مستويات التناص في شعر إسماعيل عقاب

د . محمود سعد قنديل

الملخص:

يدور البحث حول ظاهرة شعرية بارزة هي ظاهرة التناص الشعري في إنتاج الشاعر المصري المعاصر إسماعيل عقاب ، وهو الذي يعد واحدا من الأصوات الشعرية المتميزة داخل الحركة الشعرية المعاصرة على المستوى المحلي والعربي ويتضمن البحث مقدمة وثلاثة مباحث.

وتتناول المقدمة سمات شعر إسماعيل عقاب باعتباره أحد فرسان القصيدة العمودية المعاصرة ، والذي نجح في إقامة لون من التفاعل المتوازن في قصيدته بين إطارها الموسيقي القديم وبين كثير من سمات الحداثة في التعبير الشعري الجديد ، فضلا عن تداخل شعره مع كثير من ظواهر التراث الشعري والتاريخي مما يجعل من التناص مدخلا مناسبا لقراءته ، كما تتناول المقدمة مفهوم التناص في النقد الغربي والذي ظهر في النقد الغربي خلال النصف الثاني من القرن العشرين وتطور منذ تعريف جوليا كريستيفا له بقولها " أن يتقاطع في النص مؤدى مأخوذا من نصوص أخرى " ثم تطوره لدي المعاصرين والتالين لها حتى وصل إلى مفهوم جامع النص أو الاستعلاء النصي لدى جيرار جينيت ، ثم انتقاله كمفهوم رئيسي إلى مفاهيم النقد العربي المعاصر.

وتدور المباحث الثلاثة حول مستويات التناص في شعر الرجل والتي تتدرج من العموم إلى الخصوص، فالمبحث الأول يدور حول استعارة الشاعر بعض الحقول الدلالية الموروثة وتوظيفها في سياقات قد تأتي مغايرة أحيانا لسياقاتها الأصلية ، وذلك على مستوى المعجم الشعري والصورة الشعرية على السواء ، وتمثلت في ذلك بأبرز تلك الحقول الدلالية وهو حقل الفروسية ومعجمها اللغوي والمجازي وتوظيف الشاعر لكل ذلك في سياقات الغزل والفخر وتحدي الحياة وغيرها من الدوائر الدلالية والانفعالية.

ويدور المبحث الثاني حول المستوى الثاني من التداخل النصي في شعر الرجل على مستوى الموقف الشعري مع نصوص أو مواقف سابقة للشاعر ذاته أو لغيره من الشعراء السابقين أو المعاصرين مقتربا في ذلك من مفهوم ما يطلق عليه النص الكلي ، وليبرز من خلال ذلك دور

التحول الموقفي في تغيير الرؤية الشعرية وإعادة إنتاج الدلالة ، تلك التي تخضع بلا شك بحسب مفهوم التناص لمقتضيات الموقف الجديد في تفاعله مع المواقف السابقة وامتصاصه لها وتحويلها.

في حين يدور المبحث الثالث حول المستوى الأعلى من التناص في شعر إسماعيل عقاب، متمثلا في توظيف النص لبعض الشخصيات الفنية والتراثية أو بعض الإشارات التاريخية لتؤدي دورا محوريا في إنتاجية النص ، وقد تعددت تلك الشخصيات وتنوعت ما بين دينية مثل النبي نوح عليه السلام وسفينته أو تاريخية مثل شخصية عنترة العبسي أو أدبية مثل ليلى العامرية ، وقد حولتها شعرية النص إلى آليات ورموز دلالية خصبة كان لها الدور الأبرز في إنتاج الدلالة الشعرية.

Research Summary

The research revolves around a prominent poetic phenomenon، which is the phenomenon of poetic intertextuality in the production of the contemporary Egyptian poet Ismail Aqab، who is considered one of the distinguished poetic voices within the contemporary poetic movement at the local and Arab levels. The research includes an introduction and three topics.

The introduction deals with the features of Ismail Aqab's poetry as one of the knights of the contemporary vertical poem، who succeeded in establishing a balanced interaction in his poem between its old musical framework and many features of modernity in the new poetic expression، as well as the overlap of his poetry with many phenomena of poetic and historical heritage، which makes Of intertextuality is an appropriate input for reading it، as the introduction deals with the concept of intertextuality in

Western criticism، which appeared in Western criticism during the second half of the twentieth century and developed since Julia Kristeva defined it as saying، "that the text intersects in a performance taken from other texts،" and then its development among contemporaries and the following until He arrived at the concept of Jami 'al-Nass or textual superiority of Gérard Genet، and then his transfer as a major concept to the concepts of contemporary Arab criticism.

The three investigations revolve around levels of intertextuality in man's poetry، which range from general to specific. The first topic revolves around the po's borrowing some inherited semantic fields and employing them in contexts that may sometimes differ from their original contexts، both at the level of the poetic lexicon and the poetic image alike. Those semantic fields، which is the field of equestrian and its linguistic and metaphorical dictionary، and the poet's employment of all of this in contexts of flirtation، pride، the challenge of life and other semantic and emotional circles.

The second topic revolves around the second level of textual overlap in a man's poetry at the level of the poetic stance with previous texts or positions of the same poet or other former or contemporary poets، approaching the concept of what is called the overall text، and through that highlights the role of the position shift in changing The

poetic vision and the reproduction of significance، which is undoubtedly subject، according to the concept of intertextuality، to the requirements of the new position in its interaction with، absorption and transformation of previous positions.

While the third topic revolves around the higher level of intertextuality in the poetry of Ismail Aqab، represented in the use of the text for some artistic and heritage personalities or some historical references to play a pivotal role in the production of the text، and these personalities varied and varied between religious، such as the Prophet Noah، peace be upon him، and his ship or historical Such as the character of Antara al-Absi، or a literary figure such as Layla al-Amiriya. The poetry of the text transformed her into fertile semantic mechanisms and symbols that had the most prominent role in producing the poetic connotation.

المقدمة

يعد إسماعيل عقاب واحدا من الأصوات الشعرية النقية والمتميزة في باب القصيدة العمودية المعاصرة المخلصة لها في زمن قل فيه عدد من يكتبها [١]، وحتى أولئك القليل لا يزال شطر منهم يكتبها بسطحية وتقليدية باهتة ، لكن عقاب وعددا قليلا من رفاقه المعاصرين منهم عبد المنعم الأنصاري ومحمود العتريس وأحمد مبارك وأحمد شلبي وغيرهم نجحوا في اختراق حدود الحداثة الشعرية المعاصرة بنموذج عمودي حداثي ، يمزج في توازن دقيق بين القيم الشعرية الموروثة ممثلة في جزالة اللغة ونصاعة العبارة وجمال الصورة وتدفق الإيقاع ، والقيم التعبيرية المرتبطة باتجاه الشعر الجديد والمعاصر ، ذلك الاتجاه الذي حاول أن ينأى كثيرا بالتعبير الشعري بعيدا عن طريق الخطابية والتقريرية والمباشرة ، ليتخذ من التعبير بالصورة والرمز والبنية الدرامية أبرز مقوماته. [٢]

ولذا ، فلم يكن غريبا أن يصر عقاب على التمسك بذلك النموذج العمودي المتطور في معظم أعماله الشعرية التي امتدت على مدار ثلاثة عقود من الزمان متضمنة ستة من الدواوين الشعرية [٣]، وذلك بالرغم من معرفته بنمط شعر التفعيلة وممارسته له في بعض أعماله الأولى ثم في ديوانه الأخير، ذلك أنه رغم حسه الحداثي الواضح إنما هو ابن حقيقي لذلك التراث الأدبي العريق ، ولتلك الأطر الثقافية التي احتوته وأحاطت به ، ومن ثم فقصيدته رغم ما رفدها به من عناصر الحداثة ، إنما هي امتداد طبيعي للقصيدة الموروثة بتقاليدها الفنية وآلياتها التعبيرية ، ليس هذا فحسب ، بل إن الشاعر يتعمد في كل ما يكتب أن يقيم حوارًا خفيًا أو معلنًا مع ذلك التراث ، فضلا عن أن يحاول التداخل البنائي الجدلي مع بعض نصوصه أو أشخاصه أو إشاراته.

وعلى ذلك فإن أحد المفاتيح المهمة للدخول إلى العالم الشعري لإسماعيل عقاب إنما يتمثل – بلا شك – في تقنية (التناص) ، ذلك المصطلح الذي يعنى – بشكل عام – بتداخل النصوص وتفاعلها ، وهو يتجاوز – بالتأكيد – كافة الأشكال القديمة للتداخل النصي مثل الاقتباس والتضمين والمعارضة والأخذ والسرقات وغيرها ، وتعرفه جوليا كرستيفا والتي تعد من أقدم النقاد الغربيين تعرضا لذلك المصطلح باعتباره منتجا لدلالة النصوص بقولها: " أن يتقاطع في النص مؤدى مأخوذا من نصوص أخرى " [٤] ، ويعرفه لوران جيني ذلك التعريف الشهير الذي أخذه عنه معظم من تناول تلك الظاهرة قائلا: " عمل يقوم به نص مركزي لتحويل عدة نصوص وتمثلها ، ويحتفظ بريادة المعنى ". [٥]

وبالتالي ، فالتناص حسب هذا التعريف إنما يمثل ظاهرة حتمية مصاحبة لظاهرة الإبداع الشعري تقوم في جانب منها على اللاوعي ، وهذا ما أكده فيليب سولرس قائلا: " يقع أي نص في نقطة التقاء عدد من النصوص، الذي هو في الوقت نفسه إعادة قراءة لها " [٦] ، كما أكدته جوليا كرستيفا مقررة أن "كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر " [٧] ، ذلك أن التناص يقوم – في الأصل – على علاقة الجدل القائمة – حتما – بين النص من جهة وبين السياق الأدبي والأطر الثقافية بعامة من جهة أخرى ، وهو جدل ذو صبغة تاريخية تذكرية ، يقول بول زمتور : " إن الجدلية التذكرية التي تنتج النص وهو يحمل أثر نصوص متتابعة هو ما نسميه تناصية " [٨]

ويتبنى جيرار جينيت مفهوما أوسع للتناص يتجاوز كل التعريفات السابقة التي تدور عموما حول التقاطع أو التواجد الفعلي لنص في آخر ، وذلك من خلال طرح ومصطلحات

ومفاهيم جديدة مثل جامع النص ، والذي يعرفه بقوله: " مجموع المقولات العامة، المفارقة، أنماط الخطابات، صيغ الأداء، الأجناس الأدبية، إلخ التي ينتسب إليها أي نص فرد" [٩] ، ثم يتجاوزه إلى مصطلح التعدية أو الاستعلاء النصي باعتباره مرادفا للشاعرية معرفا إياه بقوله: " إنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى " [١٠]

ولذا لم يكن غريبا بعد أن تطورت مناهج البحث في لغة النص ليصبح علما له منطلقاته وإجراءاته أن يصير التناص أحد معايير النصية السبعة التي تجعل من أية تشكيلة لغوية نصا وبدونها يفقد صفة النصية ، " فأما المعيار السابع فهو التناص ، وموضوعه تلك العوامل التي تجعل استغلال أحد النصوص معتمدا على معرفة نص سابق أو أكثر من النصوص التي تعرف عليها مستقبل النص في الماضي " [١١]

وعلى ذلك فقد أضحى التناص لدى كثير من النقاد المعاصرين مؤشرا على قوة الشاعرية ومقياسا فنيا لجودة الشعر يقول الدكتور محمد عبد المطلب: " يجب أن ندرك أن أكثر المبدعين أصالة من كان تركيبه الفني ذا طبيعة تراكمية ، على معنى أن الروافد السابقة قد وجدت فيه مصبا صالحا لاستقبالها " [١٢]

وحسب هذا المفهوم ، يعد التناص بابا واسعا يتدرج من مطلق التفاعل التلقائي بين النص الحالي وبين ما سبقه من نصوص التراث الأدبي على مستوى التقاليد الفنية ، وصولاً إلى مستوى التداخل النصي الواعي أو التواجد الفعلي لنصوص أدبية أو إشارات تاريخية وثقافية سابقة داخل سياق النص الحالي ، لتصبح بذلك أدوات تعبيرية غير تقليدية تلعب دورا أصيلا في تشكيل بنيته وإنتاج دلالته .

ويأتي التناص في شعر إسماعيل عقاب ، والذي نجح في إقامة لون من التفاعل المتوازن في قصيدته بين إطارها الموسيقي القديم وبين كثير من سمات الحداثة في التعبير الشعري الجديد على عدة مستويات ؛ يتمثل أولها في استعارة بعض الحقول الدلالية الموروثة وتوظيفها في سياقات قد تأتي مغايرة أحيانا لسياقاتها الأصلية ، وذلك على مستوى المعجم الشعري والصورة الشعرية على السواء ، ويتمثل المستوى الثاني في التداخل النصي على مستوى الموقف الشعري مع نصوص أو مواقف سابقة للشاعر ذاته أو لغيره من الشعراء السابقين أو المعاصرين ، في حين يتمثل المستوى

الثالث من التناص في توظيف النص لبعض الشخصيات الفنية والتراثية أو بعض الإشارات التاريخية لتؤدي دورا في إنتاجية النص .

أولاً: تناص الحقول الدلالية:

فأما الظاهرة الأولى من ظواهر التناص في شعر إسماعيل عقاب ، فقد كان الشاعر مغرما باستعارة بعض مناخات القصيدة العربية في عصرها الذهبي الذي يمثل عصر البطولة والفحولة والأصالة ، تلك التي تبلورت في صورة الفارس وقيم الفروسية ، ومن ثم فلا يعدم القارئ لشعر عقاب أن يجد أصداء لتلك المناخات في كثير من نصوص شعره ، وذلك على مستوى اللفظة والعبارة والصورة ، بحيث يمثل ذلك نمطًا أسلوبيًا متواترا ، وهذا ما سبق أن لحظته الدكتورة " وجدان الصائغ " حين كتبت عن ديوانه (سيدة الفصول) تحت عنوان " إسماعيل عقاب وثقافته الفروسية " مؤكدة أن الرجل جعل من القصيدة المكتنزة بثقافة الفروسية العربية المفتقدة صرخة في وجه غياب القيم وتهافت الموازين وعتمة اليومي. (١٣) ، ومن المعلوم أن استيراد تقاليد قصيدة سابقة ولو على مستوى مفردات المعجم الشعري إنما هو قادر على أن ينقلنا إلى عالم تلك القصيدة لأنه من تلك المفردات تنتظم العبارات وتتشكل الصور ، يقول يوري لوتمان: " إن معجم أي نص شعري يمثل ـ في المقام الأول ـ عالم ذلك النص ، أما الكلمات التي يتكون منها فهي التي تملأ فراغ ذلك العالم ، ومن العلاقة بين كلا الجانبين تتخلق بنية الوجود الشعري ". (١٤)

وإن كان الشاعر بذلك لا يتقاطع لغويا مع نص بعينه إلا إن ذلك يمثل إشكالية في المفهوم العام للتناص ، يقول الدكتور رجاء عيد: " إن محلل النص المتناص يغامر وسط أدغال من التمثلات والامتصاصات لنصوص قد تنبثق من نص مركزي ربما يمكن العثور عليه ، وربما لا نجد في النص المتناص استدعاء لنص محدد ، وإنما نتحسس جملة من نصوص سابقة أو محايثة " (١٥) ، لكن الجديد لدى عقاب في تلك الظاهرة والذي يقترب بها من قلب دائرة التناص الشعري بمفهومه الحالي يتمثل في أن الشاعر قد وظف تلك المناخات التراثية في سياقات جديدة ومتنوعة ، لتأتي بذلك مخالفة بنائيا ودلاليا لسياقها الأصلي المعروف.

ففى قصيدة (الخروج إلى المشتهى) يتشكل نسيج النص عبر تضافر مجموعة من دوال الصحراء والترحال والجدب ومن صور الصراع والخوف والمطاردة ، حتى نصل إلى لحظة التحدي

وإثبات الذات في مواجهة كل تحديات الواقع المتهرئ وإحباطاته فتطالعنا صورة كاملة للفروسية والبطولة الحربية .

طال الطريق بنا وما زالت تطالعنا أشلاء من وهنوا يذوى بهم ركن
ولن يكف عداتى عن مطاردتي لا تفزعي لو تبدى بيننا طعن
دروعهم هشة ، أسيافهم صدئت وليس لى بينهم لو تعلمي قرن
هم يعرفون طعاني كيف أحكمه ولو أثار فلن يرخى لهم جفن (١٦)

ومن الواضح أن الموقف الشعري لا يمثل ساحة قتال حربي على الحقيقة ، إلا إن لغة النص استطاعت من خلال تلك الصورة التناصية أن تبرز تلك المفارقة الكبرى بين مضاء عزمه وقوة بأسه وإحكام طعانه وبين هشاشة دروعهم وصدأ أسيافهم وفتور هممهم ، لترسم – بالتالي – من خلالها صورة رمزية للذات الفاعلة المفعمة بروح الثقة والطموح والتحدي في مواجهة كل عوامل القهر والإحباط والفساد.

وتتماهى صورة الفارس الموروثة المؤطرة بقيم الشجاعة والنضال والتضحية مع صورة المغني/ الشاعر المؤطرة بقيم الصدق وشرف الكلمة ومعاناة الثبات على المبدأ، يقول في مطلع قصيدته (قال المغنى) :

جرد حسامك واستوثق به يدرأ واهمز جوادك واستنفره لا يهدأ
أشعل حروف الأماني في الخطى لهبا واندر دماك لها .. تذكى ولا تطفأ
الصخر فوق ضلوعي، والهجير كوى وجهي .. وما اهتز أيماني ولم أصبأ
وما أزال وحلمي لا يفارقنى يلوح لي مرفأ لو فاتني مرفأ
أنا المغنى من إلاك يسمعني فللربابة لحن في الهوى مرجأ (١٧)

والخيال الشعري من خلال تفاعل دوال الفروسية (جرد حسامك ، أهمز جوادك ، استنفره) ودوال الفكر والإبداع (أشعل حروف الأماني .. انذر دماك لها .. تذكى) إنما يحاول أن يرتقى برسالة الفكر والإبداع الحر إلى مصاف أمور المعتقد والمقدس والمطلق ، ومن ثم يمهد بذلك

لتناص آخر يتمثل في استدعاء النص لشخصية الصحابي الجليل بلال رضي الله عنه في البيت الثالث من خلال آلية الدور؛ بأن يرتدى الشاعر قناع الشخصية الموروثة مستحضرا صورة ما لقي من تعذيب وتنكيل على يد قريش في سبيل عقيدة التوحيد .

كما تتفاعل تلك الصورة من الفروسية لكن هذه المرة في نسختها المنكسرة المحطمة مع صورة المرأة القاهرة اللعوب ، تلك التي قلبت حياة فارسها العاشق جحيما وأحالت انتصاراته هزائم ، يقول في قصيدته (مانحة الأحزان) :

الدرب وعر والخطأ متثاقل والدرب يرفض لو تهادت خطوتي
والعمر ينزف والسنون مريضة والقلب يجمع نبضه في ذلة
والسهم ينبو والسيوف تبلدت قد أنكرتني رغم عنف القبضة
قيثارتي تشكو خشونة أنملي واللحن مات على أكف الرغبة (١٨)

فالنص يقيم جدلا بين صوتين أساسيين: الأنا/ الشاعر المغنى ، وهى/ المرأة مانحة الأحزان ، لكن تماهى صورة الأنا/ الشاعر المغني مع صورة الأنا/ الفارس المحطم هو ما يسهم بقوة في تصعيد دلالة هذا الصراع إلى آفاق مأساوية رحبة ، ليضعنا مباشرة قبالة انكسار مشرف لفارس نبيل لم يألُ جهدا في الدفاع عما يراه حقا وواجبا.

كما تتماهى – أيضا – صورة الشاعر الفارس مع صورة الشاعر الغزل ، والذي يتوجه بالخطاب إلى الطرف الآخر في تلك المعادلة الغزلية (الأنثى) طالبا منها هي الأخرى أن تتحلى بالمبادرة والإقدام ويستحثها أن تمتشق أسلحتها وأن تمتطي مهرها للدخول معا في طقس العشق والمراودة ، يقول في قصيدة بعنوان " استفزاز " :

انهضي مستفزة وامتطي المهر واهمزي
وأغيري على ربو عي وضمي وحرزي
وإذا ما مهري بدا لك كري وناجزي
لا مفر فنازلي جردي السيف بارزي
واحشدي كل ما لدي لك لقتلي وأجهزي
روعة لو دمي يسيل على نصل معجز(١٩)

لترسم الأبيات من خلال دوال الإغارة والكر والطعن ومفردات المهر والسيف والقتل صورة كلية لشاعر غزل متأجج المشاعر رافض لتلك التجارب الباردة والمشاعر الفاترة ، أو بالأحرى – إذا تجاوزنا دائرة الغزل الأنثوي – شاعر ثائر على تلك الحياة النمطية الرتيبة التي تخلو من الحب والرغبة والصدق .

ثانياً: تناص التجربة . . والنص الكلي:

أما المستوى الثاني للتناص فى شعر إسماعيل عقاب ، وهو الخاص بالتداخل النصي على مستوى التجربة أو الموقف الشعري ، سواء أكان تداخلا مع الذات في نصوص ومواقف سابقة أم مع شعراء آخرين فهو يمثل ظاهرة شائعة بكثرة في معظم دواوين الرجل ، فيما يمكن وصفه بأنه لون من تناسخ التجربة الواحدة عبر أكثر من قصيدة داخل الديوان الواحد أو ربما في أكثر من واحد من دواوين الشاعر ، مقتربا بذلك من مفهوم النص الكلى في منظور النقد البنيوي الحديث ، وهذا ما لحظه الدكتور يوسف نوفل حين بحث في دراسة له عن نموذج هذا النص الكلي في شعر عقاب فوجده يمكن أن يختزل في نموذج الشاعر/ الطائر أو الطائر/ الشاعر. (٢٠)

ولعل من أكثر التجارب الشعرية التي تناسخت كثيرا عبر دواوين الشاعر تلك التجربة الوجودية لشاعر العصر في مواجهة العالم ، وذلك في غمرة وعيه بالدور المفروض عليه تجاه تحقيق الذات وإصلاح العالم ، تلك التجربة التي تخضع لرؤية أيديولوجية فلسفية بلا شك .

ففي ديوانه (حديث الموج للصخور) تتوالى عدة قصائد تحمل عناوين: (قال المغنى ، حكاية المغنى ، رحلة اليقين) ، تلك القصائد التي جسدت تماهى صورة الشاعر المغنى بصورة

الفارس المناضل كما سبق أن بينت ، وبالتالي ، فلفظة (المغنى) والتي جاءت متصدرة العنوان أو منحلة في النسيج الغوي للنص إنما تمثل – بالتأكيد – شفرة دلالية مهمة أو مفتاحا ذهبيا للولوج إلى عالم هذه القصائد ، وذلك بوصفها جميعا نصا كليا واحدا يمثل كل عنوان منها حلقة في سلسلة دلالية متصلة ومتكاملة.

فالنص الأول منها (قال المغنى) إنما يمثل يقين الشاعر بذاته وإيمانه الراسخ بسمو أهدافه ونبل رسالته، وهو اليقين الذي يصاحب غالبا مرحلة البدايات في مثل تلك الرحلة :

جرد حسامك واستوثق به يدرأ وأهمز جوادك واستنفره لا يهدأ
أشعل حروف الأماني في الخطى لهبا وانذر دماك لها .. تذكى ولا تطفأ
الصخر فوق ضلوعي والهجير كوى وجهي وما اهتز إيماني ولم أصبأ (٢١)

أما النص الثاني (حكاية المغني) فيمثل صدمة الذات إثر المواجهة مع الآخرين من أجل إثبات الذات وتحقيق الطموح ، والتي تمتد عبر تلك الرحلة الطويلة ، مما أسفر عن شعوره العميق بمرارة الخذلان والإحباط والانكسار :

إذا ما قرأت عليكم كتابه وأفشيت سراً طوته الربابة
وأثبت أن المغنى برئ فهل تندمون على ما أصابه؟
وهل تخجلون إذا ما كشفت لكم كيف خنتم وكنتم صحابه؟ (٢٢)

في حين يمثل النص الثالث (رحلة اليقين) لحظة تماس بين تجربتين ، إحداهما لا تزال في عنفوانها هي تجربة الشاعر ذاته ، والأخرى قد اكتملت فصولها وانتهت برحيل صاحبها وهى تجربة الراحل الكبير صلاح عبد الصبور ، ويتولد عن ذلك التماس مستوى آخر من مستويات التناص متمثلا في آلية الاقتباس من خلال افتتاح الشاعر نصه بالإشارة إلى قول عبد الصبور على لسان أحد أبطاله في مسرحية (ليلى والمجنون):

يأتي من بعدى

من يتمنطق بالكلمة ، ويغنى بالسيف

فإذا كان ذلك القول لعبد الصبور يمثل البشرى بقرب ذلك الجيل الذي يمثل فهما جديدا للشعر ودوره الفاعل في التغيير، أو — بعبارة أخرى – يمثل الحلم بزمن تتوحد فيه الكلمة والقوة لتصبح الكلمة قوة والقوة حكمة ، فإن النص الحالي يمثل قناعة الشاعر اللاحق بهذا الدور الريادي للشاعر المؤمن برسالته ، وسعيه في سبيل تحقيقه تأكيداً لمبدأ تواصل الأجيال :

ربة الشاعر قد علمت رحيله فاستردي إلى خطاك سبيله
وأناديك لحظة البدء قومي كي تعدى نشيده وخيوله
وأنا عاشق قديم ولى فيـ ـك مواريث لن تهون جليله
وأنا من يعي متى يتغنى ومتى يمتطى لغوث القبيلة (٢٣)

وهكذا تبدو وحدة النص الكلى عبر تداخل النصوص الثلاثة بنائيا ودلاليا، لتتكامل الدلالة ما بين يقين البداية ويقين النهاية ، مرورا بما بين اليقينين من معاناة قاسية وعذابات متصلة.

وقد تكررت تلك الصورة التناصية ذاتها للمغني المغنَّى بثقل التبعة ، وذلك في الديوان الأخير لعقاب (العزف بأنامل محترقة) عبر مجموعة من القصائد المتتابعة التي حملت عناوين (المغنى ، موت ، غناء ، مسامرة) ، لتمارس تلك الدالة ذاتها (المغنى) من خلال تصدرها عتبة العنوان أو تغلغلها في النسيج النصي ذلك الدور ذاته في التوحيد بين تلك النصوص جميعا.

بيد أن ذلك النص الكلى الأخير قد ارتبط بتفاعل تجربة الشاعر إسماعيل عقاب مع انتهاء رحلة شاعر آخر من شهداء الكلمة هو الشاعر السكندري عبد المنعم الأنصاري ، فيما يعد تمثلا لبعض تقاليد فن شعري قديم هو فن الرثاء ؛ فالنص الأول (المغنى) يمثل لحظة الفاجعة أي لحظة الموت والتأبين :

وما زال أمر المغنى خفيا

فقالوا

سمعناه ذات مساء يغنى !!

وقالوا

رأيناه ذات صباح يموت !!

ولا زلت بين الصباح وبين المساء

أتوق إلى اللحظة الفاصلة ؟! (٢٤)

ويمثل النص الثاني (موت) حالة التردد من قبل الشاعر بين يقين السابق وارتياب اللاحق تجاه قضية جدوى الشعر ، ذلك الذي وقع أسيرا لعبث التجديد ووهم الحداثة ، فيما يشبه لونا من جلد الذات ومحاولة تصحيح المسار:

حين أحس وقع أقدامنا

وعبقت بعطرها قبره

مقاطع من شعرنا المستباح

وأيقظت رفاته رعدة

تأمل الوجود من حوله

صاخ إلى أشعارنا المحدثة

مات المغنى

مرة ثانية ؟! (٢٥)

في حين يمثل النصان الآخران (غناء ، مسامرة) لحظة استرجاع التجربة والتأمل في ماضي ذلك المغنى الراحل الذي توزعت لحظاته بين نقيضين؛ الأمل واليأس أو النجاح والإخفاق ، ويضع الشاعر النص الذي يجسد الحالة الأولى (غناء) في إطار النهار ، تلك الشفرة الزمنية التي تسهم

مع باقي مفردات المعجم النصي في تشكيل صورة نابضة بالبهجة والأمل ونشوة الظفر والانفتاح على الآخرين:

كان المغنى

عندما يشب في عروقه النهار

وتشرق الشموس في جبينه

يعاود الغناء صوته الجميل

ويحضن اللبلاب زهره الحزين

تطاول الأغصان أعناق الرجاء

تعود أسراب الطيور

من رحيلها ... الموات (٢٦)

في حين يضع النص الآخر الذي يجسد الحالة المقابلة (مسامرة) في إطار الليل ، والذي يمثل هو الآخر شفرة زمنية تسهم من خلال السياق النصي في تجسيد لحظات الإخفاق والانكسار واجترار الأحزان والانكفاء على الذات:

كان المغنى

حين تثقله الجراح

وتشق للنزف المنغم مسربا

ليسيل منه اللحن فياض الألم

كان المغنى يغلق الأبواب في وجه النهار

ويصد هجمات الرياح عن النوافذ

كي لا تدور الريح باللحن النزيف

على البيوت وللرفاق

كان المغنى لا يسامر ليله

غير الجراح !! (٢٧)

ولعل من أبرز تلك التجارب التي تناسخت كثيرًا في شعر عقاب هو ذلك الموقف الشعري للرجل من المرأة أو الأنثى عموما ، حتى غدت تمثل محورا أساسيا من محاور شعره كما يعكس ذلك أسماء دواوينه وعناوين قصائده فضلا عن النسيج الشعري لنصوصه ، ورغم أن صورة الأنثى عبر جزئيات هذا الموقف الشعري على امتداد رحلة الشاعر إنما تمثل – في الحقيقة – عالما فسيحًا متعدد الرؤى وفيضا زاخرا متنوع الدلالات ، إلا إنها رغم ذلك تمثل نسقا ممتدا من الخطوط البنائية والصور العنقودية التي تجعل منها نصا كليا.

وربما أمكننا أن نتخذ مثالا على ذلك نصوص ديوانه (سيدة الفصول) ، إذ تعد صورة الأنثى من خلاله أكثر انسجاما وتوحدا ، بحيث تمثل الرؤية الشعرية عبر نصوصه جميعا تجربة موحدة متناغمة فيما يقترب من مفهوم النص الكلى ، وقد تميزت هذه التجربة بسمتين ؛ تتمثل أولاهما في أن دلالات المرأة فيها تتصاعد وتتسامى كثيرا فوق عالم الواقع لتشارف عالم المطلق والمجرد والكلى ، لتشير بذلك مجازيا إلى المرأة المثال أو الأنثى المستحيل ، ولتصبح هذه هي البؤرة الدلالية المشتركة بين قصائد الديوان أو البنية العميقة الكامنة في معظمها ، ولذلك لم يكن غريبا أن يصدر الشاعر الديوان بعبارة الإهداء إلى " سيدة الفصول المرأة التي مازالت أبحث عنها " تأكيدا لخروجها تماما عن عالم الواقع. أما السمة الأخرى فتتمثل في أن تلك الدلالة المجردة للأنثى المستحيل حين تتفاعل عبر السياقات الخاصة لقصائد الديوان تعود لتنحل مرة أخرى في عدة دلالات رمزية متنوعة ، لتصبح مرادفا للمدينة ، أو للحياة ، أو تصير قرينا للحلم ، أو ربما قرينا للقصيدة الشعر ذاته .

ففي أولى قصائد الديوان (طيف على ليل المدينة) نجد صورة تلك الأنثى/ المستحيل مرادفًا لما يمكن تسميته بصدمة المدينة ، تلك المدينة التي جاءها الشاعر من قريته على شوق يحلم بالمجد وقهر الواقع ، فلا تكشف له إلا عن وجه الغدر والتلون والانتهازية والتهميش ، وهي ذاتها

الصدمة التي مرَّ بها جيل الشعراء السابق عليه من أمثال أحمد عبد المعطي حجازي في ديوانه الأول (مدينة بلا قلب) ، وصلاح عبد الصبور في ديوانه الأول كذلك (الناس في بلادي) ، ويحرص الخيال الشعري في النص على تقديم تلك الأنثى/ المدينة في أعلى درجات الإغراء والغواية وفتنة الجسد :

طاف بالقصر شغوفا يتغنى بالمواويل التي وشت يمينهْ
فأطلت من شهيق الشوق نشوى في خطى تترى وثوبا وسكينةْ
تتزيا باشتهاءات الضحايا مهرة تركض عنفا وليونةْ
خصرها ينأى مدارا أبديا لخيول العشق لو هزت سكونهْ (٢٨)

ثم تصبح تلك الأنثى في القصيدة التالية (مولاتي) مرادفا للحلم البعيد الذي يتأبى على التحقق ، في حين يأبى الشاعر إلا التعلق بأهدابه :

فتشت عنك كثيرًا بين أزمنتي أرهقت كل حروفي في المناجاةِ
رسمت وجهك في شطآن أخيلتي ومن عهود الصبا هيأت فرشاتِي
ناديت باسمك كل الناس من ولهي وفي ظلال الصدى تشقى نداءاتِي (٢٩)

وحين نصل إلى القصيدة الأهم والتي وسم الديوان كله باسمها (سيدة الفصول) نجد أنفسنا في مواجهة دلالة شديدة العمومية والتجريد ، هي بالفعل الأنثى المستحيل التي هامت بها جميع الفصول وسعت لنيل ودها فاستعصت عليها جميعًا ، وبعد عرض النص محاولات الصيف ثم الخريف ثم الشتاء للفوز بها وإخفاقهم في ذلك طمح إليها الربيع ، والذي قد يشير في بعض دلالاته مجازيا إلى الشاعر ذاته وكان يفترض أن يكون الفائز بها ، لكن النص يكسر أفق التوقع ليصور انحرافها عنه هو الآخر ، بيد أن الربيع لا يزدرد خيبة الأمل في صمت كباقي الفصول بل يسعى إليها في صورة الفارس المغامر الجسور ، ليفوز بها بعد نزال و كر و فر ، وحينئذ يكسر النص أفق التوقع مرة أخرى ليصور انفلاتها من بين يديه وانطلاقها لتتبوأ مكانها بين النجوم في مداراتها السماوية ، لتشير تلك الصورة الأخيرة من خلال الرمز الشعري إلى دلالتين ؛ إحداهما السمو والخلود ، والأخرى البعد والاستحالة:

حين انثنى بجواده ليضمها طارت وخلت للشقي خمارها
مدت جناحيها وراحت في الفضا وتبوأت بين النجوم مدارها (٣٠)

وهكذا صارت تلك العبارة (سيدة الفصول) التي نضجت دلالتها واكتملت عبر نسيج هذه القصيدة شفرة دلالية متكررة وظفها الشاعر بوعي واقتدار في كثير من النصوص اللاحقة ليربط بينها وبين هذا النص المحوري باعتبارها جميعا نصا واحدا يحمل رؤية كلية .

فالنص التالي مباشرة والذي يشير من خلال العنوان (عودة سيدة الفصول) إلى امتداد التجربة وتواصلها يصور حالة الحيرة والتردد التي مني بها الشاعر بين الأمل واليأس تجاه صورة تلك الأنثى/ المستحيل، فلا هي صارت حقيقة واقعة في حياته ، ولا صورتها تركته ينعم براحة اليأس :

فلا أنت واصلت الشقي بنظرة ولا هو عن وصل الطيوف عزوف
وأنت تسيدت الفصول وخشيتي عزوفك عني حين يأتي الخريف (٣١)

ويخاطب الشاعر هذه الأنثى ذاتها في قصيدة (كانت مواسم للغناء) لكن دون تضمين لتلك العبارة ضمن نسيج لغة النص ، مؤكدًا بقاءها داخل عالم الأحلام والرؤى و خيالات الشعراء :

أنت يا من صنعتها من فنوني فغدت غاية إلى كل فن
كنت زهوي تميمتي واحتوائي واليقين الذي أطاح بظني (٣٢)

ثم يعود لمخاطبتها مرة أخرى في قصيدة (يا جاحدة) ، مصورا تجنِّيها عليه وتنكرها لحبه ولشعره فيها ، وهو الذي منحها المجد والخلود وجعلها سيدة للفصول جميعًا :

تتنكرين لصبوتي يا جاحدة !! وتبعثرين عقود شِعري عامدة !!
وهي التي صاغت نضوجك في دمي كرْمًا تدفق في العروق الخامدة
وهي التي قد سيدتك فصولها أسطورة للعشق تحيا خالدة (٣٣)

وتصبح تلك الأنثى في قصيدة (هو الشعر أغلى) مرادفا للقصيدة ذاتها ، تلك التي تجسد المثل الأعلى دائما عند كل شاعر يخلص لفنه ، وتمثل أولى أولوياته في عالم المطلق :

إذا ما حسبت بأنك سدت قوافي القصيد ومتن البحور
وأني بدونك أسلو الأغاني وأهجر عشًا بخد البكور
فأنت وهمت وخابت رؤاك فإني غريد بكل العصور
وبيت من الشعر يسدى إليك لأغلى ويعلو قباب القصور (٣٤)

لكن دلالة تلك الأنثى تعود في قصيدة (ليلى القاهرية) لتتماهي مرة أخرى مع صورة المدينة في القصيدة الأولى ، ويؤسس النص لهذه الدلالة بدءا من شفرة العنوان من خلال ذلك التركيب اللغوي المراوغ الذي يجعل من الاسم المنسوب إلى المدينة وصفا لهذه الأنثى (القاهرية) ، هذا فضلا عن أن العنوان بهذه الصياغة لابد أن يستدعى في الأذهان من خلال التناص اسم (ليلى العامرية) ، وهي التي صارت عبر التراث الممتد رمزا لكل قيم الحب والوفاء والعذرية ، لتصبح ليلى القاهرية بالمقابل رمزا للتلون والغدر والانتهازية ، مما يمهد للمتلقي الدخول إلى عالم النص الذي يجسد بالفعل كل تلك الدلالات ، فهي التي أنكرت الشاعر وتجاهلت إخلاصه حتى اضطرته إلى رفع إصبعه في وجهها منذرًا متوعدًا :

ستنأى بنا الأيام يوما ونصطلي خروجك مني للضياع ونصدعُ
وتبكين عشاقا هواك عشيقة تعانين فقدي حيث لا شيء ينفعُ
ويا مـن تسـيدت الفصـول جميعـها وكـل الموانى في شـراعك تُبَّـع (٣٥)

ثالثا : توظيف الشخصيات والرموز التراثية:

يعد هذا المستوى من التناص هو الأشهر في شعر عقاب وغيره من الشعراء ، كما يعد الأكثر دخولا في الدائرة الضيقة للمفهوم التقليدي للتناص ، إذ يتجاوز المستويين السابقين إلى التواجد الفعلي لنصوص سابقة أو لشخصيات وإشارات تاريخية داخل نسيج النص الحالي ، بحيث يمثل هذا السابق إحدى آليات إنتاج الدلالة في النص الحالي.

والتناص بهذا المعنى لا يكون مع الماضي على إطلاقه بل يقوم على الانتقاء ، فالماضي كما يؤكد أدونيس ليس كل ما مضى " الماضي نقطة مضيئة في ساحة معتمة شاسعة ، فأن يرتبط المبدع بالماضي هو أن يبحث عن هذه النقطة المضيئة " (٣٦) ، ولذا يؤكد الدكتور علي عشري زايد أن استدعاء الشخصيات أو الأحداث التاريخية يقوم على اختيار ما يناسب تجربة الشاعر من الشخصية المستدعاة ثم تأويله بما يناسب الموقف الحالي ثم إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر. (٣٧)

وقد يرد هذا اللون من التناص أحيانا مع الذات في مواقف ونصوص سابقة يقف منها الشاعر عبر سياق النص الحالي موقفا مغايرا قد يصل حد التناقض في الرؤية الشعرية ، وذلك كما في قصيدة (بحار) :

عبث يا بحار
هل مازلت تردد ما قلت قديما :
" راقص المجداف موجات فأفشت
لؤلؤات البحر للبحار سرا
فإذا الأصداف حبلي بالأماني
واستحال الرمل في الشطآن تبرا "
عبث يا بحار
هذا البحر أمامك
يتدفق بالحمى
من جثث المقتتلين المقتتلين
غبار الكره

نفايات العشاق
والبحر تقيأ ما في الجوف من الأصداف
وهناك على الشاطئ
هلكت أصدافك يا بحار
ومات السر
فلا تسأل .. (٣٨)

فالنسيج النصي يقيم من خلال تضمين بيتين من نص سابق للشاعر لونا من تناص التخالف بين اللحظة الراهنة ولحظة زمنية سابقة ، وهي تلك المرحلة التي غلب على الشاعر فيها التوجه الرومانسي والنظرة الحالمة للأشياء (راقص المجداف موجات – أفشت لؤلؤات البحر للبحار سرا – الأصداف حبلي بالأماني – استحال الرمل تبرا) (٣٩) ، ولتعكس اللحظة الراهنة بالمقابل شعورا وجوديا عارما بالعبث والخواء واللاجدوى ، ونظرة مشحونة بالصور المفزعة عن ذلك الواقع المتهرئ المتفسخ (يتدفق بالحمى – جثث المقتتلين – غبار الكره – نفايات العشاق – تقيأ ما في الجوف – هلكت أصدافك – مات السر).

وتسهم البنية اللغوية لمقطع التناص في تعميق هذا الشعور بالتناقص والقطيعة بين النصين ، إذ يمهد الشاعر لهذا المقطع بذلك الاستفهام (هل مازلت تردد ما قلت قديما؟)، وهو الذي يحمل كثيرا من دلالات التشكك والإنكار، والسخرية والرفض .

كما يتعمق ذلك الشعور بالقطيعة على مستوى البنية الإيقاعية من خلال انتماء البيتين المضمنين إلى عالم القصيدة العمودية التقليدية وإن كان الشاعر قد كتبهما بطريقة السطر الشعري لتناسب شكل النص الحالي ، في حين ينتمي النص المتداخل معها إلى عالم القصيدة الجديدة من النمط التفعيلي ، هذا فضلا عن اختلاف الوزن الشعري بينهما ؛ فالنص الأول من بحر الرمل والنص الأصلي من بحر المتدارك ، وبالتالي تتوازى القطيعة بين النصين على مستوى الشكل الشعري لغويا وعروضيا مع القطيعة بينهما على مستوى المضمون والموقف الشعري فكريا وانفعاليا.

وكان من صور التناص الذي يقوم على المخالفة والتعارض كذلك في شعر عقاب استدعاؤه لشخصية نوح عليه السلام وسفينته التي ظلت في المخيلة الإنسانية رمزا للنجاة ، واستدعاؤه بذلك كل مناخات الطوفان ومشاهده ، وذلك في قصيدته (خلاص):

يا نوح
الوقت يمر
والطوفان يلوح
لا .. لن يركب أحد
لا تسأل !!
فالكل على حرف مذبوح
يتشظى صوتك في الريح
فارحل
ارحل وحدك
يا نوح !! (٤٠)

إن هذه العبارة التي انتهى إليها الفضاء النصي (ارحل وحدك يا نوح) تعكس تعارضا حادا في الموقف بين القديم والجديد ؛ إن هذا القدر الكبير من الحسم ووضوح الرؤية بالإشارة إلى نوح وسفينته عبر قضية دينية عقدية طرفاها الإيمان والشرك ، يقابله قدر لا يقل عنه من التردد والحيرة بالإشارة إلى الموقف الشعري لعقاب عبر قضية اجتماعية وفكرية تتمثل في موقف الشاعر المعاصر الذي يقف حائرا بين رغبته في النجاة بنفسه والخلاص من ذاك الواقع المتفسخ المشحون بالعبث واللاجدوى المشار إليه في القصيدة بالطوفان (والطوفان يلوح) وبين عدم قدرته على التخلي عن الآخرين من بني قومه حتى بعد أن عجز عن إقناعهم وتخليصهم ، فلم يجد بدا من أن يظل معهم يواجه مصيرهم ، وهو ما يعكس فداحة الثمن المدفوع من قبل الشاعر المؤمن برسالته الإنسانية مقابل تمسكه بها ورفضه تقديم مصلحته الذاتية على مصالح الجماعة .

واللافت أن هذا النص الرائع إنما يحمل في طياته عدة تناصات شعرية أخرى بعضها جلي وبعضها خفي ، لعل أبرزها ذلك التداخل الواضح مع رائعة أمل دنقل (مقابلة خاصة مع ابن نوح) ، وذلك على مستوى الرؤية والتعبير الشعري ، إذ تعبر الأخيرة عن طوفان الانهيار المجتمعي أمام عوامل التفسخ والسقوط ، ولتصبح السفينة – بالتالي – رمزا للهروب والانتهازية وخيانة الوطن :

جاء طوفان نوح

هاهم " الحكماء " يفرون نحو السفينة

المغنون – سائس خيل الأمير – المرابون –

قاضي القضاة – جباة الضرائب

هاهم الجبناء يفرون نحو السفينة

بينما كنت .. كان شباب المدينة

يلجمون جواد المياه الجموح

يبتنون سدود الحجارة (٤١)

كما يمكننا أن نستجلي من خلال النص تقاطعا مع شاعر القبيلة قديما على المستويين الاجتماعي والإبداعي ، ليطالعنا وجه دريد بن الصمة ولسانه في تلك القصة المعروفة:

أمرتهم أمري بمنعرج اللوى فلم يستبينوا الرشد إلا ضحى الغد
فلما عصوني كنت منهم وقد أرى غوايتهم، وأنني غير مهتد
وهل أنا إلا من غزية إن غوت غويت، وإن ترشد غزية أرشد (٤٢)

وهكذا يعكس هذا اللون من التناص المنبث في كثير من أشعار الرجل قدرا كبيرا من الشعور بالتناقص بين الماضي الزاهر والحاضر الأليم ، فهو مثلا يوظف لفظة (قرطبة) ليستحضر من خلالها عصرا ممتدا من الحضارة والمجد والتفوق العربي لقرون إبان الوجود العربي بالأندلس ، وليعكس من خلال وضعها بإزاء الراهن الحالي مدى العجز والهوان والتردي الذي صار إليه أمر أمة العرب ، يقول في قصيدة (من يطفئ النار) :

يا أمة بشرت بالحب من زمن وهللت بفم الدنيا مدائحنا
وأشرقت شمسها في أفق قرطبة واليوم تنكرنا فيها مطارحنا
يا دهشة تملأ الدنيا لكبوتنا في كل رابية تنزو متارحنا (٤٣)

لكن ذلك التعارض الدلالي بين الماضي والحاضر عبر تلك الإشارة التناصية ذاتها (قرطبة) يمكن له في سياق شعري آخر أن يتلاشى وينقلب إلى لون من التوافق ، وذلك حين لا تشير قرطبة – تاريخيا – إلى لحظات الفخار والزهو العربي ، بل تشير – بالمقابل – إلى لحظات العجز والانكسار العربي إبان انهزامهم وخروجهم من الأندلس ، ليضعها الشاعر بإزاء عجزهم الراهن إبان أحداث الغزو الأمريكي لبغداد وإعدام حاكمها العربي صبيحة عيد الأضحى ليقدم قربانا تحت أقدام النظام العالمي الجديد الذي ألقى بظلاله على المنطقة ، يقول في قصيدة (أضحية) :

بغداد يا بنت العرب

كنت العباءة والوتد

كنت المئونة والمدد !!

بالأمس كانت زلة في قرطبة

لكنها ما طوحت عنق النخيل

والخيل أعياها الدوار على مدار مستحيل

عادت وفي فمها بقايا من صهيل (٤٤)

وكان من الشخصيات والرموز التراثية التي وظفها الشاعر في بعض نصوصه اسم (ليلى العامرية) ، ليستحضر من خلاله ميراثًا عريقًا من العشق والوله الذي يصل إلى حد الجنون في معشوقة تسمو كثيرًا فوق الممكن والمعتاد ، ليرمز أحيانا من خلالها إلى مصر الكنانة والحضارة والعطاء ، والتي ظلت وستظل رغم تقلبات الزمن وكيد الحاقدين الركن الشديد للعروبة والإسلام ، يقول الشاعر في ختام قصيدة بعنوان (ليلى) :

ومهما قيل يا ليلى وقالوا فليلى صدرها أبدا رحيبُ
ومدخر عتادك لو رمانا زمان في مهالكه رهيبُ
يسود المقت في زمن جحود ولو نقسو فكم يعفو الحبيبُ (٤٥)

كما كان من أبرز الشخصيات التراثية التي أكثر الشاعر من توظيفها عبر نصوص قصائده شخصية (عنترة العبسي) وهي التي ترمز في التراث إلى معان متعددة ، لتتفاعل مع سياقاتها المختلفة وتتلون في كل منها بلون خاص أو دلالة معينة.

ففي قصيدة (اعترافات في معبد الشعر) وهي من ديوانه الثاني (من وحي عينيها) يوظف الشاعر شخصية عنترة للدلالة على مدى تحمل جحود القبيلة وظلمها ، وليعكس من خلالها مدى ما يعانيه هو من شعور بالجحود والتهميش من قبل مجتمعه والتنكر لموهبته وشاعريته ، يقول في ختام القصيدة مازجًا بين هذا الشعور بالجحود وبين شعوره بالتحدي والرغبة في إثبات الذات :

سيلمع في غد سيفي يدافع عن حمى الضاد
ويصبح لوني الأسو د خمري عدتي زادي
إذا ما كنت عنترة فأنتم وجه شداد (٤٦)

وقد قام الشاعر باستدعاء شخصية عنترة في قصيدتين من قصائد ديوانه الثالث (هي والبحر) ؛ وهما (عنترة) و(القدس يا عنترة) ، وقد تميزت بنية كل من النصين بتمدد الشخصية المستدعاة على صفحة النص وسيطرتها عليه بنائيًا ودلاليًا، بحيث أصبح تفاعل الشخصية مع سياقها النصي هو المنتج الأساسي للدلالة في كلا النصين .

ففي قصيدة (عنترة) تشير هذه الشخصية المستدعاة منذ البداية إلى الحقيقة الناصعة المتشحة بكل معاني الشجاعة والتضحية وقيم الصدق والشرف ، وذلك في مواجهة أطياف الزيف والتلون والانتهازية التي يمثلها الآخرون :

أسفر بوجهك شائها يا عنترة الله .. ما أبهى الوجوه المسفرة
فسواك يخفي وجهه في ذلة عند الخطوب وبعضهم قد غيره
يعلو الغبار ويختفي يوم الردى ويفوز أصحاب الحجى والمقدرة (٤٧)

وقد فهم بعض من تعرض للقصيدة من النقاد أنها تمثل رحلة البحث من قبل الشاعر أو أمته العربية عن عنترة معاصر يحقق الحلم [٤٨] ، وهذا الفهم لا يمثل في الحقيقة إلا خيطًا دلاليًا واحدًا من بين خيوط الدلالة المتعددة في النص ، وبالتالي فهو يمثل فهمًا قاصرًا يتكئ على افتراض أن القصيدة ثنائية الأبعاد تقوم على تفاعل صوتين أساسيين هما عنترة وقومه في مواجهة الأعداء ، في حين أن القراءة الصحيحة تكشف عن ثلاثية أبعاد القصيدة ، تلك التي تقوم على وجود ثلاثة أصوات فاعلة تعمل من خلال تعارضها جميعًا على إنجاز الدلالة الكلية في النص ؛ وهي عنترة ، والقبيلة ، والأعداء ، بحيث يضع النص عنترة من جهة في مواجهة أعدائه وأعداء قومه ، ومن جهة أخرى في مواجهة جحود القبيلة وإنكارها لسيفه وإخلاصه :

ليل الجحود على القبيلة جاثم و الغدر سدد في دهاء خنجره
وقوافل الأعداء تبغي عزة في النيل في أرض الفرات وعطبرة
بتنا سكارى والخيول عليلة والنار تلهو في الخيام مزمجرة

وهذه الإشارة المقصودة إلى النيل وأرض الفرات وعطبرة تمثل شفرة مكانية تتسع باتساع الأرض العربية ، لتنضم إلى الشفرة الزمنية الممثلة في زمن كتابة القصيدة إبان ثمانينات القرن الماضي ، فتعملان معا على الانتقال بالنص خطوة نحو التأويل وإنتاج الدلالة ، من خلال تخصيص دلالة عنترة وربطها بظروف الراهن العربي بعد "كامب ديفيد" وانشقاق الصف العربي، وجحود الأشقاء العرب لمصر ودورها التاريخي ، ومزايدتهم علي عروبتها ، وذلك رغم حاجتهم إلى سيفها ودرعها في ظل استمرار الأطماع المتزايدة في بلادهم ، ومن ثم يصبح عنترة وفق هذا الفهم معادلاً لمصر ودورها العربي ، وتصبح القبيلة بجحودها وتنكرها له معادلاً للأشقاء العرب الذين تنكروا لمصر ودورها ، ويصبح أعداء القبيلة معادلا لأعداء الأمة العربية المتربصين بها الطامعين في أرضها وثرواتها :

قالوا لعنتر لست أهلاً للوغى إن ينكروه عدوهم لن ينكره
شداد يأبى أن تظل مخلصًا مهما يماري لن يداري جوهره
سنظل نصبغ وجهنا من ذلة ويطل وجهك مشرقًا يا عنترة

ومن الواضح أن المحور الغالب المهيمن على بنية النص حتى الآن هو المحور الأول (عنترة – القبيلة) ، والذي يجعل الفاعلية للقبيلة ، ليشير دلاليا إلى جانب النكران والجحود بوصفه خطيئة وقعت فيها القبيلة في حق عنترة ، وقد أدى ذلك بنيويا إلى نتيجتين ؛ الأولى أنه أدى إلى تغييب عنترة عن المشهد التالي بعد أن أجبر على التواري والانزواء في عالمه الخاص يتجرع غصص آلامه ، والثانية أنه أفسح المجال لينفتح النص على المحور البنائي الثاني (القبيلة – الأعداء) ، والذي يجعل الفاعلية فيه للأعداء ، لنرى مشاهد استباحة الأرض والعرض وصور السبي والهوان على يد عدو جبان وجد فرصته بعد غياب عنترة عن المشهد :

عبلٌ تنوح وخلفها سارت بنا ت عمومة في مشية متعثرة
ماذا جرى؟ قالوا سبايا للذي ما عمره نزع الحسام و أشهره
الحمق ألبسه عباءة فارس فتجاوز الأمر الذي قد دبره
قلنا وأين رجالهم ؟ قالوا مضوا يتسافحون ولا فدى أو مغفرة

تلك المشاهد المفجعة تتحول دلاليا من خلال سياق النص إلى لون من العقاب الذي استحقته عشائر القبيلة على خطئها في حق عنترة أكثر أبناء القبيلة أنفة وشجاعة ، ومن ثم يربط النص بنيويا بين طرفي تلك الجدلية الضدية (الخطيئة – العقاب) ، بحيث يمكن أن تنحل إلى جدليتين متتابعتين يقوم طرفاها على منطق السببية ، فالخطيئة أدت إلى تغييب عنترة عن المشهد ، وغياب عنترة أدى – بالضرورة – إلى وقوع العقوبة بهم:

قلنا وعنترة الذي لا ينتهي عن غوث عبس أيُّ درب غبره؟
قالوا تنكر قومه يوما له من صده وبحلمه قد كفره
فمضى يغازل حلمه في ليلة عز الضياء وإذ به قد فجره

والملاحظ وفق منطق النص أن غياب عنترة ليس غيابا حقيقيا ممتدا ، بل غياب رمزي مسبب ، وبالتالي ، فالنص لا يجسد – في الحقيقة – رحلة البحث عن عنترة المنقذ والمخلص المفتقد ، بل يجسد ضرورة إنصافه ورفع الضيم والإساءة عنه ليعود لممارسته دوره المعهود في الذود عن حمى القبيلة ، وهو ما ينتهي إليه النص حين يشير إلى حتمية تحول جدلية (عنترة – القبيلة)

من الجحود والإنكار إلى الاعتذار والاعتراف بمكانته ، ولتنقلب عبر متواليات البنية النصية نتيجة هذه الجدلية من غياب عنترة واعتزاله إلى عودته لسابق عهده ، في حين تغفل نهاية النص الجدلية الأخرى (القبيلة – الأعداء) وتتركها لأفق التلقي الذي لابد أن يحكم بتحولها هي الأخرى قياسًا على سابقتها ، لتنقلب من تزايد خطر الأعداء وتهديداته إلى انحسار هذا الخطر وزواله :

سيجئ عنترة حكيما فارسا بجواده وسهامه المتوترة
وغدا تجئ له القبائل كلها بوجوهها تلقي إليه المعذرة
ويظل سيفا سيدا في قومه ولسوف يبقى المرتجى في معسرة

وقد وظف الشاعر الشخصية ذاتها في قصيدته (القدس يا عنترة) لتشير إلى الدلالة ذاتها (مصر ودورها العروبي) ، لكن ثمة فارقا في شكل التوظيف بين النصين ؛ فالشاعر في القصيدة السابقة اتخذ موقعه خارج النص ليتوارى خلف دور الراوي العليم ، أما في القصيدة الحالية فقد وظف الشخصية من خلال آلية الدور ؛ بأن ارتدى قناع الشخصية المستدعاة متحدثا على لسانها ، وثمة فارق أخر يتصل بالجدلية المسيطرة على القصيدة بنائيا ودلاليا ، والتي يمكن بلورتها في الثنائية (عنترة – عبلة) وهي بالطبع ليست ثنائية ضدية ، في حين تتراجع الثنائيات الضدية الأخرى (عنترة – القبيلة) و(عنترة – الأعداء) لتحتل دورا ثانويا في بنية النص بجانب الجدلية الأصلية ، لترمز عبلة من خلالها إلى القدس/ الأرض العربية السليبة :

سرجت جوادي حين ضجت هواجسي فكم يجترى الأعداء لو كنت غائبا
وجئتك يا عبلاي رغم مشاغلي ونكرانهم سيفي وسيفي ما نبا
دمي كيف لا تأبى وعبل سجينة وترفض شرياني وتجري مساربا[٤٩]

أما جدلية (عنترة – الأعداء) فتظهر لاحقا في النص بوصفها عاملا مساعدا على تعميق الخط الدلالي الأصلي دون أن تطغى عليه أو تستحوذ على المشهد :

ويا من سبيتم حين غبت خليلتي وكيف استبحتم خيمتي والمضاربا؟
أنا من رأت فيه المشارق عزها وزلزل أعراشاً و هز المغاربا

في حين تظهر جدلية (عنترة – القبيلة) خافته هي الأخرى وفي لغة أقل حدة ، لتجسد لونا من العتاب الأخوي الرقيق :

دمي لم يزل وقفا عليك قبيلتي وعهدي لكم مازال يحفظ واجبًا
ورغم التجافي لم أزل أرتجى غدا رضاكم ولن أبقى طريدًا مجانبا
دفعت لكم خيلي وكل غنائمي وليس بها منٌّ ولست مطالبا

في حين يوظف الشاعر شخصية عنترة في سياق أخر في قصيدته (من يقول لمن) توظيفا عكسيًا من خلال ما يسمى بتناص التخالف ، ليرسم من خلال تحولها عن خطها الموروث المشبع بقيم الفروسية الحقة والأنفة العربية صورة هزلية ساخرة ترمز لحالة العجز العربي الراهن في مواجهة المد الاستعماري وسلب الأرض العربية :

خارت بنا خيلنا والأرض تنكرنا والزيت من خزرج والنار في الأوس
خيولنا نهنهت من بعد حمحمة وركضها حجلة في محفل الأنس
سيوفنا أصبح التحطيب ساحتها حتى السهام غفت في شرفة القوس
ولم يعد يرتجي للثأر عنترة وكرّه وثبة للهو والكأس
عبل تنوح ووغد فض عفتها وعاث في خدرها في ليلة العرس
وشيخنا لم يزل يحيا بدهشته من يا ترى حطم الأصنام بالفأس(٥٠)

هكذا تقوم تلك الصورة التناصية على نفي قيم الفروسية الحقيقية وتغييب عنترة المخلص الذي غدت فروسيته قاصرة على ميدان اللعب والهزل ، وأضحت شجاعته محصورة في حلبة الرقص والحجل ، كما قامت الصورة على استدعاء رمز تراثي أخر من خلال تناص التآلف ، وهو صراع الأشقاء من الأوس والخزرج في الجاهلية (فالزيت من خزرج والنار في الأوس) ، لتضيء

دوال الزيت والنار صورة الفرقة وانشقاق الصف العربي الذي أصبح لا يصب إلا في مصلحة صهاينة اليوم كما كانت خلافات الأوس والخزرج تصب في صالح يهود الأمس .

الهوامش والمراجع:

(١) د. فوزي عيسى: جماليات التلقي ، قراءات نقدية في الشعر العربي المعاصر ، ص٣٦٩ ، دار المعرفة الجامعية ٢٠٠٩

(٢) د. أنس داود : حوار مع الإبداع الشعري المعاصر ، ص ١١ ، هجر للدراسات والنشر، القاهرة ١٩٨٦

(٣) أصدر عقاب ديوانه الأول (خطوات الأمل المعصوب) على نفقته عام ١٩٧٩ ، ثم (من وحي عينيها) عن دار الوفاء بالقاهرة ١٩٨٣ وهما يجمعان بين نمط القصيدة العمودية والشكل التفعيلي ، ثم صدر ديوانه الثالث (هي والبحر) عن دار أخبار اليوم ١٩٨٩ وهو يعد بداية الشهرة الكبيرة لعقاب في الأوساط الأدبية محليا وعربيا وقد حظي بمتابعات وقراءات نقدية واسعة ، ثم صدر ديوانه الرابع (حديث الموج للصخور) عن دار قباء ١٩٩٨ ، والخامس (سيدة الفصول) عن الدار المصرية السعودية ٢٠٠٥ ، ثم ديوانه السادس (العزف بأنامل محترقة) عن الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠٨ ، وقد عاد فيه الشاعر كلية إلى نمط الشعر التفعيلي ليثبت فيه قدرة فنية لا تقل عن قدرته في باب الشعر العمودي.

(٤) مارك أنجينو : التناصية – بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره ، ضمن كتاب آفاق التناصية – المفهوم والمنظور ، ترجمة وتقديم د. محمد خير البقاعي ، ص ٦٦ ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٨

(٥) مارك أنجينو : التناصية – ، ص٧٥

(٦) مارك أنجينو : التناصية – ، ص٦٩

(٧) ليون سمفيل : التناصية ، ضمن كتاب آفاق التناصية السابق ذكره ، ص٩٨

(٨) مارك أنجينو : التناصية – ، ص٧٧

(٩) جيرار جينيت: طروس – الأدب على الأدب، ضمن كتاب آفاق التناصية ، ص ١٣١

(١٠) جيرار جينيت: طروس ، ص ١٣٢

(١١) د إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد: مدخل إلى علم لغة النص ، ص٣٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩

(١٢) دكتور محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص ١٦٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥

(١٣) د. وجدان الصائغ : عقود الجمان – قراءات في القصيدة المعاصرة ، ص ١٠٣ ، مركز عبادي للدراسات والنشر ، صنعاء ٢٠٠٦

(١٤) يوري لوتمان : تحليل النص الشعري ، ترجمة د. محمد فتوح أحمد ، ص ١٢٦ ، دار المعارف ١٩٩٥

(١٥) د. رجاء عيد: القول الشعري – منظورات معاصرة ، ص٢٣٧ ، منشأة المعارف بالأسكندرية ١٩٩٥

(١٦) إسماعيل عقاب : حديث الموج للصخور ، ص١٠٨ ، دار قباء ، القاهرة ١٩٩٨

(١٧) حديث الموج للصخور ، ص ٥١

(١٨) حديث الموج للصخور ص ٩

(١٩) إسماعيل عقاب : من وحي عينيها ، ص ٥٤ ، دار الوفاء للنشر ، القاهرة ١٩٨٣

(٢٠) د. يوسف نوفل: مرايا التلقي ، ص٨٧ ، الهيئة العامة للكتاب ٢٠١٢

(٢١) حديث الموج للصخور ، ص ٥١

(٢٢) السابق ، ص٥٥

(٢٣) السابق ذاته ص ٦٤

(٢٤) إسماعيل عقاب : العزف بأنامل محترقة ، ص ٢٥ ، الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠٨

(٢٥) السابق ، ص ٢٦

(٢٦) السابق نفسه ، ص ٢٧

(٢٧) السابق نفسه ، ص ٢٩

(٢٨) إسماعيل عقاب : سيدة الفصول ، ص ١١ ، الدار المصرية السعودية ، القاهرة ٢٠٠٤

(٢٩) سيدة الفصول ، ص ١٨

(٣٠) سيدة الفصول ص ٥٢

(٣١) سيدة الفصول ، ص ٥٥

(٣٢) سيدة الفصول ، ص ٨٢

(٣٣) سيدة الفصول ، ص ١٢٥

(٣٤) سيدة الفصول ، ص ١٣٨

(٣٥) سيدة الفصول ، ص ٨٨

(٣٦) أدونيس : الثابت والمتحول ، الجزء الثالث (صدمة الحداثة) ص٣١٣ ، دار العودة بيروت ١٩٧٨

(٣٧) د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص٢٤٠ الشركة العامة للنشر والتوزيع ، طرابلس ١٩٧٨

(٣٨) العزف بأنامل محترقة ، ص ٥١

(٣٩) البيتان من قصيدة (هي والبحر) ، ديوان هي والبحر ، ص٧٩ ، مؤسسة أخبار اليوم ١٩٨٩

(٤٠) العزف بأنامل محترقة ، ص ٧٠

(٤١) أمل دنقل : الأعمال الشعرية ص ٤٦٥ مكتبة مدبولي ١٩٩٥

(٤٢)

(٤٣) إسماعيل عقاب : هي والبحر ، ص ١٤١

(٤٤) العزف بأنامل محترقة ، ص ٧٥

(٤٥) هي والبحر ، ص ٧٤

(٤٦) من وحي عينيها ص ٤١

(٤٧) هي والبحر ، ص٤٥ وما بعدها

(٤٨) د. أسماء شمس الدين : توظيف الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر ، بحث منشور ضمن كتاب مؤتمر البحيرة الأدبي ٢٠١٠ ، ص ٤٠

(٤٩) هي والبحر ، ص ١٧٤ وما بعدها

(٥٠) سيدة الفصول ، ص ٣٤