفَةِ، وَمِنْ أَقْرَبِ تِلْكَ الْوَسَائِلِ إِلَى الْقَلْبِ " الأَغْنِيَّةِ "، فَصَاغَ فِيهَا مَا خَالَجَهُ مِنْ
حُبٍّ، وَكُرْهٍ وَذِكْرَى، وَحَنِينٍ، وَعَذَابٍ، وَسَعَادَةٍ، وَإِذَا كَانَتِ الأَغْنِيَّةُ تَمْتَازُ بِالانْفِعَالِ
العَاطِفِيِّ الْفَرْدِيِّ فَلَطَمًا خَرَجَتْ عَنْ تِلْكَ الصِّفَةِ الذَّاتِيَّةِ وَالخَيْرَةِ الشَّخْصِيَّةِ المَحْدُودَةِ،
لِتَشْكَكَلَ انْعِكَاسًا أَشْمَلًا، وَلِتَكُونَ تَعْبِيرًا وَجِدَانِيًّا عَنِ عَوَاطِفِ وَاحِدَةٍ مُشْتَرَكَةٍ،
وَانْفِعَالَاتٍ جَمْعِيَّةٍ تَصْنَعُهَا تَجَارِبُ وَأَحَاسِيسُ النَّاسِ وَالْحَيَاةِ وَالطَّبِيعَةِ وَمَوَاقِفُهُمْ مِمَّا
يُؤَاكِبُ حَيَاتَهُمْ .

وَتَرَانِيمًا يَعْصُرُ بِأَغَانِ وَجِدَانِيَّةٍ ثَرِيَّةٍ التَّعْبِيرِ، وَرَبَّمَا كَانَتْ ثَمَرَةً لِأَلْمِ يَعْتَصِرُ الْقُلُوبَ، وَرَبَّمَا
كَانَتْ صَدَى يَنْسَابُ بِمَا يَغْمُرُ الأَفْتَدَةَ مِنْ فَرَحٍ .
وَبِمَا أَنَّ الشَّاعِرَ سَرِيعُ الْانْفِعَالِ بِمَا يَرَى وَيَسْمَعُ؛ فَلَا بُدَّ أَنْ يَفْتَحَ قَلْبَهُ وَمَشَاعِرَهُ لِأَغْصَانِ
قَوْمِهِ، لِتَفْجَرُ وَحْيًا لِتَجْرِبَتِهِ الشَّعْرِيَّةِ .

الأهازيجُ في الوطنِ المحتلِّ : فلسطينُ تُنطلقُ تتحدّى المستعمرينَ والجلادينَ، فيتلقّفُها الشعراءُ بقلوبهم قبلَ أنْ تصوغَها أقلامهم صياغةً شعريّةً طافحةً بالأملِ. ها هُوَ ذا الشاعِرُ محمود درويش يُقيمُ علاقةً بينَهُ وبينَ أمّتهِ، يلتحمُ بها، ويتوحّدُ بآلامِها على دَرْبِ الكفّاحِ، ويُعبّرُ عن ذلكَ من خلالِ تفاعلِهِ معَ أغنيةٍ شعبيّةٍ بعنوانِ " مَوَال " (١)

يَمَّا (٢) مويل الهوى

يَمَّا ... مويليا

ضرب الخناجر ... ولا

حُكْمُ التذللِ فيما

خسرتُ حلماً جميلاً خسرتُ لسعَ الزنابقِ

وكانَ ليلى طويلاً على سِياجِ الحدائقِ

وما خسرتُ السَّيلا

لقد تَعوّدَ كَفّي على جراحِ الأماي

هُزّي يدي بعنفٍ ينسابُ هَمْرُ الأغاني

يا أمُّ مُهْرِي وسَيْفِي !

" يَمَّا ... مويل الهوى

" يَمَّا ... مويليا

" ضرب الخناجر ... ولا

حُكْمُ التذللِ فيما

و يعبّرُ الشاعِرُ سليمانُ العيسى - خلالَ انفعالهِ بالأغنيةِ التراثيةِ - عن أبعادِ جماعيةِ، وينطلقُ منها إلى أفقٍ يتبدى لنا أكثرُ إثارةً لأحاسيسه، ففي نصِّ شعريّ عنوانه (اسقى العِطاشَ) مَهَّدَ لَهُ بقوله: (٣)

" اسقى العِطاشَ " مزيج من موشحاتٍ وأغانٍ حلوةٍ يحمّلُ عَبيقَ الأندلسِ وسحرها القديمَ . أخذَ اسمهُ الجميلَ من قصّةِ المدينةِ العَطِشَى عندما حَسَّ عنها المطرُ، ذاتَ يومٍ، حتّى جَفَّ كُلُّ شيءٍ وخرَجَتْ تَبْتَهَلُ إلى السَّمَاءِ لتَسْقِيَ العِطاشَ " . عاشَ مَعَهُ الشاعِرُ أكثرَ مِنِ أمسيةٍ وأحبهُ كما أحبَّ كُلُّ شيءٍ يحمِلُ أنفاسَ بلادِهِ، وروحَ أرضِهِ، نقيّةً صافيةً "

١ - ديوان الوطن المحتل، جمعة وقثم له يوسف الخطيب، دار فلسطين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق ط ١٩٦٨ ص ٢١٨ .

٢ - يا مآه !

٣ - الأعمال الكاملة مج ٣، ص ٤١٦ .

لَكِنَّ الشَّاعِرَ سُلَيْمَانَ الْعَيْسَى يَنْطَلِقُ إِلَى أَفْقٍ إِبداعِيٍّ أَرْحَبَ مِنَ الْوَقُوفِ عِنْدَ حُدُودِ
العلاقة الشخصية بينه وبين هذا الأثر . إنه يرسمُ بعد انفعاله به اهتماماته بقضايا الناس
وتطلعاتهم، فالاستسقاء هنا ليس بمعناه الحقيقي إنما يُحوّره الشاعر إلى شكوى من فراغ
روحيٍّ تهيمنُ على المجتمع وتلقي عليه ظلالاً كثيفة من اليأس . والشاعر لا يبيّ يعزفُ على
أوتار الماضي، ويُطعمها عُمره وأعضابه .. لكن الحائنه تضيع في ليلٍ سحيق، وتغرقُ في
لُحج عميقة من العباب، وخلف أستارٍ كثيفة من الضباب :^(١)
" اسقى العطاش " ...

رَبَابَةُ الماضي تَجُوبُ فَرَاغَ رُوحِي

وَتَذُرُّ نَشْوَتَهَا عَلَيَّ كَأَنَّ

سَيِّ، عَلَيَّ لَيْلِي الْجَوِيحِ

" مَوْلَايَ ! لِي عَمَلٌ " أَأَذ

كُرُهُ ؟ بَلِي، عَمَلٌ يَتِيمٌ

أَطْعَمْتُهُ عُمُرِي، وَأَعْصَابِي،

لَتَسْرِقَهُ الْعُيُومُ

لِيَمْرُقَ اللَّيْلُ الْأَصَمُّ شِرَاعَهُ فَوْقَ الْعَبَابِ

نُتِفَأُ لِيَغْرُقَ أَيْنَ ؟

فِي الصَّخَبِ الْمَلُوثِ ، فِي الضَّبَابِ

" مَوْلَايَ ! " هَيَّيْءُ جَنَّتَيْنِ

لِسَكْرَةِ اللَّيْلِ الْحَزِينَةِ

و " اسقى العطاش تَكْرُمًا "

جُرُوحِي، قَصِيدَتِي الطَّعِينَةِ

وَمِنْ مُوشِحٍ " ملكتم فُوادي " يَنْطَلِقُ الشَّاعِرُ إِلَى سَحْرِ فِرْدُوسِ الْعَرَبِ الْمَفْقُودِ، الْأَنْدَلِسِ
لِيَمْلَأَ قَلْبَهُ وَرُوحَهُ مِنْ ذِكْرِيَّاتِ رَمَزِ الْمَجْدِ الْعَرَبِيِّ فِي غِرْنَاطَةِ: قَصْرِ الْحَمْرَاءِ، وَقَدْ مَلَّكَ
صُنَاعُ هَذَا الْمَجْدِ التَّلِيدِ عَقْلَ الشَّاعِرِ وَلُبَّهُ: ^(٢)

" يَا ذَا الْعَطَا ! " هَبْنِي الْأَلَى

مَلِكُوا — وَمَا عَلِمُوا — فُوادي ^(٣)

١ - المجموعة الكاملة مج ٣، ص ٤١٦، والكلمات التي بين قوسين مأخوذة من مطالع أبيات الموشح .

٢ - نفسه، ص ٤٢٠، ص ٤٢١ .

٣ - موشح حزين تنتهي به رحلة " اسقى العطاش " مقولة للشاعر في حاشية، ص ٤٢١ .

واسْفَحْ عَلَى شَفَتَيَّ أُنْدُلْساً
 تَمُورُ بِأَلْفِ وادي
 يَهَبُ الجمالَ، بِأَلْفِ رابيةٍ
 وشلالٍ يُغَيِّني
 بمواكبِ الحُورِ اللُدانِ
 يَغِينَنَ في عَطْفَاتِ لَحْنِ
 وَيَرِنُ في ((الْحَمراءِ^(١))) صَوْتِي
 فالحياةُ نَدَى وشَهْدُ
 هَذِي بِقايانا بقايا الأُمسِ، فاسكُبيها عَلَيَا
 " ياذا السُّخاءُ ! "
 فما أكادُ أَحسُّ شيئاً في يَدَيَا
 المَوْجَةَ انطَفَآتٍ وأُنْدُلْسِي
 صَدَى حُلُمِ عَزِينِ
 " حَارَ العواذِلُ^(٢) ... " لم تُرُدَّ
 إليَّ شيئاً من كَنُوزِي
 " حَارَ العواذِلُ " مُنْذُ ضِعْتُ،
 وضاعَ مَوالي القَدِيمِ
 ياليلُ، شاعِرُكَ الجَريحُ
 رَؤى عَلَى المَاضِي تحومُ "

يُبدي الشاعرُ إصراره على ما أظهرَ في الموقِفِ السَّابِقِ، واعتزازه بالأرضِ العَربيَّةِ التي
 أنبتتُه أمواجاً مِنَ السَّنا مع إخوتِهِ العَربِ، وَيَزِيدُهُ اعتزازاً أن الشَّمسَ تُغني لها، صحراء
 وشواطئ ممتدَّة ألوانَ " المَعْنَى " و " العَتَابَا " ^(٣)
 وحسبُ العَربِ عِزَّةً وفخاراً أن تُغنيَ لهم الشَّمسُ، لأنَّهم كانوا شَبهاً بِها حينَ كانوا
 سِفرَ الأرضِ المُضِيِّ، ها هو ذا يرسم تلكَ اللوحةَ الجميلةَ مُقتبساً عنوانينِ مِنَ الثُّراثِ
 العِناي: ^(٤)

١ - قصر الحمراء ، رمز المجد العربي في غرناطة

٢ - اسم الموشح القديم.

٣ - من الأغاني الشعبية التراثية المعروفة .

٤ - الأعمال الكاملة، مج ٣، ص ٤٥٠، ص ٤٥١ .

تَصْرُخُ الشَّمْسُ، تُغْنِي عِنْدَنَا
 تُذِيْتُ اللَّوْنَ غَتِيًّا عَطِرًا
 وَوَرِنَاهَا فَأَمَاجُ السَّنَا
 فِي دِمَانَا نَهْرَ زَهْوٍ أَحْمَرَا
 تَصْرُخُ الشَّمْسُ عَلَى صَحْرَانَا
 وَشَوَاطِينَا " مُعْنَى "، وَ " عَتَابَا "
 اسْمُهَا الْخَالِدُ مِنْ أَسْمَانَا
 حِينَ كُنَّا فِي يَدِ الْأَرْضِ كِتَابَا
 وَنَحْنُ الدَّهْرُ عَلَى لِأَلَانَا
 فَذُرَانَا فِي السَّمَوَاتِ شَهَابَا

وَيُصِرُّ الشَّاعِرُ عَلَى أَغَانِي الشَّمْسِ فِي أَرْضِنَا لِيُنْبِتَ غِنَاؤُهَا لَوْنًا عَرَبِيًّا، صَافِيًّا، سَخِيًّا
 وَوَهجًا عَنيفًا: (١)

إِرْتُنَا الشَّمْسُ تُغْنِي عِنْدَنَا
 تُذِيْتُ اللَّوْنَ سَخِيًّا أَسْمَرًا
 وَهَجُّهَا فِينَا عَنيفًا مِثْلَنَا

وَيَلجأ الشَّاعِرُ - بِصَدَقٍ وَدَفْءٍ - إِلَى اقْتِبَاسِ عُنْوَانِ الْمَوْشِحِ الْمَشْهُورِ " اسْقِ الْعِطَاشَ "،
 لِيَكُونَ مُتَّكِّئًا لَهُ، وَهُوَ يَتَغَنَّى بِانْتِصَارَاتِ تَشْرِينٍ، مُتَرْتِمًا بِسِحَايَا الْعَرَبِ فِي حَالَتِي السَّلْمِ
 وَالْحَرْبِ، وَيُخَاطِبُ نَهْرَ بَرْدَى أَنْ يَسْقِيَ الْعِطَاشَ إِلَى الْحُرِّيَّةِ وَالْحَقِّ وَالْخَيْرِ رَحِيقَ انْتِصَارِ
 الْإِنْسَانِيَّةِ عَلَى أَشْرَسِ أَعْدَائِهَا الَّذِينَ لَمْ يُحْرَمُوا سَمَاحَتَهَا (٢)

اسْقِ الدُّنْيَى ... مَا مَنَعْنَا كَأَسْنَا أَحَدَا	" اسْقِ الْعِطَاشَ " رَحِيقَ النَّصْرِ يَا بَرْدَى
وَمَنْ تَخَطَّطَهُ فِي الْمَيْدَانِ إِنْ وَجِدَا	اسْقِ الْمُدْرَعَةَ السَّمْسِرَا وَفَارِسَهَا
كُلُّ السَّمَوَاتِ كَانَتْ تَحْتَهُ بَرْدَى	اسْقِ النُّسُورَ وَلَمْ يَعْطَشْ مُقَاتِلُنَا
أَضْلَاعُهُ فَرَقًا ... أَنْفَاسُهُ بَدَدَا	اسْقِ أَسِيرَكَ إِنْ يَلْهَثُ مُمَزَّقَةً
فِينَا لَقَدْ وُلِدَ الْإِنْسَانُ مُدًّا وَوُلِدَا	اسْقِيهِ يَا يَدَنَا حَتَّى تُلْقِنَتَهُ
مَا بَيْنَ صَاعِقَةٍ أَوْ وَرْدَةٍ أَبَدَا	بَنَتْ السَّمَاءَ سَجَايَانَا ... نُوزَعُهَا
عَلَى بِسَاطِكِ فِي عُرْسِ الدَّمِ اتَّحَدَا	يَا شَامُ.. مَغْرِبُنَا الْغَالِي وَمَشْرِقُنَا

١ - نفسها، ص ٤٥١ .

٢ - الأعمال الكاملة مج ٣، ص ١٣٤، ص ١٣٥ .

مُدِّي بِسَاطِ الهَوَى يا شامُ، رائعةً
 وَقَدْ يَلْحَأُ الشَّاعِرُ إلى اقْتِباسِ مَقَاطِعِ مِنَ الأَغْنِيَةِ الشَّعْبِيَّةِ، وَها هُوذا يَجْعَلُ أُغْنِيَةً
 لِفَيروزِ إِطاراً لِرُؤْيَةٍ شَعْرِيَّةٍ تَتطابَقُ مَعَ إِحْسَاسِهِ، فَهُوَ يَرْتَشِفُ كَوُوسَ النِّشْوَةِ، وَيَحْمِلُهُ
 صَوْتُ القَصَبِ المَبْحُوحِ، وَصوتُ فَيروزِ العَذْبِ، عَلى أَجْنِحَةِ رُوحانِيَّةٍ إلى آفاقِ مِنَ
 الفَرَحِ وَالطَّفُولَةِ وَالطَّبِيعَةِ البِكْرِ بِكَنوزِها: (١)

"يا راعي القصبِ مَبْحُوحِ
 قَلْبُ لِقَصَبِ ما يَبْحُوحِ
 جايي عَبا لي شَرُوقِي
 بِالسَّرِّ اللَّيِّ بِعُرُوقِي"

ويَتبارى الصَّوتُ العَذْبُ

والقَصَبُ المَبْحُوحِ

يَتباريانِ في اِختِطافِكِ إلى الأَعلى

إلى الأَعلى

يَحْمِلانِكِ عَلى أَجْنِحَةِ الملائِكَةِ

إلى سَماهِ النِّشْوَةِ، وَلِحْظَةِ الفَرَحِ

يَصِلانِكِ بِالطَّفُولَةِ، وَالخَلْقِ البِكْرِ

تَسْتَمعِينَ إلى الرَاعي وَالقَصَبِ المَبْحُوحِ

وفي صُورَةٍ جَمِيلَةٍ مِنَ ثَرائِنِنا الشَّعْبِيَّةِ هِيَ صُورَةُ "عُرْسُ في الرِّيفِ"؛ يَقتَبِسُ الشَّاعِرُ

ألفاظاً تُرتَبِطُ بِالعُرْسِ وَبِالنَّزَمِ الرِّيفِيِّ، مُتَابِعاً كُلَّ حَرَكَةٍ في هَذا الثَّرائِثِ الجَميلِ: (٢)

يا ليالي الكُوخِ....إني ها هنا	فاغقدي العُرسَ.... نَداماكِ ظمَاءُ
عُقدتِ كَفًّا بِكَفِّ، وَحَكَتِ	بِالمَناديلِ عُرُوقَ وَدِمَاءِ
وارتمى شالاً على كُوفِيَّةِ	رَوَعَةَ العِقدِ فَهُودَ وَظِباءِ
الصَّبايا هَمَّساتِ بَضَّةِ	وَالزَّنودِ السُّمُرُ زَهُوً وَانْتِشاءِ
وَيَموجُ " النَّايُ " في أَغرُودِ	فإذا الأَقْدامُ رَجَجَ وَانْتِشاءِ
ثُورَةَ حَيناً، وَحيناً هَدَاةُ	فَضلُوعُ الأَرْضِ رِيٍّ وَاشْتِهاِ
إنَّها " الدَّبَكَةُ " يا لَيَّا " (٣) هنا	يَرَكَّعُ الفَنُّ، وَيَجْشُو الشُّعراءُ

١ - وأكْتُبُ قِصائِدَ صَغيرَةً ... لي ولها - الهِئَةُ العامَّةُ لِلكتابِ، صَنعاء ١٤٢٤ / ٢٠٠٣، ص ١٢١، ص ١٢٢ .

٢ - الأَعمالُ الكامِلَةُ، مَج ١، ص ٤٧، ص ٤٨ .

٣ - إحدَى الأَغانيِ الشَّعْبِيَّةِ .

لَقَدْ تَأَثَّرَ الشَّاعِرُ العَيْسَى بِثَرَاتِ رَيْفِهِ تَأَثُّراً شَدِيداً أَحَاطَ بِمَشَاعِرِهِ، وَتَغَلَّغَلَ فِي رُوحِهِ،
 وَمَلَأَ ذَاكِرَتَهُ بِأَصْدَائِهِ تَنْسَابُ فِي قِصَائِهِ . وَهِيَ هِيَ بِشِيرُ إِلَى ذَلِكَ فِي الْقِصِيدَةِ ذَاتَهَا: ^(١)
 أَنَا فِي الْمَوْعِدِ هَذِي نَسْمَةً حَلْوَةً تَهْمِسُ : إِنَّا أَقْرَبَاءُ
 أَنْتَ لَحَنَّ قَرَوِيٍّ مِثْلُنَا أَنْتَ فِي مَلْحَمَةِ الْكُوخِ حُدَاءُ
 يَا نَسِيمَ الرَّيْفِ . . . إني شاعراً صَاغَهُ مِنْ رُوحِهِ هَذَا الْهَوَاءُ
 يَحْفَظُ الرَّيْفُ أَهَازِجِي ، ففِي كُلِّ بَيْتٍ رَقِصَةً لِي أَوْغْنَاءُ

- الأمثال :

الأمثال أقوال موجزة بليغة قيلت في حادثه، ثم ذاعت على الألسن، وأخذ الناس يضرّبونها كلما مروا بمجالات تُشبه الحالات التي قيلت فيها أول مرة . وهي خلاصات للتجارب التي مرّ بها أناس أذكيا، فأفادوا منها، ثم أطلقوها أمثالا، ليفيد منها الناس غيراً وعظات في حياتهم .
 والمثل ابن البيئة التي قيل فيها، ويصور جوانب من التواحي الاجتماعية والعقلية والاقتصادية .

وذلك أن الأمثال تمثل حياة الشعب، وقائلوها في أغلب الأحيان غير معروفين، وإنما هم من عامة الناس اتصفوا بالذكاء والحنكة والقدرة على إطلاق المثل .
 وقد عني العرب بالأمثال، وسارعوا إلى جمعها وتدوينها، منذ القرن الأول الهجري، واستمروا في ذلك حتى خلفوا لنا كتباً كثيرة أشهرها (جمهرة الأمثال) لأبي هلال العسكري، و (مجمع الأمثال) لأبي الفضل الميداني . وكلا الكتابين يضمّ الأمثال التي قيلت في العصر الجاهلي، وفي العصور التي تلتها ولم تُترك الأمثال الشعبية دون عناية أو جمع ^(٢) .

والتناص مع الأمثال يظهر واضحاً في الشعر الحديث لما ينطوي عليه المثل من دلالة ورمز يتخذها الشاعر سبيلاً للوصول بفكرته إلى المتلقي .
 فالشاعر عبد الوهاب البياتي يستحضر من ذاكرته صورة بائسة لفلاح أعمودجاً للريف العراقي بما فيه من حرمان واستغلال وكسَل وفُتور، وحلم دون سعي أو عمل، ويستحضر مع تلك الصورة شطر بيت شعري للإمام الشافعي ذهبته مثلاً: ^(٣)
 الشَّمْسُ، وَالْحُمُرُ الْهَزِيلَةُ وَالذُّبَابُ

١ - الأعمال الكاملة مج ٢ ص ٤٦

٢ - من ذلك (قاموس المصطلحات والتعبير الشعبية) أحمد أبو سنجد - مكتبة لبنان - بيروت .

٣ - عبد الوهاب البياتي الديوان، ص ١٤٨ .

وحذاء جُندي قديم
يتداول الأيدي، وفلاح يُحدق في الفراغ !

" في مطلع العام الجديد
يداي قتلان حتماً بالتقوؤ
وسأشترى هذا الحذاء

وصياح ديك فرّ من قفصٍ وقديس صغير
" ماحك جلدك مثل ظفرك "

والشطر الشعري المقتبس من البيت الآتي: ^(١)

ما حك جلدك مثل ظفرك
فتول أنت جميع أمرك

ولا يخفى ما في الشطر المضمّن من كناية عن الاعتماد على الذات والحض على العمل.
وشاعرنا سليمان العيسى ابن التراث وربيّه،... يحيا مآسي أمته، وأحزان الإنسان
العربي المحبّطة، يمدّ جسور التواصل بين ماضي أمته وحاضرها من مثل يأمل من
استلهايمه توقّد الحمية في نفوس من حولّه، عسى أن يكون ذلك حافزاً للتلملّم
والشهوؤ.

حين كانت رحي الخيبة واليأس تطحن الشاعر، وشبح الهزيمة يلاحقه ويحاصره؛
كانت الومضات المضيئة التي تطلقها بطولات العمل الفدائي في سماء العرب تبعث
الأمل حياً في النفوس. وغناها الشاعر، ومجدّ شهادتها، وها هوذا يُفسح في قصيدة
بعنوان "نعش فدائي" عمّا انتابه من مشاعر، وهو يُقارن بين حياة الذلّ والهوان التي
تجرّعنا غصصها وبين الميتة الكريمة التي يمثلها صاحب النعش البطل، فقد مرّ نعش
الفدائي سهماً مكسواً بدم التضحية، ليهبنا المعنى الحقيقي والوجود الكريم، مرّ شرارة
برق تُشعل الإباء في الماء والحجر والتراب، فيزول القبر والكفن، وتثور النفوس تفتفي
خطا التضحية الفداء لتمزيق ليل المذلة والهوان: ^(٢)

كالسهم الأحمر مرّ النعش
أعطانا معناه ومضى
جسد النهار الميت انتفضاً

١ - ديوان الإمام الشافعي، محمد بن إدريس - دار البشائر - دمشق ط ١٤٢١ - ٢٠٠١، ص ١٤٨ .

٢ - الأعمال الكاملة، مج ٣، ص ٥٦٠، ص ٥٦١ .

كشَرارةِ بَرَقٍ مَرَّ النَّعْشُ
لَيَقُولَ لَنَا، لِلأَوْتَادِ
لَقُبُورِ الدُّلِّ تُغَطِّي أَعْوَارِي، تَتَسَلَّقُ أَنْجَادِي
لَيَقُولَ : أَنَا الدَّرْبُ
قَطْرَاتُ دَمِي الدَّرْبُ

ولنا أن نتخيل مستوى التخاذل والتسكوت على الهوان، والإغضاء على ما يرضاه العربي الحُرُّ، والذي توحى به كلمة (الأوتاد)^(١)، والوتدُ : قطعةٌ من خشبٍ أو حديدٍ تُثبَّتُ في الأرضِ أو الجدارِ يُشدُّ بها حَبْلٌ أو نَحْوُهُ .

ويستحضرُ الشاعرُ المناصرُ للحقِّ دائماً مثلاً يُشبهُه الحكمةَ للإمامِ عليٍّ رضي اللهُ عنه، تأديةً لمعنى فيه العُنفُ والشدةُ في لَوَمِ المخاطبين، لما يَعتريهم من التخاذلِ عن نُصرةِ الحقِّ، رُغمَ أن سَيْفَ البَغِيِّ مَسْلُولٌ فَوْقَ رِقَابِهِم دائماً، والمتخاذلُ عن نُصرةِ حَقِّهِ مَصِيرُهُ الدُّلُّ والهوانُ في عَقْرِ دارِهِ، والقَوْلُ المُقتَبَسُ هُوَ قَوْلُ عليٍّ رضي اللهُ عنه " مَنْ صَارَعَ الحَقَّ صَرَعهُ"، تمهيداً لقصيدةٍ عنوانُها " حَقُّنا " :

" هو حَقُّنا

لَكُنَّا أَبَداً

كُنَّا - وَمَا زِلْنَا، ضَحَايَاهُ

دَمُهُ يَسِيلُ عَلَيَّ مُخَيِّمَنَا

وَتُرَابِنَا وَنَظَلُّ صَرَعهَا "

ويُتَظَلِّقُ الشاعِرُ العيسِي مِنْ مَثَلٍ يَتَضَمَّنُهُ شَطْرُ بَيْتِ شِعْرِي هُوَ :^(٢)

لأبَدًا مِنْ صَنَعَا وَإِنْ طَالَ السَّفَرُ

يُتَظَلِّقُ إِلَى زَمَانٍ وَصَلِهِ مَعَ اليَمَنِ فِي قَصِيدَتِهِ " أَمْشِي وَتَنَأَيْنَ " الَّتِي تَحَسَّدَ فِيهَا حُلْمَهُ العَظِيمُ، فَيُخاطِبُهَا مُستَعجلاً بِالْحَاحِ مُتَفاتِلاً بِمِيلادِ الوَحْدَةِ الكُبرى، فالوَحْدَةُ اليمينيةُ أولاً حَدَثٌ كَبيرٌ فِي حَيَاتِهِ يَزُفُ بِبُشْرَى خُرُوجِ أُمَّتِهِ مِنْ دَوَامَةِ التَّشْتِيتِ الَّتِي تَكَادُ تبتلعُهَا نَهائياً . يَقولُ الشاعِرُ الحزُونُ الَّذِي يُحْمَلُ فِي جَفَنِهِ وَشَفَتَيْهِ دَمْعُهُ وَحُلْمُهُ وَأَسَاهُ وَأَنْفاسُهُ المُرَهَقَةَ، سَعياً حثيثاً لا يَنْقَطِعُ خَلْفَ الحُلْمِ المُقدَّسِ :^(٣)

مَاذَا مِنْ الشَّهَقَةِ الحَمْرَاءِ أَخْتَمِرُنْ؟

١ - أشار الشاعرُ في حاشيةٍ ص ٥٦١ إلى المثل الذي اقتبسه، تقولُ العربُ في أمثالها (أدلُّ من وَيْدِ) .

٢ - ديوانُ اليمَنِ ص ٦٧، وقد نَسِبَ شَطْرُ البَيْتِ للإمامِ الشافعي ولم أَعثرُ عليه في ديوانِهِ .

٣ - نفسه، ص ٦٧، ص ٦٨ .

أمشي وتثأين يا صنعاء، يا عدن
 تقصف العمر في جفني وفي شفتي
 وما تزال وراء الدمعة اليمن
 أمشي وتثأين هل كان الهوى عينا؟
 وهل تلازم في الميت والكفن؟
 أمشي وتثأين يا للحلم أعصره
 شعرا، ويعصرني يأسا وأحتضن

وفي تناص آخر يتكئ الشاعر سليمان العيسى على بيت لابن الورددي يقول فيه^(١) :

لا تقل أصلي وفصلي أبدا إنما أصل الفتى ما قد حصل

وهذا الاتكاء يحمل توجيهاً إلى جانب من جوانب السلوك، يتحرى فيه الخير والسداد لطائفة من الناس، بل لأبناء أمته الذين أملههم تغنيهم بالأصول والجذور حتى ضيعنا في بيداء الوهم عز الماضي، ولم نصل حاضرنا به، وأمسينا بانقطاعنا عن أمجاد الماضي تحت ركام التخلف والضياغ وأنقاض القهر والاستعباد:^(٢)

شربنا أصلنا حتى عمينا
 وضيعنا الأرومة والفروع
 فحورزي قليلاً من ركامي
 وأنقاضي وأوهامي جميعاً

مما سبق تتضح لنا القيمة الفنية لاستلهام الشاعر سليمان العيسى التراث الشعبي، لأن هذا التراث ليس مجرد سياحة وهمية في عالم الخيال؛ وإنما هو بأشكاله الثلاثة الروح الشعبية لأمتنا، بل لعله أصدق تعبير عن تلك الروح، ويكاد يجمع بين ما تناولناه من أشكال التراث الشعبي فكر واحد :

- ١ - الثورة المستديمة ضد العدو والدعوة إلى مقاومته .
- ٢ - التمرد على الظلم الاجتماعي والدعوة إلى إقامة العدل .
- ٣ - الثورة على التحزبة والدعوة إلى وحدة الأمة العربية .

١ - ديوان ابن الورددي، ص ٤٣٧ .

٢ - شمالات ج ١، ص ٣٥٤، ص ٣٥٥ .

-الأسطورة :

معنى الأسطورة :

الأسطورة وليدة الخيال الإنساني، وفكره، وتجربته في ميادين شتى، وهي ذات طبيعة تعلق فوق أي عصر بذاته أو أي شخص بعينه، وقد اكتسبت بذلك لنفسها الصفة المطلقة : صفة الخلود، فهي لا ترتبط بزمان أو مكان، بل هي حاضرة في كل زمان ومكان، تمتلك القدرة على الحضور المتجدد، والاقتراب من الإنسان، والالتصاق بتجاربه عبر عصوره المختلفة، وبهذا أمست صورة واضحة للنفس البشرية في علاقتها بالواقع. فالأسطورة بسحر خيالها، وإنسانية معانيها تمثل ملاذاً آمناً للناس من واقع مُثقل بأسباب القهر والظلم، ومجال تعويض عن رغبات إنسانية أحبطها الواقع المضي، وأداة تعبير عن طموح الإنسان إلى التحكم بما فرض عليه من حيف، ومساس بإنسانيته، لتغييره وتبديله خروجا إلى واقع أفق الحرية والكرامة.

والأسطورة في اللغة العربية تُجمَع على أساطير، وهي أحاديث لا نظام لها، ويُقال: فلان علينا يُسَطَّرُ إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل. ^(١)

الأسطورة على مر العصور:

إن الاتجاه الغالب على الأسطورة هو اللامنطق واللامعقول، وهذا الاتجاه لا يتلاءم مع التصورات عن الحقائق التجريبية التعليمية لأنه لا يُقدّم عللاً منطقيّة، وإذا كان منهج الأسطورة خياليّاً، فكان لا بدّ أن يصرف همه إلى اختراع ما يبهر الناس من حوارات ومعجزات تجافي الواقع. ومع أن كل أمة لها نصيبها من امتلاك الأساطير والأعاجيب التي لها دورها وتأثيرها في حياتها فإن هذا التراث لم يلق من الباحثين غير الإهمال والازدراء لامتيازهِ بالسلبية، ولدلالته على غير ما هو حقيقي: "وعلى مر العصور، لم تحظ الأسطورة بشيء من الاعتراف، أو التقدير، على الرغم من استمرار بروزها في حياة المجتمعات، وتأثيرها الكبير. فقد كانت تحمل دائماً معنى سلبياً، وتدل حينما استعملت، على ما هو غير حقيقي، أو غير واقعي، وعلى ما هو مختلق ومصطنع". ^(٢)

لكن أسباب التقدّم والتطور الإنساني، دفعت الكثيرين من الباحثين والمثقفين في أمم شتى إلى درجة عالية من الاهتمام والعناية بالأسطورة. وبدأ بذلك التحول نحو فهم مناقض لما سبق يربطها بالحقيقة العلمية، ويعدها رافدة وليست منافسة لها بالاختلاق والاصطناع

١ - لسان العرب لابن منظور، دار صادر بيروت، مادة (سطر).

٢ - من مقالة بعنوان (الأسطورة) للدكتور أحمد زياد محبك، مجلة الموقف الأدبي العدد ١٧٢/أب/١٩٨٥ ص ٣٨.

للخوارق والمعجزات: "ولكن مع جهود (فيكو) في فهم الأسطورة، بدأ التحوّل نحو فهم آخر لها، وهو الفهم الذي أكدّه الرُّومانيكيون، فأخذت تعدُّ لها كالشعر، تحمل حقيقةً كليّةً، خاصّةً بما، ليست منافسةً للحقيقيّة التاريخيّة أو العلميّة، بل رافدةً لها".^(١)

وهذا الاهتمام والاحتفاء بالتراث الأسطوري يجعلنا "نجد الدّول المتقدّمة تتوقّر على معاهد ومدارس، وباحثين ومختصّين بهذا التراث سواء داخل بلدانهم أو خارجها".^(٢)

ويرقى الاهتمام بدراسة الأسطورة إلى مُستوى الحاجة الماسّة إلى استيعاب مختلف جوانب هذا الاهتمام وقدّ تضافرت الجهود، وتعدّدت الاجتهادات لاستكمال المعرفة التامة بالأسطورة حتّى نشأ علمٌ خاصٌّ بالأساطير: "ومنذ نهاية القرن التاسع عشر، أضحّت الأسطورة مجالاً خاصاً لعلومٍ شتى، تذهب فيها مذاهبٌ مختلفة، وتخرُج بنتائج، في علم الاجتماع وعلم الإنسان، وفي اللّغة والدين والفولكلور، وفي الفلسفة والتاريخ والأدب، وكان من الطّبيعي أن ينشأ بعد ذلك علمٌ خاصٌّ بالأساطير، وهو الميثولوجيا"^(٣)

الاختلاف في التعبير عن مفهوم الأسطورة:

يشقُّ على الباحث أن يهتدي إلى تعريفٍ دقيقٍ للأسطورة، لعلاقتها الوشيحة بالملاحم والسير الشعبيّة، فالملاحم لاكتسب سمّاتها الأساسيّة إلاّ إذا استندت إلى الأسطورة، والسير الشعبيّة تفتقد حرارتها من دون الارتكاز على مواطن الحكمة الأسطوريّة، هذا من جهة، ومن جهة ثانية كَوْنُ الأسطورة خلاصةً الفكر الإنساني بما فيه من التاريخ والأدب والشعر والحكمة.

وحتّى نتوصّل إلى تعريفٍ مُحدّدٍ للأسطورة ينبغي علينا التوسّع في فهم جذورها ومكوناتها، وبيئتها حتّى نُدرك بعدئذ أنّها تختلف من شعبٍ إلى آخر مع الاحتفاظ بالرأي الدائر حول ماهيّتها بين شعوب الأسرة الإنسانيّة.

من الباحثين من يرى الأسطورة جزءاً من الشعائر الدينيّة، فهي تمثّل: "القسم المنطوق من الشعائر أو القصّة التي تُمثّلها الشعائر"^(٤)

ومنهم من يرى فيها "تعليلاً لظواهر طبيعيّة أو اجتماعيّة".^(٥)

ويرى الدكتور عليّ البطل أن الأسطورة: "هي القصّة القديمة التي تحكي عن أفعالٍ مُرتبة، تُحدّثها قوى مافوق الطّبيعة، وتدور حول موضوعٍ ما، وهذه الأفعال إمّا أن تُحدّث بين

١ - نفسه ص ٣٩ نفاً عن كتاب نظريّة الأدب لرينيه ويلك وأوستن واين، ترجمة محي الدين صبحي وحسام الخطاب.

٢ - ذخيرة العجائب العربيّة، سعيد يقطين، المركز الثقافي، الدار البيضاء ط ١، ١٩٩٤ ص ٥.

٣ - الأسطورة: دمحبك ص ٣٩.

٤ - نظرية الأدب ص ٢٤٦.

٥ - الفصن الذهبي ج-ج فريزر، ترجمة الدكتور أحمد أبو زيد وآخرون، الهيئة المصريّة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١ ص ٢١٣

القوى الغيبية في عالمها الخاص؛ وإما أن تدخل هذه القوى، فتحدث هذه الأفعال في عالم البشر، والموضوع الذي تدور حوله، إما أن يكون ممارسة دينية، أو تعليلاً لظاهرة أو سرداً لأحداث موهلة في القدم، تعيها محيطة من يقصّ الأسطورة بشكل أو بآخر^(١). إن امتياز الأسطورة بالغمي والخصب يكسبها قابلية التفسير المتجدد، وإمكانية الاستقرار في كل زمان ومكان، ويؤدي ذلك إلى تعدد التفسيرات التي وضعت للأسطورة ويمكن على حد قول الدكتور أحمد زياد محبك - أن تبين أربعة اتجاهات في تفسير الأسطورة:^(٢)

الاتجاه الأول: يمكن أن يُسمى الاتجاه التاريخي، وهو ينظر إلى العالم الذي تُقدّمه بوصفه عالمًا حقيقيًا قامت الأسطورة بحفظه ونقله ومن أمثلة ذلك تفسير (يوهيميروس)، وتفسير (هانز بيلاي).

الاتجاه الثاني: يمكن أن يُسمى الاتجاه الشكلي، أو اللغوي، وهو ينظر إلى الأسطورة بوصفها أداة للتعبير، وتستخدم استخداماً إشارياً، ضعيف الصلة بما تعبّر عنه، ومن أمثله تفسير ماكس مولر، وأندرو لانج.

الاتجاه الثالث: يمكن أن يُسمى الاتجاه الحيوي، وينظر إلى الأسطورة من خلال ارتباطها البدائي، ويمثله سيرجيمس فريزر، ومالينوفسكي، ويرى سيرجيمس فريزر الأساطير جزءاً من الشعائر الدينية.

الاتجاه الرابع: يمكن أن يُسمى الاتجاه النفسي، وينظر إلى الأسطورة بوصفها تملك عالماً له منطقها الخاص، وهو عالم النفس الداخلي، الذي هو انعكاس للعالم الخارجي، ومن أمثله تفسير فرويد ويونغ فروم.

قد يصيب كل تعريف أو اتجاه للأسطورة، وهنا ينبغي أن يؤخذ بعين الاعتبار التباين في الزوايا التي ينظر من خلالها الدارسون، كما يلتفت إلى اختلاف منطلقاتهم في تناول عالم الأسطورة. هذا من جهة، ومن جهة ثانية يؤخذ بالحسبان وعي الزمن بمعطياته الاجتماعية والفكرية عندما انطلقت منه الأسطورة، مع التأكيد على أن الأساطير إنما نشأت لأغراض مختلفة، ولم تتكوّن في فترة زمنية واحدة. إننا والحالة هذه نكون في مأمن من اللبس في التعريف والتحديد، وتتقي السقوط في أخطاء منهجية واصطلاحية^(٣).

١- الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، الدكتور علي عبد المعطي البطل، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت ط١، ١٩٨٢، ص٧٢.

٢- مقالة الأسطورة ص ٤١.

٣- للتوسّع في معرفة الأسطورة يراجع كتاب الدكتور شكري عياد (البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة - القاهرة ط١، ١٩٥٩ وأساطير العالم القديم، صموئيل كريم وآخرون، ترجمة د. أحمد عبد الحميد يوسف، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ١٩٧٤ وكتاب (مغامرة العقل الأولى) فرانس السواح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ط١، ١٩٧٦ وكتاب (النقد الأدبي ومدارسه الحديثة) ستانلي هايمان ترجمة د. إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت ج٢، ١٩٦٠.

تراثنا والأسطورة :

يُدخِر تاريخنا بهذا النوعِ مِنَ التُّراثِ بصورٍ متعدّدةٍ يتجلّى فيها الوَعْيُ الجمعيُّ، لأنّها تعبيرٌ رمزيٌّ عنّ مشاعر المجتمع العربيّ في مختلف مظاهر أنماط حياته.

وقد أشار سعيد يقطين إلى غنى أمتنا بعدد هائلٍ مِنَ الأساطيرِ والأباطيلِ والأعاجيبِ حينَ قال: "للّعبِ تاريخٌ تراثٌ حافلٌ بهذا النوعِ مِنَ التُّراثِ بما فيه من تعبيرٍ عن رؤياتٍ وتمثّلاتٍ للواقعِ والعالمِ".^(١)

اشتدَّ انتشارُ الأساطيرِ في تراثنا انتشاراً واسعاً، وقد كان للعربِ كغيرهم مِنَ الأممِ أساطيرُهُم الخاصّةُ التي ترتبطُ بمعبوداتهم، وبأحداثِ حياتهم، وخيرُ تأكيدٍ على ذلك ما ذهب إليه (سيبتنو موسكاني) " عن المعبوداتِ التي سادت جنوب شبه الجزيرة العربيّة، فنرى صوراً، ومعبوداتٍ وسكّان الرافدين من بابليين وآشوريين وكنعانيين وسومريين منها (عشتار) وهو إلهٌ يرمزُ لكوكب الصّباح. (الزّهرة) مقابل (عشتار) الإلهة البابلية و (عشتروت) الإلهة الكنعانية، كما نجدُ (ودا) إله القمر المعيني و (نظيره) المقه عند السبثيين و (شمس) إله الشّمس في حضرموت، وطائفة من الآلهة باسم (بعل) وكذلك (ال) بمعنى السيّد أو الرّب. وهو اسمٌ عامٌ لإله ساميٍّ مشتركٍ بمعنى (الله) لدى العربِ الباقية، إلى جانب ما يذكره القرآن الكريمُ مِنَ آلهتهم مثل : (سُواع، يَغوث، يَعوق)"^(٢).

كما كان لدى العربِ المُستعربةِ وهم نسل إسماعيل بن إبراهيم - عليهما السّلام - وهي لغاتُ الحجازِ وماوالاها "طائفةٌ مِنَ القصصِ الأسطوريّ يرتبطُ بما نصبوه مِنَ أوْثانٍ في الكعبةِ أو خارجها كما شاع عَنْ (أساف، نائلة، اللات، العزّي) كما نجدُ لديهم الكثيرَ من الأساطيرِ في معتقداتهم كقولهم في (العنقاء، الغول، الهامة، الصّدّي، وادي عبقّر، زمن الفطْح الذي كانت فيه الحجارة رطاباً) وشياطين الشّعراء، وما يروّنه عند بعضِ كهانهم مثل " (شق أنوار الذي كان نصفَ إنسانٍ، وسطيح الذي خلا جسّمهُ مِنَ العظامِ، وكان يُطوى كما يُطوى الثوبُ، وزرقاء اليمامةِ خارقة النّظر، وجُهينةٌ وجَمهيزة، والسّعلة، وغيرها مِنَ الرّموزِ التي كان كلُّ رَمزٍ مِنْها يشكّلُ أسطورةً نسجها الخيالُ الجامعُ في صحراءِ العربِ".^(٣)

١ - ذخيرة العجائب العربية ص ٥ .

٢ - الحضارات السامية القديمة، ترجمة د. السيد يعقوب بكر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، مصر، دت ص ١٩٤ و ١٩٥ .

٣ - الأساطير، الدكتور أحمد كمال زكي، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، سلسلة المكتبة الثقافية، آذار ١٩٦٧، مصر ص ٢٢ .

الأسطورة في الشعر العربي القديم:

مثلت الأساطير عبير العصور التاريخية المختلفة وعند سائر الأمم جانباً من تطلّعها نحو المثل الأعلى من الحياة لذلك ظلت الفنون والآداب تنهل من روح الأساطير. والشعر العربي القديم في أغراضه ومناحيه، كغيره من التجارب الشعرية عند الأمم هو رفيق ذرب الحياة، ويعبر عنها، ويتفاعل معها، ليس في المضمون فحسب، وإنما في الشكل والتركيب والمبنى، لأن الشكل والمضمون متلازمان فإذا لحق تطوير في هذا، فإن الآخر يتأثر به ويتفاعل معه.

وإذا كانت قصص اليونان قد شاعت واكتسبت الخلود باستخدامها الفني لما حفلت به حياة الإغريق من ملاحم وأساطير، وكان الشعر هو الفن الذي حفظ تلك الأساطير والملاحم، فإن هذا الفن الإنساني كان عند العرب غنائياً ذاتياً لا يحتمل استخدام الأساطير بملاحمها ومآسيها استخداماً فنياً يحفظ عناصرها، لذلك ظل مجال الأسطورة محصوراً فيما يتناقله العرب من الأمثال أو قصص الأسرار ثم صار بعضها مادةً لأحداث رواة القصص في المساجد، وفيما استخدمه بعض المفسرين - من القصص الديني في العهد القديم - لتفسير بعض آيات القرآن الكريم، وبخاصة في عهد متأخر، وتطوّرت بعض العناصر الأسطورية فيما استخدمه أبو العلاء المعري في (رسالة الغفران) وابن شهيد في رسالة (التوابع والزوابع).^(١)

وهذا لا يعني أن الشعر الجاهلي قد خلا من بعض العناصر الأسطورية أو الإشارات الخاطفة لها والتي غالباً ما تكون ركناً في تشبيهه، أو حداً في استعارته^(٢). وحين بزغ نور الرسالة الإسلامية جب ما قبله ومن ذلك الأسطورة لأنها تقوم على الأباطيل والخرافات والسحر والشعوذة، وتفسير الظواهر الميتافيزيقية تفسيراً كونياً خارقاً يقوم أساساً على عبادة الظاهرة أو الشيء، ووجهه إلى تنظيم العقل، فاختلف بذلك الشعر الذي يقوم على بعض عناصر الأسطورة. وغذى الشعر الديني في نفوس المسلمين الإعراض والتفور عن الأساطير التي كان المشركون فيما قبل يميلون إليها بعض الميل مع أنهم كانوا يزدرونها، ولا يقيمون لها وزناً، ولذلك لم يجدوا غير الأساطير مثلاً للسخرية من آيات القرآن الكريم التي كانت تتلى عليهم وتدعوهم إلى الإيمان، وقد أظهر القرآن الكريم سخريتهم مما كانوا يستمعون إليه غير مؤمنين: ﴿قد سمعنا لو نشاء لقلنا مثل الكرم﴾

^١ - الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب ص ٢٣.

^٢ - ينظر ديوان أمية بن أبي الصلت.

هذا إن هذا إلا أساطير الأولين^(١) وقد كرّر القرآن الكريم هذا الموقف في سُورِ
عدّة^(٢).

الأسطورة في الشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْمَعَاصِرِ:

ظَلَّت الصَّلَاتُ مَقْطُوعَةً بَيْنَ الْأَسَاطِيرِ وَثَرَاتِنَا الشَّعْرِيِّ الْإِسْلَامِيِّ فِي مَخْتَلَفِ عَصُورِهِ، وَذَلِكَ
لارتباطها بما لا تُقْرَهُ عَقِيدَةُ الْإِيمَانِ التَّقِيَّةُ بِالْخُرَافَةِ وَالْأَبَاطِيلِ وَغَيْرِ ذَلِكَ، وَلَمْ يَتَغَيَّرْ مَوْقِفُ
الشُّعْرَاءِ الْعَرَبِ مِنَ الْأَسْطُورَةِ إِلَّا بَعْدَ حِينٍ مِنَ الدَّهْرِ، فَمَعَ بَدَايَاتِ الْقَرْنِ الْعِشْرِينَ بَدَأَ
نَطُّ جَدِيدٍ فِي حَيَاةِ الْعَرَبِ بِتَوَاصُلِهِمْ مَعَ الْعَرَبِ الَّذِي تَحَرَّكَتْ تَيَّارَاتُهُ الْفِكْرِيَّةُ وَالثَّقَافِيَّةُ
والتَّقْدِيَّةُ نَحْوِ الْوَطَنِ الْعَرَبِيِّ لِيَكُونَ لِلْعَرَبِ نَصِيبٌ مِمَّا أَبَدَعَ الْغَرْبُ، وَلَقَدْ "تَعَاطَمَ مَثَقَفُو
هَؤُلَاءِ وَأَوْلَانِكَ، وَتُرْجِمَتْ كَتَبٌ كَثِيرَةٌ كَانَ الْجِيلُ الْعَرَبِيُّ الْمَعَاصِرُ بِحَاجَةٍ مُلْحَعَةً إِلَيْهَا، كَمَا
عُرِّبَتْ نَمَازِجٌ أَدْبِيَّةٌ غَفِيرَةٌ وَجَدَتْ فِيهَا النَّاشِئَةُ الْمَتَعَطِّشَةُ بِهَيَاءِ الْحَدَاثَةِ وَرُوءَاءِ الْعَصْرِ،
وَهَكَذَا وَلِدَتْ فَنُّ الْمَسْرُوحِيَّةِ، وَهَكَذَا أَيْضًا ازْدَهَرَ فَنُّ السِّيَرَةِ، وَاغْتَنَى فَنُّ الشَّعْرِ، وَكَانَ ذَلِكَ
كُلُّهُ مِنْ طَبِيعَةِ الْأُمُورِ"^(٣).

وَكَذَلِكَ الْأَمْرُ بِالنَّسْبَةِ إِلَى الْأَسْطُورَةِ، فَقَدْ تَغَيَّرَ مَوْقِفُ الْعَرَبِ مِنْهَا "وَفِي النَّصْفِ الْأَوَّلِ
مِنَ الْقَرْنِ الْعِشْرِينَ بَعْدَ أَطْلَاعِهِمْ عَلَى اقْتِبَاسِ الْأُورِيبِيِّنَ لِلْأَسْطُورَةِ، فِي مَذَاهِبَ وَأَنْوَاعِ
أَدْبِيَّةٍ مَخْتَلِفَةٍ، وَبَعْدَ وَقُوفِهِمْ عَلَى فَهْمِ الْغَرْبِ لِلْأَسْطُورَةِ، وَدَرَسِهِ لَهَا، فِي عِلْمٍ خَاصٍّ بِهَا،
مُتَقَدِّمٍ مُتَطَوِّرٍ، يُقَدِّمُ لَهَا تَفْسِيرَاتٍ مَتْنُوعَةً، وَعِنْدَئِذٍ أُدْرِكُوا أَنَّهَا لَيْسَتْ أَبَاطِيلًا، وَأُدْرِكُوا
مَا فِيهَا مِنْ غَيْبِ الدَّلَالَةِ، وَتَعَدُّدِ التَّفْسِيرِ، وَإِمْكَانِ الْبَعْثِ وَالتَّجْدِيدِ، وَفَهْمِ الْإِنْسَانِ مِنْ
خِلَالِهَا، فَهَمَّا آخِرًا، فِيهِ عُمُقٌ وَفِيهِ جِدَّةٌ"^(٤).

وَدَخَلَتْ الْأَسْطُورَةُ عَلَى الشَّعْرِ الْحَدِيثِ، وَهَنَا تَبَرَّزَتْ حَقِيقَةُ نَاصِعَةٍ هِيَ أَنْ دَخُولَ الْأَسْطُورَةِ
عَلَى شَعْرِنَا الْحَدِيثِ كَانَ تَقْلِيدًا لِتَحَارِبِ الْأُورِيبِيِّنَ حَدَثَ عَلَى أَيْدِي رَهْطِ ثَقَفُوا آدَابَ
أُورِبَا، فَحَمَلُوا ثِقَافَتَهُمْ، وَأَجْرَوْهَا مُجَرِّئًا عَرَبِيًّا، لَكِنَّ الْمُحَاوَلَةَ ظَلَّتْ بِلَا أَسْسٍ لِابْتِعَادِهَا
عَنِ الْجَذْرِ الْأَصِيلِ، وَعَلَى وَجْهِ الْخُصُوصِ خِلَالَ عَقْدِ السَّنِينَ "فَلَقَدْ أَمَعْنَ شُعْرَاءُ
التَّفْعِيلَةِ خِلَالَ عَقْدِ السَّنِينَ فِي تَجَاهُلِ الْأَصَالَةِ الْعَرَبِيَّةِ، وَتَنَكَّرُوا لِلْمُوروثِ الْعَرَبِيِّ،
وَرَاوَا يَلْهَثُونَ وَرَاءَ كُلِّ غَرِيبٍ، وَكَانَ اصْطِنَاعُهُمْ لِلرَّمْزِ الْمَجْلُوبِ مِنْ فِكْرِ الْغَرْبِ وَأَدْبِهِ
عَلَى صَعِيدِ الشَّكْلِ وَالْمُضْمُونِ هُوَ الْمُنْحَى الْأَثِيرُ لَدَيْهِمْ، وَكَانَ مِنْ ظَوَاهِرِ هَذِهِ الْمَوْجَةِ
الْوَافِدَةِ اسْتِخْدَامُ الْأَسَاطِيرِ الْإِغْرِيْقِيَّةِ وَالرُّومَانِيَّةِ، وَهَذَا مِثْلٌ فِي قَصِيدَةِ (أَحْفَادِ أُوْدَيْبِ)

١ - الأنفال، الآية ٣١.

٢ - الأنعام، الآية ٢٥، النحل الآية ٢٤، المؤمنون الآية ٨٣، الفرقان الآية ٥، النمل الآية ٦٨، الأحقاق الآية ١٧، القلم الآية ١٥، المطففين الآية ١٣.

٣ - من مقالة بعنوان (المؤثرات التراثية في حركة الحدائث الشعرية) د. عمر الدقاق، الموقف الأدبي العددان ١٩٣-١٩٤ أيار وحزيران ١٩٨٧ ص ٣٢.

٤ - الأسطورة، د. محبك ص ٣٩.

للسِّيَاب، وفي مقطع (أورفيوس) لأدونيس الذي يستحضر صخرة (سيزيف) وحكاية المرأة (إيربان) التي أنقذت (تيشيوس) من الضياع، وما كان أيضاً من هذا القبيل في استخدام أدونيس لـ (أوديسيوس) الرمز الذي عانى من التيه في الجزر والبحار، ومن القلق والعذاب حتى عادَ إلى زوجته (بينيلوب) التي ظلت تنتظره عشرين سنة^(١).

وظلت موجة الانبهار بالتمودج الغربي للأسطورة طاغية على جيل تال من الشعراء العرب المعاصرين: "ثم مضى جيل تال من الشعراء في هذا الطريق إلى ما بعد الستينات، وطاب لهم استجداء أساطير الإغريقي واتخاذها رموزاً في قصائدهم"^(٢).

إن هذا النزوع إلى تغريب التعبير وتصعيد الصورة والرمز إلى البديل عن الموروث الذي لم يعد قادراً على مواكبة العصر وتحولاته الجذرية كما بدا لشعراء ذلك الجيل الذي وجد ضالته في النماذج الشعرية المعربة، وعلى رأس تلك النماذج العمل الشعري المتميز الذي كان جديراً بأن ينتزع الإعجاب ويُعري أيضاً بالاحتذاء، وهذا العمل هو قصيدة (الأرض اليباب) للشاعر الإنكليزي (ت.س. إليوت)، وما تضمنته هذه المطولة من تشاؤم ومرارة، ومن إدانة لطغيان المدينة وزيف الحضارة، ورفض للمعطيات السائدة مع الأمر الأهم وهو ما حفلت به من رموز موحية.

ففي كثير من الدراسات الحديثة اعتبرت قصيدة (إليوت) (الأرض اليباب) هي الأساس الذي بنى السِّيَاب عليه قصيدته العظيمة (أنشودة المطر) بما فيها من رموز مقتبسة من قصيدة (إليوت) وقد مثل هذا المفهوم الدكتور نذير العظمة.^(٣)

كما رأى الأستاذ أسعد رزق "أن الشعراء العرب جميعهم كانت محاولاتهم في استعمال الأسطورة هي محاكاة للأرض الخراب"^(٤)

غير أن هذا المفهوم لم يستقر طويلاً إذ قامت الأدبية (ريتا عوض) بنشر دراستها القيمة (أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث) وفيها خطأت ذاك المفهوم موضحة "أن الشعر العربي الحديث لا يعني حضارة تموت كما في (الأرض الخراب) بل هو يبشر بولادة جديدة"^(٥).

لكن إمعان غالبية الشعراء العرب في لهائهم خلف كل غريب جعل تأثرهم غير صحي، فهم لم يأخذوا أخذاً متوازناً بين الهوية الثقافية والجذور القومية وبين الأخذ عن العرب،

١- الموروث التراثية في حركة الحدائث الشعرية، مقالة للدكتور عمر النفاق، الموقف الأدبي عدد ١٩٣/١٩٤، ص ٣٤ و ص ٣٥.

٢- نفسه ص ٣٥.

٣- مقالة السِّيَاب وإليوت، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع ١٠، ١٩٨١، ص ٧٩.

٤- الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، منشورات دار الآفاق، بيروت ١٩٥٩، ص ٧٣.

٥- أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٨ ص ٦.

تَمَا جعل الهوةَ واسعةً بينَ الشَّاعرِ والمتلقِي، ومَمَا زاد في حدةِ القطعيةِ بينَ الجماهيرِ وتأثيرها بأصواتِ الشُّعراءِ أنَ التَّقَدُّ لم يَقُمْ بِرَأبِ الصَّدعِ بينَ هؤلاءِ الشُّعراءِ الذينَ لاذوا بأساطيرِ الغربِ، وبينَ الجماهيرِ، فلمْ يدعِ إلى تبسيطِ الرُّموزِ العالميَّةِ، والإشاراتِ التي اعتمدها الشُّعْرُ، لأنَّ ذلكَ يوصلُ صوتَ الشَّاعرِ إلى الجماهيرِ، لأنَّ المشكلةَ هي المهمَّةُ التَّقديَّةُ المنعقدةُ في الشَّرْحِ والتوطئةِ للرُّموزِ والإشاراتِ البعيدةِ. يقولُ الدَّكتورُ فايز الدَّايةُ: "إنَّ التَّقَدُّ لمْ يحاولْ محاولةً جادَّةً للدَّعوةِ إلى تبسيطِ للرُّموزِ الأسطوريَّةِ العالميَّةِ والإشاراتِ التي مثلَ بها الشُّعْرُ مَمَا يَنْقُلُهَا بالتدرُّجِ إلى مُتداولِ القُرَّاءِ وإطارهمِ الشَّعبي الأوسعِ، فالمساحةُ الدَّلاليَّةُ للرَّمزِ إنَّما تُضأءُ في العَصْرِ الحديثِ بشكْلِ مَدروسٍ يوكِّدُ بالتكرارِ إلى أنَ تُضمَّ إلى الموروثِ اللُّغويِّ والفنِّي".^(١)

ومنْ اهتمَّ مِنَ النُّقادِ بالطبيعةِ الشُّعريَّةِ للأساطيرِ فإنَّهُ لمْ يفلحْ في بلورةِ ملامحِ منْهجيَّةِ خاصَّةِ بالتَّقَدُّ الأسطوريِّ، لذلكَ ظلَّ مُصطلحُ الأسطورةِ مُضطرباً عندَ النُّقادِ العَرَبِ.

وقد كانَ على الشُّعراءِ المعاصرينَ إزاءَ ذلكَ أنَ يُعيدوا التَّنظَرُ في أدواتهمِ التَّعبيريَّةِ التي تُلامسُ هواجسَ المُتطلِّباتِ الجماهيريَّةِ، فمدَّوا حُسورَ العلاقةِ بينهمُ وبينَ الثُّراثِ لأنَّ ذلكَ يُقرِّبهمُ مِنَ الجماهيرِ، ويُعيدهمُ إلى التَّوازنِ بعدَ مرحلةِ الاختلالِ وطورِ الانبهارِ. "لقدْ وجدَ الشُّعراءُ في الملاحِمِ والأساطيرِ التي خلَّفها السُّومريُّونَ والبابليُّونَ والآشوريُّونَ ومنْ إليهمُ مِنَ شعوبِ الشَّرقيِّ القديمِ؛ مجالاً رحباً يُحقِّقُ رغائبهمُ العارمةَ في اغترافِ ما يُسوِّغُ لهمُ مِنَ هذا المعينِ الثَّرِّ واستيحاءِ عالمِهِ السَّحريِّ الجَميلِ"^(٢).

ثمَّ التفتَ الشُّعراءُ إلى الأسطورةِ العربيَّةِ بإحساسهمِ القوميِّ، وآمنوا بضرورةِ التَّعاملِ معَ الأسطورةِ لكنْ بروحِ عربيَّةِ أصيلةٍ، يقولُ الدَّكتورُ الدَّقاق: "ثمَّ مالَبتْ هؤلاءِ الشُّعراءُ أنفُسهمُ في إثرِ تفجُّرِ الوطنِ العربيِّ بالأحداثِ أنَ ازدادوا التفتاتاً إلى ثُّراثِ العَرَبِ والإسلامِ وما انطوى عليهِ هذا التَّاريخُ الحافلُ مِنْ غنىِّ بالأحداثِ والمواقفِ. فكانَ ذلكَ انعطافاً نَحَوَ المنابعِ والحدورِ"^(٣). وقد جعلَ الشُّعْرُ الحديثُ الأسطورةَ مِنْ أسُسِ الثُّراثِ القوميِّ، وعَرَضَها بأشكالٍ مختلفةٍ في موضعاتِهِ، ووجَّهَ مناحيها باتِّجاهِ خدمةِ المعنى العامِّ.

الأسطورة في شعر سليمان العيسى :

أمرٌ ذو بالٍ ينبغي التَّوقُّفُ عندهُ بتقديرٍ، وَهُوَ تَفَرُّدُ الشَّاعرِ سُلَيْمانِ العيسى بأثُّهُ منَ أكثرِ الشُّعراءِ العَرَبِ وغنياً للأسطورةِ و أوضحهمُ بناءً لها .

١ - من مقالة بعنوان (مقدمة لدراسة التراث في الشعر المعاصر في سورية) الموقف الأدبي العددان (١٣٩، ١٣٨) ١٩٨١ ص ٧.

٢ - مقالة الدكتور عمر التقاق ص ٧.

٣ - نفسه ص ٣٥.

فكان شاعر العروبة والقومية، وأول من وجهه وجهه للأساطير العربية دون سواها لكونها في المقام الأول موروثاً شعبياً بحثاً يعني جماهير الأمة و يمس حياتها، ولأن الشاعر في المقام الثاني أراد أن يبرهن على التحامه بوصفه إنساناً عربياً وقومياً، و بوصفه شاعراً بأرومته، وقضايا أمته، وهو الذي يعتز اعتزازاً مطلقاً بأنه مواطنٌ قوميٌّ، وإنسانٌ زاده شرفاً حمل وعبء مسؤولية الكلمة الشاعرة و أمانتها .
 ثمة أمرٌ آخرٌ يلفتُ النَّظْرَ وهو أن تناصَّ الشاعر مع الأسطورة كان في قصائد معدودة .
 وتبرزُ في آثاره الشعريَّة أسطورة (التَّنين - العنقاء - سيف بن ذي يزن) .
 ولقد وَرَدَتِ الأسطورة في شعره بشكليْن :

(١) شكلي رمزي : وهو الأكثر بروزاً، حيث وظف الشاعر الرمز الأسطوري لإملاء محتوى ومضمون القصيدة على نفسه .

(٢) شكلي معنوي : وهو الإتيان بمفردة أسطورية واحدة، تدلّ تماماً على جوهر القصيدة .
 تتسع أسطورة (التَّنين) لمحاولات قومية عميقة في شعر سليمان العيسى، و التَّنين : "حيوان أسطوري يتكوّن من عناصر مختلفة غير أنه بوجه عام يشتمل على جسم أفعى و مخالب أسد ، و رأس تمساح، و جسمه مُغطى بحراشف، وهو رمز للشر" (١) .
 ففي قصيدته (بشري و حنان تحتفان بولادة الوطن) (٢)، يحمل الشاعر كلمة السوطن المعنى الشامل مُنطلقاً من اليمن :

و نحن وراء الشامخات العُجبر

نمتدُّ

إلى شيطان غزوة

نحنُ إلى حيفا ... إلى يافا ...

إلى الحجَر الذي مازال يهشمُ مخلب " التَّنين "

نمتدُّ ...

كما يحملُ أسطورة التَّنين دلالةً واسعة، فالتَّنين الذي يرمز للشر و قد تجسدت فيه سطورة الأسد بمخالبه و أذى الأفعى و التمساح إضافة إلى الحراشف التي تُغطي جسمه .
 و فكرة تهشم مخلب التَّنين الحاضرة في المقطع الشعري متناصّة مع الأسطورة ذاتها " و هناك أكثرُ من قصةٍ عن ذبح التَّنين في المآثر السومرية و البابلية " (٣)

١ - أساطير التوراة الكبرى و تراث الشرق الألبى القديم، د . كارم محمود عزيز - دار الحصاد للنشر و التوزيع و الطباعة، دمشق ط١ ١٩٩٩ الصفحة ١٠٢

٢- ديوان اليمن، الصفحات : ٢٧٢ و ٢٧٣

٣- أساطير التوراة الكبرى، الصفحة ٦٣

كما أن إعادة الشاعِرِ للفظَةِ (نمتدُّ) يلفت النَّظْرَ إلى التَّنَاصَرِ مع ما ورد عن هَيَاةِ التَّنِينِ فِي الأساطيرِ، فقد وردَ " أن الملكَ سيفَ بن ذي يزنَ دخلَ مدينةً كبيرةً مبنيةً بالحجارةِ وقد تركها عسكْرُها، وأهلها، وأقاموا فِي الجبلِ، و لم يُخْفِ سيفَ بن ذي يزنَ تعجّبَهُ من هذهِ الحالةِ فأخبرهُ ملكُ المدينةِ أَنَّ المدينةَ سكنها ثعبانٌ ما رأينا مثلهُ، و ينفخُ فيحرقُ من يقربُهُ من بني آدم . فمن ذلكَ اجتمعتْ لَهُ جموعٌ كثيرةٌ، وما قدرُوا أن يصلوا إليه لأنَّ نفسَهُ يحرقُ أيَّ شيءٍ و لو مِن بعيدٍ، وأيُّ مخلوقٍ يقربُ منه فينفخُ عليه فيذوبُ من نفختهِ ويموتُ فِي وقتهِ و بسببِ ذلكَ تركنا له المدينةَ . علّمهُم سيفُ صناعةَ السُّروجِ و خرجَ لمقاتلةِ التَّنِينِ ... نجحَ الملكُ سيفَ بن ذي يزنَ فِي قتلِ الثَّعبانِ، و قطعَ رأسَهُ ليعلقَ على بابِ المدينةِ إيداناً بنهايةِ مرحلةِ الخوفِ و الهلعِ".^(١)

ولا تخفى الإشاراتُ الدلاليةُ فِي استيحاءِ الشاعِرِ تلكَ الأسطورةِ، فالثَّعبانُ بصفاتهِ المهلكةِ سلبَ الجيوشَ العربيَّةَ النظاميَّةَ قدرتها على الوصولِ إليه، بعدَ تخليها عن عروبةِ السوطنِ المحتلِّ، وإكراهِ أهلهِ على مغادرتهِ .

و تحطيمُ مخلبِ العدوِّ الصَّهيوئِيِّ حلمٌ ينطلقُ به الشاعِرِ من اليمينِ، موطنِ الحضارةِ و موطنِ الملكِ العربيِّ سيفِ بن ذي يزنِ، فالشاعِرِ يرى ببصرةِ المؤمنِ أسطورةَ العدوِّ التي تُحاكي أسطورةَ التَّنِينِ، وسوفَ تتحطمُ أمامَ إرادةِ الإنسانِ العربيِّ الذي يؤازرُ أخاهُ داخلَ أسوارِ الوطنِ المحتلِّ و هو يرمي جيوتَ العدوِّ بحجارةٍ من سجيلٍ فتجعلُهُ حُطاماً . و كما أخرجَ التَّنِينُ الصَّهيوئِيُّ العَرَبَ مِن وطنهم الحصينِ بعروبتهِم، وذلكَ بتخاذلِ الرسميينِ من ذويهم، فسوفَ يعيدهُم السَّيفُ العربيُّ بعدَ أن يقطعَ رأسَ التَّنِينِ الصَّهيوئِيِّ و ينسى مرحلةَ الخوفِ و الهلعِ .

و هذا السيفِ العربيِّ يقيمُ علاقةَ تناصيةٍ معه فِي النَّصِّ الشَّعريِّ (قيثارُ اليمينِ):^(٢)

لَمْ يَكُنْ يَوْمًا لِقَطْرِ صَوْتُهُ
لِلْجَمِيعِ اسْتَلَّ سَيْفُ ابْنِ ذِي يَزْنَ
نِعْمَةً أَنْ نَنْشُدَ الشَّعْرَ وَ أَنْ
نُوقِدَ الْجَمْرَ إِذَا الْجَمْرُ وَهَنْ
يَا صَدِيقِي نَحْنُ لَحْنٌ وَاحِدٌ
وَ لَنَا اثْنَانِ وَ عَشْرُونَ فَنَنْ^(٣)

١ - نخيرة العجائب العربية، الصفحات ١٢٨، ١٢٩

٢- ديوان اليمين، الصفحة ١٧١

٣- إشارة إلى التجزئة و الشتات العربي حسب رأي الشاعِرِ .

كلما مدت يده مجرماً

نحو بيت وادع كذا الثمن .

وذو يزن : ملك من ملوك حمير تُنسبُ إليه الرماحُ اليزنيَّةُ^(١)، و نسبة السيفِ إلى ذي يزن يُروى خلال أسطورة بعنوان (عمودُ الثور)^(٢)، وهي أن السَّيِّدَ آصفَ بنَ برخيا كان قد اصطنعَ حُساماً يمانياً، و رصدهُ ضدَّ الأعوانِ الجانِ و طلسمهُ بطلاسمِ و بُرهان، و عرفَ أنَّه لا بدُّ له بعدَ مدةٍ من الزمانِ أن يملكهُ إنسانٌ يُقالُ له سيفُ بن يزن من سلالَةِ التَّبَّعِ حَسَّان.

فالسَّيْفُ إذا يقدُّ هامَ الطُّغاةِ، ولا يكهمُ^(٣) أمامَ أيِّ قوَّةٍ مستبدةٍ . و لهذا استعارَ الشَّاعرُ سرَّ ذلكَ السَّيْفِ تناصُّاً و يرى الشاعرُ في كلمات القوائد الشعرية سيوفاً.... فالقصائدُ الشعريَّةُ يرى الشَّاعرُ في كلماتها سيوفاً تحملُ سرَّ ابنِ ذي يزن و رهافتهُ و تومضُ بالعزيمةِ و الإصرارِ، ولن يستطيعَ جيروتُ العدوِّ و بطشهُ أن يُحمدَ و هجَّها في النفوسِ التي تجمعُ الشَّتاتَ على كلمةٍ حقِّ كحدِّ السَّيْفِ، فكيفَ إذا كان " سيفُ ابنِ ذي يزن الذي يشعُّ بنورِ الحقِّ لأنَّ نبيَّ اللهِ سليمانَ مسَّهُ بيدهِ".^(٤)

و أما اليدُ المجرمةُ التي تمتدُّ نحو جزءٍ من وطننا لتفجعنا بالفتنِ فيه؛ فسوفَ تَبْثُرُها السُّيوفُ الحقيقيَّةُ التي تسهمُ الكلمةُ الباترةُ في شحنِ نفوسِ حامليه، بما ترضاهُ حقيقةُ العروبةِ. و قد درُّبوا على فنونِ القتالِ كما درَّبَ عليه جندُ ابنِ ذي يزن و خرجوا معه لمقاتلةِ التَّنِينِ .

و ثمةُ صورةٌ أسطوريَّةُ في قصيدةٍ من قصائدِ الشَّاعرِ تناصُّ مع (طائرِ العنقاء)، و العنقاءُ طائرٌ أسطوريٌّ مصريُّ الأصلِ، و كانَ المصريُّونَ القدماءُ يتصوِّرونه على هيئةٍ لقلبي، و قد نُسجتِ حولَ قوَّتهِ وولادةِ خلقه أساطيرٌ كثيرةٌ منها أنَّه يعودُ إلى مصرَ كلَّ خمسَ مائةٍ أو ألفٍ و أربعَ مائةٍ و واحدٍ و ستينَ عاماً، فينشئُ عشَّه ثم يموتُ و من حُدَّتِه تخرجُ عنقاءٌ جديدةٌ.

و يقالُ إنَّه ينقرُّ صدره حتَّى تتدفقُ منه الدِّماءُ التي يخلقُ منها خليفتهُ، كما يُقالُ : إنَّه يحرقُ نفسه في عشِّه، و من رماده يخرجُ ولدُه . و قد أصبحتِ العنقاءُ رمزاً للبعثِ.^(٥)

١- لسان العرب مادة (يزن)

٢- ذخيرة العجائب، الصفحة ٥٥ .

٣- يكهم: يغلُّ حذَّةً وينحني فلا يقطع، اللسان (كهم).

٤- ذخيرة العجائب، ص ٥٥ .

٥- معجم الأساطير اليونانية و الرومانية، إعداد سهيل عثمان و عبد الرزاق الأصغر منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٨٢ الصفحة ٢٢٢

والقصيدة التي يبدو فيها التناص مع هذه الأسطورة هي قصيدة (نبوءة)^(١)، ويفتتحها الشاعرُ بشموليةٍ مشاعره المستديمة، دون مللٍ للوطن العربي الواحد الذي يمتدُّ شرقاً وغرباً .

على امتدادِ الوطنِ الكبيرِ
على امتدادِ الشَّلَلِ " المُبارِكِ " الأثيرِ
أنفخُ في الصَّخِرِ، وفي الرَّمَادِ
في السَّرِّ و في العلانيَّةِ
منذ اعتصرتُ النَّبْضَةَ الأوَّلَى،
وسمَّيتُ الأنينَ قافيةً؟
أنفخُ في وداعةِ النَّسْرِ و في تنمُّرِ الحَمَلِ؟
أَسْأَلُ دونَ دونَما مَدْلُ :
أكلُ ما مرَّ و ما يُمرُّ في هذا الثَّرى شلُّ؟
أكلُّنا ... حقاً بلا جدوى
بلا أملٍ، أنطرحُ الأحلامَ، و الأطفالَ
و الأشعارَ في أعماقِ هاويةٍ؟ ...
نمرُّ بالدَّمارِ ... بالحريقِ
نخرجُ يوماً من رمادِ الهاويةِ
عشقاءُ — لم ينضُبْ دمي ... و قافيةِ
تمشي عليّ " مُبارِكِ الشَّلَلِ "
تدْفِنُهُ ...
في وَهَجِ الشُّرُوقِ و الأملِ .

إنَّ اليأسَ الذي يحاصرُ النفوسَ لم يكنْ يقربُ نفسَ سُلَيْمانَ العيسى، بدءاً من تاريخهِ الشعري المشرفِّ و الممتدِّ عقوداً، فقد كانَ شعاعُ الأملِ، يتسلَّلُ ساطِعاً إلى لونِ شعرهِ المصطبغِ بالأسَى و الحسرةِ إنَّ بقاءَ الحلمِ في قصيدةِ الشَّاعرِ قادرةٌ على استحضارِ صورةٍ مشرقةٍ تنسخُ الصُّورةَ المظلمةَ، قادرٌ على ما يراهُ اليائسونَ مستحيلاً، و هو خلقُ الدُّورِ القادمِ لا محالةً لحضارةِ العربِ الجديدةِ .

١- ديوان اليمن، الصفحات : ١٤٥، ١٤٦، ١٤٧

إن لشعير العروبة شأنه، ولسليمان العيسى شاعرها شأنه أن يقول ما يريد بأقرب السبيل إلى عقول الناس دونما تبدل...، بالطريقة التي توظف الغافل من غفلته، و تنبّه الجاهل من جهله، و يستثير حماسة الجماهير، فهو يعيش لبشر الأمة بالتصير المسبين دون كلل أو ملل، و يعيد القول مرتين و عشرًا بل عشرات المرات و مئاتها، و سيعيد إلى ما شاء الله، ف شعر العروبة هو وجدانها، و الأصيل يكرر نفسه كما تكرر الأشجار المثمرة نفسها كل عام.

إن العروبة لا تنحني حتى في حالة حزنها و حصارها، فالعظيم يظل عظيمًا حتى في انكساره، و تظل ملهمة الشعراء قصائد المقاومة العنيدة على مرّ العصور، و من هنا يخاطب الشاعر بيروت و يستلهم شموخها و عصيائها على الطغاة، مُستندًا إلى أسطورة (العنقاء) التي ترمز إلى الانبعاث الدائم و التجدد المستمر ليعبر عن أمله في أن الحلم سيمسي حقيقة، و ستبعث الأمة العربية واحدة تجدد حضورها و أمجادها، و تقف على قدميها: (١)

بدم تحذر من جبينك أكثب
و الملهمون بنوك ... ما زالوا هنا
بوابة الألق السخّي صاباة
تترجح الذكري صدى في ريشتي
و بلوت حلو النازلات و مرها
و صهرت أشات العصور بنعمة
و يصب فيك المعتدون جيمهم
بيروت عنقاء الزمان .. من الردي

ألا ما أجمل إلحاح الشاعر على أسطورة العنقاء التي تنبعث من الموت الهامد إصراراً على الحياة ! و ما أجمل هذا الإسقاط و الشاعر يكره على رؤية ما لا يحب .

إن خطاب الشعري ينقل نداء مقدساً ينشق من أعماق الأرض التي يقف عليها، و ينسكب من أطباق السماء التي تظله، ليهتف ببغداد و العروبة مبشراً حتى الرمي الأخير من عمره (٢) :

أأطعم يا بغداد عودي بقية
من اللحن لا تخشى الحريق ولا تكبو؟

١- أحلام شجرة التوت الصفحات ١١١، ١١٧، ١١٨.

٢- الأعمال الكاملة : المجلد الثالث : الصفحات ١٦٦، ١٦٢.

تعلّمتُ منك النَّارَ.. عمّدتُ نبرتي بِشَمْسِكِ حَتَّى رَوَّضَ الوَتَرَ الضَّرْبُ
 وأشعلتُ حَرَفِي فِي هَيْبِكِ مَرَّةً فإصْرارُهُ باقٍ، و فُرسائُهُ غُلْبُ
 و تُدْفِنُ يا بَغْدادُ.... ثُمَّ يُعِيدُنَا إلى الشَّمْسِ شَيْءٌ فِي مَقَابِرِنَا صُدُوبُ
 فاللَّحْنُ الَّذِي غَنَّاهُ الشَّاعِرُ لِنَفْسِهِ، وَ صَافِحَ بِهِ أَسْمَاعَ المَلايِينِ يَتَخَذُهُ غِذاءً رُوحياً يَجِدُّ
 الحِياةَ فِي رَمَقِهِ يَتحدَّى الحِرائِقَ، وَ يَتغَلَّبُ على العِثْرَاتِ، إِنَّهُ يَسْتَمِدُّ ذَلِكَ مِنَ الأُمَّةِ العَرَبِيَّةِ
 مِثْلَةَ بَعاصِمَةِ الرِّشِيدِ، وَ المَناضِلُ قَدْ يُغَلَّبُ وَ يَكبُوءُ، وَ قَدْ يَغَلِبُ فَيَمْضِي حِراً فِي شَوطِ
 الحِياةِ، وَ كَمَا تَبَعَتْ العِناقُ مِنَ لَهِيبِ الحَرِيقِ سَتَبَعَتْ الأُمَّةُ العَرَبِيَّةُ مِنَ رَمِيمِها وَ تَتحدَّى
 الفِئاءَ المَعنَوِيَّ الَّذِي حاصَرَها بِه أَعْداءُ الحِياةِ وَ الإنسانيَّةِ .
 وَ يَدْخُلُ الشَّاعِرُ المَبْدِعُ فِي تَناسُصٍ يُحِيلُنَا إلى أُسطُورَةِ وادي عِبقَرٍ. وَ "عِبقَرُ مَوضِعٌ تَزَعُمُ
 العَرَبُ أَنَّهُ مِنَ أَرْضِ الجَنِّ، وَ نَسَبُوا إِلَيْهِ كَلَّ شَيْءٍ تَعَجَّبُوا مِنَ حَذَقِهِ أَوْ جِودَةِ صَنعِهِ وَ
 قَوتِهِ فَقالُوا : عِبقَرِيٌّ، وَ يَقالُ فِي المِثْلِ : كَأَنَّهُم جِنٌّ عِبقَرٌ"^(١)
 وَ الشَّاعِرُ نَفْسُهُ يَنسَبُ إلى وادي العِرائِشِ فِي زِحْلَةٍ ما تُسبِ إلى عِبقَرٍ، فَهُوَ يَسْتَلِهُمُ مِنْهُ
 الشَّعْرَ الَّذِي يَجِدُّ فِيهِ لَهِيبَ العِزِّ خِدمةً لِأُمَّتِهِ^(٢):

وادي العِرائِشِ

يا بِنَ عِبقَرَ مَرْحَباً

أيقِظْ عَلَي وَتَري مَعلَقَةَ الصِّبَا

أيقِظْ عَلَي شَفَتِي رَجَعِ طُفولتي

جَمْرٌ.... سَأشعِلُهُ عَلَي جَمْرِ خَيا

وَ يُوَكِّدُ الشَّاعِرُ أَنَّ وادي زِحْلَةَ يَسقي الشَّعْراءَ كَؤوسَ الإلهامِ^(٣):

يا جارةِ الوادي

وشرِّقِ شِعْرِنَا

ليظَلَّ يَنهَلُ مِنَ يَدَيْكَ

وَ غَرِّبَا

وَ يُشيرُ إلى المَبدِعِينَ الَّذِينَ وَلَدَتْهُمُ زِحْلَةُ عَلَي درُوبِ العِبقَرِيَّةِ وَ الطُّمُوحِ^(٤):

وَ المَبدِعُونَ.... قِوافِلُ مِنَ زِحْلَةٍ

١- لسان العرب، مادة (عبقر) .

٢- شمالات الجزء الثاني ، الصفحة ٩٩

٣- شمالات : الجزء الثاني ، الصفحة ١٠٢

٤- شمالات : الجزء الثاني ، الصفحة ١٠٣

بعض... معانقة الحجرِ جرّبا

بل إن لبنان كلُّه عبقرٍ لا ينتهي ما يُبدعه يأتي به على خيول الضياءِ و كبساتينِ العطرِ
رغمَ إرادةِ الرِّيحِ العاتيةِ^(١):

آت على فرسِ الضياءِ مُجْتَنِحاً

لبنانُ، إن فرسُ الضياءِ به كُبا

آت كما انقصتْ بريحِ وردةٍ

فتفتحتْ بُستانَ عطرٍ أخصباً

إنه الحضورُ الدائمُ المتعجبُ من قوّته، و الذي يجمعُ العربَ صامدينَ جسداً واحداً، منكباً
أصلبَ من قبضاتِ أعدائهم، يجمعهمُ على تاريخهمُ ينبوعاً لا يُنضبُ:^(٢)

لبنانُ... هاتِ الجرحِ نعصره معاً

جرحُ الأخوةِ شاءَ عاتِ أم أبي

ماذا يريدُ التأسفونَ ضلوعنا ؟؟

جسدٌ من الضرباتِ

أصلبُ منكباً

جسدٌ هو التاريخُ

كانَ و لم يزلْ

ما كانَ ينبوعُ الخلودِ لينضباً .

و قد يُضمّنُ الشاعِرُ كلمةَ (أساطير) في سياقِ شعريّ، و ما ذلكَ من بابِ الزينةِ
الأسلوبيةِ، و إنّما هو رمزٌ ينطوي على إشاراتٍ غنيّةٍ فالعربُ قُدراتُهُم كالأساطيرِ، لا
تكادُ تصدّقُ، وهي قدراتٌ هائلةٌ و شاملةٌ و متنوّعةٌ في كُلِّ ميدانٍ، و لأنّ الأرضَ
العربيةَ أعطتِ الإنسانَ أكرمَ ما أعطاهُ شعبٌ على وجهِ الأرضِ، فهو يستشرفُ أفقَ
المستقبلِ، و يستبشرُ بأنّ إرادةَ الإنسانِ العربيِ سوفَ تفجّرُ الأرضَ خيراً فياضاً و عطاءً
غامراً، و ها هو ذا يتفأّلُ بتحقيقِ حلمه بوعدهِ قطعهُ أمامه أطفالُ هذهِ الأمةِ الذين
يراهمُ الشاعِرُ أملَ الغدِ المشرقِ :

سلاماً

نحنُ حُلْمك ...

^١- شالات : الجزء الثاني ، الصفحة ١٠٧

^٢- شالات : الجزء الثاني ، الصفحات ١٠٧،١٠٨

أَيْهَا الْآتِي مِنَ الْحُلْمِ
وَوَعْدًا أَنْ نُفَجِّرَ أَرْضَنَا يَوْمًا عَلَى نَعَمٍ
نُفَجِّرُهَا... أساطيرِ الهوى، و الشعيرِ و الزرعِ
نُحِيلُ قِفَارَهَا...
جَنَاتِ عَدْنِ
ثَوْرَةَ الضَّرْعِ.....

وبعد: فقد حَفِلَ شعْرُ سليمان العيسى بعناصرٍ من أعماقِ تاريخنا وعلى نحوٍ بالغِ الإثراء، وكانَ وقوفُ الشاعرِ في رحابِ ذلك التاريخِ المجدِّ لغايةٍ في نفسه، إذ جعلَ المواقفَ المُضيئةَ والشخصياتِ الإيجابيةَ تحتلُّ حركةً مُندججةً في بُنية القصيدة، مما يُتيحُ له مساحةً فنيةً أرحبَ تسمُّحُ له بتوظيفِ الموقفِ أو الشخصيةِ توظيفاً يعبرُ من خلاله عن أبعادِ التجربةِ الذاتية، مُطلقاً منها - والأمةُ في رُكامِ القهرِ والانكسارِ - إلى تجسيدِ الماضي المُضيءِ أمامَ الواقعِ المظلمِ لعلَّ ذلك يتسلَّلُ إلى أعماقِ النفوسِ فيزيحُ الغُيبَ أو الكُدرةَ فتنهضُ لُعانقَ بأجنحةِ الإباءِ والتَّمردِ آفاقِ الثَّورِ والحريَّةِ.

وأهمُّ ماوقفَ عندهُ الشاعرُ هو الحدثُ الجللُ الذي ألمَّ بأمتِه في حاضرِها خلالَ رَبْطِه ما أصابها في عَصْرِها الحاضرِ في فلسطينَ بما أصابها في فردوسها المفقودِ، وليُجسِّدَ هَوَلَ الكارثةِ بضياحِ فلسطينَ التي كَرَّرَتْ فاجعةَ العربِ بحضورهم وتاريخهم، وكأنَّه يُحذِرُ من شرِّ مُستنطِرٍ يكادُ يتكرَّرُ.

لقد امتلَكَ الشاعرُ القوميُّ بصدِّقه القُدرةَ الفنيَّةَ على التغلُّلِ في وجدانِ المُتلقي، عبَّرَ كلَّ نصٍّ شعريٍّ جاب فيه رحابَ تاريخنا الحافلِ بالأُمجادِ.

كذلك كانَ للتراثِ الشَّعبيِّ حُضوره الثَّرى في شعرِ سليمان العيسى. ولاريب في أن اتكأَ الشاعرُ على التراثِ له ما يسوغه، فهو تعبيرٌ عن وجدانِ الأمةِ ويجد الشعْرُ الذي يستلهمُ التراثَ صدىً طيباً في أعماقِ النفوسِ التي تحلم بانبلاجِ الفجرِ من حِنْدِسِ اللَّيْلِ البهيمِ. فحكاياتُ السَّنَدبادِ ذاتُ الطَّابعِ الخياليِّ والتي أفرَدَ لها الشاعرُ أناشيدَ طويلةً من شعره تفتَحُ أبواباً مُضاءةً بالأملِ أمامَ النفوسِ.

والأمثالُ التي استحضرها الشاعرُ إتما استحضرها لِيُسقطها على جانبٍ من واقعنا محملاً إياها دلالاتٍ ورموزاً ذاتَ عُمقٍ لا تجدُ بينها وبين المُتلقي حائلاً أو حجاباً.

وأما الأغاني فأوسعُ ألوانِ التراثِ انتشاراً بينَ الناسِ لأنها تُعَبِّرُ التَّعبيرَ الأشملَ والأولى عن مَواجعِ الإنسانِ العربيِّ وأحلامه وآماله ولذلك مَدَّها الشاعرُ جُسُوراً بينه وبين المُتلقي لِيشاركه ما يشعُرُ به وما يصبو إليه. واستطاع الشاعرُ أن يُحرِّكَ الأحداثَ من خلال

مفاهيم مثالية وخيالية وقدرات خارقة أسطورية ليخروج من حدود الواقع العربي المَشْتَت وقِيوده على أجنحة أحلام تُعَوِّضُ الرِّغباتِ المُحْبِطَةَ، وليصوِّرَ عوالمِ سحرية شاعرية تفيءُ إليها النفوسُ المَقهورَةُ تحت وطأة واقعٍ قاسٍ سَحَقَتْ فيه الحياةُ الشَّاقَّةُ روحَ المجتمع، فانطلق يركب مَثَنَ الخيالِ بحثاً عن الأمل والعزاء.

وتعاملُ الشَّاعرِ مع الأسطورة يتحلَّى في منهجه الجادِّ الواعي، فهو يتناصُّ معها ليخلُقَها خلقاً آخرَ تغيب فيه الجزئياتُ التي لا تخدم غايتهُ الفنيَّة. ومامن رابطٍ بين نصِّه الشعريِّ والأسطورة إلا تحميلها موقفاً دلاليّاً جديداً، فقد وردت في شعره جوهريةٌ بعيدةٌ عن السرديةِ المباشرةِ.

ويلاحظُ توجهَ الشَّاعرِ إلى الأساطير العربيةِ مُستلهماً دلالتها الإيجابية لِيُسْقِطَها على الحلمِ الأكبرِ وهو بعثُ الأمةِ العربيَّةِ ونهوضُها من الرِّميمِ الهامدِ، ومن الرِّمادِ لنؤكدَ حضورها وديمومتها إلى أن يَرِثَ اللهُ الأرضَ ومن عليها، وذلك بما تمتلكه من قدراتٍ خلاقيةٍ في مختلفِ مناحي الإبداع. فالأسطورة عند الشَّاعرِ العيسى "ليست أداة تحريضٍ وحسب، بل توجهٌ أو لحظة عملٍ إلى بناء ذواتنا بناءً أكثر اكتمالاً، وملئها بالخصب والتجدد"^(١).

والحقُّ يُقالُ: إن إيراد الشَّاعرِ لفظة (أساطير)؛ تُغني النصَّ الشعريَّ بما توحيه تلك الكلمة من معانٍ زاخرة بالحياة. فالأساطيرُ حيواتٌ لاتقلُّ حياةً عتاً، ولكنها لم يُسَجَّ لها أن تأخذ شكلها الحسيَّ في سَعِيها عبْرَ العصورِ، وهي لهذا تتميزُ عتاً بكونها غيرَ منتهية، وماتزال معيناً خصباً للخيرات والمشاعر والأفكار"^(٢). فما بالك فيما أضفاه الشَّاعرُ على نصِّه الشعريِّ من سحرٍ وجماليةٍ أودعتها تلك اللفظةُ يراعهُ السيِّالُ شعراً مُتجدداً بالعطاء والحياة؟

الثقافات العالمية :

تضربُ علاقات الأدب العربيِّ الوطيدة مع الآداب الأخرى جذورها على مرِّ العصور، وكانت هذه العلاقة "نتيجة تلاقح وتمازج بين ثقافات مختلفة، ولغات متنافرة، وحضارات متباينة منها الفارسيُّ والهنديُّ والرُّوميُّ واليونانيُّ والإسبانيُّ. وكان هذا التمازجُ مصدرَ ثراءٍ وتجديدٍ شملَ الأخيلةَ ولغةَ الأدبِ وبنائهُ الفنيَّ على السَّواء"^(٣).

واستمرت هذه العلاقة حتى يومنا هذا، حيث شهدَ عصرُنا الأدبيُّ الحديث تثبيتَ دعائم هذه الصِّلاتِ بينه وبين الآدابِ العربيَّة لتتضح ملامحها وخصائصها في نتاج الأدباء العرب

١ - مقالة في الأساطير، طراد الكبيسي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٤، ص ٤٨.

٢ - نفسه ص ٣٤.

٣ - الشعر العربي الحديث والشعر الإنكليزي، د.فاطمة القاسم شداد، مجلة الموقف الأدبي، العدد ١٨٦، تشرين الأول ١٩٨٦ ص ٩٠.

المحدثين، وفي تأثراتهم بالآداب العالمية الفرنسية والإنكليزية والألمانية وسواها عن طريق الترجمة أو الاطلاع المباشر.

وكان التأثرُ ظاهراً في الأخذ بما عرّفه الغربُ من فنونٍ ومذاهبٍ أدبيةٍ مختلفةٍ، ثم أتت هذه الصّلات ثماراً يانعةً طيبةً من الأصالة والتّحديد والابتكار.

وشاعرنا سليمان العيسى من أبرز الشعراء الذين مثلوا هذا التّمازج، فهو مع إحاطته بالثقافة العربيّة التليدة ألم بثقافة غربيّة طريفة، وحاول أن يستفيد من خير عناصرها. فتلك الثقافة الأدبية الغربيّة الرّفيعة شحنت فكره وحسّه ونفسه بألوان من مشاعر القلوب الرقيقة وتجاربها المتباينة التي تُلّفحُه، وعلى وجه الخصوص المشاعر القوميّة.

وكان للفترة التي عاشها في كنف أستاذه (الأرسوزي) أعمق الأثر في تكوينه الفكريّ هذا، حيث غنم بجانب دراسته للأدب العربي في عصوره المختلفة اتّصالاً مباشراً بالآداب الأجنبيّة، وقد أفصح عن ذلك بقوله: "التكوين الحقيقي لثقافتي كان في مرحلة الدّراسة الثانويّة، خدمني الحظُّ بوجود الأستاذ زكي الأرسوزي، الذي أرشدني مع عددٍ من رفاقي إلى طريق ينباع الثقافة في الأدب والفكر الأوربيّ، فخرجنا إلى العصر مُبكرين، وساعدتني معرفتي للفرنسيّة في أن اطّلع على الكثير منها خلال هذه النّافذة.

كنت أعرف خارطة الأدب الفرنسيّ كلها تقريباً وأنا في الثانويّة العامّة. حفظنا أنا ورفاقي الكثير من أعمال هيجو ولامارتين وبودلير، وموليير، وراسين بل وقرأنا جوته وشكسبير بالفرنسيّة في تلك السنّ المبكرة"^(١).

إنّ سعي الشّاعر العيسى إلى القراءات، والتكوين الثّقافيّ على اختلاف المناهل، إنّما كان من أجل خلاص أمته ممّا يكبل خطواتها إلى ما تُصنّبُ إليه، وهاهو يحدّد غايته من التّوجّه إلى الفكر الأوربيّ: " كان تأثرنا بالفكر الأوربيّ يكاد ينبعث من بحثنا الدائم عن أشكال الوحدة التي تحققت هناك"^(٢).

ومن المفكرين الذين كان لهم مكانة خاصّة عند العيسى الفيلسوف الألمانيّ (فخته)، فقد نهّل من ينباع فلسفته التي تسمي الثقافة القوميّة، وكان (فخته) يجهر بقوة إبان احتياح نابليون بونابرت لأوروبا ومنها ألمانيا ليعلق تفاعلها بهزيمة عدوّ ألمانيا، ممّا جعل هذا الصّوت القوميّ الحرّ ينساب قوياً في كلّ بقعة من الأرض تحيا ماتحياه ألمانيا، فتتلقفه أسماع المثقفين وأقلامهم، ومنهم مثقفو أمّتنا العربيّة الذين عدّوا (فخته) مثلاً إنسانياً، يقول شاعرنا العيسى: "هذا الصّوت القويّ أثارَ فينا كثيراً لأنّ أمّتنا كانت تعيش حالة تشبّثٍ

^١ - البحث عن هويّة ص ٤٧.

^٢ - نفسه، ص ٤٨.

شديد وتحتاج إلى بعثٍ وتوحيدٍ. (فيخته) ليس مفكراً قومياً فقط بل هو امتدادٌ للفلاسفةِ المثاليين الألمان. ولكن كشبابٍ قوميين كنا متحمسين للخطِّ القوميِّ في فكره وفلسفته^(١). وكما قرأ سليمان العيسى الفلسفةَ التي ترسم الخطَّ القوميَّ للأمةِ، فقد قرأ الآراءَ المختلفةَ في الإنسان ليجمع خلاصتها في فلسفةٍ خاصةٍ: "إنَّ إنسانَ البعثِ ليس عقلاً مطلقاً كما يبدو في فكر ديكارت، وليس كائناً اجتماعياً صرفاً كما يتحلَّى في فكر إميل دوركهايم، إنما هو شخصيَّةٌ متكاملةٌ تميِّزه بالوعي والشُّعورِ بالمسؤوليَّةِ، وتملِّك الطَّاقاتِ الإبداعيةَ التي تدفعها إلى تجديد نفسها باستمرارٍ وتجديد أمَّتِها في الوقت ذاته"^(٢). وبفلسفته الخاصة يخرج الشَّاعر بصورةً للإنسانِ العربيِّ مثلاً أعلى وبهذه الصُّورةِ المُشرقةِ راح يغرس أشجار التَّفاؤلِ في النفوس، ويزرع بيادر من قمحٍ وغِلالٍ في مشارقِ الوطنِ العربيِّ الكبيرِ ومغاربه متجاوزاً حالة اليأسِ والتَّرديِّ. إنَّه يقرأ حضارةَ أمتهِ في سفرٍ جليلٍ قدَّمتهِ المستشرقةُ الألمانية (سيغريد هانكه) في كتابها الفريد (شمس العرب تسطع على الغرب) ثمَّ يجسِّدُ موقفين متناقضين أمام هذا المجد التَّليد الذي انهمر سحاباً، فأنبَتَ في أطرافِ الدُّنيا حدائقَ نُضرة... ثمَّ صوَّحتُ زنابقها... هذا المجد الذي ذكَّرت به المستشرقةُ المنصفه، فملأتُ نفسه إعجاباً وتيهاً... يتلقَّى نبأه، من كان يتوسَّم فيهم الخير من حوله غير مباليين... تسحقهم البلادة في المقاهي، مقصِّرين عن مجاراته لتحقيق حلمه وأمله: (٣)

كالريح تَلْفَحُنِي...

تَجُرُّ ورائي الزَّمَنَ الشَّقِيلاً

والتَّرْدُ في سَمْعِي، وفي ضَجْرِي

وَبِلَادَةِ السَّهْرِ

كالريح تَلْفَحُنِي

ضَوْضَاؤُهُمْ... والتَّرْدُ في أُذُنِي

وَسُطُورُ " شمسِ الله " تَسْحَبُ منْ دَمِي نَفْساً طَوِيلاً

لقد وجدَ الشَّاعرُ لنفسه في ذلك الكتابِ الفريدِ الذي تعرضُ فيه المؤلِّفةُ ماورثتهُ أوربا عن العربِ؛ وجدَ ظلاً ظليلاً يأوي إليه، وينبوعاً يرتشف منه قطراتٍ تروي ظمأه، كما وجد صلةً ودودةً تشدُّه إلى المستشرقةِ النَّبيلةِ التي بَعثتْ بقيَّةَ الرُّوحِ عند صلابه صخر

¹ - نفسه، ص ٤٦.

² - رقائق مع سليمان العيسى، ص ١١٢.

³ - الأعمال الكاملة، مج ١، ص ٣٥٤.

التُّكران العنيد للفضل العربيّ الذي لم يحافظ في وطننا العربيّ على حمل أمانته حقّ المحافظة، لأنّ مشاعر الاعتزاز أقرب إلى الموت من الحياة: (١)

وأنا، وأنتِ، وأيُّ شيءٍ بيننا؟ إلاّ شعاعاً

حَمَلَ الْيَرَاعَا

لِيَمُدَّ تَحْتَ الشَّمْسِ جِسْرًا لِلسَّنَا... جِسْرًا ضَيْلًا

أَسْمِعْتِ عِنْدَ الصَّخْرِ حَشْرَجَةَ الْمُؤَيَّجَاتِ الصَّغَارِ؟

وَأَمْرٌ فَوْقَ سَطُورِكَ الْمَكْدُودَةِ الْوَتْرِ

عَطَشِي، تَشْقُ إِلَى الْقُلُوبِ، إِلَى الْعُيُونِ طَرِيقَ نَعْمَةٍ

" قَدْ أَبْدَعَ الْأَجْدَادُ". يَا لِبَارِثِ وِضَاءِ نَبِيْلَا!

يَمِشِي الْيَتَامَى فَوْقَهُ قَبْرًا، بَلَمَى قَبْرًا ذَلِيْلًا

ومع ضياع صوته الغيور وهو يهزُّ القبور، ومع تمزيق الليل الرهيب له ولشعره، ومع سراب الواقع يجد سبيلاً آخره أملٌ وأمنٌ لعذابه، ويرتشف قطرات تمسح عذابه... إن سطور الكتاب تحمله مع قصائده الحزينة إلى ملاذ يجد عنده السلوى، فليوجه الشكر إلى صاحبة الفضل: (٢)

شُكْرًا عَلَى الْقَطْرَاتِ تَمَسَّحُ لِي عَذَابِي

إِنِّي شَبِعْتُ مِنَ السَّرَابِ

وَتَشُدُّنِي كَالْمَوْجَةِ الشَّكْلِي سَطُورًا فِي كِتَابِ

وَأَلْفُ حُزْنِي فِي نَشِيدِ

وَأَذُقُ بَابَ الصَّمْتِ ،

أَسْأَلُهُ مَلَاذًا مِنْ جَدِيدِ

يقرأ الشاعر العيسى ماخاطب به الشاعر الأميركي (كيث دوغلاس) قومه: "أوجزوني عندما أموت"، ملتصقاً منهم أن يأخذوا عنه ما ينفعهم، وكأنه يعترف بعجزه جُل شعره وتقصره في خدمتهم. ويعدُّ الشاعر العيسى هذه المقولة جرأة تُجسّد تواضع الشاعر، فيجعل المقولة تمهيداً لتناصه مع الشاعر الأميركي، لإحساسه بتشابه التجربة بينهما، فيتحدّث بصيغة الجمع إحساساً وتقصيراً جُل الشعر العربيّ في الوصول إلى درجة اللطفي الذي يُزيل الرّيف، ويحلّو الحياة عن جوهر أبدى، تتلاشى أمواج الزبد أمامه بجيا: (٣)

١- نفسه، ص ٣٥٥.

٢- نفسه، ص ٣٥٧.

٣- الأعمال الكاملة، مج ٢، ص ٣٧٠.

" أوجزوني ... بعد موثي...! "

نيرة

صَدَعَتْ فِينَا الضَّيَابَ الْأَزَلِيًّا

هَزَّتِ الموجةُ مِنْ أعْمَاقِهَا

فتهاوى الزَّبْدُ العَاطِي حَيِّيًا

جُرْأَةً ... لو لَقَنْتُنَا نَارَهَا

طَهَّرَتْ وَهَمًّا عَلَى النَّارِ عَصِيًّا

إنَّ الشَّاعِرَ الَّذِي وَقَفَ عُمُرُهُ عَلَى الغِنَاءِ لِلعُرُوبَةِ ولِلقُومِيَّةِ يُرَاوِدُهُ الإحْسَاسُ بِالخَجَلِ، فَيَتَمَنَّى أَنْ يُوجِزَ مَا خَلَّفَهُ مِنْ ثُرَاثِ شِعْرِي فِي غُرْبَتِهِ لِيَتْرَكَ مَا يَنْفَعُ قَوْمَهُ فَيَمَكْتُ فِيهِمْ، وَيَذْهَبُ زُبْدُهُ جُفَاءً: (١)

كَمْ تَمَنِّيْتُ لو انْدَاخْتُ يَدِي

فوقَ مَا جَلَمَجَلْ مِنْ رَعْدِي قَوِيًّا

وَعَصْرْتُ السَّطْرَ، حَتَّى لَمْ أَجِدْ

كَلِمًا عَانَيْتُ شَيْئًا فِي يَدِيًّا

خِدْعَةً.. نَحْمَلُهَا فِي زَهْوِنَا

وَيَمْرُ الدَّرْبِ حُلْمًا ذَهَبِيًّا

"أوجزوني" ربّما كَانَ اللَّظِي

وَخَدَهُ سِرًّا الحَيَاةِ الأَبَدِيًّا

ثمَّ يَخَاطِبُ كُلَّ حَاكِمٍ مُسْتَبِدٍّ فِي الوَطَنِ العَرَبِيِّ، مُسْتَوْحِيًّا وَهَجَّ الجُرْأَةَ فِي نِيرَةِ الشَّاعِرِ الأَمِيرِكِيِّ، وَمُضْمُونِ خِطَابِهِ كَأَنَّهُ يُطْمِئِنُّ اسْتِبْدَادَ الحَاكِمِ، إِنَّ الخُطَا المُضَرَّجَةَ بِسَدْمَاءِ التَّضْحِيَةِ وَالنِّضَالِ هِيَ الأَسْبَقُ إِلَى جَوْهَرِ الحَيَاةِ، وَهِيَ الَّتِي تُرْشِدُ خُطَا الشَّعْرِ إِلَى السَّبِيلِ الصَّحِيحِ بَعِيدًا عَنِ مَهَاوِي الزَّهْوِ وَالأَدْعَاءِ: (٢)

لَا تُشُدُّ الصَّخْرَ فِي أَقْدَامِهِ

قَدْ تَسَاوَى التَّبَعُ (٣) وَالْأَلُّ لَدِيًّا

الْحُطَى الحُمُرُ الَّتِي تُنْذِرُهَا

عَرَفْتَنِي فِي المَهَاوِي قَدَمِيًّا

١- نفسه ص ٣٧١ .

٢- نفسه ص ٣٧١ .

٣- استخدم الشاعر (التبع) بمعنى التبوع، والتبع بالسريانية هو التبوع بالعربية ولا ضير في ذلك (المنجد).

وهكذا نجد الشّاعر سليمان العيسى قد ادّخر من كنوز المعرفة زاداً وافراً، تجلّى في ثقافته الفنيّة ابتداءً بحفظه للقرآن الكريم والكتب السماوية الأخرى، وإطلاعه على الحديث النبوي الشريف وتراث العرب الفنيّ من شعر وأمثال وحكم وقصص ثم تراث الإنسانية وتجاربها وأساطيرها ومعارفها.

وعندما التقت تلك المعرفة مع شاعرية الشاعر وتجربته الحياتية كوّنت معيناً ثراً، وظّفه الشّاعر بوعيٍ أو بغير وعيٍ لخدمة رسالته التي نذر نفسه لها، وهي وحدة أمته وتحرّرها، فقاتل بالكلمة الواعية في سبيل ذلك، وألح الشّاعر على توظيف الثقافة توظيفاً نافعاً في خدمة تلك الرسالة.

الفصل الثاني:

أشكال التَّنَاصِّ في شعر

سليمان العيسى

- ١ — التَّنَاصُّ الاقتباسيُّ .
- ٢ — التَّنَاصُّ الإشاريُّ .
- ٣ — التَّنَاصُّ الامتصاصيُّ .
- ٤ — تناصُّ الشَّخصيات .

آ- التناصُّ الاقتباسي :

يُتَّسَم التَّنَاصُّ في أشكاله المختلفة بالعمق الثقافي والفكري والمعرفي، فتتعدد الصلات الثقافية والمضمونية بالإحالات التاريخية والإشارات إلى الرموز الأسطورية القديمة لتدخل في سياقات النصوص الشعرية، وتصير جزءاً مهماً من بنائها ودلالاتها .

وليس استدعاء الذاكرة مخزونها الثقافي واستلهامه في السياق الشعري الجديد سوى قراءة ثانية له وإعادة لصياغته لتوظيف التجربة أو الحدث أو الفكرة المشابهة توظيفاً معاصراً .
ونجد الشاعر التناصُّ سليمان العيسى حريصاً على إقامة علاقات تناصِّية مع القرآن الكريم والحديث الشريف بمقدار ما يحتاج إليه السياق الشعري خدمةً للدلالات العصريَّة الجديدة، كما نجده قد نجح عبر شعره النضالي وعلى مدى عقودٍ من الدخول تناصُّاً مع جوانب أخرى من غني تراثنا متمثلة في الموروث الشعري حتى غداً مرتكزاً هاماً من مرتكزات نصوصه الشعريَّة .

ومع أن نصوصَ سليمان العيسى المقتبسة تعدّ امتداداً للنصوص القديمة في جوانبها المضمونية أو الأسلوبية، أو اللغوية أو التعبيرية؛ فإنه ينطلق من تلك العلاقات المتفاعلة المتشابهة إلى أبعادٍ في التعبير عن تجربةٍ معاصرةٍ وعلى وجه الخصوص على الصعيد القومي. وإذا ما رحنا نستقصي السبل التي سلكها الشاعر سليمان العيسى في تناصه الاقتباسي قادنا استقصاؤنا في ثلاثة سبل، نصل في نهايتها إلى :

— التناصُّ الاقتباسي الكامل المنصَّص .

— التناصُّ الاقتباسي الكامل الحوَّار .

— التناصُّ الاقتباسي الجزئي .

١- التناصُّ الاقتباسي الكامل المنصَّص :

والعنوان يوحى بالمضمون، فهذا اللون من التناصُّ يستحضر الشاعر فيه نصاً شعرياً، وقد يكون هذا النصُّ مقطعاً شعرياً أو بيتاً واحداً أو شطراً منه وقد يكون النصُّ جملةً من النثر، ثمَّ يضمه نصه الشعري كاملاً دون مساسٍ بتركيب النصِّ المقتبس .

وأرقى نصُّ شعري عند سليمان العيسى يتجلى فيه هذا اللون من التناصُّ هو نص (رَمَلَةٌ تكتب إلى جدِّها)، حيث يتوجَّه شاعرنا من موقفٍ قوميٍّ إلى بيتين للشاعر الفارس (عنترة) الذي مثل الفضائل العربية الجاهلية بصدقٍ مطلقٍ في أحاسيسه وانفعالاته، ورسم في شعره ملامح الفارس الذي تمنى الشاعر العيسى أن تطابق صفاته صفات الفارس العربي

في عصرنا، فالعيسى يشاق إلى النفس النبيلة المفعمة بالبطولة والإقدام من خلال اشتياق حفيدته إليها: (١)

تكتبُ لي رَمْلَةٌ
تشتاقُ إلى الجُدُوزِ
تَقْرَأُ في كُلِّ اللُّغَاتِ ...
والذي يَأْسُرُهَا ... بيتانُ
لفارسِ العُصُورِ ...
ما أروغُ الجُدُوزِ ...!
تقول لي حفيدتي ... ما أروغُ الإنسانِ
وفارسُ الفُرسانِ
" ولقد ذكركِ والرِّمَاحُ نواهلُ
مَنِّي، وبيضُ الهنْدِ تَقْطُرُ من دمي
فوددتُ تقبيلَ السُّيُوفِ لأَنَّها
لمعتْ كِبَارِقِ نَعْرِكَ المُتَبَسِّمِ "
أحفظُها ... أحسُّ أنَّ الحُبَّ والإلهَ
تجسِّداً قَصيدةً ...
منقوشةً ... في قُبَّةِ السَّمَاءِ
أطلقُها برقاً من الصَّحراءِ

إنَّ عنترَةَ يتذكر — على عادة الأبطال العرب — عند التحام السيوف وارتشافها من دمه، أحبَّ الناس إلى قلبه ليكون التذكر أشدَّ إثارةً لشجاعته حتى تمتدَّى تقبيل السيوف للمعالمها لمعاناً ذكراً بابتسامة محبوبته .

والمحبوبة التي يتمنى أن يتذكَّرها الفارس العربي المعاصر عند اقتحامه الصفوف هي الأمة العربية. وفي نصِّ شعريٍّ آخر يتناصُّ الشَّاعر العيسى مع صدر بيت شعريٍّ للمتنبي، ففي قصيدته (لا تَلقَ دهرَكَ) يجعل سليمان العيسى شطر البيت منطلقاً إلى رأيٍ يخالف رأي المتنبي، يقول شاعرنا العيسى مفتحاً نصّه بقول المتنبي (٢):

" لا تَلقَ دَهْرَكَ إِلَّا غَيْرَ مُكْتَرِثٍ "

١- أحلام شجرة التوت ص ١٥٧.

٢- شمالات، ص ٢٦٥، والشطر هو بيت للمتنبي، عجزه: مادام يصحب فيه روحك البدن، في قصيدة قالها في مصر. انظر التبيان: ٤/٢٣٤.

دَهْرِي؟ سَأَلْقَاهُ

فِي دُوَامَةِ الْقَلْقِ

هَذَا وَجُودُكَ ...

لَا مَوْجَ بِلَا زَبْدٍ

يَرْمِي الصَّفَافَ

وَلَا لَيْلَ بِلَا أَرْقٍ

فكلا الشاعرين يبحث عن الهوية القومية في عصره المحفوف بالمخاطر ممَّا يلقي به في دُوَامَةِ القلق .

والشطر الشعري يوجز موقف كلِّ من الشاعرين :

— فالمتني يتجاهل القلق، ولا يعدُّ عدته لمواجهة ما يأتي به الزمن من المصائب متمثلةً بالمحنة الشُّعوبية على الأمة العربية . وهذا الموقف ينمُّ على ضعفٍ أو استسلامٍ في وقتٍ ضاعت فيه هبة الشَّخصية العربية، والتَّميز القومي بين حضورٍ وتلاشٍ .

— وأما الشاعر سليمان العيسى فيرفض موقف المتني، ويتجه اتجاهاً آخر نحو الرفض والتحدي، ولا يخفى على المتلقي ما يحمله معنى الاستفهام من التهويل أو التهكم أو الوعيد في مواجهة الدهر الذي يتعاطم فيه جحيم المحنة الشُّعوبية الشَّرسة على الحضور القومي العربي. وقد كتب على الإنسان العربي هذا القدر (هذا وجودك) إنَّه الوجود تتلاطم على ضفافه أمواج التحدي بما تقذفه من شرورٍ وآلام .

ونلمس صدق الشاعر سليمان العيسى في حبه لأمة العربية ووحدها وهو يستحضر أبياتاً للشاعر ابن الدُّمينية، وهو أحد الشعراء العُذريين الذين تعطرت بأنفاسهم البوادي في عهد بني أمية .

و امتاز أصحاب هذا التيار " بأنهم أرقُّ الناس قلوباً، وقد طهَّر الإسلام نفوسهم من كلِّ إثمٍ، تعصمهم بداوتهمُ وتدِينهم بالإسلام الحنيف ومثاليته السَّامية، وفي هذا الغزل نقرأ لوعة المحبين وطمأهم إلى رؤية محبوباتهم وهو ظمأ لا يقف عند حدٍّ، فالشاعر لا يني يتغنى بمعشوقته، ويناجيها مناجاةً شجيةً " (١)

وقد مد الشاعر العيسى جسور الإعجاب والاستلهام إلى بائنة ابن الدُّمينية، ويحمله جناح خياله الشعري إلى مواطن حبِّ العاشق الأموي التي لا تزال مخضرةً بما بثه من الشكوى والحنين والصَّباية .

١ - العصر الإسلامي، د. شوقي ضيف - دار المعارف بمصر، ط٦ دت ص ٣٥٩

وهذا التّواصل بين أبيات ابن الدُّمينة، وبين ريشة سليمان العيسى إنّما هو تواصلٌ روحيٌّ، فقد تمثّل الأخير عذاب هذا المُحبِّ في سبيل محبوبته وإخلاصه لها، وحينه إلى لقاءها، وأمله بلقائها، مستعيراً لفح التجربة ليعبر عمّا يلاقيه في سبيل محبوبته هو، وهل من عشقٍ لشاعر العروبة إلى التّقاء أبنائها على قلب رجلٍ واحدٍ، في دولةٍ واحدةٍ أسس تكوينها ظاهرةً لا مرءاً فيها: ^(١)

زُرْتُ يوماً جنباتِ الواديينِ
 كانتِ اليدياءُ حقلاً أخضراً ...
 يا بَنَ الدُّمينة ...
 غَمَرَ العُشْبُ حَنَاياها إلى
 مُرْتَمَى الطَّرَفِ ... وأبْصَرْتُ على
 حَنَوَةَ الرَّمْلِ
 جميلاً وبُشينة
 وتَفَقَّدْتُ أُميمةَ
 حُلُوَةَ اليَدِ التي
 أَسْكَرَتْ فيها الرَّمْلَتَيْنِ
 غَزَلاً أَنْصَعَ مِنْ ذَاكِرَةِ التَّلْجِ
 وَأَلْقَى مِنْ نِثَارَاتِ اللُّجَيْنِ
 " أَمِنْكَ أُمِيمَ الدَّارِ غَيْرَها البَلَى
 وَهَيْفَ بِجَوْلَانِ التُّرَابِ لَعُوبِ؟"
 زُرْتُ يوماً جنباتِ الواديينِ

وأميمة عند سليمان العيسى هي الأمة العربية، والدار هي الوطن العربي الواحد، والريح هي ريح الحقد التي تمبُّ باستمرارٍ على آثار الوحدة العربيّة لتمحو كل أثرٍ من ماضيها يذكّر الحاضر بماثر الأسلاف .

لقد تعلّق الشاعر العيسى منذ فجر شبابه بقصائد ابن الدُّمينة المبتلة بالشّوق إلى لقاء أميمة لأنّها تعبر عن شوقه إلى لقاء أمته متوحدة: ^(٢)

كنتُ أزوي شِعْرَكَ المَبْتَلَّ بالشَّوقِ

١ - ثلاث، ج ١ ص ٤٠٤-٤٠٥

٢ - نفس المرجع ص ٤٠٥-٤٠٦

إلى عيني أميمة ...

جيدها

لفتها ...

تنثالُ بوحاً أعذباً

خَصَلَةَ الشَّعْرِ الَّتِي يَتْرُكُهَا الْحُسْنُ

لِهَبَّاتِ الصَّبَا

إن الشاعر سليمان العيسى وهو يحوم حول حلمه الكبير بشعره، وبملا الدنيا بذلك الحلم والحب دون أن يبالي بأن أنفاسه قد تلاحق وتحصى، وبأنه يرمى بالظن والرؤية، ولذلك فهو يستأنس بقول ابن الدُمينة، منكرأ على الناس اتهامهم له وريبتهم به: (1)

" أحقاً، عبادَ الله، أن لستُ صادقاً

ولا وارداً إلا عليّ رقيبٌ ؟ "

" ولا ماشياً وخدي، ولا في جماعةٍ

من الناسٍ إلا قيلَ : أنت مُريبٌ "

وإذا كان الشاعرُ ابنُ الدُمينة يسلك سبيل الرويةِ والحذر في إعلان حبه والإفصاح عن شوقه، فإن سليمان العيسى يأخذ عليه ذلك، ليقف هو موقفاً مغايراً مستمداً من الهوى العذري، فلا حرج عليه ولا إنم. (2)

كان حلمي المشتهى

أن أهبطَ الوادي الذي لفَّ شبابك

بحكاياتِ الهوى الأنقى ...

ويبقى خائفاً

روى شبابك

ما الذي كنتَ تخافُ ؟

" وهل ريبةٌ في أن تحنَّ نجيةٌ

إلى إلفها، أو أن يحنَّ نجيبٌ ؟ "

ما الذي كان الهوى العذريُّ يخشى

يا أميمة ؟

1- ديوان عبد الله بن الدُمينة 1 ص 103.

2- نفس المرجع ص 408-409.

إنه شاعرُكَ الفدُّ ...
على أطرافِ هذا الرَّمْلِ غيمة
تنأسى بالمطرِ
لم يَزَلْ يُخَصِّبُ دنيانا المطرُ
كانَ شِعْراً
كانَ حُبًّا
يا أميمة
خجلاً كالطِّفْلِ ...
يستحييكِ في السِّرِّ وفي الجَهْرِ المطرُ
ما الذي كانَ الهوى الشاعراً يخشى
في ضفافِ الواديين؟

.....
كانَ بينَ الله والإنسانِ ذاكَ البوحِ،
بوحُ العاشقينِ
فمراً ... لم يَعْرِفِ التاريخُ أصفى،
فأعرُ كَأسي ...
أعرني ...
قَطْرَتَيْنِ ...

وأخيراً يخلص إلى القول : إنَّ التَّنَاصُ القَبَاسِيَّ الكَاملَ المَنصَّصَ ينهض على اقتباس جملة أو أكثر، اقتباساً تاماً كاملاً، يعلم المتلقي أنها نصٌّ مستقلٌّ ضمن النَّصِّ الذي يبدعه الشاعر.

— اتَّخَذَهُ الشَّاعِرُ سَليمان العيسى وسيلة لإيصال تجربة تعرَّض لها تماثل تجربة صاحب النَّصِّ الحَقِيقِي من خلال نصوصه الشَّعْرِيَّةَ ويحمِّلها دلالاتٍ قوميةً عميقةً حيَّةً .

٢- التَّنَاصُ القَبَاسِيَّ الكَاملَ المَحوَّر

وهو التعديل في بعض عبارات النَّصِّ التَّراثِي بالتقديم والتأخير، أو الزيادة والنقصان بما يتفق وسياقات القصيدة الجديدة إلا أن طيوف النَّصِّ الأول تظلُّ عالقةً في مخيلة القارئ، ولا يمكن إبعادها، وإذا كان الشَّاعِرُ سَليمان العيسى ابن التَّراثِ وربيبه فلا ريب في أن

أعماله الشعرية قد زينت باقتباساتٍ شتى من تراثنا الجليل الذي يضيء بالمواقف الإنسانية النبيلة.

وأجمل النصوص التراثية التي وقف عندها شاعرنا نصٌّ يتضمن وصية أبي بكر الصديق - رضي الله عنه - لجيش الفتح المتوجّه إلى بلاد الشام، حيث يوصي أسامة بن زيد قائد هذا الجيش بأن يكون وجيشه مثلاً أعلى في التسامح والصدق والوفاء والحلم، ومنها: "ولا تخونوا ولا تغدروا، ولا تملأوا، ولا تقتلوا طفلاً صغيراً ولا شيخاً كبيراً ولا امرأة، ولا تقعروا نخلاً ولا تحرقوه، ولا تقطعوا شجرةً مثمرة، ولا تذبحوا شاةً ولا بقرةً ولا بعيراً إلا لمأكلة، وسوف تمرُّون بأقوامٍ قد فرغوا أنفسهم في الصّوامع فدعوهم وما فرغوا أنفسهم له".

إن الشاعر العيسى غير في بنية الوصية، وأعاد صياغتها صياغةً جديدةً، فصاغ معها رؤيته الشعرية، وحوّر فيها، فحذف وأضاف ما يتفق والمغزى الذي أرادته، وهو فضح جرائم أعداء الأمة بعد رسم الصورة المضئبة للحيش العربي:^(١)

الجيشُ نَهْرٌ مِنْ تَسَا	بيح، وَهَرٌّ مِنْ سَيُوفِ
وَالْقَائِدُ الْأَعْلَى رُؤْيَى	عَلَقَتْ بِمَجْهُولٍ مُخَيِّفِ
وَتَبْدُ غَمْغَمَةٌ وَتَقْفُ	تَحْمُ الصُّفُوفِ إِلَى الصُّفُوفِ:
لَا تَجْرَحُوا بِسَيُوفِكُمْ	حُلْمًا عَلَى غُصْنِ وَرِيْفِ
لَا تُقْلِقُوا أَثَشُودَةَ	رَقَدَتْ عَلَى وَتَرِ شَفِيْفِ
لَا تَقْطَعُوا خَضْرَاءَ .. لَا	يُنْضِ السَّنَانُ عَلَى ضَعِيْفِ
لَا تُرْعَجُوا شَيْخًا وَلَا	طِفْلًا ... وَتُمْطِرُ كَالْحَفِيْفِ
كَالثَّوْرِ، كَالْحَبِّ الْوَصِيِّ	ةً فِي الْمَتِيْنِ ... وَفِي الْأُلُوفِ
وَيَسِيرُ نَهْرُ الثَّوْرِ ... يَا	أَعْلَامِنَا، فِي الْأَرْضِ طُوفِي !

فالتغيير في البنية اللغوية للوصية واضحٌ في المقطع الشعري، لقد أبقى الشاعر على (اللاءات) الناهية، وحذف ما حذفه في التركيب النحوي إذ حلَّ محلَّ (لا تخونوا ولا تغدروا) قول الشاعر : (لا تجرحوا بسيفكم)، وثمة إضافة أخرى في قوله : (لا تُقلقوا أنشودة) وحلَّت محلَّ الوصية التالية : (لا تملأوا) لما عهد عن العرب من حسن المعاملة في الفتوح فهم لا يزعجون أنشودةً من أناشيد الإنسانية والحريّة ينتظر وترٌ إحسانهم لينطلق بها مترنماً بتحقيق مطلبه الإنساني .

١ - الأعمال الكاملة مج ٣ ص ١٤٨-١٤٩

وفي البيت السادس غيّر الشاعر المفعول به الوارد في الوصية :
(لا تقطعوا شجرةً) فقال : (لا تقطعوا خضراء) وكلمة (خضراء) أشمل لأنها جملة
النباتات العشبية التي يتغذى الإنسان بما .

وفي البيت السابع غيّر الشاعر بقول أبي بكر رضي الله عنه (لا تقتلوا) قوله (لا
تزعجوا) وقدم الاسم المعطوف (شيخاً) على المعطوف عليه (طفلاً) وحذف نعت
(طفلاً) (صغيراً) .

إن الشاعر الذي لم يمس جوهر الوصية السامية وعرض بلغته هو ذلك النور المبين الذي
حملته العرب من جزيرتهم حتى قيل " ما عرف التاريخ فاتحاً أرحم من العرب، ليظهر على
الملا صورة جلاّدي الشعوب وتُجار الحروب : ^(١)

يا قائدَ التَّهْرِ العَظِيمِ مِنْ الرِّجَالِ، مِنْ السَّيُوفِ !
بعضَ الوقوفِ على دمشقَ وعِطْرِها، بَعْضَ الوقوفِ !
المجرمونَ ! وَضاعَ صَوْتُكَ في الحرائقِ، والحُتُوفِ
المجرمونَ ... يُفجِّرونَ غمامةَ الحِقْدِ التَّزيفِ

ولكنّ حجب الظلام الكثيفة تتبدّد أمام النور المشع من نابيس الحقّ والهدى ... ويظلم
هذا النور لغة الافتخار والاعتزاز تتوارث اقتباسه الأجيال العربية :

المجرمونَ وَيَضْمُدُ القَنديبَ لُ لِلحَلِّكِ الكَثيرِ
وتَظَلُّ أغنيةَ الضيَا ءِ تليدُها لَعْنَةُ الطَّريفِ

ويستروح العيسى أنسام أمله النبيل وهو يخاطب صنعاء التي يبكي التاريخ حضارتها، ومع
أن الشاعر يُغذُّ خطاه سارياً في عتمة الليل فإنّ كلّ عاصمة عربية تنأى عنه، وهو الداعي
إلى خير هذه الأمة، و يجسّد دعوته إصراراً إذ يراه واقعاً لا محالة ولا مفرّ منه: ^(٢)

أمشي ... وتناين

ما جَدَّفْتُ بالإسراء

لا بُدَّ، لا بُدَّ يا صنَّعاء مِنْ حَسَناء

صنَّعاء ... يا كَبوَّةَ الأيَّامِ

يا حلوةَ القَميمِ الخرساءِ و الأتسامِ

يا دَمعةَ الضَّوءِ في التَّاريخِ والأرْحامِ

لقد أوتي العيسى قدرة وبراعة على اقتباس قول شاعرٍ قديم :

١- نفس المرجع ص ١٤٩

٢- أمشي وتناين ص ٢٤-٢٧

لا بُدَّ من صنعا وإن طال السفرُ

ليحوّره إلى دلالة مشعة برأيه في واقع أمته المأساويّ، ويلحظ التوكيد اللفظي لـ (لا بد) تأكيداً على تمسكه بما نذر نفسه وشعره له، كما أنه ردّ الهمزة إلى (صنعا) وليس هذا أمراً بذّي شأن، والأهم في هذا الاقتباس أن الشّاعر حذف عبارة (وإن طال السفر) ليحل محلها (من صنعا) وأخّر الجار والمجرور عن (لا بد) كما أنه زاد قوله: (يا صنعا) ليرهن أن صنعا قريبةٌ منه مع أنّها تنأى عنه، فحرف النداء (يا) للقريب والمتوسط والبعيد، وعلى ما تعانیه اليمين في حاضرها فإن ذلك لا يصرف الشّاعر عن تفاؤله في نهوض اليمين معاني من علله منتفضاً ليزول القبر والكفن الذي ظنه أعداء الإنسانية أديماً، ويتناصّ الشّاعر في تصوير ما تعانیه اليمين مع شاعرها عبد الله البردوني مقتبساً شطراً من إحدى قصائده: (١)

" مليحة عاشقاها السلُّ والجربُ

أحبُّها ... تلك أرضي

ينتهي العطبُ

يوماً ... وينشقُّ عن ثاراته الكفنُ

ينشقُّ عن لحدِّه المؤوؤدُ يا عدنُّ "

ويصرُّ الشّاعر حين يبصر بقلبه مراكب الأمل الكبير تعاند هوج الرياح وأمواج التجزئة المتلاطمة من حولها تبغي تحويلها عن وجهها، لكنّ إرادة الملاح العربي تغلب الأمواج والرياح وتجري الفلك بمشيئتها هي إلى شواطئ الأمان والحقيقة المتمثلة في الوحدة العربية الكبرى: (٢)

تجري الرياحُ بما تختاره السُّفنُ

وقد عمد الشّاعر العيسى إلى بيت المتنبي الشهير: (٣)

ما كلُّ ما يتمنى المرءُ يُدرِكُهُ تجري الرياحُ بما لا تشتهي السُّفنُ

ليتقبس شطره الثاني، لا ليشارك المتنبي قنوطه، بل ليخالفه من خلال حذفه الفعل الدال على اليأس ونفي الأمل (لا تشتهي) وإثبات الفعل الدال على الإرادة والتشبث بالأمل (تختاره).

١ - أمشي وتأتين ص ٢٨، والشرط مقتبس من قصيدة الشاعر اليمني عبد الله البردوني، ديوانه؛ ١/٦٢٦.

٢ - المرجع السابق نفسه

٣ - ديوان المتنبي، صححه وضبطه مصطفى السقا، إبراهيم الإبراهيم، عبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج ٣، ط ١، ١٩٧٨، ص ٢٣٦.

— إن التَّنَاصَّ الاقتباسي الكامل المحوَّر يتصرف فيه الشَّاعر ما يشاء وبما يتناسب ونصّه وصولاً إلى مدلوله .

٣- التَّنَاصُّ الاقتباسيُّ الجزئيُّ :

ويعد هذا النمط مرتكزاً واضحاً من مرتكزات القصيدة في شعر سليمان العيسى إذ يزخر باقتباسات جزئية، فتظهر فيه عبارات أو تراكيب أو جملٌ اجتزأها الشَّاعر من نصوص حفلت بها، وقد لا يتعمَّد الشَّاعر ذلك بل تتسلَّل إلى أسلوبه تلك الألفاظ والعبارات والتراكيب غير الكلية من ذاكرته لحظة إبداع نصّه الشعري .

ومن الشواهد على هذا اللون من التَّنَاصِّ عند شاعرنا قصيدته (على هامش عشيات الحمى)، وفيها يستلهم بيتين للشاعر الأموي الصَّمَّة بن عبد الله القشيري^(١):

أنا في الرُّبِّي ...

أنا في " عشيات الحمى "

سأعيدها وهجاً بأغنيتي

ولو غابت ...

ولن ينهل جفني أذمعا

أنا من حُشاشة صَبْوي

سأعطرُ " المُصطافَ والمتربعا "

وإذا قرأنا قول صاحب (عشيات الحمى) الذي جعله العيسى مدخلاً إلى قصيدته وهو: ^(٢)

بنفسي تلك الأرض، ما أطيب الرُّبِّي! وما أجمل المُصطافَ والمتربعا!

وليست عشيات الحمى برواجع إليك ولكن خل عينيك تذمعا

وَجَدْنَا حصول التَّنَاصِّ الجزئيِّ إذ اقتبس شاعرنا اللَّفْظَتَيْنِ (عشيات الحمى) من صدر البيت الثَّاني، وحوَّز ذلك الاقتباس بعد تركيبه تركيباً جديداً من جملة اسمية: "أنا في عشيات الحمى" ممهّداً إلى ذلك باقتباس لفظ (الرُّبِّي) من البيت الأول وتركيبه في جملة اسمية أيضاً: (أنا في الرُّبِّي) ليؤكد على شدة تعلقه بأرضه العربية مع أنه مقيم على ثراها حالم يُكتب عليه النُّزوح عن طيب المقام فيها . وإيراد الجملة اسميةً أشدُّ توكيداً من إيرادها فعلية لأن الجملة الاسمية تدل على الثبات.

١ - وأكتب قصائد صغيرة * لي ولها * ص ١٦١-١٦٢

٢ - ديوان الصَّمَّة القشيري ١ ص ٩٥.

وموقفٌ آخرٌ يخالف فيه العيسى الشّاعر الذي تناصَّ معه لأنّه يسّ من عودة العشيّات المحبّبة إليه، فترك عينيه تسبلان الدّموع، وأما العيسى فلن يستسلم لدموعه تمسكاً بأمل اللقاء بعد غيابٍ وسوف يعطر ذكرياته في مُصطافه ومُتربّعه بالحنين .
وئمةً مقطّع شعريّ تناصَّ فيه الشّاعر مع شبه جملةٍ من آيةٍ في سورة الحجرات وهذا المقطع هو: (١)

أريدها ...

وتدقّ الرّيحُ نافذتي

تلفني بسياطِ السُّخرُ

" من كلّ فجٍّ ... تلفُ العُمُرُ "

الضمير في الفعل (أريدها) يشير إلى أغنية الشّاعر التي ألفناها، ويسعى سعياً حثيثاً إلى تثبيت صداها في النفوس لكن الأحوال والعقبات التي عبر عنها بكلمة (الرّيح) تدقُّ بعنفٍ نافذة أمله الشعريّة تسخرُ من دعوته، وهبُّ عاتيةٍ من كل سبيلٍ ... وهذا ما يمثّل تداعي الأُمم علينا كما تداعي الأكلة إلى قصعتها .

والآية التي اقتبس منها الشّاعر ما اقتبسه هي قوله تعالى :

﴿وَأَذِّنْ فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا، وَعَلَى كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِنْ كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ﴾ (٢)

وفي موضع شعريّ آخر يعتمد الشّاعر على القرآن الكريم في اقتباسه كلمة من آيةٍ تدعو إلى التآلف والتعارف ونبذ التخالف والتناحر، يقول الشّاعر: (٣)

زَيَّنْتُ حَدَّ السَّيْفِ بِالْكَلِمَةِ

" لتعارفوا " لا للمذايح كانت الكلمة

من ذا يرُدُّ إليّ ما ذهباً ؟

برقٌ ... توهجَ مرّةً ... وخيا

لقد اقتبس سليمان العيسى الكلمة المكونة من الفعل والفاعل مع لام التعليل " لتعارفوا "

من قوله تعالى : ﴿ يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا ﴾ (٤)
ويمرُّ الشّاعر يوماً بنواعير حماة حاملاً إليها طفولته المشرّدة وأصداء ذكريات، فيبشُّها ودّه الذي لم ينسه ولو تكاثفت من حوله الهموم وإن طوّف في الآفاق : (٥)

١ - أمشي وتأتين ص ٢٩

٢ - الحج، الآية ٢٧

٣ - أمشي وتأتين ص ٢٢٣

٤ - الحجرات، الآية ١٣

٥ - أحلام شجرة التوت ص ٩٤

أنا عائدٌ ... طفلاً إليك ... كما

أنزلتني في خَفَقَةِ الكَبِدِ

أنا لستُ مَنْ ينسى ... ولو غرقتُ

مِنْ حَوْلِي الشُّطَّانُ فِي الزَّبَدِ

أرُدُّ " الطَّبَاقَ السَّبْعَ "

لست أرى

أنى شرذتُ بها سوى بلدي

وفي هذا المقطع الشعري نرى الشاعر يتناصُّ مع (نعت ومنعوت — الطَّبَاقُ السَّبْعُ) وقد أخذ هذا التناصُّ من القرآن الكريم، قال الله تعالى: ﴿الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طِبَاقًا...﴾^(١) وقال الله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَوْا كَيْفَ خَلَقَ اللَّهُ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طِبَاقًا...﴾^(٢) وقد بدّل الشاعر فيما استلهمه تناصُّاً، فجعل المنعوت نعتاً والنعت منعوتاً وعرف كليهما بأداة التعريف: (ال) .

وفي قصيدة بعنوان (الصَّخْرَةُ السُّودَاءُ) يقول سليمان العيسى:^(٣)

التصقُّ بي ...

أُحِبُّهُ

دَفءَ كَفِّكَ ...

غَنُّ لي ...

هات أرجوحةَ الهوى

" مِنْ حَيْبٍ وَمَنْزِلٍ "

ويبدو اقتباس الشاعر شبه الجملة (من حبيبٍ) مع الاسم المعطوف (منزل) من صدر بيت امرئ القيس الذي يبدأ به معلقته:^(٤)

قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلٍ بسقطِ اللوى بين الدخولِ فَحَوْمَلٍ

وفي قصيدته (معزوفةٌ لوادي عبقر) يقول الشاعر سليمان العيسى :

سأعيدُ أفسِ بلمحتينِ

" فالذكرياتُ صدَى السنينِ " ^(٥)

١ - النمل، الآية ٣

٢ - نوح، الآية ١٥

٣ - شمالات ج ٢ ص ١٣٦

٤ - حيوان امرئ القيس؛ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم؛ ص ٨.

٥ - شمالات، ج ٢، ص ١٠٠

أقصُّ أمسٍ بلمحتين

وفي قوله هذا اقتباس لجزء من عجز بيت لأمير الشعراء شوقي في زحلة :
" والذكرياتُ صدَى السنينِ الحاكي " ^(١)

وقد حذف الشاعر العيسى الكلمة الأخيرة من الشطر وهي النعت لـ (صدى) .
وأخيراً شكّل التَّنَاصُ الجزئيُّ مساحةً واسعةً من شعر العيسى وقد وجدناه يحمل دلالاتٍ أو يتسلَّل إلى نصوص الشاعر من محفوظه التراثيِّ الغزير .

ب- التَّنَاصُ الإشاريُّ :

يتبدَّى لنا من العنوان أنّ هذا النوع من التَّنَاصِ لا يعتمد فيه الشَّاعر إلى التَّعامل مع التَّصوص التراثية المتنوعة تعاملاً يندرج تحت أي عنوان من الأشكال السابقة، بل تغني الإشارة عن كل نصٍّ يُعرض الشَّاعر عن ذكره .

ومعنى ذلك أن يستلهم الشَّاعر لفظةً أو لفظتين لتوظيفها في انزياح لغويٍّ جديد، معنى ذلك تمكُّن الشَّاعر من إيجاز التعبير وتكثيفه، ومن قدرته الفنيّة على تقليص مسافة وصول النَّصِّ المقتبس عنه إلى المتلقِّي والإحاطة بمشاعره.

فحين نقرأ النَّصَّ التالي لشاعرنا العيسى : ^(٢)

ستقرئين غداً
هذي العُلالاتِ
وأنتِ أدرى
بما تُروى حكاياتي
هل قالمها ورقٌ فينانُ
أم حطبٌ ؟
هل ظلٌّ في الحبرِ تبضُّ
من ثمالاتي ؟
ستقرئين غداً ... لا بدُّ أكتبها
بيتاً من الشَّعْرِ
يبقى ضوءٌ مشكاتي

^١- الشوقيات؛ مصدر سابق؛ ٢٢٤/٢، وصدوره: مثلت في النُكْرَى هوالك وفي النُكْرَى.

^٢ - وأكتب قصائد صغيرة لي ولها ص ٤١-٤٢

يتبادر إلى الذهن التشبيه التمثيلي الذي شُبّه فيه نور الله الذي وضعه في قلب عبده المؤمن بالمصباح الوهاج في كوة، داخل زجاجة تشبه الكوكب الدرّي في الصفاء والحسن، ذلك التشبيه ورد في سورة التور^(١) ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ﴾ . والشاعر سليمان العيسى يخاطب أنثى، ولعل تلك الأنثى تمثل الأمة العربية: (ستقرئين غداً)؛ ولأن قصائده رجّع حكاياته المتوهّجة في قلبه فسوف ينعكس شعره تأثيراً متوهجاً في قلب كلّ عربيّ حر يمتلأ قلبه بنور الإيمان بوحدة أمته لأيمان الشاعر بها .

وفي قصيدة بعنوان (الأرسوزي) يحقّق الشاعر تناصّاً آخر مع القرآن الكريم وهو يخاطب أستاذه :

الملأ الأعلى الذي صُغْتُهُ في قلبك المتعب .. ملء الوجود

فأللفظتان (الملأ الأعلى) تنقلان المتلقي إلى قوله تعالى: ﴿لَا يَسْمَعُونَ إِلَى الْمَلَأِ الْأَعْلَى وَيُقَذَّفُونَ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ﴾ . أو قوله تعالى : ﴿مَا كَانَ لِي مِنْ عِلْمٍ بِالْمَلَأِ الْأَعْلَى إِذْ يَخْتَصِمُونَ﴾^(٢) ومعنى الملأ الأعلى الملائكة في العالم العلويّ، والربط بينه وبين ما قاله العيسى هو أن ما صاغه أستاذه من فكر إنسانيّ تفتح له أبواب السماء ترحيباً ورضى ولا يرحم بالشُّهب كما ترحم كلّ الشياطين من كلّ جانب، أو يعلم ما يدور في عالم الملائكة . والنصوص التي تناصّ معها سليمان العيسى تناصّاً إشارياً لا تحصى، وهي من عصور أدبيّة عديدة سواء باللفظ أو بالجملة أو بالأسلوب أو بالصورة، وذلك بعدّ الينابيع في التُّرات الدينيّ، وإذا ما قرأنا المقطع الآتي :^(٣)

يا ذرى غمّدان أهلاً يا صبا نجد سلاماً !
 كم تشققتك في العاصي وغنيت العشيّات غلاماً !
 يا شموخ التخلّ في بغداد يا مُلهب قيثاريّ ولحني
 يا عيبر الأرز يا يافا التي صارت كلاماً

١-النور، الآية ٣٥

٢- الصافات، الآية ٨ .

٣- الصافات، الآية ٦٩

٤- أمشي وتأتين ص ٤٣

نصفُهُ قُلْ مَا تَشَاءُ والتَّصَفُّ مَا زَالَ حَرَامًا
آه يا أرضي التي تمتدُّ بين الآه والماءَيْنِ ..
يا أرضَ اليَتَامَى!

إذا ما قرأنا ذلك المقطع أحالنا مطلععه إلى الشاعر الأمويِّ ابن الدُّمينة الذي يقول :
ألا يا صَبَا نَجْدٍ! متى هَجَمَتْ من نَجْدٍ ؟ لقد زادني مَسْرَاكٍ وجداً على وجدٍ^(١)
وابن الدُّمينة يحنُّ إلى الماضي، والشاعر العيسى يستذكر ماضيه ذا المناخ الحرَّ ليقترنه
بالحاضر المحاصر الذي لا يرضى عنه .
وثمة مقطعٌ شعري يعتمد فيه سليمان العيسى في نجواه لرحلة على نجوى أحمد شوقي لها،
يقول سليمان العيسى:^(٢)

" يا جارة الوادي " ...
سَقَيْتِ طفولتي ...
فاخضرتُ لحنً في فمي واغذوذبا
أعودُ للذكرى
وملءُ جوانحي
نيرائها ... ويَطِيبُ لي أنْ ألهبها

يقول شوقي :

يا جارة الوادي ! طرئتُ وعادني ما يُشبهُ الأحلامَ من ذِكْرَاكِ^(٣)
فالتَّنَاصُ واضحٌ في جملة النداء بين الشعاعرين وهو نداءٌ من القلب، وكلا الشعاعرين
يحملهما جناح الحبِّ والحنين إلى الماضي . وبسهولةٍ ويسرٍ يكتشفُ المتلقي النصَّ الغائب في
قول شاعرنا العيسى ... هاهو يصف قصر (وادي زهر) الأعجوبة في ضاحية صنعاء،
فيحدِّث على لسان القصر:^(٤)

صَخْرَةٌ هائلةٌ ... تُحْمِلُنِي
في يميني الشمسُ ... في اليسرى القمرُ
صَخْرَةٌ هائلةٌ ... أرسِي على
كَفْيِهَا ... ثم تُعْطِينِي اسمَهَا : دار الحَجَرُ

١ - ديوان ابن الدمينة، ط١، ص ٧٩.

٢ - شمالات ج ٢ ص ١٠٥-١٠٦.

٣ - الشوقيات؛ ٢/٢٢٤.

٤ - أمشي وتلنن ص ١٤٧.

فقول سليمان العيسى (في يميني الشمسُ في اليسرى القمر) منقولٌ عن قوله عليه السلام في ردّه على عروض قريشٍ، وعن طريق عمّه أبي طالبٍ :
 " والله يا عمّاهُ ! لو وَضَعُوا الشَّمْسَ في يَمِينِي، والقَمَرَ في يَسَارِي، على أنْ أترك هذا الأمرَ ما تركتُهُ" (١)

لقد تأثّر أسلوبُ العيسى بالأسلوب النبويّ فترك عليه فسحةً من جمالٍ، وهو يرسم لوحته الشعرية تلك، وكيف الأمر إذا تأثر بالأسلوب القرآني ؟ يتوضح ذلك بقوله على سبيل المثال : (٢)

بالتارِ ... يَصَلِّي حَرَّهَا هَامِسٌ بالشَّعْبِ، " للشَّعْبِ الرَّدِّيِّ وَالثُّبُورِ "

فأيُّ قارئٍ لهذا البيت يستحضر قوله تعالى: ﴿ سَيَصَلِّي نَاراً ذَاتَ لَهَبٍ ﴾ (٣)
 أي سيدخل ناراً حاميةً، ذات اشتعالٍ وتوقُّدٍ عظيمٍ، وهي نار جهنّم. وجاء بلفظة الثُّبُورِ، وهي لفظة قرآنية تنذر بملاك المحرمين الذين يراهم الشاعر هنا أعداء الشعب. (٤)
 والشاعر طعم أسلوبه بهذا الأسلوب القرآني المعبر عن شدة العذاب ليسقطه على زمنٍ يعاقب فيها من يجرؤ على الهمس محذراً أبناء شعبه. وكثيرٌ من التراكيب الشعرية عند سليمان العيسى تتحلّى فيها صوراً شعريةً مستوحاةً من التراث، وأوّل صورةٍ شعريةٍ نسوقها هنا له صورةٌ تستدعي صورةً قرآنيةً، يقول: (٥)

ما زالَ طائرُكَ الذي
 أَكَلَتْ جَنَاحِيهِ الصُّخُورُ
 تَذَرُوهُ جَانِعَةَ الرِّيحِ
 في كُلِّ مَهْوَى مِنْ فِجَاجِ حِينِهِ ...
 بدداً
 تَحُطُّ بِهِ
 لُهُاتٌ مِنْ جَنَاحِ

١ - أنساب الأشراف، البلاذري، تحقيق محمد حميد الله، ج ١، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٥٩، ص ١٣١/١٣٨.

٢ - الأعمال الكاملة مج ١، ص ٢٣٥

٣ - المسد، الآية (٣)

٤ - وردت لفظة الثُّبُورِ في سورة الفرقان، الآية ١٣ و ١٤ .

٥ - وأكتب قصائد لي ولها ص ١٥١-١٥٢

لقد امتاح الشّاعر قوله : (تذرّوه جائعاً الرّياح) من ينابيع القرآن الكريم فالصّورة
مقتبسة من سورة الكهف: (١) ﴿ واضرب لهم مثل الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء فاختلط به
نبات الأرض فأصبح هشيماً تذروه الرّياح ﴾
أي صار الثّبات متكسّراً من اليبس تنسفه الرّياح ذات اليمين وذات الشّمال. ويقول
الشّاعر سليمان العيسى في نصّ ظلّ الغمامة :

هي في ذروتها ... ظلّ غمامة
قمة السّكرة منها ...
أنها ظلّ غمامة
فبواً لحة أوسع من صدر الأبد
يعصف الموج ...
وأنت المبحر الضائع في اللجّ
يُعطيك الزّبذ
أيها البوّح الذي لا يرتوي
ومتي في الدهر كنا
نحن - صنّاع الأغاني - نرتوي ؟
حسبك اللّمة منها ...
فاقتنص ظلّ الغمامة
وتزوّد في المقيّل
ما يُروّي شاعرٍ منه ...
من السّحر ... هيامة

وتأثّر العيسى واضح بصورة كُثيّر عزة في بيتيه اللذين يشكو فيهما حجر محبوبته، ويبيدي
بأسه من لقائها: (٢)

وإني وتَهيامي بعزّة بعدما تخلّيتُ عمّا بيننا وتخلّيتِ
لكالمرتجي ظلّ الغمامة، كلّما تبوأ منها للمقيّل اضمحلّت

ومع أن الشّاعر العيسى بادي التأثير بكثيّر عزة فإنه يفترق عنه، وليحضّنه على اقتناص
الفرصة بمتابعتها بعد أن يلومه على إبحاره في لجج الخيال والأمانى ...

١- الكهف، الآية ٤٥

٢- ديوان كُثيّر، تحقيق د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧١، ص ١٠٣.

وتلك الفرصة تزود الشاعر الهائم بما يروي بعض هيامه .

نتوصل من خلال التماذج السابقة إلى أن التناصّ الإشاريّ تعددت مواضعه في شعر سليمان العيسى، ومن خلال القصائد التي سبقت شواهد على ذلك نرى تلون التناصّ لدى الشاعر، فمن تناصّ الإشارة بالكلمة الذي يقوم التناصّ فيه على لفظة أو لفظتين تشيران إلى النصّ المقتبس منه، إلى تناصّ بالجملة إذ يقوم التناصّ على جملة تومئ إلى النصّ المقتبس منه، إلى تناصّ بالأسلوب وفيه يستلهم الشاعر ما يروق له من أساليب بلاغية يجعل حضور النصّ الغائب أمراً يسيراً، إلى تناصّ بالصورة، وفيه يعمد الشاعر إلى صورة فنية تستحضرها ذاكرته ليبي عليها صورةً فنيةً جديدةً في نصّه الشعريّ .

والمهم في الأمر أن أنواع التناصّ الإشاريّ السابقة أحسن الشاعر توظيفها إحسانه في توظيف التناصّ الاقتباسيّ خدمةً لفكرة أو موقف في ميدان نضاله المستمر من أجل رفعة أمته وسعادتها .

ج- التناصّ الامتصاصيّ :

وهو التناصّ الذي يلوذ فيه الشاعر بموضوع ما دون أن يتعالق معه في الشكل أو في المضمون بل يفيد في بنيته وأسلوبه وصياغته، فيستلهمه استلهاماً يستطيع احتواءه وإذابته وإعادة صوغه في بنية نصّه وفي وشي وتقنيّة خاصّة .

وقد يظهر في نصّ الشاعر من الألفاظ أو المعاني ما يوحي بالدلالات النصّية المقتبسة التي وظّفها الشاعر توظيفاً خفياً ليرك أفق الدلالات المعاصرة مفتوحاً أمام المتلقّي لوضوح الحضور في نصه .

وقد لا يتعدّى هذا التناصّ كونه إجماعاتٍ موظّفةً في القصيدة، حيث يغدو النصّ العصريّ المحاكي للنصّ القديم هو المهيمن، فلا يدخل في صميم نسيجه الشعريّ، ولا تتداخل البنى القديمة، ولا تتقاطع أو تتشابك داخل بنية القصيدة الجديدة، فلا تستطيع ذاكرة المتلقّي أن تمسك بما يشي بوضوح بالنصّ المستلهم .

أجاد الشاعر سليمان العيسى هذا اللون من التناصّ، خلال تجلّيات شعريّة مبدعة . يقول الشاعر سليمان العيسى؛ يصف قريةً من قرى اليمن وقفت كاملةً على صخرةٍ وحيدةٍ هائلة تعلو في السماء :^(١)

هي شهقة ... أم صخرة
لا أعرف

^١ - ديوان اليمن ص ٤٠٣-٤٠٤

عشرون ... تَنهَدُ فوقها ... وتُرفِرفُ
 عشرون بيتاً ...
 كلُّ بيتٍ رَفْرَفُ
 يلجُ الفضاءَ ... يَغَارُ منه رَفْرَفُ
 هي قريةٌ
 وبيتُهُ كاهلُ صَخْرَةٍ
 ببيوتِهِ ... كيفَ الحجارةُ تُورِفُ ؟
 كيفَ استراحتْ فَوْقَهُ ؟
 كيفَ ارتقى
 هذي السَّماءَ فُمنمَمٌ ومُزخَرَفُ ؟
 هي شَهَقَةٌ ... أم قَرِيَّةٌ ؟ نَبَتٌ على
 رُوحٍ ... إلى الأعلى يُسافرُ ...
 يزحفُ

إنَّ المتلقِّي الذي يقرأ المقطع الشعري السابق سرعان ما يستحضر الآية القرآنية الكريمة:
 ﴿أَوْ يَكُونُ لَكَ بَيْتٌ مِّنْ رُّخْوَفٍ أَوْ تَرْقَى فِي السَّمَاءِ وَلَنْ نُؤْمِنَ لِرُقَيْكَ حَتَّى تُنزِّلَ عَلَيْنَا كِتَابًا نَقْرُؤُهُ قُلْ
 سُبْحَانَ رَبِّيَ هَلْ كُنْتُ إِلَّا بَشَرًا رَسُولًا﴾^(١)

ويلحظ المتلقي ظهور المفردات القرآنية في نصِّه، وقد صاغها في وشيٍ خاصٍّ أفاض عليه من مشاعره . فالآية القرآنية تدلُّ على سفهٍ وجهل المشركين وتحجُّر عقولهم على واقع الشُّرك التي لم تنورْ بسنةِ الله في خلقه وبحكمته وجلاله، فهم لن يؤمنوا به حتى يصعد إلى السَّماء ولن يصدِّقوه لمجرَّد صعوده حتَّى يعود ومعه كتابٌ من الله تعالى منشورٌ أنَّه عبد الله ورسوله يقرؤونه بأنفسهم .

والشاعر يتفكر ببديع خلق الله وصنعه مبدياً عجبه من روعة الصُّنْع وإتقانه خلال تساؤلاته المتعددة .

ثمَّة مقطعٌ شعريٌّ يشي بصورةٍ استمدَّها العيسى من القرآن الكريم صاغها صياغةً جديدةً يحمِّلها انزياحاً إلى دلالاتٍ ومضموناتٍ جديدةٍ تناسب واقعنا العربي المعاصر .

^١ - الإسراء، الآية ٩٣

يقول شاعرنا في قصيدة بعنوان (أوقدي شمعتك الأولى) وأهداها إلى صنعاء في عيدها الأول ... عيد الوحدة: (١)

آه ... يا بلقيس !
يا عينان سوداوان ... يا حلمَ الظمأ !
في الجبال الشاهقة
والرّمال الحارقة
هل أتاك الصوتُ ؟
هل جاءَ التّبأ ؟
عيدك العيدُ ... وأنتِ العاشقةُ
والحبيبة ...
" إنّه مهدُ العروبة "
مهذك الطالعُ من أحشاء ليلِ العَرَبِ
يزرعُ الوحدةَ شمساً
وزغاريدَ ... وغرساً
إنّها شمعتك الأولى ...
فهيّا ... واسكبي
أملَ الضوءِ ... بأرضِ العَرَبِ !

وقال الله تعالى: ﴿ فمكثَ غيرَ بعيدٍ فقال أحطتُ بما لم تُحِطُ بِهِ وَجِئتُكَ مِن سَبأِ نَبأِ يَقينِ ﴾ إني
وجدتُ امرأةً تملكُهُم وأوتيتُ من كُلِّ شيءٍ ولها عرشٌ عظيمٌ ﴿

فالآيتان تتضمنان ما نقله طائر الهدهد من اليمن إلى نبي الله سليمان يقول الهدهد: " أتيتك من
مدينة سبأ — باليمن — بخير هامٍ وأمرٍ صادقٍ خطيرٍ، أي من عجائب ما رأيتُ أن امرأةً تسمى (بلقيس) هي
ملكةٌ لهم وهم يدينون لها بالطاعة " (٢)

ويظهر التناصّر جلياً بإيراد الشاعر لفظه (نبأ) معرفةً واسم العلم (بلقيس) من التّفاسير.
وقد أراد أن يزفّ إلى (بلقيس) البشرية، وقد جاءها بخير هامٍ وأمرٍ صادقٍ خطيرٍ إذ رأى
من العجائب ما رأى في واقع العرب المعاصر، رأى وحدة اليمن قائمة حقاً ويقيناً .

١ - ديوان اليمن ص ٣٩٠-٣٩١

٢ - النمل، الآيات ٢٢ و ٢٣

٣ - صفوة التّفاسير مج ٢ ص ٤٦-٤٧

وفي قصيدة (دندنة في الخويت)^(١) وهي مدينة معلقة في الفضاء الأخضر كما جاء في المقدمة ووصفها بقوله :

على الذرى ... الخويتُ حالمةٌ ... تبيتُ
تعلقتُ في صخرةٍ وطارت البيوتُ
أجنحةٌ خُضِرُ... وحلّى جِيدها الياقوتُ
يضيعُ فيها الحُلْمُ... سحرٌ في المدى شتيتُ
يلقي عصاهُ مُتعباً على الذرى " ماروتُ "

في هذه القصيدة، وفي البيت الأخير من المقطع المختار منها يتكئ على المثل العربي القديم الذي يضرب لكل من وافقه شيءٌ فأقام عليه: " فألقتُ عصاها واستقرَّ بها النوى " (٢)
فماروت الذي يستطيع أن يعلم الناس فنون السحر يُسحر ويُفتن — حسب قول العيسى — بجمال هذه المدينة الخلاب، ويقوم فيها تاركاً الترحال بعد طول تطوافٍ .
ويعمد العيسى إلى بيت ضمَّته المعريُّ تشاؤمه وهو (٣):

الأرضُ للطوفانِ مشتاقَةٌ لعلها من دَرَنٍ تُغسلُ

فيمتصُّ البيتُ ويصوغُهُ قولاً يناقض قول المعريِّ، يقول سليمان العيسى في قصيدته (في الطريق... إلى صنعاء):^(٤)

ما بينَ تعزٍّ وصنعاءُ
يا ريشَ قِطاةِ غبراءُ
سَفَرٌ يتلقفُهُ سَفَرُ
وئمالَةٌ عُمُرٌ تُعْتَصِرُ
وأمدُّ يدي ... أُغوي الكلمة
تُغوييني
للحُبِّ الكلمة
للشَّعرِ
وَلَوْ هَوَتِ الدُّنْيَا
وَأَتَى الطُّوفَانُ عَلَى الدُّنْيَا

١ - ديوان اليمن ص ٤٠٥

٢ - لسان العرب، مادة (عصا)

٣ - البيت لأبي العلاء المعري في اللزوميات ١٩٨/٢٤ .

٤ - ديوان اليمن، ص ٣٩٦

ما بين تعزُّ وصنعاءُ
تتنقّلُ أغنيةُ الماءِ

فلسطين العيسى يرئى اليمن، موطن الحضارة والإنسانية من عقوبة الطوفان فإذا اجتأح الأرض انساب في اليمن رقيقاً كأغنية عذبة لأن الأرض العربية منبت الشعر والكلمة الطيبة وربّما توارى النصّ المقتبس عنه في نصوص الشاعر العيسى، فيخلو النصّ الجديد ممّا يحدّده ويربطه بالنصّ المستلهم، ولولا إشارة شاعرنا في مقدّماته إلى النصوص السابقة لحفيت علينا قدرة الشاعر على تدويرها في صياغته الخاصة ففي قصيدة (إنّه نهرُ الحياة)^(١)

يمهد للقصيدة ببيت لشاعرٍ عربيٍّ قديمٍ، وهذا البيت:

يقولون: هل بعد الثلاثين ملعبٌ؟

فقلت: وهل قبل الثلاثين ملعبٌ؟

ويقول سليمان العيسى يعارض الشاعر القديم في فكره المنفّر من الحياة:

إنّه نهرُ الحياة

والثلاثون البداية

ربّما كانت خوض اللجّ

للترحال في الماء البداية

ألقى في التيّار هذا الظمّ الحلو،

أو المرّ... وسافر

الثلاثون... الثمانون....

بدايات بواكر

كلّها، إن شئت أن تحيا

بدايات بواكر

فالشاعر العيسى لا يسمح لليأس بالتسرّب إلى نفسه، بل تظهر هذه النفس المؤمنة بمبادئها عصيةً على الزمن لا تعترف بالعجز.

ويتجلّى هذا اللون من التناصّ في نصّ (نافذة)^(٢)

بيني وبين غدّ قُرْبِي أدلّها

واستضيء بها ...

^١ شمالات، ص ٥٤

^٢ شمالات، ص ٣٤٤

في حالك العَسَقِ
دَع لي إلى القاتمِ المجهولِ نافذةً
ما أَقْتَلَ اللَّيْلَ
مَنْسِيًّا بلا شَفَقِي !

وواضحٌ أن الشاعر سليمان العيسى قد تشرب بيتاً للأخطل الصَّغِير وهو البيت الذي أشار إليه الشاعر العيسى بعد العنوان^(١):

لم يَكُنْ لي عَدَّةٌ فَأَفْرَغْتُ كَأَسِي ثُمَّ حَطَّمْتُهَا عَلَيَّ شَفَقِيًّا

ويلحظ المتلقي أن كلا الشاعرين يلتقيان عند فكرة الموقف من الغد لكن الشاعر العيسى صاغ المضمون صياغةً تختلف عن صياغة الأخطل الصَّغِير، فالعيسى يفتح على الغد نوافذ الأمل الذي رمز له بالشَّفَقِ .

ويقول الشاعر سليمان العيسى في بيتين وَسَمَّهَما بـ (بكاء):^(٢)

لستُ مَنْ يِكِي على أُغْنِيَةٍ
شَرَدْتُ

عَنِّيْهَا ... ملء الإهاب

املاً اللحظة ... فجرّها، تكن

أبدأ ريعان حُبِّ وشباب

والشاعر العيسى يأخذ تناصاً قول جميل بثينة^(٣):

ألا ليت ريعانَ الشَّبابِ جديداً ودهراً تولّى يا بثينَ يعودُ

ولم يعتمد صياغة الأسلوب نفسه بل غيّر الصَّيَاغَةَ تغييراً يخفي معه النّصّ الأصليّ إلا أن إشارة العيسى بعد العنوان إلى البيت المقتبس عنه تعين المتلقي على الوصول إلى النّصّ الغائب .

ويعتزُّ سليمان العيسى بتربُّعه على عرش مملكة الشَّعْرِ الجميلة تبايعه الطَّبِيعَةُ والطفولة والعشب على امتداد المروج الخضراء في وطننا مع الحداثق والعصافير:^(٤)

يباعني العُشْبُ الذي في مُرُوجِنَا

يُباعني طِفْلٌ على الشَّطِّ يلعبُ

١ - البيت للأخطل الصَّغِير في ديوانه؛ ١٩٦١.

٢ - شمالات، ج ١، ص ٣٧٥

٣ - ديوان جميل بثينة؛ ص ٢٥.

٤ - شمالات، ج ١، ص ٣٤٦

تبايعي عُصفورة في حديقة
وأحنو على عرشي الصَّغير ...
وأكتبُ

إنَّ النَّصَّ المذوَّب في البيتين السَّابقين تكاد دلالاته تنفَلت من ذاكرة المتلقِّي، فلا حضورٌ لفظيٌّ واضحٌ له في البيتين، ولولا إشارة الشَّاعر العيسى إلى استلهامه البيتين من قصيدة ألقاها الشَّاعر حافظ إبراهيم مبيعاً مع شعراء الوطن العربي أحمد شوقي أميراً للشعراء^(١):

أميرَ القوافي ... قد أتيتُ مُبيعاً وهذي وفودُ الشرقِ قد بايعتُ معي

ويلحظ المتلقِّي ما يشبه هذا التَّنَاصُّ في بيتين آخرين للشاعر العيسى:^(٢)

نُفِثَتْ عنها في خرائبِ روحنا
هي القَطْرَةُ - العَنَقَاءُ، لومسٌ كأَسنا
وتمضي ليالٍ... إثرهنَّ ليالٍ
نداها فرشنا القَفْرُ بردٌ ظلالٍ

وواضحٌ أنَّ الشَّاعر العيسى في بيته استظلَّ بيت المعري الذي يخاطب برق الكرخ في بغداد معبراً عن حنينه إلى ماء المعرة^(٣):

فيا برِّق، ليسَ الكَرْخُ داري وإنما رماني إليه الدَّهرُ منذُ ليالٍ
فهلُ فيك من ماءِ المعرةِ قَطْرَةٌ نُغيثُ بها ظمآنَ ليسَ بسألٍ؟

فالعيسى أعاد صياغة بيتي المعري صياغةً جديدةً بلغته الخاصة، ويحمِّل تلك الصياغة دلالةً متوهجةً بالشكوى من مرارة الواقع العربي، فالقطرة عند العيسى هي قطرة التآلف العربي الذي يجيي النفوس، ويحيل الدنيا العربية برداً وسلاماً وحنناً وظلالاً، لقد طال الأمد على أمنيَّة العيسى، وهذا ما يوحي به الحرف (لو) الذي يعنى الامتناع، فامتناع تحوُّل ما يتمناه الشاعر إنما هو بامتناع مساس ندى قطرة الغيث نفوسنا مساساً يفعل فعله في الوطن.

إنَّ تناصُّ الشَّاعر العيسى على هذه الشَّكلة، أي استلهام الثُّراث، نباتٌ طيبٌ غَدَاهُ حلم الشَّاعر الكبير وحبُّه أمته العربية بتاريخها المجيد وامتدادها الجغرافي الواسع يجباله وسهوله ووديانه وذرات ترابه وينابيعه .

والهدف الأسمى للشَّاعر تقديم رؤيةٍ جديدةٍ ودلالةٍ معيَّنة لا تخرجُ عن نطاقِ هموم الشَّاعر الشَّريفة .

١ - ديوان حافظ إبراهيم؛ ١/١٢٨.

٢ - نثارات ج ١، ص ٣٥٩

٣ - سقط الزند؛ ٢٤٧.

د- تناصُ الشخصيات:

إنَّ مهمَّةَ الشَّاعِرِ فِي الوَطَنِ العَرَبِيِّ مهمَّةٌ شاقَّةٌ تُثَقِّلُهَا الحَقِيقَةُ المُرْهِقَةُ وَهِيَ فِقدَانُهُ القُدْرَةَ عَلى أَنْ يَتجاوَزَ الوَاقِعَ، أَوْ يَتعالَى عَليهِ. وَفِي هذِهِ الحَالِ، لا بُدَّ أَنْ يَكُونَ التَّواصُلُ بَينَهُ وَبَينَ المَتلَقِيِّ مِنْ أَقْرَبِ السُّبُلِ، فَيَجْعَلُ لُغَتَهُ أَكثَرَ مَرانَةً وَبَساطَةً وَتَنوعاً، وَأَكثَرَ مَراعاةً لِأحوالِ المَتلَقِيِّ الَّذِي لَمْ يُحْصَلْ إِلا أَقلُّ القَليلِ مِنَ الذِّقافَةِ الشَّعْرِيَّةِ لِيَكُونَ بِشَعْرِهِ مَناضِلاً حَقّاً فِي سَبيلِ أُمَّتِهِ.

كَانَ حَضورُ الشَّاعِرِ سَليمانَ العِيسَى عَلى هذِهِ الشَّاكِلَةِ هُوَ الأَقوى، وَكانَ صَوْتُهُ هُوَ الصَّوْتِ الأَوْضَحَ بَينَ أصواتِ الشَّعراءِ المَعدودينَ وَهَمَّ يَناضِلونَ مِنْ أَجلِ مَجدِ الأُمَّةِ العَرَبِيَّةِ، وَإِذْكَاءِ الرُّوحِ العَرَبِيَّةِ، وَغرسِ مَعايِنِ القُومِيَّةِ، وَالوَحدَةِ العَرَبِيَّةِ، فَلَقَدِ امْتَدَّ صَوْتُهُ الجَليلُ الَّذِي يَحْمِلُ صَدَى النَفْسِ العَرَبِيَّةِ عَلى مَدَى عَقودِ حَافِلَةٍ بِالهُمومِ وَالأوجاعِ الاجتِماعِيَّةِ وَبالآلامِ وَالآمالِ القُومِيَّةِ.

وَكما أَحسَنَ العِيسَى وَعَلى مِساخَةٍ وَاسِعَةٍ مِنْ دَوواينِهِ فِي إِدراكِ هذِهِ الحَقِيقَةِ، فَأَفلَحَ فِي التَّوْفِيقِ بَينَ وَظيفَةِ المَعْنَى، وَجَمالِيَّةِ الكَلِمَةِ، فَقدَّ أَحسَنَ فِي إِدراكِ دَوْرِ الكَلِمَةِ فِي مِخاطَبَةِ عَاطِفَةِ المَتلَقِيِّ وَوِجدانِهِ، لِذَلِكَ كَانتِ الكَلِمَةُ الشَّعْرِيَّةُ وَسيلَةَ الشَّاعِرِ فِي اسْتِدْعاءِ الشَّخْصِيَّاتِ التَّاريخِيَّةِ لِتَكُونَ وَسيلَةَ تَواصُلِ بَينَهُ وَبَينَ المَتلَقِيِّ مِنْ خِلالِ إِسقاطِ مَلامِحِها عَلى الوَاقِعِ العَرَبِيِّ إِسقاطاً ذَا قُدْرَةٍ عَلى التَّأثيرِ.

وَكما تَكُونُ الشَّخْصِيَّةُ فِي القِصَّةِ وَالْمِسرِحِيَّةِ مِخوَرَةً الأَحْداثِ وَالْمَحرِّكَةَ لَها كَذلكَ فِي الشَّعْرِ، تَكُونُ الشَّخْصِيَّةُ مِخوَرَةً العَمَلِ الشَّعْرِيِّ أَوْ القِصِيدَةِ الشَّعْرِيَّةِ يَسْتَلْهُمُ الشَّاعِرُ حِوَانِبَ مِنْ تَجَرِبَتِها لِيُعَبِّرَ بِها عَن تَجَرِبَةٍ حَيَّةٍ بِحِياها. وَقدَّ تَكُونُ الشَّخْصِيَّةُ ثانِويَّةً وَلكِنَّ اسْتِحْضارَها يَعيَنُ الشَّاعِرَ عَلى تَجَلِيَّةِ فِكرَةٍ يَؤمِّنُ بِها، فَيَطْرُقُها، أَوْ تَأْيِيدِ وَبُرْهانِ عَلى مَوقِفٍ يُعَبِّرُ عَن مَبْدَئِهِ.

فَفي عَمَلِهِ الشَّعْرِيِّ (الإزارُ الجَرِيحُ) اسْتَدْعَى الشَّاعِرُ الأَميرَ العَرَبِيَّ العَسائِيَّ جَبيلَةَ بَنِ الأَيْهُمِ وَجَعَلَهُ شَخْصِيَّةً مِخوَرِيَّةً، فَالأَميرُ يَتَمَرَّقُ بَينَ عُنْجُهيَّةِ الجاهليَّةِ، وَالرَّغْبَةِ فِي الانْتِضامِ إِلى الأُمَّةِ الَّتِي اتَّخَذَتِ الإِسلامَ دِيناً. وَلكِنَّ العُنْجُهيَّةُ تَتغَلَّبُ عَليهِ فَيَحرِّكُها عَلى نَفْسِهِ بِالغُربَةِ. وَجَعَلَ جِثامَةَ بَنِ مُساحِقِ الشَّخْصِيَّةِ الثَّانِويَّةِ تُسْهِمُ فِي تَحرِيكِ الأَحْداثِ يَمُرُّ تاجِراً عَلى جَبيلَةَ فِي غُربَتِهِ، فَيُحرِّكُ الحَنينَ فِي قَلْبِهِ إِلى مَوطِنِ قَومِهِ العَرَبِ المُسْلِمِينَ.

وَكَالقاصِّ يَخْتَلِفُ مَوقِفُ الشَّاعِرِ مِنَ الشَّخْصِيَّاتِ الَّتِي يَسْتَدْعِيها، فَقدَّ يَتحدَّثُ عَنها بِضميرِ الغائِبِ، فَيضِي بِلِسانِهِ عَالمِها الدَّاخِليَّ، وَيُحَلِّلُ تَفاعُلَها مَعَ الطُّروفِ الَّتِي عاشَتْ

فيها، ويكشفُ التَّوَازِعَ والدَّوَاغِعَ والعواملَ الاجتماعيَّةَ والطَّبيعيَّةَ التي تحكَّمتْ بسُلوكِها، وحدَّدتْ مواقفها، ويرسُمُ رُدُودَ أفعالِها النَّفسيَّةَ والأفكارَ والانفعالاتِ التي تتولَّدُ في نَفْسِها خلالَ تفاعلِها مع البيئَةِ وأحداثِ الحياة، وذلك لِتشابهِ النَّفسيَّةِ بينَ الشَّاعِرِ والشَّخصيَّةِ المستدعاةِ وقد يتَّوَارَى الشَّاعِرُ خلفَ الشَّخصيَّةِ المستحضرةِ، ويتمصُّصُها، ويتكلَّمُ بلسانِها وباستخدامِ ضميرِ المتكلِّمِ على شَكْلِ يُفضي بتلكِ الشَّخصيَّةِ إلى المتلقِّي.

وثُمَّ طريقتانِ ثالثةٌ يستحضرُ بها الشَّاعِرُ الشَّخصيَّةَ وذلك خلالَ مخاطبتها بضمائرَ مختلفةٍ تُناسِبُها، ومن خلالِ نداءِها. ولعلَّ في ذلك مُتنفِّساً أوسعَ للشَّاعِرِ يُلقى بهِ الشَّاعِرُ إلى الشَّخصيَّةِ المخاطبةِ بما أهمُّه وأغمُّه.

وربما مزجَ الشَّاعِرُ بينَ طريقتين، فيتحدَّثُ عنها ثمَّ يتحدَّثُ بلسانِها أو يُخاطِبُها. وبما أنَّ الشَّاعِرَ العيسى نشأ في ظلالِ الثُّراثِ؛ كانَ مِنَ الطَّبيعيِّ أن يستدعيَ أعلاماً من هذا الثُّراثِ العريقِ. ومِمَّن استدعاهمُ الشَّاعِرُ امرؤُ القَيْسِ، ووضَّاحُ اليمنِ، وطَرْفَةُ بنِ العَبْدِ، وزُهَيْرُ بنِ أبي سُلَمَى، وعمرو بن مَعْدِ يَكْرِبِ، وميم بن مُقْبَلِ، وعنترَةُ، وعمر بن أبي ربيعة، وجميلُ بثينة، وقيس بن الملوِّح، والمتنبي، والمعري، والبحرِّي، وأبو نواس، وديكُ الجِنِّ، وابن زيدون، والملاحُ ابن ماجد.

وليس معنى توجُّهِ العيسى إلى الشَّخصيَّاتِ القديمةِ أنَّه نسيَ ما للشَّخصيَّاتِ المعاصرةِ مِنْ فَضْلٍ، فقد استدعى مثلاً مِنْ أبطالِ النَّضالِ والكفاحِ العربيِّ، جميلة بو حيرد وأحمد بن بِلَاءِ، والشَّهيدَ عبدَ المنعمِ رياض. كما استدعى مِنْ أهلِ الفنِّ والشَّعْرِ فاتحاً المدرِّسَ وإلياسَ أبا شبكة.

كما أنَّه لم يُغفلِ الشَّخصيَّاتِ الأجنبيَّةَ كالمربِّي وعالمِ النَّفسِ جيروم برونر وموي سيفا بطلَّة "موتُ البَحعة" في باليه ليننغراد.

ومن الآثارِ التي يتحلَّى فيها هذا الجُهدُ ديوانُهُ "أغنيةٌ في جزيرةِ السَّنَدباد" الذي بدأ الشَّاعِرُ كتابتَهُ في البَصْرَةِ وهي المدينةُ التاريخيَّةُ التي تحرَّكَ في جنباتها أعلامٌ كبارٌ في اللُّغة والأدب، وفي هذا الدِّيوَانِ يرحلُ الشَّاعِرُ على أجنحةِ الخيالِ إلى أجواءِ "ألف ليلةٍ وليلةٍ" ولكن بصياغةٍ جديدةٍ، بطلاها الشَّاعِرُ نَفْسُهُ وشهرزادُ الأسطورةِ "التي تُعرِّفُ جيداً أن ضيفها لم يأتِ هذا المكانَ إلا لمنحاةِ أرواحِ هؤلاءِ الأعلامِ الكبارِ، فحضرَ له الخليل بن أحمدَ والجاحظَ وأبا نواسَ والأصمعيَّ.

وخلالَ الحوارِ الذي يدورُ بينَ الشَّاعِرِ وهؤلاءِ الرِّجالِ نَعرِفُ أن الشَّاعِرَ يعترفُ بِفَضْلِ الخليلِ ابنِ أحمدَ والجاحظَ لأنَّهما أعطيا الأُمَّةَ زاداً لا ينضبُ، ولكنَّهُ يُجَعِّلُ الأصمعيَّ

يَلُومُ الشَّاعِرَيْنِ الْكَبِيرَيْنِ جَرِيراً وَالْفَرَزْدَقَ لَأَمَّهَا بَدُّدَا مَوَاهِبَهُمَا فِي نِظْمِ الدَّقَائِضِ. كَمَا يَلُومُ أبا نَوَاسٍ لِأَنَّ ثَوْرَتَهُ وَتَمَرُّدَهُ لَمْ يُوَجِّهْهَا لِإِصْلَاحِ المَوْرُوثِ وَتَطْوِيرِهِ بَلْ لَهْذَمِهِ وَتَذْمِيرِهِ".^(١)

وَحَوْلَ اخْتِيَارِهِ السَّلِيمِ الدَّقِيقِ المَبْنِيِّ عَلَى مَعْرِفَةٍ عَمِيقَةٍ بِالثَّرَاثِ وَالثَّقَافَةِ الإِنْسَانِيَّةِ يَتَبَيَّنُ لَنَا أَنَّ العَيْسَى لَا يُوظَّفُ الشَّخْصِيَّاتِ فِي قَصِيدَتِهِ بِمُجَرَّدِ تَرْيِينِ النِّصِّ بَلْ لِبَدءِ خُطْوَةٍ فِي طَرِيقِ جَدِيدٍ، وَذَلِكَ حِينَ يَقُولُ:

"أَنْ تَعْتَصِرَ المُنْتَبِيَّ وَلوركا"^(٢) ...

والمَعَرِّيَّ وَغوثه"^(٣) ...

ثُمَّ تَقِفُ عَلَى قَدَمَيْكَ،

وَتَرَى الدُّنْيَا بِعَيْنَيْكَ،

تِلْكَ هِيَ الحَدَاثَةُ وَالمَعَاصِرَةُ ...

بِكَلِمَةٍ أَدَقُّ: تِلْكَ هِيَ الأَصَالَةُ فِيمَا أَرَى".^(٤)

مِنَ الشَّخْصِيَّاتِ الَّتِي اسْتَدْعَاهَا الشَّاعِرُ العَيْسَى وَخَاطَبَهَا، وَحَمَلَ جَانِباً مِمَّنْ فَكَّرَهَا وَمَفْهُومِهَا (امْرؤُ القَيْسِ) المَلِكُ الضَّلِيلُ الَّذِي ضَلَّ سَبِيلَهُ فِي لُجُوثِهِ إِلَى قَيْصَرَ الرُّومِ بِسِتْنَصِرُهُ عَلَى قَتْلَةِ أَبِيهِ وَهُمْ مِمَّنْ بَنَى جِلْدَتَهُ.^(٥)

لَسْتُ غَرِيباً

إِنِّي مِنْكَ، وَأَنْتِ

بِرَغْمِ الفَرْعِ، القَهْرِ، العُرْبَةِ، مَنِي، مَنِي أَنْتِ

لَكِنْ ... قُلْ لِي ...

أَيْنَ تُخَيِّمُ فِي هَذَا الصَّحْرَاءِ البِكْرِ

وَأَيْنَ مَحَطُّ رِحَالِكَ أَنْتِ؟

يَا هَذَا "الْوَلَةُ الضَّلِيلُ" التَّارِكُ كُلَّ مَتَاعِ الأَرْضِ

تَبَحُّثُ عَنْ قَافِيَةٍ، عَنْ نَجْمٍ،

تَلَهَّثُ كَيْ تَقْتَنَصَهُ الأَرْضُ

إِنِّي أَبْحَثُ عَنْكَ ...

١ - وقفات مع سليمان العيسى ص ١١٨ و ١١٩

٢ - لوركا : شاعر إسبانية الشهير قتل في غرناطة عام ١٩٣٦ م

٣ - غوته : شاعر ألمانيا الأكبر ت ١٨٣٢ م

٤ - مقدمة المجموعة الكاملة مج ١ ص ١٣

٥ - ديوان اليمن ص ٤٧٥ ، ص ٤٧١ ، ص ٤٧٧

.....

لَسْتُ غريباً
كُنْتُ رَفِيقَكَ ... كُنْتُ رَفِيقِي مُنْذُ وَعَيْتُ
مُنْذُ فَتَحْتُ عَلَى جِوَارِ الشَّعْرِ الْأُولَى
عَيْنِي طِفْلٍ ... مُنْذُ سَعَيْتُ
نَحْوَ النَّارِ اسْتَعْصَيْتُ
أَيْنَ حَوَافِرُ مُهْرِكَ فِي بَيْدَاءِ الْعَرَبِ،
وَأَيْنَ صَهِيلُ غَنَائِكَ أَنْتَ؟
لَمْ أَلْمَحْ أَثْرًا لِلْفَارِسِ،
لَمْ أَنْصِرْ طَيْفًا لِلشَّاعِرِ
لَا عَجَبًا ! الْأَطْلَالُ دَوَائِرُ
سَقَطَتْ فِي الْأَعْمَاقِ ، سَقَطْنَا مَعَهَا ،
صَارَ الْأَمْسُ بُكَاءَ الْحَاضِرِ
إِنِّي أَنْفُضُ مُنْذُ دَهْوٍ غَسَقَ رَمَادِي ...
أُبْحَثُ عَنْكَ
لَا حُلْمِي أَمْسَكَتُ بِحَيْطِ مِنْهُ ،
وَلَمْ أَظْفِرْ بِشُعَاعِ مِنْكَ

وكما خذِلَ امرؤُ القيسِ، ولم يجدْ مَنْ يَنْصُرُهُ، فضيَّعَ مُلْكَ أَبِيهِ وَضَاعَ، كذلك العيسى لم يجدْ في قومِهِ مَنْ يَتَوَسَّمُ فِيهِ بَقِيَّةً مِنْ شِمَائِلِ امرئِ القيسِ العربيَّةِ لِيَنْصُرَهُ فِي سَعْيِهِ لِإِعْسَادِ مُلْكِ قومِهِ وَمَجْدِهِمْ، فَخَذَلُوهُ وَضَيَّعُوا صَوْتَهُ الْحُرَّ. فَالْهَمْ وَاحِدٌ بَيْنَ الشَّاعِرَيْنِ وَالْفِكْرِ وَاحِدٌ مَعَ تَبَاعُدِ الزَّمَنِ لَكِنَّ بُكَاءَ الرَّجُلَيْنِ يَخْتَلِفُ، فدموعُ امرئِ القيسِ فِي رَحِيلِ أَحِبَّتِهِ وَدموعُ سليمانِ العيسى فِي رَحِيلِ أُمَّجَادِ أَحِبَّتِهِ، فَمَا أَصْدَقَ الْبُكَاءَ! وَمَا أَسْمَى الدُّمُوعَ! وَيَدْفَعُهُ شَعُورُهُ بِمَرَارَةِ الْوَاقِعِ وَيَأْسُهُ مِنْ صِلَاحِ بَعْضِ أَوْلِي الْأَمْرِ إِلَى وَقْفَتِهِ فِي مَحْرَابِ تَارِيخِنَا الْجَلِيلِ لِيَسْتَحْضِرَ سِيرَةَ امْرَأَةٍ يَخَاطِبُهَا وَيَتَحَدَّثُ عَنْهَا، إِنَّهَا (بَلْقَيْسُ) مَلِكَةُ سَبَأَ الَّتِي وَثَّقَ الْقُرْآنُ الْكَرِيمُ خَيْرَ مَجْدِهَا وَعَظَمَةَ عَرْشِهَا، ثُمَّ خُضِعَ لَهَا لِلْحَقِّ وَإِيمَانِهَا بِاللَّهِ حِينَ دَعَاها نَبِيُّ اللَّهِ سُلَيْمَانُ إِلَى الْخَيْرِ وَالْهُدَى.^(١)

بلقيسُ.... يَا عَيْنَانِ سَوِ
داوانِ ... تَخْتَرِقَانِ حُلْمِي

^١ - ديوان اليمن ص ٩٦ ، ص ٩٧ ، ص ٩٨

أحلى وأنبل من كُرو
م الشمس أعصرها بوهمي
يا أجل المملكات
تخضّر الصحارى في يديها

ويدوب قلب الليل ، وهو يلثم راحتها
وتشعُ حتى يستظل بوهجها العربي تاج
وعلى ضفائر مجدها متشامخاً يعلو سياج
يا وزدة الصّحراء ... يبيس
كل شيء في دمانا
هاتي سنانا عينيك يا
أمّاه ... واخترقي دجانا
أنا عند عرشك آهة
تعبت ... وما برحت تقول
هيات يا وطن الصّياء البكر يحقك الأقول ...

إنه يتحدث عن شخصية بلقيس ويخاطبها وذلك بحسب تغيير المشاعر وتلون العواطف والأحاسيس، ومن خلال هاتين الوسيلتين يستحضر صفاتها الخلقية التي تُشعُ جمالاً، وصفاتها الخلقية التي تُبشّرُ بالصفات السابقة ليُنمّت شكواه، ويُبثُ حزنه مقرأً رهطاً من الحكام حبا وهج ضمائرهم فلم تُبصر تألؤ تاج (بلقيس) بمعاني العزة على حقب التاريخ وتلاشت نخوتهم أمام (الروم) الذين تحدّتهم تلك الملكة العظيمة ويضرب الشاعر للنخوة التي تغط في سبات عميق مثلاً بامرأة من تاريخنا العريق، إنها ابنة حمص (جوليا دمنة)^(١) تبوّأت أعظم العروش في عصرها، فكانت قيصرة روما، والشاعر يعتز بعطير سيرتها ونكهة مجدها، وتحمّله ذكرها الجميلة الجليلة على أجنحة القوافي إلى حيث لا زمان ولا مكان، حتى يندى صم الصفا ويورق غناء من رجح الشعير. وحين تحضّر ذكرى هذه المرأة العظيمة يتملّ كل مكان وكل زمان، وتخضّر صباحات الوطن في كل قافية.

إن ذكرها تنالق كالبرق في سحب واقعنا المظلم يريد أن يُبدده ... إنها الألق العربي الذي ينتشر في أفق روما شاءت أم أبت؟^(٢)

جدتي قيصرة الدنيا على

١ - امبراطورات سوريات، جان بابليون، ترجمة: يوف شلب الشام، دار العربي، دمشق، ط١، ١٩٨٧ ص ٣٩.

٢ - أحلام شجرة التوت ص ٨٢، ص ٨٣، ص ٨٤، ص ٨٥.

شُرْفَةُ الْقَصْرِ
وَيَنْدَا حُ الصَّبَاحُ
عَنْبُرُ الشَّرْقِ الْقَدِيمِ
نَكْهَةٌ الْمَجْدِ الْعَظِيمِ
قَبْلًا ... لِلسَّحْرِ فِي رُومَا جَنَاحُ
مِنْ أَغَانِيهَا وَلِلْعَاصِي جَنَاحُ

.....

وَكَوْفُضِ الْبَرْقِ مَرَّتْ فِي الزَّمَانُ
وَعَلَى "الْمِيمَاسِ" .. حَطَّتْ
ابْنَةُ الْبَرْقِ الْجَمِيلَةَ
جُولِيَا قَيْصَرَةُ الدُّنْيَا
وَفِي حِمْنِصَ الْجَمِيلَةَ
وَعَلَى سَقْسَقَةِ النَّهْرِ ... أَقَامَتْ مَهْرَجَانُ
وَدَعْتَنِي ...
لَأُغْنِي ...

.....

وَعَلَى خُضْرِ الْقَوَافِي ... طِرْتُ ،
لَا أَدْرِي إِلَى أَيْنَ؟
وَحَلَّفْتُ الزَّمَانُ
وَالْمَكَانُ ...
مِنْ وِرَائِي ...
أَوْزَقَ الصَّخْرُ غِنَاءً فِي غِنَائِي
هَكَذَا اللَّيْلُ
الصَّدَى ...
الرُّجْعُ ... بَدَا لِي
كُلُّ شَيْءٍ ... كَانَ فِي ذَاكَ الْمَسَاءِ
سَكْرَةٌ حَوْلِي
تَلَفُ الْمَهْرَجَانُ

حينَ يُخَضِّرُ الصَّبَاحُ

فجأةً ...

قي قاعةِ الشَّعرِ ...

فقل: مرّت هنا

ابنةَ البرقِ ... وكُنّا هَمْسَةً في بالِها

رقةً في شالِها ...

قُلَّةً

للألقِ الخالدِ ... في رُوما جَنَاحُ

من حُمَيَّها ...

وللميماسِ، والعاصي جَنَاحُ

وكَمَا ضَرَبَ المُنْتَبِي العَرَبِي الأَصِيلُ في الأَرْضِ العَرَبِيَّةِ لا يَقرُّ له قَرارٌ بِحَثَا عَن مَبْتغَاةٍ في عَصْرِ فَقرَتِ فِيهِ الرُّوحُ القُومِيَّةُ، وَهو المَعْتَدُ بعُروبَتِهِ، ثُمَّ قَدَّرَ لَهُ أَن يَلتَقِيَ بِسِيفِ الدَّوْلَةِ الَّذِي تَمَثَّلَتْ فِيهِ البَطُولَةُ العَرَبِيَّةُ الصَّحِيحَةُ، فَقضى في صَحْبَتِهِ وَقْتاً طَيِّباً، وَصَفَ فِيهِ مَعاركَهُ الضَّارِيَةَ مَعَ الرُّومِ دِفَاعاً عَنِ العُروبَةِ، وَاسْتَطاعَ بِمَا أُوتِيَ مِن صِفَاتِ الرُّجَالِ العَظَامِ أَن يَقدُودَ العَرَبَ إلى النِّصَرِ المُوَزَّرِ، فَنالَ إعجابَ الأُمَّةِ بِمِزايَاهِ وَعِبقَرِيَّتِهِ.

لقد رأى المُنْتَبِي الفارِسُ الشَّاعِرُ مَعَ البَطَلِ العَرَبِيِّ المَجدِ في ظلالِ السِّيوفِ والرُّمَاحِ، ورأى الفُروسِيَّةَ بِأَسْمَى مَعانيها فَاهتَزَّ لها، وَغَنّاها شِعْراً حَماسِيّاً رانِعاً وَكذلكَ الأَمْرُ في العَصْرِ الحَدِيثِ، فَقَدَّ ضَرَبَ شاعِرُ القُومِيَّةِ وَالوَحدَةِ العَرَبِيَّةِ سُلَيْمانُ العِيسَى طَوِيلاً في الأَفاقِ العَرَبِيَّةِ المَعاصِرَةِ بِحَثَا عَن رَجُلٍ يُعيدُ صُورَةَ سِيفِ الدَّوْلَةِ الزَّاهِيَةِ.

الضَّرْبُ في الأَفاقِ هُمُّهُ وَاحِدٌ عِنْدَ الشَّاعِرِينَ العَرَبِيِّينَ. وَإِذا كانَتِ الأَيامُ قَدْ أُسْعَدَتِ المُنْتَبِي فَجَعَلَتْهُ يَظفَرُ بِلِقَاءِ البَطَلِ العَرَبِيِّ صانِعِ حُلُمِ المَجدِ العَرَبِيِّ الَّذِي رَسَمَهُ المُنْتَبِي ... فَإِنَّ تِلْكَ الأَيامَ تَنخَلَّتْ عَن شاعِرِنا العِيسَى، فَلَم تَسعِفُهُ في العُثورِ عَلى الرُّجُلِ الكامِلِ الَّذِي يَمكُنُ أَن يَحققَ طَموَحَهُ، فَيَنطَلِقُ عِنْدَهُ الغِناءُ ... لَكِنَّهُ غِناءٌ يَخْتَلِفُ عَن غِناءِ المُنْتَبِي ... إِنَّهُ شَحيٌّ يَتجرَّعُ الغُصَصَ المَريرةَ مُستَحضراً شاعِرَ سِيفِ الدَّوْلَةِ وَفُروسِيَّتِهِ مُناجِياً وَبائِئاً لَهُ شَكواهُ عازِفاً عَلى وَتَرٍ مِن أوتارِهِ الشَّاكِيَةِ المَسْتغِيثَةِ مِنَ الحُسادِ (وَاحِرٌّ قَلْباً!):^(١)

أَعوْمُ في نَبضِكَ الجَبَّارِ ... لا تَعَبُ

١ - الأعمال الكاملة مج ٢ ص ٢٣٠ و ص ٢٣١ و ص ٢٣٢

يمشي إليّ ولا الشيطانُ تقتربُ
 أغومُ، يلفحني ياسي، وأحملُهُ
 درعاً ... ويعصرنا في جَمرةٍ لَهَبُ
 مَنْ أنت؟ يا أرقَ التاريخِ ، يا أرقِي
 دَعِ السَّوَالِ بِصَدْرِ النَّارِ يَقتَرِبُ
 مَنْ أنت؟ يا بِنَ حَدودِ السَّيْفِ في عُمري
 ويا رنيناً تُواخي عُمرةَ الحِقَبِ
 مَنْ أنت؟ يحترقُ التاريخُ في شفتي
 على السَّوَالِ ... ويبقى السَّرُّ والحُجُبُ
 سيفٌ؟ تاكلتِ الأجيالُ وانطفأتِ
 والوهجُ أئتَ ... وأنتِ الحدُّ والشُطْبُ
 بَرَقَ؟ خُذي قَبْضَةً منه وتنتصري
 على الدَّياجيرِ يا أمطارُ ، يا سَحْبُ
 شِعْرٌ؟ تموتُ اللَّيالي تُمُ تَنفُضُها
 (واحرَّ قلباهُ)^(١) مِلءَ الجُرْحِ تَنسَكِبُ
 مِلءَ الشَّرابينِ في أعماقنا يَسَتُ
 مائتُ ... ويمشي صدَى فيها فَتصنُطِحُ
 مَنْ أنت؟
 مَقْبَرِي السَّوداءُ تَحْنُقُني
 والرَّيحُ تَلْعَقُني
 بينَ المياهِينِ أوطاناً تُمزِقُني
 عواصماً وممالِكاً ... تُمزِقُني
 والخيلُ واللَّيلُ والبيداءُ تَسْحَقُني
 وأستباحُ، وأسبى فيك، يا وطني
 والغزُوُ غَزُوُ لُصوصِ الأرضِ يَسْرِقُني
 ويئأسُ الحَلْمُ منَ بَعثي وينسحبُ
 ويصمُدُ المتنبى في ... والعَرَبُ

١ - عبارة يبدأ بها المتنبي في قصيدته الشهيرة في عتاب سيف الدولة .

يا صانعِ النَّارِ صَبَّتْ مَرَّةً وَتَرَاً
 وَغَرَّدَ السَّيْفُ فِي الصَّحْرَاءِ وَالغَضْبُ
 (واحرَّ قَلْبَاهُ!) أَوْراقِي مُبَعَثَةٌ
 على الرَّصِيفِ، وَغُودِي ... أَذْمِنَ الحَطْبُ
 (واحرَّ قَلْبَاهُ!) ... شاخِ الجَمْرِ فِي شَفْتِي
 وما التَّوتُ زَفْرَةٌ عَطَشَى وَلَا عَصَبُ
 رَبَيْتُ فِي حَرِّهَا ... لَمْ تَنَأْ عَن رَهْقِي
 بَيْنِي وَبَيْنَكَ مِن أَوْجَاعِنَا نَسَبُ

إنَّ الشَّاعِرَ سُلَيْمَانَ العَيْسَى يَعِيدُ عِبَارَةَ المَتَنِيِّ (واحرَّ قَلْبَاهُ!) غَيْرَ مَرَّةٍ لِيُعِيدَ شِكْوَاهُ الحَزِينَةَ البَائِسَةَ مِمَّنْ آلَتْ إلیهِمُ الأُمُورُ، وَلَمْ يَقتَسِبُوا جَانِباً مُضِيئاً مِن سِرِّةِ سِيفِ الدَّوْلَةِ أَوْ غَيْرِهِ مِن أبطالِ تَارِيخِنَا، وَلَمْ يَلْقُوا سَمْعاً أَوْ يَعْبُرُوا انتِبَاهاً لِقِصَائِدِهِ كِشَاعِرٍ حَمَلَ الهِمَّ القُومِيَّ وَالْحُلُمَّ العَرَبِيَّ، حُلُمَ الجَمَاهِيرِ الجَمِيلِ.

وَيُلحِظُ فِي الصَّيغَةِ (واحرَّ قَلْبَاهُ!) أَنَّ حَرْفَ النِّدَاءِ يَحْمَلُ مَعْنَى الشُّكُوى وَالنَّدْبَةِ، كَمَا أَنَّ قَلْبَ بَاءِ المَتَكَلِّمِ فِي (قَلْبِي) إِلَى أَلْفٍ إِنَّمَا جَاءَ لِتَأْكِيدِ النَّدْبَةِ. وَالهُاءُ لِلسَّكْتِ، وَهَذَا الحَرْفُ بِمَسِّهِ يُوحِي بِالعُصَّةِ العَمِيقَةِ الَّتِي يَتَحَرَّعُهَا الشَّاعِرُ الشَّاكِي مِن أَلَّا يَرَى الحَاكِمَ العَرَبِيَّ المَأْمُولَ.

لَكِنَّ واقِعَ الإِنْسَانِ العَرَبِيَّ يَأْتَفُ مِن واقِعِ الحَاكِمِ وَيَنأى عَنهُ بِمِشَاعِرِ الأَنْفَةِ والعِزَّةِ والإِبَاءِ.... هَذَا الإِنْسَانُ عَلَى امتِدَادِ هَذَا الوَطَنِ المَنكُوبِ بِالحُكَّامِ لَمْ يَحْنِ هَامَتَهُ قَطُّ حِينَ يَطَاطِي الجِلَادُونَ هَامَاتِهِمُ أَمَامَ جِلَادِيهِمُ، لِهَذَا فَقَدْ رَأَى فِيهِ العَيْسَى مَا يَتَمَنَاهُ فَقَضَى سَحَابَةَ حَيَاتِهِ بِتَغْنَى بِخِصَالِ النُّفُسِ العَرَبِيَّةِ الأَصِيلَةِ الَّتِي تَتَوَارَثُهَا الأَجيالُ العَرَبِيَّةُ جِيلًا بَعْدَ جِيلٍ مِن فَرُوسِيَّةٍ وَبَأْسٍ شَدِيدٍ فِي مِوَاجِهَةِ كُلِّ غَزْوٍ وَظُلْمٍ.

وَمِنَ الشَّخْصِيَّاتِ الَّتِي بَحَثَ عَنهَا العَيْسَى فِي تَارِيخِنَا الحَدِيثِ لِيُثِّمَهَا بِجَوَاهِ الفَارِسِ الشَّهِيدِ عُمَرُ المَخْتَارُ الَّذِي تَرَجَّلَ عَن فَرَسِهِ وَهُوَ ابْنُ التَّسْعِينَ عَاماً.

إنَّ الشَّاعِرَ العَيْسَى يَرَسُمُ مِلامِحَ كِهَالَةِ مِن نُورٍ تَضِيءُ النُّفُوسَ، وَيُذَكِّرُ بِسِحَايَا رَفِيقَةِ زَيْنَتِ سِرِّةِ بَطْلِ الصَّحْرَاءِ لِيُؤَكِّدَ أَنَّ الخَيْرَ فِي هَذِهِ الأُمَّةِ إِلَى يَوْمِ الدِّينِ.

إنَّ الشَّاعِرَ يَخاطِبُ الفارِسَ العَرَبِيَّ يَزِفُ إِلَيْهِ ما يُطمئنُّهُ في المَلَأِ الأعلى، فيقولُ لَهُ: إنَّنا
على العهدِ باقونَ، وعلى درِبِهِ ماضونَ بحثاً عَن هويتِنَا القوميةِ وعن ثرائِنَا الميمونِ تحتَ
رُكامِ الهجماتِ الممجَّيةِ الشَّرسةِ: (١)

يا أبا الأبطالِ ... ما زلنا على الرُّمَحِ الخَضيبِ
نتحدى ... نَرِثُ الموتَ على الرُّمَحِ الخَضيبِ
نَحْنُ - أبناءُكَ - ما زلنا بُروقاً عربِيَّةَ
أبدأُ نبحثُ في نَهْرِ الصَّحايا عَن هويِّةِ
عَن بقايا الشَّمسِ في مُصحفِنا المدفونِ تحتَ الممجَّيةِ

وتارةً أخرى يُنطقُ الشَّاعِرُ شخصيَّةَ البطلِ المستحضرةِ يُوصي الأحيالَ العربيةَ بالحفاظِ
على صهيلِ جوادهِ الآتي مِنَ (ذي قار) يخرقُ ليلنا الطويلَ، وبأنَّ يظلَّ رُحمَهُ عالياً مسدِّداً
إلى كلِّ بغيٍّ وعدوانٍ: (٢)

أيُّها الآتونَ مِنْ وَهَجِ دمي ... هذا جَوادي!
أبدأُ يَصْهَلُ في " ذي قارَ " في اللَّيلِ الطويلِ
أبدأُ رُمحي هو الميراثُ مِنْ جيلِ جليلِ
"قاتلوا ... يا آلَ بكرٍ!" إنَّ "ذي قارَ" طويلُ
يسقُطُ الجليلُ لكسِي يَنْهَضَ بالآلامِ جيلُ

ويقفُ الشَّاعِرُ وقفةً تقديرٍ وإجلالٍ إزاءَ بطولَةِ عربيَّةٍ أخرى تمثَّلتْ في صمودِ المناضلِ
الجزائريِّ "أحمد بن بلال" وصبرِهِ وشموخِهِ أمامَ عَسْفِ الجلاذِّ في غياباتِ المعتقلاتِ
ورهبتيها... إنَّهُ يَخاطِبُ البطلَ الصَّامدَ ناشراً سحايها، فتصميمُهُ البطوليُّ على الصَّمودِ
يُلقي الرُّعبَ في قلوبِ الجلاذِينِ: (٣)

قلبي مَعَكَ ...

قَلْبُ العُروبةِ كُلُّها في سِجْنِكَ الدَّاجي مَعَكَ
يا عارفاً بينَ الحَديدِ ... من الرُّجولةِ مَوْضِعَكَ
يا صامناً ... رَوَّعْتَ مَنْ حَشَدَ اللَّطِي لِيروَعَكَ
يا نابضاً في كُلِّ أُمَّةٍ ... قلبي مَعَكَ

١ - المجموعة الكاملة مج ٣ ص ١٨٤

٢ - نفسه ص ١٨٤ و ص ١٨٥

٣ - الأعمال الكاملة مج ٢ ص ١٨٦

ويتابع الشاعرُ مخاطبةً ذلكَ النموذجِ البطوليِّ، فالرَّاياتُ خفاقةٌ على دَرَبِ الصَّمودِ تلكَ هي أولى البشائرِ تُزَفُّ إلى البَطَلِ في قيودِهِ، وثانيةُ البشائرِ أن القيودَ على مِعْصَمِيهِ بيرودتها وقودٌ تستمدُّ منها الثَّورةُ سعيرَها، وأجلُّ البشائرِ أن صريرَ السَّلَاسِلِ يُحِيلُهُ الصَّمودُ الفدُّ نَشِيداً يَهْدُرُ بالعزَّةِ، وتقدِّفُ طاغوتَ الجلاذِ باللَّهَبِ. ثُمَّ يَلْتَمِسُ مِنْهُ أَنْ يَكُونَ الأملُ المُرتجى للأرضِ العربيَّةِ، وللعيونِ المتعلِّقةِ بهِ، فإبَاءُ الأرضِ العربيَّةِ يرنو إلى سَمَاعِ صَوْتِهِ يعلُو متحدياً رهبةَ السَّحْنِ والسَّحَّانِ، وشَوْقُ الأَبصارِ الظَّامئةِ إلى ارتشافِ طلعتِهِ التي كَمَلَّتْهَا عَظَمَةُ الصَّمودِ والإصرارِ خلفَ القُضبانِ لا يَفْتَرُ: ^(١)

ما زالت الرَّاياتُ تُخدُ ففِئُ ... والجزائرُ صامدة
مازلتْ تُطعمُ نارَ ثُو رَتنا القِيودَ الباردة
فإذا الحديدُ على يدَيْكَ نشيدُ معركةٍ جديدة
يصلى بها الطَّاعِي ويخدُ ففِرُّ قَبْرَهُ يَدِ بِلْدِيده
وتظَلُّ أنتِ، تُقَضُّ أنُ سيابُ السَّلَاسِلِ مضجَعَكَ
والأرضُ .. كُلُّ الأرضِ تَفنُ تَحُ قلبُها كي تَسْمَعَكَ
وقمِّي المَقْلَ الظَّماءَ معي ... لِتَرشُفَ مَطْلِعَكَ
يا غارقاً بينَ الحديدِ مِنَ البَطولةِ مَوْضِعَكَ ...

قلبي مَعَكَ

وشخصيَّةٌ أخرى في ساحاتِ النِّضالِ تشدُّ الشَّاعرَ وهيَ خَلْفَ قُضبانِها في الوطنِ المحتلِّ وهيَ شخصيَّةُ المطرانِ (هيلاريون كبوجي) لإحساسِهِ بأنَّ هذه الشَّخصيَّةُ تلبِّي ظمأَهُ النَّفسيَّ لأنَّ التَّجربَتَيْنِ متشابهتانِ، فالمطرانُ يُعاني من قَسوَةِ المنفى الجسديِّ وعذابِهِ في سجونِ العدوِّ الصهيونيِّ، والعيسى يُعاني في وطنِهِ العربيِّ الكَبيرِ مرارةَ النَّفسيِّ، والمنافي النَّفسيَّةِ أشدُّ وطأةً من قساوةِ المنافي الجسديَّةِ. ويُقارنُ الشَّاعرُ بينَ المنفيِّينِ فيشعُرُ بِخجلِهِ وبعجزِهِ بوصفه شاعراً أمامَ صُمودِ هذا البطلِ، فالأدبُ يظلُّ غريباً بعيداً لا يَرقى إلى عَظَمَةِ البَطولةِ، كما يُقارنُ هازناً ساخرأً بينَ صُمودِ المطرانِ وتحديِهِ لغطرسةِ العدوِّ وبينَ تخاذلِ الطائفةِ الكبرى من حُكَّامِ العَرَبِ تخاذلاً مخزياً أمامَ سطوةِ العدوِّ ورهبتِهِ، ثُمَّ ما يفتأُ الشَّاعرُ يجعلُ المطرانَ فارساً من فُرسانِ العَرَبِ، ها هوَ بِمُخاطبَتِهِ قائلاً: ^(٢)

يا بَنَ الصُّخُورِ البِيضِ مِنْ حَلَبِ ^(٣) يا فارسي ... يا فارسَ العَرَبِ

١ - نفسه ص ١٨٧

٢ - الأعمال الكاملة مج ٣ ص ٢٠١ و ص ٢٠٣

٣ - إشارة إلى أن المطران كبوجي من مدينة حلب

ماذا يقول الشعْرُ؟ لاهنة
 في بابِ سِجْنِكَ ... نَلْتَقِي حَطْبًا
 يا فارسي هذي بدايتنا
 الحِقْدُ زَوْبَعَةٌ.... وتذْفِنُهَا
 اضْرِبْ... صَليكَ قَادِمٌ بدمي
 فسي ظلُّ قِيدِكَ غُرْبَةُ الأَدَبِ
 فاكْتُبْ نَشِيدَ النَّارِ للحَطْبِ
 فاحْمِلْ جَمَاعِمَنَا على الخَشَبِ
 قَدَمَاكَ تَحْتَ مَسِيرَةِ الأَلْهَبِ
 ليقول: هذي أُمَّةُ العَرَبِ

ولم يُغفلِ الشَّاعِرُ دَوْرَ المَرأةِ العَرَبِيَّةِ في التَّضحيةِ الوَطَنِيَّةِ والقومِيَّةِ فَقَدْ كانتِ النِّساءُ
 شقائقِ الرِّجالِ في البطولةِ على ساحاتِ النِّضالِ وفي معتقلاتِ التعذيبِ .
 وها هوَ يَسْتَحْضِرُ شخصيَّةً عُدْبَتٌ في مُعتقلاتِ الاحتلالِ الفرنسيِّ فوقِ أرضِ البُطولاتِ:
 الجزائريِّ، وهي شخصيَّةُ البطلِ (جميلة بوباشا).

إنَّه يَتَحَدَّثُ عَن صَبْرِها في ساحاتِ التعذيبِ على أيديِ الجَلادِينَ من ذنابِ المُستعمرِينَ
 الذينَ يحاولونَ افتراسَ حُرِّيَّةِ الإنسانِ فإذا هي بإصرارِها على الصُّمودِ وتعالِيها فوقَ إرادةِ
 الجَلادِينَ تَعْدُو مَفْخَرَةً مِن مفاخرِ النِّضالِ العَرَبِيِّ في الجزائرِ التي نادَتْ أبناءَها الحُمَما
 فكانتِ الاستجابةُ بالدمِّ والصُّمودِ: (١)

قَدِيْسَةٌ جَدِيْدَةٌ في قَبْضَةِ العَذابِ

يَزْهُو بِها لَوَاؤُكِ المَرْكُوزُ في السَّحابِ

قَدِيْسَةٌ جَدِيْدَةٌ ... لِلسَّجْنِ ، لِلذَّنابِ

تُطْعِمُ نارَ السَّاحَةِ الحَيَاةِ والشَّبَابِ

ناديتِ يا أرضَ الفِداءِ ... فالدمُّ الجوابِ

ثُمَّ يَتَحَدَّثُ عَن ألوانِ العَذابِ الذي يُدَيِّقُه الجَلادونَ البطلَةَ بِطريقةٍ تتناقَلُها أجنحةُ الأثِيرِ
 إلى الدُّنيا. وهي تتحدَّها تحديًّا يُثيرُ مشاعرَ الإعجابِ عِنْدَ الشَّاعِرِ، فيُكَبِّرُ صمودَها الذي
 يَفوقُ ما يَعهدُه الفَوْزُ بالحرِّيَّةِ مِن طاقةٍ. (٢)

ويَقْدِفُ الأثِيرُ لي بَقِيَّةَ الحَجْرِ

لِلنَّارِ "بُوباشا" جِزَاءَ الصَّمْتِ، لِلشَّرَرِ

لِلْمَساتِ السَّلَكِ ... حَتَّى يَشْهَقَ الحَجَرُ

لِلْمَوْتِ ... إِنَّ ظِلَّتْ تَحْدَى المَوتِ والقَدْرُ

يا لِلصُّمودِ ... فوقَ ما تَعوَّدَ الظَّفَرُ !

١ - الأعمال الكاملة مج ٢ ص ٢٠٣

٢ - نفسه وعينها

ثُمَّ يَقِفُ الشَّاعِرُ أَمَامَ صُموذِ البِطْلَةِ متفائلاً، فهيَ بصُموذِها ابتسامَةٌ على شَفَةِ الخلودِ
تُبَشِّرُ بِتَفْتُوحِ نَعْمِيَّاتِ الغَدِ الآتيِ بوعودِهِ الطَّيِّبَةِ، وهوَ ما ننتشوقُ إليه، وتنتشوقُ إليه
أحلامُ الجُدودِ الذين أدّوا الأمانةَ تاركينَ لنا حَمَلَهَا للوصولِ إلى ما فيه خيرُ الأُمَّةِ
بإشراقِها أجماداً وإنسانيةً وعدلاً على الإنسانية: (١)

يا بَسْمَةً جديدةً في شَفَةِ الخلودِ ...
لكلِّ ما في الغدِ مِنْ نِعْمَى، وَمِنْ وُعودِ
لكلِّ ما نصبو له، وما صَبَّ الجُدودِ
لأمتي إنْ أشرقتْ يوماً على الوُجودِ

ولأنَّ الشَّاعِرَ يعرفُ قَدْرَ الكَلِمَةِ المُلتزمةِ ومدى تأثيرها في الدِّفاعِ عن قضايا الإنسانِ
المظلومِ وإظهارِ حقِّه فهو يُناشدُ الأديبةَ الفرنسيَّةَ (فرانسواز ساغان) التي أعلنتُ أنَّها
ستزورُ الشُّرقَ العربيَّ باحثَةً عنَ مواضعٍ جديدةٍ لقصصِها، أنْ تستقني موضوعاتِها مِنْ
واقعِ أمَّتِنَا المُثقلَةِ بالآلامِ والجراحِ، الحافلِ تاريخُها بالنِّضالِ، فإنَّها إنْ تفعلْ ذلكَ يُعَمِّرُ
صدرُها بالعُصصِ التي تُكدرُ حياتِها، فتعيشُ تجربتنا المُحضَّمةَ، فيخرجُ أدبُها مُلتزماً
صادقاً بعيداً عنَ شطحاتِ الخيالِ المغرِقةِ في البُعدِ عنِ الواقعِ: (٢)

لا تَقْدحي شرَّ الخيالِ الجائعِ
لا تَسبِحي في لُجَّةِ الحُلْمِ البعيدِ الضَّائعِ
تتصَيِّدينَ إذا حكايةَ
آلِنا ... دُمنا غوايةَ
لا تَقْدحي شرَّ الخيالِ
مُري على أرضِ النُّضالِ
سَدِّقْ صَدْرَكَ أَلْفُ غُصَّةِ

تقويم:

- إنَّ تناصَّ الشَّاعِرِ سُلَيْمانَ العيسى معَ الشَّخصيَّاتِ هَيَّجَنَ على مساحةٍ واسعةٍ مِنْ
دواوينهِ لكنَّهُ أخذَ لونهُ وطعمهُ الخاصَّ بالشَّاعِرِ ورائحةَ الشَّخصيَّةِ، والتناهُها
وتوافقُها معَ غايةِ الشَّاعِرِ إنَّما يَنْبُغُ مِنْ تلكَ الأحاسيسِ والعواطفِ التي ولَّدَتْها
التجربةُ المشتركةُ بينَ الشَّاعِرِ ونصوصِهِ واستلهاماتِهِ على اختلافِ الزَّمانِ والمكانِ،

١ - نفسهُ وعينُها

٢ - الأعمالُ الكاملةُ مج ٢ ص ٢٢١

وتباعِد الآفاقِ بينَ الأحداثِ والوقائعِ مما يجعلُ تقنيةَ التَّنَاصِ تقنيةً تعبيريةً عنِ
هَمِّ حاضرٍ إثارةً للهَمِّ وتحريضاً على التمرُّدِ والمقاومةِ.

- تنفاوتُ تقنياتُ الشَّاعِرِ في تعاملِهِ معَ الشَّخصياتِ بينَ الحديثِ إليها مُستلهِماً
قيمها الإيجابيةَ وبينَ مَسرِدِ تلكِ القيمِ بلسانِهِ، وربَّما أقصى نَفْسَهُ ليعطي
الشَّخصيةَ المُستحضرةَ حرِّيَّةَ الإفصاحِ عنِ الجوانبِ المضيئةِ في مواقفها وسلوكها
لتكونَ وسيلةً تواصلٍ بينهُ وبينَ المُتلَقِ مِنْ خلالِ إسقاطِ ملامِحها على الواقعِ
العربيِّ إسقاطاً ذا قُدرةٍ على التَّعبيرِ والتأثيرِ.

- قَصَدَ الشَّاعِرُ إلى استحضارِ شخصياتٍ مِنْ عَصْرِنَا الحديثِ لِيُرهِنَ أنَّ القيمَ
الإيجابيةَ ميراثٌ مقدَّسٌ يُضيءُ نفوسَ الأجيالِ التي تتوارثُهُ بقُدسيَّةٍ وإجلالِ.

- اتَّسعَ التَّنَاصُ معَ الشَّخصياتِ عندَ الشَّاعِرِ إذْ خاطَبَ شخصياتٍ أجنبيةً لها
مكانتها في الأدبِ العالميِّ مثلَ الأدبيةِ الفرنسيَّةِ (فرانسواز ساغان) لتكونَ عوناً له
على إيصالِ صَوْتِ قومِهِ أصحابِ الحقِّ إلى الآفاقِ نَصراً وتأييداً.

الفصل الثالث:

الخصائص الفنية للتناص في شعر سليمان العيسى

- ١ - الترميز .
- ٢ - إثارة الوعي .
- ٣ - إغناء الموقف وتعميق الفكرة .

مُدخَل :

يُعَدُّ التَّبَرُّكُ بآيَاتِ التَّنْزِيلِ الحَكِيمِ تَدْبُرًا وتَأْوِيلًا مفتاحًا للدَّخُولِ إلى قَدْسِيَّةِ التَّنَاصُصِ وَجَمَالِيَّتِهِ حينَ يَكُونُ الإنسانُ أمامَ نَصِّ شِعْرِيٍّ تَفِيئًا صَاحِبُهُ ظلالَ القُرْآنِ الكَرِيمِ .

ويَلي ذلكَ في المَقَامِ الثَّانِي التَّشْرِفُ بالإحاطةِ بالبلاغةِ النَّبَوِيَّةِ في الحديثِ الشَّرِيفِ . كما أن الرِّحَابَةَ والسَّعَةَ في معرفةِ الثُّرَاثِ والدَّقَّةِ في تناولِ القضاياِ الثَّقَافِيَّةِ تَوَحَّدُ بينَ البَاطِ والمُتَلَقِّي، إذ يَسْتَطِيعُ الأخيرُ تَلَقِّيَ الرِّسَالَةِ الفَنِّيَّةِ التَّعْبِيرِيَّةِ؛ فإذا امتلكَ الإنسانُ ذلكَ فَقَدْ حَازَ فعلاً نعمةَ تَذَوُّقِ التَّنَاصُصِ التي تَمَكَّنُهُ مِنَ الوَلُوجِ في عالمِ النِّصِّ الشِّعْرِيِّ وامتلاكِ السَّماتِ والخصائصِ الفَنِّيَّةِ والجماليةِ للشَّاعِرِ .

وأما من يَتَصَدَّى لنقدِ النِّصِّ الشِّعْرِيِّ وتوضيحِ خصائصِهِ الفَنِّيَّةِ والجماليةِ فمَنْ المسلِّمُ بِهِ أن يَمْتَلِكَ الأدواتَ المعرفيَّةَ لفهمِ تلكَ الخصائصِ .

إنَّ الاعتمادَ على مصطلحِ الموضوعيَّةِ ومصطلحِ العلميَّةِ في النِّقْدِ الأدبيِّ أمرٌ شائعٌ ومقبولٌ على أن نفهمَ منهما المعنى النَّسَبِيَّ لا المعنى المطلقَ، فنحنُ لا نستطيعُ أن نتخلَّى عن ذوقنا الجماليِّ في فهمِ النِّصِّ الإبداعيِّ، وفي المقابلِ لا ينبغي لنا أن نفرَضَ ذوقنا الجماليِّ على النِّصِّ لأننا نخرجُ عن إطارِ النِّقْدِ الموضوعيِّ .

ومن وسائلِ التَّعبيرِ الأدبيِّ (الرَّمْزيَّةُ) وهي وسيلةٌ تقومُ على الإيجاءِ بالفكرةِ والصُّورةِ، وعلى إثارةِ الإحساساتِ بدلاً من تقريرِها وتسميتها أو وصفِها، والرَّمْزُ هو " الصِّلَةُ بينَ الذاتِ والأشياءِ، بحيثُ تُولِّدُ الإحساساتُ عن طريقِ الإثارةِ النَّفْسِيَّةِ، لا عن طريقِ التَّسميةِ والتَّصريحِ " (١) .

وكانتِ النَّشأةُ الأولى للرَّمْزيَّةِ في فرنسا " حيثُ نشأ المذهبُ وترعرعَ في التَّصِفِ الثَّانِي مِنَ القرنِ التَّاسِعِ عشرَ " (٢) .

واستطاعتِ الرَّمْزيَّةُ أن تتركَ آثاراً واسعةً في الشِّعْرِ العالَمِيِّ، وكانتِ أشدَّ حضوراً من البرنانيَّةِ فيه، يقولُ الدَّكتورُ حسامُ الخطيبُ : " لا بدَّ من الاعترافِ أنَّ هذينِ المذهبينِ - البرناسيِّ والرَّمْزيِّ الذي استفادَ من تجربتهِ جميعُ الشُّعراءِ الذينَ يأنسونَ في أنفسهم ميلاً إلى استخدامِ الرَّمْزِ في الشِّعْرِ " (٣) .

فهلُ رَغِبَ العَرَبُ بهذا المذهبِ ؟ إن كانَ الأمرُ كذلكَ، فما أبعادُ تأثيرِهِ فيهمِ ؟ وأيَّةُ خصائصِ اتَّسَمَتْ بِهَا الرَّمْزيَّةُ عندَ شُعرائنا المعاصرينَ ؟

١ - الأدبُ المقارن، د. محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت ط٣، ١٩٨٧، ص ٣٩٨ .

٢ - من اصطلاحاتِ الأدبِ العَرَبِيِّ، د. ناصر الجاني، دار المعارف، مصر ١٩٥٩ ص ٤٦ .

٣ - الأدبُ الأورُوبيُّ : تطوُّرُهُ ونشأتهُ ومذاهبه، د. حسام الخطيب، مكتبة أطلس دمشق ١٩٧٣ ص ١٩٩ .

الرّمزيّة في الشّعريّ الحديث :

نشأت الرّمزيّة العربيّة في أحضان الشّعريّ الحديث الذي امتاز برؤية خاصّة لا نعثر عليها في الشّعريّ القديم لأنّ رؤيته تقف عند ظواهر الأشياء فقط . وهذه الرؤية للعالم والأشياء تحترق الظواهر، وتتغلغل في أعماقها لتقود وعلى أجنحتها صوراً وظلالاً وإجاءات غير مألوفة، والرؤية الجديدة التي تميّز بها الشّعريّ الحديث تحضر في الأذهان مفهوم (الرّمز) . والحلّل المنصف لظاهرة الرّمز في شعرنا العربيّ الحديث يقرّ للشعراء الرّمزيّين بسعة الاطلاع على الآداب والفنون والعلوم العربيّة العالميّة .

ولقد فتحت الأشواط الواسعة التي حققتها العلوم الإنسانيّة في ميدان علم النفس والغوص في أعماق اللاشعور آفاقاً جديدة أمام الشّعريّ الحديث، فأخذ شعراؤه يمدّون أبصارهم إلى هذه العوالم المجهولة، يحاولون الغوص في أغوارها، والتعبير عن مكنوناتها، فكان الرّمز والإجاء وسيلتهم إلى ذلك لأنّ التعبير المباشر لا يمكن أن يُسعفهم في ذلك، وكانت الكلمة الشعريّة التي تُشعّ حادثة هي الرّمز الذي يخرج الشّعريّ القديم من إهابه إلى زيّ عصريّ جديد .

وقد برز شعراء رادوا آفاق الرّمز، واستطاعوا أن يُكسبوا اللّغة الشعريّة تراكيباً جديدةً وصوراً رمزيّةً لم تكن لتخطر على بال شعراء العرب في عصورهم الأولى . وقد بدأت الرّمزيّة العربيّة متأثرة عن طريق الاتّصال الثقافيّ بالرّمزيّة الفرنسيّة، ثمّ قيّض الله لها ثقاداً عربياً وضعوا لها المعايير الجماليّة النظرية وقاسوا إليها الأعمال الفنيّة، فثمّة فارقت بين عالم الرّمز الغربيّ الذي امتاز بالانطواء والهروب من الواقع وبين الاتّجاه الرّمزيّ العربيّ ذي الطابع الواقعيّ الواقف في خضمّ الحياة الاجتماعيّة والفكريّة والسياسيّة .

وللرّمزيّة أثرها الكبير في رفق أدبنا على اختلاف نزعاته بقيم جماليّة جديدة، وفي توجيه أدبنا، على تباين اتجاهاتهم نحو طرائق جديدة في الأداء والتعبير عن واقع حياتنا . وقد خصّ الدكتور نسيب نشاوي من كتابه " مُدخل إلى دراسة المذاهب الأدبيّة في الشّعريّ العربيّ المعاصر " ^(١) الفصلين الثّاني والثالث من الباب الرّابع لدراسة سمات الرّمزيّة العربيّة، ومظاهرها في الشّعريّ العربيّ الحديث، وتاريخها كمدرسة أدبيّة، ومظاهرها في الشّعريّ والنقد، وأبرز أعلامها، وخصائص كلّ شاعرٍ من شعرائها .

^١ - إصدار دار الفكر، دمشق، ١٩٨٠، ص ٤٧٥ إلى ص ٥٧٣ .

ويتخذ الشعراء من الرمز أداة للتعبير لعجز اللغة العادية عن احتواء التجربة الشعورية، فالرمز تستطيع اللغة نقل هذه التجربة، فتتولد الأفكار الكثيرة في ذهن المتلقي وقد يجعلون من الرمز " المعادل الموضوعي " الذي يمكن إسقاط التجربة الذاتية عليه، وقد يعتمدون على المعطيات الدينية المؤثرة وما ورد في قصص الأنبياء، وقد يجد الشاعر في التراث الأدبي والتاريخي متكاً عريضاً، فيأخذ منه ما يناسبه من الرموز، وقد يستلهم الشاعر رموزه من الطبيعة والشخصيات .

وإن تعدد الشاعر أن يكون أتكأؤه الرمزي على المعطيات الدينية فله حجته في أن دلالة الرمز المستحضر مغروسة في الفكر العربي الذي يستطيع استحضارها بسرعة .
و حين يتكئ الرمز الشعري على الأعلام التي كان لها صدى عميق في التاريخ أو الأدب أو كان لها مواقف معينة فمعنى ذلك أن الشاعر مطمئن إلى أن وحيها ولألاءها سوف يومض بمعان سرعان ما تضيء في ذهن القارئ .

وأما الأساطير فتمد الشعراء بطاقات رمزية لا تحصى كأسطورة " الغول " و " العتقاء " و " التنين " و " الأفعوان " هذا من تراثنا وأما من تراث الإغريق فـ (عشترتوت) أو (أفروديت) أو (أورفيوس) أو (سيزيف) أو (تموز) .

(فسيزيف)^(١) في الأساطير الإغريقية حكمت عليه الآلهة بأن يدحرج في الجحيم صخرة إلى أعلى الجبل، ولكن عذابه أبدي لأن الصخرة كانت تسقط إلى الخيض دائماً .
والشاعر يشبه نفسه بسيزيف والهجوم التي يحملها والعقبات التي تعترض سبيله بالصخرة .
وأسطورة " تموز " وانبعائه هو وحيته عشترتوت توحى بما يتوقعه الناس من انفجار، واستجابة لانتصارات الناس وابتهاهم له بما يرجونه من خلاص .

ويستشف القارئ استشفافاً الرموز إليه من الصور الرمزية، فصور المطر والبرق والرعود يفهم القارئ منها أنها ترمز إلى الخصب والثورة، وتعطي الرمزية الألوان والظلال قيمة رمزية وتعبيرية كبيرة فاللون الأحمر يرمز إلى الحركة أو الحياة أو إلى الشهادة والتضحية، واللون الأخضر يوحي بالانطلاق واللامحدود في آفاق الحب والخير والسلام، واللون الأصفر يمثل المرض والانقياض والتدمر .

إن الرمز يستطيع أن يفجر طاقات في الكلمات لا تعرفها اللغة المباشرة في الشعر لكن الشعراء يتفاوتون في حظهم من الإجابة في استخدام هذه الوسيلة الجديدة .

لنستمع إلى الشاعر الفلسطيني محمود درويش يتحدث عن مأساة وطنه في هذا المقطع^(٢)

١ - ينظر معجم الأساطير اليونانية والرومانية ص ٣٠٠ .

٢ - ديوان الوطن المحتل ص ٢٦٤، ص ٢٦٥، ص ٢٦٦ .

هذه الأرضُ التي تمتصُّ جلدَ الشهداءِ
تعدُّ الصَّيفَ بقمحٍ وكواكبِ
فاغديها !

نحنُ في أحشائها ملحٌ وقاءُ
وعلى أحضانها جُرْحُ بحاربِ
دمعتي في الخلقِ يا أختُ، وفي عيني نازُ
وتحرَّرتُ من الشكوى على بابِ الخليفةِ
كلُّ من ماتوا
ومن سوف يموتون على بابِ النهارِ
عائقوني، صنعوا مني قذيفةً

.....

رايتي سَوْداءُ، والميناءُ تابوتُ، وظهري قنطرةُ
يا خريفَ العالمِ المنهارِ فينا
زَهْرَتِي حَمْرَاءُ، والميناءُ مفتوحٌ، وقلبي شجرةُ

.....

إنَّ النَّصَّ الشَّعْرِيَّ يزخرُ بالرموزِ والألفاظِ الموحيةِ : فالقمحُ رمزٌ للخيرِ والعطاءِ
المضاعفِ والكواكبُ رمزٌ للأملِ والخلصِ، وبابُ الخليفةِ رمزٌ لعهودِ التَّخَلُّفِ
والاستعبادِ، والقذيفةُ رمزٌ لكلِّ كلمةٍ شريفةٍ مقاتلةٍ في الوطنِ العربيِّ والرَّايةُ السَّوداءُ رمزُ
النكباتِ والتَّكسباتِ التي مرَّتْ على الأُمَّةِ، ظهرُ الشَّاعرِ الذي أمسى قنطرةً يعبرُ عليها
الغزاةُ، وخريفُ العالمِ المنهارِ رمزُ العبوديةِ والاستعمارِ الطَّويلِ، وربيعُ العالمِ المولودِ رمزُ
لبشارةِ الحرِّيَّةِ والكرامةِ، والزَّهرةُ الحمراءُ، والميناءُ المفتوحُ، وقلبُ الشَّاعرِ الذي تحوَّلَ إلى
شجرةِ رموزٍ لميلادِ الثَّورةِ وانتفاضةِ الحياةِ بعدَ الظَّلامِ الطَّويلِ، والدمارِ الأسودِ الذي
عانيناهُ .

وفي موقفٍ ثوريٍّ اجتماعيٍّ يرى الشَّاعرُ بدرُ شاكر السَّيَّاب بروقَ البشائرِ لنهارٍ سعيدٍ،
ويسمعُ رعودَ الثَّورةِ تجلجلُ في الصُّدورِ إذ يغسلُ المطرُ أحزانَ النَّفوسِ: ^(١)

أكادُ أسمعُ العراقَ يذخرُ الرُّعودُ
ويخزُّنُ البروقَ في السُّهولِ والجبالِ

^١ - ديوانه، دار العودة، بيروت، ١٩٧٠ ص ١٩٦ .

حتى إذا ما فضَّ عنها ختمها الرِّجالُ
لم تتركِ الرِّياحُ منْ ثمودُ
في الوادِ منْ أثرُ
أكادُ أسمعُ التَّخيلَ يشربُ المطرُ
وأسمعُ القرى تننُّ والمهاجرينِ
بصارعونَ بالمجازيفِ وبالقلوغِ
عواصفَ الخليجِ والرَّعودِ منشدينِ
مطرُ مطرُ مطرُ

إنَّ الحياةَ تبدو هادئةً مطمئنةً، لأنَّ المطرَ رمزَ الخصبِ والعطاءِ، ومحبي الزَّهرِ والثمرِ،
وراوي الثُّفوسِ العطشى، وهو عنصرٌ خيرٌ كبيرٌ، لكنَّ الشاعراً لا يقفُ عندِ هذا المظهرِ،
ويرى المطرَ رمزَ الثَّورةِ وهو يرصدُ ضميرَ الشعبِ فيحسُّ نارَ الثَّورةِ تتأججُ حتى ليكادُ
يسمعُ رعودَ الثَّورةِ وبروقها تتجمَّعُ في أعماقِ الثُّفوسِ ويومٌ يهبُ الرِّجالُ سيحرقونَ
الظُّلمَ والظَّالِمينَ والاستغلالَ والمستغلِّينَ، ولنْ يتركوا على أرضِ العراقِ أثراً لوحوشِ
الاستغلالِ .

فالبرقُ والرَّعدُ رمزٌ أيضاً لثورةِ الشعوبِ على المستعبدينَ وثمودُ رمزٌ للطغيانِ والفسادِ
وقدْ أهلكتهم عدالةُ اللهِ بالصَّاغيةِ المدمِّرةِ التي جاوزتِ الحدَّ في الشدَّةِ .
ولا يُعدُّ سليمانُ العيسى شاعراً رمزياً وإنْ استخدمَ الرُّموزَ، إنَّه شاعرٌ الواقعيَّةِ الثَّوريَّةِ،
تعانقُ نبضاتُ قلبه كلَّ همٍّ منْ همومِ العربِ منْ المحيطِ إلى الخليجِ وأمَّا الرَّمزُ عندهُ فصورةٌ
يستعينُ بها الشاعراً للتَّعبيرِ عن آرائه السِّياسيةِ، ومواقفه الاجتماعيةِ، وانفعالاته
الوجدانيةِ، فراراً منْ الملاحظةِ والمراقبةِ المستديمةِ التي تحرمُ الإنسانَ التَّعبيرَ بحريَّةٍ أو ابتغاءً
لغايةٍ فنيَّةٍ لأنَّ الرَّمزَ أقدرُ على تعميقِ المعنى وأغنى بالإيحاءِ .

ويمتازُ الرَّمزُ عندَ سليمانَ العيسى بأنَّه ذو دلالاتٍ شفافةٍ، فهو يخاطبُ الجماهيرَ العربيَّةَ،
ويكفي أنْ تفهمَ المعادلةَ بينَ الرَّمزِ والمرموزِ إليه حتى تستنيرَ أجزاءَ المقطعِ الشعريِّ بنورِ
كاشفِ يهدي المتلقِّيَ إلى المعاناةِ التي يعبرُ عنها الشاعراً .

إنَّ الشاعراً العيسى حينَ يحكي قصةَ عُمره، يوجزُها شكوى منْ التَّجزئةِ ومؤامراتِ تمزيقِ
الأمةِ العربيَّةِ كما شاءتْ إرادتهمُ التي تبددُ حلمَ الشاعراً بوحدتها التي ينبضُ بها شعره،
فينتفضُ على إرادةِ المستعمرين: ^(١)

١ - الأعمال الكاملة مج ٣ ص ٢٤٤ .

قصّة العُمُر... لم أكن غير حُلُم
نُبْضَةٌ.. سَمَّهَا تَمزُقُ جِلْدِي
لم يَكُنْ غيرَ نُبْضَةِ دِيوانِي
قَادِمٌ مِنْ مَقَابِرِ البُرْكَانِ

لقد رمزَ الشاعِرُ إلى شكواه من تمزُقِ جسدِ الأُمَّةِ العربيَّةِ بقوله: (تمزُقُ جلدي) لكنَّ الشاعِرَ البشيرَ الذي يجمعه الأنيُنُ مع الملايين من أبناءِ أُمَّتِه يجعلُ تاريخَها المقهورَ عنواناً لتمرُّدهِ على غدرِ الطُّغاةِ، ويحملُ ميلادَها النَّاصِعَ الثَّقِيَّ، مُنتفضاً من قبورِ التَّخْلُفِ يمزُقُ ظلمةَ البغيِ وسوادَها، يعانقُ شمسَ الأملِ بانطلاقٍ وعنادٍ، متفائلاً بأطفالِ الأُمَّةِ العربيَّةِ أملٍ مُستقبلها: (١)

قَادِمٌ مِنْ مَخَالِبِ الذَّنْبِ وَالْأَفْعِ
عَرَبِيٌّ... يَبْتِي أَنِي الْمَلَايِي
سى وميلادُ أُمَّةٍ في بَنانِي
من وتاريخُ قَهْرِها عُنوانِي
ت، وكسرتُ في الصُّمُودِ سِنانِي
هَزَمْتَنِي القَبُورُ دَهْرًا، وَقَاوَمَ
لِي، وباقٍ على الشَّمُوسِ رِهانِي
أَسْحَقُ اللَّيْلَ وَالسَّوَادَ بِأَطْفَا

ولا يصعبُ على المتلقِّي أن يرى في ألفاظِ: (الذَّنْبِ وَالْأَفْعِي وَالقَبُورِ، وَاللَّيْلِ وَالسَّوَادِ وَالْأَطْفَالِ وَالشَّمُوسِ رَمُوزاً ذاتَ دلالاتٍ، فالذَّنْبُ وَالْأَفْعِي رَمَزَانِ لِلغَدْرِ وَالْأَذَى بِتَمَثُّلَانِ فِي العَدُوِّ وَإِنْ أَبْدَى مَسألَةً، كما يتمثَّلانِ فِي ذَوِي النُّفُوسِ الضَّعِيفَةِ الَّتِي تَرْضَعُ لِبانِ الغَدْرِ بِرعايةِ خسيسةٍ من عدوِّ الأُمَّةِ، ولفظُ (القَبُورِ) رَمَزٌ لِحياةِ الحَسَفِ وَالهُوانِ وَالذَّلِّ، وَأَمَّا (اللَّيْلُ وَالسَّوَادُ) فَرَمَزٌ لِلاستعمارِ، وَالْأَطْفَالُ رَمَزٌ لِلْمستقبلِ الوضَّاءِ، وَأَمَّا الشَّمُوسُ فَتَشعُّ رَمَزاً بِالخِلاصِ .

إنَّ النَّاصِ عَنِ طَرِيقِ الرَّمْزِ يَحَقِّقُ غايَةً جَمالِيَّةً عِنْدَ الشَّاعِرِ هاهُنَا أَوْ فِي أَيِّ مَوْضِعٍ مِنْ شِعْرِهِ، وَالغايَةُ الجَمالِيَّةُ أمرٌ مَهْمٌ لِأَنَّ الشَّعْرَ إِبداعٌ وَخَلقٌ فَنِي قَبْلَ كُلِّ شَيْءٍ .
فالتَّعبيرُ عَنِ الفِكرَةِ عَنِ طَرِيقِ الإيهامِ الرَّمْزِيِّ المَوْحِي، والتَّجديدُ فِي اسْتِعمالِ المَفْرَداتِ يبعثُ فِي النُّفْسِ الأَحاسيسَ الَّتِي أَرادَها الشَّاعِرُ وَلَا هَدَفَ فَردياً لِلشَّاعِرِ الَّذِي صَهْرَتُهُ الأَوْجاعُ فِي أُمَّتِهِ المَقهورَةِ المَفكِكَةِ الأَوْصالِ. تَلِكَ الأُمَّةُ تَضْرِبُ بِجذورِ عَرِيقَةٍ فِي تَرابِ الحِضارةِ والنُّورِ وَتَجازِي بِالإِثْمِ وَالعدوانِ، وَتَنْطَلِقُ التَّساؤلاتُ الجَرِيحَةُ الحافِلَةُ بِأَسَى أبنائِ الأُمَّةِ العربيَّةِ عَلى لسانِ شاعِرِ القومِيَّةِ بِصَدقٍ وَاعتزازٍ بِتاريخِ العَرَبِ وإيمانٍ بِجَميَّةِ انتصارِ الإنسانِ العَرَبِيِّ خارجاً عَلى جَناحِ الأَعاصيرِ يَتحدَّى جدرانَ الظُّلمِ بِإرادةِ الحِياةِ: (٢)

لماذا نحنُ فوقَ الأرضِ صَيِّدُ البَغِيِّ والسَّلْبِ؟

١ - نفسه ص ٢٤٤ و ص ٢٤٥ .

٢ - الأعمال الكاملة مج ٢ ص ١٠٤ و ص ١٠٥ .

لماذا أمتي تُجثُّ أغواراً وأنجاداً ؟
لماذا نَحْمِلُ التاريخَ أغلالاً، وأصفادا ؟
لماذا يُقتلُ العَرَبُ ؟

أجني

أيقظِ الزَّلزالَ، واصهرني بزُلزالِكَ
ليكتبَ ما نُخطُّ اللَّيْلُ، والإعصارُ والرَّعدُ
ليأكلَ جفنتنا السُّهْدُ
لتخفِرَ في جدارِ الظلمِ نبرةَ نائِرٍ تَحْدُو
بأنا لم نمتُ بعدُ
بأنا لم نمتُ بعدُ

إنَّ الشَّاعِرَ سليمانَ العيسى لم يستخدمِ الألفاظَ المباشرةَ المحرَّدةَ في التَّعبيرِ عن معاني الاستعبادِ والقهرِ والاستعمارِ والحقدِ الذي استباحَ مجدَّ الأُمَّةِ العربيَّةِ، وجعله صيداً ثميناً وغنيمةً تستلبُ، ولم يلجأ إلى الفكرةِ يفصِّلُها ؛ ولكنَّهُ عرضَ جملةً من الصُّورِ يمتزجُ فيها الواقعُ الطَّافِحُ بالألمِ والتَّوجُّعِ، والرَّمزِ والتَّفَاوُلِ .

ولقد أرادَ الشَّاعِرُ أن يشحنَ الطَّاقاتِ الفكريَّةَ، التي يريدُها بكلماتِ اللَّيْلِ، والإعصارِ، والرَّعدِ، وقمَّةُ فكره تتمثَّلُ في كلمة (الزَّلزال)

إنَّنا نكادُ نُحسُّ زلزالَ الثُّورةِ مركزاً في هذه اللَّفظةِ العنيفةِ وتقفُ وحدها في النَّصِّ كقصفِةِ رعدٍ لتحمِلَ كلَّ ما أحسَّ الشَّاعِرُ من عنفٍ في هذه اللَّحظةِ، وهي تنسجمُ مع ما يليها من ألفاظٍ مشحونةٍ بالرَّمزِ والإيحاءِ

/ اللَّيْلِ، الإعصارِ، الرَّعدِ / ومن التَّاريخِ يستحضرُ الشَّاعِرُ التَّنارَ وهولاكو وجنكيز خان رموزاً للعدوِّ ذي التَّدميرِ والإبادةِ والهولِ والدِّمِّ، العدوِّ الذي يحملُ الرُّعبَ محاولاً زرعَ الانكسارِ والهزيمةِ والدِّمِّ، ثمَّ يحملُ هذه الرُّموزَ جحافلَ الهولِ التي تهاجمُ حصونَ الأُمَّةِ العربيَّةِ في بغدادَ يوازِرُهُم طغاةٌ برئتِ قيمُ العروبةِ منهم، وباعُوا نفوسَهُم رخيصةً لأعداءِ الإنسانِ :^(١)

بغدادُ يزرعُها " التَّنارُ " خناجراً
وَدَمًا، وتضمَّتْ كالإلهِ وتَصْبِرُ
أعرفتها يوماً إذا ما زججَرت؟

١ - الأعمال الكاملة مج ٢، ص ٢٩ .

الوَيْلُ لِلطُّغْيَانِ يَوْمَ تُزْفَجِرُ
 أَيْعِشُ " هولاكو " يَسُنُّ حِرَابَهُ
 طَاغَ عَلَى أَشْلَانَا يَتَضَوَّرُ
 الْمَوْكِبُ الْعَرَبِيُّ أُغْنِيَهُ الضُّحَى
 نَشْوَانٌ فِي قَلْبِ الْعَوَاصِفِ يَهْدُرُ
 بَغْدَادُ شُدِّي .. الْجُرْحَ يَنْحَسِرُ الدُّجَى
 يَوْمًا، وَيَنْتَفِضُ الْعَرَبِيُّ، فَيَطْهَرُ
 شُدِّي الْجِرَاحَ .. فَأَلْفُ " جَنْكِيزِ " عَلَى
 عَتَبَاتِ خُلْدِكَ فِي الْعُصُورِ مُعَفَّرُ

إِنَّ مَأْسَاءَ بَغْدَادَ تَنْكَرَّرُ مَتَمَثِّلَةً فِي مَغُولِ، الْعَصْرِ فَاعْمَالُهُمْ أَحْيَتْ فِي الذَّاكِرَةِ اجْتِيَا حَ التَّارِ لِحَاضِرَةِ الدُّنْيَا فِي الثَّقَافَةِ وَالْحَضَارَةِ وَإِعْمَالَهُمْ فِي مَعَالِمِهَا التَّخْرِيْبَ وَالتَّسْمِيرَ وَالْقَتْلَ... لَكِنَّ بَغْدَادَ مَرَّةً عَلَى تَرَابِهَا أَلْفُ بَاغٍ، وَأَلْفُ مَعْتَدٍ يَتَحَسَّدُ فِيهِمْ حَقْدُ جَنْكِيزِ خَانَ وَهَوْلَاكُو ثُمَّ انْحَسَرَ بِغِيهِمْ أَمَامَ شَمْوُخِهَا وَتَعَالَيْهَا عَلَى الْأَلْمِ، وَلَا بَدَّ مِنْ الْوَقُوفِ أَمَامَ الطَّاقَاتِ الْمُوْحِيَةِ الَّتِي تَمْنَحُ الرَّمُوزَ دِلَالَاتِهَا الْوَاضِحَةَ، فَوَجْهُ الشَّبْهِ ظَاهِرٌ بَيْنَ طَغَاةِ الْعُصُورِ وَبَيْنَ " هَوْلَاكُو " كَمَا أَنَّ اخْتِيَارَ الشَّاعِرِ لِفِظَةِ " الضُّحَى " إِنَّمَا كَانَ لِيَرْمِزَ إِلَى بَزْوِغِ الْحَقِّ كَرَادِ الضُّحَى، كَمَا أَنَّ الرَّمْزَ لَا يَخْفَى فِي أَلْفَاظِ الْعَوَاصِفِ وَالدُّجَى وَالْعَرِينِ، فَالْعَوَاصِفُ هِيَ مِشَاعِرُ الْإِبَاءِ الْمَتَطَاوَلَةُ عَلَى كُلِّ اسْتِعْبَادٍ، وَالدُّجَى الَّذِي يَمَثُلُ الْهَمْجِيَّةَ الْفِكْرِيَّةَ يَتَلَاشَى أَمَامَ رَادِ الْحَقِّ وَالْخَيْرِ، وَالْعَرِينُ رَمِزٌ لِبَغْدَادَ مِنْبِتُ الْأَبْطَالِ وَالْفِرْسَانِ .

وَمِنَ الرَّمُوزِ السَّارِيَةِ فِي الشُّعْرِ الْعَرَبِيِّ " الْأَفْعَوَانُ " وَالْأَفْعَوَانُ عِنْدَ سَلِيمَانَ الْعَيْسَى رَمِزٌ لِقُوَّةِ جِبَّارَةِ مَرْعِيَةِ يَخْشَى الشَّاعِرُ بَطْشَهَا وَهِيَ تَحَاصِرُ الْإِنْسَانَ الْعَرَبِيَّ، وَتَحْرِمُهُ الْأَمْنَ وَالطَّمَانِينَ، إِنَّهَا تَخْتَرِقُ حَيَاتَنَا وَأَخْلَاقَنَا وَعَادَاتَنَا الْكَرِيمَةَ الْمَتَوَارِثَةَ، تَخْتَرِقُهَا بِأَقْسَى وَسَائِلِ الشُّرُورِ وَالْآثَامِ، وَتَجْهِثُ عَلَى صَدُورِنَا، وَتَجْرِي مَنَا مَجْرَى النَّفْسِ .

وَقَدْ سَخَّرَتْ لِنَتْفِيدِ مَآرِبِهَا شَيْطَانِ الْإِنْسِ وَالْجِنِّ، وَقَدْ بَرَزَتْ تِلْكَ الْقُوَّةُ الْجِبَّارَةُ السَّاطِيَةُ مِنْ خَلْفِ بَحْرِ يَغْشَاهُ مَوْجٌ مِنْ فَوْقِهِ مَوْجٌ، ظَلَمَاتٌ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ، وَمَا تِلْكَ الظُّلْمَاتُ إِلَّا الْعِدَاوَةُ وَالْبَغْضَاءُ لِلْإِنْسَانِ الْعَرَبِيِّ: (١)

خَلْفَ بَحْرِ الظُّلْمَاتِ
 كَانَ يَأْوِي

١ - الأعمال الكاملة مج ١ ص ٥٨٩ + ص ٣٠.

وعلى صدر الحياة
راح يثوي
الإله (الأفعوان)
قبضته " الثقلان " (١)

أذرع تمتد في صدري وصدرك

عبر أنفاسي وأنفاسك، في سرّي وسرّك

ولم يغب عن ذهن الشاعر اقتحام فرسان أمته للمحيط الأطلسي فاتحين للأندلس، بعدما عبروا المحيط الذي كان يسمّى بحر الظلمات.

والمجد للإنسان ... فقد كرمه الله وبارك وجوده حباً وعملاً وعطاءً، فعمّر الأرض ليسعد غيره ويُسعد، وضمّخ ترابها بعرق جهده، فلون الأرض جناح فراشة، ولوحت الشمس وجهه وزنديه وهو يقيم المصانع، ثم ماذا؟ لم ينعم بما لوان وبني وأقام فاصطلى المجتمع حجيماً بنار ظلمه، وكان الفقر كارثة وجود الفلاح والعامل: فطعمه جوعاً، واحتسائه مرارة، وارتداه غريباً وشقاءً، وفلسفته له شياطين الاستغلال بأته قدر الحياة، وقوس القهر ظهر المستضعف فما انكسر، واستنزف الاستغلال طاقته وما نضب ... ثم يشتعل الحريق في ليل القضية، قضية المعذبين الكادحين، وبمسي للجوع ظفر وناب، ويستطيل للضعف ويمزقها، أصبح الألم حقدًا واعياً، واستمالت الشكوى صراعاً، وانطلق موكب الثور، موكب المناضلين ينسج أحلامه وشاحاً ويلقيه على كتف الفجر وضيقاً، ويعيش الشعراء الثوريون مأساة المستغلين، ويتمثلون آمهم، وترتعش في حنايا نفوسهم مشاعر الإحساس بالثورة، فتنعكس قصائد في وجه غيلان الاستغلال وثعابين الاستبداد .

والشاعر سليمان العيسى الذي وقف نفسه وأدبه لأمة العربية المجيدة، فيناجيتها في محنتها وقد أفضتها الظلم وسحقها الطغيان، ويؤكد لها الحب والوفاء، ويجعل الشعب مصدر إلهامه، ويستوحى حياته المضنة، فتأتيه منها صور ضحايا الظلم والاستغلال، ويرى المستقبل الوضاء يشرق من زنود الكادحين، فيتقدم موكب المناضلين يحدو له في دروب الكفاح والثورة: (٢)

يلقاك بالدمع دمع الثورة، النعم
هتفت بالشعر فاهالت على شفتي
ورحمت أحمها في الدرب، قافلة
يا أمة... في الزنود السمر تبتسم!
خطى الضحايا... ومات الشعر، والكلم
عطشى، تصارع فيها الفجر والظلم

١ - المجموعة الكاملة مج ٢ ص ٥٨٩. والثقلان : الإنس والجان .

٢ - المجموعة الكاملة مج ٢ ٥٨٩.

هتفتُ بالشعرِ أستسقيه قافيةً حمراء.. فانفجرت في أضلعي الحُممُ
يا موكبَ التور... لن نلوي أعنتنا فاهدُرْ مني الجليل في جنيتك تضطرمُ
للمغولِ الصلْد... عهدٌ في سواعدنا أن لا ... يُردُّ وفي ساحاتنا "صنمُ"

إن الشاعرَ سليمانَ العيسى يرتكزُ ارتكازاً قوياً على الرموزِ للتعبيرِ عن معانيهِ ومشاعرهِ فرمزٌ للحقِّ بالفجرِ، وللباطلِ بالظلامِ، والقافيةُ الحمراءُ رمزٌ للشعرِ الذي يرقى إلى تمجيدِ دماءِ الضحايا، والحممُ المتفجرةُ بينَ حناياهُ رمزٌ لحقدهِ الشريفِ، وموكبُ التورِ رمزٌ لرفاقِ العقيدةِ والكفاحِ، وأما الصنمُ فرمزٌ للحكامِ الطغاةِ المستغلينَ .

كانَ النصُّ مرآةً واسعةً صافيةً صوّرتْ لنا الصِّراعَ الطبقيَّ المتفجراً في المجتمعِ العربيِّ، كما يعكسُ انفعالَ الشاعرِ انفعالاً عنيفاً بهذا الواقعِ الأليمِ، وجاءتْ أفكارُهُ مترابطةً في عرضٍ منطقيٍّ صحيحٍ، وجاءتْ رموزهُ ملائمةً ملائمةً جميلةً لمعانيهِ، جمعتِ الفكرةُ الواضحةَ والشعورَ الصادقَ في إطارٍ واحدٍ .

وكما نعلمُ فقد تجلّتْ بواكيرُ الوعيِ القوميِّ عندَ الشاعرِ منذُ قصائدهِ الأولى، وأدركَ أنْ عروبتُهُ تميّزهُ عن سائرِ الشعوبِ، فللغربِ تاريخٌ مجيدٌ، ولهمُ أيضاً تراثٌ عريقٌ، وقرّ في نفسه أنْ أمتهُ أمةٌ متميّزةٌ، لها ملامحُها وشخصيّتها، وأنّها جديرةٌ بأنْ تعيشَ في أرضها حرّةً مستقلةً موحّدةً وهذا المنطلقُ الفكريُّ في تفتحِ القوميّةِ العربيّةِ كانَ له نتائجُ فوريّةٌ بعيدةُ المدى في نفسه وشعره، وفي غمرةِ الأحداثِ التي عاشتها الأمةُ العربيّةُ حملتهُ أجنحةُ الشعرِ إلى مواطنِ البطولةِ والكفاحِ، وإلى منابتِ المجدِ العريقِ طلباً للتأسي .

حينَ هزّتِ التكبّةُ الفاجعةُ في فلسطينِ وجدانَ الأمةِ العربيّةِ نجّمَ أدبٌ غزيرٌ اتّشحَ بلونِ السّوادِ والحزنِ والتّشاؤمِ، ثمّ لم يلبثْ ذلكُ أنْ تحوّلَ إلى غضبٍ عارمٍ يتوقّدُ بالأملِ والتّحدّي، فكيفَ كانتْ قصيدةُ الشعرِ عنْ فلسطينَ عندَ الشاعرِ الذي سيطرَ همُّ القوميُّ على كتاباتهِ سيطرةً كاملةً ؟ لقد شاطرَها أحزانها وآلامها التي صهرَها آمالاً تُنورُ النفوسَ، وها هو يُناجي يافا يتخذُها رمزاً للتّحدّي والشُّموخِ في وجهِ الطُّغاةِ، ويستمدُّ من إبايها العربيِّ معانيَ العزمِ والتّصميمِ على الفكرِ الذي يصبو إليه كلُّ عربيٍّ كريمٍ
أبي: (١)

يافا خلّفتُ عن الجراحِ ضمادي
أنا عائدةٌ لأضمَّ عطرَ بلادي
أنا عائدةٌ، لا اليأسُ يخرمُ جنهتي

كَبِيرِ الشُّمُوحِ، وَلَا الفَجِيعَةَ زَادِي
 أَنَا عَائِدٌ، أَلْقِي جُزَاةَ خِيَمَتِي
 فِي وَجْهِهِمْ ... يَا ثَرَبَةَ الْأَجْدَادِ !
 أَسْقِيكَ مَلْحَمَتِي، أَدُقُّ بِيَارِقِي
 فَوْقَ الْجَلِيلِ، أُرِيحُ فِيكَ جِوَادِي
 أَنَا عَائِدٌ ... فِي الْقُدْسِ لِي أَنْشُودَةٌ
 وَقَصِيدَةٌ لِلنَّصْرِ فِي بَغْدَادِ

إنَّ في قولِ سليمانَ العيسى : (أَلْقِي جُزَاةَ خِيَمَتِي، أَدُقُّ بِيَارِقِي، أُرِيحُ فِيكَ جِوَادِي)
 رموزٌ تنطوي على قدرةٍ تعبيريةٍ هائلةٍ عنِ المشاعرِ العربيةِ، والهمومِ والمواقفِ، وتتحقِّقُ
 غايةَ الشَّاعِرِ مِنَ التَّنَاصُصِ بفاعليَّةٍ عاليةٍ باستحضارِ مدينةِ " القدس " مدينةِ السَّلَامِ، وهي
 تظَلُّ بجراحِها رمزاً للعروبةِ والسَّلَامِ، وفي تعبيره (في القدسِ لي أنشودةٌ) رمزٌ يوحي بخُطَا
 النَّصْرِ والعودةِ، كما أنَّ قصيدةَ النَّصْرِ التي تضحُّ أرجاءُ بغدادَ بما إنَّما معنى ذلك أرجاءُ
 الوطنِ العربيِّ، وقد رمزَ لذلكَ بمدينةِ بغدادَ، لأنَّها موطنُ الأجدادِ العربيَّةِ، بغدادُ المنصورِ
 والرَّشيدِ والمأمونِ التي عرفتْ كيفَ تمزُّمُ التَّنَارِ .

وفي ربطٍ واعٍ دقيقٍ وعميقٍ يدلُّنا الشَّاعرُ سليمانُ العيسى على مهاوي الفسادِ والظُّلالِ
 والخيانةِ التي سحقتْ الإنسانَ العربيَّ، وسلبتْ حريَّةَ الرأْيِ والتَّعبيرِ وحرمتْهُ ثمراتِ تعبهِ ثمَّ
 ضيعتْ قلبَ الوطنِ العربيِّ: (١)

لو كانَ في كَفِّي قِياذُ القَدَرِ
 غَسَلْتُ جَفْنِي أُمَّتِي بِالشَّرِّ
 أَلْهَيْتُ بِالثُّورَةِ ... حَتَّى الحَجَرِ
 طَهَّرْتُ أَرْضِي مِنْ ظِلَالِ العَبِيدِ
 عِنْدَ نَدَى أَلْقَى عَدُوِّي العَبِيدِ

الشَّرُّ في المقطعِ رمزٌ لنارِ الثُّورَةِ التي تَحْرُقُ ليلَ الاستغلالِ والاستعبادِ الذي يمدُّهُ ظلمُ
 الحُكَّامِ الأَجْرَاءِ الذينَ رمزَ لهمُ بالعبيدِ، والعبدُ هو الرَّقِيقُ المملوكُ لغيره . وما أتعَسَ
 الإنسانَ إذا خرجَ من إهابِهِ وقِيدَ نفسهُ على أبوابِ من استذلُّوه .

١ - الأعمال الكاملة مج ١ ص ٢٤٨ .

وينطلقُ الشَّاعِرُ بأجنحةِ اليقينِ إلى آفاقِ الأملِ بأنَّ أمتهُ سوفَ تعودُ تُرفَلُ بأثوابِ الحرِّيَّةِ، ويزعُ الفجرُ العربيُّ يملأُ أرجاءَ الدُّنيا حضوراً وحضارةً بعدَ أنْ تتوحَّدَ أرجاؤه: (١)

قدَّرَ أنْ تُظِلَّ كالشمسِ شعباً عربياً مُوحَّدَ الأرجاءِ

قدَّرَ أنْ تمرَّ فوقَ الأعاصيرِ — ورِثَ وشمسي بالتصَرِّ فوقَ الفناءِ

إنَّ الرَّمزَ بالشمسِ وبالأعاصيرِ بديلٌ عنِ التَّعبيرِ المباشرِ، استطاعَ الشَّاعِرُ منْ خلالهِ أنْ يعبِّرَ عنْ أملهِ وأشواقهِ ولهفاتهِ القوميَّةِ، فالشمسُ مصدرُ النورِ والحرارةِ للأرضِ وسوفَ تعودُ حضارةُ العربِ تسطعُ وتُمدُّ أرجاءَ الأرضِ بنورِ العلمِ وحرارةِ الحقِّ والعدلِ. والأعاصيرُ هي الرياحُ الشَّديدةُ والرَّمزُ واضحٌ فيها إلى عنفِ التمرُّدِ والثوراتِ العربيَّةِ منْ أجلِ الحرِّيَّةِ .

وأخيراً :

— حينَ ننظرُ إلى نِجَاحِ التَّوظيفِ الرَّمزيِّ فنيّاً منْ خلالِ رصدِ مدى توافقيِّ الرَّمزِ داخلِ بنيةِ النَّصِّ الشَّعريِّ ومقدارِ مساهمتهِ في تعميقِ دلالتِهِ الكليَّةِ، نجدُ أنْ استدعاءَ المعطياتِ التَّراثيَّةِ والتَّاريخيَّةِ حملتْ رموزاً عميقةً إلى الشَّاعِرِ سليمانِ العيسى، فأفادَ في توظيفِها كليّاً في بنيةِ النَّصِّ الشَّعريِّ .

— إنَّ الرُّموزَ تتحوَّلُ عندَ توظيفِها داخلِ القصيدةِ الشَّعريَّةِ التي يصوغُها سليمانُ العيسى إلى وحدةٍ حيَّةٍ لا يقتصرُ دورُها على الجانبِ الدَّلاليِّ فحسبُ، بلْ تساهمُ مساهمةً فعَّالةً في التَّشكيلِ الجماليِّ للنَّصِّ الشَّعريِّ .

— ولم يكنِ الرَّمزُ عندَ الشَّاعِرِ العيسى تقنيةً فنيَّةً جماليَّةً وكفى، بلْ هي أيضاً تقنيةً مضمونيَّةً، ويعيشُ فيه الشَّاعِرُ لحظاتِ كشفٍ شعريَّةً، فيخرجُ بعمليةِ إبداعيةٍ للاندماجِ بالمستوى الآخرِ للرَّمزِ، حيثُ يرتبطُ الرَّمزُ بالواقعِ التَّاريخيِّ والاجتماعيِّ والإنسانيِّ الذي ينصهرُ في الرُّؤيةِ الشَّعريَّةِ الكليَّةِ للقصيدةِ المعبرةِ عنْ أحاسيسِ الشَّاعِرِ بأعلى درجاتِ الصِّدقِ وأشدِّها عمقاً .

إثارةُ الوعي :

إنَّ الكلمةَ الملتزمةَ الحرَّةَ حينَ تقطعُ العهودَ والمواثيقَ لكلِّ ثورةٍ، وفي كلِّ ميدانٍ تعادلُ في فعلِها وجُراتِها فعلَ القذيفةِ . ولا تستطيعُ سياطُ الجلادينَ ولا سلاسلُ المعتقلاتِ أنْ تفتتَّ

١- الأعمال الكاملة مج ١ ص ٥٢٢ .

في عضدٍ صاحبٍ عقيدة، أو تحدّد من انطلاقي حرّيته الفكرية، وتوهّجها الغني الذي يحمل الأرض العربية بساطاً من نضارة ونداوة .

والشاعر سليمان العيسى أشربت روحه إحساسات قومه الوجدانية، فسخر ما جباهه الله من قدرة فنية، وما منحه من طاقة معنوية لتفجير أعاصير الحياة طيلة عقودٍ شعريةٍ طيبة مباركة، وعلى امتداد هذا الوطن الذي لمت الآلام شمله، ووحدته سهام الخطوب، لنعوذ الحياة المشرقة النضيرة إلى كل بقعة من بقاعه .

كان بحق من أصلب الشعراء العرب في مواقفه النضالية، وأثبتهم وهو يحمل المسؤولية لاسترجاع حرية الإنسان عبر كل أفق، ويكافح من أجل ذلك بعناد، وهو يسعد بذلك الكفاح، لا يُداري، ولا يُداجي، ليعطي، ويحرض على عطاء الأجل والأنبل في المعاني الإنسانية :

" الحرية هي أن يكافح الإنسان ليعطي أجمل وأنبل ما يستطيع أن يعطيه والكفاح شرط أساسي من شروط الحرية بل هو لبّها وجوهرها".^(١)

وكان بحق حادي قافلة الأحلام على دروب الآلام في هذا الزمان العربي الذي تحاصره غيلان القهر والاستغلال . إنّه في كل موقف وهو يرى حياة الشعب تزخر بالمشاهد الأليمة يعري الواقع الذي يراه، ويفضح المستغلين الطغاة من الحكام المستبدّين، ويعرض ذلك برموزٍ وصورٍ تمزّ المشاعر إثارةً للوعي الثوري، وتكويناً للوعي الاجتماعي لدى المستغلين للانطلاق نحو تغيير الواقع .

وأية صورة أجدد بالعرض من صورة الفلاح والعامل ؟

الفلاح، ابن الأرض الطيبة، كثر الخيرات، وأمّ المكارم، في يديه عطاؤها، وفي ثريتها زرع عمره، وبذرته حُباً وعملاً وأملًا، فاستحالت حنةً فيحاء، وأنبتت وافر الخيرات وأعطت يانع الثمرات، فطعم الطاعمون من خيرها، واكتسى الكاسون من فضلها إلا الفلاح، لقد سرق الاستغلال ثمرات جهده وحصيلة تعبها، وها هو الشاعر المتلزم قضايا الكادحين وهمهم ينطق الفلاح بصورة البؤس والحرمان الذي يُعانيه:^(٢)

من حرمّ التور على مسكني!	من قسم الحرمان لي والكدر؟
والأرض إذ أغرس فيها دمي	من خصّ غيري أبدأ بالثمر؟
كم صبر المغول في ساعدي	على حياة فوقه تُعتمسّر !

١ - الأعمال الكاملة مج ١ المقدمة ص ١٢ .

٢ - الأعمال الكاملة مج ١ ص ٢١٧ .

لكنَّ الشَّاعِرَ الَّذِي انْفَعَلَ بِشَكْوَى الْفَلَاحِ مِنَ الْاسْتِغْلَالِ، بِصَوْرَهُ عَلَى جَانِبٍ مِنَ الْوَعْيِ لِيَكُونَ أُنْمُوذَجاً فِي غَمْرَةِ الصَّرَاعِ بَيْنَ الْكَادِحِينَ وَمُسْتَغْلَيْهِمْ، إِنَّ هَذَا الْفَلَاحَ يَتَوَعَّدُ مُسْتَغْلَهُ الْغَارِقَ فِي نَعِيمِهِ عَلَى شِقَاءٍ مِنْ يَفْجَرُ خَيْرَاتِ الْأَرْضِ: (١)

أَيْحَسِبُ الْغَارِقُ فِي زَهْوِهِ عَلَى شِقَائِي أَنِّي مِنْ حَجَرٍ؟
لَا بَدْءَ لِلْمَعُولِ مِنْ ضَرْبَةٍ قَمَوِي عَلَى الظُّلْمِ هُوَيَّ الْقَدْرِ
لَا بَدْءَ أَنْ يُشْرَكَ فِي الظُّلِّ مِنْ تَوَسَّدَ الرَّمْضَاءَ حَتَّى انصَهَرَ

إِنَّ تَنَاصُ الشَّاعِرِ وَاضِحٌ مَعَ الْفِكْرِ الْاشْتِرَاكِيِّ الَّذِي يَدْعُو إِلَى تَنْظِيمِ الْحَيَاةِ الْاِقْتِصَادِيَّةِ عَلَى أُسَاسٍ مِنَ الْعَدْلِ تُقَوِّضُ فِيهِ أَرْكَانَ الظُّلْمِ وَالْاِسْتِغْلَالِ. وَيُرْسِمُ مَشْهُداً لِلْعَمَالِ الْكَادِحِينَ ... لَوْحَتِ الشَّمْسِ وَجُوهِهِمْ وَزَنُودِهِمْ. يَكْدُونَ وَيَتَعَبُونَ ثُمَّ لَا يَظْفَرُونَ بِغَيْرِ الْبُؤْسِ وَالشَّقَاءِ. (٢)

وَعَامِلٌ... أَسْمَرُ الزَّنْدِينَ مُنْتَفِضٌ فِي كُوخِهِ مَا يَشَاءُ الْبُؤْسُ وَالْعَدَمُ

إِنَّ الْمَاضِيَّ الْحَافِلَ بِالْمَآسِي يَلُوْحُ لِنَاطِرِي الشَّاعِرِ : مُجْتَمَعٌ مُسْتَرَقٌّ، وَطَغَاةٌ يَغْلَسُونَ الْأَفْوَاةَ بِأَصْفَادِ الظُّلْمِ، وَيَكُونُونَ الْأَحْسَادَ بِسَيَاطِ الْاِضْطِهَادِ، وَيَمْلَأُونَ السُّحُونَ بِالْمُنَاضِلِينَ، وَيَهْلِكُونَ عَلَيْهِمْ أَهْوَالُ التَّعْذِيبِ، وَالْمُنَاضِلُونَ يَقَابِلُونَ ذَلِكَ بِالسُّخْرِيَّةِ هَازِئِينَ يَتَحَدَّوْنَ الْجَلَادِينَ الَّذِينَ لَمْ يَسْتَطِيعُوا أَنْ يَنَالُوا مِنْ صُمُودِهِمْ وَعَقِيدَتِهِمْ الثَّوْرِيَّةِ: (٣)

وَلَاخَ مَوَكِبِي الْمَاضِي ... بِجَبِيَّتِهِ عَضُّ الْقِيُودِ، وَلَسَعُ السَّوْطِ يَرْتَسِمُ
وَهَزَّيْنِي فِي حَدِيدِ السَّجَنِ قَهْقَهَةً مِنَ الرَّفَاقِ ... عَلَيْهَا الْمَوْتُ يَنْحَطُّ

إِنَّهُ بِهَذِهِ الصُّورَةِ الْاِيجَابِيَّةِ الَّتِي رَسَمَهَا لِلْفِئَةِ الْمُنَاضِلَةِ مِنَ الْكَادِحِينَ إِتْمَا يعمِّقُ الْوَعْيِ الثَّوْرِيَّ لَدَى طَبَقَاتِ الْمَحْرُومِينَ جَمِيعاً لِيَنْهَضُوا إِلَى حَقُوقِهِمْ بِجَرَأَةٍ وَعِنَادٍ، لِأَنَّهُ يَرَى فِي الْأَفْقِ نَتِيجَةَ هَذَا الْوَعْيِ: (٤)

الْكَأْسُ.. عَامِلُنَا الظَّامِي سَيَّرْشَفُهَا وَالظُّلُّ ... فَلَاخُنَا الصَّاحِي سَيَقْتَسِمُ
وَلَحْنُ مَنْ شَاطَرُوا الْأَنْعَامَ مَرَقَدَهَا فِي الطِّينِ ... لَحْنُ صَبَاحِ الثَّوْرَةِ الْأُمَمُ

لَمْ تَكُنْ آراءُ سَلِيمَانَ الْعَيْسَى الثَّوْرِيَّةُ لَتَقْفَ عِنْدَ حُدُودِ الْقَوْلِ النَّظْرِيِّ بَلْ تَعَدَّتْ ذَلِكَ إِلَى التَّطْبِيقِ الْعَمَلِيِّ، فَقَدْ كَانَ يَصْفَعُ الْوَاقِعَ الْمُزْرِي دُونَ أَنْ يَأْبَهُ بِالْعَوَاقِبِ الْوَحِيمَةِ إِذْ سَجَنَ، فَلَمْ تَلْنِ لَهُ قَنَاةً، وَلَمْ تَنْلِ تَجْرِبَةُ السَّجَنِ مِنْ ثَوْرَتِهِ .

١ - نفسه وعينها.

٢ - الأعمال الكاملة مج ١ ص ٣١٦ .

٣ - نفسه وعينها.

٤ - نفسه ص ٣١٩ ، والأمم: القريب.

في طريقه إلى معتقله من حلب إلى دمشق كانت قصيدته (الطَّرِيقُ والمعريُّ) وفيها يؤنس نفسه بفكر فيلسوف الشعراء ومواقفه من الفساد في عصره، ثم يعرض الواقع العربي المريع الذي لو شهدته شاعر المعرّة لشكا منه كشكوى سليمان العيسى ... إن شاعر الوحدة العربية يؤوده أن يرى أمته الواحدة ممزقة بمالك وإمارات، وأن يكون بنو قومه شعباً وأحزاباً: (١)

هذا خيال " أبي العلاء	ء... يكاد يصدمني قريبا!
هذا تمرّده على الـ	أجيال.. لم يبرح صخوبا
شيخ الخلود... تحية	عجلى، وأنداء، وطيبا!
هذي جراحك... لم تزل	وطناً، وتاريخاً سليماً
هذا الثرى العربي... لم	يرخ - وسلّ دمنّا خضياً
زمنجرت في وجه الفساد	ولم تر الخطب العصياً

ويستمر الشاعر في شكوئه يعرض بالتجزئة، ويندّد بممارسات المستعمرين وعملائهم، وهو بذلك يجرّض على التمرد على هذا الواقع للخروج منه بعافية وقوة وانطلاق لا يحد إلى الوطن الواحد مذكراً ذوي الفكر في قومه بواجبهم نحو وطنهم وأمتهم من خلال مخاطبة المعري واستحضار فكره الذي يأبى فساد الحكام المتزاحمين على أعتاب المستعمر بذلة، المتسابقين بخنوع في إثر خطاه: (٢)

لم تعرف " المستعمر " الـ	سقاخ في وطني أيوباً
ومخالباً... تدغ الجلو	د بنا لتختل القلوباً
" وظلاله " المتزاحفـ	من وراء أرجله ديباً
ما كنت تُصدّم " بالحواجـ	ز " حيث أزمعت الركوباً
زمنجرت... لم تشهد " شما	لأ" (٣) يُستباح ولا " جنوباً (٤)
شعباً برمته يُبـ	د، ويستغيث، ولا مجيباً!

وفي قصيدته " رويدك ... جزائر الشعوب " يستعرض الشاعر المناضل ما يسومه الجلاد ورفاق نضاله وكفاحه من سوء العذاب، وما نغم منهم إلا لأنهم اعتنقوا الفكر الحر

١ - الأعمال الكاملة مج ١ ص ٢٩٢ و ص ٢٩٣ .

٢ - نفسه ص ٢٩٣ و ص ٢٩٤ .

٣ - إشارة إلى مأساة اللواء السليب وطن الشاعر .

٤ - إشارة إلى مأساة فلسطين .

النَّقِيّ الذي يُنادي بالعدلِ ويحضُّ على الثَّورَةِ للوصولِ إليه، وانتزاعِ الحقِّ من غاصبه،
قالَ يخاطبُ الأستاذَ زكي الأرسوزي الذي تلقى عنه فكرهُ النَّيِّرَ: (١)

كَانَ شَمُوحُ الكِبَرِ فِي لِحْظَةِ قَدْ سَمَّرَتْ فِي قَدَمِكَ القِيُودَ

كَانَ صُمُودَ الفِكْرِ... فِي مِحْنَةِ يُتَعَبُ فِيهَا الرِّاسِيَاتِ الصُّمُودَ

والشَّاعِرُ هُنَا يتحدَّثُ عَنِ الحِلْمِ الأَكْبَرِ النَّابعِ مِنَ الفِكْرِ الأَنْقِيّ، فِكْرِ الوَحْدَةِ والحِرْيَةِ
المنتزعةِ مِنْ بَيْنِ أنْيَابِ العَدُوِّ الغاصِبِ على شِدَّةِ بطشه . ويحارُّ الغاصِبُ الجَلَادُ فِي ابتكارِ
صنُوفِ الشَّدَّةِ والقسوةِ بصِبْهَا صَباً على صمودِ الفِكْرِ الإنسانيِّ صموداً يزلزلُ الجبالَ: (٢)

وَيَسْخَرُ " الأَقْرَامُ " مِنْ حُلْمِنَا وَيَسْتَعِيدُونَ... بِسُودِ الوَكُورِ

بالتَّارِ يَصَلِّي حَرَّهَا هَامِسٌ بالشَّعْبِ، " للشَّعْبِ الرَّدَى والتُّبُورِ "

" بِالْحَفْرِ " السُّوداءِ... يُلْقَى بِهَا كُلُّ شعورِ ربيعٍ، أو ذِي شَعُورِ

بِالسُّوْطِ، وَدُّوا لَوْ أَقَامُوا بِهِ على هَدِيرِ الحقِّ ... صَمَتَ القُبُورِ

بِالغاصِبِ الطَّاعِي... فَمِنْ حَوْلِهِمْ حِرَابُهُ ... مُشْرَعَةً فِي الصُّدُورِ

تاريخُهُمْ أَشْلاءُ أَحْرارِنَا وَمِنْ دِمَائِي وَدِمَائِكَ السُّطُورِ

ولكنَّ ما يَتَمَنَاهُ الباغِي مِنْ طُولِ سَطُوتِهِ وبغِيهِ لا بَدَّ أَنْ يتلاشى أمامَ رَعُودِ الثَّورَةِ
وأعاصيرِها التي تَفْجُرُها طلائعُ النُّضالِ لتزِيلَ كُلَّ أثرٍ لرموزِ الظُّلمِ والشَّرِّ والفسادِ: (٣)

لا بُدَّ للإِعْصارِ مِنْ قَصْفَافَةٍ تَنْفُضُ عَنِ قَوْمِي " وَحَوْلَ " العُصُورِ

وحتى يبدوَ الواقِعُ العربيُّ كما يراهُ الشَّاعِرُ مَثْقَلًا بالهمومِ، مَمزَّقًا، لم تَكْتَمِلْ لَهُ فرحةٌ لأنَّ
العَدُوَّ قَرِيبٌ مِنْهُ يَتربصُّ بِهِ بعدَ أَنْ اغتصبَ ما اغتصبَهُ مِنَ الوجودِ العربيِّ يذكُرُ سليمانُ
العيسى بأجنادِ بني أميةَ علَّ ذلكَ يَكُونُ حافِزاً لإتمامِ الفِرحةِ الكُبْرَى باستردادِ ما اغتصبَ
مِنْ أَجزاءِ هذا الوطنِ الكَبيرِ الواحِدِ: (٤)

بِنْتِ غَسَّانَ (٥) ... يا أرقَّ نَشِيدِ رَجَعْتُهُ فِي أَيْكِهَا وَرَقَاءُ

أَتخالينَ أَنْ حُلْمِكَ قَدْ تَمَّ، وَقَرَّتْ فِي سَاحِلِ التَّعماءِ؟

١ - الأعمال الكاملة مج ١ ص ٢٢٤ و ص ٢٣٥ .

٢ - نفسه ص ٢٣٤ و ص ٢٣٥ .

٣ - نفسه ص ٢٣٤ و ص ٢٣٥ .

٤ - الأعمال الكاملة مج ١ ص ٧٧، ٧٨، ٧٩ .

٥ - الخطاب إلى دمشق

لا تُغْضِي عَلَى هِنَاءِ تِكِ الْجَفِّ — سَنَ فَمَا زَالَ لَا يَطِيبُ الْهِنَاءُ
قَدْ سَكَّرْنَا غَدَاةَ غُرْسِكَ فِيحَا ءُ^(١) وَجَرَّتْ ذُبُولُهَا الْخِيَلَاءُ

العليلُ اللِّفَاحُ فِي كُلِّ صَدْرٍ لَنْ تُرَوِّيه فَرِحَةً بَتْنِ رَأْيِ
هَلْ زَوَى أَرْقُ التُّيُوبِ صَدَاهُ مِنْ دِمَانَا، هَلْ أَنْصَفَ الْأَبْرِيَاءُ؟
لَا أَقُولُ " اللِّوَاءُ " ... مَا كَانَ يَوْمًا غَيْرَ جَرَحٍ مِنَ الْجُرُوحِ اللَّوَاءُ
أَكْبَرُ الْمَجْدِ أَنْ تُغْضِي عَنِ الثَّا رَاتِ جَفْنَا وَفِي الْعُرُوقِ دَمَاءُ

ويشعرُ شاعرُ القوميةِ بالعجزِ إزاءَ ما ألمَ بوطنه العربيُّ، فماذا تفعلُ القصيدةُ الدَّمْعَةُ،
ودماءُ الشَّهادةِ هي التي تصوغُ الخلودَ، ويتمنّى لو أمسى خنجراً مرهفَ الحدّين، يشربُ
من دماءِ المعتدين و يرتوي:^(٢)

وطن الصَّادِ ! يا شهيدَ الأفاعي... كلُّ يومٍ جريمةٌ واعتداءُ
ما الذي يستطيعُ يا وطنَ القَهْرِ قصيدَةً... ودمعةً خرساءُ؟
ليتني كُنْتُ فِي يَمِينِ اللَّيَالِي خَنْجَرًا ... ما لشفرتيه ارتواءُ

إنَّ الشَّاعِرَ فِي مَوْقِفِهِ الشَّخْصِي إِنْما يَبْغِي مِنَ الْخُطْبَاءِ وَالْفَصْحَاءِ وَالشُّعْرَاءِ أَنْ يَقْدَمُوا مَا
هُوَ أَجْدَى لوطنهمُ المحاصرِ بالقهرِ، فلغةُ النَّارِ أَفْصَحُ لُحْةً مِنْ كُلِّ خُطَابٍ وَالْأَبْيَاتُ
الثَّلَاثَةُ السَّابِقَةُ تَتَمَّمُ النَّصَّ السَّابِقَ بَعْدَ تَذْكِيرِهِ بِأَمْجَادِ الْأُمَوِيِّينَ، وَتَنَاصَهُ مَعَ الْأَخْلَاقِ
العربيةِ النَّبيلةِ التي ورثتها دمشقُ .

ويتوعَّدُ الشَّاعِرُ الباغِي إِذْ يَسْلُ فِي وَجْهِهِ قَهْرَ هَذَا الْوَطَنِ وَأَوْجَاعَهُ وَلَا ضَيْرَ فِي اسْتِحْضَارِ
المواقفِ المشرفةِ والمشاهدِ المؤثرةِ فِي تَارِيخِنَا إِذَا كَانَ هَذَا التَّنَاصُ يَفْعَلُ فَعْلَهُ فِي إِثَارَةٍ وَعِي
الجماهيرِ، وهزُّ ضمائرهم:^(٣)

ستعرفني على مرضي وقهري ستعرفني إذا انطلقت رِكابي

أنا العَرَبِيُّ ... آتٍ مِنْ دَمِ الْفُقَرَاءِ

مِنَ التَّكْبَاتِ وَالْأَرْزَاءِ

مِنَ الْعَمَاتِ وَالْأَنْوَاءِ

وَمِنْ قَرَطَاجَةَ التَّدْكَارِ وَالْأَصْدَاءِ

وَمِنْ خَيْلِ الْمُثَنَّى، وَالْبُرَاقِ، وَدَمْعَةِ الْعَدْرَاءِ

١ - إشارة إلى أعياد الجلاء في سوريا.

٢ - نفسه ص ٧٩ .

٣ - الأعمال الكاملة مج ٣ ص ٢٦٦ .

أنا السَّفَرُ الجَدِيدُ يَخْطُهُ الأَطْفَالُ والشُّهَدَاءُ
أنا التِّيلُ العَظِيمُ يَصُبُّ في بَغدَادَ، في الأوراسِ، في بَرْدَى
يَمُدُّ إِلَيَّ عَبْرَ الدَّهْرِ، عَبْرَ الخَالِدِينَ يَدَا
وَيَرْفُضُ أَنْ يَكُونَ لِرَايَةِ " القُرْصَانِ " سَارِيَةً وَمُسْتَنَدَا
أنا التِّيلُ العَظِيمُ اليَوْمَ، والأَمْسَ العَتِيقَ، ولي يَكُونُ غَدَا
وَيَبْقَى وَجْهَهُ العَرَبِيُّ كالتَّارِيخِ، يَبْقَى صَامِدًا أَبَدَا
كوجهِ اللهِ... يَبْقَى للعَرُوبَةِ والهُوَى أَبَدَا

ويلحُ الشَّاعِرُ العِيسَى على فِكْرَةِ بَعثِ العَرَبِ مِنْ قَبُورِهِمْ، وعلى أَنَّهُمْ هُمُ الصَّبَاحُ
الْمُنْتَظَرُ، ويَبِثُّ تلكَ الفِكْرَةَ المَشْرِفَةَ، كما يَبِثُّ فِيهِمُ التَّفَاوُلَ لَصَهْرٍ أَحْزَانِهِمْ وَقَهْرِهِمْ
تَوْحُدًا وَجَحِيمًا يَأْكُلُ الظُّلْمَ وَالظُّلَامَ: (١)

مِنْ جُذُورِ العَذَابِ ... مِنْ عَتَمَاتِ اليَأْسِ هَيَّا .. إِلَى الصَّبَاحِ القَانِي !
الصَّبَاحُ الَّذِي انْتَظَرْنَاهُ حَتَّى " شَمَخَةِ " العَارِ، " وَاغْتَدَادِ " الهِوَانِ
الصَّبَاحُ الَّذِي نَعَاهُ إِلَيْنَا وَتَوَلَّى عَزَاءَنَا التَّقْلَانِ
الصَّبَاحُ الَّذِي يَقُولُ : أَنَا البَعثُ ... وَبَاقٍ عَلَى الحَيَاةِ رَهَانِي
قَادِمٌ مِنْ مَقَابِرِ الصُّوَاءِ، وَهَرَانُ بَكْفِي، وَالتِّيلُ، وَالدَّجَلَتَانِ
مِنْ دِمَاءِ الأوراسِ، مِنْ دَمْعِ يَافَا مِنْ جُذُورِ التَّخِيلِ وَالسَّنَدِيَانِ
وَمُخِيفٌ إِذَا تَوَحَّدَ.. قَهْرِي وَحِرَارًا إِذَا التَّقَتْ نِيرَانِي

وهكذا نرى أَنَّ الشَّاعِرَ سَلِيمَانَ العِيسَى اِمْتَلَكَ القُدْرَةَ الفَنِّيَّةَ، وَأَدْوَاتِ الحِطَابِ المُوَثَّرَةَ فِي
الجَمَاهِيرِ العَرَبِيَّةِ لَتَنْطَلِقَ مِتْجَاوِزَةً بِإِرَادَةِ الثَّوْرَةِ وَسِلَاحِ الوَعْيِ وَالتَّمَرُّدِ كُلِّ حَاجِزٍ وَهَمٍّ،
وَحَدَّ ظَلَمٍ وَبَغْيٍ كُلِّ ذَلِكَ بِلِغَةِ الأَدِيبِ المِتْلَزِمِ الَّتِي تَحَقِّقُ غَايَةَ جَمَالِيَّةً، وَغَايَةَ ثَوْرِيَّةً تَعَكْسُ
فِكْرَ الشَّاعِرِ النَّقِيِّ الَّذِي كَرَّسَهُ لِجَدِّ الإِنْسَانِ، أَكْرَمِ مَخْلُوقَاتِ اللهِ عَلَى أَرْضِهِ .

١ - نفسه ص ٢٤٦ .

إغناء الموقف وتعميق الفكرة :

استطاع الشاعرُ سليمانُ العيسى بوساطة الإسقاطِ الفنيِّ أن يقيمَ عمليةَ تفاعلٍ بينِ المكوّنِ الذي يستلهمه وتجربته المعاصرة . وما من استلهامٍ يشركه شاعرنا نصّه إلا ليتسع ذلك النصّ لمحمولاتٍ فنيّةٍ بنايئةٍ متعدّدة، وليقدّم رؤيةً جماليّةً استبصاريةً للواقع . إنَّ الشاعِرَ القوميَّ الفذَّ الذي أمضى عمره عنفواناً يقتاتُ من وقدة الصّدقِ قولاً مقرونأً بالعملِ، حاملاً على كاهليه آمالَ أمته وآلامها، لم يترك نصّاً شعريّاً واحداً في سوح التّكباتِ المتواليّةِ على أمته من دونِ أن يوسّع مساحةَ تجربته الشعريّة لتشمّل الماضي والحاضر، وتضربَ في آفاقِ المستقبلِ وذلك عبرَ استلهامه التّراثيِّ إغناءً لموقفه وتعميقاً لفكرته، وتقرباً من ذهنِ المتلقّي .

تحت وطأة المعاناة من فشلِ تجربة الوحدةِ السُّوريّةِ المصريّةِ تفتحُ في أعماقِ الشّاعرِ جراحٌ عميقة، تمتدُّ من جراحِ أمته النّازفةِ مصائبَ ونكباتٍ، ويبحثُ الشّاعرُ بين أنقاضِ الخيبةِ والمرارةِ والألمِ والغزوِ والاحتلالِ، وعلى أرصفةِ الدّمِ الذي جفّ، والدّمِ الذي لم يجفّ، يبحثُ عن نافذةِ الخلاصِ فلا يجدُ سوى الوحدةِ أو الاتّحادِ: (١)

خلاصي... سألتُ اليأسَ عنه فردّني

إلى أملٍ يقتاتُ شوكَ جهنّم

أطلّي علينا وحدةً ، طيفَ وخذة

بريقاً سراباً ، كيفما شئتِ فأقْدمي

وهبتكِ عُمرِي، ما وهبتُ سوى الظّما

إليكِ ، أنا الحادي القليلُ أنا الظّمي

أطلّي على جُوعي المدقّرِ ، وانزلي

على خيمتي السّوداءِ قطرةً بلسَم

هذه المناجاةُ الشّحيّةُ لحلمه المحطّمِ يمهّدُ لها الشّاعرُ بانفتاحٍ على تاريخنا الثّريِّ مستعرضاً الأبطالَ والمواقفَ ابتغاءَ المقارنةِ بينَ الماضي والحاضرِ الذي ينفصلُ عنه مثقلاً بالأحزانِ والمآسي والانكساراتِ ليعزّزَ موقفه الرّافضَ للخنوعِ والاستسلامِ لأظفارِ اليأسِ والسّدجى والهزيمةِ والغربةِ، والموتِ المعنويِّ: (٢)

بقايا من اليرموك، سيفٌ محطّم

١ - الأعمال الكاملة مج ٢ ص ٢٢١ ص ٢٢٢ .

٢ - نفسه ص ٢٢٠ و ص ٢٢١ .

بكفي، وفهراً يزرع التار في دمي
أضاميم من ريش السور تركتها
" بحطين " يا ريش الإله تكلم!
دم من صلاح الدين يجلد عرتي
ومن عمر المختار، يا فجر! حوم
عطشنا، فند القبر فيك بقطرة
وصل على ومض اتحاد وسلم
عطشنا، قتلنا في الدجى ألف مرة
ذبحنا على أسوار حلم محرم
لنا الموت، و" التابالم " إما تملمت
قبوري، وغنى موكب التور في فمي
شبعنا احتلالاً يا ثرابي وذلة
شبعنا، فخذ كوبي ويلي وعلقي
ولو سل سيفي ما بكيت هزيمتي
حسام صلاح الدين بيع بدرهم

ويتجرع الشاعر مرارة الهزيمة القاسية في حزيران عام ١٩٦٧ م ويقارن بين حال أبناء الأمة العربية، وهم يتجرعون مثله كأس المرارة وخيبة الأمل، وبين المسؤولين عن إحداث هذا الإحباط في النفوس، ويظهر ذلك في مرثيته الباكية لصديق عمره وكفاحه (صدقي إسماعيل)، ويصور مسيبي هذه المحنة المفجعة يتساقطون لاهثين حول ومض سراب الأحلام الكاذب: (١)

رَحَلَتْ والدرب صحراء مجرحة والغيمة البكر ملء الأفق بتسم
رَحَلَتْ والجبل مصلوب على ظمأ والتجم بالخنسة العمياء يلتسم
ما كان أظماً صحرائي إلى مطر من البراءة لم تحلم به الدير
اللاهثون على أمجاد عوسجة قتلت نفسك ضوءاً فادياً لهم

إن الألفاظ التي أتى بها الشاعر (الصحراء، التجم، مصلوب، فادياً) لها دلالاتها العميقة البعيدة، ولها مغزاها الذي نقرأ خلفه ما يعنيه الشاعر، فالصحراء هي الأرض العربية

١ - الأعمال الكاملة مج ٢، ص ٢٢٦.

منبت الأحرار، والتَّجْمُ يتَّخذُهُ العربُ هادياً لهم حينَ مسراهمُ في الظُّلماتِ، قالَ تعالى :
" وعلاماتٍ وبالنَّجمِ هم يهتدون" (١)

وأما الصَّلْبُ والافتدَاءُ بالموتِ فواضحٌ ما يحمله هذان المفهومانِ من مغزى عميقٍ في
المعتقدِ المسيحيِّ.

فهلْ جاءَ العيسى بهذه الألفاظِ زينةً أو عبثاً ؟ لا . إنما أملاها عليه رأيه وموقفه لتثبيتِ
الصُّورتين المتناقضتينِ صورةِ الأجرَاءِ اللَّاهِثينَ الضَّالِّينَ وعلاماتِ الاستهداءِ أمامَ
أبصارهم، وصورةِ الأحرارِ المناضلينَ الذينَ يطعمونَ الموتَ أرواحهم فداءً لأوطانهم .
ويربطُ الشاعِرُ بينَ المهمِّ الاجتماعيِّ والمهمِّ القوميِّ، فهما وجهانِ لعملةٍ واحدةٍ فكلاهما
سببٌ في شقاءِ الإنسانِ العربيِّ وجوعه وحرمانه من أبسطِ حقوقهِ الإنسانيَّةِ، ويرى في
الوحدةِ سبيلاً إلى تحريرِ الجماهيرِ الكادحةِ من ربقةِ الاستغلالِ والاستعبادِ، وهي التي
سوفَ تحيلُ الصَّحراءَ جَنَاتٍ وارفَةَ الظُّلالِ، وصمودها وعنادها برقُ التَّحدِّيِ المبتسِّرُ
بالخيرِ، ويستحضرُ خلالَ حديثه تجربةَ أبي ذرٍّ الذي جاعَ ونُفيَ دفاعاً عن مبدأِ المساواةِ
بينَ المترفينَ والجاهلينَ: (٢)

نَامُ فِي لَسَاعَاتِ الْقُرَّرِ قَدْتُنَا	فِي الْحَرِّ يَسْتَسَلِّمُ الْحِرْمَانُ وَالصَّجْرُ
نَجْوَعُ .. جَاعَ أَبُو ذَرٍّ .. وَمَا بَرِحْتَ	شِكْوَاهُ فِي جَسَدِ التَّارِيخِ تَنْفَجِرُ
نَقُولُ لِلجَدْبِ، لِلصَّحْرَاءِ: نَحْنُ هُنَا	بَرْقُ التَّحَدِّيِ، وَسَافِرُ أَيُّهَا الْمَطْرُ
سَافِرٌ فَمَا يَنْسَتْ فِي الدَّرْبِ مُنْخَنَّةٌ	وَلَا تَرَاجِعْ عَن أَنْشُودَةٍ وَتَرُ
وَمَا مَلَكْنَا مِنَ الدُّنْيَا سِوَى عَطَشٍ	إِلَى العُرُوبَةِ، فِيهِ الرِّيُّ يَنْتَحِرُ
يَنْهَارُ كُلُّ نَعِيمٍ دُونَ شِقْوَتِنَا	وَيَسْتَمِرُّ الضَّبَابُ الْمُرُّ وَالْحَطَرُ
نَحْنُ الَّذِينَ تَحْيَّرْنَاكَ يَا وَطَنِي	دَرْبَ العِطَاشِ وَهَاجِرُ أَيُّهَا الْمَطْرُ
هَاجِرٌ .. سَتُورِقُ فِي الصَّحْرَاءِ صرَخْنَا	وَسَوْفَ يَرْكَعُ عِنْدَ الوَحْدَةِ الْقَدْرُ

إنَّ في تمثُلِ الأنموذجِ الإنسانيِّ الرَّفيعِ أبي ذرٍّ، واستحضارِ صورةِ الصَّحْرَاءِ بما فيها من
قحطٍ وشدَّةِ إغناءٍ للموقفِ وتعزيزاً للمبدأ الذي اعتنقه الشاعِرُ مواسياً من حوله متفائلاً
بقدرتهم على النهوضِ كما نهضَ أبو ذرٍّ رضيَ اللهُ عنه، وكما عهدَ عن الأرضِ العربيَّةِ
الصَّحراءِ أنَّها موطنُ الإباءِ ولفظِ الضَّيمِ معَ كلِّ قسوةٍ وشدَّةٍ وسطوةٍ تتعرضُ لها، وفي
لوحةٍ شعريَّةٍ ثانيةٍ للشاعِرِ يظهرُ جلياً للشاعِرِ ما يُعانيه الإنسانُ العربيُّ من فقرٍ وعيشةٍ
صعبةٍ باستلابِ الغزوِّ ما تتفجَّرُ به أرضنا العربيَّةُ الطَّيِّبةُ من كنوزٍ وخيراتٍ، وفي الوقتِ

١ - النحل، الآية ١٦ .

٢ - الأعمال الكاملة مع ٣ ص ٢٤٠ و ص ٢٤١ .

نفسه يظهرُ لنا الشاعِرُ الجانبَ المستَعْلَمَ وما يغرقُ فيه منْ نعيمٍ وترَفٍ، ثمَّ ينتفضُ كعادته، محرّضاً وهادياً، ومنفتحاً على معاني الإباءِ والبطولةِ في تاريخنا مستحضراً معها منْ سجّلوها ليعرضها على الجيلِ العربيِّ حتّى ينهضَ إلى الصّباحِ الذي نهضَ إليه الأجدادُ العظامُ، وحتّى يقرنَ القولَ بالفعلِ كما قرنه كلُّ جيلٍ عربيٍّ حرّاً أبي: ^(١)

العزّو يأخذنا وما زلنا هنا عمراً يضيءُ، وعقبةً ووليداً
والقادمونَ إلى الطّفولةِ والصّحى نحنُ الذينَ تمزّقوا تشريداً

نحنُ الذينَ نموتُ تحتَ سَمائنا

عطشاً ... ومنْ صحرائنا

منْ مالنا ... ودماننا

منْ جوعِ جوعانا، ونزعِ ظماننا

منْ قتلنا : أطفالنا وشيوخنا ونساننا

تخذَ اللّصوصُ منَ العقيقِ أسيرةً	لبسَ العزّاةُ منَ الثّصارِ جلوداً
كانتْ جهاجمنا وسائداً مجدهم	كانتْ وما زالَ الحصيدُ حصيداً
يا جيلُ ! يا منْ كادَ يخلَعُ جلدَهُ	كُفراً بما نثرَ الصّباحُ وعوداً
يا جيلُ جيلَ الضّائعينَ حناجراً	ويظُلُّ في كَلِماتها مَوؤوداً
انزلْ على المصلوبِ .. كانَ ولم يزلْ	هو وحدهُ التّحريرَ والتّوحيداً

إنّ الشاعِرَ الذي أولعَ بالثّورةِ والتّغييرِ لم يتزعزعْ إيمانهُ المطلقُ بقيامةِ الأُمّةِ العربيّةِ، ويستندُ في ذلكَ إلى لغةٍ تحملُ في خصائصها الوظيفيّةِ دلالاتها، وتقنيّةِ السّرديّ في كلّ تناصٍّ واضحةٌ خلالَ لغتهِ ومفرداتهِ المتضادّةِ في الزّمنِ، فالأفعالُ التي تحملُ صيغةَ الماضي تجمّدتْ عندَ حدودها، والإنسانُ لا يستطيعُ أن يجني منَ الماضي رغباته إذا ظلَّ يجيا فيه، لكنّه معَ الحاضرِ وفي ضوءِ المستقبلِ يتابعُ حياته، ويتمكّنُ منْ مواجهةِ أشكالِ الجمودِ وألوانِ التّيئيسِ.

ويسعى الشاعِرُ سليمانُ العيسى خلالَ قصيدتهِ (بطاقة حبّ إلى وضّاح اليمين) إلى توظيفِ ما وردَ في هذهِ الحكايةِ تناصّاً يحملُ دلالاتِ التّهوضِ والثّورةِ التي أفنى الشاعِرُ عمرهُ بحثاً عنها، والقصيدةُ حافلةٌ بإيحاءاتِ الثّورةِ والانبعاثِ والتّمردِ . ووضّاحُ اليمينِ واحدٌ منَ الشّعراءِ اليمينيينَ الذينَ عاشوا في عاصمةِ الدّولةِ الأمويّةِ، دمشق أو الذينَ زاروها .

١ - الأعمال الكاملة مج ٣ ص ٢٥٨ و ص ٢٥٩ .

وقد تناقلت المصادرُ المؤرَّخةُ للأدبِ هذا الاسمَ حتى وصلَ إلى عصرنا وقد استحوذَ هوَ وموظنُه اليمَنُ بما نسجَ حولَهما من خيالاتٍ على مخيلاتِ الشعراءِ، ومنها مخيلةُ وترِ العروبةِ الصَّافيِ سليمانَ العيسى " فأضاءتِ القصيدةُ الأولى في رأسِهِ، توهَّجتْ كلماتُها، وخرجتْ من كهفها الأسطوريِّ مثقلةً بالرَّمزِ، ومحمَّلةً بأندى العواطفِ"^(١) وحتى يتوضَّحُ التَّوظيفُ الشعريُّ لحكايةِ وضاحِ اليمَنِ في نصِّ سليمانَ العيسى يُحتزلُها الدكتورُ المقالحُ في سطورٍ :

" وضاحُ اليمَنِ شاعرٌ يمانيٌّ دفنهُ الخليفةُ الوليدُ بن عبدِ الملكِ في بستانِ قصرهِ حيّاً في صندوقٍ، وكانتُ زوجةُ الخليفةِ قد اعتادتُ أن تُخفي الشعاعَ في ذلكَ الصَّنْدوقِ كلِّما اقتربَ منْ غرفتها أحدٌ . وقد أفاضَ الرِّوَاةُ في شرحِ العلاقةِ الغراميةِ بينَ الشعاعِ التعميسِ وأمِّ البنينِ .

وهذا هوَ اسمُ زوجةِ الخليفةِ وهي العلاقةُ التي انتهتْ بالشاعرِ إلى أن يُدفنَ حيّاً"^(٢) تلكَ هي الحكايةُ التي "استطاعَ الشعاعُ سليمانَ العيسى أن يجيّدَ توظيفها، وأن يجعلَ منَ اليمَنِ وضاحاً آخرَ، يتضافرُ التَّخلفُ والطَّغيانُ والعدوانُ الخارجيُّ على دفنهِ حيّاً، وحينَ يمسكُ الشعاعُ بأطرافِ الحديثِ يبدوها مع اليمَنِ منْ سنواتٍ ما قبلَ الثَّورةِ، سنواتِ الصَّنْدوقِ النَّائمِ، حيثُ ... يحيا الإنسانُ أدنى مستوياتِ العيشِ، وحيثُ تبدو حدودُ اليمَنِ المسَّجاةِ بأسوارِ العزلةِ، وكأَنَّها الصَّنْدوقُ المغلِقُ على شاعرهِ البائسِ"^(٣) يقولُ الشاعرُ مخاطباً الصندوقَ :

أهزُّكَ أقطعُ النَّشوةَ
أعيدُكَ قصَّةَ حُلوهِ
أزيحُ غطاءَكَ الأزليَّ
أمسحُ وجهَكَ الدَّامي
بآلامي
أصبُ بسمْعِكَ الحاضرِ
أسمَعُ أيُّها السَّاحرُ؟
حكايئنا أحدُ أسي
أتحملُ منْ دمي قِسا؟

١ - ثمانون عاماً من الحلم والأمل ص ٧٢ نقلاً عن مقالة الدكتور عبد العزيز المقالح .

٢ - نفسه وعينها .

٣ - نفسه ص ٧٢ و ص ٧٣ .

حكايتنا بلا سمر
وهبتُ حُرُوقها عُمرِي

لكنَّ اليمَنَ يتمرّدُ، ويفضحُ هذا التواطؤَ الممقوتَ، ويخرجُ من صندوقِ الخرافةِ والتَّخْلُفِ
بحثاً عن الحياةِ الكريمةِ بأسمى معانيها، يعانقُ ضوءَ شمسِ العصرِ لكي تُعيدَ الحرارةَ إلى
شرايينِ الزَّمنِ الذي تحجَّرَ داخلَ الكفنِ: (١)

يُقالُ : تفجَّرَ الصُّندوقُ فاليمَنُ

تَجَرُّ وراءَها الكفنَ العتيقَ فيسقطُ الكفنُ

وتبحثُ عن خيوطِ الشمسِ

حيثُ تحجَّرَ الزَّمنُ

فتنهارُ العصورُ، ويستفيقُ السَّفحُ والقننُ

وتنهضُ من رمادِ الموتِ، نحملُ نارنا بيدِ

وتاريخِ الظَّما بيدِ

وتختصرانِ ذرْبَ الفجرِ يا صنعاءُ، يا عَدَنُ

إنَّ النَّصَّ الشعريَّ السَّابِقَ نستشفُّ من مضمونه أكثرَ من بعدِ تعبيرِي، يشري تفسيراته،
فالشاعرُ استحضَرَ تجربةَ اليمَنِ إغناءً لفكرتهِ وهو يخاطبُ الوطنَ العربيَّ حتَّى يتخَذَ من
تمرُّدِ اليمَنِ شعاراً وقُدوةً ليخرجَ من صندوقِ تخلفهِ، خارجاً على إرادةِ الطُّغيانِ، باحثاً
عن الحريةِ والعدلِ، متلهِّفاً على توحيدِ أبنائه تحتَ ضوءِ شمسِ الزَّمنِ الأفضلِ .

كما أنَّ الشاعرَ يحشدُ الثَّنائياتُ اللَّغوِيَّةَ التَّقابليَّةَ لتساهمَ في خلقِ بنيةٍ تعبيرِيَّةٍ، تصويرِيَّةٍ،
تنضافرُ مع بقيةِ البنى في خلقِ نسيجِ الجسدِ الكلِّيِّ للقصيدةِ .

فالصُّندوقُ يقابلهُ التَّفجُّرُ، والكفنُ بما يوحيه من الرَّميمِ الهامدِ يقابلهُ الشمسُ، والتَّحجُّرُ
بما يوحيه من عجزِ تقابلهُ الإفاقةُ، والسَّفحُ تقابلهُ القننُ، والاهيارُ يقابلهُ الشُّهوضُ،
والرَّمادُ تقابلهُ النَّارُ . وهذا التَّفاؤُلُ والتَّبايُنُ بينَ التَّقْيِضِ ونقيضهِ يوئدُ نوعاً من الحركةِ
الداخليَّةِ، ويوحى بالمخاضِ الذي ينبثقُ منه الخلاصُ، ويعبِّرُ عن التَّفاؤُلِ الثُّوريِّ السذي
يرى النَّورَ في قلبِ الظَّلامِ ولعلَّ هذا الصِّراعَ الدَّائرَ بينَ الأضدادِ في مفرداتِ النَّصِّ
وصورهِ يجسِّدُ ذلكَ الصِّراعَ الدَّائرَ بينَ الجماهيرِ العربيَّةِ المقهورةِ وجلادِها من
مستعمرينَ وحكَّامِ ظالمينَ .

١ - نفسه ص ٦٠ .

إنَّ الشَّاعِرَ سَليمانَ العيسى أوتيَ قِدرَةً فَنَيةً وَتَمكُّناً مِنْ خِزَنِ الأَسرارِ الشَّعريَّةِ في قِصائِدِهِ
مِمَّا يَفْتَحُ شَهيةَ المُتلقِّي، وَيَشُدُّهُ إلى التَّحليقِ في سَماءِ مَفتوحَةٍ على الورقِ المِضيءِ. مِمَّا يَقومُ
الشَّاعِرُ مِنْ اسْتِحْضارِ المواقِفِ والجوانِبِ المِضيئةِ بِمعاني الرِّفْضِ والتَّمَرُّدِ والإِيجابِيةِ، وَهَذا
مِمَّا يَجْعَلُ ذَهْنَ المُتلقِّي المِكتَنِظَ بِالصُّحُوحِ اليوميِّ المِرهقِ المِعدَّبِ يَأنْسُ إلى الكَلِمَةِ الَّتِي مِنْ
شَأْنِها أَنْ تَتحوَّلَ إلى مِصباحٍ يَنيرُ طَريقَهُ المِفعَمَ بِالفِقرِ والحِرمِانِ والتَّجْزِئَةِ، والإِحْباطِ،
فِيسْتَهْدِي بِهَذا النُّورِ المِبينِ في خِطاهُ إلى لِقائِ المِستقبَلِ النُّقيِّ الخالي مِنْ كُلِّ هَمٍّ وَألمٍ .

خاتمةُ البحث

كانَ هذا البحثُ محاولةً جادةً لدراسةِ ظاهرةِ التَّنَاصِّ في شعرِ شاعرِ القومِيَّةِ والجماهيرِ العربيَّةِ (سليمان العيسى)، وجاءَ البحثُ في بابينِ :
البابُ الأوَّلُ :

يتضمَّنُ تمهيداً للبحثِ باستعراضِ جوانبِ منَ الجهودِ والدِّراساتِ والنَّظريَّاتِ التي تعدَّدتْ حولَ هذا المفهومِ منذُ نشأتهِ في ساحاتِ النَّقدِ الغربيِّ .

— وقد تلاقَتْ طائفةٌ منَ النَّقادِ الغربيينَ عندَ مفهومِ التَّنَاصِّ، وكانتْ إشاراتُ (باختين) هي التي مهَّدتْ السَّبيلَ لهذا المفهومِ ولا تُنسى مساهماتُ غيرهِ على هذا السَّبيلِ .

وبجهودِ (جوليا كرستيفا) جاءتِ الإضاءةُ المشعةُ الأولى حولَ التَّنَاصِّ التي لفتتْ انتباهَ المهتمِّينَ أفراداً وجماعاتٍ في ميدانِ النَّقدِ الأدبيِّ في بقاعٍ متعدِّدةٍ في أوروبا وأميركا الجنوبيَّةِ، ثم تفرَّقتْ بهمُ السُّبلُ في تحديدِ معنى التَّنَاصِّ مفهومًا أو مُصطلحاً .

— وتتبعُ البحثُ الجذورَ الأولى لمفهومِ التَّنَاصِّ في النَّقدِ العربيِّ منذُ عصرِ الجاهليَّةِ حيثُ كانَ النَّقدُ فطريًّا لا يعدو تسميتهُ سرقةً، لكنَّ منابعَ الشَّافةِ الواحدةِ في الجاهليَّةِ والبيئةِ الطَّبيعيَّةِ والاجتماعيَّةِ هي التي كانتْ تسوقُ إلى تشابهِ الصُّورِ والأفكارِ عن غيرِ ما قَصِدُ .

— أشارَ البحثُ إلى تبدُّلِ الإشاراتِ النَّقديةِ الأولى في تاريخنا النَّقديِّ، وتبلورها على ضوءِ ما جاءتْ بهِ الشَّريعةُ الإسلاميَّةُ السَّمحاءِ، ثم تطوَّرها بجهودِ النَّقادِ في العهدينِ الأمويِّ والعبَّاسيِّ، وتشعُّبِ دراساتهم النَّقديةِ والبلاغيَّةِ، وتعارفهم على مصطلحاتِ نقديةٍ متعدِّدةٍ تعارفًا يؤكدُ أنَّ تاريخنا النَّقديِّ الأدبيِّ كانَ الأسبقَ منَ الغربيينَ إلى مفهومِ التَّنَاصِّ الذي وردَ بمسميَّاتٍ مختلفةٍ " (التَّضمينِ والاقْتباسِ والسَّرقةِ والمناقضةِ والمعارضةِ) .

— وفي ميدانِ النَّقدِ العربيِّ المعاصرِ كانتِ ظاهرةُ التَّنَاصِّ عن طريقِ الاقْتباسِ عن الثقافةِ الغربيَّةِ لا عن طريقِ الاطِّلاعِ على موروثنا النَّقديِّ الثَّريِّ .

لذلكَ كانتْ خُطَا الدِّراساتِ النَّقديةِ التَّنَاصيَّةِ في أدبنا المعاصرِ تفتني خُطَا الدِّراساتِ النَّقديةِ الغربيَّةِ، لذلكَ شابهتْها في التَّلحُّجِ وعدمِ الالتقاءِ على تعريفٍ واحدٍ واضحٍ لمفهومِ التَّنَاصِّ .

كما أنَّ الدِّراساتِ التي تجمعُ بينَ النَّظريَّةِ والتَّطبيقيِّ — ويُستثنى القليلُ منها — لم تبلغْ شأنًا يلفتُ الانتباهَ بالمعنى العلميِّ الدَّقِيقِ الذي يعولُ عليهِ .

الباب الثاني :

خصّصَ لدراسةِ ظاهرةِ التَّنَاصُ في شعرِ شاعرِ القوميةِ والجماهيرِ العربيّةِ سليمانِ العيسى، وقد خرجتُ بعدَ قراءاتٍ تحليليّةٍ لنصوصٍ عديدةٍ تجلّت فيها هذه الظاهرةُ بما يأتي :

١ - توجّهَ الشّاعرِ سليمانِ العيسى وجهاتٍ ثقافيّةٍ متنوّعةٍ ومتعدّدةٍ ويأتي في المقامِ الأوّلِ كتابُ الله الذي أمّدَ الشّاعرَ بطاقاتٍ تعبيريةٍ ثريّةٍ، تسهمُ في إغناءِ تجربتهِ الشعريّةِ، وتقوي أواصرَ العلاقةِ الأدبيّةِ بينه وبين المتلقّي، وذلك لما لكتابِ الله من مكانةٍ مقدّسةٍ في القلوبِ .

٢ - استروحَ الشّاعرُ ظلالَ الهدى النبويّ يستلهمه تناصاً لأنّه يأتي في المقامِ الثاني مكانةً وتأثيراً في النفوسِ .

٣ - وكانت حكاياتُ التّصوُّفِ وسيرُ المتصوّفينَ وخاصةً الشّعراءُ منهم مصدراً ثقافيّاً، والمعاني الدّينيّةُ المسيحيّةُ معيناً واضحاً للشّاعرِ بالدلالاتِ الإيحائيّةِ الغنيّةِ .

٤ - وفتحَ الشّاعرُ نوافذَ نتاجه الشعريّ على تراثنا الأدبيّ والتاريخي بمراحلهما المختلفةِ إثراءً لتجربته الشعريّةِ، وتثبيتاً وتوضيحاً لما يبتغيه وهو يخاطبُ الجماهيرَ العريضةَ التي تمثلُ المتلقّي عندَ الشّاعرِ .

- وعملَ الثّراثُ الشّعبيُّ على ما عملتهُ الأساطيرُ العربيّةُ من تلوينِ الإيحاءِ خلالَ التَّنَاصِ، فكان الأثرُ واضحاً في تجربةِ الشّاعرِ .

- والمصادرُ الثقافيّةُ الهائلةُ السّابقةُ التي أغنتُ تجربةَ الشّاعرِ إغناءً واسعاً بإمكاناتِ التعبيرِ والتّصويرِ تعدّدتُ سبيلُ أخذها تناصاً عندَ الشّاعرِ، فكان التَّنَاصُ الاقتباسيُّ الكاملُ المنصّصُ، والتَّنَاصُ الاقتباسيُّ الكاملُ المحوُّرُ، والتَّنَاصُ الاقتباسيُّ الجزئيُّ . ثمّ التَّنَاصُ الإشاريُّ والتَّنَاصُ الامتصاصيُّ، فالتَّنَاصُ الأسلوبيُّ، وأخيراً تناصُ الشّخصيّاتِ .

- هدفتُ الدّراسةُ إلى رصدِ الميزاتِ الفنيّةِ لظاهرةِ التَّنَاصِ في شعرِ سليمانِ العيسى من خلالِ تعامله مع مصادره الثقافيّةِ المتنوّعةِ التي أحسنَ توظيفها لغاياته الفنيّةِ، فلاحظتُ الدّراسةُ أنّ الميزاتِ الفنيّةِ التي تسمُ ظاهرةَ التَّنَاصِ عندَ الشّاعرِ هي : الترميزُ، وإثارةُ الوعي الجماهيريِّ، وإغناءُ الموقفِ الشعريِّ، وتعميقُ الفكرةِ التي يطرحها في نصوصه الشعريّةِ .

وربّما بعدَ استعراضِ الجوانبِ التي تجلّى فيها التَّنَاصُ في شعرِ سليمانِ العيسى يمكنُ لتلكِ الدّراسةِ أن تشيرَ إلى النّقاطِ الآتيةِ :

١ - تبلورَ التَّنَاصُ في شعرِ سليمانِ العيسى تقنيّةً أدائيّةً تعبيريةً وفنيّةً إذ استطاعَ من خلالِ تناصّاته أن يعزّزَ بُني قصائده، وأن يقوي دلالاتها الفنيّةَ والجماليّةَ .

٢ - أضافت تناصّاته المختلفة أبعاداً بنائيةً، وقيماً تركيبيةً إلى بُنى نصوصه الشعريّة، فحقّق من خلالها مقدرةً متميّزةً واعيةً وحاذقةً بما يُوحى بتفردِه وخصوصيّةِ وأدائهِ التعبيريّ المتوهّج . وهذا الثراء الأسلوبيّ واللّغويّ يؤكّد بدوره رؤيةَ الشّاعرِ عوالمه ووجوده رؤيةً تعكسُ ما في نفسه من صراعاتٍ وأحاسيسٍ ومشاعرٍ لا تخرجُ عن هموم الجماعة، فضميرُ المفردِ توحدّيّ يمتدُّ من الشّاعرِ إلى الجماعة، وليس مقتصرًا عليه أو خاصًا به، والتّجربةُ الذاتيّةُ تتآزرُ مع الموضوعيّةُ .

٣ - في كلّ تعالقٍ نصّيّ كان يذكي الرّوح العربيّة، ويغرسُ معانيَ القوميّةِ والوحدةِ العربيّة، ويتفانى في التّعبيرِ عن أنبلِ القضايا ذات الأبعادِ الإنسانيّةِ .

٤ - تكرّرتُ تناصّاتُ الشّاعرِ، وتشابهتُ في قصائدهِ كاستدعاءِ الشّخصيّاتِ الإيجابيّةِ، والمواقفِ المضيئةِ في تاريخنا . وإن دلّ هذا على شيءٍ، فلا يدلُّ على ما يعيبُ الشّاعرِ، بل يدلُّ على ما يكرّمه، فهو الذي توحد مع أمته، وسخّرَ شعره للقتالِ في سبيلِ هُضبتِها، وهو الذي امتزجَ بالجماهيرِ في قصيدتهِ الأولى فأصبحَ شعره سلاحاً في معرّكتِها لاستردادِ حقوقِها، وضوءاً ينيرُ لها طريقَها، وصوتاً يفجرُ في أعماقِها طاقاتِ الغضبِ والتّحدّي، فكان طبيعياً أن تتكرّرَ تقنيّةُ الخطابِ لأنّها تُغندي من زيتِ العقيدةِ الصّحيحةِ الرّاسخةِ، ثمّ كان امتزاجُ الفكرةِ بالعاطفةِ ينبثقانِ من عناقِ العقلِ مع قلبٍ مفعمٍ بالحبِّ والصّدقِ الذي يولّدُ عواصفَ ثورةٍ وأملٍ في زحمةِ الأحزانِ .

٥ - خلالَ تعالقاته التّصيّةِ الواعيةِ مع الموروثِ الشعريّ كان يبدعُ نصوصاً جديدةً يجعلُها أكثرَ شموليّةً وعموميّةً، وهذا ما جعلَ تقنيّةَ التّناسُّ تعدُّ من فضاءاته الواسعةِ الجديدهِ التي يستطيعُ بما استثارةِ الدّفينِ في النّصوصِ المستحضرةِ للإفادةِ منه واستثماره في بنيةِ قصيدتهِ ليعبّرَ من خلالها عن تناقضاتِ العصر، فالتّجاربُ الإنسانيّةُ يظلُّ الكثيرُ منها ثابتاً لا يتغيّرُ، ويتكرّرُ في كلّ زمانٍ وفي أيّ مكانٍ .

٦ - في تعالقاته التّصيّةِ مع النّصوصِ التي يستلهمُها من بقيّةِ المصادرِ كالأساطيرِ أو الثّراثِ الشّعبيّ أو الأمثالِ والحكمِ تلكَ التي تمنحُ النّصَّ قميّةً فنيّةً من الدّلالاتِ المعاصرةِ، وتستثيرُ العديدَ من المعاني والإشاراتِ المسكوتِ عنها في النّصِّ الشعريّ، وتحاولُ بعثها بصورةٍ جديدةٍ تتسّقُ وروحَ العصرِ ومعاناةِ الإنسانِ ومكابداتهِ متضافرةً مع بقيّةِ عناصرِ القصيدةِ المُشعةِ بالموقفِ الشّعوريّ والنّفسيّ المأزومِ في أعماقِ الشّاعرِ، في تعالقاته تلكَ، استطاعَ الشّاعرُ أن يوقّرَ لقصائدهِ الاتّساعَ، والدّلالةَ المعاصرةَ والرّمزيّةَ والقناعيّةَ، وتعمّدَ أن يهرعَ إلى هذهِ الأساليبِ والتّناسّاتِ ليستمدَّ منها شعريّةَ القصيدةِ ونموّها، واستمرارَ تأثيرها في الجماهيرِ التي تُكتبُ من أجلِها .

٧ - ومع ما وجدته الشاعر من التصاقٍ حميمٍ في المصادرِ السابقة، يساعده على ترميم الحاضرِ وصياغةِ المستقبلِ كانَ ينفُثُ الشكوى والمواجهَ، ولكنّه كانَ يستمدُّ منها القدرةَ على المقاومةِ والتحدّي، ومن قسوتها يقتبسُ خُصرةَ الأملِ، ووضاءةَ ما يأتي من الأيّامِ، فالشاعرُ العربيُّ الكبيرُ يؤمنُ إيماناً مُطلقاً بقيامةِ أمتهِ العربيّةِ من كلِّ رميمٍ هامدٍ .

ملحق (1)

استاذي الكبير ابا معن اظالم الله عمرك .
تحلني الطالب لتوري نزار العبيسي امانةً تتعلق بعمله
لنيل رسالة الماجستير ، وهي عنك ، وهذا يُعدني ،
بأن افسر له عن عدة أمور من حضرتك :

١- ما ايك في مخطوطه ؟

٢- ماهي الكتب التي اخذت عنها .

٣- ان كنته بارسادات عمارة حول الرسالة .

٤- حول : " أحلام شجرة التوت " ، هي هل هي احد

أجزاء الثمالات ؟

٥- يريد أعمالك العاملة .

مع فائق احترابي .

د : رضا حب

٤٤/٥/٢٠٠٤

إبنا العزيز أستاذنا المحيد الدكتور رضا حبيب

مخطوط البحث في رأيك جيد والحمد لله الشكر على أي مخطوط تقدم من قبل ويوضح في هذا أستاذنا المحيد.

أرى أن مخطوطك في سنة ١٩٦٧ على التمام العام بالمص في حياة سليمان السيد وشركه كذا.

(أحلام شجرة النوف) صدرت كجزء من المؤلفات (بأجزاء) الأثرية وقد صدر الجزء الأول من

مخطوطك تقريبا من وزارة الثقافة في صنعاء بعنوان (مفاتيح 4) وهو قيمة لاسعة ومتداولة

رأى عمالي انك لا تملك شيئا منها مع الأستاذ (الإسكافي طاف في رباب النجار مخلوع) كما يقول أستاذ

الهاي. فمقدمة. أبا موزعته ربه درر الشرفي بيروت دمشق وصنعاء. لا بد من هذا البحث

انصح بالرجوع الى سيرتي الذاتية (على طريق العمى) التي اختصرتها زوجهي الدكتورة

حلاة أيضا. بعنوان: (أوراق من حياتي) ويحتمل في أهم المحطات وترصد الى الفرنسية. وصدرت عن وزارة الثقافة في دمشق لهذا العام باللغتين العربية والفرنسية. ومن أهم المحطات في: (تجربتي الحرة) وربما ألفت الضوء على الكثير من النقاط التي يحتاج إليها الباحث. مع تحياتي له ولك. واعتذاره من التقصير لأني مرهق جدا.

أفكم! البرنس

(١) صدرت مع المجموعة العربية للدراسات والمشرقي بيروت عام ١٩٦٦ فمما ذكر.

(٢) بدأت كتابة السيرة وأنا في التاسعة أو العاشرة تحت شجرة التوت في حارة باب بين الماصي (قرية

المعيرية). أنا الآن في الرابعة والثمانين وهذا يعني أنني - إذا أتينا للوقت - أن عمر تجربتي

السيرة لا يقل عن ثلثه وسبعين عاما، امتدت بدون انقطاع من منذ طفولتي العترة الأولى

حتى الساعة.

من أول قصة تروي التي سمعتها حينما عن العموم الفديهي وبؤسبب في قريني وأنا في سن السادسة

قصة قهرت بأثر ذلك أول من كتبها في البيت:

أنا يا أبا القدرين موتوا

تدري في شقة العروسة موت

فقدت بيتك في شجرة البوت

والله في ما يحوي شجيرة

تريد أن تعرف أكثر من ذلك فاسألني في وقت فراغك وأنت دائما في شقة العروسة.

الأثر الذي سمعته كنت حينما وضحني في البيتين، مبلتين.

لأنني أتيت من جوار في لحظة واحدة في حياتي كلها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ملحق (٣)

سليمان العيسى في سطور

- ولد الشاعر سليمان العيسى عام ١٩٢١م، في قرية النعيرية- حارة بساتين العاصي- الواقعة غربي مدينة انطاكية التاريخية على بعد عشرين كيلو مترا.
- تلقى ثقافته الأولى على يد أبيه المرحوم الشيخ أحمد العيسى في القرية، وتحت شجرة التوت التي تظلل باحة الدار، حفظ القرآن، والمعلقات، وديوان المتنبي، وآلاف الأبيات من الشعر العربي، ولم يكن في القرية مدرسة غير (الكتاب) الذي كان في الواقع بيت الشاعر الصغير، والذي كان والده الشيخ أحمد يسكنه، ويعلم فيه.
- بدأ كتابة الشعر في التاسعة أو العاشرة. كتب أول ديوان من شعره في القرية، تحدث فيه عن هموم الفلاحين وبؤسهم.
- دخل المدرسة الابتدائية في مدينة أنطاكية - وضعه المدير في الصف الرابع مباشرة - وكانت ثورة اللواء العربية قد اشتعلت عندما أحس عرب اللواء بمؤامرة فصله عن الوطن الأم سورية.
- شارك بقصائده القومية في المظاهرات والنضال القومي الذي تخاضه أبناء اللواء ضد الاغتصاب وهو في الصف الخامس، والسادس الابتدائي.
- انتقل إلى سورية بعد سلخ لواء الاسكندرية ليتابع مع رفاقه الكفاح ضد الانتداب الفرنسي. وواصل دراسته الثانوية في ثانويات حماه واللاذقية ودمشق. وفي هذه الفترة ذاق مرارة التشرد وعرف قيمة الكفاح في سبيل الأمة العربية ووحدها وحريتها.
- دخل السجن أكثر من مرة بسبب قصائده ومواقفه القومية.
- شارك في تأسيس البعث منذ البدايات وهو طالب في ثانوية جودة الهاشمي، بدمشق - كانت " التجهيز الأولى" في ذلك العهد - في أوائل الأربعينيات.
- أتم تحصيله العالي في دارالمعلمين العالية ببغداد، بمساعدة من العراق الشقيق.
- عاد من بغداد وعين مدرساً للغة والأدب العربي في ثانويات حلب ودور المعلمين.
- بقي في حلب من سنة ١٩٤٧-١٩٦٧ يدرس ويتابع الكتابة والنضال القومي.
- انتقل إلى دمشق موجهها أول للغة العربية في وزارة التربية.
- كان من مؤسسي " اتحاد الكتاب العرب" في سورية عام ١٩٦٩م.
- متزوج له ثلاثة أولاد : معن، وغيلان، وبادية.
- يحسن الفرنسية والإنكليزية إلى جانب لغته العربية، ويلم بالتركية.
- زار معظم أقطار الوطن العربي وعدداً من البلدان الأجنبية.
- اتجه إلى كتابة شعرالأطفال ، بعد نكسة حزيران عام ١٩٦٩.

- شارك مع زوجته الدكتورة ملكة أبيض في ترجمة عدد من الآثار الأدبية، أهمها آثار الكتاب الجزائريين الذين كتبوا بالفرنسية.
- شارك مع زوجته، وعدد من زملائه في ترجمة قصص ومسرحيات من روائع الأدب العالمي للأطفال.
- في تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٨٢م حصل على جائزة (لوتس) للشعر من اتحاد كتاب آسيا وأفريقيا.
- وفي عام ١٩٩٠م انتخب عضواً في مجمع اللغة العربية بدمشق.
- وفي عام ٢٠٠٠م حصل على جائزة الإبداع الشعري من مؤسسة البابطين.

ملحق (٤)

أهم أعمال الشاعر:

١. الأعمال الشعرية (في أربعة أجزاء). عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٥م.
٢. على طريق العمر: معالم سيرة ذاتية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.
٣. الثمالات - بأجزائها الثلاثة-، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، ٢٠٠١م.
٤. الديوان الضاحك، دار الشورى، بيروت، ١٩٨٢م.
٥. باقة نثر، دار طلاس، بدمشق، ١٩٨٣م.

مجموعات شعرية مستقلة:

١. ديوان فلسطين دمشق، دار فلسطين، ١٩٩٦م
٢. ديوان اليمن صنعاء، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٩م
٣. ديوان الجزائر الجزائر، ١٩٩٥م
٤. المرأة في شعري أبو ظبي، المجمع الثقافي، ١٩٩٨م
٥. موجز ديوان المتنبي دار طلاس، دمشق، ١٩٨٠م
٦. حب وبطولة (مختارات) دار طلاس، دمشق، ١٩٨٠م

أهم الأعمال للأطفال :

١. ديوان الأطفال، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٠م.
٢. أغاني الحكايات، تحت الطبع.
٣. مسرحيات غنائية للأطفال، بيروت، دار الشورى، ١٩٨٠م.
٤. شعراؤنا يقدمون أنفسهم للأطفال، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٨م.
٥. قصص الأطفال المعربة: بالاشتراك مع الدكتورة ملكة أبيض وبعض الزملاء، صدرت عن دار الفكر بدمشق، وما تزال تصدر تبعاً عن دار الفكر.

مترجم له:

١. الفراشة وقصائد أخرى: نقلتها إلى الإنجليزية الشاعرة برندا ووكر، دار طلاس، دمشق، ١٩٨٤م.
٢. رائحة الأرض: نقله إلى الفرنسية الشاعر اتاناز فانشف دو تراسي، دار طلاس، دمشق ١٩٨٧م.
٣. الشجرة: ديوان شعر للأطفال، ترجم إلى الروسية وصدر في موسكو ١٩٨٤م.
٤. أحكي لكم طفولتي يا صغار: نقله إلى الإنجليزية عبد الله كامل، وصلاح مقداد، صدر عن دار الحكمة في لندن ١٩٩٢.

٥. أحكي لكم طفولتي يا صغار: نقلته إلى الفرنسية الدكتوراة ملكة أبيض، طبع في الجزائر-
العاصمة، ٢٠٠١م.

٦. قصائد مختارة: نقلتها إلى الفرنسية الدكتوراة ملكة أبيض بالتعاون مع مبروك مبارك، تصدر في باريس
٢٠٠١م.

المصادر والمراجع

المصادر :

القرآن الكريم.

إنجيل متى - دار الكتاب المقدس في الشرق العربي - بيروت.

١. أحلام شجرة التوت، سليمان العيسى، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ط١، ١٩٩٩.
٢. أخبار أبي تمام، أبو بكر الصّولي، تحقيق خليل عساكر وآخرون، المكتب التجاري، بيروت، ط١، د.ت.
٣. الأعمال الكاملة، أمل دنقل، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٩٠.
٤. الأعمال الكاملة، سليمان العيسى، دار الشورى، بيروت، ط١، ١٩٨٠.
٥. أسباب الأشراف، أحمد بن يحيى البلاذري، تحقيق محمد حميد الله، ج١، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٥٩.
٦. أوراق من حياتي، سليمان العيسى، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، ط١، دمشق ٢٠٠٣.
٧. البحث عن هوية، حوار شامل مع شاعر العروبة سليمان العيسى، عز الدين سعيد أحمد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٤.
٨. بشرى الخلاص، البطريركية اللاتينية، القدس، ط٢، ١٩٨١.
٩. البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ١٩٨٥.
١٠. تاريخ الطبري، دار المعارف، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، ط٤، ١٩٨٤.
١١. ثمالات، شعر ونثر، سليمان العيسى، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، ط١، ١٩٩٧.
١٢. حسن التوسّل إلى صناعة الترسل، شهاب الدين الحلبي، تحقيق كرم يوسف، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط١، ١٩٨٠.
١٣. الحيوان، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، شركة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٥.
١٤. دفاع الحلاج عن نفسه، قراءة ومراجعة، قاسم محمد عباس، دار رياض الريس للنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.
١٥. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤.
١٦. ديوان ابن الدمينية؛ تحقيق، أحمد راتب النفاخ؛ مكتبة دار العروبة، القاهرة، ١٩٥٩.
١٧. ديوان ابن الرومي، تحقيق د. حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣.
١٨. ديوان ابن شهيد الأندلسي؛ دار المكشوف، تحقيق شارل بلا، لبنان ١٩٦٣.

١٩. ديوان ابن المعتز؛ تحقيق د، محمد بديع شريف دار المعارف، مصر؛ ١٩٧٧.
٢٠. ديوان ابن الوردي، تحقيق الدكتور أحمد فوزي الخطيب، دار القلم، الكويت، ط١، ١٩٨٦
٢١. ديوان أبي تمام، تحقيق عبدو عزام، دار المعارف، القاهرة؛ ١٩٨٧.
٢٢. ديوان أبي الشَّيْص، تحقيق عبد الله الجبوري، بغداد ١٩٦٧.
٢٣. ديوان أحلام الفارس القديم ، دار الشروق ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٨١.
٢٤. ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق د. عبد الحفيظ سطلي، دار دمشق، دمشق، ١٩٧٧.
٢٥. ديوان الإمام الشافعي ، محمد بن إدريس ، دار البشائر ، دمشق ط٣ - ٢٠٠١.
٢٦. ديوان امرئ القيس ، تحقيق لطفي الصقال، مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٧٥.
٢٧. ديوان البحترى، تحقيق حسن الصيرفي، دار المعارف، ط٢، مصر ، ١٩٧٢.
٢٨. ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧١.
٢٩. ديوان جميل بثينة، تحقيق د. حسين نصار؛ مكتبة مصر، دون تاريخ.
٣٠. ديوان حافظ ابراهيم، دار العودة، بيروت، عن الطبعة المصرية، ١٩٣٧.
٣١. ديوان شوقي (الشوقيات) ، د. أحمد الحوفي، هُضة مصر ، مصر، ١٩٧٧ .
٣٢. ديوان الصمّة القشيري؛ تحقيق د. عبد العزيز الفيصل النادي الأدبي، الرياض ١٩٨١.
٣٣. ديوان طرفة ، تحقيق علي الجندي ، القاهرة ، ١٩٥٨.
٣٤. ديوان العباس بن الأحنف، تحقيق د. عاتكة الخزرجي، القاهرة؛ دار الكتب؛ ١٩٥٤.
٣٥. ديوان عبد الله البردوني، الهيئة العامة للكتاب ، صنعاء، ط١ ، ٢٠٠٢ .
٣٦. ديوان عبد الوهاب البيّاتي ، دار العودة، بيروت ، ط٤ ، ١٩٩٠.
٣٧. ديوان العرجي، تحقيق خضر الطائي، بغداد ١٩٥٦.
٣٨. ديوان كثير، تحقيق د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧١.
٣٩. ديوان لقيط بن يعمر الإيادي، د. عبد المعين خان، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٨٧ .
٤٠. ديوان المتنبي ، صححه وضبطه مصطفى السقا ، إبراهيم الإياري ، عبد الحفيظ شليبي ، دار المعرفة للطباعة ، بيروت ، لبنان ج٣ ، ط١ ، ١٩٧٨.
٤١. ديوان المعبد الغريق، بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، ١٩٧١.
٤٢. ديوان المهلهل، تقدم طلال حرب، لبنان، الدار العالمية، ط١، ١٩٩٣ .
٤٣. ديوان النابغة الذبياني، تحقيق د. شكري فيصل، دار الفكر، دمشق ١٩٦٨.

- ٤٤ . ديوان الوطن المحتل، جمع يوسف الخطيب، دار فلسطين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق ط١، ١٩٦٨.
- ٤٥ . ديوان اليمن ، سليمان العيسى ، الهيئة العامة للكتاب ، صفاء ١٩٩٩ .
- ٤٦ . الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسّام تحقيق إحسان عباس ، دار الثقافة، بيروت، ط١ ، ١٩٧٩.
- ٤٧ . رسائل ابن عربي - دار إحياء التراث العربي، صورة عن الطبعة الأولى ، حيدر آباد، الهند، ١٩٤٠.
- ٤٨ . زهر الآداب، الحصري القيرواني، تحقيق: كرم يوسف، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط١، ١٩٨٠.
- ٤٩ . سقط الزند، أبو العلاء المعري، تصحيح ابراهيم الشريف، دار الفكر، بيروت، ١٩٦٥.
- ٥٠ . شرح المعلقات السبع ، الزوزني ، دار بيروت ، دون تاريخ.
- ٥١ . الشعر والشعراء ، ابن قتيبة، تحقيق الشيخ أحمد محمد شاكر، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٦٦.
- ٥٢ . طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجُمحي، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٧٤.
- ٥٣ . العمدة ، ابن رشيق ، تحقيق حسن قزقزان ، مطبعة الكاتب العربي ، دمشق ١٩٩٤ .
- ٥٤ . عيار الشعر، ابن طباطبا، تحقيق د. طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، مصر، ١٩٥٦.
- ٥٥ . قراضة الذهب ، ابن رشيق ، تحقيق الشاذلي بو يحيى ، الشركة التونسية للتوزيع - ١٩٧٢.
- ٥٦ . لسان العرب ، ابن منظور ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت، ط٢ ، ١٩٩٧.
- ٥٧ . مجمع الأمثال، الميداني، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٧٧.
- ٥٨ . مقدمة ابن خلدون ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت، تحقيق د. علي عبد الواحد وافي، دار النهضة، مصر ، القاهرة، ١٩٧٩.
- ٥٩ . منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني ، تحقيق : محمد الحبيب ، ابن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨١ .
- ٦٠ . وأكتب قصائد صغيرة لي ولها ، سليمان العيسى ، الهيئة العامة للكتاب صنعاء ، ط١ ، ٢٠٠٣ .
- ٦١ . نهاية الأرب، النويري، المجلد الخامس، دار الكتب، القاهرة، ١٩٢٥ .

المراجع :

١. الأدب الأوروبي ، د. حسام الخطيب ، مكتبة أطلس ، دمشق ١٩٧٣.
٢. الأدب المقارن ، د. محمد غنيمي هلال ، دار العودة ، بيروت ، ط١٣، ١٩٨٧.
٣. أساطير التوراة الكبرى، كارم محمود عزيز، دار الحصاد للنشر والتوزيع والطباعة والنشر، دمشق ١٩٩٩.
٤. أساطير العالم القديم، صموئيل كرمو وآخرون، ترجمة د. أحمد عبد الحميد يوسف، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤.
٥. الأساطير، د. أحمد كمال زكي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، سلسلة المكتبة الثقافية آذار ١٩٦٧.
٦. الأسطورة في الشعر العربي المعاصر ، دار الآفاق، بيروت، ١٩٥٩.
٧. أسطورة الموت والانبعث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية بلا تاريخ والنشر، بيروت ١٩٧٨.
٨. الإسلام وتحديات العصر، تحديات وآفاق، د. محمد سعيد رمضان البوطي، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٩٨.
٩. أشكال التناسل الشعري ، د. أحمد مجاهد ، دراسات في توظيف الشخصيات التراثية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٨ .
١٠. أطراف الوجه الواحد ، د. نعيم اليافي ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧.
١١. الألف المختارة من صحيح البخاري، عبد السلام هارون دار الملاحه للطباعة والنشر، بيروت ١٩٧٩.
١٢. امبراطورات سوريات، جان بابليون، ترجمة: يوسف شلب الشام، دار العربي، دمشق، ط١، ١٩٨٧.
١٣. افتتاح النص الروائي ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط١٩٨٩، ١.
١٤. أوهاج الحداثة ، د. نعيم اليافي ، اتحاد كتاب العرب دمشق ، ط١ ١٩٩٣.
١٥. البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٥٩.
١٦. تاريخ الأدب العربي، دشوقي ضيف، الجزء الثامن ، دار المعارف، مصر، ١٩٨٨.
١٧. تحليل الخطاب الشعري ، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٣، ١٩٩٢.
١٨. التناسل في الإنجاز النقدي ، المختار حسني ، مجلة علامات ، مج ١٣ / جزء ٤٩.
١٩. التناسلية، مارك أنجيو، (مفهوم التناسل في الخطاب النقدي الجديد) ضمن كتاب أصول الخطاب النقدي، تقدم ترفتان تودوروف، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق ١٩٨٧.
٢٠. الحضارات السامية القديمة ، د. السيد يعقوب بكر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، مصر د.ت.
٢١. الخطيئة والتكفير ، عبد الله الغدّامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٤، ١٩٩٨.
٢٢. دراسات فنية في الأدب العربي ، د. عبد الكريم اليافي، لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ١٩٩٦.س

٢٣. دراسات في النص والتناصية، ليون سومفيل، ترجمة الدكتور محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ط ١، ١٩٩٨.
٢٤. درس السيميولوجيا، رولان بارت، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، تقدم عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال، الدار البيضاء، ط ٣، ١٩٩٣.
٢٥. درجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة، بيروت، ط ١، ١٩٨٢.
٢٦. دلالات الشعر، مايكل ريفاتير، ترجمة ودراسة محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، ط ١، ١٩٩٧.
٢٧. ذخيرة العجائب العربية، سعد يقطين، المركز الثقافي دار البيضاء، ط ١، ١٩٩٤.
٢٨. الرمز الأسطوري في شعر السيّاب، د.علي البطل شركة الرّبعان للنشر والتوزيع، الكويت ط ١، ١٩٨٢.
٢٩. السبع معلقات، عبد الملك مرتاض، اتحاد كتاب العرب، دمشق ١٩٩٨.
٣٠. السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٤.
٣١. شعر الأخطل الصغير، بشارة الخوري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٧٢.
٣٢. الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين اسماعيل، منشورات جامعة البعث، د.ت.
٣٣. شعرية ديستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٦.
٣٤. الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٩٠ م.
٣٥. صفوة التفاسير، محمد علي الصابوني، دار البشائر للطباعة والنشر والتوزيع ودار النمر، دمشق، سورية، ط ٢، ١٩٩٣ م.
٣٦. طروس على الأدب، جيار جينيت، ضمن دراسة في النصّ والتناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ١٩٩٨.
٣٧. ظاهرة التعلق النصي في الشعر السعودي الحديث، د. علوي الهاشمي، كتاب (الرياض) ١٩٩٨.
٣٨. ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، محمد بّيس، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ودار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
٣٩. ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، علاء الدين رمضان السيد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق ١٩٩٦.

٤٠. العصر الإسلامي ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف مصر ، ط٦ ، د.ت.
٤١. العصر الجاهلي ، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٧، ١٩٦٠.
٤٢. العصر العباسي الأول ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف، مصر ، ط٦، د.ت.
٤٣. علم اللغة العام ،فرديناند دي سوسير، ترجمة د.يوئيل يوسف عزيز، مراجعة د. مالك يوسف المطلي (بيت الموصل)، الموصل، العراق، ١٩٨٨.
٤٤. علم النص ، جوليا كريستيفا ، ترجمة مزيد الزاهي ، دار توفال ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩١.
٤٥. الغصن الذهبي، ترجمة الدكتور أحمد أبو زيد وآخرون، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١.
٤٦. قاموس المصطلحات والتعابير الشعبية، أحمد أبو سعيد، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٨٧.
٤٧. قضايا الحدائث عند عبد القاهر الجرجاني، د. محمد عبد المطلب، الشركة العربية المصرية للنشر، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٩٥.
٤٨. قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث ، د. عبد الله أبو هيف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١ ، ٢٠٠٤.
٤٩. كشف الخفاء ومزيل الإلباس ، العجلوني ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط٢.
٥٠. الكلمة في الرواية ، ميخائيل باختين ، ترجمة يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ، دمشق ، ١٩٨٨.
٥١. لغة الشعر ، د. رجاء عيد ، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٩٧.
٥٢. مدخل إلى دراسة المذاهب الأدبية، د.نسيب نشاوي، دارالفكر، دمشق، ط١، ١٩٨٠.
٥٣. المسبار في النقد الأدبي ، حسين جمعة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٣.
٥٤. مشكلة السرقات في النقد العربي ، د.مصطفى هدارة، المكتب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨١.
٥٥. معجم الأساطير اليونانية والرومانية ، سهيل عثمان وعبد الرزاق الأصفر منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ١٩٨٢.
٥٦. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.
٥٧. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، اشرف على طبعه عبد السلام هارون، ط٣، ١٩٩٣..
٥٨. مغامرة العقل الأولى، فراس السواح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٧٦.
٥٩. مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد ، مارك أنجيو ، مجلة الأديب المعاصر ، العدد ٣٢، آب.
٦٠. مقالة في الأساطير ، طراد الكبيسي ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ١٩٧٤.

٦١. من اصطلاحات الأدب العربي ، د. ناصر الجاني ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٥٩ .
٦٢. الناس في بلادي ، صلاح عبد الصبور، دار الشروق، بيروت، ط٦، ١٩٨١ .
٦٣. نظرية النص، رولان بارت ، ترجمة د. بقاعي ، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، ط١ ، ١٩٨٨ .
٦٤. النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، ترجمة د. إحسان عباس و د. محمد يوسف نجم،
دار الثقافة، بيروت، ج٢، ١٩٦٠ .
٦٥. وقفات مع سليمان العيسى ، د. ملكة أبيض، الهيئة العامة لكتاب ، صنعاء، ط١، ٢٠٠١ .

٦٢٦٧٣٨

الدوريات

١. مجلة الأديب المعاصر، العدد ٣٢، آب ١٩٨٦.
٢. مجلة جامعة البعث، مج ٢١، آذار ١٩٩٩.
٣. مجلة العرب والفكر العالمي، عدد ٣، بيروت ١٩٨٨.
٤. مجلة علامات، ج ٥، مج ٢، أيلول ١٩٩٢.
٥. مجلة علامات، ج ٢٦، مج ٧، أيلول ١٩٩٧.
٦. مجلة علامات، ج ٤٦، مج ١٢، ديسمبر ٢٠٠٢.
٧. مجلة علامات، ج ٤٩، مج ١٣، سبتمبر ٢٠٠٣.
٨. مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد ٦٠/٦١، كانون الثاني وشباط ١٩٨٩.
٩. سلسلة عالم المعرفة، المرآة الجديدة، من النبوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٣٢، ٢٠٠٢.
١٠. مجلة الكاتب العربي، الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، العددان ٦١/٦٢، تشرين الثاني، ١٩٩٨.
١١. مجلة الموقف الأدبي، العددان ١٣٨/١٣٩، تشرين الأول والثاني، ١٩٨٢.
١٢. مجلة الموقف الأدبي، العدد ١٧٢، آب ١٩٨٥.
١٣. مجلة الموقف الأدبي، العددان ١٩٣/١٩٤، ايار وحزيران ١٩٨٧.
١٤. مجلة الموقف الأدبي، العدد ٢٠١، كانون الثاني ١٩٨٨.
١٥. مجلة الموقف الأدبي، العدد ٣٠٥، أيلول ١٩٩٦.
١٦. مجلة الموقف الأدبي، العدد ٣٣١، تشرين الأول ١٩٩٨.
١٧. مجلة الموقف الأدبي، العدد ٣٥٤، كانون الثاني ١٩٩٩.
١٨. مجلة الموقف الأدبي، العدد ٣٩٢، كانون الأول ٢٠٠٣.

