عتبات النص والمسكوت عنه
قراءة في نص شعري

د/ حافظ المغربي- جامعة الملك سعود–السعودية

مدخل نظري مرجعي:

أصبحت عتبات النص، أو ما اصطلح كثير من النقاد على صكِّه – مصطلحاً – باسم النص الموازي paratexte نصوصاً حافَّةً بالنص الأدبي/ العمل. وقد توسَّع كثير من النقاد الغربيين في رصد مسميات لهذه العتبات؛ التي تدخل مع النصّ الأصلي في علاقات جدلية غاية في أهميتها، تكون مقدَّراً من مقدرات إنتاج مزيد من دلالات الشعرية، التي تفعِّل من دائرة التلقي الإيجابي، وفق تأويل كلٍّ من خِطابَيْ العتبات والنصوص التي تحفُّها، دون فصلٍ تعسُّفيٍّ بينهما، كما سنؤكد بعد قليل.

ولعل من أبرز نقاد الغرب الذين أَوْلَوا العتبات بدراسات معمَّقة على مستوى التنظير؛ كان جيرار جينيت، في كتابَيْه:(طروس) و(عتبات)، ثمَّ نقاد آخرون من أبرزهم: كلود دوشيه وفيليب هامون. وعلى كثرة ما قرأت حول (العتبات) عند النقاد العرب؛ فإني وجدت حميد لحمداني من أوفى من نظَّر لها،في بحثٍ نظريٍّ، بعد استقراءٍ وافٍ لما كتبه الغربيون، وفي طليعتهم (هامون) و(جينيت). إن لحمداني يشير في بحثه: إلى "المصطلحات التي يوجد بينها تداخل في الدلالة على مظاهر نصيَّة قابلة لأن تلعب وظيفة الشروع في النص، وبالتالي تكون بمثابة عتبة له، ومن هذه المصطلحات: المطلع، الافتتاحية، المقدمة، التنبيه، التوطئة، التمهيد، المدخل، الإهداء، الشكر، بل يمكن أن نذهب بعيداً في فهم دور العتبة، ليشمل ذلك أيضاً: العنوان ومحتويات الغلاف، وكل

العبارات والأقوال الاستهلالية المقتبسة، التي يفضّل كثير من الكتَّاب تصدير أعمالهم بها، وتكون لها علاقة مباشرة بموضوع النص وأبعاده "[1].

ويتوسَّع لحمداني في فهمه للعتبات، وفق استقرائه للشعر القديم والمعاصر؛ فيرى أن "هناك مَنْ ركَّز على عنوان النص، وهناك من اهتم بمطالع النص، أي الجمل والفقرات الأولى، وهو ما يسميه البعض الآخر بالافتتاحيات، بينما نجد آخرين التفتوا إلى المقدمات والمداخل ..."[2]. ويؤكد لحمداني – وأنا أوافقه- " أن المقدمة والنهاية هما عتبتان بامتياز، لأن الأولى عتبة دخول إلى النص، والثانية عتبة الخروج منه "[3]. وهذا معنًى يكرِّس لحمداني له في أكثر من موضع.

ويوقفنا لحمداني مع (فيليب هامون) من خلال حديث الأخير عمّا أسماه لحمداني بالمواقع الاستراتيجية في النَّص، التي تمثل في تمفصلات ووقفات أكثر أهمية؛ تصبُّ في مفهوم أكثر عمقاً للعتبات، استباقاً وارتجاعاً في منظومة تلقي النص؛ بين التَّوقع والمرجعية، فيذكر (هامون) "من ذلك ما يلي: "العنوان، الحاشية، المقدمة، المطلع، الذروة (ولعله يقصد ذروة النص كما هو الحال في العقدة القصصية على سبيل المثال)، التحوُّل، الاستطراد، الوقف؛ ومثاله عن ذلك: التوقف عند منتصف البيت الشعريّ في القصيدة، الخلاصة، الخاتمة، وغير ذلك من المواقع التي رآها دالةً في النصوص وعتباتها. وما يلفت الانتباه هنا؛ هو أن (هامون) يتعامل مع العتبات على قدم المساواة من كل المواقع الاستراتيجية في النص، وهو ما يعطي الانطباع بأنه يعتبرها جزءاً لا ينفصل عن النص"[4]. وبدون شكٍّ؛ فإن تعامل (هامون) على هذا النحو مع النص وفقاً لعتباته؛ أمرٌ مهم في اعتصار مقدَّرات شعريته التي تفضي إلى إثراء دلالاته، وهو ما سنحاول إنجازه؛ من خلال تحليل لنصٍّ للشاعر (أمل دنقل) بعد قليل.

ويشيد لحمداني بمجهود (جينيت) في أكثر من موضع في مجال العتبات؛ حين يجعل جينيت من العتبات كل " ما يتضمن التعليقات والكتابات المنشورة حول النص

ولعل مفهوم العتبة عنده ظلَّ مرتبطاً في الغالب بكل ما يمهِّد إلى الدخول إلى النص، أو يوازي النص"[5]. وهو بلا شك مفهوم غاية في أهميته تمثُّلاً لمرامي النص وإضاءة جوانبه، وبخاصة إذا عرفنا أنه اهتم في مجال العتبات بزمن وضع العنوان ومكانه[6]، فيما يمكن أن يتمثل – في رأي الباحث- زمن نشر القصيدة ، وفق تاريخ مهم يمثِّل علامة فارقة عند الأمم، بوصفها عتبة مهمة في تأويل النصوص، كما سنعرف من تحليلنا للقصيدة المختارة، في بحثي هذا. ومما وقف عنده لحمداني مختلفاً مع جينيت حول هذه النقطة؛أن " ما يثير الانتباه في التعريف الذي أخذ به جينيت للمقدمة، هو أنه ألحق به كل ما يُستخدَم لختم النصوص، كالتذييل، والخاتمة، وغيرها"[7]، حيث يرى لحمداني – مستنكراً- : أنه كيف يكونا (التذييل والخاتمة) من المقدمات ؟!، ولكنه خلاف شكلي في نهاية الأمر، غير أنه لا يقلِّل من أهمية كونهما عتبتين مهمتين، وهو ما اعترف به لحمداني، رغم أهمية احترازه.

والحق أن التوسع في مفهوم العتبات على هذا النحو الذي لا يحصر مسمياتها ووظائفها في واحدة منها بعينها كعتبة العنوان مثلاً؛ قد وسَّع مجال تفعيلها لدائرة تلقي النص، ومن ثَمَّ تأويله بما يكشف عن مناطق بكر، تسكن مساربه، لتشمل كل النصوص الموازية؛ في مصطلح دقيق(paratexte)؛ جعله جينيت أحد مقدرات ما أسماه بـ(التعالي النصي) transtextulite،حيث حدد "جينيت موضوع الشعرية في التعالي النصي، وضمن هذا التصور لموضوع الشعرية؛ يدرس جينيت (الموازي النصي) paratexte كنمط من الأنماط الخمسة التي حددها للتعاليات النصية، وهي: معمارية النص...، والتوازي النصي: ويعني العلاقة التي تربط النص بهوامشه، ومصاحباته (المقدمات/ الإهداءات/ كلمة الغلاف)، الميتانصيَّة، التناص...، التعليق النصي..."[8].

ولعل لحمداني قد تنبَّه إلى ما يثيره مصطلح (النص الموازي) من إرباك؛ إذا أخذنا بحرفية الاسم/ المصطلح، وفق هذا التركيب الوصفي، حيث يقول: "إن مصطلح النصوص الموازية الذي وضعه جيرار جينيت، يتضمن إشارة تُبعِد إلى حدٍّ ما فكرة

التفاعل بين العتبات والنصوص المرتبطة بها، فالموازاة تحمل معنى الانفصال أي أنها تُقصِي فكرة الاتصال، ولذلك فاستعمالنا للمصطلح لا ينبغي أن يؤخذ بحرفيته، فالعلاقة القائمة بين العتبات والنصوص التي تنتمي إليها هي على الأصح علاقات تفاعلية،دون أن ينفي ذلك وجود استقلالية نسبية لكل جانب"[9] .

وملحوظة لحمداني تنحو نحو الدقة، لأن العتبات؛ وإن كانت تُتَلقَّى وفق خطابها مستقلةً في بادئ الأمر– بما قد يحيل إلى أشياء خارج النص كالعناوين بوصفها عتبة أولى–؛ فإنها تظل في حيز الجزر المنعزلة إن لم تتفاعل بوصفها نصوصاً موازية مع النصوص التي تحفُّها، في (ديناميكية) تصنع مقدرات شعريتها لإنتاج المزيد، مما يثري النص دلالةً ومعنًى، ورؤيةً لعوالم داخل النصوص وخارجها، بحيث تتمدد تفاعلاً داخل النص، لتنطق بالمزيد من المسكوت عنه. " وقد بينت الدراسات الحديثة أهمية هذه العتبات في بناء النص، فهي تشغل وظائف نصيَّة وتركيبية، تفسّر أبعاداً مركزية من استراتيجية الكتابة والتخييل"[10] .

غير أن العتبات في إطار مصطلح (النص الموازي)؛ لا ينفي ذلك كونها نصوصاً موازية؛ تُحفُّ – كالروح- جسد النصّ حائمةً حوله، تمنحه حيواتٍ متجددةً. وإذا كان معجب العدواني قد شبهها" بعتبة البيت التي تربط الداخل بالخارج، وتُوطَأُ عند الدخول؛ المكان الذي لا غنًى عنه للداخل إلى المترل، في حين لا يمكن لذلك الداخل أن يطَأَ كل جوانبه حتى يثبت دخوله فيه"[11]؛ فإنني يمكن أن أشبهها بالمصباح المعلّقِ في الغرفة، موازياً – على نحو من الأنحاء- لكل جنباتها، بحيث لا تكون له قيمة في ذاته إلا إذا ملأ إشعاع ضوئه كل جنباتها مبدداً فيها جوانب معتمة.

والعلاقة بين العتبات والنص/ العمل الأدبيّ؛ علاقة جدلية مرجعية، لا تتخذ شكلاً مستقيماً، له نقطة بداية ونهاية، فالعنوان مثلاً بوصفه عتبة بداية، " وباعتباره مظهراً من مظاهر العتبات؛ ذو طبيعة مرجعية، لأنه يحيل إلى النص، كما أن النص يحيل إليه"[12]،

وكذلك كل عتبات النص التالية: كالعناوين الجانبية، والمطالع، والحافّة به: كتـــواريخ النشر،وماكُتِبَ حوله من دراسات. " إذ إن (النصوص الموازية) تقوم عليها بنيـــات النص، ويأتي الدور المباشر لدراسة العتبات متمثلاً في نقل مركز التلقي مـــن الـــنص الموازي، وهو الأمر الذي عدته الدراسات النقدية الحديثة مفتاحاً مهمـــاً في دراســـة النصوص المغلقة، حيث تجترح تلك العتبات نصّاً صادماً للمتلقي، له وميض التعريف، بما يمكن أن تنطوي عليه مجاهل النص"[13].

لكل ما تقدم؛ نستطيع القول: إن العتبات ظلّت كتراً من كنوز النقد الأدبي من عـــدَّة زوايا: كالتلقي، وتحليل الخطاب، والتعالي النَّصي، كما أنها ســـتظلُّ –أبـــداً- دوالَّ سيميولوجية فاعلة في النصوص التي تحفّها. فإذا كان النص/ العمل بؤرة من بؤر التأويل والقراءة التحليلية – بوصفه بنية متكاملة، ومبنية من بنيات مُعِينة قابلة للتفكيك لإعادة البناء-؛ فإن العتبات وفق كل هذا لم تعد أشياء مهمَّشة كالسابق؛ لا يُلْتَفَتُ إليهـــا. لذلك " جاءت التفكيكية لتعيد الاعتبار للهامش، الذي ظلَّ لا مُفَكَّراً فيه، بل مسكوتاً عنه، لِتُبيِّنَ أن أهمية الهامش لا تقل عن أهمية المركز، بل إن الهامش يلعب أحياناً دوراً حاسماً في إحداث تغييرات دراماتيكيَّة في بنيات المركز ومؤسَّساته"[14]. بل قد تصبح هي الكاشفة في أحايين كثيرة عن المسكوت عنه في بِنى الـــنص الثَّاويـــة في تلافيـــف جمالياته.

عتباتُ النّصِّ المُختار.. رؤية تفكيكيَّة:

لقد جعلنا ما سبق من حديثنا مرجعيَّةً مهمة تؤصِّل لمسمَّيات العتبات ومفاهيمها، وفق ما سنعوزه منها للنص المختار في حيِّز الإجراء والتطبيق، فيما قد تُنْطِقُ به هذه العتبات المسكوت عنه فيه. والنص الذي وقع اختيارنا عليه هو قصيدة للشاعر أمـــل دُنْقُـــل؛ عنوانها الرئيس: " من مذكِّرات المتنبِّي"، وأسفله عنوان فرعيّ، وُضِعَ أسفل العنوان الرئيس بين قوسين على النحو التالي: (في مِصر)، والقصيدة من ديوانه المعنون: " البكاء

بين يدَيْ زرقاء اليمامة"، ضمن الأعمال الكاملة للشاعر[15]، وقد ذُيِّلت القصيدة بتاريخ كتابتها وزمنه، وهو:"حزيران 1968".

وعلى النحو السابق؛ تتمثَّل أمامنا عتبات ثلاث:عتبة العنوان الرئيس:"من مذكرات المتنبي"، وعتبة العنوان الفرعي:"في مِصر"،وعتبة التّذييل/ زمن كتابة القصيدة/ تاريخها، وهو:"حزيران 1968"، وثَمَّة عتبات أُخَر سيبين تحليلنا للقصيدة عن أهميتها ، وهي عتبة المفتتح/ المطلع، وعتبة الخاتمة/ نهاية النّص، وما قد نقف عليه من عتبات غير ما سبق، كعتبة (ما كُتِبَ حول النص من رؤى النقَّاد تحليلاً للقصيدة)، ككتابات الدكتورين علي عشري زايد وأحمد مجاهد، وكلها عتبات تناولها الكتاب الغربيون والعرب؛ من حيث أهميتها في استجلاء مرامي النَّص كما بيّنا من قبلُ، وما سيتبين من التحليل. وسنحاول– وفق بكارة التَّلقي- أن نقف وقفات أولى مع العتبات القصيرة البارزة في النص؛ كعتبَتَيْ العنوان الرئيس والفرعي، ثم عتبة التَّذييل/ زمن كتابة القصيدة وتاريخها، مرجئين تحليل العتبات الأُخَر؛ من خلال التحليل الموسَّع للقصيدة، وما قد يسفر عنه دور كلّ منِ هذه العتبات –مجتمِعةً- في تكريس شعريات جديدة.

العنوان الرئيسي:

لم تحظَ عتبة من العتبات بمثل ما حظيت به عتبة العنوان، ذلك أنها أولى عتباته التي تمثِّل مداخله،التي يقع عليها المتلقي سايكولوجياً ومعرفياً، بما قد تحيل إليه؛ ممَّا هو خارج النص أو داخله." إنَّ العنوان،وإنْ كان يقدم نفسه بصفته مجرد عتبة seuil للنص؛ فإنه بالمقابل، لا يمكن الولوج إلى عالم النص ، إلا بعد اجتياز هذه العتبة.إنها تمفصل حاسم في التفاعل مع النص ... باعتباره سُمّاً وترياقاً في آنٍ واحد: فالعنوان، عندما يستميل القارئ إلى اقتناء النص وقراءته، يكون ترياقاً محفِّزاً لقراءة النص، وحينما ينفِّر القارئ من تلقِّي النص؛ يصير سُمّاً، يفضي إلى موت النص، وعدم قراءته."[15].

وقد لا نكون معنيين باختلاف النقَّاد حول درجة حِرفية اختيار الشعراء والكتَّاب عناوينهم، بين التقليدي والمطروق والتعييني والعُرفي؛ في جانبٍ يُعَدُّ سلبياً، وبين ما يتجاوز المألوف، بما" يتولَّد عن مفاجأة القارئ بلافتة لا تقتصر على إثارة الانتباه فحسب؛ وإنما أيضاً تثير فضول التساؤل لديه. إنها لا تتركه يطمئن إلى جمالية العنوان أو مفارقة الدلالة فيه، لكنها تستدرجه إلى الدخول في الحدثية النصيَّة، عبر مفتاحية العنوان الذي يُلتقَط من قلب المشهد الشعري، وهو في ذُراه. وبهذا يقدّم العنوان إلى القارئ طرفاً من نصٍّ يغريه باستدعاء سائره"[16].

والحق أن هذه القضية فيها نظر، لأن الأدعى للقبول هو مدى تحقيق العنوان لشعرية النص، في إسهام فاعل، سواءٌ أكان مألوفاً أو غير مألوف عند المتلقي، وهذه أمور تتحقق بمدى تمدد العنوان داخل النص، واستنطاق مساربه. فقد يكون العنوان غير مألوف – في بريق خادع – لنصٍّ رديء، ليس له من شعرية الشعر قلامة ظفر، وقد يكون مألوفاً؛ ولكنه مخالف لحدس المتلقي مخاتلةً أو مفارقةً، حين يشرع في تحليل نصٍّ، يحمل بعنوانه – تماهياً وتناصًّا مع ما عنونه من نصٍّ/ عمل- من مقدرات شعريتهما معاً الشيء الكثير؛ في استدراج إلى الدخول في الحدثية النصيَّة ،لكن بما يكون محصوله إيجابياً، وفق التأويل والتلقي والشعرية.

إن تفكيك عنوان رئيس مثل:" من مذكرات المتنبي" عن بنية النص الذي عنونه، الذي لَمَّا يقرأ المتلقي تفاصيله؛ يدور في حيِّز عنوان مألوف يخاتل أفق التلقي أولاً، إلى ما هو خارج النص. فإننا حين نقف على "مِنْ" حرف الجر الذي دخل على لفظة "مذكرات" المجرورة به؛ فإنها تفيد التبعيض، وعليه يكون المتوقع: أن الشاعر سوف يذكر بعض (وليس كل) مذكرات المتنبي، ثم توقفنا لفظة " مذكرات" – وفق تركيب إضافي- مع اسم شخصية مشهورة كالمتنبي، عند بعد تاريخي، يجترُّ تاريخًا طويلاً؛ أكثره مُرٌّ وأقلُّه حلوٌ للمتنبي في زمن مضى، غير أنه ممَّا يخايل حدس المتلقي وأفق انتظاره مراتٍ؛ لفظة:" مذكِّرات"؛ التي اتخذت بُعداً سيرياً معاصراً، بمعنى أنه كان يتوقَّع: أن يتأرجح أفق تلقيه

بين كون النص سيدور في حيِّز بين التراث: كون الشاعر قديماً، والمعاصرة: كون الشاعر أمل دنقل معاصراً. فهل سيقدّم النص سيرة ذاتية للمتنبي في جانب منها، وإن حدث هذا فبأي كيفية وأينيَّة سيكون؟!، وهل هذا المتلقي قد تلقّى النص في حيِّز مقروئيةٍ للديوان الذي وردت فيه القصيدة، أم سقط عليها متصفِّحاً لأول وهلة؟!.

العنوان الفرعي:

إذا وصل المتلقي إلى عتبة العنوان الفرعي:"في مِصر"، الذي جاء في منتصف الصفحة، وعلى رأس مطلعها مقوَّساً،ثم ربطه بالعنوان الرئيس؛ التأم عنده بعض ما انكسر من أفق تلقيه للعنوان الرئيس، إذ سيتأكد أن البعد المكاني الذي يحمله العنوان الفرعي يؤكد التبعيض،لأن المذكرات هي بعض ما سيكتبه في حيز واحد من الأماكن التي تنقَّل بينها المتنبي من الشام إلى العراق إلى مصر، لينحصر أفق تلقي القارئ وحدسه – ربطاً بين العنوانين الأصلي والفرعي- في كون أنَّ ما سيكتبه المتنبي من مذكراته في مصر، ومن المتوقع عنده أنها ستكون مذكرات مرتبطة بمكان كرهه، حيث ارتبط بكافور الذي ذمَّه وذمَّ الإقامة فيه معه، وكره فيه مكاناً أُصيب فيه بأدواء جسدية: كالحمَّى، ومعنوية: حيث لم يجد فيه ما يليق بطموحاته وعبقريته، وهو أمرٌ كرَّس له في شعره، وحفظناه عنه، متوقعين أن نجد صداه في قصيدة أمل دنقل.

التذييل (تاريخ نشر القصيدة):

إنها عتبة فارقة، قد تعيدنا – إذا ما افترضنا أنَّ القارئ لم يسقط بصره عليها- إلى معاودة قراءة النص وتأويله وفق قراءات أُخَر. إنَّ تاريخاً مثل: "حزيران 1968"، سوف يعيد كل متلقٍ إلى ما قبل زمن كتابة دنقل لقصيدته بسنة كاملة حيث تاريخ نكسة لا تُنسى :"حزيران 1967"، وهو ما يحمل وجدانياً ونفسياً وتاريخياً وسياسياً الشيء الكثير، الذي يمكن أن نتبين دلائله من خلال تحليل القصيدة.

فهل بعد كل هذه القراءات الأولى لأبرز عتبات النص؛ نكون قد هتكنا ستره وسرَّه وأصبح كتاباً مفتوحاً،أم أنَّ ثمَّة أشياء مسكوتاً عنها، مخبوءةً في تلافيف شعريته؛ يمكن أن تكشف عنها عتباته.هذا ما سنحاول أن نكشف عنه من خلال سعينا إلى تلمُّس التحليل الموضوعي للقصيدة، محاولين ألا نتزلق إلى توظيف النص من أجل عيون العتبات، في تعسُّفٍ قد يهدر شعريته.

تحليل القصيدة وخطاب العتبات:

يبدأ أمل دنقل المقطع الأول من قصيدته، التي قسَّم مقاطعها إلى ما يشبه المشاهد، ليطالعنا بمطلع القصيدة؛ الذي سنعدُّه "عتبة" مهمة من عتباتها،حيث يقول:(17)

**** أكرهُ لونَ الخمرِ في القنينهْ**
لكنَّني أدْمنتُها استشفاءا
لأنَّني منذُ أتيتُ هذهِ المدينهْ
وصرْتُ في القصورِ ببَّغاءا
عرفتُ فيها الدَّاءَ

إن مشهد المطلع على هذا النحو يقرِّبنا- بوصفه عتبة مهمة ومحيلة- إلى عتبَتَيْ العنوان الرئيس والفرعي. إننا يمكن أن نستدعي بالمشهد السابق على نحوٍ من الأنحاء – وفق فكرة الاستشفاء من الخمر بالدَّاء الذي يصير دواءً للنسيان- بيت أبي نُوَاس الذائع:

دعْ عنكَ لَوْمِيْ فإنَّ اللَّومَ إغراءُ وداوِني بالتي كانتْ هيَ الدَّاءُ

كما أنّه يستدعي من غور بعيد بيتاً للمتنبي نفسه جاء مطلعاً لإحدى قصائده التي يمدح فيها كافوراً، وقد عدَّها بعض النقَّاد من أسوأ ما تُفتتَحُ به قصائد المدح، وهو البيت القائل فيه:

كفىْ بكَ داءً أنْ ترى الموْتَ شافيا وحسْبُ الأمانيْ أنْ يكُنَّ أمَانِيَا

إنَّ دنقل يتناصّ إذن مع المتنبي، ليقرِّب حدس أفق انتظار القارئ نحو العنوان، ليكون المطلع عتبةً تحيل إلى عتبةٍ، ويكون المطلع صفحةً أولى من صفحات المتنبي في مذكراته،فينطق المطلع بما لا يريح من أمر علاقة المتنبي بالمكان، حين يستبدل أمل –في استدعائه– الخمر بالموت، ليكون شرب الخمر الذي يكرهها إدماناً مساوياً للموت، الذي يغدو طقس إدمان،ينسيه موتاً أفظعَ معنوياً؛ حيث صار في القصور المصرية (الكافورية) ببَّغاءً، يردد ما يُقالُ له، دون إرادة، وهذا يقرِّبنا إلى عتبة العنوان الفرعي: (في مصر)، حيث يشير إليها: "هذه المدينة"، ويُرْجِعُ ضمير الغيبة إليها:" عرفتُ فيها الداء"، بما يُقِرّ ُفي وجدان المتلقي تغلغل العنوان الرئيسي والفرعي بوصفهما عتبتينِ؛ في عتبة المطلع؛ كلٌّ منهما تحيل إلى الأخرى. فإذا ما عرفنا أن العتبات بوصفها "نصوصاً موازية"، و"التناصّ" بوصفه نصّاً يستدعي نصّاً/ نصوصاً تحضر فيه بشكل عام أو خاص هي من أنماط "التعالي النصيِّ"؛ أدركنا قيمة هذا التعالي النَّصيّ الذي أشار إليه"جينيت" في التحام بنيته، وخلق شعريتها بعد تفكيكها.

****

ومع المقطع الثاني؛ يتكرَّس دورٌ آخرُ لعتبة المطلع، بعد أن أحالت إلى العناوين، وأحالت العناوين إليها، لكشف جوانب من التأويل، داخل بنية النَّص الأصلي، حيث يقول أمل[18]:

**** أَمْثُلُ ساعةَ الضُّحى بينَ يَدَيْ كافورْ**
ليطمئِنَ قلبُهُ ، فما يزالُ طيْرُهُ المأسورْ
لا يتركُ السِّجنَ ولا يطيرْ!
أُبصِرُ تلكَ الشَّفَةَ المثقوْبَهْ
ووجهَهُ المسودَّ، والرُّجولةَ المسلوبهْ
... أبكي على العروبهْ

إنَّ ذِكر كافور بعد مصر؛ يكرِّس لدى المتلقي بعداً جديداً من تغلغل عتبَتَيْ العنوان في المشهدين، فقد أصبح المتنبي سجيناً أسيراً لدى كافور، العبد الذي عرفناه من المتنبي، أسود اللون، كما في مثل قوله:[19]

وإنَّكَ لا تدري أَلونُكَ أسودُ من الجهلِ أم قد صارَ أبيضَ صافيا

وسجنه على النحو الذي وصفه عليه دنقل ذليلاً لعبدٍ ذي شفةٍ مثقوبة، وهو الشـــاعر الكبير؛ يستدعي من قول المتنبي: [20]

أَصخرةٌ أنا مالي لا تحرِّكني هذي المُدامُ ولا هذي الأغاريدُ
ما كنتُ أحسبُني أحيا إلى زمنٍ يُسيءُ بي فيه عبدٌ وهْوَ محمودُ
وأنَّ ذا الأسودَ المثقوبَ مِشْفرُهُ تُطيعهُ ذي العضاريطُ الرَّعاديدُ

فإذا ما وصل المتلقي مع أمل يصف المتنبي على هذه الحال المزرية، إلى قول الأول:"...أبكي على العروبةْ"؛ استوقفته – ولو إلى حين – لفظة "العروبة" بوصفها كلمة معاصرة نَسَباً، عند بعدٍ سياسيٍّ، يلوح من بعيد، يمكن أن يلقي بظلاله على العنوان التاريخي الاجتماعي، وقد رأى العبد يتحكَّم في مصيره، ومصير شعب مصر(قلب العروبة)، وموئلها، الذي اغتصبه كافور. وربَّما اتضح هذا البعد السياسي أكثر مع المقطع الثالث.

****

يبدأ المقطع الثالث، بمشهدٍ آخر من مشاهد الذلِّ، والمتلقي محمَّلٌ أفق انتظاره بأبعادٍ؛ بعضها غائمٌ، حيث يقول دنقل:[21]

**يومئُ يستنشدُني : أُنْشِدُهُ عن سيْفِهِ الشُّجاعْ
وسيْفُهُ في غِمْدِهِ .. يأكُلُهُ الصَّدأْ !
وعندما يسقطُ جفناهُ الثَّقيلانِ وينكفئْ
أسيْرُ مُثْقَلَ الخُطىْ في رِدَّهاتِ القَصرْ
أُبصِرُ أهلَ مِصرْ ..
ينتظِرونهُ .. ليرفعوا إليهِ المظلماتِ والرِّقاعْ !
... جاريتيْ مِنْ حَلَبْ ، تسألُني "متى نعودْ ؟ "**

قلتُ : " الجنودُ يملأونَ نُقَطَ الحُدودْ
ما بيننا وبينَ سيْفِ الدَّولهْ
قالتْ : سئمْتُ من مِصرَ، ومن رخاوةِ الرُّكودْ
فقلتُ : قد سئمتُ – مثلكِ– القِيامَ والقعُودْ
بيْنَ يَدَيْ أميرِها الأبلَهْ
لعَنتُ كافورا
ونمتُ مقهورا ..

يقوم هذا المقطع/ المشهد على مفارقة – كما هو شأن المقاطع التالية –؛ بما يكرِّس مضموناً وشكلاً لمفهوم المذكرات التي يكتبها الإنسان في جانب مظلم من حياته. إن إيماء كافور للمتنبي؛ بما يوحي به فعل الإيماء هنا من احتقار لشأن الشاعر الذي يُؤمَر فيُطاع بإشارة – وليس بطلب كريم– ؛ ليُوحِي بما عليه أمر الشاعر من هوان، تتبدى منه المفارقة الفادحة، حين ينشده عن بطولات مزعومة يحققها بسيفه، وسيفه في غمده لم يُسلَّ على أعداء دينه وعروبته، بل هو لا يلتفت أصلاً – في تعميق للمفارقة– لأهله ورعيته المظلومين في عهده.

وتزداد فداحة المفارقة؛حين ينتقل الشاعر من تكنيك الحوار الداخلي (المونولوج) إلى الخارجي (الديالوج)، وهو يستدعي جاريته الحلبية؛ تشكو(من مصر) مكاناً طارداً تريد منه فكاكاً، كما يريده الشاعر وهو يحاورها، بما يكشف عن سلبية ما يعيشه شاعر فارس بحجم المتنبي في ظل أمير أبله – في نظره– كثيراً ما سخر منه في شعره، حيث قلّت نخوته وعروبته وصدأ سيفه. ولاشكَّ أن الديالوج والمنولوج تكنيكان يصبَّان ويحيلان إلى العنوان الرئيس والفرعي عل حدٍّ سواء. فـــ" مذكرات المتنبي" "في مصر"؛ طَبَعِيٌّ أن يتحدَّث فيها عن نفسه وذكرياته مع الآخرين، ويمكن أن يعمِّق تكنيك القَصّ –على مدار النص– إحساسنا بالعنوان المتغلغل في القصيدة، بوصف ما يكتبه (مذكّراتٍ) تُقَصُّ.

وإذا كان (سيف) كافور قد أكله الصَّدأ؛ فإن سيفاً آخرَ بطلاً – اسماً وفعلاً- يستدعيه أمل من مكان آخر غير مصر، إنه القائد والحاكم العربي المسلم (سيف الدولة الحمدانيّ) من حلب. ويوقفنا مع استدعاء أمل لسيف الدولة؛ قوله لجاريته:" قلتُ: الجنودُ يملأونَ نُقطَ الحدودْ ما بيننا وبين سيف الدَّولهْ"؛ عند بُعدٍ سياسي جديد- وفق هذه المفارقات- يُخايل، وربَّما يؤكد لأفق انتظار القارئ:أنَّ كلاً من (كافور) و(سيف الدولة) يتجاوزان رمزهما التاريخي إلى رمز سياسي معاصر، في صورة مفارقة، ربَّما ليُعرِّض أمل بزعامات معاصرة كاذبة – لَمَّا تتضح بعدُ إدانته لها مواقفَ ورؤًى- ،بما قد يصبغ العنوان – إحالةً- بصبغة سياسية، تتجاوز دور المذكرات التاريخي القديم، إلى السياسي المعاصر.

وقد تنبّه د. محمَّد عويس إلى ما يسبغه العنوان وما ينبِّه إليه من هذه الأبعاد، من حيث "الكشف عن بعض المؤثرات التي تظهرها بعض العنوانات، من مثل الاتجاهات السياسية والمذهبية، ومن مثل التأثُّر بمؤثرات اجتماعية بعينها، وتأثُّر العنوانات بالأحداث المعاصرة للأعمال الأدبية، فنحن نلحظ سيطرة هذه الأحداث على عنوانات كثير من هذه الأعمال"[22]. ولعل هذا ينبهنا إلى أن بنية النص من خلال بعض مشاهدها قد أشارت – في تفاعل بين النص والعنوان- إلى تحوُّل خطاب العنوان: "من مذكرات المتنبي (في مصر)" من محض تاريخي وما يحمله في باطنه من أبعاد أخرى مسكوت عنها، إلى ما يمكن أن ينطق بأبعاد سياسية ثاوية في ضميره؛ من خلال حديث أمل عن: "نقط الحدود" بين أرجاء الوطن العربي المقسَّم أهواءَ وحُكَّاماً.

ولعلَّ الدكتور عشري كان متنبِّهاً – إذا ما أخذنا ما يقول به النقاد حول النص عتبةً كما يرى جينيت- إلى البعد السياسي الذي تحدوه المفارقة، حين ذكر أنَّ:" الشاعر أمل دنقل في (من مذكرات المتنبي في مصر)؛ يعري من خلال توظيفه لهذا الموقف (يقصد موقف المتنبي من كافور) حقيقة بعض القوى الضعيفة المهزومة، التي تحاول أنْ

تغطِّي ضعفها بممارسة السلطان على رعاياها في الداخل، وإخفاقها في صنع أمجاد حقيقية بكفاحها وصمودها، باختلاق أمجاد دعائية زائفة على ألسنة الشعراء"[23].

إن مصر في المشهد السَّابق، ووضعية عيش الشاعر فيها على نحوٍ مُستعبَد، يتذرَّع بالنفاق لحاكمها كافور، وانكسار الشاعر وهو يهيم على وجهه وسط جموع المظاليم من أهلها؛ يحيلنا إلى العنوان الفرعي الموضوع بين قوسين، على هذا النحو: (في مصر)، كل هذا يجعلنا نقيم جدليَّة بين المشهد والعنوان الذي يحمل بعداً مكانياً. إنَّ مصر تتقزَّم في رؤية الشاعر وتُوضَع مهمَّشةً بين قوسين يطرحان علامات استفهام حول الزَّعامات العربية الكاذبة – في رؤية الشاعر–،التي يرمز إليها كافور، ليكون البديل استدعاء حكَّام القول والفعل من عمق التاريخ، وبشخصيتهم الحقيقيَّة، ومن أماكن وعواصم عربيَّة أخرى غير مصر؛ ليتأكَّد في وعينا أن أملاً كان يخاتل بعنوانَيْهِ على هذا النحو: (من مذكرات المتنبي في "مصر") وعي المتلقي، ليجعل من العنوان فَخّاً وشَرَكاً؛ يجذبه إلى قراءة النص على أنَّه مجرد مذكِّرات يكتبها المتنبي، أو يكتب بعضها (في مصر)، وهو في الحقيقة يكتبها عنها وعن غيرها، بما يمكن أن يقرِّبنا أكثر ممَّا أراد، من خلال المقاطع التالية.

****

استثماراً لدور المفارقة التصويرية – التي عدَّها محمد مهدي غالي تكنيكاً مهمّاً في توظيف عتبات النَّص[24] – يبدأ أمل مقطعاً جديداً وفق مفارقة فادحة؛ تكشف عن مسكوتٍ عنه في غَوْر نصِّه المعنون بعنوانين يلوحان مخاتلَيْن؛ حيث يبدأ المقطع الرابع بقوله:

**** "خَوْلَةُ" تلكَ البدويَّةُ الشَّمُوْسْ**
لقِيتُها بالقُربِ من "أريْحا"
سُوَيْعَةً، ثمَّ افترقنا دون أنْ نبوحا
لكنَّها كل مساءٍ في خاطريْ تجوسْ
يفترُّ بالشَّوْقِ ثغْرها العَبُوسْ

أَشَمُّ وجهها الصَّبُوحا
أضُمُّ صدْرَهَا الجمُوحا

بدءاً من هذا المقطع؛ يتحوَّل أمل بالخطاب إلى وجهة أكثر قرباً إلى هواجس سياسيَّة تتذرَّع بالتاريخ، في منحًى يقرب إلى معاصرة الهمِّ، فـ"خوْلةُ" هي أخت سيف الدَّولة، لنا أن نتخيَّل صدق مشاعر المتنبي التي نقلها أمل على لسانه نحوها، لحبِّه لأخيها، بوصفهما رمزيْن للمجد العربي الغابر. لكن لماذا جعله أمل يقابلها في "أريحا"؛ التي وضع مسمَّاها – مدينةً – بين هلالين؟!، ولماذا جعل ثغرها يفترُّ بالعتاب كما يفترُّ بالشوق، دون أن يبوح كلاهما للآخر، وهي التي تجوس في خياله (ربَّما فتاةً لأحلامه)،صبوحة الوجه مليحة الضَّمِّ؟!. وهنا تتبدَّى مفاجأة تكسر أفق انتظار القارئ، وقد استنام – إلى حين– للمشهد الرومانسي السَّابق، حين يُفاجِئ أمل أفق انتظاره بقوله — بعد نقاط القطع التي تشي بمسكوتٍ عنه–[26]:

****سألتُ عنها القادمينَ في القوافِلْ**
فأخبروني أنَّها ظلَّت بسيفها تقاتلْ..
في الَّليلِ تجَّارَ الرَّقيقِ عن خِبائِهَا
حينَ أغاروا، ثُمَّ غادروا شقيقها ذبيْحا
والأبَ عاجزاً كسيْحا
واختطفوها، بينما الجيرانُ يرنُونَ من المنازلْ
يرتعدون جسداً ورُوْحا
لا يجرؤونَ أنْ يُغيثُوا سيفهَا الطَّريحا!

إنَّ "خولة" هنا لم تعُد– كما هي في المقطع السَّابق– تلك الفتاة الحبيبة. إنَّ آفاق التأويل تنطق هنا بما يمكن أن يحيلها امرأةً رمزاً للبطولة العربيَّة المسلوبة، في غيبة زعامات كاذبة، حيث يسعى تجار الرقيق إلى إهدار كرامتها العربيَّة وشرفها سَبْياً، وهي تقاتل دون عِرْضها بسيفها، بينما يكتفي جيرانها الجبناء الضُّعفاء بالنظر مذعورين عاجزين، وما أدقَّ وصف أمل لضعفهم بأنه ضعف الجسد والرُّوْح معاً، تعبيراً عن موتهم وهم أحياء، لا يجرؤون على فعل النَّخوة إجارةً لامرأةٍ عربيَّة.

وإذا كانت آفاق التأويل قد اتَّسعت لأن تجعل من "خولة" / "أريحة" رمزاً للعروبة أو فلسطين المحتلَّة؛ فإن آفاق التأويل يمكن أن تتسع أيضاً لأن تجعل الجيران رموزاً لزعماء جبناء مُسيَّسين منهزمين، وتجعل منازلهم رموزاً لأوطان عربيَّة منكسرة، هي أقرب مكاناً، وأبعد مكانةً، من فلسطين/ أريحا/ خولة، ليُلقِي كل هذا بظلاله على عتبة العناوين، والمطلع. حيث هي: "من مذكرات المتنبي"، لكن في جانبها السياسي المقهور، وهي ليست تستدعي مذكراته "في مصر" وحدها، ولكن تستدعي معها أوطاناً أخرى، وزعامات أُخَرَ،مسكوتاً عنها.

إن "خولة" هنا لم تعد هي العربيَّة العزيزة بنت الأشراف الأكرمين كما وصفها المتنبي، وهو ينعاها إلى سيف الدّولة – كما كانت قديماً- حين قال[27]:

يا أختَ خيْرِ أخٍ يا بنتَ خيْرِ أبٍ كِنايةً بهما عن أشرفِ النَّسبِ
أُجِلُّ قدْرَكِ أنْ تُسْمَيْ مؤبَّنةً ومَنْ يصِفْكِ فقدْ سمّاكِ للعربِ

إنها خولة معاصرة، لا يتورع أمل (الشاعر المعاصر) أن يعلن اسمها على ملأ – وقد هتك سترها على ملأ – ، وقد جبُنَ منقذوها، فصارت رمزاً للوطن العربي المستباح المؤبَّن مثلها، ولم يعد سيف الدولة هو خير أخٍ، ولا (أبو الهيجاء) خير أبٍ، لقد استُبدِلا بزعماء آخرين من أمثال كافور." ويُفْهم من السِّياق السَّابق أنَّ ارتباط المتنبي بخولة ليس ارتباطاً عاطفياً، بل ارتباطاً قومياً، لذلك كانت علاقته بها في النص مقصورةً على دائرة الأحلام فقط، حتَّى لا يشوِّه الابتذال الحسِّي صورتها الأبيَّة الطَّاهرة، التي تتناسب مع دلالاتها الرَّمزيَّة"[28]. وهذه وغيرها معانٍ يكرِّس لها أمل في الجزء التَّالي من المقطع، حين يعمِّق فداحة المفارقة، مستدعياً كافوراً بوجهٍ جديد قائلاً:

(ساءلني كافورُ عن حزنِيْ
فقلتُ: إنها تعيش الآنَ في بيزنطهْ
شريدةً كالقطَّهْ
تصيْحُ "كافراهْ .. كافوراهْ .."
فصاحَ في خدَّامه أنْ يشتري جاريةً رُوميَّهْ

تُجْلَدُ كي تصيحَ "وا روماهْ وا روماهْ "
.. لكي يكونَ (العينُ بالعينِ
والسِّنَّ بالسنِّ !)

أحسب أنه بدأ يترسخ عند المتلقي أنَّ أمل دنقل الآن؛ يقترب أكثر من اتخاذ الشخصيات التي يستدعيها من غور تاريخنا في شكل الرموز والأقنعة التي يتخفَّى وراءها، ليبثَّ رؤاه هو، ويسقطها في خطاب سياسي واجتماعي يمثِّل قناعاته ورؤاه ومواقفه. إنه يستدعي كافوراً بمظهر موقف المتنبي منه، في جانبه السَّلبي، وفق ذاتية الرؤية التاريخية عند المتنبي – لا كما ذكرته كتب التَّاريخ المحايدة – ، ليسقط عليه، متخذاً منه رمزاً للزعامات الكاذبة الرِّعديدة، سلبية المواقف الجبانة، الضعيفة المستسلمة المخادعة، وفق مفارقات ساخرة.

ولكن دنقل يتوسَّع في مفهوم الأقنعة والاستدعاء للشخصيات– وفق المسكوت عنه في نصِّه– فإذا كان فيما سبق قد جعل طرَفَيْ المفارقة هما سيف الدولة الحاكم العربي الأبيّ المقدام الشريف، في مقابل كافور العبد المستخذي الرِّعديد الجبان؛ فإنه هنا يستدعي معهما على النحو السَّابق شخصيَة ثالثة، يعمِّق بها فداحة المفارقة، حيث يستدعي – تناصّاً– الخليفة المسلم رمز الرُّجولة والنخوة العربيَّة؛ المعتصم بالله العبَّاسيَّ، ولكن بأيَّة كيفيَّة؟.

إن دنقل – في خطاب ساخر حيال الزَّعامات التي على شاكلة كافور– يسقط رؤاه السياسية حيال مواقفهم المخزية. وعبر "ديالوج" يفعِّل درامية الأحداث؛ يجعل كافوراً سائله عن سبب حزنه، فلمَّا يكشف له عن سبب حزنه على خولة/ الأمَّة العربيَّة، وأنها أسيرة عند الرُّوم تستنجد به مستغيثةً:" كافوراهْ كافوراهْ"، ما يكون من حاكم رعديد مثله سوى ردِّ فعلٍ سلبيٍّ؛ رسمه أمل في صورة كاريكاتيرية ساخرة وبسيطة، حين تخيَّله مشترياً أمَةً روميَّة تصرخ في قومها – لا زعمائها وحكَّامها– : وا روماهْ وا روماهْ"،

ليكون العين بالعين والسّنَّ بالسِّنِّ، في انتقاصٍ – مسكوتٍ عنه- من نخوة العربيّ ونخوة المسلم ،على حدٍّ سواء.

وفي المقابل؛ تبدو صورة المعتصم تلوح من غور بعيد خلف بنية أسلوب الاستغاثة، حين لبَّى نداء المرأة العربيَّة، وفكَّ أسرها، ولقَّن أعداء الإسلام والعروبة درساً لم ينسَوْه، وقد حوَّلته استغاثتها من متنعِّمٍ سكِّيْرٍ، إلى مسلمٍ غيور، ألقى كأسه لنجدتها وفتح "عمُّوريَّة"، في مقابل مواقف كافور المخزية. وكم كان أمل موفَّقاً حين استعان بتكنيكَيْ:" المونتاج" و"الفلاش باك"، ليفعِّل مفارقاته، في مشاهده السابقة ، وليوقع في وعي المتلقي شعريَّة عنوانه المعتمد على المذكّرات، ويجرّه في مخاتلة إلى عواصم عربية ،وأماكن عربيّة أخرى غير مصر، ليكسر أفق تلقيه، وسط إحساسه بالهمِّ العربي الذي يتجاوز مركزاً دون مركز، وأشخاصاً دون أشخاص. ولعلَّ كل هذا يتبدَّى جلياً من خلال لقطات المشهد الأخير.

****

تبدأ اللقطة الأولى من المشهد الأخير / المقطع الأخير، وقد تذرَّع أمل – في ارتداد المتنبي المعاصر- بالحلم، حين يستدعي كلاً من سيف الدولة وكافور وفق مفارقة جديدة قائلاً [30]:

**** في الليلِ؛ في حضرةِ كافورٍ، أصابني السَّأمْ**
في جلستيْ نمْتُ ... ولم أَنَمْ
حلُمْتُ لحْظَةً بكَا
وجندُكَ الشُّجعانُ يهتفونَ: سيْفَ الدَّولهْ
وأنتَ شمْسٌ تختفي في هالةِ الغُبارِ عند الجولَهْ
ممتطياً جوادَكَ الأشْهَبَ، شاهراً حسامكَ المهلِكا
تصرُخُ في وجوهْ الرُّومْ
بصيحةِ الحربِ، فتسقُطُ العُيونُ في الحلقومْ!
تخوضُ، لا تُبقِي لهم إلى النَّجاةِ مسْلَكَا

هَوِي، فلا غير الدِّماء والبُكا
ثُمَّ تعودُ باسماً ومُنْهَكَا
حلُمْتُ لحظةً بكَا
حينَ غفُوْتُ
لكنَّني حيْنَ صحوْتُ:
وجدتُ هذا السَّيِّدَ الرِّخْوا
تصدَّرَ البَهْوا
يقُصُّ في ندمانهِ عن سيْفِهِ الصَّارِمْ
وسيْفُهُ في غِمْدِهِ يأكُلُهُ الصَّدأْ !
وعندما يسقُطُ جفناهُ الثَّقيلانِ ، وينكفئْ ...
يبتسمُ الخادِمْ ... !

إنَّ هذه الصورة النَّاصعة لسيف الدَّولة – عبر تيمة الحلم- ؛ تصوّره فارساً عربياً مَهيْباً فعَّالاً، لا يصطنع الشِّعارات، فيه عزَّة المسلم، وقداسة الملائكة ؛ كمَلَك الموت، وفق تناصٍّ قرآنيٍّ بعيد الغوْر والعمق الفكريّ، من خلال هذه الصورة :" تصرخُ في وجوه الرُّوم بصيحة الحرب، فتسقطُ العيونُ في الحلقوم". إنَّ الشِّعارات تُصاغ من أجله؛ عن قناعةٍ توافق قناعة أفعاله قولاً وفعلاً، رجولةً ومواقف، ليستحقَّ في النهاية صدق مناداته بـــ" يامنقذ العرب.. يامنقذ العرب"، في مقابل خنثوية المواقف –إنْ صحَّ هذا التعبير- مع كافور، الذي يقصُّ في ندمانه السّكارى - وهو الذي لم يُفِقْ فوْقة المعتصم- عن سيفه الصّارم، والسّيف آكلُهُ الصَّدا. وهنا نرى دنقل يكرر مرَّةً أخرى على لسان المتنبي هذه العبارة بمعناها لا بلفظها:" يقصُّ في ندمانه عن سيفه الصارم، وسيفُهُ في غِمْدِهِ يأكله الصَّدأ"، وهي عبارة كرَّسه بها المتنبي من قَبْلُ، ولكنه يتوجه بها هذه المرَّة إلى ندمانه، وليس إلى الشَّاعر النَّابه المقهور، وكأنه استخفَّ قومه فأطاعوه، صاحين أو مخمورين، وفي النهاية – وفق تحوُّلات في شكل الخطاب- كلٌّ يسخر منه.

ولعلَّ هذا الاستطراد من أمل مواقف ورؤى حول شخصيَّاته المستدعاة في تحوُّلات في المواقف مع شخصيَّة العنوان بوصفه عتبةً ضمَّت اسم المتنبي – كرَّستها عتبة المطلع بعد ذلك-؛ ما يذكِّرنا بحديث فيليب هامون عن كلٍّ من: (التحوُّل) و(الاستطراد) و(الوقف) بوصفها مواقع استراتيجيَّة في النصوص وعتباتها، رآها دالةً على أهميتها استباقاً واسترجاعاً في منظومة التَّلقي- بلا فصلٍ بين النصوص وعتباتها- وفق ما أزعم،يظل كل هذا متحققاً ونحن نرى وقفات الشاعر عبر كثرة علامات التعجب ونقاط القطع،لتغدو كل هذه المواقع من صميم العتبات، مقدَّراً من مقدّرات خلقها، أو إسهامها في خلق شعريَّة النُّصوص.

ويُطِلُّ الاستطراد مرَّةً أخرى؛ وفق (تحوُّلٍ) في الخطاب مواقف ورؤى، وعودةٍ إلى المكان الَّذي كرَّسه العنوان الجانبي/ الفرعي (في مصر)، حيث يقول أمل في (ديالوج) بينه وبين جاريته[31]:

**** ... تسألُني جاريتي أنْ أكتري للبيتِ حُرَّاسا**
فقدْ طغى اللصوصُ في مصْرٍ ... بلا رادعْ
فقلتُ : هذا سيفيَ القاطعْ
ضعيْهِ خلفَ البابِ مِتْراسا !
(ما حاجتي للسيفِ مشهُورا
مادمتُ قد جاورتُ كافورا)

إنَّ هذا المشهد إفراز منطقيٌّ ونهاية محزنة وكئيبة أيضاً لعلاقة الشاعر بالسلطة، التي مجَّد زيْفها مرغماً، حيث انعدام الأمن، وعدم ذود الرَّاعي عن الرَّعيَّة، حتَّى لو مجَّدته، ففاقد الشيء لا يعطيه، وغاية أمل الشاعر المقهور – وفق مفارقة ساخرة من نفسه ومن حاكمه الذي مجَّده- أنْ يضع سيفه خلف الباب متراساً في مواجهة اللصوص، لتسقط معاني الإقدام والشجاعة أمام جاريته، بعد أنْ سقط هو، مجاوراً حاكمه المتسلِّط الجبان، دون فعلٍ فروسيٍّ، وكأنه يدين نفسه، وكل " القادرين على التَّمامِ" ذوْداً.

ولعلَّ عودة الشَّاعر إلى ذِكْرِ مصر، بعد أن بدأ بذكرها مقاطعه السَّابقة، وجعلها محطّاً ينتقل منه إليه عبر محطَّاتٍ (رموز) كـــ(أريحا/ حلب)، ما قد يؤكِّد – عبر خطاب مسكوت عنه- أنَّ سقوط الأمن فيها يمكن أن يكون سقوطاً – في تداعٍ مؤلمٍ- لكل الزَّعامات، وبالتالي لهيبة الدّولة، ليطلَّ العنوان الجانبي معانقاً العنوان الرئيس، على النَّحو التالي:" من مذكِّرات المتنبي في مصر" بوصفه عتبةً مخاتلةً لوعي المتلقي المنتظِر، بين أمل صدق التَّوقُّع وخيبة انتظاره، ليكون الكاسب هو شعريَّة النصّ.

ولعلَّ في اختيار" شعرية العنوان/ المكان، ما يميزه بخصوصيته وشكله المتفرِّد، إذْ يشكِّل مرآةً للنص، تبدو لنا بوجهين: داخلي/ خارجي، وذلك من خلال الإيحاءات الدلالية والنفسيَّة المكثَّفة، فحين تزداد درجة وضوح الإحالة إلى الواقعي؛ فإنه يحمل درجة إشكاليته ونجاحه في المباشرة والمجَّانية. أمَّا الوجه الآخر من المرآة فلا يسمح بالرؤية المباشرة للمتلقي،بل يضفي مزيداً من الضّبابية التي لا تنقشع إلا بعد قراءة النص كاملاً، وتعلّق ذلك بتأويل القارئ للنص"[32]. وأحسب أنَّ دنقل قد خاتل المتلقي وأفق انتظاره بالجانب المباشر من الرّؤية بوصفه شَرَكاً، يُدخِلُه دائرة النص، ليكتشف فيه الرؤية الأخرى، التي- وإنْ لم تصل إلى الَضبابيَّة- حفزت أفقه، ليتلقَّى أخيراً بعضاً من خيبات انتظاره تشويقاً، وإضاءةً لشعريَّة خطابه الشعريّ.

الخاتِمـــة:

وتأتي اللقطة الأخيرة من المشهد الأخير لتمثِّل عتبة الخاتمة، ومدى تفاعلها مع العتبات الأُخَر لإنتاج مزيد من دلائل شعرية النص، وما ستسفر عنه من مفاجآت، حيث يقول أمل:[33]

**** "عيدٌ بأيَّةِ حالٍ عدت ياعيدُ ؟ "**
بما مضى ؟أمْ لأرضي فيكَ تهويدُ ؟
" نامت نواطيْرُ مِصْرٍ " عن عساكرها
وحاربت بدلاً منها الأنلشيْدُ !

ناديْتُ : يانيْلُ هل تجري الحياةُ دماً
لكي تفيْضَ ، ويصحو الأهْلُ إنْ نُودُوا ؟
" عيْدٌ بأيَّةِ حالٍ عدتَ يا عيْدُ "

رغم جلاء صوت المتنبي هنا اقتباساً لأشطر، أو بعضٍ أشطر من شعره؛ فإنَّ التَّناصَّ المغاير في المواقف والرُّؤى، يقف ناطقاً – من خلال عتبة الخاتمة- بجلاء مناطق غمضت، أو غمض تأويلها في النَّص، حيث استبان سبيل اتّخاذ أمل من شخصيَّاته المُستدْعَاةِ، وأوّلها كافور، ثمَّ سيف الدَّولة والمعتصم، بوصفها رموزاً وأقنعةً؛ تجُرُّ وراءها مواقف أمل نفسه من السّلْطة، ليغدو المتنبي هو أمل المعاصر، الذي استنطقه الأخير بموقفه من السلطة، معبِّراً عن رؤية بعض أبناء جيله. إنَّه بنهاية الديالوج السَّابق، وبدءاً من اللقطة الأخيرة –كما يرى د. مجاهد- " ينتهي الالتحام الدِّرامي العميق، بين شخصيَّة أمل دنقل، وشخصيَّة المتنبي المتحقّق عن طريق القناع، حيث يتحوَّل هذا الالتحام في الجزء الباقي من النص إلى رابط شكليّ يعتمد على (التناص) الذي يسيطر عليه صوت الشاعر."[34]

إنَّ ياء المتكلِّم في قوله: (أرضي) إنَّما تعود على مصر العروبة/ الرمز/ المنكوبة، وهي قلب العروبة ورمزها، بعد أن احتلَّها اليهود، واحتلُّوا معها أراضٍ عربيَّة أخرى، حين نام حرَّاسها وزعماؤها عنها، وتركوا اليهود يعيثون فيها فسادا، بعد غفلة أدعياء البطولات من زعماء الأمَّة، لتحارب – وفق تشخيص ساخر- الأناشيد التي لا تسمن ولا تغني من جوع، تمجِّد بطولاتهم الزَّائفة ، وحين يسطِّر أمل بإبداعه هو، مفارقاً المتنبي بقوله:

ناديْتُ: يانيْلُ هل تجري المياهُ دماً لكي تفيْضَ ويصحو الأهْلُ إنْ نُودُوا

– في استنكارٍ ومحاولةٍ لاستنهاض موتى من الحكَّام والرَّعيَّة-؛ إنَّما لا يفارقه التناصّ مع قول الآخر:

قــد أسْمعْــتَ لو ناديْتَ حــيّاً ولكن لا حــياةَ لمــن تنــادي

لكن لماذا ذكر أمل (العيد) الذي لا يأتي مثيله إلا بعد سنَةٍ، في موقفٍ حزين، وهو المحمَّل دوماً بالفرحة، عبر (عتبة الخاتمة) ؟!، هذا ما يمكن أنْ تكشف عنه إحدى مفاجآت القصيدة، ربَّما في كسرٍ لأفق انتظار القارئ، بعد قليل.

لقد نجح أمل – بوصفه شاعراً معاصراً- في أنْ يقدِّم (القناع) بوصفه – كما يرى د. جابر عصفور- :" عبارة عن صوتين مختلفين، يعملان معاً، خلال قصيدة تدعم كلا الصوتين، ليكون معنى القناع محصِّلةً لتفاعل كلا الصَوتين، على حدٍّ سواء"[35]. وقد نجحت الخاتمة هنا في أن تكون عتبة خروج من النص، متماهيةً مع العنوان بوصفه عتبة دخول؛ بينهما المتنبي شخصيَّةً، ومصر مكاناً، لتظلَّ كلٌّ من عتبات: العنوان/ المطلع/ الخاتمة آخذةً بعضها برقاب بعض، صانعةً لبنية القصيدة ذات الدلالات المتنامية.

وليس أدلَّ على تغلغل شعرية العنوان- رئيساً وفرعياً- عتبةً أولى للدخول، وتماهيها مع الخاتمة عتبةً أخيرة وليست آخرة – كما سنعرف بعد قليل- من ملحوظة د. عشري رغم أنَّه لم يقف على شعريَّة العناوين؛وذلك حين لاحظ أنَّ أملاً: " يجمع بين أنواع ثلاثة: فيستعير بعض صفات المتنبي كشاعريته، واحتقاره لكافور مع اضطراره لمدحه، ويستعير بعض أحداث حياته كرحلته إلى مصر، والتحاقه ببلاط كافور، وأخيراً يستعير بعض أبيات المتنبي – مع بعض تحوير- ليعبِّر من خلال ذلك كلِّه عمَّا تفرضه السلطة بالقهر على أصحاب الكلمة من تغَنٍّ بأمجادها الزائفة، وعن إحساس هؤلاء المقهورين بالازدراء لهذه السلطة الساقطة المهزومة؛ التي تداري سقوطها وهزيمتها بلون من التنمُّر على الرَّعيَّة، وحلم أولئك المقهورين بواقع أكثرَ نُبْلاً، وعدالةً وعِزَّةً."[36]

إنَّ أمثال الاقتباسات التي أوردناها – وما سنوردها- حول نصِّ أمل دنقل، للدكتورين علي عشري زايد وأحمد مجاهد عدّها (جينيت) من مقدَّرات التعالي النَّصي، ومن العتبات المهمَّة كما بيَّنا من قبل، فحين عدَّها ضمن خمسة الأنماط للتعالي النَّصي؛ أطلق عليها مصطلح metatextualite أي: " الميتانصيَّة أو النصيَّة الشارحة، ويقصد بها

علاقة النص بالنصوص التي تحلّله، أي النصوص النقديَّة الشارحة لهذا النصّ"[37]. وبغير شكٍّ؛ فإنَّ هذه النصوص الشارحة عتبات غاية في أهميتها لصنع شعريَّة كلٍّ من العتبات نفسها والنص.

التذييل/ تاريخ نشر القصيدة:

إذا كان (فيليب هامون) قد وضع نصب عينيه خواتيم النص، ونهايته التي توقظ الانشغال به،لائماً مَنْ اهتمُّوا ببدايات النصوص كالمطالع والافتتاحيَّات على حساب نهاياتها بوصفها عتبات مهمَّة؛ فإنَّه " يميِّز بين (خاتمة النّصِّ) و (نهاية النصِّ)، فإذا كانت الخاتمة تعلن إغلاق النص؛ فليس من الضروري أنْ يكون قد بلغ نهايته"[38]. وهذا المعنى يكرِّس له د. لحمداني، حين يقول: "ولكن الخواتم مع ذلك تتميز عن المداخل، من حيث إنَّ بلوغها لا يعني نهاية النص، مثلما تعني المقدِّمات والمطالع والعناوين بداية النصوص. ومن البدهيّ أنْ نتصوَّر القارئ وقد أنهى قراءته للنصِّ، وقد وجد نفسه لا يزال مشغولاً بعوالمه، ممَّا يدلُّ على أنَّ الخاتمة ليست بالضرورة نهاية اشتغال النَّص.[39]

وما سبق من رؤى الناقِدَيْنِ على جانب كبير من الأهميَّة، فيما يثيره خطاب العتبات، ولعلَّ ما يؤكِّده وقوفنا عند زمن نشر القصيدة بوصفه عتبة غاية في الأهميَّة، ربَّما أكثر من غيرها؛ أنَّها قد تعيدنا إلى بنية النَّص من جديد، وفق رؤًى تقع في حيِّز اليقين، بعد أن كانت تتأرجح بين الظّنِّ وبين اليقين،وبخاصة إذا كان بينها – في اتجاه تصاعدي – وبين عتباته الأُخر صلة رحمى، بدءاً من الخاتمة أو النهاية، مروراً بما كُتِبَ حول النص، وكذلك المطلع، صعوداً إلى العنوان الفرعي، ونهايةً بالعنوان الرئيس، في عوْدٍ على بدء.

إنَّ زمناً لكتابة قصيدة أمل : " من مذكرات المتنبي (في مصر)"، وهو (حزيران 1968)؛ يمكن أن يستنطق من النص – بوصفه عتبةً تكسر أفق انتظار المتلقي- أكثر ممَّا أعلنه ظاهره. فإذا اتجهنا تصاعدياً من حيث تماهيها عتبةً مع لقطة الخاتمة؛ فإنها تعلن عن مفارقة تناصيَّة ساخرة، ليغدو العيد الذي تحدَّث عنه أمل عيداً يمثِّل ذكرى عامٍ أوَّلَ

لمثيله زمناً من النكسة: (حزيران 1967)، لتكون الأناشيد هي ما كان يخدِّر به الزعماء العرب-آنئذٍ- شعوبهم؛ تداوياً كاذباً بما كانت تذيعه إذاعة (صوت العرب) وغيرها من بيانات كاذبة حول انتصارات مزعومة، تتبعها بأناشيد وطنيَّة، تخدِّرُ حمأة الهزيمة.

وقد لاحظ د. أحمد مجاهد – دون أن يقف على أهميَّة زمن كتابة القصيدة بوصفها عتبةً- دور الزَّمن في الاستدعاء التناصيّ، حيث يقول: "وبالنظر إلى تاريخ كتابة هذه القصيدة (حزيران 1968)، وبالاتفاق مع مايكل ريفاتير في أنَّ (القصيدة تتولَّد من تحوُّل جملة حرفيَّة صغرى إلى إسهاب مطوَّل ومعقَّد وغير حرفيّ)، فإنه يمكننا القول بأنَّ القصيدة السابقة قد تولَّدت من خلال تمطيط أمل دنقل للبيت الذي يتقاطع فيه مع مطلع قصيدة المتنبي في هجاء كافور."(40)

والتاريخ السابق بوصفه عتبةً مهمَّةً؛ يؤكِّد على أهميَّة اختيار أمل مطلع قصيدته، بما يتوافق مع عنوانها الأساسي والفرعي،و بما لا ينسينا فكرة المخاتلة التي تحدَّثنا عنها من قبلُ . إنَّه يعلن من خلال المطلع كراهيته لمصر مكاناً ضمَّه بكافور، ليكرِّس لفكرة اختياره للمتنبي بالذات كاتباً لمذكّراته في مصرَ مكاناً دون غيرها، ليكرِّس بدوره لفكرة اتخاذ المتنبي قناعاً، يتستَّر وراءه من بطش السلطة، إذا ما أراد أن يعرِّي مثالبها، لأنه شاعر مثله، ولأنَّ مصر طاردة بالنسبة إليه مكاناً اختاره مرغماً، كما عاش فيه أمل شاعراً بمرارة النَّكسة هو وبنو جيله، ليقف التاريخ والزَّمن مفسِّرَيْنِ لأسباب اختيار الشخصيَّات المُسْتدعَاة، التي وقعت في حيِّزها النكسة، وسط حكَّامها، بوصفها رموزاً؛ وهي: مصر/ العروبة، حلب/ سوريا، أريحا/ فلسطين.

ولعلَّ ما سبق يؤكِّد أنَّ أملاً اختار عنوانه بدقَّة، ودلَّل شعراً ونصّاً على دقَّته تماهياً وتناصّاً، متذرِّعاً بالزمان والمكان عتبتين دخولاً وخروجاً. ولعلَّ هذا يؤكِّد أيضاً ما ذهب إليه د. عويس من حيث أهمية " دراسة العلاقة بين المكان والأديب فيما يخصُّ

العنوان، وهي علاقة واضحة في دواوين الشعراء في القرن العشرين، إذْ اتخذوا قصائدهم التي نظموها في بيئات وأماكن بعينها عنوانات تحمل التَّأثُّر بهذه الأماكن"[41] .

كثيرةٌ هي إشعاعات " عتبة زمن كتابة القصيدة"، إن نحن تتبعناها داخل النّص، بما يعيدنا إلى قراءات تأويلية أُخر لبعض محطَّاته، ولكن يمكن أن نقتصر على بعضها ممَّا هو غاية في أهميته، من حيث قدرة تاريخ مثل:(حزيران 1968) أن يعيدنا إلى معظم قصائد أمل، التي كتبها في ديوانه بين 1966و 1968. إنَّ عنوان الديوان الذي ضمَّ القصيدة وهو:"البكاء بين يدَيْ زرقاء اليمامة" ضمن الأعمال الكاملة، المتَّشح غلافها بالسواد بما يوحي بالانقباض والموت، حيث يبدو أمل مجلّلاً كمومياء بزرقةٍ بنفسجيَّة؛ يمكن أن يوقفنا على هذا النحو – مسترجعين- عند قصيدة أخرى سُمِّيت باسم الديوان: "البكاء بين يَدَيْ زرقاء اليمامة"، بوصف كل ما سبق عتبات مهمة، لترهص القصيدة بمعانٍ تتماهى وتتناص مع مثيلها، في قصيدة: "من مذكرات المتنبي في مصر"، بما يمكن أن يعيدنا زمن كتابة الأخيرة منها إليها، وبخاصةٍ إذا عرفنا أنَّ زمن كتابة القصيدة الأولى، جاء بعد أسبوع من النَّكسة؛ وهو: "1967/6/13م".

أي أنَّ القصيدة الأخيرة- وهي الأخيرة أيضاً في الديوان- جاءت ناكئةً لجرحٍ لَّما يندمل، فنحن حين نقرأ مثل قول أمل على لسان المتنبي في قصيدته الأخيرة:

– أُبْصِرُ تلكَ الشَّفَةَ المثقوبهْ
ووجههُ المسودَّ والرُّجولَةَ المسلوبهْ
..أبكي على العروبهْ

ومثل قوله في القصيدة نفسها:

– لكنَّني حينَ صحوْتُ
وجدتُ هذا السَّيِّدَ الرِّخْوا

نتذكّر قول أمل، وقد تمثّل نفسه متقنّعاً بشاعر آخر هو عنترة العبسيّ في قصيدة:" البكاء بين يدَيْ زرقاء اليمامة، حين يقول مرْهِصاً بالمصير ذاته، المحلَّل بالنكسة والانكسار –وفق تماهٍ وتناصٍّ في المفاهيم– [42]:

ـ قيل لي: "اخْرسْ ... "
فخرسْتُ ... وعَمِيتُ ... وائتممتُ بالخِصيانْ !
ظللتُ في عبيدِ (عبْسٍ) أَحْرُسُ القطعانْ

إنَّ ائتمامه بـ(الخصيان) هو ائتمامٌ بأمثال كافور بوصفه عبداً مخنَّثاً مسلوب الرجولة، كما يخبرنا شُرَّاح ديوان المتنبي،وكما يخبرنا المتنبي نفسه،الذي يتناص معه أمل،حين يقول المتنبي: [43]

وأنَّ ذا الأسودَ المثقوْبَ مِشْفرُهُ تُطِيعه ذُي العضاريطُ الرَّعاديْدُ
مَنْ علَّمَ الأسْودَ الرِّعديدَ مَكْرُمَةً أَقوْمُهُ البيْضُ أم آباؤهُ السودُ

إنَّ عتبة (زمن نشر القصيدة) قد حملت كشْفاً مضيئاً لمسكوتٍ عنه في القصيدة تآزراً مع بقيّتها، لتحمل في منظومة التلقي ما أسماه د. لحمداني – بصدقٍ– " المفاجأة الكبرى"، حيث يقول : " لكن النص عندما يقاوم توقُّعات القرَّاء بوسائل الكتابة وحيلها؛ فإنه لا يعلن عن خاتمته مثلاً إلا في إطار ما يمكن أن نسميه المفاجأة الكبرى، وهذا يسميه فيليب هامون (التَّوقُّع الممتلئ)"[44]. وهذه (المفاجأة الكبرى) وهذا (التوقُّع الممتلئ) لم يتمَّ إلا حين تآزرت العتبات، بدءاً بالعنوان، وانتهاءً – ولا نقول ختاماً – بزمن كتابة القصيدة، لصنع جانب كبير من شعريتها، وشعرية عتباتها.

هوامش البحث وإحالاته:

1-د. حميد لحمداني- "عتبات النَّص الأدبي (بحث نظري)"- مجلَّة علامات في النقد- النادي الأدبي بجدَّة- مج12-ع46- شوَّال1423هـ ،ص8

2-نفسه- ص 24، 23

3-نفسه، ص 20

4-نفسه، ص 28

5-نفسه، ص 32

6-نفسه، ص 33

7-نفسه، ص41

8-محمد بوعزَّة- " من النَّص على العنوان"- مجلَّة علامات في النقد- النادي الأدبي بجدَّة- مج14- ع53- رجب 1425هـ، ص411(بتصرُّف يسير)

9-"عتبات النص ..."- ضمن مرجع سابق،23

10- " من النص إلى العنوان..."- ضمن مرجع سابق،410

11- معجب العدواني- " تشكيل المكان وظلال العتبات"- النادي الأدبي الثقافي-جدَّة- السعوديَّة- ط1-1423هـ- نوفمبر2002م، ص7

12- "عتبات النص ..."- مرجع سابق،21

13- " تشكيل المكان وظلال العتبات"-مرجع سابق،7

14- أمل دنقل- "الأعمال الكاملة"- ديوان"البكاء بين يدَيْ زرقاء اليمامة"-انظر فيه نص قصيدة:" من مذكِّرات المتنبي (في مِصْر)"- كاملةً-، من147:151- منشورات مكتبة مدبولي- القاهرة- د.ت

15- " من النصّ إلى العنوان ..."- ضمن مرجع سابق، 408

16- د.عبدالله أحمد الفَيْفِي- "حداثة النص الشعري في المملكة العربيَّة السعوديَّة"-النادي الأدبي بالرياض-1426هـ- 2005م، ص18،(وانظر فيه ما ساقه د.الفيفي من نماذج لعناوين مألوفة وغير مألوفة)

17- أمل دنقل- "الأعمال الكاملة"،147

18- نفسه،147،148

19- المتنبي- "ديوان المتنبي"- تحقيق ناصيف اليازجي اللبناني- دار الجيل- بيروت- ط2- 1406هـ-1996م، ص948

20- نفسه،957،959

21- أمل دنقل- "الأعمال الكاملة"،148

22- د. محمد عويس-"العنوان في الأدب العربي ... النشأة والتطور"- مكتبة الأنجلو المصريَّة- ط1- 1988م، ص417

23- د. علي عشري زايد- " استدعاء الشخصيَّات التُّراثيَّة في الشعر العربي المعاصر"- دار الفكر العربي- مصر-1471هـ-1997م،ص139

24- محمد مهدي غالي- "قراءة في تحوُّلات القصيدة"- مجلة علامات في النقد- النادي الأدبي بجدّة-مج12- ع46(مرجع سابق)- من400:403

25- أمل دنقل- "الأعمال الكاملة"، 148

26- نفسه، ص 148،149

27- ديوان المتنبي، ص 823

28- د. أحمد مجاهد- "أشكال التناص الشعري ... دراسة في توظيف الشخصيَّات التراثية"- الهيئة المصريّة العامة للكتاب-1988م، ص297

29- أمل دنقل- "الأعمال الكاملة"،149

30- نفسه، ص 149،150

31- نفسه، ص 150،151

32- " تشكيل المكان وظلال العتبات ..."-مرجع سابق،26

33- أمل دنقل- "الأعمال الكاملة"،151

34- " أشكال التناص الشعري ..."- مرجع سابق،281

35- د. جابر عصفور- " قضايا الشعر المعاصر"- مجلَّة فصول-مج1- ع1- يونيو1981م، ص124

36- "استدعاء الشخصيَّات التراثيَّة"- مرجع سابق-199،200

37- فاطمة قنديل- "التناص في شعر السبعينيات"- الهيئة العامة لقصور الثقافة- كتابات نقديّة (86) - مارس1999م، 93ص
38- "عتبات النص الأدبي ..."- مرجع سابق،29
39- نفسه، الصفحة نفسها
40- " أشكال التناص الشعري ..."- مرجع سابق،282
41- " العنوان في الأدب العربي ..."- مرجع سابق،417
42- أمل دنقل- "الأعمال الكاملة"،85
43- " ديوان المتنبي"-مصدر سابق، ص 959،960
44- " عتبات النص ..."-مرجع سابق،31