قراءة النص القرآني في ضوء التناص الحواري
"قراءة في الشعر الحداثي"

أ.د آمال لواتي
جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية ـ قسنطينة

الملخـــص

قدم هذا البحث قراءة نقدية للشعر العربي الحداثي الذي تخطّى الحاجز الديني المقدس، وأوغل في توظيف النصوص المقدسة بالاتكاء على موضوعاتها وإشاراتها وقصصها ورموزها، وإعادة صياغتها في سياق التعبير عن الرؤية الشعرية المعاصرة، وإخراجها من حيزها الديني وقدسيتها لتصبح رؤى خاصة للعالم والإنسان والكون والحياة. وتراوحت مستويات المحاورة التناصية للنصوص الدينية المقدسة ما بين محاورة شكلية، ومحاورة مضمونية أي إما تأكيدا لمضمون النص المقدس أو معارضة له. واتضح أن اشتغال التداخل النصي مع القرآن الكريم تحديدا لم يتم توظيفه بالصورة نفسها الواردة بها في الأصل القرآني، إذ لم يُؤتَ به لتوكيد دلالته في النص وتعضيد مفعولها الإجرائي في المتلقي، لكن هذا الشعر تجاوز امتصاص سياقات آياته وصياغاته لأنها لا تتفق مع أفكاره وغاياته إلا في إطار ما يسمى بالقلب والتحوير الملائم لمفاهيم الحداثة والمخالف للمنطوق القرآني. من خلال التحوير الشعري للآية القرآنية، والمعارضة الشعرية الساخرة للدلالات القرآنية، وكذلك أسطرة القصة القرآنية.

The Quranic Text and the Non-sacred in Intertextuality: A reader of Modern poetry

Abstract

This research presents a critical analysis of the modern Arabic poetry that passed the sacred and religious bounds and used them exhaustively. The levels of such intertextuality

varied from form to content; focusing on the content of the religious text or objecting it. The latter is achieved through drawing on these sacred texts' themes, allusions, stories and symbols and expressing them in a modern poetic vision by getting them out of their sacred religious context to become special visions of the world, the human being, the universe and life.

The intertextuality with the Quran, specifically, did not use the original image to highlight its meaning and focus on its procedural effect on the reader. This poetry did not concentrate on the Quran's intended meanings, as it did not consent with its ideas and objectives. It is only interested in modulation; a concept appropriate to modernity and opposite to Quranic sayings. This is done through poetic modulation of the Quranic verse, ironic poetic opposition to the Quranic meanings and the mystifying the Quranic story.

نزعت الحداثة صفة القداسة عن العالم، وأبعدت دور الألوهية عن وجه الأرض، وأصبحت حركية الحداثة تكمن في أنه لا شيء مقدس، فغُيب مفهوم القداسة الذي يدور أساسا في إطار المنظومة التوحيدية حول الله عز وجل وهو غير قابل للتقييم النقدي لأنه موضع تقديس ممزوج بالخشية لا يمكن انتهاكه والخروج عنه، ويقوم الإنسان حياله بعبادات وشعائر دينية[1]. وارتبطت القداسة بالكمال الإلهي والتنزه عن الموجودات، أي الانفصال عن عالم الطبيعة والمادة. وجاء في التنزيل الحكيم قوله تعالى: **"وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ"**[2]، ثم قوله: **"هُوَ اللَّهُ الَّذِي لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْمَلِكُ**

[1]– ينظر: عبد الوهاب المسيري، الموسوعة اليهودية والصهيونية (نموذج تفسيري جديد)، ط1، القاهرة، دار الشروق، 1999، 3 / 191 ــ 192.

[2]– سورة البقرة / 30.

الْقُدُّوس"[1]، للتأكيد أن تقديس الله هو الغاية المطلقة للوجود، وهو وحده العلة الأولى للخلق[2]، وأن تسميته بالقدوس هي لإشاعة القداسة والطهارة المطلقتين وإلقاء هذا الإشعاع الطهور في ضمير المؤمن[3]. وبذلك فتقديس الله عز وجل معناه تعظيمه وتمجيده وتسبيحه وتطهير ذكره عما لا يليق به مما قد ينسب إليه [4]. وارتبط المقدس في العقيدة المسيحية بمعاني الطهارة والنعمة والبركة والعلو للرب المسيح، ولكن جاز إسقاط تلك المعاني على البشر كما ورد في الكتاب المقدس: "أنا الرب قدوسكم"[5]، وكذلك: "وقبلما خرجتَ من الرحم قدستك، جعلتك نبيا للشعوب"[6].

1–الحداثة الشعرية ونفي قداسة النص الديني:

أسهمت مفاهيم الحداثة في تحويل الشعر إلى دين شعري حديث لأنه أصبح متصلا بخصائص (النبوة، الرؤيا، الحلم، السحر، الإشراق، الكشف، الباطن، اللاهائي، والماورائي، المطلق ...)[7]. وتلاءم مع خفوت الجذوة الدينية، فأراد أن يحقق الصعود الغيبي المثالي، ويغوص في العمق وداخل الأشياء[8]، وتحول إلى سِفر تكوين يعيد خلق العالم من جديد، ويدعو إلى الخروج من عتمة الماضي إلى الفيض الذي لا هدف له[9].

---

[1]– سورة الحشر/ 23.

[2]– سيد قطب، في ظلال القرآن، ط 9، بيروت، دار الشروق، 1400 هـ / 1980 م، مج 1، 1/ 56.

[3]– المصدر نفسه، مج 6، ج 28، ص 3533.

[4]– القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، بيروت، دار إحياء التراث العربي، 1966، مج 1، 1/ 277.

[5]– الكتاب المقدس، أشعياء، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط، الإصحاح 41، ص 1044

[6]– المصدر نفسه، أرميا، الاصحاح 1، ص 1073.

[7]– كامل فرحان صالح، الشعر والدين، بيروت، دار الحداثة، 2005، ص275.

[8]– ينظر: مناف منصور، عقلية الحداثة العربية، بيروت، مكتبة صادر، 1986، ص156–157.

[9]– كامل فرحان صالح، المرجع السابق، ص276.

وكما عبر عنه خليل حاوي سِفر تكوين للغة جديدة في قلب اللغة العربية[1]، وأن رؤيته رؤيته هي "نوع من الاتحاد بالغيب يخلق صورة جديدة للعالم أو يخلق العالم من جديد[2]. بل إن بعضهم رأى أن إخراج الشعر من دائرة الوزن والقافية ما هو إلا رغبة دفينة لدفع الشعر نحو حالة موازية للنص الديني الخالي من قيود الوزن والقافية[3].

تخطّى شعراء الحداثة الحاجز الديني المقدس، وأوغلوا في توظيف النصوص المقدسة في شعرهم، وتراوحت مستويات المحاورة التناصية للنصوص الدينية المقدسة ما بين محاورة شكلية ومحاورة مضمونية تؤكد مضمون النص المقدس أو تعارضه. وكانت المحاورة أو تحطيم قدسية النص المقدس ـــ في رأيهم ـــ إثراء للتجربة الشعرية العربية بشكل غير مسبوق. وكانت محاذاة النص المقدس تتم بطرح نص آخر بدلا منه هو نص الرؤيا الذي ينشد رؤيا حضارية إنسانية أخرى[4]، فاتكأوا على تلك النصوص المقدسة بموضوعاتها وإشاراتها وقصصها ورموزها، معيدين صياغتها في سياق تعبيرهم عن رؤيتهم الشعرية، فأخرجوها من حيزها الديني وقدسيتها لتصبح رؤياهم الخاصة للعالم والإنسان والكون والحياة.

ويرى كمال أبو ديب أن معنى رفض القداسة ترسخ في مفهوم الحداثة باعتبارها ظاهرة اللاقداسة، فـــ«من الدالِّ جدا على أن النص المقدس في جميع الثقافات التي نعرفها هو نص قديم، فليس هناك من نص مقدس حديث، والحداثة بهذا المعنى هي

---

[1]– المرجع نفسه، ص280.

[2]– خليل حاوي، الآداب، ع7، بيروت، 1963، ص73.

[3]– الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ط 3، بيروت، دار العودة، 1983، 3 / 166

[4]– كامل فرحان صالح، المرجع السابق، ص381–386.

ظاهرة اللاقداسة»[1]، وأنه "لا سبيل لأن يكون الأدب حديثا إلا إذا رفض كل نص مقدس وأصبح نقيضا لكل ما هو مقدس حتى العبادة"[2]. وهذا المعنى الرافض للمقدس هو الذي أكده أنسي الحاج بمعنى مضاد: "التخريب حيوي ومقدس"[3]، حيث أرجع القداسة للتخريب الذي يدمر المقدس.

وأصبح النص الديني عنصرا مهيمنا وفاعلا في حدوث التمفصل بينه وبين النص الشعري، وأصبحت له وضعية دلالية في مشروع الحداثة الشعرية، إذ يُقرأ كالنص الشعري الذي يعتمد الترميز والمجاز والأسْطرة، ويتحمل أكثر من تفسير وتأويل، لأن قراءة النص الشعري الحرفية له واعتباره كقانون إيمان، يجب أن يقرأ ككتب المتكلمين والفقهاء هي قراءة ناقصة في رأي بعض الدارسين تُشوه الفضاء الشعري الذي أراد الشاعر تصويره، لأن الحداثة القائمة على الهدم والتقويض هي "رفع القداسة عن كل قيمة، بل دعوة إلى تدنيس المقدس"[4]، لأن مهمة الشعر الحداثي أصبحت هي إعادة لخلق العالم وإبداعه من جديد على «أن الأديان لم تعد تملك أن تقدم الزخم الجديد، قام الشعر بهذه المهمة، وبدت كأن دائرة التماهي بين النبي والشاعر اكتملت، كذلك بين النص الديني والنص الشعري الذي حاول أن يؤكد قدسيته هو الآخر كدين جديد هادم لكل بناء قديم ورؤية قديمة للعالم موظفا مفردات هذه الرؤية التقليدية للعالم بدءا

---

[1]- كمال أبو ديب، الحداثة السلطة النص، مجلة فصول، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 4، ع 3/1984، ص 59 ــ 60

[2]- المرجع نفسه، ص 60.

[3]- أنسي الحاج، مقدمة لن، ط 2، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1982، ص15

[4]- جمال شحيد ووليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب: الأصول المرجعية، دمشق، دار الفكر، 1426 هـــ / 2005 م، ص 189.

من مفهوم الله، إلى التراث، واللغة والمجتمع وفق نسغ جديد[1].

وتعرض كل ما هو مرتبط بالنص المقدس من أديان وأنبياء وغيبيات ومقدسات وما إليه من المفاهيم العقدية والأخلاقية للشك والاهتزاز والتهكم. فأدونيس يرى أن "الله والأنبياء والفضيلة والآخرة ألفاظا رتبتها الأجيال الغابرة، قائمة بقوة الاستمرار لا بقوة الحقيقة، والتمسك بهذه التقاليد موت والمتمسكون بها أموات وعلى كل من يريد التحرر منها أن يتحول إلى حفار قبور كي يدفن أولا هذه التقاليد كمقدمة ضرورية لتحررّه"[2]. ويقرر أنسي الحاج أن الشعر وحده "عرف الحقيقة البشعة، عرف كل الحقيقة أكثر من الأنبياء والآلهة"[3]. فبعد أن احتل الشعر مكان الدين والمعتقد في نظر الشعراء الحداثيين، أصبح هو معيار معرفة الحقيقة ـــ وإن بدت بشعة ـــ في المفهوم الوجودي متأثرين بالفيلسوف الوجودي "مارتن هيدجر" الذي جمع بين النبوة والشعر قائلا: "يصطفي الله الشاعر ليوصل كلمتهُ المقدسة إلى البشر. يغدو الشعر رؤيا علوية. يُعبر عنها الشاعر النبيّ"[4].

وإذا كانت العرب قديما قد أضفت على الشاعر صفات تقديسية، فإن هذا الفهم قد ضعف وهجه بعد ظهور الإسلام، لكن عودته في الأدب الحديث بدأت تلاحظ في نصوص جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي وأدونيس وغيرهم، التي أعطت الشاعر دورا نبويا. وكما يقول أدونيس: «إن الطموح الجوهري

---

[1]– كامل فرحان صالح، المرجع السابق، ص310.

[2]– الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، 1/136–137.

[3]– مجلة الناقد، بيروت، ع 18 / 1989، ص8.

[4]– محمد عادل الهاشمي، الإنسان في الأدب الإسلامي، مكة المكرمة، مكتبة الطالب الجامعي، 1406 هـــ، ص 125.

للشرقي العظيم هو أن يكون نبيا»[1]. وتوضح خالدة سعيد أن سبب تحول الشاعر إلى نبي هو العبث والفوضى التي وقف أمامها ليكون نبي عصره، و"هاهو النبي الجديد منفي، مضطهد، مشرد، محروم، يقابل بالنفور وعدم الفهم، غير أنه مع ذلك يشق طريقه وسط اللعنة والرعب، ويعيش في ملكوت العبث حيث لا معنى للكلام»[2]. وكما يرى جبرا إبراهيم جبرا "أن الفنان يدنو من درجة النبوة ولكنه كثيرا ما يدنو أيضا على طريقة البدائيين الغابرة ـــ من درجة كبش الضحية ـــ ألم يكن البدائيون يقتلون أنبيائهم لكي تخصب الأرض بهم"[3].

فمثلما أفرغ لفظ الألوهية من بعدها المقدس، أفرغ لفظ النبي والنبوة من الدلالة الحقيقية المتميزة بالوحي الإلهي والكتب والرسالات السماوية، ليعبر عن موقف نبوي نيتشوي ونبوة إنسانية يحملها الشاعر الحداثي. فهو نبيٌ يجمع بين السحر والشك، يريد أن يفتح المجاهيل ويعرج إلى السماء ليدعيَ الألوهية حينا والنبوة حينا.

إن التوجه نحو الذات باعتبارها مصدرا من مصادر المعرفة لا ينفصل عن حركة الفكر الغربي الحديث، كما تجلّى عند أبرز أعلامه أمثال نيتشه وهيجل وماركس وفرويد الذين اتجهوا بمواقفهم نحو اتجاه واحد "من الغيب إلى الإنسان، فنيتشه جعل الإنسان محور العالم، إذ نقل الغيب إليه، وماركس نقل الميتافيزيقا إلى المجتمع. أما فرويد فقد رأى غيبًا جديدا، وقدرا جديدا في باطن الوعي الإنساني"[4].

---

[1]– الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، 3/164–165.

[2]– خالدة سعيد، مجلة "شعر"، بيروت، ع19 / 1961، ص90.

[3]– جبرا إبراهيم جبرا، الحرية والطوفان، بيروت، دار مجلة شعر، 1960م، ص138.

[4]– خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، مج 4، ع 3/ 1984، ص 31.

فالنظرة الجديدة إلى الإنسان تؤمن بأنه "قادرٌ على تغيير نفسه والعالم معًا، قادرٌ على صنع التاريخ"[1]، بل ترى أنه محور الكون، فتجعله مصدر المعايير بدلاً من الله. فالإنسان في تصور أدونيس "هو، لا الله، مقياس الأشياء، وما الطبيعة إلا مجال لفعله ومرآة لتجاربه"[2]. تُسندُ هذه النظرة الإلحادية إلى "الإنسانُ قدرات تجعله يتفوق على الذات الإلهية (نتره الله عن ذلك) فيغدو مقياسا للأشياء، ثم تتمزق الفواصل بينه وبين الله عز وجل في إطار تفسير إلحادي لنظرية وحدة الوجود"[3]. ومن هنا جاءت فكرة موت الإله، والتي تعني أن القوة الخالقة للعالم المتجاوزة له قد اختفت، وفقد الإله اسمه وهو ما يعني الاختفاء الكامل للمرجعية الغيبية. وحين يتم ذلك تتحول وحدة الوجود الروحية إلى وحدة وجود مادية، وهي لحظة فقدان الإله وتجاوز اسمه، أي موته. وعبارة "موت الإله" عند نيتشه تعني غياب فكرة الكل التي تشكل أساس الأنطولوجيا الغربية[4]. وتتعارض فكرة "موت الإله" مع مبدأ التوحيد الذي يُعد مصدر تماسك العالم ووحدته وحركته وغايته. فالله خالق الإنسان والكون والحياة، وهو الذي يحركهم ويمنحهم المعنى ويزوّدهم بالغاية، ولكنه مع هذا مفارق لهم لا يَحُل فيهم أو في أي من مخلوقاتهم، ولا يتوحدّ معهم. وكما أن مبدأ التوحيد يولّد ثنائية أساسية تبدأ بثنائية الخالق

---

[1]- الثابت والمتحول: صدمة الحداثة، 3 / 283.

[2]- مقدمة للشعر العربي ط 3، بيروت، دار العودة، 1983، ص 45.

[3]- محمد حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، القاهرة، الدار العربية للنشر والتوزيع، 2000، ص 78.

[4]- ينظر: نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، ترجمة فلكس فارس، بيروت، دار القلم، د تا. وقال عنه صلاح عبد الصبور وهو سعيد بصدفة عثوره على ترجمة هذا الكتاب: "أي دوار يخلخل الروح بعد قراءة هذا الكتاب" ينظر: حياتي في الشعر، بيروت، دار اقرأ، 1981، ص 54.

والمخلوق التي يتردد صداها في ثنائية الإنسان والطبيعة ثم في كل الثنائيات الأخرى في الكون، هذا يعني أن العقائد التوحيدية لا تسقط في الواحدية، أي وحدة الوجود[1].

وبذلك انطلق الشعراء الحداثيون من فكرة موت الله التي أعلن عنها الفيلسوف الألماني نيتشه والتي بدت "شديدة الإغراء والجذب لطائفة من الحداثيين العرب المشهورين وكأنهم وقعوا فيها على الضالة المنشودة أو القول المترّه الذي لا يشوبه الباطل"[2]. وقد أخذ التعبير عن هذه الفكرة يتخذ أشكالا متعددة ارتبطت باستبعاد الله والوحي والغيب والتشريع السماوي، وأدت إلى انتهاء مرجعية الله لتحلّ محلها مرجعية الإنسان الذي أصبح في ضوء المنظور الحداثي "مركزا وغاية، ومحورا للمعنى ومصدرا للقيم، وبأنه المؤهل للقبض على مصيره والمخول لتفسير العالم"[3].

2–النص القرآني والمدخل التناصي:

عُد القرآن الكريم رافدا مهما من خلال اقتباس دلالاته وصياغاته، بعد أن وجدوا فيه لغة جديدة تستطيع أن تنقل أكبر قدر ممكن من معاني الوحي ورموزه وقصصه ولغته الدينية بلغة تحاكيه، وإن لم تبلغ شأوه وسحر إعجازه وسر بيانه[4]، من خلال التمظهر اللفظي للنص القرآني، واستيحاء لظلال آي القرآن الكريم لأنه يظل النص المقدس المتعالي المطلق الذي يسعى من خلاله الشاعر إلى احتواء الاتساع اللامتناهي فيه والحصول على تجسيد أعظم لتأملاته وحدوسه وتطلعاته ورؤاه، وتَمثُّل دوالِّه اللغوية ودلالاتها وإعادة توزيعها في النص الشعري ليحدث الانسجام والتلاقي

---

[1]– ينظر: عبد الوهاب المسيري، المرجع السابق، 4 / 258 ــ 259.

[2]– جمال شحيد ووليد قصاب، المرجع السابق، ص 141.

[3]– خالدة سعيد، الحداثة: قضايا وشهادات، دمشق، دار كنعان، 1990، ج 2، ص 67.

[4]– عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، بيروت، مؤسسة نوفل، 1980، ص66.

لنص غائب في نص حاضر يتشرَّب معانيه وتضفي عليه هالة من قداسته. وتنوعت أشكال الاقتباس التي يمكن أن يفيد منها الشاعر من نصوص القرآن تحدثت عنها كتب التفسير والإعجاز والبلاغة العربية، وقد اشترطت الالتزام بالسياق القرآني وتلمُّس دلالاته ومعانيه بحيث لا يصح قبول أو استساغة أي تأويل أو تفسير يعارض القرآن[1].

إن عملية التداخل النصي تُقرأ من خلال قوانينه المعروفة: الاجترار والامتصاص والحوار، وتبين أن عملية الامتصاص هي قبول سابق للنص الغائب وإعادة كتابته وتقديسه بطريقة لا تمس جوهره يعتمد فيه على الاستمداد الإشاري والدلالي من آي القرآن قصد الإيحاء وإنتاج الدلالة ، و«ينتج عن هذا أن الشاعر الذي يرتضي قانون الامتصاص، ينطلق من قناعة راسخة، وهي أن هذا النص غير قابل للنقد، أي الحوار. والامتصاص بهذا المعنى هو مهادنة النص والدفاع عنه، وتحقيق سيرورته التاريخية، ومن ثم لا يكون النص الجديد إلا استمرارا للنص الغائب وفق قوانين مغايرة لا تتعارض معه»[2].

وإن لم يخل التناص من وجود الحوار وبخاصة مع النص الديني (القرآني والإنجيلي والتوراتي والصوفي) الذي أصبح بمثابة "نقد للنص الغائب وتخريب لكل مفاهيمه المختلفة، وهو لا يقبل المهادنة، ولا يرتاح للاحترام"[3]. وكذلك هو "تفجير للنص الغائب وإفراغه من بنياته المثالية»[4]، على الرغم من أن الابتعاد في نظر البعض عن مبدأ الحوار، يخفي إمكانية تغيير قوانين الكتابة الشعرية ويبعدها عن الفعل الشعري الخلاق.

---

[1]– محمد بلتاجي، دراسات في التفسير، القاهرة، مكتبة النصر، 1993، ص 11.

[2]– محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ط 2، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1985، ص277.

[3]– المرجع نفسه، ص278.

[4]– المرجع نفسه، ص ن.

واختيار قانون المهادنة يعمل على تجذير القيم الوهمية بدل اقتلاعها، كما يُسهم في استمرارها بدل توقيفها[1]. فكان اللجوء إلى امتصاص أو اجترار النصوص الدينية المقدسة ـــ في رأي بعضهم ـــ يعود إلى أسباب عقدية أو اجتماعية (الانتماء الإسلامي أو المسيحي)، إلا أن أكثرهم لجأ إلى محاورتها رغبة في التحرر والمغايرة والخروج عن التراث الديني[2].

اتضح أن اشتغال التداخل النصي مع القرآن الكريم تحديدا لم يتم توظيفه بالصورة نفسها الواردة بها في الأصل القرآني، إذ لم يُؤتَ به لتوكيد دلالته في النص وتعضيد مفعولها الإجرائي في المتلقي، وقد يُفهم تحويلها أو تحويرها عن مقصديتها الأولى هو عدم تقديس النص القرآني وعدم الانقياد لإعجازه البياني المتسامي. وأصبح الحضور القرآني في الشعر ـــ بعد تحويره ونفي دلالته ـــ حضورا مخالفا لعلامات الامتثال والاعتبار أثناء التفاعل مع القرآن الكريم، رافضا هذا الشعر الحداثي امتصاص سياقات آياته وصياغاته لأنها لا تتفق مع أفكاره وغاياته إلا في إطار ما يسمى بالقلب والتحوير الملائم لمفاهيم الحداثة والمخالف للمنطوق القرآني سواء من حيث توظيف المفردة أو العبارة القرآنية أو اعتماد الصور والمشاهد القرآنية أو استيحاء الجو العام للسورة أو لجزء منها، ويتحكم بذلك فيها قانون الحوار الذي أصبح «هو المهيمن كمساءلة للكتابة النصية ذاتها بلا مهادنة أو استسلام ليقين شكل ولا افتتان بمصدر معرفي له الحقيقة والاكتمال»[3]. وإن التفت شعراء آخرون إلى النص القرآني التفاتة مميزة عن طريق امتصاصه وإعادة كتابته، فإنهم يخافون محاورته وتحويره لأنه يظل عندهم نصا

---

[1]– المرجع نفسه، ص278–279.

[2]– ينظر: محمد خير البقاعي، آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 57 وما بعدها.

[3]– محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة بنيوية تكوينية، ص267–269.

مقدسا وهو منتهى البلاغة ومستقبل الكتابة[1]. فقد دعا الحداثيون إلى نقد القرآن وإنكار إعجازه وإعادة قراءته قراءة حداثية باعتباره نصا أدبيا ، بل نصا بشريا ومنتجا ثقافيا لا قداسة له[2].

تعامل شعراء الحداثة مع النص القرآني بمفهوم تراثي يبتغون منه ما يتلاءم وفكر الحداثة، وأضفوا عليه بعدا نقديا هو تغيير مقام الكلام ويسمى بالمفهوم الحداثي "سيمياء اللغة" أو "سيمياء الفعل"[3]. واختاروا من النص القرآني قصصا وشخصيات وأحداثا ورموزا متعلقة بالديانات والدعوات الأخرى السابقة للإسلام والتي صاحبتها خوارق عرفت في عصور المعجزات، والتي توافقت مع البعد الأسطوري الذين راحوا يسعون وراءه[4].

3–حوارية الآية القرآنية والتحوير الشعري:

يتأتى الكشف عن تعددية المعنى في الخطاب الشعري، من تعدد المعاني الحاضرة فيه من خلال نصوص غائبة تشارك في إنتاجيته الدلالية ويصبح له حضوره الفاعل والقوي في النص الحاضر بوعي أو من دون وعي، إذ أن النص الغائب يمتلك رؤيته التي تصل إلى درجة شديدة الاتساع. أو تنحصر في إطار محدود وبالضرورة فإن النص

---

[1]– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ط 1، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1985، 3 / 194.

[2]– يعد طه حسين وزكي مبارك ونصر أبو حامد من الذين أكدوا على ذلك في مؤلفاتهم. ينظر: نقد نصوصهم. محمد حامد الناصر العصرانيون مكتبة الكوثر، ط 2، الرياض، 1422 هـ، 2001، ص 387،388. ينظر كذلك: منى محمد بهي الدين الشافعي ، التيار العلماني الحديث وموقفه من تفسير القرآن الكريم، ط 1، القاهرة، دار السير، مصر، 1429هـ، ص103.

[3]– عبد الحميد جيدة، المرجع السابق، ص75.

[4]– ينظر: أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سورية، دمشق، دار المأمون للتراث، 1398 هـ / 1978 م، ص350.

الحاضر سوف يمتص الاتساع على إطلاقه أو المحدودية في خصوصيتها". وكان حضور النص القرآني على هذا النحو المكثف في رأي البعض<< يتيح للشعرية أن تتشكل عالما أرضيا موازيا للعالم السماوي>>[1].

وما كان من الممكن تحقيق هذا التشكيل إلا بالانفتاح الواسع والعميق على الخطاب القرآني لا بتضييق سياقاته في رؤية محدودة. والذي يتنامى باستحضار الحداثة في ملاذ الغموض والمطلق والتعالي والسؤال والقلق الوجودي ونفي الحقيقة[2]. لأن التداخل النصي أعلن عن تعدد الوعي في الخطاب الشعري من خلال استحضار الغائب الذي يحمل وعيه القديم الثابت ليمارس فاعليته الحداثية النصية والدلالية. ويعبر عن قلقه الإبداعي، فهو إذن يحاول الإفلات منه والخروج عن سيطرته لتأكيد شرعية اكتماله واستقلاليته ورؤيته ووعيه، والتي تتبعها رغبة في الانفراد بالرؤية أو الإعلان عن موقف الرفض.

فالمتابع لشعر الحداثة " يدرك اتكاءه على وظيفة أساسية في عملية التناص وهي محاولة امتلاك قدرات مجاوزة تتيح له ممارسة فاعليته في العالم تدميرا وتكوينا. كما تتيح له شرعية المخالفة أو الموافقة لأي قوى فوقية أو سفلية"[3]. وهذه الشرعية وجدت سندها في النص القرآني الذي لا يخلو نص شعري حداثي من استدعائه وامتصاصه ومحاورته...وإن أدى الامتصاص إلى الذوبان فيه نتيجة لكثافة الاستدعاء والامتزاج به. فإن الحوار أدى إلى امتزاج تناصي لغوي، يخلصه نهائيا من السياق القرآني. والذي يفرض توفر جرأة على تشكيل هذا المقدس الديني بعيدا عن قدسيته وخارج حدوده

---

[1]- محمد عبد المطلب، مناورات الشعرية، ط 2، القاهرة، دار الشروف، 1417 هـ / 1996 م، ص 54.

[2]- المرجع نفسه، ص 53.

[3]- المرجع نفسه، ص 53.

الأصلية المحددة في الزمان والمكان والغاية والشكل العام والأبعاد الدلالية الخاصة والمميزة له[1]". وهو في رأي بعضهم أرقى مستويات التوظيف من حيث أن نوعية العلاقة وتميزها عن النظرة التقليدية إلى النص القرآني وطريقة تفهمه والتفاعل معه، والتي تجعل نصوص القرآن حية نابضة لا مجرد أصوات وكلمات مقيدة الدلالة[2]. فيقول النص الحاضر ما لم يقله النص المعارض الغائب ويتم ذلك من خلال استعادة النصوص السابقة في سياق جديد فتتزاح دلالاتها ويتم تحويلها في قلب اللغة وبذلك تنتج الدلالة الجديدة للنص الحاضر الذي قد يكون ثائرا على دلالة النصوص المشتغل عليها أو ساخرا منها أو مشوها لها وهذه الدلالة الجديدة التي تنتج عن تداخل النصوص لم يبح بها النص الغائب وقد أصبحت بذلك " كتابة النص هي قراءة نوعية بوعي خاص يتحكم في نسق النص"[3]. وتحددت الحوارية حسب تصنيفات جوليا كريستيفا من خلال النفي الكلي حيث يقوم المبدع بنفي النصوص نفيا كليا دلاليا. ويكون فيه معنى النص قراءة نوعية خاصة تقوم على المحاورة. لهذه النصوص بقلب دلالتها بطريقة تنفي النص الأصلي، أو نفي جزئي لجزء ما في النص، أو نفي وقلب متوازي يبقي على المعنى المنطقي بين النصين[4]. ولا يتحقق المبدأ الحواري إلا بالاعتماد على ركنين هما القارئ

---

[1]– أحمد زكي كنون، المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، 2006، ص 111.

[2]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهره الفنية، د ت، دار الثقافة بيروت، ص32.

[3]– محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 252.

[4]– علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، ط 1، الدار البيضاء، دار توبقال، ص 78 ــ 79.

والخطاب، ذلك أن كل نص يحمل بذور تفكيكه، وعلى القارئ الذي أصبح طرفا منتجا يقوم بوظيفة تفكيك النصوص والكشف عن بنائها[1].

ولعل أدونيس من أبرز شعراء الحداثة الذين تعاملوا مع النص القرآني تعاملا قويا مارس عليه قانون الحوار والتحويل، فحوله من نص ثابت إلى نص متحول، مارس عليه مفاهيم النفي والجدل والتقويض[2]. تتضح لنا صلة أدونيس المباشرة بالنص القرآني بدءا من عنوان قصيدته "هذا هو اسمي" حيث يشير إلى أسماء الله الحسنى، وتتحول الأسماء إلى اسم، وهو تحول يتدخل فيه قانون الحوار الذي أساسه القلب والنفي والتعارض والمحو الذي قصده الشاعر "ماحيا كل حكمة" مرتبطة بالله سبحانه وتعالى. وتنضاف إلى ذلك القدرة التي تعد من أسماء الله الحسنى: "قادر أن أغير". وتتغير الآية عن دلالتها الدينية ليبرز البيت الشعري بكتابته بخط أسود سميك ليتحول دلاليا هو الآخر إلى آية[3]. ويصبح دمه آية دلالة على انتصار بداية إسقاط فاعلية الخالق في المخلوق، ويصبح ما يكتبه حكمة من نار بعد أن قلب الدلالة الدينية للنار التي خُلق منها الشيطان كما جاء في قوله تعالى: "**قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ خَلَقْتَنِي مِنْ نَارٍ وَخَلَقْتَهُ مِنْ طِينٍ، قَالَ فَاخْرُجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَجِيمٌ، وَإِنَّ عَلَيْكَ لَعْنَتِي إِلَى يَوْمِ الدِّينِ**"[4]. ويصبح ما يكتبه من خلال هدم أبجدية الخطاب القرآني وبناء خطاب مناقض ومعجز. وكانت غايته الأساسية تحويل هذا النص الثابت إلى نص متحول بعد قلب وتحوير دلالاته:

ماحيًا كل حكمة هذه ناري

---

[1]- رولان بارت،درس السيمولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، ط 1، الدار البيضاء، دار توبقال، 1998، ص 81 ــ 82.

[2]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، 3 / 194.

[3]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، 3 / 191 ــ 192.

[4]- سورة ص/ 76ــ 77.

لم تبق آية دمي آية
هذا بدئي[1].

ويتعمق انتهاكه للنص القرآني المقدس من خلال فكرة موت الإله[2]، ففي قصيدة "مات الإله القديم"، يشير إلى قِدمه بعد أن نكّره (إله)، وحصر زمن ألوهيته في الماضي (كان)، وحدد مكانه الغيبي (هناك)، ووصف هبوطه من (جمجمة السماء)، مستبدلا (الإله المنكّر) بالإنسان (الإله المعرف) الذي يتمتع بوجود حقيقي في عالم الوجود لا عالم الغيب، فهو يريد رغم اليأس والمتاه والذعر والهلاك للدلالة على حالته الوجودية، تحويل الألوهية إليه ليكون هو الرب الجديد بإيجاد وجود خارق هو الوجود الميتافيزيقي الذي يقوض به الوجود الإلهي والغيبي:

مات إله كان من هناك
يهبط من جمجمة السماء
لربما في الذعر والهلاك
في اليأس، في المتاه
يصعد من أعماقي الإله
لربما: فالأرض لي سرير وزوجة
والعالم انحناء[3]

أراد كثير من شعراء الحداثة إدراك مكانتهم الوجودية عن طريق تجاوز مدارج الصوفية التي عرفت بالسمو والتطهر للوصول إلى المشاهدة والعرفانية. بل أرادوا

---

[1]- الأعمال الشعرية: 2 / 223.

[2]- ينظر: عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة، ط1، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1999، ص38.

[3]- المصدر نفسه، 173/1.

الوصول إلى مرتبة النبوة والتأله، فالشاعر أحمد الشهاوي أراد أن يفارق طبيعته الأرضية الإنسانية ويتهيأ للنبوة واستقبال خطاب السماء باستدعاء مفردات موغلة في قرآنيتها (دثر، زمل، وحي ...):

دثر خطاي

وزمل موتي الأول

وحي علي

ربما يترل[1]

بل يصل إلى مترلة موسى الكليم عليه السلام، ليتواصل تواصلا مباشرا مع السماء:

يطلع من دمى ورد

يكلم الله

يأوي إلى جبل من محبة[2]

ويصل إلى مدارج ترقى النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) وحكمة موسى عليه السلام ليتمكن من ممارسة فاعليته التغييرية في واقعة من منطلق سلطة حداثية.

اضرب البحر وامش في مسالكه

فالنور قدام

والنار تحرق قلب أيامك

وبراق وقتك مسرح[3]

---

[1]- أحمد الشهاوي، ديوان الأحاديث، السفر الثاني، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص 84.

[2]- المصدر نفسه، ص 163.

[3]- المصدر نفسه، ص 91.

" فامتلاك البراق من خصوصيات الرسالة المحمدية التي حاولت الذات أن تحوزها شعريا. ويصل التدرج إلى قمة مجاوزته عندما تدخل الذات دائرة المزج بين الناسوت واللاهوت[1]. بل محاولة الحلول في منطقة الإلهية من منطلق عرفاني أدى إلى تحريف النص القرآني " **قُلْ هُوَ اللهُ أَحَد**"[2] إلى:

قل أنا واحد.

وموتي مبتدأ للدخول[3]

يعلن الوحدة

يملك العرش له كل شيء[4].

فحل الشعري محل الديني والإنساني محل الإلهي والأرضي محل السماوي. وأصبح الإنسان يود معانقة الفعل الحر والتمرد على إله متسلط لأنه أغرق العصاة (وتعالى الله عن ذلك). فبدأ بإلغاء وجوده بعد التمرد على فعله والاستهانة بأمره على حد تعبير أدونيس "إذا كان الإلحاد نهاية الوحي، فإنه بداية موت الله أي بداية العدمية افعل لا تفعل حلت محلها أفعل، أريد، فلا أمر ولا نهي مسبقان"[5].

ومن هذا المنطلق العقدي تحولت صورة الشيطان من الصورة القرآنية إلى الصورة الشعرية الحداثية. فالنص القرآني في أكثر من آية ومشهد وأسلوب يبرز شخصية الشيطان أو إبليس خارجا عن أمر ربه، خالعا ثوب الطاعة رجيما ملعونا عدوا للإنسان. كما نقرأ قوله تعالى: "**قَالَ لَمْ أَكُنْ لِأَسْجُدَ لِبَشَرٍ خَلَقْتَهُ مِنْ صَلْصَالٍ**

---

[1]- محمد عبد المطلب، مرجع سابق، ص 298.

[2]- سورة الإخلاص/ 1.

[3]- المصدر نفسه، ص 116.

[4]- المصدر نفسه، ص 167.

[5]- الثابت والمتحول، 1 / 90.

مِنْ حَمَإٍ مَسْنُونٍ، قَالَ فَاخْرُجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَجِيمٌ، وَإِنَّ عَلَيْكَ اللَّعْنَةَ إِلَى يَوْمِ الدِّينِ"[1]

وقد وردت ملامح وسمات الشيطان عبر القرآن الكريم في مواضع قرآنية كثيرة منها خلق آدم وحكمة الخلق والأمر بالسجود وسببه ومغزاه وطاعة الملائكة وعصيان إبليس وسبب عصيانه وعقابه. ولذا عندما "نقرأ كلمة مثل الشيطان فإن علاقات الغياب التي تفجرها هذه الكلمة تطرح في أذهاننا تصورا راسخا في الوعي الجمعي يتمثل في أنه مذنب، مكروه، مطرود، من رحمة الله. وقد تأتي علاقات الحضور في النص لتقوم بدور مشوش على هذه الدلالة. وفي مثل هذه الحالة تكون علاقات الغياب محددة وعلاقات الحضور مشوشة على غير ما هو مألوف"[2] يخالف الشاعر أمل دنقل هذه الصورة القرآنية للشيطان في مطلع قصيدته "كلمات سبارتكوس الأخيرة":

المجد للشيطان معبود الرياح
من قال لا في وجه من قالوا نعم
من علم الإنسان تمزيق العدم
من قال لا فلم يمت
وظل روحا أبدية الألم.[3]

إن الشاعر رسم ملامح أخرى مناقضة ومعاكسة لملامح الشيطان الحقيقية هل يمكن أن نعتبر الشيطان القبيح السيئ، رمزا للثائر الحر والبطل، وقد ثبتت الصورة المؤكدة للشيطان ونضع مكانها صورة البطل المناضل المطالب بالحرية والعدل. كثرت تأويلات هدا النص الشعري على أنه تمرد الشاعر على الأوضاع المعاصرة له، جعله يجد في الشيطان وجها إيجابيا هو أنه استطاع أن يقول لا في وجه كل من قالوا نعم. فإذا

---

[1]- سورة الحجر / 33 ــ 35.

[2]- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 389.

[3]- الأعمال الشعرية، القاهرة، مكتبة مدبولي، د. تا، ص 147.

كان الشيطان رمز للرفض والتمرد لكن في مواجهة من؟ في مواجهة الله الحق العدل. وفي مواجهة القيم العليا[1].

لقد ناقض القرآن حين صور الشيطان بصورة تدل على الإعجاب والتقدير، واختار صورته التي وردت في القرآن الكريم عبر موقف محدد هو رفضه طاعة أمر الله بالسجود لآدم بينما سجد جميع الملائكة، "**وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلاَئِكَةِ اسْجُدُوا لآدَمَ فَسَجَدُوا إِلاَّ إِبْلِيسَ أَبَى وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِن الْكَافِرِين**"[2]. وإن أكد الشاعر هذا التفسير في آخر المقطع الشعري "من قال لا في وجه من قالوا نعم"، وفي موضع شعري آخر" الله لم يغفر خطيئة الشيطان حين قال لا"[3].

كما أن الشيطان عند أدونيس أصبح ممجدا ثائرا، وإن أكد على أنه رجيم خارج عن إرادة الله:

للإله الذي يتمزق
في خطواتي
أنا مهيار هذا الرجيم
.....
يحب شقاءه
ويبارك حتى الجحيم[4].

وتجاوز أدونيس الله والشيطان وألغى من خلالهما الجنة والنار، والخطيئة

---

[1]- ينظر: جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ط1، القاهرة، دار هجر للطباعة والنشر 1407هـ/1987م، ص 229.

[2]- سورة البقرة / 34.

[3]- المصدر السابق، ص 149.

[4]- الأعمال الشعرية ، 1 / 237.

والسقوط، والتحمت عنده لحظة انتهاك القداسة بموكب الصاعقة المضيئة حينا والخضراء حينا آخر، بل راح يختار طريقا أبعد من الله والشيطان، هو طريق الإنسان/ الإله الجديد، فكلاهما في رأيه جدار، ليُعبّر بذلك عن رفضه المطلق لهما:

أعبُر فوق الله والشيطان
دربي أنا أبعد من دروب
الإله والشيطان
أعبُر في كتابي
في موكب الصاعقة المضيئة
في موكب الصاعقة الخضراء
أهتف، لا جنة، لا سقوط بعدي
وأمحو لغة الخطيئة ...
لا الله أختار ولا الشيطان
كلاهما جدار
كلاهما يغلق لي عينيّ
هل أُبدّل الجدار بالجدار[1]

4-الدلالات القرآنية والمعارضة الشعرية الساخرة:

المعارضة تدل لغويا على المحاكاة والمحاذاة لأي صنع أو فعل، وقد سوغ النقاد العرب على المحاكاة الشعرية اسم المعارضة والتي تقابلها المناقضة وهي تعني المخالفة، وتكاد تتطابق مع المفاهيم النقدية الغربية للمعارضة والتي تعني أن عملا أدبيا أو فنيا يحاكي فيه مؤلفه كيفية كتابة أو أسلوب ليقتدي بهما او ليسخر منهما، وحدد هذا

[1]- المصدر نفسه ، 177/1 ــ 178.

الجزء الأخير بالمعارضة الساخرة أو التقليد الهزلي أو الوظيفة[1]، وهناك أيضا من اعتبرها المحاكاة الساخرة في مقابل المحاكاة المقتدية في ضوء أشكال التناص الحواري[2].

واتضح هذا على مستوى نصوص الشعراء الحداثيين.فقد برز النص القرآني في عناوين نصوصهم أو دواوينهم الشعرية ليحمل بذلك دلالة خاصة باعتبار العنوان العتبة الأولى لفهم النص.بل هو نقطة انطلاق كل تأويل له في رأي بعض الدارسين والمحدد لهويته عند البعض الآخر[3]. فاختيارهم لم يكن اعتباطيا بقدر ما كان مجسدا لرغبتهم في جعله معبرا عن تصوراتهم ومواقفهم فعكست تلك العناوين انتماءاتهم الفكرية والسياسية .وكشفت عن جرأتهم في تجاوز حدود التقديس بعد شحنها " بدلالة قوية قابلة للانفجار على أرض النص باعتبار العنوان اللغم الذي سيفجر بقية الألغام الممتدة عبر النص كله"[4]. مثل عناوين تحمل اسم الله أو الرب أو الإله: أمام باب الله، أغنية إلى الله، إله يحب شقاءه، الإله الميت ... أو ما تحمل من أسماء للأنبياء والرسل عليهم الصلاة والسلام، أو ما يتعلق ببعض مفردات القرآن الكريم من أسماء وسور: نوح الجديد، آدم، مقتطفات من خطاب نوح بعد الطوفان، من حوليات يوسف في السجن، أيوب المعاصر، سفر أيوب، قالوا لأيوب، من عذابات محمد، ملائكة وشياطين، قرآن الياسمين والموت، ما تيسر من سورة الموت ....[5].

---

[1]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي ، بيروت لبنان الدار البيضاء المغرب، ص 121-122.

[2]- ينظر: نتالي بييقي غروس، مدخل إلى التناص، ترجمة عبد الحميد بورايو، دار نينوى سوريا دمشق، 2012، ص 75-76.

[3]- محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1987، ص 72.

[4]- أحمد زكي كنون، المقدس الديني في شعر العربي المعاصر، ص82.

[5]- ينظر المرجع نفسه، ص 84-85.

وتبين أنه ليس ثمة براءة أو نية صادقة وراء إرسال العنوان دون خلفية تنطق بأسرار ومعان تعمل على مراوغة المتلقي واستفزازه بوضعه أمام صورتين تطالبانه بالتفسير والتأويل كإيجاد علاقة نوح النبي ونوح الجديد وبين أيوب النبي وأيوب المعاصر[1].

حملت بعض القصائد عناوين تشير بوضوح إلى النص القرآني أو تصديرها ببعض أجزاء من الآيات بحرفيتها أو في مقاطعها بمفردات وتراكيب قرآنية أو استبدال يتم عن طريق النص الشعري من خارج النص المرجعي المقدس ببعض الكلمات الموازية أو المعارضة . فقد يتأسس على النص السابق القرآني ويفترق عنه في دلالته الشعرية اللاحقة. ويؤكد خصوصيته واستقلاليته الحداثية، الأمر الذي يؤدي إلى حذف بعض الكلمات والجمل من النص السابق. وإضافة كلمات وجمل جديدة تؤدي إلى دلالات جديدة. من منطلق أن عملية التناص لابد أن تؤدي إلى إنتاج نص جديد. وذلك بتحوير النص الديني عبر الاستبدال من خلال قانون القلب الذي يغير دلالة النص المرجعي بل ينفيه نفيا كليا فيناقضه ويتمخض عن ذلك نص جديد[2]. إذ يعنون الشاعر الفلسطيني عزالدين المناصرة أحد نصوصه بهذه الصيغة " جفرا لا تؤاخذينا إن نسينا أو أخطأنا[3]..وهي صيغة متناصة من النص القرآني "**رَبَّنَا لاَ تُؤَاخِذْنَا إِن نَّسِينَا أَو أَخْطَأْنَا**"[4].

---

[1]- المرجع نفسه، ص 83-84.

[2]- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، دمشق، إتحاد الكتاب العرب، 2002، ص 145.

[3]- عز الدين المناصرة، جفرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 5.

[4]- سورة البقرة 285/284.

وقد استبدل فيه لفظ ربنا بلفظ "جفرا" وهي قرية فلسطينية ينتمي إليها الشاعر، وأسند فعل المؤاخذة لفاعل جديد هو جفرا التي ألهها وأعطاها شرعية مؤاخذة الإنسان حيث يصبح المكان هو الله الذي يعاقب ويجازي.

يتشبه النص الشعري بالقرآني، بل يتكئ عليه مشتركا لغويا دلاليا في حين يتراح بدلالته نحو رؤيته ومواقفه. وتتعمق المفارقة بإلغاء البعد الديني وتأكيد البعد السياسي و التاريخي أو الوجداني والعاطفي. وذلك في إطار عملية الانزياح التي حملت بتداخلاتها الاصطلاحية (الانحراف، الانتهاك، الخرق، العدول) [1]... بعدا أخلاقيا يتجاوز سلطة اللغة المرجعية والدلالية ليعتد بانزياحها. إذ يتراح الشاعر أحمد الشهاوي عن السياقات القرآنية ويحرفها بتأويله السلبي واختراعه سياقات شبيهة بالسياق القرآني. ويتعمد وضعها بين قوسين ليوهم بقداستها، بدءا من بعض عناوين دواوينه التي أفصحت عن هذا التناص. "ركعتان للعشق" ،"كتاب العشق"، "قل هي". وقد حول معناها رغم ظاهرها اللغوي من المعنى الديني المقدس إلى المعنى الدنيوي –فمن تعظيم وتمجيد الذات الإلهية إلى تأليه الذات الشاعرة وذات المرأة المعشوقة. كما في ديوان "قل هي"، حيث تحولت سورة التوحيد "**قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ**"[2] من فضاء القداسة العلوية إلى تأليه المرأة المعشوقة التي يشهد لها بالربوبية والفردانية ويسقط عليها كل صفات الألوهية. ثم يفتتح الديوان بإعلان مكان وزمان نزول نصه ديوان "قل هي" في دمشق والقاهرة بتواريخ

[1]– ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ط **2**، تونس، الدار العربية للكتاب، 1982، ص 100–101.

[2]– سورة الإخلاص/1.

محددة تعني الشاعر[1]، بتقليد ساخر لأسباب النزول المكي والمدني. ثم بدعاء: اللهم أمتني بين نهدين[2] ثم بجعل تلك المرأة فاتحة الكتاب:

أنت الكتاب الذي به

أنا أبدأ وفاتحة لأحوالي[3]

ثم راح يضفي القداسة على الديوان من خلال عناوين جاءت أغلبها من فواتح وبدايات لسور قرآنية: ألف لام ميم، ألف لا ميم صاد، ألف لام راء، نون، طاء سين ميم، حا ميم[4].

كما خرجت كثير من المفردات القرآنية في هذا الديوان عن دلالاتها كالقرآن والهدى والمعجزة والصلاة والعبادة والسجود والركوع وغيرها ... واستعملها في السياق التناصي بغير معانيها القرآنية، مثل هذه المقاطع الشعرية:

إلاك لا أرى أحد.

غبت

لما دنا خيط نارك مني

وكل شيء في قد سجدا ...[5].

لأني أرتل قرآن سرك

وأمشي على هدي فوضاك ...

معجزة الجيم التي هي كونك[1].

---

[1]- ينظر: ديوان "قل هي"، ط 1، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، 2000، ص 7.

[2]- المصدر نفسه، ص 9.

[3]- المصدر نفسه، ص 53.

[4]- المصدر نفسه، ص 23، 33، 59، 73، 103، 117.

[5]- المصدر نفسه، ص 27.

أنا عابد ما عبدت

وشارد في مدارك

ديني خطوة نحو صوتك

ومعتقدي حرفك الفاتح لي

سُنّتي سُرّتك

ومذهبنا بابنا للنبوة

وصلاتي فتوح من دمك[2].

كما استخدم أدونيس هذا النمط من المعارضة الضمنية التهكمية الساخرة في تضمين نصوصه الشعرية ببدايات من نصوص القرآن الكريم جعلها خواتم لقصائده مثل خاتمة قصيدته "الفضاء ينسج التأويل":

ألف لا ميم

ذلك الكتاب

لا ريب، لا ريب[3].

أو تتوسط أسطره ومقاطعة الشعرية هذه البدايات القرآنية (حم، ألم، طسم ...) التي لها دلالتها الإعجازية. ومما رُوي عن ابن عباس أنه سئل عن ألم، وحم، وطسم، وغير ذلك مما في القرآن من هذه الحروف .فقال: ما أنزل الله كتابا إلا وفيه سر، وهذه أسرار القرآن[4]:

ولست أنا من ينطق بها

---

[1]- المصدر نفسه، ص 121،

[2]- المصدر نفسه، ص 128.

[3]- الأعمال الشعرية، 3 / 179.

[4]- قدامة بن جعفر، نقد النثر، بيروت، المكتبة العلمية، 1980، ص 62.

بل

حم ألم

ولست أنا من يكتب[1].

كما بالغ في تقليد النص القرآني من قبيل هذه المعارضة الساخرة بأسلوب مدعي النبوة:

نون والقلم وما يسطرون

تطاول الليل علينا دمّون

دمون إنا معشر يمانون

وإننا لأهلنا محبون[2].

مزج الشعراء النص القرآني بنسيج الخطاب الشعري وهو امتزاج يكاد يتخلص نهائيا من السياق القرآني، أرادوا بذلك أن يشكلوا عالما أرضيا موازيا للعالم السماوي من خلال سياقاته المتصلة بالمعنى الروحي والتعبدي. إذ تم عزل مفهوم الجنة التي لا يمكن أن تدانيها أي جنة أرضية عن السياق القرآني المرتبط بمعاني الرحمة والتوبة والجزاء والتكريم والجمال والطهر وعالم الخلود لترتبط بالبعد الأرضي المادي والدنيوي، كالخضرة والظل واللذة والمتعة. حيث تحضر هذه الصورة المادية عند الشاعر عبد المنعم رمضان من خلال استعمال النص القرآني بحرفيته منتقيا دوالا لغوية قرآنية من سور الإنسان[3] والواقعة[4] والرحمن[5]: (رفارف خضر، فاكهة، رمان، الحور المقصورات، السدر المخضود، الطلح المنضود، ظل ممدود، الوالدان، أكواب ، وأباريق ...)، يقول:

---

[1]- المصدر نفسه، 3 / 407.

[2]- المصدر نفسه، 3 / 486.

[3]- سورة الإنسان /13،14،15.

[4]- سورة الواقعة/ 17،18،.

[5]- سورة الرحمن / 68،72،76.

قلنا: يا ناريمان ... اتكئي فوق رفارف خضر ...
فاتكأتِ واقتطِفي من فاكهة الجنة رمانا وهبيني
أقطف من فاكهة الجنة رمانا فاقتطفت، واتخذي من
كلمات الله غطاء مثل البحر إذا ما نفذ البحر فليست
تنفذ فاتخذتِ، وانتظري الحور المقصورات يطفن
حواليك، ويبششن، ولا ينطقن بلغو أو تأثيم
يأتيهن النبق من السدر المخضود، ويأتيهن الشوق
من الطلح المنضود، وتأنس أرجلهن إلى ظل ممدود
ثم يطوف عليهن الولدان، وفوق رؤوسهمو (كذا) وفاكهة
لا تنقطع ولاتمتنع وفوق أياديهم أكواب وأباريق[1]

ويبدو في مواضع أخرى أن أدونيس يجاور النص المقدس كأنه في اتجاه التوافق معه وعدم معارضته، لكنها في الواقع معارضة ضمنية تحمل طابعا تهكميا ساخرا مثل تضمينه هاتين الآيتين الكريمتين: قوله تعالى: "**يَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُخَلَّدُونَ، بِأَكْوَابٍ وَأَبَارِيقَ وَكَأْسٍ مِنْ مَعِينٍ**"[2]، وقوله أيضا: "**وَيُطَافُ عَلَيْهِمْ بِآنِيَةٍ مِنْ فِضَّةٍ وَأَكْوَابٍ كَانَتْ قَوَارِيرَ**"[3]. ساخرا بذلك من الجنة التي صورها القرآن الكريم (الأرائك، الولدان المخلدون، أكواب الفضة)، وهي مكانة المؤمنين المقربين، مستعينا بدعاء ساخر ضمني:

ربي هيّئ موضعا مباركا لعبدك الذليل
هيئ مقعدا منعما أكوابه من فضة
وذهب، ولدانه مخلدون

---

[1]- ديوان الغبار، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994، ص 27 ــ 28.

[2]- سورة الواقعة/ 17-18.

[3]- سورة الإنسان/ 15.

هبني الخلود في جوارك الحبيب، يا إلهي[1].

إن الإسلام يخالف النصرانية، فهو لا يعتقد بنظرية الإثم والفداء والخطيئة التي جاء المسيح ليفتدي البشرية بها. كما أنه ينفي فكرة تقمص الإله في الإنسان، وفكرة الصلب، وفكرة قيامته من الموت. إن القرآن الكريم أكد الولادة المعجزة للمسيح وأنه كلمة من عند الله، كما أكد معجزاته، فيقول تعالى: **إِذْ قَالَتِ الْمَلَائِكَةُ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللَّهَ يُبَشِّرُكِ بِكَلِمَةٍ مِنْهُ اسْمُهُ الْمَسِيحُ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ وَجِيهًا فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ وَمِنَ الْمُقَرَّبِينَ، وَيُكَلِّمُ النَّاسَ فِي الْمَهْدِ وَكَهْلًا وَمِنَ الصَّالِحِينَ"**[2]، ويقول أيضا: **"وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ"**[3].

لكن شعراء الحداثة ــ ومنهم الشعراء المسلمين ــ خالفوا النصوص القرآنية ووظفوا المعاني المسيحية المتصادمة مع المعتقد الإسلامي والمفاهيم الدينية الصحيحة التي ساهموا ــ هي أيضا ــ في تحريفها وتزييفها ودمجها في كيان القصيدة العربية[4]. ومن أبرز أسباب التركيز على النص الإنجيلي ــ في رأي البعض ــ هو المناخ الفكري الإليوتي الذي نشأت فيه القصيدة الحداثية وهو يحوي البعد العقدي الكاثوليكي، والتقاء النص التوراتي والمسيحي في معظمه بالنص الأسطوري الإغريقي[5]. فأسطورة سيزيف وبرومثيوس ــ مثلا ــ تتفق مع الرموز المسيحية اتفاقا كبيرا، فهي «تشبه في أكثر من

---

[1]- الأعمال الشعرية، 2 / 78.

[2]- سورة آل عمران / 45 ــ 46.

[3]- سورة النساء / 157.

[4]- ينظر: أحمد بسام ساعي، المرجع السابق، ص348 كذلك: محمود محمد شاكر، مفاهيم غير إسلامية في الشعر الحديث، مجلة "الأدب الإسلامي" السعودية، م1، ع3 / 1994، ص 73 وما بعدها.

[5]- أحمد بسام ساعي، المرجع السابق، ص348-349.

نقطة قصة صلب المسيح عليه السلام وبعثه حسبما يعتقد المسيحيون وما ورد في الأناجيل الأربعة لديهم[1].

حيث أكثر شعراء الحداثة من استلهام شخصية المسيح عليه السلام وحادثة الصلب استلهاما ملائما للفهم النصراني ومنافيا للمفهوم القرآني وتأكيده للتعبير عن الآلام والتضحيات والإيحاء عن معاني التقديس والعبادة وهي خارجة عن عقيدة بعض الشعراء المسلمين امثال صالح عبد الصبور وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي ونزار قباني ومحمود درويش، "فاحتذوها دون تفكير عميق فيما تعنيه من الزاوية الدينية[2]". مثل هذه النماذج:

وطني لم يعطيني حبي لك غير أخشاب صليب[3]

أنا هنا وحدي على الصليب[4]

مثل المسيح عن الصليب[5]

أنا مصلوب والحب صليبي[6]

ويستعير الشاعر بدر شاكر السياب هذه الحادثة الوهمية الأسطورية ويسقطها على شخصية النبي عليه وسلم:

محمد النبي في حراء قيدوه

---

[1]- علي عبد الواحد وافي، الأدب اليوناني القديم، القاهرة، 1960، ص 195.

[2]- إحسان عباس ، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، بيروت، دار الثقافة 1972، ص 306.

[3]- ديوان محمود درويش، بيروت، دار العودة، 1977، 1/ 108.

[4]- ديوان عبد الوهاب البياتي ، بيروت، دار العودة، 1972، 1 / 301.

[5]- المصدر نفسه، ص334.

[6]- ديوان صلاح عبد الصبور، بيروت، دار العودة، 1972، 1 / 124.

فسمر النهار حيث سمروه

غدا سيصلب المسيح في العراق

ستأكل الكلاب من دم البراق[1].

5-أسطرة القصة القرآنية:

تنفرد القصة القرآنية بأنها بُنيت بناء محكما من لبنات الحقيقة المطلقة[2]، وقد قال تعالى مخاطبا النبي الكريم: "**نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ**"[3]. وقال جل وعلا أيضا: "**إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْقَصَصُ الْحَقُّ وَمَا مِنْ إِلَهٍ إِلاَّ اللهُ وَإِنَّ اللهَ لَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ**"[4]. **الْحَكِيمُ**"[4]. لكن اتجهت كثير من الآراء النقدية إلى أسطرة القصة القرآنية، بل أكدوا أن القصة الأسطورية موجودة في القرآن الكريم، كما يعتبر آخرون سائر القصص الدينية الصحيحة من قبل القصص الأسطورية[5].

إن التناص الحواري لا يهدف إلى تأكيد مبدأ تراكم المعرفة فيسعى المبدع إلى حشد هذه النصوص المشابهة أو المخالفة. وإنما يعيد بناءها وتنظيمها وإبراز بعض العناصر منها وإخفاء أخرى تبعا لمقصدية المنتج[6]. فيستوحي قصة قرآنية أو شخصية أو

---

[1]- ديوان بدر شاكر السياب ، بيروت، مكتبة الحياة، 1969، ص137.

[2]- ينظر: عبد الكريم الخطيب، القصص القرآني في منطوقه ومفهومه، ط 2، بيروت، دار المعرفة، 1395 هـ / 1975 م، ص 39 ـ 40.

[3]- سورة يوسف/3.

[4]- سورة آل عمران / 62.

[5]- من بين هؤلاء الدارسين ينظر: محمد أحمد خلف الله، الفن القصصي في القرآن الكريم، ط 4، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1972، ص 42. صادق جلال العظم، نقد الفكر الديني، ط 9، بيروت، دار الطليعة، 2003، ص 55 وما بعدها.

[6]- محمد مفتاح، دينامية النص، ص 124.

أو أحد مواقفها ويجردها من القداسة التي اكتسبتها باعتبارها وحيا منزلا. ويتعامل معها تعامله مع الشخصيات والحوادث التاريخية التراثية والأسطورية، فيحملها ما يريد من معان ومضامين متعارضة مع المضمون الأصلي للسياق القرآني، حيث يخرج الشخصيات القرآنية عن حضورها الحقيقي بمنحها صفات تجريدية غير مألوفة، ويلغي بعدها الديني والإنساني والتاريخي والكوني عن طريق التحويل الأسطوري، ويخرج الحوادث القرآنية عن السببية الإلهية، وإدخالها إلى السببية الأسطورية. وهذا الاستبدال الأسطوري بما هو مفارق للدين والتاريخ والواقع، هو مظهر من مظاهر التحديث عند الشعراء الذين اعتنقوا الأسطورة طقوسا شعرية وعبادية، واعتبروها حلولا حضارية للتعبير عن قحط الحياة العربية الإسلامية، بالعودة إلى البراءة والطفولة والطبيعة، بل راحوا يصنعون أسطورتهم الخاصة، وذلك بمنح اللغة الشعرية النبرة الأسطورية الفاعلة والمفجرة[1]. ومن إحدى تجليات فاعلية التناص الحواري استدعاء الشعراء الحداثيين لشخصية قرآنية ما، وإجراء عملية تناصية معها في أقوالها وأفعالها أو مواقفها وأفكارها، وإقامة معها علاقة مناقضة وتضاد على الرغم من استحضارها[2]، وذلك بإبعادها عن محتوى المعجزة بفعل الأسطرة، بعد اختيارهم كثيرا من قصص الأنبياء التي تكررت بشكل لافت في شعرهم (آدم، نوح، يوسف، موسى، أيوب، سليمان، أهل الكهف...).

[1]- وليام ك ويمزات، وكانط بروكس، النقد الأدبي: تاريخ موجز، ترجمة حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي، دمشق، 1976 ، ص 22.

[2]- محمد على كندي، الرمز والقناع، ط 1، بيروت، دار الكتب الجديدة المتحدة، 2003، ص 366.

نجد في قصيدة "مقابلة خاصة مع ابن نوح"[1] للشاعر أمل دنقل، أن ابن نوح الذي عصى ربه ورفض ركوب السفينة فغرق، قد تقمصه الشاعر واتخذه قناعا يحكي من خلاله أحداث القصة وشخصياتها برؤية جديدة. وإذا رجعنا إلى قصة الطوفان في القرآن الكريم مفصلة في سورة "هود"[2]، والتي كانت تجسيدا حقيقيا لفشل الاعتصام بأية قوة في مواجهة الإرادة الإلهية.

نجد الشاعر لم يعارض ابن نوح، بل اتفق معه في موقف الرفض، فلم يركب السفينة بل حاول مقاومة الطوفان. ناقض القرآن في سبب الطوفان وهدفه، إنه في القرآن عقاب من الله لقوم نوح حين كذبوه وكان هدفه تطهير الأرض من الكافرين وشرورهم. أما عند الشاعر فهو كارثة تحيق بالوطن وتغرق مظاهر الحضارة.

وإذا انتقلنا إلى العنصر الآخر من عناصر القصة وهو السفينة التي كانت وسيلة لنجاة المؤمنين وانتقالهم إلى حياة الإيمان والأمان لكن السفينة عند الشاعر كانت وسيلة لفرار الحكام والخونة والفاسدين من الوطن بعد أن أغرقوه بالطوفان ويترتب على هذا التغيير لصفة السفينة، تغيير لصفة ركابها، والغارقون المكذبون بدعوة نوح عليه السلام تحولوا عند الشاعر إلى شرفاء ووطنيين ترتب عليه في كل العناصر السابقة – تناقض ضمني في صفة نوح عليه السلام. إن النبي صاحب الدعوة تحول لدى الشاعر إلى رمز للحاكم الفاسد، الذي حمل تلك الشرذمة من الجبناء والخونة والمستهترين في سفينته:

جاء طوفان نوح

---

[1]– دُرست مفصلة في: جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل؛ وإخلاص فخري عمارة، استلهام القرآن في شعر أمل دنقل، القاهرة، دار الأمين، 1977.

[2]– سورة هود: /40 ــ 46، ومواضع أخرى في سورة الأنبياء، المؤمنون، الفرقان، الشعراء، الصافات، نوح. ينظر: محمد فؤاد عبد الباقي، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، القاهرة، دار الحديث، 1988.

ها هم "الحكماء" يفرون نحو السفينة

المغنون ـــ سائس خيل الأمير ـــ المرابون ـــ

قاضي القضاة

ومملوكه

حامل السيف

راقصة المعبد ...

جباة الضرائب ـــ مستوردو شحنات السلاح ...

جاء طوفان نوح

ها هم الجبناء يفرون نحو السفينة[1].

فابن نوح كافر عاص من زمرة الكافرين الضالين. أما في نظر الشاعر فهو من الشباب المخلصين الذين يحاولون إنقاذ الوطن من محنة الطوفان، فرفض الهروب تضحية بالنفس من أجله، حيث أخرج الشاعر ابن نوح من مقام العصيان إلى مقام الدفاع عن الوطن:

يلجمون جواد المياه الجموح

ينقلون المياه على الكتفين

ويستبقون الزمن

يبتنون سدود الحجارة

علهم ينقذون مهاد الصبا والحضارة

علهم ينقذون ... الوطن[2].

---

[1]- الأعمال الشعرية، ص 466.

[2]- المصدر نفسه، ص 467.

أما الجبل الذي آوى إليه ابن نوح في القصة القرآنية كان مجرد مكان لا حيلة له ولا قوة لذلك لم يعصم الكافر المتمرد من أمر الله –ولقد تحول إلى رمز لقوة الشعب، لا لرمز قوة الحق التي أغرقته مع كل شيء لأن قضاء الله بالطوفان كان يهدف إلى تطهير الكون:

نتحدى الدمار
ونأوي إلى جبل لا يموت
يسمونه الشعب
نأبى الفرار
ونأبى النزوح[1].

وفي قصيدة أدونيس "نوح الجديد" صور ذاته كأنه قوة قادرة على التغيير، فبدَّل بذلك مفاهيم الطوفان، فلم يعد الموت من جرائه كفرا وجحودا، بل مغامرة في العالم الآخر لاكتشاف الغيب. ومنح قصة الطوفان بعدا عبثيا وجوديا. فأدونيس ـــ نوح الجديد ـــ قدم خطابا شعريا مغايرا للخطاب الديني المقدس، حيث أعاد صياغة المشهد القرآني في قالب وجودي يعيد الاعتبار للعصاة والمتمردين الذين عاقبهم الله بالموت غرقا. فأعلن رفضه وعدم إصغائه لأمر هذا الإله:

لو رجع الزمان من أول
وغمرت وجهَ الحياة المياه
يقول لي يا نوح أنقذ لنا
الأحياء لم أحفل بقول الإله
ورحت في فلكي أزيح الحصى

[1]– المصدر نفسه، ص 468.

والطين عن محاجر الميتين
أفتح للطوفان أعماقهم
أهمس في عروقهم أننا
نعبره نمضي إلى منتهاه
نمضي ولا نصغي لذاك الإله
تقنا إلى رب جديد سواه[1].

ويقرّ أدونيس بغربته في هذا الواقع، لذا فإنه يتوق إلى الابتعاد والانفصال وهو في حالة تيه وسفر دائم، ويغدو نوحا غريقا على الرغم من أنه نجا من الغرق كما قال تعالى: "**فَأَنْجَيْنَاهُ وَأَصْحَابَ السَّفِينَةِ وَجَعَلْنَاهَا آيَةً لِلْعَالَمِينَ**"[2]. «حيث يلجأ إلى العبث في البنيات القارة، فيقلب الأمور ذات الصبغة الثابتة التي تم التسليم بها على نحو حاسم»[3]. وتجلت من خلال صورة نوح الغريق فلسفة أدونيس الوجودية:

يدي هنا غريبة ووجهي
مسافر
والموت من رياحي
ونوح في سفينتي غريق
يدي هنا غريبة، غريب
وجهي ...
شراعي الغربة

---

[1]- الأعمال الشعرية، ص303/1 ــ 304.

[2]- سورة العنكبوت / 15.

[3]- محمد حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص 223.

لكل يوم متاهة[1].

ويريد الشاعر في أكثر من موضع شعري أن يخترق الحدث القصصي القرآني ليجاوزه إلى رسم ما يريد، فرفض الأمان والسلام مقابل استمراره في المخاطرة والمغامرة، كما رفض القرار في الأرض مناشدا قرارا سحيقا يظل يبحث عنه متعلقا بشراع السفينة رمز السفر اللانهائي:

اذهبي لا نريدك أن ترجعي يا حمامة
إنهم أسلموا لحومهم للصخور
وأنا ها أنا أتقدم نحو القرار السحيق
عالقا بشراع السفينة[2].

كما يختار أدونيس إحدى آيات القرآن الكريم: "**قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ**"[3]، ليوظفها في قصيدته "موت"، عن رحيل والده الذي مات محترقا بالنار، حيث اتجه بها إلى اتجاه معاكس منح نصه بعدا أسطوريا حيث يؤكد أسطورة الفينق النارية وفكرة الموت والانبعاث فيعادل والده الذي مات حرقا بطائر الفينق الذي يبعث بعد احتراقه بالنار بل يبعث من والده المحترق إلها للخصب . حيث يغيب الأب. ليعود مجددا في صورة الإبن ويعاكس الصورة الماثلة لمعجزة إبراهيم عليه السلام ويثبت أسطورة الفينق ، معارضا بذلك إيحاء الآية التي تعد رمز الكلمة التي تبطل كل قول لأنها الكلمة العليا التي لا ترد، محولا بذلك قدرة الله عز وجل التغييرية إلى ذات الإنسان، وهي ذاته هو:

يا لهب النار الذي ضمّه

---

[1]- الأعمال الشعرية، 124/1.

[2]- المصدر نفسه، 285/1.

[3]- سورة الأنبياء / 69.

لا تك بردا، لا ترفرف سلام
في صدره النار التي كُوِّرت
أرضا عبدناها وصيغت أنام
لم يَفْن بالنار ولكنه
عاد بها للمنشإ الأول
للزمن المقبل[1].

تتحدث قصة أهل الكهف عن فتية لجأوا إلى الكهف هروبا من ظلم ملكهم. حيث ناموا مدة طويلة وحين استيقظوا ظنوا أنهم ناموا ليلة واحدة فقط فأرسلوا أحدهم إلى المدينة ليشتري لهم طعاما. فانكشف أمرهم وسقطوا ميتين. وقد قال تعالى عنهم: "**إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آَمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى**"[2]. حيث عاشوا صراعا مريرا بين قيمهم وما كان سائدا في مجتمعهم، وكان الحل في معجزة نومهم "**فَضَرَبْنَا عَلَى آَذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا**"[3]. ثم بعثوا من بعد نومهم: "**ثُمَّ بَعَثْنَاهُمْ لِنَعْلَمَ أَيُّ الْحِزْبَيْنِ أَحْصَى لِمَا لَبِثُوا أَمَدًا**".[4] وردت القصة في القرآن الكريم لتقديم الموعظة والاعتبار بما حدث للأقوام السابقة، وذلك من خلال ما أكدته التفاسير. ومالت إلى الإيجاز والتكثيف وكانت أقرب إلى الإخبار والتاريخ منها إلى القصة الفنية. ولكن أضيف إلى

[1]- الأعمال الشعرية، 117/1.
[2]- سورة الكهف / 13.
[3]- السورة نفسها / 11.
[4]- السورة نفسها / 12.

هذه القصة على المستوى الشعري أو حتى الروائي تفاصيل وأحداث وأفعال سردية أخرى[1].

استعار الشاعر خليل حاوي عنوان قصيدته "الكهف" من النص القرآني (سورة الكهف) التي أكدت حقيقة الانبعاث بعد الموت، إلا أن كهف حاوي عبارة عن ليل متحجر، وصحراء قاحلة، وزمن متجمد تتحول فيه الدقائق إلى عصور، ليظل في سجنه الوجودي:

وعرفت كيف تمط أرجلها الدقائق
كيف تجمد، تستحيل إلى عصور
وغدوت كهفا في كهوف الشط
يدمغ جبهتي
ليل تحجّر في الصخور[2].

وإن كان نذير العظمة أكثرَ استثمارا لقصة أهل الكهف كما أخبرنا عنها القرآن الكريم، بدءا من عنوان قصيدته التي حملت اسم السورة نفسها (أهل الكهف) لتجسيد معجزة البعث بعد الموت كما ورد في السياق الأصلي للسورة القرآنية:

نحن أهل الكهف خلف الصور
والغربة في ترحالنا
لا تضيء النار غير النوم في أجفاننا
آه من يهتك عن أعيننا سر الحجاب[3].

---

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث المكاني، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص 50 وما بعدها.

[2]– ديوان خليل حاوي، بيروت، دار العودة، 2001، ص 305.

[3]– نذير العظمة، الخضر ومدينة الحجر، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1979، ص 22.

لكن الشاعر يُخرج نص القصة من بعدها القرآني إلى البعد الأسطوري، إذ ترك الانبعاث المعجز كما حصل لأهل الكهف وربطه ببعث تموز إله الخصب المرتجى الذي يجسد دورة الحياة والموت، لا الله سبحانه وتعالى. ويبتعد النص عن الجانب الإيجابي الممتليء بالعبرة حين يجعل الفعل المعجز فعلا أسطوريا:

من تُرى غيرك يا تموز يا سر التراب
يسكب الشمسَ لهيبُ الشمس واليقظة في أعراقنا
يصهر الصورة وسدّ الليل في أطرافنا ؟![1]

ويربط قصة الكهف بالبعد الوجودي المختزل في "الأرض الخراب" لإليوت ليعلن اغتراب الجيل الجديد (أهل الكهف):

أيها الطارق يا من تقرع الأبواب
المقيمون هنا في ليلنا أغراب
خلف سور النوم من يعمر في يقظتنا الأرض الخراب ؟![2].

وتقوم قصيدة "السماء الثامنة" لأودنيس على حدث ديني مقدس مستوحى من رحلة الإسراء والمعراج الواردة في سورتي "الإسراء" و"النجم"، وإن مزجها بنصوص تراثية أخرى تداخلت معها. هذه الرحلة الغيبية التي تجاوزت حدود المرئي والمحسوس، وكسرت حدود الزمن، وأبانت عن قدرة الله سبحانه وتعالى، حيث تقمص الشاعر شخصية الرسول الكريم محمد (صلى الله عليه وسلم) في عروجه إلى السماء والتقائه بجبريل ليخرج بعدها من العالم الغيبي إلى عالم المتخيل الشعري:

ها هو بيت المقدس
المعراج

---

[1]- المصدر نفسه، ص. ن.

[2]- المصدر السابق، ص 21.

يمد لي
يجيئني جبريل
بأكؤس ثلاث[1]...
ولفني جبريل وابتدأنا
نصعد في أدراج
من ذهب وفضة
من لؤلؤ أحمر كالقطيفة[2] ...
وانطلق الرفرف صار يعلو
وحطني في حضرة الإله – ما رأيته
لم تره عين، وما سمعته
لم تستمعه أذن
نوديت ولا تخف
خطوت خطوة كأني خطوت ألف عام
أحسست حول كتفي
يدا، و لم تكن محسوسة[3].

حرص الشاعر على تضمين حدث القصة بتفاصيلها وجزئياتها في نصه، على الرغم من تباعدهما زمنا ومضمونا وشكلا. فنصه هو محاولة لرسم معاناة الشاعر رمزا للإنسان العربي في واقعه المعاصر وهو يحلم بالتغيير والتنوير عبر موقف شعري نبوي من خلال حادثة الإسراء والمعراج، ليعبر من خلالها عن رؤيا الرفض والانفصال عن واقعه

[1]– الأعمال الشعرية، 2 / 128.
[2]– المصدر نفسه، 2 / 129.
[3]– المصدر نفسه، 2 / 139.

ومجتمعه وأمته حيث تحضر رؤياه معلنة ذلك وهو متقمص لشخصية المسرى به والمعرج بعد عودته، محورا بذلك ما هو وارد في القرآن الكريم والحديث الشريف والسيرة النبوية ليؤكد حضور الرؤيا الحداثية ببعدها الوجودي والأسطوري. فهو يريد انفصالا وجوديا عن الغيب والواقع باحثا عن عالم جديد:

و لم نزل ننـــزل ... ها وصلنا
ودعني جبريل قال حدث بما رأيت
واختفى البراق[1] ...
رفضت وانفصلت
لأني أريد وصلا آخر ، قبولا آخر مثل الماء والهواء ...
يبتكر الإنسان والسماء
يغير اللحمة والسداة والتلوين
كأنه يدخل من جديد
في سفر النشأة والتكوين[2]

انفتحت هذه القراءة النقدية لنماذج من الشعر الحداثي على أفق آخر للنقد والتقويم، تحدد فيما يأتي:

ـــ لا يمكن المساواة بين القرآن الكريم وبين الكتب السماوية الأخرى، وكذلك بينه وبين نصوص الكهنة والرهبان والقساوسة والمتصوفة، التي أطلقوا عليها نصوص دينية. أننا قد نغض الطرف عن مساواة التوراة والانجيل بأي مأثور ديني فلا ضير في مخالفة الشاعر لأي نص منها وتغييره وتحويره أما القرآن الكريم فهو نص إلهي مقدس

[1]- المصدر نفسه، 2 / 146.

[2]- المصدر نفسه، ص 148.

"**لاَ يَأْتِيهِ الْبَاطِلُ مِنْ بَيْنِ يَدَيْهِ وَلاَ مِنْ خَلْفِهِ**"[1] فلا يمكن تحريف كلمة في منطوقها ومعناها وإنما البحث عن الشروط الصحيحة لاستلهامه. ولكن ما يعرف بالألواح والتوراة والإنجيل قد بدل وحرف وأعيدت صياغته مرات ومرات وأن ما بين أيدينا حاليا هو نصوص بشرية اختلطت بأخبار وقصص وأساطير، لا يمكن أن تقبل على أنها وحي إلهي أو يقين بعد أن حدث عليها التبديل والتحريف البشري. وتعرضت إلى الترجمات للعديد من اللغات المعروفة. وكما لوحظ الاختلاف والتناقض فيها بين الحقائق الكونية والتارخية والعلمية وأنها جمعت بين ما هو إلهي وما هو إنساني. بينما ظل القرآن الكريم هو النص الأصلي لبيان ما هو صحيح في التوراة والإنجيل. وقد قال تعالى: "**إنّا نَحْنُ نَزّلْنَا الذِّكْرَ وَإنَّا لَهُ لَحَافِظُون**"[2]. ولو كان من قول البشر لتطرقت إليه الزيادة والنقصان، ولاشتمل على الاختلاف والتحوير والتحريف. قال تعالى: "**أَفَلاَ يَتَدَبَّرُونَ القُرْآنَ، وَلَوْ كَانَ مِنْ عِنْدِ اللهِ لَوَجَدُوا فِيهِ اخْتِلاَفًا كَثِيرًا**"[3].

– لا يمكن أن يضيف الشعر إلى النص القرآني قيما إضافية دلالية على مستوى الإخبار والاستشراف. ولا يحق للشاعر تجاوز الفكرة النقدية التراثية والقائلة بعدم العبث والتحريف للمقدس القائمة على الأخلاقية والدينية. إذ أن النصوص لا تشترك في نوع المحاورة التناصية، فالنص القرآني يجعلنا نفكر في كيفية محاورته لأنه خطاب سماوي لا يمكن أن يصنف ضمن أي جنس أو موروث. فهو نص متعال عن معايير الأدب والنقد والفكر والثقافة. وأن أي تعامل فكري أو فني مع هذا النص القرآني المطلق القداسة "يوقظ في المتلقي حساسية دفاعية حادة، إذ لا يقبل منه عادة التعارض

---

[1]– سورة فصلت / 42.

[2]– سورة الحجر / 9.

[3]– سورة النساء / 82.

الصادم له. ولا يرضى منه مجرد التوافق معه بل يتربص به ليعرف كيف يخرج من المأزق الذي وضع نفسه فيه"[1].

ـــ لا تسمح الغاية الجمالية للتناص بمحاورة النص القرآني بأبعاده المرجعية الدلالية والقصدية ذات العلاقة الوطيدة بصفاء المعتقد وسلامته، بل بما يمكن أن يقدم التناص من علاقات أخرى تحمل مرجعية ودلالات أخرى تجعل العلاقة مهزوزة متحولة وغير مألوفة أو مقبولة على مستوى المنظور والمقصد العقدي الثابت. ومهما بلغت مبررات الإقناع الشعري. فإن ذلك قد يعود أيضا إلى ضعف الحس الديني للشعراء الذي يقودهم إلى محاولة إدهاش المتلقي واستفزازه، وقد يعود إلى عدم فهمهم حقيقة التعبير القرآني لمحدودية ثقافتهم الدينية، أو حتى عدم اطلاعهم على التفاسير القرآنية.

ـــ لا يمكن النظر إلى النص القرآني على أنه نص عادي، وإنما ينظر إليه باعتباره نصا إلهيا له قداسته التي تجعله محتفظا بمدلولاته الأصلية دون تغيير، فلا ندخله في أي موضوع غزلي أو عاطفي أو سياسي أو اجتماعي. وقد تسبقه وتأتي بعده كلمات وعبارات لا يصح أن يأتي في سياقها وبسببها يتغير مدلوله، فمن سوء التصرف أن نتخير أي نص قرآني ثم نخالفه مهما كانت مبررات المخالفة. كما أن مناقضة المفهوم القرآني ليس لها ما يبررها، بل إنها تضعف من كيان هذه الرموز في وضعها الجديد[2]. كما أن الرمز القرآني هو باق بمفهومه الصحيح الصادق الذي ترسخ في وجدان المسلم، وكأن الشاعر "يعاند القارئ ويهدم ما استقر في وجدانه، وليته يهدم عرفا أو تقليدا، أو مفهوما خاطئا، بل يهدم دينا وعقيدة ونصا إلهيا"[3].

---

[1]– صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، ط 1، القاهرة، دار الشروق، 1977، ص 197.

[2]– جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص 231.

[3]– إخلاص فخري عمارة، استلهام القرآن الكريم في شعر أمل دنقل، ص 109.

ـــ أراد بذلك شعراء الحداثة أن ينصهروا مع النص القرآني ضمن حدس الرؤية الاستشرافية والاستيعاب النقدي للماضي، فانفلتوا من سطوة النص الإلهي وسلطته – على حد تعبيرهم – وتعاملوا معه بجرأة وحرية، بل حاولوا إنتاج نص شعري مواز لهذا النص الإلهي يعكسون فيه آلام الإنسان الوجودي وعذاباته[1]. و لم يتقيدوا بحرفية النص الديني بتحويله إلى قيمة فنية تتجاوز أخباره المدونة وإعجازه المتناهي وأبعاده المقدسة. وبذلك فهم لم ينطلقوا منه من تجربة دينية قد تحول القصيدة – في رأيهم – إلى خطاب ديني، وإنما أرادوا أن يمنحوها أفقا جديدا مليئا بأسئلة الحداثة، وانقلبت بذلك المعادلة بين الإلهي / المقدس، والإنساني / الشعري.

[1]– كامل فرحان صالح، الشعر والدين، ص 394.