بين التناص والسرقة الأدبية: مقاربة في نماذج نصية معاصرة

Intertextuality and Plagiarism: An Approach to Contemporary Textual Models

أ.م.د. حسين علي جبار القاصد
كلّية الآداب – الجامعة المستنصرية (العراق)
Alqased1969@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/05/13 **تاريخ القبول: 2021/05/27**

ملخص:

لا بدّ من شبهٍ، ربما يكون تاماً، أو يحمل مشتركات جينية، بين الولد وأبيه؛ وبعض النصوص تكون بمنزلة الوالد، وكما قال أبو تمام:

إن يَختَلِف ماءُ الوِصالِ فَماؤُنا عَذبٌ تَحَدَّرَ مِن غَمامٍ واحِدِ
أَو يَختَلِف نَسَبٌ يُـؤَلِّفُ بَينَنا أَدَبٌ أَقَمـناهُ مَقـامَ الـوالِـدِ

لكنّ الشبه بين الأب وابنه لا يمنح أيّاً كان من سلالة الأب شرعية الأخذ أو سرقة الأب من دون علمه، فحتى في الميراث يقول الشخص: (هذا إرث أبي) أو ما ورثته عن أبي فلا يرث الولد والده وهو حي؛ وأقول وهو حي، لأني وجدت ما أخذه الأبناء من آبائهم من دون علمهم وهم أحياء، وأعني هنا (أبوة الإبداع)؛ ولعلّ الأغرب هو أن أبناء هذا الوالد صاروا يأخذون من أخوتهم من دون علمهم أو استئذانهم.

لقد راقت لي مقولة (في خبزه الكثير من قمح غيره)؛ فإذا كان الأخذ من السابقين يعدّ تأثراً مع أنّ الأخذ بمعناه الحرفي يعدّ سرقةً إذا كان من دون علم المأخوذ منه، أو الإشارة بأن هذه الفكرة أو الصورة الشعرية، هي ليست لي وتوضع بين قوسين وتعزز بهامش يفصح عن عائديتها وأبيها الشرعي.

ولقد جاء هذا البحث ليعيد بعض الخبز لأهله الشرعيين، وينصف الخبز المستعير قمحاً لا الغاض حواسه عن عائدية القمح، متلذذاً بالرغيف الحار الذي بين يديه.

التناص والسرقة، وعند العرب قديما اشتهرت بالسرقات الشعرية، هما الشاغل الأكبر والشائع الأغلب في الأدب؛ ولقد جاء هذا البحث ليحاول كشف من يقبعون خلف التناص بعد أن ينال منجزهم الاهتمام، ثم ينفضح أمر سرقة ما.

وهكذا صار للمبحث الأول أن يبحث في جذور التناص عند العرب، قبل وصوله باسمه القارّ، بينما تفرغ المبحث الثاني لـ(أسئلة التناص في بعض التجارب الأدبية)، ليأتي المبحث الثالث وينشغل بالشاعر محمود درويش ودراويشه الذين دخلوا حقول قمحه. وليس للباحث إلا ما حاوله آملاً النجاح في محاولته، ولا بحث ينتهي بنتائج لا بحث بعدها.

الكلمات المفتاحية: التناص، السرقة، الشعر المعاصر، القصة، محمود درويش.

Abstract:

There must be an affinity, which may be fully identical, or having some genetic similarities, between the father and his son. Some texts have the status of the father, as Abu Tammam said: "Could the waters of communion be diverse / Our own water is pure and fell from same clouds. / Could an origin which may unite us be different / Literature, which we deemed our father, shall unite us." However, the similarity between the father and the son does not give anyone descending from the father the legitimacy of taking or stealing from the father without approval. Even in matters of inheritance, a person would say: "This is my father's legacy" or this is what I inherited from my father. A son would not inherit his father who is alive, and I say 'alive' because I found out what has been taken by sons from fathers while the latters were alive, and here I mean the 'creative patriarchy.' More surprisingly, the sons of this father began taking from brothers, without their knowledge or consent. I liked the statement which says "In his bread, there is much of other people's wheat." If taking from the earlier writers is considered influence, though 'taking' literally means 'stealing' if it is done without acknowledging or notifying the source, or referring to the fact that this idea or poetic image is not my own, putting it in quotation marks, along with a citation where the source details of the legitimate father are given . This paper has come to return the bread to its legal owners, and do justice to the borrower of the wheat grains rather than to one who obliterates and ignores the

ownership of the wheat, enjoying the hot and crispy load which is at hand.Intertextuality and plagiarism – poetic plagiarisms were very common among early Arabs— were among the major and most famous concerns of literature. This paper is an attempt to disclose some of those who hide behind intertextuality after the attained some acclaim, then a certain theft is exposed. Thus, the first section of the present paper investigates the roots and origins of intertextuality among Arabs, before it is names as such. The second section is devoted to "Questions of Intertextuality in some literary experiences" whereas the third section focuses on Mahmoud Darwish and the darawish [plural of darwish] who entered his fields of wheat grains.

The researcher shall not have but to attempt and seek success of his attempt, and no research shall end up with results which are final and no further research are left to be found.

keywords: intertextuality, plagiarism, contemporary poetry, narratives, Mohmoud Darwish.

مقدمة

التناص ليس جديداً، لكنّه داخل في كلّ جديد؛ إلا أنّه صار ذريعةً لدى بعض الأدباء، إن لم نقل أغلبهم، ليشرعنوا السرقة الإبداعية، فلا حافر وقع على حافر،كما هو مشاع في الأدب العربي، ولا تضمين ولا اقتباس؛ حيث صار سهلاً أن يأتي أحدهم بما سبقه إليه غيره مدعياً التناص، ومختبئاً خلفه ليحمي نفسه من مآخذ النقاد، ومن ذاكرة المتلقي البسيط.

ولقد جاءت السرقة في عنوان هذا البحث مجاورة للتناص، لكي يتسع البحث إلى نسق الاتكاء الثقافي، واعتماد "المشهور" جسرا للتواصل مع المتلقي.

جاء البحث بثلاثة مباحث حيث كان المبحث الأول سياحةً تاريخية تنظيرية، غايتها توضيح التناص وجذوره عند العرب من دون التطرق للسرقة؛ ثم وصوله من الغرب باسمه القارّ "التناص" الذي شاع واستقر، لكي يؤسس البحث للتناص ويكشف السرقات الواضحة.

بينما تفرغ المبحث الثاني لـ(أسئلة التناص في بعض التجارب الأدبية) بين ماهو تناص حقاً وبين ماهو سرقة واضحة يعرفها المتلقي الفطِن قبل الناقد المختص متناولاً نماذج من القصة والشعر؛ بينما أخذ المبحث الثالث على عاتقه ملاحقة من أطلق عليهم الباحث اسم (دراويش محمود درويش) ليبحث في شعر الذين تناصوا مع محمود درويش، الذي أثّر أيّما تأثير في المشهد الشعري الحديث، ورصد البحث من قاموا بالسطو المسالم مختبئين خلف التناص، بقصد أو من دون قصد،حيث رصد سرقات واضحة تم تأشيرها والوقوف عندها.

وحسب الباحث أنه اجتهد في ما رآه، ولا جزم ولا حسم في مجالات الإبداع الأدبي لأنّ البحث لا ينتهي، حيث تحييه القراءات ويديمه النقاش العلمي.

1. التناص:

لا نص جديد، أو مبتكر، هكذا يميل النقد، بل يذهب المعنيون إلى أبعد من هذا عادّين كلّ ما نقوله ليس جديداً!! مستندين – عربياً – إلى أكثر من سند تاريخي، يؤكد ما يريدون، فهم يعدّون بيت زهير بن أبي سلمى:

مـا أرانـا نـقـولُ إلا مُعـادا أو مُعاراً مِن لفْظِنا مَكرورا

بمثابة السند التاريخي لكي يسوغوا التشابه بين نصين إبداعيين؛ معززين ذلك بقول: الإمام علي بن أبي طالب:"لولا أنّ الكلام يُعاد لنَفِد"[1]، وهو قول فصل بأنّ كلّ الكلام معاد لكن ماذا عن أول الكلام؟ وهل من أسبقية لقائل على قائل آخر، وماذا لو تشابه اللفظ والمعنى عند شاعرين أو كاتبين يعيشان في زمن واحد ويلتقيان ويسمع أحدهما قول الآخر؟

يقول الجاحظ: "لا يُعلم في الأرض شاعر تَقدَّم في تشبيه مصيب تامٍّ، وفي معنى غريب عجيب، أو معنى شريف كريم، أو في بديع مُخترَع، إلا وكلُّ من جاء من الشعراء من بعده أو معه، إنْ هو لم يعدُ على لفظه، فيَسرِق بعضه، أو يدَّعيه بأسْرِه، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكاً فيه،كالمعنى الذي يتنازَعه الشعراء، فتختلِف ألفاظهم وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحدٌ منهم أحقَّ بذلك المعنى من صاحبه، أو لعلَّه أن يجحد أنه سمِع بذلك المعنى قط، وقال: إنه خطر على بالي من غير سماعٍ كما خطر على بالِ

الأول"[2]، ومن قول الجاحظ نرى خيطاً واضحاً نستطيع أنّ نتلمسه مفاده أنّ الكلام وان كان مكروراً أو معاداً فإنّ التنازع عليه حتمي وإن اختلفت الألفاظ، وأعاريض الأشعار؛ ومن هنا نرى أن الموروث موروث، وأن التناص هو تأثُّر بالموروث لكن فيه بصمة الشاعر أو الكاتب الحديث، وإلا فليس من المعقول أن يأتي أبو تمام آخر يشبه أبا تمام الأول بكل شعره!!.

كانت العرب تقول: الاستشهاد، وهو أن يستشهد أحدهم بالاقتباس من القرآن والأثر الشريف، ويميز القلقشندي الاستشهاد عن الاقتباس بالتنبيه على الكلام المستشهد به ويقول القلقشندي إنه قليل الوقوع في الكلام والدوران في الاستعمال، ويعرفه بأن "يُضمَّن الكلام شيئاً من القرآن الكريم، ويُنبَّه عليه مثل قول الحريري في مقاماته: فقلت وأنت أصدق القائلين ﴿وَما أَرْسَلْناكَ إِلَّا رَحْمَةً لِلْعالَمِينَ﴾"[3].

والإستشهاد والإقتباس والتضمين كلها تؤدي مايريده التناص بمفهومه المعاصر فالتضمين: هو أن يستحضر المؤلف كلمة من آية قرآنية أو حديثاً نبوياً أو مثلاً سائراً أو بيت شعر ويستشهد بها.

ويذهب بعضهم إلى أنّ التضمين هو"أن يضمّن الشاعر شعره بيتاً من شعر الغير، مع التصريح بذلك إن لم يكن البيت المقتبس معروفاً للبلغاء[4]، وأمثلة ذلك كثيرة في الموروث الأدبي العربي، بل حتى في حاضره.

وكي نقترب من مفهوم التناص، لنا أن نقول إن الاستشهاد والاقتباس والتضمين، تعد ركائز لها صلة بما يعرف بالتناص هذا اليوم.

وقد انتبه الناقد محمد بنيس إلى فكرة التناص الغربية وأفاد منها، وهو يرى أنّ التناص يقوم على ثلاث آليات، هي: الاجترار والامتصاص والحوار [5].

بينما مال الناقد سعيد يقطين إلى مصطلح التفاعل النصي، فهو يقول: "إنّنا نستعمل التفاعل النصي مرادفاً لما شاع تحت مفهوم التناص أوالمتعاليات النصية كما استعملها جنيت

بالأخص"[6] ويرى أن التفاعل النصي له ثلاثة أنواع: (Inter****ualité) التناص (Méta****ualité) الميتانصية، (Para****ualité) المناصة.

والتفاعل النصي لدى يقطين، على ثلاثة أشكال: ذاتي يكون بين نصوص الكاتب وداخلي يكون بين نصوص الكاتب ونصوص معاصريه، وخارجي يكون بين نصوص الكاتب ونصوص سابقيه[7].

ولصلاح فضل قول في مفهوم التناص في كتابه:"شفرات النص"، وهو يرى أنّ التناص ليس مجرد نصوص سابقة أو متزامنة، بل هو إنتاج جديد فهو "عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم به نص مركزي يحتفظ بزيادة في المعنى"[8].

من البديهي جداً (أنّ ارتباطية النصوص متأصلة في الأسلوب الحواري)[9]وعليه فإنّ (جميع النصوص مترابطة بينيا بنصوص أخرى حتى إذا لم تدرك الجماهير هذه الحقيقة، أو أدرك مبتكرو هذه النصوص مايقومون به من تناص)[10]، لكن ماذا لو لم يدركوا؟ أو جحدوا أنهم سمعوا بذلك المعنى قط – على حدّ تعبير الجاحظ – فإذا كانت الحادثة بين شاعرين أو كاتبين في زمن واحد ومكان واحد، هنا تكون استحالة التناص، واستحالة عدم سماع أحدهم بالآخر، وإن عن طريق الجمهور المتلقي.

يميل المبدعون، بدرايةٍ أو من دونها، إلى التناص، فإن كان الأمر بقصدية تامة يخرج من منطقة التناص، إلى الاقتباس وما شابه ذلك؛ فإذا كان التناص متطابقا تماما دون الإشارة إلى من سبق، فليس لنا إلا أن نحكم عليه بالسرقة؛ ذلك لأنّ (للصورة قدرتها على إثارة القلق في ثوابت المفاهيم ... وإنّ محدودية اللغة المنطوقة/المكتوبة، ذات التفسير الأحادي للمعنى ... يثير فينا القلق إزاء المفاهيم الراسخة)[11].

2. أسئلة التناص في بعض التجارب الأدبية

صار التشابه واضحا وسرعان ما يلتفت إليه المختصون وغير المختصين، حتى ترى المتلقي شارد الذهن، يتساءل أين سمع هذا وأين؟ ولنا أن نأخذ مثالاً عن تداخل تام بين

قصيدتين الأولى للشاعر أجود مجبل بعنوان (نصائحُ متأخرةٌ لابنِ زُريق)* كان قد ألقاها في مهرجان مصطفى جمال الدين عام 2014، نقتطع منها الأبيات الآتية:

لـك وردة تهـــمي وموت فاتن وخطاك في طرق الغياب مآذنُ
لا تدخل البيت الذي فيه أبـو سفيـان مهما قيـل: بيت آمـن
خذ شعرها المسفوح قد تحتاجه إن أنـكـــرتك ربيعـــة وهـوازن
ستموت من عطش وسبعة أنهر لم تســقِ عمرك والخليفـة ثامن

أما القصيدة الثانية فهي للشاعر شاكر الغزي (نبيُّ القافلة الأخيرة)** وقد ألقاها في بيروت 12/13/ 2016، نقتطع منها الأبيات الآتية:

حتى انتهيت إليه ملء حقائبي تعـــب أقدســـه وحزن فاتـــنُ
والمجدليـــة والحـــجارة خـــلفها قال: ادخلي فالبيت مريم آمـن
وأخيـــر أمـــة ارتقينا فازدرت ثاراتهـــن كـــنانـــة وهـــوازن
لا توت يستر يا أبي سوءاتـنا نحن الخطايا السبع والدم ثامن

والقصيدتان من البحر الكامل، وهناك اشتراك واضح في البناء؛ حتى إذا قمنا بدمجهما لأصبحتا قصيدة واحدة، فالقافية نفسها، والبناء نفسه، والإيقاع الداخلي نفسه، فضلاً عن اشتراك المعاني الواضح على الرغم من تغيير طفيف في الألفاظ لم يمكّن شاكر الغزي من الانفلات من المعنى الذي سبقه إليه أجود مجبل، وهو معنىً مسبوق؛ فأجود مجبل أقام تناصاً مع القرآن الكريم، والموروث العربي، والأثر الشريف؛ بينما مارس "شاكر الغزي" نسق الاتكاء نفسه، وهو نسق ثقافي يراد منه ترسيخ الجديد مستنداً على أثر قديم راسخ، شائع متفق على مقبوليته.

ولا بأس في الإتكاء على الموروث واتخاذه سنداً شرعياً لتمرير رسالة جديدة تحمل عصا الحجة التاريخية القديمة وقدرتها على الرسوخ؛ لكن الاشتراك في البحر والقافية ومنابع الإتكاء يجعلنا نرى القصيدتين قصيدة واحدة:

أجود مجبل: وموت فاتن ـــــــــــــــ شاكر الغزي: وحزن فاتن

والغريب أنّ التشابه كان حتى في الواو، وليت (الغزي) لجأ لحرف آخر غير الواو لكي يبتعد بنا عن صورة أجود مجبل التي لم يجهد الغزي نفسه سوى باستبدال الموت (وموت فاتن) بمخلفاته أو نتائجه وأهمها الحزن (وحزن فاتن).

ثم جاءت (هوازن) بلفظها وقبيلتها، لتحط في مكانها الذي أسسه أجود مجبل (قافية) ليتبعه إليه الغزي، فاذا كانت هوازن قد أنكرت عند أجود، فقد (ازدرت) عند الغزي!.

أما "البيت الآمن" الذي كان عند أجود تناصاً مع الحديث الشريف، صار بيتاً آمناً لمريم عند شاكر الغزي!!.

ولعل اتباع (الغزي) تناص (أجود مجبل) مع سورة أهل الكهف، يعدّ مجاورةً لتناص أجود فلا إضافة ولا إبداع:

- أجود: ستموت من عطش وسبعة أنهر
  لم تسقِ عمرك
- شاكر: لا توت يستر يا أبي سوءاتنا
  نحن الخطايا السبع والدم ثامن

ولعل الوقوع في كمين البناء حيث اعتماد "أجود" على الجملة الاسمية المسبوقة بواو الحال، مثل: (والخليفة ثامن) من ركائز بناء القصيدة لتصبح عند "الغزي" (والدم ثامن) وتجعل الأمر بعيدا عن التناص وأقرب إلى السرقة!!.

فإذا كان التناص أو (ارتباطية النصوص يشمل استخدام النصوص سواء بطريقة إدراكية من خلال الاقتباس، أو بطريقة لا إدراكية)[12] فإنّ الحالة في القصيدتين تكاد تكون إدراكية لم يجعلها اللاحق اقتباساً ممن سبقه.

وهو الأمر الذي ينطبق على القصة؛ حيث حادثة مشابهة لقصتين تحملان العنوان نفسه والأجواء نفسها، وهما (العراة) للقاص أنمار رحمة الله[13]، و(العراة) لعبد الأمير المجر[14].

تبدأ قصة (العراة) لأنمار: (نهض "ثائر" فَزِعاً من سريره، بُعيدَ انتهاء حلم غريب، حين رأى المدينة الصغيرة التي يسكن فيها، وأهلها يسيرون في الأسواق عُراةً غير مكترثين).

ومن منتصف القصة (خرج الشاب مهرولاً وهو يرى الناس في شوارع المدينة عُراة البقال يبيع الفاكهة وعورته ظاهرة، وامرأة تدلى نهداها وهي تسير غير مكترثة، شرطي المرور وقف عارياً في منتصف الشارع، ينظم سيرَ السيارات التي يقودها رجال عُراة، الطالبات والطلاب يسيرون في الشوارع عُراةً يحملون كتبهم، العمال/أصحاب المخابز/الأساتذة /النجارون....) كلّ الناس بدوا غير آبهين للموقف، ولا ينظر أحدهم إلى آخر).

أما قصة (العراة) لعبد الأمير المجر فتبدأ مثل بداية عراة أنمار رحمة الله:

حين صحوت من نومي، صعقت وارتبكت تماماً، ولم أعرف كيف أتصرف، فأنا عارٍ تماماً حتى من ملابسي الداخلية. و(في منتصف القصة) يتعرى الجميع كما في (عراة) أنمار رحمة الله: "حين أطلت الرؤوس الحائرة المحجوزة في غرفها عليه من الأبواب الموارية الموزعة على الجانبين تحرر الجميع من خوفهم وخرج بعضهم على استحياء وهم (عراة)".

بقي لنا أن نتساءل: الاشتراك في الفكرة والمعنى وحتى اللفظ أحياناً يعدّ تناصاً أم ماذا؟ الجواب: إنه سرقة واضحة.

ما حدث بين أجود مجبل وشاكر الغزي يجعل الأمر مستنسخاً، بل للقارئ الكريم أن يحجب اسمي الشاعرين ليرى نصاً واحداً؛ فكيف إذا عرفنا أن الشاعرين جمعهما زمان واحد بل زمان القصيدتين واحد، وجمعهما بلد واحد؛ ولعلّ الصدمة تكمن في أنهما من مدينة واحدة هي: (الناصرية – جنوب العراق).

3. دراويش محمود درويش:

يقول الشاعر العراقي عارف الساعدي: (درويش هو أكثر الشعراء مغناطيسية، ذلك أنّ قصيدته لها شباكٌ كثيرة توقع في شركها أجيالاً من الشعراء ينقادون بحب أو بدون وعي وبطاقة سحرية مذهلة، فيقعون في حبائل نصوصه الشعرية، وهذا ما وقع ضحيته أجيال

كثيرة من نهاية السبعينات والثمانينات والتسعينات في بلاد الشام عموماً، وبعض من العراق ومصر؛ حيث خرج عددٌ كبيرٌ من الشبان في ذلك الوقت، وهم يستنسخون صوت درويش في الكتابة من حيث طريقة استخدام الاستعارة، واللغة الشعرية، والبناء الخاص للتراكيب الشعرية، ولم يفلت من حبال درويش إلا شعراء العمود وشعراء قصيدة النثر الذين احتالوا من خلال الشكل الشعري ليُفلتوا من تلك الحبال ... فقد كان البحر الأوسع من بين الشعراء هو بحر درويش الذي غرق فيه كثير منهم، وبعضهم مات غرقاً، ولم ينجُ منه إلا من كان سبَّاحاً ماهراً)[15]، وهو رصد جميل من الشاعر عارف الساعدي الذي لم ينج هو الآخر من الوقوع في شباك محمود درويش!.

لقد اقتبس محمود درويش جملة (الفتى حجر) من ابن مقبل في بيته الشهير[16]:

ما أطيبَ العيشَ لو أن الفتى حجرٌ تنبـو الحوادثُ عنهُ وهو ملمـومُ

وبهذا الصدد كتب سامي مهدي (الشاعر سالم النبريص كتب تعقيباً على مقال الشاعر حوامدة ... قال: (درويش أخذ الكثير من الشعراء الآخرين، سواء أكانوا عرباً أم أجانب ... حتى إنني قلت في زمان قديم وفي ندوة ثقافية بغزة، إنّ في خبزه الكثير من قمح الآخرين، لكنه خبّاز ممتاز على أيّ حال)[17]؛ لكن (الفتى حجر) تعامل معها بعض الشعراء وكأنها لمحمود درويش على الرغم من أنّ درويش واضح في اقتباسه وقد وضعها بين قوسين، بينما نرى الشاعر مؤيد العتيلي وقد أصدر مجموعة شعرية اسمها "ولكن الفتى حجر"، وهو اسم لقصيدة في الديوان، أهداها للشاعر محمود درويش؛ وهذا يعيدنا إلى ماقاله عارف الساعدي، الذي وقع هو الآخر في شباك درويش المتناصة مع تميم بن مقبل إذ يقول الساعدي[18]:

أسماؤنا كالمرايا من سيلبُسها صوتَ المغني إذا صار الفتى حجرا

وهنا نرى أنّ درويش هو الأقرب للساعدي ليأخذ منه من دون أقواس، وسبب القرب هو قول الساعدي نفسه بعدم نجاة شاعر من الوقوع في شباك درويش، فضلا عن شباك درويشية أخرى وقع فيها الساعدي، منها قوله "نبيٌّ كافر"[19]:

شاخت مراياهم بلى يا ويحهم
غرباء أغواهم نبيٌ كافر

وهو من قول محمود درويش في قصيدته "كان ما سوف يكون":

(ولم يسأل سوى الكُتّاب عن شكل الصراع الطبقيّ
ثم ناداه السؤال الأبديّ الاغتراب الحجريّ
قلت: من أي نبيّ كافر قد جاءك البعدُ النهائيّ ؟)[20]

والواضح أنّ (نبي كافر) جاءت كما هي عند محمود درويش الذي لم يسبقه إليها أحد؛ لكن "الساعدي" لم يضعها بين قوسين ليخبرنا أنه اقتبسها، حتى شاعت كأنها للساعدي ومن إبداعه.

وكذلك قول عارف الساعدي: [21]

لهواك أسرار وصمتك ساحر
يا صاحبي سرقوا المساء وهاجروا

هو من قول محمود درويش في قصيدته "قافية من أجل المعلقات" في ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيداً"؛ إذ يقول درويش:

(قافية من أجل المعلقات
الأحبة هاجروا
أخذوا المكان وهاجروا
أخذوا الزمان وهاجروا
أخذوا روائحهم عن الفخار
والكلأ الشحيح وهاجروا
أخذوا الكلام وهاجر القلب القتيل)[22]

فالمساء زمان، ومحمود درويش قام أحبته بأخذ المكان والزمان وهاجروا؛ أما عارف الساعدي فأبدل الفعل الودي (أخذوا) بالفعل العدواني (سرقوا) لكن المفعول به بقي هو الزمان، إن بمعناه الواسع عند "درويش" أو بمعناه الجزئي عند عارف الساعدي الذي ربما فاته أنّ المساء ينتمي لزمان محمود درويش حصراً، وهو الأمر الذي فات الساعدي، أيضاً أن يضعه بين قوسين.

لقد هيمن صوت درويش على أصوات عدد غير قليل من الشعراء، لذلك صرنا لا نفاجأ حين يتسلل درويش ويظهر لنا بصوت هذا الشاعر أو ذاك؛ وهي الظاهرة التي أطلقنا عليها اسم "دراويش محمود درويش" لأنهم يدورون في فلكه ويتلبسون صوره المبتكرة؛ حتى يكادوا يظنون أنها من ابتكارهم.

في قصيدته أغنية إلى الريح الشمالية، يعرض درويش أشياءً ثمينة، ومقدسة، من التراث والحاضر المعيش، فهو يقول:[23]

من يشتري صدر المسيح
ويشتري جلد الغزال
ومعسكرات الاعتقال
ديكورَ أُغنية عن الوطن المفتَّت في يديّ!..
كان الحديث سدى عن الماضي
وكان الأصدقاء
يضعون تاريخ الولادة بين ألياف الشجر
ودّعتُهم.

ولقد استهوت عملية البيع هذه الشاعر أجود مجبل ليتقمصها فيقول:[24]

وذاتَ مساءٍ هَريقِ القناديلِ
عادتْ لنا شهرزادْ
تَرُشُّ حكاياتِها حيث عاثَ الظلامُ

تقولُ:

سمعتُ المُناديَ في ساحةِ الزِّنْجِ وهو يصيحُ:

بعشرينَ رأساً وأرملتينِ سأفتحُ هذا المزادْ

إلى أنْ تَجَمَّعَ مِنْ حولِه المُشترونْ

وهم مُفلسونَ نِيامُ

رأيتُ الشبابيكَ في السوقِ مَعروضةً

والبلادْ

وسَجّادةَ لِعليٍّ وفيها بقايا صلاةْ

وخُفَّينِ كانا لِعَمْرِو بنِ بَحْرٍ

مشى بهما نحو بغدادَ ذاتَ نهارٍ وعادْ

وكانتْ (أزاهيرُ) بدرٍ تفوحُ ذبولاً

ووجْهُ بُويبٍ عَراهُ الرمادْ

رأيتُ على الساحلِ المُلْتحي بالدخانْ

مراكبَ تنسلُّ تحت الظلامِ وفيها غيومٌ يتامى

تبيعُ على البحرِ أحشاءها وتعودُ سِراعا

رأيتُ المُرابينَ

إذْ يُقفلونَ خزائنَهم بانتظارِ صلاةِ الخُسوفْ

ويبكونَ في حضرةِ الأولياءْ

رأيتُ المدينةَ مسفوكةً مُتْرِبَةْ

وجُدرانُها تكفهِرُّ بها الصوَرُ الموسميّةُ والشُّبُهاتْ

رأيتُ الشوارعَ تَمسحُ مِكياجَها بالسيوفْ

وكان الصغارُ بها يَكبَرونَ بعيداً عنِ الأجوبةْ

ويَبنونَ تحت النهارِ العَدائيِّ

بيتاً منَ الضحِكاتْ

رأيتُ النساءْ
يَضَعْنَ الحِلِيَّ على النهرِ عصراً
لِتفرَحَ أمواجُهُ المُقبلةْ
ويَغْمِسْنَ أيديَهُنَّ الحزينةَ في التسْمياتْ
فقصرُ الخليفةِ
يَفتحُ أبوابَهُ مَرةً كلّما مَرَّ عامُ
وطارَ على الفقراءِ الحمامُ
رأيتُ الملايينَ تمشي على ظِلّها مُقفلةْ
وكان المُنادي يصيحُ: بلادي الحبيبةُ يرحلُ عنها الحَمامُ
وإنّي غداً راحلٌ بعدَهُ
فتعالَوا هنا واسمعوا يا رجالْ
هنا بِعْتُ كلَّ أواني البلاغةِ والنحوِ والأغنياتْ
كما بِعْتُ صيفَ السهولِ وثلجَ الجِبالْ

لنا أن نسمي هذا التشابه تناصاً لكنه لا يخلو من الدروشة على دفوف أفكار وصور محمود درويش، وكأننا في مهرجان مناسباتي صدرت فيه الأوامر أن يقول الشعراء في غرض واحد وهو بيع الهوية، فكل الموجودات التي عرضها درويش للبيع ثم تبعه أجود مجبل هي من ركائز الهوية للشاعر بشكل خاص وللإنسان على وجه العموم.

لقد وقع عارف الساعدي وأجود مجبل في فخ الانبهار، كما وقع شاكر الغزي منبهراً بقصيدة أجود؛ لذلك فإنّ ما يؤخذ على شاكر الغزي يؤخذ على أجود مجبل ومن قبله عارف الساعدي؛ فإذا كان الساعدي جاء باللفظ والمعنى من درويش،كما هما، من دون أيّ جهد لغوي أو تخييلي فإنّ أجود لم ينج من هيمنة درويش؛ ذلك لأنّه فقد القدرة على الكلام هو (مرض يصاحب أية أمراض تحدث بالمخ ويكون من شأنها منع الأفراد من التعبير عن أفكارهم)[25]؛ لذلك نرى بعض الشعراء يمارسون نسق الاستغفال متجاهلين

رسوخ المعاني المسبوقة في ذهن القارئ، فيكون القارئ مثل من يرى شخصا ملامحه مألوفة لديه، ويحاول أن يتذكر أين ومتى رآه،وما أن تزول سطوة النص المشوه وسلطة دهشته، حتى تسترخي الذاكرة وتعود للأصل،كما يعود ذلك الشخص ليتذكر شبيه صاحبه الذي رآه (فكل شكل من اضطراب فقد القدرة على الكلام يتكون من مرض ما أكثر أو أقل على حدّ سواء كالقدرة على الانتقاء والاستبدال أو الجمع والتركيب، ويشمل المرض السابق تشوّه العمليات اللغوية الكبرى بينما يتسبب المرض الأخير في تلف القدرة على الحفاظ على الترتيب الهرمي للوحدات اللغوية)[26]؛ وهذا ما وقع فيه أجود مجبل.

صدر المسيح عند محمود درويش للبيع .. يقابله: وسَجّادةَ لِعليٍّ وفيها بقايا صلاةْ

والعملية بيع المحبط الآيس من وضع بلاده؛ وحين يبيع درويش

(ويشتري جلد الغزال

ومعسكرات الاعتقال

ديكورَ أُغنية عن الوطن المفتَّت في يديّ!..

كان الحديث سدى عن الماضي)

يبيع أجود مجبل ديكوره الخاص به

(وكان المنادي يصيحُ: بلادي الحبيبةُ يرحلُ عنها الحَمامُ

وإنّي غداً راحلٌ بعدَهُ

فتعالَوا هنا واسمعوا يا رجالْ

هنا بِعْتُ كلَّ أواني البلاغةِ والنحوِ والأغنياتْ

كما بِعْتُ صيفَ السهولِ وثلجَ الجِبالْ)

خاتمة:

ها قد حطّ البحث رحاله في ضفاف الخاتمة، وأقول في ضفافها ليس للبحث بمعناه الواسع أن ينتهي أو يقف عند حدّ؛ لاسيما في الأدب والعلوم الإنسانية؛ وخير الأبحاث مايفتح شهية الأسئلة، لتستمر عملية التباحث كاستمرار الحياة، فالأسئلة حياة وجوابها القامع نهايتها؛ بينما سر ديمومتها يكمن في يقظة الأسئلة وتأهبها.

وبعد رحلة ثلاثة مباحث اجتهد البحث في أن يفرق بين التناص والسرقة، ويكشف عن الخيط الذي اعتمده بعض الأدباء توسلاً بالتناص، وهروبا من السرقات الواضحة التي كشفها البحث.

وفي خاتمة البحث لابدّ من ثمار يقطفها القارئ بعد أن يقدمها الباحث طازجة؛ أو يظن أنه قدمها، فلا جزم ولا حسم في البحث الأدبي؛ وهكذا خرج البحث بنتائج هي:

1. وجد الباحث أنّ مقولة (لا يوجد نص بريء تماماً) هي مقولة نابضة تظهر ملامحها واضحة أحياناً، وتكون مضمرة خلف الحيل البلاغية.
2. دافع البحث عن نصوص تم تعديل طفيف عليها لتصبح لشعراء آخرين، لكن الاشتراك في اللفظ والمعنى وحتى في زمن الكتابة، فضح الأمر.
3. استعان البحث بأحد الشعراء شاهداً على تأثير محمود درويش؛ ثم حاكم الشاعر الشاهد على تداخله النصي معنىً ولفظاً.
4. قام البحث بملاحقة بعض الذين استقوا من محمود درويش وغرفوا من بئره، وكشف مناطق الالتقاء.

هذه أبرز النتائج ويبقى باب البحث مفتوحاً، فالأسئلة حياة والجواب الجازم موت، ولا موت في مجال الإبداع والنقد.

الهوامش والإحالات

(1)– الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ط1 / 2006م: 211.

(2)– الحيوان، الجاحظ تحقيق: عبد السلام هارون، الناشر: مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط2/ 1965م. (3: 311).

(3)– صبح الأعشى في صناعة الإنشا، أحمد بن علي القلقشندي (ت: 821هـ)، دار الكتب العلمية بيروت، دط، دت، ج1: 234

(4)– معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ط2 1984، 108.

(5)– ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، دار العودة، لبنان، ط1 1979: 253.

(6)– انفتاح النص الروائي: النص والسياق، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001م: 92.

(7)– السابق: 100.

(8)– شفرات النص – دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد – صلاح فضل، دار الآداب 1999

(9)– النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، أرثر أيزابرجر، ترجمة: وفاء ابراهيم، رمضان بسطاويسي، المشروع القومي للترجمة. 2003: 144.

(10)– السابق: 127

(11)– (مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن)، أ.د. حنفاوي بعلي، الدار العربية للعلوم – ناشرون منشورات الاختلاف، 2007: 282.

(12)– النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية: 124.

(13)– عودة الكومينداتور، أنمار رحمة الله، دار تموز – دمشق – 2012.

(14)– كتاب الحياة وقصص أخرى، عبد الأمير المجر، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب 2018.

(15)– محمود درويش، قصائد لا تنتهي – 12 عاماً على رحيله، عارف الساعدي، جريدة الشرق الأوسط الأحد – 27 ذو الحجة 1441 هـ – 16 أغسطس 2020 م، العدد [15237].

(16)– تميم ابن مقبل، الديوان، تحقيق: عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت.لبنان، (د.ط)، 1995: 198.

(17)– سرقات محمود درويش، سامي مهدي جريدة العالم الجديد العراقية، تاريخ النشر: الأربعاء 22 تشرين الثاني 2017.

(18)– الأعمال الشعرية 1995–2015 عارف الساعدي، دار سطور: 39

(19)– عمره الماء، عارف الساعدي، سلسلة نخيل عراقي. 2009 : 67

(20)– الأعمال الكاملة، محمود درويش، دار رياض الريس، ط1، 2005: 251

(21)– عمره الماء: 67

(22)– ينظر: لماذا تركت الحصان وحيدا، محمود درويش، لندن: رياض الريس للكتب والنشر، 1995.

(23)– الأعمال الكاملة، محمود درويش مج 2، دار رياض الريس للكتب والنشر، ط1: 80

(24)– محتشد بالوطن القليل، أجود مجبل، سلسلة نخيل عراقي، 2009: 136

(25)– النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية: 139

(26)– نفسه.