التناص الديني في ديوان (رجع الصهيل) لخالد الكركي

د. علي محمد الذيابات(*)

الملخص

يعتني هذا البحث برصد ظاهرة التناص في الأدب، والشعر خاصة، وقد توقف مع مؤسسي هذا العلم الجديد، واستعرض بعض نظرياته الغربية، ثم أشار إلى اهتمام الناقد الأدبي العربي في هذا المجال.

وبعد ذلك دخل البحث في دراسة ظاهرة التناص الديني في ديوان (رجع الصهيل) لخالد الكركي، وبعد أن قدم تمهيداً حول مفهوم التناص الديني، شرع في رصد هذه الظاهرة في الديوان، وقد تنوعت رؤية الشاعر في هذا الخصوص إلى رؤية تشاؤمية، ورؤية تفاؤلية، ورؤية تشاؤلية، حاول البحث رصد الآيات القرآنية المباشرة وغير المباشرة التي استطاع الشاعر الاستفادة منها في تشكيل رؤيته الشعرية والفكرية.

(*) جامعة الحسين بن طلال – كلية الآداب – قسم اللغة العربية وآدابها.

Religious Intertextuality in 'Diwan Rajea Alsaheel' by Dr. Khalid AlKaraki

Abstract

This paper addresses the aspect of intertextuality in literature, specifically that in poetry. It also marks the founders of this new field and western theories as well as the interest of Arab critics concerned in the field.

The paper studies in detail religious intertextuality in 'Diwan Rajea Alsaheel' by Dr. Khalid Al-Karaki. In the paper's introduction the concept of religious intertextuality is defined and this aspect is traced throughout the 'Diwan'. The poet's vision is versatile ranging from a pessimism, optimism to speculation. This paper has attempted to directly and indirectly observe the verses of the Quran which the poet relied on in his poetic and speculative vision.

المقدمة

التناص بشكل عام هو ما يضمنه المبدع في إنتاجه قليلاً أو كثيراً من نصوص غيره عبر ما كان يعرف عند القدماء بالسرقة، والتضمين، والاقتباس ... إلخ، وعلى هذا يكون مفهوم التناص في أبسط صوره "تضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة، أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي، وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل"(١).

وليس بعيداً عن هذا المفهوم ما ابتدعته رائدة هذا المصطلح جوليا كريستيفا التي تذهب إلى أن التناص هو "النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، وهو اقتطاع أو تحويل، وهو عينة تركيبية تجمع لتنظيم نصي معطى بالتعبير المتضمن فيه أو الذي يميل إليه"(٢).

وفي هذا المعنى أيضاً تضيف كريستيفا "إن كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى"(٣).

ويلتقط رولاند بارت هذا المصطلح الجديد، فيداعبه ويتلاعب به حتى يوصله إلى درجة من التعقيد والتصعيب، فهم معها الأدباء أن العملية أصبحت خطرة، ولم تعد كما طرحتها صاحبة النظرية الأصلية كريستيفا، يقول بارت:

---

(١) أحمد الزعبي: "**التناص، مقدمة نظرية**"، المؤتمر الأول للحركة الأدبية في الأردن، جامعة مؤتة، ١٩٩٣، ص٤.

(٢) تودورف وبارت: **في أصول الخطاب النقدي**، ت: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧، ص١٠٢.

(٣) نفسه، ص١٠٣.

"إن كل نص هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والأصداء، وهذه لغات ثقافية قديمة وحديثة، وكل نص (الذي هو تناص مع نص آخر) ينتمي إلى التناص، وهذا يجب ألا يختلط مع أصول النص، فالبحث عن مصادر النص أو مصادر تأثره هي محاولة لتحقيق أسطورة بنوَّة النص، فالاقتباسات التي يكون منها النص مجهولة المصدر، ولكنها مقروءة، فهي اقتباسات دون علامات تنصيص، وبهذا المفهوم يصبح النص جيولوجيا كتابات"(١).

ويفتح رونالد بارت شهيّة النقاد على الدخول في هذا الباب الجديد، فيدخل مارك أنجينو هذا الباب من وجهة نظر جديدة، وقد تكون خلافية مع ما سبق من المفاهيم، يقول أنجينو: "كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى، وبذا يصبح نصاً في نص تناصاً، وبذا تنتمي الكلمة إلى الجميع لكونها تؤشر على فكرة مبذولة في كل دراسة ثقافية والتفكير فيما هو تناص سيسمح بإعادة إلقاء الضوء على بعض الأشكال غير المعتنى بها في الممارسة الأدبية والتي تدعى الانتحال، الباروديا، الهجاء، المونتاج، الكولاج (اللصق) المقطعية"(٢).

ولا يتوانى النقاد المحدثون في ولوج هذه النظرية الجديدة الممتعة الفضفاضة التي تتسع لاجتهاداتهم واستعراضاتهم الثقافية والنقدية وجدلهم المثير للجدل، يقول ميشيل فوكو: "الخطاب ليس سوى لعبة، لعبة الكتابة في الحالة الأولى، ولعبة قراءة في الحالة الثانية، ولعبة تبادل في الحالة الثالثة، وهذا التبادل وهذه القراءة وهذه الكتابة، لا تستعمل أبداً إلا العلامات، فالخطاب يلغي نفسه إذن، في واقعه الحالي، بأن يضع نفسه في مستوى الدال"(٣).

---

(١) التناص، مقدمة نظرية، ص٥.

(٢) في أصول الخطاب النقدي، ص١٠٢.

(٣) ميشيل فوكو: **نظام الخطاب**، ترجمة: محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٤،

وممن دخل هذا المضمار وأضاف إليه بعداً جديداً أو أبعاداً الناقد أمبرتو إيكو الذي جاء بنظرية المشي الاستنباطي ما بين النصوص، التي شرحها الناقد وليام راي بقوله: "يتطلب من القارئ كي يطور البنى السردية أن يستخدم الاستدلال ليعرف نتيجة هذه البنى، أي أن عليه أن يتنبأ على أساس أطر ما بين النصوص بما سيحدث بعد ذلك"(١).

وقد فتح هذا الباب في النقد الغربي، وتكاثر المدعون فيه حتى لم يعد الباحث قادراً على إحصائهم وفهم مقاصدهم، فمن رفاتيري إلى زمتور، إلى غيرهم الكثير.

أما النقد العربي المعاصر، فقد تأثر بهذه الموجة الجديدة القادمة من الغرب، وبدا أن بعض النقاد العرب قد استهوتهم هذه النظرية الجديدة، إلا أنهم كانوا أكثر حرصاً على عدم الضياع في مجاهيل النظريات الاستعراضية.

ومن النقاد العرب الذين اهتموا بهذا الأمر نجد صلاح فضل في كتابه (شفرات النص) الذي يلخص فيه رؤيته لمفهوم التناص، يقول: "إن العمل الفني لا يتخلق ابتداءً من رؤية الفنان، وإنما من أعمال أخرى تسمح بإدراك أفضل لظاهرة التناص التي تعتمد في الواقع على وجود نظم إشارية مستقلة، لكنها تحمل في طياتها عمليات إعادة بناء نماذج متضمنة بشكل أو بآخر، مهما كانت التحولات التي تجري عليها"(٢).

ويعترض الناقد صبري حافظ على فكرة استقلالية النص التي يقول بها البنيويون والتفكيكيون، بحيث يكون النص مستقلاً قائماً بذاته، فالتناص خروج من النص إلى نصوص أخرى غائبة يجب استحضارها ليكتمل النص الحاضر،

---

(١) وليم راي: **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية**، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧، ص١٤٩.

(٢) د. صلاح فضل: **شفرات النص**، دار الفكر، القاهرة، ١٩٩٠، ص٨٧.

بمعنى أن النص غير قائم بذاته، وإنما يحتاج إلى ما هو خارجه، وفي هذا المفهوم يرى حافظ أن "فكرة البؤرة المزدوجة من أهم نتائج مصطلح التناص في الدراسة النقدية الحديثة على أساس أن ازدواج البؤرة هو الذي يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة، وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص، لأن أي عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من النصوص، كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة نستطيع بإدراكها فهم النص الذي نتعامل معه، وفض مغاليق نظامه الإشاري"(١).

ومن كل ما سبق نستخلص أن التناص قد يأتي من قناتين أساسيتين تتشكل أولاهما من الاستدعاء الذي يفضي إلى أن إبداع النص الأدبي لا يتم من خلال رؤية الأديب فقط، وإنما تتضافر نصوص أخرى يتم دمجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد بحيث إن النص المدمج يخضع من جهة لعملية أخرى، وثانيتهما من التحويل شرط أن لا يكون التحويل مجرد جمع ساذج أو عشوائي للسابق، بل إنه يكون في عملية إذابة وصهر لمختلف المفاصل والمنطلقات في النص المصنوع.

(١) صبري حافظ، "**التناص وإشاريات العمل الأدبي**"، مجلة **ألف**، القاهرة، ١٩٨٤، ص٢٣.

التناص الديني

مقدمة

تتعدد مشارب التناص الديني في النصوص الأدبية عادة، فلا يكتفي الأديب –غالباً– بالاتكاء على القرآن الكريم وحده، بل إن الأمر يتعدى هذا إلى مرادفات القرآن الكريم وشروحاته وعناصر مساعدته، فالحديث الشريف بـــاب، وأقـــوال أعلام الإسلام باب، إلى غير ذلك من المواطن المفيدة في هذا المجال.

ويذهب الأدباء، كذلك، إلى الكتب السماوية الأخرى كالتوراة، مثلاً، تلـــك التي كانت معيناً جيداً لإسقاطات محمود درويش، والإنجيل الذي كان معيناً جيداً للسياب، وأدونيس، وسميح القاسم، وأنيس الحاج، وخليل خـــوري، وغيـــرهم، وربما ذهب بعضهم للاستفادة من مزامير داود وتعاليم بـــوذا وكونفوشـــيوس، وزرادشت، وماني وغيرهم من أهل الديانات الوضعية التي لا تبتعد كثيراً عـــن همّ الإنسان وآماله وآلامه وأحلامه وأخلاقياته.

ويختلف الأدباء، وخاصة الشعراء منهم في التعامل مع الآيات القرآنية أو آيات العهد القديم والعهد الجديد، فمنهم من يتوقف عند قداسة المفردة القرآنية في موقعها من آيات القرآن، فلا يتعداها بتحوير أو تغيير، ويجلبهـــا كأنهـــا شـــاهد نحوي أو شعري مجللة بكمالها وجلالها وجمالها لأنها من جهة داعبت وجعـــه، ووافقت وجدانه، فلم يجد عنها بديلاً، ولم يستطع أن يتصرف بزيادة أو نقصان فكانت كالكي للداء، أما الصنف الآخر فقد اجتزأ بعض المفردات المقدسة مـــن مظانها في الآيات أو الأسفار أو الإصحاحات أو غيرها، وطعَّمهـــا بمفرداتـــه، فنسج بذلك تعبيراً جميلاً وجريئاً، فكان جميلاً من حيث إعجابه بهـــذا المعنـــى وتعبيره الفني ومفرداته في أصوله، وكان جريئاً من حيث إنه تداخل مـــع هـــذا النص المقدس بمفرداته المتممة لما أراد من معنى.

ولم ينتبه الشعراء إلى مشكل الفرز الديني والمذهبي، حين لم يقف الشاعر المسلم عند حدود القرآن، ولم يقف الشاعر المسيحي عند حدود العهد الجديد، ولم يتبرأ الشاعر الوجودي أو العلماني أو الشيوعي أو الملحد من هذه الكتب المقدسة، بل إن ثمة إعجاباً ظاهراً وخفياً بأساليب هذه الكتب السماوية، فذهب هؤلاء إلى بغيتهم أينما وجدوها دون حساسية من خلافات مذهبية أو عقدية أو طائفية أو غير ذلك.

إلا أن الملاحظ هو أن القرآن الكريم قد حظي بنصيب الأسد من هذه الاقتناصات، ولعل هذا لا يعود إلى الفهم الساذج بأن معظم شعراء العربية مسلمون، وبالتالي فهم يتعنصرون لكتابهم المقدس ويتأثرون به، بل إن الفاحص الواعي لمواضيع الكتب السماوية ومضامينها وفنياتها ومفرداتها وتعابيرها يجد أن القرآن الكريم أفضل هذه الكتب، وبالتالي كان مصدراً مثيراً وممتعاً ونافعاً للشاعر العربي الذي أغنى نصه الشعري بهذه التطعيمات الموضوعية والفنية حتى غدا هذا النهج مما يتسابق إليه الشعراء ويتبارون فيه.

وعلى الرغم من ثقافة خالد الكركي الواسعة، ومعرفته بالعهد القديم والعهد الجديد وبقية المزامير والكتب الدينية الوضعية، إلا أنه اختار أن يكون القرآن الكريم مصدره الفني والمثالي تأثراً ومحاكاة وفهماً أصيلاً للنص المقدس مستفيداً كذلك من النماذج الإسلامية بشكل عام.

وليست فكرة التناص الديني تقليعة فنية عابرة أو سطحية، بل إنها تحتاج إلى أصالة المبدع أولاً، وفهمه الواعي للنص المقدس الذي يتعامل معه، ودقة ومهارة في الاستفادة من هذه النصوص لإثراء نصه الإبداعي، فعملية استحضار الأمثلة القرآنية والتأثر بها تهدف إلى "تعميق الموقف الشعري

وفكرته، فنرى التوظيف ينسجم تماماً مع سياق القصيدة وفضائها وأسلوبها وموضوعها، أما الدلالة فتكون –في أغلب الأحيان– قائمة على تأدية وظيفة تحريك الساكن في زوايا الخيال والذاكرة والفكر وتسليط الضوء على ما جاء به النص القرآني ومقارنته بما آلت إليه الأمور من مناقضة هذا النص"(١).

وتشكل الصورة الفنية، عادة، منطقة إبداع ينماز فيها الفنان عن الفنان، فهي لعبة فنية راقية تتداخل خيوطها لرسم الموقف والموقع وزاوية الرؤية وأيدولوجيا الفنان، فتصبح بذلك مادة أساسية تنهض بالنص الشعري في اتجاهين صاعدين؛ الاتجاه الأول تجلية الفكرة وضمان نبلها وتفوقها وخدمتها لوظيفة الشعر، والاتجاه الثاني تغدو فيه وسيلة فنية تجميلية ممتعة ترتقي بالنص الشعري إلى معارج الإدهاش والإعجاب وبالتالي النجاح، فالشاعر الفنان "حينما يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها فإنه لا يقصد أن يمثل صورة لحشد معين له دلالته وقيمته الشعورية"(٢)، وفي هذا الخصوص ترتقي الصورة لتميز الشاعر الفحل عن غيره لأن "امتلاك الأفكار والمشاعر وحدهما ليس كافياً لأن يجعل المرء قادراً على التعبير عنها وتصويرها فنياً، وإنما هي الدافع الأساسي للتعبير أو التصوير مطلقاً، سواء كان فنياً أم غير فني، إذ إن قدرة المرء على التصوير الفني لمشاعره وأفكاره تتوقف بالإضافة إلى وجودها عنده على قدرته وموهبته الذاتية أولاً وعلى ثقافته واطلاعه على الخصائص الجمالية الفنية"(٣).

---

(١) خالد جمال لفتة: "**التناص القرآني في شعر أحمد مطر**"، مجلة **دراسات البصرة**، ع١٤، ص٤١.

(٢) عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار العودة ودار الثقافة، ط٣، بيروت، ١٩٨٦، ص١٣٤.

(٣) عبدالقادر الرباعي: **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، شركة المطابع النموذجية، إربد، ١٩٨٠، ص٥.

تتعدد أشكال التناص الديني في شعر الكركي خاصة في ديوانه (رجع الصهيل)-موضع الدراسة- الذي يسترجع فيه الشاعر ذكريات الأمة العربية في نضالها ضد الاحتلال والاستعمار، ويربطها بحاضر الأمة المأساوي وما تشهده من انهيار وضياع، ولعل لجوء الشاعر إلى التناص الديني نتج عن طبيعة التجربة الوجودية للأمة في هذه المرحلة العصيبة والمأساوية بمعانيها وصورها، وتتضمن لغة الشاعر رؤيته الفكرية والفلسفية التي أراد أن يمنحها العمق والشمولية، ويشحنها بالدلالات من أجل التأثير في المتلقي نظراً لما تتمتع به اللغة الدينية من حضور وتأثير خاصين في نفس المتلقي، فجاءت رؤيته في حالات ثلاث تفاؤلية وتشاؤمية وتشاؤلية.

رؤية متفائلة

يبدأ الكركي برسم المشاهد الفنية المرتبطة بتأصيل الفكرين الديني والقومي اللذين يرتبطان بالتاريخ والجغرافيا، تاريخ الأمة الإسلامية المجيد وتسجيل انتصاراتها وأمنيات محاكاتها، وجغرافيا الأرض والوطن والمعركة في مؤتة الكرك/ الأردن/ العرب/ الإسلام، يقول الشاعر:

سنردُّهم

خرج النداء من القلاع

ورددته حناجر ظمأى

اصمدوا ها نحن

سهلٌ قد تعطر جعفريّ الدم

أو رمح تقلب في جراحات الحروب[١]

إن سهل مؤتة التاريخ والانتصار يغدو محفزاً ومنشطاً بإسقاطاته التاريخية المجيدة لسهل مؤاب والكرك الحديث أمام عدو جديد متمثل بالترك، فتجاوز الشاعر هنا تلك الجغرافيا المجردة لتصبح في رؤيته "تشكيلاً روحياً ووجدانياً، يزخر بالحركة والحياة، فكان ذلك تعويضاً نفسياً لأهمية المكان"[٢].

وقد قدّس الشاعر هنا صورته حين جدلها بثلاثية الزمان والمكان والإنسان، إذ لا قيمة للمكان بلا إنسان، ولا قيمة للزمان بلا مكان، ولا قيمة لأي طرف من هذا الثالوث منفرداً إلا إذا اشتبك مع متمميه الآخرين، فغدا الإنسان صانعاً لزمان النصر الذي احتضنه المكان المقدس مؤتة/ الكرك، وغدا المكان – مؤتة مياساً بلون الدم القاني الجميل الذي انسرب من ثنايا الإنسان – البطل – جعفر بن أبي طالب، فأعطى جعفر الإنسان لمؤتة قداستها ورمزها الأبدي، ولونها بهذا اللون الجميل الذي صنع أزمان الأمة المجيدة، وأصبحت أطراف هذا الثالوث المقدس صورة الحاضر الذي يحاصر بطل "رجع الصهيل"، فهل سينتصر بطل الصهيل بتأثير من بطل الدم الأول؟ وهل ستنتصر الكرك بتأثير من لون دم مؤتة؟ وبالتالي هل سينتصر زمان الكرك القائم بتأثير انتصار زمان مؤتة الماضي؟ إن هذا جلُّ ما يريده الشاعر، بل إنه يثبت هذه الانتصارات وهذا الفرح الشعبي وهذا الحزن الشعبي الجميل النبيل الذي ثبّت نفسه في تاريخ الأمة

---

(١) خالد الكركي: **رجع الصهيل**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ٢٠٠٧، ص١٧.

(٢) إبراهيم جوخان: "**التناص في ديوان مقام الياسمين**"، مجلة **التربية والتعليم**، م١٨، ع٣، سنة ٢٠١١.

الحديث نقطة مضيئة ربما لم تكن وضاءة بهذا الحجم وهذا الحسم لـــولا انتبـــاه الشاعر الذكي والفني لاقتناص لحظة التناص الديني هذه.

إن تقنية التناص قد تكون مربكة، أحياناً، حين تشرخ العلاقة الانســـجامية بين الشاعر والقارئ، فثمة ما قد يراه الشاعر قصداً ما فإن القارئ ربما توجـــه منحى آخر في التأويل الناجم عن التلقي، وتلك مزية النصوص الجريئـــة حـــين تثير الاشتباك بين طرفي المعادلة: القائل والمتلقي، لأن "في محمولات النص ما يشير ضمن الظروف الحوارية، المعينة للنص وأطراف الحوار إلـــى مقاصـــد مستهدفة أو مرجوة أو متحققة، دون أن تكون مطلوبة، ذلك أن القارئ أو المتلقي قد لا يتلقى ما استهدفه أو طلبه الشاعر، بل غيره، كما أن الشاعر قـــد يضـــمّن نصه ما لم يتحكم به أو يطلبه أو يقصده في تضاعيف العملية الشعرية في جانبها اللاواعي، عدا أن عمليات التنصيص قد تؤدي –في تجارب الشـــعر الحـــديث خصوصاً– إلى تلاقيات وتدبيرات ومعان غير مطلوبة"(١).

ومن هنا فإننا قد نتلاقى مع نصوص الكركي وقد نفترق، وربما كان هـــذا بعض ما أراده الشاعر، فكلما كان الشاعر خلافياً خلـــق أجـــواء جديـــدة تثيـــر الانسجام بين التلقي والتأويل وتدمره، وما زلنا نقرأ معه فطنته في الاســـتقطاب الموجب لمواطن التناص الديني والتراثي والتاريخي المقترن بالإسلام(٢):

---

(١) شربل داغر: "**التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره**"، مجلـــة **فصـــول**، م١٦، عدد (١)، ١٩٩٧، ص١٢٧.

(٢) رجع الصهيل: ص١٤–١٥.

ها صوت إبراهيم من أقصى المدينة

يقرأ السطر الذي خطته كفاه على غيم الكرك

ويرى المدى حرباً

فيجمع جيشه من روح مؤتة

عنفوان الريح

ويتكرر صوت إبراهيم مندغماً مع صوت الشاعر بطل قصيدته، مرة أخرى(١):

فإني مذ جئت هذي المدينة

أسعى

إلى حفنة من نبيذ الحنين...

سأحملها حين أتبع نار الرعاة

وأهتف باسمك ..... هذا جنوني

وتلك التي رممتني، ستشرق في

الأرض شمساً مبجلةً

ولو بعد حين

إن رجل المدينة الذي جاء يسعى من أقصاها ﴿**وَجَاء مِنْ أَقْصَى الْمَدِينَةِ رَجُلٌ يَسْعَى قَالَ يَا قَوْمِ اتَّبِعُوا الْمُرْسَلِينَ**﴾(٢) إنما قدم يحمل البشارة إلى قومه،

---

(١) رجع الصهيل: ص١٠٠.

(٢) يس: ٢٠.

ويرفع مصباح النجاح والفلاح والهدى إذ ينصح قومه باتباع هدي الله المبثوث في رسله، ولم يكن إبراهيم الكركي بعيداً عن محل هذه الرسالة والأمانة، بل إنه يغدو مبشراً لقومه، ومشكاة تضيء لهم درب الصحوة والبعث وجهاد العدو، وليست هذه الرسالة بأقل شأناً من ذلك الذي جاء يسعى مبشراً ومؤشراً إلى طريق الهداية، ومن هنا يصبح قائد الجهاد معادلاً موضوعياً لداعية الهداية والإيمان.

ولا يبتعد الأمر كثيراً حين نمسك بالكركي بطل القصيدة متلبساً جريمة السعي إلى مدينته تلك (مذ جئت هذي المدينة أسعى)، إنه الآن عاشق، يتسلل إلى أطراف المدينة لا داعياً إلى الجهاد، كما فعل قبل ذلك، ولا داعياً إلى هداية قومه كما فعل قبل ذلك، ولا ناصحاً موسى عليه السلام ﴿وَجَاء رَجُلٌ مِّنْ أَقْصَى الْمَدِينَةِ يَسْعَى قَالَ يَا مُوسَى إِنَّ الْمَلَأَ يَأْتَمِرُونَ بِكَ لِيَقْتُلُوكَ فَاخْرُجْ إِنِّي لَكَ مِنَ النَّاصِحِينَ﴾[1] ليسهم في بدء عملية النضال واستمرارها عند موسى بحفاظه على حياته، وإنما يتوجه الشاعر ببطله هنا وجهة وجدانية عاطفية، فيدسه في عالم الحب، ويرسم له إحداثيات اللقاء مع حبيبته، تلك التي تندغم وتتماهى مع حفنة النبيذ الذي هو، بالتالي، رمز لعالم الحرية والنشوة والقوة والتحدي، إلى غير ذلك من فواعل القوة والانتصار على الخوف، ليشكل النبيذ/ الحب منطلقاً جديداً في رؤية البطل فيوصله إلى حالة من الانبعاث والصحو والعطاء، وليس أفضل من عالم الحب/ المرأة قناة للوصول إليها، فهو إذ يلتقيها –ولو في الذاكرة– تتحول هي من شكل وجداني عاطفي، كما توهم هو، إلى شكل لم نتوقعه، حين تصنع منه حياة جديدة ملؤها القوة والفخر والمجد والنهوض (ستشرق فيَّ الأرض شمساً مبجلة، ولو بعد حين).

---

(١) القصص: ٢٠.

هكذا إذن تتماهى ثلاثية عجيبة ربما لم يقصدها الشاعر في وعيه، ولكن حين غاب في لغة لاوعيه، وحين أصبحنا نحن أسرى لمغناطيسه انتبهنا جميعاً إلى سرّ هذه الثلاثية، فها هو الدين ومفرداته ومتعلقاته، يتماهى في الجهاد ومفرداته ومتعلقاته، حتى يشتبك هذان مع الحب/ المرأة ومفرداتها ومتعلقاتها لتصبح أطراف هذه الثلاثية عوامل تحفيز لثلاثة عناصر في حياة الإنسان ربما تكون هي الأخطر والأهم: الدين والجهاد والحب، وهكذا تتحول هذه الحالة الضعيفة أصلاً إلى حالة من القوة، "فبرغم ارتفاع نبرة الأسى والإحساس بدنو النهاية واليأس يوجد بالمقابل إحساس عالٍ بالذات وتميزها وتفردها، فالشاعر مزهو بهذا الفعل الإنساني النبيل، فهو دلالة زهو وافتخار وشعور بالأمل، ووجود حياة تنبض في جو تسيطر عليه وحشة الموت"(١)، ويجذر مفيد نجم هذا الفهم الثوري والإيجابي وبوصلة الرؤية والرؤيا في مثل هذه المواقف، يقول: "وسط هذا التشظي والتطاحن والرعب تنهض رؤيا الشاعر وهي تتوسل من خلال التداخل النصي أن تحدث الهزة المطلوبة في وعي الإنسان العربي"(٢).

يتابع الكركي هذا الاستغراق في عالم القرآن الفني، ويقترض منه المواقف، ويشكل منه الرؤى، ويقرأ المستقبل العربي الإسلامي الذي يجب أن يكون واعداً جميلاً وعزيزاً(٣):

فيا أيها الناس

---

(١) إيمان الشنيني: "**التناص (النشأة والمفهوم)**"، مجلة **أفق الثقافية**، ٢٠٠٣.

(٢) مفيد نجم: "**التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران**"، مجلة **الموقف الأدبي**، ع٣١٩، ١٩٩٧.

(٣) رجع الصهيل: ص٦٤.

نادى مؤذنكم بالحجيج
فهبوا
فقد طابت الريح
صار الضحى ذهباً
والهدير عجاجاً
وزاد وجيب القلوب...
ألا فانهضوا للحياة
فإن الصباح قريب
إن الصباح قريب !!

إن الشاعر، هنا، حين يقترض مؤشرين اثنين من القرآن يفتح بهما شهوة الأمل بالنصر والمجد والحق ليُدْرك تمام الإدراك أن "استحضار النص القرآني والتناص معه في الخطاب الشعري يعني إعطاء مصداقية وتميز لدلالات النصوص الشعرية، انطلاقاً من مصداقية الخطاب القرآني وقداسته وإعجازه"(١).

وحين أمر الله سيدنا إبراهيم عليه السلام بتوجيه الناس إلى الحق والهدى، استخدم مفردتي أذن والحج ﴿**وَأَذِّن فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَى كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِن كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ**﴾(٢) وحين أراد الشاعر توجيه الأمة نحو الحق والهدى والمجد أمر مؤذنه أن ينادي بالناس إلى الحج الذي لم يعد حجاً دينياً في طقوسه ومراسيمه في رؤية الشاعر، بل هو –كما في معناه اللغوي– القصد والتوجه إلى

---

(١) محمد عبدالمطلب: **قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص١٢٦.

(٢) الحج: ٢٧.

صناعة الحياة المجيدة، ولما أنس إلى تمهيد الأسباب الموجبة للنصر والحياة المجيدة انعطف ثانية إلى التعبير القرآني الجميل الذي يقرب البعيد ﴿إِنَّ مَوْعِدَهُمُ الصُّبْحُ أَلَيْسَ الصُّبْحُ بِقَرِيبٍ﴾(١)، فقال: (فإن الصباح قريب) ثم أكدها مرة أخرى لصنع البشارة لهذه الأمة في صناعة المستقبل العزيز الماجد الذي لم يعد مستحيلاً أو بعيداً، فكما صدق (صبح) القرآن، فإن (صباح) الأمة سيصدق أيضاً.

وحين تحتل مصر منزلة عالية في رؤية الشاعر، وربما رؤية الكثير من المثقفين العروبيين كونها رمزاً أعلى –ولو على صعيد سياسي– للعروبة، وكونها –في الذاكرة الشعبية– أم الدنيا، فقد اتخذ منها رمزاً للنهوض، مستعيناً بذلك بسيدتها القديمة في التاريخ –زليخة– امرأة عزيز مصر، ولا أجمل من هذا الاقتناص اللطيف من القرآن الكريم حين راودت السيدة غلامها في قوله تعالى: ﴿وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لاَ يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ﴾(٢)، وإذا كان مفهوم المراودة يتجه اتجاهاً جنسياً في الذاكرة الشعبية، فإن الكركي ينحو بهذا المفهوم نحواً إنسانياً جميلاً يصل حد التماهي والاندغام بين الأرض والنهر، بين العاشقة والمعشوق فيفرض النهر عليها حبه، وتفرض هي حبها على النهر، حتى لتتحول المعادلة من مقولة (النيل هبة مصر) إلى مقولة (مصر هبة النيل)، ليصبحا وجهين لعملة واحدة يصعب علينا التفريق بين المرسل والمستقبل، وهكذا يتحول ابن مصر –

(١) هود: ٨١.

(٢) يوسف: ٢٣.

في حينه يوسف عليه السلام– إلى وجهة انتمائية عاشقة حين ﴿وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلا أَن رَّأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ﴾(١)، ولقد غزلت هذه العلاقة الحميمية بعداً جديداً معاصراً، حين شكلت مصر مع أبنائها وشائج المحبة والانتماء والسلام، حتى غدت مثلاً –يشار إليها في الحاضر– لطبيعة انتماء المصريين لبلادهم وحبهم لها فغدت سلاماً وأمناً وجنة، الأمر الذي أغرى الشاعر بالعودة مرة أخرى إلى القصة القديمة في القرآن حين دعا يوسف عليه السلام أبويه وأخوته وأهله، فقال لهم: ﴿فَلَمَّا دَخَلُواْ عَلَى يُوسُفَ آوَى إِلَيْهِ أَبَوَيْهِ وَقَالَ ادْخُلُواْ مِصْرَ إِن شَاء اللّهُ آمِنِينَ﴾(٢) فتحققت نبوءة النبي حاضراً، فتشرنقت الفكرة من قوله(٣):

وسيّدة مسَّها شغفٌ

حين راودها النيل عن نفسها

إلى قوله(٤):

فقد صدق الدهر

حين كتبنا على حجر ذات عمر

بأنا سندخلها آمنين

ونغفو على حلم بالرضا

---

(١) يوسف: ٢٤.

(٢) يوسف: ٩٩.

(٣) رجع الصهيل: ص٦٧.

(٤) رجع الصهيل: ص٧٤.

في عذابات هذا الزمان

وهكذا يبارك النص القرآني مصر، ويبارك النص الشعري، هنا، هذا السلام والأمان والمحبة، وكأن الشاعر أراد –في أمنياته– أن تكون كل بلاد العرب والمسلمين نسخة أخرى عن مصر، فيعم الأمن والسلام والمحبة.

رؤية متشائمة

ربما ظن الكثيرون أن التفاؤل أفضل من التشاؤم، انطلاقاً من رؤية دينية تتعلق بالمقولة السلفية (تفاءلوا بالخير تجدوه)، وهذه وجهة نظر إيجابية تساعد في التقدم والجرأة الإيجابية، ولكن ربما تبدو الوجاهة أكثر في عكس هذه الرؤية حين نعتقد أن التشاؤم هو الطريق الأحوط والأكثر حذراً من القادم، ومن هنا تصبح الخطى محسوبة، والتقديرات علمية وواقعية، حتى إذا وقع محذور ما فإن النفس البشرية تكون مستعدة لاستقبال هذه الخسارة لأنها وطنت نفسها قبلاً على احتمال وقوع هذه الخسارة فتمتصها بحيث لا تشكل صدمة غير متوقعة، ولعل هذا كان نهج كثير من الشعراء الواعين في التراث العربي أمثال ابن الرومي وأبي العلاء المعري وغيرهما.

وإذا كان شاعرنا الكركي العروبي، الإسلامي، التقدمي، المثقف قد طمأننا إلى وقفات إيجابية سابقة، فإنه لا يخفي حسرته وإحباطه وألمه من واقع عربي مرير تدمرت فيه الرؤى، وتشظت فيه الأهواء، وضاعت فيه هيبة الأمة، ومع كل هذا فإنه يحاول أن يظل متأرجحاً بين شقي الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية، فتأخذه حالة الأمة المتردية إلى حالة من الواقعية النقدية يشرّح فيها الخنوع والهزيمة والخيبة وكأنه بهذا يصف الداء ويشخصه، لكنه يدس في ثنايا هذا الوصف بشائر الواقعية الاشتراكية، فيصف الدواء من خلال تشخيص حالة المرض، وهذا معتقد الطبيب الخبير، وهذا معتقد الشاعر المنتمي ورؤيته.

من جديد يستخدم شاعرنا التعبير القرآني وصفاً لحالة الأمة، لكنه يفتتح نصه بهمسة الفرح والفخر، وما إن نفرح معه لحظة، حتى نغرق معه في أحزاننا التي تكرسها الهزائم والخيبات[1]:

لنا آخر الليل
لنا الخيل
(غير المغيرات صبحا)
لنا الريح
لكنها صرصر عاتية
تجيء إذا نام حراس ذات العماد
وتجتاح بغداد
سبع ليالٍ
وأيامهن حسوم
ونحن هنا .... وهناك
كأعجاز نخل وما ظل من نارنا باقية

إننا في حضرة هذا الطرح نتورط في لعبة فنية ورؤيوية مشاكسة يمثلها طرفا المعادلة (ما أن ..... حتى) فما أن تشرق فرحتنا برهة (أن لنا الليل والخيل) حتى تنكسر هذه الفرحة حين تغدو خيولنا غير ما كانت عليه في القرآن ﴿فَالْمُغِيرَاتِ صُبْحًا﴾[2]، إن خيلنا هنا، تصبح (غير المغيرات صبحا)، وما أن تشرق فرحتنا برهة بأن لنا الريح حتى تنكسر هذه الفرحة حين تغدو ريحنا

(١) رجع الصهيل: ص٤٥.

(٢) العاديات: ٣.

﴿صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ﴾[١] جالبة للمصاعب والمصائب، وتستمر في نحسها وتدميرها مطابقة للريح القرآنية من حيث ماهيتها، ومن حيث إغراقها في الزمن المدمر حين تستمر في عمليتها التخريبية ﴿سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَى كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ﴾[٢]، لتعمل هذه المرة في قلب العروبة النابض/ بغداد العرب.

وما أن تشرق فرحتنا برهة بأننا (هنا) حتى تنكسر هذه الفرحة حين نصبح (هناك)، وليت هذه الـ(هناك) ظلت ضبابية عمياء معومة، بل إن الشاعر يعمق الجرح، ويوسع دائرة الفضح لنصبح (كأعجاز نخل، وما ظل من نارنا باقية).

إنه الآن –من جديد– يفتح لنا الفرحة أو بصيصاً منها، وما أن نبتسم، أو نفكر بالابتسام حتى يجرنا إلى وحله وطينه وخيبتنا من جديد[٣]:

لنا مطر من شظايا
جبال من الوهم
خبز من الطين
لنا التيه
يوم جعلنا العصا والدراهم
مجد أبينا الذي يأتلق
ويوم تبعنا الغوايات حتى إذا ضاقت
بنا الأرض قلنا لنار المجوس:
أضيئي لنا الليل

---

(١) الحاقة: ٦.

(٢) الحاقة: ٧.

(٣) رجع الصهيل: ص٥١-٥٢.

حتى نرى

دم الكرم في رائعات الشفق

مرة أخرى يورطنا الشاعر في ثنائية الفرح/ الانكسار، إنه يملّكُنا المطر الآن، لكن هذا المطر يصبح فوراً من شظايا، ثم يملكنا الجبال فإذا هي وهم، ويعطف على خبزنا فإذا هو طين ثم يبرر تيهنا بأننا (جعلنا العصا والدراهم مجد أبينا)، وتبعنا الغوايات، فكانت الحصيلة إشارة قرآنية (حتى إذا ضاقت بنا الأرض) صرنا كأولئك المسلمين الذين تخلفوا عن الغزو مع الرسول عليه السلام، فوصفهم النص القرآني الكريم ﴿حَتَّى إِذَا ضَاقَتْ عَلَيْهِمُ الأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ وَضَاقَتْ عَلَيْهِمْ أَنفُسُهُمْ﴾[1] ضاقت عليهم أنفسهم، وفروا هاربين بعارهم وخزيهم إلى اللامعلوم، وفررنا نحن بعارنا وخزينا إلى نار المجوس نطلب منها أن (تضيء لنا الليل حتى نرى دم الكرم في رائعات الشفق) وأنى لها أن تضيء لنا الليل ونحن الذين هربنا إليها لما ضاقت بنا الأرض؟ ألعل هذه دعوة وصرخة بنا أن نتصالح مع أنفسنا ومبادئنا وقيمنا ودیننا وقوميتنا كي لا تضيق بنا الأرض بما رحبت فنولي هاربين. أظنه أراد هذا.

وأخيراً، يصرّح الشاعر بحالنا في لغة مباشرة أحادية الطرف[2]:

ها نحن في القاع

خوف وضعف

ولا خيل تصهل

لا نار فينا تشب

وقد مسنا الضر

---

(١) التوبة: ١١٨.

(٢) رجع الصهيل: ص٥٥.

لا يدرك الحال شرحٌ !!

ولا ينفع الداء وصف

يبدو أن الشاعر تعب من ازدواجية الفرح والانكسار، فعمد، أخيراً، إلى صفعنا بالحقيقة المخجلة، ودون أدنى مواربة يقرر أننا في القاع ويقرر أن ماهيتنا خوف وضعف، ويقرر نفي امتلاكنا لخيل تصهل، ونفي امتلاكنا لنار تشب، وتنهض الحقيقة الحزينة المحزنة، تلك التي لحقت بأبناء يعقوب عليه السلام، حين دخلوا على عزيز مصر –وهو أخوهم يوسف دون أن يعرفوه– فقالوا له ﴿**فَلَمَّا دَخَلُواْ عَلَيْهِ قَالُواْ يَا أَيُّهَا الْعَزِيزُ مَسَّنَا وَأَهْلَنَا الضُّرُّ...**﴾[1] بلغة ذليلة، وحال مستكينة، كأنها حالتنا الآن، بل إن حالة الأمة الآن هي حالة أبناء يعقوب الموشحين بذل السؤال وهيئة الخنوع، فقد أضحت الأمة وافقة على أبواب الأمم بجلال ذلها وهيبة انكسارها، فقرر الشاعر تمزيق مهنته الطبية إذ (لا ينفع الداء وصفٌ).

ويشير الكركي إلى رؤى الأمة المشوشة، وإلى عناصر المرجفين وصانعي البلبلة والخذلان فيهاجمهم[2]:

لقد داهم الليل أضرحة الراحلين

فأضحت غباراً

فتبت أيادي الذين قضوا خائفين

يقولون: ها شمسنا لم تغب

فمن أين هذا الظلام

ومن أين هذي السجون

---

(١) يوسف: ٨٨.

(٢) رجع الصهيل: ص٥٧.

إن هذه الزمرة ما تزال تعتقد أن شمس الأمة ساطعة، وأن مجدها حاضر، فكيف هزمت؟ إن هؤلاء مجرد حفنة من الأغبياء، يعيشون في وطن لا يدركون ماهيته ووصفه، فتباً لهم كما كان تباً لعدو الرسول أبي لهب، حين توعده النص القرآني ﴿تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ﴾(١).

إن الكركي يتجاوز مرحلة الشاعر إلى مرحلة الرائي والفيلسوف حين يبدو عارفاً وفقيهاً بأحوال الأمة، وحين تنعكس رؤاه فإذا هي الواقع والمستقبل والنبوءات، ولعله كما وصفه الشاعر عبدالله البردوني الذي صنف الشعراء بقوله: "هناك شعراء من كل الوجوه، وهناك شعراء من بعض الوجوه، وهناك شعراء من أقل الوجوه، وهناك شعراء بلا وجوه، وبلا مقياس شعري، والشاعر هو ذلك

الفرد الذي يصدر عن المجموع، وهو ذلك الواحد من الناس الذي يفوق كل الناس"(٢)، فهل كان الكركي ذلك الواحد الذي فاق الناس برؤاه وتنبؤاته المضمخة بالحزن وحس الفجيعة والأحلام والأماني والدعاء لهذه الأمة بالصحوة؟ إنا نراه كذلك.

وإذا كان قد أوهمنا بأنه يتحدث عن نفسه بلغة الأنا المتعبة، إلا أنه يجسد ذوات المحبين الآخرين الذين لم يستطيعوا الهناء والنجاح حتى في أدنى حقوقهم وهو الحب، فعادوا إلى البكاء، وأصبحت سنواتهم سبعاً عجافاً كسنوات القحط

---

(١) المسد: ١.

(٢) محمد القضاة: **شعر عبدالله البردوني**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧، ص٤٨.

التي حلت بمصر زمن يوسف عليه السلام –والقصة معروفة– فغدا العاشق العربي ضائعاً حائراً أعرج[1]:

كأني ما كنت ذات صباح هنا
فهذي المكاتيب
من زمن بانتظار السلام علي
ولي صورة لونها باهت
والجدار غريب
كأني وراء تخوم الغياب
وسبع من السنوات العجاف
تحطم ذاك الزمان البهي
كأني أقرأ في الصحف الباكيات
بأني متُّ
وأهلي يمدون قهوتهم للعزاء

وغدا الإنسان العربي العاشق لكرامته وأمته ومجده وحبه ميتاً أو مشروع ميت، فأين الخلاص، ومتى الخلاص، وكيف الخلاص؟ أسئلة وجودية قلقة متعَبة مُتعِبة ينثرها الشاعر في وجوهنا لنبحث عن وجوهنا في هذه المرايا المنكسرة، وهذا الضباب الغريب.

رؤية متشائلة

لقد حاول الشاعر أن يستنهض في الأمة الهمة، فعاد إلى التراث الإسلامي المجيد وقرنه بالوقفات القرآنية المجيدة، ولكن يبدو أنه لم يطمئن إلى وصول صوته لهذه الأمة النائمة، فانسرب في إغفاءة من الحزن، ووشحته أردية

(١) رجع الصهيل: ص٧٧.

الإحباط، فبدا هاجياً هازئاً متوعداً غاضباً، ولكن متشائماً، ولما لم يطمئن إلى هذين التصنيفين، فقد انكفأ منزلةً بين المنزلتين، تشده همة الانتماء من جهة، وتجذبه رياح الإحباط من جهة أخرى، فغدا متشائلاً وسط طرفي معادلة التفاؤل والتشاؤم، ورمى صنارته في البحر وظل ينتظر دون أن يكون لديه يقين الصيد(١):

ونادت
ألا أيها الوثني
أنا الوجد والحب
غلقتُ أبواب حزني
وجئتك أسطورة
فأفقْ ....
إنني هئت لك
فخذني إلى نشوة الجاهلي الذي فيك
ألقي ظلالي عليك
ونمضي مع النيل في مهرجان ....

إنه نداء الوطن لأبنائه الحيارى، فكما نادت السيدة زليخة غلامها يوسف وهيأت له أسباب الجذب والإغراء ﴿**وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لاَ يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ**﴾(٢)، وكان جوابه (معاذ الله)، فقد تجلت الأم/ الوطن في أقسى ثياب

(١) رجع الصهيل: ص٧١.

(٢) يوسف: ٢٣.

اللوم (أيها الوثني)، وفي أقسى ثياب الحب وأجملها (أنا الوجد والحب)، وقد تجاوز الوطن حالات الحزن والهزيمة والانكسار، وأقبل على ابنه العربي/ المصري أسطورياً مفعماً بالوجد والوله والشوق، منادياً وموقظاً رموز الشباب والقوة في شباب الوطن، إلا أن هذا المنادى يظل فاغراً فاه، لا يدري ما يصنع، هل يظل سادراً في غي الهوى والضلال والضعف والتيه؟ أم أن ثمة شعوراً بالصحوة والإفاقة من الغفوة؟ وحين يُوجه إليه السؤال بهذا يجيء جوابه ميتاً ضعيفاً متخاذلاً ... لا أدري إن (اللا أدري) هذه هي شجن الشاعر وخوفه من ذوبان الإنسان العربي وسلبيته، لكنه بالمقابل، يراهن على عوامل الإغراء والجذب التي يقدمها الوطن لأبنائه بضرورة النهوض، وتظل الرؤية غائمة مشوشة متشائلة بين إمكانية النهوض وواقع السقوط.

وتهمي هذه الحالة الخائفة المترددة في روح البطل على شكل أمنيات تتماهى مع أمنيات سيدنا يعقوب المفجوع بولديه، أو ربما بأولاده، فإنه حين يئس -كوالدٍ بشر- من عودة يوسف ﴿وَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَى عَلَى يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ﴾[1] فغدا ضريراً لا يرى شيئاً، ولكن ما إن جاء البشير، وألقى قميصه عليه حتى عاد بصيراً ﴿فَلَمَّا أَن جَاء الْبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَى وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بَصِيرًا قَالَ أَلَمْ أَقُل لَّكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ مِنَ اللّهِ مَا لاَ تَعْلَمُونَ﴾[2] إن دواء يعقوب كان في سرّ القميص، وهذا القميص العجيب الذي ارتبط بإرادة إلهية حين كان شفاءً، هل يعود من جديد دواءً وشفاء لعمانا المعاصر؟ إن بطل الكركي،

---

(١) يوسف: ٨٤.

(٢) يوسف: ٩٦.

الآن يتمنى عودة هذا القميص، يبكي، يتأوه، آملاً في لحظة الخلاص، لكنها لما تأت بعد(١):

أواه لو يأتي المنادي:
صادقاً فيما ينادي
موجعٌ قلبي وصوت مؤاب
في روحي يجول
أواه لو يأتي المنادي:
آه لو يلقي القميص
وتستفيق الروح:
فالأعمى بصير
والنجوم تظل في ليل السرى
والخيل تعدو
والمدى رجع الصهيل

إن البطل هنا يعترف ببصره على الرغم من عماه، إذن فهو يعرف الدرب، ويستطيع –نظرياً– أن يوجه بوصلة المسيرة، لكنه أعمى طمست عينيه غشاوة الواقع، وثقل الهزيمة، فغرق في الأحلام والأمنيات وتوسل إلى إرادة الله التي تقلب جوهر الأشياء، فتمنى ذلك القميص السحري الذي كان دواء جده القديم يعقوب، لكنه يظل –من جديد– كالأبله، فاغراً فاه، منتظراً هذه اللعبة السحرية لتخرجه من ضعفه وخوره، إنه إذن يمتلك عناصر القوة، لكنه –كذلك– لا يمتلكها، ويظل قدره مترجحاً بين القوة والضعف، بين التفاؤل والتشاؤم، ليقع –أخيراً– في مصيدة التشاؤل، لعلها تكون أولى خطوات اليقظة.

---

(١) رجع الصهيل: ص٢٣-٢٤.

الخاتمة

إن التناصّ مع القرآن الكريم في شعر الكركي، يغلّف لوحة قصائده حيناً، ويتخلّل حناياها حيناً آخر، فهو في أبسط أشكاله تضمين لكلمة، أو جملة، أو فكرة، أو حادثة، أو آية، أو مجموعة آيات.

إنّ للتناصّ -عند الكركي- أهميته الخاصة في الكشف عن البنية الفنيّة لقصائده، من خلال متابعة الظاهرة التناصّية، وكشف العلاقات التي تربط النصّ الشعريّ الحاضر بالنصوص الغائبة، وهنا يعمد الخطاب الشعريّ، إلى توجيه قوّة ضاغطة، خفيّة، تدفع المتلقّي إلى استحضار النصّ الغائب من خلال بعض الإشارات والتضمينات لبعض المفردات والتراكيب، وهكذا تمكّن الكركي، من خلال التناص من تحريك مشاعر المتلقّي وانفعالاته عن طريق عقد مقارنة بين الماضي والحاضر، فالشاعر أسقط النصوص على الحاضر، في استخدام فنّي، يتواءم فيه جانبا الحاضر والماضي، مع بثّ تكثيفيّ، محمَّل بعدّة معانٍ، كالاستهجان والاستنكار والرفض، والتمرّد على الواقع المعيش، وما يضمّه هذا الواقع من مآسٍ وانكسارات.

المصادر والمراجع:

أ – المصادر والمراجع العربية

١- القرآن الكريم.

٢- خالد الكركي: ديوان رجع الصهيل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٧.

٣- إبراهيم جوخان: التناص في ديوان (مقام الياسمين) خالد الكركي، مجلة التربية والتعليم، م٤٨، ع٣، سنة ٢٠١١.

٤- أحمد الزعبي: التناص، مقدمة نظرية، المؤتمر الأول للحركة الأدبية في الأردن، جامعة مؤتة، ١٩٩٣.

٥- إيمان الشنيني: التناص (النشأة والمفهوم)، مجلة الأفق، سنة ٢٠٠٥.

٦- خالد جمال لفتة: التناص القرآني في شعر أحمد مطر، مجلة دراسات البصرة، ع١٤.

٧- شربل داغر: التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره، مجلة فصول، م١٦، ع(١)، ١٩٩٧.

٨- صبري حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة ألف، القاهرة، ١٩٩٠.

٩- صلاح فضل: شفرات النص، دار الفكر، القاهرة، ١٩٩٠.

١٠- عبدالقادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، شركة المطابع النموذجية، إربد، ١٩٨٠.

١١- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٨٦.

١٢- محمد أحمد القضاة: شعر عبدالله البردُّوني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧.
١٣- محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.
١٤- مفيد نجم: التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع٣١٩، ١٩٩٧.

ب -المراجع الأجنبية:

١- تودوروف ورونالد بارت: في أصول الخطاب النقدي، ت: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧.
٢- ميشيل فوكو: نظام الخطاب، ت: محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٤.
٣- وليم راي: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ت: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧.

- **Foreign references:**

1. Todorov, Tzvetan (1987). Origin of Critical Discourse, (Translated by A. Madini). The General House of Cultural Affairs, Baghdad, Iraq.
2. Foucault, Michel (1984). the order of discourse,(L'ordre du discours), (Translated by M. Sabila). Dar Al-Tanweer, Beirut, Lebanon.
3. Ray, William (1987). Literary Meaning: From Phenomenology to Deconstruction, (Translated by Y. Yusuf Aziz). Dar Al-Ma'moun, Baghdad, Iraq.

Resources and References:

- **Arabic References:**

1. The Holy Quran.
2. Al-Karaki,Khaled (2007).Diwan Raj' Al-Saheel. Arab Institute for Studies and Publications, 1st ed., Beirut.
3. Jokhan, Ibrahim (2011). Intertextuality in Khalid Al-Karaki's "Diwan Maqam Al-Yasmine". Journal of Education and Science, vol. 18, issue 3. University of Mosul, Iraq.
4. Al-Zu'bi, Ahmed (1993). Intertextuality: Theoretical Introduction. The First Conference of the Literary Movement in Jordan, Mutah University, Jordan.
5. Al-Shanaini, Iman (2005). Intertextuality: Origin and Concept. Al-Ufuq magazine.
6. Lefta, K. Jaffal (2012). Quranic Intertextuality in Ahmad Matar's Poetry. Basra Studies Journal. Iraq
7. Dagher,Charbel (1977). Intertextuality: An Approach to Studying Poetic Text and Others. Fusool Journal, vol. 16, issue 1. Egypt
8. Hafiz, Sabri (1990). Intertextuality and the Features of Literary Work. Alef Journal, Cairo, Egypt.
9. Fadel, Salah (1990). Shifrat Al-Nass (Ciphers of Text). Dar Al-Fikr, Cairo, Egypt.
10. Al-Riba'i, Abdulqader (1980). The Artistic Image in Abu Tammam's Poetry. Typical Press Co., Irbid, Jordan.
11. Ismail,Ezzuddin (1986). Contemporary Arab Poetry: Issues and Artistic Features. Dar Al-Thaqafah, 3rd ed., Beirut, Lebanon.
12. Al-Qdah, M. Ahmad (1997). Abdullah Al-Bardouni's Poetry. Arab Corporation for Studies and Publication. Beirut, Lebanon.
13. Abdulmuttaleb, Moh'd (1995). Stylistic Readings in Modern Poetry. General Egyptian Book Organization. Cairo, Egypt.
14. Najm, Mufeed (1997). Intertextuality and the Concept of Conversion in Arabic Poetry. Al-Mawqif Al-Adabi Journal, Damascus, Syria.