

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة وهران
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

التناص في الشعر الجزائري المعاصر

* قراءة في شعر مصطفى الغماري *

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في النقد المعاصر

مشروع : المناهج النقدية المعاصرة وتحليل الخطاب

إعداد الطالب :

بوترعة الطيب

إشراف الأستاذ الدكتور:

هواري بلقاسم

السنة الجامعية: 2011/2010

الإهداء

إلى الداعمين لي بظفر الغيب الوالدين الكريمين
إلى التي قاسمتني الحياة بكرم وطيبة زوجتي الكريمة
إلى مولودتي الأولى الغالية ابنتي هداية
إلى كل من علمني وأرشدني إلى الخير.

شكر وتقدير

أتوجه بحداية بالشكر إلى الله عز وجل على كرمه
وجوده وجليل رفده.

كما أتوجه بالشكر إلى أستاذي المشرف الفاضل هواري
بلقاسم الذي لم ألتق به إلا باسمًا مؤازرًا مساعدًا وموجهًا ،
كما أتوجه بالشكر إلى ثلثة من الأساتذة الذين شرفني بالنهل
من معين علمهم وبالتزود بكرم توجيهاتهم ، أخص بالذكر
الدكتور الطاهر بلحيا والأستاذ الدكتور اسطنبول وكذا
الأستاذ الدكتور عبد الله بن حلي والأستاذ الدكتور أحمد
يوسف. والأستاذ الدكتور شرشار ، والشكر موصول إلى كل
أساتذة قسم اللغة العربية بكلية الأدب جامعة وهران.
وتقدير خاص إلى الأستاذين الصديقين الكريمين : عبد
القادر وحسين.

كما لا يفوتني توجيه الشكر لزملائي في الفوج : أحمد ، لمياء ،
فاطمة ، عبد الرحمن ، جلول.

مقدمة

لقد أضحى التناص من المفاهيم النقدية التي فرضت وجودها في ساحة النقد، بل أصبحت ضوئا كاشفا يسلط على النصوص الإبداعية ، ويسبر أغوارها ويرصد مدى تعالقاتها في ما بينها وامتياح بعضها من بعض ، ومنه فقد أضحت مهمة الدارس في حقل النقد وفق نظرية التناص هي فك نسيج هذه البنية النصية الجديدة ، ومحاولة الرجوع إلى مكوناتها الأولى لمعرفة الطريقة التي تمت من خلالها عملية صياغة النص إنشائيا ودلاليا، وضمن هذا المسار يتجه هذا البحث إلى محاولة الكشف عن هذا التفاعل النصي بأشكاله المتنوعة وبدلالاته المختلفة، وطريقة توظيفه في شعر مصطفى الغماري من خلال دواوينه.

ولقد وجدت في شعر مصطفى الغماري بغيته في رصد التعالقات النصية حيث إن أشعاره تتميز بكثافة النصوص وتشابكها مع بعضها البعض ، خاصة وهو يمتح ثقافته من التراث العربي الإسلامي الثري ، فهو بذلك يربط النصوص السابقة بنصوصه فيشكل بذلك نموذجا جيدا لتتبع آليات التناص وهي تشتغل ضمن متونه الإبداعية.

كما أن بدايات الغماري الشعرية ميزها صراع فكري جعله يوظف التراث بشكل كبير، حيث جعله معينا يذكي به جذوة شعره التي أراد لها أن تبقى دائما متقدة ، فتنوعت بذلك نصوصه وتشابكت مع النصوص الوافدة وأصبحت وحدة شعرية نابضة ببعد عربي إسلامي يظهر جليا للمتلقي بداية.

وقد بدأ تصوري لمضمون هذا البحث بعد دراستي لنظرية " التناص " وما تحتويه من إمكانات منهجية، ومفاهيم ورؤى ومدلولات، على شكل مشروع علمي تلح الرغبة للكتابة فيه. فجاء اختيار الموضوع تلبية لعدة أسباب ذاتية وموضوعية:

1/ كان دافعي في اختيار هذا الموضوع زيادة على ما قلته في البداية، أن النص الشعري الجزائري المعاصر على الرغم مما حظي به من مقاربات نقدية، إلا أنه لا يزال البحث في جزء منه ولاسيما فيما تبحثه نظرية التناص، فيحتاج منا الكثير من الجهد لفك شفرات ودلالات المادة الشعرية، باعتبارها مادة تقوم على جملة من التفاعلات و التعالقات النصية التي تشكل بنيتها ككل.

2/ بعد اطلاعي على غالبية أشعار الغماري، وجدت أنه لا بد من وضعها تحت ضوء التناص ككاشف نقدي منهجي لفسيفساء النصوص التي تتشكل منها لإجلاء مدى تعالقاتها، ومدى إسهام الخلفية العربية الإسلامية في تشكيل الرؤية الإبداعية للشاعر الغماري.

3/ محاولة الكشف عن تفاعل الشاعر الجزائري -الغماري نموذجاً - مع الوافد من النصوص، وطريقة تعامله معها ومدى جودة سبكها وفق رؤية إبداعية ترفع من مستوى الشعر الجزائري .

4/ وسبب آخر دفعني هو محاولة إبراز مدى سعي الشاعر إلى تجاوز واقعه، مشكلاً رؤية شعرية خالصة، يبحث فيها عن بديل رائع، ينيخ به حمولته الشعورية مستغلاً ما امتلأت به جعبته من نصوص إبداعية عرضت له في مسيرة تكوينه.

هذا ما ألع علي بالتساؤل عن المظاهر التي يتمظهر بها النص الغائب في النص الحاضر، فكيف تعامل الشاعر مصطفى الغماري مع النصوص الغائبة وماهي طرق توظيفه لها في شعره؟ وهل استطاع خطابه الشعري أن يثمر بمعان جديدة؟.

أما بالنسبة للمنهج المستعمل في البحث فقد فرضت علي طبيعة الموضوع استعمال مجموعة من المناهج متطافرة، كالمنهج التحليلي المقارن الذي يوازن بين النصوص انطلاقا من الرؤية الداخلية للنص الحاضر، والبحث في بنيته العميقة لمعرفة تشكيلية التناسي واستكشاف قيمه الجمالية، كما استخدمت المنهج الوصفي لرصد حركية التناس والوقوف عند مرجعية النص الحاضر. بالإضافة إلى المنهج السيميائي الذي يفك رموز النص ويستنتق إشاراتة عن طريق الفهم التأويلي.

وقد قسمت البحث إلى ثلاثة فصول تتكامل مع بعضها البعض لخدمة هدف عام وهو الكشف عن تمفصلات النصوص الغائبة في شعر الغماري .

ففي الفصل الأول: عرضت مفهوم التناس في الدراسات النقدية، بداية بالمقاربات المفهومية الغربية للتناس باعتبارها مهد تبلوره كمنظرية، بداية بباختين ثم جوليا كريستيفا، ثم عرضت إلى مفهوم التناس في النقد العربي، حيث حام حوله النقاد العرب القدامى بمصطلحات مثل: السرقة، والمعارضة والمناقضة والاقْتباس والتضمين، دون أن يؤصلوا لها كمنهج قائم بذاته، كما تطرقت إلى آليات التناس ومستوياته وعلاقته بتحويلات الخطاب الشعري .

أما في الفصل الثاني: فقد جعلت منه فصلا تطبيقيا، يكون امتدادا عمليا للفصل الأول النظري فعرضت فيه تجليات التناس في شعر الغماري، حيث كشفت فيه عن جملة النصوص التي استدعاها الغماري

لتكثيف تجربته الشعرية ، كالقرآن الكريم الذي يضفي على بعض نصوص الغماري هالة من القداسة ، وكذلك النصوص الصوفية التي امتاح منها الغماري الكثير من رؤاه الشعرية، فحلقت به بعيدا في عالم الكشوف والفيوضات الروحية فأنضجت بذلك تجربته الإبداعية .

كما عرجت على استدعاء الغماري للشخصيات التاريخية و الأسطورية وكذا رموز الطبيعة، التي كشفت من خلالها عن البعد الرومنسي في شعر الغماري، كما رصدت استدعاءات الغماري للكثير من النصوص الأدبية وكشفت وفق آليات التناص عن طريقة سبكه لها في متونه الإبداعية .

أما الفصل الثالث : فقد حاولت من خلاله إبراز الإمكانيات الجمالية، التي تعتبر ضفة ثانية للتناص زيادة على آلياته المنهجية ، فيكتسب التناص بذلك بعدا إبداعيا ولا يكون مجرد استدعاء صامت للنصوص الغائبة، فله أبعاد جمالية أيضا فهو يثري النص الحاضر ويكثف التجربة الشعرية الحاضرة وينتج دلالات جديدة ويعيد تشكيل الموروث التراثي، كما يحيل المتلقي إلى حقب أو أحداث تاريخية تجعل النص الحاضر يكتسب روعته من بهائها.

ولقد أنهيت هذه الدراسة بخاتمة، أبرزت فيها جملة من النتائج التي توصلت إليها وكذا ما استفدته من رحلة البحث التي خضتها في أشعار الغماري، مصحوبا بنظرية التناص كضوء كاشف.

وفي ختام هذه المقدمة أقول إن بحثي هذا لا أزعم أنه كشف جديد، كما لا أدعي فرادته، فقد سبقني إلى تناول شعر الغماري بالدراسة الكثير من الباحثين أذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر – البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري – للدكتور يحياوي الطاهر (وغيره كثيرون) ، ولكن حسبي أنني أخطو به خطواتي الأولى في عالم النقد الفسيح جدا، وأسأل الله أن يهديني سواء السبيل .

كما لا يفوتني أبدا أن أوجه خالص العرفان لأستاذي المشرف الفاضل :الأستاذ الدكتور هواري بلقاسم ،على سعة صدره وتسهيلاته الكريمة لي ولزملائي.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

الفصل الأول

التنصص في الدراسات النقدية

- 1- مفهوم التنصص في النقد الغربي
- 2- مفهوم التنصص في النقد العربي
- 3- آليات التنصص ومظاهره
- 4- التنصص وتحولات الخطاب الشعري
- 5- المفاهيم التنصصية
- 6- التنصص بين الإنتاج و التلقي

-مفهوم التناص في النقد الغربي:

اختلفت النظرة إلى النص باختلاف المناهج النقدية التي قاربت معناه، وصاغت مفهومه. فقد اعتبرت النظرية البنيوية النص بنية لغوية مغلقة على نفسها، مكثفية بذاتها، لا تحيل على أية مرجعية أخرى تقع خارج النص، في حين بحثت النظرية السيمولوجيا في المكونات البنيوية الداخلية للنصوص، وفي مولداتها وأسباب تعددها ولا نهائية الخطابات والنصوص، وفي العلاقة التي تربط النص بغيره من فروع المعرفة الأخرى.

وهذه النظريات النقدية الغربية لا يلغي بعضها بعضا، بل كل منها جهد نقدي يمتح من غيره ويؤسس لجهد لاحق، لأنها لا تنطلق من فراغ بل تسير وفق أطر نظيرية علمية تسبر بها أغوار النصوص الإبداعية، وهي تنطلق تلو بعضها في حركة حلزونية خلاقية.

ومن بين نظريات ما بعد الحداثة نجد نظرية التناص التي أمكن الاستفادة منها في مجال النقد المعاصر، ذلك أن قيمة هذه النظرية لا تكمن فيما تقدمه من قراءة جديدة للنص فحسب، بل في الدور الذي تؤديه لتخليص بعض المناهج النقدية الحديثة من العقم الذي أضحى يهددها¹. ومنه فالتناص منتج نقدي يعتبر استمرار للجهود النقدية التي سبقته.

فالتناص مصطلح نقدي حديث أريد به تعالق النصوص وتقاطعها، وإقامة الحوار بينهما، وهو في أبسط تعريفاته: وجود علاقة بين ملفوظين، و مفهومه الكلي يتجاوز ذلك ليشمل النص الأدبي من جميع نواحيه² فهو: تحليل إلى مدلولات خطابية مغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول

- فلاح حسن أوغالي، اقتحام التناص عالم الذات، مجلة الموقف الأدبي، العدد 355، أكتوبر 2001، ص 58¹

ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 2، دار هومة للطبع، الجزائر ص 96²

الشعري، وهكذا يتم بعث فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري، وبصورة أوضح نستطيع أن نقول إنّ التناص هو: أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل على النص ولا تحيل إلى خارجه أو قائله، وإنما تكشف عن المخزون التذكري لنصوص مختلفة تشكل حقل التناص.³

وبهذا أصبح مفهوم التناص أحد المفهومات الرئيسية في النقد الحديث، الذي استمد قيمته النظرية وفاعليته الإجرائية من كونه يقف راهنا في مجال الشعرية الحديثة في نقطة تقاطع / تلاقي التحليل البنيوي للنصوص والأعمال الأدبية بصفة عامة. بصفتها نظاما مغلقا يحيل على نفسه مع نظام الإحالة أو المرجع. بصفته مؤشرا على ما هو خارج نصي، ولقد حدده باحثون كثيرون من نقاد الغرب في العصر الحديث أمثال: (ميخائيل باختين، تودروف، وجوليا كريستيفا، وأرفي، ولورانت جيني، ميشال ريفاتير، وروبرت شولز، رولان بارث، جان ريكارد، جيرار جنيت..).

و تتمثل الإشكالية التي يطرحها مفهوم التناص في مسألتين اثنتين تتصلان مع بعضهما البعض اتصالا وثيقا، وتحدد المسألة الأولى بتعدد التعريفات والمفاهيم التي قدمت لهذا المصطلح في مصادره الأولى، والناجمة عن الاختلاف في طبيعة الفهم الذي يملكه أصحاب هذه النظرية عن النص، مما يجعل من هذه المسألة قضية ترتبط بالحقل المعرفي الذي تشكل فيه هذا المصطلح، في حين أن المسألة الثانية تكمن في تعدد المصطلحات، وغياب الضبط المنهجي المتكامل والواضح لأسباب تحصل بتعدد الاتجاهات والمساهمات النقدية الأخرى كالبنوية وغيرها، حيث أدى كل هذا إلى عدم وضوح الحدود الفاصلة، والتحديدات التي قدمت للمفاهيم والمقولات والأنماط التي تشكل الأساس الذي قامت عليه نظرية التناص في مدوناتها المختلفة.

وإذا ما تتبعنا نشأة التناص وبداياته الأولى كمصطلح نقدي نجد أنه ظهر في عام 1966 م، على يد جوليا كريستيفا -J.Kristeva- كما بات معروفا في دراستها عن دوستوفسكي ورالي⁴، لكن الأصول

³ ينظر مصطفى السعدني المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنوية، دار المعارف القاهرة، ص19
⁴ صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية، دط، دت، ص153

الأولى تعود إلى الناقد الروسي ميخائيل باختين الذي أسس له نظرياً في كتابه (شعرية دوستوفسكي) وحواله إلى نظرية حقيقية، تعتمد على التداخل القائم بين النصوص ودعاه بالحوارية⁵.

و إذا كان الشكلايون قد تنبهوا إلى مفهوم هذا المصطلح بشكل مبسط، فإن كريستيفا استطاعت أن تستنبط هذا المصطلح " التناص " من خلال قراءتها لباحثين في دراسته لأعمال دوستوفسكي الروائية، حيث وضع مصطلحي تعددية الأصوات الحوارية دون أن يستخدم مصطلح التناص وبذلك المصطلح قاصدة به " أن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل نصوص أخرى "⁽⁶⁾ وهكذا نضج مفهوم التناص بشكل تام على يد تلميذة باختين الباحثة جوليا كريستيفا، واتسع مفهومه وأصبح بمثابة ظاهرة نقدية جديدة وجديرة بالدراسة والاهتمام وشاعت في النقد المعاصر كونها أبرزت جملة من المفاهيم النظرية النقدية التي في ضوئها يفهم النص، ويفسر ويكشف عن الرصيد الثقافي الذي يستوعبه .

ولقد تعددت المفاهيم التناصية وتشعبت المدلولات، غير أن المصطلح ظل حاضرا عبر جميع الاتجاهات الأدبية الحديثة، وإن تباينت السمات الدلالية للمفهوم داخل كل اتجاه مع الاتجاه الآخر محاولة من النقاد في تبيين جزئيات هذا المصطلح.

ولا شك أن الأديب لا يمكن أن ينفصل في تكوينه المعرفي عن غيره، بل هو عبارة عن تراكمية معرفية متشابكة ، فالخطاب الروائي في نظر باختين (مختمر بالأفكار العامة، وتداخل أقوال غريبة معقودة بحوارات متعددة، تشترك فيما بينها لتكون في الأخير خطابا هو نسيج عدد كبير من الملفوظات المتداولة داخل بنية اجتماعية يعطيه إمكانات أدبية وجوهرية)⁽⁷⁾.

ص4 الشعر، م س ، نقد في اللغوي المدخل السعدني، 2- مصطعى

⁶ - عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، من النبوية إلى التشريحية، ط/1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985، ص 318

⁷ - 41- todorov ;Mikhtine:le principe diAlogique suivi de écrits de cercle de bakhtine ed seuil 1981 p 41-

ولذلك أصبح الأديب ومن بعده النص الأدبي بناء متعدد القيم والأصوات، تتوارى خلف كل نص ذوات أخرى غير ذات المبدع من دون حدود أو فواصل، ومن ثم فالنص الجديد هو إعادة لنصوص سابقة لا تعرف إلا بالخبرة والتدقيق، ثم إنَّ التناص الذي يمثل اشتغالا على نصوص أخرى لا يقلل من أهمية النص الذي ينهض على تخوم نصوص⁽⁸⁾ فهو لا يلغي خصوصية الإبداعية بل على العكس يؤكد سماته المتميزة، بوصفه نصا قائما بذاته تجاوز غيره أو تخطاه⁽⁹⁾.

ويتجلى من هذا أن النص الأدبي عامة، والنص الشعري خاصة أفق جمالي مفتوح على امتدادات زاخرة داخل سياقاته الخارجية، الشيء الذي جعل كلود بريفو يقول: (إن النص الأدبي لا ينبت في المطلق إته يدخل في لعبة التوازن بين مختلف القوى الاقتصادية والاجتماعية والنفسية و الماورائية...)⁽¹⁰⁾.

والنص في رأي ليتش - **litch** : (ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة ولكنّه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى ونظامه اللغوي مع قواعده ومعجمه جميعها تسحب إليها كما من الآثار والمقتطفات من التاريخ، ولهذا فإنّ النص يشبه في معطاه معطى جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحصى من الأفكار والمعتقدات المستعارة شعوريا ولا شعوريا، يبرز فيه الموروث في حالة التهيّج، وكلّ نص متداخل يلتقى فيه الزمن بكلّ أبعاده)⁽¹¹⁾، وبهذا أصبح مفهوم التناص يلغي الحدود بين الأدب والفنون الأخرى ويجعل النصوص الأدبية مفتوحة على بعضها البعض، حتى أضحي النص الشعري بؤرة تتجمع فيها مجموعة من النصوص السابقة، ومن خلال هذا التداخل النصي وتشظى النصوص الأولى في النصوص اللاحقة يتمظهر التناص (**L'ntertextualite**) بشتى أنواعه ومستوياته.

3- ماجد ياسين الجعافرة، التناص والتلقي - دراسات في الشعر العباسي - دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ص 12.
1- نجم مفيد: التناص و مفهوم التحويل من شعر محمد عمران، الموقف الأدبي، العدد 319، 1997، ص 47.

2- عبد القادر فيدوح، الرؤيا و التأويل، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1983، ص 46.
11- جمال مباركي - التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الأدبية الثقافية الجزائرية ص 41.

فالخطاب الشعري - في نظر كريستيفا - يميلنا إلى مدلولات خطابية تختلف عن بقية الخطابات الأخرى بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، وهي ميزة تقوم عليها الشعرية التي تستعين بدلالات وأبنية تصويرية من النصوص الأخرى وتستند على مبدأ الانزياح واستدعاء الماضي بوصفه مرجعا أساسيا لبناء الفضاء النصي، لذلك اعتبرت ظاهرة "التناص" أساسا لولادة الشعر بوصفها الظاهرة الممتدة الجذور عبر التاريخ¹²

وبذلك تكون كريستيفا قد منحت التناص مدلولاً وميداناً تطبيقياً واسعاً، إذ تعرف المفهوم لا على التداخل بين أنواع مختلفة مثل الكتابة، الموسيقى، الرسم¹³، وعليه عندما نشعر أحياناً ببعض الوخزات لا بدّ منها لأنها هي التي تدلنا على النصوص الوافدة أو المهاجرة أو الممتصة.

ذلك أن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين، يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقى وسعة معرفته وقدرته على الترجيح⁽¹⁴⁾.

ويكاد هذا التعريف يكون نفسه الذي نجده عند كوربرات أركسيوني في تعريفها للتناص بقولها: "إن التناص حوار يقيمه النص مع نصوص أخرى، و مع أشكال أدبية ومضامين ثقافية"⁽¹⁵⁾

وهذه الحوارية تنبثق من رغبة أكيدة في التجديد وتجاوز الآخر، حتى ولو كان الآخر المبدع نفسه من خلال نصوص، كما يستطيع أن يتناص مع نص واحد فقط لمبدع آخر، أو نصوص أخرى لأدباء آخرين، وقد تكون عملية التناص بين جنسين أدبيين. لا على مستوى جنس أدبي واحد.

وقد اقترح لورانت جيني إعادة تعريف التناص في العبارات التالية: (عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بريادة المعنى)* ويرى رولان بارث أن كل نص تناص، يظهر في عالم

12 - جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة، فريد الزاهي، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1991، ص 78، 79

13 - المرجع السابق . ص: 78، 79

14 - محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، ط 3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1975، ص: 315 .

15 - المرجع نفسه . ص: 315 .

مليء بالنصوص - نصوص قبله، نصوص تطوقه، نصوص حاضرة فيه -⁽¹⁶⁾ ونبيه هنا على أن مصطلح التناص كان في بدايته يتسم بعدم القصدية والمباشرة، فالنصوص تتقاطع فيما بينها بشكل عفوي غير واع ولا شعوري، وكذا هو عند أغلب أصحاب نظرية التناص من بعد، علما أن بعضهم الآخر لم يمنع فيه القصدية و الوعي فاقترب من مفهوم التأثير و التأثير و من مفاهيم العرب- كما سيأتي - في السرقة و الأخذ و غيرها، وهو ما عرف بالتناص المقصود والمباشر والظاهر.

وكان " بارت " قد بدأ سيمولوجيا في كتابه عن راسين 1963 وعناصر السيمولوجيا سنة 1964، ثم ظهر مصطلح التناص في بحثه (لذة النص 1973)، ويقول بارت: (ليس النص مقترن الوجود بالمعنى ولكن بمروره وعبوره... ولا تتعلق تعددية النص في الحقيقة بغموض مضمونه ولكن بما نستطيع تسميته بالتعددية المضخمة التي تنسجه)⁽¹⁷⁾.

وقد ميز بارت بين العمل الأدبي والنص، وهو يسير على خطى كريستفا حيث يؤيد مفهوم الإنتاجية، ويرفض مفهوم إعادة الإنتاج، فحسب بارت كل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة، وكانت كريستيفا قد اعتمدت على مفهوم الحوارية لباختين 1929 الذي رأى ضرورة قراءة خطاب الآخر وخطاب الأنا، وأشار إلى مفهوم التفاعل النصي وتعددية الأصوات، في حين ركز " لوران جيني " في شرحه لمفهوم التناص على (الهضم والتحويل)، النص الذي يشرب عددا من النصوص مع بقائه مركزا بمعنى.

وقد عدد لوران جيني أنماط التناص وتفاعل النصوص ولكنه وقع في تنميط شكلائي، في حين رأى ريفاتير أن النصية مركزها التناص، فالتناص بالنسبة إليه آلية خاصة بالقراءة الأدبية، وهو يلتقي مع مصطلح الأدب، ويرى في مفهوم التناص - النص المحال عليه -⁽¹⁸⁾.

¹⁶ - سعد سلام، التناص التراثي في الرواية الجزائرية، دكتوراه دولة، مخطوط، جامعة الجزائر، 1998، ص.
¹⁷ - حسين جمعة، المسير في النقد الأدبي، ط1، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 2003، ص20.
¹⁸ - مارك دوبيار، نظرية التناصية، ترجمة: الرحوتي عبد الرحيم، مجلة علامات، جدة - السعودية، ع1، 1986، ص 313.

ويأتي جيرار جينيت* في كتابه المهم " طروس*" ، ليغير في مفاهيم سابقة حول مفهوم التناص الذي طرحه تحت اسم "جامع النص" في كتابه السابق "مقدمة لجامع النص". إنه في كتابه " طروس" يربط بين موضوع الشاعرية وما أسماه بديلاً لجامع النص بالتعددية النصية والاستعلاء النصي للنص الذي كان قد عرفه من قبل تعريفاً كلياً فقال : (إنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى)¹⁹

ويجعل جينيت التعددية النصية تضم جامع النص بوصفه نمطاً من أنماط خمسة تضمها علاقات التعددية النصية²⁰، نجملها فيما أطلق عليها جينيت:التناصية، الملحق النصي ، الماورائية النصية، الجامعية النصية، الاتساعية النصية .

إن جينيت بهذه الأنماط الخمسة يحاول أن يرصد كل ما يتعلق فيه نصٌ بنصوص أخرى، دون أن يتفلسف وفق هذا المفهوم أيُّ من العلاقات والتفصيلات التي تحكم بنية النصوص التعددية بوصف النص مفتوحاً ومتعدداً إلى نصوص أخرى، في مقابل لزومه - إذا صح هذا المصطلح النحوي والبلاغي أيضاً - حالة من الانغلاقية أو الانحسار، كما أشار جينيت نفسه، وقد أتى جينيت في عرضه لخمسة الأنماط بمفاهيم واعية لما أسماه بالتعددية النصية ، وإن ظلت في النهاية على نحو أو آخر - أو على الأقل بعضها -أصداء لفكرة التناصية في مفاهيم أحر على نحو ما سيتبين .

فمن النمط الأول "التناصية" ، يعرفه جينيت بعد أن يرجع الفضل في تسميته لكريستيفا (بأنه علاقة حضور مشترك بين نصين وعدد من النصوص بطريقة استحضارية،وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي للنص في نص آخر)⁽²¹⁾، ولكن جينيت يبين عن وعي حين يوسع من أفق التناص ليجعله متقارباً مع مفهوم "الاقتباس"، مقارباً بينه وبين شكلين آخرين هما: السرقة والإلماع. فالاقتباس هو أكثر علاقات التناص وضوحاً وحرفية ، حيث يوضح المقتبس بين قوسين مع الإحالة أو عدم الإحالة إلى مرجع محدد . أما السرقة فهي أقل أشكالها وضوحاً وشرعية ، ويلاحظ من وصفه للسرقة

19 جيرار جينيت : " طروس ... الأدب على الأدب " ، 131 ، 132 ، ضمن كتاب " أفاق التناصية " ، مرجع سابق،ص131/132

1-ينظر جيرار جينيت : " طروس ... الأدب على الأدب " ، 131 ، 132 ، ضمن كتاب " أفاق التناصية " ، مرجع سابق،ص132
21- المرجع نفسه،ص132

بقلة الشرعية أنه مصطلح يشوبه سوء السمعة وفق المفهوم القديم. أما الإلماع فهو أقلها وضوحاً وحرفية ، وهو في رؤية جينيت: (أن يقتضي الفهم العميق لمؤدي ملاحظة العلاقة بين مؤدي آخر ، تحيل إليه بالضرورة هذه أو تلك من تبديلاته ، وهو بغير ذلك لا يمكن فهمه).⁽²²⁾

أما النمط الثاني ، " الملحق النصي " فهو أقل وضوحاً وأكثر بعداً في علاقته، وقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي، ويشمل العنوان والعناوين الصغيرة المشتركة المدخل ، الملحق ، التمهيد... إلخ . كما يشمل فيما يطلق عليه جينيت " ما قبل النص " المسودات الملخصات والمخططات المتنوعة

23

ويعرف جينيت الملحقية النصية في النهاية أنها منجم أسئلة بلا أجوبة، وكأنه يحفز محلي النصوص - وفق منظومة التناسل - أن يتنبهوا لأهميتها . والنمط الثالث من أنماط التعالي النصي، وهو ما سماه جينيت الماورائية النصية فهي عنده (العلاقة التي شاعت تسميتها بالشرح الذي يجمع نصاً ما بنص آخر يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة (يستدعيه) بل دون أن يسميه)²⁴ .

أما نمط الجامعة النصية ، فهي (علاقة خرساء تماماً ، ولا تظهر في أحسن حالاتها إلا عبر ملحق نصي - مثبت- . أو هو في الغالب مثبت جزئياً : كما في التسميات : رواية ، قص ، قصائد .. إلخ ، التي ترافق العنوان على الغلاف وإن كل ذلك كما نرى ذو انتماء تصنيفي خالص)²⁵ . وتبين فاطمة قنديل عما يعنيه جينيت - بما ترجمته هي بـ "جامع النصية" - على أنها هذه الإشارة التي يضعها النص على غلافه ليحدد لقارئه " أفق توقع " جنس النص ، هل هو شعر ، أم رواية ؟ ... إلخ²⁶

أما النمط الأخير " الاتساعية النصية " ، فقد عده جينيت أهمها جميعاً، لأنه فيما يرى جوهر عملية التناسل، الذي قام عليه مفهومه، حيث جعل فيه جينيت العلاقة بين نصين أحدهما وهو الحاضر،

1-جيرار جينيت : " طروس ... الأدب على الأدب " ، 131 ، 132 ، ضمن كتاب " آفاق التناسلية " ، م س سابق ص133،132

²³ المرجع نفسه ،ص137

²⁴المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

²⁵ المرجع نفسه ،ص138

6-فاطمة قنديل : " التناسل في شعر السبعينيات " ، 94 — الهيئة العامة لقصور الثقافة — كتابات نقدية — 1999

وقد سمّاه: "المتّسع"، والآخر وهو الغائب وقد سماه "المنحسر"، وقد جاء هذا الفهم الواعي للاتساعية النصية وفق النصين المتسع والمنحسر بوصفه رد فعل على فكرة النص المغلق.

ويعني جينيت بـ "الاتساعية النصية" كل علاقة توحد نصاً B (اسمه النص المتسع) بنص سابق A اسمه النص المنحسر، والنص المتسع ينشب أظفاره في النص المنحسر دون أن تكون العلاقة ضرباً من الشرح، وكما نرى من الاستعارة "ينشب أظفاره" فإن هذا التعريف مؤقت²⁷.

وينتهي جينيت حديثه عن الاتساعية النصية بما يجعلها بعداً عالمياً، يجعل النص الأدبي - كما يرى د. البقاعي مترجم الدراسة - تصب في الثقافات والأفكار التي لا يستطيع مؤلفه أن يكون بعيداً عنها، ومن هنا يأتيه البعد العالمي. وفي هذا يقول جينيت عن مدى مرونة مصطلح "الاتساعية النصية": (إن الاتساعية النصية هي - بدهة - بعد عالمي (بدرجة مختلفة للأبد) ليس هناك عمل أدبي لا يستدعي بدرجة مختلفة وحسب القارئ بعض الأعمال الأخرى، وبذلك تكون الأعمال الأخرى كلها اتساعية نصية... بعضها اتساعي نصي أكثر من بعضها الآخر، أو أن يكون ذلك أكثر ظهوراً وتكثيفاً ووضوحاً فيها بالنسبة لغيرها.)²⁸

وترى فاطمة قنديل أنه برغم أن جيرار جينيت في هذا الجدول التصنيفي يضع لنا حدوداً جامعة مانعة للعلاقة بين النصوص، كما يرى بعض الباحثين، فإن هذا الجدول التصنيفي له مخاطره أيضاً التي قد توقع الباحثين في مزلق الرصد حينما لا يستطيعون إدراك تلك التداخلات التي يمكن أن نراها في النصوص لهذه التقسيمات، ولقد كان جينيت نفسه منتبهاً إلى مزلق هذا التصنيف، فنراه يشير إلى تداخل هذه العلاقات في الموضوع الواحد فقد يكون بالعنوان وهو ما يرجع إلى ما بين النصية (ترجمها البقاعي في الدراسة التي معنا الملحق النصي) تناص مع نص آخر — وقد يفسر الكاتب عمله في حوار له فيصبح هذا الحوار الذي ينتمي إلى الـ "ما بين نصية" نصاً شارحاً (الاتساعية النصية) إلخ...²⁹

²⁷جيرار جينيت: "طروس... الأدب على الأدب"، ضمن كتاب "أفاق التناسية"، مرجع سابق، ص139

²⁸ المرجع نفسه، الصفحة نفسها
²⁹ ينظر فاطمة قنديل، التناص في شعر السبعينيات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الدار البيضاء - المغرب، 1999، ص94، 95

والتناص بوصفه تعالق نصوص، والذي يحدث بكيفيات مختلفة، جعل أغلب الدارسين في مختلف التيارات النقدية، يتفقون على أن تداخل النصوص لا مناص منه للكاتب أو الشاعر، باعتباره حدثا لغويا يتولد من أحداث تاريخية، ونفسانية ولغوية... حيث تناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة عليه، الأمر الذي جعل هذا المصطلح شفرة نقدية لتحليل الخطاب النقدي بل يمثل نظرية الشعرية الحديثة التي تنظر إلى النص على أنه جيولوجيا معرفية ترقد في صمته الوهمي العديد من العلوم والفنون والتخصصات⁽³⁰⁾، ومن هنا يرى رولان بارت أن التناص قدر كل نص، مهما كان نوعه وجنسه، ذلك أنه لا يوجد نص ينسج أساليبه من ذاته، خارج النص اللامتناه⁽³¹⁾، ويرسخ بارت هذه الفكرة من خلال كتابه نقد وحقيقة في مقولته موت المؤلف التي تهدف إلى تحرير النص من سلطة الظرف ومن ثم يقر باستقلاله عن النصوص الأخرى، لأن التناص هو استحالة الحياة المتمثل بالأدب المهيمن (أما تفتح النص وتزيح المؤلف مؤقتا إلى أن يمتلئ النص بقارئه والقارئ بالنص)⁽³²⁾.

وعليه فإن تعدد التعريفات التي قدمت لمفهوم التناص، ترتبط بتعدد المرجعيات والرؤية التي قدمها كل باحث من المساهمين في بلورة هذه النظرية وتوسيعها وتطويرها.

ومن خلال هذه الآراء - أصبحت مقولة التناص نظرية النقد المعاصر في الغرب، ومحورا لجل الدراسات والبحوث النقدية الغربية، حيث بذلت جهود كبيرة في تحديد مفهوم هذا المصطلح وتطبيقه على الخطاب القديم والحديث منه، ثم إنه طال قضايا كثيرة أساسية منها تاريخية العمل الأدبي، وموقع المؤلف منه و فيه، وإنتاجية المعنى كما تطرحه كريستيفا، وكذلك نظرية التلقي، وعلاقة العمل الأدبي بالواقع الخارجي إذا فقد العمل الأدبي تاريخيته وأضحى عملا تاريخيا لأنه أصبح يمثل إعادة إنتاج النص أو نصوص

30 انظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992، ص 120 - 128.

2- رولان بارت، لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 40 .
3- رولان بارت، النقد والحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز مناء الحضاري، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص 10.

سابقة عليه من الثقافة التي ينتمى إليها أو الثقافات الأخرى، كما أنّ دور المؤلف أو الاهتمام به قد غاب، لأن إنتاج النص أصبح وفق فهم كريستيفا هو (الذي يوضع الفاعل الكاتب أو: القارئ)³³.

وعموما نقول إن نظرية التناص انطلاقا من منشئها الغربي فتحت أفقا نقديا كبيرا للتعامل مع النصوص الإبداعية ، ووسعت النظرة إلى النص وجعلت منه جزءا حيا من شبكة عظيمة تربط القديم بالحاضر ، كما دلت على تلاقح النصوص واستفادتها من بعضها البعض وهذا يلغي الفرادة والتميز - في أوروبا خاصة - ويؤسس لمفاهيم التشارك والتظافر لتطوير الوعي الإنساني عامة.

³³ جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة، فريد الزاهي، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب ، 1991 ص 78، 79

مفهوم التناص في النقد العربي :

قد شغلت قضية تفاعل النصوص وانفتاحها على بعضها البعض نقادنا القدامى ، كما شغلت بال نقادنا المحدثين اليوم ، فقد أشار صبري حافظ إلى أن التناص من المفاهيم الحديثة التي نجد لها بعض الملامح في نقدنا القديم³⁴، وقد اشتغل الخطاب النقدي القديم بهذه الظاهرة في مجال تأملات النقاد في بناء النص وعلاقة القديم بالحدث واللفظ بالمعنى، وقد أدرك الشعراء العرب منذ القديم ضرورة تواصلهم مع تراثهم والاعتراف منه، كما أحسوا بهذه الظاهرة الفنية إذ تصادفنا في كلام القدامى الإعراف بالتداخل النصوصي كما يقول زهير :

ما أرانا نقول إلا رجيعا أو معادا من قولنا مكرورا³⁵

و أكد هذه الحقيقة الشاعر الجاهلي " عنتر بن شداد " في قوله:

* هل غادر الشعراء من متردم³⁶ *

وارتبطت ظاهرة التناص عند النقاد القدامى بالسرقات الشعرية، فالشاعر مهما كانت موهبته أو نبوغه الشعري فإنه يحمل نفحات من نصوص غيره، ومن هذه النفحات ما هو واضح وجلي ومنها ما يتطلب براعة الناقد وحصانته في الكشف عنها.

34 -صبري حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبي، عيون المقالات عدد 2 دار البيضاء 1986 ص8
35 -حسين فيلالتي، السمة والنص السردي، مقارنة سيميائية في شفرة اللغة، دراسة نقدية ط /1 رابطة أهل القلم للنشر، ص21
36 -معلقة عنتر ، شرح المعلقات السبع للزوزني، دار بيروت، ص137

وظاهرة استعادة النصوص السابقة في إبداع الشعراء اللاحقين حقيقة تناصية فالشاعر يجب أن يكون مثقفاً بأوسع معاني الثقافة كما جاء في العقد الفريد (من أراد أن يكون عالماً فليطلب علماً واحداً ، ومن أراد أن يكون أديباً فليوسع في العلوم)³⁷

وعلى الرغم من أن النقد العربي القديم حتى عبد القاهر الجرجاني - مقارنةً بحركة الإبداع في كل فنون القول وخاصة الشعر - لم تكن على شيء عالٍ التميز من استبطان النصوص وتحليلها بما يبرز روعة جمالها ورفعته صياغة ومعنى؛ فإن وعي بعض النقاد وذوقهم كان هادياً أحياناً إلى نظرات مستنيرة لا تتعصب لرأي واحد. ويهمنا في هذا الصدد ما دار حول باب السرقات في كتب هؤلاء النقاد القدامى وما استوعبه - من عشرات المسميات كالسلخ والمسح والتضمين والاقتباس والإغارة والانتحال³⁸ ... إلخ. ولعلنا أدركنا أن مفهوم التناص في النقد الحدائثي الغربي (قد دار معظمه حول تلاقح النصوص بين حاضر مؤقت وغائب حاضر؛ يستشرف آفاق التلاقي مع أخرى في ضمير الغيب فيما تحببه قريحة المبدعين، بما يثمر في إنتاج وإعادة إنتاج كلِّ لدلالات تؤدي إلى شاعرية النص وشعريته)³⁹. وإذا كنا قد أدركنا فوق كل هذا؛ أنه ليس ثمة نص = وفق رؤية جينيت = بمنجاةٍ من الاتساعية النصية التي يستدعي فيها نص نصاً أو نصوصاً أخرى بدرجات متفاوتة وفق القارئ؛ ففي تراثنا نصوص واعية ودالة وجامعة في كتاب الحلية لمحمد أبي الحسن يمكن أن تبين أمر العلاقة بين التناص وكل ما دار من مصطلحات في باب (السرقات والمحاذة).

يقول الحائمي في حلية المحاضرة: "وسمعت أبا الحسن عليّ بن أحمد النوفليّ يقول: سمعت أحمد بن أبي طاهر يقول: "كلام العرب ملتبس ، بعضه بيعض ، آخذ أو اخره من أوائله. والمبتدع منه والمخترع قليل ، إذا تصفحته وامتحنته والمحترس المطبوع بلاغةً وشعراً من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه آخذاً من كلام غيره وإن اجتهد في الاحتراس وتخلل طريق الكلام ، وباعد في المعنى ، وأقرب في اللفظ ، وأفلت من شبك التداخل ، فكيف يكون ذلك مع المتكلف المتصنع والمعتمد القاصد"⁴⁰

37 ابن عبد ربّه أحمد، العقد الفريد، ج2 ، المطبعة الشرقية، القاهرة، 1916 ، ص9

38 الدكتور حافظ المغربي التناص وتحوّلات الخطاب الشعريّ المعاصر، دار المناهل - بيروت - لبنان، ص10

39 المرجع نفسه، ص10

40 محمد أبو الحسن ،حلية المحاضرة في صناعة الشعر ،دار الرشيد للنشر -العراق 1979،ص28

ويورد الحاتمي نصاً آخر يزيد سابقه نصاعةً فيقول: " قال : وقد رأينا الأعرابي أعرم لا يقرأ ولا يكتب ، ولا يروي ، ولا يحفظ ، ولا يتمثل ، ولا يحذو ، ولا يكاد يخرج كلامه عن كلام من قبله، ولا يسلك إلا طريقة قد ذلّت له وقد ظن أن كلامه لا يلتبس بكلام غيره ، فقد كذب ظنه، وفضحه امتحانه. وقد قال أرسطاطاليس: (من البلاغة حسن الاستعارة) ، ولو نظر ناظر في معاني الشعر والبلاغة ، حتى يخلص لكل شاعر وبلغ ما انفرد به من قول ، وتقدم فيه من معنى ، لم يشركه فيه أحد قبله ولا بعده ، لألفى ذلك قليلاً معدوداً ونزراً محدوداً"⁴¹ .

إن نظرة مستوعبة لما أورده الحاتمي في النصين السابقين، يمكن أن تكشف عن وعي بمفاهيم تقاربت إلى حد التشابه من متصورات نقاد الحداثة الغربيين، مع ما جاء في النصين حول قضايا مثل: " التناص تداخلاً قدر كل نص " ، "التناص يتم بوعي وبغير وعي "

فحول القضية الأولى، ترى مصداقية ما يطرحه النصان من خلال ألفاظ وعبارات ابن أبي طاهر عن كلام العرب الملتبس ببعضه ببعض والآخذ أو آخره (النص الحاضر / المتسع / المفتوح) من أوائله (النص الغائب / المنحسر / المغلق)، وكذلك يدعم هذه القضية متصوّر أن ابن أبي طاهر: عن أن هذه الحالة من الأخذ (بمعناه الإيجابي) لا يسلم منها أحد من المتقدمين والمتأخرين لفظاً ومعنى⁴² .

(ولا يفوتنا في هذا السياق أن نقف وقفة تدبر ومقارنة ومقاربة عند وصف ابن أبي طاهر لعمل الأديب بعبارة: " وأفلت من شبك التداخل". إن لفظة "شِبَاك" تحيلنا إلى متصوّر بارت للنص بوصفه نسيجاً منتجاً تذوب فيه ذات المبدع كالعنكبوت يذوب في نسيجه / شبابه ، أو على حد تعبير بارت: " تنحلّ الذات في هذا النسيج مثل عنكبوت يذوب في شبابه "⁴³ ، فكما أن قدر الأديب مهما حاول عند ابن أبي طاهر ألا يفلت -في نصه شكلاً ومضموناً - من شبك تداخله مع نصوص أخرى ، فكذلك قدر المبدع عند بارت ، ذاته ستحل وتذوب في نسيج عمله / صياغته؛ على نحو يعد به نصه قابلاً للتداخل مع أنسجة أُخر

44
(

41 محمد أبو الحسن، حليلة المحاضرة في صناعة الشعر ،دار الرشيد للنشر -العراق 1979،ص28
42 الدكتور حافظ المغربي التناص وتحوّلات الخطاب الشعري المعاصر،دار المناهل -بيروت -لبنان، ص11
43 رولان بارت، أفاق التناصية، ترجمة د. محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1988 ، ص 30
44 الدكتور حافظ المغربي التناص وتحوّلات الخطاب الشعري المعاصر،دار المناهل -بيروت -لبنان، ص

أما مفهوم الوعي بالتناص / التداخل فتستطيع تلمسه من زاوية المتلقي من قول ابن أبي طاهر " إذا تصفحته وامتحنته "45 ، ومن زاوية المبدع نفسه أو الأديب ، فستوقفنا عبارة مثل : لا يسلم أن يكون كلامه آخذ من كلام غيره ، وإن اجتهد في الاحتراس.

أما مفهوم اللاوعي للتناص (فنقف عليه واضحاً في النص الثاني حيث لا وعي الأعرابي الأعرم الذي لا يقرأ ولا يكتب ، ولا يروي ولا يحفظ ، ولا يتمثل ولا يجذو غيره ، ومع ذلك يأتي كلامه موافقاً لكلام غيره وطريقته في القول كطريقته ، ولعل هذا يكشف عن وعي سايكولوجي مبكر لفكرة اللاوعي الجمعي التي تحدث عنها يونج تلميذ فرويد)46 ، وفكرة اللاوعي في التناص طرحها جينيت نفسه وهو يتحدث عن التعدية النصية يقول ليون سمفيل مترجماً جينيت : "تخص التعدية النصية ، في أعلى درجاتها ، الجانب العالمي من الأدبية ، ما يضع نصاً في علاقة مع نصوص أخرى ، بطريقة واعية أو غير واعية"47

والنصان اللذان أوردهما الحاتمي يثيران بوضعيتهما أسئلة مهمة ، إذ جاء مسبقين بنص واحد قبلهما أسفل عنوان تحت مسمى فصل السرقات والمحاذات ، "هذا فصل أودعته فقرأ من أنواع الانتحال والاختزال ، والاقتضاب والاستعارة ، والإحسان في السرقة ، والإساءة والنظر والإشارة ، والنقل العكسي ، والتركيب والاهتمام ، والسابق واللاحق ، والمبتدع والمتبع ، وغير ذلك مما يفتقد الأديب المرهف إلى مطالعته وجمعت من شتات ذلك مؤونة الطلب والجمع وفرقت بين أصناف ذلك فروقاً لم أسبق إليها ، ولا علمت أحداً من علماء الشعر سبقني في جمعها"48

ويمكن أن نحصر بعض المصطلحات التي استخدمها النقاد القدامى في تعاملهم مع تعالق النصوص وذلك وفق رؤاهم المشار إليها سابقاً :

السرقة: قد كان نقاد العرب القدامى قد فتحوا مجالات واسعة في الكثير من مؤلفاتهم لما أسموه بباب

السرقات الأدبية ، وأدرجوا ضمنه معظم ما استطاعوا حصره من آليات إنتاج النصوص المرتبطة بنصوص

45 محمد أبو الحسن ،حلية المحاضرة في صناعة الشعر ،دار الرشيد للنشر -العراق،1979،ص28

46 الدكتور حافظ المغربي التناص وتحوّلات الخطاب الشعري المعاصر،دار المناهل -بيروت- لبنان، ص13

47 ليون سمفيل ،التناصية، ضمن كتاب آفاق التناصية رولان بارت ترجمة د. محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العام للكتاب ، 1988 ، ص 30

48 محمد أبو الحسن ،حلية المحاضرة في صناعة الشعر ،دار الرشيد للنشر ،العراق، 1979،ص28

سبقتها(الغضب، الأغارة، الاختلاس)، و استخدموا مفهوم السرقة كمعيار أخلاقي وليس كمعيار نقدي صرف في التعامل مع النصوص، وحولوا استخدام الآليات الإنتاجية التي أدرجوها ضمن باب السرقة إلى قضية أصولية تستند إلى أعراف أدبية قد اتفقوا عليها مسبقا، لذا يجب أن تخضع النصوص لميزاتها، فمن خرقها يستحق الذم والاستهجان.

توارد الخواطر: سئل أبو عمرو بن العلاء عن شاعرين يتفقان على لفظ واحد ومعنى واحد فقال "عقول رجال توافق على ألسنتها"، وقيل للمتنبى: معنى بيتك هذا أخذته من قول الطائي؟ فأجاب: "الشعر جادة، وربما وقع حافر على حافر"⁴⁹، فقد أزال توارد الخواطر شبهة السرقة عن النص اللاحق لاعتماده على احتمال وقوع المصادفة على مستوى المعنى أكثر من اللفظ لتقارب لغة التعبير، ويمكننا إدراجه في التناص اللاواعي.

التوليد: يقول مؤلف أسس النقد الأدبي عند العرب: المقصود بهذه الظاهرة أن "يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه أو يزيد فيه زيادة"⁵⁰، وقد فلت هذا المفهوم من طوق السرقة بتجاوزه السقوط في شرك التشابه والأخذ أو القصور عن البلوغ بقطعه شوطا متميزا في تحسين المعنى المتناص أو القياس بإخصابه وتكثيره.

التضمين والاقْتباس: وهو أخذ لفظ أو معنى وتنسيقه داخل النص الجديد لغايات متعددة كالاستشهاد أو التشبيه أو التمثيل أو سوى ذلك، ولا تقترب منه السرقة لأنه واضح التصريح والتلميح. **المنافضة:** وتعني المخالفة ونقض الشيء نقضا أي أفسده بعد إحكامه، ويقال نقض البناء أي هدمه، ونقض القصيدة أي الرد شعرا على صاحبها بقصيدة تعارض مافيها، كنفائض جرير والفرزدق⁵¹.

49 المتنبى بين ناقديه، ص 186-187.

50 المتنبى بين ناقديه، ص 186-187.

محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص -، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1992، ص 120⁵¹

المعارضة: في الكلام المقابلة بين كلامين متساويين في اللفظ، والمعارضة تدل على المحاذاة والمحاكاة ، وعارضه في الشعر يعني باراه فيه لإظهار جوانب النقص ، وتجاوزه بشعر أرقى عنه لفظاً ومعناً، والمعارضات في الشعر العربي كثيرة⁵².

والحق أن كثيراً من النقاد القدامى كانوا مسؤولين إلى حد كبير عن القعود بكثير من النصوص التي جعلوها من قبيل ما أسموه بالسرقات المدمومة في مقابل المحمودة أو ما أسموه بالإحسان في السرقة ؛ عن أن تستشرف آفاقاً من التحليل التناسي الواعي لتكشف عن الفارق بين مصطلحاتهم المتباينة حيناً والمتناقضة حيناً آخر، ولعل هذا ما يفرق جذرياً بين مصطلح التناص الحدائي، ومصطلحات تراثية كالسرقات والمحاذاة

53

من هذه الإشكاليات أن اهتمامهم انصبّ على المؤلف بوصفه سارقاً ومن ثم محاولة إثبات السرقة عليه في محاولة إنقاذ النص المسروق وصاحبه.

وقد ألقى كل ما سبق من ظلال التناقض على نقاد القرن السابق حول مصطلحات تدور مع السرقة بمعناها المدموم إغارة وسلباً وانتحالاً، والسرقة المحمودة اقتباساً وأخذاً وتضميناً؛ بما جاء إرهاساً مصدره الذوق المرهف في الإحساس بما يطرحه في فهم واعٍ مصطلح التناص الحدائي، وكانت البداية للإرهاس مع رواد من سُموا بمدرسة الديوان :

يقول عبد الرحمن شكري في معرض رده على القضية المثارة حول سرقات المازني عمداً بالمفهوم المدموم للسرقات سطواً وإغارةً على الشعراء الغربيين: " فالعالم الماهر يخرج من الجيد جديداً، ولكن العبقرى يخرج أيضاً من الرديء جيداً. وبعض القراء يقى على صحيفة ما قد قرأه بدل أن يخرج من أزهار ما قد قرأ شهداً ، وهذا الفرق بين العبقرى وغيره من الناس. إن المصطلح بآداب لغة من اللغات لا بد أن يجتني بعض ما يقرأ من المعاني والخيالات من غير أن يشعر، وإنك إذا أدمنت قراءة المتنبي مثلاً علققت بذهنك بعض

⁵²المرجع نفسه، -ص118

⁵³الدكتور حافظ المغربي التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر، دار المناهل - بيروت - لبنان ص14

معانيه، وأما المعيب فهو أن يأخذ الشاعر المعنى عمداً. أما إثبات العمد فليس من الصعوبة بمكان، فمن مظاهر تعمد السرقة دقة النقل والأخذ، لا المشابهة والتوليد. فإن المشابهة والتوليد لا تعدُّ سرقة ومنها - أي السرقة - تسلسل المعاني كما في الأصل، لكثرة المتشابه وعجز الشاعر عن الابتداع والتوليد.⁵⁴

إن نص شكري يعد أرضاً يصطلح عليها - وفق زاوية التلقي، بوصفه نصاً واعياً - رؤى النقاد القدامى المتناقضة لمصطلحات السرقات بين محمودة ومذمومة، وهو يشي في الوقت نفسه بإرهاصات قننت بعده عند نقاد الحداثة الغربيين في مصطلح التناص. ومع الرؤيتين يمكن أن يترسّخ في الأذهان أن شكري يفرق بين السرقة التي اتسع مفهومها في عصره إلى السطو عمداً وتسفلاً على جهد الآخرين ونسبته إلى من سرقوا، وبين تمثّل جهود الآخرين إن كانوا عباقرة.⁵⁵

ومع هذين الصنفين، يمكن وفق مفهوم السرقات قديماً أن نعزو الصنف الأول من متعمدي السرقة دقة في النقل والسطو والأخذ إلى ما أسماه القدامى معيياً "بالاصطراف"، وهو صرف الشاعر إلى أبياته، وقصيدته بيتاً أو بيتين، أو ثلاثة لغيره، فيضيفها إلى نفسه ويصرفها عن قائلها⁵⁶ ونعزو الصنف الثاني الذي مثل له شكري بإدمان قراءة المتنبي ثم علوق معانيه بالذهن ليخرج من جناه شهداً، بما أطلق عليه النقاد القدامى "تكافؤ المتبع والمبتدع في إحسانهما"، حيث "يرز الثاني معنى الأول في عبارة مرهفة فيتكافئ إحسانهما فيه... سواء المتبع والمبتدع تكافؤاً لا يخفى على من يعرف أسرار الكلام".⁵⁷

أما وفق الرؤية التناصية التي أرهص بها نص شكري؛ فيمكن وفق الصنف الأول أن نعزوه إلى الاقتباس الذي تحدث عنه جينيت أنه "أقل أشكاله وضوحاً وشرعية"، وأما الصنف الآخر الذي جعله شكري في دائرة المشابهة والتوليد ممثلاً له بجني الشهد؛ تمثلاً لما يلصق بالذهن معنى من شاعر كالمثني، فهذا ما يكاد يتقارب مع تعاريف كريستيفا للتناص حيث "يتكون كل نص كموازيك من الاستشهادات، كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر"⁵⁸. وهكذا يأتي نص شكري متلاقياً مع رؤية الحداثة حول ما يثيره = مفهوماً = مصطلح التناص، لينم عن وعي بالفرق بين التمثل لما نقرأ وإعادة إنتاجه؛ حيث يجتني بعض ما يقرأ من المعاني والخيالات من غير أن يشعر بما ترسّب في لا وعيه كالنحل يمتص ليخرج شهداً، لا كاللص

54 ديوان عبد الرحمن شكري"، (مقدمة الجزء الخامس)، مراجعة وتقديم فاروق شوشة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص 411

55 الدكتور حافظ المغربي، التناص وتحوّلات الخطاب الشعري المعاصر، دار المناهل - بيروت - لبنان، ص 14

56 محمد أبو الحسن، حلبة المحاضرة في صناعة الشعر، دار الرشيد للنشر - العراق 1979/61

57 المرجع نفسه، ص 73/2

58 ليون سمفيل، التناصية ضمن كتاب آفاق التناصية رولان بارت ترجمة د. محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العام للكتاب 1988، ص 98

الذي يقى ما سرقة طعاماً خبيثاً على صحيفة ما قد قرأ . إن إرهابات الفهم بمصطلح التناص دون مسماه عند النقاد العرب في بدايات القرن الماضي، كان شبيهاً بالإرهاب بالمصطلح في بيئته الغربية⁵⁹ .

فما كانت مقولة مثل : " ما الأسد إلا مجموعة من الشياه المهضومة " عند واحد من نقاد الغرب سوى إرهاب آخر بمصطلح التناص⁶⁰ .

وقد احتفى نقادنا العرب المعاصرون بمصطلح التناص كما تمثلوه من كتابات أمثالهم من أعلام الغرب ككريستيفا و باختين وبارت وريفاتير وأنجينو وغيرهم، يبحثون عن جذوره فيه، ويحاولون بها شكلاً ومضموناً، تنظيراً وتطبيقاً؛ رؤى التناص المعاصرة، ما أثرى الساحة النقدية ببحوث مهمة.

فقد وجدوا في المصطلح من حيث هو مفاهيم تقارباً كبيراً مع الطرح القديم لمصطلحات مثل: الاقتباس والتضمين والمعارضة وتداول المعاني، وما يدخل في باب السرقات من أفكار كالمواردة وتكافؤ المتبع والمبتدع ، كما أنهم وجدوا أن في مصطلح التناص ما يمكن أن يفعل نصوصاً قديمة ويعيد إليها الحياة بعد أن ماتت، أو كادت أن تموت في الذاكرة وفي كتب من حكموا عليها من القدامى بالموت لأنها مسروقة، فطفق المعاصرون يخللون = وفق منظومة الاستدعاء النصي في عملية التناص = هذه النصوص الغائبة ويكتشفونها في النصوص الحاضرة لبنات تسهم في إنتاج ما لا حصر له من الدلالات.⁶¹

ولقد نعى بعض نقادنا العرب المعاصرين كأحمد المديني الطريقة التي تم بها التعرف على مصطلح التناص في البيئة العربية، واتخذت آراء بعضهم = كما هو الشأن في التعامل مع كل وارد من مفاهيم غربية = شيئاً من التعميم والتوسع في الأحكام وجاءت آراء البعض الآخر متسقة الفهم وموضوعية في الطرح والإبانة عن الإشكاليات.⁶²

فمن قبيل التوسع في الأحكام ما يقول به أحمد المديني بين يدي ترجمته لمقال أنجينو تحت عنوان: " مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد"، حيث يرى "أن الخطاب النقدي العربي لم يعرف بهذا المصطلح إلا مؤخراً ، وفي بعض المستويات الجامعية المحددة ، ومعرفته تمت ، من أسف ، بكثير من الابتسار والخلط ،

59 الدكتور حافظ المغربي، التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر، دار المناهل - بيروت - لبنان، ص15

60 المرجع نفسه ، ص15

61 الدكتور حافظ المغربي، التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر، دار المناهل - بيروت - لبنان، ص15

62 المرجع نفسه ،ص

عدا أن استعماله أحياناً لا يخضع لأي ضابط استنطقي أو فكري، وهذه ظاهرة ملحوظة في أغلب المناهج والمفاهيم الجديدة التي انتقلت إلينا عن النقد الجديد والعلوم الإنسانية المتطورة التي لم يعد من الممكن إهمال الاتصال بها، ولكن التي تتطلب في الآن عينه إدراكاً معرفياً دقيقاً ومنتظماً، وربطاً محكماً بين أواخرها وأوائلها، أدواتها ومناهجها، ومفاهيمها ومنها اليوم، بصورة خاصة التناص كمفتاح لقراءة النص، لفهمه، لتحليله، لتفكيكه وإعادة تركيبه، لمعرفة كيف تم إنتاج الخطاب.⁶³

ولقد حاولت كثير من الدراسات التي أنتجها النقاد العرب أن تسهم في الربط بين مصطلح التناص ومصطلحات قديمة كالاقتباس والتضمين وتداول المعاني والمعارضة، بما يفعل التواصل الفكري بين القديم والحديث، ففي دراسته عن فكرة السرقات ونظرية التناص يربط د. مرتاض بين الفكرة القديمة "السرقات"، والنظرة الحديثة "التناص" عبر تساؤل مهم إذ "ما حقيقة هذه الفكرة التي ترقى إلى مستوى النظرية النقدية؟ وهل هي معادل لما يطلق عليه السيميائيون اليوم التناص؟ أو هي شيء يختلف بعض الاختلاف عن التناص".⁶⁴ يطرح د. مرتاض سؤاله بعد أن يقرر أن يقرأ تراثنا حافلاً بأصول لهذه النظريات الحديثة التي يجب أن لا يقعدنا التكاسل والانبهار بالوافد الغربي عن التنقيب عنها.

ويذهب د. مرتاض إلى أن رؤية القدماء لمصطلح السرقات من باب التهجين ووقوفهم السطحي عند القشور، حين يكتفون فقط بتشريح القصيدة لإثبات السرقة على الشاعر، خاصة إذا كان كبيراً، جعلهم ينشغلون عما أكمله الحداثيون من جهد للكشف عن جماليات النص. "ولعل مباشرة الشعر العربي ووضوحه إلى حد السطحية، في بعض الأطوار، من العوامل التي أغرت النقاد بالاشتغال بمثل هذه القضايا السطحية والعزوف عن تحليل النص وتشريحه بالتفكيك، ثم إعادة التركيب للانتهاء إلى النتائج المتوخاة من دراسة أي نص على عهدنا الراهن"⁶⁵

وقد حاول د. مرتاض في موضع آخر من بحثه أن يقرب إلى القارئ العربي العلاقة بين مفهوم السرقة والتناص في وعي هذا التقارب. "فالسرقات الشعرية في رؤيته مع التجاوز في التعبير والتسامح في التعريف:

63 أحمد المدني، ترجمة وتقديم لمارك أنجينو "في أصول الخطاب النقدي الجديد"، دار الشؤون الثقافية، بغداد، سلسلة المائة كتاب، ط1، 1987، ص99.

64 د. عبد الملك مرتاض: "فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص ص71، مجلة "علامات في النقد"، النادي الأدبي بجدة ج1 مج1، 1 أو القعدة 1411

65 عبد الملك مرتاض: "فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص ص71، مجلة "علامات في النقد"، النادي الأدبي بجدة ج1 مج1، 1 أو القعدة 1411 هـ

اقتباس خفي أو ظاهر للفظ أو جملة من الألفاظ وفي سياق ما ، وإعادة صياغتها في بيت واحد من الشعر غالباً⁶⁶.

ولم يكن د. مرتاض وحده الذي يربط بين مصطلح قديم كالسرقات ، وحدث كالتناص . فالدكتور عبدالله التطاوي في بحثه "المعارضات الشعرية... أنماط وتجارب" ، يربط ربطاً متواشجاً بين المعارضات الشعرية بوصفها شكلاً نشأ في أصله في أحضان الشعر العمودي ، والتناص كمنجز حضاري وشكلي نضج فهماً واستيعاباً مع شعر التفعيلة ، وكأن د. التطاوي يضيف بوعي إلى التقارب بين المصطلحين القديم (معارضة) والحديث (تناص) - إلى جانب الرؤية التاريخية - بعداً فنياً شكلاً ومضموناً.⁶⁷

ويستمر عبدالله التطاوي في دعم نظريته قائلاً : " فإن شئنا طرح الظاهرة - يعني المعارضات - من منظور عصري باعتبار معاصرة الشاعر الجديد ، وجديد شعره من واقع اقتحامه مدرسة شعر التفعيلة ، بما لها من مقومات تجديدية تتعلق بأوزانها وتغاير قوافيها ، وطبائع صورها ، فرمما كانت (التناصية) كمصطلح نقدي معاصر أقرب إلى كشف جوانب هذا النمط في موقفه من الموروث ، مما يجعله قريباً إلى الأذهان ، باعتبار هذا التجاوز الشكلي عما كنا نلتزمه في حديث (المعارضات) وإن كان الأمر يظل مقبولاً ، لأنه لم يصل بحال ، إلى درجة المغايرة بين جنسين أدبيين ، فكلاهما شعر ، وإن اختلفت صيغ التعبير وطبيعة التوجه بين العمودي القديم ، وبين الحر المعاصر⁶⁸ . ويزيد د. التطاوي العلاقة بين المعارضة والتناص - ومعهما الاستشهاد - وضوحاً حين يتكئ على ما اتكأ عليه النقاد الغربيون من كون النص إنتاجاً يسهم في التناص ، بل إنه يجعل هذا الإنتاج أو إعادة الإنتاج هو جوهره ، حتى يعتد بهما في إنتاج معنى النص ودلالته ، وإلا فلن يكون لهما قيمة يعتد بها ، ذلك حين يقول : " لا يصح الاعتداد بمنطق المعارضة أو (التناص) أو حتى منطق الاستشهاد بشكل عميق ، إلا إذا أخذنا في الاعتبار الاستشهاد ذاته ضرباً من ضروب إعادة إنتاج قول (النص المستشهد به) ، فهو مقتبس من النص الأول (الأصل) بإدراجه في نص الاستقبال ، هذا إذا كان القول المستشهد به يبقى بمعناه الحصري كما كان ، دون أن يلحقه أي تغيير في ذاته من وجهة نظر الدال ،

66 المرجع نفسه، ص 86

67 الدكتور حافظ المغربي ، التناص وتحوُّلات الخطاب الشعري المعاصر ، دار المناهل - بيروت - لبنان ، ص 16

68 د. عبد الله التطاوي : " المعارضات الشعرية ... أنماط وتجارب " ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، 1998 م ، ص 191

فإن النقل الرأسي الذي يتعرض له يغير دليله وينتج قيمة جديدة فيترتب على ذلك تأثير على المجموع في نفس الوقت⁶⁹ .

ويستشرف فكر د. التطاوي لحظة الإبداع التي يتخلق معها (الاقتباس) ،الذي يمكن أن نتوسع معه فنضيف إليه المعارضة / التناص / الاستشهاد، قبل أن يولد للنور مسهماً في إنتاج الدلالة نفسياً وتاريخياً وفتحاً، وذلك حين يضيف قائلاً: "وهنا يحسن البحث فيما قبل النص عن كيفية تكوّن الاقتباس في لحظة الإبداع، أو إنجاب النص، ثم الكيفية التي يصدر بها الاستشهاد، والإطالة والإيجاء ، وإدماجها في فضاء النص الذي يخرج إلى النور محملاً بها جميعاً، إن ثمة ركائماً من الصور يتزاحم على ذاكرة المبدع .بمجرد شروعه في تصوير التجربة ، فأمامه تجربته الخاصة ، وأمامه معطيات واقعه ، ومن خلفه مقومات تراث ممتد ضارب في أعماقه ، يدفع إليه بالأشبه والنظائر بما لا يمنعه من حق التوقف أمامها والتأمل لمقاومتها والإفادة منها"⁷⁰ . ويلقي د. محمد مفتاح في كتابه " تحليل الخطاب الشعري — استراتيجية التناص " الضوء على زوايا مهمة في صميم فكرة التناص؛ من حيث علاقة المصطلح في مصادره الغربية والعربية معاً بمصطلحات مثل المعارضة والسرقة، ومن حيث الثقافة التي يجب أن يكون عليها المتناص ، وكذلك تفسير النص بالنص انسجاماً وتلاقياً ... إلخ .

فعن علاقة التناص بمصطلحات كالمعارضة والسرقة، يرى د. مفتاح بعد أن يقدم تعريفه لمثل هذه المصطلحات في الثقافة الغربية، أنه " مع أن هذه التعاريف مكتسبة من مجال الثقافة الغربية فإننا نجد ما يكاد يطابقها في الثقافة العربية ففيها: المعارضة. المناقضة. السرقة"⁷¹ ويعرف د. مفتاح كلاً من المصطلحات الثلاثة وفق بيئتها العربية بما يكاد يتطابق مع تعريفه لها في بيئتها الأجنبية التي أفرزتها. ليدل على مدى التلاقح الثقافي بين المفاهيم في البيئتين .⁷²

وعن الثقافة التي يجب أن يكون عليها المتناص والمتلقي يرى د. مفتاح "أن أساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضاً. وبرهنة على صحة هذه

69 د. المرجع نفسه، ص191/192

70 د. عبد الله التطاوي : " المعارضات الشعرية ... أنماط وتجارب " ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، 1998 م ، ص193

71 د. محمد مفتاح : " تحليل الخطاب الشعري : استراتيجية التناص "، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط3 ، 1992 م ، ص121

72 المرجع نفسه، ص122، 121

المسلمة، فقد وجدت دراسات لسانية ولسانية نفسانية لصياغة عدة نظريات تحاول ضبط الآليات التي تتحكم في عملية الإنتاج والفهم...⁷³

وعن فكرة إعادة الإنتاج في التناص يوقفنا د. مفتاح عند طرح مهم حول الجانب السلبي والجانب الإيجابي لإنتاج دلالة النص إسهاماً في نجاح عملية التمثل بين النصوص ، فجانبها السلبي يتمثل في ظن البعض أن عملية التناص تتوقف عند حد امتصاص الشاعر لنصوص سابقة لمجرد المحاورة والتجاوز في رؤية سطحية تقتصر عليه وحده، ولكن يجب أن يعي دور النصوص ذاتها في عملية تخليق وإنتاج التناص للدلالة وهذا هو الجانب الإيجابي ، أو كما يقول د. مفتاح : (إن الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيداً لإنتاج سابق في حدود الحرية ، سواء كان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره . ومؤدى هذا أنه من المتبدل بعد هذا أن يقال إن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، فنصوصه يفسر بعضها بعضاً وتضمن الانسجام فيما بينها ، أو تعكس تناقضاً لديه إذا غير رأيه . ولذلك فإن الدراسة العلمية تفترض تدقيقاً تاريخياً لمعرفة سابق النصوص من لاحقها كما يقتضي أن يوازن بينها لرصد صيرورتها وسيورتها جميعها ، وأن يتجنب الاكتفاء بنص واحد ، واعتباره كياناً منغلقاً على نفسه)⁷⁴

إن هذا الذي يقوم به د. مفتاح هو جوهرٌ في عملية التحليل التناصي، من حيث إن النص المنتج في تناصه، وغير المنغلق على نصية متعصبة، يجب أن يستشرف تاريخية النصوص الأخرى سيورةً وصيرورةً، فاحصاً إياها، لتدخل بنية النص الحاضر، إما بإعادة الإنتاج بناءً ، أو هدماً لإعادة البناء⁷⁵.

ويتساءل د. مفتاح في رؤى مهمة يجيب عنها، أيكون التناص في الشكل أو المضمون؟ (إن ما يظهر -بادئ ذي بدء - أنه يكون في المضمون لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة أو ينتقي منها صورة أو موقفاً درامياً أو تعبيراً ذا قوة رمزية، ولكننا نعلم جميعاً أنه لا مضمون خارج الشكل ، بل إن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه إليه ، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي ، ولإدراك التناص ، وفهم العمل الأدبي تبعاً لذلك)⁷⁶

73 المرجع نفسه، ص123

74 د. محمد مفتاح : " تحليل الخطاب الشعري : استراتيجية التناص"، م س، ص121

75 الدكتور حافظ المغربي، التناص وتحوُّلات الخطاب الشعري المعاصر، دار المناهل - بيروت - لبنان، ص16

76 د. محمد مفتاح : " تحليل الخطاب الشعري : استراتيجية التناص"، م س ، ص130، 129

والحق أن د. مفتاح محقّ في رؤيته، لأن المضمون والشكل معاً هما بمثابة الإشارة التي تتحكم في المتناص المبدع خاصةً إذا تم منه ذلك بوعي، ويمثل للمتلقي وفقاً لهذا تحدياً محفوظه ومفهومه وثقافته، وهو يستدعي النص / النصوص الغائبة إلى النص الحاضر. وقد فطن إلى ذلك د. مفتاح وهو يتحدث عن التناص بوصفه " ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين. إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح".⁷⁷

وتتخذ قضية علاقة التناص بالشكل والمضمون في رؤيةٍ مقارنةٍ من منظور جديد عند محمود عباس بعداً بنويماً ألسنياً، وهو يبحث عن شعرية التناص: من سلطة النص إلى سلطة الآخر، إذ (لم تعد القصيدة العربية الحديثة — في رؤيته — تتوقف عند الشكل الخطي التناظري للقصيدة الكلاسيكية وبنياتها الثابتة والساكنة، وعمودها العروضي السيمتري للوحدات المتساوية، وإنما حاولت التطلع إلى البنية العميقة للنص الشعري، الذي لم يعد صوغاً جمالياً يشير إلى صوت قائله فحسب، بل هو محطة لالتقاء الأصوات والرؤى والأوضاع والحالات الروحية والإنسانية والأنواع التعبيرية المختلفة في فضاء مشترك، وهي رؤى وأصوات تتعايش وتتقاطع في آن واحد، ولكل منها - كما يذهب إلى ذلك الناقد باختين - حياته الخاصة، وهي تكسب الخطاب الأدبي هذه التزعة التعددية الديموقراطية الخصبية التي يتسم بها كل خطاب خلاق)⁷⁸

وعن دور التناص في إنتاجية المعنى في النص الأدبي عامة والروائي خاصة؛ يكشف حميد حمداني في بحثه - التناص وإنتاجية المعاني - عن دور مهم يدفع عن النص الروائي بعده التاريخي الذي انحصر فيه؛ إلى الأمام الآني والمستقبلي المستشرف؛ تفعيلاً لدور القراءة وإسهاماً في إنتاجية المزيد من المعاني .

يقول حمداني عن هذا الدور الفعال: (إن التمييز إذن بين تقاطع النصوص والتناص يهدف إلى دفع دراسة النص الأدبي والرواية على الخصوص نحو الأمام بتخليصها من الرؤية النقدية التاريخية التي عرفت ازدهاراً في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين وطبقت على كثير من النصوص الأدبية ومنها الرواية)⁷⁹ .

77. محمد مفتاح: " تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992 م ص:131
78 محمود جابر عباس: " استراتيجية التناص في الخطاب الشعري الحديث"، مجلة " علامات في النقد" النادي الأدبي بجدة، مج/ 12، 2003، ص 263،
79 حميد حمداني: " التناص سوانتاجية المعنى"، مجلة " علامات في النقد"، النادي الأدبي بجدة، مج10 ج40 — ربيع الآخر 1422، ص73

ووفقاً لهذا البعد الزمني يتساءل حمداني عن كيفية بناء النص الأدبي والروائي خاصة، مركزاً في تصويره على الاهتمام بكيفية قراءة النص في بعده الآني، لا البحث عن سياق النص الغائب وفق بعده التاريخي، هذه واحدة، الأخرى أن التعامل مع النص الغائب استشهداً؛ يختلف من الرواية إلى الشعر مما يقتضي مرونة يجب أن تقتضي النظر إلى أن الاستشهاد المباشر في الرواية كما يفهم من كلامه - بوصفها فناً قولياً ثرياً - فيه مجال للاسترسال في السرد؛ يعد أقل أنواع التناسل فناً⁸⁰.

وفيما سبق يقول حمداني: (كيف يبني النص وكيف ينشط التفاعل بين النصوص المضمومة فعل التديل؟ بهذا المعنى يصبح التناسل مبحثاً آنياً، فلا يهم أن تكون النصوص السابقة قد دخلت إلى النص الحالي باعتبارها تنتمي إلى سياق معروف سابقاً، بل يهمنا أكثر أن نعرف كيف أصبحت لها أدوار جديدة في سياق النص الحالي، وما هي ردود الفعل التي يتخذها القراء إزاء هذا التداخل الحاصل في البنية النصية؟ كما أنه يجب التعامل مع النصوص المضمومة بنوع من المرونة، لأن الاستشهاد المباشر هو أقل أنواع المظاهر التناسلية في الرواية على الخصوص، ولذلك تمثل أشكال التعبير)⁸¹

وبعد كل ماتقدم يظهر أن للتناسل ما يعادله نسبياً كمنجز نقدي تنبه له القدامى من النقاد العرب، وجهد المحدثين منهم لابرار تلك الإرهاصات النقدية في التراث النقدي العربي ونفض الغبار عنها، وهذا ليس بالأمر الهين فهو الوقوف بين منتجين نقديين لكل منه بيئته وحمولته الثقافية التي لا يمكن اغفالها، هذا فضلاً عن تفعيل التناسل كآلية نقدية في التعامل مع المنتج الأدبي العربي.

80 الدكتور حافظ المغربي التناسل وتحوُّلات الخطاب الشعري المعاصر، دار المناهل - بيروت - لبنان، ص 17

81 حميد حمداني: " التناسل وإنتاجية المعنى " ، مجلة " علامات في النقد " ، النادي الأدبي بجدة ، مج 10 ج 40 ، ربيع الآخر 1422 هـ، ص 74

1- آليات التناص ومظاهره :

أ- آليات التناص :

لم يتوقف النقد المعاصر عند حدود المصطلح الحديث- التناص - والظاهرة القديمة بل جهد في تأسيس خطوة عملية وفي تحويل التناص إلى طريقة أو منهج إجرائي له أدوات ووسائل تحليلية تساعد

الناقد أو القارئ المتخصص في كشف البنى التحتية للنصوص وتعرية دواخلها، حيث يقوم بعدة عمليات إجرائية مختلفة بينها د. خليل موسى وهي: "الاستدعاء القصدي أو اللاقصدي التغييري أو التوافقي، والامتصاص الإسفنجي الموظف، والتداخل، والتحويل"⁸².

وحاول د. محمد مفتاح⁸³ تفصيلها ضمن تسميته لها بآليات التناص كالتداعي بقسميه التراكمي والتقابلي وبتفرعاته كالتمطيط بأشكاله المختلفة والتي من أهمها: (1) الأناكرام (الجناس بالقلب والتصحيف)، (2) الباكرام (الكلمة-المحور)، وكالشرح والاستعارة والتكرار، ثم الإيجاز المضاد للتمطيط... "وهي عمليات أركولوجية تتغلغل في حفريات النص وبواطنه العميقة، تدرس نسيجه الفني وعلاقاته الداخلية. ويرى تودوروف أن التناص، مفتاح لقراءة النص، لفهمه، لتحليله، لتفكيكه وإعادة تركيبه لمعرفة كيف تم إنتاج الخطاب"⁸⁴، حيث يؤكد على ضرورة استخراج المصادر اللاواعية للنص، لأنها تتمكن الناقد من "ربط سياق النص الذي هو موضوع التحليل بسياق الثقافة التي تشكل النص في إطارها"⁸⁵ ويشاركه ناقد آخر الرؤيا التي تضيف إلى مهام النقد مهمة جديدة هي البحث في مصادر النص، وفي وسائل التوظيف والاستشهاد أو ما يسمى بالتضمين أو استخدام التنصيص الذي هو طريقة من طرائق ربط نص بنص آخر وإدماجه في سياقه"⁸⁶.

ولقد سعى الكثير من النقاد المعاصرين إلى وضع التناص في تقسيمات ثنائية وثلاثية لتحديد أبعاده والإلمام بطرائقه، ومن التقسيمات الثلاثية للتناص ما قام به كل من كريستفا وجان لوي هوديين بملاحظتهما أن للتناص أو لإعادة كتابة النص الغائب ثلاثة قوانين هي: (1) الاجترار: عملية إعادة كتابة النص الغائب بوعي سكوني وتمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية.

82 د. خليل موسى، (التناص والأجناسية في النص الشعري)، مقال في مجلة الموقف الأدبي، ع205، أيلول 1996، السنة 26، دمشق، ص83.

83 د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، دار التنوير، ط1، 1985، بيروت، ص125.

84 المرجع نفسه، ص 125.

85 تزفتان تودوروف، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمه وتقديم احمد المدني ط 1 بغداد: دار الشوعون الثقافيه العامه، 1987 ص82-99.

86 حسين خمري، (إنتاج معرفة بالنص)، مقال في مجلة دراسات عربية، ع11-12، السنة 23 أيلول-تشرين أول 1987، بيروت، ص115.

2) الامتصاص: عملية إعادة كتابة النص الغائب وفق حاضر النص الجديد ليصبح استمرارا له متعاملا

معه بمسوى حركي وتحويلي،

3) الحوار: عملية تغيير النص الغائب ونفي قدسيته في العمليات السابقة⁸⁷ بينما حصر جينيت في

كتابه استراتيجية الشكل التناص في ثلاثة أصناف وهي:

1- التحقيق: إنجاز معنى أو مضمون كان في تراث النصوص السابقة يشكل وعدا

2 - التحويل: أخذ معنى والذهاب به إلى أبعد مما هو عليه،

3) الخرق: التجاوز على معنى ما والتضاد والتناقض معه⁸⁸.

واشتهر تقسيم ثنائي للتناص هو: 1) الظاهر أو الصريح، 2) المستتر. لكن د. شجاع العاني آثر أن

يرفده بضلع ثالث هو: 3) نصف المستتر ويعني به (النوع الذي يلمح له المؤلف تلميحا لا تصريحيا، وغالبا

ما يتم هذا التلميح في عنوانات النصوص وبطريقة مموهة)⁸⁹ غير أن د. شجاع يعود إلى الرؤيا الثنائية التي

يلاحظها في طبيعة التناص، حيث يرى أن هناك تناصا داخليا يعيد فيه الكاتب إنتاج ما سبق أن كتبه،

وتناصا خارجيا يعيد فيه إنتاج ما أنتجه غيره⁹⁰، فهو يضع الكتابة في محيط مغلق ذو دائرتين متداخلتين،

وهو أيضا لا يكتفي بهذا التقسيم، فينظر إلى التناص من زاوية أخرى تحيله إلى فرعين هما: التناص غير

الواعي، والتناص الواعي، ويعتبر الأول هو المهيمن على النصوص أكثر من الثاني، فيضفي بعدا نفسيا في

عملية إنتاج النصوص أما د. محمد مفتاح فيشير إلى وجود تناصين: الأول-العشوائي وهو الذي تغيب فيه

87 ظاهرة الشعر الحديث، الدكتور أحمد المعداوي ص253

88 د. شجاع مسلم العاني، قراءات في الأدب والنقد - دراسة - ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص85

89 المرجع نفسه ، ص96

90 المرجع نفسه، ص83-84

الإحالة، والثاني-الواجب وهو الذي ينطوي على إحالة صريحة⁹¹، وهو نفس التقسيم الذي أضاف له د. شجاع فرعا ثالثا ليمنحه دقة موضوعية.

إن التقسيم الأساسي الأولي للتناص هو الذي يمنحه بعدين تفرعيين من حيث الطبيعة الإجرائية هو معيار القصديّة⁹² إلى تناص واعي وتناص لا واعي، فلا زال الكثير من النقاد المعاصرين يعتقدون أن التناص ذو طبيعة لا واعية فقط لأنه نتاج القراءة الأثرية المطموسة في أعماق الكاتب. يقول د. عبد الملك مرتاض: (التناص هو الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمن ألفاظا وأفكارا كان التهمها في وقت سابق ما دون واعي صريح بهذا الأخذ المتسلط عليه من مجاهل ذاكرته ومتاهات وعيه)⁹³، وهو ما ذهب إليه د. خليل الموسى في تعريفه للنص الغائب حيث يقول: (يمتص ويتحول ويذوب ولا يعود له إلا وجود إيجائي، فإذا زاد وجوده على ذلك خرج عن حدود التناص والإبداع إلى حدود التأثير والتأثير والمحاكاة والتقليد لأن حضور الأصل يظل مطموسا وطاغيا)⁹⁴.

بينما تظهر لنا قراءة كثير من النصوص آليات تناصية متعددة مقصودة في تعاملها مع النص الغائب/المرجع، مثلما أظهرته التقسيمات السابقة، غير أن بعض النقاد المعاصرين يعتبرون أن الإبداع شرط التناص لكونه لا واعيا منطلقين من مقولات مدرسة التحليل النفسي التي تؤكد أن اللاوعي هو منبع الإبداع، وفي هذه الحالة تسقط صفة الإبداع عن التناص الواعي القصدي الذي قد يبتكر أشكالا جديدة عبر آلياته المختلفة وتقنياتها في التوازي أو التقاطع مع شبكة النصوص الغائبة. وإذا ما اعتبرنا أن كل أدب أو كل نص هو تناص كما يجزم الكثير من الباحثين، فهل سيكون الأدب كله أو كل نص إبداعيا؟ إن الإبداع أو الأصالة (لا تنحصر في ابتكار أفكار جديدة بقدر ما تنحصر في التأليف بين أفكار قديمة أو إدخال بعض

91 المرجع نفسه، ص 96

92 الدكتور حافظ المغربي، التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر، دار المناهل - بيروت - لبنان ص 17.

93 التناص والأجناسية، ص 83-84.

94 التناص والأجناسية، ص 82.

التعديلات على ما انحدر إليه من طرز فنية قديمة"، والإبداع في نظر لالاند هو "إنتاج شيء ما على أن يكون هذا الشيء جديداً في صياغته وإن كانت عناصره موجودة من قبل"⁹⁵...

ب- مظاهر التناس:

إن التناس يلغي الملكية الخاصة للنص والأجناس الأدبية، فهو يلغي الملكية الخاصة للمؤلف، فالتناس عمل نصوبي حتمي (كل عمل نص امتصاص و تحويل) فالتناس عملية متكررة بالضرورة وكل نص جديد يولد من رحم نصوص قديمة، ثم يتحول النص الجديد بدوره إلى رحم لولادة نصوص أخرى، ومن هنا يتضمن التناس مقولة " موت المؤلف " ثم إن هذه النصوص ليست من جنس واحد بالضرورة، لأن التعريف السابق، لا يحدد ذلك، فقد يكون النص الغائب شعرياً أو دينياً أو تاريخياً، أو من التراث الشعبي أو سوى ذلك، وما دام التناس امتصاص نصوص سابقة وتحويلها إلى نص حاضر، فإن النص الغائب يلقي الضوء على النص الحاضر لفهمه وتأويله⁹⁶، لكن السؤال الذي يطرحه البحث في هذا الفصل ما هي المقاييس والطرائق التي يتم بها تحديد التناس داخل النص الحاضر؟

أ - النص الغائب: وهو النص الذي تعاد كتابته تناسياً في نص جديد، وهو المصدر الذي يستقى

منه النص الجديد المادة الأولية الإنتاجية و يتضمن الرموز و الإشارات التاريخية والاجتماعية والتراثية المختلفة التي تتوافر في النصوص الجديدة، النصوص الكائنة في الذاكرة أو القابعة في اللاوعي الفردي أو الجمعي، و كل إشارة في النص الجديد تتوجه، وتشير وتومئ إلى نص جديد أو نصوص أخرى، وقد يكون هذا النص الغائب خطاباً أدبياً أو فلسفياً أو سياسياً أو عملياً، أو فقهيّاً وهذا يوصلنا إلى أن النصوص تتسرب إلى داخل نص آخر ذاتياً أو آلياً، حتى لا يعود هناك وجود لنص محايد أو برئ.

95. د. أبو طالب محمد سعيد، علم النفس الفني، مطبعة التعليم العالي، الموصل-العراق، 1990، ص 50-176

96. د. شجاع مسلم العاني، قراءات في الأدب والنقد - دراسة - ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 85

للنص الغائب صفة الحضور بالقوة والفعل و التماهي فهو لا يستدعي، لكنه يكون بما فيه من قوة وفعل، فلهذا النص فاعلية الحضور في النص الآخر، وهذا يعني أنه يتصف باللامكانية، ومن ثمّ فهو قابل للتعبير عن قضايا تتكرر في المكان والزمان سواء أكانت ذاتية أم اجتماعية، كالحبّ، والموت، والمغامرة، والتضحية، وهناك مسألة مهمة ينبغي الإشارة إليها، وهي أنّ النص الغائب لا يكون حاضرا إلاّ إذا كان فاعلا، ولا يكون فاعلا إلاّ إذا كان مضيئا وصالحا لإضاءة أخرى أو تجربة معاصرة (وليس بمقدور أي نص أن يكون فاعلا خارج إعادة إنتاج ذاته و منتوجيته)⁽⁹⁷⁾، ثم إنّ هذا النص الغائب يكون مستتبطا في النص الحاضر، ويتطلب من القارئ الحاذق والجاد أن يحفر في طبقات النص ليكتشف المسكوت عنه، وهذا لا يكون إلاّ في البنى المعيّبة، والوصول إلى بعض هذه النصوص الغائبة لاستكمال النص الحاضر، فالنص يحتاج إلى ما هو خارجه لتمام قراءته وتحليله، والنص الغائب عامل تفسيري للنص الحاضر، والصلة بينهما التناص والنص الغائب هي صلة الحضور بالغياب، أو هي حضور الغياب في التناص، وغياب الحضور في النص الغائب، وعليه فالنص الغائب يكون مستتبطا في النص الحاضر، وهو يمثل صورة من صور استلهام التراث وتوظيفه إذا كان النص الغائب قديما . ويمثل صورة من صور المثاقفة إذا كان النص الغائب معاصرا ووافدا، والعلاقة بينهما علاقة اللاّحق بالسابق، فالسابق هو الأصل (النص الغائب)، واللاّحق هو التابع، ولكن التبعية هنا زمنية لا فنية، وهي أيضا لا قصدية، وهي تختلف عن السرقات الشعرية في نقدنا القديم، لأنّ النص هو الذي يتسلل من الذاكرة إلى النص الحاضر في التناص، لحاجة الأخير إليه ولكن النص القديم يجرّ ويستلب في السرقات الشعرية.⁽⁹⁸⁾

والنصوص الغائبة مكونات لشيفرات خاصة، نستطيع بإدراكها فهم النص الذي نتعامل معه وفضّ مغاليق نظامه الإشاري ومعرفة بياناته وعلاقته وأساليبه الحديثة التي تعتمد على الترميز والتكثيف، ولذلك فإنّ النصوص الغائبة مفاتيح نستطيع بواسطتها الولوج إلى النص الحاضر والإمساك بالرؤية التي يعالجها.

(97) - محمد بنيس، حدائث السؤال، ص 96.

(98) - محمد بنيس، طاهرة الشعر المعاصر في المغرب، وروماني إبراهيم، النص الغائب في الشعر الحديث مجلة الوحدة ع/49، تشرين الأول 1988. ص 277، 278

أ- السياق: (وبدون وضع النص في سياق يصبح من المستحيل علينا أن نفهمه فهما صحيحا، و بدون فكرة

السياق نفسها يتعذر علينا الحديث عن الترسيب أو النص الغائب أو الإحلال والإزاحة أو غير ذلك من الأفكار لأنّ هذه المفاهيم تكتسب معناها المحدد - كالنص تماما - من السياق الذي تظهر فيه وتتعامل معه (99).

فالمعرفة بالسياق شرط مهم للقراءة الصحيحة التي يتمظهر من خلالها " التناص " للقارئ، لأن النص عبارة عن توليد سياقي ينشأ من عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوي وهذا السياق قد يكون علوما إنسانية وتراثية وتاريخية، والنصوص الدينية والأسطورية... وهذا ما يسمى بالمرجعية التي تفرض وجودها داخل النص، والتي تمثل (السياق الذهبي) بالنسبة للقارئ، أي المخزون النفسي لتاريخ سياقات الكلمة. (100).

ويورد صبري حافظ مثلا يوضح من خلاله هذه المسألة أكثر قائلا: (فوضع النص ضمن سياق يعقد مجموعة من العلاقات بينه وبين مفردات هذا السياق وأطره، والسياق الأكثر تحديدا من الإطار المرجعي، فداخل إطار الأدب المرجعي هناك مجموعة كبيرة من السياقات، والتعددية هي في الواقع واحدة من السمات الأساسية للسياقات بالنسبة للنص الأدبي لأن النص الأدبي لا يعرف واحدية السياق . وإنما يسعى دائما إلى طرح مجموعة من السياقات التي تتباين وتتعارض أحيانا ولكنها في تباينها وتعارضها تتناظر مع مستويات النص وعصوره المختلفة).¹⁰¹

ب - المتلقي: إن المقصود بالمتلقي هنا هو: الذي يمتلك ذائقة جمالية ومرجعية ثقافية واسعة تؤهله

للدخول في عالم التناص فتصبح قراءته للنصوص إعادة كتابة عن طريق الفهم التأويلي لها، لأن القارئ (لم

99 - حافظ صبري، مجلة عيون المقالات، ع/2، 1986، المغرب، ص 81.

100 - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص 34.

101 - حافظ صبري، مجلة عيون المقالات، ع/2، ص 81.

يعد تلك الذات السلبية والثابتة المدعوة سلفا وببساطة " المرسل إليه " أي مفعولا به يقع عليه فعل الكتابة فيعاينه، بل أضحى " فاعلا " ديناميا يؤثر بالنص

فيصنع دلالاته، وهكذا أصبحت سيرورة القراءة تدرك كتفاعل مادي محسوس بين نص القارئ ونص الكاتب (102)، يعني أن هذا التفاعل النصي المتداخل بحاجة إلى قارئ نوعي متميز يمتلك هذا السياق الشمولي الواسع، ينطلق منه في دراسته التناسية للنصوص، ومن ثم تكون الذات القارئة قادرة على إنتاج الدلالة المتوخاة من طرف الذات المبدعة والقابعة خلف التناس. (103)

لذلك فالمتلقى يجب أن يكون حاملا لهذه الخلفية النصية التي تكون وتشكل منها النص بعد تفاعله معها، مدركا أن هذا التفاعل النصي من أصول النص وثوابته، غير أن طبيعة توظيفه تعتبر خاصة فردية ومتحولة، ذلك أنها تتغير بتغير العصور و" قدرات " المبدعين على الخلق والإبداع والتجاوز ضمن بنيات نصية سابقة، فالنص السابق بقدر ما يكون عائقا أمام (القدرة الضعيفة عند المبدع الذي يعيد إنتاج المقول يكون مدعاة للإبداع والتجاوز عند المبدع ذي القدرة الهائلة على قول أبداع مما قيل). (104)

وقد أشار حسين قحام بأن هذا العنصر لم يرد مستقلا بذاته في دراسة صبري حافظ على أنه مظهر من مظاهر التناس في حين فضل - حسين قحام - أن يجعله عنصرا مستقلا بذاته خشية أن يغمطه حقه، لأنه يكشف لنا مظهرا من مظاهر التناس. (105)

د - الإحلال والإزاحة: إن جدلية الإحلال والإزاحة تسفر عن نفسها في (عدة صور تنطوي

كل صورة من هذه الصور على تصور مختلف لطبيعة العلاقة بين أي نص من النصوص التي كتبت قبل ظهوره، فالنص عادة لا ينشأ من فراغ، ولا يظهر في فراغ، إنه يظهر في عالم مليء بالنصوص أو إزاحتها

(102) - رشيد بن حدو: العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصرة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 23، ع 1 و 02، ص 473.

(103) - جمال مبارك: التناس وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2003، ص 151.

(104) - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 261 نقلا عن:

O Ducrot , Todorov dictionnaire encyclo pedique du langage seuil Paris 1972 ,p 446

(105) - حسين قحام، التناس مجلة اللغة العربية والأدب، يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها جامعة الجزائر ع/12 ديسمبر 1997، ص 112-

من مكانها وخلال عملية الإزاحة أو الإحلال هذه - وهي عملية لا تبدأ من لحظات تخلق أجنّته الأولى وتستمر بعد تبلوره واكتماله - قد يقع نص في ظل نص أو نصوص أخرى، وقد يتصارع بعضها وقد يتمكن من بعضها، وقد يتمكن من الإجهاز على بعضها الآخر).⁽¹⁰⁶⁾

ونجد الناقد صبري حافظ - في هذا المضمار - يذهب إلى أبعد من ذلك حين يقر بأن (فهمنا واستيعابنا للنص الذي نواجهه يتوقف في كثير من الأحيان على قدرتنا على التعرف على النص الذي أزاحته أو حلّ محلّه)⁽¹⁰⁷⁾، وهو ما سنراه عند المظهر الموالي للتناص وهو الترسيب.

هـ- الترسيب: هي النصوص التي ذابت في معظم ما قرأنا وبالتالي تتحول هذه القراءات إلى ترسيبات إلى مصادر إلى ترسيبات وبدورها تتحول هذه الترسيبات إلى مصادر وبديهيّات ويكون من الصعب إرجاعها إلى المصادر كلّها لأنها تكون قد وجدت في الأنا التي تتعامل مع النص، لأن (النص عادة ما ينطوي على مستويات أركيولوجية مختلفة على عصور ترسيبات فيه تناصيا الواحد عقب الآخر دون وعي منه أو من مؤلفه)⁽¹⁰⁸⁾، وفي هذا الصدد يورد لنا الناقد صبري حافظ دليلا على تمظهر التناص من خلال الترسيبات، ومفاده أنه اطّلع على مجموعة من كتب النقد القديمة منها والحديثة التي تتناول فن الشعر تحليلا وتقييما، وعندما وقع في يده كتاب فن الشعر لأرسطو انكب على قراءته فلم يجد فيه أفكارا جديدة تستدعي انتباهه، لأن الأفكار الموجودة في كتاب فن الشعر لأرسطو ذابت وترسبت في كتابات النقاد الذين اطّلع على كتبهم، لذلك يقول (وقد أدهشتني هذه الظاهرة وقتها، ولم أعرف ساعتها أنني كنت أعيش أحد أبعاد الظاهرة التناصية دون أن أدري، فقد كان كتاب أرسطو العظيم بمثابة النص الغائب بالنسبة للكثير من الأعمال النقدية التي قرأتها، وتفاعلت معها وحاورتها وتأثرت بها، النص الذي ذاب في معظم ما قرأت من أعمال نقدية وأصبح من المستحيل استنفاده منها أو فصله عنها أو عزل خيوطه عن سدى

(106) - حافظ صبري، التناص، مجلة عيون المقالات، ع/2، ص 80 - 81.

(107) - حافظ صبري، التناص وإشارات العمل الأدبي، ص 92.

(108) - حافظ صبري، التناص وإشارات العمل الأدبي، ص 81.

أفكارها ولحمتها، لأن رؤاه وأحكامه قد صارت نـوعاً من البديهيات الأساسية التي تصدرت عليها معظم الكتابات النقدية التي قرأها... (109).

ونلاحظ أنّ هذا المظهر يشبه المظهر الأول وهو النص الغائب، كما نجد أن فكرة الترسيب واضحة جلية في بعض الدراسات النقدية العربية، إن النقاد القدامى " يشترطون على المبدع " نسيان " ما امتلأ به من نصوص غيره، فليس لذلك من معنى غير " تخزين " و " طمس " معالم النص السابق حتى لا تبرز بشكل كبير في النص اللاحق " (110).

وإذا كانت هذه النصوص المخزنة والمترسبة دون وعي صعبة الرجوع إلى مصادرها، هذا لا يعني استحالة إدراكها، لأن غيابها لا يكون كلياً، وإنما تظل هناك إشارات وعلامات وومضات تدل على مكان هذا الغياب، واستخراج الغائب يحتاج إلى قارئ مختلف صبور، يعرف كيف يفكك بنية النص بتأن ويتفحصها جيداً، فيخرج أولاً البنية السطحية، ويتفحصها، ويصفها ثم يضعها جانبا للوصول إلى الكثر الشـعري، أو البنية العميقة التي كانت في طور الاختفاء.

فالباحث التناصي لا بدّ أن يكون على بينة بهذه النصوص الغائبة مدركاً لمستوى العلاقة التي تقيمها مع النص المقروء الذي لا يعيد إنتاج ما أنتج وإنما يتفاعل مـعها و في الآن ذاته " يتعالى " عليها بالإيجاب أو السلب بالقبول أو الرفض. (111).

(109) - حافظ صبري، التناص وإشارات العمل الأدبي، م س، ص 79.

(110) - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، م س، ص 34.

(111) - انظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، م س، ص 34.

– التناسـ و تحولات الخطاب الشعري :

إن الخطاب الشعري يمكن لنفسه انطلاقاً من عمله على اللغة الإعتيادية، ليصوغ منها لغة جديدة غير مألوفة إنه يعمل على اللغة ليتجاوزها، (أو فنقل إن عمله إعادة صياغة تخضع لها اللغة ، تنطلق من منطلق خاص فالإبداع تخلص للكلم من القيود التي يكبلها الاستعمال إنه نقل للغة عبر مختلف الإنزياحات إلى فضاء الإنعتاق والرحابة.)¹¹²

واختيار الشعر كوسيلة للتعبير له معنى ،فهو جزء مما يراد للخطاب أن يقوله، (بل إن تلوين القوافي وتنويع القوالب الإيقاعية داخل القصيدة الواحدة وحتى توزيع الوحدات الشعرية على ورقة الكتابة ، قد تغدو ذات صلة بفحوى الخطاب الذي يعد مضمونه مسباراً فعالاً في الكشف عن آليات عمل النص الأدبي وطرق تفاعله مع النصوص الوافدة ،وهذا يفعل دور المتلقي و يشحذ قوى الإدراك لديه لتوليد عوالم غير محدودة للدلالة تتيح إمكانات هائلة للتأويل).¹¹³

أحسب أنه بات واضحاً من خلال الممارسة النقدية تحليلاً للنصوص؛ مدى الارتباط الواضح بين مفهوم التناسـ والخطاب ؛ وبخاصة الخطاب الأدبي ، وما يستوعبه في ضميره من سياقات متعددة ومتباينة ؛

1- د.نوراي سعودي أبو زيد ، نحو مقارنة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب الشعري عند نزار القباني ، ، بيت الحكمة ، 2009، ص19

2-المرجع نفسه ، ص20

ذلك أن التناص - ذلك المصطلح النقدي المنضبط - بات مسلماً من خلاله؛ أنه تعالق واستدعاء لمجموعة من النصوص، (يتلاقى سابقها بلاحقها في جدلية تعيد إنتاج كل منهما ، بكيفيات مختلفة، تخلق من خلال إنتاج - أو إعادة إنتاج- المفاهيم والرؤى؛ ما يمنح النص شعريات متباينة تفعل دائرة التلقي ، بين الباث/ المبدع ، والقارئ / المتلقي.)¹¹⁴

فإذا كان التناص فعالية تماهي أو تباين بين النصوص، فإن الخطاب أداة هذه الفعالية اللغوية في علاقتهما بما هو خارج سياق النص الحاضر؛ في تفاعله مع الغائب وفق منظومة التناص. فالنص لا يتحقق له مقدرات نصوصيته وفق مفهوم التلقي - حياة له-؛ إلا إذا كان شركة في تداوليته، بين المبدع والمتلقي.¹¹⁵

لذلك ذهب د. الجزار إلى القول (أن الخطاب **discourse** مصطلح أكثر سعة من النص، وإن كان مبنياً على عدد لا متناهٍ من النصوص، وليس الأعمال، وهذه نقطة على قدر بالغ من الأهمية، فالعمل مرسله تنتمي إلى مرسلها، أما النص ففعالية تلقى، تفتح هذه المرسله على ما سواها، مما تستدعيه لغتها قصداً من المرسل أو دون قصد منه، أما المستوى الذي يلتقي فيه المرسل بالمتلقي في فعالية اجتماعية وسيلتها اللغة تركيباً أي عملاً، أو دلالةً أي نصاً، فهو مستوى - الخطاب -، الذي يمثل المخزون النصوصي القارئ في كل من المرسل والمتلقي... وبفضل هذا تتم عملية الإنتاج والتلقي.)¹¹⁶

وليس بجديد أن يكون التناص الذي يحتضنه الخطاب الأدبي في نسقيته الظاهر والمضمرة؛ يتم في الشكل والمضمون، دون فصل تعسفي بينهما، ذلك لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة عاملة أو شعبية ، أو ينتقي منها صورة أو موقفاً درامياً، أو تعبيراً ذا قوة

3-التناص وتحوُّلات الخطاب الشعريّ المعاصر الدكتور حافظ المغربي ،دار المناهل- بيروت- لبنان ص23
115 التناص وتحوُّلات الخطاب الشعريّ المعاصر الدكتور حافظ المغربي ،دار المناهل- بيروت- لبنان ص23
116 .محمد فكري الجزار- " العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي"- الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1998م- ص 37،38

رمزية، ولكننا نعلم جميعاً أنه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه إليه، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي، ولإدراك التناص، وفهم العمل الأدبي.¹¹⁷

ولقد سعى الدكتور حافظ المغربي - في مؤلفه: التناص وتحولات الخطاب الشعري - من خلال التحليل النصي، أن يرصد التحولات التي تطرأ على الخطابات الشعرية من خلال الشكل والمضمون معاً، وفق فاعلية التناص، وأثر ذلك في تخليق شعرياته جمالياً في مستوى التلقي؛ الذي يكون فيه المتلقي مبدعاً آخر للنص، من خلال حوار مع بنياته المختلفة، (مادام النص حياً بتناصاته، مستدعياً دوماً، ومانحاً غيره، ما لا حصر له من بنى تتفاعل لتقييم نصوصاً أخرى، مطلقاً العنان لتفجير أصوات الآخرين داخل بنيته العميقة؛ لا السطحية فحسب)¹¹⁸.

وليس بخافٍ أن المتناص في لحظة وعيه - أو لا وعيه أحياناً دون تعمد - يستدعي نصوصاً أخرى إلى نصّه؛ يحملها من المُستدعى خطاب مغاير؛ على مستوى نسقيّه الظاهر والمضمر، إذ ربما يستلهم مستدعياً نصاً دينياً (قرآناً أو حديثاً شريفاً)، أو تاريخياً، أو أسطورياً... إلخ، أو عكس ذلك تحولاً أو إبدالاً بين الخطابات.

(وتصبح هذه الامتدادية في نصوص الآخرين ومحاكاتها؛ مقياساً يضيق أو يتسع في تعرجات النصوص وحرركاتها، لا حدود لها في إضاءات جديدة ومتنوعة في النص الجديد، دون أن يكون هذا النص نسخة طبق الأصل من بنية النصوص السابقة.)¹¹⁹

ووفقاً لتحولات الخطابات في رحلتها التناصية؛ على النحو السابق، يأتي دور الناقد في رصد هذه التحولات على محور الشكل؛ بنياتٍ وثيماتٍ، وفق المستوى الصرفي والنحوي لغّة، ووفق مستوى

2- د.محمد مفتاح- " تحليل الخطاب الشعري .. استراتيجية التناص " - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء وبيروت - ط1 - 1985م - ص 130،129

118 ، د.محمد مفتاح- " تحليل الخطاب الشعري .. استراتيجية التناص " - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء وبيروت - ط1 - 1985م ص 130

2- محمود جابر عباس - "استراتيجية التناص في الخطاب الشعري الحديث"- مجلة "علامات في النقد" - النادي الأدبي بجدة- مج12-ع46- ص266

الموسيقى والصوت إيقاعاً، وعلى محور المضمون وفق رؤى ومواقف وسياقات؛ تقيم جدليات شعرية متباينة وفاعلة في الوقت نفسه، في تفاعل بين النص والمتلقي، يحفر فيه - مختبراً قوة محفوظه وثقافته - ما يجعله يتلبس في وعي، ما علق بذهنه من تلك الرؤى والمواقف - في حينها - محفوظاً قديماً، وما يمكن أن يُضَافَ إلى فكره، إعادة إنتاجٍ وفقهاً ووعياً معرفياً¹²⁰؛ يربط في (ديناميكية)، بين ماضي النصوص وحاضرها، وما تمخّض عنها، مبيناً عن مولود جديد، يحمل أوجهاً من الصراع والأزمات، وربما الآمال المسكوت عنها، وفق هذه الخطابات المتناصّة.

- المفاهيم التناصية :

أورد الناقد محمد عزام في مؤلفه الموسوم (بالنص الغائب) بعض المفاهيم المتعلقة بالتناص حيث يرى أن بعض الباحثين يرغب في تكثير مفاهيمه ، رغبة في الوصول إلى أدق جزئيات هذا المصطلح الجديد، ومن هذه المفاهيم¹²¹ - نوردها كما هي :-

1-التناصّ: INTERTEXTULITY ظهر كمصطلح للمرة الأولى على يد جوليا كريستيفا عام 1966 في مجلة (تل كل) TEL QUEL الفرنسية. وهي ترى أن كل نصّ هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكل نصّ هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى.

2-التفاعل النصّي: بين بنيتين: بنية النصّ، والبنيات النصّية، لا يكون مباشراً دائماً، فقد يكون ضمناً عندما ينتج نصّ ما حاملاً صور نصوص أخرى من خلال تبينه الجديد. و (التفاعل النصّي) مصطلح

3-الدكتور حافظ المغربي، التناص وتحوّلات الخطاب الشعريّ المعاصر، دار المناهل - بيروت - لبنان ص23
121: محمد عزام ، النص الغائب- تجليات التناص في الشعر العربي -

يؤثره بعض النقاد على مصطلح (التنّاصّ).

3-البنيات النصّية: حيث ينتج كل كاتب نصوصه ضمن بنية نصّية معاصرة له، أو سابقة عليه.

4-التعالق النصّي: HYPERTEXTUALITY الذي يرى أن النصّ اللاحق يكتب النصّ السابق بطريقة جديدة.

5-المناصّ PARATEXTE وهو ما نجده في العناوين، والمقدمات، والخواتم، وكلمات الناشر، والصور.

6-المصاحبات الأدبية PARA LITERATURE هي الاستشهادات الأدبية التي تدخل في بنية نصّية معينة.

7-التنّاصّية: هي مجموعة من العلاقات التي نراها بين النصوص. وهي تتجاوز قضية التأثر والتأثير إلى أمور تتعلق بالبنية والنغم والفضاء الإبداعي.

8-المتنّاصّ INTERTEXT هو مجموعة النصوص التي يمكن تقرّيها من النصّ سواء كانت في ذاكرة الكاتب أو القارئ، أم في الكتب. وهو النصّ الذي يستوعب عدداً من النصوص، ويظل متمركزاً من خلال المعنى (لوران جيني)، بينما يناقش ريفاتير الخلط السائد بين (التنّاصّ) و (المتنّاصّ)، فيرى أن (المتنّاصّ) هو مجموع النصوص التي يمكن تقرّيها من النصّ الموجود تحت أعيننا، أو مجموع النصوص التي نجدّها في ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين.

9-المتعالقات النصّية: TRANS TEXTUALITY هي كل ما يجعل نصّاً يتعالق مع نصوص أخرى، بشكل ضمني أو مباشر. وقد خصص لها جيرار جينيت كتاباً بأكمله سماه: PALIM PSESTES. SEUIL. PARIS 1983 حدد فيه أنماط (المتعالقات النصّية) في خمسة أنواع هي:

النصّ ومعمارّه، والتنّاصّ، والميتانصّية، والمناصّة، والتعلق النصّي. وهذه الأنواع تتداخل فيما بينها.¹²²

قوانين التّنّاصّ:

ويمكن تحديد ثلاثة قوانين للتّنّاصّ، تحدد علاقة النصّ الغائب، بالنصّ المائل، وهي:

1 – الاجترار: وفيه يستمد الأديب من عصور سابقة، ويتعامل مع النصّ الغائب بوعي سكوني، فينتج عن ذلك انفصال بين عناصر الإبداع السابقة واللاحقة، ويمجّد السابق حتى لو كان مجرد (شكل) فارغ..¹²³

2 – الامتصاص: وهو أعلى درجة من سابقه. وفيه ينطلق الأديب من الإقرار بأهمية النصّ الغائب،

122- محمد عزام ، النص الغائب- تجليات التّنّاص في الشعر العربي - منشورات اتحاد الكتاب العرب ،2001،ص54

123 - 3. المرجع نفسه ، ص54

وضرورة (امتصاصه)، ضمن النصّ المائل، كاستمرار متجدد.

3 – الحوار: وهو أعلى المستويات. ويعتمد على القراءة الواعية المعمقة التي ترفد النصّ المائل ببنيات

نصوص سابقة، معاصرة، أو تراثية. وتتفاعل فيه النصوص الغائبة والمائلة في ضوء قوانين الوعي¹²⁴

وهذه القوانين قد اعتمدها في رصد التعالقات النصية في شعر الغماري ، نظرا لوضوحها وسهولة

تتبع أثرها كآليات ضمن المتون الشعرية الغمارية .

– التناص بين الإنتاج و التلقي :

إن مرحلة الكتابة هي مرحلة إنتاج ، والإنتاج يأتي بعد هدم عدد من النصوص التي تقاطعت علاقاتها في

فضاء نصي ما، أما مرحلة القراءة فهي المرحلة اللاحقة للنص ، إنها مرحلة تلق يتم فيها إرجاع النص إلى

أصوله القديمة ، هكذا يبدو المفهوم للوهلة الأولى ، وإذا أمعنا النظر في هذه المسألة فإننا سنجد أن مرحلة

الكتابة هي مرحلة تلق وإنتاج في الوقت نفسه، ومرحلة القراءة أيضا هي مرحلة تلق وإنتاج ، ففي

المرحلة الأولى يكون الكاتب متلقيا لعدد من النصوص ، يهدمها ثم يعيد بناءها بكيفية جديدة تلقٍ / إنتاج

، وفي مرحلة القراءة يكون القارئ منتجا إذ يهدم النص ويكتشف أصوله حسب ما تمده

ذاكرته بذلك ، ثم يقوم بإعادة بنائه من جديد وبكيفية أخرى، تلق/ إنتاج، والإنتاجية - وفق بارت - تدور دوائر إعادة التوزيع عندما يباشر الكاتب أو القارئ مداعبة الدال¹²⁵ (وإذا ما اطمئن بارت إلى وجود القارئ المنتج للنص والمؤلف الذائب في صياغة النص وجد سبيلا لهذا النص ليدخل في علاقة مع نصوص آخر تثمر في إنتاج دلالاته وهذا ما استقر على تسميته بالتناسق)¹²⁶ .

هكذا ينظر بارت إلى التناسق بوصفه آلية إنتاج وتلق معا حتى وإن بدت نظرية الإطار لمنسكي مهمة بموقف الكاتب إلا أن هذا الكاتب يقوم بعملية مزدوجة تلق/ إنتاج في آن إذ يرى منسكي أن المعرفة مخزنة في الذاكرة على شكل بنيات متكررة نستسقي منها ما يلئم احتياجاتنا وعملية الملازمة تتم وفق الإطار المستقى منه، ولكل مقول إطاره الخاص فلغرض الغزل - مثلا - إطاره¹²⁷، وهذه النظرية تركز على دور الكاتب إذ يشكل النص المنتج آلية تداع؛ تستدعي ما في ذاكرة الكاتب من نصوص وفق الأطر المختلفة المتلائمة مع موضوعه ، بل إن النص يستدعي من ذاكرة المنتج الصور والبنى الإيقاعية والمعجم وغيرها، ولكن الكاتب قبل أن يكتب كان متلقيا، وإن لم يتلق ما كتب نصا.

أمّا نظرية المدونات والتي لم تهمل دور المرسل، ولكنها تركز - كثيرا - على موقف المتلقي الذي يقوم هو الآخر بعملية مزدوجة، إذ ترى هذه النظرية (أن بين المفاهيم علاقة تبعية وترابطة ولذلك تضاف بعض المفاهيم لتوضيح الخطاب ورفع إبهامه بناء على مبدأ الإطار ، فمثلا إذا قلنا : سافرنا إلى الخارج فالنص يقتضي الحصول على جواز سفر بتأشيرة أو بدونها، وعملة صعبة، وكل ضرورات السفر الأخرى . فقولنا السابق اعتمد

على تجارب المتلقي ... فالتداعي يقوم بدور كبير في عملية فهم الخطاب وإنتاجه، فقد يكمل المتلقي ما لم يصرح به إليه وقد يكفيه المرسل مؤونة أعمال الذهن . وكل منهما محكوم في تأويله وإنتاجه بمعرفته

1- ينظر : رولان بارت / أفق التناسقية (دراسات مترجمة) تـ: محمد البقاعي. الهيئة المصرية للكتاب. القاهرة ص39

2- حافظ محمد جمال الدين المغربي، التناسق المصطلح والقيمة. مجلة علامات في النقد. مارس 2004 ، ص274

3- ينظر: د. محمد مفتاح/ تحليل الخطاب الشعري. المركز الثقافي، الدار البيضاء ص 123

السابقة)¹²⁸ والقارئ - وفق الغدامي - لم يعد مستهلك للإنتاج اللغوي فقط فالنصوص لا تتجه إلى الخواء ولم تأت من فراغ ، والقارئ لم يعد يقبل الدور الآلي لنفسه لأنه لم يعد مجرد متلقٍ بل هو حصيلة ثقافية ونفسية تتلاقى مع منتج هو مثلها في تكوينه الحضاري، والنص هو الملتقى لهاتين الحصيلتين¹²⁹ .

والأهمية في نظر الغدامي - تكمن في القراءة الشاعرية التي تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص ولا تكفي بسطحية الظاهر ، وتصل القراءة إلى باطن النص وفقا لشفرته التي تنكشف بناء على معطيات سياق النص الذي يمثل خلية حية مندفعة بقوتها الداخلية متجاوزة كل الحواجز الواقعة بين النصوص¹³⁰ (والقارئ حينما يستقبل النص فإنه يتلقاه حسب معجمه، وقد يمدده هذا المعجم بتواريخ للكلمات، مختلفة عن تلك التي وعها الكاتب حينما أبدع نصه ومن هنا تتنوع الدلالة وتتضاعف ويتمكن النص من اكتساب قيم جديدة على يد القارئ، وتختلف هذه القيم وتتنوع بين قارئ وآخر بل عند قارئ واحد في أزمنة متفاوتة¹³¹ وإن ذلك ما كان ليحدث إلا بقوة القراءة التي ليست، أولا وأخيرا، إلا قراءة ثانية، من الوجهة التناسلية؛ ذلك بأن القراءة هي التي تنشئ في الذهن، عبر القراءة الأدبية، نصا ثانيا)4.

128 محمد مفتاح/ تحليل الخطاب الشعري، م س ، ص 124
129 ينظر : د. عبد الله الغدامي/ الخطبة والتكفير النادي الثقافي جدة ط 1/ 1985م ص 79
3المرجع نفسه، ص 76

131 عبد الملك مرتاض: مدخل في قراءة البنيوية. علامات في النقد. المركز الثقافي. جدة سبتمبر 1998م ص 16-17

الفصل الثاني

تجليات التناسل في شعر مصطفى الغماري

1- التناسل القرآني

2- التناسل الصوفي

3- التناسل الأدبي :

أ- استدعاء الشخصيات الأدبية

ب- توظيف المعجم الشعري

4- استدعاء رموز الطبيعة

5- استدعاء الشخصيات الأسطورية

6- استدعاء الشخصيات التاريخية

1- التناص القرآني :

يعتبر القرآن الكريم المرجع الأول، والنص السامي المقدس الذي يلجأ إليه معظم الشعراء، فهو يفيض بالصياغات الجديدة والمعاني المبتكرة التي تعكس حقائق النفوس وخلجات القلوب فالإقتباس منه يشكل تفاعلا خلاقا، تنتج عنه أشكال فنية تطرب لها الاسماع وتطمئن لها القلوب.

والقارئ لشعر الغماري يظهر له بوضوح حرص الشاعر على توظيف التراث الديني في شعره، فالنصوص القرآنية بطبيعتها محتزلة والمعاني المستوحاة من القرآن كثيرة والإيجاءات والأفكار متعددة ومظاهر التناص والتضمين القرآني منهج عند الشاعر، ولعل السبب في ذلك يعود إلى أمرين :

-أحدهما التوجه الإرادي والذاتي لدى الشاعر إلى القضية الإسلامية، وإيمانه المطلق بأن الحل لمأساة الشعوب عامة تكمن في التوجه لهذا الدين.

-وثانيهما في نظري إيمان الشاعر واعتقاده بأن الاستلهام من القرآن أولا والتراث الديني ثانيا له بالغ الأهمية في الانتقال بشعر الشاعر من مصاف الشعراء المغمورين إلى مدارج الشعراء المتميزين بشعرهم .

فالشعوب تواقه لمن يلامس مآسيها بيد حانية من عقيدتها، وهي في نظر الشاعر أصبحت لا ترى حلا إلا بالعودة إلى الدين، الذي يتكفل بحل قضاياها ومشاكلها، هذا الدين الذي يخاطب قلوبها ومشاعرها وأحاسيسها فتطمئن وتلجأ إليه وتفتح قلبها له ولكل من اتصل به بطرف.

ولقد اتجه العديد من الشعراء المعاصرين كأحمد مطر وغيره إلى توظيف التصوير الفني في القرآن الكريم الذي يقول عنه سيد قطب أنه: (الأداة المفضلة في أسلوب القرآن فهو يعبر

بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد وإذا النموذج الإنساني شاخص حي، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية. فأما الحوادث والمشاهد والقصص والمناظر، فيردها شاخصة حاضرة فيها الحياة¹³²

لهذا لا تكاد قصائد شاعرنا تخلو من التناص القرآني، وتجد العديد من المواقع المتناصّة مع القرآن متناثرة في مجموع شعره، تضيفي على نصوصه ثراء وتمنحه قدرة على التواصل مع القيم الكبرى في تراثنا الديني والفكري والأدبي، كما أن هذا التناص من شأنه أن يساهم في تقوية نصه وتصوير أفكاره وتجليته مما يزيده قيمة وفاعلية في وجدان الناس، وجمالاً ورونقاً وبهاء. فالتناص عند الشاعر ليس للابتدال، وهو حق مشروع ومطلب محمود ودوره متميز والقرآن الكريم أسمى من أن يكون مادة للابتدال والاستخفاف. والمتفحص لمواقع التناص القرآني في شعر الغماري يجده تناساً متنوعاً. وأشكالاً متعددة، فتارة يكون لفظياً وتارة يكون معنوياً وأخرى يكون إيحائياً. أما موضوعاتها على أمر مهم لا يوازيه في نظر الشاعر أمر أهم منه، فهو سبب مأساة جميع الشعوب الإسلامية وضياع الحقوق العربية ومنها فلسطين، هذا الأمر يتمثل في البعد عن الشريعة. فقد وظف الشاعر التناص في هجومه على المنحرفين عنها، ومن ثم تشريجه لواقع الأمة الإسلامية المرير.

ومن نماذج ما جاء في شعر الغماري من ألوان هذا التناص القرآني قوله في قصيدته (براءة):

كفروا بمعجزة العصور

بالطير يزرع نائمة الأسحار في هذب الزهور

¹³² سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، 1991، ص36

بالحلم يكبر في انتماء القادمين من الثغور

بالمرسلات

العاصفات

الناشرات

الفارقات

الموغلات مع المهجير

كفروا بمعجزة العصور

عجبا¹³³

يستحضر الغماري بعض الكلمات القرآنية(المرسلات، العاصفات، الفارقات، الناشرات)التي وردت في القرآن الكريم في معرض التخويف واستعظام القادم من الوعيد وهوله ،فقد عمد إلى امتصاص دلالات النص القرآني واستثمار شدة وقع تلك الكلمات القرآنية التي وردت بصدد التحذير .

ومن التعابير القرآنية التي استضافها الغماري ضمن بنياته الشعرية وفقا للمستوي السطحي من

التداخل ،بالإبقاء على الاشارات اللغوية الدالة على النص القرآني ما جاء في قصيدته الدرب لا يجفو

صاحبه:¹³⁴

و الشمس الخضر تعتصر النشيد

تلب أهذاب النخيل

¹³³ الغماري ، مقاطع من ديوان الرفض ، منشورات المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1889 ، ص67

¹³⁴ الغماري ، قصائد مجاهدة ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ،الجزائر1982 ،ص175

فالغماري يستحضر قوله تعالى: (والنخل باسقات لها طلع نضيد)¹³⁵، مجريا بذلك تداخلا نصيا جزئيا بين النص الشعري الحاضر والنص القرآني المستدعى فقد استعان بالآية الكريمة لمعاودة النص الحاضر لغرض تقوية القدرة التصويرية، من خلال امتصاص وتشرب المعنى القرآني المستحضر .

ومن نماذج التناص القرآني ما يتجلى في هذا الموضع الشعري :¹³⁶

يا قدس كم فيك من ذكرى مقدسة

طارت بأجنحة الأضواء نجواها

توهج الحزم في جلى محمدها

وأورق الطهر في أهداب عيساها

واضح أن الغماري يستدعي النص القرآني الخاص بالاسراء والمعراج حيث قال تعالى: (سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا إنه هو السميع البصير)¹³⁷ .

فهو توظيف امتصاصي للنص الغائب، فلم يمس جوهره وإنما تعامل معه فنيا، حيث أبقى للقارئ دوال اشارية(القدس، طارت)تحيله الى النص القرآني الغائب .

واستمرارا لعرض التناص القرآني في شعر الغماري ندلف الى البيت التالي138:

¹³⁵ سورة: ق، الآية: 10

¹³⁶ الغماري، حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986، ص18

¹³⁷ سورة: الإسراء، الآية: 1

¹³⁸ الغماري، حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986، ص19

وتستباح جياذ الله لا عجب

فالسامري على الجولان كم تاهها

إن توظيف كلمة السامري التفاتة فنية ذكية من الشاعر، فقد حاور النص الغائب وهو قوله تعالى¹³⁹: (فكذلك ألقى السامري)، وهنا استحضار للدلالات القرآنية المتعلقة بحديث السامري وجنايته على بني اسرائيل، في غياب موسى عليه السلام، وهو تلميح خفي إلى أن الاسرائيليين اليوم على شاكلة السامري.

ومن نماذج التناص القرآني في شعر الغماري نورد المقطع التالي¹⁴⁰:

قدر المؤمنين أن يثوروا

أن يصنعوا التاريخ

أن يزرعوا الهوا* أن يثوروا

كل جرح ينساب سورة الفتح

عبرها تشرئب نار ونور

يستثمر الغماري في هذا المقطع اسم سورة عظيمة وهي سورة الفتح لما لها من دلالات عميقة لدى

المسلمين، باعتبارها مبشرة بالنصر ومشجعة على الثورة، وهو توظيف يتماهى مع مناسبة القصيدة وهي في

ذكرى شهداء جسر الشغور، وقد تعامل الغماري مع اسم الصورة بطريقة الامتصاص لدلالاتها العميقة

، حيث أراد للقارئ أن يتنفس أجواء زمن الفتوحات الإسلامية .

¹³⁹ سورة : طه، الآية :87

¹⁴⁰ الغماري ، حديث الشمس والذاكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1986، ص53

ونرى موضعا آخر يستضيف فيه الغماري شيئا من القرآن الكريم حيث يقول:¹⁴¹

يمتد بدرا على أوتار حاضرننا

يمتد يحي اللقيا تحديه

وليدع من عشق الطاغوت ناديم

فليس الا رماد الكفر ناديم

قد تعامل الغماري مع النص القرآني المستضاف وهو قوله تعالى¹⁴²: (فليدع ناديم سنده الزبانية

كلا لا تطعه واسجد واقترب) بطريقة التضمين والامتصاص لمعانيه فهو يريد استحضر الوعيد لابرار ضالة من يعشق الطاغوت في نظره، أمام ما يعد له من الجزاء، حيث أن لتعابير القرآن شحنة دلالية قوية اذا ما وظفت في السياق المناسب وهذا ما نراه في هذا المقطع .

واتباعا لما ذكر سابقا هذا موضع آخر يعمد فيه الغماري الى توظيف العبارات القرآنية حيث

يقول¹⁴³ :

مالكم تصمتون والليل يغتال

وليدا غضا وكهلا بريا

إن استخدام كلمة مالكم في هذا الموضع هو استحضر لقوله تعالى: (مالكم كيف تحكمون)، وهي

هزة عميقة تهدف الى ارجاع العقل لغرض تقرير الحكم الصائب، ومنه فهو امتصاص دلالي لفاعلية الكلمة في التقرير والانكار .

¹⁴¹ مصطفى الغماري ، حديث الشمس والذاكرة ، المؤسسة الوطني للكتاب ، 1986، ص55/56

¹⁴² سورة: العلق ، الآيات 19/18/17

¹⁴³ مصطفى الغماري، أسرار الغربة الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1982، ص75

ويستحضر الغماري القرآن نفسه ككتاب يعرضه لغرض الافتخار به في رسالة يوجهها الى بابلو

نيرودا: 144

إيه نيرودا لو قرأت كتابي

لرأيت السماء في الحرف تتلا

هي دعوة لنيرودا لغرض الاطلاع على القرآن الكريم، لأجل الاهتداء، واستخدام كلمة لرأيت هو استحضار لقوله تعالى¹⁴⁵: (ثم لترونها عين اليقين)، والرؤية هنا يريد بها الغماري أن تكون رؤية قلبية، تلج عالم الحقائق المغلق، ومن ثمة فهي تتيح معرفة حقيقية بالكون فهي رؤية روحية يتيحها القرآن الكريم، لأنه كتاب لا يرقى إليه شك ومنه فقد حاور الغماري النص القرآني الغائب ليجعل دلالاته تشع في جوانب النص الشعري الحاضر .

¹⁴⁴ المرجع نفسه، ص 69

¹⁴⁵ سورة: النكاثر، الآية: 7

2- التناص الصوفي في شعر الغماري :

توجه الشعر العربي المعاصر إلى التصوف، هرباً من واقع مادي واجتماعي وسياسي مأزوم، وبحثاً عن عالم أكثر روحانية وشفافية وصفاءً، تنحسر فيه قوة المادة أو تذوب .

والتصوف عنصر مهم من عناصر التجربة الشعرية المعاصرة ، وذلك لارتباط التجربة الشعرية

المعاصرة بالتجربة الصوفية، إذ أن هنالك علائق وشيعة بين كلتا التجربتين الإبداعيتين، الصوفية والشعرية المعاصرة، حيث شكلت هذه الأخيرة مجالاً ملائماً لموقف الرفض والتضحية ، كما فعلت التجربة الصوفية من قبل ، كما أن التجربة الصوفية إنسانية عامة تهدف إلى تجاوز الأشياء الخارجية للوصول إلى جوهر الأشياء. أي إلى الحقيقة وهو الهدف نفسه الذي تسعى إليه التجربة الشعرية المعاصرة.

وقد أكد صلاح عبد الصبور أن كلتا التجربتين ، الصوفية والمعاصرة ، تبحثان عن غاية واحدة

وهي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه .¹⁴⁶

¹⁴⁶ صلاح عبد الصبور، (حياتي في الشعر)، دار العودة ، بيروت ، ط1، 1969، ص119

ولعل الشاعر المعاصر قد وجد في محنة الشاعر الصوفي قبله- في معاناته ومكابدته واضطرابه ،وبحثه الدائب عن الحقيقة،وتأمله واغترابه ووحدته وانتظاره للحظة الإلهام أو الكشف -شيئا من محنته هو ،في معاناته واغترابه ومكابدته وتأمله..في هذا الواقع .

وتتجلى مظاهر التصوف في الشعر العربي المعاصر في عدة نقاط ، أبرزها¹⁴⁷ :

1-الحزن العام

2-الإحساس بالغربة والضياع والنفي والحاجة إلى العكوف على النفس

3-ارتياح الشاعر لعالم الأرواح

4-اتحاد الصوفي والشهيد والشاعر .

5-الحلولية الكونية أو معانقة الشاعر للكون

6-الظماً النفسي لمعانقة الذي يأتي ولا يأتي

7- المزج بين المحسوس والمتخيل.

ولعل نزعة الغماري الصوفية ،من حيث هي ملكة نفسية التي كان مردها الأساسي إلى المفارقات بينه وبين مجتمعه في بداياته الشعرية¹⁴⁸ ،ساهمت في تشكيل جانب كبير من ثقافته، التي شكلت فيما بعد بعدا هاما في بنياته الشعرية ،حيث تأثر باللغة الصوفية لتصوير نزوعه إلى عقيدته، (نزوع المتشوق المحاصر ،فكان هذا سر الاحتراق والاتقاد والوجد والذي تفجر حيننا وهياما جموحا وثورة)¹⁴⁹ ، وقد انعكس ذلك في الكثير من قصائده ، فقد اتكأ على تلك اللغة الصوفية من خلال استعمال مفردات أو تعابير أو عبارات

¹⁴⁷إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ،دار الشروق ، عمان ط2، 1992 ، ص 159-160

¹⁴⁸ ينظر: يجاوي الطاهر ، البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1983،ص132/133

¹⁴⁹ المرجع نفسه ، ص133

صوفية ، أو من خلال لغة الإيحاء والإشعاع والرمز، التي تتميز بها التجربة الصوفية كما استحضرت بعض الشخصيات الصوفية معبرا من خلالها عن تجربته .

ولقد أدرك الغماري عمق الصلة التي تربط التجربة الشعرية الخاصة بالتجربة الصوفية ، مما دعاه إلى تمثيل بعض النماذج من تلك التجربة .

والتفاعل مع النصوص الصوفية الغائبة كثيرة مواضعه في شعر الغماري ، منها ما يورده في المقاطعة الشعرية التالية التي نتبع كل منها بإيضاح اشتغال آليات التناسخ في جوانبها:

يقول الغماري في قصيدته ثورة الإيمان :¹⁵⁰

ويسعدني في دفقة النور أني

أرى الله في كل الوجود وألمح

أرى الله في الأزهار نشوى وفي الهوى

وفي وشوشات الطير تشدو وتمرح

يعمد الغماري في هذا المقطع إلى اجترار بعض المعاني الصوفية وتوظيفها توظيفا ميكانيكيا ، لتواكب حالته الشعورية، فهو في هذه اللحظة في عالم المكاشفات جذلان فرح يتقاطع في هذا مع ما أورده ابن عربي في كتابه الفتوحات المكية ، حيث يقول بوحدة الوجود وما لفظة السكر في المقطع السابق إلا وصول إلى نشوة الإتحاد مع الوجود ، يقول ابن عربي:¹⁵¹

ولمابدا خلقي بعيني رأيتني بأسمائه الحسنى وسبعة أسواري

وما أنا إلا جوده ووجوده وإن الذي يبدوا لعينيك آثاري

¹⁵⁰ الغماري ، أسرار الغربة الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1982، ص32

¹⁵¹ ديوان ابن عربي ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ، ط 1 1996 ، ص343

ويستلهم الغماري تجربة واحد من أبرز الشخصيات الصوفية المعروفة في التاريخ الإسلامي، إنها شخصية الحلاج، التي لعل الغماري قد وجد فيها باعتبارها شخصية تائفة شيئا من نفسه، فالحلاج تائر في وجه السلطة التي اهتمته بالزندقة والغماري تائر في وجه من خالفهم في الرأي والتوجه، فهو يتقمص شخصية الحلاج حيث يقول¹⁵²:

أنا الصوفي يـحلج شوقه المنثور في السـاح

تلاحقه الوجوه السود بين دمي وأشباح

وتصلبه على الوادي يدا شبق وسفاح

هذا تقاطع مع سيرة الحلاج المطارد التي يعكسه قوله¹⁵³:

فاكفف ملامي عاذلي فقد فقدت السكنا

وغاض ماء أدمعي وصار عيشي محنا

وغاب من عذت به ولم يزل لي وطننا

ويستدعي الغماري أيضا تجربة الصوفي الاشرافي السهروردي، محاولا أن يقدم من خلاله مشاهد

من تجربته الحياتية الحافلة بالمعاناة، معاناة البحث الدائب عن الحقيقة وانتظار لحظة الكشف الالهي يقول الغماري¹⁵⁴:

يا جفون الضياء دربي أسير

¹⁵² الغماري، أسرار الغربية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1982، ص39

¹⁵³ فاسم محمد عباس، الحلاج الأعمال الكاملة، دار رياض الرايس للطبع، بيروت لبنان، ط1، مارس 2002، ص332

¹⁵⁴ الغماري، قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1982، ص82

وفؤادي مصلوبة خطرتة

بين جنبيه ألف شكوى وشكوى

يسأل العابرين أين حماته؟

ويناجي الاسفار حلما قعيدا

ولولت في المدى الجريح لهاته

وهو في هذا المقطع يتقاطع مع قول السهر وردي وهو يشكو الاغتراب¹⁵⁵:

يا من أوقعني بين الجسد المشدود كقوس والمطلق

يا من أوقعني في هذا المأزق

حطم هذا الزورق

فالسهر وردي يعاني العجز عن الخروج من ربة الجسد، والوصول الى عالم الكشف والتجلي

الإلهي، بينما الغماري في تلك المناجات يبحث عن الخلاص من عالم تماوت فيه القيم واستبيحت، وهو

تعالق حوارى حيث يمتاح فيه الغماري تجربة السهر وردي في مكابدة القيد، ليدخلها الى تجربته بشكل فني لا

يوحي للقارئ بالمصدر الا بعد تمنع ومقارنة.

وتزخر مجموعة الغماري الشعرية بالكثير من المصطلحات الصوفية كالسكر والفناء والوجد والحقيقة

والخمر والحيرة والاتحاد... وتمتزج مع تجربته لتشكل معها بنيات فنية متنوعة، ومن نماذج استعمال

المصطلحات الصوفية في شعر الغماري قوله¹⁵⁶:

¹⁵⁵ د. مصطفى غالب، السهر وردي، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1982، ص 105

¹⁵⁶ الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 87

وعرفت ربي ها لمست سعادي

وتعطرت بضيائه أجفاني

برعمت نجواه فكانت صحوة

من سكرها غنيت في خفقاني

شاهدت نورك ياالله معطرا

سحري اذا نام الوجود سقاني

لقد استغل الغماري في المقطع السابق فرادة لغة التجربة الصوفية ، فهي لغة تنطلق من عمق التجربة الشعورية لا من خارجها، إنها أفق مفتوح على المطلق واللائهائي ومعراجا يسمو بالقارئ إلى عالم الكشوف العلوية، فقد وردت عدة مصطلحات صوفية مثل: الضياء، الصحو، السكر، المشاهدة، وهي مصطلحات قد عجت بها المدونات الصوفية كما هو الحال عند جلال الدين الرومي في رائعة المثنوي، التي نعتبر نص الغماري إعادة لكتابة لمقطع منها حيث يقول جلال الدين الرومي ¹⁵⁷:

(كلنا لدينا الاستعداد لإدراك الحقائق والأسرار الإلهية ، والله يعلم أحوالنا ويعلم كل من له صلة به ، والبحر مرتبة من مراتب الكمال ، يصل فيها رجال الحق إلى الحق ، وفي هذه المرتبة يصبح العاشق والمعشوق واحدا ، والسير في معية رجال الحق .)

وواضح أن الغماري قريب الالتصاق بعالم المتصوفة ، حيث تتجلى نزعتة الصوفية في شتا مدوناته الشعرية ، حتى نكاد نسمع فيها نبض حسين بن المنصور الحلاج الذي يقول ¹⁵⁸:

أنا من أهوى ومن أهوى أنا

¹⁵⁷ مثنوي، جلال الدين الرومي، ترجمة د. ابراهيم الدسوقي شتا، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 2002، ص480/481

¹⁵⁸ فاسم محمد عباس ، الحلاج الأعمال الكاملة ، رياض الرايس للطبع ، بيروت، لبنان، 2002، ص159

نحن روحان حللنا بدنا

ويقول الغماري¹⁵⁹:

أنت أنا قلب وأهواء وفكر ومدى

تخور ذاتي تناءيت سرابا بدادا

ويرتوي ميني الجوى على نواك أبدا

أنت أنا روحان في أصل الحياة اتحدا

فقد تعامل الغماري مع نص الحلاج الغائب تعاملًا سطحيًا، يقترب من الاجترار لأن الشاعر لم يفجر النص الغائب من داخله ويوزعه على أجزاء المقطع الشعري، ومن ثم فقد أعاد كتابته على نحو صامت على مستوي الشكل فقط.

ولعل الشعور الحاد بالاعتراب الذي يطغى على تجربة الغماري الشعرية خاصة في ديوانه أسراراً الغربية، يدل على حالة قلقه كان يعيشها فكل قصائد الديوان كانت متشابهة في موقفها الفكري وبنائها اللغوي¹⁶⁰.

على أن حالة القلق كانت تجعل منه مسافراً أبداً، يبحث عن وجه إسلامي حقيقي وموقفه هذا هو تقاطع مع الكثير من مواقف المتصوفة في رحلتهم للبحث عن الحقيقة، حيث كانوا يتبرمون بحالة الحجب التي نفسها عانى منها الغماري حيث يقول¹⁶¹:

رف الحنين مدى بجرحي ممعنا

¹⁵⁹ الغماري، أسرار الغربية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1982، ص141

¹⁶⁰ الغماري، مقدمة أسرار الغربية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1982، ص18

¹⁶¹ المرجع نفسه، ص66

وزارقي في شاطئي هيماء

لأجلك يا كروم الله أهوى الشوق أحترق

وحالة الحجب تعني عند الصوفية كما يقول ابن عربي : (كل ما ستر المطلوب عن العين أو انطباع الصور الكونية في القلب المانعة لتجلي الحقائق)¹⁶² ، فالغماري في المقطع السابق يري أن حالة الحجب تتطلب منه المكابدة لبلوغ الحقيقة عبر الفناء والاحتراق شواقا وهو تناص حوارى مع ما أورده النفري الصوفي في قوله: (وقال لا تبدو الولاية لعبد الا بعد الفراغ)، وما الفراغ هنا غير الاشتغال بالذكر والتفكير الى حد الفناء فتحصل المكاشفة الإلهية.

ويستعمل الغماري أيضا مفهوم الحيرة وهو رمز كبير في المدونة الصوفية لما له من حمولة دلالية تشع في جوانب بنية المقطع الشعري يقول الغماري¹⁶³:

ها عدت يا رباه أشنق حيرتي

وألها في خاطر النسيان

شاهدت نورك يا الله معطرا

سحره اذا نام الوجود سقاني

فقد وظف الغماري مصطلح الحيرة بصيغة التضمين والامتصاص لدلالاته العميقة لكن لم يذهب الى حد تفجير المصطلح فينتج عن ذلك حالة حوارية معه .

ومن المصطلحات الصوفية التي استضافها الغماري في شعره مصطلح الأنوار حيث يقول في قصيدته بين قيس وليلى¹⁶⁴:

¹⁶² ابن عربي محي الدين ،اصطلاح الصوفية ،ضمن كتاب رسائل ابن عربي ،داراحياء التراث العربي ،بيروت ،ص14

¹⁶³ الغماري ، أسرار الغربة ،م س ،ص87

فاخضوضلت في الفضاء الرطب أقمار

غدا .. يؤب الحيارى من مسافتهم

فيرتوي ظماً .. تنهل أنوار

وأعبد الله .. غير الله ما عرفت

قصيدتي .. ما انتشى في الحب قيثار

ومصطلح الأنوار له شأنه في المعجم الصوفي، حيث يقول ابن عربي عنه¹⁶⁵: (هو كل وارد يطرد

الكون عن القلب ، بحيث يكون الانسان في حالة شهود دائم وتكون الحقيقة في حالة تجل دائم)، وهذا المعنى يتقاطع مع ما أورده الغماري في المقطع السابق ، حيث لا يرى الانتشاء إلا في القرب من أنوار الله .

والشاعر في استدعائه لتجربة (قيس وليلى) لا يقف عند حدودها المعروفة، بل يعطيها أبعاداً جديدة،

ويضفي عليها رؤية صوفية، ولذلك يمكن القول إن التناص في هذه النصوص تناص واع، فالشاعر لا يكرر

النص الغائب بدلالته التاريخية الدالة على الحب الإنساني بل ينفلت من برائن الجسد، ليدل على الحب الإلهي

للنص إذن بعدان:

- بعد ظاهري: مصرح به ولكنه غير مقصود: الحب الإنساني.

- بعد باطني: خفي وهو المقصود: الحب المقدس.

يقول الغماري في قصيدته (بين قيس وليلى):

ليلى : يا قيس إن جهلت عينك ذاكرتي

¹⁶⁴المرجع السابق، ص53،52

¹⁶⁵ابن عربي محي الدين، اصطلاح الصوفية، ضمن كتاب رسائل ابن عربي، داراحياء التراث العربي، بيروت، ص14

وحدرتك مواعيد الألى خدروا

سل الألى هدهدوا الأضواء ممطرة

كرم الوصال اذاغنى الهوى سكروا

لم تنسق أجفانهم ذكرى على أثر

لكن دموعهم في الله تنهمر¹⁶⁶

وهذه الرؤية المقدسة للحب تصعد تجربة الحب لتشمل الإنسان والكون، بمعنى آخر هناك تصعيد للحب الإنساني إلى مستوى الحب الإلهي (الفردوس المنشود)، وسعي إلى طرح قيم روحية جديدة، تعتمد مبدأ الموازنة بين واقع الذات الإنسانية، ورؤاها الروحية من أجل خلق عالم جديد منسجم، ولذلك نجد أن الصوفي يبحث دائما عن التشاكل بين عناصر الوجود، بين الجامع والفارق (الحاضر والغائب)، ونتيجة ذلك نفي التناقض الظاهر بين الأشياء انطلاقا من وحدة الوجود؛ لأن الصوفية تترع إلى استبطان حقائق الوجود والنفس رغبة في معرفة الأشياء من الداخل على حقيقتها لا كما تبدو من الخارج¹⁶⁷، يقول الرمزيون: (إن الشاعر يستطيع أن يعبر عن العالم الداخلي من خلال العالم الخارجي، أي من خلال المادة، ولكنها ليست المادة الحسية، ولا العقلية، ولا العلمية، وإنما هي المادة الروحانية ... المادة التي ألمنا بها قبلا، والتي ينبغي أن يكون الفنان قد استنبطها وولج إلى أحشائها، وأقام في قلبها بعد أن فض غلافها الخارجي الزائف، ونفذ إلى الحقائق المستترة في قلبها)¹⁶⁸.

¹⁶⁶ مصطفى الغماري، أسرار الغربة، م س، ص: 48

¹⁶⁷ ينظر أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية (ابن عربي)، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ط1، 1995، ص149.

¹⁶⁸ إيليا حاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ص12

هذا بالنسبة للرمزية، أما الصوفية فقد سعت إلى ما هو أعمق، فهي لم تكتف بالتأمل الباطني لحقائق الوجود، وإنما سعت إلى الاندماج، والتوحد معها من خلال التجربة الحقيقية التي يعيشها الشاعر ويحترق بلهيبها.

فانخرط التناص الصوفي عند الغماري في استدعاء الأثوي، واستثماره في صياغة قصائده يدل على انغماس الشاعر في بحر المحبة، والشوق للمحبوب، والمحبة شراب لا يرتوي منه صاحبه مهما شرب منه، ويضمن هذا السياق يأتي احتفال الغماري بالرمز الأثوي حيث يقول في قصيدته (إلى صوفية الوجه والثورة
(:

هيا ازرعيني مدى يخضل في رهقي وثورة في دروب القهر والغلب
وواحة من ضحى عينيك أعشقها وأشرب الضوء من شلالها السرب
دمي على الزمن المجنون أغنية تلو كها الريح في الأبعاد والحقب
ويرتوي من مداها العشق واعدة رعوها يا مرايا العشق فاقتربي¹⁶⁹

هذا الرمز الأثوي المستدعى في النص يمارس فعل الحجب، والكشف معاً، وهذه هي طبيعة الرمز الصوفي بشكل عام؛ إنه كالسحاب الذي يغطي الشمس لا ليخفيها، وإنما ليقبل شدتها حتى يمكن التحديق فيها دون أن تخشى الاحتراق.

فاللغة الصوفية المتناس معها لغة تجاوزية منفتحة على هاجسها الإلهي، والإلهي يحضر في كل شيء في المرأة، في مظاهر الطبيعة في عناصر الكون الفسيح، ففي عرف الصوفية (ما الإنسان، وما العالم إلا تجلٌّ من تجليات الله، ما الحب إلا حب لله، فهو المعشوق الذي لا تدرك حقيقته إلا بجرعة عشق تجاهه تتخذ من

¹⁶⁹مصطفى الغماري، أسرار الغربة، م، س، ص 149

المناجاة وسيلة، ومن الخيال طريقة ومن الشعر ترجماناً¹⁷⁰. والشاعر لا يسعى من وراء هذا الحب لتحقيق الاتصال الحسي، فهو حب روعي يتوجه من أسفل إلى أعلى، أو من السطح إلى العمق.

ويستدعي الغماري لفظاً أصيلاً في المعجم الصوفي، هو لفظ العشق والذي يعني في المعجم الصوفي: (إفراط المحبة أو المحبة المفرطة... فإذا عمّ الحب الإنسان بجملته، وأعماه عن كل شيء سوى محبوبه، وسرت تلك الحقيقة في جميع أجزاء بدنه، وقواه، وروحه، وجرت فيه مجرى الدم في عروقه، ولحمه وغمرت جميع مفاصله، فاتصلت بوجود، وعانقت جميع أجزائه جسمًا وروحًا، ولم يبق فيه متسع لغيره... حينئذ يسمى ذلك الحب عشقاً)¹⁷¹.

يقول الغماري في قصيدته (ثورة صوفية):

فيا ربا

أترع مهجتي شوقا

وزد في مقلتي أرقا

لأفنى في ليالي العشق دربا رافضا

حدقا¹⁷²

فاستثمار الدلالات الصوفية لفضة العشق المتناسخ معها في المقطع السابق الذي أوردناه على سبيل المثال لا على سبيل الحصر، فهذا اللفظ كثير الاستعمال في مدونات الغماري الشعرية

¹⁷⁰ محمد الكحلوي، "الرمز والرمزية في النص الصوفي، ابن عربي نموذجاً"، مجلة الحياة الثقافية، تونس، ع 75، ماي 1996، ص 28، 29.

¹⁷¹ سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص 303

¹⁷² مصطفى الغماري، أسرار الغربة، م س، ص 100

هو استثمار يعكس ولع الغماري باللغة الصوفية التي لها فرادتها كما أسلفنا ، كما أن توظيفه كان حواريا حيث عمد الشاعر على تفجير هذا المصطلح ليشيع جوه الصوفي الوجداني في تجربته الخاصة .

ويستحضر الشاعر مصطلح السكر المميز لشعر الصوفية ، فهو يدلل به على بلوغه قمة التوهج والاشراق، والانفعال الداخلي حتى يصل درجة الانتشاء بالحببة الإلهية، ووصول الشاعر إلى هذه الحال يدل على قوة الانفعال، كما يدل على امتلاء قلبه بالحب الإلهي، وهنا يتوحد الشاعر مع الوجود فيولد من خلال السكر والفناء الصوفي ولادة جديدة، وهذه الولادة تعني تحقيق الوصال، وتحقيق السمو إلى الآفاق. يقول الغماري :

على أوتارنا سالت معاني الشوق ألحانا

تغنينا فتسكر بالوصال الحلو لقيانا

نزف الشوق رمزا مبحرا في عمق ذكرانا

دروبا غضة الأنوار تارخا وقرآنا¹⁷³

ويقول :

أرى الله في سكري وصحوي وحيثما

توجهت يدنيني إليه فأفرح¹⁷⁴

¹⁷³ المرجع السابق، ص : 41

¹⁷⁴ مصطفى الغماري ، أسرار الغربة ، م س ، ص 32

ويمكننا القول بأن التناص الصوفي في شعر الغماري كثير جدا ، بل يمكن أن يفرد له بحث خاص ، حيث أن الشاعر كما يظهر متشرب للغة الصوفية مولع بها ، لذلك استدعى في كافة مدوناته الشعرية هذه اللغة وأشاع جوها الروحي في ثنايا تجربته الشعرية.

3- التناص الأدبي :

أ- استدعاء الشخصيات الأدبية:

التناص الأدبي هو تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة شعرا أو نثرا مع نص القصيدة الأصلي ، بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر. إذ أن مفهوم التناص يدل على وجود نص حاضر في مجال الأدب أو النقد على علاقة بنصوص أخرى ، وأن هذه النصوص قد مارست تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على هذا النص.

و يعد توظيف الشخصيات الأدبية والرموز التراثية سمة بارزة في شعر مصطفى الغماري، وهي تشير إشارة جلية إلى عميق قراءته للتراث، وقدرته على استغلال عناصره ومعطياته التي من شأنها أن تمنح القصيدة فضاء شعريا واسعا غنياً بالإشارات والدلالات.

وعندما يوظف الشاعر إحدى الشخصيات الأدبية داخل بنية قصيدته الحديثة محاولا التوفيق بينها وبين واقعه المعاصر الذي يريد التعبير عنه، فإنه في حقيقة الأمر يحاول التوفيق بين نوعين مختلفين من الخطاب،: الخطاب التاريخي " و " الخطاب الشعري " .

وينتج عن هذا الاختلاف النوعي، اختلاف في الخصائص الفنية المتحكمة في الطبيعة البنائية للخطابين، فالخطاب التاريخي محايد وظاهر في مقابل (الخطاب الشعري الذاتي، الذي يتدخل فيه الشاعر من خلال تعيين موقفه الشخصي اتجاه هذا التاريخ) (175).

وإذا كانت القصيدة هي " كيمياء الكلمة تعد متنافرة في قانون الاستعمال العادي للغة " على حد تعبير " رامبو"، فإن الشاعر يستطيع أن يجمع في قصيدته الحداثية مجموعة من الشخصيات الأدبية والشعرية منها خاصة، لغاية النص الدلالية، وهو ما نحاول رصده من خلال اختيارنا لبعض الشخصيات نموذجاً لهذا التناص عبر دواوينه الثرية بهذه الشخصيات، وأهم هذه الدواوين ديوان " قصائد منتفضة " حيث تتماوج التناصية موجات متعاقبة، وهي تناصية تجمع بين " هو " و " أنا " و " نحن " في لقاء حميم بين خطابه الشعري وبينهم، في تناصية تتراسل مع رموز الحضارة العربية الإسلامية وبين رموز الحضارة اليونانية إذ يقول:

من يديهم - سقراط جرّع كأساً	ألف كأس يشقى بها الهائمونا
- كفر النابغي فيه كما يك-	— فر ضوء البصائر، العامونا
وتماري العادون في "الملك الظلي-	— يل هل يعلمون ما يمرونا
جرو ل في البيان "هومير" أنى	يتمارى في فنّه الجاحدون
و"حبيب"، إذ ترفق أبدى	عن بديع يشتاره الشادونا
و"الوليد" الذي تأنف من شع-	— ر وحاكى أنفاسه العاشقونا
قدر العبقرى أن يرث البؤس	ويغنى بفنّه البائسون ⁽¹⁷⁶⁾

ويمكن رصد تجليات هذه الشخصيات في النص وما تستدعيه في ذهن المتلقي من دلالات متعددة، عبر علاقات الحضور والغياب التي تمثل منطقة أكثر حرية لحركة الوعي بين إشارات النص والخلفية الثقافية للمتلقي، لأن (المعرفة الخلفية المشتركة ضرورية لاستقبال النص كما هي ضرورية لإنتاجه)⁽¹⁷⁷⁾، حيث يقوم التناص - بعد استعراض الشخصيات الغائبة - بدور الكشف وفك الرموز لفضح أولئك الذين

¹⁷⁶ - مصطفى الغماري، قصائد منتفضة، ص 97، 98.

¹⁷⁷ - محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 1990، ص 47.

يتقولون الشعر ويجنون عليه بالاستعراضات المنبرية، والقصائد التزارية بل أظهر التناص ذلك البون الشاسع بين فنّ أولئك وأفن هؤلاء، وهو ما تجلّى من خلال لجوء الغماري إلى استدعاء الشخصيات الشعرية التالية: امرئ القيس (الملك الظليل)، النابغة، الحطيئة (جرول)، أبو تمام (حبيب بن أوس الطائي)، الوليد (البحثري) وهو ميروس.

وقد مزج الشاعر في هذه الأبيات شخصيات أدبية متنوعة حيث حاول من خلال هذا النسق البنائي أن يفسح لها ساعة في الوعي الجمعي للمتلقى، بوصفها نماذج عليا للفنون الأدبية والقيم السامية، فالنابغة والحطيئة والبحتري وأبو تمام يمثلون لدى الشاعر نماذج شعرية بعيدة عن التكلف والتشدد.

فالشاعر يسعى من وراء استدعاء هذه الشخصيات الشعرية إلى تعرية حقيقة بعض الأصوات الأدبية الضعيفة والمهزومة والتي تحاول أن تغطي ضعفها وتغطي إخفاق سادتها الذين أخفقوا في صنع لأجناد حقيقية بكفاحهم، وبذلك تحول الشاعر إلى بوق في جوقها يهلل لانكساراتها ويمجد سقوطها ويتغنى به.

أين القصيد مضرجا بدمائه
من عاطل يتوهم الأشعارا
يهدى الهزيل إلى " الخليل"
غير اللام مسندا وما له أسطارا⁽¹⁷⁸⁾

وقوله:

في قبره " الخليل " ضاق صدرا
ومن لقيط عنكم تبرأ !!⁽¹⁷⁹⁾

أما من الشعراء الذين كانوا يمثلون قضايا سياسية واجتماعية نجد امرئ القيس وعنترة بن شداد.

¹⁷⁸ - مصطفى الغماري، عرس في مأتم الحجاج، ص 12، 13.

¹⁷⁹ - مصطفى الغماري، براءة أرجوة الأحزاب، ص 57.

فامرؤ القيس شغل الشعر والشعراء في كل عصور الأدب وله فيه مكانة كبيرة ولا شك، وذلك لغنى تجربته الأدبية الحياتية، و (تكاد تكون شخصية امرؤ القيس شخصية نموذجية في رحلة الشعر العربي القديم والحديث، فطالما استلهم الشعراء شعر امرئ القيس بأساليب مختلفة ومتعددة وهذا يجد ذاته أمر يشير إلى أهمية امرئ القيس).⁽¹⁸⁰⁾

ونحن نعلم أن رحلة امرئ القيس كانت لإعادة ملك مسلوب وهذا الملك المسلوب، هو - أيضا - ما يرتحل من أجله الغماري، ملك الخضراء الإسلامية والأرض المسلوقة، لذلك جاء تناصه مع رحلة امرئ القيس مرتدا للماضي الموزع بين الشعر والغاية التي كرس لها الشاعر حياته، كما كرس امرئ القيس حياته من أجل قضيته.

تلك هموم الشاعر القديم تمتد وتمتط فتحتك مع هموم الشاعر المعاصر، لتشكل مرحلة تناصية عابرة لنص قديم بل هي تقمص النص القديم ذاته، إذ لا تقل معاناة الشاعر المعاصر عن معاناة الشاعر القديم، وكأن الشاعر المعاصر يحاول أن يستمد من التراث " القدوة والنموذج طموحا إلى خاتمة مماثلة تليق بالشاعر الذي هو في نظر بعض القدماء كاهن أو نبي"⁽¹⁸¹⁾

ولعل حالة امرئ القيس هي حالة الأمة العربية اليوم، فامرؤ القيس يجسد ضياعنا وصحوتنا بعد ضياع مجدنا، وقد شخص الشاعر هذه الفكرة بموقف امرئ القيس حين جاءه ثوران بني أسد على أبيه وقتلهم له، فقال قولته الشهيرة: (ضيعني صغيرا، وحمله دمه كبيرا، لا صحو اليوم ولا سكر غدا، اليوم خمر، وغدا أمر)⁽¹⁸²⁾

¹⁸⁰ - موسى رابعة، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، ط1، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، 2000، ص 11.

¹⁸¹ - يوسف حسن نوفل، استشفاف الشعر، ط1، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت-لبنان، 2000، ص 101.

¹⁸² - السيد أحمد الهاشمي، جواهر الأدب (في أدبيات وإنشاء لغة العرب)، دار المعارف، بيروت، لبنان، ج2، ص 30.

فالغماري وجد في رحلة امرئ القيس وغربته مادة يمكن أن يزواج فيها بين واقع الإنسان وغربته
مادة يمكن أن يزواج فيها بين واقع الإنسان المعاصر، وواقع امرئ القيس وهو واقع لا يعرف الاستقرار.
ومن أهم الشخصيات الشعرية التي نجد لها حضورا قويا شخصية الشاعر الإسلامي محمد إقبال ففي
إحدى قصائده المعنونة بـ " بين يدي لإقبال " يصاحبها إهداء مطبوع إلى الشاعر الإسلامي الكبير محمد
إقبال في ذكرى ميلاده المئوية.

بيني وبينك يا إقبال... عاطفة

صوت السماء بنار العشق يسقينا

أرى بها الحرف... أفنى في بدائعه

وأنثر الوجد في اللّقاء دواوينا

يا للمحبين... في آلام لذتهم

وفي سبيل الهوى... يا ما يعانونا

أنا وإياك يا إقبال... ملحمة

دروهما الخضر من هدي النبينا

فليس إلا نسيمات... تناجينا

قلبان رفا... ومارفا لغانية.

ولا تصبت هوانا... بنت دارينا(183)

ويمكن للقارئ أن يلاحظ مدى المبالغة في المديح من خلال العنوان والإهداء،

ومن كثرة استخدام الشاعر لضمير الجمع (يسقينا، دواوينا، يعانونا، تناجيننا،

دارينا) الذي يجعل النص يبدو، كأنه يعبر عن وجهة نظر أبناء الأمة

كلهم وليس عن فرد واحد منهم، وكل ذلك بلغة صوفية توحى بالاتحاد، والذوبان والاطمئنان إلى صدق الرد.

وللشاعر إحساس عميق إزاء هذا المفكر الشاعر، وقد خصه بقصيدتين في ديوان " أسرار الغربة" هما "

بين يدي إقبال " و " نجوى إقبال " بالإضافة إلى إشارات أخرى في دواوينه وهو يرتبط به ارتباط الفكر

والشعر والإحساس بالجمال فيخاطبه خطاب المذكر بهذه الصلة الفكرية والجمالية والروحية الحميمة في البيتين الأول والثاني.

ويخاطبه في موضع آخر بهذا القاسم المشترك من الأهداف: الرفض، الإصرار، الألم والألم المزهر

الريان.

كلانا يا غريب الدار، رفض يمزغ الأما

كلانا، في الدروب الخضر، إصرار... يريغ دما

وأبعاد على أبعادها تنهل أمطار

وتزهر باللقاء المطلق الريان أقمار⁽¹⁸⁴⁾

فالتناص قرّب ووحّد بين الشعارين هوى وأهدافا ومعاناة ومتانة في الرابطة الدينية.

ومن خلال تتبعنا لأبيات القصيدة يتبين لنا مدى اهتمام الشاعر بتوظيف الشخصية قدر اهتمامه

بالتابعة الشعرية للواقع السياسي إذ في استدعاء الشخصية استدعاء للأحداث المواقبة لها.

¹⁸⁴ - المرجع نفسه، ص 106.

ماذا أحدث... يا إقبال عن وطن

تشرشت فيه غارات المغيرينا

وعن دروب... تعرت وجه باغية

للناظرين... وماخورا الزانينا

وينهش العار من أطهار ما ضينا

ماذا أحدث يا إقبال عن وطني

خناجر الليل في أعماق وادينا⁽¹⁸⁵⁾

ويبدو أنّ نوعية المناهج السائدة في الساحة الأدبية آنذاك هي التي تسببت في هذا الفهم، حيث أنّ هذه الساحة لم تكن قد تخلّصت بعد من آثار ترويح كلّ من طه حسين والعقاد للمنهج الطبيعي الذي يحاول استخلاص صورة المجتمع من النصوص الشعرية، كما أنّها لم تسلم كذلك من تدعيم الثورة لمبدأ الالتزام الواقعي.

لكن الشيء الذي يمكننا أن نؤاخذ عليه الغماري هو طريقة توظيفه للشخصيات حيث يأتي

بعضها في معرض الحديث (الحديث عن الشخصية) وفي مثل هذه الحالة (لا يظهر عادة سوى صوت الشاعر بوصفه راويا للقصيدة)⁽¹⁸⁶⁾ فلا يظهر صوت الشخصية المستخدمة المستدعاة - أحيانا - مطلقا، ولا يوجد صراع، حيث تظهر الشخصية المستخدمة في النص بوصفها موضوعا خارجيا، يتحدث عنه الشاعر من خلال (أنا - الذات) التي تهيمن على الخطاب في المستوى الظاهر والباطن.

¹⁸⁵ - مصطفى الغماري، أسرار الغربة، م س ، ص 112.

¹⁸⁶ - أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص 299.

ب- توظيف المعجم الشعري:

إذا كان الشاعر مصطفى الغماري قد برع في توظيف النصوص الأدبية المختلفة التي استدعاها من خلال أبيات الشعر والأقوال المأثورة والشخصيات التراثية، فإنه بالقدر نفسه برع في توظيف الأنماط التعبيرية التراثية على مستوى المفردات والتراكيب والأسلوب، توظيفا يقوم بوظيفة دلالية تخدم الدلالة العامة التي تنبثق عن تجربة الشاعر المعاصرة ورؤيته الفكرية. فحين يعبر الشاعر عن عقم الواقع العربي الحالي وهوانه، واستكانته للمذلة، فإنه يلجأ إلى توظيف معجم القصيدة العربية الإسلامية مستدعيا الأطر التعبيرية التراثية، يقول في قصيدته - ياقدس - من ديوان حديث الشمس والذاكرة :

مسرى الحنيفية السمحي وقبلتها	ياطهر قبلتها ياعز مسراها
كانت ولم تكن للناعين قافية	ولم يكن لرموز الذل أقصاها
كانت فأشرق في صحرائنا أفق	وأزهرت شفة الدنيا برؤياها
خناجر الغدر كم جنت على حلب	فمن على هامة الشهباء سواها
وتستباح جياذ الله لا عجب	فالسامري على الجولان كم تاهها
يباح يا صلاح الدين وانتفضت	حطين تبحر في الآلام ذكرها
عانيت ليلين من روم ومن ورم	هذي بقاياها بل هذي بقاياها
القادسية باسم البعث قد بعثت	والجاهلية تحيى اليوم عزها ¹⁸⁷

نجد الشاعر في هذه الأبيات يوظف معجم القصيدة العربية الإسلامية توظيفا بارعا حيث استخدام المفردات والتراكيب التراثية من مثل: (مسرى، الحنيفية، السمحي، قافية، صحرائنا، خناجر، الغدر، حلب

¹⁸⁷ مصطفى الغماري ، حديث الشمس والذاكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986، ص20/19

الشهباء، جياذ الله، صلاح الدين، حطين، روم القادسية، الجاهلية) كل هذه مفردات أصيلة في معجم القصيدة العربية الإسلامية، وظفها الشاعر لتستثير الشفقة والحزن على ما آل إليه الوضع العربي الحالي، وتبث في وجدان المتلقي الأمل في الخلاص والخروج من هذا المأزق الصعب، وهو امتياح جيد من دلالاتها التراثية التي تعاضد المعنى الحاضر وتربط الصلة بين الزمنين (الماضي القوي والحاضر الضعيف)، وبهذا فهي تمد جسور التناص لتحرز المقارنة بين الزمنين، فيكون هذا أدهى لرفض الواقع المر والانتفاض ضده باتجاه تغييره. وفي رحلة الشاعر المضنية للبحث عن محبوبته " ليلي " رمز شريعة الأمة الإسلامية التي أهينت كرامتها، وضاعت عزتها، يوظف مفردات معجم القصيدة الجاهلية الجزل؛ لتحمل أبعاد التجربة الوجدانية، فيقول في قصيدته بين قيس وليلي:

قيس: بيني وبينك .. ليلي في الهوى نسب	فأنت وجهي .. وأنت الورد والعنب
أنت الخواطر .. إن فكرت .. أغنيتي	إذا ترنمت .. أنت الشعر والغضب
أنت الملاحم تاريخ الهوى خضل	نشوان غناه من روعي الدم السرب
أنت الهوى أنت يا ليلاي مزدهر	نهر الضياء على نجواك منسكب ¹⁸⁸

فالألفاظ والتراكيب: ليلي، في الهوى نسب، العنب، الشعر والغضب، الهوى، خضل، نشوان، الدم السرب، على نجواك منسكب، تمتاح من أجواء الماضي حيث عقب التراث، ومما زاد من جمال هذا التراث وأصالته في صياغة الشاعر، ما يحمله اسم (ليلي) من دلالات تكتز بالإيحاءات السخية بوصفه من الأسماء التراثية التي ترددت كثيراً عند غير شاعر من الشعراء العرب القدامى، وهذا أراه نوعاً من الهروب بعيداً عن واقع مر إلى زمن جميل يشيع فيه جو غزلي رائع، هذا فضلاً عن توظيف الغماري لهيكل بيت المتنبي في قوله:

188 مصطفى الغماري، أسرار الغربة، م س، ص 47

فهذا استدعاء مباشر لقول المتنبي:

أنا الذي تعرف البطحاء سطوته

وهذا التناص امتصاص لمعاني البيت التراثية -انطلاقاً من تقمص ألفاظه وإيقاعه-، التي تحيل على أنفة العربي وشدة بأسه، وهو اشاعة لجو عربي أصيل في ثنايا القصيدة لغرض معاضدة النص الحاضر، لا لضعف فيه بل للدلالة على قوة السبك على شاكلة المتنبي تأثراً به.

واللافت للنظر أن مثل هذه المفردات والتراكيب التراثية لم تكن مقصودة لذاتها. بل تداخلت وتشابكت في نسيج الخطاب الشعري للشاعر، وكانت لبنة أساسية من لبنات بنائه الفني، وقد تآزرت في دعمها وسائل التعبير الأخرى من رموز وصور شعرية متتابعة وأسلوب الحوار الدرامي.

ومن الرموز التراثية التي لجأ الشاعر إلى توظيفها رمز (السيف) حيث رمز به لوجه الأمة العربية الوضيء المشرق في عهد الفروسية والتألق العربي، وهو رمز يثير في النفس أجواء الماضي بكل ما فيها من مجد وعزة وانتصارات، وقد وظفه ليقابل به واقع الإنسان العربي المزري اليوم. يقول في قصيدة لسنا (بغير الضاد نلتئم):

ولأنت في الشهباء ملحمة درب بسيف الله منتقم

حلم يشق الصمت منتصر والنصر في إشراقه حلم

وأراك في البيضاء وحدتنا إن دمنت أوثانها الأمم

هي وحدة للضاد نسبتها ملء القلوب الضاد والكرم¹⁹⁰

¹⁸⁹ مصطفى الغماري، قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص13

استخدم الشاعر في هذه الأبيات الألفاظ والتراكيب التراثية الآتية: الشهباء ، بسيف الله أو ثأنها، الضاد ، الكرم . وهذه كلها ألفاظ تراثية محملة بدلالات شعورية ونفسية ، تسهم في تصوير أحاسيس الشاعر وانفعالاته المنتفضة، لذلك استحضر السيف العربي كرمز للقوة والصولة محيلاً على ماضي الفتوحات الإسلامية، خاصة عندما يصبح السيف دالاً على خالد بن الوليد - سيف الله - فهنا يتحول السيف كمرادف للنصر المؤزر، وهذه نزعة دينية تبت في النفس الأمل في استمرار حياة اللغة العربية - الضاد - وأنها قوة عقال الوحدة وعروتها.

وهذا الاستحضر للرموز الشعرية التراثية هنا غرضه التواصل مع الموروث ومد جسور التلاقي مع الهوية ورأب كل هوات الانفصال .

لقد كان تعامل الشاعر مع النص الأدبي أو استدعاء الشخصيات الأدبية، أو المعجم الشعري يتم بوعي تام، بدءاً من إدراكه لما تزخر به هذه العناصر التراثية الأدبية من وسائل تعبيرية وإيحائية، لها فعاليتها وقدرتها على التأثير في نفس المتلقي، إلى استخدامها استخداماً فنياً له وظيفته وغايته؛ الأمر الذي يشي بفهم الشاعر العميق للتراث الأدبي، وقدرته على محاورته واستغلال إمكاناته، ولم يكن اختياره للعناصر التراثية التي استدعاها في شعره عشوائياً، بل كان يخضع لطبيعة رؤيته الذاتية وموقفه الراهن الذي يريد أن يجسده من خلالها. ومن هنا كثيراً ما كان يلجأ إلى التحوير والتغيير فيها ، أو يضعها في سياق شعري جديد مغاير للسياق الأصلي الذي وردت فيه، أو يحملها دلالة معاصرة مفارقة لدلالاتها القديمة، إلى غير ذلك من صور التناص الأدبي التي يرى الشاعر أنها تخدم غرضه في مجال التعبير عن تجربته .

4- استدعاء رموز الطبيعة:

كانت الطبيعة ولا تزال مصدرا أساسيا للخيال ، وأهم العناصر الفاعلة في القصيدة بشكل عام فهي تمثل خلفية حية باستمرار في وعي الشاعر ولاوعيه ، يتفاعل معها فتبدو كما لو أن التوتر الذي يبدو عليها هو نفسه ما في ذات الشاعر، وبعض الشعراء يخلعون مشاعرهم على الطبيعة محاولين بذلك تجسيم مشاعرهم حيث يمتزج شعورهم بها¹⁹¹ .

والشاعر يلجأ إلى الطبيعة هربا من الواقع المتأزم، وهي في هذه الحالة تغدو عالما مثاليا أو معادلا لما يفتقده الشاعر في واقعه المعيش، فيصبح الهروب إلى الطبيعة نوعا من الرفض لهذا الواقع وهو عالم الهزيمة والانكسار.

¹⁹¹ عبد الحميد هيمة ،الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ،الجزائر 2003 ،ص123

ومن الخصائص التعبيرية عند الغماري ، أن قاموسه الشعري يكاد يرتبط ارتباطا كلياً بمجالات الطبيعة، فهو كثير الاستعمال للألفاظ المستمدة منها بوصفها زاخرة بالحياة والجدة الباعثة على الدهشة الطفولية على النحو الذي يلاحظ عند جماعة أبولو¹⁹² ، فلا تكاد تخلو قصيدة من الألفاظ الدالة على رموز الطبيعة مثل : الفجر، الضياء الشدى، الواحة، الشفق، الشمس

يقول الغماري¹⁹³ :

بالحب واعدة سنابله

بالضوء بالأطفال بالشعر

ويقول:

وما أنا إلا النار تشوي قلوبهم وإلا الضحى يرمي بأشلاء غيب

إن استخدام كلمتي :الضحى وهو الوقت الذي ترتفع فيه الشمس لترسل أشعتها قوية ،والغيب التي تعني الظلام بشكل متقابل يحيلنا الى الطبيعة التي يزيل فيها الضوء ظلام الليل¹⁹⁴ ، وهذا التوظيف هو امتصاص لدلالات الضحى والغيب للمقابلة بين الاسلام وخصومه.

ومن استدعاءات الغماري لرموز الطبيعة هو توظيفه للأفعال المستوحاة في مجملها من الطبيعة نفسها ، يقول الغماري¹⁹⁵ :

-تنساب تورق في البطاح معجزة

¹⁹² الغماري ،مقدمة أسرار الغربة الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1982،ص26

¹⁹³ المرجع نفسه،ص55

¹⁹⁴ يجاوي الطاهر ، البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1983،ص54

¹⁹⁵ الشاهد الشعري من قصائد مختلفة في ديواني :قصائد مجاهدة وحديث الشمس والذاكرة لمصطفى الغماري.

- تبرعم الورد ياخضراء وانبثقا

- ويزهر اضوء في الودي حمائله

- سيخزك الشوك من أهداب زراعه

- وينهش العار من عينيه نبضهما

- وغرد في لهاقي نهر قافية

- يخضوضر الأبد المسحور معتنقا

فلا تكاد تخلو قصيدة للغماري من الأفعال المستضافة من الطبيعة ، فقد وظفها الغماري لما لها من خفة على اللسان وحسن الوقع عند المتلقي بعيدا عن الصخب الخطابي¹⁹⁶ .

كما أن الغماري أصبغ على تلك الأفعال صبغة إنسانية ، متخذا من نماذج الطبيعة حالة شعورية تتقاطع في مستواها الفكري والموضوعي مع المدرسة الرومنسية ، خاصة جماعة أبولو.

ولقد ربط الشاعر في بعض المقاطع موقفه من الطبيعة ومشاهدها بالواقع الاستعماري الذي مر به وطنه من معاناة لظلم الاحتلال، وقسوة الجلال، والتشريد والقتل والتهجير، والمقاومة و الثورة والجهاد ضد المحتل الغاصب، وقد انعكس هذا الإحساس في نظرتة إلى الطبيعة وعناصرها ومفرداتها، فاستثمر دلالات بعض عناصرها ليعتصر من خلاها نبضه الشعوري فيقول في قصيدته جزائر الحاضر المعطار :

تمتد ساعاتها في عمق شرياني

جزائر النار والأيام غاضبة

فأخصب النصر يهواها ويهواني

ذكرى نزت على آلامها كبدي

¹⁹⁶ الغماري ،مقدمة أسرار الغربة الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1982،ص26

وجدا فيفرع في جنبك بستاني

وكم تطلعت عبر الأفق أوسعه

فرفرف الضوء أجفانا بأجفاني

وكم زرعت على جرح الدجى قدري

فسكر الورد في أهداب أوطاني¹⁹⁷

قوافل الشهداء الخضر تغمرني

كما استدعى الشاعر مشاهد الطبيعة وعناصرها من بحر وظلام وفجر ورواب لتصوير مشاعره ونقل تجربته الشعورية التي انطلقت من الخاص لتستغرق العام، من خلال الصور الشعرية الجزئية التي تصب في صورة كلية ممتدة، فتغدو القصيدة كلها لوحة شعرية واحدة تفتح نبضها الشعوري من تلك العناصر الطبيعية الحية الواسعة. فيقول في قصيدته (اطمئني أماه):

اطمئني فلست أرهب شيا

أنا كالبحر موجة ودويا

لن تذوق الظلام خضر الروابي

لا ولن يرهق الأسي قدما

اطمئني ياخصلة الفجر إني

لم أزل نائر الخطا عربيا¹⁹⁸

¹⁹⁷ مصطفى الغماري، قصائد مجاهدة ، م س ، ص: 99، 98

¹⁹⁸ مصطفى الغماري، أسرار الغربة، مس، ص 73

وثمة مظهر آخر يتصل ببناء القصيدة اللوحة أو المشهد المتكامل عند الشاعر، يتمثل في الاتكاء على عناصر الطبيعة في بناء مقدمات بعض القصائد، فقد جاءت مؤسسة على عناصر الطبيعة ومشاهدها، حيث يقول في قصائد مختلفة له هذه مطالعها من ديوان (أسرار الغربة)¹⁹⁹:

- أقوى من الأيام يا إيماني * ومن الدجى والغدر والأضغان

- أحباي كانوا في الوجود وما كنا * وعادوا كأنفاس الأصيل فهل عدنا؟

- وينتحر اخضرار اللحن يا قدري

يموت براحتي وتري

- بيني وبينك يا إقبال عاطفة * صوت السماء بنار العشق يسقينا

- مأواك في الغاب يا موال مأوانا * وجرح لحنك في الأعماق شكوانا

- أنا يادروب الرفض * أزهر في حماك غدا خضيرا

لقد استحضر الشاعر عناصر الطبيعة وكائناتها في تجسيد رؤيته التي اندغم فيها الذاتي بالموضوع من خلال صور شعرية تعاضدت فيما بينهما لترسم لوحة كلية ممتدة. ويحق للمتلقي أن يتساءل هل في هذا عودة إلى الوراء إلى المرحلة التي كانت فيها الطبيعية مقدمة للقصيدة أو صوراً يتكئ عليها الشاعر في رسم الموضوعات الشعرية؟، قد يكون هذا صحيحاً وليست العودة إلى الأشكال السابقة مما يعيب مسيرة الشاعر، ولكن الذي لاشك فيه أن هذه العودة لم تكن سوى تشابه ظاهري ففيها تعامل راق مع عناصرها يتمثل في امتياح فني من دلالات تلك العناصر . فالدجى و الأصيل و الاخضرار و السماء والغاب والإزهار كلها

على التوالي 153/125/109/97/93/85 مصطفى الغماري ، أسرار الغربة ، م س ، ص: 199

رموز فيها ما يثير الشعور ويجعله خصباً خلاقاً ، واشاعة هذا الجو في بداية القصيدة ليست وقفة طلبية باردة، بل هو تحريك لرومنسية المتلقي وتحفيز لشعوره ليتفاعل مع القصيدة ككل.

وثمة مظهر ثالث من مظاهر استثمار مشاهد الطبيعة في البناء الفني عند الغماري يتجلى في توظيف عناصر الطبيعة في المشهد الدرامي العام للقصيدة، فالطبيعة لا تكون إطاراً لحركة درامية فحسب، وإنما تشكل جزءاً لا يتجزأ من ذلك المشهد ، وهذا تناص حوارى مع عناصرها يقول الشاعر في قصيدة له بعنوان (من أغرى الوردة):

من أغرى الوردة بالآل

بمرايا شوك ورمال

ببقايا من كلم عار

ولهاث صقيع وغبار

فانسقت تورق أحلاما

وتضم الشوك رياحينا²⁰⁰

والغماري كما أسلفنا يستثمر في ثنايا قصائده رموز الطبيعة وهو في بعض المقاطع يجعلها تصب في مجرى واحد، إذ تكوّن إحساساً بتعاطف الطبيعة مع الثوار واحتضانها لهم، فإن الصورة صورة الحركة المستمدة من صور الطبيعة ومشاهدها قد تضافرت فيما بينهما وتلاحمت، وهذا التلاحم أفضى إلى استشفاف الرموز إليه، حيث يقول :

²⁰⁰ مصطفى الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، م س، ص 88

أوراس يا قم الشهيد أصالة

تسمو على خطب الزمان وتظهر

تتخايل الأفراس في ساحاته

فيثور " عقبة " في الجهاد ويبحر

نجواه في " لاهور " وعد رافض

ومداه في طهران نهر يكبر (201)

فاستثمار اسم جبل -الأوراس- هنا هو استدعاء لبطولات الكفاح الجزائري، فهو بشموخه رمز التحدي والقوة ورفض الذل، والشاعر في استدعائه للأوراس كرمز، يظهر مشدوداً للوطن و تاريخه وهي عودة مستمرة في شعر الغماري بعد عبوره التناسي لحدود أقطار أخرى يقتضيها توجهه الإسلامي. كما أنه تأكيد على الرؤية التناسية للشاعر الذي يستثمر من الرموز ما يحيل المتلقي على أحداث عظيمة.

إن تعلق الشاعر بأرضه وطبيعة وطنه تعلقاً وجدانياً، جعل نفسه تتوحد مع الطبيعة توحداً ثابتاً، فباتت مشاهد ها أشخاصاً حية تتمتع بميزات إنسانية أنطقها وطبع عليها صفات حية، ومنحها حواساً بشرية، فإذا هي تري وتسمع وتشم وهي تضحك وتبكي وتتألم وتفرح، يقول مخاطباً الشريعة الإسلامية :

أتيت اليك شلالا على الابعاد محترقا

ونايا تزهرا الاشواق في عينيه مؤتلقا

وبرقا في جنون الليل بالاضواء منطلقا

أجل غامت عيون الثلج جنت أوجه الوثن

201 - مصطفى الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص: 132.

فالصورة في هذا المقطع تستمد نبضها من عناصر الطبيعة التي تدخل في الخلق الفني حيث يعمد الشاعر الغماري إلى استدعاء حوار لرموز الطبيعة، ويذيقها داخل المتن الشعري فتتحرك بتحريك شعوره النابض، فالشلال يحترق والبرق يجن والثلج تنام عيونته والصحراء تزرع، وهي عناصر طبيعية ساهمت في تركيب هذه الصورة الفنية البديعة التي جمع الشاعر أجزاءها في مشهد واحد. واستطاع الشاعر من خلال رؤيته الفنية أن يستغل تلك العناصر؛ ليوصل تجربته الشعورية إلى المتلقين بشكل جيد.

وصفوة القول في تعامل الشاعر مع مظاهر الطبيعة وعناصرها أنه لم يقف عند المشاهدات الخارجية والمرئيات الحسية، وإنما اندمج فيها اندماجاً تاماً واتخذ من عناصرها رموزاً تعبر عن رؤيته الإنسانية وتجربته الشعورية. وأنه تمكن بحركية تناصية من توظيف مشاهد الطبيعة وكائناتها في تصويره لمشاعره ورؤيته الداخلية، من خلال الصور الجزئية والكلية الممتدة، حتى أصبحت القصيدة كلها لوحة شعرية واحدة.

5- استدعاء الشخصيات الأسطورية:

تنبع أهمية توظيف الأسطورة والرموز الأسطورية في القصيدة الحديثة، من كون الرمز يشكل صورة حسية، مولدة للمعنى ومسكونة به. ويكشف استدعاء الأسطورة أو الرمز الأسطوري عن قيمة الوظيفة الدلالية والجمالية، التي يحققها الرمز في سياق النص الشعري، سواء جاء هذا الاستدعاء في جزء من القصيدة، أو استغرقها كلها، لأنه عندما يتجاوز الشاعر مستوى مجرد ذكر الأسطورة أو الرمز الأسطوري، إلى مستوى الاستلهام والاستحياء والتوظيف من خلال خلق سياق خاص يجسد تفاعل الأسطورة مع التجربة الشعرية²⁰³.

لذلك فإن استخدام الرمز أو مجموعة الرموز في القصيدة يجب أن يتم، من خلال القدرة على تمثل أبعادها الدلالية والتخييلية والجمالية، وتحويلها إلى مركز إشعاعات إيجابية تغني القصيدة.

²⁰³ ينظر عبد المنعم محمد فارس سليمان، مظاهر التناسل الديني في شعر أحمد مطر، المكتبة الأدبية المتكاملة، دمشق، 2008، ص 07

وباعتبار الأسطورة جزءا من التراث الانساني, وعناصره, الأكثر حضورا في التجارب الشعرية المعاصرة, فان معايير التوظيف التراثي في الشعر تنسحب على التوظيف الشعري للأسطورة بل إن الشعر هو السبيل المباشر للأسطورة وابنها الشرعي باعتبارهما يلتقيان في كون ما ينقلانه إجماء , لا إملاء, وإشارة وتضمين , لا تعليم وشرح وتلقين, وقد أخذ الشعر عن الأسطورة تقنيات استخدام الظلال السحرية للكلمات في تناوبها بين التصريح و التلميح, وبين الدلالة والإشارة , وبين المقولة والشطحة ,وبمعنى آخر أخذ الشعر عن الأسطورة كيف يمكن للغة أن تقول دون أن تقول , وأن تشبعك بالمعنى دون أن تقدم معنى محددًا ودقيقًا. ويرى شليغل أن الأسطورة والشعر شئ واحد لا انفصال بينهما، بينما الناقد الأمريكي نورثروب فراي يرى أيضا أن الأدب أسطورة أزيحت من مكانها وخير وسيلة إلى فهمه هو إعادته إلى نصه الأسطوري الصحيح²⁰⁴.

ويعرفها الدكتور -أنس داود - بقوله (الأسطورة من الحكايات الطريفة المتوارثة من أقدم العهود الحافلة بضروب من الخوارق والمعجزات التي يختلط فيها الخيال بالواقع ، ويمتزج عالم الظواهر بما فيه من إنسان وحيوان ونبات ومظاهر طبيعية بعالم ما فوق الطبيعة من قوى غيبية اعتقد الإنسان بألوهيتها ، فتعددت في نظره الآلهة تبعا لتعدد مظاهرها المختلفة)²⁰⁵.

ولعل شيوع توظيف الأسطورة في الشعر العربي المعاصر, من أكثر القضايا النقدية المطروحة للجدل والنقاش , لا لكونه يمثل ظاهرة جديدة في الشعر العربي , ولكن لكون الشاعر المعاصر توّسل بمعايير جديدة وأساليب مبتكرة , بشكل ظهر معها وكأنه ظاهرة جديدة في الشعر.

²⁰⁴ عبد الحميد هيمة ، البنات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب أمودجا) ، ط1، مطبعة هومة الجزائر ، 1998، ص81

²⁰⁵ د. أنس داود ، الأسطورة في الشعر المعاصر ، مكتبة عين شمس ، القاهرة ، ط1، 1975، ص:19

ولعل السبب في ذلك يعود بالدرجة الأولى الى تأثير الشاعر العربي الحديث بالشعر الغربي وأساليبه في استخدام الأسطورة شعريا , بل ولقد أجمع النقاد على أن بروز هذه الظاهرة في الشعر العربي المعاصر يعود الى تأثير الشعراء الرواد بالشاعرين "ت.س. إليوت "

و"سيتويل" ²⁰⁶، وهو تأثير جاء في السياق العام للتطور الذي عرفه الشعر العربي على المستويين الشكل والمضمون ابتداءً من الأربعينيات من القرن العشرين، من الخروج من النمطية إلى التجريب ، والتحول من الخطابية والمباشرة في الأسلوب الى الغموض وإيحاء , ومن مستوى الرؤية الى مستوى الرؤيا , ومن ثمة الانتقال بالنص الشعري , من نص مغلق الى نص مفتوح , بل لا نجانب الحقيقة إذا قلنا : (إن استعمال الأسطورة في الشعر العربي الحديث هو أجراً للمواقف الثورية فيه وأبعدها آثارا اليوم ؛لأن في ذلك استعادة للرموز الوثنية واستخدامها لها في التعبير عن أوضاع الانسان العربي في هذا العصر). ²⁰⁷ حتى غدا هذا التوظيف وسيلة من

وسائل التعبير الشعري الأصيل وجمالية من جمالياته.فهو لايعني استدعاءها لتقحم في النص دون حاجة القصيدة إليها بل هو عملية تفجير طاقات جمالية وتوليد معان جديدة من النص الغائب لم توجد فيه من قبل .

ومنه نعي بالتناص الأسطوري استحضر الشاعر بعض الأساطير القديمة وتوظيفها في سياق لتعميق رؤية معاصرة يراها الشاعر في القضية التي يطرحها ، باعتبار الأسطورة رافدا سخيا بالإيحاء والعجائبية التي تكسبها فرادة قصصية تحافظ على توهجها عبر العصور . فاستعمال الرمز الأسطوري هو تجاوز للغة المعتادة فهو بمثابة منحا للأداء اللغوي يستبصر فيه صاحبه بواسطة تشكيلات الرمزية إمكانات خلق لغة تتعدى وتتجاوز اللغة نفسها . ²⁰⁸

وهناك أسباب لتوظيف الأسطورة في الشعر نجملها في مايلي :

²⁰⁶ صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر، دار اقرأ ، بيروت ، 1981، ص:140

²⁰⁷ ينظر : أحسن مزدور مقارنة سيميائية في قراءة الشعر والرواية ص : 40،41،42

²⁰⁸ ينظر رجاء عيد ، لغة الشعر -قراءة في الشعر العربي المعاصر ، منشأة المعارف

- 1- توظيف الشاعر للأسطورة للتعبير عن قيم الإنسانية التي تتسم بالخلود، والأسطورة وعاء حكاية يشير إلى تلك القيم باعتبار أن الإنسان هو الإنسان، كما أن الأسطورة تطرح مستويات مختلفة من التأويل.²⁰⁹
- 2- تتضمن الأسطورة جذورا (شعبية رائجة)، ولهذا كان توظيف الأسطورة في الشعر يهدف إلى تقريب المسافة بين الشاعر والجمهور، عبر رموز مشتركة يمثّلها هذا الجمهور في تراثه حتى التمثل، وتنحدر إليه من أحقاب سحيقة يلفها السحر والغموض)²¹⁰
- 3- ولوج الشاعر إلى الرمز والأسطورة دليل على عمق نظر في فهم طبيعة الشعر والتعبير الشعري، والرمز ليس أكثر من وجه مقنع من وجوه التعبير الصوري ذلك أن العلاقة التي تربط الشعر بالأسطورة والرمز علاقة قديمة.²¹¹
- 4- تشترك الأسطورة مع الشعر في اللغة المجازية، التي هي تعبير عن ذات الشاعر الداخلية.
- 5- إن أهمية الأسطورة تنبع من حضورها في الثقافة الجمعية، ومن كونها تمثل انعكاسا للاشعور الجمعي مما يجعل استدعاءها، يستدعي معها فضاءها التخيلي والوجداني ودلالاتها الرمزية الموحية.²¹²

والشعر الجزائري المعاصر باعتباره امتدادا للشعر العربي، لم يغفل بدوره هذه الظاهرة حيث تفتن الشعراء منذ وقت مبكر أيضا إلى ما في الأسطورة من قيم فكرية فنظموا قصائد يستلهمون فيها الأساطير العربية واليونانية، لكن رغم هذا يعتبر استحضار الأسطورة في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر قليل، مقارنة مع كثافة توظيف العناصر التراثية الأخرى كالتضمين التاريخي والديني والأدبي، كما أن الشعراء الجزائريين لم يوظفوا الأسطورة بالشكل الفني الموجود لدى الشعراء المشاركة كأمثال بدر شاكر

²⁰⁹ رمضان الصباغ، في نقد الشعر المعاصر، دار الوفاء للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2002، ص 344

²¹⁰ عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب - دراسة تحليلية جمالية - الديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص 21

²¹¹ عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط 6، 2003، ص: 208/204

²¹² عبد المنعم محمد فارس سليمان، مظاهر التناسل الديني في شعر أحمد مطر، المكتبة الأدبية المتكاملة، دمشق، 2008، ص 08

الساب ، عبد الوهاب الوهاب الباتي ، صلاح عبد الصبور و أدونيس ، رغم أنهم استوفدوا هذه الظاهرة الفنية عنهم²¹³.

ومن الواضح أن معظم شعراءنا - في بداية محاولات استخدام الشخصيات - لجأوا إلى الأساطير الأجنبية، فشاعت في أشعارهم الشخصيات الأسطورية، الإغريقية والفينيقية والبابلية.

إلا أن الغماري لم يكن من جملة هؤلاء الشعراء العرب الذين تأثروا بالشاعر الانجليزي

ت.س. إليوت الذي وظف التراث الإنساني كله لتشخيص أمراض العصر، والحضارة الأوروبية الميتة، ولكن شعراءنا بدل أن يستلهموا التراث الذي ينتسبون إليه، قلدوا إليوت في الرموز التي تتردد في شعره، وقد كان هذا الاستخدام وجهها من الوجوه السلبية لتجربة استخدام الشخصيات التراثية في شعرنا المعاصر، حيث أحدث فجوة بين الشاعر وجمهوره، حالت بين الجماهير والاستجابة السريعة لهذه التجربة، وجعلتهم ينصرفون عنها لأحاسيسهم بغربة هذه الشخصيات على وعيهم وإحساسهم، وحتى أقرب هذه الشخصيات إلى التراث العربي وهي شخصيات الأساطير البابلية والفينيقية انقطعت صلة الإنسان العربي بها منذ زمن بعيد، ثم أن الفتح الإسلامي وضع حدا فاصلا بين تاريخ هذه الأساطير الوثنية.

في مقابل ذلك فإن التراث الذي يستلهم منه الغماري شخصياته، ليس عالما ميتا في بطون التاريخ والآثار البائدة فهو حاضر في الفكر ونمط الحياة، فما من أمة على وجه الأرض تتنكر لماضيها وتنفصم عنه، ولكن كثير من الأمم المستكبرة توحى إلى الأمم المستضعفة، أن تفعل هذا، لتكون - عندئذ - سهلة الازدراء والابتلاع.

فالتاريخ الذي ينهل منه الغماري ثري لا يمكن لأي ذاكرة إنسانية أن تنسى هذا التراث القيم بله الذاكرة الشعرية التي تستحضر الوجود وتستنطقه كله.⁽²¹⁴⁾

²¹³ أحسن مزروود ، مقارنة سيميائية في قراءة الشعر والرواية ، ص 43 ، 42 ،

²¹⁴ - شلتاغ عبود شراد، الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، ص 156

وعليه فإن الغماري ينهج في رموزه نهجا متفردا تمليه عليه همومه الكبيرة، ورغبته في رسم أبعاد مدرسية شعرية أصبحت واضحة الملامح في البيئة الجزائرية، وعندما وظف الأساطير اقتصر منها على ذات الأصول الشرقية، ومن هذه الأساطير التي لا يرفضها الغماري لذاتها، لأنها من الناحية الفنية ذات دلالة على الخصب والنماء، كعشتروت البابلية، لكن الشاعر يرفضها حين تصبح الإشارة إليه دلالة على تعميق الاتجاه إلى الجاهليات الأولى، بديلا عن الإسلام، ففي هذه الحالة يقرنها بـ " عاد " البائدة بقوله:

آه.. يا أحببنا جنت مسافات البعاد

فاغتربنا...

ولدينا من ضياء الله زاد

حين غالت فطرة الصحراء " عشتار " و " عاد " (215)

فعشتار المستدعاة - هنا - يرفضها الشاعر لأنها أصبحت بديلا عن ضياء الله وزاده عند أصحاب الاتجاه الآشوري في العراق، وليست تلك الأسطورة البابلية ذات الدلالات الموحية، بل إن عشتار نفسها تكفر بعاشقيها ومريديها من ذوي الاتجاه الآشوري الوثني، فتتحول عند الغماري إلى معشوقة لا تؤمن بعشق ميت مزيف مسييس :

وعشتار تكفر بالعاشقين

وكاهنة الحيّ وجه مرات (216)

فعشتار الغماري ليست عشتار البياتي التي تخرج الحياة من البذرة وتعيد دورة الدم في القلب، ولا هي عشتار السياب التي اتخذها وجها آخر من العالم الميثولوجي لفجيعة العصرية، بل كانت عشتار في شعر

215 - مصطفى الغماري، قراءة في آية السيف، ص 89

2- مصطفى الغماري، بوح في زمن الأسرار، ص 117

الغماري معادلا للصحة الإسلامية التي تثور على هذه الأوثان وترسم طريق العودة إلى النبع، كما يوظف الشاعر شخصية " هيلانا " من خلال قوله:

بعيد عنك هيلانا... فلا نجوى ولا أمل

ولا ضوء... أذوب منه أنسامي وأغتسل

تهادى في مداه العاشقان الورد والقبل

وأمطر في ضميري همسه... واخضرت السبل

ولا ألحاني السمراء منها يورق الغزل

فيسقيها أوام الشوق... يجنيها الهوى الخضل⁽²¹⁷⁾

والغماري في هذا النص يستحضر الشخصية الأسطورية كبؤرة مركزية له وهي

" هيلانا الأسطورة الباكستانية " التي تستحيل في شعره إلى رموز القوة الذاتية التي تكمن في أعماق العقيدة الإسلامية تعبيراً عن مواجهتها لكل التحديات، فالتفاعل بين النص الحاضر والشخصية الأسطورية حاصل على المستوى الدلالي، حيث إن الشاعر يجسد موقفاً معاصراً شبيهاً بالموقف الأسطوري، وهو يحمل عبء البعاد والثقل والإصرار على المواجهة، فالتفاعل النصي " يكشف لنا بجلاء كيف يتعالق النص بغيره وهو يبني نصاً جديداً مستقلاً بذاته من خلال انفتاحه على بنيات نصية أخرى ".⁽²¹⁸⁾

و بمقارنة نصوص الشاعر ضمن المشهد الشعري الراهن نلاحظ تراجع نسبة الرموز ذوات المرجعية

التاريخية القديمة ما قبل الإسلام أو الرموز ذات المرجعية الأجنبية كأساطير الإغريق والرومان، مما يكشف عن خاصية أخرى تضاف إلى تميزه وبناء تجربته، فهو لا يتكلف ركوب موجة فنية بدعوى الحداثة بحيث

²¹⁷ - مصطفى الغماري، أسرار الغربة، ص 38

²¹⁸ - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص 126

تصبح القصيدة مغامرة أسلوبية أو مغامرة تصويرية أو جريا وراء تشكيل فني حديث قد يلغي سمات القصيدة الحقيقية.

وبهذا يتضح أن الغماري لا يتكئ على الأساطير الأجنبية لأنه يرى أن اللجوء إلى هذه الأساطير الهندية واليونانية والإفريقية والفرعونية يضعف من أثر النبض الشعري في وجدان الملتقى؛ لأن أذواقنا لم تألف هذه الأساطير ولم تتعايش معها، واللجوء في هذا الاتجاه إلى القصص الشعبي أو القصص التي تجري على ألسنة الكائنات الطبيعية الحيوانية والنباتية خير وأجدى فنيا من الأساطير التي تحكي عن الآلهة اليونانية أو معبودات الهنود (لأن فيها مساسا بالناحية العقائدية عندنا نحن المسلمين فشخصيتنا المسلمة بمنأى عن التفكير الوثني أو التجارب التي تستهجن بقداسة الذات العليا).⁽²¹⁹⁾ وهناك شعراء كان لهم اتكاء جلي على هذه الأساطير الخارجة عن منهج الشخصية المسلمة، في تشكيل التجربة الشعرية مثلما هو الحال في نتاج " بدر شاكر السياب، والبياتي، و أودنيس " وفي كثير من تجارب الشعراء الشباب، الذين يقلدون الكبار تقليدا بعيدا عن الوعي والأصالة، نراها فاشلة لأنها تفقد وهج الأصالة، وحرارة الانفعال، وتفرد التجربة.

5- استدعاء الشخصيات التاريخية :

219 - ابر عبد الدائم، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، ط1، مكتبة الخانجي، مصر، 1990، ص 40

يعد التناص التاريخي بشخصياته وأحداثه مصدرا مهما من مصادر الإلهام الشعري الذي يعكس الشاعر من خلال الارتداد إليه روح العصر، ويكشف عن هموم الإنسان وطموحاته وأحلامه، مما يجعل النص الشعري ذا قيمة توثيقية يكتسب بحضورها برهانا ودليلا على كبرياء الأمة أو انكسارها، من خلال التشابه بين الماضي والحاضر.

وقد وظف الغماري التاريخ الإسلامي في مواضع كثيرة من أشعاره فقد استدعى العديد من الشخصيات السلبية أو الإيجابية حيث جعلها مرموزة موحية، في محاولة منه لإعادة قراءة حركيتها التاريخية ومن ثم توظيفها بصورة انتقائية هادفة غالبا ما يرى فيها مواقف بطولية، ترسم منهاجا واضحا لقانون القيم الدينية والأخلاقية، هذا من جانب ومن جانب آخر يرسم صورة لقوى الشر المتجددة في غير زمان وغير مكان من هذا العالم الإسلامي، لذلك فالشخصيات التاريخية وما نسجته من أحداث هامة ليست ظواهر زمنية عابرة انتهت بانتهاء وجودها المادي بل لها امتداد دلالي يتخطى حدودها الزماني والمكاني.

ومن ناحية أخرى فإن الشخصية التاريخية يمكن أن تتغير دلالاتها عند الاستدعاء فدلالاتها غير ثابتة، ودليل ذلك أنه يمكن للمبدع استدعاء شخصية تاريخية واحدة في سياقات مختلفة للدلالة على معان متعددة

220

ونظرا لما تحظى به هذه الشخصيات التاريخية من حضور دائم في وجدان الأمة، فقد قام الغماري باستدعائها قصد إثارة كل الإيحاءات والدلالات التي ارتبطت بها في وجدان السامع تلقائيا، فليس غريبا إذن (أن نجد الشاعر يفسح المجال في قصيدته للأصوات التي تتجاوب معه والتي مرت ذات يوم بنفس التجربة وعانتها كما عاناها الشاعر نفسه)⁽²²¹⁾ وتعانيها المجتمعات جراء التعسف والطغيان، ومن ثم لجأ شعراؤنا إلى حيلة من خلال توظيف إحدى تقنيات التناص، وهي استعارة الأصوات الأخرى ليتخذوها أبواقا يسوقون من خلالها آراءهم دون أن يتحملوا هم وزر هذه الآراء والأفكار حيث وظفوا شخصيات تحمل

²²⁰ - مجاهد أحمد، أشكال التناص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص191

2- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والاجتماعية، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، ص 307. ²²¹

نبرات النقد والإدانة لقوى التعسف والاستبداد، وقد وجدوا ضالّتهم بشكل خاص في تلك الأصوات التراثية التي مثلت المعارضة في عصرها وأعلنت تمرداً على السلطة، ومن ثم

ارتفعت في شعرنا أصوات أبي ذر الغفاري وغيره ممن ارتبطت أسماءهم بتعرية الواقع الفاسد وعفنه، إضافة إلى الشخصيات التي مثلت العلاقة بين السلطة وأصحاب الرأي في كلّ عصر وهو وجه التضحيات النبيلة التي يبذلها هؤلاء فوظفوا في ذلك شخصية الحسين. (222)

قتلوا الحسين وأردفوا أبناءه قربي لربّ في النفوس مصوّر (223)

بل إن الشاعر يتطلع من خلاله إلى غد مشرق عبر هذا الجيل الذي يرى فيه الحسين النموذج المحتذى عندما يقول:

جيلا حسينيا يثور على المسافات العقيمة (224)

ويكاد كلّ شعرائنا المعاصرين الذين كان لهم موقف من النظم الحاكمة في العالم العربي يكونون قد لجأوا إلى هذه التقنية التناسية واستخدموها بذكاء ومهارة في إدانة بعض ما لم يرتضوه من جوانب الفساد التي لم يكن في وسعهم التصريح بها. (225)

وقد يجمع الشاعر الغماري في القصيدة الواحدة بين أكثر من شخصية من شخصيات هذا النوع، لإبراز نوع من المقاومة الجماعية بين الواقع التراثي لهذه الشخصيات وبين من آل إليه أمرهم في الحاضر، فيعود ويستحضر شخصية طارق بن زياد إلى جانب خالد بن الوليد وعقبة بن نافع بوصفهم قادة روحيين للفتوح والثورات، فالأول ارتبط اسمه بفتح الأندلس والثاني بالمشرق الإسلامي والثالث بالمغرب.

222 . علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 41

223 . مصطفى الغماري، قصائد متنفضة، ص 29

224 . مصطفى الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، ص 38

225 . علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 48

إني لألمح في جبينك

طارقا... وابن الوليد⁽²²⁶⁾

لكن شخصية عقبة بوصفه أحد صانعي الفتح العربي الإسلامي للمغرب يعود خارج صورة القائد العسكري بل داخل صورة المؤسس لبناء شامخ لا يزول .

إيه... يا عقبة الفتوح سلاما

لك هذا الغناء والتحنان

أنا لولاك ما زكت بلادي

دوحة المجد... ما انتشى نيسان⁽²²⁷⁾

إلا أن الصورة لا تكتمل في خاطر الغماري حتى تتوسع أكثر فيضم إليها شخصية طارق بن زياد، وقيس بن زهير، وموسى بن نصير بوصفهم مؤسسين للحضارة الجديدة في المغرب العربي، ويصبح لأسماء هذه الشخصيات دلالة موحية حين يضيفها الشاعر إلى الفتوح والوقائع مثل قوله:

يستل عقبة أوهام الألى سكروا

بالتيه... واعتنقوا الظلماء والصلبا

وطارق يصنع التاريخ ملحمة

على المحيط... ويلقي الرعب والخطبا

وقيس في درنة... تزهو طلائعه

²²⁶ - مصطفى الغماري، أسرار الغربة، ص 155.

²²⁷ - مصطفى الغماري، نقش في ذاكرة الزمن، ص 84

ما فارق السيف حتى زلزل القضبا⁽²²⁸⁾

فعقبة وطارق وقيس نماذج للقوى القادرة على النصر في هذه الأمة التي يمثلها في صورتها المعاصرة أولئك الفدائيون الذين يقدمون حياتهم للحظة النصر المرجوة، ولا شك أن هذا الاستدعاء قد أعطى لهذا القين بالنصر لونا من الرسوخ والتحقق عن طريق إعطائه هذا البعد التاريخي الذي يقوم شاهدا على صدق هذا اليقين، وفي الوقت نفسه صانت عاطفة الشاعر من الغنائية الصارخة، وأضفت عليها نوعا من الموضوعية بإعطائها ومعادها الموضوعية.

228 . - مصطفى الغماري، قصائد مجاهدة، ص 125، 126

الفصل الثالث

جماليات التناص في شعر الغماري

- تمهيد

1- تكثيف التجربة الشعرية

2- توليد الدلالات الجديدة

3- اعادة تشكيل الموروث

4- الاحالة والايجاز

5- ايقاظ الذاكرة الشعرية

تمهيد :

إن الوظائف الجمالية لأي ظاهرة فنية نقدية جديدة لا بد أن يكون مقرونا بصلاحياتها كأداة إجرائية في التعامل مع النصوص الإبداعية، إذ لا يمكن الفصل بين هذين الشقين. فليس من الممكن أن تدرس أي ظاهرة فنية بمعزل عن وظائفها الجمالية، التي تنهض بها وتساهم من خلالها في تطوير النصوص الإبداعية.

وبعد أن تطرقنا في الفصل السابق من البحث إلى تجليات التناس في شعر مصطفى الغماري، وتبين لنا كيف تشكلت متونه الشعرية بأمشاج من النصوص المتداخلة، تحت المتلقي وتحرضه أكثر على كشف ما يُداخلها من تناسات متنوعة، كان لزاما علينا تناول عنصر جماليات التناس في أشعاره، فلا ريب أن التناس كظاهرة فنية نقدية لم يأت من العدم، ولم يكن ليأتي به الشاعر بمجرد التلاعب فنيا مع النصوص المتداخل معها، وإثما لأن للتناس وظائف جمالية عديدة ينهض بها اتجاه النصوص المقروءة، والمتداخلة مع غيرها من النصوص الأدبية.

وفي مايلي عرض عن بعض جماليات التناس في شعر الغماري، رأيت أن أمثل لها في أربعة عناصر هذا تفصيلها :

1- تكثيف التجربة الشعرية :

إذا كان الشاعر يتفاعل مع النصوص الأخرى ، ويتداخل معها ، ليقوظ التداخيات في أذهان المتلقين ، ويحرك ذكراهم في تحديد المرجعيات الشعرية المشتغل عليها ، فإنه بهذا التداخل يمنح نصوصه الشعرية أيضا كثافة وجدانية ودلالية هائلة ، وهذه جمالية من جماليات التناص .

إن النص - كما تصرح جوليا كريستيفا في حديث لها « يؤكد على قيمته في كثافته وليس في الوظيفة التي يؤديها ... إنما النص بكثافته وتفاوت علاماته والنواميس المرنة الصارمة التي تتحكم بنسيجها الداخلي وما يعتلج فيه من شرايين وأنسجة ومستويات » والنص على هذه الشاكلة - تحدّ للزمن مع حالة ما قبل النص حيث يشخص الأثر سواء كان موضوعا أدبيا أو عالما خارج الأدب ²²⁹ .

وإثراء التجربة الشعرية ، وتكثيفها يتطلب من الشاعر موهبة وقدرة إبداعية منفتحة أساسا على عوالم الثقافة الكبرى ، فالثقافة تعد (إلى جانب الموهبة عنصرا أساسيا لكل تجربة ، توفر لها الإدراك الممتد في تاريخ المعرفة الإنسانية في تجارب الآخرين ، وتفتح أمامها آفاقا من الرؤى الخصبة التي ترى مالا يرى ، ترى الوحدة في التعدد ... وعندما تلتحم الثقافة بالتجربة في وحدة عضوية ، يزخر الشعر بأبعاد ، وتلمس فيه ثقل الوجود بأكمله) ²³⁰ ، والرأي ذاته يدعمه أدونيس بقوله: (كل بداية تفترض قراءة لما مضى ، فقد كنا نشعر أن الموهبة وحدها لا تكفي وانه لا بد من أن تغنيها الثقافة ، وأن تنضحها المعرفة ، فلم يكن الشعر بالنسبة إلينا على الأقل ... مجرد تعبير عن العواطف والانفعالات وإنما كان رؤية شاملة)

231

²²⁹ -ينظر مصطفى السعدي ، في التناص الشعري ، ص 102 .

²³⁰ - إبراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص 122 .

²³¹ -أدونيس ،ها أنت ،أيها الوقت (سيرة شعرية ، ثقافية) دار الآداب ،بيروت ، لبنان ، ط 01 ، 1993 ، ص 52-53 .

كما أن للخيال الكاشف دور في إثراء هذه التجربة ، وما الخيال (إلا عملا من أعمال الذاكرة ، إذ لا شيء مما نتصوره لم نكن نعرفه بوجه ما من قبل ، وقدرتنا على الإدراك هي قدرتنا على أن نتذكر مامارسناه لنستخدمه في موقف آخر متميز)²³² .

تتضافر إذن جميع هذه الجهود، والمهارات لحظة الإبداع عند الشاعر لتكشف في الأخير عن بنية نصه في نهائية صورته المكتوبة، ومن هذا المنظور يتضح أن عملية تكثيف التجربة الشعرية لا يمكن أن تعتبر رهينة شفرة وحيدة ، بل تتفاعل فيها عدة شفرات يُعيد المبدع خلقها ، ويُبدع فيها ، حتى تأخذ سمة أسلوبه ، وطابعة بشيء يظهر الانقطاع عنها ، فيصبح النص الجديد المبدع (لا ينتمي إلى الشفرة الأولى إلا باعتبارها المادة الأولية الناجزة ، وهكذا تتم تجارب النوع الإنساني وتكتمل من خلال ما يسمى بالتناسل)²³³ .

وقد أكد على هذا الطرح الكثير من نقادنا القدامى والمحدثين ، نذكر منهم "محمد غنيمي هلال" لما يقول : « لن يضير كاتباً - مهما تكن عبقريته ومهما سما فنه - أن يتأثر بإنتاج الآخرين ، ويستخلصه لنفسه ، ليخرج منه إنتاجاً منطبعا بطابعه ، متسماً بمواهبه فلكل فكرة ذات قيمة في العالم المتمدين جذورها في تاريخ الفكر الإنساني الذي هو ميراث الناس عامة وتراث ذوي المواهب منهم بصفة خاصة، ويقول (بول فاليري) paul VALÉRY في كتابه *choses vues* « لا شيء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين ، فما الليث إلا عدة خراف مهضومة »²³⁴ .

وكثير هم الشعراء الذين بلغوا غاياتهم في تكثيف تجاربهم الشعرية بفعل التناسل ، نتيجة انفتاح نصوصهم على أصوات الآخرين ، ولعلّ شاعرنا الغماري جدير بالتمثيل على ذلك ونجد مثل هذا النص

²³² - مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص 31 .

²³³ - مصطفى السعدني ، في التناسل الشعري ، ص 104 .

²³⁴ - محمد غنيمي ، هلال الأدب المقارن ، دار العودة ، بيروت ، ص 17-18 .

المفتوح على الصوت الآخر في قصيدة "واها على زهرة البيضاء" الذي أدمج المناخ الحزين في شعر أحمد شوقي بمناخ تجربته الشخصية:

أتى... كما تقطع الآمال آجال
شربت في حزنك الآلام قانية
تموج بالغرابة السوداء قافيتي
غنيت دارك، رغم البعد مقتربا
فلا الآذان آذان في منارته

عليك يا زهرة بيضاء زلزال
والقلب بالألم الناري شلال
واليوم بالصعقة النكباء تغتال
ولست أعلم أن الدار أطلال
لهفي عليه وقد حالت به الحال (235)

فالغماري يوظف نماذج من شعر شوقي لتلقى على تجربته الشعرية ثقافة دلالية وجدانية متشعبة بالحزن وقد ورد التناص في هذا المقطع على شكل تضمين لبیت أحمد شوقي:

فلا الآذان آذان في منارته
إذ تعالی ولا الآذان آذان (236)

وهو يتوفر على قدر كبير من الإيجابية والانفعالية، وعن طريق هذا التداخل بين النصين تجلت إحدى جماليات التناص ووظائفه وهي الدلالة الجديدة في النص الثاني والتي قامت على علاقة (الأخذ و العطاء)، فقصيد الغماري أخذت من قصيدة أحمد، والتي أخذت بدورها من قصيدة أبي البقاء الرندي وهذا شيء نسلم به دائما، ولكننا نغفل عن شيء مهم جدا وهو أن القصيدة المتأخرة تعطي للسابقة مثلما تأخذ منها، من خلال المداخلة بينهما، فالغماري سبب في استحضار أحمد شوقي وأبي البقاء الرندي، وهذه وحدها إضافة كبيرة لها لأنها تهب قصيدة أحمد شوقي حياة جديدة ببعثها من النسيان، وغير ذلك هناك إضافات عملية عليها، فهي امتداد لها وتطور لإشارتها، وبذا تقوم بين قصيدتين علاقة تطويرية متشابكة وبناءة فإحدهما تقوم كخلفية للأخرى، وهذه تقوم كأمامية تلك، فيتداخلان في ذهن القارئ تداخلا يوحد

(- مصطفى الغماري، قصائد مجاهدة، ص: 191-192 .235

(- أحمد شوقي، الشوقيات، ج:2، ص: 35 .236

بينهما، ويجلب بينهما، ويجلب معه قصائد آخر، مثل ما حدث معنا في اجتلاب قصيدة أبي البقاء الرندي، وقصيدة شوقي، وهذا هو تداخل النصوص، فهو حقيقة محتفية وراء كل نص، ويعود اكتشافها إلى ذكاء القارئ وسعة ثقافته، وهذه عملية تذوقية لا غير، ونحن نطمح إليها دون أن نبلغها وسنظل نبدع ونحدد ما دمنا نسعى وراءها، فإذا دخلنا الغرور يوماً وأحسسنا بأننا بلغنا فتلك نهاية زمن الإبداع، وبداية عصر الركود والانحطاط، حتى يبعث الله رجالاً فيهم من الذكاء والشجاعة ما يمكنهم من إعادة تقمص سالفهم المبدعين، فيدخلون معهم في سداسية (لوحة التلقي) لينشأ أدب تتداخل نصوصه وتتشابك في سبيل (النص التام) الذي لا يتحقق أبداً، ولكن غاية وجوده هو دفع عجلة العطاء المطلق. (237)

أ - **التكثيف عن طريق الرمز:** تتسع تجربة الشاعر، و تتحرك في المطلق اللامتناهي، إذ أنه لا يلتزم بنسق ما، و إنما تتألف سياقاته تارة، و تتناثر تارة أخرى، غير أنه يجمع بين تلك الأشتات في النهاية، فإذا هي سياق واحد متعدد الأبعاد، يدور في خط من الالتزام و التمحور حول موضوعه و هدفه، و إن بدا لنا أن ليس ثمت التزام،.

تلك سمة الغماري، إنه يجمع ليفرق، و يفرق ليجمع، حتى إننا نشعر بتصادم رموزه و تصارعها، غير أنها تدور في ذات الفلك، و تشكل بؤرة واحدة، هي نبض الشاعر و إحساسه، يقول الدكتور عبد المنعم تليمة: (فإذا كان التفكير بالمفاهيم المجردة ارتقاء من المباشر الملموس و الفردي الجزئي، و العيني المائل إلى مفهوماتها الذهنية، فإن التفكير بالرموز قد كان ارتقاء بالتجريد يمكنه من إدراك العلاقات و النماذج و الصيغ و الكليات، في الرمز اللغوي نزوع بشري إلى تنقية الخبرة من الجزئية و الفردية و المباشرة، و نزوع بشري إلى التحرر من قيد الزمان و المكان، و نزوع بشري إلى الخلاص من الكثافة المادية الغليظة و تحقيق الرفاهة الروحية الشفيفة، و في الرمز اللغوي مستوى دلالي يزول فيه ما شاب الخبرة من غموض و إبهام فتلتئم خبرة الجماعة و تنفتح فيه مقدرتها على حفظ خبرتها في كليات رامزة إلى السعادة و الشقاء و العدل و الظلم و القهر) (238).

و الغماري غالباً ما يلجأ إلى الرموز القراءانية، كمحاولة لتأصيل قيم فنية إسلامية أصيلة تقف في مواجهة موجة التأثير بالمذاهب الأدبية الغربية الوافدة، يقول الغماري:

- عبد الله محمد العذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 339. 237

(- عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة، 1990، ص: 21. 238)

رهج يجن على الفرات و مزرعة عاد تثير سعارها و ثمود⁽²³⁹⁾

و الرمز هنا بعاد و ثمود إلى التزعة القومية المعادية للإسلام ، و الساعية لبعث الرموز الجاهلية ، في صورها القبلية القديمة ، لمزاحمة الفكرة الإسلامية التي تسعى إلى أن تلم شتات الأمة في ظل عقيدة التوحيد :

قمم تـشـيخ و أمة تنهار و اللاهثون إلههم عشتار
قمم تشيخ ، أجل و يصلب حلمها فحضورها الأنساب و الأوتار⁽²⁴⁰⁾

لا شك في أن القيم المقصودة هنا عند الشاعر هي القيم التي يعقدها المسؤولون العرب بين الفينة و الأخرى تحت رايات القومية و العروبة و الوطنيات الضيقة و غيرها ، و الشاعر إذ يسخر من هذه الرايات التي تزاحم فكرته الأصيلة بنجده - أيضا - يسخر من الرموز التي طالما لثت وراءها الشعراء المعاصرون :

تكرشوا في لهاث العصر يزرعهم ليل له في عيون الدرب إعصار
و أوركوا شفة بالوهم حالمة عشتار تكسرهما بالوهم عشتار
و خلف بابل أوثنان يقدسها من لو تثورين يا أوثنان ما ثاروا⁽²⁴¹⁾

إن الغماري بروحه الثورية بنجده باستمرار يقصف هذه الرموز بخلفياتها الفكرية و السياسية لأنه يؤمن بالإسلام و بضرورة الالتقاء تحت رايته ، إيمانا مطلقا فلا يرضى أن تزاحمه أي فكرة أو راية أخرى ، و يرى أن أي تجمع لا ينضوي تحت هذه الراية القراءانية هو باطل و قبض ريح و مصيره الاندحار التاريخي كما اندحرت الجاهليات القديمة .

و قد تكون الإشارة في قصائد الغماري إلى بعض الآثار المشهورة للمتصوفة أو ذوي التزعة الصوفية كما في قوله مشيدا بالفكرة الإسلامية :

قرأتكَ في بعد الفتوحات و حـدة إلهية رفت فرق التـهـيم
و ما زالت في الإحياء بستان عارف يسلسل أشواق الهوى و ينغم⁽²⁴²⁾

فهو هنا يشير إلى الفتوحات المكية لابن عربي ، و إحياء علوم الدين ، وقد نجد الشاعر يستخدم الرموز الصوفية كالأعلام و غيرها ، استخداما عكسيا مشيرا إلى بعض بعض الوجوديين و الماركسيين

(- مصطفى الغماري ، عرس في مآتم الحجاج ، ص: 48. 239)

(- مصطفى الغماري ، عرس في مآتم الحجاج ، ص: 11. 240)

(- المصدر نفسه ، ص: 104. 241)

(- مصطفى الغماري ، بوح في مواسم الأسرار ، ص: 21. 242)

المعاصرين من شعراء العربية و الذين يستخدمون هذه الرموز الصوفية استخداما سراليا بعيدا عن الوفاء الروحي للخط الذي تمثله ، و من ذلك قوله :

غرفتها الأحلام في دفتها الصوفي يا للمسافة الشوهاد
حين تغدو رموزنا الخضر أسلابا لحانات عصرنا المعطاء
حين يغريك بالطواسين حلاج زمان مبعثر الأهواء⁽²⁴³⁾

فالغماري يجمع بين الصدق الفني و الصدق الواقعي ، و هؤلاء يهتمهم فقط أن يوظفوا الرمز في نماذجه الصافية الأصيلة للتعبير عن أهوائهم و ربما عن أجواء وجودية ممزقة يوغلون فيها بصورة سرالية لا تدل على الأبعاد الحقيقية لهذه الرموز ، لأن جمال الرمز قائم - و لا ريب - على صلة و عظمة الفكرة فيه ، و لكننا لن نستطيع أن ندرك مدى عمقه إذا كانت القصيدة طلسمًا محكم الرتاج ، و تلك حقيقة يحسن أن لا يتجاهلها شعراؤنا المحدثون إذا أرادوا لتناجهم مكانا مكانا في ديوان الشعر العربي ، و لتكن لنا عبرة من شعراء الرمز في الآداب الأوروبية ، لقد مات منهم أولئك المتلاعبون بالألفاظ و الغارقون في خضم النظريات ، و لم يعيش إلا الرمزيون بالرغم منهم ، هؤلاء الذين عرفوا كيف ينقذون أنفسهم من جحيم الغموض المطلق ، و الذين لم يضيعوا في أمواج المناقشات المذهبية الحادة⁽²⁴⁴⁾ .

و نكتفي بهذا القدر من الكلام عن الرمز القراءاني و بالإشارات الخفيفة إلى الرمز الأسطوري و الصوفي اللذين غالبا ما يستخدمهما الغماري ، بجانب الرمز القراءاني ليوحي بتهافت الدعوات الوثنية الباطلة أمام الدعوة الإسلامية بأصالتها و إيجابيتها .

ب - التكثيف عن طريق الصورة : أخذت الصورة في الشعر الحديث دورا رئيسيا في بناء القصيدة حتى صارت أحد أسس التركيب الشعري ، و انتقلت من كونها طرفا من أطراف التشبيه يقصد منها إيضاح المعنى و تأكيده في الذهن إلى أن أصبحت هي نفسها حالة شعرية تنبع من أعماقها المعاني الموحاة من الشاعر و المتخيلة من القارئ ، لما في الصورة من دفق شعوري فياض⁽²⁴⁵⁾ .

فلنحاول تلمس بعض صور الشاعر من خلال بعض النماذج يقول الغماري :

(مصطفى الغماري ، بوح في مواسم الأسرار ، ص: 243.99

(- محمد فتوح أحمد ، مجلة علامات في النقد ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، السعودية ، ج:34 ، ص:09 ، ديسمبر ، 1999 ، ص: 244. 275

(- عبد الله محمد الغداهي، تشریح النص، ط:01، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت ، لبنان ، 1987 ، ص: 245. 105

و بقايا سيف عربي تبدو كالحلم فتعريني
بالوعد فيورق ملء دمي سفر أحياء و يحييني⁽²⁴⁶⁾

نلمح فيها تأثر الشاعر المباشر بقول نزار قباني ، و ذلك من حيث الصياغة و المعنى.

يا ابن الوليد ألا سيف تؤجره فكل أسيفنا قد أصبحت خشبا⁽²⁴⁷⁾

السيف العربي رمز العزة و النخوة و النصر ، يستخدمه الشاعر للدلالة عن الذات الحضارية في أيام قوتها و هيبتها ، أيام كان العربي ابنا بارا للإسلام ، و قد شبهه الشاعر بالحلم المغربي ، ثم استخدم التدوير في البيت التالي ليبين أن الحلم يغريه بالوعد ، و الوعد يورق - ملء دمه - سفرا - ، و هذا السفر يحياه الشاعر فيحييه ، و بذلك يجمع الشاعر بين التشبيه و الاستعارة في البيتين ، التشبيه بالأداة : (كالحلم) ، و الاستعارة بالفعل (يورق) .

و رغم أن الشاعر يمضي على طريقة البيان العربي المألوفة ، إلا أن الصورتين الجزئيتين تتلاحمان من خلال صورة ثالثة ، قد لا نتبينها من الوهلة الأولى ، و لكن القراءة التأملية التدوقية ستكشف عنها ، و بذلك يبدو التعبير سلسلة من الصور المتلاحقة الموحية ، يحركها خيال الشاعر برؤية نفسية داخلية تضيء على الصورة ماء السحر ، و تشيع فيها الحياة .

"بقايا سيف" رمز الانتحاء الحضاري السابق تلوح كالحلم و في هذا تصوير للمحسوس في صورة المجرد ، ثم إن الصورة لا تقف عند هذين الطرفين بل أن "الحلم" و هو أمل الشاعر في النهوض الحضاري من جديد يغري الشاعر "بالوعد" و هو إشارة للبشريات النبوية و عودة الإسلام للقيادة ، و الإغراء بالوعد هي الصورة الرابطة بين الصورتين ، ثم إن هذا الوعد يهز الشاعر فيورق ملء دمه سفر ، و هي صورة مليئة بالحركة و الحياة توحى بالانطلاق و الاعتقاد ، و قد تكون رمزا للإقلاع الحضاري الواعي الذي به تتم الحياة الكاملة للشاعر و أمته "يحييني و أحياء".

و الملاحظ على طريقة الغماري في التصوير بالتشبيه و الاستعارة أنه يقيم علاقات بين أطراف صورته التي تبدو متباعدة جدا واقعيًا ، و في الغالب لا يكتفي بطرفي التشبيه التقليديين و إنما يمضي في توليد صورته

٢٤٦ - مصطفى الغماري ، نقش على ذاكرة الزمن ، ص: 95 .

٢٤٧ - نزار قباني ، الأعمال السياسية الكاملة ، ط: 01 ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، 1981 ، ص: 63 .

من خلال الربط المحكم بين المشبه و المشبه به الذي يتحول إلى مشبه جديد و ما يليه يكون مشبها به ثم مشبها ، و هكذا باستمرار ، عبر سلسلة من الصور التي يتولد بعضها من بعض كما في البيتين السابقين ، بقايا سيف - حلم - وعد - سفر - حياة .

إن دواوين الغماري تزخر بسمة فنية ، هي تنوع العطاء الإنساني ، التاريخي الرامز و تعدده بهذا يتبدى إبداع الخيال ، و تتجلى غاياته و وظائفه ، كما يدل على رهافة المبدع ، و إحساسه في امتلاكه لهذه الوسيلة ، و انفراده بتلك الغاية ، إذ إن (الخيال جزء أساسي لا يتجزأ من الرمز لأنه القوة الديناميكية التي تحرك الإنسان ، و تصرفات الإنسان و علاقاته بالأشياء ، بحيث يضفي عليها معنى ، مستمدا من حاجاته الحيوية و الروحية التي ترجيها قوى الخيال)⁽²⁴⁸⁾.

2- توليد الدلالات الجديدة :

إن طريقة التعالق النصوي بالشكل الذي ينتهجه الشعراء ، لا يمكن أن يؤدي بالضرورة إلا إلى إنتاج ، و توليد الدلالات الجديدة ، فالنص حسب ما تؤكد نظرية التناص عالم مليء بالنصوص الأخرى وانه أثناء تفاعله مع النصوص يحاول دوما الإحلال ، محل هذه النصوص بإراحتها من مكانها « و خلال عملية الإزاحة أو الإحلال هذه - وهي عملية لا تبدأ بعد اكتمال النص وإنما تبدأ منذ لحظات تخلق أجنته الأولى وتستمر بعد تبلوره و اكتماله»²⁴⁹ ، توضع النصوص المتفاعل معها ضمن سياق جديد ، و تجارب جديدة وبالتالي قد تتراح عن دلالاتها الأولى مما يفضي إلى توليد دلالات جديدة تلائم ، و تتماشى و السياق الجديد الذي أوجده الشاعر ، و قد تكون هذه الدلالات المولدة غير واضحة و محتفية بين طيات النص المائل للقراءة ، و على حدّ قول "محمد الغدامي" تغدو هذه الدلالات التي توجد النصوص المتداخلة « حقيقة محتفية وراء كل نص و يعود اكتشافها إلى ذكاء القارئ وسعة ثقافته ، و قد يرى أحد القراء مئات النصوص في بطن نص واحد بينما قد لا يرى شيئا من ذلك قارئ آخر ربما لأنه لا يملك نفس القدرة من الحس الشعري المدرب أو

(- لطفى عبد البديع ، ميثافيزيقا اللغة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1997 ، ص : 248-71

- حسين قحام التناص ، مجلة اللغة والأدب ، جامعة الجزائر ، ع 12 ، ص 129 .²⁴⁹

الثقافة الكافية لاستدعاء هذه النصوص ، وليس ضروريا أن تكون المداخلة واضحة ومباشرة»²⁵⁰ ،
ولهذا فقد أعطيت انطلاقا من النظريات النقدية لما بعد البنيوية الأولوية الكاملة للقارئ كعنصر فاعل في
العملية الإبداعية ، وبوصفه خالقا للنص ، ومانحا لدلالاته .

و لتبيين ذلك نأخذ الإشارات القرائية و نبين دورها في إنتاج الدلالة الشعرية الجديدة عند الغماري ، حيث
نستعرض في هذا الجزء من الدراسة نوعا آخر من التناس القرائي عند الشاعر ، و هذا لا يختلف عما سبق
في ناحية ما ، و إنما يسير في ذات الفلك الذي سلكناه في الفصل الثاني من البحث ، ذلك الذي يتتبع
مصادر التناس القرائي في دواوين الشاعر أيا كان موقعها و سياقها ، متخذنا من النص مفتاحا إلى تلك
الجدور .

غير أن هذا الجزء ، يتتبع مصادر التناس القرائي عند الشاعر ، من خلال لفظة واحدة في القصيدة ،
قد تستدعي آية كاملة ، و قد تستدعي آيات كثيرة ، و قد تكون بإشارة تحمل مضامين قرائية ، حتى لو
بدا لنا أنها تخلو من اللفظ القرائي ، و قد يكون ذلك عن طريق الإيقاع القرائي الذي يتشعب به الإيقاع
الشعري ، لكنه يبين عن مصدره في الوقت ذاته ، و من هنا يرى ريفاتير (أن الكلمة أو العبارة تصبح شعرية
إذا كانت تحيلنا إلى أسرة كلمات أخرى موجودة سلفا ، و إذا كانت عبارة فهي تحيلنا إلى النمط الذي
يتسم به تركيبها في تلك الأسرة)⁽²⁵¹⁾ .

ففي أبياته المتعلقة "بالخيل و الفتوحات" فإننا نلمح عددا من الإسقاطات ، جسدها الاسترجاع ،
الذي تمثل في الاستدعاء القرائي لعدد من الآيات ، في مقارنة بين الماضي و الحاضر ، بين البطولة و الخنوع
، بين النخوة و التراجع :

كنا ... فجلجل فارسنا

– عبد الله الغدامي ، الخطيئة والتكفير ، ص 339 .²⁵⁰

– محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر لوغمان ، القاهرة ، 1997، ص: 178 .²⁵¹

و طوى المكان لنا حصان⁽²⁵²⁾

خيول الفجر في لقياء ك نسرجهما بأيدينا⁽²⁵³⁾

و هنا يستحضر الشاعر قوله تعالى : (و أعدوا لهم ما استطعتم من قوة و من رباط الخيل)⁽²⁵⁴⁾ و

قوله تعالى : (و استفزز من استطعت منهم بصوتك و اجلب عليهم بخيلك و رجلك)⁽²⁵⁵⁾.

و علمتم و ما علمتم من الجهد ————— ل مكين لشد ما تعلموننا

و عدوتم بالعاديات على الذ ————— كر و جلت سبع و جلت مئونا

مثلما العاديات ضبحا على الغا ————— رة لا تنتظر ، و فض الشؤونا

و تقوول السلام! أية سلم ————— أتغني في موتك الطاعونا⁽²⁵⁶⁾

و هنا نجد قوله تعالى في آيتين: (و العاديات ضبحا... فالمغيرات صبحا)⁽²⁵⁷⁾ ، إن الغماري يسير في

ذات الفلك ، الذي سلكه منذ البداية ، مقارنة بين مكانة عليه الخيول العربية في عصرها الأول بما به من
أمجاد و مآثر ، و ما هي عليه الآن ، و قد ران عليها الضعف و الجمود و الاستكانة للسلم ، بعد أن كانت
رمزا للقوة و الشجاعة و الإقدام يقول الغماري :

و تمان خيل الله في إخباتها ————— لله و الحمر النواهق تكرم

٢٥٢ - مصطفى الغماري ، أسرار الغربة ، ص : 19 . 252

٢٥٣ - المصدر نفسه ، ص 150 . 253

٢٥٤ - سورة الأنفال ، الآية : 60 . 254

٢٥٥ - سورة الإسراء ، الآية : 64 . 255

٢٥٦ - مصطفى الغماري ، قصائد منتفضة ، ص : 89 . 256

٢٥٧ - سورة العاديات ، الآية : 01 - 02 . 257

و تهمان أفراس الشهيد فما لها من حاكمينا غير دعوى تلطم⁽²⁵⁸⁾

و من ثم نرى عدة إسقاطات ، أبرزها الشاعر عبر عدد من التحولات الدلالية التي تبرز دور الخيول العربية ، بوصفها عدة للحرب ، و مضاء في سبيل الدعوة الإسلامية في مهدها الأول ، حتى أصبحت ملمحا مؤثرا في تراثنا العربي و الإسلامي ، فكانت موضعا للقسم الإلهي ، نظرا لتلك المكانة المهيبة ، و ذلك الدور العظيم ، و تقديمه على غيره من الأدوار :

كن شاهد العصر الذي هزئت بنا فيه اليهود ... و تاه انف أصلم

و أحمل من الخيل العتاق سهيلها و اكتب بملحمة السجال دم دم⁽²⁵⁹⁾

و من هنا يتبدى لنا دور الدلالة القرآنية في سياقها الشعري الجديد ، و مدى ما تضيفه على النص من روعة و اكتمال ، فتؤدي بذلك غرضها و تستشرف ماضيها بعد أن تبرزه جليا واضحا ، أمام المعاصرين من خلفائه و تابعيه ، منتجة بذلك دلالة جديدة تمخضت عن توازي السياق القرآني مع السياق الشعري ، فيما يرنو إليه الشاعر من نقائص عصره محدثا بذلك نوعا من الانزياح و معبرا - في الوقت ذاته - عن بعض من الإسقاطات ، في ربط عبر الإشارات ، و في شيء من التكثيف و التماهي تبين - جميعها - عن الرؤية الداخلية و تبرزها .

إذا (إن الانزياح في الشعر ، هو خطأ مقصود و متعمد و يكون الهدف من وراء هذا الخطأ هو خلق صورة تحمل معنى "رؤية" يتم عن طريقها كشف و إعادة اكتشاف الشيء "العالم" من جديد و إعادة بنائه بعد عملية الخلخلة ، أي إعادة إنتاج الواقع و هو ما أسماه أوجدن "ogden" و ريتشاردز بـ "معنى المعنى" ⁽²⁶⁰⁾)

(- مصطفى الغماري ، قصائد منتفضة ، ص : 258. 73

(المرجع نفسه ، ص : 259. 79

(- خالد سليكي، من النقد المعيارى إلى التحليل اللساني - الشعرية البيوية نموذجاً- مجلة عالم الفكر الثالث ، الكويت ، 1994 ، ص : 260. 398

و هكذا تتناقض الرؤية عبر تلك الانزياحات أو هكذا يخيل إلينا ، غير انه ليس ثمة تناقض ما ، فالأثر الفني يخرج مزيجا من صورتين إحداهما تستمد أصلها ، و الثانية ينبوعها هو الداخل ، هنا يتحقق نوع من التوحد بين واقعين :الواقع الخارجي و الواقع الداخلي ، هنا أصبح ما يستمد من العالم الخارجي في الأثر الفني وسيلة للتعبير عن العالم الداخلي ، و إذا كان الواقع النفسي لا يقل واقعية عن الواقع المادي ، فالرؤية لا تقل واقعية عن الرؤية بالعين و بالقلب ، و نحن ما زلنا إذاً بصدد إدراك ، و لكنه كان إدراكا بالبصر فأصبح إدراكا بالبصيرة⁽²⁶¹⁾ .

وبذا تقف نصوص الغماري كنموذج لمداخلات متعددة تأتي من مداخل متباينة لتتلاقى مع نصوص كانت بعيدة عنها، فألف بينها جميعا نص واحد وكمثال على ذلك قصيدة " واهها على الزهرة البيضاء" التي صارت تمهدا لقصيدة أحمد شوقي، وواسطة لمداخلات مع نصوص أخرى كنص أبي البقاء الرندي، وهذه إضافة للقصيدة الأولى وإحياء لها، وإعادة لإنشائها من جديد في ذهن المتلقي، من خلال منحها دلالة جديدة وتشكيلها برؤية جديدة تتيح مجالاً لنصوص أخرى جديدة كي تنبثق من قلب هذا النص، ليبقى الأدب دائما حيا نابضا بالحياة والتجدد، ولا يركن إلى سبات يميته ويجمده، ولهذا فإن كل نص جديد يأخذ من سالفه ويضيف إليه لينتج دلالة جديدة.

3-إعادة تشكيل الموروث:

إن الذاكرة وعاء يملأ بقيم التراث المتعددة فضلا عن التجارب والمشاهدات المتنوعة، والعبارات والصور، وأن قيمتها تحدد بداية بكثرة الحفظ، وتنوع بتنوع المحفوظ، وحفظ الشعر والرسائل من أهم موروثات الشاعر " حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها"⁽²⁶²⁾ و " التوسع في علم اللغة والبراعة في

(- سامي الدروبي ، علم النفس و الأدب ، ط : 02 ، دار المعارف ، القاهرة ، 1981 ، ص : 261 . 26

(- ابن خلدون، المقدمة، تحقيق: عبد الواحد وافي، ص: 1269 . 262

فهم الإعراب والرواية لفنون الآداب والمعرفة بأيام العرب⁽²⁶³⁾ وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصريف في معانيه في كل ما قالته العرب من الأشياء التي اهتم بإبرازها نقادنا القدماء وذلك لأهمية وقوف الشاعر على التقاليد الأدبية التي " بغيرها لا يمكن أن يعد منهم أو يتصل بهم⁽²⁶⁴⁾"

والإيمان بضرورة تثقف الشاعر بالإطلاع على آثار السلف الأدبي منها بوجه خاص كان من الطبيعي أن تجعل هذه المعاني في ذاكرة الشاعر " فيردها في شعره عن غير قصد حيناً، أو يروقه بعضها فيصوغه صياغة جديدة"⁽²⁶⁵⁾ فالذاكرة بهذا تكون مصدراً لعبقرية الشاعر المبدعة لأنها تمكنه - كما يقول ستيفن سبندر: " من أن يصل لحظة الإدراك المباشر التي تسمى "الإلهام" باللحظة الماضية التي حملت إليها انطباعات مماثلة، وهذا الوصل للانطباعات الراهن بالانطباعات الماضية يمكن الشاعر في اللحظة من أن يخلق تأليفاً عبر الزمن، قوامه أنغام إن هي إلا انطباعات مماثلة تلقاها الشاعر في أوقات متباعدة ووصل بينها في تشبيه يحتويها جميعاً متعاصرة"⁽²⁶⁶⁾ لكن تنمية وعي الشاعر بالماضي لا يغفل إدراكه للحاضر، معيشة الماضي معيشة كاملة أمر مستحيل، وليس من الخير أن يقتنع بالماضي جملة بل من الواجب " أن يكون الشاعر شديد الوعي للتيار الرئيس الجاري دون انقطاع في موكب أبرز الشهرة الأدبية، وعليه أن يدرك حقيقة بينة وهي أن الفن لا يترقى أبداً، ولكن مادته هي التي لا تظل أبداً على حالها"⁽²⁶⁷⁾.

فثمة فارق - إذن - بين أن يحفظ المتنبي شعر أبي تمام حفظاً كاملاً، ويتذكره دون غيره وبين أن يكون قد وعى تجربته وزمنه، فتبرز ذاكرته ما يصلح أداة للتعبير عن شعرية اللحظة الحاضرة بالنسبة له.

(- ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1980، ص: 04. 263

(- محمد هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، ط2، المكتب الإسلامي، 1981، ص: 51. 264

(- أحمد بدوي، أسس النقد عند العرب، ط3، نضضة مصر، 1964، ص 375. 265

(- نقلا عن: مصطفى سويف، العبقرية في الفن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983، ص: 77. 266

(- إليوت، التراث، والموهبة الفردية، الشعرية بين نقاد ثلاثة، ترجمة: د. منح خوري، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص: 78. 267

فالإبداع ليس تذكرا وإنما هو حساسية خاصة للتعامل مع الذاكرة في ظل مناخ إنساني جديد، فالواقع أن الأشياء التي يلتقطها فكر الشاعر تبقى هناك معلقة
" إلى أن تلتقي مع جميع العناصر التي يمكن أن تتفاعل وتتحد لتكن مركبا شعريا جديدا " (268)

ثم إن الحساسية الخاصة اتجاه التراث لا يمتلكها إلا الشاعر الموهوب الذي يميز ذاكرته الخيال النشط وهو ما يعمل باستمرار على تحليل المواد المخزونة وتركيبها على هيئة جديدة أو بتعبير ابن خلدون: " فإن مؤلف الكلام هو كالبناء أو النساج والصورة الذهنية المنطبقة كالقالب الذي يبنى فيه أو المنوال الذي ينسج عليه، فإن خرج عن القالب في بنائه أو على المنوال في نسجه كان فاسدا" (269)

فمعايشة الشاعر الغماري للماضي أو محاكاته للقالب المتقدم، لا يعني غير معيشة التاريخ برمته دون فصل لعناصره الفاعلة من غيرها، وهو إن لم يركز على نشاطه النوعي -أعني وزمانيته- إما الماضي والحاضر معا، وباختصار فابتداء الآني من الرصيد التاريخي للموروث هو أن يجعل القصيدة " كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن" (270).

ففي قوله :

إقدام عمرو في بلاغة باقل في صدق عرقوب و دين الأبت (271)

يحيلنا إلى نماذج و قصص تاريخية ، من خلال قول أبي تمام :

إقدام عمرو في سماحة حاتم في حلم أحنف في ذكاء إياس (272)

(- إبيوت، التراث، والموهبة الفردية، الشعرية بين نقاد ثلاثة ، ص: 82. 268

(- ابن خلدون، المقدمة ، ص: 242. 269

(- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 23. 270

(- مصطفى الغماري ، قصائد منتقاة ، ص : 38. 271

(- أبو تمام ، الديوان ... 272

مستوحيا من عالمه الشعري التراثي ، و مفيضا في الوقت ذاته ، في رسم صورة الحاضر المظلم المهجري الذي يفوح النفاق و التصنع من جنباته ، مما كان مدعاة لثورته المتكررة ، التي شغلت حيزا كبيرا من ديوانه ، ما فتئ يكررها مرة بعد مرة في إصرار على إبرازها ، مهما كانت صورها العارية المكشوفة .

و قد تأثر الغماري الذي آلمه هذا الوضع ، فجاءت ألفاظه المستخدمة في نصه وحدات شعرية مشحونة بانفعالات حادة و قوية تحمل دلالات عميقة و معان حافة ، كل هذه الإضافات شحن بها الغماري كلامه ليبرز الوجه السلي لصورها البشعة حتى ينتفع المتلقي بها ، و يدرك أن الرجال بالأفعال لا بالأقوال ، فلجأ إلى طريقة جمع الأضداد في أنساقها كما هو وارد في بيته السابق ، و التناسية في هذا المثال نواتها المركزية التراث "القصص و الأمثال " الذي لجأ إليه الغماري في سياق غذته دلالات متناقضة لإبراز المفارقة ، و كل هذه التلميحات و التضمينات هي مصادر تراثية انطلق الشاعر منها ليحدث النص الجديد ، و من ثمة اللغة الجديدة ، فتداخل المراجع مع الفعل الشعري لدى الشاعر هو الذي أحصب شعرية التناص التي يمكن أن تلمس طرفتها على وجه الخصوص في المثال السابق الذي تحول فيه باقل إلى بليغ ، و عرقوب إلى صادق وفي ، و الشاعر لجأ إلى هذا الأسلوب ليصور الواقع الفضيع بأبطاله المزيفين و بذلك يهول الموقف في ذهن المتلقي ، عن طريق المقارنة بين أبطال أبي تمام و أبطال الغماري في الزمن الحاضر ، و قد جاءت هذه الممارسة مؤكدة لإحدى مقولات الشعرية الحديثة (النص الجديد لا يصنع بالإسناد إلى سلسلة من العناصر التي تنتمي إجمالا إلى الأدب ، بل بالعودة إلى مجموعة نوعية أكثر مثل هذا الأسلوب ، أو تلك البنية المتميزة ، أو ذلك النمط من استعمال الكلمات أو الطرائق الشعرية)⁽²⁷³⁾

فالتراث بعد هام في مكونات هذا الفكر، لكن التعامل مع هذا التراث يستلزم وعيا حقيقيا به من خلال الاتصال بما يشكل وعاء مستوعبا للهموم المعاصرة للمبدع من ناحية والانفصال عنه لمعيشته الواقع الفعلي من ناحية أخرى " فالوعي بالتراث هو وعي بالدور التاريخي، من شأنه أن ينتهي بهذا التراث إلى

(- تيزوفيان تودروف ، الشعرية ، تر: شكري المبحوت ، دار تونقال ، الدار البيضاء ، 1987 ، ص: 273. 42

الجحود حيث تغيب كل الفعاليات اللازمة ولاستمرار حيويته والوعي بالدور التاريخي دون وعي بالتراث يمثل قطيعة ابستمولوجية ضد تاريخية الإنسان النفسية والعقلية" (274)

و لهذا اهتمت جمالية الاستقبال في الألسنية الحديثة بدور القارئ النشط الذي يجيا في جدل فعال مع التراث لتبادل التجارب من خلال عملية الأسئلة والأجوبة لتتميم (ما لم يقولوا فيه قولاً تاماً، على مجرى عادة اللسان وسنة الزمان). (275)

بهذا يتحول المبدع الثاني منتجا ثانيا للنص الأول وبإعادة إنتاجه يصبح نصا جديدا لا ينتمي إلى الشفرة الأولى إلا باعتبارها المادة الأولية.

4- الإحالة والإيجاز :

يقصد بالإحالة «ما يسمى بالإطار المرجعي " **Frame of reference** " الذي يؤلف مجموع الخبرات والمعارف التي تعمل على تشكيل فعل التلقي»²⁷⁶ ، وبمعنى آخر أكثر تدقيق يقصد بالإحالة ما « يجيل إلى قول أو نسق ما ، ثقافي أو اجتماعي أو تاريخي أو جماع ذلك كله ... والإحالة أيضا إشراقة معنى مضمّر لنص في النص الجديد لا يستدعى تمثيلا لشخصية بالقدر الذي يستحضر معه مرحلة تاريخية أو دلالة وجودية ، وتأخذ الإحالة شكل الاقتباس باللفظ أو بعضه ، أو بالمعنى ، تلميحا أو تضمينا للتعلق النصي »* .

(- عز الدين اسماعيل، توظيف التراث في المسرح، فصول المجلد الأول، العدد الأول ، 1980، ص: 167. 274

(- أحمد جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، طبع النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1990، ص: 118. 275

- إبراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص 333. 276

* - عبد الله أبوهيف ، الحداثة في الشعر السعودي ، ص 110 .

إن بالإحالة يمكن أن يكشف عن الرصيد الثقافي المتعدد الأبعاد ، الذي يشكّل نص الشاعر المُبدع ، ومعرفة القارئ بهذا الإطار المرجعي للنص « ضرورة لفهم حركته الدلالية وخصوصيته الإبداعية فهو بمثابة المرتكز الذي يتكئ عليه في التواصل مع النص ، وإضاءة تجلياته المظلمة »²⁷⁷ .

ولعلّ دور الإحالة وجماليتها هو ما منحها تلك المكانة في شعرنا القديم وهذا ما أشرنا إليه في القسم التنظيري- سالف- ، حسب ما ورد في كلام "ابن رشيق" في كتابه (العمدة) ، وفصله "حازم القرطاحي" في كتابه (منهاج البلغاء ، و سراج الأدباء) ، عن الإحالة و أنواعها ...

و تحضر الإحالة - كما رأينا في الفصل الثاني - بشكل مكثّف في النصوص الشعرية للشاعر الغماري ، كشكل من أشكال التناص لديه ، عبر مرايا متعددة منها (استدعاء النص القرآني - النص الأسطوري- النص الشعري العربي القديم -...) ، شكّلت متونه الشعرية ، و أضفت عليها جمالياتها التي ارتبطت بجانب الاستدعاء ، و الصياغة الفنية لمضامين هذه الإحالات .

و إلى جانب جمالية الإحالة ، يتمظهر (الإيجاز) كجمالية أخرى من جماليات التناص ، و الإيجاز كما تناولته البلاغة العربية يعني " تأدية المعنى بأقل من متعارف الأوساط مع وفائها بالغرض ، أي أن يكون اللفظ أقل من المعهود عادة ، مع وفائه بالمراد ، فإن لم يف كان الإيجاز إخلالا و حذفاً رديئاً " ²⁷⁸ .

و يبقى الإيجاز ملازماً ، و مرتبطاً بالإحالة ، فمهما أحالنا الشاعر في نصوصه إلى حجم كبير من المضامين الثقافية أو التاريخية ، فهو لا يسردّها بأحداثها كاملة ، و إنّما يلخصّها و يوجزها بشكل « يوميء إليها في النص الواحد ، مما يجعلنا مطالبين بالرجوع إلى تلك النصوص للإطلاع عليها و قراءتها قراءة متمعنة في جانبها ، الصياغي و الدلالي »²⁷⁹ .

²⁷⁷ - إبراهيم رماني ، المرجع السابق ، ص 333 .

²⁷⁸ - ينظر : السيد أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ، شرح و تحقيق حسن محمد ، دار الجيل ، بيروت لبنان ، ص 139 .

²⁷⁹ - جمال مباركي ، التناص و جمالياته ، ص 336 .

ويتضح من خلال اطلعنا على أشعار الغماري أن الشاعر يتحرك في ممارسة فعل التناص؛ لاستحداث النص الجديد معتمدا على المأثور والمشهور منها المتمثل في القرآن الكريم، مثل قوله:

يا ناقة الله اشربي وتضلعي
فقدار يحرق فيك حد الخنجر (280)

فقد ضمن الشاعر من الآية: (فقال لهم رسول الله ناقة الله وسقياها) (281) ليحدث الخطاب الشعري الموجه إلى المتلقي ليذكره بقصة " عقر الناقة " ويشير إلى عاقر الناقة قدار بن سالف، وفي قوله:

يا نارها كوني البوار على العدى
وتفجري بالمارهات.. وفجري (282)

فقد ضمن الشاعر من الآية: (قلنا يا نار كوني بردا وسلاما على إبراهيم) (283) ليحدث - أيضا - خطابا شعريا موجهها إلى المتلقي ليذكره بقصة "إبراهيم" عليه السلام ونجاته من عملية الحرق بالنار فالقصة ظريفة، والاقْتباس من القرآن طريف، ولما تقاطعت الطرافة مع حسن التضمين تفجرت شعرية التناصية؛ لأنها نجحت في توجيه وإحالة المتلقي إلى هذه القصة العجيبة، وأحالاته إلى المرجع الأصلي النص القرآني الذي صاغها بأسلوبه الإعجازي الساحر الغاوي خصوصا دور المجاز، والإيحاء في الإثارة؛ لذلك كانت المتعة الفنية، وبقدر تفاعل المتلقي معها كان الامتناع، والالتذاذ، والانشراح، أو ليس النفوس بفطرتها تأنس إلى الحكايات والقصص العجيبة المثيرة؟
وفي قوله:

واستويتم على مقاعد من جهـ
ل وسدتم بما به ترذلونا (284)

(- مصطفى الغماري، قصائد متفضة، ص: 31. 280

(- سورة الشمس، الآية: 13. 281

(- مصطفى الغماري، قصائد متفضة، ص: 42. 282

(- سورة الأنبياء، الآية: 69. 283

(- مصطفى الغماري، قصائد مجاهدة، ص: 83. 284

يدرك الممعن النظر في هذه البنية السطحية أن الشاعر عندما وظّف لفظة " استويتم على " قصد الإشارة إلى سفينة نوح، والتي ورد ذكرها في القرآن الكريم: " فإذا استويت أنت ومن معك على الفلك " (285) للفت انتباه المتلقي إلى هذا الفلك العجيب، وإحالاته إلى قوله تعالى: " فاصنع الفلك... " (286)

وهكذا فسر بلاغة التناسية هو حسن توظيف النصوص ذات المضامين القيمة، والأساليب الموحية الآخاذة؛ لأن التوفيق في الاختيار على مستوى العملية الإدراجية - فيما نقدر من الواجهة السيميائية - مرده القصد إلى إحداث الشعرية الأصلية كي يتزل الفعل الشعري متزلا حسنا، وعلى الجملة يمكن أن نرجع سر الإبداع هذا إلى " طاقة الكلمة وقدرتها على الانعتاق، فالكلمة، وهي موروث رشيق الحركة من نص إلى آخر لها قدرة على الحركة أيضا بين المدلولات بحيث أنها تقبل تغيير هويتها، ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق، والسياق مجهود إبداعي يصدر عن المبدع نفسه، ولكل كلمة لغوية بعدان أساسيان تتحرك فيهما " (287)، بعد أنّي (Synchronique)، وآخر زماني تطوري (Diachronique)؛ إذ في النص العادي يبرز بعدها الآني " وهو استعمالها العصري "؛ لأن الهدف منها مباشر نفعي (288) أما في النص فإن الموروث الفني للجنس الأدبي الذي يتقمصه النص يعلي جانب البعد التاريخي للكلمة، لكنه لا يسجنها فيه، فهي بقدر ما تترفع عن البعد المباشر، فإنها أيضا يمكنها من منح إحياءات متعددة المضامين، " وهذا يفتح مجالها؛ لتكون قادرة على الدلالة على أي شيء يتخيلها متلقيها حتى لكأنها تدل على كل شيء، أولا تدل أبدا، وهذا هو محول كلمة إلى "إشارة"، وانعتاقها التام؛ لتصبح حرة طليقة... وفي هذه العملية يتوحد الموروث مع الإبداع، وتتضافر نظرية النصوص المتداخلة مع نظرية الإشارات الحرة؛ لتسمح للإبداع الأدبي

(- سورة المؤمنون، الآية: 28. 285

(- سورة هود، الآية: 37. 286

(- انظر: عبد الله الغدامي، الخطيئة التكفير، ص: 324. 287

(- المرجع نفسه، ص: 324. 288

كي يكون إبداعا في نص نفسه يتجدد مع كل قراءة، ويصبح القارئ المبدع للنص الذي هو النص الكتابي
" (289)

أما بالنسبة للتلميح فهو وجه من أوجه الإيحاء يكون اللفظ القليل فيه دالا على معنى كثير، وتكون
الوحدة كالإشارة باليد تشير بحركة واحدة إلى أشياء كثيرة لو عبّر عنها بأسمائها لاحتاج إلى عبارة طويلة،
والفاظ كثيرة؛ إنها لمحّة دالة إما دلالة تضمن، وإما دلالة التزام.

التلميح - إذن - ضرب من الإيجاز، والاقتصاد في التعبير يؤتى به؛ للإشارة إلى حدث تاريخي مهم،
أو قصة مثيرة أو وقعة من الوقائع العجيبة، أو مكان له أبعاد حضارية، لتكشف الدلالة، والأحداث قصد
التأثير، وإصالة الغرض بدقة، مثلما رأينا في الفصل الثالث والرابع، أين شكّلت الواقع والأمكنة في شعره
حضورا فنيا متميزا أسهم في بناء شعرية التناسية، وأحدث التنوع الدلالي فجاءت أبعاده الفكرية ملائمة
لأغراض الشاعر وتوجيهاته البلاغية والفنية ولعل أبرزها بدر:

مشارك حينا البدري

بعد ماله بعد (290)

يقول الغماري:

يستل عقبة أوهاما الألى سكرؤا

بالتيه... واعتنقوا الظلماء والصلبا (291)

بدماء عقبة في الخواء المقفر (292)

وأنا كسيلة لم يزل متوضئا

(- انظر: عبد الله الغدامي، الخطيئة التكفير، ص: 324²⁸⁹

(- مصطفى الغماري، بوح في زمن الأسرار، ص: 64. 290

(- مصطفى الغماري، قصائد مجاهدة، ص: 126. 291

(- مصطفى الغماري، قصائد منفضة، ص: 19. 292

يلجأ الشاعر في هذه الأبيات إلى الإيماء والتلميح، فيختزل أحداثا جسيمة، وعبارات كثيرة؛ لإبلاغ المتلقي وجه المفارقة بين بطل دأبه الانتصار وصناعة الأجداد، ورجل مغرور بجداعه "كسيلة" الذي لم ينفعه فيما بعد مكره، وقد كان يرمي من وراء رسالته الشعرية إلى إعلاء مكانة الممدوح وتعظيم شأنه في ذهن المخاطب من خلال مقابله بكسيلة.

يقول الغماري :

ولا تخفى على ذوي الحس التاريخي و التدوق الأدبي الإشارة التاريخية التي ربط فيها الشاعر بين (يثرب) وغدر اليهود إن هذه الشفرة الشعرية تعيدنا إلى يهود خيبر و بني النضير و بني قينقاع و بني قريضة ، و تعرض أمامنا قصص غدرهم و تربصهم بالدعوة الإسلامية . ثم تقودنا إلى وهج القوة و ذروة المجد حيث وقف منهم رسول الله عليه السلام موقف القوة و الحسم و أجلاهم عن المدينة يحملون خزيهم و ذلهم و انكسارهم و هوانهم ، ثم يأتي التلويح لقوله تعالى:(كتب الله لأغلبن أنا ورسلي إن الله لقيوي عزيز)⁽²⁹³⁾ و في ذلك إيماء بالوعد الرباني الذي يحمل الشاعر على التفاؤل بالنصر الآتي.

و على هذا يتنامى دور التناص في شعر الغماري ، لتتضح لنا وظيفته ، التي تبلورت خلال موضوعاته المتباينة ، سواء أكان ذلك من حيث التماثل ، أو الحوار

أو التقابل أو التخالف ، غير انه يبرز من خلال تلك المتناقضات دور الشاعر ، بوصفه المحرك الأول لتلك الشحنات المتدفقة ، عبر هذا الفيض المؤثر من إبداعه و فنه عن طريق الإحالة و التلميح ، و على الرغم من غموض بعض القصائد لاتكائها كثيرا على الرمزية و الإحالة و التلميح ، بطريقة ، قد تحمل القارئ أو المتلقي لمثل هذا النوع من الشعر ، إلى مزيد من التيه و الدوران في ذات المعنى الواحد ، إلا أنها

تحمل بين مضامينها رسالة ، ينبثق منها دور الكلمة و وظيفتها ، كما أنها - لا شك - تؤكد دور الشاعر بوصفه معبراً عن العقل الجمعي و محرّكاً له ، و من ثم نجد أن هذا الشعر في مجمله يلخص قضايا الأمة و الوطن ، سائاً في دوران لا يكل و لا يمل ، من التبصير و الوعي ، و المواجهة الفاعلة المؤثرة ، فغاية الشعر كما يقول المازني: (ان يدخل في متناول الحس و العواطف و المدركات و كل ما له وجود في العقل ، و أن يوقظ الحواس الخاملة و المشاعر الراكدة ، و أن يملأ القلب و يشعر النفس كل ما تستطيع الطبيعة البشرية احتمالها و كل ما له قدرة على تحريكها و ابتعاثها ، و أن يدرّب المرء على الاستمتاع بتدبر عظمة الجلال و الأبد و الحق ، و أن يمثل ذلك للإحساس و يحضره للذهن ، و أنم يكشف لنا عن وجود الألم و الحزن و الخطأ و الإثم ، و أن يعين القلب على تعرف الهول و الفزع و السرور و اللذة ، و أن يخفف بالوهم على جناح الخيال ، و يفتنه بسحر عواطفه و خواطره ، و أن يسد النقص في تجاريب المرء ، و أن يثير فيه تلك العواطف التي تجعل حوادث الحياة أشد تحريكاً له ، و تجعله أشد استعداداً لقبول المؤثرات على اختلاف أنواعها و درجاتها)⁽²⁹⁴⁾ .

و هكذا تصطبغ دعوة الشاعر بظلال أنفاسه ، و خلجات أعماقه ، حتى تكون كالشيء و صورته لا ينفصلان .

(- إبراهيم عبد القادر المازني ، الشعر غاياته و وسائطه ، ص: 199 .²⁹⁴

5- إيقاظ الذاكرة الشعرية :

إنّ ما تذهب إليه نظرية التناص النقدية ، أن النص المائل للقراءة لا يمكن فهمه ، دون الرجوع إلى النصوص التي ساهمت في إبداعه وتشكيله ذلك أن(ما تكتب من قصائد إنما هي بنات وحفيدات لقصائد سابقة)²⁹⁵ تعاد كتابتها وفق سياق جديد ، تنقل من تجربتها الأولى ، إلى تجربة جديدة تخدم سياق الشاعر الجديد ، فالمبدع عموماً ، والشاعر خصوصاً قد يتوفر على قدر غير محدود ومعين من الثقافة التي يكتسبها من مطالعته ، وتجاربه الكثيرة في الحياة ، كما يمتلك حدس متميّز ، وذاكرة قوية قادرة على الاغتراف من الماضي والمقارنة بين ما عاشه ، ويعايشه من أحداث ، لذا كثيراً ما نجد الشعراء يعمدون إلى استحضار تجارب قد مضت بطرق فنية عالية ، يجعلونها تعبّر عن تجاربهم الذاتية التي يعاصرونها (فالشاعر إنسان يستطيع أن يجدد العهد بتأثرات حسية معينة كما لو كانت تحدث أول مرة ... فكل شاعر عظيم أوتي ذاكرة قوية تمتد إلى ما وراء التجارب الضخمة)²⁹⁶ وهذا ما يعكس بدوره وي طرح علاقة الإبداع بمواده الأولية السابقة عليه ، شرط أن يبقى (الإبداع ليس تذكراً ، وإثماً حساسية خاصة للتعامل مع الذاكرة في ظل مناخ إنساني جديد

²⁹⁵ - أحمد المعداوي ، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث ، ص 89 .

²⁹⁶ - مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، دار الأندلس ن بيروت ، ط 3 ، 1983 ، ص 31 .

، فالواقع أن الأشياء التي يلتقطها فكر الشاعر تبقى هناك معلقة إلى أن تلقي معا جميع العناصر التي يمكن أن تتفاعل وتتحد لتكن مركبا شعريا (جديدا) ²⁹⁷.

والقارئ (المتلقي) إذا كان هو الآخر متوفر على رصيد ثقافي ومعرفي غير محدود، وخاصة لتلك التجارب التي اغترفت منها ذاكرة الشاعر قد يساهم إلى حد كبير (لا في عملية البناء فحسب بل حتى في عملية الهدم بسبب معرفة ذلك القارئ السابقة بالعمل الشعري المشتغل عليه) ²⁹⁸ وهنا يمكننا القول قد تحققت جمالية إيقاظ الذاكرة الشعرية؛ وكما يقال الذاكرة جمرة مغطاة بالرماد، ما أن تحركها حتى تتوهج من جديد فتستحضر وتستخرج ما علق بها فيما مضى.

ويعد التراث الشعري بمصادرة المتنوعة مورداً حصباً، ومعيناً دائماً التدفق بإمكانات الإيحاء ووسائل التأثير؛ لما يحويه من فكر إنساني، وقيم فنية خالدة، ومبادئ إنسانية حية؛ (لأن عناصر هذا التراث ومعطياته لها من القدرة على الإيحاء بمشاعر وأحاسيس لا تنفد، وعلى التأثير في نفوس الجماهير وعواطفهم، ما ليس لأي معطيات أخرى يستغلها الشاعر، حيث تعيش هذه المعطيات التراثية في أعماق الناس، تحف بها هالة من القداسة والإكبار؛ لأنها تمثل الجذور الأساسية لتكوينهم الفكري والوجداني والنفسي) ²⁹⁹.

والواقع أن عملية توظيف الموروث داخل السياقات الشعرية هي مسألة غاية في الأهمية؛ ذلك بسبب ارتباطها بالمتلقي، إذ إن مقدار تفاعل المتلقي مع القصيدة يكمن في مقدار شعرية توظيف الشاعر للموروث، وبما أن الموروث مادة جاهزة للإفادة، فقد استطاع عدد غير قليل من الشعراء المبدعين توظيف الموروث العربي، بكل أنواعه داخل منظومة نصهم الإبداعي.

– مصطفى السعدي، في التناص الشعري، منشأة المعارف، القاهرة، 2005، ص 83. ²⁹⁷

– أحمد المعداوي، أزمة الحدأة في الشعر العربي الحديث، م س، ص 88. ²⁹⁸

مصطفى السعدي، في التناص الشعري، منشأة المعارف، القاهرة، 2005، ص 83. ²⁹⁹

ولا شك أن استيعاب الشعراء العرب المحدثين للتراث الشعري المتنوع وتوظيفه في نصوصهم الشعرية قد أصبح ظاهرة شائعة وسمّة بارزة من سمات الشعر العربي الحديث، فما من شاعر عربي معاصر في نظري إلا ولجأ إلى توظيف معطيات التراث في أعماله، بحيث أصبح يشكل نظاماً خاصاً في بنية الخطاب الشعري المعاصر، فاتكأ الشاعر على موروثه وارتباطه به يكسب عمله أصالة وتفرداً، وأصالة الشاعر وتفرده يزيد بمقدار غنى التراث الذي يعتمد عليه ويربط أسبابه به.

فتنمية وعي الشاعر والقارئ بالماضي التراثي، وإملاكهما نفس اللغة والتقاليد الأدبية المتوارثة، يسهم في ربط التواصل بينهما، فكلّما استحضر الشاعر تجارب ما، أيقظ في أذهان متلقيه تلك التجارب الدفنية فيهم وجعلهم يسهمون ويشاركون في إنتاج نصه ثانية

وتعامل الشاعر مع التراث لا يعني نقله كما هو، أو إعادة صياغته أو تقليده؛ لأن مثل هذا العمل لا قيمة له، إنه يذكر فقط بالماضي، ولا يقدم أي حلول للمشكلات المعاصرة. وإنما التعامل الحقيقي مع التراث يتمثل في استخدام معطياته وعناصره (استخداماً فنياً إيحائياً وتوظيفها رمزياً لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية، بحيث يسقط على معطيات التراث، فتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية — معاصرة)³⁰⁰.

وفي هذا الإطار الإيجابي في التعامل مع التراث يعتبر الغماري أحد الشعراء المعاصرين الذين كانوا على صلة وثيقة بتراثهم، فأفادوا منه كثيراً في إغناء شاعريتهم، سواء على المستوى الفكري أو المستوى الفني. حيث استخدم الإشارات والتلميحات كتقنيات فنية في توظيف النص التراثي، وهو يتمثل في استيحاء النص بروحه ومضمونه عن طريق التلميح

مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس ن بيروت، ط 3، 1983، ص 300

أو الإشارة أو الرمز، دون التصريح به تصريحاً مباشراً، وإنما يجعله الشاعر كامناً تحت سطح القصيدة (وفي هذه الصورة من صور التوظيف تظل المعطيات التراثية حاضرة في وجدان المتلقي لخلفية تراثية للتجربة المعاصرة خلفية تستدعيها القصيدة دون أن نصرح بها)³⁰¹ .

وإذا كانت صور تفاعل الشاعر مع النص الأدبي فيما سلف ظاهرةً نسبياً، حيث كانت الصياغة الشعرية تتدخل تدخلاً ما في النص الحاضر، فإن ثمة صوراً أخرى يكون فيها هذا التفاعل أكثر خفاءً، ويمكن الإشارة هنا على سبيل المثال إلى قول الشاعر في قصيدة (أنا المجنون يا ليلي) :

أنا المجنون ياليلي وأنت الجن والسحر

أنا الساري بليل الحزن لاشفق ولا فجر

ويا ليلي الهوى العذري شوقي راعف غمر

على وادي القرى لبيت لما حاجني الذكر

سلي وادي القرى كم همت لما أورك الحر³⁰²

يحيل الغماري من خلال هذا المقطع الشعري إلى أجواء غزلية عربية لها دفقتها الشعورية المتميزة، فهو يستلهم تجربة قيس بن الملوح الغزلية في شكلها الشعري الذي يقول:

وعند الحطيم قد ذكرتك ذكرة - أرى أن نفسي سوف يأتيك حوبها

دعا المحرمون الله يستغفرونه - بمكة شعنا كي تمحي ذنوبها

المرجع نفسه، ص32³⁰¹

مصطفى الغماري، أسرار الغربة - م س -، ص131³⁰²

- وناديت يارحمن أول سؤلتي - ليلي ثم أنت لنفسي حسيبها
فان أعط ليلي في حياتي لم يتب - إلى الله عبد توبة لا أتوبها³⁰³

فهذا المقطع من قصيدة قيس بن الملوّح يعبر عن حالة العشق الشديد لمحبوته ليلي لدرجة أنه يستغل فرصة الحج ليدعو الله أن يقربه منها بل يعلق توبته على حصول ذلك وهو وله شديد.

ويستغل الغماري هذا الجو العاطفي المشحون، وقدسية المكان الذي اشتدت فيه العاطفة - مكة - والتي رمز لها بوادي القرى ليعبر عن تعلقه بليلاه التي يتضح من القصيدة ككل بأنها الشريعة الإسلامية ، وهذا تحوير كامل للمدلول السابق فقيس يعمد الى تجساره على قدسية المكان ليعبر عن شدة عشقه والغماري يمر على المكان المقدس ليعبر عن مدى حبه لعقيدته باعتبار أن المكان مهبطها وهو تحاور خلاق مع نص قيس المستدعى.

كما أن حالة البعد و البين الماثلة في المقطعين هي مساحة يتعاضم فيها الشعور الذي يمنح القصيدة دفقة عاطفية غامرة. وهذا التناص المتمثل في استدعاء هذه الأجواء الشعرية الغزلية هو تضمين موفق واستغلال خلاق لنص قديم أريد له أن أن يتنفس أجواء عصرية ويحيل فيها على زمنه الجميل.

والظاهر أن الغماري مولع بتجربة قيس بن الملوّح الغزلية ، فهو يستلهمها ليحاور دلالاتها فنيا فلا يكون تضمينه لها على نحو صامت ، بل تكون محاورة جمالية خلاقية لمعان جديدة باعثة للنص التراثي وموقظة له في ذاكرة المتلقي ، فهو يستضيق هذه التجربة في موضع آخر أيضا ومن هذا قول الغماري في قصيدته (بين قيس و ليلي):

هناك في الغاب نزت مهجتي بدمي

فمن يضمّد يا قومي جراحاتي

ليلي الأسيرة يا أحباب تنشدكم

قيس بن الملوّح ، الديوان، ص303

هناك حيث توارى ضوء كلماتي

الله الله في ليلى أتصلبها

ريح الصليب وما تصحو بطولاتي³⁰⁴

وهذا النص يستدعي من طرف خفي غير معلن نص قيس بن الملوح الذي يعاني مرارة البعد عن محبوبته ليلى حيث يقول :

وإن بالدمع عين الروح تنسكب

جفت مدامع عين الجسم حين بكى

أما ترى الجسم قد أودى به العطب

إليك عنِّي إني هائمٌ وصب

حر الصباية والأوجاع والوصب

لله قلبي ماذا قد أُتيح له

والدار نازحة والشمل منشعب

البين يؤلمني والشوق يجرحني

عهدي بها زمناً ما دونها حجب³⁰⁵

كيف السبيل إلى ليلى وقد حُجبت

إن أبيات الغماري تمتص بعض دوال قيس بن الملوح ، بطريقة يتمثلها بها الغماري تمثلاً يثير الذاكرة الشعرية ، ويوقظها بفعل التناص ، فهو يستنطق ذلك التراث الغزلي ليوظف جوه القوي الحضور في الذاكرة العربية ، والتي يأنس بها المتلقي ، فبمجرد توظيف ليلى كرمز فهو يحيل على الإطار المرجعي للنص الشعري المشتغل عليه الذي يرمز إلى ألم البعد وشدة النوى وحرقة الجرح ، والغماري هنا يحاور هذا النص ليشيع جوه الرومنسي العربي الخالص في نصه الحاضر ، موظفاً إياه بخدمة غرضاً أرقى وهو عرض معاناة الإسلام من أعدائه فشدة الأسى الماثلة في أبيات ابن الملوح كافية بنبضها الشعوري لتعبر عن آلام أمة وهذا استحضر جميل يعكس جمالية التناص مع الموروث الشعري العربي .

مصطفى الغماري ، أسرار الغربة - م س - ، ص 52/51³⁰⁴

قيس بن الملوح ، الديوان ، ص 84³⁰⁵

خاتمة

خاتمة

بعد كل ماتم التطرق إليه في الفصول الثلاثة السابقة، يمكنني تقديم هذه الخاتمة التي أعرض فيها جملة من النتائج التي استخلصتها من عملية البحث معترفاً بأنها نتائج قليلة ، فالبحث النقدي في الشعر الجزائري وفق آليات التناص كمنهج إجرائي أمر قد يتطلب جهداً مضاعفاً للإحاطة بكل التفاصيل والخلوص إلى نتائج عميقة ضابطة لحركية النصوص الغائبة في متون الشعر الجزائري المعاصر ، ويمكن تفصيل نتائج البحث في النقاط التالية :

1/ لقد وجدت في التناص ضالتي فقد كنت كثيراً ما أستثقل عزل النص عن الخارج باعتباره بنية أصيلة متفردة مثلما قالت بذلك البنيوية، وإن كان ذلك جهداً نقدياً سعى إلى وضع تأصيل علمي دقيق للمظاهر الأدبية عموماً، إلا أن طاقة النص على الإبهام مع عزله ستنفذ لا محالة ويغدو هيكلًا هندسياً تقيمه مجموعة من العلامات والرموز، فقد أتيحت له من خلال التناص فرصة الارتباط بالخارج، وغدا جزءاً مسهماً في حياة الشبكات النصية النابضة .

ولعل التناص باعتبار منشئه الغربي هو وليد زوال قناعة الأروبي بالتفرد والتميز باعتباره أول منزل الحضارة، وعودته للاعتراف بوجود الآخر كمساهم في الحياة الإنسانية.

2/ إن التناص ممارسة لغوية ودلالية لامفر منها لأي شاعر، فالنص الأدبي هو عملية استيعاب وتمثل وتفاعل لكثير من النصوص السابقة، يسهرها الشاعر في بوتقة تجربته الشعرية فتغدو فسيفساء تكمن فرادتها في جودة السبك لا في أصالة الفكرة.

3/ إن المفاهيم النقدية العربية القديمة التي تشاكل التناص هي مفاهيم تعبر عن جهد نقدي كبير حاول أن يؤصل لتعامل علمي مع النصوص الإبداعية، مسهما بذلك في تطويرها. غير أنها في هدفها العام هي مفاهيم قدحية تبحث في جذور النصوص لغرض إيجاد الوافد باعتباره مسروقاً، بينما التناص يعتبر النص الوافد لبنة مضافة إلى صرح النص ولا مناص من استخدامها.

4/ إن الفكرة الأساس التي ركزت عليها نظرية التناص هي التخلي عن أغلوطة استقلالية النص، لأن النص سمته (التناص) وخاصيته من خصائصه يمنحه نظامه الإشاري ويهبه قوة المعنى والتعدد الدلالي.

5/ إن النص الغائب أحد مكونات النص الحاضر، وهو يعمل وينبض في العمق، ويبين مصطلح التناص أن حركية النص من مكونات نصوص سابقة عليه أو معاصرة له، وهذا يعني أن عمل المؤلف في تكوين نصوص جديدة من نصوص كثيرة، بعضها من جنس النص الجديد، وبعضها من أجناس مختلفة، إن عمله هذا نصوبي و النصوص الغائبة سابقة على المؤلف ودوره في صنعها ثانوي، أما الدور الأولى فهو للنصوص نفسها، ولم تكن آفاق هذه النصوص تتحاور وتتجاذب والنص الجديد لما تشكل هذا النص على هذه التناصية، ولذلك فإن مؤلف أي نص متعدد، وهو لازماني ولا مكاني ولا أجناسي، وهذا يستدعي إلى الذهن مقولة "موت المؤلف" عند بارت، وأهم ما فيها أن اللغة هي التي تتكلم في حين أن المؤلف صامت أو غائب في أثناء حضور القارئ، وأن النص المنجز ملك القارئ وحده.

6/ إن نصوص الغماري تعتمد في تشكيلها بالأساس على تمسك الشاعر بالتراث العربي الإسلامي، فهو يستدعي النص القرآني متمثلاً في كلمة منه أو استحضار معناه فقط، لا على طريقة الاقتباس بل بواسطة التضمين كي يشيع جو القرآن في أنحاء نصه رغم أن الغلبة أحيانا تكون للنص القرآني، حيث كثير ما وقع الشاعر في الاجترار، فتتملص المعاني القرآنية من الشاعر لتحيل على جوها القرآني بدل أن تعاضد النص الحاضر .

7/ إن قصائد الغماري لم تخرج عن هدف الشاعر وهو الدفاع عن هويته لذلك كل النصوص المستحضرة كانت تستدعى لخدمة هذا الغرض، غير أن هذا التوظيف — من الناحية الفنية — لم يسقط في المباشرة والسطحية كما نراه لدى الشعراء التقليديين حتى من معاصريه، بل عمل على دمج ضمن بنية النص وعناصره حتى لا يبقى مجرد توشيح أو صيغة خطابية.

8/ تنوع تعامل الغماري مع النص الغائب فهو في تارات قليلة يجتر معانيه لترد في أشعاره صامته لأنها قد قطعت عن جوها الأول ولم تكتب لها حياة جديدة في الجو الثاني، وتارة يضمن تلك المعاني ممتصا أبعادها الدلالية ليبرهن بذلك على قدرته على السبك الجيد، وفي مظهر أرقى نجده يذيب معاني النص الغائب ليشكلها من جديد محاورا إياها في جو دلالي بديع.

9/ إن طبيعة الغماري ثائرة والثورة تفرض انتقاد الجذوة وحضور الحركة الدائمة، فهو يرمي بالنصوص الغائبة في معترك شعره ليتقوى بها في معتركه الثقافي والإيديولوجي، وهنا هو ليس حاطب ليل مدلج، بل هوا واع بما تتطليه قوة الكلمة، فلا يستحضر من النصوص إلا أقواها وأقدرها على الصمود في وجه رياح النقد وريح الانتقاد.

10/ هناك وظائف جمالية عديدة ينهض بها التناص، حيث إن الشاعر يتفاعل مع تلك النصوص من خلال إلغاء الحدود النصية، مما يجعل من النص ملتقى لأكثر من زمن وأكثر من حدث وأكثر من دلالة، عن طريق الإيماء والتلميح والإيجاز، ليمنح بذلك نصه كثافة وجدانية ودلالية، كما يسعى الشاعر إلى استدعاء النصوص الغائبة وبعثها من جديد، فيحرك بذلك ذاكرة القارئ ووجدانه باسترجاع تلك النصوص في النص الحاضر، وبذلك ينتج الدلالة الجديدة التي يعجز النص المقروء على الإيفاء بها لوحدته.

هذا إجمالاً ما أمكنني استخلاصه من البحث ، فقد وجدت الغماري متمسكا بكل مايمت إلى التراث العريق بصلة ، كما أنه ليس منغلقا أمام الوافد من الحضارات الأخرى مدام لا يخالف منهجه الذي ارتضاه .

وختاما لا أدعي أنني أملت بكل موضوع التناص في شعر الغماري فذلك يتطلب ثقافة كبيرة للإحاطة بتعالقات نصوصه مع النصوص الغائبة ، خاصة وأن هذه النصوص تتميز بالكثافة التناصية ، بل أتمنى أن يكون عملي هذا إسهما بسيطا في تفعيل حركية التعامل مع الشعر الجزائري وفق المناهج الجديدة في النقد.

وأتمس عذر القارئ الكريم إن بدا له أي خطأ أو تقصير أو لبس

فهذا جهد المقل وعلى الله قصد السبيل وهو أرحم الراحمين.

ملحق

أعمال

محمد مصطفى الغماري

- لأعمال الغماري جانبان ، جانب إبداعي وجانب علمي أكاديمي .

1/ الجانب الإبداعي الشعري :

- أسرار الغربية وقد كتبت فيه عشرات المقالات بين ناقد ومنتقد ، وأثار صدوره سنة 1978 ضجة لدى كتاب اليسار .

- نقش على ذاكرة الزمن 1978

- أغنيات الورد والنار 1979

- قراءة في زمن الجهاد 1980

- حضراء تشرق من طهران 1980

- قصائد مجاهدة 1983

- عرس في مأتم الحجاج 1983
- قراءة في آية السيف 1984
- مقاطع من ديوان الرفض 1985
- بوح في موسم الأسرار 1985
- أ لم وثورة 1986
- حديث الشمس والذاكرة 1985
- حديقة الأشعار (من شعر أطفال) 1986
- وإسلاماه إلى مسلمي البوسنة 1994
- مولد النور 1995
- أيها الألم (نشره اتحاد الكتاب العرب) 2000
- قصائد منتفضة- إلى انتفاضة الأقصى - 2001

- الجانب العلمي الأكاديمي :

للباحث الغماري أعمال كثيرة في التحقيق منها :

- تحقيق شرح أم البراهين في العقيدة للإمام أبي عبد الله السنوسي

- تحقيق تفسير الإمام الثعالبي (جواهر حسان) طبع في بيروت 1996

- تحقيق المقدمات في علم الكلام للإمام السنوسي

- تحقيق نسيم الرياض في شرح شفاء القاضي عياض في سبع مجلدات

- تحقيق كتاب السوانح للخفاجي

- تحقيق الرسائل الكبرى للإمام محمد بن عباد الأندلسي

جرد النصوص الشعرية الواردة في البحث

-1-

آه.. يا أحببنا جنت مسافات البعاد

فاغتربنا...

ولدينا من ضياء الله زاد

حين غالت فطرة الصحراء " عشتار " و " عاد "

-2-

وعشتار تكفر بالعاشقين

وكاهنة الحيّ وجه مرات

-3-

بعيد عنك هيلانا... فلا نجوى ولا أمل

ولا ضوء... أذوب منه أنسامي وأغتسل

تمادى في مداه العاشقان الورد والقبل

وأمطر في ضميري همسه... واخضرت السبل

ولا ألحاني السمراء منها يورق الغزل

فيسقيها أوام الشوق... يجنيها الهوى الخضل

-5-

في كل كوكبة "حسين" في كل مجزرة "يزيد"

ونظل نهتف يا حسين، نظل نرثي يا شهيد

-6-

مزقا تلم جراحه الأطيبار
لو يعلمون مدى يصيح وثار

قتلوا الحسينا آه يا وشم
الضحى
قتلوه.. باسم الناكثين وإنه

-7-

رفض هو الحرف يا تاريخ أمتنا

توحدت منه أقطار، وأقطار

هو الجهاد على أشلاء حاضرنا

لا الليل يحجبه عنّا... ولا القار
يمتد فيه أبو ذر وعمار

-8-

ما زال فينا " علي " يرتوي ألما
يثور يورق في أعماقه الألمي

-9-

نحن فجر... يا أمنا... عمريّ
شيب في مقلة السنين ابتسام

-10-

سجين هو النور... وا عمراه
وباسمك يا نور تعلق الحناجر

-10-

أغني الحياة
بعينيك يمرح مهر الحياة
يمتد " خالد " سيفاً من الله
يمتد شلال آت

-12-

يا ابن الوليد... ضباب وجه حاضرنا

وظلمة في مداه ينتهي البصر

-13-

إيه... يا عقبة الفتوح سلاما

لك هذا الغناء والتحنان

أنا لولاك ما زكت بلادي

دوحة المجد... ما انتشى نيسان

-14-

يستل عقبة أوهام الألى سكروا

بالتيه... واعتنقوا الظلماء والصلبا

وطارق يصنع التاريخ ملحمة

على المحيط... ويلقي الرعب والخطبا

وقيس في درنة... تزهو طلائعه

ما فارق السيف حتى زلزل القضا

-15-

صلاح الدين سيف الكرامة ملء ماضينا

ويا رافضا تواب في شفاه الدهر حطينا

ويا ضوعا تسافر عبر ذكراه مآقينا

-16-

ثار الحسين... فمت بدائك... مت بغيضك يا "يزيد"
ثار الحسين... و في يديه النار... والأمل الجديد
للكادحين على الدروب الخضر تغريهم وعود
ولأنت وعد الغيب... يا مطرا تهيم به الورود

-17-

قم يا ابن هند إن كأسك في مسافتهم تدار
قم واعتصر واسكر فعفلق من نداماك الكبار
وأرو الزمان قصيدة في دروبهم زورا وزار
واقصص لأملك إنك البطل الذي منع الديار
اقصص لها كيف انتصرت على الإمام بلا انتصار
كيف انتقمت من الرسول وكم هزئت بذي الفقار

-18-

وما زال الغدر مقرونا

وسيف علي

وزيف أمية

وما زال في الدرب ورد الحسين

وشوك تعهده "ابن سمية"

-19-

أتيت اليك شلالا على الابعاد محترقا
ونايا تزهرا الاشواق في عينيه مؤتلقا
وبرقا في جنون الليل بالاضواء منطلقا
أجل غامت عيون الثلج جنت أوجه الوثن
زفي الصحراء كم زرعوا وما زرعوا سوى الدمن

-20-

آه.. يا أحبابنا جنت مسافات البعاد
فاغتربنا...

ولدينا من ضياء الله زاد
حين غالت فطرة الصحراء " عشتار " و " عاد

-21-

بيني وبينك يا إقبال... عاطفة
صوت السماء بنار العشق يسقينا
أرى بها الحرف... أفنى في بدائعه
وأنثر الوجد في اللقيا دواوينا
يا للمحبين... في آلام لذتهم
وفي سبيل الهوى... يا ما يعانونا

أنا وإياك يا إقبال... ملحمة
دروهما الخضر من هدي النبيينا
فليس إلا نسيما... تناجينا
قلبان رفا... ومارفا لغانية.
ولا تصبت هوانا... بنت دارينا

-22-

- ماذا أحدث... يا إقبال عن
وطن

تشرشت فيه غارات المغيرينا
وعن دروب... تعرت وجه باغية
للناظرين... وماخورا الزانينا
وينهش العار من أطهار ما ضينا
ماذا أحدث يا إقبال عن وطني
خناجر الليل في أعماق واديننا

23--

ويسعدني في دفقة النور أني
أرى الله في كل الوجود والمخ
أرى الله في الأزهار نشوى وفي

الهوى

وفي وشوشات الطير تشدو وتمرح

أرى الله في سكري وصحوي

وحيثما

توجهت يدنيي إليه فأفرح

-24-

أنا الصوفي يجلج شوقه المنثور في الساح

تلاحقه الوجوه السود بين دمي وأشباح

وتصلبه على الوادي يدا شبق وسفاح

-25-

يا جفون الضياء دربي أسير

وفؤادي مصلوبة خطرتة

بين جنبيه ألف شكوى وشكوى

يسأل العابرين أين حماته؟

ويناجي الاسفار حلما قعيدا

ولولت في المدى الجريح لهاته

-26-

وعرفت ربي ها لمست سعادي

وتعطرت بضيائه أجفاني

برعمت نجواه فكانت صحوة

من سكرها غنيت في خفقاني

شاهدت نورك ياالله معطرا

سحري اذا نام الوجود سقاني

-27-

أنت أنا قلب وأهواء وفكر ومدى

تحور ذاتي تناءيت سرايا بدادا

ويرتوي مني الجوى على نواك أبدا

أنت أنا روحان في أصل الحياة اتحدا

-28-

رف الحنين مدى بجرحي ممعنا

وزارقي في شاطئي هيماء

لأجلك يا كروم الله أهوى الشوق أحترق

-29-

ها عدت يا رباة أشنق حيرتي

وألّفها في خاطر النسيان
شاهدت نورك يا الله معطرا
سحره اذا نام الوجود سقاني

-30-

فاخضوضلت في الفضاء الرطب أقمار
غدا .. يؤب الحيارى من مسافتهم
فيرتوي ظمأ .. تنهل أنوار
وأعبد الله .. غير الله ما عرفت
قصيدي .. ما انتشى في الحب قيثار

-31-

كفروا بمعجزة العصور
بالطير يزرع نأمة الأسحار في هذب الزهور
بالحلم يكبر في انتماء القادمين من الثغور
بالمرسلات
العاصفات
الناشرات
الفارقات

الموغلات مع الهجير

كفروا بمعجزة العصور ..عجبا

-32-

و الشموس الخضر تعتصر النشيد

تلب أهداب النخيل

فيورق الطلع النضيد

-33-

يا قدس كم فيك من ذكرى مقدسة

طارت بأجنحة الأضواء نجواها

توهج الحزم في جلى محمدها

وأورق الطهر في أهداب عيساها

-34-

وتستباح جياذ الله لا عجب

فالسامري على الجولان كم تاها

-35-

قدر المؤمنين أن يثوروا

أن يصنعوا التاريخ

أن يزرعوا الهوا أن يثوروا
كل جرح ينساب سورة الفتح
عبرها تشرئب نار ونور

-36-

يمتد بدرا على أوتار حاضرننا
يمتد يحي اللقيا تحديه
وليدع من عشق الطاغوت ناديمه
فليس الا رماد الكفر ناديمه

-37-

مالكم تصمتون والليل يغتال
وليدا غضا وكهلا بريئا

-38-

لم نكن عبرها غير ضغث من الحلم المستعار
غير دعوى منمنمة بلهات اليسار
... اليسار الذي منح الرعب مثل اليمين الذي
منح اليأس إنا على الرعب واليأس نجتر أحلامنا

في انتظار...

من يرد التتار

آه لا السيف سيف

ولا الدرب درب

ولا الدار دار

من يرد الرياح التي سلبت (ذا يزن) ؟.

-39-

أتى... كما تقطع الآمال آجال
شربت في حزنك الآلام قانية
تموج بالغرابة السوداء قافيتي
غنيت دارك، رغم البعد مقتربا
فلا الآذان آذان في منارته

عليك يا زهرة بيضاء زلزال
والقلب بالألم الناري شلال
واليوم بالصعقة النكباء تغتال
ولست أعلم أن الدار أطلال
لهفي عليه وقد حالت به الحال

-40-

تكرشوا في لهاث العصر يزرعهم
و أوركوا شفة بالوهم حالمة
و خلف بابل أوثنان يقدسها
من لو تثورين يا أوثنان ما ثاروا

ليل له في عيون الدرب إعصار
عشتار تكسرهما بالوهم عشتار

-42-

غرقنها الأحلام في دفنها
حين تغدو رموزنا الخضر
الصوفي يا للمسافة الشوهاء
أسلابا لحانات عصرنا المعطاء

حين يغريك بالطواسين حلاج زمان مبعثر الأهواء

-43-

و علمتم و ما علمتم من الجهـ لـ مكين لشد ما تعلمـونا
و عدوتم بالعاديات على الذـ كر و جلت سبع و جلت مئونا
مثلما العاديات ضبحا على الغا رة لا تنتظر ، و فض الشؤونا
و تقـول السلام! أية سلم أتغني في موتك الطـاعونا

-44-

يستل عقبة أوهاما الألى سكروا

بالتيه... واعتنقوا الظلماء والصلبا

وأنا كسيلة لم يزل متوضئا بدماء عقبة في الخواء المقفر

-45-

إقدام عمرو في بلاغة باقل في صدق عرقوب و دين الأبر

-46-

إقدام عمرو في سماحة حاتم في حلم أحنف في ذكاء إياس

-47-

كن شاهد العصر الذي هزئت بنا فيه اليهود ... و تاه انف أصلم

و احمل من الخيل العتاق صهيلها و اكتب بملحمة السجال دم دم

-49-

و تمان خيل الله في إخبارها لله و الحمر النواهق تكرم

و تھان أفراس الشهيد فما لها من حاكمينا غير دعوى تلطم

-50-

كنا ... فجلجل فارسنا

و طوى المكان لنا حصان

خيول الفجر في لقياءك نسرجهما بأيدينا

-51-

ما أرانا نقول إلا رجيعا أو معادا من قولنا مكرورا

-52-

وتستباح جياذ الله لا عجب فإلسامري على الجولان كم تها

-53-

مالكم تصمتون والليل يغتال

وليدا غضا وكهلا بريئا

-54-

إيه نيرودا لو قرأت كتابي

لرأيت السماء في الحرف تتلا

-55-

بأسمائه الحسنى وسبعة أسواري

ولمابدا خلقي بعيني رأيتني

وإن الذي يبدوا لعينيك آثاري

وما أنا إلا جوده ووجوده

-56-

فاكفف ملامي عاذلي فقد فقدت السكنا
وغاض ماء أدمعي وصار عيشي محنا
وغاب من عذت به ولم يزل لي وطننا

-57-

يا جفون الضياء دربي أسير

وفؤادي مصلوبة خطرته

بين جنبه ألف شكوى وشكوى

ويناجي الاسفار حلما قعيدا

ولولت في المدى الجريح لهاته .

-58-

من يديهم - سقراط جرّع كأسا - ألف كأس يشقى بها الهائمونا

كفر النابغي فيه كما يك - فر ضوء البصائر، العامونا

وتماري العادون في "الملك الظلي - ميل هل يعلمون ما يمرونا

جرول في البيان "هومير" أنى يتمارى في فنّه الجاحدون

و"حبيب"، إذ ترفق أبدى عن بديع يشتاره الشادونا

و"الوليد" الذي تأفف من شع - وحاكى أنفاسه العاشقونا

قدر العبقرى أن يرث البؤس ويغنى بفنّه البائسونا

-59-

كلانا يا غريب الدار، رفض يعضغ الأما

كلانا، في الدروب الخضر، إصرار... يريغ دما

وأبعاد على أبعادها تنهل أمطار
وتزهر باللقاء المطلق الريان أقمار

قائمة المصادر والمراجع

-أ-

- القرآن الكريم

- أبو طالب محمد سعيد، علم النفس الفني، مطبعة التعليم العالي، الموصل-العراق، 1990،
- أحمد محمد فتوح، الرمز في الشعر المعاصر،.
- أحمد الهاشمي، جواهر الأدب (في أدبيات وإنشاء لغة العرب)، دار المعارف، بيروت، لبنان، ج2،.
- ابن عربي محي الدين، اصطلاح الصوفية، ضمن كتاب رسائل ابن عربي، داراحياء التراث العربي، بيروت،
- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان ط2، 1992

-ج-

- جمال مباركي - التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الأدبية الثقافية الجزائرية.

-ح-

- حسين جمعة، المسيار في النقد الأدبي، ط1، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، ، 2003.

- حافظ المغربي، التناص وتحوُّلات الخطاب الشعريّ المعاصر.

-خ-

- خالد محمد خالد، رجال حول الرسول، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2003،

-ر-

- رجاء عيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، 1985.

-س-

- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق).
- سعد سلام، التناص التراثي في الرواية الجزائرية، دكتوراه دولة، مخطوط، جامعة الجزائر، 1998.
- سيد قطب التصوير الفني في القرآن الكريم

-ش-

- شلتاغ عبود شراد، الغماري شاعر العقيدة الإسلامية.

-ص-

- صلاح عبد الصبور (حياتي في الشعر) دار العودة ، بيروت ، ط1، 1996
- صابر عبد الدايم، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، ط1، مكتبة الخانجي، مصر، 1990.

-ط-

- طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة.

- عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر 2003.
- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والاجتماعية، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967.
- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر.
- عبد القادر فيدوح، الرؤيا و التأويل، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1983.
- عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريرية، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985.
- عبد الله التطاوي: " المعارضات الشعرية ... أنماط وتجارب " ، 191، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع
- عبد الرحمن شكري " ، 5 / 411 (مقدمة الجزء الخامس) — مراجعة وتقديم فاروق شوشة — المجلس الأعلى للثقافة — 2000

- مصطفى غالب، السهروردي، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1982.
- مصطفى الغماري، براءة أرجوة الأحزاب.
- موسى ربابعة، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، ط1، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية،
- محمد أبو الحسن، حلية المحاضرة في صناعة الشعر ، دار الرشيد للنشر -العراق 1979.
- محمد أبو الحسن، حلية المحاضرة في صناعة الشعر ، دار الرشيد للنشر -العراق 1979، 28/2.

• محمد مفتاح : " تحليل الخطاب الشعري : استراتيجية التناص "، المركز الثقافي العربي - بيروت - ط3 -

1992 م

• محمد شعيب ، المتنبى بين ناقديه ، دار المعارف بمصر ، 1964

• قراءات في الأدب والنقد - د. شجاع مسلم العاني - دراسة - من منشورات اتحاد الكتاب العرب 2000

• محمد فكري الجزّار - " العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي" - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1998م -

• محمد بنيس، حادثة السؤال.

• محمد بنيس، طاهرة الشعر المعاصر في المغرب.

• ماجد ياسين الجعافرة، التناص والتلقي - دراسات في الشعر العباسي - دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن.

• محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، ط 3 ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ، 19725.

• مصطفى الغماري، قراءة في آية السيف.

• - مصطفى الغماري، بوح في زمن الأسرار.

• - مصطفى الغماري، أسرار الغربة.

• - مصطفى الغماري، حضراء تشرق من طهران، ط/1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

• - مصطفى الغماري، عرس في مآتم الحجاج ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر .

• - مصطفى الغماري، قصائد منتفضة،

• - مصطفى الغماري، مقاطع من ديوان الرفض،

- - مصطفى الغماري، أغنيات الورد والنار،
- - مصطفى الغماري، قصائد مجاهدة
- - مصطفى الغماري، نقش على ذاكرة الزمن،
- - مصطفى الغماري، قراءة في زمن الجهاد،
- ماجد ياسين الجعافرة، التناص و التلقى،
- محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 1990،

-ن-

- نحو مقارنة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب الشعري عند نزار القباني ، د.نوارى سعودي أبو زيد، بيت الحكمة ، 2009،

-ي-

- يوسف حسن نوفل، استشفاف الشعر، ط/1، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت-لبنان، 2000،
- يجياوي الطاهر ، البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1983،

الكتب الأجنبية المترجمة :

- رولان بارت، آفاق التناصية، ترجمة د. محمد خير البقاعي، ص 30، الهيئة المصرية العام للكتاب 1988
- -ليون سميل، التناصية ضمن كتاب آفاق التناصية لرولان بارت ترجمة د. محمد خير البقاعي، ص 30، الهيئة المصرية العام للكتاب 1988
- رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز مناء الحضاري، الدار البيضاء، المغرب، 1994.
- مارك أنجينو " في أصول الخطاب النقدي الجديد " ، ترجمة وتقديم أحمد المديني دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، سلسلة المائة كتاب ، ط 1 ، 1987
- في اصول الخطاب النقدي الجديد ... (واخ)، ترجمه وتقديم احمد 4- تزفتان تودوروف دار الشوعون الثقافيه العامه, 1987.

- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة، فريد الزاهي، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب ، 1991
- تزفيتان تودروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد (مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، دار الشوعون الثقافيه العامه , 1987.
- مايكل ريفاتير، مقال سميوطيقا الشعر، ترجمة: دفريال غزول، ضمن كتاب مدخل إلى السميوطيقا، إشراف: ديسيزا قاسم و د. نصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة 1997، ط/1.
- جلال الدين الرومي ، مثنوي، ترجمة د. ابراهيم الدسوقي شتا ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة 2002،

المراجع الأجنبية :

O Ducrot , Todorov dictionnaire encyclo pedique du langage –
 seuil Paris 1972 ,
 cercle todorov ;Mikhtine:le principe diAlogique suivi de ecrits de–
 de bakhtine ed seuil 1981

الدوريات :

- نظرية التناسية والنقد الجديد جوليا كريستيفا أمودجاً مجلة الموقف الأدبي - العدد 434 حزيران 2007
- -جدل الحداثة، في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- الروماني إبراهيم، النص الغائب في الشعر الحديث مجلة الوحدة ع/49، تشرين الأول 1988.

- -حافظ صبري، مجلة عيون المقالات، ع/2، 1986، المغرب.
- حافظ صبري، التناص، مجلة عيون المقالات، ع/2.
- نجم مفيد: التناص و مفهوم التحويل من شعر محمد عمران،مجلة موقف الأدب العدد 319، 1997.
- 6- مارك دوبيار، نظرية التناصية، ترجمة: الرحوتي عبد الرحيم، مجلة علامات، جدة - السعودية، ع1.
- 7- رولان بارت، نظرية التناص، ترجمة وتعليق: محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العلمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ع/ 3 -1988
- محمود جابر عباس : " استراتيجيات التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث مجلة " علامات في النقد " — النادي الأدبي بجدة ، مج/ 12،2003
- حسين قحام، التناص مجلة اللغة العربية والأدب، يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها جامعة الجزائر ع/12 ديسمبر 1997.
- حسين خمري، (إنتاج معرفة بالنص)، مقال في مجلة دراسات عربية، ع11-12، السنة 23 أيلول-تشرين أول 1987
- حافظ صبري، مجلة عيون المقالات، ع/2، 1986، المغرب.
- حميد حمداني : " التناص وإنتاجية المعنى " ، مجلة علامات في النقد ،النادي الأدبي بجدة — مج10 ج40 — ربيع الآخر 1422
- خليل موسى، (التنصا والأجناسية في النص الشعري)، مقال في مجلة الموقف الأدبي، ع205، أيلول 1996، السنة 26، دمشق
- رشيد بن حدو: العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصرة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 23، ع1 و 02.

- عبد الملك مرتاض : " فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص ص71 ، مجلة " علامات في النقد " ، النادي الأدبي بجدة ج1 مج1 ، ذو القعدة .1411
- محمود جابر عباس - " استراتيجية التناص في الخطاب الشعري الحديث " - مجلة " علامات في النقد " - النادي الأدبي بجدة - مج12 - ع46 .

المواقع الإلكترونية :

-www.ofouq.com

-www.mokif adaby.org

- *www.awu-dam.org*

فهرس البحت

فهرس البحث

- مقدمة أ - ث
- الفصل الأول : التناص في الدراسات النقدية..... 1-43
- 1- التناص في النقد الغربي 1-11
- 2- التناص في النقد العربي..... 12-27
- 3- آليات التناص ومظاهره..... 28-36
- 4- التناص وتحولات الخطاب الشعري 37-39
- 5- المفاهيم التناصية 40-41
- 6- التناص بين الإنتاج والتلقي 42-43
- الفصل الثاني : تجليات التناص في شعر مصطفى الغماري..... 44-89
- 1- التناص القرآني 45-50
- 2- التناص الصوفي..... 51-61

- 3- التناص الأدبي 71 -62
- أ- استدعاء الشخصيات الأدبية 67-62
- ب- توظيف المعجم الشعري 71-68
- 4- استدعاء رموز الطبيعة..... 78-72
- 5- استدعاء الشخصيات الأسطورية..... 85-79
- 6- استدعاء الشخصيات التاريخية..... 89-86
- الفصل الثالث : جماليات التناص في شعر مصطفى الغماري..... 119-90
- 1- تمهيد..... 91-91
- 2- تكثيف التجربة الشعرية..... 99-91
- 3- توليد الدلالات الجديدة 102-100
- 4- إعادة تشكيل الموروث..... 107-103
- 5- الاحالة والايجاز..... 113-107
- 6- ايقاظ الذاكرة الشعرية 119-114
- خاتمة..... 123-120
- ملحق..... 146-124

158- 147	- قائمة المصادر والمراجع
161-159	- فهرس البحث

المخلص

إن النص الغائب أحد مكونات النص الحاضر، وهو يعمل ويذبض في العمق، ويدين مصطلح التناص أن حركية النص من مكونات نصوص سابقة عليه أو معاصرة له، وهذا يعني أن عمل المؤلف في تكوين نصوص جديدة من نصوص كثيرة، بعضها من جنس النص الجديد، وبعضها من أجناس مختلفة، إن عمله هذا نصوصي و النصوص الغائبة سابقة على المؤلف ودوره في صنعها ثانوي، أما الدور الأولي فهو للنصوص نفسها، ولم تكن أفاق هذه النصوص تتحاور وتتجاذب والنص الجديد لما تشكل هذا النص على هذه التناصية، ولذلك فإن مؤلف أي نص متعدد، وهو لازماني ولا مكاني ولا أجناسي، وهذا يستدعي إلى الأذهن مقولة "موت المؤلف" عند بارت، وأهم ما فيها أن اللغة هي التي تتكلم في حين أن المؤلف صامت أو غائب في أثناء حضور القارئ، وأن النص المنجز ملك القارئ وحده.

إن نصوص الغماري تعتمد في تشكيلها بالأساس على تمسك الشاعر بالتراث العربي الإسلامي، فهو يستدعي النص القرآني متمثلاً في كلمة منه أو استحضار معناه فقط، لا على طريقة الاقتباس بل بواسطة التضمين كي يشيع جو القرآن في أنحاء نصه رغم أن الغلبة أحياناً تكون للنص القرآني، حيث كثير ما وقع الشاعر في الاجترار، فتتملص المعاني القرآنية من الشاعر لتحيل على جوها القرآني بدل أن تعاضد النص الحاضر .

إن قصائد الغماري لم تخرج عن هدف الشاعر وهو الدفاع عن هويته لذلك كل النصوص المستحضرة كانت تستدعي لخدمة هذا الغرض، غير أن هذا التوظيف - من الناحية الفنية - لم يسقط في المباشرة والسطحية كما نراه لدى الشعراء التقليديين حتى من معاصريه، بل عمل على دمجها ضمن بنية النص وعناصره حتى لا يبقى مجرد توشيح أو صيغة خطابية.

تنوع تعامل الغماري مع النص الغائب فهو في تارات قليلة يجتر معانيه لترد في أشعاره صامتة لأنها قد قطعت عن جوها الأول ولم تكتب لها حياة جديدة في الجو الثاني، وتارة يضمن تلك المعاني ممتصاً أبعادها الدلالية ليبرهن بذلك على قدرته على السبك الجيد، وفي مظهر أرقى نجده يذيب معاني النص الغائب ليشكلها من جديد محاوراً إياها في جو دلالي بديع.

الكلمات المفتاحية:

التناص؛ التناص والخطاب الشعري؛ التناص الأسطوري؛ التناص الصوفي؛ التناص التاريخي؛ توظيف المعجم الشعري؛ جماليات التناص؛ تكثيف التجربة الشعرية؛ الإحالة و الأيجاز؛ إعادة تشكيل الموروث.