مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 8 العدد 1، 2011، ص ص 63- 83

مصادر التناص وأشكاله في شعر ناصر شبانة

مها العتوم*

ملخص

تتعامل هذه الدراسة مع مصطلح "التناص" بوصفه مدخلاً ملائماً لقراءة شعر الشاعر ناصر شبانة، فتقدم أولاً قراءة للأسس النظرية التي قام عليها التناص، وماهيته، وآليته وإجراءاته، ثم تنتقل الدراسة إلى الجانب التطبيقي، وتستخلص المظاهر المتنوعة للتناص في القصائد، فتجد عند شبانة أشكالاً من التناص: فمن التناص الديني باختلاف مصادره إلى التناص الأسطوري إلى التناص التراثي، ويستخدم الشاعر آليات مختلفة في إدخال النصوص المختلفة إلى نصه، ومن هذه الآليات والتقنيات: القلب والعكس، والمبالغة، والتضخيم، كما تلاحظ الدراسة أن صورة قابيل وهابيل والمعاني المتعلقة بهاتين الشخصيتين تشكل محوراً أساسياً لكل أشكال التناص عند شبانة، ولذا فإن الدراسة تتخذ منها عنواناً تقرأ في ضوئها الصور المختلفة للتناص في قصائد الشاعر، وبيان القيمة الفكرية والفنية للتناص، ودورها في تشكيل ملامح رؤيا الشاعر للعالم، وللحياة بصورها المختلفة.

مقدمة

إن هذه الدراسة لا تؤصل لمصطلح واسع التداول والتنظير حوله والتطبيق عليه في مثل هذه المقدمة المقتضبة، وإنما تسعى لتلمس الملامح الأساسية للمصطلح من خلال نظرة بانورامية، تحدد المعالم الأساسية في ظهور هذا المصطلح بأبعاده النظرية، وصولاً إلى تحديد هوية التناص، وبيان آلياته وإجراءاته بالشكل الذي يفيد عند التطبيق، ويخدم نصوص الشاعر – موضوع هذا البحث – وليس العكس.

يعدّ التناص مصطلحاً حديثاً بالنظر إلى تحديده المفهومي، وبيان إجراءاته وآلياته، وإن كانت الإشارات العربية ماثلة في قراءات نقادنا القدامى للشعر العربي القديم[1]، إلا أن النقاد العرب القدامى لم يتفقوا على مصطلح واحد، وتواترت عبارات عدة تنبئ بالتناص، ولكنها لا تصفه[2]، وذلك بوعي حقيقي لحضور النصوص المختلفة القديمة والمحدثة في نص الشاعر الذي يدرسونه، حتى أننا نجد لدى الجرجاني ما يمكن تسميته – تجاوزاً – آليات التناص ووسائله، وذلك حين يقول: " كان أكثره ظاهراً كالتوارد الذي صدرنا بذكره الكلام، وإن تجاوز قليلاً في الغموض لم يكن فيه غير اختلاف الألفاظ، ثم تسبب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب، وتغيير

* مركز اللغات، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

المنهاج والترتيب، وتكلفوا جبر ما فيه من النقيصة بالزيادة، والتأكيد والتعريض في حال، والتصريح في أخرى، والاحتجاج والتعليل، فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور، ما لا يقصر عن اختراعه وابتداعه مثله[3]. فالنقل، والقلب، وتغيير المنهاج والترتيب، وجبر النقيصة بالزيادة، والتأكيد، والتعريض، والتصريح، والاحتجاج مفاهيم كان من الممكن البناء عليها ببلورتها وتحديد مدلولاتها، كما نجد لدى القدامى تحديداً للمفهوم دون الاتفاق على التسمية، وكان تركيزهم على التناص الشعري – على وجه الخصوص – ولم يهتموا بأوجه التناص الأخرى التي افترعها النقد الحديث في مصطلح التناص - موضوع هذه الدراسة -.

لقد بدأت إرهاصات لظهور هذا المصطلح في مقالة إليوت الشهيرة: "التراث والعبقرية الفردية" "Traditional and The Individual Talent" عندما تحدث عن دور الشاعر القديم في شخصية الشاعر وشعره، وبين أن هذا التراث، والأعمال الأدبية السابقة على شعر الشاعر إنما تؤدي وظيفة إيجابية، تصل إلى حدّ أنها تكون علامة على إبداعه وتفرده، وذلك حين يقول: "... بينما إذا كنا نفهم شاعراً دون التحامل عليه، فإننا سنجد أنه ليس فقط أفضل الأجزاء في عمله، وإنما أكثر أجزاء أعماله فرديه، يمكن أن تكون تلك التي من خلالها يقوم الشعراء الأموات – سلفه – بتأكيد خلودهم بقوة شديدة"[4]، ويضيف مؤكداً هذا المعنى بقوله: "لا يملك أي شاعر، ولا أي فنان معناه التام وحده في أي فن. إن أهميته وتقديره تتمثلان في تقدير علاقته بالشعراء والفنانين الأموات"[5]. وإذا كان إليوت لم يشر إلى التناص صراحة، إلا أن المفهوم ماثل في تعبيره عن حضور نصوص الشعراء والفنانين الأموات في النص الحاضر للشاعر الذي يدرسون شعره.

كما أوضح ميخائيل باختين (M. Bakhtin) في تحليله للرواية والخطاب الروائي[6]، أنه لا يوجد صوت واحد في الرواية – كما يظن – إنها مجموعة من الأصوات التي تتداخل فيما بينها، ويستدخلها العمل الروائي إذ يحيا في الحاضر، ويحيا فيه الماضي أو يحييه[7]. ولكي يدلل باختين على الصفتين الأساسيتين المميزتين لنسيج الخطاب الروائي، وهما: تعدد الملفوظات، والتناص، فقد أفاض في توضيح ما يقصده بالملفوظ بوصفه موضوعا لعلم لساني جديد يسميه أحد الباحثين عبر- اللساني La translinguistique أو ما أصبح يعرف بالتداولية La pragmatique، ويربطه في معناه بالخطاب والكلمة، وكلها عناصر مشتملة على علائق حوارية تلتقي مع مفهوم التناص في معناه العام[8].

إلا أن التناص Intertextuality مصطلحاً يظهر لأول مرة لدى جوليا كريستيفا (J. Kristiva) في محاضرة بعنوان "الكلمة: الحوار والرواية" في سيمنار بارت 1966[9]، مستفيدة

في ذلك من باختين والمفاهيم التي طرحها حول الرواية، وتزيد الأمور توضيحاً في كتابها " علم النص " عندما تؤكد على أهمية التناص في النصوص الشعرية الحداثية بقولها:"فإنه ظاهرة معتادة على طول التاريخ الأدبي. أما بالنسبة للنصوص الشعرية الحداثية فإننا نستطيع القول، بدون مبالغة، بأنه قانون جوهري، إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النص الآخر للفضاء المتداخل نصياً"[10]. وبهذا يكون التناص لدى كريستيفا في أوضح تعريفاته هو: "كل نص يتشكل (يبنى) من فسيفساء من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص (تشرب) وتحويل لنصوص أخرى "[11].

وبعد كريستيفا وباختين نجد مصطلح التناص وقد تنازعته مختلف المناهج النقدية، فهو "ينتمي عند بعضهم لشعرية توليدية، وعند الآخرين إلى جمالية التلقي، وإنه يتموضع عند بعضهم في مركز الفرضية الاجتماعية التاريخية، وعند الآخرين في تأويلية فرويدية أو شبه فرويدية، وإنه يحتل عند بعضهم موقعاً بدهياً كل البداهة في أساس مفاهيم النظرية، في حين أنه عند آخرين كثيرين مصطلح خارجي لا يلعب إلا دوراً عارضاً"[12].

أما مفهوم التناص الذي ستتكئ إليه هذه الدراسة، فهو المفهوم العام للتناص كما قدمته جوليا كريستيفا وبنى عليه النقاد من بعدها "باعتبار أنه خاصية نص بعينه أو طبقات نصية محددة، أي باعتباره تقييداً للقراءة وتوجيهاً للاستقبال من خلال مفاتيح يتركها المؤلف للقارئ الذي تعاقد معه بميثاق الخلفية النصية المختزنة لدى كل منهما، بحيث يصبح النص الغائب، أو العنصر ما قبل النصي السابق، رديفاً جمالياً للنص الحاضر، وجزءاً من تشكل معناه، ومؤشراً لاستقبال دلالته"[13].

وهذه المفاتيح التي يتركها صاحب النص، تقود الناقد إلى دراسة الآليات والتقنيات التي ظهرت بها النصوص المختلفة في نص الشاعر، وهذه الآليات والتقنيات تختلف من نص إلى آخر في الشكل والمضمون، وربما كان هذا سببا في اختلاف تسميات النقاد لها، والتقسيمات التي استحدثت لتغطية أنواعها وأقسامها وستستفيد هذه الدراسة من آليات التناص كما قدمها لورون جيني (L. Jeany) وترجمها وشرحها كاظم جهاد[14] كل منها في موضعه من البحث كما سيأتي، كما أفادت الدراسة من دراسة نهلة الأحمد[15]. والذي يبدو أنها أفادت من كاظم جهاد، فأشارت إلى ما أخذته أحياناً، ولم تشر أحياناً أخرى.

مصادر التناص وأشكاله:

لقد كان التناص حاضراً في قصيدة الشاعر ناصر شبانة[16]، على نحو واسع ودال، مما يجعل من قراءة القصيدة في ضوئه توضيحاً لأهم مرتكزات قصيدة شبانة الفكرية والفنية في الوقت ذاته. ولذا ستعمد هذه الدراسة إلى تقديم الصور الأساسية التي ناصصها الشاعر، والوظيفة الفكرية والفنية لها في بناء النصوص وتشكيل جمالياتها. وستكون الصورة الأولى هي صورة قابيل وهابيل التي ستشكل مرجعاً أساسياً ودائماً لكل صور وأشكال التناص في القصائد – موضع الدراسة –:

1- التناص الديني

يلجأ ناصر شبانة إلى النص القرآني مستوحياً ومستبطناً للمعاني التي تقدمها الآيات، ويظهر هذا الاستبطان واضحاً في التقنيات المختلفة التي يوظف فيها ما يقرأ ويتمعن ويستبطن. ولعل قصة القتل الأولى التي شخصها قابيل وهابيل، شكلت متكئاً أساسياً ليس في سياق قصيدة واحدة، بل في شعر ناصر شبانة كله، إذ يتحول القاتل والمقتول، والظالم والمظلوم إلى فكرة محورية تدور حولها التجارب الإنسانية التي مر بها شبانة إنساناً وشاعراً، كما أنها تشكل مفتاحاً للناقد يمكن قراءة قصائده في ضوئها.

إن الشاعر يصرح بالمصادر التي يستقي منها صوره ويناصصها،ولذا فإن قصة هابيل وقابيل حاضرة بكل عناصرها في قصيدته، وتسير متدرجة من البداية التي يظهر فيها هابيل مسالما متسامحا ومحبا لأخيه، إلا أنه يعاتبه منذ البداية على الغيرة السوداء والحسد الذي يسيء لأخوتهما،يقول:

أخي يا سليل التراب المريب
أخي يا حبيبي
لماذا إذا حطّ سرب الحمائم قربي
تمد يداً من نحاس لزهرة قلبي[17]

وتظهر في هذا المطلع صورة الأنثى التي تشكل حاجزاً من الحواجز بين الأخوين، وتكون سبباً في قتل هابيل، وهي ليست موجودة في الآيات القرآنية، وإنما مستوحاة من التوراة[18]، ومن كتب قصص الأنبياء[19]. حيث تظهر "لبودا" توأمة هابيل، "وإقليما" توأمة قابيل، وإذ كان ينبغي أن يتزوج كل منهما بتوأمة أخيه، رفض قابيل أن يتزوج لبودا الأقل حظاً من الجمال من توأمته إقليما، فقتل أخاه ليستأثر بالأجمل، "فسرب الحمائم" كناية عن الفتيات الجميلات، ولم يكن

يومئذ إلا فتاة واحدة. وقد فسر الشاعر هذه الإشارة حين قال: "وتخطو على حلمنا الأنثوي" وهي عبارة مطلقة تصور استئثار قابيل بالفتاة الجميلة [20]. فالأنثى تصير عند شبانة الحلم والحياة مرة، والحقيقة والموت مرة أخرى:

أمن أجل فاتنة تستحيل يد الأخِ
سكينة في عيون أخيهِ
أمن أجل لا شيء إلا التوغلَ
في أفق لا تعيهِ
تعري طفولتي المشتهاة
فيسقط قلبي كعش كئيبِ[21]

ومثلما أظهرت الآيات القرآنية تسامح هابيل مع أخيه قاتله، يظهر كذلك هابيل شبانة:

لماذا طعنت فؤادي
الذي قد أحبك جداً
على غفلة منه حين اطمأن إليك
ورحت تذري محبته
فوق حد الصليبِ
كأنيَ لست أخاك
كأنك لست أخي وحبيبي[22]

وكذلك تظهر صورة الغراب الذي يواري جثة المقتول، فيكون أحن من الأخ على أخيه:

لماذا يكون الغراب أحن عليّ
إذا ما سقطت بسيفك منك
لماذا يصير التراب أشد اتساعاً
على جثتي من براري يديك[23]

وتبدو هذه الصورة غير الأخوية بين الأخوة، صورة إنسانية مستمرة ما دام الظلم والطمع غريزتين في الإنسان:

أمن أجل ألا تسن لأحفادنا
غير هذا الخراب وهذي الحروب[24]

وينتهي شبانة في آخر القصيدة إلى توقيع يستلهمه من الصورة الدينية، ويشكل عماداً لرؤيته لمستقبل البشرية في ظل العلاقة غير المتوازنة بين الأخوة، ويضع لهذا المقطع الأخير عنواناً هو "توقيع":

هابيل قدم قربانه للإلهْ
وودع تربته المشتهاةْ
وقابيل أنجب مليون وجه قلقْ
وظلت قرابينه تحترقْ[25]

وهنا يعود شبانة إلى التوراة: "فقال: ماذا فعلت. صوت دم أخيك صارخ إليّ من الأرض «11» فالآن ملعون أنت من الأرض التي فتحت فاها لتقبل دم أخيك من يدك «12» متى عملت، الأرض لا تعود تعطيك قوتها. تائهاً وهارباً تكون في الأرض... خرج قابيل من لدن الرب.. "[26] فهابيل يودع أرضه، استحقاقاً للعنة الإله، محملاً بالذنب والإثم، وأما قابيل فيظل في الأرض علامة على احتراق القرابين التي قبلها الرب، ولم تحمه من الموت، فصار صورة للألم والخوف والقلق.

إن شبانة في هذه القصيدة يحافظ عل عرض الأركان الأساسية التي قدمتها النصوص الدينية المختلفة لقصة هابيل وقابيل وهي:

1- قرابين قابيل وهابيل، ورفض قربان الأول وقبوله من الثاني.

2- قابيل ينوي قتل أخيه ويفعل ذلك.

3- هابيل يعرف بنية أخيه ويقابل الظلم بالسماح.

4- الغراب يري قابيل كيف يدفن أخاه.

5- قابيل يضرب في الأرض بعد الجريمة التي ارتكبها، ملعوناً من الله، ونادما على ما فعل.

وشبانة يصور بذلك ما تمضي عليه البشرية من أشكال الصراع الداخلي والخارجي، حيث ستكون هذه الصورة بمثابة المحرك الأساسي لتناصات مختلفة في تجربة شبانة التي تمتد على مدى ديوانين، وستؤتي البذور التي ألقاها شبانة في هذه القصيدة – ستؤتي أكلها في قصائد أخرى، حيث تنضج صور جديدة لهذه الثنائية قابيل / هابيل، القاتل / المقتول، الغادر / المغدور.

وفي قصيدة أخرى بعنوان "ثلاثة.. رابعهم كلبهم" يفرغ شبانة القصة الأصلية من محمولها الديني تماماً، ويضع مكانه محمولاً مغايراً لمحمولها الأصلي، ولعل هذا يدخل في إطار ما يُسمى

بالقلب أو العكس. وهذه الصيغة وإن كانت الأكثر شيوعاً وتداولاً بين الأدباء والشعراء على وجه الخصوص، إلا أن شبانة يقلب القيم الرمزية في نصه بشكل ملفت – سنتحدث عنه بالتفصيل فيما بعد – ويكون قلب القيم الرمزية حين "يأخذ الكاتب هنا رموز النص السابق له، ويمنحها دلالات في سياقها الجديد ضد دلالتها تماماً"[27].

إن أصحاب الكهف في القصة القرآنية رجال أتقياء ومعهم كلبهم، احتموا بالكهف خوفاً من بطش الملك الظالم آنذاك[28]، إلا أنهم في قصيدة شبانة المعنونة بـ "ثلاثة.. رابعهم كلبهم" يضحون قتلة ظالمين، ويقف الشاعر في الجهة المقابلة صورة للمظلوم المقتول:

أربعة أوغاد
يتحلقون حول جثتي
أولهم كبيرهم في الإثم
يفتح أزرار قميصي
ويشق الصدر عن القلب النيئ
بأظافره الزرقاء[29]

ويتابع شبانة في بقية القصيدة المشهد مظهراً الدور الدموي لكل واحد من الثلاثة القتلة بالإضافة إلى الكلب الذي تُقدَّم له الجثة:

ليقدمها للكلب الواغ
في وحل الحقد الأسود[30]

إن الذي أرجأنا الحديث عنه هو تردد الصورة الأولى في هذه القصيدة، صورة هابيل / قابيل، المقتول / القاتل، خاصة أن فكرة الغدر ماثلة في هذه القصيدة حين يصدرها بقوله: "أربعة أوغاد"، فالأوغاد هنا في مقابل "القلب النيئ" هي الصورة ذاتها الماثلة في غدر قابيل مقابل طيبة هابيل، ويظهر أن استيحاء قصة أصحاب الكهف ليس أكثر من إطار جديد لزجّ أحزان الشاعر وإلباسها لبوساً مختلفاً، ولكنها في الوقت ذاته تعكس نظرته الواحدة للعالم، ورؤيته الثابتة المرّة الممزوجة بالحسرة إزاء الكون.

2- التناص الأسطوري

في هذا السياق يظهر عند شبانة نوع آخر من التناص وتقنية جديدة من تقنياته، أما النوع الجديد فهو التناص الأسطوري، فقد ظهر أولاً التناص الديني: القرآن، التوراة، وأما في هذه الصورة فإن شبانة يستوحي من الأسطورة اليونانية، وأما التقنية التي يستخدمها فهي التضخيم أو

التوسع.فشبانة يستغل بعض البذور الموجودة في النص الأصلي من مثل رحلة أوليس الذي يتقمص شخصيته، حيث يرحل أوليس / الشاعر عن إيثاكا، ويترك الحبيبة أو الزوجة بينلوب طلباً للنجاة، وحشداً للجيوش التي تمكنه من تحرير وطنه؛ ولذلك يركب البحار، ويجتاز المفاوز في سبيل ذلك[31]:

هو الخزفُ
يجفف الفحرُ
يتلو البحرُ
يحملني إلى منازل خلف
الأرض والدرر[32]

فهي رحلة طويلة في سبيل الهدف، يعترضها البر والبحر، ولكن أوليس / الشاعر مصمم على الرحيل في سبيل تحقيق طموحه، وهذا العنصر تقوله الأسطورة ولكن بقية العناصر التي يوردها شبانة هي تضخيم وتوسع في الاتجاه الذي يخدم فكرة الشاعر نفسه، وليس فكرة الأسطورة. وهذا يمكننا من القول إن لدى شبانة في استخدام هذه الأسطورة وتوظيفها جانبين: أحدهما ثابت، وهو يمثل العناصر الأساسية المتمثلة في رحيل أوليس الطويل، وانتظار بينلوب له، وأما الجانب الآخر فإنه متغير، ويطوره شبانة خدمة لفكرته ورؤيته، وهذا يتمثل في عدة عناصر جديدة، لم يقلها النص، حيث يعبر شبانة عن إحساسه / إحساس أوليس العميق بالغربة:

إني غريب حيثما أقفُ
في باحة الحلم، في الدفلى، وفي قمرِ
لا يشبه القمر الملقى على جسدِ
الزنجية القلب لا تحنو على أحدِ
إني غريب حيث أقف[33]

وفي هذا المقطع يظهر عنصر ثابت جديد، وهو السيرينات التي حاولت إغواء أوليس وثنيه عن هدفه فلم تفلح[34]، إلا أن شبانة من جديد يحرف القصة، ويضخمها بالإشارة إلى القتل الذي ينتظره، وهنا نراه يقول ما لا يقوله النص، حيث يستبطن مشاعر أوليس ويقول ما كان أوليس لعله يقوله لو أتيحت له الفرصة:

فأي جهاتي سوف تقتلني[35]

ويقول:

ما هذه الوردة الحبلى كمجرمةٍ
تلهو بجمجمتي (36)

ويبدو أن المتغير الذي يهدف الشاعر إلى بلورته وإجلائه يتمثل في قصة القتل، وإبراز الثنائية التي تحرك شعره عامة، ويحاول تبئيرها في هذا السياق، وهنا يكون الشاعر / هابيل / أوليس، وأما قابيل فإنه يتعدد ويتكاثر، مشيراً إلى كل العقبات التي اعترضت أوليس في رحلته، ومضيفاً إليها كل الخيانات ومحاولات القتل التي تعرض لها الشاعر، ولذا يطلب من بينلوب ألا تنتظره؛ لأنه مقتول على يد من يعرف ومن لا يعرف، وهذا ما يضيفه شبانة، ولا يقوله النص الأصلي:

فيا بينلوبُ
لا تنظري، قد دنا سيف
على فرس
إن قميصي في يد القتلهْ (37)

3- التناص التراثي

إن الاغتراب الذي عبرت عنه هذه قصيدة () هو الاغتراب ذاته المرتبط بصورة الإنسان البريء المفاجأ بسوداوية ما حوله من حوله، وهو الإنسان ذاته في قصيدة "ثلاثة.. رابعهم كلبهم" حيث يتعرض الإنسان البريء لوحشية من حوله، وهو هو في قصة هابيل وقابيل، إذ يصبح الإنسان الطيب المليء بالحب والحياة، هدفاً لأعداء الحياة المتمثلين في صورة قابيل مرة، وفي صورة الثلاثة والكلب مرة ثانية، وفي صورة أعداء أوليس مرة ثالثة. إنه معنى واحد تتكاثر صوره، ويدافع الشاعر الذي يقف في صف هابيل /المقتول/ المظلوم/ المغدور/ البريء، يدافع عن نفسه بالشعر والكلمة.وبالكبرياء والترفع عن إسفاف من حوله، وهذا يؤكد افتتاح الديوان الثاني شعر يليق بقامتي بمجموعة من القصائد يسميها.. رابعهم كلبهم، كما يزيده تأكيداً افتتاح الديوان ببيت الشنفري الشهير،الذي يرضى فيه الشنفرى وشبانة بسف تراب الأرض،ويفضلانه على تطول المتطولين،فالشاعران كل منهما يملك كبرياءه وترفعه عن إسفاف الناس جميعاً الذين لا يبعدون-بصورة من الصور- عن قابيل وسوء نيته وإساءته لأخيه بالظلم والغدر والقتل.

إن ليلى في شعر شبانة صورة للمحبوبة، وكذلك الأرض، إذ تحتل صورة الوطن حيزاً واسعاً في قصيدته، وفي فكره، فليلى هي الأرض أحياناً، وهي المحبوبة، وصورها المختلفة في قصيدة شبانة أحياناً أخرى، وحين يتحدث شبانة عن الأرض، فإنه يمتزج بها وبعناصرها المختلفة، ويشكّل معها موقفاً واحداً، فيكون معها مقتولاً بيد الأعداء والقتلة، ويستخدم تقنية المبالغة،

وهذا لا يكون بتضخيم كمية الكلام "بل مبالغة معناه، والمغالاة فيه نوعياً. وتقود مفاقمة الكلام هذه إما إلى تعميق الأثر إيجابياً أو ضخه بفلسفة أو أدائية غير متضمنة فيه"[38] فشبانة يظهر الأرض والوطن بصور مختلفة لتضخيم أثرها كما هي في نفسه، ولتعميق قيمتها، ويكون مرة مقتولاً معها بيد الأعداء والقتلة، ومرة أخرى يكون مقتولاً بها وبحبها، وبالعجز عن الفعل إزاءها ورد الفعل:

قلتِ: إن الحجارة لن تستطيع الصهيلْ
من غير ما ظمأ للرحيلْ
قلتُ: إذن أنت قاتلتي كنتِ
يا أخت قابيلَ
وأنا كنت القتيلْ[39]

ففي غياب العدو والآخر، وفي الحوار الحميم بين الشاعر والأرض، تكون هي قابيل وهو هابيل الذي ما يفتأ يظهر في كل مرة، بل إن موت الشاعر في بعض الأحيان يكون حياة لهذه الأرض المفداة:

فلتعدّي لي الآن حتفاً
يليق بخاتمتي
واستعدي لتبكي على جثتي
أنا الآن ميتُ
وأنت بكامل نيسانك الأبدي
يغازلك البحرُ
كان موتي ربيعاً لغاباتك الموحشة[40]

وهنا تتدخل أسطورة تموز[41]، ليضاف تموز إلى هابيل، فيكون موت تموز / هابيل / الشاعر حياة للأرض التي تلبس لبوس القاتل / قابيل حتى الآن، إذ سوف تتغير الأدوار حين تكون الأرض في مقابل الأعداء، فتكون الأرض هابيل، والأخوة الأعداء يمثلون صورة قابيل، وهنا ينحاز الشاعر / المتكلم إلى الأرض ليكون في صفها ملاقياً مصيرها ذاته، نقرأ:

عيني على وطن توضأ بالدماء وبالحروق[42]

ويقول:

ماذا يساوي لونك الكحلي يا وطني
وقد نصبوا بوارجهم
قبالة رأسك الملقى على خشب الصليبْ
ماذا تساوي ورقهْ
في وجه مشنقة ومرتزقهْ[43]

وفي القصيدة ذاتها المعنونة بـ "يا دمي.. لا تصدق رصاص الكلام" التي يصدرها بالنثر: "آخر ما قاله محمد الدرة قبيل صعوده إلى حتفه"، يتناوب الشاعر مع الأرض دور المقتول، لأن الشاعر يتكلم بلسان الدرة الذي اغتيلت طفولته دون ذنب إلا حب الأرض والبقاء فيها، يقول:

يا دمي النازف الآن في كل حارهْ
لا تصدق خطى القادمين إلى ظلك الأرجواني
لا تفرغ الريح من عنفوان الحجارة[44]

وللإشارة إلى الأخوة الأعداء، الذين يظهرون الغدر، فيقتلون القتيل ثم يبكون عليه، نقرأ:

لا تصدق جموع المهلهل
حين تدق الطبولْ
إنهم بعد حين
تدار بنادقهم صوب رأسك
كي يقتلوك ويبكوا عليك[45]

إن شبانة يستدعي من التاريخ والتراث العربي كل صور الغدر والخيانة، وأشدها إيقاعاً وتأثيراً في النفس، فبالإضافة إلى صورة الحسين، وفاجعة كربلاء، يتذكر جموع المهلهل الذين لا يحملون المشاعر التي يحملها تجاه أخيه، ولذلك فإنهم سيخونونه ويتركونه في ميدان المعارك والموت وحيداً. إن التناصات تتداخل، ويشعر المرء كأنه يقرأ نصوصاً مختلفة لا علاقة لها ببعضها البعض، إلا أن الرابط الوحيد هو الصورة التي بدأ بها الشاعر، وربما رافقته وترافقه طوال تجربته الشعرية، ألا وهي صورة المقتول والمغدور والمظلوم في مقابل القاتل والغادر والظالم. وهي صورة هابيل / قابيل وصورة الشاعر / الآخر لتشكل محوراً أساساً يحكم تجربته ورؤيته.

إن الأرض في قصيدة شبانة هي إحدى صور الحبيبة، ولعلها أهمها، ولذلك يرى أنها زوجته المقبلة:

الأرض زوجتي المقبلة[46]

ولكنها حين تكون الحبيبة يكون مقتولاً بها، ومقتولاً معها، وهناك صور أخرى للحبيبة حين تمثل المرأة وحضورها الخاص في شعره، فتكون مرة بثينة حبيبة جميل، ومرة تكون ليلى حبيبة قيس، وزوجة ابن زريق، وسمية النابغة الذبياني، ولأن هؤلاء النسوة لم يكن قاتلات دائماً، فإن قابيل هنا هو الحب ذاته، كما كان الأمر في الأرض – ولذا وحّدت في باب واحد بين الأرض والحبيبة –، وأما هابيل فإنه الشاعر الذي يلبس قناع هؤلاء الشعراء العشاق، ففي قصيدة "حكايات ابن زريق" يستعير شبانة عبارة ابن زريق في مطلع قصيدته اليتيمة:

لا تعذليه فإن العذل يوجعه[47]

فيردد شبانة الجملة الأولى "لا تعذليه" عدة مرات:

لا تعذليه
وراح يمعن في الرحيل
وفي انتظار نوارس العمر
الكئيبةْ
لا تعذليه
وبات يبحث عن أبٍ
أم
حبيبةْ[48]

وهنا يستخدم الشاعر تقنية الترصيع، حيث "ينشأ هنا تنافر بين عناصر صارت منفصلة عن معناها القديم، فاقدة لاستقلالها في سياقها الجديد"[49] فهذه جملة "لا تعذليه" تنفصل عن معناها القديم المتوجه من زوج مكلوم إلى زوجته، وترتبط في هذا السياق بالتوجه إلى حبيبة غير محددة ويكون الحبيب مقتولاً، والحب قاتله هذه المرة:

أيا صاحب الموج
إما رثيت لقلبي، فقل لحبيبي
بأن فؤادي توحد في وجده
ثم مات[50]

وفي قصيدة "النورس" يصدر الشاعر قصيدته ببيت للنابغة الذبياني[51] ويكون الشاعر هابيل الذي يقدم قرابين تذهب أدراج الرياح، وأما الصور المختلفة للحب فإنها قابيل / القاتل:

ولكنني نورس ليس يسعفه حظه
في اقتفاء خطى أمه النازفهْ
يقدم قربانه للعيون المخبأة بالأقحوان
فتبلعه العاصفهْ[52]

وبالإضافة إلى هذه الصور جميعاً، فإن ليلى قيس، تظهر أيضاً لدى شبانة، فيكون الشاعر مسكوناً بهاجس قيس حين تسافر عنه ليلى، ويكون الحب مرة أخرى هو القاتل / قابيل، والمحب قيس / الشاعر / هابيل المقتول:

ولماذا يسكننا هاجس قيس
حين تسافر ليلى[53]

وهاجس قيس كان الحب فالجنون فالموت، وهو في الحب يسكنه هاجس قيس المقتول عشقاً، والذي يصير تجلياً آخر للصور السابقة التي تنتهي بقتله:

الآن سوف يدحرجون الرأس عن جسدي
لكي أمضي بلا رأس إلى ليلى
ولا جسد[54]

إن هذه الصور جميعاً تنتهي نهاية فاجعة، هي الموت، ولذا فإن الشاعر بحاجة إلى حل يبقيه على قيد الحياة، فيكون الشعر ليبقى على قيد الكلام، وتكون القصيدة هي الحل، والحكم العدل بين القاتل والمقتول، وهي التي ستمنح الشاعر حياة جديدة لكل حالات القتل التي سبقت، ولذلك اختار الشاعر في الحب قصصاً شعرية كان الكلام أحد الحلول المنجية من الموت والسقوط في برك الدم، بل لعله لدى شبانة يضحي الحل الوحيد، وهذا ما سيمثل واضحاً في الصورة القادمة للتناص عند الشاعر.

إن شبانة وإن اختار صورة المقتول ولبسها على مدى ديوانين، إلا أنه كان دائماً يظهر بصورة الرافض المحتج، ولعل اختياره للشنفرى بالذات ينم على ذلك[55]، خاصة أنه يصدر ديوانه الثاني كاملاً ببيت الشنفرى الشهير الذي سلف ذكره

ويتقمص الشاعر في قصيدة بعنوان "الشنفري" شخصية الشنفرى الرافضة المترفعة عن ترهات البشر، أو أنه يقدم نفسه من خلال الشنفرى وشخصيته المتمردة، ولذلك يقول:

وللشنفرى رأيه في حصار الوطن
فلا تبتعد في القلائد أو في القصائد
حين تعلقها الأمهات
على سدرة المنتهى[56]

وفي استحضار صورة الشنفرى يستخدم شبانة تقنية التشويش، حيث "يعمد الكاتب هنا إلى أخذ فقرة من نص مكرس، يتدخل هو فيه، ويتلاعب به، مدخلاً عليه إفساداً مقصوداً أو دعابة أو فنطاسية"[57]، والتشويش الذي يحدثه شبانة هنا يتمثل في انتهاء الشنفرى بالقتل والموت من جديد:

طريد الجناياتِ
يا صاحبي الشنفرى
لعلها الصدفة وحدها
اغتالتك في حلل الظلامْ
لعله الثأر القديم
لعلها تعويذة الموتى
تقدم جثتكْ
لجماعة الغربان قرباناً [58]

فما زالت صورة القتلة تبرز هنا، والغربان والقربان وهي العناصر الأولى التي قدمها ما زالت مستمرة هنا، ولكن شبانة لا يترك موته دون دية، إذ أن الشعر يرد عنه الموت والغدر:

لعل قصيدتكْ
طارت تعلق نجمتكْ
في حبل طاغية الكلامِ
يا طريد الحمامِ
عبئ كنانتك الوحيدة بالسهامِ
فكل أبناء القبيلة
قد أباحوا مقتلك[59]

فالكنانة الوحيدة التي يملكها الشنفرى / شبانة هي الشعر، والسهام هي القصائد، وهي الحل الوحيد للرد على استباحة دم الشنفرى / هابيل / شبانة، ولذلك تنتهي القصيدة نهاية تفتح أفق المعنى لئلا تنغلق على قصص الموت التي سلفت، ولئلا يكون موقف الشاعر من العالم سلبياً يقبل بأحكام الموت ويرضى بها. إنه ينظر حوله بعيني الفيلسوف الخبير الذي يميز أعداءه وقتلته، ولذلك جاءت كل الصور السالفة قائمة على ثنائية قابيل / هابيل، القاتل / المقتول. إلا أن اللغة تظل حلاً وجودياً ووحيداً لدى الشاعر للاستمرار:

يا من جدلتم الدموع بالدماء

في قصيدتي

لسوف مثل الشوك في طريقكم أقفْ

وفي وجوهكمْ[60]

إن صورة الموت موجودة في كل الشعر العربي وغير العربي، كونها صورة تقابل الحياة، ولكن الملفت عند شبانة أن يتخذ الموت صورة هذه الثنائية: قابيل / هابيل التي بدأها في الديوان الأول، وأكملها في ديوانه الآخر، واتخذ من اللغة مهرباً وربما ملاذاً يحتمي به من كل صور الموت المحدقة بالإنسان الحقيقي والصادق، لكيلا يحكم عليه بالموت. فاللغة هي حياة لصاحبها في حياته، وبعد موته.

النتائج

قدم هذا البحث صورة عامة للتناص: ماهيته وإجراءاته، واتخذ منها مدخلاً لقراءة التناص في شعر ناصر شبانة، وفي ديوانيه: "شقوق التراب" و"سفر يليق بقامتي"، ووجدنا مصادر مختلفة عنده للتناص، فمن مصدر ديني قرآني وتوراتي، إلى مصدر شعري عربي، إلى مصدر أسطوري. كما ظهر لدينا آليات وتقنيات تناصية متنوعة: الترصيع، التضخيم، المبالغة، القلب أو العكس، وعرّفنا كلاً منها في موضعه، وأوضحنا كيفية استخدام هذه التقنية، ودورها الفني والفكري، في توضيح جماليات النص والتناص في شعر شبانة، وفي تبيان الموقف الفكري للشاعر ورؤيته للعالم ونظرته لكل ما يحف به من مفردات.

كما بينت الدراسة إن صورة القاتل / المقتول، المتمثلة في التناص الديني المعروف قابيل / هابيل، تمثل الصورة الأساس التي تنبثق منها التناصات المختلفة لدى الشاعر؛ ولذلك فإن كل التناصات الأخرى ترتبط بهذه الفكرة، وكأنها الثيمة أو المحرك الأساس لكل الصور الأخرى في قصائد شبانة، ولئلا تسقط القصيدة في جب الموت والغدر والظلم، فإن الشاعر يجد في اللغة عموماً، وفي الشعر خصوصاً مخرجاً له ولأفكار قصيدته.

إن استخدام الآليات والتقنيات المختلفة للتناص في الشعر، يظهر ثقافة الكاتب، وتمكنه من المادة المتناص معها من جهة، كما يظهر قدرته على توظيف هذه النصوص وتوجيهها الوجهة التي تتناسب ورؤيته وموقفه من النّاس والعالم من جهة أخرى، خاصة أن هذه التناصات تنبع من مصادر متنوعة، وتوظيف الشاعر لها هو تفكيك لها بشكل ما، ثم تركيب من جديد يخدم الفكرة والمعنى.

Resources of intertextuality in the poetry of Naser Shabanah

Maha Al autoom, *Language Center, University of Jordan, Amman, Jordan.*

Abstract

This study transacts with the term "Intertextuality" as a suitable introduction for reading the poetry of the poet Nasser Shabana, First it presents the theoretical fundamentals that Intertextuality was based on, and its essences, and mechanisms and procedures. Then the study shifts to the applied side, extracting a variety of Intertextuality expositions of the poems, and a variety of mechanisms that availed the poet, and the poet finds that the picture of Kabeel and Habeel and the meanings that are related toward these two characters forms an essential centre for all kinds of Intertextuality by Shabana, therefore this research takes from these characters an address that reads the different images of Intertextuality in the poets poems, showing the intellective and artistry value of Intertextuality, and its roll in figuring the poets vision countenance toward the world, and life in its different images.

قدم البحث للنشر في 2007/6/13 وقبل في 2007/11/22

الهوامش

1. الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص: 185، 186، 206، 216
   - البديعي، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، ضروب السرقات الشعريّة، ص 188 – 205
   - ابن رشيق، العمدة، 2 / 84 – 85
   - ابن حجة، خزانة الأدب، 2 / 311
2. استخدم العرب مفاهيم مثل: السرقة، التضمين، السلخ، السطو، وغيرها. للمزيد انظر المصادر السابقة

3. الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 214

4. Eliot, T.S,, The Sacred Wood essays on poetry and criticism, 1980, Methuen, London, and New York), p. 48

5. Ibid, p. 49

6. باختين، ميخائيل،الخطاب الروائي، ط1، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987، ص 91.

7. تودوروف، تزفيتان، ميخائيل باختين والمبدأ الحواري، ط2، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،1996، ص 110.

8. برادة، محمد، موقع باختين في مجال نظرية الرواية، مقدمة كتاب باختين، الخطاب الروائي، ص15.

9. الرويلي، ميجان، وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ط1، مؤسسة العبكان، المملكة العربية السعودية، 1995، ص147.

10. كريستفا، جوليا، علم النص،ط2، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص79.

11. السابق، ص97.

12. أنجينو، مارك، التناصية، ترجمة: محمد خير البقاعي، من كتاب دراسات في النص والتناصية، ط2، مركز الإنماء الحضاري، سورية، 2004، ص73.

13. أبو هشهش، إبراهيم، المكون التناصي في الصورة الشعرية عند محمود درويش، من كتاب زيتونة المنفى، ط1، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، 1998، ص170.

14. جهاد، كاظم، أدونيس منتحلاً، ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1993.

15. الأحمد، نهلة، التفاعل النصي، (التناصية Intertextuality) النظرية والمنهج،104، ط1، كتاب الرياض، 1423هـ.

16. ناصر شبانة هو شاعر من الأردن، من مواليد عام 1966، يدرس الأدب الحديث في الجامعة الهاشمية، وله ديوانان هما: " شقوق التراب " و " سفر يليق بقامتي ".

17. شبانة، ناصر، شقوق التراب، ط2، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، 2001، ص19.

18. التوراة، سفر التكوين، 1: 4- 16.

19. انظر: الثعلبي، أبو إسحاق أحمد بن محمد النيسابوري، قصص الأنبياء المسمى عرائس المجالس،تح: محمد سيد، دار الفجر للتراث، القاهرة، 2001، ص 43- 47. الكسائي، محمد بن عبدالله، قصص الأنبياء عليهم الصلاة والسلام، تح: إسحاق بن ساؤول، مطبعة بريل، إيزنبرغ- لندن، 1933، 2: ص72-73.

20. عباس، إحسان، وقتل فابيل هابيل في الشعر العربي الحديث، البصائر، مج6، ع1، جامعة البتراء،2002، ص16.
21. شبانة، شقوق التراب، ص21.
22. شبانة، شقوق التراب، ص23.
23. السابق نفسه.
24. السابق، ص21.
25. شبانة، شقوق التراب، ص24.
26. التوراة، سفر التكوين، 1: 4.
27. جهاد، أدونيس منتحلاً، ص57.
28. انظر: قطب، سيد، في ظلال القرآن، مج: 3، 5، 6، د.ط، د.ت، ص373-380.
29. شبانة، سفر يليق بقامتي، ط1، دار أزمنة، عمان، 2005، ص15.
30. السابق، ص16.
31. هوميروس، أوديسة هوميروس، ص 233.
32. شبانة، سفر يليق بقامتي، ص 29
33. شبانة، سفر يليق بقامتي، ص 28.
34. هوميروس، أوديسة هوميروس، 223.
35. شبانة، سفر يليق بقامتي، ص 29.
36. السابق، ص 30.
37. السابق، ص 72.
38. جهاد، أدونيس منتحلاً، ص 55.
39. شبانة، شقوق التراب، ص 48.
40. السابق، ص 52.
41. أنظر: عوض، ريتا، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978، ص 42.
42. شبانة، سفر يليق بقامتي، ص 37.
43. شبانة، سفر يليق بقامتي، ص 39.
44. السابق، ص 42.

45. السابق، ص 43، 44.
46. شبانة، سفر يليق بقامتي، ص 89.
47. السراج، مصارع العشاق، ص 23، 24.
48. شبانة، شقوق التراب، ص 30.
49. جهاد، أدونيس منتحلاً، ص 54.
50. شبانة، شقوق التراب، ص 32.
51. النابغة، ديوان النابغة الذبياني، ط1، شرح وتقديم: عباس عبدالستار، دالر الكتب العلمية، لبنان، 2004، ص27.
52. شبانة، شقوق التراب، ص 62، 63.
53. السابق، ص 85.
54. شبانة، سفر يليق بقامتي، ص 39.
55. الشنفرى، شرح شعر الشنفرى الأزدي، ص 20، 21.
56. شبانة، شقوق التراب، ص 42.
57. جهاد، أدونيس منتحلاً، ص 53.
58. شبانة، سفر يليق بقامتي، ص 13
59. شبانة، سفر يليق بقامتي، ص14.
60. السابق، 17.

المصادر والمراجع:

باختين، ميخائيل. (1987). **الخطاب الروائي**، ط 1، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، باريس.

بدر، عبد المحسن طه. (1968). **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر**، ط 2، دار المعارف، مصر.

تيمور، محمود. (1994). **دراسات في القصة والمسرح**، د.ط، دار العودة، بيروت.

الجاحظ. (1927). **البيان والتبيان**، ج 1، طبعة السندوبي، القاهرة.

الجندي، أنور. (1983). **المعارك الأدبية في مصر**، ط 1، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة.

الجندي، أنور. (د.ت). **اللغة العربية بين حماتها وخصومها**، ط 1 ، مطبعة الرسالة، مصر.

حداد، قاسم. (2000). **الأعمال الكاملة**، ج 1، ط 1، دار الفارس، عمان.

درويش، محمود. (1994). **الأعمال الكاملة**، ج1، ط14، دار العودة، بيروت.

الرباعي، عبدالقادر. (1996). **بحوث عربية مهداة إلى الدكتور محمود السمرة**، تحرير: د. حسين عطوان، د. محمد حور، ط1، دار المناهج عمان.

الزغول، محمد راجي. (1986). **دراسات في اللغة**، ط 1، دار الشؤون الثقافية، بغداد.

سعيد، نفوسة زكريا. (1964). **تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها في مصر**، ط 1، دار نشر الثقافة، الإسكندرية.

صالح، فخري. (1998). **شعرية التفاصيل: أثر ريتسوس في الشعر العربي المعاصر**، ط 1، دار الفارس، عمان.

عبابنة، يحيى. (2001). **الرؤى المموهة: قراءات في ديوان عرار (عشيات وادي اليابس)**، ط1، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان.

عبدالعزيز، محمد حسن. (1992). **الوضع اللغوي في الفصحى المعاصرة**، ط 1، دار الفكر العربي، القاهرة.

عرار، مصطفى وهبي التل. (1998). **عشيات وادي اليابس: الديوان**، تحقيق: د.زياد الزعبي، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

عيد، محمد. (1980). **المظاهر الطارئة على الفصحى**، ط 1، عالم الكتب، القاهرة.

المطلق، محمود. (1954). **عشيات وادي اليابس (ديوان مصطفى وهبي التل)**، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان.

الموسى، نهاد. (1987). **قضية التحول إلى الفصحى**، ط 1، دار الفكر، عمان.

الموسى، نهاد. (1987). **ندوة الازدواجية في اللغة العربية**، ط1، مجمع اللغة العربية الأردني، الجامعة الأردنية.

ندوة حول مصطفى وهبي التل (عرار): قراءة جديدة. (2002). تقديم: د.محمود السمرة، تحرير: غسان إسماعيل عبدالخالق، مراجعة: إبراهيم العجلوني، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان.

هلال، محمد غنيمي. (د.ت). **النقد الأدبي الحديث**، نهضة مصر، القاهرة، د.ن.

هيكل، محمد حسين. (1972). **الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر**، ط1، نهضة مصر، القاهرة.

الدوريات :

أبو هيف، عبد الله. (1990). **لغة الحوار في الرواية العربية**، ع.6، السنة 11، نيسان.

باشا، عمر موسى. (1990). إشكاليات اللغة العربية بين الأصالة والإعجاز والحداثة، **الفكر العربي**، ع.6، السنة 11، نيسان.

تيمور، محمود. (1965). لغة القصص، **حوار**، السنة الثالثة، ع3، آذار.

عيسى، راشد. (2001). حذائي، **الفينيق**، ع74.

الفيصل، سمر روحي. (1990). **لغة الحوار في الأدب**، ع61، السنة 11، تموز،.

الموسى، نهاد. (1992). **نحو نموذج فصيح للخطاب العامي**، بحث مقدم لمؤتمر قضايا اللغة العربية وتحدياتها في القرن العشرين، ماليزيا.