موت النص ؟

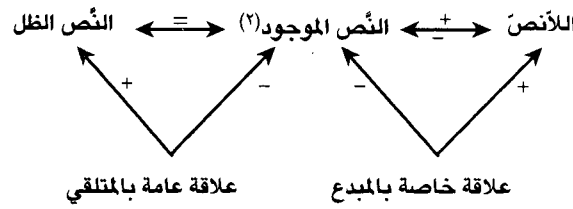
# النَّصُّ والنَّصُّ المضادُّ والنَّصُّ الظلُّ

محمد أبو الفضل بدران[1]

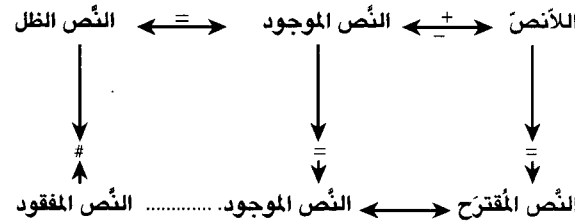
ما هو فِعل النَّص؟ وهل نستطيع أن نَصِفَ النَّصَّ بأنَّه أحادي؟ وكيف يوجد النَّص؟ وما هي النتائج المترتبة على نقد النَّص؟

## مدخل نظري

بدايةً أَفترض أنه لا يمكن أن يُقرأ النَّص بمعزلٍ عن «اللانصّ»؛ فنشأة النَّص تكون ردَّ فعلٍ على نصٍّ غير موجود هو اللانصّ. ولتفسير ذلك أضع المعادلة التالية:




والمعادلة الأولى تنبئ بأنّ «اللاّنص» هو سكون الحركة المولِّدة للنص. وغالباً ما تكون العلاقةُ ضديّة، فينشأ تحدي النَّص الفعلي «لـ «اللاّنص» الذي يكون مساوياً للنص المقترح. وبذلك تكون المعادلة الثانية على النحو التالي:




وعلى هذا فالنَّص الموجود هو محاولة تقريبية من المبدع للنصّ المقترح أو التخيّلي لديه؛ فكلُّ نصّ تسبقه محاولةُ الفعل التخيلي أو ما أسميه بمرحلة «ما قبل النَّص» لتبدأ معاناةُ المبدع في تشكيل النَّص في ألفاظ. وفي هذه الحالة ينقلب النَّصُّ من حالة الخصوصية إلى حالة العمومية، فيكتشف المبدعُ أنّ النَّص الأصلي قد خانه ولم يتشكل بعد؛ وهذا يفسر لنا مُسمَّى «عبيد الشعر» الذي أطلقه العربُ القدامى على الذين يُنفقون شهوراً في تنقيح قصائدهم في محاولةٍ للتشبث بالنَّص المتخيَّل الذي صار عصيّاً على المبدع، وصار النَّصُّ الموجود شبيهاً بالنَّص المفقود لكنه لم يكُنْه؛ وهنا تنشأ إشكاليةٌ إبداعية: فالأديب يبحث عن النَّص المفقود طوال عمره الإبداعي، ويفاجأ ـ وحده ـ بالهوّة بين ما كان في مخيّلته وما تمَّ إبداعُهُ بالفعل.

وفي مقدمات الكتب[3] نجد كمّاً من الاعتذارات عن تقصير المؤلف في العمل: فتارةً يعزو هذا التقصير إلى ضيق الوقت؛ وتارةً أخرى يعزوه إلى أسباب مضحكة دون أن يجهر بمدى فشله في مطابقة النَّص المتخيَّل بالنَّص الموجود. وقد يُلقي هذا الضوءَ أيضاً على ما أُطلقَ عليه «مرحلةُ الإلهام» التي تصاحب المبدع، وقد فُسرتْ هذه المرحلةُ تفسيراً أسطورياً؛ بيْد أنه من السهل أن نعتبرها النَّصَّ المقترحَ أو المتخيَّلَ الذي يطارد المبدعَ في معاناةٍ ـ أوضحتُها آنفاً ـ تكون سبباً أو حافزاً على خلق النَّص الموجود. وفي الأبيات التالية المنسوبة إلى امرئ القيس، يصرِّح الشاعرُ بمدى صعوبة مرحلةِ ما قبل النَّص إذ يقول:

أَذودُ القوافي عنّي ذيادا ... ذيادَ غُلامٍ غَوِيٍ جَرادا
فلمّا كَثُرْنَ وأَعْيَيْنَني ... تَنقَّيْتُ منْهنّ عشْراً جِيادا
فأعْزِلُ مَرْجانَها جانباً ... وآخُذُ من دُرّها المُسْتجادا[4]

وإنني لأعتقد أنّ في هذه الأبيات تكمن تلك المطاردةُ التي عبّرَ عنها بـ «الذَّوْد». ولا ينبغي أن يُؤخذ مصطلح «القوافي» عروضياً، بل إنني أرى أنّ المقصود به هو الشعر، وقد قيل: «(...) فلمّا قالَ قافيةً هَجَاني» أيْ: حين قويَ على الشعر هجاني؛ وقد ذكر الزَّبيدي أنّ امرأ القيس قد لُقِّبَ بالذَّائد لقوله[5] وذَكَرَ البيتَ الأول. إذن هنالك فِعْلان في فَعْلنة الشعر

---

١ ـ شاعر وناقد وأستاذ زائر بكلية الآداب، جامعة بون، ألمانيا.

٢ ـ سواءً أكان مقروءاً أم مكتوباً.

٣ ـ ربما كانت مقدماتُ الكتب في بدئها اعترافاً ضمنياً بمدى مطاردة المبدع ولهاثه خلف النَّص المفقود.

٤ ـ أورد الآمدي هذه الأبيات منسوبةً إلى امرئ القيس؛ يُنظر في ذلك: الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر، ت ٣٧٠ هـ): **المؤتلف والمختلف** ص ٦، تحقيق عبد الستار فراج، ط. الحلبي، القاهرة ١٩٦١.

٥ ـ الزبيدي (السيد محمد مرتضى الحسيني): **تاج العروس من جواهر القاموس** جـ ٢ ص ٧٦ ـ ٧٧ تحقيق د. عبد العزيز مطر، الكويت، ١٩٧٠.

وهما: الذّوْد[1] والتّخيُّر:

الذّود ← ضد → اللانصّ

التخيُّر = ← النّص الموجود .....# ..... النّص الظل

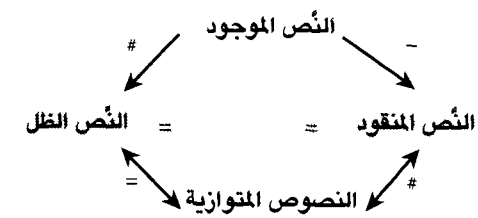
وقريبٌ من موقف امرئ القيس ما ذكره صلاح عبد الصبور في تذييله لمسرحيته **مسافر ليل**، حيث قال: «القارئ قد يشهد هنا ألفاظاً لم يعتدها في الشعر، وقد وقفتُ أنا كثيراً تجاه بعضها يتجاذبني عاملان؛ عاملُ الإبقاء عليها لأنها هي الألفاظ التي تحمل الدّلالة التي أريدها، وعاملُ إسقاطها أو تغييرها لأنّ فيها شبهةَ ركاكةٍ أو عامية(...) [ولكني] أبقيتُ على هذه الألفاظ لأني أؤمنُ أنّ لكل عملٍ فني بلاغَتَهُ، ولأني كما قلتُ كنتُ حريصاً على شاعرية الحالة لا شاعرية الأدباء»[2]. وهنا نلمح فعْلَي: الذّود والإبقاء؛ فالذود ضد ما تجاذَبَ المبدعَ بين الإبقاء والإسقاط، ليقف الشاعر في صف الإبقاء أي التشبثِ بالنصّ والحرصِ على شاعرية الحالة.

إنّ مرحلة ما قبل النّص ذاتُ أهميةٍ لفهم آنيّة النّص وما بعد النّص؛ فلا ينبغي أن يُتَلقّى النص بمعزل عما قبله وما بعده:

فالقَبْليّة وإن كانت خاصةً بالمبدع إلا أنها تنعكس على المتلقي من خلال النص الموجود الذي يُعِين المتلقي ـ في مرحلة البَعْدية ـ على تشكيل النصوص المتوازية.

وتنعكس هذه الإشكالية على عمل الناقد في المقام الأول إذ يجد نفسه ـ دون أن يدري ـ يؤلّف نصاً ظلالياً يندرج تحت مرحلة «ما بعد النّص» دون أن يُعمل تفكيره في النّص ذاته لاستحالة ذلك. وهذا ما عبّر عنه بدر شاكر السياب في إحدى رسائله إلى يوسف الخال: «(...) في نفسي قصيدة، أريدها أن تختمر قبل أن تخرج، عسى أن تكون جيدة»[3]. وعملية الاختمار هذه تدور في مرحلة القَبْليّة التي نجد صداها في مذكرات الأدباء ورسائلهم وإبداعاتهم.

ويتجه النقد إلى:




وخطورة ذلك أنّ النّص المكتوب، وإن كان مرتكزاً للنصوص الموازية، فإنّه يغدو غريباً عنها، ويصطدم بها. وتتضح هذه الإشكالية إذا نَقَدَ المبدعُ إبداعَهُ بنفسه؛ إذ نفاجأ أنّ النّص النقدي لا ينبع من النّص المنقود بل ينبع من النّص/اللانصّ، أو النّص المتخيّل.

**وحده الأديبُ يُفاجأ بالهوّة بين ما كانَ في مخيّلته، وما أبدعَهُ بالفعل**

هنا يجد المتلقي نفسَهُ حائراً بين النّص النقدي للمبدع والنّص المنقود؛ وفي إطار هذا الاختلاف يُبدع المتلقي نصّاً هامشياً على ظلال النّصين أيضاً. وسأرمز للنصّ الأدبيّ للمبدع بالرموز: (ن أ م)، وللنصّ النقدي للمبدع بالرموز: (ن ق م)، وللنصّ الظلّ بـ: (ن ظ). وعليه فإنّ: ن أ م + ن ق م = دوال متغيرة ن ظ.

إننا بذلك ننظر إلى المتلقي من منظار المتلقي/المبدع لا المتلقي/السلبي؛ فكلّ متلقٍّ يكوّن نصّاً ظلاً من النّص المكتوب. وهنا تنشأ إشكاليةُ تعريف النّص لأنه ليس هنالك نصٌّ بمعزل عمّا قبله وما بعده. وهذا ينعكس على النُّصوص النقدية الأخرى من غير المبدع إذ تشكّل نصوصاً ظلالية متوازية مع النّص الأصلي، لا متلامسةً معه. وهذه النُّصوص الظلالية يتحول كلٌّ منها إلى نصّ موجودٍ تتخلّق من حوله نصوصٌ ظلاليةٌ أخرى... وهكذا فإنّ النّص لامتناهٍ.

إننا بذلك لا نجد نصاً أحادياً بل نجد نصوصاً متوازية أو متعامدةً على النّص الموجود، مشكّلةً فيما بينها نصوصاً ظلاليةً متغايرةً حسب المتلقي، بحيث يتحول المبدعُ من مبدع أحادي إلى حافز إبداعي لنصوصٍ قد [لا] تمتُّ لنصه الأصلي بِصِلة. إنّ من الوهم أن نحاول التشبثَ بوجود نصٍّ نتعامل معه؛ لقد سقطتْ سُلطة النّص: فالنّص المكتوب [الموجود] في إطار النُّصوص الظلالية هو نص متعدّدٌ قد يكون أحادياً من حيث عدد كلماته وجمله لكنه متعدد.

---

١ ـ «الذود: السّوق والطرد والدفع»؛ يُنْظَر: ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري): **لسان العرب** ج ٣ ص ١٦٧ ط. دار بيروت ١٩٥٥.

٢ ـ صلاح عبد الصبور: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص ٦٩٤ ـ ٦٩٥ ط. دار العودة، بيروت، ١٩٧٧.

* ـ الشكل المستطيل فيما قبل النصّ وبعده يعني التحديد الرمزي الذهني، بينما يرمز الشكلُ الدائري للنصّ اللامحدود.

٣ ـ ماجد السامرائي: **رسائل السياب** ص ١٥٠ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٩٤.

## مدخل تطبيقي

عندما نقرأ قصيدة الشاعر الألماني Kurt Schwitters[1] المسماة An Anna Blume، إيْ: «إلى أنا بلوما»، فإنّنا نرى أنّ الشاعر يلعب في الألفاظ: فـ Blume في اللغة الألمانية تعني «وردة»، وعلى هذا فمن الممكن ترجمةُ العنوان على النحو التالي: «إلى [الفتاة] أنّا بلوما» أو «إلى [الفتاة] أنّا الوردة». ويوظّف المؤلف هذه التشابهيةَ في ديوانه الذي يحمل الاسم نفسه ANNA BLUME[2] فيقول في قصيدته ـ التي قمتُ بترجمتها ـ: «إلى أنّا بلوما»:

**عرضتُ أمام طلابي في «بون» تعليقات الشعراء العرب على قصائدهم، فاتَّضَحَتْ لنا الهوَّة بين النصَّيْن**

«يا أنتِ، حبيبة حواسي السبع والعشرين
أنا أحبّكِ[3]
أنتِ، لكِ، إياكِ لكِ، أنا لكِ، أنتِ ـيِ،... نحنُ؟
هذا ليس في موضعه
مَنْ أنتِ؟ الأنثى التي لا تُحصى، أنتِ.. أأنتِ؟
الناس يقولون: إنك تكونين
دعيهم يقولوا، إنهم يجهلون كيف ينتصب برجُ الكنيسة
أنتِ ترتدين القبعة فوق قدميكِ
وتتمشين على يديكِ
على يديك تتمشين..
هالو.. فستانك الأحمر مُقطّع في ثنايا بيضاء
أحبّك أنّا بلوما حبّاً أحمر
حبّاً أحمر.. أحبّ لكِ
أنت، لكِ، إياكِ لكِ، أنا لكِ، أنتِ ـيِ، ... نحنُ؟
هذا موضعه في الجمر الثلجي
أنّا بلوما.. زهرةُ أنّا بلوما حمراء، كيف يقول الناس؟
سؤال الجائزة:
١ ـ أنّا بلوما يمتلك طائرٌ*
٢ ـ أنّا بلوما حمراء
٣ ـ ما لَوْنُ الطائر؟
لون شعرك الأصفر أزرق
لون طائركِ الأخضر أحمر
أيتها الفتاة البسيطة في فستانك اليومي
أيتها المخلوقة الحبيبة الخضراء... أحبُّكِ
أنتِ، لكِ، إياكِ لكِ، أنا لكِ، أنت ـيِ، .... نحنُ؟
هذا موضعه في صندوق الجمر
أنّا بلوما، أنّا A....N....N....A
أنا أقطّر اسمكِ
اسمك يقطر [قطرات] مثل شحم العجل الطري
هل تعرفين يا أنّا؟ هل أنتِ عارفة؟
يستطيع المرء أن يقرأ من الخلف أيضاً
وأنتِ أروعُ من كلّهنّ
أنتِ من الخلف كما أنتِ من الأمام
A....N....N....A
أ....ن....ن....ا
شحم العجل يقطر لمساتٍ على ظهري
أنّا بلوما
أيتها المخلوقة المقطّرة
أنا.....أحبُّ.....ـكِ»[4]

ما الذي يخلّفه هذا النّصُ في المتلقي؟ من هي أنّا بلوما بالنسبة إلى كلٍّ منا؟ ما الذي يُعمله النّص فينا مِن تذكُّرٍ؟ هل يقود النّصُ المتلقّيَ إلى الماضي أم العكس؟ في فراغ هذه التساؤلات نكتشف أن النّص هنا ليس أحادياً، بل إنّ لكلّ متلقٍ نصّاً موازياً لنصّ ANNA BLUME؛ والمتلقي لا يسير وفقَ ما رسمه Kurt Schwitters بل يتحول النّصُّ المكتوبُ [الموجود] إلى نص حافز يُثير في المتلقي شهوة الإبداع فينتج Anna Blume الموازية للنّص الأصلي في مرحلةٍ ما بعد النّص. ولا ننسَ اتساقَ الاسم «أنّا» لفظاً في الشكل التالي:

A....N....N....A

ا....ن....ن....ا

مع قولِ الشاعر: «أنتِ من الخلف كما أنتِ من الأمام»[5]. وقد سيطرتْ هذه الفكرة على المبدع إذ يتناولها في قصيدة

---

١ ـ يُعدّ من كبار شعراء مذهب الدادية في أوروبا، وُلد في ٢٠ تموز ١٨٨٧ وقد كوّن بعد الحرب العالمية الأولى مع صديقه Hausmann مجلة اسماها Pen، أيْ: قلم؛ وقاما برحلة إلى پراغ في ١٩٢١ وكوّنا Merz & Anti DADA، وقد هرب من النازية الى السويد ثم إلى انجلترا حيث مات عام ١٩٤٨.

٢ ـ Kurt Schwitters, **Anne Blume**, 1919.

٣ ـ وجدتُ صعوبةً في ترجمة هذا الضمير كما وضعه Kurt Schwitters في قصيدته، إذ قال «Dir» فاجتهدتُ في وضع ضمير المخاطبة المتصل (ك) وجعلتُه منفصلاً. ففي اللغة الألمانية يوجد ضميران منفصلان مختلفان في حالتَي النّصب والجر. وهذا ما حدث مع ضمير المتكلم في حالة الإضافة (ي). وقد ذَكَرَ المستشرقُ الألماني Prof. Stefan Wild ـ في أثناء قراءته للترجمة ـ أنّ Kurt Schwitters نشأ في برلين، وقلّ أن تُستخدم صيغةُ النصب في اللهجة البرلينية.

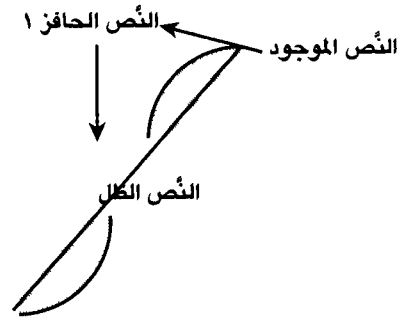
* ـ الخطأ اللغوي مقصودٌ كما يبدو. [الآداب]

٤ ـ Kurt Schwitters, "Eile ist des Witzes Weile", **Eine Auswahl aus den Texten**, Herausgegeben von Christina Weiss und Karl Riha, Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1987 S. 27-28. وقد «كُتبت هذه القصيدة في ١٩١٩».

٥ ـ المصدر السابق، ص ٢٨.

أخرى[1]؛ فيكتب بعد سنة تقريباً قصيدته «Hannover» التي يوازن فيها بين Hannover وAnna Blume ليكشف للقارئ أنّ المرء يستطيع أن يقرأ Anna «من الأمام كما يقرأها من الخلف».

والتساؤل الآن: مَن الذي يقود الآخر: النّص أمْ المتلقي؟ إنّ النّص المكتوب [الموجود] هو الحافز الذي سرعان ما يتجاوزه المتلقي على النحو التالي:




فزمنيّة تحوّل النّص الموجود إلى نص حافز زمنيةٌ مصاحبةٌ لعملية التلقي التي تُتَجاوَزُ إلى تشكيل النّصِ الظلّ الذي يغدو بدوره نصاً حافزاً للآخر*.

وفي الأدب العربي نجد معاناة الشاعر في نحت قصائده، ومحاولتَه الدائبة في توجيه المتلقي إما بالتكرار أو التشويش على المتلقي؛ وهذا ما أسميه بإغواء النّص للمتلقي. وقد ينخدع بعضُ المتلقين؛ فالنّص حمّالُ أوْجُه. وربما كان عبيدُ الشعر ـ إنْ صحّت التسمية ـ خيرَ مثالٍ كما ذكرتُ على معالجة النّص فيما قبل النّص وفي آنية النّص.

وقد رأى جابر عصفور أنّ «الشاعر الجاهلي كان يفترض أنّ الشعر ليس مجرد القدرة على نظم كلمات موزونة أو مقفّاة بقدر ما هو قدرةٌ على دقة الوصف والتشبيه»[2]. ولذلك كان الشاعر العربي في سباق مع النّص.

وإذا أعدنا قراءة المقدمات الطّلليّة عند الشعراء العرب في ضوء ما سبق فربما نرى أن المقدمة الطّلليّة تندرج في مرحلة «قُبَيْل النّص»؛ فالمبدع يتهيّب من مخاطرة الدخول في غمار آنية النّص ولذلك يلجأ إلى تأخير المواجهة عبر مقدمة طويلة قد لا تمتّ إلى النّصّ المقصود بصلة.

وفي قراءتنا لمقولة الحطيئة ـ على نحو ما يروي أبو الفرج الأصفهاني ـ «كفاكم واللّه بي إذْ أخذتني رغبةٌ أو رهبةٌ، ثم عَوَيْتُ في إثْر القوافي عُواءَ الفصيل في إثْر أمه»[3] كيف نفسِّر هذا العُواء دون أن نَدْخل في مرحلة ما قبل النّص؟ وما هذه الأخْذة التي تقترب إلى حدٍّ ما من الجذْبة عند الصوفيين؟ إنني أميل إلى قراءة هذا النّص في إطار اللانصّ الذي أوضحتُه فيما مضى. ولا يرضى المبدعُ عن نصه الموجود لأنّ ذاكرته ماتزال تزاحمه بالنّص المقترَح؛ فالتّبريزي يذكر أنّ المعري «كان يغيّر الكلمةَ إذا قرأتُ عليها شعرَه»[4]. فعدم الرضا يلازم المبدع دائماً.

**لا ينبع النصّ النقدي من النصّ المنقود، بل من النصّ المتخيَّل**

وحين نقرأ مقولة البحتري «إنما يَعْرف الشعر مَن دُفع إلى مضايقه»[5] نتوقف أمام الفعل «دُفعَ» المبنيّ للمجهول. ثم ما هي مضايقُ الشعر؟ أليست هي محاولةَ ترسيم حدودِ النّص وفقَ النّص المقترح وما يَعْتَوِر البرمجةَ من قصورٍ؟

ولقد قمتُ بتجربة، إذ طلبتُ من بعض الشعراء أن يختار كلٌّ منهم قصيدةً أو قصيدتيْن من شعره ويقوم بنقدهما. وكانت النتيجة على النحو التالي:

| | |
|---|---|
| عدد الشعراء | ١٦ |
| الذين قاموا بنقد إبداعهم | ٥ |
| الذين رفضوا أن ينقدوا إبداعهم | ٥ |
| القبول | |
| الرفض | ١ |
| الذين لم يردّوا | ٥ |

وقد شمل البحثُ الشعراءَ: عبد الوهاب البيّاتي، ومحمد إبراهيم أبو سنة، وزكية مال اللّه، ودرويش الأسيوطي، وصالحة غابش، ومحمد بنّيس، وإبراهيم بن محمد العواجي، وعبد الستار سليم، وشوقي أبو ناجي، وسيف الرحبي، وإبراهيم بري. وقبل تحليل النتائج السابق ذكرُها أودّ أن أذْكر أنّ جميع الشعراء والشواعر قد اختار كلٌّ منهم قصيدةً

---

١ ـ المصدر السابق، ص ٢٩.

* ـ ربعُ الدائرة يعني تفتُّتَ النصّ وعدم ثباته.

٢ ـ د. جابر عصفور: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، ص ١١٢ ط. دار المعارف، القاهرة.

٣ ـ الأصفهاني (أبو الفرج): **الأغاني** ج ١٦ ص ٣٧٨ ـ ٣٧٩ ط. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، (مصور عن ط. دار الكتب)، القاهرة.

٤ ـ التبريزي (أبو زكريا): **شروح سقط الزند** ص ٣ تحقيق مصطفى السقا وعبد الرحيم محمود وعبد السلام هارون وإبراهيم الأبياري وحامد عبد المجيد، بإشراف د. طه حسين، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٨٦.

٥ ـ ابن رشيق القيرواني: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ج ٢ ص ١٠٤ تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط. دار الجيل، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢.

أوْ قصيدتيْن من شعره، باستثناء الشاعر سيف الرحبي الذي أرسل إليّ ديوانه **مُدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور ورأس المسافر**[1] وقال لي في رسالته «مفسحاً لك المجال للاختيار»[2]. وباستثناء عبد الوهاب البياتي الذي اختار قصيدتَيْ: «أولد وأحترق بحبي» و«السيمفونية الغجرية»[3]، ومحمد إبراهيم أبو سنة الذي اختار قصيدتيْ: «الإسكندرية» و«بكائية إلى أبي فراس الحمداني»[4]، ومحمد عرش الذي اختار ثلاث قصائد: «فندق Melia» و«وردة ديك الجن» و«قصيدتان»[5]، وشوقي أبو ناجي الذي اختار «خمس قصائد»[6]... فإنّ باقي الشعراء قد عبّروا عن مدى حيْرتهم في اختيار قصائدهم وذَكَروا ذلك صراحةً: فإبراهيم العواجي مثلاً يذكر «لقد احترتُ كثيراً عند اختيار القصيدتين، لأنّ قصائد الشاعر كأبنائه يحبهم سواسية، وإنْ رأى في كلٍّ منهم لوناً وذاتاً مميزة»[7]؛ وقال ابراهيم بري: «أُرسل قصيدتين من شعري بدون تعليق عليهما لأنّ الشاعر يرى الكمال بشعره ويخشى انتقاد ذاته بذاته، وأترك لجنابك أن تقوم بهذه المهمة الصعبة عليّ؛ ورحم اللّه الذي قال: أشعارنا قِطَعٌ من ذاتنا»[8]. ولا شك أن اختيار الشاعر لا يؤخذ على محمل الصدفة، بل هو رؤية نقدية قد تعبّر عن مدى مشابهة النّص المختار للنص المقترح.

وأما الذين رفضوا النقد فقد أبدَوْا بعض الأسباب. فمنها ما ذكرتْهُ صالحة غابش: «من الصعب أن أكتب رؤية نقدية حول كتاباتي»[9]؛ بينما ذكر محمد ابراهيم أبو سنة: «سأترك لك مهمة التحليل النقدي لأنّك بأدواتك الممتازة وحسن تذوقك قادرٌ على ذلك أفضل مني»[10]؛ وبعد أن نَقَدَ درويش الأسيوطي قصيدته قال: «المراجعة متروكة لك»[11]؛ أما محمد بنيس فقد ابتدأ نقده قائلاً: «تأملتُ في المقترح الذي أثارني، ولا أُخفي عنك أنّ المهمة ليست دائماً متيسرة، ولقد وجدتُ صعوبةً في اختيار النّصّين»[12].

والذين نقدوا أبدوا صعوبةً اعترتهم في نقد إبداعهم، ولقد عَنْوَن أحدُهم ـ وهو عبد الستار سليم ـ نَقدَهُ بـ «مقاربة تحليلية للنص الشعري»[13] وهو عنوان يعضد ما أذهب إليه؛ وابتدأتْ زكية مال اللّه نقدها بمفردة: «أتصور»[14]. وقد عبّر درويش الأسيوطي عن صعوبة النقد في نص أقتطف منه ما يلي:

«من أصعب الأمور على المبدع أن يعيد قراءة عمله الإبداعي بينه وبين نفسه، فكيف إذا طُلب منه أن يتوجه إلى القرّاء بهذه الرؤية؟ وتتجلى صعوبةُ إعادة القراءة النقدية في عدة أسباب: **الأول** أنّ العملية الإبداعية ليست من الأعمال المدرَكة تماماً، بل لها جانبُها غيرُ المدرَك، ولا أقول غير الواعي؛ وهذا الجانب بالذات يصعب على المبدع نفسهِ لمسُهُ حين يعيد القراءة. **والثاني** هو أنّ أموراً خاصةً جداً لا يحبّ المبدعُ أن يصرّح بها، وإنْ حرص على التعبير عنها من خلال عمله الإبداعي، كأنْ يصوغها في صورة شعرية تستر فجاجةَ التعبير المباشر أو أن يحمّلها على لسان شخوص رواياته. **والثالث** هو أنّه قد لا تكون لدى المبدع الذائقةُ النقدية التي تجعل القراءة النقدية إضافةً إلى الإبداع وعلى الدرجة نفسها. والمبدع لا يحب أن يظلم نفسه. لهذا ترددتُ طويلاً قبل هذه القراءة مخافةَ العجز أو الكشف أو الاستغلاق. وحينما قررتُ المغامرة اخترتُ واحدةً من قصائدي»[15].

وقد عرضتُ هذه المختارات وتعليقات الشعراء عليها على طلابي وطالباتي بقسم الاستشراق بكلية الآداب بجامعة بون، واتضح لنا بُعدُ بعض النُّصوص تماماً عن نقد المبدع لها. فعلى سبيل المثال:

---

١ ـ سيف الرحبي: **مُدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور ورأس المسافر**، ط. المطبعة الشرقية بمطرح، عُمان، ١٩٨٩.

٢ ـ الرسالة رقم ٣ «عُمَان» المؤرخة في مارس ١٩٩٥.

٣ ـ الرسالة رقم ١ «عمّان ـ الأردن» المؤرخة في ١٩٩٥/٢/١٩.

٤ ـ الرسالة رقم ٢ «القاهرة ـ مصر» المؤرخة في ١٩٩٥/٣/٩.

٥ ـ الرسالة رقم ١٠ «الدار البيضاء ـ المغرب» المؤرخة في ١٩٩٦/٤/١٠.

٦ ـ القصائد هي: «من أين جئت؟»، و«ظمأن»، و«من الشعر الحلمنتيشي»، و«في ذكرى الشاعر محمود حسن اسماعيل»، و«ياصديقي»؛ الرسالة رقم ٩ «أبوتيج ـ مصر» المؤرخة في فبراير ١٩٩٦.

٧ ـ الرسالة رقم ١٠ «الرياض ـ السعودية» المؤرخة في ١٩٩٦/٥/٢٨.

٨ ـ الرسالة رقم ١١ «بيروت ـ لبنان» المؤرخة في ١٩٩٦/٦/١٧.

٩ ـ الرسالة رقم ٥ «الشارقة ـ الإمارات» المؤرخة في ١٩٩٥/٨/٣١.

١٠ ـ الرسالة رقم ٢.

١١ ـ الرسالة رقم ٦ «أسيوط ـ مصر» المؤرخة في سبتمبر ١٩٩٦.

١٢ ـ الرسالة رقم ٤ «المحمدية ـ المغرب» المؤرخة في ١٩٩٥/٤/١٨.

١٣ ـ الرسالة رقم ٨ «نجع جمادي ـ مصر» المؤرخة في يناير ١٩٩٦.

١٤ ـ الرسالة رقم ٧ «قَطَر» المؤرخة في ١٩٩٥/٧/١٨.

١٥ ـ الرسالة رقم ٦.

| قصيدة «عَمَى» [ن أ م] | نقد الشاعر محمد بنيس لقصيدته [ن ق م] |
|---|---|
| يَعلو بي هذا الحِبرُ إلى نَفسي<br>يَعلو بي منتصراً<br>ثمَّ إلى حيثُ يُراود عيْني<br>يَعْلُو، حتى تنشأ في<br>غَفْلة حُمّايَ مراتيجٌ<br>ومواسمُ حنّاءٍ<br>ومنازلُ من ليلِ الرّقصَاتِ<br>إلى ليل الرقصاتْ<br>ويكون النخلُ قريباً من خُطواتٍ<br>نَسِيَتْ صاحبها ومشيئتَها<br>تحتَ الصمتِ فجأْتُ صَريراً<br>دائرةَ الشمعِ تذوبْ<br>وفَراشاً<br>ينهضُ من لطْخَتِهِ<br>وطيوراً قادتْنِي<br>بتَوَزُّعِها<br>لِعَمَايَ.[1] | قصيدة «عمى» تنطلق أساساً من الكتابة (الحِبر) الذي هو أوّلُ ما يدفع حالة النفس (الذات) [لأنْ] تتكشف في (الحُمّى) وطقوس الكتابة (الحناء كتابةٌ على الجسد) التي لا تفارقها الرقصاتُ (الكتابة فعلٌ جسدي). وإذا كان النخل «قريباً من خطواتٍ نسيتْ صاحبَها» فذلك لأنّ الكتابة هي النخل ذاته (لاحظِ العَلاقةَ بين اللغة العربية ـ الألفات واللامات على الأقل ـ وبين النخل بسموقه وسعفه!). وفي هذا الصمت، صمتِ الكتابة، ينهض من المداد (اللطخة) فَراشٌ، ثم يتحوّل هذا الفراشُ إلى طيور (تلك هي الكلمات والأبيات والصور الشعرية) موزعةً على عكس ما كانت الكلماتُ في القصيدتين التقليدية والرومانسية معاً، لأنّ القصيدة الحديثة تمجِّد المتلاشي[2] والمتبدّد الذي لا يقود إلى الروية الاعتيادية، أي إثبات ما هو مثبت، بل إلى العَمَى (وإلى العَمَاء) كمكان آخر لمعرفة مجهولة. هل هذا تعليقٌ على قصيدتي؟ ربما، من قبلُ، لم أفكّر في هذا كثيراً، ولكنْ تأكدْ من أنّ هذا التعليق ربما كان خطاطة تحتاج إلى عمل موسَّع[3]. |

لو تأملنا قصيدة «عمى»، وما كتبه محمد بنيس نقداً لها، لاكتشفنا إلى حد كبير أنّ النّص النقدي نصٌّ موازٍ للنصّ الإبداعي أو ما أطلقتُ عليه آنفاً: «النّصّ الظلّ». ويتساءل في نهاية نقده «هل هذا تعليق على قصيدتي»؟ ويقرّر أنّ ما كتبه يحتاج إلى نص موسَّع. ومعنى ذلك ـ وفق ما أرى ـ أنّ النّص النقدي «الظل» قد تحوّلَ إلى نصٍ موجودٍ حافزٍ إلى خلق نصوصٍ متوازيةٍ أخرى يحاول المبدع أن يُمسك بها النّصَّ المفقود. وخطورةُ ذلك أن النّص متحركٌ «غير ثابت»، وقادرٌ على إنتاج نصوصٍ قادرةٍ على إنتاج نصوص متوازية، وهلمّ جرّاً.

وقد وَضَح لنا من خلال نقد بعض الشعراء لإبداعهم أنهم لا يملكون تفسيراً لبعض ألفاظهم، كما في تعليق درويش الأسيوطي على مقطع من قصيدته:

| من قصيدة «استيقظي» [ن أ م] | من نقد درويش الأسيوطي لقصيدته [ن ق م] |
|---|---|
| استيقظي<br>فلديّ ألفُ رسالةٍ<br>كُتبتْ إلى عينيكِ من وجع<br>القرى[4] | لماذا الرقم..؟ كان من الممكن اختيارُ رقمٍ آخر. أهي ضرورات العَرُوض العربي؟ أم إلحاحُ الرقمِ ودلالته في الموروث الشعبي والديني؟[5] |

ويذكر عبد الستار سليم أنه «يمكننا أن نشبِّه هذه القصيدة [قصيدَتَهُ] بالبحر في حالة المد والجزر(...) وعلى أيّ حال فإنّ الفنّ الشعريّ في نهاية المطاف سؤالٌ فني وجمالي عن واقع معين.. وهو يجب أن يكون سؤالاً هادفاً وقلقاً يرغب في تجاوزه إلى الحلم». ولكنْ أيُّ بحر في حالَتي المد والجزر؟ وهل النّص المكتوب يحتمل هذه التفسيرات؟ هذا ما أتجاوزه الآن إلى بحث آخر حول مدى فهم المبدع لنصه، مع التحفظ على مصطلح الفهم.

١ ـ الرسالة رقم ٤.

٢ ـ وضع الشاعر خطاً تحت الكلمة.

٣ ـ الرسالة رقم ٤.

٤ ـ الرسالة رقم ٦.

٥ ـ السابق.

وقد لا تكون هذه المعاني موجودةً في النّص المكتوب [الموجود]، بل هي في النّص المتخيل لدى المبدع. وقد علّق درويش على إحدى صوره الشعرية قائلاً: «ما أذكره الآن قد لا تعطيه الصورةُ التاليةُ بسهولة، لكنه كان ماثلاً في ذهني عند كتابة القصيدة»[1]؛ وهذا اعتراف بما لم يُمسِك به الشاعرُ من تلابيب النص المفقود. وإذا أخذنا مقطعاً شعرياً من قصيدة زكية مال اللّه «نجمة تهفو لنجمة» وما يقابلها من نقد الشاعرة فقد نعرف كيفية تشكيل النّص لديها:

| من قصيدة نجمة تهفو لنجمة [ن أ م] | نقد زكية مال اللّه لقصيدتها [ن ق م] |
|---|---|
| نجمةٌ تهفو لنجمة<br>ونهارٌ يستريح<br>أغلقِ الأبوابَ، واريني<br>بأرياحٍ وغيمِ<br>قد أفيضُ اليومَ في عينيكَ<br>أنهاراً<br>وقد أغفو ولا أقوى البزوغ.<br>....<br>نجمةٌ في الرملِ<br>في السهلِ<br>على كفّي حطّابِ مضى<br>أوْقَدني بين الصخر<br>خِلْتُني ثغراً تمطّى<br>واحْتواني وجهُهُ المنزوعُ من وجه القمر<br>وتويجاتٌ بشعري<br>تَقْطُر العطر وتقذفه<br>ربما تطفو على مائكَ زهرة<br>....<br>نجمة تصعد كالنخلة<br>تَسقي من ضروع البحر<br>أمواجاً يتيمة.<br>تعجُن الخبز لأصدافٍ أساري<br>وتَرُشُّ الوقت بالملح النّديِّ.<br>نجمة ترقص في ساحة سنبلة<br>أعطني كلَّ نجوم الكون<br>وانفِ النهايات(...) | أتصور أنني كالنجمة العالية وأهفو في داخلي إلى نجمة أخرى (رمز الْهُوَ): الرغبة في الوصول إليه، الصعود إليه، الجريان كالنهر.<br>ـ النجمة التي تبقى «في الرمل، في السهل»، (الخطاب = لِهُوَ).<br>ـ «نجمة تصعد كالنخلة» (رمز العطاء)، السقي والعجن والمِلح (إعطاء الوقت مذاقاً وقيمة)، السنبلة (كلها رموز للعطاء).<br>وهنا أرمز لنفسي بـ «النخلة» أيضاً لأنها رمز العطاء، وأتطلع أنا لأن أكون هكذا(...)<br>ـ الرغبة أيضاً في الائتلاف به، في تصوري ما يعينني أن أبقى هكذا: أتعلق بالحُلْم وأكون كالنجمة، كالنحلة. وهذا هو معنى «أعطني كلَّ نجوم الكون»، أي أَعْطني بوجودِكَ معي وحضورِكَ في داخلي كلَّ ما تعطيه النجومُ للكون من جمال وضياء. عدم الرغبة في النهاية/أو رفضُ النهايات/هو رمز التجدد والبقاء، هو ما يلوِّن الأشياء... ويُبقي الانتظار إلى ما لا نهاية[2]. |

من خلال ما سبق يتضح لي أنّ النّص المنقود من قِبَل الشعراء هو النّص المفقود، إذْ تنعكس خلفياتُ ما قَبْل النّص عليه فيُنتج لنا نصّاً نقدياً من ظلال النّص المفقود. وحينما يُنقَد النّصُ يفقد قداسته ويغدو ملكاً للمتلقي، الذي يجهل الهوّةَ ما بين النّصين، فلا يملك النّصُ الموجودُ المقاومةَ، فتنكسرُ حدّةُ النّص ويتمزق في نصوص موازية.

في النهاية أطرح التساؤل: هل بإمكاننا أن نضع تعريفاً للنص؟ أظن أنّ ذلك مستحيل إذ ليس ثمّة من نصّ: فلقد مات النصّ ليُبعث في ذهن المتلقي، الذي يعيد صياغةَ نصوصٍ موازيةٍ تتناسخ من النص الموجود، لكنها لم تَكُنْهُ!

**بون ـ المانيا**

١ ـ السابق

٢ ـ الرسالة رقم ٧.