

جامعة آل البيت
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

التناص في شعر مصطفى وهبي التل (عرار)

**Intertextuality in Poetry of Mustafa Wahbi Al
Tall (Arar)**

إعداد الطالبة
ميساء أحمد عبيدات

بإشراف الدكتور
عبدالباسط مرأشدة

٢٠٠٧م

التناص في شعر مصطفى وهبي التل (عرار)

Intertextuality in Poetry of Mustafa Wahbi Al Tall (Arar)

إعداد الطالبة
ميساء أحمد عبيدات

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة
العربية من جامعة آل البيت تخصص أدب ونقد

أعضاء لجنة المناقشة:

رئيساً ومشرفاً	الدكتور عبدالباسط مرashedة
عضواً	الأستاذ الدكتور جهاد المجالي
	الأستاذ الدكتور شكري الماضي
		عضواً
عضواً	الأستاذ الدكتور زياد الزعبي

فهرس المحتويات

الصفحة	العنوان
ج	الإهداء
د	شكر وتقدير
هـ	الملخص
١	المقدمة
٤	تمهيد
٤	التناص: مفهومه وأدواته
٦	المفهوم وتطوره
١١	أهمية دراسة التناص
١٢	تطور مفهوم التناص عند الغربيين
١٨	التناص عند النقاد العرب
٢٩	أشكال التناص
٣٦	الفصل الأول: التناص الأدبي وشعر عرار
٣٧	أولاً: التناص الشعري
٦٦	ثانياً: التناص مع الأمثال
٧٥	الفصل الثاني: التناص الديني
٧٥	مقدمة
٧٧	أولاً: التناص مع القرآن
٩٣	ثانياً: التناص مع الديانات الأخرى
٩٦	الفصل الثالث: التناص التاريخي
٩٦	أولاً: التناص مع الشخصيات والأحداث التاريخية
١٠٨	الخاتمة
١١١	قائمة المصادر
١١٧	ملخص باللغة الانجليزية

الإهداء

إلى روح زوجي الطاهرة محبةً ووفاءً

إلى ولديّ محمد وعمرو

أهدي هذا العمل المتواضع

شكر وتقدير

لا يفوتني وقد انتهيت -بعون الله- من إعداد دراستي هذه أن أتقدم بالشكر الجزيل والعرفان العظيم لأستاذي الفاضل الدكتور عبدالباسط أحمد مرشدة الذي رعاني دارسة وباحثة، وكان لتوجيهاته ومتابعاته لي أكبر الأثر في الوصول بهذه الدراسة لهذا المستوى، فكان لي خير معين، ومنحني من وقته وجهده الكثير حتى خرجت الدراسة بهذه الصورة كما أتقدم بالشكر الموصول والامتنان الكبير للأساتذة الأجلاء: الأستاذ الدكتور جهاد المجالي، والأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي والأستاذ الدكتور زياد صالح الزعبي على تفضلهم بقبول مناقشة هذه الدراسة، شاكرة لهم جهودهم ومقدرة توجيهاتهم وملاحظاتهم ذات الأهمية العظيمة التي ستسهم في إثراء هذه الدراسة.

ملخص

سعت هذه الدراسة للكشف عن جمالية التشكيل الفني في نصوص عرار الشعرية، حيث اتخذت من التناص وسيلة لقراءة بعض النماذج الشعرية والوقوف على مواطن الجمال فيها وجاءت الدراسة في ثلاثة فصول مسبقة بمهاد نظري ثم التقديم من خلاله للتناص "مفهوماً وتطوراً" كما تمت الإشارة إلى بعض آليات التناص ومصادره من خلال عرضها لبعض الدراسات.

وتناولت الباحثة في الفصل الأول التناص الشعري وكشفت من خلاله عن إمكانية قراءة الشعر بالشعر –وما يترتب على ذلك من فضاءات دلالية متنامية يفسح معها النص على قراءات لا حصر لها.

أما الفصل الثاني فقد قدمت من خلاله الباحثة نماذج ارتكز فيها الشاعر على نصوص دينية جلّها من القرآن الكريم الذي جاء توظيفه عند الشاعر معكوساً في كثير من الأحيان.

أما الفصل الثالث فعرضت فيه الباحثة للتناص التاريخي وتناص الشخصيات وقد كان الأقل انتشاراً في ديوان عرار.

وانتهت الدراسة إلى نتائج أكدت ضرورة وجود تداخلات نصية بين النصوص – وهي بطبيعة الحال تمنح فرصة الانفتاح على تجارب الآخرين، كما أنها في الوقت ذاته تجعل من المتلقي عنصراً مؤثراً في تشكيل الدلالة وإثرائها.

المقدمة:

تحتل الدراسات النصية حيزاً كبيراً الأهمية في مجال البحث العلمي شأنها شأن مجالات البحث الأخرى المرتبطة بميادين العلوم الإنسانية المختلفة، والتناسل واحد من هذه الدراسات التي لاقت اهتماماً واسعاً من النقاد والباحثين في الغرب والشرق وقد أثار جدلاً كبيراً في الأوساط النقدية خاصة أنه يقع في نقطة تقاطع البنيوية التي تقول: إن النص نظامٌ مغلقٌ مع التفكيكية باعتبارها مؤشراً على ما هو خارج النص.

وتأتي هذه الدراسة حلقة في هذا المجال إذ تهدف إلى تناول موضوع التناسل في شعر مصطفى وهبي التل -دراسة نظرية وتطبيقية- وقد أخذت على عاتقها الإطار النظري للتناسل بالبحث والتتبع والاستقصاء سواء عند الغربيين أصحاب المصطلح أم ضمن تماسه مع الموروث العربي إذ جمعت الكثير من الآراء النقدية الغربية في هذا المجال وناقشت تطور المفهوم عند رواه كما عرضت آراء النقاد العرب كون التناسل حظي باهتمام واسع في الخطاب النقدي العربي، ثم عمدت الدراسة إلى تطبيق التناسل على نماذج من نصوص عرار الشعرية لاستجلاء الجوانب الفنية في هذه النصوص من خلاله.

وتجدر الإشارة إلى أن هناك الكثير من الدراسات التي تناولت الشاعر وشعره من زوايا مختلفة غير أن هذه الدراسة أخذت من التناسل منظوراً لها. لأن هذا الموضوع لم يشبعه السابقون بحثاً، وربما تناولوا جانباً منه، وأهم هذه الدراسات دراسة زياد الزعبي في كتابه (عرار والخيام) وتناول فيه التأثير والتأثير بين عرار وعمر الخيام، ودراسة لموسى ربابعة في كتابه "التناسل في نماذج من الشعر العربي الحديث"، ودرس فيه ظاهرتي الاقتباس والتضمين في شعر عرار، ودراسة لأنور أبي سويلم (المضامين التراثية في شعر عرار) ودراسة حسين عبدالله نشوان (المضامين التراثية والشعبية في شعر عرار. وعموماً فقد رصدت الدراسة في قائمة المصادر والمراجع كل ما وقعت عليه من دراسات تناولت الشاعر ونصه ويجدر بي الذكر هنا أنني قد أفدت كثيراً من جهود زياد الزعبي محقق ديوان الشاعر خصوصاً فيما يتعلق بتخريج الأبيات الشعرية والأحداث التاريخية والشخصيات وغيرها.

إن اختيار مصطفى وهبي التل لم يكن عشوائياً، بل جاء قصدياً وذلك لما يحظى به شعره من أهمية ذات خصوصية فريدة حيث إن شعره يقف على مفصل الأصالة والحدائث، ولكون التناس يشكّل ملمحاً أسلوبياً خاصاً في تجربة عرار يميز لغة القصيدة وبناءها، ويجعل من صورها ورموزها فضاءً خصباً للتعالق النصي بين قصيدته والموروث الشعري ومن ثم فإن للتناس حضوراً لافتاً في نصه الشعري وقد أعانه على ذلك ذاكرته الشعرية ومخزونه من التراث الشعري والديني. حتى أصبح النص الشعري لديه شبكة تجمعت فيها نصوص شتى.

وقد آثرت استيعاب مجال الدراسة في مسارين وهما:

الباب الأول: وقد قدمت له بتمهيد سبقته هذه المقدمة وجاء الباب الثاني بثلاثة فصول يتناول كل فصل شكلاً معيناً من أشكال التناس.

ففي المقدمة تحدثت عن أهمية الدراسة ومنهجها وعن أسباب اختياري دراسة نص عرار الشعري أما التمهيد فجاء يعرض لحمولات التناس المعرفية كما عرض للتناس نظرياً في منبته، وحاوّر آراء النقاد العرب، وملامح التناس في الممارسات النقدية العربية الحديثة.

أما الباب الثاني: فقد جاء دراسة تطبيقية تظهر المكونات الجمالية لنصوص عرار وفق آلية التناس، ومن ثم فقد اعتمدت التحليل في هذا الجزء، وقد قسمت هذا الباب إلى ثلاثة فصول:

ففي الفصل الأول: تناولت الدراسة التناس الأدبي الذي تأطر بقراءة تداخل نص عرار مع الشعر ثم التناس مع الأمثال.

وتعرض الفصل الثاني للتناس الديني وعمدت إلى تقسيمه إلى ١- تناس مع القرآن الكريم. ٢- تناس مع الكتب السماوية الأخرى.

واختتمت الدراسة في الفصل الثالث بتناول التناس مع الشخصيات عربية أم غير عربية.

- ٣ -

ثم انتهت بخاتمة وهي خلاصة ماتوصلت إليه الدراسة من نتائج وعرض لملامح التناس في شعر عرار وكيفية توظيفه، تبعها ثبت بالمصادر والمراجع والدوريات التي استعانت بها الباحثة في دراستها.

وختاماً فإن لأستاذي المشرف الدكتور عبدالباسط مرشدة كل الشكر والتقدير على ما أحاطني به من رعاية ومتابعة، غير باخل علي بعلمه الغزير ورأيه السديد وتجربته العميقة.

تمهيد

التناص: مفهومه وأدواته

شهد العالم في القرن الماضي تطوراً متسارعاً في مجالات الحياة كافة، وفي سياق التطور المعرفي تطورت حركة النقد الأدبي العالمي وتوسعت مصطلحاته. وعد إسهام عالم اللغة السويسري (دي سوسير) في مجال اللغة نقطة مفصلية في الفكر النقدي الحديث، فقد أشعلت إسهاماته شرارة الانطلاق النقدي المتسارع لدى الشكلايين الروس، ثم المنهج البنوي، وما تطور إليه الأمر فيما بعد البنيوية من أسلوبية وسمائية وتفكيكية، ولعل هذه المناهج النقدية ذات منهل واحد هو نظرية (دي سوسير) في اللغة وإسهامات النقاد الغربيين الذين حاولوا تطوير هذه النظرية وتطبيقها.

وقد مرّ الفكر النقدي في مخاض تولدت عنه آراء سلطت الأضواء على النص الأدبي، واستفادت من الدراسات الاجتماعية والتمازج بين العناصر البشرية وحل إشكالية التمايز بين المجموعات البشرية داخل المجتمع الأوروبي المتحضر، ولعل محاولة ميخائيل باختين^(١) في (حوارته)^(٢) ثم ما تلاها من محاولات لفهم النص على يد (جوليا كرسنيفا)^(٣) ١٩٦٧، انطلق من معالجة ذلك التمازج بين العناصر المتباينة وسط المجتمع الغربي بالاستناد إلى خطاب اللغة على "أساس" أنها عملية متغيرة الخواص والعناصر، تتسم بالحركية والتعقيد، وليست مجموعة من الثوابت المطلقة^(٤).

(١) ميخائيل باختين أحد الشكلايين الروس الذي بدأ مفهوم التناص معه وحوله إلى نظرية تعتمد على التداخل بين النصوص.

(٢) الحوارية مصطلح وضعه ميخائيل باختين في تعليقه على أعمال دوستوفسكي ومعناه أن جميع عناصر البنية الروائية توجد دائماً علاقات حوارية تقوم على التوافق أو التضاد، ويخفي ما هو ظاهر مرجعية نصية غائبة.

(٣) جوليا كرسنيفا باحثة بلغارية ابتدعت مصطلح التناص في دراسات النقدية ما بين عامي ١٩٦٦-١٩٦٧ معتمدة مصطلح الحوارية عند باختين وتطويره.

(٤) صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية وقرارات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ٣٤.

والتقت (كرستيفا) مع (باختين) في نقده اللاذع للنبوية وتطويرها وللدراسات اللغوية، وتبنت دعوته إلى إزالة الحواجز بين الدراسات اللغوية والبلاغية بمعانيها وبديعها. وتأسس مجال بحثي جديد ينهض على الإشارية ويهتم ببلورة النظرية النصية بطريقة يمكن معها دراسة المعنى باعتباره مشروطاً بسياقات توليدية متعددة^(١)

وتبني (كرستيفا) لهذه الاعتبارات دعاها إلى مزيد من الاهتمام بالنص و(التناص) وجعلها تضعه على خريطة البحث اللغوي الأدبي، وكان لها الفضل في تطوير (حوارية) باختين وتحويلها إلى نظرية نصية متكاملة للغة الشعرية تنهض على أن أي ممارسة لنشاط مولد للمعنى تتم في مجال حوارى مع مجموعة من النظم الإشارية التي تشارك في تحديد هذا المعنى^(٢).

وقد كان للمنطلقات الفكرية الناتجة عن التزامم والتزاوج بين العلوم أثر في حركة النقد الأدبي، وإنتاج أداة فعالة أسهمت في مساعدة الباحثين في مجال القراءة النقدية على قراءة جديدة للنص تنطلق من وصف النص الموجود بأنه نسيج من نصوص سابقة أو متزامنة اندغمت داخل النص الجديد لتكونه بشكل يغيّر النصوص المشكلة له.

وما على القارئ المتلقي لرسالة المؤلف إلا أن يحفر في أعماق النص بعد أن أضحى النص ملكه، ولم يعدّ للمؤلف دخل به. أما سبر أعماق النص وتحليله فغاياته فحص مكوناته الأصلية، ومعرفة أصولها، وفحصها للوصول إلى أعمق فهم ممكن لنسيج العلاقات المكونة للنص.

ولقد توصلت جماعة مجلة (تِلْ كِلْ) وعلى يد الباحثة (كرستيفا) (١٩٦٦-١٩٧٧) إلى مصطلح (التناص) وانطلق هذا المصطلح إلى كل مكان تقريباً، وتبنى فكرة التناصية (جين ركار دو) (١٩٧١) و(كلودسيمون) (١٩٧٥) وغيرهم ودرسا عدة روايات على أساس

(١) نفسه، ص ٣٥.
(٢) نفسه، ص ٣٥.

التناص^(١). ويبدو أن (التناص) مرده النص. لذا سوف أبدأ الحديث عن مفهوم النص أولاً ثم مناقشة مفهوم التناص فيما بعد.

المفهوم وتطوره

تتعدد الدلالات المعجمية لكلمة (نص) لكن أقرب دلالاتها إلى مجال البحث الرفع والحركة والاستقصاء، ومنه "نص العروس: أَعَدَّهَا عَلَى الْمَنْصَةِ لثُرَى، وَهِيَ مَا تَرْفَعُ عَلَيْهِ كَسَرِيرِهَا، وَنَصَ نَاقَتَهُ: إِذَا اسْتَخْرَجَ أَقْصَى مَا عِنْدَهَا مِنَ السَّيْرِ"^(٢). وربما أشير إلى النص باعتباره الإسناد إلى الرئيس الأكبر. وإلى أصل النص بوصفه منتهى الأشياء، ومبلغ أقصاها^(٣). وهذا تعريف يتوافق مع محاولات البحث عن صاحب النص الأول، ومن ذلك السعي الحديث وراء صاحب نص بدئي، يمكن وصفه بالنص الجيني^(٤).

ومن معاني (نص) إسناد الحديث إلى أصحابه، يقول الشاعر:

وَنَصَ الْحَدِيثَ إِلَى أَهْلِهِ فَإِنَّ الْأَمَانَةَ فِي نَصِهِ^(٥)

وعند البحث في الدلالة المبتغاة من نص الحديث ورفعته إلى صاحبه الأول فالأمر ينصرف نحو النص الديني نفسه (الحديث النبوي)، ومن يروي النص الديني وسلامته من البعد عن الأصل. والدعوة إلى رفض التهاون في العبث في الصيغة الأصلية للنص، ويرى أحمد محمد قدور أن دلالة النص هذه مستحدثة، وأنها تطورت إلى أن أصبح (النص) يشير إلى صيغة الكلام الأصلية التي وردت كما هي من مؤلفها ومنشئها^(٦).

ونتيجة للتأثر بالمفهوم الغربي للمصطلح فقد تطور مفهوم النص ليشير في أبسط تعريفاته إلى "مجموعة من الكلمات ضمن تصرف لغوي معروف، سواء أكانت مكتوبة أم ملفوظة"^(٧) على أن هذه الدلالة لا تنحصر في (النص الأدبي) بل تتعداه إلى الكتابات

(١) محمد خير البقاعي، التناصية، بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره، علامات، ج ١٩، ١٩٩٦م، ص ١٣٦.

(٢) محمد مرتضى الحسنى الزبيدي، تاج العروس، القاهرة، المطبعة الخيرية، ١٣٠٦هـ، مادة نص.

(٣) معجب العوانى، رحلة التناصية إلى النقد العربي القديم، ص ٧ بحث في الانترنت.

(٤) نفسه

(٥) ينسب البيت إلى جعفر بن أبي طالب.

(٦) أحمد محمد قدور، الظواهر التناصية في الشعر العربي، مجلة بحوث حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد الحادي والعشرون، ١٩٩١، ص ٢٤٤.

(٧) نفسه، ص ٢٤٤.

الأخرى والفنون، وقد يكون النص (جملة أو فقرة أو حديثاً نبوياً أو آية قرآنية أو بيتاً من الشعر، وقد يكون قصيدة شعرية أو مجموعة شعرية لها سمة النص المحدود)^(١). ويرى أحمد محمد قدور أن "النص في حده الأدنى يتطابق ودلالة الكلام لدى النحويين العرب وبعض المحدثين، فالكلام لديهم هو المركب المفيد أما الجملة فهي تعبير فيه علامة استنادية تمت الفائدة بها أم لم تتم، ولذلك فهي أعم من الكلام، والكلام أخص منها. أما اللغويون فالكلام عندهم... اسم لما يتكلم به مفيداً أو غير مفيد"^(٢).

ويرى محمد مفتاح أن تعريفات النص تعكس توجهات معرفية نظرية، ومنها التعريف البنيوي، والتعريف النفساني الدلالي، وتعريف اجتماعات الأدب، وتعريف اتجاه تحليل الخطاب ويستند في تعريفه للنص إلى أنه "مدونة حدث علامي ذي وظائف"^(٣) أي أن النص مؤلف من كلام يشير إلى حدث يقع في زمان ومكان، يهدف إلى توصيل معلومات للمتلقي، ويقوم علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع، وهو مغلق، متولد من أحداث تاريخية وفسانية ولغوية.. وتتناسب منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له^(٤).

ويرى عبدالله الغدامي أن النص هو محور الأدب الذي هو "فعالية لغوية انحرفت عن مواصفات العادة والتقليد، وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصصها ويميزها، وخير وسيلة للنظر في حركة النص الأدبي، وسبل تحريره هي الانطلاق من مصدره اللغوي، بحيث يكون مقولة لغوية أسقطت في إطار نظام الاتصال اللفظي البشري"^(٥).

والمعنى الشائع للنص "ما يظهر من مساحة الأثر الأدبي، وهو نسيج الألفاظ الذي يرفع بها في الأثر، وتنسق تنسيقاً يجعلها ترسي معنى ثابتاً يكون مفرداً ما أمكن ذلك"^(٦).

(١) نفسه، ص ٢٤٧.
(٢) نفسه، ص ٢٤٧.
(٣) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦م، ص ١٩٩.
(٤) نفسه، ص ١٢٠.
(٥) الغدامي، عبدالله، الخطبة والتكفير (من النبوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر)، ط١ - النادي الأدبي الثقافي، جدة السعودية ١٩٩٥، ص ٦.
(٦) رولات بارت، نظرية النص، ترجمة، منجي الشملي، حوليات الجامعة التونسية، ع ٢٧، ١٩٨٨م، ص ٩٦.

ويرى بارت "أن النص مرتبط بالكتابة"^(١). وهو أيضاً "ممارسة دالة، بمسرح اللقاء بين الذات واللغة، والنص إنتاجية، وهو مدلول شامل خفي يختلف باختلاف المذاهب"^(٢).

والكتابة التي يبيغها بارت "لا تحدث بشكل معزول أو فردي ولكنها نتاج لتفاعل ممتد لعدد لا يحصى من النصوص المخزونة في باطن المبدع، ويتمخض عن هذه النصوص جنين ينشأ في ذهن الكاتب ويتولد عنه العمل الإبداعي الذي هو النص"^(٣). أما التفاعل بين النصوص فيسمى (التناص).

وتعرّف نبيلة إبراهيم النص الأدبي بأنه "نظام علامي مخصوص، ومصدر الخصوصية فيه، أنه ينطوي على سمات تنظيمية تميزه وتفرده عن غيره من الأنظمة العلامية الأخرى غير اللسانية، كما توصف العلاقة بين القارئ والنص بأنها علاقة تأثير واتصال تسير في اتجاهين متبادلين من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، فبقدر ما يقدم النص للقارئ، يضيف القارئ إلى النص أبعاداً جديدة قد لا يكون لها وجود في النص لكنها ليست ملصقة عنوة فيه"^(٤).

فالقارئ المنتج يمكنه أن يدرك أن هناك بعض الأشياء مفقودة في النص: وهي فجوات تحتاج إلى التعامل معها، مرجعيات لا تزال مجهولة، حالات ترسم ترويدات المتوالية في الشكل العام للنص الذي لم يكتشف بعد^(٥)، أما وظيفة القارئ فهي ملء تلك الفجوات، وإبراز التناص الموجود فيها.

ويرى ليتش أن النص "ليس ذاتاً مستقلة أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى ونظامه اللغوي، مع قواعده ومعجمه جميعها تسحب إليها كماً من الآثار والمقتطفات من التاريخ، ولهذا فإن النص يشبه في معطاه معطى جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحصى من الأفكار والمعتقدات والإرجاعات التي تتألف، إن شجرة

(١) نفسه، ص ٦٩.

(٢) نفسه، ص ٧٨، ٧٦.

(٣) عبدالله الغدامي، الخطبة والتفكير، ص ١٣.

(٤) نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، فصول، ١٤، ١٩٨٤، ص ١٠١.

(٥) معجب العنواني، رحلة التناصية إلى النقد العربي القديم، انترنت ص ٧.

نسب النص لشبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعورياً أو لا شعورياً، والموروث يبرز في حالة تهيج وكل نص هو حتماً نص متداخل"^(١).

وينقل شربل داغر تعريفاً للنص من القاموس القديم يرى فيه أن النص "لا يخضع لنظام مبرم ذي فقرات متعالقة ومتماسكة، وأنه لا يؤلف (بنية مغلقة) وإنما تشغله وتنشط فيه نصوص أخرى على أساس أن كل نص هو استيعاب وتحويل لعدد كبير من النصوص"^(٢).

أما تعريف جماعة مجلة (تِلْ كِلْ) فالنص "ممارسة أي اشتغال النصوص المختلفة المتباعدة في الكتابة النصية"^(٣)، وهذا الفهم يشير إلى أن المنطلق في فهمهم للنص يتواءم مع مفهوم النصوص وفعله.

ويبدو مما قدمت أنه من الصعب وضع تعريف إجرائي شامل للنص لأن التعريف يخضع للمذاهب النقدية، ولكن يمكن الزعم أن هناك شبه اتفاق على الكتابة، والدلالة على الحدث، والانفتاح على النصوص الأخرى، والاهتمام بالمعنى.

(١) عبدالله الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص ١٣.
(٢) شربل داغر، التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري، فصول، م١٦، ١٩٩٧م، ص ١٢٧.
(٣) نفسه، ص ١٢٧.

أهمية دراسة التناص

يكتسب مفهوم التناص أهمية كبرى في دراسة النص الحدائثي وربما النصوص القديمة المتعاقبة مع نصوص أخرى، لأنه يملك إمكانية فهم النص وتحليله وفق آليات جديدة تسمح للقارئ سبر أعماق النص وكشف مواطنه، وتفكيك بنيته، وتحليل نسيجه، والوصول إلى منابعه والحصول على وعي بالبنى النصية والفكرية والالتذاذ بالنص.

و "قد يعود بنا التناص إلى ما هو أعم من اعتباره مجرد مفهوم إجرائي يعني تفكيك سنن النصوص ومرجعيتها المباشرة أو المفترضة على الأقل، وذلك من خلال إعادة النظر في أنساق المعرفة النقدية التي اتخذها النقد القديم والشعرية التاريخية، يصدر (الأصول) و (مصادر التكوين) و (دراسة المصادر) التي تم في (على) ضوءها تصور إبداعية النصوص وإنتاجها الأدبي التخيلي في الشعر والنثر سواء"^(١).

كما أن التناص بمفهومه الحديث يشكل "قطب رحى" دائرة في مجال التحليل البنيوي للنصوص والأعمال الأدبية، ومرتكزاً من مرتكزات المقاربات الشعرية لهذه النصوص والأعمال على اختلاف سجلاتها وأصنافها وأنماطها وأجناسها سواء في الشعر أم في النثر"^(٢).

وتزداد أهمية التناص إذا علمنا أنه يملك آليات يمكن استيعابها عند قراءة النص، والاستفادة منها في تحليل النص ومنها الجلي، ومنها الخفي، ومنها الساخر ومنها ما يقوم على الاستدعاء أو الإدماج، ومنها ما يقوم على التحويل والاستيعاب وتشرب النصوص، ومنها ما يعمل على التمثيط، وآخر يقوم على الإزاحة.

أما قراءة التناص فتحتاج إلى المثاقفة، والوعي بمصادر النص والبناء الفكري، والموروث الذي تولد عنه النص المتناص.

(١) بشير القمري، مفهوم التناص بين الأصل والامتداد (حالة الرواية) مدخل نظري، الفكر العربي المعاصر،

ع ٦٠-٦١، ١٩٨٩م، ص ٦١.

(٢) نفسه، ص ٩١.

تطور مفهوم التناص عند الغربيين

يشير بعض الباحثين إلى أن مصطلح التناص يعود في جذوره إلى (باختين) إذ يرى (مارك انجينو) أن مفهوم (التناص) كان أحد المفاهيم الأساسية في كتاب باختين (الماركسية وفلسفة اللغة) وكذلك في كتابه عن (ديستوفسكي)^(١).

"لم يستعمل باختين مصطلح التناص ولكنه أسس له نظرياً في كتاباته وخاصة في كتابه "شعرية دوستوفسكي" وتكلم كثيراً عن مصطلح آخر هو الحوارية وهو ما ستقوم (كريستيفا) بالتقاطه وتطويره وإعطائه اسماً جديداً هو التناص^(٢).

ويرى باقر جاسم أن "ثمة إجماع بين الباحثين على إرجاع المفهوم الذي يندرج تحت مصطلح التناص إلى (ميخائيل باختين)^(٣)، فقد حلل ظاهرة التناص دون أن يستعمل المصطلح.

ويبدو أن مصطلح التناصية يعود إلى مفهوم الحوارية الباختيني، فقد وسع باختين مفهوم الحوار في الرواية في سعيه إلى البحث عن مكونات الرواية النصية في بعض النصوص النظرية الإغريقية والرومانية القديمة، وقد رأى أن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع الأجناس التعبيرية الأدبية كالقصة والأشعار والقصائد والمقاطع الكوميديّة، وغير الأدبية كالدراسات العلمية أو الدينية أو غيرها"^(٤).

ويرى القمري أن "في تصورات باختين ما يؤكد تناص اللغة، وذلك انطلاقاً من نظريته حول الملفوظ اللغوي قبل أن ينتقل إلى الملفوظ الأدبي عامة و (الروائي خاصة) وإلى الأجناس الأدبية، وهي النظرية التي تقول بالتفاعل اللفظي بين الأفراد المنظمين اجتماعياً (مجتمعياً) واشتراك المتكلمين المخاطبين في إنتاج الفعل اللغوي الذي يحتفظ بمؤشرات هذا الإنتاج، من حيث بنية التحدث (أو بنية التلطف) التي تجعل الكلام البشري مسكوناً بآثار الاستعمالات السابقة"^(٥).

(١) رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء، الإسكندرية، ١٩٩٨م، ص ٣٧٧.

(٢) جانيت جيرار "من التناص إلى الأطراس" ترجمة المختار حسني علامات، ج ٢٥، ٥ سبتمبر ١٩٩٧، ص ١٧٧.

(٣) باقر جاسم محمد، التناص المفهوم والأفاق، الآداب، ع ٩٧، ١٩٩٠، ص ٦٥.

(٤) معجب العنواني، رحلة التناصية إلى النقد العربي القديم، انترنت ص ١.

(٥) بشير القمري، مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، حالة الرواية/ مدخل نظري، ص ٩٥.

ويرى تودورف أن (باختين) "منظر للنص قبل كل شيء"^(١)، ولكنه يرى أيضاً أن ما قاله باختين عن (بنية التلفظ) لا يكفي لقيام علائق التناص بين ملفظ وآخر، إذ إن هناك ملفوظات تمتلك البعد التناصي وأخرى لا تمتلكه"^(٢)، ويبدو أن باختين "وهو يثير مسألة تعدد الملفوظات وارتباطها بسياق الحياة اليومية الاجتماعية، يمهد في العمق لما يتناوله في كتاباته بصدد تعدد اللغات والتعدد اللغوي وتعدد الأصوات وغير ذلك من مظاهر الأسلبة الأدبية"^(٣).

ومن المؤكد أن (جوليا كريستيفا) هي أول من استعمل مصطلح التناص في كتاباتها بين عامي ١٩٦٦ و ١٩٧٧، وأن جماعة مجلة (تيل كل) قد أسهمت في إشاعة المصطلح بين النقاد وسرعة انتشاره، مما جعله يصبح في فترة وجيزة من مصطلحات النقد الجديد في فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية، وظهر المفهوم الجوهري بشكل رسمي في المعجم النقدي لمجلة (تل كل) في إصدارين مخصصين لعرض الجهاز النظري للجماعة، الأول هو (نظرية الجماعة)، وهو مؤلف جماعي شارك فيه كل من: فوكو، وبارت ودريدا، وسولرس، وكريستيفا. والثاني هو (سيميوطيقا) وهي أبحاث من أجل تحليل دلالي سنة ١٩٦٩م (لجوليا كريستيفا)^(٤).

وترى كريستيفا أن "التناص تفاعل نصي يحدث داخل نص واحد (ويسوغ تناول) مختلف متتاليات أو رموز بنية نصية ما باعتبارها جملة تحولات لمتتاليات ورموز مأخوذة من نصوص أخرى، وهكذا يمكن اعتبار بنية النص الروائي الفرنسي في القرن الخامس عشر نتيجة لتحول عدد كبير من هذه الرموز... من أجل هذا يغدو مفهوم التناص علاقة للطريقة التي بها يقرأ نص ما التاريخ ويندمج به"^(٥).

(١) نفسه، ص ٩٥.

(٢) نفسه، ص ٩٥.

(٣) الأسلبة الأدبية من صنع المؤلف يلجأ إليها عبر قنوات هي من منظور فني صرف. محاكاة الأشكال السردية الخارج أدبية وتضمن بدورها درجة التوضيح التي تقرضها الحوارية مع ملفوظ الغير من حيث التعبير عن وجهات نظر متباينة، نفسه، ص ٩٧-٩٨.

(٤) المختار حسني، نظرية التناص، علامات، ج ٣٤، م ٩٦، ١٩٩٩، ص ٢٤٣.

(٥) المختار حسني، نظرية التناص، ص ٢٤٣.

وفي دراستها "اللفظ والحوار والرواية" تستفيد مما أدخله باختين إلى النظرية الأدبية، وترى أن "كل نص يتشكل في فسيفساء" من الاستشهادات وكل نص متناس هو تحويل لنص آخر"^(١).

"ويبدو أن القراءة النقدية التي أنجزتها (كرستيفا) حول مفهوم التناس بأشكاله النظرية والتطبيقية قد توصلت إلى حقائق ألسنية بدلت الكثير من المفاهيم التي كانت سائدة قبلاً، لقد أدخلت آلية التناس في لعبة الدلالة المتواصلة وفي حقل الإنتاجية النصية بعد تحويلها لمفاهيم (الحوارية، وتعددية الأصوات)، وبرهنت فعلاً على فرضية تداخل النصوص وانفتاحها على فضاء الكتابة"^(٢).

كما لم نكن قادرين على أن نفصل بين التناس والأدبية ولم نعد قادرين على تحليل النصوص دون الرجوع إلى الخطاب الاجتماعي والتاريخي، هذا الخطاب الذي يستمد زخمه من ينباع اللغة الإنسانية"^(٣).

فالتناس عند جوليا كريستيفا أحد مميزات النص الأساسية، والتي تميل إلى نصوص أخرى سابقة عليها مما يجعل لغة التناس تتشكل من مجموع استدعاءات نصوص خارج النص يتم إدماجها ضمن شروط خاضعة للنص الجديد.

وقد تلقف سولرس الفكرة التي قدمتها كريستيفا قائلاً: "يقع أي نص في نقطة التقاء عدد من النصوص، الذي هو في الوقت نفسه إعادة قراءة (لها) وتثبيت (لها) وتكثيف (لها) وانتقال (منها) وتعميق (لها)"^(٤).

وقد حاول غير ناقد الإسهام في وضع تعريف للتناس، ومن ذلك (دومنيك مانجينو) عام ١٩٧٦ في دراسته (مدخل إلى مناهج تحليل الخطاب)، الذي يرى أن التناس "مجموع العلاقات التي تربط نصاً ما بمجموعة من النصوص الأخرى وتتجلى من خلال مفهومه أكثر رسوخاً وسهولة في الاستعمال لكون حقل تطبيقاته غير بعيد عن المجال

(١) نفسه، ص ٢٤٥.

(٢) عبدالوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفهوم التناس في الخطاب النقدي المعاصر، الفكر العربي المعاصر، ع ٦٠-٦١، ١٩٨٩م، ص ٨٠.

(٣) المصدر السابق، ص ٨٠.

(٤) محمد خير البقاعي، التناسية (بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره، ص ١٣٤.

التقليدي لنقد المصادر، وتستطيع بالتدريج أن تضم ميادين كلاسيكية أخرى كدراسة المعارضات والمحاكاة الساخرة^(١).

أما رفايتر ١٩٨٠ فيرى أن "التناص هو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية إذ هي وحدها فقط التي تنتج الدلالة في الوقت الذي لا تستطيع فيه القراءة السطرية المشتركة بين النصوص أدبية كانت أو غير أدبية أن تفرج غير المعنى^(٢).

لكن الملحوظ على تعريفات "ريفاتير" أنها مصحوبة بالجزئية في التطبيق "لأن العلاقات المدروسة من قبله هي دائماً منتمية لنظام البيئات الدقيقة والدلالة الأسلوبية لمقطع أو نص قصير في الغالب. والأثر التناصي، حسب ريفاتير مثل التلميح، ينتمي لنظام الصورة الجزئية بالنظر إلى بنية الجملة أكثر مما ينتمي للعمل الأدبي.

ويطرح "جيرار جانيت" ١٩٨٢ في كتابه (من التناص إلى الأطراس) مصطلح (النص المتعالي^(٣)) في حديثه عن التناص يقول: "لا يهمني النص حالياً إلا من حيث (تعالیه النص) أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أم جليلة مع غيره من النصوص^(٤) هذا ما أطلق عليه (التعالي النصي) وأظنه (التداخل النصي) بالمعنى الدقيق والكلاسيكي.

ويقول "وأقصد بالتداخل النصي" التواجد اللغوي سواء أكان نسبياً أم كاملاً أم ناقصاً لنص في نص آخر ويُعد الاستشهاد أي الإيراد الواضح لنص مقدم ومحدد في آن واحد بين هلالين مزدوجين أوضح مثال على هذا النوع من الوظائف^(٥).

ومن العلاقات الأخرى التي يصفها (جانيت) للتعالي النصي: علاقة المحاكاة، وعلاقة التعبير، والمعارضة والمحاكاة الساخرة، وعلاقة التداخل التي تفرق النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي إليها، ويرى أيضاً أن موضوع الشعرية ليس النص وإنما جامع النص.

(١) المختار حسني، نظرية التناص، ص ٢٤٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٥٠.

(٣) التعالي النصي كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوص أخرى، فهو يتجاوز جامع النص وبعض النصوص الأخرى ذات العلاقة النصية المتعالية.

(٤) جيرار جانيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبدالرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص ٩٠، وانظر المختار حسني، نظرية النص، ص ٢٥٢.

(٥) المصدر السابق، ص ٩١.

فهو أي جانبيت يدرج التناص في تصنيف منهجي جديد للعلاقات النصية قد أجملها بالاستشهاد والسرقة، علاقة النص، العنوان، المقدمة، التمهيد، والعلاقة القائمة بين النص والنص الذي يتحدث عنه، وعلاقات الاشتقاق بين النص والنص السابق عليه، والعلاقة بين الأجناس الأدبية التي يفصح عنها النص، وهو فهم يؤدي إلى ربط النص بما يحيط به، وما يسبقه ويحدده في آن واحد.

وكان الباحث الإيطالي (سيجريه) ١٩٨٥ قد سعى إلى الوقوف على حقيقة مفهوم التناص في وقفة نقدية فوجد في دراسة نشرها ١٩٨٥ أن هذا النمط جرى اعتماده مؤخراً في الدراسات الأدبية، وأنه يشتمل على مجالات عمل عديدة في النص الأدبي هي التذكر أو الاستعادة أو الاستعمال الصريح أو المقنع أو الإيحائي للأصول واستعمال الشواهد.

ويتحدث (رولان بارت) عن النص الجامع^(١) بأنه يعيد توزيع اللغة، وهو المجال الذي تقع فيه إعادة التوزيع هذه، وإحدى هذه الطرق التي تنتج هذا الهدم وإعادة البناء مبادلة النصوص أو نتف من نصوص وجدت وما زالت توجد حول النص المعني ثم اندرجت فيه.

وكل نص نص جامع يقع في أنحائه نصوص أخرى في مستويات متغيرة وبأشكال قد نتعرفها إن قليلاً أو كثيراً: هي نصوص الثقافة السابقة ونصوص الثقافة الراهنة "فكل نص نسيج طارف من شواهد سابقة.

إن في النص أجزاء من المصطلحات وصيغاً وأنماطاً من الإيقاع وشذرات من الكلام الاجتماعي وغير ذلك، تدخل فيه وتتوزع توزيعاً جديداً، إذ ثمة كلام قبل النص وحوله^(٢).

ويعرف (بارت) التناص بقوله: "إن التناص وهو قوام كل نص مهما يكن نوعه ليس راجعاً إلى مشكل المصادر والمؤثرات، والنص الجامع هو حقل عام يضم صيغاً مغلقة قلما نهتدي على منبعها، كما يضم شواهد يوردها الكاتب من غير وعي أو تلقائياً دون أن يضعها بين مزدوجين... ومفهوم النص الجامع هو ما يجعل نظرية الشعرية ذات

(١) جامع النص: مجموعة الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، وتذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية.

(٢) رولان بارت، نظرية النص، ترجمة منجي الشملي وآخرون، حوايات الجامعة التونسية، ع (٢٧)، ١٩٨٨، ص ٨١.

حجم اجتماعي، إذ إن الكلام كله قديم ومعاصر ومصبه الشعر لا على وجه التسلسل البين أو التقليد المقصود بل على وجه البعثرة، وهو صورة تكفل للنص أن ينتزل لا منزلة إعادة الإنتاج لا بل منزلة الإنتاجية^(١).

وإذا كان كلام (بارت) هذا يتضمن إقراراً بطبيعة التناص الشمولية فإنه ينطوي على إنكار لأية فائدة نقدية يمكن أن تجنيها الممارسة النقدية من مفهوم النص. إضافة إلى أن (بارت) أشار على المعوقات التي تحول دون الإفادة من التناص في الدراسات الأدبية. "ذلك أن أية قراءة نقدية تعتمد مفهوم التناص ستجابه باستحالة الإحاطة بكل مصادر النص، أي بكل النصوص السابقة على النص، إضافة إلى تأثيرات القراءة في لغات أخرى لا يعرفها الناقد، لذلك فإن دارس التناص يقع تحت طائلة التناقض بين شمولية المصطلح ومحدودية الاطلاع الشخصي، وهو تناقض لا سبيل لحله^(٢)."

فروئيته للتناص تقوم على نظرية الهدم والبناء، وإن النص مسرح لإنتاج يلتقي فيه منتج النص وقارؤه، فالقارئ منتج آخر للنص. حسب رؤيته أي هناك تناص يوجد القارئ.

ولعبد الباسط مراشده تعليق على مفهوم (بارت) للتناص، وهو أنه إلى جانب التناص الذي يستحضره المؤلف هناك تناص آخر يستحضره القارئ، فالتناص عنده ينقسم إلى قسمين: مخزون المؤلف الثقافي الذي ينتج النص، ومخزون القارئ الذي قد يختلف في مخزونه الثقافي عن المؤلف، فينتج بشكل آخر، وهكذا يصبح للنص قراءات مختلفة وكثيرة^(٣).

ويرى (أنطوان كومباتيون) ١٩٨٩ الذي قدم دراسة منهجية واسعة للاستشهاد باعتباره ممارسة تناصية "فالاستشهاد تكرر لوحدة من خطاب في خطاب آخر، وأن ذلك يعني كونه إعادة إنتاج للملفوظ (النص المستشهد به) الذي يقتطع من أصل نص ليتم إدخاله في نص مستقل.

(١) المصدر السابق، ص ٨١.

(٢) باقر جاسم محمد، التناص: المفهوم والأفاق، الآداب ع ٩٧، ١٩٩٠، ص ٦٦.

(٣) عبدالباسط مراشده، التناص في الشعر العربي الحديث السياب ودنقل ودرويش أنموذجاً، ص ١٨.

نلاحظ أن دراسات (كومباتيون) مثل دراسات "ريفاتير" لكنها تذهب في اتجاه إعطاء قيمة أكثر عمومية للتناص باعتباره معطى رئيساً لتفسير الظاهرة الأدبية - أي في كونه حضوراً فعلياً لنص في آخر.

التناص عند النقاد العرب

لقد وجدت تعريفات النقاد الغربيين للتناص وخاصة تعريف "كريستيفيا" صدى في بحوث الدارسين والنقاد العرب، فشرعوا يبحثون عن أصول للتناص في الأدب العربي ونقده القديم، فحاول بعضهم أن يقرن بين بعض آليات التناص الغربي وبعض المفاهيم والمصطلحات البلاغية والنقدية القديمة مثل السرقات والتضمين وغيرها، وراح فريق آخر منهم يحاول أن يضع أسساً نظرية له، وقسم آخر أخذ يطبق مفهوم التناص على الأعمال الأدبية شعراً ونثراً. وظهرت دراسات عديدة في هذا المجال حاولت أن تضع تعريفاً للتناص.

ومن أوائل الكتب التي اهتمت بالتناص وتعرضت لمفهومه كتاب الخطيئة والتكفير " لعبدالله الغدامي، الذي استعرض في البداية تعريف التناص عند الغربيين ثم تحدث عن مفهومه الخاص للتناص "فالسر عنده يكمن في طاقة الكلمة وقدرتها على الانعتاق فالكلمة، وهي موروث رشيقة الحركة من نص إلى آخر لها القدرة على الحركة أيضاً بين المدلولات بحيث تقبل تغيير هويتها ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق، والسياق مجهود إبداعي يصدر عن المبدع نفسه، ويقول: إن لكل كلمة بعدين أساسيين تتحرك فيهما، بعد أني وآخر تاريخي، وفي الخطاب العادي يبرز بعدها الأنبي (وهو استعمالها العصري) لأن الهدف منه مباشر ونفعي، أما في النص الأدبي فإن الموروث الفني للجنس الأدبي الذي يتفحصه النص، يعلي جانب البعد التاريخي للكلمة لكنه لا يسجنها فيه، فهي بقدر ما تترفع عن البعد المباشر فإنها تتجاوزه وتنتفح على المستقبل ورصيدا

الموروث يمكنها من فتح إichاءات متعددة المضامين، ولهذا يفتح جمالها لتكون قادرة على الدلالة على أي شيء يتخيله متلقيها^(١).

فالغذامي فهم التناص على أنه انفتاح النصوص على البعد التاريخي، لكنه لا يسجنها معه، وموروث الكلمة يجعلها متعددة الدلالة، فالكلمات إشارات تتيح للمتلقي أكبر قدر ممكن من هوامش القراءة ليصبح النص متعدد الدلالة من خلال شيفراته وإشاراته التاريخية^(٢) وانفرد الغذامي بمصطلح "تداخل النصوص" والنصوص المتداخلة للدلالة على التناص نفسه أو التناصية، وهو يعد مصطلح التناص من نتاج "السيمولوجية" ومن التشريحية.

وهو يؤكد فكرة جماعية النص وتداخل النصوص فيما بينها فيما يتشكل منه ما نسميه بالموروث، والكاتب حين تصديه لفعول الكتابة الأدبية "إنما يكتب لغة استمدتها من مخزون معجمي له وجود في أعماق الكاتب وهو مخزون تكوّن خلال نصوص متعاقبة في ذهن الكاتب ... والنص يصنع من نصوص متراكمة التعاقب على الذهن، منسجمة من ثقافات متعددة ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاوراة والتعارض والتنافس^(٣).

ويُعد كتاب محمد بنيس "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" من الكتب التي وضعت أسساً نظرية للتناص، وهو يؤثر في كتابه استعمال مصطلح "التداخل النصي" بدل التناص، ويدافع عن كونه "أول" من تكلم في النقد العربي عن هذا المنحى، وهو يعتمد خطة "جانيت" في دراسة النص الشعري ويستخدم مصطلح النص الغائب.

ويرى أن النص الشعري هو بنية لغوية متميزة ليست منفصلة عن العلاقات الخارجية بالنصوص الأخرى، وهذه النصوص الأخرى هي ما يسميها بالنص الغائب، ويقول: إن النص كشبكة تلتقي فيها عدة نصوص يصعب تحديدها ويختلط بها الحديث بالقديم، والعلمي بالأدبي والذاتي بالموضوعي^(٤).

(١) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير (من النبوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، ص ٣٢٤.

(٢) عبدالباسط مرشدة، التناص في الشعر العربي الحديث، السياب ودنقل ودرويش أنموذجاً، ص ٤٨.

(٣) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص ٣٢٣.

(٤) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، ط١، دار العودة، ١٩٧٩، ص ٢٥٣.

ويتحدث عن أقسام التناص: الاجترار والامتصاص والحوار. يقول: ساد الاجترار في عصور الانحطاط حيث تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي وسكون، لا قدرة له على اعتبار النص إبداعاً لا نهائياً، فساد بذلك تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية في انفصالها عن البنية العامة للنص كحركة وسيرورة، وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجاً جامداً، تضحل حيويته مع كل إعادة كتابه له بوعي سكوني^(١).

فينيس يؤكد أن لا تفاعل بين النص الحاضر والنص الغائب في هذه المرحلة وإنما هو مجرد اجترار.

والامتصاص مرحلة أعلى من قراءة النص الغائب وهو القانون الذي ينطلق أساساً من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة وتحول لا ينفيان الأصل، بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد، معنى هذا أن الامتصاص لا يجمد النص ولا ينفده، بل إنه يعيد صوغه فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها، وبذلك يستمر النص غير محو ويحيا بدل أن يموت^(٢).

ومرحلة الحوار وهي الأعلى، فالحوار أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه وشكله وحجمه، ولا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص، وإنما يغير في القديم أسسه اللاهوتية، ويعري في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية^(٣).

فالحوار يعتمد ويقوم على عملية الهدم والبناء، والنص عنده ليس منغلقاً بل هو منفسح ومفتوح على عوالم مختلفة.

أما محمد مفتاح فقد عرض لمختلف التعيينات الداخلة في تعريف التناص إلا أن عمله بدأ أقل توقفاً في درسه أحوال التناص في الشعر كما تحقق في عمل بنيس، فقد توسع في عرض المسائل الداخلة في أمر التناص، وركّز على التعيينات البلاغية، لذلك فإن تعريفه للتناص يبقى موزعاً بين -داخل- وهو النص المدروس و -خارج- هو النص الغائب.

(١) المصدر السابق، ص ٢٥٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٥٣.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٥٣.

وميّز بين "تناص داخلي" وهو ما يصيب علاقة الشاعر بنتاجه السابق، وآخر خارجي وهو ما يصيب النص في علاقته بخريطة الثقافة التي ينتمي إليها، أو يميز بين تناص "اعتباطي" وهو الذي يعتمد على ذاكرة المتلقي، وبين تناص "واجب" أي الذي يوجه المتلقي نحو مظانه^(١).

ويقر مفتاح بأن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي.

ويتقارب توفيق الزيدي مع محمد مفتاح في تعريف التناص، فهو يورد في مقالة له في مجلة الموقف الأدبي ١٩٨٧، تعريف محمد مفتاح للتناص ولكنه يضيف التضمين يقول: إن التناص هو تضمين نص لنص آخر، وهو أبسط تعريف له -أو استدعاؤه أو هو تفاعل خلّاق بين النص المستحضّر والنص المستحضّر، فالنص ليس إلا توالد لنصوص سبقته^(٢).

وليس لدى إبراهيم رمانى تعريف محدد للتناص، لأنه شغل بتحديد النص الغائب الذي هو عنده مجموع النصوص المستترة التي يحتويها النص الشعري في بنيته وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقق هذا النص وتشكل دلالاته^(٣).

وفي سياق الحديث عن تطور تقنية النص الغائب في الشعر العربي الحديث يذكر التضمين يقول: لم يعد النص الغائب اجتراراً لنص آخر على النمط القديم "التضمين وإن عثرنا على هذا الضرب: في المتن الشعري الحديث، بل غداً توظيفاً معقداً في أغلب الأحيان يولد تفاعلاً خصباً بين النصوص أي تناصاً يثري مناخاً مغايراً للأصل تتداخل فيه عناصر هذا النص الغائب وتترامن في عمق الطبقات النصية^(٤).

فالتناص عند رمانى عملية تفاعل بين نص غائب ونص حاضر والنص الغائب عنده يماثل المظاهر المستمدة من الثقافة والتي تتفاعل مع النص الحاضر.

(١) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، دار التنوير، بيروت، الدار البيضاء، ط١،

المركز الثقافي العربي ١٩٨٥م، ص ١٢١.

(٢) توفيق الزيدي، قضايا قراءة النص الشعري الحديث من خلال دراسته عند النقاد العرب، الموقف الأدبي،

١٩٨٧م، ص ١٧.

(٣) إبراهيم رمانى، النص الغائب في الشعر العربي الحديث، مجلة الوحدة، العدد ٤٩، تشرين الأول، ١٩٨٨،

ص ٥٣.

(٤) المصدر السابق، ص ٥٤.

ويعرّف عبد الملك مرتاض التناص "التناصية: في أكثر من موضوع فيقول: التناصية هي شبكة العلاقات النصية تتم بوسائل قراءة النصوص أو سماعها. وربما كتابتها إذ كثيراً ما تكون تناصية داخلية بحيث ينقل مدبج النص صوراً سابقة من نفسه قصداً أو عن غير قصد^(١).

فقد تحدث هنا عن التناص بشكل عام ولم يفصل فيه، وإنما جاء حديثه هنا في إطار العموميات^(٢) لكنه في موضع آخر من مقالاته (الكتابة من موقع العدم) يتحدث عن أشكال التناص فيقول: "إن كل نص نجد فيه بالضرورة نصوصاً أخرى ولكن تحت أشكال مختلفة معظمها غير مرئي ولا مباشر وأهم هذه النصوص التي تدخل النص المنتج من غير استئذان تلك الناشئة عن الثقافة المخترنة من قبل، فالتناص إذاً هو حقل واسع الصياغات المجهولة الصاحب والتي قلما نستطيع معرفتها بدقة ويقين"^(٣).

من هنا فهو يتحدث عن أشكال مختلفة للتناص منها المرئي وغير المرئي وفي مقالة أخرى في الموقف الأدبي بعنوان "نظرية النص الأدبي" يؤكد مرتاض علاقة تداخل النصوص عندما يرى أن التناص ليس إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر لإنتاج نص لاحق وهو ليس إلا تضميناً بغير تنصيص على حد قول "رولان بارت"^(٤).

أما التناصية عند مرتاض فأساسها لدى بعض القدماء كابن خلدون حفظ النصوص ثم نسيانها، على حين أنها لدى النقاد المعاصرين هي قراءة النصوص السابقة. والتناصية عنده صفة تلازم كل مبدع مهما يكن شأنه، لأنه يستحيل وجود مبدع يكتب نصاً أدبياً دون سابق تعامل معمم ومكثف مع النصوص الأدبية في مجال معين.

فالتناص عند مرتاض عملية تفاعلية تقوم على عملية الهدم والبناء ينهضم النص القديم ويقوم على أساسه نص جديد، ولا يوجد نص بكر.

(١) عبد الملك مرتاض (الكتابة من موقع العدم، (مسائل حول نظرية الكتابة)، كتاب الرياض ع (٦٠)، (٦١)، ١٩٩٩، ص ٤٠١-٤٠٤،
(٢) عبد الباسط مرشدة، التناص في الشعر العربي المعاصر، السياب ودنقل ودرويش أنموذجاً، ص ٤٩.
(٣) عبد الملك مرتاض، ص ٥٧.
(٤) انظر عبد الملك مرتاض، (في نظرية النص الأدبي" الموقف الأدبي كانون الثاني، ١٩٨٨، ص ٥٥-٥٨.

ويعرض (بشير القمري) في مقاله له بعنوان (مفهوم التناص بين الأصل والامتداد) لمفهوم التناص فيقول: "الأمر يتعلق بالمقام الأول بإدراك دينامية هذا العمل وانتمائه إلى ديمومة متجددة (مجددة) ومتحولة (محوّلة) تجعله يمتلك ما هو مشترك مع غيره من الأعمال الأدبية الأخرى التي سبقتة إلى الظهور إلى مطلب (نفي لها) ليحقق صورته ومقروئيته (قابلية قراءته) دون أن يتخلص من الصدى المتروك فيه أو يتملص مع ذلك مع حساسيته مع السياق الثقافي الذي يتحكم في إنتاج العمل الأدبي باللغة الأدبية التي من شأنها أن تجعل كل نص (عمل أدبي) يتشرب سابقه وليس هناك من إمكان ليتصور نص بكر^(١).

فالقمري هنا يتحدث عن تداخل النصوص السابقة مع النصوص اللاحقة التي تسعى إلى نفي النصوص السابقة لتحقيق صورتها الجديدة دون التملص من أثر النصوص السابقة. وتعرض زهور لحزام لمفهوم التناص (كل نص يرجع ضمناً إلى نصوص أخرى مما يجعل لغة التناص تتشكل من مجموع استدعاءات لنصوص خارج نصية، ويتم إدماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد غير أنه لا ينبغي أن يفهم من عملية الاستدعاء هاته مجرد الانعكاس البسيط أو التعبير عن نص الأشياء (النصوص) الموجودة من قبل، ولكن الكاتب وإن كان إبداعه يتم انطلاقاً من شيء معطى (سابقاً) فإنه يبدع دائماً، شيئاً لم يكن موجوداً من قبل^(٢).

فالنص برأي لحزام يخضع لعملية تحويل، لأن التناص ليس مجرد تجميع نصوص بل عملية تحويل وصهر وإذابة مختلف النصوص في النص المركزي أي النص الحاضر. وتأتي جهود باقر جاسم محمد تصب في هذا الإطار، إذ يشير إلى إشكالية المصطلح عند دخوله مجال التطبيق، وتعرضه لسوء الفهم والخلط عند استعماله في النقد، وعرض لتطور المصطلح من باحنين إلى كريستيفا وجماعه (تل كل) و (تودوروف) ليصل إلى تعريف للتناص بالقول: "هو دراسة الخطاب الأدبي بوصفه جزءاً من سياق إبداعي أشمل. ويبحث التناص عن مظاهر من النصوص السابقة عليه وكيف استحالت في داخله عناصر وخصائص من تلك النصوص، وما أنتجه النص الجديد من معنى أدبي

(١) بشير القمري، مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، حالة الرواية (مدخل نظري)، ص ٩٢.

(٢) زهور لحزام، آلية التناص، مجلة الناقد، ١٩٩٠، كانون أول، ص ٥٩.

نتيجة ذلك كله وما كسبته التجربة الجمالية المماثلة في النص من العناصر والخصائص المتمثلة فيه والتي هي ليست من ابتكار الشاعر أو الكاتب^(١).

ثم يناقش (باقر جاسم) تجليات التناص في التراث الشعري ويجعل السرقات وجهاً من وجوه التناص، ويقرن بين التناص والانزياح، ويرى أن العلاقة بين الانزياح والتناص علاقة طردية، فكلما ازداد التوتر في الانزياح قل التناص وازدادت عناصر التجديد في النص^(٢).

فجاسم يسمي السرقات تناصاً، فمرة يقول: إن التناص هو السرقات، ومرة أخرى يشير إلى أن التناص يشبه السرقات في تراثنا النقد العربي القديم.

وفي إطار التنظير للتناص ووضع أسس نظرية حوله ظهرت جهود نقدية عربية واسعة في هذا المجال، حاولت أن تتوسع في تعريفه والتنظير له.

وتأتي جهود تركي المغييض تصب في هذا المجال فبعد أن يستعرض مفهوم التناص عند أصحابه الغربيين وعند النقاد العرب وإشكاليات المصطلح وتعددية الصياغة والتشكيل في النقد العربي الحديث ويمثل على ذلك بالتعلق النصي لمحمد مفتاح، و (التشريحية) للغذامي، والتفاعل لدى عبدالملك مرتاض، و (التضمين) لتوفيق الزبيدي، و(النص الغائب) لمحمد بنيس و (التفاعل والإحلال) لصبري حافظ.

يستند إلى المعارضة بوصفها شكلاً من أشكال التناص ويضعها ضمن التضمين، يقول: "إن استخدام التضمين في معارضات البارودي سيدرس على أساس أنه شكل من أشكال التناص عنده، فهو قد انبثق من استحضاره للنصوص التي عرضها ونص عليها صراحة"^(٣).

ويرى (المغييض) أن التناص لا يعني أن يكون الشاعر صورة مطابقة للآخرين يقول: وليس معنى ذلك أن البارودي بلغ من تناصه ومحاكاته للأقدمين الذين عارضهم وراض القول على أمثالهم ما يجعله صورة مطابقة لهم، ففي الحقيقة لم يَفن فيهم ولم يقصر همه على النقل عنهم، بل احتفظ في شعره بشخصيته وبعصره وبقومه واستدعى

(١) باقر جاسم محمد، التناص: المفهوم والآفاق، مجلة الآداب، ع ٩٧، ١٩٩٠، ص ٦٧.

(٢) السابق، ص ٦٧.

(٣) تركي المغييض، التناص في معارضات البارودي، أبحاث اليرموك، م ٩، ع ٢٤، ١٩٩١، ص ٩٣.

نصوصهم واستحضرها وأعاد كتابتها من جديد وفق سياق قصائده وموقفه الشعري الخاص به^(١).

فقد قام تركي المغييض بذكر الصياغات والألفاظ التي تشير إلى التناسل دون أن يتعمق في شرح مفهومه وكيفية توظيفه.

ويشير (أحمد الزعبي) في بحثه عن التناسل إلى تعددية المصطلح وإشكالاته ويعرض لتعريفاته لدى النقاد الغربيين، لكنه يضع تعريفاً مستنداً إلى الفهم الأوروبي قوامه، أن التناسل يعني أن يتضمن نص أدبي ما نصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي للأديب بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي، وتندغم فيه بشكل جديد واحد متكامل^(٢) ويحاول تطبيق بعض آليات التناسل التاريخي والديني من خلال قراءاته لرواية (رؤيا) لهاشم غرابية.

وقد وضع أنواعاً للتناسل: التناسل المباشر وهو التناسل التاريخي وهو تداخل نصوص تاريخية مع النص الحاضر وتناسل ديني وهو تداخل نصوص دينية مع النص الحاضر. والتناسل غير المباشر وهو تناسل اللغة والأفكار.

ويعلق عبد الباسط مرشدة على أقسام التناسل لدى أحمد الزعبي بالقول: "وحصيلة القول إن أحمد الزعبي أغفل البعد الفني في رؤيته للتناسل أي كيفية توظيف النص الغائب بالنص الحاضر، وبغض النظر عن مادة النص إن كانت أسطورية أم أسلوبية أو غيرهما، فالأولى أن تبرز كيفية التوظيف لا مضمون المادة الموظفة"^(٣).

ويظهر مفهوم التناسل عند (محمد عبدالمطلب) في كتابه "قضايا الحداثة عند عبدالقادر الجرجاني) مصاحباً لإنتاج العمل الأدبي، إذ يقول "فالإنتاجية الشعرية، على هذا النحو تمثل عملية استعادة لمجموعة من النصوص القديمة في شكل خفي أحياناً وجلي أحياناً أخرى، بل إن قطاعاً كبيراً من هذا الإنتاج الشعري يعد تحويراً لما سبقه، فالإرتداد إلى الماضي أو استحضاره من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع فقد يحدث تماس أو

(١) المصدر السابق، ص ٩٣.

(٢) أحمد الزعبي، التناسل - نظرياً وتطبيقياً - مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناسل في رواية "رؤيا" لهاشم غرابية، اريد ١٩٩٣، ص ٢.

(٣) عبدالباسط مرشدة، التناسل في الشعر العربي الحديث السياب ودفنل ودرويش أنموذجاً، ص ٦٢.

بالضرورة سوف يحدث تماس يؤدي إلى تشكيلات تداخلية قد تميل إلى التماثل، وقد تنحاز إلى التخالف وقد تنصرف إلى التناقض، فالنص الجديد لا يتم إنتاجه بالاستناد إلى سلسلة من العناصر تنتمي إجمالاً إلى الأدب بل بالعودة إلى مجموعات نوعية صيغية كالتعامل مع الأسلوب بعينه أو طريقة أدائه خاصة^(١).

فهو هنا يتحدث عن تأثير النصوص القديمة في النص الحاضر وعملية الإبداع هي عملية استعادة لنصوص سابقة لأنه لا بد أن يحدث تداخل وتمازج بين النصوص يؤدي إلى تشكيلات داخلية، لكنه لم يتحدث عن التناص مع النصوص المعاصرة وكأنه يشير إلى مفهوم النقد القديم ووجود التناص في الدرس البلاغي والنقد العربي القديم^(٢).

ويعرض صبري حافظ لمفهوم التناص بشكل أعمق وأدق، فيعرفه من خلال ما يسميه مسألة الإحلال والإزاحة، "فالنص عادة لا ينشأ من فراغ ولا يظهر في فراغ، إنه يظهر في عالم مليء بالنصوص الأخرى، ومن ثم فإنه يحاول الحل محل هذه النصوص، أو إزاحتها من مكانها، و خلال عملية الإحلال أو الإزاحة هذه وهي عملية لا تبدأ بعد اكتمال النص، وإنما تبدأ منذ لحظات تخلق أجنته الأولى، وتستمر بعد تبلوره واكتماله، وقد يقع النص في ظل نص أو نصوص أخرى أو قد يتصارع مع بعضها"^(٣).

وممن تناول التناص أيضاً (خليل موسى) فقد أشار إلى أهمية التناص في دراسة النص الأدبي وأشار إلى أهم آلياته إذ يقول: "ويقوم التناص بعمليات إجرائية مختلفة كالاستدعاء القصدي أو اللاقصدي وهو أهم عمليات التناص والاندماج في النص المتناص، وقد يكون الاندماج كاملاً ليؤدي ويخلق (النص الغائب) ويشير إليه ويوظفه في أن يقول ما يقوله النص الجديد"^(٤).

ويطرح خليل موسى مفهوماً للتناص فيقول: "والتناص دلالة، هو تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة تشكياً وظيفياً بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي أمحت الحدود بينهما، وكأنها حطام لمعدن ما أو حطام لأنواع من

(١) محمد عبدالمطلب، قضايا الحداثة عند القادر الجرجاني، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ١٩٩٥، ص ١٤١، ١٤٢، ١٤٣.

(٢) عبدالباسط مرشدة، التناص في الشعر العربي الحديث السياب ودنقل ودرويش أنموذجاً ص ٥٢.
(٣) صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٦، ص ٤٩.

(٤) خليل موسى، التناص والأجناسية في النص الشعري، الموقف الأدبي، ١٩٩٦، ص ٨١.

المعادن أعيد تشكيلها وصياغتها تشكيلاً جديداً بحيث لا يبقى بين النص الجديد وأشلاء النصوص السابقة سوى المادة وبعض البقع التي تشير أو توميء إلى النص الغائب، كأن تأخذ أشكالاً مختلفة من الزجاج المحطم وما يقاربه ويتفاعل معه ثم تعيد صهرها لتصنع منها مادة جديدة وأشكالاً جديدة، ولذلك يدخل الشعري في اللاشعري ويتفاعل معه، ويتضام ويتواشح، ويتعاقد ويتناسل حتى يغيب الأصل غياباً لا يدركه سوى أصحاب الخبرة^(١).

ويشير موسى إلى آليات التناص كامتصاص النصوص السابقة وتشربها ثم تحويلها لتذوب ذوباناً كلياً لا يعود له إلا وجود إشعاعي إيحائي وقد يكون التناص معكوساً أو مقلوباً كما في مسرحية (كيلوبترا) لشوقي^(٢).

ويرى أن التناص مفتوح على الشعر والنثر والأدبية واللاأدبية فالأدبية كاستدعاء الشخصيات، والمواقف والأحداث الأدبية كرحلة امرئ القيس إلى القسطنطينية... واللاأدبية كاستدعاء الشخصيات السيد المسيح، صقر قريش، الحجاج، الحسين بن علي، والمواقف والأحداث كصلب السيد المسيح، ومصرع الحسين بن علي^(٣).

ويشير موسى إلى (التداخل الإجناسي، فالأجناس تتلاقى وتتصارع وتتغاوى وتتصل وتتلامح وتتناسل لتوليد أجناس جديدة لا تنتمي إلى جنس واحد... والقصيدة نص منفتح على أجناس أخرى وهو يتولد من بنيات نصوص أخرى في جدلية تتراوح بين الهدم والبناء والتعارض والتداخل والتوافق والتخالف، بحيث يصعب علينا تمييز الحدود بين هذه البيئات^(٤). ويخرج موسى التضمين والاقتباس من التناص.

ويطرح (صلاح فضل) مفهوماً آخر للتناص فيقول: "يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى أي عملية، تناص ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى... وبهذا فإن تقاطع النظام النصي المعطى كممارسة سيمولوجية للأقوال وللمتاليات التي يشملها في فضاءه أو التي يميل إليها فضاء النصوص ذاتها، يطلق عليه

(١) المصدر السابق، ص ٨١.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٢.

(٣) المصدر السابق، ص ٨٥.

(٤) المصدر السابق، ص ٨٦.

وحدة إيديولوجية، وهذه الوحدة هي وظيفة ملائمة لبنية كل نص وممتدة على مداره مما يجعلها تشكل سياقه التاريخي والاجتماعي^(١).

وتأتي جهود عبدالباسط مراشدة النقدية لتصب في هذا الإطار غير أن له رؤية جديدة يتكئ فيها التناص على الرؤى الفكرية للنقد الحديث القاضي بموت المؤلف والاهتمام بالنص وحده وعلاقته بالعالم وبالكاتب أو الشاعر في النص الحاضر أو النص الجديد تكون في حالة انهدام ليقوم النص الجديد على أنقاضها^(٢).

ولا يرى مراشدة رأي من يتحمسون إلى جعل السرقة والتضمين بمفهومه النقدي القديم تناصاً بالمفهوم الغربي الحديث لاختلاف واضح بين المفهومين في الفلسفة وفي التطبيق وفي النواتج النصية المتحققة.

أشكال التناص

تتعدد آليات التناص وأنواعه وأقسامه، أما أشهر أنواعه مما ذكرته (كرستيفا) من تناص: النفي الكلي الذي يكون فيه المقطع الدخيل منفياً ومعنى النص مقلوباً، والنفي المتوازي الذي يظل فيه المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه ولا يمنع من زيادة أو إضافة في معنى النص الجديد، وأخيراً النفي الجزئي حيث يكون فيه جزء واحد من النص المرجعي منفياً^(٣).

وقد قسم النقاد والدارسون التناص إلى قسمين بحسب القصد أو عدمه:

الأول: غير مقصود وغير واضح في الغالب كما أنه شيء لازم للنص.

أما الثاني: فهو مقصود إذ يعي فيه المبدع ما ينقل حين يدخل في (معارضة) أو حين ينقل تعبيراً أو موقفاً أو غير ذلك من المعطيات الثقافية.

وقد كاد بعض الدارسين الذين توسعوا في القسم الأول أن يحصروا التناص فيه دون سواه. فما يدور في القسم المقصود ليس إلا تضمينات مجهول صاحبها لأنها ترد بشكل تلقائي لا واع، وتقع في النص دون اصطناع علامات تنصيص وهذا شيء لا يخلو

(١) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ط١، الأفاق العربية، القاهرة، ١٩٩٧، ص ١٥٤.
(٢) عبدالباسط مراشدة، التناص في الشعر العربي الحديث، السيّاب ودنقل ودرويش أنموذجاً، ص ٤١.
(٣) مفيد نجم، رحلة التناصية، انترنت، ص ١.

منه شعر شاعر أو نص كاتب، لأن كل نص مبني على تراث ضخم من نصوص تغلغت في بنية اللغة التاريخية^(١).

أما القسم الثاني فهو المقصود ويكون فيه المبدع واعياً لما يستحضر من نصوص أو معطيات ثقافية، وهذا النوع أظهر من الأول لأنه ينكشف لدى القراءة الأولى في الغالب، وإن خفي أحياناً فإنه لدى التدقيق سرعان ما ينكشف لأنه جزء من نص غائب. وهذا النوع أقرب إلى التناص لأنه يسمح بتبيين الحدود بين النصين الغائب والحاضر.

ويضيف توفيق الزيدي نوعاً آخر من التناص وهو تناص القراءة وله وجهان داخلي وخارجي، فمعاني القصيدة تنفتح كلما تقدمنا في القراءة فما كان غامضاً في أول القصيدة أخذ يفسر نفسه الآن، وهذا ما يدعوه تناص القراءة الداخلية، أما ارتباط القراءة ولذتها بالقراءات السابقة لنصوص أخرى فهو ما يسميه بتناص القراءة الخارجي^(٢).

وقد كان لأشكال التناص لدى النقاد العرب ارتباط بالنقد من جهة وبالشعر العربي المعاصر من جهة أخرى، فمحمد مفتاح وعبدالمك مرتاض جعلتا التناص ظاهرة عامة ولم يدققا في الأشكال الجديدة للتناص بل ضمّا الأشكال القديمة والحديثة إلى ميدان التناص دون تنبه إلى خصوصية ظاهرة التناص في العصر الحديث.

أما أشكاله عند محمد مفتاح فتأتي على قسمين:

- ١- المحاكاة الساخرة (النقيضة).
- ٢- المحاكاة المقتدية أي (المعارضة).

(١) أحمد محمد قدور، الظواهر التناصية في الشعر العربي الحديث، ص ٢٥٢.
(٢) الزيدي توفيق، قضايا قراءة النص الشعري الحديث من خلال ممارسته عند النقاد العرب، مجلة الموقف الأدبي، العدد ١٨٩، نيسان، ١٩٨٨، ص ٢٠.

ويشير مفتاح إلى مواقف وسطى متعددة بين هذين الشكلين فيذكر السرقة التي تعني النقل مع إخفاء المسروق^(١). ويضيف مفتاح أشكالاً أخرى مثل ضرب الأمثال في الشعر العربي القديم.

وقد وضع محمد بنيس الأسس النظرية للتناص في كتابة (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) وقسم التناص إلى أشكال ثلاثة منها: الاجترار، ويعني التعامل مع النص الغائب، بوصفه يفتقد إلى الحيوية والفاعلية في النص الحاضر، فلا تتم هنا عملية هدم وإعادة بناء ومن ثم "لا يكون النص المنتج خليطاً كيماوياً لا تتفصل أجزاؤه"^(٢).

والمرحلة الثانية هي الامتصاص وهي مرحلة أعلى من قراءة النص الغائب فالامتصاص هنا يقر بأهمية النص الغائب فلا يمحوه بل يعيد صياغته من جديد.

أما النمط الثالث فهو الذي يسميه بنيس بالحوار والحوار أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، فالحوار يعتمد هدم البنى القديمة وهدم النص الحديث أيضاً، بمعنى أنه يشير إلى دمج القديم والحديث في النص الحاضر من خلال هدم القديم وهو هنا يقوم على عملية الهدم والبناء وهذا أساس محوري في التناص^(٣).

أما إبراهيم رمانى فيفرق في مقاله "النص الغائب في الشعر العربي الحديث" بين التضمين ذلك النمط القديم في إدخال نص في آخر والأشكال الجديدة لدى الشعراء المحدثين ويوضح ذلك بالقول "لم يعد النص الغائب اجتراراً لنص آخر على النمط القديم "التضمين" وإن عثرنا على هذا الضرب في المتن الشعري الحديث"^(٤).

وفي بحث له بعنوان (التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران) يضع مفيد نجم أشكالاً متعددة للتناص منها: التناص الديني، أو الأسطوري، أو الشعري. "فالنص الشعري مهما كان ليس وليد ذاته إلا من خلال الرؤى الفكرية والجمالية والتوظيف البلاغي البياني الذي يمكن أن يمارس النص الجديد أو ينشئ ذاته من خلاله"^(٥).

(١) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، ص ١٢١-١٢٣.
(٢) عبدالباسط مرأشدة، التناص في الشعر العربي الحديث، السياب ودنقل ودرويش أنموذجاً، ص ٥٦.
(٣) نفسه، ص ٥٧.
(٤) إبراهيم رمانى، النص الغائب في الشعر العربي الحديث، ص ٥، ٩٤، ١٩٨٨م، ص ٥٤.
(٥) مفيد نجم، التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران، الموقف الأدبي، ص ٢٧، ع ٣١٩، ١٩٩٧، ص ٤٧.

ويذكر ثلاثة أشكال هي: الاجترار الذي ليس فيه إلا الإعادة والتكرار، والامتصاص الذي يعيد فيه الشاعر كتابة النص وفق تجربته الحديثة، والحوار الذي فيه يعيد المبدع صياغة النص على نحو مغاير، فتسقط منه أجزاء وتضاف إليه أجزاء أخرى. وهذا قليل بالمقارنة مع الشكلين السابقين.

والغذامي في كتابه الخطيئة والتكفير يركز على شكل واحد يدعو به بالمداخلة انسجماً مع مصطلحه تداخل النصوص، ولكنه حين يأتي بأمثلة شعرية للتطبيق توميء إلى المعارضة يستدرك موضحاً اختلاف مفهومه للمداخلة وتطبيقه عن مفهوم المعارضة وتطبيقه لدى السابقين، فيقول فكل معارضة هي نص متداخل مع نص سابق له ولكن هذا المثال معارضة شوقي للبحثري في السينية ليست سوى تبسيط مخل للفكرة فتداخل النصوص كما يتدارك شولز هو عملية تحدث غالباً بشكل أقل وضوحاً وأكثر تعقيداً في تداخلاتها وكما أننا نوجد موحيات غير متناهية للإشارة فإننا أيضاً نجد للنص ارتدادات غير متناهية^(١).

أما أحمد الزعبي فيرى أن التضمين والاقْتباس من أشكال التناص إذ يقول في كتابه "التناص" -نظرياً وتطبيقياً- "فالتناص في أبسط صورته يعني أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه من المقروء الثقافي لدى الأديب ليتشكل نص جديد واحد متكامل^(٢).

وقد قسم التناص من حيث الخفاء والتجلي إلى التناص: الظاهر ومنه الاقتباس والتضمين. والتناص الخفي الذي يحدث بحضور النص إلى النص الجديد دون وعي. أما أهم أشكال التناص: التناص مع الأساطير والموروث الشعري والتراث الديني ونصوص الكتب المقدسة والأحاديث والمواعظ واللسان الاجتماعي الذي يتمثل في الأمثال والحكم. والشعر الشعبي، ومن الحقول القديمة التي تتقارب مع التناص: السرقات والمعارضات والاقْتباس والتضمين والحفظ الجيد.

وقد أدخل (رمضان) الصباغ القناع في سياق التناص. وأشار عبدالوهاب ترو إلى الخطاب الكرنفالي كشكل من أشكال التناص، ويقوم الخطاب الكرنفالي على مبدأ (الخرق) فهو إهانة موجهة إلى المدلول الرسمي وإلى القانون الذي يمثل الأخلاق المسيحية، فيتناول

(١) الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص ٣٢١.
(٢) أحمد الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً، ص ٦٠.

بكثر الصور المعبرة عن الأشكال الجنسية التي تحرّمها الكنيسة، ويقوم الخطاب الكرنفالي على استخدام عبارات مزدوجة المعنى تهدف إلى تحطيم رمزية القانون، ومزج الأصوات بواسطة القناع، ويقوم أيضاً على الضحك والسخرية من القانون الرسمي وإضحاك الجمهور بزج مدلول فاحش مخل بالحياء يخرق الثقافة الرسمية لا يدمرها لكنه يبذل مقولة الصوت الواحد إلى مبدأ الخطاب المتعدد الأصوات^(١)، ومن أنماط التناص أيضاً: التناص الأدبي، والتناص الأسطوري، والتناص التاريخي.

أما العلاقات التي تنتج الوقائع فتقوم على الاستفادة أو التذکر أو التلميح أو إيراد الشواهد أو التقليد أو المحاكاة الساخرة وغيرها مما تقع عليه فنون أدبية متعمدة أو عفوية بفعل (الاختطاف)، و (التملك)، أو بمفاعيل (الذاكرة الناشطة في الكتابة)^(٢).

إذاً فالتناص ظاهرة لغوية معقدة تتجلى أساساً في الشعر وهو يقوم على علاقة وتفاعل بين نص سابق وآخر لاحق ولا سيما تلك العلاقة بين النص الشعري الحديث ونصوص الثقافة والتراث، وهي ظاهرة لها أشكال متعددة لدى الناقد فهو إما أن يكون دينياً أو تراثياً... لكن للنص الحاضر خصوصية تجعله يختلف عن نصوص المراجع إذ يملك رؤية خاصة به من مثل الرؤى الفكرية والجمالية والبلاغية^(٣).

والتناص بالتالي يعني أن النص الذي يتبعه الشاعر أو الأديب إنما هو مزيج يمتص فيه الشاعر أو الأديب عصارات من سبقه ويدخلها في نصه بطرق متعددة منها المباشر الجلي ومنها الخفي ومنها ما يتوافق معه ومنها ما ينفيه ويرفضه والنص مجموعة من النصوص السابقة صيغت بطريقة جديدة مبتكرة فأى نص محكوم حتماً بالتداخل مع نصوص أخرى وهو يتولد من نصوص أخرى.

ويشير شكري الماضي في كتابه "إشكاليات النقد العربي الحديث" إلى أن التناص يتحدد من خلال الاستدعاء والتحويل، إذ يستدعي نصوصاً خارج نصية يتم إدماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد، ووفقاً لمفهوم الاستدعاء والتحويل، قد لا تكون لغة

(١) عبدالوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، ص ٧٨-٧٩.

(٢) شريل داغر، التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري، ص ١٢٩.

(٣) عبدالباسط مرashedة، التناص في الشعر العربي الحديث، السيّاب ودنقل ودرويش أنموذجاً، ص ٧٠.

العمل الأدبي لغة تواصل، بل هي لغة إنتاجية مفتوحة. فالنص وفق مفهوم التناص بلا حدود حيوي ديناميكي متجدد متغير^(١).

(١) شكري عزيز ماضي من اشكاليات النقد العربي الحديث، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص ١٦٠-١٦١.

يتضح من ذلك أن التناص ظاهرة لغوية ومعقدة وهو يقوم على علاقة وتفاعل بين نص سابق وآخر لاحق خصوصاً تلك العلاقة بين النص الشعري الحديث ونصوص الثقافة السابقة.

ونجد مفهوم التناص عند الباحثين العرب قد تشابه لأنهم اعتمدوا مصادر أجنبية واحدة ولكنهم اختلفوا في إيجاد صيغة لفظية فقد تعددت الصياغات والتشكيل فظهر المصطلح بعدة صياغات كالتناص أو الإنتاجية والنصوص وتداخل النصوص والنص الغائب يقابله النص الحاضر لكن جهود النقاد البحثية قد تفاوتت وسارت في مناحٍ متعددة منهم من بحث في القديم وتأثيره في الجديد من خلال البحث عن مكونات الثقافة لدى الشاعر أو روافد فنه ومصادره ونجد أمثلة كثيرة من هذا المعنى ومنهم من جمع بين القديم والحديث على أساس أن التناص يجمع نصوصاً قديمة وحديثة واضعاً التناص في إطار السرقات والاقْتباس والتضمين والقسم الآخر من النقاد كان له رأي آخر ووضع التناص في إطار فني فنظروا للتناص على أنه تشكيل نص جديد من نصوص سابقة تشكيلاً وظيفياً تنهدم فيه النصوص السابقة، والنص الجديد يمتص النص القديم ويحوّله إلى يصبح النص جزءاً من السياق الجديد يؤدي وظيفته الجديدة ولا يظل فيه سوى إشارات بعيدة عن النص الغائب ويبقى التناص مصطلحاً شديداً حساسية يثير إشكالات كثيرة في تحديد المصطلح.

الفصل الأول التناص الأدبي وشعر عرار

لقد أشرت إلى تطور مفهوم التناص من باختين إلى جيرار جانييت، وعرضت لفهم بعض النقاد العرب لمفهوم التناص، واختلاط ذلك المفهوم بمفهوم السرقة وبعض المصطلحات البلاغية والنقدية القديمة كالتضمين والاقْتباس والاختلاس والاحتذاء والاقْتفاء وغيرها:

وسأدرس في هذا الفصل التناص الأدبي في بعض نصوص عرار الشعرية، وأقصد بالتناص الأدبي: ١- النصوص الشعرية التي استحضرها عرار من الشعر العربي قديمة وحديثة ٢- الأمثال سواء أكانت من التراث العربي أم من الذاكرة الشعبية الأردنية استناداً إلى الفهم الآتي للتناص:

- النص الحديث هو مجموعة من النصوص تتم صياغتها عبر امتصاص أو هدم نصوص أخرى بطريقة يتداخل فيها النص الوافد مع الحديث بشكل معقد قد يثبت أو ينفي بشكل متزامن النص الآخر.
- يتشكل كل نص من قطعة موزييك من الشواهد، وكل نص هو امتداد لنص آخر أو تحويل له^(١).
- تتعدد طرق تفاعل النص الجديد مع النصوص المشكلة له عن طريقة علاقة النفي الكلي أو النفي الموازي أو النفي الجزئي.
- قراءة التناص في الشعر يعتمد على المؤلف المنتج ومخزونه الثقافي والقارئ المنتج الآخر للنص الذي يستحضر نصوصاً من مخزونه الثقافي والمعرفي عند تحليله للنص.

(١) ليون سومفيل، التناصية، ترجمة وائل بركات، علامات، ج ٢١، م ٢٦، ١٩٩٦، ص ٢٣٦.

أولاً: التناص الشعري

يشير عرار في إحدى مقدمات قصائده إلى علاقته بالشعر القديم وأعلامه ودور الشعر في بناء نصه الشعري يقول: من قال إن الضارب في ببداء تقدم في طي مراحلها، جران العود، والمرقش وتأبط، وقيس بن الرقيان ولا يتأثر بنزعة جاهلية يوحىها إليه مجرد تذكر أيامهم فهو كاذب، ومن قال إن المستظل بسماء تحلّق في أجوائها أرواح الحارث بن حلزة، وعقيل بن عثمة، وعمرو بن شأس يتجرد عن نزعات بدوية تشيعها في نصه كلما شعرت بحفيف أجنحتها فما هو بصادق، ومن قال إن منظر الأثل تميل ذوائبه نسيمات الصبا، ومرأى الغضا تضطرب غصونه في راحات حمائم النوى لا يوقظ في أعماق النفوس العربية أقدس المشاعر وأطيب الإحساسات فما هو إلا مخادع ممالق^(١).

في بنائه للنص الذي قدّم له بما أسلفت يتناص مع بنية النص الطللي القديم بطريقة الامتصاص للغته، وتسربها داخل قنوات النص الجديد عن طريق تناص غير مباشر يستدعيه الحوار الذي يتضمنه التركيب (يا خليلي).

يقول:

وراء التصابي والصبابات يدأب	خليلي! ما انفك الفؤاد المعذب
وراحت بأفاق الدياتير تضرب	خليلي! بنت النور زمت قلوبها
وبعض انصداع القلب بالدمع يرأب ^(٢)	خليلي! أعلاق الأسي، توظف الأسي

فهو يستدعي أسلوب دَرَج الشعراء على استخدامه في النص الشعري الجاهلي فيما يُعرف بالرفيق أو الرفيقين.

(١) عشيات وداي اليايس، ديوان مصطفى وهي التل، جمع وتحقيق وتقديم، الدكتور زياد صالح الزعبي، المؤسسة

العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ص ١٥-١٦.

(٢) عشيات وادي اليايس، ص ١١٧.

يقول امرىء القيس:

قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل^(١)

يقول عنتره:

قفايا خليلي الغداة وسلما

وعوجاً فإن لم اليوم تفدما

على طلل لو أنه كان قبله

تكلم رسم دارس لتكلما^(٢)

فالشاعر الجاهلي عموماً يستدعي الرفيقين للوقوف على طلل وأثر ويطلب إليهما أن يبكيان الديار أو يسائلاها، ومن ثم فإن هذا الأسلوب يأتي في سياق التعبير عن حالة من الخوف والقلق أو يسجلان موقفاً قلقاً لمواجهة مصيرية مع الموت.

وعرار يوظف أسلوباً قديماً في تعاطيه مع تجربته الخاصة ولكنه يتحول به من التأخير لحالة الموت إلى الإقبال على اللذة والحياة، فهو يستغل الزمن ولا يقف منه موقف العاجز أو لنقل يستغل اللحظة الراهنة ويعمد إلى التكرار في استغلاله للأسلوب (خليلي) أو ما يسميه محمد مفتاح بالتمطيط.

ونص عرار يحطم فكرة النص الغائب وفقاً لعلاقة النفي الكلي، وقلب معنى النص المرجعي، ولكنه يتوازى معه في الأسلوب وأقصد أسلوب استدعاء الرفيقين وحضور الطعينة.

وتتكىء بعض الألفاظ لدى الشاعر على أكثر من نص غائب، إذ تحتوي الأبيات الشعرية، على ألفاظ ذات دلالات كثيرة لنصوص غائبة متعددة، ومن ذلك ما جاء في مقطعه "زفرات لاهثة". يقول:

لله أجنحة الضعيف فإنها

تسمو به ويقم دون عنانه^(٣)

(١) ديوان امرىء القيس، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص ١١٠.

(٢) ديوان عنتره، المكتبة الثقافية، بيروت- لبنان، ص ١٣٨.

(٣) عشيات وادي الياض، ص ٤٣٨-٤٣٩.

فالببت يكتنز في فضائه كثيراً من النصوص الغائبة، يستدعيها نص عرار، ففي الموروث الشعبي البسيط أن الضعيف لا يُحترم، وأن القوي هو الذي يحترم، وهناك مجموعة من المقولات التي تنتشر في الذاكرة الشعبية حول ذلك، ومنها "يا ظهر مالك سناد". "ويد القوي طائلة".

وفي الموروث الديني "المؤمن القوي خير وأحب إلى الله من المؤمن الضعيف"^(١).

وقول أبي العتاهية:

ما الناس إلا للكثير المال أو لمسلط، ما دام في سلطاته^(٢)

قد بلونا الناس في أخلاقهم فرأيناهم، لذي المال تبغ^(٣)

إن المضمون الذي يشي به البيت السابق هو الحديث عن فلسفة الضعف في الحياة، وإن الضعيف يقع فريسة ينهشها الأقوياء، أما إذا حاول التحليق في فضاء الخيال فإن مآله إلى السقوط، ويتضح في البيت السابق قلق الشاعر الذي يكمن في خوفه على الضعفاء من أبناء وطنه، وهو قلق ليس ذاتياً فردياً، بل هو قلق جمعي، فأبناء وطنه ضعفاء يننون تحت وطأة الفقر والحاجة، وكأنهم يعيشون في غابة لا وجود فيها إلا للقوي.

فنص عرار يتشكل من نصوص سابقة كثيرة له أو متزامنة لكنه يوجه النص وجهة تخدم النص الكلي في مضمونه العام الذي يتحدث عن فلسفة القوة والضعف انطلاقاً من البيئة التي يناجها في الأردن.

وفي نتفة بعنوان "خمي بالسلاف" يقول عرار:

خمي بالسلاف دامي جروحي وأنيري بالكأس إظلام روحي

واسقتني من مدامة عصروها من خدود العذراء أم المسيح^(٤)

(١) الحديث الشريف، صحيح مسلم، دار الهيثم، القاهرة، طبعة جديدة ومصححة، ٢٠٠١، ص ٦٧٧.

(٢) ديوان أبي العتاهية، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٦٤م، ص ٢٤٧.

(٣) السابق، ص ٢٥٦.

(٤) عشيات وادي اليايس، ص ١٨١.

يتناص عرار مع كثير من النصوص الخمرية، ومن تلك النصوص قول أبي

نواس:

فقلنا: على دين المسيح بن مريم فأعرض مزوراً وقال لنا هجرأ^(١)

وقوله:

لا تلمي في المدام غير نصوح لا تلمني على شقيقة روعي^(٢)

يشير زياد الزعبي محقق عشيات وادي الياض إلى أن عراراً يلتفت إلى قول

حافظ إبراهيم:

واسقنا يا غلام حتى ترانا لا نطيق الكلام إلا بهمس

خمرة قيل إنهم عصروها من خدود الملاح في ليل عرس^(٣)

إن الإشارة في النص الحاضر (نص عرار) تحيلنا إلى نصوص غائبة كثيرة بما تحمل من دلالات متنوعة، فقد أزاح عرار النصوص الشعرية التراثية وبنى نصه على هدم تلك النصوص، ومن ثم إخراجها بشكل جديد يستفيد من صيغة الأمر الموجهة للساقية التي تشيع في فن الخمرة ومن قدرة الخمر على مداواة الجروح واعتبارها مادة فاعلة في تشكيل صور الحياة وإنارة الروح، واستجلاء أرجاء النفس، والوصول إلى الحقيقة المسيجة بحدود الألم واللذة.

فالخمر هنا لدى عرار مرتبطة بمعنى اختراق الظلمة نحو أنوار الرؤية وسطوع الحقيقة وأرجاء المعرفة^(٤).

ومع محدودية مصادر التناسل في ديوان عرار فإنه استطاع أن يوظفه توظيفاً إبداعياً يقول عرار في قصيدته "النعيم المقيم".

اليوم خمر فلا تحفل بأمر غدٍ ولا بوسواس إقبال وإدبار^(٥)

(١) ديوان أبي نواس، الحسن بن هانئ، حققه وضبطه وشرحه أحمد عبدالمجيد الغزالي، الناشر دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ص ٢٤.

(٢) السابق، ص ٦١.

(٣) ديوان حافظ إبراهيم، ضبطه وصححه وشرحه ورتبه أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الأبياري، دار العودة، بيروت، ج ١، ص ٢٤١.

(٤) مصطفى وهبي التل، عرار قراءة جديدة، مقال للدكتور علي الشرع/ عرار والطروحات الشعرية العربية الحديثة، ص ١٥٩.

(٥) عشيات وادي الياض، ص ٢٦٥.

ولا شك إن عراراً -بوعي أو بغير وعي- عاد وأعادنا إلى قول امرئ القيس عندما جاء خبر مقتل أبيه، فقال لصاحبه وكان يلاعبه النرد: ما كنت لأفسد عليك دستك، اليوم خمر، وغداً أمر^(١).

وأنشد:

خليلي ما في اليوم مصحى لشارب ولا في غد إذ كان ما كان مشرب^(٢)

إن النص الغائب يصور حالة نفسية عاشها امرؤ القيس، حالة يغلفها جوّ من اللهو، وتفيض بالمتعة، ولكنه يعد نفسه إلى ما يناقض تلك الحالة تماماً فالخمر المظروفة في حاضره لهو، والأمر المظروف في المستقبل جد وعناء فرضهما مقتل أبيه، واستعداده للثأر له ينسجم مع كونه ابن ملك، وهذا يعني أن هناك محورين مضمونين متناقضين تمام التناقض... اللهو بكل أبعاده والجد بكل أبعاده في المستقبل فجاء عرار ناقضاً تماماً قول امرئ القيس باستخدام أداة النفي.

وجاء ليمتص مضمون النص المرجع، ويوظفه توظيفاً فنياً أعتق مضمونه من أسر حادثة ذات دلالة ضيقة مرتبطة بمناسبة تاريخية إلى فضاء من الدلالات الممتدة:

ويقول عرار في القصيدة ذاتها:

والهبر يرفل في نعمى تشرده بين الكواعب محفوفاً بأقمار
تداعب الطبل سكراناً أنامله فإن صحا غبّ من صهباء مزمار
وسرح الطرف في أعطاف راقصة هيهات من شدوها ترجيع أطيّار^(٣)

إن ثنائية اللهو والجد في النص الغائب تبدو للوهلة الأولى متمثلة في السعادة والشقاء في النص الحاضر بكل ما لهذين المفهومين من إحياءات ممتدة لا تكاد نتبين لها حدوداً في النفس الإنسانية، ولكن إذا تأملنا نص عرار فإننا نجد أنه ألغى ثنائية السعادة والشقاء، وأخذ أحدهما يتداخل مع الآخر ليشكلا في النهاية مفهوماً واحداً حين يذوب مفهوم الشقاء في السعادة، ولعل هذا التداخل هو الذي جعل المفهومين يتغلغان بغلاف آخر من الغموض، فالتشرد ملازم للنعمى والهبر يرفل في نعمى التشرد، وهما نقيضان لا

(١) ديوان امرئ القيس، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، ص ٨.

(٢) ديوان امرئ القيس، ص ٨.

(٣) عرار، ديوانه، ص ٢٦٣.

يلتقيان إلا في نص عرار، ذلك أن الرفل يعني الخفض والدعة والمال، وهو ضد البؤس، أما التشرّد فهو الذهاب في الأرض خوفاً من التبعة.

إن التلازم الذي أقامه عرار بين النعمى والتشرّد نقل الألفاظ من جدتها الدلالية إلى ألفاظ إشارية ذات دلالات لا نهائية تفسح المجال لخيال المتلقي لخلق مجموعة من التصورات العجيبة الغريبة، وهي تصورات تتعدد بتعدد القراء والسامعين، بل تتعدد بتعدد الأوقات، وتتنوع بتنوع الحالات النفسية للقارئ عند كل مراجعة للقصيدة.

وإذا كان النص الغائب يقوم على التضاد، فإن النص الحاضر يقوم على الانسجام، ذلك أن صور اللهو المتعددة متواصلة في النص الحاضر منقطعة في النص الغائب فالهبر ينتقل من متعة إلى متعة، ومن لهو إلى لهو، فمن متعة السكر إلى متعة السمع والنشوة بالمزمار إلى متعة النظر إلى أعطاف الراقصة والتلذذ بسماع صوتها الذي لا يدانيه ترجيع الأطيّار.. صور متلاحقة للهو، لا ينظر صاحبها إلى غدٍ، بل لا يكدر نفسه بمجرد التفكير بزوالها، صور شكلتها لغة إشارية لا توقفك على الدلالات وإنما تضعك في ظلالها.

ويشير زياد الزعبي^(١) إلى أن المفردات الواردة في بيت عرار تومىء إلى نصوص غائبة تشير بشكل مباشر إلى تأثر عرار بالفلسفة الخيامية التي كانت بعيدة الأثر في حياته وشعره، فالأبيات تشير إلى قول الخيام:

اشرب الراح وفرح قلبك الجمّ الشجون

ثم أقلل ذكر ما كان وما سوف يكون^(٢)

فالألفاظ ربما تشعّرننا بنظرة كل من عرار والخيام إلى الحياة والزمن، فالحياة قصيرة والموت قادم، وما دام أمر الدنيا كذلك، فلماذا نضيع العمر؟ فلنروح القلوب والنفوس في منادمة الكأس وشرب الخمر، فالخمر وحدها تحقق له سمو الروح وسعادة النفس.

(١) عشيات وادي اليايس، تحقيق زياد الزعبي، ص ٢٦٥.

(٢) الرباعية رقم (٩٠) من ترجمة عرار للرباعيات، عن المخطوطة المصورة في مكتبة الجامعة الأردنية، عبدالحق فاضل، ثورة الخيام، ص ٢٨٨. انظر تخريج الديوان، ص ٢٦٥.

ولا يكتفي النص الحاضر بزحزحة النص الغائب عن وضعيته المضمونية
والعاطفية بل يجعل من نص غائب آخر خلفية لمضمون جديد تتبلور فيه وجهة نظر
الشاعر للحياة إذ يقول:

هذا هو العمر لا ساعات تنفقها في الأرض تردف مشواراً بمشوار
حرصاً على خدمة أعيانك طائلها وكان نائلها وعشاء أسفار
ومنصب لم تفد منه بلهنية^(١) من المعاش سوى أجر سنماري^(٢)

أما النص الغائب الموظف في هذه الأبيات فهو قول مسلم بن الوليد (صريع
الغواني):

ما العيش إلا أن أروح مع الصِّبا وأغدو صريع الراح والأعين النجل^(٣)

فالنص الحاضر يتماهى مع النص المرجع أو قل: ينافسه ولا يعارضه، وتبدو
المنافسة في حدة مضمون أبيات عرار والتركيز على الجزئيات وتفصيلها، أضف إلى
ذلك البرهان الذي يستحضره من المثل المعروف "جزاء سنمار" وما يختزنه هذا المثل
للدعوة إلى مجافاة الجد في العمل.

يقول في مقطعة بعنوان "يا مرحبا":

هشت لمقدمة المدينة ومشت إلى الطيش الرعونة
وامتدت الأيدي مصا فحة بيسراها يمينه
يا مرحبا بالهبر إن الهبر حليتنا الثمينية
فأقم له وخلاك ذا م في معاني القصف زينه
واشرب ولا تغضب بر بك نحب لحيته اللعينة^(٤)

فأبيات عرار السابقة تنتاص بشكل غير مباشر مع أبيات ساخرة نظمها أحمد
فارس الشدياق تحت عنوان "أبيات سرية" إذ يقول:

(١) البلهنية: سعة العيش.
(٢) عشيات وادي اليايس، ص ٢٦٣.
(٣) شرح ديوان صريع الغواني (مسلم بن الوليد الأنصاري عني بتحقيقه والتعليق عليه، الدكتور سامي الدهات، ط٢،
دار المعارف بمصر، ص ٤٣.
(٤) عشيات وادي اليايس، ص ٤٤٠.

قام السري مبكراً لصبوحة
فارتجت الأرضون من تكبيره
أو ما ترى الشمس من شبابه
مدت إليه شعاعها لسروره^(١)
ومنها: ركب السري اليوم خير جواده
يأليته منا امتطى أكتافاً^(٢)
ومنها شرب السري فحلّ شرب المسكر
فاستغن عن فتوى الفقيه المنكر
وإذا أصر على الخلاف محرم
فاعمد إلى حد الحسام الأبتّر^(٣)

فالقصيدتان تطرحان قضية اجتماعية واحدة وهي قضية النفاق الاجتماعي فعرار يرحب بمقدم الهبر على طريقته الخاصة، ويستعير من طقوس النور وعاداتهم بعض أساليب الاستقبال المفترض للهبر. فالمدينة تفرح لقدمه، أما الرعونة فتتجسد كأنها يسير إلى الطيش، وكلاهما يُعبر عنه في الصورة الاستعارية التي يزوجها عرار في البيت الأول من قصيدته، والأيدي تتشغل عن الاستقبال بمصافحة الراقصات النوريات، لكن الشاعر يرحب بالهبر ويبرز قيمته الثمينة، ويدعو غيره إلى الترحيب به في ظلال من الرقص والقصف، ثم يدعو الهبر إلى شرب الخمر، ويقسم عليه بلحيته التي يصفها أقرانه النور باللعينة.

والشدياق أيضاً يعالج في أبياته قضية النفاق، ويشتط في ذلك إلى حدّ الزعم بأن الطبيعة تسير في ركب السري، فالأرض ابتهجت لتكبيره، والشمس داخل منزله، وتمد يد السرور إليه، وإذا شرب السري الخمر ففعله حلال ولا حاجة لفتوى الشيخ في المنكر وفعله.

نلاحظ تداخل النصين في تكوين المعاني في كليهما، وعرار يتناص في المضمون الاجتماعي مع طروحات الشدياق، كما يتناصان في طريقة عرض المضمون وهي السخرية والتهكم وقد بنى عرار نصه على التهكم وأزال الرتابة المعهودة في استقبال الأغنياء والوجهاء وقرر أن يكون للهبر، أما الشدياق فقد تهكم من الوجود الذي يكرم

(١) كتاب الساق على الساق في ما هو الفاريق، الربع الأخير أحمد فارس الشدياق، عني بنشره، يوسف توما البستاني، صاحب مكتبة العرب بمصر، ص ٥٧.

(٢) السابق، ص ٥٧.

(٣) السابق، ص ٥٨.

السري لشخصه لا لفعله، ويبدو ذلك عندما يجعل السري يتحمل أعلى سلطة في المجتمع وهي سلطة المفتي الدينية وتحريم الأشياء أو تحليلها.

ومع أن القصيدتين تطرحان قضية واحدة فإن التقنية الفنية مختلفة، ذلك أن الشدياق لم يكتف بأسلوب السخرية الواضح لتجلية هدفه، بل عمد إلى التقديم لأبياته بمقدمة نثرية، أما عرار فقد استعان بالمثل العربي لينبه إلى رمزية القصيدة علماً بأن صور قصيدة عرار تفصح عن مراد قائلها من دون ذلك التنبيه فلو لم يكن الهبر رمزاً للمسؤول فما الذي يجعل المدينة تهش وتبتهج لمقدمه؟ وما الداعي لإظهار تلك البهجة بقدمه مقرونة بلعن لحيته؟

وأخيراً فقد حملت أبيات عرار في ثناياها إضافة إلى السخرية البارزة في النص الغائب حقداً على المسؤول، وثورة على المنافقين الذين فقدوا الإحساس.

إن تقنية التناص في ضوء ما يمكن الوقوف عليه من نماذج في ديوان الشاعر موضوع الدراسة، وخاصة ما يتعلق منها بوصف الخمر يمكن التعاطي معها من وجهتين: يستمد الأول حمولات هذه التقنية انطلاقاً من العلاقة التي تربط نصاً بنص آخر، أما الثاني فينطلق من العلاقة التناصية الدالة على انتماء تصنيفي خالص للنص، وهو ما يمكن أن يندرج تحت ما يجمع أغراض الشعر العربي إلا أن الدراسة ستحاول التعامل مع البعد التناصي الأول لإبراز هذه التقنية في ضوء معطيات بعيدة عن التعميم، ومن هذا المنطلق يمكن الوقوف على مجموعة أخرى من النماذج الشعرية التي تُنسب إلى عرار في ديوانه:

أنا إن متّ فاغسلوني بخمر	إن ماء الكروم تحيي عظامي
حظوني بتربها ثم رشوا	كفني من رحيقها المختوم
وادفوني في حانة عند دن	بيننا مسكر الدنان مقيم ^(١)

(١) عرار، ديوانه، ص ٣٤٣.

فعرار في هذا النموذج تأثر إلى حد بعيد بعمر الخيام في قوله:

فبأوراق كرمية كفة كوني

وبكرم بين الأصول ادفنوني
واغسلوني بالخمرة فالخمرة فاقنت

يصرفها ذاك الزلال الحلال^(١)

تشكل الخمرة انطلاقاً من الصورة التي يجسدها هذا النموذج مادة فاعلة في تشكيل مراسم الموت، حيث تنتمي الصورة على شكل وصية يرغب من خلالها الشاعر إحداث نوع من التغيير لهذه المراسم، ولتنسجم وولعه بالخمرة بوصفها تمثل عالمه الأمثل للخلاص من الصدمة أو التوتر، ووفق هذا التحول أو الانتقال من الواقع المعيش إلى عالم الخمرة يستشرف الشاعر مجموعة من التحولات التي يتمناها أو يرغب في حدوثها، واختيار هذه الصورة يؤكد اندفاع الشاعر نحو الخمرة حتى في مرحلة، التحول أو الانتقال، من عالمه الحي إلى عالم الموت هذا من جهة، ومن جهة أخرى نراه يؤكد على نقائها وصفائها وهو بذلك يمنحها خصوصية تتمثل بقدرتها على إحداث التحول من اللطهارة إلى الطهارة أو قل تحولها من مادة محملة بالخطيئة في العرف الديني والاجتماعي إلى وسيلة للتحلل من الخطيئة أو فعل الدين في عرف الشاعر لتغدو الصورة في نهاية المطاف قائمة على مجموعة من التحولات التي تحدثها الخمرة بوصفها مادة ضرورية للانتقال، بالشاعر من واقعه المرفوض إلى عالم الخمرة بما يرافقه من معطيات إيجابية تحقق طموح الشاعر ورغباته ولعل عرار وجد في هذه الفكرة وفق هذا النمط من التحولات ما يلبي حاجته في ضوء تجربته الخاصة، فكان التناسل سبيله لتحقيق هذه الرغبة، ولقد جاء التوافق بين الشعارين وفق آلية التناسل مؤطراً بالآتي:

(١) انظر: رباعيات الخيام، ترجمة وديع البستاني، ص ١١٦.

الصورة	←	الخيام	عرار
مكان الدفن	←	مراسم الدفن	مراسم الدفن
مادة الكفن	←	الكرم	الحانة
	←	أوراق كرمة	التحنط بتربها بديلاً للكفن
مادة التحول أو الطهارة	←	الخمرة	الخمرة

ورغم التوافق الكبير بين الشاعرين إلا أن الإضافة التي أحدثها عرار وفق استثماره لهذه الفكرة بلور القدرة على إحياء العظام لإثبات حالة من التحول في الدائرة الوجودية، تحول من الموت إلى الحياة، وما يترتب على هذا التحول من تجليات الانعتاق (إن ماء الكروم تحي عظامي) ومع أن التأكيد على هذا التحول لم يرق إلى المستوى الروحي في ظل عملية التحنيط المشار إليها، إلا أن الشاعر أضيف من خلالها نوعاً من الديمومة على فاعلية الخمر، ومثل هذه الفاعلية بطبيعة الحال قادرة على إحداث فعل التغيير، ولعل مراوحة الشاعر بين دلالات الحياة والموت في إشارات اللغوية (تحي عظامي)، (حنطوني) (ادفنوني) انبثقت عن تجربة الشاعر الخاصة، وما رافق ذلك من محاولات للانفلات من معاناة هذه التجربة، وبالتالي جاء عالم الخمرة بكل ما يحمله من تحولات بديلاً للخلاص من واقع مأزوم، أو على الأقل هزات شعورية استشعر معها الشاعر بداية التحول والتغيير.

ويتناص عرار مع الخيام في التعبير عن فلسفة اللذة في الحياة، ولعل هذا التصور الفلسفي للذة نابع من الشعور بحالة من الاغتراب التي يعيشها الشاعران.

يقول الخيام:

ومقامي غصن مظل بقفـر

ورغيفان مع زجاجة خمـر

كل زادي والأهل ديوان شـعر

وحبيب يهـواه قلبي المعنى^(١)

فالخيام في هذا النموذج يصنع عالمه الخاص الذي يشعر معه بحالة من التجلي،
فتتدفق شاعريته ويشعر معها بوجوده الحقيقي.

يتناص عرار مع الخيام بقوله:

بالجميل اللذيذ لا تهجريني أو تدرين ما الجميل اللذيذ!

ضجعة في الصفا وقد رقد النا س، وعود، وقينة، ونبيذ^(٢)

فعرار يبحث عن حالة من الوحدة لا تتحقق من خلال الاغتراب المكاني كما فعل
الخيام، وإنما يشكلها وفق معطيات الزمن، فهو يحاول تغيب عالمه الحقيقي باعتماد
فاعلية الرقود فتظل عملية اغترابه عن هذا الواقع زمنية آنية، وعندها تبدأ فلسفته بالتعبير
عن الشعور باللذة.

ولعل عراراً في ضوء هذا التشكيل يرغب في الإفصاح عن حالة من التمرد على
الأعراف الاجتماعية، وبالتالي تستهويه حالة الوحدة التي يشعر معها بالحرية، وما
اختياره لحالة الرقود إلا محاولة لقلب مفاهيم اجتماعية سائدة لتصبح حالة التحول الزمني
لديه بداية لتحول عام يشعر معه بذاته المغيبة.

ويظل عرار ينهل من خمريات أبي نواس ويبادر إلى اللذات ويصف الخمرة
ويشبه لون حبابها بلون شعر الشركسية.

(١) رباعيات الخيام، ترجمة وديع البستاني، ص ٤٢.

(٢) عرار، ديوانه، ص ٢٢٤.

يقول:

فلهمّ نشربها فلون حبابها ذهب كشعر الشركسية أشقر^(١)

والشاعر في التشكيل اللوني لصورة الخمر يلتقي مع قول أبي نواس:

صفراء ما تركت، زرقاء إن مزجتِ تسمو بخطين من حسن ولألاء

لها ذيول من العقيان، تتبعها في الشرق والغرب في نور وظلماء^(٢)

إن البحث في الفاعلية الجمالية للتناص في هذين النموذجين يتأتى في إطار عملية التحول التي أحدثها عرار في مرجعية تشكيل اللون فعرار يجعل مرجعيته انعكاساً لتجربة اجتماعية عاشها مع المرأة الشركسية فقد صور لون حبابها بالذهب ثم أحدث مقارنة بين لون الذهب ولون شعر المرأة.

أما أبو نواس فكانت مرجعيته دينية فطالما ارتبطت النور والضياء بالبعد الديني الذي شكّل جانباً من ثقافته وهكذا تبدو لذة الخمرة لدى عرار امتداداً لصورة اللذة التي عاشها مع المرأة، بينما جاء ارتكاز أبي نواس على المرجعية الدينية تعويضاً عن جانب روحي مفقود وبالنتيجة فإن اتكاء عرار على خمريات أبي نواس في هذا النموذج جاء في إطار عملية التحول في مرجعية التشكيل اللوني للخمرة ومن ثم جاء منسجماً مع تجربته التي عاشها مع المرأة الشركسية.

ويتواصل عرار مع عالمه الخاص (عالم الخمرة) في غير نموذج شعري فنراه مرة أخرى يستحضر قول أبي نواس:

لا تبك، ليلى ولا تطرب إلى هند واشرب على الورد من حمراء كالورد^(٣)

حيث تتجسد في هذا النموذج حالة من الرغبة في الغياب المطلق عن الحياة لتصبح مظاهر التناقض في الكون إشارة دالة على الرفض وعدم الانسجام يؤكد عرار هذا التوجه حيث يقول:

(١) نفسه، ص ٢٢٦.
(٢) ديوان أبي نواس، الحسن بن هانئ، ص ٣٤.
(٣) السابق، ص ٢٧.

ألا أيها الساقف
لقد أوهى بنا الجأذ
الا أتصف، ألا أسعف
فمن "قيس" ومن هذ؟^(١)

فعرار هنا أيضاً يكشف عن حالة من الرفض لكنها ليست حالة انقلاب مفاجيء، فالشاعر يوحى بحالة الضعف التي بدأت تستشري في أوصاله والتي دفعته إلى اتخاذ القرار بعد فقدان الصبر، ومن هنا جاء القرار وفق تكرار فعل الأمر ليعبر عن فقدان الانسجام، فكان عالم الخمرة وسيلة للهروب من واقع استنزف طاقة الصبر لديه.

وتبلغ حالة الهيجان والرفض التي يعيشها عرار في مجتمعه أوجها فيلج على ذاكرته، قول أبي نواس:

ما زلت أستل روح الدن في لطف
وأستقي دمه من جوف مجروح
حتى انثيت ولي روحان في جسد
والدن منطرح جسماً بلا روح^(٢)

في هذا النموج يتوحد أبو نواس مع الخمرة توحداً كاملاً وصولاً إلى حالة من اللاوعي يعيشها عرار في قوله:

أصبحت أشرب كنياكاً ويشربني
ولست أدري لعمري أينما سكر^(٣)

لقد وعى عرار كنه الحياة في زمانه، ولعبتها التي انقلبت فيها الموازين والقيم وسارت فيه عكس المنطق السليم.

يقول في قصيدة "العلم في عمان أزياء":

مصائب الدهر أنواع منوعة
وشرها أن تسود الست سوداء
وإن ينير سبيل العلم إمعة
وأن تريك سوي النهج عجماء
لا وجه للعدل والإنصاف في بلد
كل ابن أنثى بها أمار نهاء^(٤)

(١) عرار، ديوانه، ص ٢٠٤.

(٢) ديوان أبي نواس، الحسن بن هانيء، ص ٩٢.

(٣) ديوان عرار، ص ٢٤٨.

(٤) الديوان، ص ١١٢.

يوالكب الإحساس بالتناقض هذه الأبيات، وذلك لتناقض قيم الحياة ومثلها، فقد انعكست القيم، وعندما أراد الشاعر أن يعبر عن انعكاس هذه القيم فإنه استحضر أبا الطيب الصالح بن شريف الرندي في قوله:

فجائع الدهر أنواع منوعة وللزمان مسرات وأحزان^(١)

وعرار يلجأ إلى تشطير البيت الأول ليصور المفارقات التي تسود مجتمعه، فشرّ المصائب أن يتولى تصريف الأمور أشد الناس جهلاً وإن ينأى العارفون بخفايا الأمور بأنفسهم وبيتعدون عن القيام بها وإدارة أحوالها، حتى أعطت هذه الحال المعكوسة الحق للعبيد أن يسودوا أسيادهم، وللأمعة هداية العالم ويستدعي البيت الثاني في أبيات عرار نصاً غائباً يتداخل معه وهو حديث الرسول صلى الله عليه وسلم، ثم تأتي على الناس سنوات خداعات يصدق فيها الكاذب، ويكذب فيها الصادق، ويؤتمن فيها الخائن ويخون فيها الأمين، وينطق فيها الروبيضة^(٢)، قيل يا رسول الله وما الروبيضة؟ قال: الرجل التافه يتكلم في أمر العامة^(٣).

ما لأمعة في الموروث الديني هو الذي يتبع الناس من غير أن يدعى وهو الذي لا رأي له، ولكنه يتبع آراء الآخرين.

وعرار في بنائه لنصه الجديد يمتص النص الشعري والنص الديني ويحوّر بهما بطريقة تخدم أسلوب التهكم الذي ساد النص الكلي للقصيد، وملاً هذا المقطع.

فمن المصائب الكبرى أن يصبح الروبيضة والأمعة قادة ينيرون العالم وهو إذ يوظف النص الغائب توظيفاً مطابقاً فإنه يعبر عن هذه المفارقات بتهكم لاذع ومرارة شديدة.

ويتجلى توظيف النص المرجع مطابقاً في قصيدة "أنفاس عيد الفصح" إذ يقول

عرار:

(١) انظر المقرئ، المقرئ التلمساني، نوح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، دار صادر، ج٤، ص ٤٨٧.

(٢) مسند الإمام أحمد بن حنبل، مؤسسة قرطبة، مصر، ج٢، ص ٢٩١، حديث رقم ٧٨٩٩.

(٣) الروبيضة: تصغير رابضة، وهو العاجز الذي ربض عن معالي الأمور وقعد عن طلبها.

موطني الأردن لكني به كلما داويت جرحاً سال جرح^(١)

إن مضمون القصيدة يتمحور حول تعلق الشاعر بالوطن، فالقضية الوطنية التي تلح على الشاعر تتمثل بتطلعه إلى رؤية وطنه خالياً من المستعمر مما يتيح له حياة هائلة وادعة بسيطة، وهو إذ يعبر عن هذا المضمون يستدعي بيت فتح الله النحاس:

كم أداوي القلب قلت حياتي كلما داويت جرحاً سال جرح^(٢)

فالإحساس بالألم والشعور بالاعتراب والمسؤولية إزاء الوطن شكل المحور المضموني في البيت السابق، وهذا الشعور بالمسؤولية يجعل الشاعر مستعداً لمداواة جراحات الوطن، ويدفعه إلى التضحية من أجله.

إن عراراً في البيت السابق قد عمد إلى جعل النص الغائب خلفية لمضمون التعلق بالوطن، ولكنه بناه بناءً جديداً فحوّل المضمون الشعري فيه وهو إحساس الشاعر بالأم قلبه وقلة حيلته ومحاولاته مداراة جراح قلبه إلى مضمون يلائم البعد الذي يريده، ومما يجلى هذا المضمون الذي يطرحه بيت شوقي^(٣) والذي تمحور أيضاً حول التعلق بالوطن لدرجة التقديس والمقارنة بالجنة.

إن حالة القلق التي يعانيتها الشاعر مستمرة ولها ارتباط بالواقع الذي يعيشه والظروف التي يحياها.

(١) عرار، ديوانه، ١٧٥.

(٢) انظر تحقيق عشيات وادي الياض، زياد الزعبي، ص ١٧٥.

(٣) بيت شوقي:

وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي

الشوقيات، أحمد شوقي، مطبعة الاستقامة بالقاهرة، ج ٢، ص ٤٥.

يقول في قصيدة "سهاد" المهداة إلى الشاعر الفلسطيني "إبراهيم طوقان":

ولولا صغار كزغب القطا ومأساة يتم وثوب حداد
وحزني عليك جزوعاً وقد نعتني إليك بنات المداد
لبعث الحياة وبأساءها بسوق المنايا بأدنى مزاد
لقد بنتُ أمس كما بنتُ أنت عثاري دثاري ويأسي وساد^(١)

يتضح من الأبيات السابقة أن الشاعر يرصد صور الواقع البائس الذي يعيشه من خلال إحالتها إلى نصوص غائبة تدل على ذلك.

فقد استحضر مشهدين تراثيين يماثلان واقعه القلق، ويجسدان حالته البائسه فصدر البيت الأول يتقاطع مع قول أحد شعراء الحماسة وهو حطان بن المعلى الذي يقول:

لولا بنيات كزغب القطا رُددن من بعض إلى بعض^(٢)
كما تتقاطع الأبيات مع قول الحطيئة متوسلاً إلى عمر بن الخطاب لإطلاق سراحه من السجن إذ يقول:

ماذا تقول لأفراح بذي مَرَحٍ زُغب الحواصل لا ماء ولا شجر
ألقيت كاسبهم في قعر مظلمةٍ فاغفر عليك سلام الله يا غمر^(٣)

والنصان الغائبان يدوران حول محور مضموني واحد هو بث الخوف والقلق على الضعاف من صغار الأبناء عند غياب الأب المعيل، فشاعر الحماسة مسكون بالخوف على بناته إن تغرب وابتعد عنهن، والحطيئة تذوب نفسه ألماً لسجنه، وقصر أجنحة صغاره... ومع أن عرراً يجعل من النصين الغائبين خلفية لنصه، فإنه يتجاوزهما في سبب القلق والخوف.. فهو لا يخاف على بناته من الجوع، وإنما يؤلمه تخيلهن وقد ارتدين ثياب الحداد، وبرزت في وجوههن مأساة اليتيم والانكسار مما يدفعه إلى التشبث بالحياة مع زهده فيها ولولا هذه الصورة التي يتخيلها لبناته لباع حياته بأبخس الأثمان، وقد مهد عرار لرخص الحياة في نظره بفيض من الصور المشكّلة من ألفاظ إشارية، وتراكيب نابضة بالموسيقا ومقابلات صورية ممتدة الدلالات مشحونة بالإيحاءات التي تستفز الخيال وتستفز العاطفة في الأبيات السابقة من القصيدة نفسها، فالعثار دثار، والياس

(١) عشيات وادي اليابس، ص ٢١٤.

(٢) حطان بن المعلى، أحد شعراء الحماسة، انظر: أبو تمام ديوان الحماسة، ج ١/١٥٤.

(٣) ديوان الحطيئة، ص ١٦٤، عن رواية حبيب عن ابن الإعرابي وأبي عمر الشيباني.

وساد، والجرح نازف لا ضماد له والنوم يقظة للشقاء، صور متتالية لا توميء إلى اليأس فحسب، وإنما تجسده ومن الملحوظ أن الشاعر اعتمد في الأبيات السابقة على تقنية توظيف النص الغائب مطابقاً.

ويتكرر توظيف النص المرجع مطابقاً للنص الحاضر في قصائد متعددة من ديوان عرار فنجده يوظف المشهد التراثي ضمن نص حاضر يتشابه معه في المضمون:

يقول في قصيدة "الحنين إلى الجزيرة":

فيا حبذا بيت من الشَّعر ما به لعلج نَمِيم دأبه الغدر مطمع
ولا حبذا قصر مشاد بروضة على الرغْم مني فيه للعلج مربع^(١)

إن البيتين السابقين يشيران إلى مضمون سياسي وطني يتمثل في اشتداد نفوذ الأجنبي في وطنه، وهذا النفوذ المريب هو علة الشاعر وسبب آلامه لذلك نجده ينفر من كل مكان يتواجد فيه الأجنبي الذي اشتد تأثيره في مسار الحياة في وطنه فيفضل حياة البادية وبيت الشعر على العيش في المدن التي دنسها الأجنبي الطامع ببلده، وبيت الشعر هذا المتواضع أصيل عصي على المستعمر يحمل تاريخاً من القيم والإباء، وقد استحضر مشهداً تراثياً ليؤكد هذا المضمون، إذ إن البيتين يشيران إلى نص ميسون بنت بحدل الكلبية التي تقول:

لبيت تخفق الأرياح فيه أحب إلي من قصر منيف
ولبس عباءة وتقرّ عيني أحب إلي من لبس الشفوف^(٢)

فقد فضلت حياة البداوة البسيطة على حياة القصور المعقدة، وعرار من خلال هذه المفاضلة يرفض الخضوع للمستعمر وينتصر للحرية والاستقلال والكرامة.

(١) عشيات وادي اليباس، ص ٢٩٤.

(٢) خزانة الأدب، عبدالقادر البغدادي، تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٦، ج٣، ص ١٩٣.

وَتُعَدُّ قصيدة "بقايا أشجان وألحان" من القصائد التي اتكأ فيها عرار غير مرة على نصوص غائبة يسهل كشفها في القراءة الأولية للأبيات يقول:

قالو: تعاقرها؟ قولوا لهم علناً إني أعاقرها في كل دكان^(١)

فالشاعر يستثمر البعد التناسي هنا ليجلي فكرته، ويعبر عن شعوره بالإحباط عندما يستحضر قول أبي نواس:

ألا فاسقتني خمراً وقل هي الخمر ولا تسقتني سراً إذ أمكن الجهر^(٢)

ومع أن النصين: الغائب والحاضر يدوران حول مضمون واحد فإنهما يختلفان في الجزئيات والتفاصيل، وفي التقنية المتبعة في كل منهما، وفي دوافع صاحبيهما إلى المجاهرة بالخمرة، وهذا يعني أن عراراً لم يقف عند نص أبي نواس وقفة المعجب به غير القادر على تجاوزه، فهو - وإن استعان بالنص الغائب- فإنه اتخذ مجرد متكأ للتعبير عما يختلج في نفسه من معانٍ وأحاسيس ووظفه توظيفاً فنياً، يخدم قضايا مضمونية، تختلف كل الاختلاف عما ذهب إليه أبو نواس، فالمجاهرة بشرب الخمر، بل المجاهرة بانتهاب اللذات، والتصريح بذلك كان غاية عند أبي نواس لا "وسيلة" فقد كان إدمانه الخمر هوساً، ولم يكن مجرد عادة أو لذة ذوقية^(٣) وعرار عندما جاهر باختراق مفاهيم المجتمع عن طريق استباحة محرماته بشريه الخمر يرى أن هذه المحرمات في نظره لم تكن إلا تزييفاً للحقائق وتستراً على الجرائم الوطنية والأخلاقية في وطنه، بالتالي فإن الأوضاع السيئة التي لم يستطع تغييرها دفعته إلى الخروج على السلوك المعتدل والمجاهرة بشرب الخمر فتعلقه بالخمير جهراً تماماً كما فعل أبو نواس لكن الشعارين يختلفان في الغاية والهدف.

مما يجدر ذكره أن الشاعر عمد إلى جمع أكثر من نص غائب في قصيدة "بقايا أشجان وألحان"، ففيها يتجلى أكثر من بعد تناسي يوميء إلى دلالات خاصة في النص الحاضر.

يقول:

(١) عشيات وادي اليباس، ص ٤١١.
(٢) ديوان أبي نواس، الحسن بن هانيء، ص ٢٨.
(٣) عباس محمود العقاد، أبو نواس الحسن بن هانيء، دار الهلال، ص ١٣٤.

لو كنت من مازن لم يستبح إبلي (عرص) من الشام أو عكروت لبناني^(١)
لبناني^(١)
لعلّ البيت السابق يوميء إلى نص غائب يتكئ على بيت الشاعر الإسلامي قريظ
بن أنيف:

لو كنت من مازن لم يستبح إبلي بنو اللقيطة من ذهل وشيبانا^(٢)

إن عراراً يعالج من خلال ذلك هوانه الذي هو هوان شعبه لدرجة أن يكون
عرضة لاستغلال عرص أو عكروت، وهو هنا سخر مما يجري في وطنه، ويشكو قلة
الأعوان، وتخاذل الأخوان من خلال استحضار قريظ بن أنيف الذي خذله قومه أيضاً في
موقف كان بحاجة إلى نصرتهم، فتركوه نهياً للغرباء (بنو اللقيطة) أما بنو مازن فهم الذين
انتصروا له لذا جعلهم الشاعر رمزاً للحمية.

عرار يعاني مما عاناه الشاعر القديم، ويشكو مما شكاه، فمقدرات وطنه بيد
الغرباء الذين لا يربطهم بهذا الوطن سوى المنافع المادية.

إن الشاعر يعيد تشكيل البيت ودلالاته، فالنفي يحدد ابتداء مسار القصيدة القائم
على غياب من يستطيع أن يحمي أو ينصر، وصيحة عرار هنا وشكواه من تخاذل قومه
جعلت النص الحاضر أكثر حدة، بل أكثر تأثيراً من النص الغائب وتبدو حدة عرار جلوية
من استخدامه كلمات عامية يخيل إلي أنه لم يجد في اللغة الفصيحة ما يقوم مقامها لبيان
هوانه وهوان شعبه.

إن الإشارة في النص الحاضر أحالتنا إلى نص غائب له علاقات بسيطة يسهل
كشفها من القراءة الأولية، وقد كان توظيف النص هنا مطابقاً للنص المرجع.

وتظل قصيدة "بقايا أشجان والهان"، تشكل محوراً مهماً فيه سمات فنية شكلتها
تقنية التناص المباشر، فتحمل اللفظة فيه دلالات لنص غائب يقول عرار:

سيمت بلادي ضروب الخسف وانتهكت حظائري واستباح الذئب قطعاني

وراض قومي على الإذعان رائضهم على احتمال الأذى من كل إنسان

"يا صاحبي فدت نفسي نفوسكما" على المذلة والإذعان روضاني^(١)

(١) عشيات وادي اليباس، ص ٤١١.
(٢) البيت من قصيدة له في "ديوان الحماسة"، لأبي تمام، شرح ديوان الحماسة، لأبي علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، المجلد الأول، دار الجيل، ص ٢٣.

تبيين الأبيات السابقة مضموناً يعبر عن سخرية الشاعر بما يجري في وطنه من إذلال، وما يفرض عليه من عداوة وغدر توميء إليه ألفاظ، الذئب، القطعان وما تنطوي عليه هذه الألفاظ من مضامين العداوة، وكل المعاني السلبية المرتبطة بالذئب، وقد عبر الشاعر عن هذه المضامين بإشارات إلى نصوص غائبة، فقد وظف صورة الذئب الواردة في الشعر العربي والتي كانت نمطاً يرمز إلى الغدر والعداوة وهو يتناص هنا مع البحترى في قوله:

كلنا به ذئب يحدث نفسه يصاحبه، والجد يتعسه الجد^(١)

إن للذئب هنا خلفية مناسبة لدلالات سلبية دالة على الغدر والغداء المستحکم كما يحمل المعاني نفسها بيت إبراهيم طوقان:

وانظر بعينيك الذئاب تعبٌ في أحواضها^(٢)

فالذئب، المستعمر سام البلاد ضروب الهوان واستباح الوطن حتى أصبح أبناء الوطن عبيداً للعبيد، لكن عراراً نقل هذه الحال حال تحول الأمة إلى الإذعان إلى حال تينيء عن مطلب الذات ليتواءم مع الجماعة المروضة حينما طلب من صاحبيه أن ينضم إلى شعبه المروض كله والتمس منهما أن يروضاه على المذلة، وطلبه هنا ينم عن سخرية وتهكم لأن عراراً يمتلك نفساً تأنف الذل والتحول إلى الإذعان وهو إذ يستحضر النص الغائب يلجأ في البيت الثالث إلى تشطير بيت يحيى بن طالب الحنفي. الذي يقول:

يا صاحبي فدت نفسي نفوسكما عوجاً عليّ صدور الأبل السُنن^(٣)

ليصور من خلاله توحده مع وطنه وأبناء وطنه في الهم المشترك، إذن فإن مصطفى وهبي التل قد رصد أكثر من نص غائب حوّر في بعضها، ونقل بعضها الآخر كما هو حاله في نصه المرجع، ولكنه جمع بينها في إطار خاص لتلائم المعاني التي أراد تصويرها.

ويتكرر توظيف النصوص الغائبة بشكل مطابق في القصيدة نفسها إذ يقول:

(١) عشيات وادي اليايس، ص ٤٠٠-٤٠٢.
(٢) ديوان البحترى، دار الكتب العلمية، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى ١٩٨٧، ص ١٦٦.
(٣) ديوان إبراهيم طوقان، دار المسيرة، بيروت، مكتبة المحتسب، عمان، الطبعة الأولى، ج ٣، ص ٥١.
(٤) ديوان إبراهيم طوقان، دار المسيرة، بيروت، مكتبة المحتسب، عمان، الطبعة الأولى، ص ٥١.

يا أهل يافا لقد طوقتم عنقي
شئى العقود فمن برّ لإحسان
إلى الإشادة في ذكري ومعرفتي
وأعرف الناس بي يوصي بنكران
ماذا عساه لساني أن يقول لكم
إن أوجب الأمر تقريظي وإحساني
إلا مقال ابن حجر يوم أنزله
بالأبلى الفرد يهودي قحطاني^(١)

إن الناظر في الأبيات السابقة يلحظ أن عراراً قد استلهم موقف حافظ إبراهيم^(٢) الذي يشيد بالشام وأهلها الذين طوقوا عنقه بالمنن والإحسان الذي فاق الوصف، وعرار يستحضر هذا الموقف ليرسم صورتين متقابلتين. الأولى: صورة قائمة لعمان وذوي الشأن فيها الذين استنكروا سلوكه وضيقوا عليه، وسلبوه حريته، والثانية صورة مشرقة ليافا وأهلها ذلك المكان الجميل الذي أحبه لأنه منحه الحرية مع كونه غريباً عنه، وهذا التضاد في صورة المكانين يقابله تضاد نفسي داخل الشاعر، فيافا المحببة إلى نفسه وصفها بعروس فلسطين لأنها البلد الذي حنا عليه وأشاد أهله به وعمان التي جددته تنكرت له بالرغم من قربه منها.

وهذا التضاد النفسي الذي يعيشه الشاعر جعله ينفذ إلى التاريخ ويستحضر موقفاً مشابهاً لموقفه، وهو موقف امرئ القيس الذي أخلص له السموأل^(٣) ذلك الرجل اليهودي اليهودي الغريب عنه في الجنس والوطن والعقيدة في وقت تخرى فيه عنه أنصاره وأقرب الناس إليه، فكان وفاء أهل يافا كوفاء السموأل لامرئ القيس وجحود أهل عمان وتنكرهم كتتكر عشيرة امرئ القيس له إذ يقول:

فالأبلى الفرد بيتي به
وبيت المصير سوى الأبلى^(٤)

(١) عشيات وادي اليايس، ص ٤٠٦.

(٢) أبيات حافظ إبراهيم من قصيدته (تحية الشام):
أهل الشام لقد طوقتم عنقي

بمنة خرجت عن طوق تبياني

قل للكريم الذي أسدى إلي يداً

إنني نزلت فأنت النزاح الداني

انظر تحقيق الديوان لزياد الزعبي، ص ٤٠٦.

ديوان حافظ إبراهيم ج ١، ص ١٣٣-١٣٤.

(٣) يشير الشاعر إلى قصة امرئ القيس مع السموأل الأبلى الفرد/حصن السموأل بن عريض اليهودي بأرض تيماء، انظر الأغاني ١٠٨/٢٢. انظر تحقيق الديوان.

(٤) أبو الفرج الأصفهاني/ كتاب الأغاني، ج ١٠٨/٢٢.

إن النص الغائب هنا يبوح بظلال ودلالات متعددة تصور الحال والتضاد النفسي الذي يعيشه الشاعر حيث يشعر بالغربة داخل وطنه. ويشعر بالأنس والاطمئنان في مكان آخر غير وطنه.

وإذا كان عرار قد قلب مضامين النصوص التراثية ووظفها لتتلاءم مع المضامين الجديدة التي يطرحها فإنه في مواضع أخرى استعاد الظاهرة التراثية دون أن يشكل نصه من خلال توظيفها.

يقول في قصيدة "ليالي الكوخ":

"سلمى! ورب الراقصات إلى منى ما راض قلبي عالهموى إلاك^(١)

فصدر البيت مأخوذ من قول كثير عزة:

حلفت برب الراقصات إلى منى خلال الملا يمددن كل جديلا^(٢)

إن البيت الذي يوحى بأن الشاعر سوف يعيد بناءه وفق رؤية جديدة لم يوظف إلا بشكل عابر وخادع وهو إنما يورده في معرض تأكيد حبه ووفائه للمحبوبة فقد جاء التناص مباشراً وليس به إلا ما يظهر إعجاب الشاعر بالنص المرجع والرغبة في تشطيره إضافة إلى تحوير بسيط في ألفاظ الجملة الشعرية.

وفي قصيدة "تسول شاعر" يأتي عرار بشاعر الغزل عمر بن أبي ربيعة شاهداً تراثياً آخر يوظفه وفقاً لمنطق النص الحاضر فيقول:

ما قيمة الدنيا وزخرفها إن كان قلبك جلمداً صخرا^(٣)

فقد اتكأ على مضمون النص الغائب ونقله دون قلبه إذ أجده يوظفه وفقاً لما هو عليه في النص المرجع، وذلك لتوافق الحال بين الشعارين في تجربة الحب التي أجرت على لسانه كما أجرت على لسان عمر بن أبي ربيعة^(٤) في الماضي، فعرار يعبر عن مذهبه في الحياة التي يقبل عليها من خلال المرأة والخمر، فلا قيمة ولا وزن للحياة إن لم

(١) عشيات وادي اليباس، ص ٣٢٦

(٢) ديوان كثير عزة، تحقيق إحسان عباس، بيروت ١٩٧١م، ص ١٦٠.

(٣) الديوان، ص ٢٣٨.

(٤) يشير إلى بيت عمر بن أبي ربيعة:

إذ أنت لم تعشق ولم تدر ما الهوى فكن حجراً من يابس الصخر جلمداً

ديوان عمر بن أبي ربيعة/ حققه وقدم له الدكتور فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، ص ٩٩.

يخفق القلب وتطرب الروح، والحب والمرأة يضافان إلى رؤيته الخاصة بالوطن التي شملت كل معطياته بما فيها المرأة فحبه شامل لكل ما يرتبط بهذا الوطن.

وقد يستثمر الشاعر صورة شعرية تعبر عن مرارة التجربة التي يعيشها.

يقول عرار:

قسماً بحرمتك التي لا تنهك وبليلى عينيك الذي لا يدرك

إني على ضحك المشيب بمفرقي وتضاحك السنوات مني أضحك^(١)

فالشاعر هنا يتداخل مع قول دعبل الخزاعي:

لا تعجبي يا سلم من رجل ضحك المشيب برأسه فبكي

قد كان يضحك في شببيته فأتى المشيب فقلما ضحكا

يا سلم ما بالمشيب منقصه لا سوقه يبقي ولا ملكا^(٢)

تبدو تجربة دعبل في هذا النموذج قائمة على التباين بين مرحلتين في حياته مرحلة الشباب التي كان يحظى فيه بقبول الآخر ومرحلة الشيب التي بدا فيها الشاعر يواجه حالة من الرفض، ومن ثم جاءت بنية الأبيات لديه قائمة على التناقض بين هاتين المرحلتين، فإذا كان الماضي مرتبطاً لديه بالضحك فإن الحاضر جاء مؤطراً لحالة البكاء، وهكذا يصبح الشيب تعبيراً عن مرحلة قلفة من حياة الشاعر، وهي بطبيعة الحال مرحلة تتجاوز الذات لتشمل البشر على اختلاف مستوياتهم، ومن ثم فإن سياق الحديث عن التجربة العاطفية وفق فاعلية الزمن منفتحة على فضاءات أوسع تبدو معها (سلم) رمزاً الحياة وعندها تصبح مرحلة العجز مؤشراً على حالة من القلق والخوف أو تعبيراً عن فقدان الانسجام مع الحياة.

يستثمر عرار هذه الصورة ليؤسس لتجربته الخاصة وهي تجربة تكاد تكون مشابهة لتجربة دعبل، غير أن عراراً وإن استحضر الآخر لم يكشف عن حالة تأزم معه، ولعله بذلك يشير بحالة خارج حدود الذات، إذ تبدو محاولات عرار لتغيير المجتمع هي المحملة بظلال هذه التجربة، وشعوره بالفشل جعله يعيش حالة صراع مع الزمن شعر في

(١) عرار، ديوانه، ص ٣١٨.

(٢) ديوان دعبل بن علي الخزاعي، جمعه وقدم له وحققه عبدالصاحب عمران الدجيلي، الطبعة الثانية ١٩٧٢.

نهائيه بالهداية، ومن ثم جاء التصوير المعاكس ليثبت حالة من القهر، فإن كان شعور
دعبل بالخوف والقلق قاده إلى البكاء فإن مظاهر التعبير عن القلق والهزيمة عند عرار
حملت صورة مناقضة، بكاء يقابله ضحك، غير أن هذا التناقض وإن بدا واضحاً على
المستوى اللفظي إلا أنه حمل ذات البعد على المستوى الدلالي، بل إن عملية الضحك لدى
عرار تشعرنا بحالة قلق وقهر وانهازم... فاقت ما عبر عنه دعبل بالبكاء.

إن التناص لدى عرار يأتي في أشكال وتقنيات مختلفة، فيأتي أحياناً معكوساً
ومحوّراً به ويأتي في أحيان كثيرة مطابقة للنص المرجع يوظفه الشاعر توظيفاً مباشراً
في حالة هدم بنيته المرجعية ليبنى بناءً جديداً لكن ضمن بعده المضموني في النص
المرجع يقول:

قالوا: لشعرك عشاق بودهم أن يجمعوا بعضه في شبه ديوان
فقلت: شعري أشلاء مبعثرة كأنها عمري في كل ميدان
لسوف يسمع حتى الصم من غرري أبيات تلفظها أفواه خرسان^(١)

ففي البيت الثالث يتناص عرار بشكل مباشر مع قول المتنبي:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمنت كلماتي من به صمم^(٢)

وعرار يرى أن الأصم يسمع غرر أشعاره، وأن أبيات شعره ستجعل الخرسان
ينطقون وهو بذلك يبني نصه على الشطر الثاني من قول المتنبي، لكنهما يختلفان في
أسلوب الصياغة، ويتميز عرار في تفصيل الصورة وزيادة تلوينها، وإلباسها ثوباً من
القداسة عندما جعلها أبيات تلفظها أفواه الخرسان التي يستحيل أن تنطق ويبدو إخراج
عرار للنص القديم أكثر مبالغة وتفصيلاً.

وفي قصيدة "بقايا أشجان وألحان" أيضاً يستحضر عرار نصوصاً غائبة يتماهي
فيها النص الغائب ضمن بعد جديد في النص الحاضر يقول:

لولا الهوى لم أرق دمعاً على ظلل ولا حننت إلى أطلال عمان^(٣)

(١) عرار، ديوانه، ص ٤١٣-٤١٤.
(٢) ديوان المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتبيين في شرح الديوان، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص ٣٦٧.
(٣) عرار، ديوانه، ص ٤٠٨.

فصدر البيت للبوصيري من قصيدته الشهيرة "بالبردة"^(١).

وعرار إذ يستدعي بيت البوصيري فإنما يعبر عن تجربة ذاتية وقع فيها تحت تأثير ضدين متناقضين: الأول غضبه من عمان واهلها وذوي الشأن فيها الذين استنكروا سلوكه واختياره للنور، ولذلك تبرأ منهم في مواضع من القصيدة نفسها، والثاني شعوره بالحنين إلى عمان وأطلالها.

وقد استحضر الشاعر تجربة البوصيري في الهوى لتمثيل الشعارين في التجربة والموقف، فهوى عمان غالب رغم ما سببت له من ألم، غير أن التناص هنا جاء بسيطاً، فقد نقل عرار مضمون النص الغائب دون قلبه أو التحوير فيه.

وفي مواضع أخرى اتكأ عرار على مضمون النص الغائب ونقله وأظهره لينقل واقعاً سياسياً واجتماعياً يعيشه، ونراه وقد حوّر النص المرجع ليتلاءم مع رؤيته الخاصة.

يقول في قصيدة "ما ذم شعرك":

إن لم يزد عن حياض القوم صاحبها ويحرس الحق فيهم فاتك لهج

لا يحمد الورد إلا النذل من قلب عدا على أهلها الإملاق والأمج^(٢)

حيث يقيم تناصاً مع بيت زهير بن أبي سلمى في بيته:

ومن لم يزد عن حوضه بسلاحه يهدم ومن لا يظلم الناس يظلم^(٣)

فقد وظف النص التراثي وفقاً للموقف الفكري والنفسي الذي يصدر عنه معتمداً على الألفاظ التي تدل على النص المرجع، فأبيات عرار تتكئ على مضامين ودلالات ربما ترمز إلى الوطن، وتوميء إلى موضوعات تهم حاضره ومستقبله، وتنبه إلى ما يحيط به من أخطار فلا يزود عن الوطن إلا أهله ولا يعيد الحق إلا المخلصون، ولا خير يرتجى من الأندال.

(١) صدر البيت من قصيدته البردة والبيت هو:
لولا الهوى لم أرق دمعاً على طلل

ولا أرقيت لذكر البان والعلم

ديوان البوصيري/شرف الدين أبي عبدالله محمد بن سعيد، شرحه وقدم له الأستاذ أحمد حسن بسج، ص ١٦٦.

(٢) الديوان، ص ١٦١.

(٣) ديوان زهير، شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ص ٣٠.

ويكتف الشاعر دلالات الوطن من خلال ألفاظ خاصه كالحوض والذود، والألفاظ المرادفة للذود كالحق والفتك، وحينما وظف البعد التراثي أراد أن يؤكد فكرة ارتباطه بالمكان/الوطن، وهو إن توافق مع النص التراثي في فكرة الذود عن الحياض والدفاع عن النفس، فإنه تناقض معه عندما جعل هذه النفس تجمح لتجعل الإنسان ظلوماً غشوماً، فتجعل الظلم أساساً اجتماعياً وتحت عليه وتغري به، وتجعله سبباً لتجنب ظلم الآخرين، وليس الأمر كذلك لدى عرار.

إن فاعلية التناص هنا تتكيء على المشهد التراثي مشكلة حلقة متضادة معه، فقد جاءت تشكل صور الوطن وجاءت بنية فكرية مناسبة لوظيفتها في النص، وموازية لمضمونها في النص الغائب.

وفي نصوص أخرى تحولت الألفاظ والعبارات في النص الغائب لتلائم الحالة التي يعيشها الشاعر والموقف الذي يشغله إذ يقول في قصيدة "عودة الهبر":

الهبر عاد وإن عو دأ مثل عود الهبر يُحمد

فالهبر في دنيا الهما لة رغم أنف الفضل أوحده^(١)

إن الشاعر هنا يستحضر نصاً غائباً "لأبي نواس" يصف فيه فتنة جمال المحبوبة يقول أبو نواس:

وكلمما عدت فيفه يكون العود أحمد^(٢)

فعرار يحوّر في النص الغائب ليعبر عن مضمون العدالة الاجتماعية التي ينشدها لمجتمعه متخذاً من الهبر رمزاً للطبقة المضطهدة في المجتمع فالهبر نموذج الإنسان المهمش، وعرار يريد أن يحقق له المكانة الاجتماعية والإنسانية، لذا يوصي أصدقاءه بأن يعرفوا مكانته، وأن يحسنوا استقباله بالرغم من النظرة السلبية له من قبل المجتمع.

(١) الديوان، ص ٢٠٩.

(٢) ديوان أبي نواس، الحسن بن هانيء، ص ٢٣٢.

وتناصه مع أبي نواس جاء مغايراً في الدلالة المعنوية والشعورية فأبو نواس يتحدث عن جمال المحبوبة، وذلك الجمال المطبوع المتجدد أمام العين والذي يظل يطالعك بمحاسنه التي لا تنفد، فكلما عاودت فيه النظر كان بالعود أحمد وعرار يتحدث عن الهبر المطرود والمقهور اجتماعياً وإنسانياً.

وأخيراً فإن التناص من الظواهر الأدبية الأسلوبية البارزة في شعر مصطفى وهبي التل (عرار) وإن الشاعر اتكأ بشكل كبير على نصوص شعرية جعلها نصاً غائباً لنصوصه الحاضرة، واعتمد عليها في بناء مضامين قصائده وصوره الشعرية، وأن التناص الشعري قد غطى مساحات كبيرة من نصوصه.

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا أن التناص المباشر المطابق للنص المرجع يكثر بشكل لافت في شعره، ولكنه مع كثرتة- محدود المصادر إذ لا يكاد يجاوز الأدب العربي، ومما تجدر الإشارة إليه هنا أننا لا نعد هذا الأمر عيباً ذلك أن الانفتاح على الثقافة الغربية بتراثها العلمي والأدبي والأسطوري لم يتح لعرار كما أتيج لبعض شعراء جيله أو الشعراء الذي أتوا بعده، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن توظيف النص الغائب توظيفاً فنياً ناجحاً هو ما يغني النص الحاضر ويثريه لا مجرد تنوع المصادر.

كما تجدر الإشارة إلى أن التناص الشعري جاء في نصوصه بأشكال متعددة، فقد وظف النصوص بشكل مباشر غير أن بناها بناءً جديداً بعد أن هدم بنيتها في النص المرجع، ووظفها للتعبير عن رؤيته الخاصة ومضامين نصوصه كما وظف نصوصاً حوّر فيها وقلبها للضد بعد أن عكس نصها المرجع لتواءم مضمونه، كما أنه جمع أكثر من نص غائب في نصه ووظفه بأشكال متعددة لتعبر عن رؤيته، تجلت فيها مقومات فنية لا تتعلق بالمضمون وإنما تجاوزته إلى خلق بنى جديدة أفرزت حالات نفسية وفكرية متماهية مع ما أفرزه النص المرجع أو محرّكة له، أو مطورة أو منافسة أو هادفة.

ثانياً: التناص مع الأمثال

يُعد التراث سواء أكان أمثالاً أم حكايات أم غيرها مصدراً مهماً من المصادر التي أفاد منها عرار، وقد ترك المثل أثراً كبيراً في تشكيل المضمون في شعره، وتكمن أهمية المثل في أنه يختزن مواقف معينة، وخبرات خاصة وهو يعبر عن حياة الناس بشتى أشكالها.

وقد حقق المثل في شعر عرار تواصلاً مع المتلقي، فجاء تجسيداً للواقع واستعادة لأشياء مفقودة، ومن خلاله استدعى عرار التراث من خلال استيعاب رموزه وصورته الشعبية، لأن الأمثال بمجموعها تشكل قصيدة الشعب ومونولوجه الذي لا يفتقر إلى الوحدة الموضوعية ولا إلى الوحدة العضوية، ولا يجوز التعامل مع هذه الحالات على أنها منفصلة بعضها عن بعض، بالتالي يمكن التعامل مع أية قصيدة عرارية على أنها لوحة شعبية متكاملة أبدعتها روح الشعب الملخصة والمكثفة.

إن استخدام عرار للمثل في شعره يعبر عن وضع نفسي واجتماعي غاية في التعقيد، فهو يكشف عن حالة إحباط قاسية جعلته يشعر بكونه محاصراً ومسحوقاً من قبل قوى وضغوط في مختلف النواحي الأخلاقية والاجتماعية والسياسية كما أنه عندما يستخدم المثل الشعبي وعندما يجعله متكاً للمعنى المضمن فإنه يربط ذلك بالواقع اليومي الذي يعيشه وطنه، عندها تصبح ثورته ضد السائد ذات اتجاهين: اتجاه شعري فني يتمثل في إعادة خلخلة النسق السائد في القصيدة التقليدية من خلال استخدام المفردات الشعبية وتضمينها فيها، واتجاه ثوري ضد الواقع اليومي الذي يحياه وطنه^(١).

يقول عرار في قصيدة "هب الهوا":

خَلَّ الجَريمة إن سرَّ وقوعها
لو رحت تنشده تجده حكومي
لا يستقيم الظلَّ يا ابن أخي إذا
ما كان أصل العود غير قويم
زيتون "برما" رغم أنفك داشر
ما زال وهو كذلك منذ قديم^(٢)

(١) عبدالله رضوان، أدباء أردنيون، ص ٤٥.

(٢) عشيات وادي اليايس، ص ٣٤٠.

يتمظهر في هذه الأبيات الفكر الثوري -القابع في ذهن الشاعر على واقعه السياسي، ولعل هذا الواقع المتآكل بما يحمله من تداعيات وُلد في نفس الشاعر شكلاً من أشكال المفارقة التي تُوشر بوضوح على الخلل المائل في مظاهر الوجود السياسي، والحكومة من هذا المنظور فقدت مظاهر الاتساق مع الإطار المنطقي لكيونتها حين خالفت نظامها وشرعية وجودها وفق هذا الانقلاب الفوضوي الذي أصبحت معه الجريمة معطى من معطياتها، ونسقاً من أنساقها المتبعة، مخالفة بذلك الأصل في التوجه المنطقي لأي نظام سياسي ومثل هذا السلوك لا يعكس نسق الفوضى لأبعاد النظام السياسي فحسب، بل يتجاوز ذلك ليؤكد فوضى الحياة برمتها، ومما يجسد فكرة انعكاس المظاهر السياسية على الواقع الحياتي صورة الخلل الناتجة عن عدم استقامة الظل بوصفه انعكاس لمخرجات النظام وعندها يجد عرار في المثل الشعبي "زيتون برما داشر" فكرة حيوية يمكنها الكشف عن قيم هذا النظام السياسي من ناحية، وما يترتب على وجوده من ناحية أخرى، وهذا الاستحضار يمثل مدخلاً حيويًا للتفكير الذهني الإبداعي بما يحمله من معانٍ شائعة تتواصل معها فئات الناس على اختلاف تفكيرهم وثقافتهم، ولعلّ هذا التشكيل الإبداعي لهذا النسق الجمالي وفق التناص يخدم الشاعر في تقديم صورة فنية قادرة على مداعبة المشاعر والأحاسيس، ومن ثم إحداث هزات حقيقية ومؤثرة في المتلقين على اختلاف ثقافتهم ومستوياتهم، وعندها يصبح الشاعر قادراً على إحداث نمط من التحولات الذهنية القادرة على التفكير، إذ تصبح عملية الاختيار قائمة في البحث عن الأفضل، وليس بالضرورة أن يكون الهجران الوسيلة المقصودة باختيار البديل كما يشير عبدالقادر الرباعي^(١).

ولعل التغيير السياسي هو الهدف الأمل في إحداث البدائل المطلوبة

إن عمليات التوالد الدلالي التي تحدثها الألفاظ في ضوء التناص ترقى بمستويات التعبير الفني إلى حد يغدو معه الشاعر قادراً على اختزال صورة الواقع بما يحمله من مضامين في بيت واحد من الشعر، ولعلّ عرار استطاع تفعيل التناصية في غير موقع من منجزه الشعري.

(١) يعلق عبدالقادر الرباعي على ذلك بالقول: "قد أعاد لنا صورة الوطن الذي يذل أحراره ولكن بلغة أخرى فيها دعوة ساهرة إلى هجران هذا الوطن، واختيار بديل له يكون ممنعاً بالعز، لقد أغري الشاعر فعلاً بترك الوطن إلى غيره، لكنه لم يستطع حباً لكل بقعة فيه"، عبدالقادر الرباعي، عرار، الرؤيا والفن، قراءة من الداخل، إصدارات اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة الثقافة العربية، ٢٠٠٢، ص ١٥٨.

يقول:

قانون "هوبر"^(١) حال بعض جريضة
دون القريض ودون كل بيان
فاستكتبوا "قعوار" نص تميمة
غراء تذهب عقدة بلسان
وتشدّ أزر هواجس شعرية
من كل فاكهة بها زوجان^(٢)

فعرار انطلاقاً من حالة القهر والانهازم التي عاشها في ظل الاستعمار البغيض استلهم من ذاكرته وفق منظور التناص حدثاً تراثياً جرى مجرى المثل وتمثيل هذا الحدث في قصة الشاعر عبيد بن الأبرص حين ورد على النعمان بن ماء السماء في يوم نحسه فكان لا بدّ مقتولاً، إذ طلب إليه النعمان بن ماء السماء أن ينشده شعراً.

فقال عبيد "حال الجريض دون القريض" فجرى قوله مجرى المثل، وظهرت بنية هذا المثل في إطار البيت الشعري معبرة خير تعبير عن الصورة الذهنية التي تختمر في ذهن الشاعر إذ استطاع نقل هذه الصورة بكل معطياتها إلى لغة إبداعية مجسدة لهذا التفكير، وقادرة على خلق نوع من التواصل الحقيقي بين المبدع والمتلقي، إذ يتراءى للأخير بجلاء اعتماداً على هذا التشكيل الفني. ما كان يختمر في ذهن المبدع من معطيات سلبية خلفتها مظاهر القهر والحرمان والبطش والقتل.. التي كانت سائدة في ظل الاستعمار البريطاني ممثلاً "بهوبر".

إن الإشارة في النص الحاضر تحيل إلى نص غائب له علاقات متغايرة لا متوافقة، وعرار حوّر في النص الغائب واستثمره وفقاً لرؤى خاصة فالنصان مختلفان في الدلالة المعنوية والشعورية، وفي المكان والزمان وطبيعة المواجهة أيضاً. فعبيد بن الأبرص كان خائفاً يتملكه الرعب عندما قال ما قال وكان يخشى المنذر في بلاد المنذر، وهو الوافد عليه يطلب عطاءه.

أما عرار فلم يكن كذلك وجاء قوله في معرض السخرية من سياسة المستعمر في بلده ممثلة بهوير ثم إن المكان مكانه وهو السيد في أرضه لا يخشى أحداً والمستعمر دخيل وافد، ومن ثم فإن موقفه أقوى من موقف عبيد أمام النعمان بن ماء السماء.

(١) هوبر: هو المستشار القضائي الانجليزي في الأردن في عهد حسن خالد أبي الهدى في الفترة (١٩٢٦-١٩٣١) وفيها اشتدت سيطرة الموظفين الانجليز في البلاد، انظر: تاريخ الأردن، ص ٢٧٣.
(٢) عشيات وادي اليايس، ص ٣٨١.

ومثل هذا الواقع السياسي والاستعماري الذي استحوذ على فكر عرار الشاعر بدا ممثلاً لصورة البطش، والتي لا يمكن الخلاص منها بغير رادع، ذلك أنها قوة غاشمة تستغل فرص الضعف والخذلان لتنفيذ مآربها وأهدافها.

انظر إليه حيث يقول:

من لم يكن ذنباً فإنه زمانه يغري به العشرات من ذوبانه^(١)

في هذا البيت يعمد عرار إلى ذاكرته فتسغفه في تحقيق قصيدته في إثارتها لمعانيه، وذلك حين يوظف المثل القائل: (إن لم تكن ذنباً أكلتك الذئاب)، فهو يعكس الواقع المعيش القائم على مبدأ القوة بوصفها الوسيلة الأجدى للحفاظ على الذات أو البقاء في عالم تحكمه القوة. إن الواقع المزري الذي يحكمه التسلط والقهر ينعكس على الحياة بكل مجالاتها وأبعادها، فالوظيفة تغدو عديمة الفائدة، بل يمكن أن تجرّ على صاحبها الويلات، انظر إليه حيث يقول:

ومنصب لم تغد منه بلينها من المعاش سوى أجر سنماري^(٢)

إن استحضار الشاعر (للمثل جزاء سنمار) جعله قادراً على تشكيل صورته وفق المنحى الذي يريده أو الصورة التي يريدها. فالتعبير عن انعدام التواصل مع الحياة الوظيفية أو الحكومية من وجهة نظره لا يمكن أن تفرغ ذهنياً إلا في ضوء هذا الاستحضار، فالوظيفة وفق هذه البيئة التعبيرية تحمل لصاحبها ما حمله صنع سنمار لصاحبه، والتعبير عن عدم جدوى الوظيفة أصبح وفق هذا التوظيف يحمل من المعاني ما يلبي فكرة عرار للتنفير من العمل الحكومي آنذاك.

ويقول في قصيدة بعنوان "عمان":

"عمان" يا بابل يا قرية
قد كفر الدهر فصرت بلد
إنني أرى فيك على ما أرى
من كثرة الإصلاح روحاً فسد
وأنت يا "عمان" لا رأي في
أهلك إن لم يره "المعتمد"^(٣)

(١) عشيات وادي اليايس، ص ٤٣٩.

(٢) السابق، ص ٢٦٣.

(٣) عشيات وادي اليايس، ص ٢٢٢.

تبدو استراتيجية التناص في هذه الأبيات قائمة على المثل القائل "علمك بعمان قرية" إذ تظهر مجموعة من التشاكلات اللفظية الموحية بتوالد الفكرة التي يقوم عليها المثل، فعمان وفق هذا التمثيل السكاني والتكرار اللفظي تشكل محوراً تقوم عليه البنية المضمونية التي يفضي إليها التشكيل في هذه الأبيات فالصورة في هذا التشكيل تبرز مظاهر التحول السلبي الذي طرأ على المدينة. يتضح ذلك من البيت الأول، حيث جاءت الإشارة اللفظية الموحية بعملية التحول مصحوبة بالألفاظ توحى بأسئلة الزمن بوصفه يمثل المسافة الزمنية اللازمة للتحول يظهر ذلك في قول الشاعر "كفر الدهر فصرت بلد" فالكفر يؤكد الجانب السلبي لفاعلية الزمن اللازمة لإحداث التغيير، ومن ثم يأتي فعل التحول (فصرت) ليتساقق بإفرازه مع نتيجة الفعل لتظهر كلمة بلد بما تحمله من مضامين فكرية قائمة على فعل الكفر عبر كل معطيات التشكيل، فالبنية المضمونية في البيتين تعكس تشاكلاً معنوياً يمثل امتداداً ونتيجة لفاعلية هذا الإسناد للزمن، وعلى مستوى آخر تصبح كلمة بلد بوصفها تمثل الظهور المكاني الأول الدال على التحول منسجمة وفق حدودها المكانية.

لتصبح عملية التشاكل على هذا المستوى بادية في اتجاهين:

يمثل الأول تشاكلاً مكانياً وفق ما أشرت

ويمثل الثاني تشاكلاً معنوياً وفق العلاقات الرأسية القائمة بين هذه الألفاظ:

بلد: عمان بعد التحول

فسد: البعد المضموني الناتج عن هذا التحول

المعتمد: الفاعل الحقيقي المنتج لهذا التحول

وهكذا تحمل استراتيجية التناص القائمة على صورة المثل "علمك بعمان قرية" معاني قادرة على إثارة مجموعة من التفاعلات المعبرة عن فكرة التحول من القرية بصفتها الروحي إلى المدينة بماديتها المقيمة التي حملت بهذه الرواسب الاستعمارية التي وصلت حد الفساد الفكري الذي يتمظهر بشكل جلي في ظل التركيز القائم على التشاكل اللفظي في البيتين الثالث والرابع "أرى، لا أرى" لم يره" حيث إن هذه الألفاظ تمثل إشارة واضحة لفقدان التواصل الفكري مع الذات الحرة، فالشاعر وإن كان قادراً كما يتضح من

البيت الثاني على إثبات التفكير الحر لذاته، إلا أن قدرة هذه الذات ظلت أسيرة مرحلة الكشف، فقد اكتفت في إثبات كينونتها باستقطاب فاعلية الفعل المسند للذات وفق تكرار الفعل (أرى) ومن ثم جاء امتداد الفعل في البيت الأخير بصورة مغايرة تجاوزت ذات الشاعر إلى الجماعة في إشارة واضحة إلى اضمحلال هذه الذات عبر صورة النفي المصاحب للألفاظ (لا أرى)، (لم يره) وبالتالي إثبات هذا التحول الفكري الفاسد والمؤطر لصورة عمان الجديدة التي عبر عنها الشاعر في عجز البيت الأول "كفر الدهر فصرت بلد" في إشارة واضحة إلى المثل "علمك بعمان قرية".

وتظل فكرة التحول السلبي المتمظهرة في جوانب مختلفة من عمان تلحّ على خيال الشاعر في غير مكان من ديوانه، وتحمل استراتيجية التناص في هذا الإطار بعداً دلاليّاً قادراً على تشكيل رؤية الشاعر.

يقول في إحدى قصائده:

قصور عمان لا يخدعك مظهرها	قد يستوي نقشها الأزياف والصلج
فما لغير الأذى في ريعها ألق	ولا لغير القذى في جوها رهج
فلا تغرنك ألقاب مظنونة	ما كل لفظ به معناه يندمج
لو أن عمان أهلوها بنو وطني	إذا لهذا الذي يلقاه لا لتعجوا
إذاً على نول "غندي يوم أرهقه	طغيان مستعمري أوطانه نسجوا ^(١)

إن استراتيجية التناص في الأبيات السابقة تظهر على مستويين يقوم الأول منهما على استقطاب الشاعر لصورة المثل القائل "من برا رخام ومن جوى سخام" أو ما يمثله في الكشف عن حقيقة مفادها أن مظهر الشيء لا يوحي بجوهره، فعمان بقصورها الفخمة وما تحويه من مظاهر الترف لا تعدو إلا قشرة مادية خارجية تخفي في باطنها قيماً فاسدة وبالتالي فإن مظاهر الألق والرهج ما هي إلا خداع للنظر تتفحصه فيتبدى لك ما هو مخالف تماماً لهذه المظاهر حيث الأذى والقذى، وعليه يصبح من المسلم به في مثل هذه الحالة فقدان التلاحم بين الألفاظ ومعطياتها، لتصبح عملية تشكيل الصورة وفق هذا التشاكل معطى لفكرة واحدة هي فقدان الإحساس بالانسجام بين ما هو بادٍ في الشيء وذلك

(١) عشيات وادي اليابس، ص ١٦١-١٦٢.

الجانب الخفي فيه، وهذه الفكرة في حد ذاتها تحمل من الشبوع ما جعلها تجري مجرى المثل، والشاعر وفق استراتيجية التناص اعتمد على صورة هذا المثل ليؤكد حقيقة مفادها فقدان حس المواطنة لأهل عمان منهم وإن كانوا يحملون هذه المواطنة ظاهرياً فإنهم فقدوا إحساساً حقيقياً لها حين فقدوا الإنسجام معه.

ويأتي المستوى الآخر في البيت الأخير عندما استحضر الشاعر شخصية "المهاتما غاندي" حيث تعبر هذه الشخصية عن التواصل الحقيقي مع الإحساس بالمواطنة، وعدم انعكاس مثل هذا الإحساس على أهل عمان يؤكد التناقض القائم بين ما هو واقع وما هو باطن يظهره إحساس الشعور بالمواطنة، ويمثل هذا الاستحضار لشخصية (غاندي) تخدم استراتيجية التناص الشاعر في إثبات صورة التناقض بين المواطنة بوصفها تعبيراً لفظياً وما تفرزه من شعور يتمظهر على شكل سلوكيات تؤكد مشاعر الإنسان وأحاسيسه.

إن استخدام عرار للمثل في شعره يعبر عن وضع نفسي واجتماعي في غاية التعقيد، فهو يكشف عن حالة إحباط قاسية جعلته يشعر بكونه محاصراً من قبل قوى وضغوط في النواحي الأخلاقية والاجتماعية والسياسية كلها، كما أنه استخدم المثل وجعله متكاً للمعنى المضمن فيه، وهو يربط ذلك بالواقع اليومي الذي يعيشه وطنه.

يقول:

علمي بعمان من بعض القرى فإذا عمان عاصمة الأردن تحميه
إن البراطيل قدماً خربت جرشاً والحاكم الفذلّام لشانیه
والكذب ملح الفتى والقول أعييه ما كان للصدق متن في حواشيه^(١)

تشكل الأمثال السابقة قصيدة الشعب التي نظمها عرار بتلقائية لتعبر عن مواقفه ورؤيته الخاصة للمجتمع والناس والمكان، ففي البيت الأول الذي استوحاه من المثل الشعبي "علمك بعمان قرية" يستخف الشاعر بتحول عمان من قرية إلى مدينة كبرى، حيث الإعمار والتوسع، ويشكك بحقيقة هذا القول ما إذا كانت عمان بوصفها المدينة

(١) عرار، ديوانه، ص ٤٨٥.

والعاصمة تعبر في حقيقتها عن توسع نوعي في البنية الاجتماعية والسياسية والثقافية، يوازي هذا التوسع في الإعمار، كما يجب أن تكون عليه ومن وجهة نظر الشاعر فدلالة عمان هنا دلالة سلبية من وجهة نظره، فبعد أن كانت عمان قرية ترمز إلى الخير والجمال تحولت إلى مدينة ترمز إلى الفساد وهو يتبع هذا المثل بمثل "البراطيل خربت جرشاً" في البت الثاني في قوله:

إن البراطيل قدماً خربت جرشاً والحاكم الفذلّ كما لشانته^(١)

إذ يحاول التعبير عن رؤيته الخاصة بهذا التوسع الكمي في عمان، والذي لا يشكل بنظره توسعاً جوهرياً فمهما توسعت عمان فإنها ستظل معرضة لأن يصيبها ما أصاب جرشاً من الخراب ما دام توسعاً كمياً، وما دام الفساد ينخر فيها فهي لن تكون أعظم من جرش التي خربتها البراطيل.

فقد جاء بالمثل الثاني ليدلل على رؤيته الخاصة لعمان، ويدعمها بالمثل في البيت الثالث "الكذب ملح الرجال" فكل ما يزعجونه عن هذا التوسع والإعمار والانتشار ليس إلا توسعاً كمياً، ولهذا سيظل محض افتراء وكذب، والكذب ملح الرجال، أما العيب فعلى من يقول الصدق، وفي هذا انعكاس للأخلاق والقيم الإنسانية.

ولأن شعر عرار صورة صادقة عن نفسه، ولأنه شاعر شفاف لا يعرف المراوغة فهو منحاز إلى النقاء الجوهر وفي ذات الوقت يكره الزيف والمراوغة التي لمسها في المدينة وفي عمان خاصة التي عايشها وعرف طبائع أهلها لذلك كانت صورة عمان سلبية فهي بنظره رمز للزيف والخداع.

وجدير بالذكر أن أشير إلى أن مصطفى وهبي التل قد عمد إلى كثير من الأمثال الشعبية الأردنية ونظمها في أبيات موزونة بعنوان "أمثال" فقد أعاد صياغة العديد من الأمثال الشعبية، وأفاد منها في التعبير عن كثير من القضايا السياسية والاجتماعية، وتدل الأمثال الشعبية في شعر عرار على تمثّل الروح العربية والروح الشعبية الأردنية لطبقة الفلاحين بما يعزز انتماءه الوطني. علماً بأن هذا الفصل قد وقف على العديد من هذه الأبيات مبيناً كيفية توظيفها وجعلها من بنية نص عرار الحاضر.

(١) عرار، ديوانه، ص ٤٨٥.

- ٧٣ -

وهو يتمثل أفكارهم، وما تلهج به ألسنتهم من أقوال مأثورة ملتصقة بالبيئة الشعبية مما يطبع شعره بروح شعبية تقربه من روح العامة^(١). حيث يوظف المثل داخل بنية القصيدة بحيث يصبح جزءاً من النسق البنائي للقصيدة. وتشكل هذه الأمثال تناسلاً يحمل دلالات وظلال متعددة تغني النص الحاضر.

(١) أنور أبو سليم، المضامين التراثية في شعر عرار، دراسات، المجلد السادس عشر، العدد ١٩٨٩، ص ٢٥٢.

الفصل الثاني

التناص الديني وشعر عرار

مقدمة

يظل التراث سواء أكان دينياً أم تاريخياً معيناً لا ينضب ينهل منه المبدعون إذا ما أرتأوا أن هذا التراث يجعل إبداعهم أكثر ثراءً وخصوبة وغنى.

ولم يعد ثمة مجال للشك في أن الشاعر ينتشرب نصوصاً مختلفة تصبح بالتدريج عنصراً أساسياً من ذاكرته الإبداعية وتمتزج هذه النصوص بمعارفه ومهاراته وتصبح فيما بعد مكوناً من مكوناته الثقافية والإبداعية، فلا يوجد نص بكر، "فالنص الجديد إنتاج لنصوص أو أشلاء نصوص معروفة وغير معروفة سابقة عليه أو هو خلاصة لما لا يحصى من النصوص الكائنة في الذاكرة أو القابعة في اللاوعي الفردي أو الجمعي، وبالتالي فإن النصوص تتسرب وتتغلغل إلى داخل نص آخر حتى لا يعود ثمة وجود لنص محايد أو بريء، ويصبح النص مرادفاً للحياة^(١).

والتناص الديني يعني تداخل نصوص دينية عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الأخبار الدينية مع النص الأصلي للقصيدة، ويفترض في هذه التناصات أن تنسجم مع النص الجديد وتعمقه وتثريه فنياً وفكرياً، "والتناص الديني يكشف عن نظر الشعراء إلى أن القرآن الكريم مصدر من مصادر البلاغة المتميزة، وأنه يحمل للإنسان في كل زمان ومكان دلالات لا متناهية ويفسر أشياء تمس حياة الإنسان^(٢).

لقد تعددت المعطيات التي استمدها عرار من المصدر الديني فاستمد منها نصوصاً قرآنية وبعض النصوص من الديانات الأخرى، كما استمد أحداثاً وشخصيات متعددة، وتعامل عرار مع هذه المعطيات ليعبر عن حالة من القلق والتناقض، وليعبر أيضاً عن

(١) خليل موسى، التناص والإخباسة في النص الشعري مجلة الموقف الأدبي، ص ٨٢.

(٢) موسى ربابعة، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث ص ٧٧.

- ٧٦ -

نزعة وجودية من قضية الحياة والموت، ومن الجدير ذكره أن صورته الدينية جاءت منسجمة مع السياق العام الذي يسود القصيدة ومع الفكرة العامة التي يريد أن يصل إليها، كما انسجمت مع بقية الصور الجزئية التي يستمدّها من المصادر المختلفة.

أولاً: التناص مع القرآن:

يبدو أن استدعاء النص القرآني في شعر عرار أمر لافت للانتباه، ولعل اعتماد الشاعر على هذا التوجه التقني في بنائه تشكيله الفني يكمن في براعته الماثلة في توظيفه للنص المستدعى وفق سياقات خاصة يمنحها القدرة على نقل تصوراتهِ الذهنية إلى مادة اللغة- ومما يمكن الإشارة إليه في هذا الإطار قوله:

أسقى، وأشربها، وأعرف أنها رجس، ومن عمل اللعين العاتي
لكنّ فيها للأنام منافعاً قد تجمع الشملين بعد شتات^(١)

لقد عمد عرار إلى النص الغائب (الآيات القرآنية) لجعلها خلفية يسوّغ فيها شربه الخمر، لكن في بناء جديد وفقاً لرؤاه النفسية والفكرية، فقد استحضّر نصين غائبين من القرآن - الأول: الآية ﴿يسألونك عن الخمر والميسر، قل فيهما إثم كبير ومنافع للناس وإثمهما أكبر من نفعهما﴾^(٢).

فالبيت الثاني يتناص مع الآية الكريمة السابقة من سورة البقرة، والبيت الأول يتناص مع الآية الكريمة في قوله تعالى:

﴿يا أيها الذين آمنوا إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون، إنما يريد الشيطان أن يوقع بينكم العداوة والبغضاء في الخمر والميسر، ويصدكم عن ذكر الله وعن الصلاة، فهل انتم منتهون﴾^(٣).

فقد استحضّر نصين من القرآن أحدهما ناسخ للآخر، فالثاني ينسخ الأول، إذ الحكمان مختلفان، فأحدهما يعود إلى بداية الدعوة وحيث أراد القرآن أن يتدرج في تحريم الخمر، فجعل الحكم أن في الخمر إثمًا ومنافع، غير أن الإثم يفوق النفع دون أن يحرم شربها تحريماً مباشراً.

أما الآيتان الأخريان فإنهما جاءتا لتحرم الخمر تحريماً مباشراً، وتقررا أن الخمر رجس، فالواجب اجتنابه.

(١) عشيات وادي اليابس، ص ١٥٢.

(٢) سورة البقرة، الآية، ٢١٩.

(٣) سورة البقرة، الآية، ٩٠-٩١.

لذلك فإن هذا الحكم نسخ كل ما جاء في آيات أخرى فتحدث عن الخمر، وقد استفاد الشاعر من هذين النصين، إلا أنهما خالفهما في أمرين: الأول: خالف الترتيب القرآني لنزول الآيتين، فعلى الرغم من أن الآية في سورة البقرة. قد نزلت قبل الآية في سورة المائدة إلا أن الشاعر جعل تناصه لما في سورة المائدة سابقاً لما في سورة البقرة والثاني: مفهوم من الأول: وهو الآية في سورة المائدة جاءت لتنسخ الحكم في الآية من سورة البقرة إلا أن الأمر معكوس لدى عرار فجعل الحكم في التناص مع سورة البقرة ناسخاً للحكم في تناصه مع الآية من سورة المائدة.

وبهذا فهو يوظف التناص هنا وفقاً لرؤاه النفسية والفكرية وهذا الأمر يتوافق مع طبيعة عرار، فهو شارب خمر، ولا يريد لأي حكم سواء أكان شرعياً أم غيره أن يبعده عنها لذا نراه يعمد من خلال الدين إلى استخدام حكم منسوخ لأنه لم يجد غيره، وهو يعلم أن الإثم والضرر فيهما أكبر من النفع إلا أنه فضل النفع القليل على الضرر الكبير، وخالف القرآن في تقرير نفع الخمر، فالقرآن يقرر صراحة ضررها، والشاعر يقرر أن نفع الخمر يكمن في أنه يجمع الشمل بعد الشتات وهذه فلسفة لا تصدر إلا عن شاعر كعرار وجد في الخمر الدواء الناجع لكثير من الأمراض والأزمات التي يعانيتها، فالظروف أجبرته على شربها، وهذه الظروف وتلك الأزمات أكثر مما تحتمله نفس مرهفة كنفس عرار، لذلك يهرب إليها عند اشتداد الأزمات النفسية والاجتماعية عليه وعلى مواطنيه، "والمسألة عند عرار ليست مجرد غواية واستهتار وتهالك على الملذات، إنما هي مسألة وعي معرفي يقلق صاحبه ويفزعه ويدفعه للكشف والتمرد^(١) .

وثمة تناص آخر ينهض به البيتان إذ إن البيت الثاني يومية إلى بيت مجنون

ليلي:

وقد يجمع الله الشتيتين بعدما يظنان كل الظن أن لا تلاقيا (٢)

(١) من كتاب مصطفى وهبي التل، قراءة جديدة، مؤسسة عبدالحميد شومان، وزارة الثقافة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص ١٦٦.

مثال علي الشرع، عرار والطروحات الشعرية العربية الحديثة.

(٢) مجنون ليلي: ديوان مجنون ليلي، جمع وتحقيق عبدالستار أحمد فراج مكتبة مصر ١٩٧٧، ص ٢٧٧.

وهذا التناص الممتد الذي جمع فيه الشاعر بين نصين غائبين من القرآن الكريم والشعر العربي يؤشر على أن الشاعر يحاول التوفيق بين معنيين متضادين تمتلكهما الخمرة، المعنى الأول أنها رجس وإثم والثاني أنها ذات منافع وهو يتجاوز وصف الخمرة بالرجس ويركز على عنصر المنفعة فيها وتبدو منفعتها في نظر الشاعر أنها تجمع الشملين بعد التفرق والشتات.

ومن الملحوظ أن عراراً قد عمد إلى آيتين من القرآن وجذبهما إلى دائرته لتشاوق مع موقفه، وبتناصه مع هاتين الآيتين التي جاءت إحداهما تنسخ الأخرى قد كشف حالته النفسية ونظراته إلى الخمر.

وتتجلى فاعلية النص القرآني في بناء قصيدته (سكر الدهر)، يقول:

أيها الباكي على أوطانه لا يرد الروح للميت نوح
بارك الظلم وشفق للأذى فهما نصر من الله وفتح (١)

إن أول ما يلفت انتباه المتلقي في البيتين هو استدعاء الشاعر للمعنى من خلال الكلمات التي تحيل مباشرة إلى الآية الكريمة «وأخرى تحبونها نصر من الله وفتح قريب»^(٢) فالآية الكريمة جاءت لتعبر عن موقف إيجابي وهو تطلع المؤمنين إلى الفتح والنصر، فهي تحمل معنى البشارة بالفوز، ولكن عراراً قد استخدم هذا الجزء من الآية في سياق جديد ذي دلالة جديدة، لكنها سلبية لا إيجابية تشير إلى العجز وعدم وضوح الرؤية، فهو يسخر من الإنسان الذي لا يعرف معادلة للنصر والفتح^(٣) فهو يباركهما ويعدهما نصراً وفتحاً، وهو بذلك يسخر من الأوضاع السائدة في وطنه الذي انقلبت فيه الموازين والمفاهيم.

إن التناص في البيتين السابقين مبني على إمكانية زائفة هي توافق مستحيل بين الباكي على أوطانه، والمباركة للظلم الذي لحق بالوطن "وعرار استطاع من خلال ذلك

(١) الديوان، ص ١٨٠.

(٢) سورة الصف، الآية، ١٢.

(٣) موسى الرباعي، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث ص ٢٤٢.

أن يحول المصيبة من كونها شعوراً خاصاً بالإحباط أصاب وطنه إلى مرارة عامة تصدر عن أي إنسان أبْتُلِي وطنه"^(١).

لقد استدعى الشاعر في البيتين آية واحدة جعل فيها التناص مندغماً ومتلاحماً مع بناء البيتين بل مع القصيدة ككل. لتوضيح رؤيته، وتوظيف عرار لهذه الآية جاء متطابقاً مع الأوضاع التي يعيشها ويعيشه وطنه، لذلك فقد هدم بنية النص الغائب/الآية الدال على البشارة بالنصر والفتح القريب إلى الضد وبنائها بناءً معاكساً لما كانت عليه في الأصل ووظفها في نصه الحاضر ليدلل على العجز وانقلاب الأوضاع.

ولقد تعددت مستويات التناص مع التراث الديني، فتنوعت مظاهر استدعاء الآيات القرآنية للتعبير عن رؤى الشاعر، فجاءت أحياناً إعادة كتابة لجزئية من آية قرآنية نقلها إلى سياق جديد يصور واقعه النفسي لأن التناص يثري العمل الأدبي، ويوسع فضاءه، ويفتح أبوابه للتأويل والتفسير.

يقول في رثاء "فؤاد"^(٢):

"أفؤاد" ما الدنيا سراب بقيعة وقح يقعقع في مفازة باقع
إن تخدع الطمّاع لمعشّه فلن تقوى على عبث يذقن القانع
فأربع على ظلع المنية إنها وأبيك، أغنى من أغنّ مرابعي^(٣)

لعل قوام القصيدة يستند إلى مضامين وصور ذات دلالات توميء إلى الموت ومصير الإنسان، وموقف الإنسان منه، فالسراب الذي شبه به الدنيا يستدعي الآية الكريمة:

﴿والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً، ووجد الله عنده فوفاه حسابه، والله سريع الحساب﴾^(٤).

إن الآية الكريمة تصور أعمال الكافرين على أنها سراب خادع لا جدوى منه وعرار يستدعي الآية ليصور الدنيا بأنها سراب يخدع الطامعين، وهو يوظفها توظيفاً

(١) عبدالقادر الرباعي، الرؤيا والفن، قراءة من الداخل، ص ١٥٤.

(٢) هو فؤاد التل، ابن عم الشاعر، تخرج من الجامعة الأمريكية ببيروت وتوفي عام ١٩٤٧ وهو في ريعان الشباب بداء السل، فرثاه الشاعر بهذه القصيدة.

(٣) عرار، ديوانه، ص ٣٠٣-٣٠٤.

(٤) سورة النور، الآية ٢٤.

خاصاً يعبر عن نظرتة للدنيا التي تتسجم مع النظرة إلى مصير أعمال الكافرين، فكلاهما سراب خادع لا طائل منه، وكما أن السراب لا يتعلق به سوى من هو ظمآن يبحث عن الماء فيسعى إليه ثم لا يجده فإن الطماع المتعلق بهذه الدنيا ينخدع بها ويُعزى بمغرياتها، أما القانع فإنه لا يرى شيئاً يستحق أن يتعلق به والأبيات تبرز صراعاً عاناه الشاعر بين واقع حزين عاشه بفقد ابن عمه وقلقه وحيرته وبين حياة سرايية خادعة لا فائدة منها.

إن الصورة العامة التي انطوى عليها التناص تتكون من بعدين: الأول: بعد الموت وحياة الإنسان بعد الموت، والثاني: بعد الحياة وتعلق الإنسان بسرابها الخادع، وعرار جعل المادة المتناصة (الآية) جانباً من بنية النص الحاضر، ووظفها توظيفاً مباشراً في بناء القصيدة ليخدم هدفه في إبراز قلقه وحيرته وتشاؤمه من الحياة الخادعة.

حين يتم التعامل مع التراث أياً كان شكله فإن هذا يخلق جدلاً حراً بين نصين، النص الغائب/المرجع، والنص الحاضر، من هنا فإن التناص يفتح آفاق النص، ويجعله يحتمل أكثر من قراءة وفقاً لوعي المتلقي لذا نجد عراراً يوظف الآيات الكريمة، ويصوغها صياغة جديدة عبر امتصاصها وهدمها لبناء نص جديد.

يقول في قصيدة "تقدمة احترام إلى فتاة وادي اليابس"

يا بنت! تحقيق العدالة ركنه	ولع القضاة براحة الوجدان
ولعي بكأس في ارتشاف رحيقه	سكر يحيل الغائبات أماني
ويريك فقه الشيخ أقوالاً بها	ما أنزل الرحمن من سلطان
فإذا جهنم جنة، إذا الأسى	نعى، وإذا نوب الزمان أغاني ^(١)

تلح على عرار في هذه الأبيات فكرة العدالة في ضوء ما يشعر به من انتشار لمظاهر الظلم والاستبداد التي باتت تؤرقه، فهو مولع بالعدل ولع القضاة في سعيهم لتحقيقه غير أن عراراً وإن حاول إثبات جوهر الفكرة التي يسعى إليها من خلال صورة القضاء لم يستطع الانفلات من عالمه الخاص وهو عالم الخمر الذي يرى فيه عالماً بديلاً للواقع، تتحقق معه أمنياته فكان موقفاً في إثارة هذه الصورة من جانبين: استطاع مع الأول تحقيق البناء الدلالي عبر نمط التكرار الذي تنامت معه الصورة المعبرة عن تشوق الشاعر لفكرة العدل حيث ولعه بها مماثل لولعه بالخمر أما الجانب الآخر في صورة

(١) عشيات وادي اليابس، ص ٣٨٣.

الخمير فتتمثل في خلقه لهذا العالم البديل الذي يحقق له نوعاً من التحولات ولو على المستوى الذهني والشعوري إلى عالم الخمير بوصفه البديل القادر على تلبية طموحات الشاعر، ذلك أن هذا العالم وفق هذه الثنائيات التي تتحول معها النائبات إلى أمانى، وجهنم إلى جنة، والأسى إلى نعمة، ونوب الزمان إلى أغانٍ أضحى العالم الأمثل لتحقيق طموحات الشاعر، ومثل هذا النمط من التشكيل الفني تتنامى أبعاده بأرقى دلالاتها حين يستقطب الشاعر عبر تقنية التناص قوله تعالى:

﴿إن هي إلا أسماء سميتوها أنتم وآبؤكم وما أنزل الله بها من سلطان﴾^(١).

إذ تبدو عملية القلب التي اتبعها الشاعر عبر امتصاصه لمضمون الآية القرآنية ثم تحويلها لخدمة فكرته ورؤيته الخاصة ماثلة في البيت الثالث وذلك حين جعل من مقولة الشيخ -في إشارة واضحة لمن يحاولون إثارة إشكاليات دينية وأخلاقية، تشي بالمظاهر السلبية لشرب الخمير جعل منها حقلاً موازياً للمضمون الدلالي الذي أسندته الآية الكريمة إلى عبدة الأصنام، وذلك حين قاموا بتشكيلها وبنائها ثم سموها بالآلهة فقد استمد عرار من هذه الآية الفكرة القائلة بنفي صحة القول لهذه التسمية لعدم ثبوتها ﴿ما أنزل الله بها من سلطان﴾ ثم شكل من هذا المضمون صورة معكوسة حين نفى صحة قول الشيخ لعدم ثبوته فعلياً في إشارة واضحة إلى قدرة عالم الخمير على خلق هذا النمط من التحولات التي تؤكد هذا النص من جهة.

وتتحقق عبرها من جهة أخرى نمط التحويلات التي ترضي طموح الشاعر لتبدو الصورة في نهاية المطاف عبر هذه التبدلات قادرة على إفراغ جوهر مقولة الشيخ من مضمونها.

ونفي صحتها نفياً قاطعاً ومن ثم قامت هذه التحولات مقام البعد الدلالي الذي ترتب على صورة النفي المعبر عنه في قوله تعالى ﴿ما أنزل الله بها من سلطان﴾.

إن حضور الآيات الكريمة أمر لافت في شعر عرار، ويتميز هذا الشاعر بمقدرته على توجيه الآية نحو الوجهة التي يريد، وجعلها تأخذ مساراً جديداً يعبر به عن موقفه، ويصور فيه انفعالاته العاطفية.

(١) سورة النجم، الآية ٢٣.

يقول في قصيدة "يا حلوة النظرة"

يا حلوة البسمة

نظرتك الحادبة الحانية

جنة عدن قطوفها دانية^(١)

حيث تحيل هذه الفقرة الشعرية إلى نصوص غائبة في الآيات من سورة الحاقة ﴿في جنة عالية، قطوفها دانية﴾^(٢) فقد تشكلت صورة المحبوبة ونظراتها الحلوة من خلال الآيات أو البعد الديني الذي وظفه الشاعر بشكل مباشر، ومن خلاله قام بإسقاط ما في نفسه، فهو يرى في نظرة المحبوبة جنة عدن، قطوفها دانية، فنظرة المحبوبة تضاهي جنات عدن الواردة في الآيات الكريمة، ثم أن انفعالات الشاعر العاطفية ملتهبة في هذه المقطعة الشعورية حيث عمد إلى أنماط من التراكيب المتماثلة سعى معها إلى خلق شكل من أشكال الإثارة الوجدانية لدى المتلقي، فحاول رسم صورة جمالية عاطفية هي أدعى للتأثير في المحب ومن هنا يأتي التأكيد على النظرة بوصفها عنصراً قادراً على إثارة جملة من التراكمات الشعرية لدى الشاعر، حين حاول إفراغ مشاعره تجاه هذه النظرة يسعفه محتوى النص القرآني المائل في قوله تعالى ﴿في جنة عالية، قطوفها دانية﴾ إذ يتوسل من خلال هذه الآية إفراغ محتوى المضمون الشعري في ذاته، فتكون عملية التفرغ الشعوري وفق سياق الاستدعاء لهذا النص مجسدة حسياً في جنة عالية، قطوفها دانية، وبهذا يرقى الشاعر بمستوى الفاعلية التي تثيرها نظرة محبوبته تجاهه إلى أفاق الجنة يفيض عن مستوى المخيلة البشرية، ومثل هذا التوجه في رسم التشكيل الصوري المفعم بالحيوية والجمال والإثارة لا يتأتى للشاعر بغير هذا التناسل القرآني.

مما يجدر ذكره أن عراراً يوظف النص المرجع/الآية في كشفه عن رؤيته وعرض انفعالاته الملهبة من خلال تقنية التناسل المباشر المكشوف.

وقد يأتي التناسل الديني لدى عرار ليعبر عن واقع سياسي أو ليؤرخ لتأريخ سياسي يرصد من خلاله الأحداث التي مرت به الأمة ككنبة عام ١٩٤٨ واستحقاقاتها من التشرد وظهور مشكلة اللاجئين.

(١) الديوان، ص ٥٢٢.

(٢) سورة الحاقة، الآية، ٢٢-٢٣.

يقول في قصيدة "أمالي عرار":

فـ "برنادوت"^(١) طلعتـه لعمري غير ميمونة

يذوب عليك إشفاقاً ويمنع عنك ماعونه^(٢)

إن الجملة الشعرية في البيتين السابقين تومىء إلى نص ديني غائب من خلال الألفاظ التي تحيل إليه مباشرة، حيث يتناص الشاعر مع الآيات القرآنية:

﴿ فويل للمصلين، الذين هم عن صلاتهم ساهون، الذين هم يراءون ويمنعون الماعون ﴾^(٣).

وهي ألفاظ مشحونة بكثير من الدلالات التي تبين نفسية الإفرنج وطبائعهم المتصفة بالنفاق والرياء، فعلى الرغم من أن ظاهر الشخص (برنادوت) إنسان نزيه محبوب إلا أن الشاعر لا يعترف بهذا الأمر، لأنه أجنبي، فهو لا يثق بالأجانب حتى وإن كان ظاهرة حسناً، ولذلك كان (برنادوت) في نظر الشاعر كالمصلي المرائي الذي لا يحافظ على صلاته، فهو منافق مرء.

إن برنادوت الذي يظهر الإشفاق والرحمة هو في الواقع لا يرحم ولا يقدم ما ينفع، ومن هنا فقد جعل الشاعر من (برنادوت) الذي هو إنسان نزيه في نظر الجميع جعل منه إنساناً منافقاً لا يختلف عن أي يهودي أو أجنبي.

يقول:

فبرنـادوت طرـمـاذ كشـرتـو وابـن غـوريونـه^(٤)

فالشاعر هنا قام بعملية هدم للنص الغائب/الآية وشكلها تشكيلاً جديداً يعبر عن رؤيته الخاصة وموقفه من الأجانب الذي يقوم على عدم ثقته بهم، وهو يستعير من النص المرجع وصفه لشخصية الإنسان المنافق الذي يرائي ويظهر خلاف ما ينص.

(١) برنادوت، الكونت، فولك برنادوت، سويدي الجنسية، عينته هيئة الأمم المتحدة عام ١٩٤٨ وسيطاً بين المعرب واليهود، وقد اغتالته العصابات اليهودية لأنه قام بعمله بنزاهة.

(٢) الديوان، ص ٤٤٧.

(٣) سورة الماعون الآيات (٤-٥).

(٤) عشيات وادي اليايس، ص ٤٤٧.

وقد جاء التطابق بين موقف القرآن من المنافقين وموقف عرار من برنادوت وكل الأجناب واضحاً فالنص القرآني أسعف عرار في عملية التفريغ العاطفي تجاه الإفرنج المنافقين الذي يظهرون الإشفاق والرحمة ويخفون المكر والخديعة، وقد جاء استدعاء النص الغائب/الآية مع ملاحظة أن التناص كان مع آية واحدة، ليس من أجل الاستدعاء فقط بل وظيفاً يبلور موقفه من الأجناب بشكل عام.

فموقف الشاعر من الأجناب جعله يطلق حكماً عاماً عليهم جميعاً، فهو لا يثق بهم لأنهم أعداء الأمة.

وتعد قصيدة "سكر الدهر" من القصائد التي تقوم في إبراز مضامينها على النصوص الغائبة المستمدة من التراث الديني:

يقول:

س من يسكر يا شيخ ليصحو	بعضهم يسكر للسكر وفي النا
ليس خطأ كتب الله فمحمو	كتب الله علينا شربها
ليس لي فيه غنى أو منه ربح	قد قلت القيل والقال وما
من يقول الحق يؤذى ويُدح	ونذرت الصمت، لما قيل لي
أنه صوت الأرقاء الأبح ^(١)	أنا إن أصمت، فصمتي حسبه

لعل الشاعر في الأبيات السابقة يبني تمرده ورفضه لتفريع ولوم الشيخ له على فكرتين يحاول في الأولى التفريق بين نوعين من الشرب يهدف الأول إلى اللذة أو السكر من أجل السكر فحسب.

أما الثاني فيتمثل في الشرب الهادف الذي يبتغي معه الشاعر التحول من حالة اللاوعي إلى حالة الوعي التي يعي معها الواقع الذي يعيش فيه أما الفكرة الثانية التي يبني عليها رفضه لمقولة الشيخ فهي القدرية التي يرى بموجبها أن شرب الخمر قدر كتبه الله عليه، وهذا القدر من منظور عرار يرقى إلى درجة الثبات إذ إن الشاعر يعدم الوسيلة في الخلاص منه أو تغييره في الوقت الذي يرى فيه أن إمكانية التحول أو التغيير قائمة

(١) عشيات وادي اليباس، ص ١٧٩.

للاقلاع عن شرب الخمر فيما لو كان شربه خارجاً عن إطار القدرية كأن يكون موضوعاً من الله على عباده على صورة رسم خطي، ولهذا يرقى الشاعر بمستوى تواصله مع عالم الخمر أو شربه إلى درجة يشعر معها أن عملية التحول عنه تظل خارج حدود الإمكانيات البشرية إذ هو قدر الله على العباد.

لذا فقد هجرا لكلام ورفض الأقوال التي لا فائدة ترتجى منها، وهو يعبر عن هذا المضمون بصورة يحملها على نص قرآني يضيء مضمونها فيستحضر قوله تعالى يأمر مريم بالقول ﴿فقولي إني نذرت للرحمن صوماً، فلن أكلم اليوم إنسياً﴾^(١).

ويظل حضور القرآن الكريم واضحاً في شعر عرار، ويستعين به في تشكيل صورة الشعرية:

يقول في قصيدة "يا حيرة البان":

أبوابها حارس يدعوها رضوانا	يقول: "عبود" جنات النعيم على
ربع "بجلعاد" أوحى: بشيحاتنا	من ماء "راحوب" لم يشرب وليس
فأبعد بها إنها ليست بمرمانا	إن كان يا شيخ هذا شأن جنتم
لا كنت يا جنة الفردوس مأوانا ^(٢)	وقل معي بلسان غير ذي عوج

تعبر هذه الأبيات عن تعلق الشاعر بوطنه إلى درجة تصل حد التقديس والتصوف، وهي وفق بنيتها المضمونية القائمة على الحوار تركز على جانبين: يظهر الأول البعد الإنساني اعتماداً على مواصفات خاصة، ويتعلق الثاني بالبعد المكاني، وهذان الجانبان هما المجسدان لمعاني الجنة بكل أبعادها، فإن خلت هذه الجنة من الانتماء المكاني ممثلاً براحوب وجلعاد وشيخان ثم ما يمكن أن تثيره هذه الأماكن من أبعاد على المستوى الإنساني وفق عملية الامتزاج المعبرة عن الحس الوطني على هذين المستويين، وبغيرهما فإن هذه الجنة تبقى فارغة من مضمونها، ومن هنا يأتي التعجب (فأبعد بها) معبراً عن صورة الرفض لهذه الجنة، ثم تأتي فاعلية التناص^(٣) في البيت الأخير لتعبر

(١) سورة مريم، الآية ٢٦.

(٢) عشيات وادي اليايس، ص ٣٧٢-٣٧٣.

(٣) يتناص مع الآية الكريمة، سورة الزمر، الآية ٢٨. قرآنيّاً عربياً غير ذي عوج لعلهم يتقون.

عن سياق مغاير تماماً لسياقها الأصلي إذ إن نفي صفة العوج عن القول في أصل الوصف جاء معبراً عن المحتوى القرآني الذي جاء بطبيعة الحال مؤكداً لمقولة الشيخ عبود في وصفه للجنة غير أن عراراً يبتسر هذا الوصف (غير ذي عوج) ويوظفه في سياق مغاير تماماً لنصه الأصلي في سعيه للكشف عن هذه القدسية من خلال عملية تحويل لم يكتف خلالها بالهدم وإعادة البناء على المستوى التركيبي، بل لجأ إلى عملية تحويل واستبدال، حين أراد أن يحدث تحولاً في شخصية عبود، وذلك عندما طلب إليه أن يردد عبارة "كنت يا جنة الفردوس مأواناً".

فقام عرار بامتصاص النص الغائب/الآية وأضاف إليه محاولات تحويلية وبنائها بناءً ضدياً وفقاً لرؤيته الخاصة.

إن استدعاء النص القرآني في شعر عرار أمر لافت للانتباه، ولعل اعتماد الشاعر على هذا التوجه التقني في بناء تشكيكه الفني يكمن في براعته الماثلة في توظيفه لنص المستدعى وفق سياقات خاصة يمنحها القدرة على نقل تصورات الذهنية إلى مادة اللغة.

ومما يمكن الإشارة إليه في هذا الإطار قوله في قصيدة "عبود".

إن غداً وما غد بعيد

لسوف يبدي بعض ما أعيد

فحسبنا لبعضنا نكيد

ضل غوي واهتدى رشيد

إن فاز بالغمية اليهود

فحوضهم لا حوضك المورود

وظلهم لا ظلك الممدود

وسعيهم لا سعيك المحمود^(١)

(١) عشيات وادي اليباس، ص ١٩٤-١٩٥.

لعل الشاعر في هذه المقطعة الشعرية يستحضر الآيات الكريمة في قوله تعالى:

﴿إنه يبديء ويعيد﴾^(١) وقوله تعالى: ﴿والنجم إذا هوى، ما ضل صاحبكم وما غوى﴾^(٢)

وقوله تعالى: ﴿وظل منضود وظل ممدود﴾^(٣).

حيث تبرز هذه المقطعة جانباً من رؤية عرار السياسية لواقع الأمة العربية المأزوم، وتبدو نظرة الشاعر لهذا الواقع قائمة على استشراف المستقبل في ظل المعطيات السائدة، والموترة في ﴿فحسبنا لبعضنا نكيد﴾ إذ إن هذه العبارة تؤكد نفور الشاعر مما يترتب فيه أبناء الأمة لبعضهم، في الوقت الذي يتعرضون فيه للعدوان وتشتد حاجتهم فيه إلى التوحد والعمل المشترك، بالتالي جاء سياق المقابلة ضل غوي، اهتدى رشيد، ليكشف عن المفارقة بين صوتين: صوت الشاعر الذي مثل الرشد والهداية. والصوت الضال الذي يؤشر بوضوح إلى واقع عربي لا يرقى إلى مستوى المسؤولية، وعندها يكون صوت النص في استشرافه للمستقبل هو المؤطر لحقيقة ما سيؤول إليه الوضع، ويكون ذلك أكثر وضوحاً عبر فضاء المخيلة التي يولدها النص الغائب ممثلاً بقوله تعالى... ﴿في سدر مخضود، وظل منضود، وظل ممدود، وماء مسكوب﴾^(٤).

إن استلهام الشاعر لمحتوى هذه الآيات الكريمة لا يمثل امتداداً مضمونياً لصوت النص الشعري فحسب، بل يمنح الشاعر فرصة متميزة حين يستلهم من ذاكرة النص الغائب أيضاً لغوياً يمكنه من رسم صورة التشكيل الشعري القادرة على الخلق والانتاج وإعادة البناء لتؤشر بعد ذلك بوضوح إلى الفكرة التي أراد المبدع نقلها إلى المتلقي، حيث شكل من النص الغائب صورة معكوسة ومتوقعة في ظل طغيان الصوت الآخر صوت الغوي الضال، وبهذا يصبح صوت النص قادراً على إثبات فعل التحول لمضمون النص القرآني عبر صورة المفارقة المشار إليها، فإما هداية يستقيم معها وعد الله وإما ضلال يؤدي لمثل هذا التحول، وتكون معه نتيجة الفور ملازمة للعدو (اليهود).

(١) سورة البروج، الآية ١٣.

(٢) سورة النجم، الأيتان (١، ٢).

(٣) سورة الواقعة، الآيات (٢٨، ٢٩، ٣٠).

(٤) سورة الواقعة.

ومن ثم جاءت فاعلية النفي والإثبات على مستوى اللغة مؤطرة وفق بعدي (الهدى، الضلالة)، ويمكن للنسق الشكلي الآتي أن يكشف عن الاستشراق الذهني للواقع السياسي عبر امتداد الزمن:

اهتدى رشيد ← استشراف المستقبل ← مضمون النص القرآني على أصل وضعه
ضل غوى ← استشراف المستقبل ← التحول المائل في مضمون النص الغائب
عبر فاعلية اللغة في المراوحة بين الإثبات والنفي بعد استثماره في تشكيل الصورة.

وبهذا تتضح الرؤية الشعرية باعتماد شكل من أشكال التحولات يؤدي إلى إفراغ مضمون النص الغائب من محتواه بفعل التحول الذي يحدثه النص الشعري عبر الفاعلية اللغوية القائمة على الإثبات والنفي.

ويظل التناص أداة ملازمة لشعر عرار، فلا يُقرأ إلا متكنناً عليه.

يقول:

قانون "هوبر" حال بعض جريضة دون القريض ودون كل بيان
فاستكتبوا قعوار^(١) نص تميمة غراء تذهب عقدة بلسان^(٢)

فقد عمد عرار هنا إلى جعل النص القرآني الغائب خلفية لمضمون الشعور بالظلم وتكريم الأفواه إذ يستحضر النص القرآني في قوله تعالى على لسان موسى عليه السلام ﴿وَأَحَلَّلْ عُقْدَةَ مِّن لِّسَانِي﴾^(٣).

وهو يعرّض بالقوانين الجائرة التي استنتتها السلطة خدمة لمصالحها دون أن تكثر بما توقعه هذه القوانين من ظلم دون كل قول، وحبست كل بيان، لذلك يستكتب الشاعر قعوار تميمة تطلق لسانه من عقاله، فعقدة عرار هي حرية القول لذلك استكتب عراراً تميمة وهو يقصد الخمر تحلّ عقدة لسانه لأن القانون كما يبدو لا يعاقب من وصل في الشرب إلى حد إذا تفوّه بشيء ضد السلطة.

(١) قعوار: صاحب خمارة في عمان.

(٢) عشيات وادي اليايس، ص ٣٨١.

(٣) سورة طه الآية ٢٧.

والشاعر هنا يوظف مضمون النص القرآني بطريقة تلائم الحالة التي يتحدث عنها ويبرزه ليلائم المضمون الذي أراد طرحه، وقد جاءت الآية الكريمة على لسان موسى عندما سأل ربه أن يبعث معه أخاه هارون، وسأله أن يحلَّ عقدة من لسانه ليكون قادراً على مخاطبة فرعون، فموسى كان يعاني عقدة في لسانه، وهو يريد أن يتخلص منها ليتمكن من أداء الرسالة الإلهية، وعرار طوَّع هذا المضمون ليعبر عن رؤية خاصة به مع ملاحظة اختلاف أسباب العقدين وظروفهما في النص المرجع والنص الحاضر.

وفي قصيدة "أقبل الساقى" يقول:

الهوى يضحك والوجد يئن يعزف العازف والعزّاف جنّ
نحن لا نعرف من فينا يحنّ ذهب الظن، وبعض الإثم ظن
سر هذا الكوت قد أدركت سرّه^(١)

لعل عنوان القصيدة يوحي بالعبث، ويوميء إلى نفحات صوفية، يسوّغ بها الشاعر ما هو فيه من لهو وخمر وانصراف إلى الملذات، فالمعنى هنا قد أتى مقلوباً تماماً، فهو يرى أن الإثم ظن، متناقضاً بذلك مع المعنى القرآني في الآية الكريمة: «يا أيها الذين آمنوا اجتنبوا كثيراً من الظن إن بعض الظن إثم»^(٢)، وبعد أن تحدث عن الهوى والعزف إذ به يصور حيرته واختلاط الأمور عليه، فلا يعرف من الذي يحنّ أهو أم العازف؟ وربما تكون هذه الحيرة قد دفعته إلى هذا المعنى المعكوس والوضع المقلوب الذي جلعه يرى أن الإثم ظن، وما الإثم الذي يقصدنه إلا الغناء والشرب ولعله يريد أن يقول إن تعلقه بالملذات هو الصواب، فالملذات سر الحياة، وسرّ الكون، واعتقاد الناس بأن هذه المتع ثم هو الإثم بعينه.

إن عراراً حوّر في النص السابق ووظفه توظيفاً معكوساً ومقلوباً إلى الضد ليجعله يتفق ومنطق النص الحاضر، والواقع الذي يعيشه.

وفي نص آخر ينقلنا الشاعر بتحويره النص الغائب، وما يحمله من دلالات وظلال إلى مضمون آخر تعبر دلالاته الجديدة عن نفسية الشاعر وموقفه الذاتي.

يقول في قصيدة "أنفاس عيد الفصح":

(١) الديوان، ص ٤٩٦.
(٢) سورة الحجرات، الآية: ١٢.

كل ما أرجوه لو أن منى عاثر الجد إذ يرجو تصح
أن أرى لي بيت شعر حوله من شلايا قومك السرحان سرح
في فلاة ليس للعلاج بها حية تسعى، وثعبان يفح^(١)

إن عراراً في هذه الأبيات يوظف النص الغائب^(٢) مناقضاً لما هو عليه في التراث، فهو يحلم بالإقامة في مكان غير مدنس بالأجنبي المحتل، وبدا له أن ذلك المكان هو بيت الشعر الذي ليس به مطمع للعلاج الذين يشكل وجودهم ضرراً على الأمة، ولعل صورة الحية التي تسعى والثعبان الذي يفح هي صور تدل على مكر العدو وسمومه لكن الشاعر تحوّل بالألفاظ في نصها المرجع لتلائم المضمون الذي يناقشه إذ إن صورة العصا التي تحولت إلى حية تسعى تحمل دلالة إيجابية في القرآن، لكن دلالتها لدى عرار كانت سلبية ترمز للمستعمر وخطره ونفث سمومه في جسد الوطن، فنقل دلالة الحية التي تسعى إلى الضد، ورمز من خلالها إلى الأجنبي الدخيل والنفعيين الذين ربطوا مصالحهم به.

(١) عشيات وادي اليباس، ص ١٧٥.

(٢) الآية القرآنية (فألقاها فإذا هي حية تسعى، سورة طه، الآية (٢٠)).

ثانياً: التناص مع الكتب السماوية الأخرى

ثمة مصادر تراثية دينية أخرى اتكأ عليها عرار، وأفاد منها وذلك من خلال استدعائه للموروث الديني المسيحي، إذ استحضر في غير موقع شخصية السيد المسيح ومريم العذراء وبعض الرموز المسيحية الأخرى (كالكاهن، والراهب، والدير وأبونا).

وتُعدّ قصيدة "أنفاس عيد الفصح" من القصائد التي تنكيء في إبراز مضامينها على النص الغائب بشكل جليّ سواء أكانت توميء إلى النص المرجع أم بوجود ملامح دينية في بناء النص.

يقول:

هاتها واشرب فإن العيد فصح	وقبّيح بالفتى بالعيد يصحو
إن في الدير أباً فذ الندى	ونبيذ ورغائب وصدح
ومسيح كـيـس كهانه	دأبهم في الناس إصلاح وصلح ^(١)

إن الغاية هنا لا تكمن في ذكر لملامح المسيحية، وإنما تعتمد على كيفية توظيف هذه الملامح، حيث نجد عراراً يلجّ على فكرة ولعه بالخمير غير أبه بكل ما يحيط بهذا الشرب من حرمة غير أن المسألة لديه تبدو أعمق من مجرد العبث أو الشرب. إن الخمر لديه له ارتباط بمعنى اختراق ظلمة الليل نحو أنوار الرؤية، وسطوع الحقيقة، لذلك فهو يوظف هذا البعد الديني المسيحي لتشكيل صور الحياة التي يريدها، فيدعو نديمه إلى الشرب والإكثار منه في عيد الفصح، فالعيد مناسبة للشرب، ومن القبح ألا يشرب في هذه المناسبة خصوصاً أنه يجد في التراث الديني المسيحي ما يعزز مذهبه في الحياة.

ثم أن لهذا الاستدعاء أبعاداً دلالية تلائم نصه الحاضر، فالخمير بنظره هي الوسيلة التي تنقله من ظلام الحياة التي فسدت قيمها إلى فضاء جميل يثير جوانب الروح، لذلك يحللها لنفسه ويطلبها بل يراها الصبح الذي يثير ظلمة الليل الحالك

إن الكهان يشربون الخمر – التي ربما تذهب عقولهم – لكنهم في نظر الشاعر اهل صلاح وإصلاح – والخمر هنا سبب للصلاح ولها القدرة على تحويل الحياة إلى الأفضل، ومن ثم فإن دلالاتها إيجابية لا سلبية – وهذه مفارقة ليست معقولة ولا مقبولة.

(١) عشيات وادي اليباس، ص ١٧١.

وفي مقطعه " هذا هو القانون" يستدعي الشاعر بنية تراثية مستمدة من الموروث

المسيحي:

يقول:

كم مجرمٍ باسمك يا قانون عزّ وذو حق هو المغبون
وكم بريء دارت الظنون به فلم تحمه يا قانون
ومن له أذنان للسمع فليسمع^(١)

توميء الجملة الدينية من له أذنان للسمع فليسمع إلى مضامين كبيرة عبرت عن رؤية الشاعر، ووقوفه ضد المرابين والمحتكرين من التجار وهو إذ يستحضر هذه الجملة يصبح موقفه شبيهاً بموقف السيد المسيح الذي نادى في أنجيله: المساكين والفقراء قائلاً: تعالوا إليّ يا جميع المتعبين والثقيلي الأحمال وأنا أريحكم^(٢) هؤلاء الفقراء الذين وقف إلى جانبهم دوماً إن عرار يوظف النص الغائب مطابقاً، وقد جعله خلفية لمضمون مهاجمة المرابين والمحتكرين الجشعين.

أخيراً نجد أن عراراً قد اتكأ في نصوصه السابقة على القرآن الكريم بشكل واضح، وجعله نصاً غائباً لنصوصه الحاضرة، لكنه استدعى نصوصاً من الديانات الأخرى كالمسيحية واليهودية أشرت إليها في مبحث تناص الشخصيات غير أن النصوص الدينية الإسلامية شكلت ظاهرة أفاد منها عرار في التعبير عن مضامينه، وفي الكشف عن رؤيته الفكرية والنفسية.

ويعد توظيفه للبعد الديني الإسلامي ذا دلالة عميقة تكشف عن صلته بالقديم بل تكشف عن التفاعل بين الإنسان وهذا التراث، مما يغني تجربة الشاعر ويوسع فضاءات القراءة في شعره.

وثمة ملحوظة أخرى تتعلق بمحدودية تقنيات التناص في شعره حيث غطى التناص المباشر والمطابق للنص المرجع مساحة واسعة في ديوانه فاقت التناص المعكوس أو المحور به، ومما يلفت الانتباه أيضاً أن الكثير من النصوص الغائبة كانت

(١) عشيات وادي اليباس، ص ٣٥٦.

(٢) انجيل متى، الإصحاح ١١: ١٩. انظر تخريج الديوان، ص ٣٥٦.

تقوم على التناصت الجزئية. كأن يكون التناص مع آية او جزء من آية أو بعض ألفاظ الآية الكريمة مطوعاً تلك الآيات لتداعيات في النص وفقاً لرؤاه.

وهكذا فإن عراراً استدعى النص الديني ووظفه توظيفاً فاعلاً للكشف عن أفكاره وصوغ رؤاه وقد وجد أن التعبير بالقرآن خير وسيلة لتوضيح معانيه وصوغها بلغة تتسجم مع نصه الجديد الذي تكون من تعالق هذه النصوص وتفاعلاتها.

الفصل الثالث التناص التاريخي

أولاً: التناص مع الشخصيات والأحداث التاريخية

إن الدارس لديوان الشاعر "مصطفى وهبي التل" يقف على الكثير من التناص التاريخي في جوانب متعددة – فالأحداث والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، بل لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية والقبالة للتجدد في صيغ وأشكال أخرى فمثلاً دلالة البطولة باقية وصالحة لأن تتكرر من خلال مواقف جديدة وأحداث جديدة "والدلالة الكلية للشخصية بما تشتمل عليه من قابلية للتأويلات المختلفة التي يستغلها الشاعر للتعبير عن بعض جوانب تجربته والشاعر يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي"^(١).

وتحفل قصائد عرار باستدعاء الشخصيات على سبيل التناص اسماً أو قولاً وفي المستويين يلمح الشاعر إلى الوظيفة، وظيفه الشخصية بذاته ووظيفتها في التكوين الشعري بذكر اسمها أو بذكر صفة لها.

ويكثر تناص الاسماء في شعر عرار، ففي مواطن كثيرة، من الديوان ذكرت أسماء بعينها تحيل إلى مواقف أصحابها، واستحضار هذه الشخصيات يوسع أفق النص ويزيده معنى وتأثيراً، وقد ساهمت هذه الأسماء بشكل كبير في التعبير عن المعنى والمضمون الذي يريده والأمثلة كثيرة على ذلك.

(١) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات: الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ج.ع. ل ش ١، ص ١٥١.

يقول في قصيدة "رثاء الحسين":

فانظر إلى الأتراك في عرض البلاد مقهقريين
وانظر إلى الصحراء تزخر بالذين هم الذين
وبكل بيت "شرحبيل" وبكل حي "أرطبون"^(١)

إن عراراً جمع في هذه الأبيات أكثر من نص غائب في نصه الحاضر تمحورت هذه النصوص حول شخصيات تاريخية، إذ جعل قوام صورة الدالة على تمجيد البطولة صوراً لنصوص غائبة تتجلى في شخصيات وحوادث تاريخية فالشاعر يرصد صور البطولة من خلال إحالتها إلى نصوص غائبة دالة على ذلك فالمتمأمل لهذه الشخصيات الواردة في الأبيات السابقة (شرحبيل، أرطبون)^(٢) يجدها تدل على تفوق في مجال البطولة وتحقيق الانتصارات، وهو يستغل هذه الشخصيات لإبراز روح الجهاد والثورة التي كانت تضطرم بين أضلاع المجاهد العربي الذي يسعى للنصر على الأتراك، يرنو إلى الحرية، وهو إذ يستدعي هذه الشخصيات إضافة إلى ذكر الأتراك يشير إلى ثورة العرب التي انطلقت من جزيرتهم طلباً للحرية، وكان استدعاؤه لهذه الشخصيات على سبيل المشابهة بين أبطال الثورة وشرحبيل في البطولة والاندفاع للتضحية من أجل تحقيق الأهداف المنشودة.

إن استدعاء الشخصيات في النص قد وسع آفاق النص وفتق جمالياته، لكن عراراً وظفها طبقاً لما هي عليه في النص المرجع وكان الاستدعاء على سبيل المشابهة كما أسلفت.

وتبقى ملامح الشخصية التراثية التي استعار الشاعر صورتها تشع بإيحاءات بالغة الغنى والتنوع في وجدان المتلقي، حيث نجد عراراً يوظف النص الغائب غير مرة في القصيدة نفسها "رثاء الحسين" من خلال استدعاء شخصيات سلبية تعد رمزاً من رموز الاستبداد والظلم:

يقول:

(١) عشيات وادي اليباس، ص ٤٣١.
(٢) شرحبيل بن حسنة من قادة الفتوح أرسله أبو بكر العبدالله إلى الأردن وكان في الطفيلة والشراه والأرطبون قائد من قادة الروم، وقد أطلق هذا الاسم عمر بن الخطاب على الروم بأرطبون العرب.

حتى اشـتـروا بـدمائهم
وَبْنِيهِ وَاسْمُهُ تَقْلَالُهُمْ
حريـة الوطـن الغـيبـين
لـولا حـبائـل "مكـمـهـون"^(١)

فهو قد أتى بصورة "مكمهون" يوصفها شاهداً تراثياً يوظفه وفقاً لرؤى النص الحاضر، فالشخصية مفعمة بالدلالات السلبية فقد أصبحت رمزاً للخديعة والمكر، لأن خداع "مكمهون" حرم العرب بنظر الشاعر من قطف ثمار النصر بإقامة دولتهم التي كانوا يحلمون بها.

إن الأبيات السابقة تشكلت من خلال لغة مباشرة ظهرت فيها الخطابية والشاعر يرصد من خلالها فترة تاريخية عاشها العرب، تعرضوا خلالها للظلم والاستبداد، ومن خلال تصوير هذه الفترة بصورة دالة على التضحية والبطولة، حتى أن اللفظة الدالة على الموت في قوله "حتى اشتروا بدمائهم"... قد تحولت ضمن رؤية الشاعر المستقبلية إلى لغة فيها حياة وتحمل معنى النصر والحرية.

وتظل القصيدة عند عرار منفتحة على ينابيع التراث الدائمة التدفق بإمكانات الإيحاء ووسائل التعبير مما يكسبها أصالة باكتسابها هذا البعد الحضاري التاريخي، وبذلك تكتسب تجربة الشاعر باستخدامها للشخصيات التراثية شمولاً وغنى "لأن النماذج التراثية التي يعبر الشاعر من خلالها تمكنه من الخروج عن نطاق ذاتيته المغلقة إلى تجربة الإنسان في هذا العصر وفي كل عصر"^(٢).

يقول في قصيدة "يا راهب الدير":

يا راهب الدير طوبى للآلى جارت
أحزانهم، وعدت ذوبان أحزاني
افتح لي الباب وادمجني بزمركم
فبرد جلعاد يا "بونا" تحداني
لست المسيح، ولكن مجلينكم
كبتت يفتاح، دعها اليوم ترعاني^(٣)

(١) عشيات وادي اليايس، ص ٤٣٢.
مكمهون: هو المندوب البريطاني في مصر إبان الحرب العالمية الأولى وهو صاحب المراسلات المشهورة مع الحسين بن علي.
(٢) خليل حاوي من حديث أجراه معه غسان كنفاني مجلة المعرفة السورية، العدد الخامس، تموز ١٩٦٢، ص ١٦٤.
(٣) عشيات وادي اليايس، ص ٣٩٦.

جمع الشاعر في هذه الأبيات أكثر من نص غائب في نصه الحاضر، وواعم بينها حتى جاءت بنية تناصية متناغمة، فقد وظف النص الغائب بدلالات جديدة وفقاً لرؤى جديدة يناقشها النص الحاضر، فيستحضر شخصية المسيح في معرض نشدانه للراحة والتخلص من المتاعب التي تواجهه، وعندما يرغب في الانزواء بعيداً عن ضوضاء الحياة تراوده فكرة الالتجاء إلى الدير، ويحاور الأب طالباً منه أن يأذن له بالاندماج مع ساكني الدير ليجد الراحة والحب وقد وظف هنا البعد التناصي ليجلي هذه الفكرة من خلال دلالة المسيح الذي يرمز إلى الحياة في الفكر المسيحي، فتمنى لو كان المسيح الذي فتنت به مريم المجدلية^(١) وتبعته وخدمته، فاستحضره لشخصية مريم المجدلية التي تحمل دلالات دينية في الموروث الديني المسيحي جعلت للنص ظلاً تراثياً، حيث إن هذه الشخصية تومىء إلى مضمون الحب والعتاء، وهذا ما يفتقده الشاعر في مجتمعه وبيئته، ويبحث عنه في الدير.

ولأن فكرة الهروب من حياته القاسية طلباً للحب والراحة تلحّ عليه فإنه يستثمر بعداً تناصياً آخر من خلال استحضاره لشخصية "بنت يفتاح العموني"^(٢) التي ترمز إلى التضحية في الموروث التوراتي واستحضاره لهذه الشخصية كان على سبيل المشابهة بينها ومريم المجدلية فكلاهما تعبران عن مضمون التضحية والفداء والرعاية والحب الذي ينشده فهو ينشد رعاية ويطلب حباً كحب المجدلية للمسيح، وتضحية كتضحية بنت يفتاح التي قدمت قرباناً للرب وهي عذراء وفقاً للموروث الديني اليهودي وتجدر الإشارة إلى أن هذا البعد التناصي التاريخي قد تجلّى في غير موضع في ديوان الشاعر، حيث يقول في مقطعه "حسبك فتنة":

يا حلوة النظرات حسبك فتنة
وشذى كزياً المجدلية في الهوى
حب الشباب وفتنة النظرات
وجوى كجوى الأخيالية عات^(٣)

(١) مريم المجدلية، من الجليل، تبعت السيد المسيح واعتنت به.

(٢) بنت يفتاح: هي بنت يفتاح الجلعادي الوحيدة، ويفتاح هذا حارب العمونيين وانتصر عليهم، كما تذكر التوراة، وكان قد نذر أن يصعد للرب أول خارج لفقائه من بيته، فكانت ابنته فقدمت للرب وهي عذراء.

انظر: التوراة، سفر القضاة، الاصحاح ١١. انظر تخريج الديوان، ص ٣٩٦.
(٣) عشيات وادي اليباس، ص ١٥٤.

فقد استثمر الشاعر مرة أخرى البعد التناصي "شخصية مريم المجدلية وما تحمل من دلالات دينية في الموروث المسيحي، إذ إنه شكّل صورة المرأة التي يخاطبها من البعد التناصي الذي تجسّد في الشخصيات التاريخية التي وظفها بشكل مباشر فهو يرى نظرات المرأة الفاتنة كجمال نظرة مريم المجدلية ورائحتها كرائحة مريم، ويرى في وجدها كوجد ليلي الأخيلية العاتي وعرار يسعى من خلال هذه التناصات إلى إيجاد نوع من أنواع الإثارة الوجدانية لدى المتلقي فحاول رسم صورة جمالية عاطفية هي أدعى للتأثير وعندما أراد أن يصف مشاعره تجاه المرأة وجمالها وفتنة نظراتها أسعفته الأبعاد التناصية التي تجسدت في هذه الشخصيات التي كانت أمثلة رائعة في الحب والجمال والفتنة.

إن النصوص الغائبة التي استدعاها الشاعر في البيتين السابقين، وما تحمل من دلالات دينية جاءت لتعبر عن رؤية الشاعر، ووضع النفس، ووظفها الشاعر طبقاً لما هي عليه في النص المرجع، فهي تعد من التناص المباشر الذي يوميء إلى دلالاته بشكل واضح.

يجدر الإشارة إلى أن الشاعر ينوع في أساليب توظيفه للتناص.

ففي قصيدة "راهب الدير" إذ يقول عرار:

تلومني أنني يا ابني أعاقرها	يا وصف "هني" جلال الدين دواني
أو أنني ابن رشد في مبادلته	أو أنني عمر الخيام يا جاني
أو ابن سينا وقد كانت مجالسه	للأنس يحدو بها الحادي بركبان
تريدني ويك شيخاً كله ورع	ذا مركب خشن يأباه شيطاني ^(١)

إن الشخصيات التي يناقشها الشاعر في الأبيات السابقة تمتلك فكراً خاصاً ولها رؤى خاصة من مسيرة الفكر العربي، وهو يستثمر هذه الأبعاد التناصية المجسدة في الشخصيات التراثية ليعبر عن اتجاهين من التفكير السائد في المجتمع الإسلامي:

يمثل الأول التوجه الفكري لعامة الناس وبموجبه يبدو الزمن القوة الفاعلة والمؤثرة في التفكير والسلوك لدى الأفراد، وذلك حين تتقدم بهم السن وينتهي بهم الأمر إلى التحول من التوجهات الفكرية على اختلافها إلى الالتزام الديني الذي يتساق مع

الشيخوخة بوصفها نقطة مفصلية في حياة الأفراد، إذ يشعرون معها بوجوب مثل هذا التحول، ومثل هذا التوجه الديني الذي أصبح بمثابة العرف يسوقه عرار على لسان ابنه الذي يرغب في تنمية فكرة هذا التحول لدى والده، وهو تحوُّل من عالم اللذة والانفلات الفكري والسلوكي، إن صح القول، إلى الالتزام الديني المؤطر للسلوك والتفكير اعتماداً على نظرة اجتماعية دينية تعيب كل سلوك ينفلت من هذه الدائرة لدى كبار السن على وجه الخصوص.

أما التوجه الآخر فهو الذي يؤمن به عرار الشاعر، حيث يرفض تأثير المد الزمني بوصفه العامل المؤطر لحياة الإنسان وتفكيره وسلوكه أو يرفض حالة التأسلب التي يفرضها الزمن على التفكير والسلوك وعليه يصبح توجه الشاعر مخالفاً للفكر السائد، إذ نراه يقبل بنوع من التحولات الفكرية التي ترفض الخضوع لمثل هذه النظرة، وعندها يستحضر مجموعة من الشخصيات التي يعمق استدعاؤها رؤية الشاعر فنياً ودلالياً، إذ تبدو معها شعرية الأبيات قادرة على إفراز نوع من الدلالات الموحية والمؤثرة في المتلقي، ذلك أن مثل هذه الشخصيات تحمل من التنوع الفكري الفاعل في هذه الحياة، ومن ثم تبدو عملية الاستبدال معها من وجهة نظره مسوَّغة ومقبولة.

أما عملية التحول لشخصية الشيخ الورع فهي عملية مرفوضة انطلاقاً من كونه شاعراً يحتاج إلى شكل من أشكال التغذية الفكرية وطروحات التأسلب والاستسلام التي يفرضها عامل الزمن لا تتساقط والطروحات الفكرية لتوجه عرار الشاعر.

ولعل الشاعر بتحويره النص الغائب يعبر عن طروحات فكرية خاصة لديه عندما سوَّغ لنفسه الشرب، فعندما رفض فكرة التحول عن الخمر التي ساقها على لسان ابنه استدعى شخصيات تاريخية لتعبر عن رؤيته مع أن هذه الشخصيات "كابن رشد وابن سينا" لم تكن صاحبة مبادئ ومجالس للأنس والخمر، فنقلها الشاعر من دلالتها الإيجابية إلى دلالتها السلبية لتتساقط مع موقفه الخاص.

مثل هذه النقودات التي يوجهها عرار لمثل هذه الطروحات الاجتماعية التي تنادي بحرمة الخمر نراها ماثلة في المقطعة الشعرية الآتية التي يرد فيها على الشيخ عبود الذي يعبر عن هذه الفئة من الناس الذين يحرصون على نموذج من التفكير الراض لهذا السلوك الذي يرتضيه عرار يقول:

بأي قول. لقد صارت محرمة
على الندامي، وأهل الحظ "بيراء"
للناس بالكاس آراء، فواعجباً!
أليس للكاس بالإنسان آراء!
دعني برب "السكاكي" من بلاغته
وقوله: مقتضى حال وإنشاء
أما "فراheid" فاستغفر لصاحبها
وقوله! من عيوب الشعر "إقواء"
فجودة السبك في الأقلام موهبة
ورائع النظم كالنتزيل إحياء^(١)

في هذه الأبيات يعمد عرار إلى فكرة محورية من خلال بنية بلاغية أطلق عليها القدماء اسم (التصدير) ويبدو فيها التكرار النموذج الأمثل لتجسيد فكرة الشاعر، إذ إن العملية الاستبدالية التي تمثلت في الصورة التي رسمها في البيت الثاني حيث أثبت الرأي للناس أولاً ثم عكس الصورة وجعله للكأس جاءت محاولة موفقة لنسف الفكرة القائلة بتحريم الخمر فقد حاول الشاعر التعاطي مع هذه الفكرة باعتماد المنهج التجريبي في إثبات إيجابية الشرب، ومن ثم فإن عملية المفاضلة بين الشرب وعدمه جاءت وفق بنية من التراكيب اللغوية المثيرة والدالة، إذ إنها أكدت من جهة اختلاف آراء الناس في شرب الخمر اعتماداً على القول وفق التجريب ومن جهة أخرى أكدت على الجانب الإيجابي للخمر التي يشكل احتساؤها النموذج التجريبي الأمثل للحكم عليها، فالكأس هي المحرك للتجربة الشعورية المنبثقة سلوكياً وفق نموذج لغوي هو في حقيقة الأمر انعكاس للسلوك الفردي، والكأس وفق النموذج الشعري القائم على التجريب أكثر قدرة على إثبات وجهة نظر الشاعر المخالفة للرأي القائل بتحريم الخمر أو الاقلاع عنه، ذلك أنها تمثل إحياء وإلهاماً للتفكير الإنساني الذي يتجسد هنا إبداعاً شعرياً، وعليه فإن عملية التعقيد والتنظيم للسلوك البشري وفق الصورة المشكلة تناصياً تفقد قيمتها وحيويتها تماماً كما هي حال الشاعر في الموهبة التي هي نتاج طبيعي لشرب الخمر.

وهكذا تصبح عملية استحضار شخصيات من أمثال السكاكي والفراهيدي مثيرة في مجال إثبات رؤية الشاعر، ذلك أن جودة السبك ورائع النظم تكشف عن موهبة يولدها شرب الخمر أو هو على الأقل يثير نوعاً من الدافعية التي تحفز الموهبة فيأتي الشعر

(١) عشيات وادي اليباس، ص ١١١.

في تصعيد حرارة الأبيات حين جعلها ثمناً للوطن "ذلك أن التوتر الناشيء من المفارقة يزداد حفزاً كلما ازداد التباين بين حدثها، فالوطن- وهو أعظم ما يتعلق به الإنسان، يشكل أحد طرفي المعادلة، بينما تشكل (صرماية) وهو أتفه ما يملك الإنسان حداً مقابلاً ونقيضاً"^(١).

والشاعر وظف هذه الشخصيات وفقاً لرؤيته السياسية غير أن التوظيف جاء بسيطاً مباشراً نقل صورة النص المرجعي كما هو في النص الحاضر وفي قصيدة "إن الوعود" يجمع الشاعر أكثر من نص غائب في نصه الحاضر ونوع في تقنياته في توظيف النص المرجعي.
يقول:

إننا رزئنا لأن الحظ عاكسنا	وحالف القوم من قطاع "هاجانا"
من كان يحسب أن العرب يخدعهم	من كنت تحسبهم للعرب أخدانا
إن الوعود التي منوا، وما صدقوا	بها علينا، لعمرى، كن بهتانا
إننا ضحايا لهذا المين حينهم	من يوم حظين حتى اليوم والآنا
يا ابن النبي، ألم عن أهل أندلس	تأتيك دارعة، تروي حكاياتنا ^(٢)

لعلّ الشاعر في الأبيات السابقة يعلق على الواقع العربي الذي يبدو متخاذلاً، ويعبر عن صور الانهزام والقبول بالذل، وهو يصور بعداً من أبعاد مأساة قومه في ظل قبولهم للهدنة الأولى في فلسطين والتي تعد خدعة وقد عمد عرار في تصوير ذلك إلى الاتكاء على نصوص غائبة ليجلى هذه الفكرة فاستحضر شخصيات ورموزاً وأحداثاً تاريخية جعلها خلفية للمضمون فالشاعر من عنوانه للقصيدة يضعنا في جو الخديعة التي مني بها العرب على يد الانجليز. فقد عاكس الحظ العرب، وحالف أعداءهم من العصابات الصهيونية التي سرقت أرض فلسطين.

والشاعر يضعنا أيضاً بصورة الانهزام والخديعة، إذ إن العرب تعرضوا للخديعة أيضاً قديماً من أيام الأندلس مروراً بحطين وغزوات الصليبيين، وامتدوا حديثاً.

(١) عبدالقادر الرباعي، عرار، الرؤيا والفن، ص ٤٩٢،

(٢) عشيات وادي اليايس، ص ٣٧٥-٣٧٦.

وعندما استحضر حطين فإنه حوّر في النص الغائب، فحطين وما تعنيه من دلالات إيجابية في التاريخ العربي وما تحمله من نصر تحمل هنا معنى سلبياً يشير إلى الانهزام والانكفاء، وتترأى للشاعر مأساة العرب في الأندلس التي يستحضرها هنا ليصور التقاطع بين الزمنين العربيين، الماضي والحاضر، فالظروف متشابهة والمأساة متطابقة، فالشاعر يوظف النص الغائب هنا مشابهاً لما هو عليه في النص المرجع لأن الحالة التي يعالجها في نصه الحاضر تكاد تتطابق في موضوعها مع النص الغائب.

إن الشاعر يؤرخ واقعه السياسي بالشعر ثم يرفده بصور خاصة تتكئ على نصوص غائبة جسّد بها حالات المأساة التي يراها في واقعه السياسي.

وتُعد قصيدة "إخواني الصعاليك" من القصائد التي توميء إلى توظيف النص الغائب ضمن تقنية التناص بشكل مباشر يقول فيها:

يا رهط "شيلوخ" من يأخذ بناحركم يجن على الحق والأخلاق والدين^(١)
فما كظلمكم ظلم الفرنج ولا كفتكم بالورى فتك الطواعين^(٢)

لعل الإحساس بالظلم والاستغلال يشكل المحور المضموني للأبيات السابقة فالاستغلال الاقتصادي والقهر الاجتماعي يشكلان محور الصور الجزئية في الأبيات متمثلان بظهور فئة المرابين الذين أثروا على حساب الشعب المعدوم وقد ازداد خطر هذه الفئة، إذ أصبح المزارعون والفقراء في تهديد دائم وخوف شديد من مصادرة أملاكهم تسديداً للديون المترتبة عليهم لهؤلاء المرابين وقد عبر الشاعر عن هذه المضامين من خلال نصوص غائبة توميء إلى شخصيات ورموز تاريخية تشير إلى الأوضاع، فقد وظف شخصية المرابي اليهودي "شيلوخ" (Shylock) ليرسم صورة حقيقية لنفسيات وطباع المرابين فهم قساة يفوق ظلمهم ظلم الفرنجة، وهم وباء يزيد خطره على خطر مرض الطاعون، إن النصوص الغائبة (شيلوخ، الفرنج) وسعت أفق النص الحاضر وجعلته يقرأ وفقاً لدلالاتها الجديدة فيه، وعن طريقها استطاع الشاعر أن يرقى بنموذج

(١) شيلوخ: من شخصيات شكسبير المسرحية في تاجر البندقية، وشيلوخ يهودي يمثل قمة الجشع والتعامل بالربا.
(٢) الديوان، ص ٣٨٦.

المرابي إلى صعيد النماذج في الآداب العالمية من خلال مقارنة هذا النموذج بالنموذج الجشع (شيلوخ) في مسرحية تاجر البندقية^(١).

ولما كانت نصوص عرار الشعرية مفتوحة على الموروث التاريخي فإن صاحبها لم يغفل الانفتاح على مجريات الأحداث التي تمس حياة الشعب في عصرنا، فهذا هو ذا يشكل من همومه الفردية، ويأسه المطبق خلفياً لحدث تاريخي مفصلي من تاريخ الأمة:
يقول:

يارب إن بلفور أنفذ وعده كم مسلم يبقى وكم نصراني
وكيان مسجد قرיתי من ذا الذي يبقى عليه إذا أزيل كيائي؟!
وكنيسة العذراء أين مكانها سيكون إن بعث اليهود مكاني^(٢)

إن الشاعر في الأبيات السابقة يستدعي حادثة وعد بلفور المشؤوم مضيفاً إلى تراكمات الهموم في نفسه هماً قومياً ولده إدراكه مدى خطورة وعد بلفور، فيرى أن ناره لن تمتد على فلسطين وحدها، وإنما تتعدى ذلك ليكتوي بها المسلمون والنصارى بشكل عام، ومع أن عراراً يقدم هذا المضمون كما هو في نصه المرجع إلا أنه ساق معانيه ممزوجة بالألم والمرارة ومحمولة على ثنايا مجموعة من الأسئلة تجعل القارئ يحس ألم الكي، وعرار عندما استدعى النص الغائب فإنه وظفه توظيفاً لما هو عليه في نصه المرجع.

وفي نهاية هذا الفصل لا بدّ من القول بأن توظيف عرار للشخصية التراثية جاء لشرح بعد من أبعاد تجربة الشاعر، وإن ارتداد عرار إلى هذا الموروث يفسر علاقته الوثيقة به لأن توظيف هذه الشخصيات والأحداث يعد صورة من صور هذه العلاقة، وثمة ملاحظة يجدر الوقوف عندها وهي أن عراراً كان يستدعي أكثر من نص غائب/الشخصية- في نصه الشعري سواء أكانت من التاريخ القديم أو الحديث وإن التوظيف المباشر والمطابق للنص كان الأكبر حضوراً في نصوصه يزيد بكثير على تقنية التناس المقلوب أو المعكوس، ثم أن عراراً لم يتقنع بهذه الشخصيات أي لم ينتقل إلى

(١) النماذج الإنسانية ودلالاتها في شعر عرار، تركي المغييض، ص ٢١.

(٢) الديوان، ص ٣٨٤.

- ١٠٧ -

تقنية القناع في توظيف هذه الشخصيات وإنما استخدمها رموزاً للتعبير عن مضامينه ورؤيته الخاصة.

الخاتمة

تبين من خلال هذه الدراسة أنه لا يكاد يخلو نص من نصوص عرار الشعرية من محاورة الذاكرة الشعرية الثقافية العربية، وأن تجربة عرار الشعرية تسترشد عناصرها ورموزها من الموروثات الأدبية والتاريخية والشعبية التي تشكل خلفية ومرجعيات لإبداعه الشعري، فالنص لدى عرار منفتح على نصوص شتى. وانطلاقاً من ذلك فقد حاولت إظهار ملامح التناسل في شعره وفق منهج تناول تطور مفهوم التناسل عند أصحابه الغربيين، كما عرض لآراء النقاد العرب الذين حاولوا التنظير لمصطلح التناسل ومفهومه في النقد العربي الحديث الذين تشابهت رؤيتهم وتماثلت -إلى حد كبير- لأنهم اعتمدوا على مصادر أجنبية متشابهة وهم يدرسون هذا المصطلح.

أما الجزء الآخر من الدراسة فقد انصب على دراسة نصوص عرار، دراسة تطبيقية تبرز الجوانب المضمونية والفنية في توظيف التناسل، وقد حاولت أن أقدم نماذج مختارة لقراءة التناسل.

وقد حاولت أن أقدم نماذج مختارة لقراءة التناسل اعتماداً على أن الفاعلية الجمالية للتناسل هي الآلية المتبعة لذلك فإن عملية اختياري للنصوص مقصودة لاستجلاء جوانب انفتاح النص في تجربة عرار الشعرية.

مما يجدر الإشارة إليه أن الباحثة وهي تؤسس لهذه الدراسة، سعت جاهدة لإخضاع النماذج لاختيار منظم تتحقق معه أهدافها التي توشح على جانبين: يأتي الأول في سياق إثبات معطيات نظرية التناسل القائلة بحتمية وجود تداخلات نصية بين النصوص على اختلافها.

أما الجانب الآخر فيأتي في سياق البحث في الفاعلية الجمالية التي يؤسس لها الشاعر باتكائه على التناسل. وبالنتيجة فإن الباحثة لا تدّعي الإحاطة بكل النماذج التي تركز وجود الظاهرة في ديوان عرار وهي لم تسع إلى ذلك أصلاً لكي لا تتحول الدراسة إلى عملية إحصائية تحرف البحث عن مساره، وإنما كان اهتمامها منصباً على حتمية وجود مؤشرات للتفاعلات النصية منحت الشاعر القدرة على خلق تشكيلات أسست لجماليات الصورة وساهمت في بناء النص، وحققت له انفتاحاً دلاليّاً متعدد الأبعاد.

وتشير الباحثة إلى أن النماذج المختارة التي استندت عليها في دراستها عكست مساحات التوظيف التناسي في ديوان الشاعر حيث وجدت أن التناص الشعري غطى مساحة واسعة من ديوان عرار تلاه التناص الديني الذي اتكأ فيه الشاعر على القرآن الكريم، ولعلّ هذه المساحات جاءت نتيجة طبيعية لثقافة عرار، إذ يبدو من المسلّمات أن الشعراء اللاحقين يركزون على منجزات شعرية سابقة راقت لهم فحفظوها في ذاكرتهم. حتى جاءت تزامم أفكارهم من جديد لتأخذ حيزاً لها في إبداعاتهم.

أما فيما يتعلق بالتناص مع القرآن الكريم فيبدو أن المجتمع الذي نشأ فيه عرار كان له أثره في هذا الاتجاه ففي ذاكرة المجتمع يتاصل البعد الديني، إذ كان القرآن القاعدة التي ينطلق منها النشء في بحثه عن العلم والمعرفة.

ومما يجدر ذكره أن الشخصيات التي استحضرها عرار في نصه الشعري لم تكن نمطاً ثابتاً اتكأ عليه عرار وإنما كان استدعاء هذه الشخصيات عشوائياً وجاء وفقاً للحالة النفسية والموقف الذي يعبر عنه.

كما أنه استطاع أن يوظف المثل داخل بنية القصيدة بحيث يبدو جزءاً من البناء العام للقصيدة.

وكونت هذه المصادر مرتكزاً انطلق منه عرار في تشكيلاته الفنية ليؤسس لتجاربه وإبداعاته.

لا أزعم أن هذه الدراسة لا يأتيها الباطل من بين يديها ولا من خلفها لكنني اجتهدت.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

- ١- ابن منظور، جمال الدين بن محمد بن مكرم المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨.
- ٢- التل، مصطفى وهبي التل (عرار). عشيات وادي اليباس، ديوان مصطفى وهبي التل، تح: زياد الزعبي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٨م.
- ٣- التل، مصطفى وهبي التل (عرار). عشيات وادي اليباس، ديوان مصطفى وهبي التل، تح: زياد الزعبي، ١٩٨٢م.
- ٤- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في علوم الشعر ونقده، تح: محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، ط ٥، ١٩٨١م.

ثانياً: المراجع العربية والمترجمة إلى العربية:

- ١- البدوي المثلث، عرار شاعر الأردن، دار القلم، بيروت ١٩٩٠م.
- ٢- أحمد أبو مطر، عرار الشاعر اللامنتمي، مطبعة التجارة، الإسكندرية ١٩٧٧م.
- ٣- أحمد الزعبي، التناص، نظرياً وتطبيقياً، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية "رؤيا" لهاشم غرايبة، مكتبة الكتاني، إربد- الأردن ١٩٩٣م.
- ٤- أحمد المصلح، الهم الإنساني في الشعر العربي في الأردن، مصطفى وهبي التل (عرار) نموذجاً، وزارة الثقافة، عمان ٢٠٠١م.
- ٥- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فؤاد الزاهي، مراجعة عبدالجليل ناظم، دار توبقال، المغرب ١٩٩١م.
- ٦- خالد الكركي، الرموز التراثية في نقد الشعر العربي الحديث، دار الجيل بيروت، ومكتبة الرائد العلمية، عمان ١٩٨٩م.

- ٧- خليل عودة، ظواهر فنية وأسلوبية في شعر عرار، جرش ١٩٩٩، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٠م.
- ٨- شكري عزيز الماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، ط١ المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٩٧م.
- ٩- صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي (دراسة نظرية وقرارات تطبيقية) شوقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦م.
- ١٠- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ط١، دار الآفاق العربية، القاهرة ١٩٩٧م.
- ١١- عبدالباسط مرشدة، التناس في الشعر العربي الحديث، السيّاب ودنقل ودرويش أنموذجاً، دار ورد للنشر والتوزيع ٢٠٠٢م.
- ١٢- عبدالعزيز حموده، المرايا المقعرة، عالم المعرفة ٢٧٢، الكويت ٢٠٠١م.
- ١٣- عبدالقادر الرباعي، عرار، الرؤيا والفن، قراءة من الداخل، أزمنة للنشر عمان ٢٠٠٢م.
- ١٤- عبدالله رضوان، أدباء أردنيون، دار الينابيع، عمان ١٩٩٦م.
- عروس الشمال، إلى عرار في ذكرى مؤبته، مكتبة الرائد عمان ٢٠٠٠م.
- عرار، شاعر الأردن وعاشقه، أمانة عمان، عمان ١٩٩٩م.
- ١٥- عبدالله الغدامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريرية قراءة نقدية لنموذج إنساني) ط١، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية ١٩٨٥م.
- ١٦- عدنان قاسم، الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر، المنشأة الشعبية للنشر، الجماهيرية الليبية، ١٩٨٠م.
- ١٧- زياد صالح الزعبي، عرار والخيام، ترجمة الرباعيات ونصوص أخرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢م.
- ١٨- عمر الخيام، الرباعيات، ترجمة وديع البستاني، بيروت ١٩٦٨م.
- ١٩- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية ط١، دار العودة ١٩٧٩م.
- ٢٠- محمد عبدالمطلب، قضايا الحداثة عند عبدالقادر الجرجاني، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر ١٩٩٥م.

- ٢١- محمد كعوش، أوراق عرار السياسية ١٩٨٠م.
- ٢٢- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط٢، الدار البيضاء ١٩٩٢.
- ٢٣- محمود عبيدات، سيرة الشاعر المناضل، مصطفى وهبي التل (عرار) وزارة الثقافة، عمان.
- ٢٤- موسى ربابعة، التناص في نماذج من الشعر الحديث، مؤسسة حمادة للنشر، إربد، الأردن ٢٠٠٠م.
- ٢٥- ميخائيل باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، ط١، الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٦م.
- ٢٦- يحيى عباينة، الرؤى المموهة، قراءات في ديوان عرار، عشيات وادي اليابس، عمان، دن ٢٠٠١م.

ثالثاً: الدراسات الجامعية

- ١- إسماعيل علي محاسنة، بناء الجملة وقضاياها في ديوان عشيات وادي اليابس، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك ١٩٩٦م.
- ٢- ربي عبدالقادر الرباعي، التضمين في التراث النقدي والبلاغي، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ١٩٩٧م.
- ٣- علي الخرابشة، الصورة الشعرية في شعر مصطفى وهبي التل (عرار)، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، ٢٠٠٥م.

رابعاً: البحوث المنشورة في الكتب والدوريات:

أ- في كتاب:

- ١- أحمد مطلوب: عرار والتراث، مصطفى وهبي التل (عرار) قراءة جديدة، مؤسسة عبدالحميد شومان، وزارة الثقافة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠٠٢م.
- ٢- بسام قطوس، تجليات اللغة، قراءة نقدية في شعر إبراهيم الخطيب، تحرير عبدالقادر أبو شريفة، جامعة آل البيت، المفرق ١٩٩٧م

- ٣- زياد الزعبي، ينابيع الكتابة، مرجعيات عرار المعرفية، مصطفى وهبي التل (عرار)، قراءة جديدة، مؤسسة عبدالحميد شومان، وزارة الثقافة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠٠٢م.
- ٤- سليمان الأزريقي، عرار والموروث الشعبي، مصطفى وهبي التل (عرار) قراءة جديدة، مؤسسة عبدالحميد شومان، وزارة الثقافة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠٠٢م.
- ٥- علي الشرع: عرار والطروحات العربية الحديثة، مصطفى وهبي التل (عرار) قراءة جديدة، مؤسسة عبدالحميد شومان، وزارة الثقافة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠٠٢م.
- ٦- محمد أحمد المجالي. المعجم اللفظي ودلالاته في شعر مصطفى وهبي التل (عرار) قراءة جديدة، مؤسسة عبدالحميد شومان، وزارة الثقافة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠٠٢م.
- ٧- نايف العجلوني، الاقتراب من لغة الحياة اليومية في شعر عرار، كتاب جرش ٩٩، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠م.

ب- في الدوريات:

- ١- إبراهيم خليل، ضوء على ظاهرة التمرد في حياة عرار وشعره، أفكار ع ١٠٥، ١٩٩٢م.
- ٢- إبراهيم رماني، النص الغائب في الشعر العربي الحديث، الوحدة س ٥ ٤٩٤، ١٩٨٨م.
- ٣- أحمد محمد قدور، بحوث جامعة حلب، م (٢١)، ١٩٩١م.
- ٤- أمينة العدوان، عرار شاعر الأردن، أفكار ع ٢٩، ١٩٧٥م.

- ٥- أنور أبو سويلم، المضامين التراثية في شعر عرار، دراسات الجامعية الأردنية م ١٦، ع ٣، ١٩٨٩م.
- ٦- باقر جاسم محمد، التناص، المفهوم والآفاق، الآداب، ع (٩٧)، ١٩٩٠م.
- ٧- بشير القمري، مفهوم التناص بين "الأصل" و "الامتداد"، الفكر العربي المعاصر ع (٦٠-٦١) ١٩٨٩م.
- ٨- تركي المغييض، التناص في معارضات البارودي، أبحاث اليرموك، م (٢)، ع (٢) ١٩٩١م.
- ٩- جهاد المجالي، الثورة والاعتراب في شعر مصطفى وهبي التل، مؤتة للبحوث والدراسات م ٨ ع ٦، ١٩٩٣م.
- ١٠- جيرار جانيت، من التناص إلى الأطراس، ترجمة المختار حسني، علامات ج ٥، م ٥، سبتمبر ١٩٩٧م.
- ١١- حسين عبدالله نشوان، المضامين التراثية والشعبية في شعر عرار، المجلة الثقافية، ع ٤٧، نيسان، تموز ١٩٩٩ المؤقف الأدبي ع (٣٠٥) ١٩٩٦م.
- ١٢- خليل الموسى، التناص والأجناسية في النص الشعري، الموقف الأدبي ع (٣٠٥) ١٩٩٩م.
- ١٣- رولان بارت، نظرية النص، ترجمة محيي الشملي وآخرون، حوليات الجامعة التونسية، ع ٢٧، تونس ١٩٨٨م.
- ١٤- زهور لحزام، آلية التناص، الناقد ع (٣)، ١٩٩٠م.
- ١٥- زياد الزعبي، عرار، إضاءات جديدة، إشارات إلى آثاره النثرية، المجلة الثقافية ع ٤٧، نيسان ١٩٩٩م.
- عرار قاصاً، أبحاث اليرموك، م (٨) ع (٢) ١٩٩٠م.
- ١٦- سالم الهدروسي، التمرد والاعتراب في شعر عرار، مؤتة للبحوث والدراسات م ٦، ع ٢، ١٩٩١م.
- ١٧- سامي سويدان، حوار منهجي حول التناص، الفكر العربي المعاصر ع (٦٠) ١٩٨٩م.
- ١٨- شربل داغر، التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري، فصول م ١٦، ١٩٩٧م.

- ١٩- صبري مسلم، الحوار في شعر عرار، المجلة الثقافية ع ٤٧، نيسان ١٩٩٩م.
- ٢٠- عبد الخالق ختاتنة ونايف البنوي، أنماط العلاقات بين الواقع والأدوار دراسة تحليلية للعلاقات الاجتماعية في شعر مصطفى وهبي التل، اليرموك م (١٥) ع (٢) ١٩٩٢م.
- ٢١- عبدالقادر الرباعي، بناء اللغة في شعر عرار، أبحاث اليرموك ع (١) م (١٩) ٢٠٠١م.
- ٢٢- عبدالكريم مجاهد، الانزياحات الأسلوبية في لغة عرار من خلال ديوان عشيات وادي اليابس، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ع ٨٢، ٢٠٠٣م.
- ٢٣- عبدالملك مرتاض، في نظرية النص الأدبي، الموقف الأدبي ع (٢٠١)، ١٩٨٨م.
- الكتابة من موقع العدم، كتاب الرياض (ع ٦١-٦٢)، ١٩٩٩م.
- ٢٤- عبدالوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، الفكر العربي المعاصر، ع (٢٠-٢١) ١٩٩١م.
- ٢٥- قاسم المومني، الأرض في شعر عرار، مؤتة للبحوث والدراسات م ٦، ع ١، ١٩٩١م.
- ٢٦- ليون سومفيل، التناصية، ترجمة وائل بركات، علامات، ج ٢١ م ٢٦، ١٩٩٦م، ص ٢٣٦.
- ٢٧- ماجد الجعافرة، التناص بين القديم والجديد، المبرز ع ١٢، الجزائر ١٩٩٨م.
- ٢٨- محمد عبدالله القواسمة، المكان في ذاكرة عرار الشعرية، أفكار ع ١٣٦، ١٩٩٩م.
- ٢٩- محمود السمرة، اللغة والأسلوب في شعر عرار، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني ع (٥-٦)، أيار، كانون الأول، ١٩٧٩م.
- ٣٠- المختار حسني، نظرية التناص، علامات ج ٣٤، م ٩ ديسمبر ١٩٩٩م.
- ٣١- مصطفى محمد الفار، مساجلات بين عرار وأبي سلمى، أفكار عدد ١٣٦، ١٩٩٩م.
- ٣٢- موسى سامح ربابعة، الاقتباس والتضمين في شعر عرار، دراسات الجامعة الأردنية ع ١، م ١٩، ١٩٩٢م.

- ٣٣- نبيل حداد، التمرد الرومانسي في شعر عرار، المجلة الثقافية ع ٤٧، تموز ١٩٩٩م.
- ٣٤- نبيلة إبراهيم، القاريء في النص، التأثر والاتصال، فصول ع ١، ١٩٨٤م.
- العبوديات بين عرار والشيخ رشيد الكيلاني، أفكار (٣) ١٩٩٩م.
- جماليات المكان في شعر عرار، مؤتة للبحوث والدراسات م ٤، ع ٢، ١٩٨٩م.
- ٢٥- يوسف بكار وجعفر عفيفي، ترجمة عرار لرباعيات عمر الخيام الفيصل م ٢٦، ع ٣٠٥، ٢٠٠٢م.
- ٢٦- يوسف الغزو، فلسفة المكان في شعر عرار، أفكار ع (٧٧-٧٨)، ٢٠٠٢م.

Abstract

The Aim of study is to explore the Artistic Creation aesthetics in Arar's Poetry, where the study took from adaptation as away to read some of the poetic samples and the understanding of the areas of aesthetics in them.

The study is composed of three chapters preceded by a theoretical introduction, hen presenting through that the adaptation "as concept and development", and also I pointed to some adaptation mechanisms and sources through presenting and showing some studies.

The study dealt in the first Chapter with the poetic adaptation and through that showed the possibility of reading – and what comes as consequences of that, like growing spaces significance where the text and wording is clear and vivid and possible for unlimited readings.

The second chapter in the study showed samples where the poet relied mostly on religious texts from the holy Koran, and which were used in an inverted manner in most of the times.

The third chapter of the study elaborated the historical adaptation and personality adaptation which were the least prevalent in Arar's poetry.

The study reached conclusions that stressed the necessity of the presence of textual overlapping between texts, and naturally, that gives the chance of openness regarding the experience of others- and also at the same time makes the recipient an effective element in forming and enriching significance.