مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (38) العدد (2)2016
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (38) No. (2) 2016

أساليب التناص الشعري عند ممدوح عدوان

الدكتور محمد معلا حسن*
محمد ابراهيم علي**

(تاريخ الإيداع 12 / 10 / 2015. قبل للنشر في 16 / 3 / 2016)

□ ملخّص □

يحاول هذا البحث تحديد أساليب التناص (intertextuality) الشعري عند ممدوح عدوان، منطلقاً من قراءة أوليّة في مصطلح التناص، ودوره في رفد العملية الإبداعية بمعطيات تراثية ترقى بالنص الحديث إلى مستوى تفاعلي مع نصوص أخرى، ويتبدّى هذا التفاعل وفق ثنائية الاتصال والانفصال القائمة على محاكاة النصوص الشعرية القديمة حيناً، وتجاوزها أو نفيها حيناً آخر .

ويتجلّى التناص الشعري عند ممدوح عدوان بأساليب ثلاثة، وهي : التضمين الذي يحافظ فيه عدوان على البنية اللفظية للشعر القديم نسبياً، والإحالة (reference) عبر كلمة أو جملة وردت في الشعر القديم، والإيحاء الذي يعتمد الخفاء (obscurity) في التناص مع الشعر القديم .

وسيقارب البحث جماليات هذه الأساليب وتفرعاتها، متوخياً الوصول إلى نتائج تبيّن أثر التناص الشعري في انفتاح النص الشعري الحديث على التراث الشعري القديم، وتوظيفه في سياق رؤيوي معاصر .

الكلمات المفتاحية : التناص، التراث الشعري، ممدوح عدوان .

* أستاذ – قسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة طرطوس – طرطوس – سورية .
** طالب دراسات عليا (دكتوراه) – قسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة تشرين – اللاذقية – سورية .

مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (38) العدد (2)2016
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (38) No. (2) 2016

Mamdouh Odwan's Styles of poetic intertextuality

Dr. Muhammad Moulla Hasan*
Muhammad Ebrahim Ali**

(Received 12 / 10 / 2015. Accepted 16 / 3 / 2016)

□ ABSTRACT □

This research aims to identify Mamdouh Odwan's Styles of poetic intertextuality , depending on a first reading of concept of " intertextuality" and its role in providing the process of creativity with traditional expressions that lead the modern text to a level of interacting with other texts. This interaction, furthermore, is denoted via the duality of connection and disconnection sometimes based on copying and following ancient poetic texts and neglecting or even negating them other times.

The poetic intertextuality in Odwan's is crystallized in three styles : connotation by which the poet retains the morphological structure of old poems, relatively ; reference through a word or a sentence of old poem and finally allusion that depends on symbolism in achieving intertextuality with old poetry.

This paper will approach the aesthetics of those styles and their sub-divisions in order to reach results that show the effect of poetic intertextuality on making the modern poem open to ancient poetic heritage as well as employing it in a modern visionary context.

Key words : intertextuality , Poetic heritage , Mamdouh Odwan

*Professor, Department of Arabic, Faculty of Arts and Humanities, Tartous University, Tartous , Syria .
**Postgraduate student , Department of Arabic , Faculty of Arts and Humanities , Tishreen University , Lattakia , Syria .

مقدمة:

شكّل الشعر العربي القديم مرجعية تراثية نهل منها الشعراء العرب في العصر الحديث بطرق مختلفة، ففي أواخر القرن التاسع عشر ظهرت حركة إحياء وبعث تمثلت بعودة فئة من الشعراء إلى أساليب الشعر العربي القديم في عصور ازدهاره، لتقلّد روائعه وتعارضها، جاعلة من هذه العودة نقطة بدء صالحة للسير في طريق الإحياء ويُعد محمود سامي البارودي أحد الشعراء الذين خلّفوا نماذج شعرية تحاكي نماذج الشعراء الكبار، ثم تطورت حركية الإحياء باتجاه التجديد في إطار القديم، فعرف الشعر العربي طائفة من الشعراء عمدت إلى التعبير عن قضايا العصر بأسلوب يجمع، على اختلاف في الدرجة والموهبة، بين التقليد في شكل القصيدة، والمعاصرة في أغراضها، ويعد أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وخير الدين الزركلي ومعروف الرصافي، وغيرهم كثيرون من ممثلي هذه الحركة الشعرية.

وفي أواسط القرن الماضي طوّر الشعراء الروّاد في سياق حركة الحداثة أساليب العودة إلى الشعر العربي القديم بوصفه أحد أدوات الإبداع الإنساني المندرجة في إطار التراث الأدبي، ولم تكن هذه العودة بهدف الاستعاضة عن الحاضر بالماضي، بل كانت تهدف إلى تحويل الجوانب التراثية المتألقة بطبيعتها إلى أطر فنية تتيح للشاعر أن يتعمّق في الحاضر، وأن يجذّر رؤاه الشعرية للواقع والحياة والوجود فيما يحتضن تراثه، فأخذ من هذا التراث الشعري ما يتواءم مع حالته الشعورية، وما يناسب واقعه وهمومه، ليحاوره، متفقاً مع مضامينه العابرة للزمن حيناً، إذ وجد في تجارب الماضي مؤشراً على مكابدات عصره، فاستحضرها، وأنطقها، واتخذها وسيلة لإدانة هذا العصر وتناقضاته، ونافياً مضامينه حيناً آخر على سبيل خلق خلخلة في البنى الشعرية الثابتة، ورفدها بتلوينات رؤيوية تمسح نمطيتها الساكنة، فكان التناص مع التراث الشعري العربي، بأشكاله المختلفة، وسيلة لتخصيب النص الشعري الحديث.

و قد اختار البحث دراسة تجليات التناص الشعري في شعر ممدوح عدوان، إذ يعوّل عدوان كثيراً على توظيف التراث الشعري في نصوصه، ويشغل استلهام هذا التراث مساحة كبيرة في تجربته الشعرية، و هي تجربة طويلة تمتد لأربعة عقود حافلة بالتجليات التراثية المتنوعة، وهو، بعد، شاعر متمرد وإشكالي، حداثي الرؤية، غزير الإنتاج، متنوع المصادر، غني التجربة، وهذا ما حفّزني على استشراف أساليب التناص التراثي الشعري في شعره.

أهمية البحث و أهدافه

يحتاج الخطاب النقدي العربي إلى أن يعيد النظر في ذاته بين كل تغير تاريخي وآخر أولاً، ويتوقف ليسائل بناه واتجاهاته وميوله وعناصره والمؤثرات التي تدخلت في تكوينه ثانياً. و بناءً على ذلك ينهض هذا البحث بمقاربة العلاقة بين التراث الشعري والشعر الحديث، محاولاً رفد الدراسات النقدية الحديثة بمعطيات جديدة تمتح رؤاها من طبيعة العلاقة المتجددة بين التراث الشعري بوصفه مخزوناً فكرياً ومعرفياً وثقافياً لا ينضب، والشعر الحديث بوصفه تعبيراً فنياً صادقاً عن موقف من الحاضر، ورؤيا إلى المستقبل.

و رغم من كثرة الدراسات التي تناولت هذه العلاقة، إلا أن البحث سيحاول تشكيل رؤية نقدية خاصة انطلاقاً من عاملين اثنين، هما:

1- تعدّد الزوايا التي نُظر من خلالها إلى العلاقة بين الشاعر الحديث والتراث الشعري، وقد أفرز هذا التعدد تنوعاً أغنى المكتبة العربية بالدراسات التي تناولت التراث الشعري في الشعر العربي الحديث، وسيحاول البحث إضافة لبنة جديدة إلى هذا البناء انطلاقاً من إيمانه بأن هذه الجدلية القائمة بين التراث والشعر لا يمكن أن تستنفدها الدراسات

مهما كثرت، فهي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحركة التاريخ والمجتمع والبيئة الشعرية التي تتباين وفق معطيات تفرزها السيرورة المستمرة لحركة الشعر العربي الحديث.

2- إن خصوصية التجربة الشعرية لكل شاعر، وتميزه عن سواه بجملة من الخصائص التي تخضع لمعايير نفسية واجتماعية وفنية متعددة، تجعل من هذا البحث مسوغاً على مستوى الجدة، فالبحث قد اختار شاعراً قصرت الدراسات الأكاديمية الجادة عن دراسته، لا سيما أنه من الجيل التالي لجيل الرواد، وهو ممدوح عدوان، وبما أن الشاعر مرآة عصره التي تعكس التحولات الحضارية النابضة في المجتمع؛ سيحاول البحث مقاربة حقبة الثلث الأخير من القرن العشرين، وهي حقبة مظلومة نقدياً إذا ما قورنت بما سبقها، إذ تركزت معظم الدراسات الحديثة على تناول تجربة جيل الرواد التي تمظهرت في منتصف القرن الماضي.

منهجية البحث:

سيعتمد البحث على المنهج التحليلي في تناوله لنصوص ممدوح عدوان الشعرية ، إذ يتيح هذا المنهج إمكانية مقاربة النصوص وفق خطوات متسلسلة، تبدأ بإدراك النص الشعري بوصفه خطوة أولى لمعرفة المضمون المباشر والأولي في النص، ثم تحليل هذا النص وتركيبه وفق رؤية نقدية تعيد إنتاج النص بعد الكشف عن دلالاته الكامنة.

التناص – قراءة في المصطلح

ظهر مصطلح التناص في الخطاب النقدي الغربي على يد جوليا كريستيفا في بحوثها التي كتبتها بين عامي (1966 – 1967 م)، متأثرةً بأعمال باختين حول (الحوارية)، إذ لم يستخدم باختين مصطلح التناص صراحة، وإنما استخدم مصطلح الحوارية للدلالة على علاقة التداخل بين النصوص، واستناداً إلى مصطلح حوارية النصوص فإن باختين يرى أن جميع النصوص وليدة نصوص أخرى، وإن أي عمل أدبي لا بد أن يتوفر على علاقة حوارية مع غيره من النصوص[1]، وهذا ما سمّته كريستيفا بالتناص، وهو ما يعني عندها تداخلاً نصياً قائماً على التفاعل بين نص سابق وآخر لاحق[2]، فكل نص يتشكل من مجموعة من الاستشهادات والاقتباسات، وكل نص هو امتصاص وتحويل لنص أو نصوص أخرى[3]. ثم تتابعت الدراسات التي تخص هذا المصطلح، وتشعّبت الرؤى النقدية حوله، فعلى مستوى النقد الغربي تبرز دراسات ريفاتير وتودوروف وجينيت وبارت وغيرهم، وعلى مستوى النقد العربي الحديث تبرز دراسات عبد الله الغذامي ومحمد مفتاح ومحمد بنيس وغيرهم[4].

وعلى الرغم من عدم وجود مصطلح التناص في التراث النقدي العربي، إلا أن ثمة مصطلحات تقاربه على مستوى التنظير والتطبيق، فانتقال المعنى أواللفظ، أوكليهما، من نص إلى آخر، شائع في الأدب العربي القديم، لاسيما على مستوى الإبداع الشعري، وفي ذلك يقول ابن فارس: " الشعراء أمراء الكلام... يُقدّمون ويؤخّرون، ويومئون

---

[1] انظر: تودورف، تزفيتان، ميخائيل باختين – المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1996 م، ص 124 – 125.

[2] للتوسع، انظر: كريستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 2، 1997م، ص 21 – 22.

[3] انظر: الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 4، 1998 م، ص 15.

[4] استعرض الدكتور أحمد طعمة جلبي آراء هؤلاء النقاد وسواهم في كتابه (التناص بين النظرية والتطبيق – شعر البياتي نموذجاً)، للتوسع انظر: جلبي، د.أحمد طعمة، التناص بين النظرية والتطبيق – شعر البياتي نموذجاً، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2007 م، ص 19 – 73.

ويشيرون، ويختلسون ويعيرون ويستعيرون "[1]. ويأخذ هذا الانتقال أشكالاً مختلفة، بعضها محمود في عرف النقد العربي القديم. وقد تناول النقاد العرب القدامى هذه الظاهرة، مفرقين بين عدة مصطلحات تخصها، ولعل قضية السرقات الشعرية من أكثر القضايا التي تمَّ تداولها في النقد العربي القديم ضمن هذه الظاهرة[2].

أساليب التناص الشعري عند ممدوح عدوان

يعد ممدوح عدوان من شعراء الحداثة الذين حاوروا النص الشعري العربي القديم في متونهم الشعرية، إذ ارتاد عدوان آفاق الشعر القديم مستحضراً أشكاله وألفاظه ومعانيه، فنسج على منواله في بعض الأحيان، معتمداً نظام الشطرين في رصد حالات معاصرة، دون أن يسيطر هذا النظام على البنية الشكلية للقصيدة بالكامل، فهو يُدرج بضعة أبيات منظومة في سياق قصيدة التفعيلة التي يتخذها إطاراً عاماً لرؤيته الشعرية [3]، أما استحضار الألفاظ والمعاني فهو استحضار تفاعلي، اعتمد فيه الشاعر على رسوخ بعض الأبيات الشعرية القديمة في الذاكرة الأدبية، ثم وظفّها في سياقات مختلفة بأساليب ثلاثة: التضمين والإحالة والإيحاء، وسيحاول البحث معاينة هذه الأساليب وتفرعاتها في شعر عدوان.

1- التناص التضميني

تدخل بعض الأبيات الشعرية القديمة في نسيج قصائد عدوان بشكل مقصود من الشاعر، فهو يُضمّنها في نصوصه كما وردت عن أسلافه، لتكون شاهدة على حالة راهنة، أو رافدة لرؤية عصرية، فيغدو التراث مندمجاً في روح العصر، ومندغماً في جماليات التعبير ضمن القصيدة الحديثة، ويتراوح تضمين عدوان للشعر العربي القديم بين أشكال متعددة: فهو يحافظ على بنية البيت القديم اللفظية نسبياً، وغالباً ما يعمد إلى استبدال بعض الألفاظ، أو حذفها، أو الزيادة عليها، أو تغيير ترتيبها الموروث، أو قد يستخدم بضعة أبيات قديمة عتبة دلالية تسبق القصيدة، وتؤسس لمناخها الشعوري.

ففي قصيدة (مهرجان دموي للفقراء) يتحدث الشاعر عن ثنائية (الغني والفقير) في إطار (الحرب)، ليقرر أن الفقراء هم وقود الحرب، فيما يُحجم الأغنياء عنها، يقول:

كان يدري أن هذي الأرض
مهما وجدت من يملك الأطيان فيها
من يبيع الترب منها
لا تلاقي غيرَهُ في الساح إذ يقوى على الأرض الصراع
" تعيّره في السلم يا ابن زبيبةٍ
وعند اصطدام الخيل يا ابن الأكارم "[4]

---

[1] ابن فارس، أبو الحسن أحمد بن زكريا، الصاحبي في فقه اللغة ومسائلها، تحقيق: عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت، ط 1، 1993 م، ص 267.

[2] للتوسع في قضية السرقات وسواها من القضايا التي تقارب مصطلح التناص في النقد العربي القديم، انظر: أبو شهاب، رامي، مصطلح السرقات الأدبية والتناص – بحث في أولية التنظير، مجلة علامات، النادي الثقافي الأدبي بجدة، المجلد 16، الجزء 64، فبراير 2008 م، ص 227 – 251.

[3] انظر على سبيل المثال: عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة، دار المدى، دمشق، 2005 م، م 2، مقاطع من قصيدة (مصياف) ص 323 و325 و335، ومقطع (البيادر) من قصيدته الطويلة (قيرون.. مكان في الذاكرة) ص 352، ومقطع (موال) من قصيدته الطويلة (رعويات) ص 524.

[4] عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة، م 1 ، ص 262.

تستدعي لحظةُ الحرب الراهنة ضمن سياق القصيدة لحظةً شبيهةً بها في التراث الشعري العربي، وهذا التشابه بين الماضي والحاضر يدفع الشاعر إلى تضمين بيت شعري لعنترة بن شداد ، مُسقطاً إياه على واقع يعايشه، ويختلف بيت عنترة الوارد في ديوانه نسبياً عن تضمين عدوان له على مستوى اللفظ، لكن المعنى واحد والتضمين جلي، إذ يقول عنترة:

يُنادونَني في السِلمِ يا اِبنَ زَبيبَةٍ وَعِندَ صِدامِ الخَيلِ يا اِبنَ الأَطايِبِ[1]

فعنترة الفارس منبوذ في أوقات السلم، يرعى الأغنام، ويُعيّر بأمه السوداء، وعند احتدام المعارك ينسى المعيّرون أصله ولونه، ليغدو– على سبيل التحريض – ابن الأكارم، وكذا فقير هذا العصر، لا يذكره أولو الأمر إلا في الملمات والحروب، وبذا يُعبّر الملفوظ القديم بدلالته الأصيلة عن الحاضر، فيستعيره الشاعر، فاصلاً إياه عن متن القصيدة بعلامة تنصيص لا تعزله بقدر ما تؤسس لقراءة استمرارية تنهض على أساس المقارنة بين زمنين متباعدين، دون أن يفضي هذا التباعد الزمني إلى تغيير النظرة الإنسانية للفقير، أما تغيير الضمير من المتكلم في البيت القديم (ينادونني) إلى المخاطب في النص الحديث (تُعيّره) فهو يندرج في سياق تعميم الحالة، والخروج بها من فردانية التعبير إلى شمولية الرؤية، وهكذا يؤدي التراث في النص الحديث وظيفة اتصالية تستعين بذاكرة الشعر للبرهان على استمرار القيم التي تحكم الناس، لا سيما في أوقات الحروب.

وفي قصيدة (مرثية الصديق اللدود) التي يوجهها الشاعر (إلى غالب هلسا)، يفتتح الشاعر نصه الشعري بأبيات قديمة لمتمم بن نويرة في رثاء أخيه مالك [2]، ذاكراً ذلك صراحةً، والأبيات كما أوردها عدوان هي:

لقد لامني عند القبور على البكا رفيقي لتذرافِ الدموع السوافكِ
يقول: أتبكي كل قبرٍ رأيتـــــه لقبرٍ ثوى بين اللّوى فالدكادك
فقلتُ له:إن الأسى يبعثُ الأسى فدعني... فهذا كلُّه قبر مالكِ[3]

تشكّل الأبيات السابقة مهاداً نفسياً يستلب القارئ قبل الدخول في متن القصيدة الحديثة، فاستحضارها المقصود من التراث الشعري يؤسس لحالة شعرية مستمرة يستعيرها الشاعر الحديث من سابقه، مستخدماً الفعل المضارع (يقول) بدلاً من الفعل الماضي (فقال) لتأكيد هذه الاستمرارية، وبذا يكوّن هذا الاستحضار عتبة دلالية شعورية تنضح بالحزن الناجم عن الفقد، كما يعبّر عن المشترَك الشعوري بين الشاعرين، القديم والحديث، ليصبح الدخول إلى عوالم النص الحديث مشفوعاً بحضور الذاكرة الشعرية النابضة بقصيدة متمم، وما يرافقها من لوعة الفراق وألم الذكريات.

وفي قصيدة (وتمرّ المدينة برقاً) تسيطر تداعيات الهزيمة على النص الشعري لعدوان، فهو يرصد، موضوعياً، واقع مدينته المهزومة، وانعكاس ذلك على ذاته الشعرية، ليقول في أحد المقاطع:

مَرَّ بي الدهر يوماً فيوماً
ولوّح لي بهزائمه العاريه
ثم مرّت مدينتنا
بغتةً وأنا في الطريق إلى البيت، يُتعبُني الدربُ

---

[1] **ابن شداد، عنترة، شرح ديوان عنترة بن شداد، عني بتصحيحه: أمين سعيد، المطبعة العربية بمصر، ص 24.**

[2] **انظر القصيدة وشرحها في: المرزوقي، أبوعلي أحمد بن محمد بن الحسن، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، علّق عليه وكتب حواشيه: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2003 م، ص 565 – 566.**

[3] **عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة ، م 2 ، ص 287.**

تأتي إليَّ وتسندني
بغتةً وأنا في ظلام اغترابي
تطلُّ وتلقي عليَّ السلامْ
وزائرتي كأنّ بها حياءً فليس تزور إلا في الظلامِ
فرشت لها الهزائم والمنافي فعافتها وباتت في عظامي[1]

يستدعي الشاعر في هذا المقطع بيتين للمتنبي في وصف معاناته مع مرض الحمّى، وقد كتب المتنبي هذه القصيدة أثناء وجوده في مصر، وفيها من البوح الوجداني ما يكشف عن حالته في غربته التي توسّم فيها الخير فعادت عليه بالوبال، وما المرض الجسدي (الحمّى) في القصيدة إلا انعكاس حسّي لمرض النفس وهي تبحث عن ذاتها، وهذا ما كابده عدوان في عصر الهزائم، سوى أنّ غربته داخلية، ومرضه مقيم على مر الدهر، وبذا كانت وحدة التجربة بين الشاعرين سبباً في استدعاء هذين البيتين من التراث الشعري القديم، لكن عدوان يعمد إلى استبدال شطر من البيتين الأصليين للدلالة على خصوصية التجربة، فالمتنبي يقول:

وزائرتي كأنّ بها حياءً فليس تزور إلا في الظلامِ
بذلتُ لها المطارف والحشايا فعافتها وباتت في عظامي [2]

أما عدوان فهو يقول: (فرشت لها الهزائم والمنافي) بدلاً من (بذلت لها المطارف والحشايا)، لتبدو معاناة شاعرنا المعاصر أكثر عمقاً من معاناة سابقه، فهو لا يملك في زمنه سوى الهزائم والمنافي، والصيغة التكثيرية للكلمتين تزيدهما غوراً في وجدان الشاعر الطافح بالأسى والحزن، وبذا ينزع الملفوظ الحديث منزعاً أشد وقعاً في نفس القارئ الذي يستحضر أبيات المتنبي في سياق قراءته، مسقطاً إياها على حالة معاصرة تفوق نظيرتها التراثية في الألم الناجم عن مرض الهزيمة والانكسار.

وفي قصيدة (مصياف)، يتّبع الشاعر أسلوباً آخر في تعامله مع التراث الشعري، فهو يزيد على بيت قديم كلمات جديدة، دون أن يحذف منه شيئاً، فيقول:

يا ضيفنا لو زرتنا في هدأة
لوجدتنا نحن الضيوفَ الطارئين
وأنت ربّ المنزل المضياف[3]

فيما يقول الشاعر القديم:

يا ضيفنا لو زرتنا لوجدتنا نحن الضيوف وأنت رب المنزل [4]

---

[1] عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة، م 1 ، 298 – 299.

[2] المتنبي، أحمد بن الحسين، شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2005 م، ص 411.

[3] عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة، م 2 ، ص 327.

[4] ورد هذا البيت في كتاب (المستطرف في كل فن مستظرف) للأبشيهي، دون ذكر قائله، وقد أورده مؤلف الكتاب في معرض حديثه عن كرم الضيافة، محيلاً قول دعبل الخزاعي عليه، إذ يقول دعبل:

اللّهُ يَعلَمُ أَنَّني ما سَرَّنـــــــي شَيءٌ كَطارِقَةِ الضُيوفِ النُزَّلِ
ما زِلتُ بِالتَرحيبِ حَتّى خِلتُني ضَيفاً لَهُ وَالضَيفَ رَبَّ المَنزِلِ

انظر: الأبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد، المستطرف في كل فن مستظرف، طبعة جديدة منقحة بإشراف المكتب العالمي للبحوث، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1993 م، المجلد الأول، ص 266 – 267.

يحتمل سياق القصيدة إحالة (الضيف) على (الموت)، والدلائل على ذلك كثيرة في النص، منها قول عدوان: (وكل زيارة للبيت / نخرج في الوداع جنازة)، وبذا يُخرج الشاعر البيت القديم من معناه الدال على كرم الضيافة، إلى معنى جديد يصوّر فيه الشاعر حال الناس في هذه الدنيا الفانية، فهم زوّار عابرون (نحن الضيوف الطارئين)، والموت باقٍ فيها (أنت رب المنزل)، وقد أسهم هذا الخروج الدلالي على التراث الشعري القديم في تشكيل صورة جديدة على مستوى المعنى، دون تغيير الألفاظ، فالشاعر بذلك يُعيد قراءة التراث بمنظور معاصر يرصد حالة الموت التي تعم البلاد، وللموت تجليات متعددة في القصيدة لا تقف عند حدود موت الجسد، أما الزيادة اللفظية التي تمثلت بالكلمات (في هدأة، الطارئين، المضياف) فقد أسهمت في تقريب المعنى الجديد من ذهن المتلقي، فالناس طارئون على هذه الدنيا، والموت مضياف، يمر عليهم جميعاً ليشربوا من كأسه، أما الهدأة فهي تعبّر عن حالة الاسترخاء التي تنسي الناس أن الموت سيصيبهم جميعاً ذات يوم، وبذا يكتسب التأويل السابق للنص الشعري مشروعيته الدلالية التي تجنح إلى الانزياح عن معنى البيت الشعري القديم.

تعددت غايات الشاعر من التناص التضميني مع الشعر العربي القديم، كما تعددت أساليب التضمين، لكنها في النهاية تسهم جميعها في رفد النص الحديث بأبعاد تراثية عبر استحضارها لنبض الذاكرة الشعرية، وإسقاطه على الواقع المعيش، فالكتابة الشعرية – كما يرى بارت – ليست سوى إيقاع القراءة نفسها، وهي خطابات اخترقت الذات الشعرية بعد أن تشبّعت بها، فسكبتها في لحظة أو لحظات على مربعات من الورق، إنها فتح الذات لكل ما يأتي من أصوات الآخرين، والانتقال بالنص من ثقافة الغير إلى متعة الكتابة [1]، وبذا يكون حضور النص القديم داعماً جمالياً لمعمارية القصيدة الحديثة، وخالقاً لحالة من التفاعل المثمر على مستوى الدلالة بين القديم والحديث.

2- التناص الإحالي

يستند التناص الإحالي في الشعر الحديث على التراث القديم وفق أسلوب يتعمّد فيه الشاعر تغييب النص الكامل القديم، مستبقياً ما يدل عليه، إذ يحيل هذا الجزء المتبقي على النص القديم بسياقاته ودلالاته، وتتم هذه الإحالة عبر كلمة أو جملة وردت في النص التراثي، يستخدمها الشاعر في إطار جديد يتفاعل مع سابقه بطرق مختلفة: فقد يتوافق الشاعر الحديث في إحالته تلك مع دلالات النص القديم بشكل تام، وقد يتجاوزه بعد التوافق معه، وقد ينفيه متخذاً دلالات عكسية تخدم رؤاه المعاصرة، وهذا ما ذهبت إليه جوليا كريستيفا في تحديدها لمستويات التناص، فهو إما أن يكون نفياً كلياً، وفيه يصبح معنى النص المرجعي مقلوباً، وإما أن يكون نفياً متوازياً، وفيه يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه، وإما أن يكون نفياً جزئياً، وفيه يكون جزء واحد من المعنى المرجعي منفياً [2]. وقد تجلّت هذه المستويات كلها في شعر عدوان.

ففي قصيدة (مرثية لرجل مات قليلاً)، يقول عدوان:

عندي ما يكفي من هذا الليل لسهرتنا
ما نحتاج إليه نؤمنه بالدَّيْنْ
عندي ما يكفي من طلقات للبهجة
للحرب، وللشرب

---

[1] انظر: بارت، رولان، لذة النص، ترجمة: فؤاد الصفا والحسين سبحان، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988 م، ص 6 وما بعدها.

[2] انظر: كريستيفا، جوليا، علم النص، ص 78 – 79.

وعندي من شيم الفتيان ثلاث

لولاها لم أحفل[1]

وهو في هذا المقطع يحيل عل أبيات من معلقة طرفة بن العبد، متوافقاً معها، دون أن يذكرها كاملة، إذ يكتفي باستحضار فضاء النص القديم عبر كلمات قليلة تحيل عليه، مستفيداً من رسوخها في الذاكرة الشعرية، يقول طرفة:

وَلَولا ثَلاثٌ هُنَّ مِن عيشَةِ الفَتى وَجَدِّكَ لَم أَحفِل مَتى قامَ عُوَّدي

فَمِنهُنَّ سَبقي العاذِلاتِ بِشَرَبَةٍ كُمَيتٍ مَتى ما تُعلَ بِالماءِ تُزبِدِ

وكَرّي إِذا نادى المُضافُ مُحَنَّباً كَسيدِ الغَضا نَبَّهتَهُ المُتَوَرِّدِ

وَتَقصيرُ يَومَ الدَجنِ وَالدَجنُ مُعجِبٌ بِبَهكَنَةٍ تَحتَ الطِرافِ المُعَمَّدِ [2]

يُدرك طرفة أنَّ الخلود وهم، وأن الموت محتوم، ولذا فهو يواجه الموت برغبة عارمة في اقتناص الزمن القصير، مشبعاً إياه بالملذات الحسية التي يحددها بثلاث (الخمر والفروسية والمرأة)، ويبدو عدوان متوافقاً مع طرفة في ذلك، فهو يحيل عليه في سطريه الأخيرين بكلمات تستحضر أبيات طرفة دون سردها، وهذا الإضمار الشعري للتراث الغائب يحفّز على استحضاره لدى القارئ، متيحاً له الخروج من قيد التحديد إلى فضاء التأويل المستند إلى ذاكرة شعرية خلّدت أبيات طرفة، وعلى هذا الأساس يمكننا القول إن هذا الاتجاه المادي الساعي إلى اللذة الجسدية أفرزه تأمل عميق في طبيعة الحياة وكينونتها، فالشاعران يلوذان باللذات على سبيل العزاء والسلوى، إذ تشغلهم عما يدور حولهما من انهيار للحياة، وتلاشٍ للوجود، وزوال للأحياء، وبذا يكون إقبال الشاعرين على الملذات محاولة للهروب من الاصطدام المباشر مع الموت، بتجلياته كلها، وسعي عدوان إلى التماهي مع أبيات طرفة يكشف عن رد فعل متمرد إزاء ما يواجهه من موات شامل يجتاح حياته، فيحاول – كما طرفة – دفع الموت بالحياة الصاخبة بوصفها تعويضاً عن المحدودية الزمنية التي تميّز الوجود الإنساني.

وفي قصيدة (وحش) يفتتح عدوان نصه بما يحيل على بيت للمتنبي، فيقول:

ما لجرحٍ بميْتٍ...

وما لي بما يتساءل عنه الملأْ

ليس هذا سوى جثةٍ..

ألف نازحةٍ،

وتسعون ألف قتيلٍ:

نبأ.

دمنا لا يبلّ الظمأ[3]

فالتركيب اللفظي (ما لجرح بميت) يرد لدى المتنبي في سياق التعريض بالهوان، يقول المتنبي:

مَن يَهُن يَسهُلِ الهوانُ عَلَيهِ ما لِجُرحٍ بِمَيِّتٍ إيلامُ [4]

---

[1] **عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة، م 2 ، ص 80 – 81.**

[2] **ابن العبد، طرفة، ديوان طرفة بن العبد، شرحه وقدّم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 3، 2002 م، ص 25.**

[3] **عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة، م 2 ، ص 609.**

[4] **المتنبي، شرح ديوان المتنبي، ص 374.**

تتوافق هذه الإحالة اللفظية مع معاني البيت القديم، فالمتنبي يقول: إذا كان الإنسان هيناً في نفسه سهل عليه احتمال الهوان، كالميت الذي لا يتألم بالجراحة، ويدل هذا التشبيه الضمني – بجمالياته القائمة على الإيحاء بالتشبيه دون التصريح به بشكل مباشر – على سهولة الذل لمن اعتاده، وينبض النص الحديث بهذه الدلالة متوافقاً مع النص القديم الغائب ببنيته اللفظية الكاملة، الحاضر بمعناه عبر الإحالة عليه بعبارة منه (ما لجرح بميت)، ولئن كان المتنبي قد أخّر المشبه به، وهو الميت الذي لا يحس بألم إذا جُرح، وجعله برهاناً أو دليلاً على الحكم الذي أُسند إلى المشبه، وهو استسهال الذل لمن اعتاد عليه، فإن عدوان يقلب هذه المعادلة دون أن ينفي النتيجة، فهو يبدأ بالإحالة اللفظية التراثية التي تتضمّن المعنى، مغيّباً المشبه الذليل الذي يستدعيه القارئ من ذاكرته الشعرية، ليفصح النص بعد ذلك عن أسباب هذا الموقف الشعري، فنحن نتلقى خبر العدو الذي يُعمل آلة قتله فينا مسبباً النزوح والدمار والموت على أنه (نبأ) وحسب، والهوان الذي استوطن عروقنا يجعل من دمائنا التي تراق رخيصة لا قيمة لها، وهذا تقريع عنيف للذات التي استمرأت الذل، فنحن كالأموات، لا تؤلمنا الجراح، ولا تؤثر في وجداننا الصاغر أفعال العدو، وهكذا فإن بيت المتنبي الذي جاء على سبيل الحكمة ؛ استحال واقعاً يعيشه عدوان، فأحال عليه متوافقاً مع مضمونه، وأسقطه على واقعه المزري.

ينوّع عدوان في طرق استحضاره للتراث الشعري عبر إحالاته النصية، فهو يتوافق في النموذجين السابقين مع دلالات النص الغائب، لكنه يندفع في نماذج أخرى إلى تجاوز التراث بعد أن يُظهر توافقاً مبدئياً معه، ففي قصيدة (الحرب تزهر أطفالاً)، يبدأ عدوان المقطع السادس بإحالة لفظية تستدعي أبياتاً لأبي العلاء المعري استدعاءً توافقياً، ثم يعمد إلى تجاوز النص القديم نحو أمداء جديدة، فيقول:

خَفِّفِ الوطءَ
فهذي الأرض أجساد ضحايا
ولدت عاريةً عاجلةً
عاشت بعريٍ وعجلْ
أسرعت للموت لم تلبس كفنْ
نحن رُبِّينا على أجداثها زغباً عراةً
ونمونا رغم إملاق الزمن
حيثما سرتَ اتَّئِدْ
واخلع النعل،
فهذا معبد الموت
وها نحن القرابين الجديده
ومراً جئنا إلى مذبحها
نكمل للأرض الثمن[1]

وقبل الوقوف على تجليات هذا التجاوز، نستذكر قول المعري المحال عليه:

صَاحِ هَذِي قُبُورُنا تَمْلأ الرُّحْـ ـبَ فأينَ القُبُورُ مِنْ عَهدِ عادِ
خَفِّفِ الوَطْء ما أظُنّ أدِيمَ الـ أرْضِ إلاّ مِنْ هَذِهِ الأجْسـادِ
سِرْ إنِ اسْطَعتَ في الهواءِ رُوَيداً لا اخْتِيالاً عَلى رُفَاتِ العِبادِ[1]

[1] **عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة، م 1 ، ص 427 – 428.**

يتجلّى الاشتراك اللفظي بين النصين في أكثر من موضع، فالسطرين الأول والثاني من نص عدوان يحيلان – لفظاً ومعنى – على البيت الثاني من نص المعري، وهذه الإحالة التوافقية تؤسس لفكرة مشتركة بين الشاعرين، وهي حضور الموت على الأرض رغم غياب معالمه واندثار آثاره، لكن الموت في النص القديم يحيل الجسد إلى تراب، والمعرّي يطلب من قارئه احترام رفات الأجساد بالسير على الأرض برفق، وأخذ العبرة، فالموت واقع على الجميع لا محالة، أما عدوان فيتجاوز ذلك إلى ما هو أبعد، إذ يغدو الموت عنده – على الرغم من مأساويته – سبيلاً إلى النهوض نحو الحياة الحرة الكريمة، إنه موت الفداء (القرابين)، والسير الخفيف الذي يطالب به عدوان ناجم عن القداسة التي تكلل هذا الموت (اخلع النعل)، وهذا أول ملمح من ملامح تجاوز النص الحديث لمتناصه القديم، فعدوان يوغل في التجاوز مكرراً عبارة (خفف الوطء) على مستوى المقطع السابع من نصه، ومع كل تكرار يتنامى طيف التجاوز وصولاً إلى حالة تنقطع فيها الصلة بين النصين، فلا يبقى منها سوى هذه العبارة المكررة، يقول عدوان:

خفِّفِ الوطءَ
فهذا وطن يرجف زهواً
في فراش الاحتضارْ
إنه يعبر في الموت ليحيا
فهو ميت وجنين
خفِّف الوطءَ
فهذا وطن يزهو تاريخاً
ويمتصُّ من الجرح الأنينْ
فيه موت متقَنٌ
فيه جذورٌ
وزغاليل صغارْ
نبتوا فيه رشيماً
فزهوراً.. فثمارْ
خفِّفِ الوطءَ على الترب
انتظر ميلاده
إن ضاق يوماً بالحصارْ [2]

ينهض تكرار عبارة (خفف الوطء) في هذا المقطع بوظيفتين: إيقاعية وتوكيدية، أما الوظيفة الإحالية على التراث فقد استنفدها عدوان في المقطع السابق، وتجاوزها إلى دلالات تحتفي بالانبعاث بعد الموت، والتعالي على الجراح، والتفاؤل بالمستقبل، وبذلك لا يغدو صوت الشاعر الحديث مجرد صدى لسابقيه، بل صوتاً جديداً يستقي من الماضي ثيمات يبث فيها روح العصر، فنظرة الشاعر الحديث إلى الماضي ينبغي أن تكون " نظرة متفردة تنبثق عن

[1] **المعري، أبو العلاء، ديوان سقط الزند، شرحه: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1990 م، ص 196 – 197.**
[2] **عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة، م 1 ، 429 – 430.**

رؤيا شعرية، تتمثل حيوية الماضي، وتجعل منها دماً يتلألأ في ثنايا النص، ويثري تكويناته ولغته " [1]، وهذا ما سعى إليه عدوان في هذه القصيدة، وسواها.

لم يكن تجاوز عدوان للتراث محكوماً برؤية واحدة، تحيل على التراث ثم تجدده، فهو قد يتوافق مع التراث في بعض إحالاته، ثم يعمد إلى نفيه في إحالات أخرى، ويأخذ هذا النفي صفة الدلالة العكسية التي تنبثق من مكابدة عصرية تتمايز عن التراث، ومن ذلك تناص عدوان مع معلقة زهير بن أبي سلمى، فهو يتوافق مع دلالات بعض أبياتها – محيلاً عليها بألفاظ منها – في قصيدة، ثم ينفيها في قصيدة أخرى، يقول عدوان في قصيدة (وتمر المدينة برقاً):

وأنا لم أُهاجرْ:
ركضت وراء المدينة، وهي تهرول مثل الضبابِ
فأوصلني الركضُ للغربة العربيةِ
فيها غرقنا معاً
فاغتربت بها، هاجرت بي لموتي الحنونْ
حملتْ ضوء مستقبلي ومضت
رحتُ أصرخُ أن أوقفوها
إلى الحرب تمضي وتخبطُ عشواءَ
عمريَ بين يديها
وما الحرب إلا الذي تعرفونْ [2]

يحيل السطر الأخير في هذا المقطع على أبيات زهير في وصف الحرب، إذ يقول زهير في معلقته الشهيرة:

وَما الحَربُ إلا ما عَلِمتُم وَذُقتُمُ وَما هو عَنها بِالحَديثِ المُرَجَّمِ
مَتى تَبعَثوها تَبعَثوها ذَميمَةً وَتَضرَ إِذا ضَرَّيتُموها فَتَضرَمِ
فَتَعرُككُم عَركَ الرَحى بِثِفالِها وَتَلقَح كِشافاً ثُمَّ تَحمِل فَتُتئِمِ
فَتُنتَج لَكُم غِلمانَ أَشأَمَ كُلُّهُم كَأَحمَرِ عادٍ ثُمَّ تُرضِع فَتَفطِمِ[3]

يعتمد زهير في وصف الحرب على التصوير الحسي المنتزع من البيئة الجاهلية، فالحرب عنده مذمومة، وهي نار تلتهم من يوقدها، ورحى تعرك من يشهدها، وما تولّده من مصائب كالنعاج التي تحمل في السنة مرتين، وفي كل مرة تلد توأمين، يضاهيان في الشؤم عاقر الناقة، وعدوان يتوافق مع زهير في ذم الحرب، لكنه توافق إحالي يقف عند حدود عبارة (وما الحرب إلا الذي تعرفون)، ثم يغيّب عدوان تصوير زهير للحرب لعدم توافقه مع البيئة المعاصرة، مستحضراً ذمها من التراث وحسب، وهذا الاستحضار لا يشمل الظروف التي دفعت زهيراً لقول ما قال، فحرب زهير هي حرب الأخوة (عبس وذبيان)، أما حرب عدوان فهي الحرب التي تودي بمدينته وهي تواجه عدوها على ضعف

[1] العلاق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2003 م، ص 35.
[2] عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة، م 1 ، ص 291 – 292.
[3] ابن أبي سلمى، زهير، ديوان زهير بن أبي سلمى، شرحه وقدّم له: الأستاذ علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1988 م، ص 107.

كامن فيها، والشاعر الخائف على مصير مدينته يدعو إلى إيقاف سعيها نحو الحرب، لأن فيه هزيمتها، ويستحضر في سياق هذه الدعوة بيتاً آخر لزهير من المعلقة نفسها:

رَأَيتُ المَنايا خَبطَ عَشواءَ مَن تُصِب تُمِتهُ وَمَن تُخطِئ يُعَمَّر فَيَهرَمِ[1]

يدل تعبير (خبط عشواء) على الفوضى وعدم الانتظام، فالعشواء هي الناقة التي لا تبصر ليلاً، وهي في مشيها الليلي لا تميّز بين سهل وواد، فتقع في المهالك، وهذا ما يراه عدوان في مدينته المفجوعة بهزيمتها، إنه يحاول ثنيها عن الانتحار في حرب ينقصها الاستعداد، وبصرف النظر عن أسباب عدم امتلاك المدينة / الوطن لمقومات الانتصار في الحرب، وهي مذكورة في سياق القصيدة، فإن عدوان يبدو في هذا المقطع محكوماً بعاطفة جياشة تدفعه إلى طلب الأمان والنجاة لمدينته الحبيبة، فاستدعى من التراث ما يعينه على ذلك، مجتزأ من أبيات زهير ذمه للحرب وويلاتها.

لكن عدوان يستحضر البيت الأخير لزهير في قصيدة أخرى، نافياً إياه، ولئن كان زهير قد وصف المنايا بالعشوائية، فإن عدوان يقول في قصيدة (يَشْرَقُ القطا بمائه) المهداة (إلى فراس أيوبية، الفتى النجم):

الموت عجفاءُ تصابتْ
كي تقول: علام أرضى بالشيوخِ
وحوليَ الدنيا المليئة بالشبابِ ؟
علام لا أختار من هذا الزحامْ ؟
وَحْمى بلا حبلٍ...
راحت تمد حبائل الإغواءِ
تجتذب الشبابَ
بما بدا مثل الغرامْ
هي لم تعد تأتي وتخبط بيننا عشواءَ،
بل صارت تجيء وتنتقي من تشتهي
وبحنكة تلقي السهامْ [2]

يصوّر عدوان الموت عجوزاً متصابية، لم تعد ترضى بالشيوخ، فتراود الشباب عن حياتهم، وتصيبهم بسهامها، وبذا ينفي عدوان معنى بيت زهير المتناص معه، فالموت عند زهير (خبط عشواء)، لا يميز بين شيخ وشاب، أما عدوان فيرى – من هو ل فاجعته بصديقه الشاب – أن الموت صار ينتقي الشباب دون سواهم، وهو بذلك يصوّر سخرية القدر إذ يختطف من هم في عمر الزهور، تاركاً كبار السن على عجزهم ومرضهم، وهذا التباين في الرؤية تجاه الموت عند الشاعرين يصدر عن اختلاف الغاية لدى كل منهما، فزهير يصوغ بيته على سبيل الحكمة الرائية، أما عدوان فهو مفجوع بصديقه الشاب، مستنكر موته المبكر، وبذا تكون رؤية زهير موضوعية شاملة، أما رؤية عدوان فذاتية صرفة، وهو إذ ينفي بيت زهير، فإنه يسعى إلى خصوصية شعرية تستفيد من معارضة التراث في التعبير عن موقف يوائم حالته الشعورية المعاصرة.

لقد أسهم التناص الإحالي لدى عدوان في تحفيز القارئ على استجلاء جماليات الأسلوب، فهو يعقد المقارنات بين نصين يشتركان في بعض الألفاظ، وهذا يغني أفق النص الحديث بروافد تراثية تحفل بها الذاكرة، ولذا يؤكد محمد

---

[1] **نفسه، ص 110.**

[2] **عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة، م 2 ، ص 544.**

عبد المطلب أن " الارتداد إلى الماضي أو استحضاره من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع، وهنا قد يحدث تماس – أو بالضرورة سوف يحدث تماس – يؤدي إلى تشكيلات داخلية، قد تميل إلى التماثل، وقد تنحاز إلى التخالف، وقد تنصرف إلى التناقض، وفي كل ذلك يكون للنص الجديد موقف محدد إزاء هذا التماس، ومن ثم تتجلى به إفرازات نفسية مميزة، تتراوح بين الإعجاب الشديد والرفض الكامل، وبينهما درجات من الرضى أحياناً، والسخرية أحياناً، إلى غير ذلك من ظواهر المعنى الشعري " [1]، وسواء اتفق عدوان مع مضمون تراثه الشعري، أو تجاوزه، أو عمد إلى نفيه، فإن غاية الإحالة هي الاستفادة من استقرار هذا التراث في العمق المعرفي للقارئ، وبث روح العصر فيه على سبيل الاستغلال الدلالي المشروع شعرياً.

3- التناص الإيحائي

يعد التناص الإيحائي أشد استتاراً من سابقيه، التضميني والإحالي، فالشاعر هنا يوحي بالبيت الشعري القديم المتناص معه بأسلوب خفي، وهذا يتطلب قارئاً قادراً على التقاط المعاني المشتركة التي يولدها التناص الإيحائي، ويأتي هذا النوع من التناص عفوياً في أغلب الأحيان، إذ تقفز بعض الأبيات المحفوظة في ذاكرة الشاعر بطريقة لاشعورية إلى واجهة النص، لتعبّر عن حالة مشتركة بين القديم والحديث في إطار عام يحدده الإيحاء، ويغيب عنه التصريح المباشر، وهذا ما ذهب إليه تودوروف إذ يقول: " إننا عندما نقرأ نتاجاً فإننا نقرأ دوماً أكثر من نتاج بكثير، إننا ندخل في اتصال مع ذاكرة أدبية "[2]، وقد أشار الخطيب القزويني إلى ذلك مقترحاً اصطلاح (التلميح)، وهو "أن يُشار إلى قصة أو شعر من غير ذكره " [3]، ويرى أن حسن التصرف قد يُخرج القول من قبيل الأخذ والاتباع إلى حيز الاختراع والابتداع، وكلما كان ذلك أشد خفاء كان أقرب إلى القبول[4].

وقد تجلى ذلك في شعر عدوان بأساليب مختلفة: فهو قد يحتفظ في أثناء تناصه ببعض الدوال اللفظية الموحية، وقد تغيب هذه الدوال كلياً لتبقى الدلالة التي يستعين على جلائها بمرادفات الألفاظ أو ظلال المعاني.

ففي قصيدة (تلويحة الأيدي المتعبة) يصف الشاعر حالته الشعورية بعد سقوط القنيطرة في يد الأعداء، فيقول:

أتيتُ، سمعتُ رقرقة السواقي
صرخةً حمراء كالشعلِ
فغاض الريق وسط فمي
ظمئتُ، تشققتْ شفتي
لحستُ يباسها،
ومضيتُ محنياً لنير الدهرْ
غضضتُ الطرف في صمتٍ
كأني لا أرى الأيدي تلوّح لي[5]

---

[1] عبد المطلب، محمد، التناص عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد 1، الجزء 3، مارس 1992 م، ص 55.

[2] تودوروف، تزفيتان، نقد النقد، ترجمة: سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط 1، 1986 م، ص 91.

[3] الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، الإيضاح في علوم البلاغة، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003 م. ص 320.

[4] انظر: نفسه، ص 312.

[5] عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة، م 1 ، ص 106.

يستعين الشاعر بالأفعال الحسية على تصوير حالته النفسية، إذ تضطلع هذه الأفعال المتواترة في النص بمهمة الكشف عن حالة الخزي والهوان والخجل التي تعتري الشاعر المكلوم بالهزيمة، فهو لا يعبّر بشكل مباشر عن هذه الحالة، بل يتخذ من التعابير (غاض الريق، تشققت شفتي، لحست يباسها...) وسيلة للكشف عن مصابه الأليم، وما يعنينا في هذا السياق هو تعبير (غضضت الطرف في صمت)، إذ يشير هذا الدال اللفظي بمعناه المعجمي إلى حالة كف النظر وخفضه عن أمر ما لسبب معيّن، ويتكشف لنا السبب عبر تتبع الإيحاء الذي يولده هذا التعبير، اعتماداً على الذاكرة الشعرية التي احتفظت لنا ببيت جرير مخاطباً الراعي النميري على سبيل الهجاء:

فَغُضَّ الطَرفَ إنَّكَ مِن نُمَيرٍ فَلا كَعباً بَلَغتَ وَلا كِلابا[1]

إن اللهجة الآمرة التي يخاطب بها جرير مهجوّه، وتعييره بنسبه، تكشف عن ضعة وقلة شأن الراعي النميري، ولذا فهو يقول له (غض الطرف) بمعنى (اخجل)، فالخجل يستدعي الإطراق وخفض النظر، وعدوان إذ يوحي بهذا البيت عبر دال لفظي يحيل على ذات الشاعر (غضضتُ الطرف)، فإنه بذلك يُسقط هذا المعنى على ذاته، وهذا تعبير إيحائي عن الخجل الصامت إزاء الأيدي التي تلوّح له طلباً للنجدة، فالبنية السطحية للنص تُخلص للمعنى المعجمي، وهو كف النظر أو خفضه حتى لا يرى (غضضتُ الطرف... كأني لا أرى)، أما البنية العميقة فهي تنزع نحو دلالة الفعل على مستوى الشعور، ليكون سبب غض الطرف هو الشعور بالخجل من ضعف يعوق الشاعر عن تلبية نداء الأيدي الملوحة، وهذه الدلالة الواضحة في بيت جرير يوحي بها عدوان، مستعيناً بالدال اللفظي المشترك بينه وبين جرير.

وفي قصيدة (سيأتيكم زمان) يحدس الشاعر بموت قادم لا يبقي ولا يذر، وذلك ضمن رؤيا شعرية تنطلق من بؤس الحاضر لترسم معالم مستقبل يحكمه الموت بأشكاله المتعددة، وفي سياق هذه الرؤيا يوحي عدوان ببيت شعري قديم يقارب تنوع أشكال الموت، ووحدة المآل، فيقول:

ها هو الموت يأتي، اطمئنوا، اكشفوا موتكم
فالذي لا يموت قتالاً،
صراخاً يموتُ، وغدراً يموتُ، وغيظاً يموتْ[2]

يستند هذا النص الشعري على بيت شهير لابن نباتة السعدي استناداً إيحائياً، إذ يذكر ابن خلكان شهرة هذا البيت في التراث فيقول في كتابه (وفيات الأعيان): " وقال أبوعلي محمد بن وشاح بن عبد الله: سمعت أبا نصر ابن نباتة يقول: كنت يوماً قائلاً في دهليزي، فدق عليّ الباب، فقلت: مَنْ؟ فقال: رجلٌ من أهل المشرق، فقلت: ما حاجتك؟ فقال: أنت القائل:

ومَنْ لم يَمُتْ بالسيفِ ماتَ بغيرِهِ تنَوَّعتِ الأسبابُ والدّاءُ واحِدُ

فقلت: نعم، فقال: أرويه عنك؟ فقلت: نعم، فمضى، فلما كان آخر النهار دُقَّ عليَّ الباب، فقلت: من؟ قال: رجل من أهل تاهرت من الغرب، فقلت: ما حاجتك؟ فقال: أنت القائل:

ومَنْ لم يَمُتْ بالسيفِ ماتَ بغيرِهِ تنَوَّعتِ الأسبابُ والدّاءُ واحِدُ

فقلت: نعم، فقال: أرويه عنك؟ فقلت: نعم، وعجبت كيف وصل إلى الشرق والغرب "[1].

---

[1] **ابن عطية، جرير، ديوان جرير، تقديم: كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1986 م، ص 63.**

[2] **عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة، م 1 ، ص 303 – 304.**

لقد استغل عدوان شهرة هذا البيت، فضمّن معانيه في قصيدته دون أن يلتزم بملفوظه، فقول ابن نباتة (ومن لم يمت بالسيف) أصبح لدى عدوان (فالذي لا يموت قتالاً)، أما أسباب الموت الأخرى الغائبة عن بيت ابن نباتة فظاهرة في نص عدوان (الصراخ والغدر والغيظ)، وعدوان إذ يذكر هذه الأسباب فإنه يتجاوز في تناصه الإيحائي الموت المادي الذي قصده ابن نباتة، وللوقوف على تجليات هذا التجاوز نقرأ في القصيدة ذاتها سرداً لأشكال الموت التي يقصدها عدوان:

واحداً.. واحداً سقطوا:
ميِّتٌ ببكاء
ميِّتٌ بشهيقٍ، وآخر مات بحلو الغناء
ميِّتٌ عند باب، وآخر وسط الطريق، وآخر فوق الرصيفْ
ميِّتٌ.. ميِّت.. ميِّت.. لا قبور ولا ذكرياتْ
ميِّتٌ في صفوف الجهاد وفي الردة الناكره
ميِّتٌ في حراب الأعادي، وفي أسرة غادره
ميِّتٌ يتلقّى الخناجر دون نزيفْ
ميِّتٌ.....
سقط القلم الناقلُ السرَّ
جفّ اللسانُ على جملة ساحره
وهوى رأس آخر حيٍّ بهم
يَبِست في محياه ضحكته الساخره[2]

إن اختلاف أسباب الموت، وتناقضها أحياناً، في نص عدوان يؤسس لحالة شعورية يجتاحها الموت من كل الجهات، فلفظة (ميّت) المكررة تهيمن على فضاء النص، وتقود دلالاته المنبثقة من واقع مسكون بالعدم، وهذا أول التجاوز، ثم يأتي ذكر أسباب الموت ثانياً للتأكيد على شموليته الماحقة للحياة على مستوياتها كافة، فالبكاء موت للفرح، وكذا الغناء الذي لا يلقى صداه، والموت لا يعترف بمكان (عند باب، وسط الطريق، فوق الرصيف)، وينتفي معه الزمان (لا قبور ولا ذكريات)، وهو يشمل المتناقضات ساخراً، ويصيب الروح في مقتل دون نزيف، ولا يكاد هذا التداعي الحزين ينتهي إلا بموت آخر الأحياء، فمعه رُفعت الأقلام وجفّت الصحف، وبذا يكون التناص الإيحائي لعدوان مع بيت ابن نباتة منطلقاً لرؤيا شعرية حديثة، لا تنظر للتراث بوصفه قيمة إبداعية ثابتة، بل تقاربه بحركيته المحفّزة على التجاوز والتأسيس لهوية شعرية مستقلة.

يؤدي التناص الإيحائي الشعري في نصوص عدوان وظيفته الجمالية عبر اختلاف آليات التعبير بين النص القديم والنص الحديث، وبذا فإن التناص يعطي النص القديم روحاً جديدة، وجدتها تكمن في انتقال هذا النص إلى حالة شعورية معاصرة ترتبط بواقع حديث يقارب واقعاً قديماً عن طريق الإيحاء، ليغدو القارئ شريكاً في إنتاج المعنى عبر تتبعه لظلال الإيحاء في الشعر القديم.

---

[1] **ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، حققه: د.إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1970 م، المجلد الثالث، ص 193.**

[2] **عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة، م 1 ، ص 306 – 307.**

خاتمة

لقد استثمر عدوان ذاكرته الشعرية الحافلة بأبيات خالدة في الوجدان الأدبي العربي، موظفاً إياها في سياقات شعرية حديثة تحاكي التراث حيناً، وتتجاوزه أحياناً، مستخدماً أساليب مختلفة في مقاربتها، كالتضمين والإحالة والإيحاء، وهو في ذلك كله يرقى بالتراث إلى مستوى جديد يستعين به على صياغة رؤياه، مستفيداً من دلالاته القارة في الذاكرة الجماعية العربية، ليرفد بها نصوصه الإبداعية الحديثة التي تتآلف مع التراث القديم على مستوى الإبداع المتجدد، وتتخالف معه على مستوى البناء الشعري والرؤيا والسياق، وهذا الوعي الشعري لثنائية (الاتصال / الانفصال) يجعل من نصوص عدوان ساحة مفتوحة على روافد شعرية قديمة لا تلغي خصوصيته بقدر ما تؤصلها.

المراجع

1- الأبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد، *المستطرف في كل فن مستظرف* ، طبعة جديدة منقحة بإشراف المكتب العالمي للبحوث، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1993 م.

2- ابن أبي سلمى، زهير، *ديوان زهير بن أبي سلمى* ، شرحه وقدّم له: الأستاذ علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988 م.

3- ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر، *وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان* ، حققه: د.إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1970 م.

4- ابن شداد، عنترة، *شرح ديوان عنترة بن شداد*، عني بتصحيحه: أمين سعيد، المطبعة العربية بمصر.

5- ابن العبد، طرفة، *ديوان طرفة بن العبد* ، شرحه وقدّم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 3، 2002 م.

6- ابن عطية، جرير، *ديوان جرير*، تقديم: كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1986 م.

7- ابن فارس، أبو الحسن أحمد بن زكريا، *الصاحبي في فقه اللغة ومسائلها* ، تحقيق: عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت، ط 1، 1993 م.

8- أبو شهاب، رامي، *مصطلح السرقات الأدبية والتناص – بحث في أولية التنظير* ، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد 16، الجزء 64، فبراير 2008 م.

9- بارت، رولان، *لذة النص*، ترجمة: فؤاد الصفا والحسين سبحان، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988 م.

10- تودورف، تزفيتان، *ميخائيل باختين – المبدأ الحواري* ، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1996 م.

11- تودوروف، تزفيتان، *نقد النقد* ، ترجمة: سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط 1، 1986 م.

12- جلبي، د.أحمد طعمة، *التناص بين النظرية والتطبيق – شعر البياتي نموذجاً* ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2007 م.

13- الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، *الإيضاح في علوم البلاغة* ، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003 م.

14- عبد المطلب، محمد، *التناص عند عبد القاهر الجرجاني* ، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد 1، الجزء 3، مارس 1992 م.

15- عدوان، ممدوح، *الأعمال الشعرية الكاملة*، دار المدى، دمشق، 2005 م.

16- العلاق، علي جعفر، *في حداثة النص الشعري* ، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2003 م.

17- الغذامي، د.عبد الله، *الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية* ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 4، 1998 م.

18- كريستيفا، جوليا، *علم النص*، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 2، 1997 م.

19- المتنبي، أحمد بن الحسين، *شرح ديوان المتنبي* ، عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2005 م.

20- المرزوقي، أبوعلي أحمد بن محمد بن الحسن، *شرح ديوان الحماسة لأبي تمام*، علّق عليه وكتب حواشيه: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2003 م.

21- المعري، أبو العلاء، *ديوان سقط الزند* ، شرحه: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1990 م.