

"تسليم نقديّ إجرائي"

جماليات التناص في الشعر المعاصر

The Aesthetics of the Intertextuality
in the Contemporary Poetry

د. سَعِيدُ مُحَمَّدَ أَحْمَدَ الْمَنْزَلَاوي

Dr.Sa'eed Muhammad Ahmad Al-Manzlawi

مصر / جامعة الأزهر / كلية اللغة العربية / قسم الأدب والنقد

Egypt/ Al-Azhar University/College of Arabic Language

Department of Literature and Criticism

Saeedalmanzlawi1977@gmail.com

خضع البحث لبرنامج الاستئلال العلمي
Turnitin - passed research

مُلخَصُ البَحْث:

التناص تحاور بين نصين أحدهما قديم والآخر معاصر. ينشأ عنه سرد تنسج خيوطه مناسبة النص القديم والنص المتعالق معه في وشيجة واحدة تحكي أحداث قصة سردية يتعانق فيها الزمان والمكان على بُعد ما بينهما في حدث هو النص المعاصر. وقد خاض الشعراء المعاصرون غمار ذلك التزاوج بين السرد والتناص، مستفيدين من تداخل الأجناس بين السردى والشعري، حيث انمحت الفواصل بين النثر والشعر. مما أكسب الشعر ثراء ورحابة زاحم فيها الشعر العمودي شعر التفعيلة وقصيدة النثر.

الكلمات المفتاحية: سرد، تناص، المعاصر.

Abstract :

Intertextuality is a dialogue between two texts, one ancient and the other contemporary. It creates a narrative whose threads weave the appropriateness of the ancient text and the text attached to it into a single tale telling the events of a narrative story whose time and place embrace at a distance. The contemporary poets experience the overlapping of narration and intertextuality and take advantages of the nexus between narrativity and poeticism. To the extent there is no line of demarcation between prose and poetry. Such grants the poets depth and space that compete with the vertical poetry, poetry of "taf`ayla" and prose poem.

Keywords: narrativity, intertextuality, contemporary

يعد اللجوء إلى التناص ملمحاً دالاً على عصرية القصيدة وسرديتها معاً. ففي معاجم اللغة: نَصَّ الحديث ينصه نصّاً: رفعه. وكل ما أظهر، فقد نص. والنص والنصيص: السير الشديد والحث، ولهذا قيل: نصّصت الشيء رفعته، وأصل النصّ أقصى الشيء وغايته، وفي الحديث: أنه، ﷺ، دفع عن عرفات وهو يسير العنق فإذا وجد فجوة نص، فالنص التحريك حتى يستخرج من الدابة أقصى سيرها^(١). وتناصى القوم: أخذ بعضهم بنواصي بعض في الخصومة "هبّت الريح وتناصت الأغصان: علقت رؤوس بعضها ببعض"^(٢). فالتناص حركة سردية، تنهض على التحوار بين النصوص والتداخل فيما بينها، مما يقحم النص في السردية.

"ويعتبر التناص عند (كرستيفا)، أحد مميزات النص الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عليها، أو معاصرة لها"^(٣). وقد أطلق النقد الحديث، اصطلاح "التناص"^(٤) على معالجة العلاقة بين النصوص، ف "التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"^(٥)، مما يعني صدور التناص النصي عن مخزون تراثي في الذاكرة سواء في الوعي أو اللاوعي.

ويعتمد البناء الدرامي على الدراما القائمة على التناص، فيكون الصراع داخل النص الشعري مستمداً من المصدر الذي تناص معه، فالعلاقة بين النصوص الإبداعية وبين النصوص الأخرى التي قد يستقي منها الأديب عمله، أو يضمنها في نصوصه السردية تشير إلى مدى التفاعل والترابط بين النتاج الأدبي على اختلاف أشكاله الفنية وبين قراءات وثقافات الأديب ومعارفه المختلفة بشتى مصادرها. والتي تحول للشاعر أن يخرج من نصه إلى نصوص غائبة، ينجس بها نصه الحاضر، مستعيداً قراءتها من جديد.

والتناص في أرقى أشكاله هو التناص بين نص القرآن و " نص " واقع الإنسان، إذ يمثل القرآن الكريم مصدرًا أساسًا بين المصادر التراثية، فتنبث المعاني القرآنية في تضاعيف السرد، مضيئًا فيها بعضًا من هوامش الخطاب القرآني التي لم يفصح عنها الخطاب الشعري تمامًا، وإنما ترك هذه المهمة لعملية الاستدعاء، فيتجاوز مجال التوظيف حدود الكلمة والعبارة إلى استلهاهم أجواء القصة القرآنية، وتناولها في صور سردية، معتمدة على استيحاء النص القرآني وروحه.

كما في قصيدة "الجدل تحت حد السيف" على وزن بحر السريع، للشاعر (أحمد شلبي)، والتي يستحضر فيها أسلوب التناص قصة قتل قابيل لهايل، وعجزه عن مواورة سواته، من خلال الاقتباس القرآني، يقول:

ومشطرٌ بين الأسي والولهُ	وشأفةُ الجرأةِ مستأصلهُ
هذا رسولُ الموتِ قد جاءنا	مأ أضعبَ الموتَ وما أسهلهُ
لما ارتضينا القهرَ من سوطِهِ	هانَ علينا السيفُ والمفصلهُ
يا إخوتي لا تدفنوا سواتي	فربما تكتملُ المهزلهُ
وتأكل الغربان من جثتي	أمامكم وتكثر الاسئلهُ ^(٦)

إن استحضار تلك الشخصية من حقبها التاريخية وتحالفها مع الشخصية المعاصرة، ليحقق الشاعر من خلالها ما يريد التعبير عنه في لحظة الحاضرة.

وتحكي القصة القرآنية تقديم كل من " قابيل " و " هايل " قرابين إلى الله سبحانه وتعالى، فتقبل الله قربان هايل؛ لصدقه وإخلاصه، ولم يتقبل قربان قابيل؛ لسوء نيته، وعدم تقواه، فقال قابيل - على سبيل الحسد - لأخيه هايل: " لأقتلك " فنصحه هايل وبين له أن الله يقبل صدقة المتقين وذكره بما بينهما من أخوة وعاقبة القتل،

ولكن سولت له نفسه قتل أخيه؛ فكان أول قاتل على وجه الأرض، وأول مجرم. وهنا أسقط في يده فلم يدر ماذا يفعل بسوأة أخيه فتركه في العراء معرضاً للهوام والوحوش، ولكن بعث الله غرايين فاقتتلا حتى قتل أحدهما الآخر، فحفر له حفرة فدفنه. فندم قابيل على عدم الالتهاد إلى دفن أخيه، لا على قتله. فهي قصة بدأ بالحسد وانتهت بالندم^(٧).

والشاعر لم يقف عند قصة فردية حدثت في الماضي، بل استطاع أن يجمع بين أحداث القصة القرآنية وهي قتل قابيل لأخيه هابيل، وبين واقع القمع الذي يعيشه، في وتيرة واحدة، فالبعدان: الماضي والحاضر، يتاثلان ويتداخلان في علاقة حميمة للكشف عن الواقع المتردي.

وتشعّ المفارقة من جوانب القصيدة، بدءاً من العنوان، والذي جاء محملاً بالمعاني الواردة في القصة القرآنية. والجدل يُطلق على شدة الخصومة مع القدرة عليها، غير أن هذا الجدل - جدل - تحت حد السيف. حيث توحى لفظة (تحت) بأن ثمة دونية في موقف المجادل، والذي يقف موقف الجدل تحت حد سيف مشحوذ قاطع، مما يعني عبثية موقفه وخوار سعيه.

ويعتمد الشاعر على التناص في بناء المفارقة وتصعيدها، ويؤكد ذلك أن دلالة الاقتباس في هذه القصيدة سياسية، حيث تذوب الفواصل الزمانية والمكانية بين العصور والبلدان فاستدعاء قوله تعالى: ﴿فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَ أَخِيهِ﴾ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَ أَخِي صَفْصَبِحَ مِنَ النَّادِمِينَ -^(٨).

وتحرك السرد في هذا الإطار القرآني يحقق تفاعلاً وتلاحماً من خلال حضور

النصين: القرآنيّ والشعريّ، ممّا منح القصيدة بعداً رائعاً، وأساساً بنائياً، من خلال المقابلة بين الاقتباس القرآنيّ وبين الوضع الراهن في الوطن العربيّ، فالقرآن بنائه الدرامي في قصة القتل الأولى، كان سبيل الشاعر لتعميق الصراع بينه وبين المستبد، بزمنية الماضي والحاضر، قائماً على عنصر الشخوص الثلاثة الممثلين في الماضي: قابيل وهابيل والغراب، والانزياح في الدلالة للصراع في الحاضر، من خلال التناسخ مع موقف الغراب وما له من حضور في النصّ القرآنيّ، الذي يتحدّث عن قصة قابيل وهابيل، وارتباطه بأول جريمة على وجه الأرض. وقد أضفى الشاعر على الاقتباس أبعداً معاصرة، فيسترجع ماضي القصة القرآنية في سياق الحاضر مع التحوير في دلالاتها الأصلية وإضافة دلالات معاصرة.

ويوظّف الشاعر التداخل بين الضمائر (حضوراً وغياباً)، وأبنية التقابل، نحو (ما أصعب الموت وما أسهله، ارتضينا القهر، هان علينا السيف)، ممّا يشكّل نوعاً من المفارقة المأسوية. وتوغل المفارقة في مأساويتها بحضور ضحيتها في السياق عبر توظيف الشاعر أسلوب النداء الذي يتضمن حواراً في ذاته، ويعرض صورة من صور الصراع التي تولد حركة خارجية وداخلية "يا إخوتي لا تدفنوا سواي"، متحدثاً على لسان "هابيل" بما لم يرد في القصة القرآنية، فيشير خطابه في البيت الرابع إلى تورط الجماعة وتحملها لإثم ما جرى له بذلك الصمت المطبق والسلبية الحمقاء، فيحور في مهمة الغراب الواردة في النصّ القرآني، ويجعله لا يقوم بمهمته، وهي "دفن الغراب لموتاه"، وإنما يعيد بناء الحدث، فيجعل الغرابان تأكل من جثته؛ لأن (هابيل) المعاصر أبي أن تُوارى سوائه؛ فوجوده أقوى من أن يوارى، وجريمة "قابيل" والتي يرمز بها للمستبد، أشد من أن تخفى، لتظل القضية حية متأججة. وقد أدت هذه المفارقة دوراً بارزاً في تقوية عنصر السرد، وتعميق أثره في الصراع

والتوتر الدرامي وإبراز المشاعر المختلفة للشخصية الرئيسة.

ويلاحظ اختفاء الإحساس بالبيئة المكانية ذات الإطار المحدد الملامح والصفات والأبعاد، مما يوحي بتحرر الشاعر من أسرار المكان المكتمل الملامح. فهنا لا تتم الإشارة إلى المكان إلا في لفظتي (بين - أمامكم) المشتقتين عن دلالة المكان الواضحة. ولا نعرف في حقيقة الأمر بماذا يتصف هذا (الأمام) أو ماهية الـ(بين) إذ تمر الأحداث سراعاً أمام نظر الشخصية وفي ذهنها.

وعلى النقيض من اسمه تغلب على بحر السريع صفة البطء؛ لغلبة الأسباب على الأوتاد، وكثرة الوقوف، مما وفر مساحة أكبر للجدال والتقاط الأنفاس. وترسم القافية في نهاية كل بيت فماً فاغراً مع حركة اللام المفتوحة، الموصولة بهاء ساكنة، تسمح بخروج أكبر قدر من الزفير للتنفيس عما يصطرع داخل الشخصية المجادلة من شتى المخاوف والآلام، لما ينتظرها من موت محقق.

ولا ريب أن القصيدة الخليلية، هي أقدر على استدعاء التراث والتناص مع الشعر القديم، إذ هي تنهل من نفس المعين، وتعزف على الإيقاع نفسه. فتستلهم نصوص الشعراء في تجاربهم الذاتية والموضوعية، في حين يقصر عن ذلك الشكل الحر وقصيدة النثر.

ففي قصيدة بعنوان "شعراء يبعثون في موكب التحرير" للشاعر (هاشم الرفاعي)، نجد مرايا ثلاث، في مقطوعات ثلاث، كل مقطوعة من عشرة أبيات، لثلاثة من الشعراء، هم على الترتيب: "حسان بن ثابت"، و"الخنساء"، و"الأعشى".

وتحت عنوان "حسان بن ثابت" على وزن بحر البسيط، يقول:

(عَهْدٌ بِجَلَّتْ^(٩) لَا نُؤْيِي وَلَا دِمْنٌ
 قَالُوا أَتَسْمُرُونَ بِنَا نَجِدُ فَقُلْتُ لَهُمْ
 وَمَا عَلَيَّ إِذَا مَا صَرْتُ مُتَّخِذًا
 أَلَيْسَ تَجْمَعُنَا فِي ظِلِّهَا لَغَاةٌ
 وَتَرْحَمُ الشَّمْسُ فِي الْآفَاقِ مَعْرِفَةٌ
 أَوْاصِرُ الدِّمِّ وَالْقُرْبَى تُكْتَلْنَا
 وَكَمْ يَلُوحُ لَنَا فَوْقَ السُّهَى أَمَلٌ
 مَاضٍ يَطُوفُ بِهِ التَّارِيخُ فِي آلِقِ
 وَحَاضِرٌ قَدْ سَقَتْ أَفْنَانَهُ مَهْجٌ
 وَسَوْفَ يَبْنِي الْغَدَ الْمُنْشُودَ كُلَّ فِتْنَى
 عَلَى الْأُخُوَّةِ وَالْمِيثَاقِ يُؤْتَمُنُ^(١٠)

وهي تتناص وزناً وقافية مع مرثية لـ "حسان بن ثابت": [من البسيط]

(يَا لِلرِّجَالِ لِدَمْعِ هَاجٍ بِالسِّنِّ
 إِنِّي رَأَيْتُ أَمِنَ اللهُ مُضْطَهَدًا
 عِثَانًا رَهْنًا لَدَى الْأَجْدَاثِ وَالْكَفَنِ
 مَا قَاتَلُوهُ عَلَى ذَنْبِ أَلَمِّ بِهِ
 إِلَّا الَّذِي نَطَقُوا بُوْقًا وَلَمْ يَكُنْ
 إِذَا تَذَكَّرْتُهُ فَاصْتَبَتْ بِأَرْبَعَةٍ
 عَيْنِي بِدَمْعٍ عَلَى الْخُدَّيْنِ مُحْتَبِنِ^(١١)

وتحت عنوان "الخنساء" على وزن بحر الوافر، يقول:

(فقدتُ تجلُّدي وبكيتُ دهرًا وعِشتُ أُرْدُدُ الأَنْفَاسَ حَرَى
ومثلي إنْ بكتُ بكتِ المآقي وتنثُرُ دمعَهَا في البيدِ شعْرَا
ولي فيما تجيءُ به الليالي عزاءٌ يلهمُ المكلومَ صبرَا
فكلُّ العُربِ لي أهلٌ كرامٌ وكلُّ فتىٍ أطلُعُ فيه صخرَا
وقومي منْ لهم في كلِّ آنٍ أيادٍ تُكسِبُ الأيَّامَ فخرَا
ولا يُجزون أهلَ الخيرِ شرًّا وقد يُجزون أهلَ الشرِّ خيرَا
رأيتُ سنًّا يُطلُّ منَ الدِّياجي على آفاقهم ولمحتُ فجْرَا
كأنِّي بالفتي العَرَبِيِّ يومًا وقد عرفَ الطَّرِيقَ فسارَ حُرًّا
وأدركَ كلَّ ما نضبو إليه وأحرزَ في مجالِ العزِّ نضْرَا
وأمسكَ غمْدَ منْصَلِهِ بكفٍّ ومدَّ إلى سماءِ المجدِ أُخرَى)^(١٢)

وهي تتناسل مع إحدى مرآثيها لأخيه صخر: [من الطويل]

(كَأَنَّ ابْنَ عَمْرٍو لَمْ يُصَبِّحْ لِعَارَةٍ بِخَيْلٍ وَلَمْ يُعْمَلْ نَجَائِبَ ضُمْرَا
وَلَمْ يُجْزِ إِخْوَانَ الصَّفَا وَيَكْتَسِي عَجَاجًا أَثَارَتَهُ السَّنَابِكُ أَكْدَرَا
وَلَمْ يَبِينِ فِي حَرِّ الهَوَاجِرِ مَرَّةً لِفِتْيَتِهِ ظِلًّا رِدَاءً مُحَبَّرَا
فَبَكُوا عَلَى صَخْرِ بْنِ عَمْرٍو فَإِنَّهُ يَسِيرُ إِذَا مَا الدَّهْرُ بِالنَّاسِ أَعْسَرَا
يَجُودُ وَيَجْلُو حِينَ يُطَلَّبُ خَيْرُهُ وَمُرًّا إِذَا يَبْغِي المَرَارَةَ مُمَقْرَا
فَخَنَسَاءُ تَبْكِي فِي الطَّلَامِ حَزِينَةً وَتَدْعُو أَخَاهَا لَا يُجِيبُ مُعَقْرَا)^(١٣)

ثم ينتقل بنا الشاعر إلى الوجه الأخير من مراهيه وعنوانها "الأعشى"، على وزن بحر البسيط^(١٤)، يقول:

طوى هُرَيْرَةَ رُكْبٌ دُونَهُ الْيَدُ وفي المَنَازِلِ عَشَّاقٌ مَعَامِدُ
 وَبَيْنَ أَضْلَعِهِمْ مِنْ هَجْرِهِ نَبَأٌ ومَلَأَ أَعْيُنَهُمْ دَمْعٌ وَتَسْهِدُ
 لَا تَذَكُرُوا لِي عُهْدًا لِلْهَوَى سَلَفَتْ فَالشَّيْبُ لِلْعَاشِقِ الْمَفْتُونِ تَفْنِيدُ
 أَمْجَادٌ قَوْمِي، أَمَّا ذَكَرُهُمْ فَنَدِ عَذْبٌ، وَأَمَّا تَأْخِيهِمْ فَمَحْمُودُ
 لَا تُرْفَعُ النَّارُ إِلَّا فِي مَنَازِلِهِمْ فَيَلْتَقِي حَوْلَهَا الْإِقْدَامُ وَالْجُودُ
 حَيَاتِهِمْ فِي الْوَرَى يَوْمَانٍ: يَوْمٌ نُدَى وَيَوْمٌ بِأَسٍ عَلَى الْأَعْدَاءِ مُشْهُدُ^(١٥)
 عَاشُوا عَلَى مِعْزِفِ التَّارِيخِ أَغْنِيَةً بِكُلِّ سَمْعٍ لَهَا لَحْنٌ وَتَرْدِيدُ
 هَذَا مَا تَرُّ شَعْبٍ بِالْعَلَا كَلِفِ أَجْدَادُهُ سَادَةٌ، أَبَاؤُهُ صِيدُ
 وَلَوْ فَتَى صَاحٍ فِي أَعْلَى الْحِجَازِ: أَخِي إِلَيَّ هَبَّتْ مِنَ الشَّامِ الصَّنَادِيدُ^(١٦)

وهو استدعاء لأبيات ثلاثة يمدح فيها الأعشى رجلاً: [من البسيط]

(إِنِّي وَجَدْتُ أَبَا الْخُنُسَاءِ خَيْرُهُمْ فَقَدْ صَدَقْتُ لَهُ مَدْحِي وَتَمَجِيدِي
 إِنَّ عِدَاتِكَ إِنِّي أَنَا لَأَتِيَّةٌ حَقًّا وَطَبِيبَةٌ مَا نَفْسُ مَوْعُودِ
 مَا فَوْقَ بَيْتِكَ مِنْ بَيْتٍ عَلِمْتُ بِهِ وَفِي أَرْوَمَتِهِ مَا مَنَّبَتُ الْعُودِ^(١٧))

فالشاعر لم يكتفِ بالعنوان الرئيس، بل وضع عنوانات فرعية / داخلية لمقاطع تنقسم إليها القصيدة، ووفق هذا التقسيم يكون العنوان الأساس هو الدالة الرئيسة للقصيدة، والذي يحمل في رحم ملفوظاته بذور حكاية، في حين تشكل عناوين المقاطع دلالات فرعية مساندة تشبه إلى حد ما عناوين فصول نص سردي ما.

وقد تمثل الشاعر لغة هؤلاء الشعراء الثلاثة، وأصواتهم، حتى لكأنك تنسبها إليهم عند جهل المصدر، إلا أن الشاعر قد اتخذ موقع الراوي/ الشاعر الخلفي الذي يستتر خلف شخصياته التي قدمها من خلال نصه حيث اتكأ على ظاهرة التناص، واستحضار الأصوات المصاحبة، التي تعزز صوت الراوي/ الشاعر، ليسرد من خلالها الأحداث.

وهذه الشخصيات التي يختفي الشاعر وراءها لا تعبر عن وجهة نظرها هي ولا تتحدث عن تاريخها الماضي، ولكنها تعبر عن وجهة نظر الشاعر/ الشاعر الحقيقي، والتاريخ المعاصر للأحداث. غير أن الشاعر قد اتخذ موقع الراوي/ الشاعر الخلفي الذي يستتر خلف شخصياته التي قدمها من خلال نصه، متكئاً على ظاهرة التناص، واستحضار الأصوات المصاحبة، مما يعزز من صوت الراوي/ الشاعر، ليسرد من خلالها الأحداث.

وهذه الشخصيات التي يختفي الشاعر وراءها لا تعبر عن وجهة نظرها هي ولا تتحدث عن تاريخها الماضي، ولكنها تعبر عن وجهة نظر الشاعر/ الشاعر الحقيقي، والتاريخ المعاصر للأحداث، فينبئ عنوان القصيدة عن ثلاثة شعراء: رجلين وامرأة، يستدعيهم بأصواتهم، والتي تحمل مجمل ما أثر عنهم وغلب على شعرهم، وتمثل هذا الثالث^(١٨) في استدعاء أصوات الشعراء بهذا الترتيب المقصود، والذي يمكن تمثيله بمثلث التحرير، حيث يعود التحرير حسب رؤية الشاعر إلى:

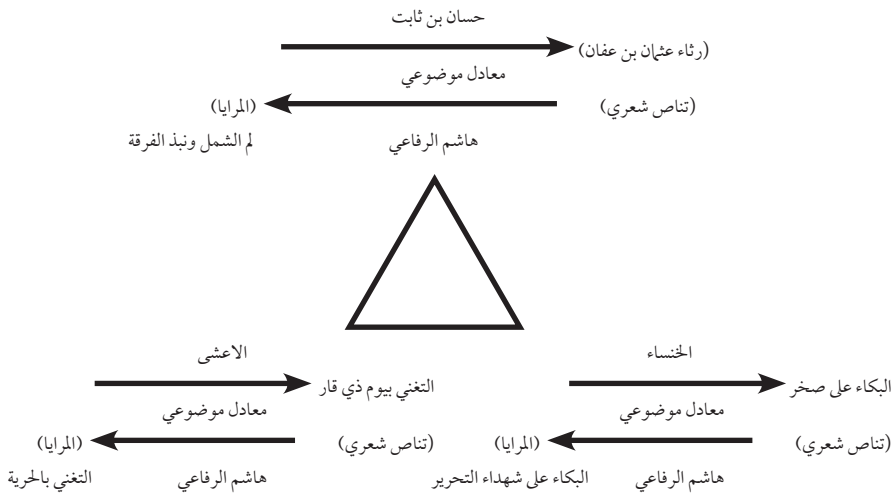
- شاعر يدعو إلى جمع الكلمة وتوحيد الصفوف والمواجهة، وهو الشاعر "حسان بن ثابت".

- شاعرة تبكي ضحايا شهداء التحرير، وهي "الخنساء"، بما اشتهرت به - دون أن

ينازعها أحد فيه - من كثرة البكاء، فقد وقفت جل شعرها على رثاء أخيها صخر، من ناحية، ومن ناحية أخرى ما تمثله هذه الشخصية في عمقها التاريخي، بمظاهر التصبر والاحتمال، حين دفعت بأبنائها إلى المعركة، محتسبة ذلك في ميزان أعمالها.

- شاعر يتغنى بالانتصار ويغني للحرية، وهو "الأعشى"، بما اشتهر به من تخليده ليوم "ذي قار"، وهو من أيام العرب الخالدة.

ويمثل هذا الموكب ثالوثاً، يمكن تمثيله بمثلث متساوي الساقين، ويطلق عليه مثلث ثالوث التحرير. يجتمع فيه ثالوث أسلوبية يتضمن التناص الشعري مع نصوص الشعراء الأقدمين، ومعاديلها الموضوعية لدى الشاعر المعاصر "هاشم الرفاعي"، من خلال مرايا الشعراء الثلاثة الذين استدعاهم باسمهم العلم عنواناً على كل نص على حده، وبمنطوق شعرهم في تلك النصوص.



وتمثل الخطاطة السابقة موكب التحرير؛ حيث يأتي في قمة هذا المثلث صوت الشاعر "حسان بن ثابت" بما قال به من رثاء.

ويأتي في قاعدة المثلث صوتان متقابلان نوعاً وصنيعاً، على اليمين "الخنساء" بصوتها الحزين وبكائياتها التي اشتهرت بها، يستدعيها الشاعر ليكي من خلالها شهداء معركة التحرير، الذين دفعوا أرواحهم ثمناً للحرية والتحرير. وفي المقابل يأتي على الجانب الآخر "الأعشى" بقيثارته، يغني للتحرير، كما غنى لانتصارات قومه من قبل.

وآثر الشاعر أن يضم هذا الموكب الشعراء الثلاثة، لينسج من مجمل نتاجهم الشعري سردية التحرير. فالتناص هنا ليس مع قصيدة بعينها أو بيت أو شطر بيت، وإنما تحاور مع تجارب شعراء ثلاثة، يمثلون شعرهم مشاهد ثلاثة للتحرير. ولذا عنون كل مقطع باسم شاعر؛ ليحيل المقطع إلى شعره وما اشتهر عنه. ولتقادم الزمن بين عصر الشاعر والعصر الذي عاشوا فيه، فإنه ابتعثهم، وأصل البعث الإرسال، إلى وجه من الوجوه^(١٩)، في مهمة، واحداً كان أو جماعة^(٢٠)، في عمل معين مؤقت^(٢١).

وبذلك تحققت في العنوان جميع عناصر السرد والتي هيئت المتلقي للولوج إلى عالم النص من خلال شخصيات ثلاث، يؤدون رسائل متميزة، يضمهم زمان ومكان محددان، بموكب التحرير، والذي ضم كوكبة الشعراء الثلاثة في مسيرهم. كما أضيفت لفظة "موكب" إلى لفظة "التحرير"^(٢٢)؛ لبيان أثر هذا الموكب في إزالة الخداع^(٢٣) الذي مورس عليهم زمنًا. بما يعني أن موكب التحرير الذي يقوده الشعراء الثلاثة المبتعثون من الرفات بأصوات شعرهم إنما يسردون قصة التحرير ويشيدون بها حققه الأبطال وضحى في سبيله الشهداء.

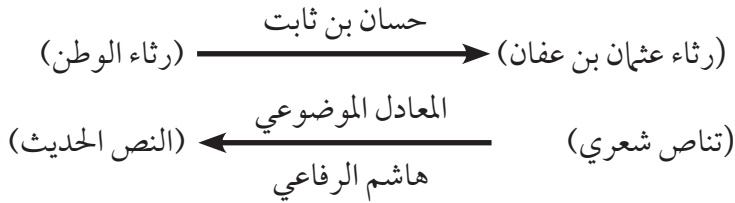
وفي النص الأول، تبدو هيمنة الطابع الجاهلي على لغة الأبيات، حيث ينقلنا الاستهلال إلى ذلك العصر، ملتصقاً خطأ الشاعر "حسان بن ثابت"، ونهجه. فستدعي لفظة في البيت الأول، بيت "حسان بن ثابت": [من الطويل]

(لله دُرٌّ عَصَابَةٌ نَادَمَتْهُمْ
يَوْمًا بِجَلِّقٍ فِي الزَّمَانِ الْأَوَّلِ)^(٢٤)

كما يتوافق مع النص المتناسع معه في نبذ البكاء على الدمن، ونبذ الفرقة، ومن ثمَّ يدعو إلى وحدة الكلمة وحفز الهمم.

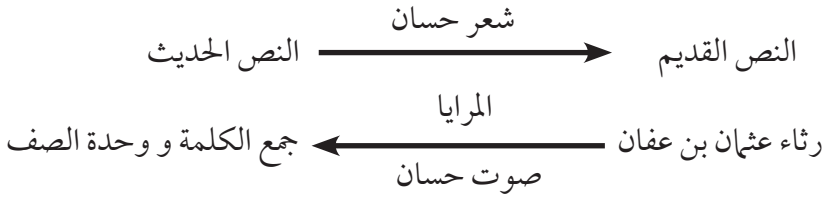
فثمة علاقة بين النص الأول للشاعر والنص المتناسع معه، وبينها وبين مجمل نتاج الشاعر "حسان بن ثابت". فيعجب من يجري دمعهم على آثار الديار، ويتوافق هاشم الرفاعي مع الشاعر "حسان بن ثابت"، في رفض البكاء على الدمن، ويدعو إلى الوحدة وتوحيد الكلمة بين الشعوب العربية، والتي تجمعها جميعاً لغة واحدة وهم مشترك. وهو في دعوته تلك ينهل من معين حسان بن ثابت في سائر شعره.

وهنا يكون الرثاء معادلاً موضوعياً للوطن "مصر" جرى عليها نظير ما جرى عليه. ويكون استدعاء صوته للكشف عن مواطن الفتنة والتصدي لها.



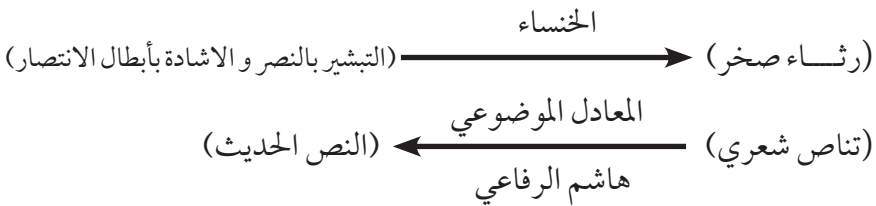
فالذي قصد إليه "هاشم الرفاعي" من استدعاء الشاعر "حسان بن ثابت"، من خلال اسمه العلم، ومن خلال ارتباط النص المعاصر بالرثاء عن طريق التضمين، محوياً المرثية إلى معادل موضوعي هو رثاء الوطن.

ومن خلال صوت الشاعر "حسان بن ثابت"، في النص المعاصر ليكون مرآة للشاعر المعاصر، ويكون شعره رمزاً لنبذ الفرقة وجمع الكلمة. جاعلاً منها طليعة موكب التحرير، والذي بدأ برثاء الوطن والدعوة لوحدة الصف.



وفي النص الثاني، يستدعي الشاعر "الخنساء" علماً على قصيدة له تحمل اسمها، ويوثق الاستهلال في الأبيات الثلاثة الأولى، دلالة الرمز المتجسد في شخصية "الخنساء" وبكائها على أخيها، والذي ميز شعرها وطبعه^(٢٥).

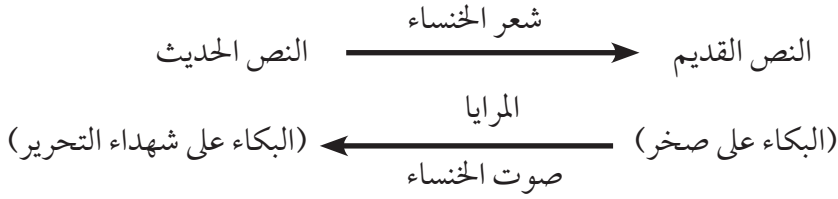
ويأتي البيت الرابع ليعرج الشاعر من خلاله إلى الهدف من وراء هذا الاستدعاء، وهو استيحاء "الخنساء" ببكائها وتوجيهها لشهداء التحرير، فكل فتى منهم هو "صخر". جاعلاً من بكائياتها على أخيها "صخر" معادلاً موضوعياً للبكاء على شهداء التحرير.



وفي اختياره صوت "الخنساء" دون غيرها من الشعراء؛ لكثرة رثائها من ناحية، ولأحقية شهداء التحرير في البكاء عليهم من ناحية أخرى، لما قدموه من أرواح ذكية في سبيل الحرية والتحرير. كما يكشف النص المتناص صفات "صخر" أخي

"الخنساء"، والتي يخلعها "هاشم الرفاعي" على شهداء التحرير.

ولم يكتفِ الشاعر بالتنصص الشعري، وإنما لجأ إلى تقنية المرايا، جاعلاً من الخنساء مرآة له؛ ليشيد من خلال صوتها بأبطال التحرير، وليبشر بالنصر والحرية.



ويمثّل الصوت الثالث والأخير "الأعشى"، ليحتل اسمه عنوان المقطوعة الثالثة من النص، ونقف على بُعد آخر للرؤية السردية، حيث يتناص البيت الأول مع مطلع قصيدة الأعشى: [من البسيط]

(وَدَّعْ هُرَيْرَةَ إِنَّ الرِّكْبَ مُرْتَجِلٌ وَهَلْ تُطِيقُ وَدَاعًا أَيَّهَا الرَّجُلُ) (٢٦)

فالأعشى يبدأ قصيدته بهذا التجريد، فيجرد من نفسه آخر يطلب منه وداع "هريرة". فالركب قد تهبأ للرحيل، ثم يعاود خطاب نفسه وقد أدرك ضعفه: "وهل تطيق وداعاً أيها الرجل؟". لينقلنا هذا الحوار إلى تمثّل الحدث وكأنه أمام أعيننا.

ولما بان عجزه وضعفه، قال في قصيدة أخرى يحاور فيها نفسه: [من الطويل]

(هُرَيْرَةَ وَدَّعَهَا وَإِنْ لَامَ لَائِمٌ غَدَاةَ غَدٍ أَمْ أَنْتَ لِلْبَيْنِ وَاجِمٌ) (٢٧)

يبدو في استهلاله السابق شيء من الضيق والغضب، فعاد يخاطب نفسه، إذ لم تستجب للأمر. وهو خطاب ينمّ بشوقه، ويبين شديداً خوفه من فراقها. ولكن الأمر

قد حسم في النهاية، فنراه في قصيدة أخرى يقول: [من البسيط]

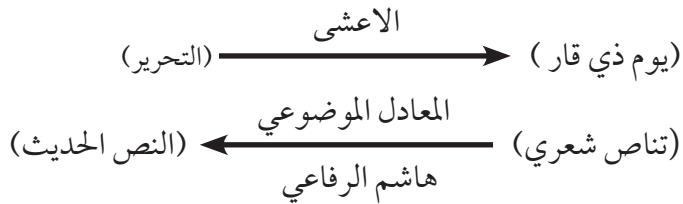
(على هُرَيْرَةَ إِذْ قَامَتْ تُودِّعُنَا وَقَدْ أَتَى مِنْ إِطَارِ دُومَتِهَا شَرَفٌ) (٢٨)

وفيه يشير إلى أنها قامت تشير إليهم مودعة، وقد حال من دونها ما أحدق بالحي من تلال. إنه الفراق لمربع العشق ولموطن الأحبة، والرحيل إلى حيث الشرف والمجد والنصر.

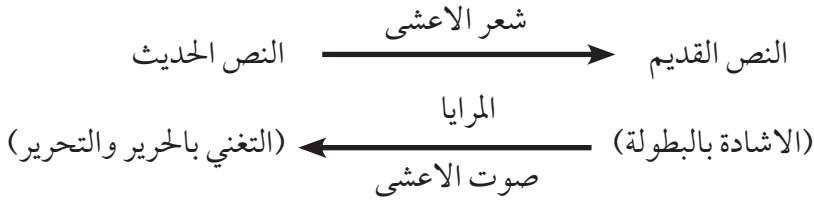
إن ذلك الصراع النفسي الذي دار في خلد "الأعشى" مشكلاً لحظة من لحظات المعاناة والألم، تفاقم معها الحدث وبلغ ذروته، ثم هوى بقدميه إلى نهايته والتي وُسمت بالفراق.

ويتناول "هاشم الرفاعي"، ذات الحدث، الذي حكاه "الأعشى"، ولكنه لم يغفل عن الهوة الزمنية بينهما، فيستدعيه بوصفه حدثاً قد تم وانتهى، وأن هزيمة قد طواها الركب. ثم يتحدث عن أمجاد قومه وانتصارهم على الفرس في يوم "ذي قار"؛ بتأخيهم المحمود. ثم يعرج على خلال العرب المحمودة كالإقدام والوجود ونجدة الملهوف.

والذي دعا الشاعر لاستدعائه "الأعشى"؛ أنه يمثل صوتاً شادياً بانتصار العرب على الفرس في معركة "ذي قار"، بما يمثله هذا النصر من عيد عند العرب أعاد إليهم العزة، وجعلهم يتفاخرون به زمناً. ومن ثمَّ عادَل بين يوم "ذي قار" و"التحرير"، الذي حققه المصريون وسجله شعراً "هاشم الرفاعي".



ثم عرّج الشاعر على تقنية المرايا؛ ليمثل صوت الأعشى، منشداً من خلاله
أنشودة الحرية، والتي أضحت واقعاً.



إن المرايا لا تمنح رؤيتها دفعة واحدة، وإنما تضيء كل شخصية جانباً من موكب
التحرير الذي عناه الشاعر.

ويلاحظ أن الهدف الذي يجمع بين تلك النصوص الثلاثة هو الدعوة إلى التآلف
ووحدة الصف والكلمة لتحقيق الهدف المنشود وهو الحرية. ينجتم به كل مقطوعة
على حده.

نجد هذا الهدف عند حسان في قوله:

(ماضٍ يطوفُ به التاريخُ في ألقٍ
وحاضرٍ قد سقتُ أفنانهُ مهججٌ
وسوفَ يبني الغدَ المنشودَ كلُّ فتى
ضاحٍ، ويسجدُ إجلالاً له الزَّمنُ
بيعتٌ وليس لها إلا العُلا ثمنُ
على الأخوةِ والميثاقِ يؤتمنُ)^(٢٩)

ونجده عند الخنساء في قولها:

(كأني بالفتى العَرَبِيَّ يَوْمًا
وأدرُكُ كلَّ ما نضبو إليه
وأمسكُ غمداً منضله بكفِّ
وقد عرفَ الطَّرِيقَ فسارَ حُرًّا
وأحرزَ في مجالِ العزِّ نصرًا
ومدَّ إلى سماءِ المجدِ أخرى)^(٣٠)

ويتآزران مع "الأعشى" في قوله:
 (حياتهم في الوري يومان: يومٌ نُدَى
 عاشوا على مغزفِ التاريخِ أغزِيَّةً
 هذي مآثرُ شعبٍ بالعُلا كلفِ
 ولو فتى صحاح في أعلى الحجازِ: أخي
 ويومٌ بأسٍ على الأعداءِ مشهودٌ^(٣١)
 بكلِّ سمعٍ لها لحنٌ وترديدٌ
 أجدادُهُ سادةٌ، أباءُهُ صيِّدٌ
 إليَّ هبَّتْ من السَّامِ الصَّناديدُ)^(٣٢)

جامعاً بين المجد الماضي للجدود والميثاق الحاضر للأحفاد، على نحو سواء. ومن ثم يتبين أن الشعراء الثلاثة يمثلون وجوهاً ثلاثة أو أصواتاً ثلاثة لـ "هاشم الرفاعي"، فثمة علاقة بين النص القديم والنص الحديث. وقد أبرز الرمز عمق النص الشعري لتضمنه أكثر من معادل موضوعي، في حين جاء العنوان الرئيس في النص ليكون دليلاً على وحدة القصيدة فهو لا يأتي إلا إذا كان النص متلاحم الأجزاء.

فالشاعر كان يتحاور تارة مع النص القديم، جاعلاً منه عالماً لإنجاز تجربته النصية، وتارة مع الشعراء أنفسهم، محيلاً على مجمل النتاج الشعري لكل واحد من الشعراء الثلاثة. فاتحاً المجال للولوج إلى عالمهم الشعري من خلال تلك الإحالات الشعرية. والتي تكشف عن الرموز والأقنعة وماهية الشخصيات المتحاوره ومن ثم يتولد نص جديد من جدلية تفاعلية مع النصوص التي يتعالق معها والتي لا تفصح عن رمزيتها إلا مجتمعة، فكل شخصية منها تمثل مفتاحاً للولوج إلى عالم النص. وتارة يترك القصيدة بأجزائها الثلاثة، تعيد ترتيب الحكاية وتتولى بنفسها سرد الأحداث. فثمة وفرة في الرموز التي تعامل معها الشاعر في قصيدته تعامللاً أفضى إلى التمكين للسرد في بناء قصيدته وتشكيلها؛ لأن عديداً من تلك الرموز شخصيات دينية أو أدبية حفظت بسيرها في إطار صيغ سردية متنوعة من حكايات وقصص وغيرها، تم استدعاؤها من طريق الإحالة إليها.

وقد نسج الشاعر قصيدته ذات المقطوعات الثلاث على بحرین مختلفین، جاء النص الأول والثالث من بحر البسيط، وهو بحر مركب، فيغلب على النص الأول الحنين، ويطغى على النص الثالث الفخر. وجاء النص الثاني من بحر مفرد وهو الوافر، لملاءمة حال البكاء والتي كانت الطابع الغالب على الخنساء.

وهذا التباين في الوزن الشعري قابله تباين آخر في القوافي؛ فيأتي الروي في النص الأول نوناً مضمومة، وفي النص الثاني أتى راءً مفتوحة متبوعة بألف إطلاق، وفي النص الثالث جاء دالاً مضمومة. ولا يخفي ما في النون والدال من صفة الجهر مع فخامة حركة الضمة، إذ يدعو فيهما إلى جمع الكلمة، وهو غرض شريف، ناسبه أشرف الحركات. بينما جاءت النص الثاني حاكياً حالة النوح والبكاء، والذي لا ينفك ملازماً للخنساء، تجتره كلما رأت ثكلى، فتتداعى عليها الأحزان، وتجيش بها نفسها، فأتي بألف الإطلاق، تنفيساً عما يصطرع داخل الذات من أنات وآهات.

وبذلك كان لتنوع النغم أثر في إدارة حوار بين البحور والقوافي يعرض للقصة السردية بأحداثها وشخصها في زمانين ومكانين متباينين بأصوات مختلفة.

ويأتي التناص مع الأحداث التاريخية في قصيدة "إلى أين" على وزن بحر

المتقارب^(٣٣)، للشاعر (عبد الله البردوني)، والتي تتحاور مع إشارات التاريخ، في قوله:

(وأنت ترى منذ أمس غداً وتلمس بالكف ما لا يُحَالُ

وتلهت خلف الذي ما ابتدا وراء الذي جاوز الاكتمال

تُنقَّبُ عن طيفِ عادٍ تَشْمُ صدى كلِّ مئذنةٍ عن (بلال)

وتروي عن الرملِ مسرى (قصير)^(٣٤) وما جدعهُ الأنفَ (ما للجبال)

تُنقِّي المناسِبَ والنَّاسِبِينَ فتلقى الحقيقةَ كالانتحال)^(٣٥)

أتى العنوان ظرف مكان للاستفهام^(٣٦)، يرمي إلى الغاية من المسير، في رحلة يجوب فيها عبر الزمان والمكان. حيث تنهض القصيدة على ثنائيات قائمة على التداخل بين الماضي والحاضر (أمس - غداً)، و(عاد - بلال)، وثنائية (الحسي - الظني)، و(الحقيقة - الانتحال)؛ مما يمهد للمتلقي الولوج إلى عالم النص، الذي يتكئ فيه الشاعر علي مفردتين لهما قدرة هائلة على استحضار الخطاب الغائب وزرعه في نسيج الخطاب الحاضر، ويشير البيت الرابع إلى قصة المستشار "قصير" الذي جدع أنفه قصد التنكر والذي حملَّ الجمالَ بالمقاتلين في شكل بضائع.

ويمتصّ خطاب "البردوني" الخطاب الذي يروى عن "الزباء"^(٣٧) ملكة تدمر، التي أرسل إليها عدوها "عمرو" جاسوساً يخبرها بأنه سوف يأتيها مسترضياً ومحملاً بالهدايا، فلما بدت قافلة "عمرو" في الأفق البعيد كثيرة الجمال، بطيئة الحركة، ارتابت "الزباء" في أمر هذه المصالحة، وتساءلت مستنكرةً:

(ما للجمال مشيها وئيداً؟
أجنلاً يحملن أم حديداً؟!

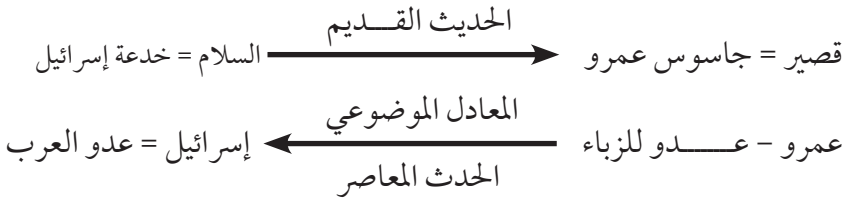
أم صر فأنًا باردًا شديدًا)

فرر لها الجاسوس تتاقل الجمال بكثرة الهدايا، وارتفاع قيمتها، وحين وصلت القافلة تيقنت "الزباء" من صحة نبوءتها، إذ خرجت من داخل الصناديق مجموعة ضخمة من الجنود المسلحين. وعندئذ أجابها "عمرو" قائلاً: "بل الرجال قبضاً قعوداً". فأبت الزباء مهانة الهزيمة، وقتلت نفسها بمص السم من خاتمها. وهي تقول: "بيدي لا بيد عمرو"^(٣٨).

فقد بث الاستدعاء في النص القديم روحاً معاصرة جعلته يعبر عن ذات الحدث القديم ولكن في صورته المعاصرة. فالشاعر في حوار مع النص القديم أعاد إنتاجه

برؤية مغايرة قامت على توظيف الخطاب الشعري القديم في خدمة الخطاب الحاضر، من خلال عملية إسقاط للظروف التي أحاطت بالعرب، محرِّكاً أحداث الحاضر في إطار الماضي بحيث تداخل الخطابان، فلا ندري أيهما هو الخطاب الحاضر وأيها هو الخطاب الغائب.

فقد تجاوز الاستدعاء في هذه القصيدة حدود القلب إلى استدعاء المضمون نفسه، الذي هو بمنزلة مرجع يعود إليه الشاعر لتوضيح ما يجري في الحاضر، ممَّا يجعل الحدث القديم معادلاً موضوعياً للحدث المعاصر؛ فالشاعر يتحدث عن العلاقة بين العرب وإسرائيل، والتي تقوم على زعم السلام، في حين لا تحمل إسرائيل في جعبتها إلا الغدر والخيانة، وعليه يكون الاستدعاء قد قام على المشابهة، وكأنه قراءة للواقع من صفحات التاريخ، الذي لا يني يكرر نفسه.



فمن خلال الخطاطة السابقة، تتضح الرموز ومعادلاتها في التناص التاريخي والتي أتى بها الشاعر لقراءة الواقع، استناداً إلى أن التاريخ لا يني يكرر نفسه، ويعيد سرد أحداثه، ولكن باختلاف الشخصيات المتفاعلة، وتبدل المكان وتغير الزمان. فالقصيدة عبور من الماضي إلى الحاضر، ومنها إلى المستقبل، من خلال إعادة استحضر وبناء العلاقة بالذات.

ويلاحظ تدافع الشاعر وراء نغم بجر المتقارب حتى إذا بلغ منه الجهد، توقف كي يلتقط أنفاسه، فيحكى روي اللام المقيدة نهاية المسير حيث الوقوف بعد رحلة

خاضها بين طيات الزمان، وعبر شتى الأمكنة، ليعلن نهاية المطاف والاستراحة بعد السرى والغداة.

وتستلهم قصيدة "وصار التاريخ درسًا" على وزن بحر البسيط^(٣٩)، للشاعر (أحمد محمد صديق) اعترافات "أبي عبد الله الصغير"^(٤٠) آخر ملوك غرناطة، والذي حارب أباه وعمه، وحالف النصارى ضدهما. غير مبالٍ بدين ولا رحم ولا مصير أمة. ولكنه في النهاية ذاق وبال أمره؛ حين طرده حلفاؤه فخرج مذموماً مدحوراً، ووقف يبكي على غرناطة أسفاً. ويُجري الشاعر اعترافاته على لسانه مستلهماً منها أبلغ عبرة. يقول:

مستسليماً للأسى .. أجتراً أوهامي
ذكرى الرحيل .. وطيفُ المحنة الدامي
والحزن يُضرم نارِي أي إضرام
أهفو ويرمقني بالدمع الهامي
عجز .. وأن حُسامي غير صمصام
تباً لسيف به قطعنت أرحامي
يداي من إحسنِ شتى وآثام
إلّا لتدمير أمجادِي وإسلامي
حاربت قومي على جهلٍ وأعمامي
ولا أبالي بمن داسته أقدامي
بغضاً .. وتسود كالغربان أيامي^(٤١)

(طويت صدري على همي وآلامي
ويلاه مما أعاني .. مزقت كبدي
أرثي لأندلس .. أبكي لها أبداً
يهفو جوادي إلى تلك الربوع .. كما
كانما رابه مني السكوت على
هل خانني السيف؟ لا بل خنت عهده
ندمت عمًا جنت نفسي وما اجترحت
أسلمت قودي لأعدائي فما انتهضوا
حالفت ضد أبي أهل الصليب وقد
وكنت عبداً لأطماع تسخرني
حتى غدوت .. ووجه الأرض بلفظني

يتجه الاستدعاء إلى مناطق تاريخية بعينها، وبخاصة مناطق التاريخ الإسلامي والعربي، في لحظة من أشد لحظات التاريخ ظلمة وقسوة وهي سقوط غرناطة. بدأت القصيدة على شكل سرد ذاتي يتلقاه المتلقي عبر ذات الشاعر/ الشاعر، يستعيد من خلال استنطاق "أبي عبد الله الصغير" نفسه مستدعيًا مشهد تسليمه

مفاتيح مدينة غرناطة إلى "فرناندو"^(٤٢)، في الثاني من ربيع الأول سنة سبع وتسعين وثمانمائة للهجرة، الموافق كانون الثاني (يناير) سنة اثنين وتسعين وأربعمائة وألف للميلاد. وفي وقت الصباح تم تسليم المدينة، فما أن تقدّم النصارى الأسباب القشتاليون من تل الرحي صاعدين نحو الحمراء حتى تقدم أبو عبد الله الصغير وهو يلبس أثواب الهزيمة وعلى وجهه العار والشنار وقال للقائد القشتالي بصوت مسموع "هيا يا سيدي في هذه الساعة الطيبة وتسلم القصور - قصوري باسم الملكين العظيمين اللذين أراد لهما الله القادر أن يستوليا عليها، لفضائلها وزلات المسلمين"^(٤٣).

وحين بلغ الباب الذي سيغادر منه المدينة إلى الأبد ضج الحراس بالبكاء^(٤٤) وتحرك الركب نحو منطقة البشرات وفي شعب من الشعاب المطلة على غرناطة وقف أبو عبد الله الصغير مودعا لمدينته وملكه، فاجهش بالبكاء على هاتيك الربوع العزيزة، فصاحت به أمه عائشة الحرة^(٤٥):

(أَبُكِ مِثْلَ النِّسَاءِ مُلْكًا مُضَاعًا لَمْ تُحَافِظْ عَلَيْهِ مِثْلَ الرِّجَالِ)^(٤٦)

وقد طوّقت هذه الكلمة مأساة غرناطة وحوث بين شطريها وأبلاً من العبر والأمثلة والحكم، حتى أمست بمثابة التوقيع الختامي لسقوط غرناطة. وقد استطاع الشاعر التماهي مع شخصية "أبي عبد الله" آخر ملوك غرناطة، مسجلاً للحدث التاريخي كما ورد في كتب التاريخ.

وأول ما نقف عليه من عتبات النص العنوان، وهو يختزل النص كله في إشارات وتلميحات تلقي بظلالها على النص الشعري، وتفشي في براعة ما يحكيه السرد. فالعنوان كمفتاح للنص يحمل بعداً تاريخياً محملاً بالعبارة ملمحاً إلى الضياع معاً. فثمة درس من دروس تاريخنا، يؤكد العنوان على تعلمه لاستخلاص العبر منه، حيث تحمل كلمة "درسا" إيجاءً بماضٍ مجيد تولى ولم يبق منه إلا العبارة والعبارة، تعضده

دلالة الفعل " صار "، والذي يفيد الانتقال من حال إلى أخرى؛ ولذا جاءت بعد (واو) العطف؛ لتشير إلى معطوف عليه غائب، يفارق المعطوف المذكور في العنوان.

وتتداعى الذكريات على لسان الشخصية من خلال بنية الاسترجاع، والتي تتمحور حول تجربة الذات، في استبطانه لمأساته، والتي يجترها من خلال بنية الفعل الماضي. وتبلغ الحسرة مداها حين تمر أمام مخيلته مشاهد زوال ملكه الذي كان في يده، وأضاعه حين مال إلى حلفائه من النصارى. يقول:

كانت منائر للعالم وما فتئت	مذخورة .. كالشذا في جوف أكمام
من ذا الذي سوف يحييها ويبعثها	للناس من بين أنقاض وأكوام
يا طالما حسرتي سوف تصحبنى	وقد رماني بسهم الفرقة الرامي
كنا ملوكًا وكان الخلف ديدننا	وأرضنا ذات أوزاع وأقسام
حتى أتانا من الجبار قارعة	وزال ما كان من عزٍّ وإنعام
تلك الطوائف ما أغنت شراذمها	في دحر ظلم .. ولا في كبت إجرام
وصار تاريخنا درسًا لمعتبر	يُرويه في الدهر أقوامٌ لأقوام ^(٤٧)

إن الاستباق التمهيدي الذي يجتره الشاعر في البيت الثالث من خلال التسوييف للدلالة على الآتي، لم ينته إلى حدث رئيس جاء في نهاية السرد، وإنما بقي مفتوحًا على المستقبل، مع ما يحمل في طياته من لوعة وحسرة. لذا فهو يدرك واقعه بعد زوال ملكه، وأمسى لا يملك من أمره شيئًا، وهو فاقد لملكه، ومن ثم فهو فاقد للآتي.

ونتبين من الأبيات السابقة أن المتحدث يخاطب نفسه، ويصف محنة خروجه من بلده، ويقتصر الخطاب على صوت واحد لا يتغير، والمكان ثابت، وهو غرناطة، غير

أن زمن الحديث يراوح بين الماضي والمستقبل يتحرك إلى الوراء في استرجاع يحمل الحسرة ويشرب نحو المستقبل في استشراف يحمل تساؤلات تبحث عن أجوبة، وتذيل استشرافه بدرس يبقى على طول الزمان عبرة.

ويتردّد العنوان بنصه في صدر البيت الأخير؛ ممّا يحمل المفارقة والتورية الساخرة التي تعيد إلى الأسماع جرس العنوان ووقعه وإيجاه؛ فالدرس لا بدّ من تكراره ومعاودة درسه، لنعيه ونعتبر به.

ومن خلال عناصر السرد تتشكّل ملامح الشخصية/ القناع، والتي تتجاذبها حالة من العنف وحالة من الضعف، فمن جانب العنف كانت شدة اللوعة والتحسر والمرارة، التي تقطر من بين جنبات النص. ومن جانب اللين كان الخور والضعف الذي تلبس الشخصية/ القناع، فهو يقف بين مُلك تليد أضعاه، وحسرة وجد غصتها في حلقه. فناسب الحالة المركبة بحرًا مركبًا يجمع بين النقيضين: العنف واللين^(٤٨). إلا أن الغلبة كانت للين الذي ناسبته حركة الروي، والذي جاء ممثلًا للحالة النفسية أكمل تمثيل؛ فالميم المكسورة ما تكاد تنفرج معها الشفتان، حتى تنحدر بعد ألف المد لتعاود حال الانغلاق مرة أخرى، فيما يشبه عض الشفة السفلى ندماً، يحكيه مجيء الضرب مقطوعاً، ليخيم السكون على المشهد الشعري برمته.

خلاصة ونتائج

نوجز أهم نتائج البحث فيما يلي:

١. غامر الشاعر المعاصر مع التناص الديني والأدبي والتاريخي، متحاوراً مع النص المتناص، شخصيات وأحداث وإشارات تاريخية، ومتفاعلاً مع إيماءاته ودلالاته.
٢. تمثل العودة إلى التراث ترسيخاً للأصالة، والتي تلتحم بالمعاصرة في إعادة اكتشاف علاقات جديدة، مشكلاً من تداخل النصوص والأصوات داخل النص الواحد حركة سردية تمثلت في إعادة قراءة التراث في ضوء المعطيات المعاصرة.
٣. قام التناص بإضفاء النزعة الدرامية في القصيدة المعاصرة، إذ جاءت النصوص الشعرية، عاكسة لأشكال الصراع والتناقضات والانفعالات، راسمة المواقف المتضادة والمتألفة.

هوامش البحث:

- (١) لسان العرب، لسان العرب، ابن منظور، ط٣، دار صادر، بيروت، ١٤١٤هـ، مادة نصّ.
- (٢) معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عبد الحميد عمرو وآخرون، ط١، عالم الكتب، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م، مادة نصّ.
- (٣) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م، ص٢١٥.
- (٤) يستدعي الحديث عن التناسخ الحديث عن التضمين والاقْتِباس، و(التَّضْمِين) أن يأخذ الشاعر أو الناثر آية أو حديثاً أو حكمة أو مثلاً أو شطراً أو بيتاً من شعر غيره بلفظه ومعناه. (المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص٥٤٤)، وهذا التعريف أصلح للتناسخ منه إلى التضمين، والذي يحصره البعض في "أن يضمن الشاعر شعره بيتاً من شعر الغير مع التصريح بذلك إن لم يكن البيت معروفاً للبلغاء". (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، وكامل المهندس، مرجع سابق، ص١٠٨) بينما ينحصر الاقتباس في أن يضمن الكلام، نثراً كان أو نظماً، شيئاً من القرآن أو الحديث، مع التمايز بين النصوص، وإمكانية التغيير في النص المقتبس، أو أخذه حرفياً. (ينظر: التعريفات، علي بن محمد بن علي الزين الشريف الجرجاني، تح مجموعة من العلماء، ط١، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م، ص٣٣. ومعجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، وكامل المهندس، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤م، ص٥٦. ومعجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، مرجع سابق، ص١٧٢. والمعجم الأدبي، جبور عبد النور، ط٢، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ١٩٨٤م، ص٣٠).
- (٥) تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناسخ)، د. محمد مفتاح، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٢م، ص١٢١.
- (٦) الأعمال الشعرية الكاملة، أحمد شلبي، ط١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٣م، ج٢، ص٢٥، وما بعدها.
- (٧) ينظر: البداية والنهاية، ابن كثير، تح: علي شيري، ط١، دار إحياء التراث العربي، ١٤٠٨هـ، ١٩٨٨م، ص١٠٣-١٠٥. وتفسير مقاتل بن سليمان، أبو الحسن مقاتل بن سليمان بن بشير الأزدي البلخي، تح: عبد الله محمود شحاته، ط١، دار إحياء التراث، بيروت، ١٤٢٣هـ، ص٤٦٩، وما بعدها.
- (٨) المائدة، آية: ٣١.
- (٩) جَلَّقَ: بكسرتين وتشديد اللام وقاف كذا ضبطه الأزهري والجوهري، وهي لفظة أعجمية، ومن عربها قال: هو من جَلَّقَ رأسه إذا حلَّقه: وهو اسم لكورة الغوطة كلها، وقيل بل هي دمشق

- نفسها، وقيل جلق موضع بقرية من قرى دمشق. (معجم البلدان، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي، ط ٢، دار صادر، بيروت، ١٩٩٥م، ج ٢، ص ١٥٤).
- ١٠) ديوان هاشم الرفاعي، المجموعة الكاملة، جمع وتحقيق محمد حسن بريغش، ط ٢، مكتبة المنار، الأردن، الزرقاء، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م، ص ٢٥٨، وما بعدها.
- ١١) ديوان حسان بن ثابت، مرجع سابق، ص ٢٤٥.
- ١٢) ديوان هاشم الرفاعي المجموعة الكاملة، مصدر سابق، ص ٢٥٩.
- ١٣) ديوان الخنساء، شرح حمدو طماس، ط ٢، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م، ص ٩٥.
- ١٤) الضرب مقطوع.
- ١٥) إشارة إلى يوم ذي قار.
- ١٦) ديوان هاشم الرفاعي المجموعة الكاملة، مصدر سابق، ص ٢٥٩، وما بعدها.
- ١٧) ديوان الأعشى الكبير، مرجع سابق، ص ٢٧١.
- ١٨) الثالث: ما رُكِّب من ثلاثة. (معجم اللغة العربية المعاصرة، مرجع سابق، ج ١، ص ٣٢٣).
- ١٩) لسان العرب، مرجع سابق، ج ٢، ص ١١٦، وما بعدها.
- ٢٠) معجم اللغة العربية المعاصرة، مرجع سابق، ج ١، ص ٢٢٣.
- ٢١) المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص ٦٢.
- ٢٢) التحرير للرقبة: اعتاقها. (تاج العروس، مرجع سابق، ج ١٠، ص ٥٨٨). وتحرر: صار حرًا.
- تكملة المعاجم العربية، مرجع سابق، ج ٣، ص ١٠٣).
- ٢٣) معجم اللغة العربية المعاصرة، مرجع سابق، ج ١، ص ٤٦٨.
- ٢٤) ديوان حسان بن ثابت، شرحه وكتبه هوامشه وقدم له: عبداً مهناً، ط ١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤٠٦هـ، ١٩٨٦م، ص ١٨٤.
- ٢٥) وقفت الخنساء شعرها للثناء خاصة. وعدها ابن سلام في طبقة أصحاب المراثي وجعلها تلو متمم ابن نويرة، أول أربعة شعراء في هذه الطبقة. ينظر: طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام بن عبيد الله الجهمي، تح: محمود محمد شاكر، (د.ط)، دار المدني، جدة، (د.ت)، ج ١، ص ٢٣٠.
- ٢٦) ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، شرح وتعليق د. محمد حسين، (د.ط)، مكتبة الآداب بالجمايز، المطبعة النموذجية، (د.ت)، ص ٥٥.
- ٢٧) المصدر نفسه، ص ٣٠٩.
- ٢٨) المصدر نفسه، ص ٣٠٩.

- (٢٩) ديوان هاشم الرفاعي المجموعة الكاملة، مصدر سابق، ص ٢٥٨، وما بعدها.
- (٣٠) المصدر نفسه، ص ٢٥٩.
- (٣١) إشارة إلى يوم ذي قار.
- (٣٢) ديوان هاشم الرفاعي المجموعة الكاملة، مصدر سابق، ص ٢٥٩، وما بعدها.
- (٣٣) الضرب مقصور.
- (٣٤) قصير بن سعد بن عمرو اللخمي: أحد رجال القصة المشهورة، في انتقام " عمرو بن عدي " من " الزباء " في الجاهلية. الأعلام، خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس، الزركلي الدمشقي، ط ١٥، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢م، ج ٥، ص ١٩٩.
- (٣٥) ديوان عبد الله البردوني (الأعمال الشعرية)، ط ١، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، اليمن، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م، ج ٢، ص ١٣٩٩، وما بعدها.
- (٣٦) معجم اللغة العربية المعاصرة، مرجع سابق، ج ١، ص ١٤٥.
- (٣٧) زنوبية (الزباء): بنت عمرو بن الطرب بن حسان: (ت: ٢٨٥)، ملكة تدمر. وليت تدمر بعد وفاة زوجها. وبسطت رُقعة مملكتها، انظر: (الأعلام للزركلي، مرجع سابق، ج ٣، ص ٤١).
- (٣٨) راجع الأعلام للزركلي، مرجع سابق، ج ٣، ص ٤١، ومجمع الأمثال، أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، (د.ط)، دار المعرفة، بيروت، لبنان، (د.ت)، ج ١، ص ٢٤٣-٢٤٧.
- (٣٩) الضرب مقطوع.
- (٤٠) هو أبو "عبد الله محمد الثاني عشر" هو "محمد بن علي بن سعد بن علي بن يوسف المستغني بالله" ولد عام ١٤٦٠م، وهو آخر ملوك الأندلس المسلمين الملقب بالغالب بالله استسلم "لفريديناند وإيزابيلا" في الثاني من يناير ١٤٩٢م، وقام بالهجوم على الأسبان لكنه هزم شر هزيمة ووقع في الأسر لمدة عامين وخرج بعد توقيعه على اتفاق سري مع ملك اسبانيا فريديناند وزوجته ايزابيلا. وغادر أبو عبد الله الصغير من الأندلس إلى فاس وعاش هناك حياة لم يعرف أحد عنها شيئاً حتى توفي عام ١٥٢٧م متها بالعار والخيانة والتفريط. (الأعلام للزركلي، مرجع سابق، ج ٧، ص ٦٩).
- (٤١) ديوان شعراء مجلة الوعي الإسلامي، (روائع شعرية نشرت في المجلة ما بين عامي ١٣٨٥ - ١٤٣١هـ)، ط ١، الوعي الإسلامي، الإصدار الثلاثون، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، الكويت، ١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م، ص ٥٨٨، وما بعدها.
- (٤٢) "فرناندو" ولد في أراغون في ١ مارس ١٤٥٢م، وهو ابن للملك خوان الثاني ملك أراغون

والملكة خوانا إنريكس متزوج من إيزابيلا أخت هنري الرابع ملك قشتالة، وقد أصبح ملكاً مشتركاً على قشتالة بعد أن ورثت إيزابيلا المملكة من أخيها المتوفي وعندما ورث فرناندو أباه أصبح ملكاً على أراغون في عام ١٤٧٩م توحدت المملكتان أراغون وقشتالة وجميع المقاطعات التابعة لهما بمسمى جديد إسبانيا، وأول ملكة حملت اللقبين هي ابنتها جوانا الأولى ولكن ابنها كارلوس الأول هو أول من لقب بملك إسبانيا وتوفي ٢٣ يناير ١٥١٦م. (الأعلام للزركلي، مرجع سابق، ج٤، ص ٢٥٧).

(٤٣) الموسوعة العامة لتاريخ المغرب والأندلس، نجيب زيب، ط١، دار الأمير، ١٤١٥هـ ١٩٩٥م، ج٣، ص ١٢٤.

(٤٤) المرجع نفسه، ج٣، ص ١٢٥.

(٤٥) "عائشة الحرة" ولدت عام ١٤٩٣م، كانت زوجة "محمد الحادي عشر"، وأبو الحسن ووالدة "محمد الثاني عشر"، اشتهرت عائشة لدى المسلمين بفاطمة الحرة تكريماً لها، وتحتل مكانة بارزة في حوادث سقوط غرناطة، وإنقاذ عرش غرناطة من مؤامرات الثريا الرومية، وعملت على تثبيت أقدام الغرناطين أمام المسيحيين توفيت ١٥٧٢. (الأعلام للزركلي، مرجع سابق، ج٤، ص ٦٨).

(٤٦) خلاصة تاريخ الأندلس إلى سقوط غرناطة، شكيب أرسلان، ط١، مطابع التبصير، الرباط، ١٩٣٥م، ص ٣٤١. والبيت من البحر الحفيف.

(٤٧) ديوان شعراء مجلة الوعي الإسلامي، مصدر سابق، ص ٥٨٩.

(٤٨) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، ط٢، دار الآثار الإسلامية، وزارة الإعلام، الكويت، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م، ج١، ص ٥٠٨.

- قائمة المصادر والمراجع:
- * شلبي، أحمد الأعمال. ٢٠١٣م. الشعرية الكاملة. ١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ج ٢.
- * بن قيس، ميمون. (د.ت). ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق: د. محمد حسين، (د.ط)، مكتبة الآداب بالجمايز، المطبعة النموذجية.
- * ١٤٢٥هـ. ديوان الخنساء: شرح: حمدو طماس. دار المعرفة، بيروت، لبنان. ٢.
- * ١٤٠٦هـ، ١٩٨٦م. ديوان حسان بن ثابت: شرحه وكتب هوامشه وقدم له: عبداً مهناً. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. ١.
- * ١٤٣٣هـ-٢٠١٢م. ديوان شعراء مجلة الوعي الإسلامي، (روائع شعرية نشرت في المجلة ما بين عامي ١٣٨٥-١٤٣١هـ). الوعي الإسلامي، الإصدار الثلاثون، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت. ١.
- * ١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م. ديوان عبد الله البردوني (الأعمال الشعرية). الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، اليمن. ١.
- * ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م. ديوان هاشم الرفاعي، المجموعة الكاملة، جمع وتحقيق محمد حسن بريغش. مكتبة المنار، الأردن، الزرقاء. ٢.
- المراجع:
- * ابن كثير. ١٤٠٨هـ، ١٩٨٨م. البداية والنهاية: تحقيق: علي شيري. دار إحياء التراث العربي، ط ١.
- * الطبري، أبو جعفر. محمد بن جرير بن يزيد ابن كثير بن غالب الأملي. ١٣٨٧هـ. تاريخ الطبري. دار التراث، بيروت. ط ٢.
- * مفتاح، د. محمد. ١٩٩٢م. تحليل الخطاب الشعري. (استراتيجية التناص). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء. ط ٣.
- * أرسلان، شكيب. ١٩٣٥م. خلاصة تاريخ الأندلس إلى سقوط غرناطة. مطابع التبصير. الرباط، ط ١.
- * الجمحي، محمد بن سلام بن عبيد الله. (د.ت). طبقات فحول الشعراء: تح: محمود محمد شاكر، دار المدني. جدة. (د.ط).
- * ابن كثير. ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م. قصص الأنبياء: تح: مصطفى عبد الواحد. مطبعة دار التأليف. القاهرة. ط ١.
- * الطيب، عبد الله. ١٤٠٩هـ-١٩٨٩م. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. دار الآثار الإسلامية، وزارة الإعلام، الكويت، ط ٢.
- * زيب، نجيب. ١٤١٥هـ ١٩٩٥م. الموسوعة العامة لتاريخ المغرب والأندلس. دار الأمير. ط ١.
- * الجرجاني، علي بن محمد بن علي الزين الشريف. ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م. التعريفات: تح: مجموعة من العلماء. دار الكتب العلمية بيروت، لبنان. ط ١.
- * النيسابوري، أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني. (د.ت). مجمع الأمثال: تح: محمد محيي الدين عبد الحميد. دار المعرفة. بيروت، لبنان. (د.ط).

- المعاجم:
- *عمر، أحمد مختار عبد الحميد. ١٤٢٩هـ -
*الزركلي الدمشقي، خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس. ٢٠٠٢م. الأعلام. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان. ط١٥.
*الحسيني، محمد بن محمد بن عبد الرزاق. *الزبيدي، مرتضى أبو الفيض. (د.ت). تاج العروس من جواهر القاموس. دار الهداية. ط١.
*ابن منظور. ١٤١٤هـ. لسان العرب. دار صادر، بيروت، مادة نص. ط٣.
*الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي. ١٩٩٥م. معجم البلدان، دار صادر، بيروت. ط٢.
- *عمر، أحمد مختار عبد الحميد. ١٤٢٩هـ -
*الزركلي الدمشقي، خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس. ٢٠٠٢م. الأعلام. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان. ط١٥.
*الحسيني، محمد بن محمد بن عبد الرزاق. *الزبيدي، مرتضى أبو الفيض. (د.ت). تاج العروس من جواهر القاموس. دار الهداية. ط١.
*ابن منظور. ١٤١٤هـ. لسان العرب. دار صادر، بيروت، مادة نص. ط٣.
*الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي. ١٩٩٥م. معجم البلدان، دار صادر، بيروت. ط٢.
- *عمر، أحمد مختار عبد الحميد. ١٤٢٩هـ -
*الزركلي الدمشقي، خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس. ٢٠٠٢م. الأعلام. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان. ط١٥.
*الحسيني، محمد بن محمد بن عبد الرزاق. *الزبيدي، مرتضى أبو الفيض. (د.ت). تاج العروس من جواهر القاموس. دار الهداية. ط١.
*ابن منظور. ١٤١٤هـ. لسان العرب. دار صادر، بيروت، مادة نص. ط٣.
*الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي. ١٩٩٥م. معجم البلدان، دار صادر، بيروت. ط٢.
- *عمر، أحمد مختار عبد الحميد. ١٤٢٩هـ -
*الزركلي الدمشقي، خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس. ٢٠٠٢م. الأعلام. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان. ط١٥.
*الحسيني، محمد بن محمد بن عبد الرزاق. *الزبيدي، مرتضى أبو الفيض. (د.ت). تاج العروس من جواهر القاموس. دار الهداية. ط١.
*ابن منظور. ١٤١٤هـ. لسان العرب. دار صادر، بيروت، مادة نص. ط٣.
*الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي. ١٩٩٥م. معجم البلدان، دار صادر، بيروت. ط٢.