مجلة الجامعة القاسمية

للغة العربية وآدابها

مجلة علمية محكمة نصف سنوية

المجلد: 5، العدد: 1

ذو الحجة 1447هـ / يونيو 2026م

الترقيم الدولي المعياري للدوريات: 2788-5542

AQU Journal of Arabic Language and Literature, Vol. 5 No. 1, pp. 83-114 (June.2026)
DOI:10.52747/aqujall.5.1.511
E-ISSN: 2958-2318/ ISSN: 2958-230X

التَّناصُّ في قصيدَةِ "طقوسٌ مُتقابلةٌ" لِمُحمّد عفيفي مطر: دِراسَةٌ تَفكيكيّةٌ

INTERTEXTUALITY IN THE POEM "CONTRASTING RITUALS" BY MOHAMED AFIFI MATAR: A DECONSTRUCTIVE STUDY[1]

عائشة توفيق محمّد الغوانمة

باحثةٌ دكتوراة ، الجامِعَةِ الهاشميّةِ، الأردن

Aysheh Tawfiq Mohammad Al-ghawanmeh

PhD Candidate, Hashemite University, Jordan

[1] Article received: January 2026; article accepted: April 2026

الملخّص

تَسعى الدّراسَةُ لبيانِ تقنيَةِ التناصّ الحاضِرَةِ في قصيدَةِ "طقوس مُتقابلة" لِمُحمّد عفيفي مَطر، وَفقَ الاتّجاهِ التَّفكيكي في التَّحليلِ، الّذي يَعتَمِدُ على تَفكيكِ النَّصّ بِأسئِلَةٍ تُقوّضُ مَقاطِعَ القصيدَةِ، ثُمَّ إعادَةِ البناءِ حَسْبَ رؤيَةِ القارئِ، وَلعلَّ اتّسامَها بالجِدَّةِ يَمْنَحُها صدارَةَ فَكِّ مَغاليقِ النَّصّ باستِجلاءِ أنواعِ التناصّ، وَأثرِهِ على القَصدِ المُرامِ. وَخَلُصَتِ إلى عِدَّةِ نتائِجَ مِنها؛ إمعانُ النَّظَرِ في اللوحاتِ التّشكيليَّةِ لِرسّامَينِ مِنْ عَصرِ النَّهضَةِ الأوروبيَّةِ، خَلَقَ جوّاً مُتوائِماً مَعَ وجودِ الشّاعرِ في غياهبِ المعتَقلِ، وَكَثَّفَ المعنى الّذي يُريدُ إيصالَهُ في الفَسْرِ عَنْ طَبيعَةِ الطُّقوسِ المتقابِلَةِ.

Abstract

This study aims to examine the intertextual techniques present in Mohammed Afifi Matar's poem "Reciprocal Rituals", within a deconstructive analytical framework. This approach is based on deconstructing the text through interrogative questions that destabilize its internal structures, thereby enabling the reader to reconstruct meaning from a renewed interpretive perspective. The novelty of this study grants it a leading position in uncovering the complexities of the text by identifying forms of intertextuality and their impact on the intended meaning. The study arrives at several findings, most notably the poet's sustained engagement with visual art, particularly the paintings of European Renaissance artists. This artistic orientation creates an atmosphere that aligns with the poet's experience of imprisonment, thereby intensifying the expressive environment of the poem. It also contributes to a more concentrated and layered articulation of meaning, offering a distinctive interpretation of the nature of "reciprocal rituals."

الكَلِماتُ المفتاحيَّةُ: مُحمّد عفيفي، طقوسٌ متقابلة، التّفكيكيّة، التناصّ.

Keywords; Mohammed Afifi, Recirocal rituals, Deconstructive, Intertextuality.

المقدّمَةُ

بِسْمِ اللهِ الَّذي يُبْتَرُ دونَهُ الكَلامُ، وَالصَّلاةُ وَالسَّلامُ عَلى مَنْ شاهَ الإِفْتِتاحُ إِلَّا بِذِكْرِهِ، خاتِمُ الأَنْبياءِ وَالمرسَلينَ، وَصَحابَتِهِ أَجْمَعينَ. وَبَعْدُ:

تَرومُ هذِهِ الدّراسَةُ استِجلاءَ مواضِعِ التناصّ في قصيَدَةِ "طقوسٌ مُتقابلة" لِمُحمَّد عفيفي مَطر، الَّتي تُناقِشَ قَضيَّةً إنسانيَّةً حاضِرَةً بوجودِهِ، وَهي ظُلمُ الطُّغاةِ والمستَبدّينَ بالحُرِيَّةِ مِنْ مُلّاكِها، فَلَمْ يَعُدِ الأمرُ في نِطاقِ الحِفاظِ على الأمنِ أوِ النِّظامِ المجتَمعيّ، بل صارَ تَنكيلاً مُمنهَجاً لَهُ أساليبُهُ وَقدسِيَّتُهُ عَلى مَرِّ الزَّمانِ، وَنُجانِبُ الصّوابَ إنْ قُلنا بِقَصرِهِ على المشرِقِ وَحَسْبُ، فالتراثُ الأوروبيّ يَزخَرُ بِهذِهِ الممارَساتِ بَدءًا مِنْ مُعلّمِهم الدّيني الأوَّلِ، المسيحِ الَّذي صُلِبَ وَعُذّبَ في ثَقافَتهم، فَماذا فَعلوا للرّدِ على الفاعِلِ؟!

وَنَتَّخِذُ مِنَ التّفكيكيَّةِ سَبيلاً في هَدمِ عُرى النَّصِّ ثُمَّ بِنائِهِ بالاتّكاءِ على آليَّةِ التناصّ أوِ الرَّمادِ الثّقافي عِندَهُم، فالنَّصُّ يُبنى مِنْ مَجموعَةِ نصوصٍ آنِفَةِ الذّكرِ، ولعلَّ جِدَّةَ القراءَةِ تُمهّدُ لِقراءاتٍ أُخرى وَفقَ مَناهِجَ مُختَلِفَةٍ، إذ لَمْ تُدرَسِ القصيدَةُ قبْلاً على أيّ اتجاهٍ، فالدّراساتُ الّتي تَناوَلُ قصائِدَ عفيفي، رَغم قِلَّتِها فإنّها تَضمُّ ديواناً أو مَجموعَةً مِنَ الدّواوينِ؛ نَظراً لِعُسرِ رَبطِ الألفاظِ بِبعضِها، علاوَةً على اتّصالِها بالفَلسَفَةِ الغربيَّةِ، نحو اليونانيَّةِ. فاتَّحَدَ المبحثانِ للإجابَةِ عَنِ الأسئِلَةِ الآتيَةِ:

1. ما المراجِعُ الَّتي اتَّكأَ عليها عفيفي في التناصّ؟
2. كَيفَ أسهَمَ التَّناصُّ في خِدمَة نَصِّهِ الشّعريّ؟
3. كيفَ ائتَلَفَ النَّصُّ القرآنيّ مَعَ الفَنّ التّشكيليّ؟
4. ما العلاقَةُ بينَ عُنوانِ القصيدَةِ وَالتناصّ القائِمِ؟

وَاستُنِدَ في تَحليلِ النَّصّ على القراءَةِ الذّاتيَّةِ الخالِصَةِ، أمَّا الجانِبُ النَّظريّ فاعتمَدَ على عدَدٍ مِنَ المصادِرِ في التّفكيكيَّة والتناصّ، والتّوطِئَةِ للشّاعِرِ؛ مِثلَ "المرايا المقعّرَة" لِعبدِ العزيز حَمّودة، وَ"التَفكيكيَّةُ في الخِطابِ النَّقديّ المعاصِرِ" لِبَشير تاوريريت وَسامية راجح،

وَ "العلاقات النحويّة وتشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفي مطر" لِمُحمَّد شحاتة، وَ"الموضوع الشعري دراسة تحليليّة في الرؤية والتشكيل في الشّعر الجديد" لِفاروق دربالة، وَغيرِها ممَّا نُسِبَ إلى مؤلِّفِهِ، وَإنِ استأثرنا مِنهُ بِجُملَةٍ.

وَقُسِّمَتِ الدّراسَةُ إلى مَبحَثينِ: نَظريّ، وَتطبيقيّ، نَعرِضُ في الأوّلِ للتَّناصِّ والشّاعِرِ وَالقَصيدَةِ بَعدَ التَّمهيدِ، ثُمّ نُقبِلُ في الثّاني على توضيحِ أماكِنِ التناصِّ وأنواعِها، ثُمَّ غايَتِها أو خِدمَتِها لِقصدِ عفيفي، وَأنهي بخاتِمَةٍ أجمَلَتِ النَّتائِجَ الَّتي خُلِصَ إليها.

وبِهذا نَستَذكِرُ قولَ النَّبي ﷺ لعليّ بنِ أبي طالِبٍ–كرَّمَ اللهُ وَجهَهُ–: "قُلِ اللهمَّ اهدِني وَسدِّدْني"، فَنسألُ اللهُ أنْ نَكونَ قَدْ هُدينا بما شَرَعنا بِهِ، وَسَدَدْنا القَصدَ.

التّمهيد

وَنُقدِّمُ فيهِ للاتّجاهِ الّذي سَننفَذُ بآليّاتِهِ لِلنَّصِّ الشّعريّ. فالتّفكيكُ في اللُّغَةِ مِنْ "فَكَّ" يُقالُ: "فَكَكْتُ الشّيءَ فانفَكَّ. كَكِتابٍ مَختومٍ تَفُكُّ خاتِمَهُ، وَكما تَفُكُّ الحَنَكينِ تَفصِلُ بَينَهُما"[1]، وَ"فَكَكْتُ الشَّيءَ: خَلَّصتُهُ. وَكُلُّ مُشْتَبِكَينِ فَصَلْتَهُما فَقَدْ فَكَكْتَهُما، وَكذلِكَ التَّفكيكُ"[2]، فالمعنى اللُغويّ لا خِلافَ فيهِ مِنَ الفَصلِ وَالابتِعادِ. أمَّا اصطِلاحاً فقيلَ هي: "تفكيكُ النَّصِّ مِنْ أجلِ إعادَةِ بِنائِهِ، وهذِهِ وَسيلَةٌ تَفْتَحُ المجالَ للإبداعِ القِرائي، كَي يَتفاعَلَ مَعَ النَّصِّ"[3]، فَتكون "قِراءَةُ النَّصِّ الأدبيّ قِراءَةً واسِعَةً، قِراءَةً مُتغيّرَةً حَسْبَ المرحَلَةِ التّاريخيَّةِ والثَّقافيَّةِ الّتي يَعيشُها القارِئُ"[4]، فَهو المفسِرُ عَنِ المغيَّباتِ النّصيَّةِ، اتّكاءً على مَعرفِتِهِ اللُّغويَّةِ أو قُدْرَتِهِ الاستِنطاقيَّةِ لِلخَفايا اللفظيَّةِ.

بَدَأتِ التَّفكيكُيّةُ أوِ التقويضُيَّةُ أوِ التَّشريحُيَّةُ- وَكُلُّها مُسمّياتٌ لِمُصطَلَحٍ واحِدٍ-، مُنذُ نِهاياتِ السّتينيّاتِ مِنَ القَرنِ العشرينِ، وَيُرجِعُ تاريخُ النَّقدِ الأدبي ظهورَها الرَّسمي إلى النَّدوَةِ الَّتي نَظَّمَتها جامعة (John Hopkins) في الولاياتِ المتَّحِدَةِ الأمريكيَّة بعنوانِ: "اللُغات النَّقديَّةُ وعلومُ الإنسانِ" عام 1966م، بَعْدَ أنْ شارَكَ جاك دريدا(Jacques Derrida) الفَرنسيّ مِنْ أُصولٍ جزائِريَّةٍ بِمُداخَلَةٍ حولَ "البنيَةِ واللعبِ في خِطابِ العُلومِ الإنسانيَّةِ"، عُدَّتْ بِمَنزلَةِ البيانِ التّفكيكيّ الأوَّل في ندوَةٍ بِنيويّةٍ، وَفي السَّنَةِ اللاحِقَةِ أردَفَه بِثلاثةِ كُتُبٍ؛ "الكِتابَةِ والاختِلافِ"، و"الصَّوتِ والظاهِرَةِ"، وَ"في علمِ الكِتابَةِ"[5]،

---

[1] الفراهيدي، أبو عبد الرّحمن الخليل بن أحمد: العين، تحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي، د.ط: دار ومكتبة الهلال، القاهرة، د.ت، 5/ 283.

[2] الجوهري، إسماعيل بن حَمّاد: الصّحاحُ، تحقيق أحمد عَبد الغَفورِ، ط2: دار العلم للملايين، بيروت، 1979م، 4/ 1603.

[3] الغذّامي، عبد الله: الخَطيئَةُ والتّكفيرُ مِنَ البِنيويّةِ إلى التّشريحيّةِ، ط4: مطابع الهيئة المصريّة العامة للكِتاب، القاهرة، 1998م، هامش52.

[4] حجازي، سمير: قاموسُ مُصطَلحاتِ النَّقدِ الأدبيّ المعاصِرِ، ط1: دار الآفاقِ العربيّة، القاهرة، 2001م، 46.

[5] وغليسي، يوسف: مناهِجُ النَّقدِ الأدبي، ط1: دار جسور، الجزائر، 2007م، 176-177.

فأوضَحَتْ مَعالِمَ الاتّجاهِ التّفكيكي الَّذي يَرومُهُ، فَهو عِندَهُ "ليسَ مَنهَجاً وَلا يُمكِنُ تَحويلُهُ إلى مَنهَجٍ"[1]، بَل اتّجاهاً أو قراءَةً مُغايرةً للبنيويّةِ المغلَقَةِ على البناءِ التّركيبيّ، فَلَمْ يُلغِ حَقَّ المبدِعِ أوِ الموجِدِ للنّصّ، وَلا مُستَقبِلِهِ، وَوَسَّعَ الأُفُقَ القرائيّ إحياءً وَتَجديداً لَهُ.

وَبالنَظَرِ إلى نَشأتِها الزَّمنيَّةِ يرى النُّقادُ أنَّها تأثّرَتْ بِفَلسَفَةِ الشَّكِّ الَّتي أسَّسَ لَها هوسرل وهايدجر(Husserl and Heidegger) في سياقاتٍ مُختَلِفَةٍ، وَتَقومُ على الشَّكِ المطلَقِ والشّامِلِ في كُلِّ شَيءٍ وإعادَةِ الحُريَّةِ للقارئِ في تَقديمِ النَّصّ وتَفسيرِهِ وَفقَ رؤيَتِهِ، وَ"كُلُّ قراءَةٍ هي إساءَةُ قراءَةٍ" فإمَّا أنْ تُفكِّكَ نَفسَها بِنَفسِها أو يَقومَ الآخرونَ بِتَفكيكِها في قراءاتٍ ثانيَةٍ، لأنَّها غيرُ مُعتَمَدَةٍ أو مَوثوقَةٍ أو نِهائيَّةٍ عندَ دريدا، وكأنَّنا نَسيرُ في خُطوطٍ مُتوازيَةٍ لا نَهايَةَ فيها[2].

وترتَدُّ جُذورها الفَلسَفيَّةُ إلى إعلانِ نيتشه (Nietzsche) مقولَةَ موتِ الإلهِ، وبالمنطِقِ نَفسِهِ أعلَنَ دُعاةُ التَّفكيكِ موتَ المؤلِّفِ، ثُمَّ إعطاءَ الأولويَّةِ لِلإرادَةِ الإنسانيَّةِ، كَي تُمارِسَ طُقوسَها بِحُرّيَّةٍ مُطلَقَةٍ بَعيدَةً عَنْ ميتافيزيقيا الحُضورِ الّذي ترفُضُهُ[3]. فَكَيفَ يَتَّفِقُ ذلِكَ مَع ما جِئنا بِهِ مِنْ إقرارِهِم لوجوديَّةِ المبدِعِ؟

يُرجأُ ذلِكَ إلى طَبيعَةِ النِّظامِ الدّينيّ وَالسُّلطَةِ اللامَحدودَةِ، الَّتي أغرَقَتْ أوروبا في ظَلامٍ دامِسٍ وَضَيَّقَتْ على المبدعينَ، فهي مَنشَأُ هذَهِ التَّوجُّهاتِ المتناقِضَةِ في آليَّاتِ التَّعامُلِ معَ الوجودِ وَالعَقلِ وَدورِ الإنسانِ وَمِنها المؤلِّفُ والمفَكِّرُ، فالاستِقرارُ الرّوحي يُرافِقُهُ استقرارٌ في كُلِّ ما سَبَقَ، لذلِكَ لَمْ يَكُنِ العربي كالغربي مُطلقاً. أمَّا موتُ المؤلِّفِ فنودِيَ بِهِ وَلَمْ يُفعَّلْ كامِلاً؛ لأنَّهُ المرجعيَّةُ الأولى لانطِلاقِ القراءاتِ دونَ قَيدٍ، أوِ اللعبِ الحُرِّ في

---

[1] دريدا، جاك: الكِتابَةُ والاختِلافُ، ترجمة كاظم جهاد، ط2: دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، 2000م، 61.

[2] يُنْظَر: حمودة، عبد العزيز: المرايا المقعّرة مِنَ البنيوية إلى التّفكيك، ط1: سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998م، 166 و 308.

[3] يُنْظَر: تاوريريت، بشير ، وَراجح، سامية: التَفكيكيَّةُ في الخِطابِ النَّقديّ المعاصِرِ، ط1: دار رسلان، دمشق، 2008م، 19-20.

التحليلِ، فالتّفكيكيةُ لَمْ تواكِبِ البنيويَّةَ وإلّا لَما رَحلَتْ بِأفكارِها الّتي تُخالِفُ الاتّجاهَ السّائِدَ، وَلعلَّ الموتَ الّذي نودي بِهِ في النَّصِّ الأدبي، كانَ مطيَةً للولوجِ إلى النّصِّ الأعلى مِنهُ، أي النّصِّ المقدّسِ. لكنَّهُ لَمْ يَظفَرْ بالتّنفيذِ على الأوّلِ، فَكيفَ بالآخَرِ؟! ومِنْ هنا نَهضَ تَفكيكُنا على كَشفِ التَّناقُضِ المحدَثِ مِنَ المبدِعِ، للرَّبطِ بينَ الحاضِرِ القائِمِ وَالغائِبِ المقصودِ.

إذ لَقيَ دريدا وَمَنِ اتَّبَعَهُ اضطّهاداً ثَقافيّاً في البيئَةِ الفرنسيَّةِ، فالتَفكيكيّونَ مُتمرّدونَ على كُلِّ شَيءٍ، وَيميلونَ إلى اتِّخاذِ مواقِفَ استِعراضيَّةٍ بَلِ استفزازيَّةٍ لَقَّتْ هوًى مِنَ المثَقَّفِ الأمريكيّ صاحِبِ المزاجِ الذّاتي الخالِصِ[1]، فَهاجَروا إلى الولاياتِ المتَّحِدَةِ، واتّخذوا مِنْ جامِعَةِ (Yale) الَّتي كانَتْ بِزعامَةِ بول دي مان(Paul de man) و هيليس ميلر(Hillis Miller) و جيفري هارتمان(Geoffrey Hartman) مَقرّاً لَهم، حَيثُ تضافَرَتْ جُهودُهم للتّأسيسِ لِلْفلسَفَةِ التَفكيكيَّةِ الثَّائِرَةِ على القراءَةِ الأُحاديَّةِ المركَّزَةِ[2]، الّتي دُحِضَتْ بِتقنيَةِ التناصِّ أوِ الرّمادِ الثّقافيّ –في تَسميَتِهم[3]–، فكانَتْ مُنطَلَقَ الدّراسَةِ.

---

[1] يُنْظَر: حمودة، المرايا المقعّرة مِنَ البنيويّةِ إلى التَّفكيكِ، 294.

[2] يُنْظَر: وغليسي، مناهِجُ النَّقدِ الأدبي، 178-179.

[3] يُنظَر: تاوريريت وراجح، التَفكيكيَّةُ في الخِطابِ النَّقديّ المعاصِرِ، 66.

المبحَثُ الأوَّلُ: مدخلٌ نظريّ

أوَّلاً: التَّناصُّ (الرّمادُ الثّقافي)

أُجمِلَ الحَديثُ على كونِ التناصّ "هو تَعالقُ (الدّخولُ في علاقَةٍ) نُصوصٍ مَعَ نَصٍّ حَدَثٍ بكيفيّاتٍ مُختَلِفَةٍ"[1]، والكِاتِبُ أوِ الشّاعرُ لا يَخرُجُ عَنْ إعادَةِ الإنتاجِ لِما سَبقَهُ سواء أكانَ مِنْ ذاتِهِ أو غَيرِهِ[2]، فَ"النَصُّ مَصنوعٌ مِنْ كِتاباتٍ مُضاعَفَةٍ، وهو نَتيجَةٌ لِثقافاتٍ مُتعدِّدَةٍ، تَدخُلُ كُلُّها في حوارٍ وَمُحاكاةٍ ساخِرَةٍ وَتعارُضٍ، ولكنْ ثَمَّةَ مَكان تَجتَمِعُ فيهِ هذِهِ التعدُّديَّةِ، وهذا المكانُ لَيسَ الكاتِبُ كَما قيلَ إلى الوَقتِ الحاضِرِ، إنَّهُ القارِئُ"[3]. وَيُظَنُّ على نَقيضِ (Barthes) أنَّ النَّصَّ رسالَةٌ مُشتركَةٌ بينَ الكاتِبِ والقارِئِ، يُضمِّنُ الأوَّلُ قَصدَهُ بالرّموزِ وَالدّوالِ المشفّرَةِ، ثُمَّ يُلقي بِها في يَدِ القارِئِ، الّذي يَتبايَنُ في الفَهمِ مَعَ سواهُ، اعتِماداً على مَخزونِهِ المعرفيّ في المجالاتِ كافَّةً، فكُلَّما كانَ ذِهنُهُ مُتوقّداً، صارَ إلى المدلولِ أقرَبَ، بالحُجَّةِ وَالبيانِ. أمَّا تَغييبُ مُبدِعِ النَّصِّ فَقَدْ يأتي على القراءَةِ في أحايينَ كَثيرَةٍ، لِأنَّ إنتاجَهُ يَختَلِفُ مَعَ اختِلافِ الزَّمَنِ وَالغايَةِ أيضاً.

واتُّفِقَ على ظُهورِ مُصطَلَحِ "التناصّ" على يَدِ (Gulia Kristeva) في ستينيّاتِ القَرنِ الماضي، إذِ استَقَرَّتْ عليهِ بَعدَ تَفحُّصِ دِراساتِ سابقيها؛ نَحو (Bakhtine) الّذي تعامَلَ مَعَهُ بـ"تَعدُّديَّةِ الأصواتِ" أوِ "الحواريّةِ (الدّيالوج)" أوِ "التّفاعُلِ السوسيو لفظي" أثناءَ دِراسَتِهِ لِـ (Dostoevcky)، واقتَدتْ بِهِ جماعَةُ (Tel Quel) السّيمائيّة الّتي تَنتَمي إليها، وَعِندَ تَبنّيها للتّسميَةِ الجديدَةِ تَلقَّفَها الكُتّابُ وردّدَتها الاتّجاهاتُ النقديَّةُ مِثلَ السّيمائيَّةِ فالتّفكيكيَّةِ، لكنّها سرعانَ ما استبدَلَتْهُ بِـ "المناقَلَةِ" أوِ "التّحويلِ"[4]؛

---

[1] مفتاح، محمّد: تَحليلُ الخِطابِ الشّعري (استراتيجيّة التّناص)، ط3: المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، 1992م، 121.

[2] يُنظَر: المصدر نفسه، 124-125.

[3] بارت، رولان: نَقدٌ وحقيقَةٌ، ترجمة منذر عياشي، ط1: مركز النّماء الحضاري، حلب، 1994م، 24.

[4] يُنظَر: عَزّام، مُحمّد: النَّصُّ الغائِبُ تَجلّيَاتُ التّناصِ في الشّعر العربي، د.ط: منشورات اتّحاد الكُتّاب العرب، دمشق، 2001م، 28 و37-38.

إثرَ استِخدامِهِ لِنقدِ مَصادِرِ النَّصِّ لا رؤيَتها بأنَّ "كُلَّ نَصٍّ هو عِبارَةٌ عَنْ فُسيفساءٍ مِنَ الاقتباساتِ، وَكُلَّ نَصٍّ هو تَشرّبٌ وَتحويلٌ لِنصوصٍ أُخرى"[1]. فَهُم استداروا حَولَ صلاحَيَّةِ البناءِ النّصي لا إقامَتِهِ.

وَلَمْ يَكُنِ التُّراثُ العربيّ بِمَعزِلٍ عَن مَفهومِ التناصِّ، الّذي تَقارَبَ مَعَ العَديدِ مِنَ المصطلحاتِ البلاغيَّةِ وَالنّقديَّةِ[2]، نحو التّضمينِ[3] والاحتِذاءِ[4] وَالسّلخِ[5]، ثُمَّ المعارَضَةِ وَالمناقَضَةِ[6] وَالسّرِقَةِ[7]... وَغيرِها. فَعلى الرَّغمِ مِنَ التَّعدُّدِ –الّذي قَدْ يبدو للوهلَةِ الأولى فوضويّاً– فإنَّ الرّنوَّ في مَفاهيمِها يَكشِفُ عَنْ لَطائِفَ دقيقَةٍ بينَها، لا يَتعرَّضُ لَهُ "التّناصُّ" بِمفهومِهِ الغربيّ، إلّا أنَّنا أحدَثنا القَطيعَةَ مَعَ القَديمِ دونَ توجيهِهِ أو إعادَةِ تأصيلِهِ على الإدراكِ الحديثِ، الّذي أقمناه على غربيّتِهِ.

---

[1] المصدر نفسه، 30.

[2] يُنظَر: المصدر نفسه، 42-46. وَمفتاح، تَحليلُ الخِطابِ الشّعري (استراتيجيّة التّناص)، 121-122.

[3] فالتَضمينُ "هو قَصدُكَ إلى البَيتِ مِنَ الشّعرِ، أوِ القَسيمِ، فتأتي بِهِ في آخِرِ شعرِكَ، أو في وَسَطِهِ كالمتمثِّلِ بِهِ". ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني: العُمدةُ في صناعَةِ الشّعرِ وَنقدِهِ، تحقيق النّبوي عبد الواحد، ط1: مكتبة الخانجي، القاهرة، 2000م، 719/2.

[4] والاحتِذاءُ "أنْ يَبتَدِأَ الشّاعِرُ في مَعنًى لَهُ وَغرضٍ أسلوباً...فَيَعمِدَ شاعرٌ آخرَ إلى ذلِكَ الأُسلوبِ فَيجيءَ بِهِ في شِعرِهِ". الجُرجاني، عبد القاهر بن عبد الرّحمن: دَلائِلُ الإعجازِ، قرأهُ وَعلَّقَ عليهِ مَحمود شاكر، د.ط: مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت، 468-469.

[5] وَالسّلخُ يَكونُ "إذا عَمَدَ عامِدٌ إلى بيتِ شعرٍ فَوَضَعَ مَكانَ كُلِّ لَفظَةٍ لَفظاً في مَعناهُ" وصاحِبُهُ مَرذولٌ. الجُرجاني، دلائِلُ الإعجازِ، 471.

[6] وهُما مُصطَلَحانِ يَحمِلانِ المعنى نَفسَهُ، إذ يَنقُضُ الشّاعِرُ الثّاني قَولَ مَنْ سَبَقَهُ على ذاتِ الوَزنِ وَالقافيَةِ وَالرّوي للقصيدَةِ. يُنظَر: مفتاح، "تَحليلُ الخِطابِ الشّعري (استراتيجيّة التّناص)"، 122. عَزّام، النَّصُّ الغائِبُ تَجلّيّاتُ التّناصِ في الشّعر العربي، 46.

[7] قال القَيرواني هي: "بابٌ مُتَّسِعٌ جِداً، لا يَقدِرُ أحدٌ مِنَ الشُّعراءِ أنْ يَدَّعي السّلامَةَ مِنهُ، وَفيهِ أشياءٌ غامِضَةٌ، إلّا عَنِ البصيرِ الحاذِقِ بالصّناعَةِ، وَأُخَرُ فاضِحَةٌ لا تُخفى عَنِ الجاهِلِ المغفَّلِ"، ثُمَّ عرَضَ آراءَ عَددٍ مِنَ البلاغيينَ لِمجموعَةٍ مِنَ المصطلحاتِ الّتي تَتّصِلُ بالسَّرِقَةِ، وَبيَّنَ الفروقَ الدَّقيقَةِ بينَها، نحو الاصطِرافِ والانتِحالِ وَالاجتِلابِ والاستِلحاقِ والمرافَدَةِ... يُنظَر: ابن رشيق، العُمدةُ في صناعَةِ الشّعرِ وَنقدِهِ، 1072/2.

فَيَعِدُّ التَّفكيكيّونَ "النَّصَّ الأدبيَّ دوماً هارِباً مِنْ أيّ قَبضَةٍ مَهما كانَتْ قويَّةً؛ لِأنَّهُ يُمَثِّلُ الماضي والحاضِرَ، وَيَسْتَشرِفُ كذلِكَ المستَقبَل"[1]، بما يَمْلِكُهُ القارئُ مِنْ ثَقافَةٍ تُعينُهُ على استِخلاصِ مواضِعِ التناصِّ المباشِرَةِ وَغيرِ المباشِرَةِ فيه، وهو ما سَيُمتَثَلُ في القَصيدَةِ الآتيَةِ.

ثانياً: التّعريفُ بالشّاعرِ

مُحَمَّد عَفيفي عامر مطَر، وُلِدَ في الثَّلاثينَ مِنْ أيارٍ عامَ ألفٍ وَتِسعِمئَةٍ وَخَمسَةٍ وَثلاثينَ، بِمُحافَظَةِ المنوفيَّةِ في مِصرَ، تَلقّى تَعليمَهُ في كُتَّابِ قريَتِهِ والمدرَسَةِ الإلزاميَّةِ، ثُمَّ أكمَلَ دِراسَتَهُ وَعَمِلَ مُعلِّماً للفَلسَفَةِ، ثُمَّ مُحرِّراً لِمَجلَّةِ "سنابلَ" الَّتي كانَتْ تَصدُرُ عَنْ مُحافَظَةِ كَفر الشّيخِ مِنْ (1969-1972م)، وَمُحرّراً بِمَجلَّةِ "الأقلامِ العراقيَّةِ" في الفَترَةِ ما بَيْنَ (1977-1983م)[2]. لَهُ ما يَزيدُ على أربَعَةَ عَشَرَ ديواناً؛ مِنْها "مِنْ دَفتَرِ الصَّمتِ" 1968م، ثُمَّ "ملامِحٌ مِنَ الوَجهِ الأمبيذوقليس" 1969م، و"الجوعُ وَالقَمَرُ" 1972م، وَ"النَّهرُ يَلبِسُ الأقنِعَةَ" 1975م، وَ"فاصِلَةُ إيقاعاتِ النَّملِ" 1993م...إلى الدّيوانِ الأخيرِ "احتِفاليّاتِ المومياءِ المتوحّشَةِ" 1994م[3]، الّذي يَنقُلُ وَقائِعَ تعذيبِهِ في مُعتَقَلِ "لاظوغلي" عامَ1991م، فَيُقَدِّمُ رؤيَتَهُ الخاصَّةَ تِجاهَ الأحداثِ والسّجانِ وَوسائِلِ التّعذيبِ[4]، وَمِنهُ أُخِذَتِ القصيدَةُ. فَقَدْ قادَهُ التّنافُرُ مَع السُّلطَةِ إلى السَّجنِ

---

[1] تاوريريت، التَفكيكيَّةُ في الخِطابِ النَّقديّ المعاصِرِ، 65.

[2] يُنظَر: شحاتة، محمد: العلاقات النحويّة وتشكيلُ الصّورةِ الشّعريّةِ عند محمد عفيفي مطر، ط1: الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2003م، 21-22.

[3] يُنْظَر: شحاتة، العلاقات النحويّة وتشكيلُ الصّورةِ الشّعريّةِ عند محمد عفيفي مطر، 22-23. ودربالة، فاروق: الموضوعُ الشّعري دراسةٌ تحليليّةٌ في الرّؤيةِ والتّشكيلِ في الشّعرِ الجَديد، ط1: ايتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، 2005م، 26-27.

[4] يُنظَر: دربالة، المصدَرُ نَفسُهُ، 347 وَ357-358.

ثُمَّ السَّفَرِ إلى العِراقِ[1]، حَتّى أنَّ دواوينَهُ الأولى نُشِرَتْ في بيروتَ وَدِمشقَ وَبَغدادَ، وَلَمْ تَتمثَّلْ في الدّورِ المصريَّةِ إلا بَعدَ سَنَةِ 1982م. حَصلَ على عِدَّةِ جوائِزَ هي؛ جائِزَةُ الدّولَةِ التّشجيعيَّةِ عامَ 1989م، وَجائِزَةُ الشِّعرِ المترجَمِ إلى الإنجليزيّةِ عَنْ ديوانِ "رباعيَّةِ الفرحِ" 1996م، وَجائِزَةُ العُويس1999م، وَجائِزَةُ الدَّولَةِ التَّقديريَّةِ 2006م[2]، ووافَتْهُ المنيَّةُ في السَّنَةِ العاشِرةِ مِنَ القرنِ الواحِدِ وَالعِشرينَ.

ثالِثاً: قصيدَةُ "طقوسٌ مُتقابِلَةٌ"

نُظِمَتِ القصيدَةُ في مَطلَعِ آذارٍ عامَ ألفٍ وَتسعمئَةٍ وَواحِدٍ وَتسعينَ، وَهي إحدى قَصائِدُ ديوانِهِ الأخير "احتِفاليّاتِ المومياءِ المتوحّشَةِ"، الّذي خَطَّهُ في فَترةِ اعتِقالِهِ في سجنْ "لاظوغلي" وَمُعتقل "طُرَة"؛ لِموقِفِهِ السّياسي مِنَ الحربِ الخليجيَّةِ، فَعفيفي لَمْ يَكُنْ متوائِماً مَعَ الأنظِمَةِ الّتي تَعاقَبتْ على مَصيرِ مِصرَ مُطلَقاً، فَغُيّبَ في متاهاتِ مُعتقلاتِها غيرَ مَرَّةٍ. وَأضمَرَ في نَظمِهِ الشّعريّ مَعانيَ مُكثَّفَةٍ، لا يُفسِرُ القارئُ عَنها إلّا بالتّوغُّلِ في أعماقِ بنائِهِ النَّصّي.

---

[1] يُنْظَر: المصدَرُ نَفسُهُ، 319-320.

[2] يُنظَر: شحاتة، العلاقاتُ النَّحوية وتشكيلُ الصّورةِ الشِّعريّة، 67. خضر، محمد: الواقعيّةُ السّحريّةُ قراءَةٌ في التّشكيلِ الشّعري عند محمّد عفيفي مطر، المجلة العلميّة بكليّة الآداب، 33، 2018م، 851.

المبحَثُ الثّاني: التّناصُّ في قصيدَةِ "طقوسٌ مُتقابلة"

وضِعَ عُنوانُ القصيدَةِ مُنفرداً –على صفحَةٍ– في الدّيوانِ، ونوّنَتِ الكَلِمَةُ الأولى "طقوسٌ". فلِمَ قُصِرَتِ الحركَةُ عليها فَقط، إنْ كانَ يتَّجِهُ إلى التّشكيلِ النّحوي للألفاظِ؟ فهل تُبرّرُ بالاعتباطيَّةِ؟ وَكيفَ يتوافقُ اختيارُه لِكلمَةِ "طُقوسٍ" الّتي ترتَبِطُ بِقَداسَةِ الفِعلِ، مَع واقِعَةِ تعذيبِهِ في المعتَقَلِ؟ وَلِمَ وَصفَها بِـ "المتقابلَةِ"؟ هل يَعني بذلِكَ تردُّدَها أو حُضورَها أمامَه؟ وما القصدُ المرامُ مِنْ وَصفِ أساليبَ مُتماثِلَةٍ في المكانِ نَفسِهِ؟

تومِئُ لَفظَةُ "طقوسٍ" إلى وجودِ تحضيراتٍ مُعيَّنَةٍ لإتمامِ فعلٍ ما، لا يُباشَرُ بِهِ دونَ العنايَةِ بأدقِّ تفاصيلِهِ؛ وَهو ما التَزمَ بِهِ الجّلادُ أوِ المنكِّلُ فَطُبِعَ بالقَداسَةِ في التَّنفيذِ، ولعلَّ تَنكيرَها بالتّنوينِ يُحيلُ إلى المعنى المعجميّ، بِما يَحمِلُهُ مِنَ الرّفضِ والإخفاءِ، خاصَّةً مَعَ حذفِ المسنَدِ إليهِ، الّذي يُقدَّرُ بِاسمِ الإشارَةِ "هذِهِ" –هذِهِ طقوسٌ مُتقابِلَةٌ– وهو مِنْ أقوى المعارفِ، وكأنَّ عفيفي بذلِكَ يُضمِرُ وَطأةَ وَثِقلَ الحَدَثِ على نَفسِهِ، بالحَذْفِ التّركيبيّ. فَهل يُعقَلُ مَعَ احتذاءِ الإضمارِ في العَتَبَةِ الأولى مِنَ النَّصِّ أنْ يَكونَ الفِعلُ ماثِلاً ومواجِهاً لَهُ؟! الحقَّ أنَّهُ عَمِدَ إلى النَّصِّ الغائِبِ أوِ التناصِّ في إقامَةِ الطّقوسِ، فَيَتقاطَعُ وجودَهُ مَعَ الماضي المسترَدِّ مِنَ الفَنِّ التّشكيلي وَالنَّصِّ القُرآني، وَسَيكونُ الإثباتُ وَفقاً للنَّظمِ، حتَّى يَتَّضِحَ المعنى في مَوقِعِه.

صَدَّرَ قَصيدَتَهُ بِقولِهِ بينَ علامتي تَنصيصٍ:

"أقسى مِنَ الموتِ ارتِعاشُ الموتِ في الشّلو الذّبيحِ
كِتابَةٌ سَلَفَتْ وهذا وَقتُها المقْدورُ

وَبعدَ البَحثِ المطوّلِ لَمْ نَستَطِعِ الوقوفَ سوى على لَفظَةِ "الذّبيحِ"، وهو لَقبُ سَيّدنا إسماعيل –عليهِ السّلام– عِندما هَمَّ إبراهيمُ –عليهِ السّلام– بِذبحِهِ، لقولِهِ تعالى:﴿فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُنَيَّ إِنِّي أَرَىٰ فِي المنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانْظُرْ مَاذَا تَرَىٰ ۚ قَالَ يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ ۖ سَتَجِدُنِي إِنْ شَاءَ اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ﴾[الصافات: 102]، وَذُكِرَ في

التّفاسيرِ[1] أنَّه مَدَّ رَقبَتَهُ وَعندما شَرَعَ في ذبحِهِ واستَسلَمَ للموتِ، فُديَ بِكبشٍ عَظيمٍ. فَأَلَمُ القُربِ مِنَ الموتِ أشَدُّ على النَّفسِ مِنْ بَعدِ تَحقُّقِهِ؛ لأَنَّ الأخيرَ فيهِ الخلاصُ، "فلا يَضُرُّ الشّاةَ سَلخُها بَعد ذَبحِها"، لكنَّ عفيفي ما زالَ يُعايشُ مَرحلَةَ الذّبحِ لذلكَ قالَ: **"وهذا وَقتُها المقدورْ"**. ولعلَّ ما يُعزّزُها قولُهُ:

فاقرَأْ ما تَرى –أو لا ترى– مِنْ مِعصَميكَ لِكاحِليكْ

كابَدْتُ وَجْدَكَ أيُّها النَّحاتُ:

لي عِشقٌ قَديمٌ، والصُّخورُ إلى نفادْ

أشبَهتَني بي أيّها الليلُ المصوّرُ:

إنّني الظَّمأُ المُرَفرِفُ في رُخامٍ لا يَبيدُ،

فَليسَ مِنْ شَيءٍ لِشيءٍ غيرُ عَصفِ الرّوحِ في عَصفِ الرّمادْ

وما العلاقَةِ الّتي تَربِطُهُ بالنَّحاتِ، وهو يَنتَظِرُ الذّبحَ؟ ألا يُعدُّ تناقُضاً بينَ حالَتِهِ وَإسقاطِهِ؟ وَكيفَ تتوافَقُ صِبغَةُ الدّيمومَةِ –على حياتِهِ– مَعَ انتِفاءِ المنفعَةِ؟ هل تُدرجُ ضِمَنَ انتِقاصِ النَّفسِ وَقهرِها لِلمآلِ الّذي وَصَلَت إليهِ؟ تَكْشِفُ لَنا بَعضُ الألفاظِ نَحو "النَّحات" وَ"الصّخورِ" وَ"الليلِ"، ثُمَّ قولُهُ:

وَتخطَّفَتْ جَسدي المناسِرُ وَالعِصيّ

مُعلَّقاً وَمُثَبَّتَ الرُّسغَينِ في الأفلاكِ

في أقصى الظَّلامْ

[1] يُنظَر مَثلاً: ابن كَثير، إسماعيل بن عُمر: تَفسيرُ القرآنِ العظيمِ، تحقيق سامي السّلامة، ط2: دار طيبة للنّشر، الرّياض، 1999م، 7/27-28.

اتّكاءَهُ أوّلاً على لَوحَةٍ للرّسامِ الإسباني (Francisco De Goya)، وهي لَوحَةُ "المسيحُ المصلوبُ"[1]:

أمَّا اختُيارُها دونَ غيرِها؛ فَلأنَّ (Goya) حاضِرٌ في القصيدَةِ، وهو رسّامٌ اتَّسَمَتْ لَوحاتُهُ بالواقعيَّةِ وَمواجَهَةِ الظُّلمِ وَمحاكِمِ التّفتيشِ في القرنِ الثّامِنَ عشرَ، وَما أشبَهَ حالُ عفيفي بالمسيحِ! فالظُّلمَةُ تُحيطُ بِهِ، لكنَّ نورَهُ لَنْ ينطَفِئَ. وَيُكثّفُ المعنى وَدلالَتَهُ بالإحالَةِ ثانياً إلى الرّسامِ الهولندي(Pieter Bruegel The Elder)، الّذي أبرَزَ الصّخورَ في مُعظَمِ لوحاتِهِ الَّتي تَصِفُ الطّبيعَةَ الريفيَّةَ والأشخاصَ. وجَعْلُ الصّخورِ في طَريقِها للنّفادِ، يُشيرُ إلى نهايَةِ المرحلَةِ النّابِضَةِ بالحياةِ.

وَيُظَنُّ أنَّ حلَّ المعاناةِ يَكمُنُ في قَولِهِ: "**فَليسَ مِنْ شَيءٍ لِشيءٍ غيرُ عَصفِ الرّوحِ في عَصفِ الرّمادْ**"، فعلينا إحياءُ أنفسٍ جديدَةٍ بعدَ حرقِ منْ هَرِمَ على الذُّلِ والهوانِ، فأسطورَةُ العَنقاءِ سبيلُنا لحياةٍ مُختَلِفَةٍ. فما مَوقِفُ الطُّغاةُ منها؟ هل سَيكونُ التَّخلُّصُ مِنهم يَسيراً؟ وما مَوقفُ مَنْ يُناظِرُنا مِنَ النَّاسِ؟ هل سَيقفونَ مَعَ الغاصِبِ وَجهاً لِوجه أم يديرونَ ظهورَهُم وَيُكمِلونَ المسيرَ؟ وَلِمَ خَصَّ الصَّقرَ بالسُّقوطِ لا النَّسرَ–تالياً–؟ وهل يَتساوى الموتُ بالسّقوطِ وَالموتُ بالقَهرِ؟

يَصِفُ عفيفي جلسَةَ المعتَقِلِ بِقَولِهِ:

على الأرائِكِ يَتَّكي الجَلّادُ مُنتَظِراً سُقوطَ الصَّقرِ

مُحتَرِقاً بِجائِشِ حُلُمِهِ،

لمّا يَزلْ وَهمُ البِلادِ هو البِلادْ.

فَ "سقوطُ الصّقرِ" فيهِ إرجاءٌ على لَوحَةِ "سقوطِ إيكاروس، الَّتي تروي قصَّةَ أسطورةٍ حولَ حرفيّ مُبدِعٍ يُسمّى(Daedaus) بَنى متاهَةً لِملك كريت(Minos)؛ لِيأسِرَ فيها مَخلوقاً

[1] فرانسيسكو دي جويا، المسيحُ المصلوبُ، 1780، مُتحَف ديل برادو، مدريد. https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/crucified-christ/093cbda0-b9c4-445e-b6d3-56c423811f46

يَجمَعُ بينَ بنيةِ الآلِهَةِ وَالبشرِ، وَبعدَ اكتِمالها، سَجَنَهُ مَعَ ابنِهِ(Icarus)، خوفاً مِنْ إفشاءِ سِرِّها. فقرَّرَ(Daedaus) الهَرَبَ ثُمَّ ألَصَقَ لِنَفسِهِ وَلابنِهِ ريشَ طائرٍ، وأمرَهُ أنْ يَبتَعدَ عَنِ الشّمسِ، كي لا يَذوبَ الشّمعُ وَيسقُطَ، لكنَّه وَقَعَ في المحظورِ. وَتُظهِرُ اللوحَةُ سقوطَهُ في أسفَلِ الزّاويَةِ اليُمنى، إذ تُصارِعُ أقدامُهُ الحياةَ دونَ اهتِمامٍ مِنَ المزارعينَ أوِ الرُّعاةِ أوِ البحارَةِ[1]:

"منظرٌ طَبيعي مَع سقوطِ إيكاروس، 1558م" لـ(Bruegel The Elder)

فالتَفَتَ كُلٌّ إلى عَمَلِهِ، وَلَمْ يَجِدْ مُنقِذاً أو مُبادِراً بالمساعَدَةِ لإنقاذِه وحرّيَتِهِ مِنْ سَجّانٍ ظالمٍ، سوى الخِذلانِ، أمّا إضافَةُ سقوطِهِ للصَّقرِ، فَلِرَمزيّتِهِ المحفوظَةِ في التُّراثِ العربيّ، إذ يَستدعي صورَةَ "صقرِ قريش" عَبدِ الرّحمنِ الدّاخِلِ، الّذي انتَظَرَ خُصماؤهُ أنْ يَسقُطَ أيضاً، فاستَمرَّ بالتّحليقِ خِلافاً لرغبَتِهم، وَأسَّسَ دَولَةً عَظيمَةً، وهو ما انتهَجَهُ (Daedaus) الأَبُ حينَ صارَ في صقليّةَ، فواصَلَ عَمَلَهُ في النَّحتِ والبناءِ. وَقد يَكونُ

[1] بيتر بريجل الأكبر، مَنظرٌ طَبيعي مَع سقوط إيكاروس، حوالي 1558، المتحفُ الملكيّ لِلفنون الجميلة، بروكسل.

عفيفي جَمَعَ في لَفظَةِ "النَّحاتِ" –آنِفَةِ الذِّكرِ– بينَ (Bruegel) وَ(Daedaus) الّذي عُبِّرَ عَنْ أسطورَتِهِ باللوحَةِ الفنيَّةِ المشتَمِلَةِ على الصّخورِ.

وَيوضّحُ حالَتَهَ الجسّديَّةَ الّتي وَصَلَ إليها مِنَ السّجانِ: **وَخمسونَ ارتَمَتْ عَنها مُهَلهَلَةُ الثّيابِ**

وَصَرْصَرٌ هَبَّتْ فَخَشخَشَتِ الضّلوعُ
وَهَبَّ موتى الإخوَةِ الصّبيانِ بينَ أبي وأمّي
يُضرِمونَ النَّارَ في خَشَبِ المواقِدِ والكوانينِ القديمَةِ
واصطَليتُ كما اصطلى صوتُ المؤذِّنِ في جليدِ الفَجرِ
وامتَدَّ الحرامُ الصّوفُ،
في سَنَةِ الرُّقادْ،

فَهلِ يَقصِدُ بالخمسينَ عُمرَهُ؟ وإذا كانَ كذلِكَ، لِمَ أَنَّثَ الخِطابَ؟ وَالأصلُ في المعتَقَلِ انتِفاءُ التّدفِئَةِ، فكيفَ جاءَ بالحرامِ الصّوفِ؟ هل وُفِّرَتْ لَهُم وسائِلُ النَّجاةِ مِن البَردِ؟ وهل تتوافَقُ هذِهِ العنايَةُ مَعَ هَلهَلَةِ الثّيابِ؟. لو أقمنا العَدَدَ على عُمرِهِ البالِغِ ستَّةً وَخَمسينَ عاماً حينَئِذٍ، والتّأنيثَ على أضلُعِهِ، فَكيفَ سنوجّهُ سنَةَ الرُّقادِ، وهو لَمْ يَمكُث ذلِكَ الوَقتَ بَعدُ؛ لأنَّ القصيدَةَ نُظِمَتْ في بداياتِ التّنكيلِ وَالتّعذيبِ تَبعاً للدّيوانِ، وَقدْ يُقالُ: إنَّ القَصدَ مَعنوي وَيتعلَّقَ بِالسُّباتِ وَالخنوعِ، فنردِفُهُ بلوحَةِ "رُقادِ العَذراءِ" المستوحاةُ مِنَ الأسطورَةِ الذّهبيَّةِ الَّتي تَتكلَّمُ عَنْ سِيَرِ قدّيسينَ كاثوليكيينَ، لكنَّ جَمعَهُم يوحي بخَيبَةِ الأمَلِ؛ لأنَّ الموتَ إذا نالَ مِنْ قَداسَتِهِم، فوَيلٌ لِما دونَهَا مَكانَةً!! خاصَّةً مع الانقيادِ والانجِرارِ دونَ تَفكُّرٍ بالمآل..؛ وَتَمَثَّلَ تَغليبُها نَظراً لانكِفائِهِ على أعمالِ (Bruegel)[1]:

[1] بيتر بريجل الأكبر، موتُ العَذراء، 1564، أبتون هاوس، المملكة المتّحدة.

"مَوتُ العَذراءِ، 1564م" لِـ (Bruegel The Elder)

ولَا يَقِفُ عِندَ رُقادِ العَذراءِ واحتِشادِهم حَولَها، بل يدغِمُ رؤيَتَهُ بِلوحَةٍ أُخرى[1]:

"الصّيّادونَ في الثَّلجِ، 1565م" لِـ (Bruegel The Elder)

[1] بيتر بريجل الأكبر، الصّيّادونَ في الثَّلجِ، 1565، مُتحفُ تاريخِ الفنون، فيينا.

وَيعرضُ فيها لِلجَليدِ الّذي عَمَّ المنطِقَةَ جَميعَها، فَنَهَضَتِ السّيداتُ لِإيقادِ النّارِ، وَالرّجالُ إلى الصّيدِ، وَالمفارَقَةُ في لَهو وَلعبِ البقيَّةِ دونَ أدنى مسؤوليَّةٍ بضرورةِ المقاوَمَةِ وَالبَحثِ عَنِ الحياةِ... وَيتكثَّفُ استِدعاءُ لوحاتِ (Bruegel)[1] مَعَ التّصريحِ بقولِهِ:

لَقى إليّ "بروجل" القَرويُّ مِنْجَلَهُ وَمِذراةَ الحَصادْ

فَرَكَضتُ مِنْ قَشٍّ إلى قَشٍّ،

"حصادُ القَش، 1565م" لِـ (Bruegel The Elder)

وَكانَ "بروجلُ الأعمى" يَقودُ جَماعَةَ العميانِ في

نَوْءٍ مِنَ العَصفِ الملَبَّدِ وَالوحولْ

[1] بيتر بريجل الأكبر، حصادُ القَشّ، 1565، قصر لوبكوفيتش، قلعة براغ. مُتحفُ تاريخِ الفنون، فيينا. والأعمى يقود الأعمى، 1568، متحف كابوديمونتي، نابولي.

"الأعمى يَقودُ الأَعمى، 1568م" لـ (Bruegel The Elder)

لَوَّحتُ مِنْ هَلَعِ الذّهولْ

وَصَرَختُ.. فابتَدَرَتْ يَدُ الجَلّادِ ناصيتي وَشَدَّ

وِثاقَ عينيّ المُشاكِسَتينِ بالرّؤيا

وَمَكنونِ التّذكُّرِ والعِنادْ

فَلِمَ اتَّخَذَ مِنَ هذا الرّسامِ واجِهَةً لِعرضِ طقوسِهِ المتقابِلَةِ؟ هل يُحاكيهِ في مرحلَةِ الاعتِقالِ، فالتَصَقَ بِأعمالِهِ؟ وما الّذي يُميّزُها عَنْ غَيرِها؟ وما غايَةُ التَّصريحِ باسمِهِ الآنَ؟ هل تَعمَّدَ –مُسبَقاً– إخفاءَ استِدعائِهِ؟

تُبرِزُ اللوحاتُ الفَترَةَ الزَّمنيَّةَ الَّتي عاشَ بِها(Bruegel)؛ أي عَصرَ النَّهضَةِ الثّقافيَّةِ في أوروبا، فَيُضَمِّنُ عفيفي رؤيَتَهُما المشتَرَكَةَ للوجودِ الإنسانيّ، فَحتَّى يَحينَ وَقتُ الحَصادِ، لا بُدَّ مِنَ الزّراعَةِ قبلُ، والأمرُ سيّانٌ على الحُرّيَّةِ الّتي تؤخَذُ بالمواجَهَةِ وَرفضِ الظُّلمِ والوقوفِ على صراطِ الحَقِّ مَهما اجترَّ مِنْ وَيلاتٍ على النَّفسِ، هذا هو الأصلُ وما قامَ بِهِ "**فَركَضتُ مِنْ قَشٍ إلى قَشّ**"؛ لأنَّهُ زَرَعَ غَرْسَ المطالبَةِ بالحُرّيةِ مُنذُ عقودٍ، وعندما رامَ الحصاد وَجَدَ نَفسَهُ وَحيداً يُقابِلُ عُميانَ، يَنقادونَ وراءَ عُميانَ غايَتُهم التّضليلُ وَالبَطشُ، فَمَنْ سيوقِظُ مَنْ أغفَلَ بَصرَهُ وَبصيرَتَهُ؟! فالأعيُنُ في اللوحةِ؛ بَعضُها مَطموسٌ، وَأُخرى مُتغافِلَةٌ أو مُسدَلَةٌ عليها.

بادرَ عفيفي بإيقاظِهم مِنَ الغَفلَةِ فلوَّحَ مَذهولاً وَنسي أنَّهم لا يُبصِرونَ، فَصرَخَ وَنادى وَصاحَ وَخَطَبَ فَلَمْ يَفُقْ أحدٌ –والحَذفُ يَحمِلُ نَصّاً غائِباً لا نِهايَةَ لَهُ–، وتَتبايَنُ المواقِفُ في كونِهِ يرى أو يَتَسلَّلُ للرؤيَّةِ مِنَ الأنسِجَةِ المعصوبَةِ على عَينيهِ، لأنَّ الجَلَّادَ لَمْ يَضعِ الوِثاقَ بل شَدَّهُ عليهِما، لِيحجِبَ أيضاً الذّاكِرَةَ المحفوظَةَ بأقسى مَشاهِدِ التّعذيبِ وَالموتِ، وَفي وَصفِها "بالمكنونِ" استرجاعٌ لِقولِهِ تعالى: ﴿إِنَّهُۥ لَقُرْءَانٌ كَرِيمٌ ۝٧٧ فِى كِتَٰبٍ مَّكْنُونٍ﴾[الواقعة: 77–78]، فَحفظُ هذِهِ الفَظائِعُ واستِحالَةُ نسيانِها، تُقابِلُ حِفظَ كِتابِ اللهِ في السّطورِ وَالصّدور. ولعلَّ الإتيانَ بِهاتينِ اللوحتَينِ بينَ علامَتي تَنصيصٍ في النصِّ الشّعري، إشارَةٌ إلى التّصريحِ بالعَمى وَالتّعامي عَنِ الظُّلمِ وَالقَهرِ، الَّذي أوعَزَ بالإحالَةِ إلى كُلِّ الصّورِ التّشكيليَّةِ.. وَيُكمِلُ عَنهم في قَولِهِ:

فَرأيْتُ جَوهرَةَ الظَّلامِ على قوائِمِ عَرشِهِ انفَجَرَتْ

نَهاراتٍ مُضوّأَةً،

فهل تَخلَّى بِهذينِ الشّطرينِ عَمّا سَبَقَ؟ لِمَ جَعلَ النّورَ يَنبَثِقُ مِنْ ظَلامِ الجلّادِ؟ هل استَسلَمَ للواقِعِ الرّاهِنِ وَغيَّرَ نَظرَتَهُ؟

يَلجأُ عفيفي مَرَّةً أُخرى للرّسامِ الإسباني (Goya)، الَّذي فَقَدَ السّمعَ وأُصيبَ بالكآبَةِ، فَاعتَزَلَ النَّاسَ في مَنزِلِهِ، ثُمَّ تعايَشَ مَعَ الأصواتِ الماورائيَّةِ أوِ المخيَّلَةِ لَهُ، وَشَرَعَ في رسمِ لَوحاتِهِ السّوداءِ –مِثلما أُطلِقَ عليها بَعدَ وَفاتِهِ– على جُدرانِ المنزِلِ، فبلَغَتْ أربَعَ عَشرَةَ لوحَةً، مِنها[1]:

[1] فرانسيسكو دي جويا، اللوحات السّوداء، 1820–1823، مُتحَف ديل برادو، مدريد.

"رِجالٌ يَقرَؤونَ"

"قِتالٌ بالهراوات"

فأتروبس[1] آلِهَةُ الموتِ تَقصُّ خيطَ الحياةِ، الَّذي تَنسِجُهُ إحدى أخواتِها، وَتُحدِّدُ طولَهُ الأخرى، وَزُحل[2] الإلهُ الّذي يأكُلُ أبناءَهُ فَورَ إنجابِهِم خَوفاً مِنَ الإطاحةِ بِهِ وَفقاً للأسطورَةِ، وَالصّورتانِ المتبقيّتانِ لَمْ تَنزحا عَنِ السّوداويّةِ وَالعُنفِ، إذ يمثِّلُ انبِلاجُ اللوحاتِ للعَلَنِ إعلاناً وإقراراً بالجورِ وَالاستِبدادِ وَالخوفِ الَّذي يَملأُ القُلوبَ، فيراها الشّاعرُ دَعوةَ حقٍّ، وَنيَ كثيرونَ عَنِ الضَّجِّ بها في وَجهِ الطُّغاةِ. فَأقامَ يومَ البَعثِ بِقولِهِ:

وَأَشهَدَني مَقامَ الذُّلِّ تَحتَ يَدِ الأَذِلّاءِ المهانينَ:

الدُّهورُ تَفجَّرَت أجداثُها بالثّأرِ،

فالأُمَمُ المؤبَّدَةُ الذُّحولْ

هَبَّتْ دفائِنُها وَقامَ الوَحشُ وَانتَشَرَ الجرادْ

وَتَخشَّعَتْ أُمَمُ الحَشائِشِ والهوامِشِ والخَواءِ المستَذَلِّ

تَفاصَحَتْ في الموتِ أعلامُ الذُّبولْ

---

[1] https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/atropos-or-the-fates/8c8672a8-953e-4c00-9d49-c97fd1ed203f

[2] https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/saturn/18110a75-b0e7-430c-bc73-2a4d55893bd6

وَتحلّلَتْ إرمٌ وَعادْ
في الغائِطِ الكَلبيّ والنّفطْ
البِلادُ وَظُلمَةُ الملكوتِ عِهنٌ طائر

ما الغايَةُ الّتي يرجوها مِنْ يومِ الآخِرَةِ؟ هل يَعني أنَّ نِهايَتَهُ اقتربَتْ نَتيجَةَ التَّعذيبِ؟ وَلِمَ نُكِّسَتِ الأعلامُ؟! هل أمثالُهُ لَهُم قَدْرٌ في المجتَمَعِ؟ وَما العلاقَةُ الّتي تَربِطُ بينَ قومِ عادٍ والنّفط؟ هل يُشيرُ خِفيَةً إلى دولِ الخَليجِ العربيّ؟ وَما مَدعاةُ اجتِلابِهِ لِلغائِطِ الكَلبي؟

تُذكّرنا ألفاظُهُ نحو "الأجداثُ، انتشرَ الجراد، هبَّت دفائِنُها، في الموتِ، إرمٌ وعاد، النّفطْ، عهنٌ طائرٌ" بِقَولِهِ تعالى: ﴿فَتَوَلَّ عَنْهُمْ يَوْمَ يَدْعُ الدَّاعِ إِلَىٰ شَيْءٍ نُّكُرٍ ۝٦ خُشَّعًا أَبْصَارُهُمْ يَخْرُجُونَ مِنَ الْأَجْدَاثِ كَأَنَّهُمْ جَرَادٌ مُّنتَشِرٌ ۝٧ مُّهْطِعِينَ إِلَى الدَّاعِ ۖ يَقُولُ الْكَافِرُونَ هَٰذَا يَوْمٌ عَسِرٌ﴾ [القمر: 6-8]، وَقولِه ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ ۝٦ إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ﴾ [الفجر: 6-7]، وَقولِهِ: ﴿يَوْمَ يَكُونُ النَّاسُ كَالْفَرَاشِ الْمَبْثُوثِ ۝٤ وَتَكُونُ الْجِبَالُ كَالْعِهْنِ الْمَنفُوشِ﴾ [القارعة: 4-5] فَلا قيمَةَ لأحدٍ إلّا بأعمالِهِ مَهما علا شأنُهُ في الدُّنيا، وَلَمْ يَعُدْ للتَّكلُّفِ الشّكليّ بِتنكيسِ الرّاياتِ مَوضِعٌ، فعادٌ الأولى وَلَدُ إرَمَ مع تَمكُّنِهم وقوَّتِهم وَرِفعَتِهم أهلَكَهُم اللهُ ﴿وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ﴾ [الحاقة: 6][1]؛ لِبَطشِهم وَتجبُّرِهم وَتَمرُّدِهم على الرُّسُلِ وَبقيَّةِ الخَلقِ، ثُمَّ أصبحَ رمادُهم في أعماقِ الأرضِ وَقوداً يُسيّرُ حياةَ أقوامٍ أُخرى، تُنبَّهُ بِقولِهِ -جلَّ وَعزَّ-: ﴿وَإِنْ عُدتُّمْ عُدْنَا﴾ الإسراء: 8].

وَيَستَأنِفُ عفيفي تناصَهُ مِنَ الشّرقِ إلى الغربِ، أي الفلسَفَةِ الكلبيَّةِ الّتي تَدعو الإنسانَ إلى العَيشِ بِبساطَةِ الكَلبِ، دونَ تَصنُّعٍ وَتملُّقٍ. فَمَنْ يَتعرَّضُ لَهُ لا يُعفيهِ مِنْ حَقِّهِ، بَل يأخُذُهُ فوراً، بلا حِسابٍ لِشَخصِهِ أوِ مَكانَتِهِ. وهو ما يَدعو إليهِ في القصيدَةِ؛ لأنَّ المهادَنَةَ لا تَجلِبُ إلّا الوَيلَ والضّعفَ.

وَيَستَمِرُّ الاستِمدادُ منَ التُّراثِ الغربيّ في المقاطِعِ الأخيرَةِ، فيقول:

---

[1] يُنظَر: ابنُ كَثير، تَفسيرُ القرآنِ العظيمِ، 7/558-559.

كانَتْ "أرينا" الأرضِ واسِعَةً وأَضيَقَ مِنْ
عيونِ الثّورِ،
كانَ الثّورُ عاصِفةَ الغرائزِ والتُّرابِ
وَكانَ "جويا" مُمسِكاً بالثّورِ مِنْ قَرنيهِ،
ناوَرَ ثُمَّ داوَرَ ثُمَّ لَوَّحَ بالرّداءِ القُرمُزيّ وَلفَّ
مُنعَطِفاً وَسدَّدَ.. فاستَجاشَتْ ثُمَّ
غادَرَتِ الرّسومَ شوائِهُ "النّزواتِ" وَ"الأمثالِ"
فالأجواءُ غِربانٌ وَبومٌ
وَالخَلائِقُ مَحضُ قَيْءٍ مِنْ جَحيمِ الرّوحِ
وَالهولاتُ تَرقُصُ في فَضاءِ الرُّعبِ..

هل ظَهرَ العُنصُرُ الأنثويّ في قَولِهِ "أرينا"؟ وماذا يربِطها بالثّورِ؟ هل تَكونُ الحبيبَةُ الّتي تُشجّعُهُ على الإقدامِ؟ وَما الحادِثُ بَعدَ مصارَعَتِهِ للثّورِ؟ هل تَخلَّتْ عَنهُ؟ وَما علاقَتُها بالرّسومِ؟ هلِ غَيَّرَ مَنهَجَهُ في الرّسمِ فَمالَتْ عنهُ؟ وَلِمَ حدَّدَ لَفظَتي "النّزواتِ" وَ"الأمثالِ"؟ هل يَقصِدُ تَخلّيهِ عَنِ الأهواءِ وَالتُّقلّباتِ والسّخافاتِ؟ وهل كانَ للنّاسِ دورٌ في اشمِئزازِهِ، فَذَكَرَ البومَ والغربانَ؟ ألا تُمثّلُ البومُ مَبعَثَ تفاؤلٍ في الثّقافَةِ الغربيَّةِ؟! كَيفَ يَتآلَفُ السَّخطُ مَعَ الاستِبشارِ؟!

يَميلُ تَفكيرُ القارئِ عِندَ قولِهِ: "أرينا" للأنثى، لكنَّهُ صَغَّرَ حَجْمَها دونَ عيونِ الثّورِ، فهل ذلِكَ تَصغيرٌ لِشأنِها؟! نُرجِعُ تَسويغَ الأمرِ وَفكَّ مَغاليقِ النَّصِّ، بإضافَتِها إلى الأرضِ فَهي جُزءٌ مِنها أوّلاً، ثُمَّ البَحثِ عَنِ المعنى المعجَميّ الَّذي أظهَرَ أعجميَّةَ اللفظةِ؛ لِتعني "الرَّملَ" في إسبانيا. أمَّا غضَبُ الثَّورِ وَتَصغيرُ الأرضِ في عَينِهِ–مَعَ اتّساعِ مَساحَتِها–، فَيقودُنا إلى كَونِهِ إلهَ الرّعدِ وَالعواصِفِ وَحمايَةِ البَشريَّةِ وَالخُصوبَةِ في الأساطيرِ الجِرمانيَّةِ،

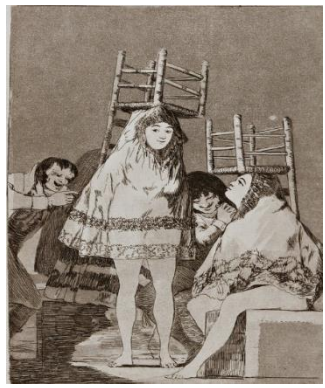
ولأنَّ الأرضَ رمليَّةٌ وإنتاجَها ضعيفٌ قادَهُ عفيفي للظّهورِ، خاصَّةً مَعَ وجودِ لوحَةٍ لِلرّسامِ الإسبانيّ (Goya) تُبيّنُ بقيَّةَ مضمونِ النَّصِّ[1]:

"عباءَةُ الحَظِّ، 1793"

فأمسَكَ (Goya) بالثّورِ وَحاوَلَ تَوجيهَهُ إلى غايَتِهِ، وَلما وَصَلَ للحظَةِ النَّصرِ وَأظهَرَ الرّداءَ أمامَهُ؛ تَغيَّرَ توازُنُ الأرضِ لِتعودَ الثّيرانُ بوجهَةٍ عَكسيَّةٍ إلى مَخدَعِها على النّحو الّذي تُظهِرَهُ اللوحَةُ، وكذلِكَ بقيَّةُ اللوحاتِ الَّتي صَوَّرَتِ العَجزَ وَالظُّلمَ وَالانهِزامَ والتّوحُّشَ، في مَجموعَتَهِ "النّزواتِ" وَتَضُمُّ ثَمانينَ لَوحَةً وَنيّفا، وَمجموعَةِ الأمثالِ أوِ المتباياناتِ إحدى وَعِشرينَ لوحَةً، وَنُقِشَتْ كِلتاهُما بالحَفرِ، ثمَّ تعبيراً عَنِ العَبثِ وَالشّهواتِ وَالسّحرِ ومجازِرِ القَتلِ وَالتّعذيبِ، فإسبانيا كانَتْ تَتعرَّضُ لِهجومٍ حربيّ عنيفٍ مِن نابليون، صَدَّرَ البلادَ في مَجاعَةٍ وَتخلُّفٍ وَفوضى، تُمثِّلُها بَعضُ صوَرِهِ:

[1] فرانسيسكو دي جويا، مجموعة أبيلو، 1793، مُتحَف ديل برادو، مدريد.

"نومُ العَقْلِ يولّدُ الوحوشَ"



"لَديكِ مَقعدٌ بالفِعل"

(مَجموعَةُ النّزواتِ)[1]

"حماقة قاسيَة"

"أشخاص في الأكياس"

(مَجموعَةُ الأمثالِ)[2]

---

[1] فرانسيسكو دي جويا، مجموعة النزوات، 1797-1799، مُتحَف ديل برادو، مدريد. https://www.museodelprado.es/en/explore-artworks?searchObras=los%20caprichos&ordenarPor=gnoss:relevancia&orden=desc

[2] فرانسيسكو دي جويا، مجموعة الأمثال، 1815-1819، مُتحَف ديل برادو، مدريد.

وَلعلَّ استِخدامَهُ لِكلِمَةِ مِنَ الأضدادِ؛ أي "غادَرَتْ"، فيها مُنازَعَةٌ بينَ الحاضِرِ والغائِبِ، فعفيفي وَ(Goya) لا يُريدانِ الاستِسلامَ للظّالم وَوحشيَّتِهِ الّتي تَترُكُ أصداءَها في عَمَلِهِما إذا لَمْ تُقاوَمْ، فَتَرَكَتْ.. وَيثبتُ ذلِكَ البومُ في حكمَتِها وبصيرَتِها، وَالغِربانُ على أنقاضِ الإنسانِ في لوحَةِ (Bruegel The Elder) الموافِقِ لَهُما في الرّؤيَةِ[1]:

"انتِصارُ الموتِ، 1562" لِـ (Francisco De Goya)

وتتركَّزِ الغربانُ في وَسَطِ اللوحَةِ وَأعلى اليمينِ، وَالسّماءِ.

ونَظُنُّ عفيفيَ قَصدَ في الجَمعِ بينَ (Bruegel The Elder) وَ(Goya) قبلَ المقطَعِ الأخيرِ، تأكيدَ محاوَلَتِهم تَغييرَ وَإصلاحَ المجتَمَعِ المحيطِ بِهِم، فتَمرَّدوا وَصاحوا بِصوتِهِم الفَنّي، فَعُميَتِ الأبصارُ وَصُمَّتِ الآذانُ.. وَلقيَ القَدَرُ، في قَولِهِ:

أوقَفَهُ –وإصبَعُهُ على صُلبِ الزّنادْ–

في ثالِثِ الأيّامِ مِنْ مايو.. وَسَدَّدَ..

كانَ جويا واقِفاً وَيَهِمُّ بالطَّيرانِ في ألوانِهِ

ما بينَ زِنكٍ مُعتِمٍ وَدَمِ اتّقادْ

وَتقلَّبَتْ "دوشيس دالبا" بينَ عريّ واكتِساءٍ..

---

[1] بيتر بريجل الأكبر، انتصارُ الموت، 1562، متحف ديل برادو، مدريد.

آهٍ يا ماریاتریزا!!

كَيفَ تَنفَلِتينَ في هذا العراءِ وأَنتِ عاريةٌ!!

خُذي كَفّيَّ مِنْ قَيدِ الحَديدِ أُلَمْلِمْ الشَّفَّ المُشَقَّقَ،

كانَ جَلّادٌ بِكَعبِ حِذائِهِ يَهوي عليّ فَطَقطَقَتْ ضلعٌ

وَلعلَعَتِ الرّصاصَةُ فارتَمى جويا

ارتَميتُ

مَنِ الَّذي سَوفَ يُطلِقُ الرّصاصَ؟ وَما الذّنبُ الّذي اقتُرِفَ حتّى يَموتَ؟ ولِمَ استَحضَرَ المرأةَ في وَقتِ الموتِ؟ هلِ العُريّ سَيُخفِّضُ مِنْ وَطأةِ الحَدَثِ عليهِ؟ هل كِسوَتُها تَقَعُ على كاهِلِهِ أم كاهِلِ الأحياءِ؟ وما الَّذي أسقَطَ عفيفي على وَجهِهِ؟ الجَلّادُ أمِ الرّصاصَةُ؟

يَسترجِعُ النَّصُّ واقِعَةً تاريخيَّةً احْتُزِنَتْ في لوحةِ (Goya)[1]:

"الإعدامُ رَمياً بالرّصاصِ أوِ الثّالثُ مِنْ مايو، 1814م"

[1] فرانسيسكو جويا، الإعدامُ رَمياً بالرّصاصِ أوِ الثّالثُ مِنْ مايو، 1814، متحف ديل برادو، مدريد.

فَتكشِفُ اللوحَةُ عَنِ القاتِلِ وَهو جَيشٌ مُنظَّمٌ يُسقِطُ مَنْ يُعارِضَهُ أرضاً، وَالقائِمينَ في الجِّهَةِ المقابِلَةِ لا تَظهَرُ عليهم أماراتُ المعارَضَةِ أو أدنى دَرجاتِ الدّفاع عنْ النّفسِ، فَهُم مَرعوبونَ وَيأكلونَ أصابِعَهُم مِن الخَوفِ وَالنَّدَمِ..، لكنَّ الموتَ آتٍ –مِنَ الجَيشِ الفرنسّي في أعقابِ احتِلالِ إسبانيا–، أمَّا الباسِطُ يديهِ فهو (Goya) الّذي يَرى في نَفسِهِ المسيحَ المصلوبَ، وَيؤَكِّدُ ذلِكَ إشارَتَهُ إلى كَفّيهِ المتشقّقَينِ مِنَ الحَديدِ، نحو المسمارُ الّذي دُقَّ في يَدِ المسيحِ على الصّليبِ، وَهي لَوحَةٌ صَدَّرَها عفيفي في مَطلَعِ القصيدَةِ وَسيُنهي بِها؛ فالجَلّادُ وإنِ اختَلَفَتْ صورُه عبرَ الزَّمنِ، يَبقى جلّاداً مُجرداً لِلحَقِّ مِنْ صاحِبِهِ، وَقدْ وَقعَ المسيحُ وَ (Goya) وَعفيفي في قَبضَتِهِ، مَعَ تَبايُنِ النّهاياتِ في الهَيئَةِ.

وَيُعدُّ استِحضارُ صَديقَةُ (Goya) "دوقة ألبا" الَّتي عُرِضَ لِها باللسانِ الإسباني "دوشيس دالبا"، مَطلَباً أو صراعاً لا يَغفَلُهُ أيُّ إنسانٍ، إذ وصَفَها في البدايَةِ بينَ العُريّ والاكتِساءِ، الّذي يُفسِرُ عَنْ صِراعِ البقاءِ وَالخلودِ مَعَ الموتِ، وألحَقَهُ بالحَذفِ؛ لأنَّه صراعٌ مُمتَدٌّ طالما الحياةُ الإنسانيَّةُ قائِمَةٌ، ثُمَّ وَجدَها عاريَةً في فضاءِ الأرضِ، إذِ اختارَتِ البقاءَ والتّسليمَ لا التّمسُّكَ بما يَحميها مِنْ براثِنِ الاضطّهادِ والاعتِداءِ، فسُرعانَ ما ثَناها عنَهُ بِقولِهِ: "**أُلَمْلِمُ الشَّفَّ المشَقَّقَ**" فالظُلمُ واقِعٌ في مَشرِقِ الأرضِ وَمَغرِبِها؛ ما دامَ الشَّقُّ الأوَّلُ لم يندَمِلْ بَعدُ...

الخاتِمَةُ

كَشفَ إنفاذُ تقنيَةِ التناصِّ على النَّصِّ الشّعري عِدَّةَ نتائِجَ:

أوَّلاً: قَدَّمَ عفيفي رؤيَتَهُ للظُّلمِ الّذي يَنبَثِقُ عَنِ الخُضوعِ وَتداعي الجوارِحُ عَنْ غايَتِها، باستِدعاءِ مَجموعَةٍ مِنَ اللوحاتِ التّشكيليَّةِ لِعصورِ النَّهضَةِ الأوروبيَّةِ، أي مِنَ القرنِ السّادِسَ عشرَ إلى التاسِعَ عَشرَ، وَانتَقى أعمالَ رسامَينِ فقط؛ الهولندي(Pieter Bruegel The Elder)، وَالإسباني(Francisco De Goya)، إذ وَجَدَ فيهِم –مِثلما نرى– الثّورَةَ

والمقاوَمَةَ الّتي يَدعو إليها، دونَ توجّسٍ مِنَ العِقابِ، أو الرّفضِ المجتَمعيّ. فَتمثَّلَ الدِّقَّةَ في وَصفه للوحاتِ، وَاستَقصى جُزئياتِها الدّقيقَةِ، وهو في المعتَقلِ..

ثانياً: أُزْجِئَتْ بَعضُ ألفاظِهِ إلى القرآنِ الكريمِ، فَصُدِّرَ المطلَعُ بالذّبيحِ الّذي لَبِسَ ثَوبَهُ، ثُمَّ ذَكَرَ أحداثَ يومِ القيامَةِ وَمَصيرَ الظّالمينَ وَالمتمرّدينَ عَنِ الحَقِّ.

ثالِثاً: تآلَفَ النَّصُّ القرآني مَعَ اللوحاتِ الفنيَّةِ، وَفلسَفَتها الأسطوريَّةِ أيضاً؛ لأنَّ القَضيَّةَ الّتي يُناقِشُها إنسانيَّةٌ لا عَقائديَّةٌ، ولا خِلافَ في نِهايَةِ الطُّغاةِ، لكنَّ الإنسانَ بِتَعميَةِ بَصَرِهِ وَبصيرَتِهِ يُفسِحُ لَهُمُ المجالَ بِتَجَبُّرِهم عليهِ. لا سيّما والموتُ الّذي يَخشاهُ سَيصيرُ إليهِ يوماً ما مَهما ابتَعدَ عَنِ المواجَهَةِ، وهو أقرَبُ دونَها.

رابِعاً: شَكَّلَ المقطَعُ الأخيرُ في القصيدَةِ توافقاً تامّا بينَ محاوِرِ التناصّ، فأثبَتَ حُضورَها ترسيخاً لِتشابُهِ البداياتِ، وتشاكُلِ النّهاياتِ وإنْ كانَ في الظّاهِرِ.

خامِساً: حَقَّقَ العنوانُ بَعدَ استِجلاءِ التناصّ فَهماً تاريخيّا، يَتَّصِلُ بِظالم وَمَظلومٍ، يُمارِسُ الأوَّلُ أهواءَهُ وَرغباتِهِ وَفظائِعَهُ على الثّاني، دونَ أنْ يَنبِسَ المجتَمَعُ أوِ المؤسَّسَةُ الدّينيَّةُ بِبنتِ شَفَةٍ، حتَّى صارَ طَقساً مُقدَّساً لَهُ مَكانُهُ الخاصّ، وَأدواتُهُ وَأوقاتُهُ كذلِكَ.

وَلعلَّ هذِهِ القراءَةَ تكونُ امتِداداً لأُخرى، فالنَّصُّ في خُطى التّفكيكيَّةِ ذو فُسحَةٍ مِنَ الأخذِ وَالرَّدِّ، وَعفيفي في رسائِلِهِ المغرَقَةِ باجتِلابِ النُّصوصِ العربيَّةِ وَالغربيَّةِ، يُرسّخُ هذا التَّعدُّدَ.

المصادِرُ والمراجِعُ

بارت، رولان: نَقدٌ وحقيقَةٌ، ترجمة منذر عياشي، ط1: مركز النّماء الحضاري، حلب، 1994م.

تاوريريت، بشير، وَراجح، سامية: التَفكيكيَّةُ في الخِطابِ النَّقديّ المعاصِرِ، ط1: دار رسلان، دمشق، 2008م.

الجُرجاني، عبد القاهر بن عبد الرّحمن: دَلائِلُ الإعجازِ، قرأهُ وَعلَّقَ عليهِ مَحمود شاكر، د.ط: مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت.

الجوهري، إسماعيل بن حَمّاد: الصّحاحُ، تحقيق أحمد عَبد الغَفورِ، ط2: دار العلم للملايين، بيروت، 1979م.

حجازي، سمير: قاموسُ مُصطَلحاتِ النَّقدِ الأدبيّ المعاصِرِ، ط1: دار الآفاقِ العربيّةِ، القاهرة، 2001م.

خضر، محمد: الواقعيّةُ السّحريّةُ قراءَةٌ في التّشكيلِ الشّعري عند محمّد عفيفي مطر، المجلة العلميّة بكليّة الآداب، 33، 2018م، 843-874.

حمودة، عبد العزيز: المرايا المقعّرةُ مِنَ البِنيَويّةِ إلى التّفكيكِ، ط1: سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998م.

دربالة، فاروق: الموضوع الشعري دراسة تحليليّة في الرؤية والتشكيل في الشّعر الجديد عِندَ أمل دنقل وعفيفي مطر وَمهران السّيد وَمُحمّد أبو سنّة وَفاروق شوشة وَأحمد سويلم، ط1: ايتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، 2005م.

دريدا، جاك: الكِتابَةُ والاختِلافُ، ترجمة كاظم جهاد، ط2: دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، 2000م.

ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني: العُمدةُ في صناعَةِ الشّعرِ وَنقدِهِ، تحقيق النّبوي عبد الواحد، ط1: مكتبة الخانجي، القاهرة، 2000م.

شحاتة، محمد: العلاقات النحويّة وتشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفي مطر، ط1: الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2003م.

عَزّام، مُحمّد: النَّصُّ الغائِبُ تَجليّاتُ التناصّ في الشّعر العربي، د.ط: منشورات اتّحاد الكُتّاب العرب، دمشق، 2001م.

الغَذّامي، عبد الله: الخَطيئَةُ والتّكفيرُ مِنَ البِنيويّةِ إلى التّشريحيّةِ، ط4: مطابع الهيئة المصريّة العامة للكِتاب، القاهرة، 1998م.

الفراهيدي، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد: العين، تحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي، د.ط: دار ومكتبة الهلال، القاهرة، د.ت.

ابن كَثير، إسماعيل بن عُمر: تَفسيرُ القرآنِ العظيمِ، تحقيق سامي السّلامة، ط2: دار طيبة للنّشر، الرّياض، 1999م.

مفتاح، مُحمّد: تَحليلُ الخِطابِ الشّعري (استراتيجيّة التناصّ)، ط3: المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، 1992م.

وغليسي، يوسف: مناهِجُ النَّقدِ الأدبي، ط1: دار جسور، الجزائر، 2007م.

References

Barthes, Roland. *Criticism and Truth (Naqd wa Ḥaqīqa)*. Translated by Mundhir ʿAyyāshī. 1st ed. Aleppo: Markaz al-Namāʾ al-Ḥaḍārī, 1994.

Tāwurīrīt, Bashīr, and Sāmiyya Rājiḥ. *Deconstruction in Contemporary Critical Discourse (al-Tafkīkiyya fī al-Khiṭāb al-Naqdī al-Muʿāṣir)*. 1st ed. Damascus: Dār Raslān, 2008.

al-Jurjānī, ʿAbd al-Qāhir ibn ʿAbd al-Raḥmān. *Dalāʾil al-Iʿjāz (Proofs of Inimitability)*. Edited and annotated by Maḥmūd Shākir. Cairo: Maktabat al-Khānjī, n.d.

al-Jawharī, Ismāʿīl ibn Ḥammād. *al-Ṣiḥāḥ (The Ṣiḥāḥ Dictionary)*. Edited by Aḥmad ʿAbd al-Ghafūr. 2nd ed. Beirut: Dār al-ʿIlm lil-Malāyīn, 1979.

Ḥijāzī, Samīr. *Dictionary of Contemporary Literary Criticism Terms (Qāmūs Muṣṭalaḥāt al-Naqd al-Adabī al-Muʿāṣir)*. 1st ed. Cairo: Dār al-Āfāq al-ʿArabiyya, 2001.

Khiḍr, Muḥammad. "Magical Realism: A Reading of Poetic Formation in the Work of Muḥammad ʿAfīfī Maṭar (al-Wāqiʿiyya al-Siḥriyya…)." *Scientific Journal of the Faculty of Arts*, no. 33 (2018): 843–874.

Ḥammūda, ʿAbd al-ʿAzīz. *Concave Mirrors: From Structuralism to Deconstruction (al-Marāyā al-Muqʿara)*. 1st ed. Kuwait: ʿĀlam al-Maʿrifa Series, 1998.

Darbāla, Fārūq. *The Poetic Theme: An Analytical Study of Vision and Formation in Modern Poetry*. 1st ed. Cairo: Itrāk for Publishing and Distribution, 2005.

Derrida, Jacques. *Writing and Difference (al-Kitāba wa al-Ikhtilāf)*. Translated by Kāẓim Jihād. 2nd ed. Casablanca: Dār Tūbqāl, 2000.

Ibn Rashīq, al-Ḥasan al-Qayrawānī. *al-ʿUmda fī Ṣināʿat al-Shiʿr wa Naqdih (The Pillar of Poetry and Its Criticism)*. Edited by al-Nabawī ʿAbd al-Wāḥid. 1st ed. Cairo: Maktabat al-Khānjī, 2000.

Shaḥāta, Muḥammad. *Grammatical Relations and the Formation of the Poetic Image in the Poetry of Muḥammad ʿAfīfī Maṭar*. 1st ed. Cairo: General Authority for Cultural Palaces, 2003.

ʿAzzām, Muḥammad. *The Absent Text: Manifestations of Intertextuality in Arabic Poetry (al-Naṣṣ al-Ghāʾib)*. Damascus: Arab Writers Union Publications, 2001.

al-Ghadhdhāmī, ʿAbd Allāh. *Sin and Atonement: From Structuralism to Anatomism (al-Khaṭīʾa wa al-Takfīr)*. 4th ed. Cairo: Egyptian General Book Organization, 1998.

al-Farāhīdī, al-Khalīl ibn Aḥmad. *al-ʿAyn (The ʿAyn Lexicon)*. Edited by Ibrāhīm al-Sāmarrāʾī and Mahdī al-Makhzūmī. Cairo: Dār al-Hilāl, n.d.

Ibn Kathīr, Ismāʿīl ibn ʿUmar. *Tafsīr al-Qurʾān al-ʿAẓīm (Exegesis of the Great Qurʾān)*. Edited by Sāmī al-Salāma. 2nd ed. Riyadh: Dār Ṭība, 1999.

Miftāḥ, Muḥammad. *Analysis of Poetic Discourse: The Strategy of Intertextuality (Taḥlīl al-Khiṭāb al-Shiʿrī)*. 3rd ed. Casablanca: Arab Cultural Center, 1992.

Wughlīsī, Yūsuf. *Methods of Literary Criticism (Manāhij al-Naqd al-Adabī)*. 1st ed. Algiers: Dār Jusūr, 2007.