الجمـــهورية الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

وزارة التعليم العـالي والبحـث العلمي
جامعـــة 8 مـاي 1945 قالمـــــة
كليـــــة الآداب واللّغات
قسم اللغة والأدب العربي

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA
Faculté des lettres et langues
Département de la langue et littérature arabe

الرقم: .....

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة

الماستـر

تخصص: أدب جزائري

تجليات التناص في ديوان "أنطق عن الهوى" لعبد الله حمادي

مقدمة من قبل:

الطالبة: **خديجة مقراني**

الطالب: **سمير هوام**

تاريخ المناقشة: 28 / 06/ 2020

أمام اللجنة المشكلة من:

الاسم واللقب	الرتبـة	مؤسسة الانتماء	الصفة
ميلود قيدوم	أستاذ محاضر أ	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	رئيسا
عبد الغني خشه	أستاذ محاضر أ	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	مشرفا ومقررا
علي طرش	أستاذ محاضر ب	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	رئيسا

السنة الجامعية: 2020/2019

المقدمـــــــــــة

المقدمة:

تعد اللغة ظاهرة اجتماعية ذات وظيفة تواصلية، يعبر بها الناس عن حاجاتهم ومشاعرهم عن طريق المشافهة تارة والكتابة تارة أخرى، هذه الأنماط الخطابية تشكل بالضرورة مخزون ذاكرة المتكلم أو الكاتب، وبدورها تكون هذه الذاكرة محصلة لدائرة أوسع هي دائرة الذاكرة الجمعية. بهذا المعنى تصبح الذاكرة الفردية بوصفها دائرة صغرى جزء خاضعا لنسق كلي يتأثر به ويؤثر فيه، ويعبر عن هذا التصور في الدراسات المعاصرة بمصطلحات مثل التناص، التداخل النصي، أو التعالق النصي، وغيرها من المصطلحات التي تصب في الاتجاه نفسه، وقد عرف المصطلح تطورا عبر العصور بداية بالنقد العربي القديم وانتهاء إلى النقد الغربي المعاصر كأهم مدرستين تعرضتا لهذا المفهوم، كما حظي بقبول واسع في أوساط الأدباء والشعراء على حد سواء، ومن بين هؤلاء الشاعر والروائي عبد الله حمادي، وهو شاعر له العديد من المؤلفات أهمها ديوان (**أنطق عن الهوى**)، والذي سيكون محل بحثنا ودراستنا.

وتسعى هذه الدراسة إلى الإجابة على الإشكالية التالية:

إلى أي مدى يمكننا القول بنجاح الشاعر عبد الله حمادي في توظيف آلية التناص في ديوانه، ومنح القارئ فرصة لإنتاج المعنى وتشكيل نصوص موازية؟

ويمكن اختبار هذه الإشكالية من خلال مجموعة من الفرضيات أهما:

- نجاح الشاعر في توظيف آلية التناص مرتبط بسعة ثقافته وثقافة المتلقي معا.
- توظيف آلية التناص تعطي للمتلقي هامشا للقراءة والتأويل.

وتندرج تحت هذه الفرضيات العديد من الأسئلة الفرعية:

- ما مفهوم التناص وما علاقته بالمتلقي؟
- ما هي أهم مظاهر وتجليات التناص في ديوان (أنطق عن الهوى)؟

- ما هي أشكال التناص التي اعتمدها الشاعر حمادي في ديوانه؟

ولعل أهم *الأسباب الذاتية* التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع الرغبة التي كانت في البداية تتجه نحو تقديم دراسة تأويلية سميائية تمسك تلابيب المعنى، وتهتك أستاره، وتلج إلى أعماقه وتلاحق أطيافه في كل الاتجاهات والدهاليز. هذه الهواجس تم عرضها على الأستاذ المشرف فنصحنا بتقديم دراسة عرفانية لديوان (أنطق عن الهوى) للشاعر عبد الله حمادي، وكم كان العنوان مربكا ومشتتا ولكنه في ذات الوقت كان مشوقا ومغريا لإنجاز هذه الدراسة التي كانت الآمال معلقة عليها، لكن الصعوبات والتحديات التي واجهتنا والتي سيتم عرضها لاحقا حالت دون تحقيق هذه الآمال على أرض الواقع وعوضا عن ذلك وجهت بوصلة البحث نحو دراسة الديوان دراسة تناصية نظرا لوجود هذه ظاهرة التناص بشكل لافت، ولأن الموضوع يخفف شيئا من هواجسنا، ويرضي بعضًا من شغفنا العلمي فقد انطلقا فيه وشرعنا في دراسته.

أمّا *الأسباب الموضوعية* فتتمثل في تقديم دراسة معمقة للديوان الذي لم يلقَ نصيبه من النقاش والتحليل الأكاديمي، ولم يحض باهتمام الباحثين في مختلف المستويات الدراسية الجامعية.

وقد تمّ الاعتماد في هذه الدراسة على *المنهج الوصفي* التحليلي باعتبار أنّنا قدمنا توصيفا لظاهرة التناص، وأبرزنا سماته وخصائصه كما اعتمدنا المنهج التاريخي كون الديوان يستحضر العديد من المأثورات والأحداث والشخصيات التاريخية.

يكتسي الموضوع *أهمية علمية وعملية*؛ تكمن أهميته العلمية في كون التناص يتبوأ مكانة مهمة في الدراسات النقدية المعاصرة؛ إذ يعد آلية محورية لإنتاج المعنى وإستراتيجية لبناء النصوص الأدبية، أمّا أهميته العملية فتتمثل في تزويد مكتبة الجامعة بدراسات وبحوث في هذا المجال.

وفيما تعلق بخطة البحث، فقد تمّ تقسيمها إلى مقدمة وفصلين: الفصل الأول يكشف عن ماهية التناص اشتمل على ثلاث مباحث، تطرقنا في المبحث الأول إلى التعريف اللغوي والاصطلاحي لظاهرة التناص، أمّا في المبحثين الثاني والثالث فقد بسطنا أهم المفاهيم والتصورات النظرية المتعلقة

بالظاهرة في كل من المدونتين النقديتين العربية القديمة والغربية المعاصرة بوصفهما مشروعين يشكلان علاقة تكامل بينهما، فالنقد العربي القديم يمثل أرضية ومنطلقا يتكأ عليه النقد الغربي المعاصر، في حين يمثل الثاني امتدادا منهجيا للأول.

أما الفصل الثاني والمعنون بتجليات التناص في ديوان (أنطق عن الهوى) فقد تم تقسيمه إلى ثلاث مباحث. حاولنا في المبحث الأول رصد أهم التناصات الدينية سواء كانت من القرآن الكريم أو من الحديث النبوي الشريف في حين خصص المبحث الثاني لإبراز أهم مظاهر التناص الأدبي بينما تطرقنا في المبحث الثالث إلى أبرز تجليات التناص التاريخي وقد تم اعتماد هذا التقسيم تبعا لكثرة التناصات المذكورة أعلاه، والواردة في المدونة محل الدراسة والخاتمة.

ومن أهم *الصعوبات* التي واجهتنا أثناء إنجازنا للمذكرة تعذر التحاقنا بمكتبة الجامعة التي تحوز عددا معتبرا من المصادر والمراجع ذات الصلة بالموضوع، وهو ما أدى إلى عدم إدراج ما يكفي من المراجع الورقية والاكتفاء بالمراجع الإلكترونية في أغلب الأحيان كانت من أهم العقبات التي صادفتنا أثناء إنجاز هذا البحث وإلى جانب كل ما ذكر سابقا تقف مشكلة ضيق الوقت وتشعب الموضوع عائقا في وجه إنجاز مذكرة متكاملة لا يأتيها الزلل؛ إذ أن مدة أسابيع وأشهر لا تعدو شيئا إذا ما قيست بعمر بحوث متكاملة ومتماسكة بذل فيها أصحابها أعواما في سبيل إخراجها إخراجا نهائيا.

ولعل أهم *الدراسات السابقة* التي تم اعتمادها مقال بعنوان (التناص في ديوان أنطق عن الهوى) لعبد الله حمادي للأستاذ المسعود قاسم، والذي تطرق فيه صاحبه بشيء من الإيجاز إلى أهم مفاهيم التناص ثم عمد إلى عرض بعض من التناصات الدينية والتاريخية في الديوان. هذه الدراسة كانت بمثابة الشرارة التي أشعلت فتيل البحث فينا إضافة إلى العديد من الأبحاث والدراسات في شكل كتب صادرة ورسائل ماجيستير ودكتوراه مثل كتاب (التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. دراسة نظرية وتطبيقية) للدكتور عبد القادر بقشي وكذلك كتاب تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص) للدكتور محمد مفتاح، وأطروحة دكتوراه لعبد القادر طالب بعنوان (جماليات التناص في

الشعر العربي المعاصر. قراءة في شعر عبد الله البردوني)، وأيضا رسالة ماجستير للطالبة ابتسام موسى بعنوان (التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش)، وكلها كانت مراجع أسهمت في بلورة الموضوع واستوائه في شكله النهائي.

وفي *الأخير* لا يسعنا إلا أن نشكر الله العلي العظيم الذي وفقنا لإنجاز هذه الرسالة وهو القائل ﴿ ولئِنْ شَكرتُم لأزيدنّكم ﴾ كما نتقدم بالشكر الخالص إلى الأستاذ المشرف **عبد الغني خشه** على عمله المتفاني ووقوفه إلى جانبنا دعما ونصحا وتوجيها وغلى أعضاء لجنة المناقشة وكافة أساتذة قسم اللغة والأدب العربي كل الشكر والإحترام والتقدير والإمتنان.

الفصـــــل الأول:

ماهية التناص

الفصل الأول: ماهية التناص

المبحث الأول:المفاهيم والمصطلحات

أولا:مفهوم النص

1.النص لغة:

تزودنا المعاجم العربية بمعان عديدة للنص، وهي في مجملها تفيد الرفع والحركة والإظهار، حيث نجد في لسان العرب النص:رفعك الشيء نص الحديث ينصه نصا رفعه، ونص المتاع جعل بعضه على بعض[1]. ويذكر في قاموس المحيط: نص الشيء حركه، نص العروس أقعدها على المنصة[2].كما ترد في معجم الوسيط أيضا بعض الدلالات للنص: النص صيغة الكلام الأصلية التي وردت من مؤلف: مالا يحتمل إلا معنى واحدا أو لا يحتمل التأويل؛ (ج) نصوص: عند الأصوليين من الشيء: منتهاه ومبلغ أقصاه[3].

ويشتق النص(text) في اللغات الأجنبية من الاستخدام الاستعاري في اللاتينية للفعلtexture الذي يعني يحوك:(weave) أو ينسج ويوحي بسلسلة من الجمل والملفوظات المنسوجة بنيويا ودلاليا ويتضح مما تورده المعاجم القديمة والحديثة أن الدلالة الحديثة للنص لم تكن غائبة كلية في المعجم العربي، وهي تلتقي أيضا مع دلالته في اللاتينية التي تشير إلى معنى بلوغ الغاية والاكتمال في الصنع وهذا المعنى لابد أن ينتقل إلى النص الأدبي الذي يمتاز عن النص العادي[4].

---

[1]- ابن منظور(محمد بن علي أبو فضل جمال الدين الأنصاري الرويفي الافريقي): لسان العرب، تصحيح أمين محمد عبد الوهاب، محمد صادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999، ج14، مادة نص، 162،166.

[2]- فيروز الآبادي(محمد بن يعقوب بن ابراهيم بن عمر الشرازي): المحيط، ضبط وتوثيق يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1999،

3- مجمع اللغة العربية: الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط5، 2011، ص926.

[4]- أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد دراسة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 2004، ص10.

2.النص اصطلاحا:

ثمة تعريفات عديدة لمصطلح النص تعكس توجهات أصحابها، فلقد عرفته جوليا كريستيفا تعريفا جامعا، إذ قالت "نعرف النص بأنه جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعا الحديث التواصلي، نقصد المعلومات المباشرة في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة ومتزامنة"[5]. كما ورد تعريف ليتش بقوله: النص ليس ذات مستقلة أو مادة موحدة ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى، ونظامه اللغوي مع قواعده ومعجمه... وكل نص هو حتما متداخل[6]، ويعرفه رولان بارت بأنه السطح الظاهري للنتاج الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة في التأليف والمنسقة بحيث تفرض شكلا ثابتا ووحيدا واستطاعت إلى ذالك سبيلا[7]، ويورد محمد مفتاح تعريفات عديدة للنص حسب توجهات معرفية ومنهجية مختلفة فهنالك التعريف البنيوي، وتعريف اجتماعيات الأدب وتعريف اتجاه الخطاب ليخلص إلى تعريف واحد في النهاية وهو(مدونة كلامية يعني أنه مؤلف من كلام...

حدث: أن كل نص هو حدث يقع في زمان ومكان معينين.

تواصلي: يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف، ونقل تجارب إلى المتلقي.

تفاعلي: أي إقامة علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع.

مغلق: أي انغلاق سمته الكتابية الأيقونية التي لها بداية ونهاية.

توالدي: إن الحدث اللغوي ليس منبثقا من العدم وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسية ولغوية وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له).

---

[5]- جوليا كرستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2014، ص21.

[6]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص16. ص16.

[7]- محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، دار المعارف، حمص، سوريا، ط1، 1998، ص26.

فالنص إذا مدونة حدث كلامي بوظائف متعددة[8].

ثانيا: مفهوم التناص:

1.لغة:

ترد كلمة التناص في تاج العروس كلمة نص بمعنى (نصو) يقال: هذه الفلاةُ تناصي أرض كذا، أي تتصل بها[9]. وفي موضع آخر نص المتاع نصا جعل بعضه على بعض وجاء في معجم العين نصصت الحديث إلى فلان نصا أي رفعته كما ورد في معجم الوسيط: (تناصَّ)القوم: ازدحموا"[10].

2.التناص اصطلاحا:

إن أغلب الدراسات تركز انتباهها على مفهوم النص الذي هو أساس في التناص، وترجح هته الدراسات المعنى المعجمي اللاتيني الذي يعني النسيج[11]، "اشتقاقي النص يعتني نسيجا"[12]. وتعني كلمة(inter) في الفرنسية التبادل وبذلك يصبح معنى(intertexte)التبادل النصي وقد ترجم إلى العربية بالتناص الذي يعني تعالق نصوص بعضها ببعض ويورد سعيد علوش في كتابه معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة بعض التعريفات لمصطلح التناص بدء من جوليا كريستيفا وانتهاء برولان بارت.

1-يعتبر التناص عند كريستيفا أحد مميزات النص التي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها، معاصرة لها.

---

[8]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استيراتيجيةالتناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص120.

[9]- الزبيدي(محمد مرتضى الحسيني): تاج العروس، تحقيق ضاحي عبد الباقي، دار الإحياء التراث العربي، الكويت، ج40، 2001، ص93.

[10]- مجمع اللغة العربية: الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط5، 2011، ص926.

[11]- يسرى خلف حسين: التناص في شعر حميد سعيد، دار دجلة، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص19.

[12]- محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، المرجع السابق، ص26.

2-ويرى سوليرس التناص في كل نص يتموضع في ملتقي نصوص كثيرة حيث يعتبر قراءة جديدة تجديدا وتكثيفا .

3-ويكون التناص في طبقة جيولوجية كتابية تتم عبر إعادة استيعاب غير محددة لمواد النص، بحيث تظهر مقاطع النص الأدبي عبارة عن تحولات مقاطع مأخوذة من خطابات أخرى داخل مكون إديولوجي شامل.

4-ويظهر التناص مع التحليلات التحويلية عند كريستيفا في النص الروائي.

5-ويرى ميشال فوكو بأنه لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيرا أخر ولا وجود لما لا يتولد من ذاته، بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة ومن توزيع الوظائف والأدوار .

6- أما بارت فيخلص إلى أن لانهائية التناص هي بنية هذا الأخير[13].

كما شهد مفهوم التناص خلطا وتداخلا واسعا بينه وبين بعض المفاهيم الأخرى مثل الأدب المقارنة والمثاقفة، والدراسة المصادر، والسرقات الأدبية نتيجة الاقتراب هذا المفهوم وتلك المفاهيم فيما يخص الاتجاه العام بينهما في التواصل والتأثير.إلا أن مفهوم التناص يختلف عن هذه المفاهيم على صعيد المعالجة النقدية لما يمتلكه من آليات نقدية حديثة، وأنظمة شاربة، ومستويات مختلفة تجعله بعيدا في الفعل الإجرائي عن تلك المفاهيم ومنفوذًا في عملية تحليلية والتركيبية أثناء جراء هذا التطبيق[14].

المبحث الثاني: التناص في النقد الأدبي القديم.

[13]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب البياتي، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص215.

[14]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص119.

1- قضية السرقات الأدبية:

كغيره من الاتجاهات التي أسس لها الغرب المصطلح والمفهوم والمنهج والرؤية، وجدالتناص جذورا له في تربة النقد العربي القديم، ومن الممكن القول أن ثمة أفكارا تتصل بيه كانت موضع عناية واهتمام واضحين بيد أن الأمر لم ينقلب إلى الإطار النظري الواضح. ومما يؤيد هذه المقولة ما نراه من مقاربات حامت حول التناص في مفهومه دون مصطلحه، بيد أننا نلاحظ أن تلك المقاربات شغلت نفسها بالجانب الأخلاقي متمثلا في اعتبار التناص شكلا من أشكال السرقة، يحاكي فيه لاحق على اختلاف نوع المحاكاة- تجربة السابق- مما يدعم فكرة النقاد في أفضلية الأخير.

وتتمثل أبسط صور المحاكاة في استدعاء بيت أو شطر بيت، وهو ما أنصب عليه اهتمام النقاد القدامى، ووضعوا الكثير من مصنفاتهم متسلحين بمهارة حفظهم للموروث الشعري لتتبع في هذه الحالة التي اصطلحوا على تسميتها سرقة[15].

فالسرقة من أهم الموضوعات التي أولاها نقاد الأدب قديما كثير من غاياتهم، وخصوها باهتمام متزايد، فهي تدخل ضمن فنون البلاغة العربية وتنطوي تحت علم البديع، كما أنه لا يكاد يخلوا أي كتاب نقدي أو بلاغي من مبحث يدور حول هذا الموضع، من جانب تتمثل فيه ألوان السرقات وتختلف في أسماءها ومتباينة في من تناولها،فهي من أقدم مباحث النقد العربي، حيث كان جل اهتمامهم وتركيزهم وأهدافهم النقدية هو الوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبية المنسوبة إلى أصحابها ومقدار ما حوت من الأدباء من التقليد والإتباع[16].

كما وردت في التراث النقدي مصطلحات عديدة منها السرقات الأدبية، فجاء في لسان العرب لفظة السرقة من سرق يسرق:وهو أخذ الشيء خفية والسارق هو من جاء مستترا إلى مكان

---

[15]- حصة بادي: التناص في الشعر العربي الحديث- البرغوثي- نموذجا، كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص27.

[16]- بدوي طبانة: السرقات الأدبية، دراسة في إبتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، مكتبة النهضة، القاهرة، مصر، د ط، ص1.

حصين فأخذ منه ما ليس له[17]. كذلك وردت عدة تعاريف اصطلاحية لمصطلح السرقات حيث يقال أن لفظة السرقة في الأدب هي ما(نقل معناه دون لفظه وأبعد في أخذه).

إلى أن هناك من قصر السرقة على البديع المخترع، والذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة بين الناس[18]. وهناك من النقاد المحدثين من عرف السرقة وتعني (النقل والافتراض والمحاكاة مع إخفاء المسروق)[19].

فالسرقات باب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء غالبا أن يدعي السلامة منه[20]. ومن هنا سنقف على بعض المصنفات التي أولت عناية بهذا الموضوع.

لعل أقدم ما وصل إلينا من المصنفات النقدية كتاب طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي (ت231هـ)، فأننا نرى أن ابن سلام لم يدرس السرقة دراسة منهجية أنما أشار إليها إشارات عابرة في حديثه عن الشعراء[21].

وقد أشار ابن سلام إلى التداخل النصي في معرض حديثه عن رواية الشعر؛ إذ كأن أحد الرواة في رأيه ينحل شعرا لرجل غيره، وينحله غير شعره[22]، وبقي اللفظ ينحل متداولا من بعده حتى ظهر مصطلح الانتحال وعرفه ابن رشيق القيرواني (على أنه يعجب الشاعر ببيت من شعر غيره وأن دعاه جملة فهو انتحال ولا يقول منتحل إلا من ادعى شعرا لغيره وهو يقول الشعر)[23].

---

[17]- ابن منظور: لسان العرب، ج6، ص155.156.

[18]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، د ط، د ت، ص395.

[19]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص121.

[20]- ابن الرشيق القيرواني: العمدة، ص394.

[21]- عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1972، ص328.

[22]- محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، 2001، ص41.

[23]- ابن رشيق القيرواني: العمدة، 395.

تحدث ابن سلام عن السرقة، وجاء حديثها عابرا في معرض ترجماته للشراء في غير موضع من الكتاب، وقد كشف أثناء ذلك عن السرقة مصطلحا، وظاهرة؛ إذ أورد غير رواية احتوت ذلك المصطلح[24]، وغيره من الإشارات التي تتصل بتداخل النصوص منها الادعاء والسبق والابتداع والإتباع وجاء بعضها أثناء حديثه عن سبق امرئ القيس للمعاني، وقد نسب الابتداع امرئ القيس ونقيضيه الإتباع للاحقين له والسبق في الغالب ابتداع[25].

والتفت الجاحظ (ت255هـ) إلى تداخل المعاني، وفصل في المعنى بطريقة فاقت طريقة ابن سلام، وذلك بإشارته إلى أن أحدا من الشعراء لم يسبق في المعنى أو تشبيه إلا وجاء شاعر من بعده فسرق بعضه أو ادعاه بأسره، ولم يكتف بالاستعانة بالمعنى الذي يشترك فيه الشعراء مع اختلاف الألفاظ، قد ينكر سماعه بذلك المعنى ويدعى أنه خطر على باله من غير سماع[26].

فالجاحظ تنبه إلى طرق مختلفة تتعلق بتداخل المعاني التي حظيت باهتمام الباحثين في السرقة، فقد فرق عبد القاهر الجرجاني بينها وبين المعاني الخاصة، وقد سمى المشترك بالظاهرة الجلية واستخدم ألفاظ تختص بهذه المعاني كالسبق والتقدم والأولية، والسلف والخلف والمفيد والمستفيد، وكأن ذلك ضمن فصل سماه(الاتفاق في الأخذ والسرقة، والاستمداد، والاستعانة)[27].

كما أشار ابن الأثير إلى المعاني المشتركة بأن قال: من المعاني ما تتوارد فيها الخواطر تأتي من غير حاجة لإتباع، ومن غبر كلفة وتستوي في إيرادها ولا تعد سرقة، بل غن السرقة في المعاني خصوص[28].

---

[24]– ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص128.

[25]– المصدر نفسه، ص55.

[26]– الجاحظ(أبي عثمان عمروا بن بحر): الحيوان، ج3، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط2، 1965، ص311.

[27]– عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، علق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، السعودية، ص338.

[28]– ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، علق عليه بدوي طبانة، دار النهضة، القاهرة، مصر، ص203.

أما ابن قتيبه(276ت) فقد التفت إلى تشابه النصوص وتداخلها، وأضاف مصطلحات جديدة تتعلق بتداخل النصي، دون أن يضع تفسيرات لها فقد وصف بعض الإشارات التي ظهرت عند ابن سلام مثل الأخذ[29]،الإتباع[30]،السبق[31]، كما ذكر كذالك مصطلحا لم يعطه تفسيرا وهو السلخ[32]، الذي أصبح من أقسام السرقة، وقد عرفه ابن الأثير أخذ بعض المعني مأخوذا من سلخ الجلد الذي هو بعض المسلوخ[33].

ومن النقاد الذين كأن لهم موقف من قضية السرقات ابن طباطبة(322هـ)، فقد استعمل إشارات دالة على التداخل النصي إلى: التناول والسبق والأخذ والاستعارة والاختصار[34]، كما دعا إلى الطاف الحيلة والسرقة وذلك بأن يأخذ الشاعر المعاني من غير الجنس الذي يكتب فيه من خطبة أو رسالة فعلى المستعير أن يتناولها في الشعر لإخفاء السرقة، وقد أنه قيل لأحد الشعراء بماذا اقتدرت على البلاغة، فقال بحل معقود الكلام، فالشعر رسائل معقودة والرسائل شعر[35]، فاستخدام ابن طباطبا للفظ الطاف مرتبط بالحيلة في السرقة مشيرا إلى فنية التداخل النصي، وتنوع النصوص المتدخلة، وبهذا تنوعت عدت عناصر داخل النص الواحد.

2- التضمين والإقتباس:

[29]- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر،دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1958، ص132.
[30]- المصدر نفسه، ص134.
[31]- المصدر نفسه، ص171.
[32]- المصدر نفسه، ص73.
[33]- المصدر نفسه، ص305.
[34]- ابن طباطبا : عيار الشعر، ص35.36.
[35]- المصدر نفسه، ص36.

كما اتصل بالسرقة مصطلحا التضمين والاقتباس فهذان المصطلحان ذوا صلة وثيقة بالتناص، فالتضمين في اللغة يعني "أن كل شيء جعلته في وعاء فقد ضمنته إياه... وفهمت ما تضمنه كتابك أي ما اشتمل عليه وكان في ضمنه، و أنفذته ضمن كتابي، أي في طيه"[36].

أما في الاصطلاح فهو" قصدك من البيت من الشعر أو القسيم فتأتي به في أخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل"[37].

وقد توسع التضمين ليشمل النثر كذلك سواء مضمنا أو متضمنا.

أما الاقتباس في اللغة القبس: شعلة من النار، وكذلك المقباس. يقال: قبست منه نارا أقبس قبسا فأقبسني، أي أعطاني منه قبسا وكذلك اقتبست منه نارا، واقتبست منها علما؛ أي استفدته[38].

ويبدوا أنهم خصوا القرآن الكريم والحديث الشريف بالاقتباس لأن فيهما نورا تضف على المعنى الذي أردت تقويته، حجته فقد ورد في لسان العرب:"القبس، الجذوة، وهي النار التي تأخذها في طرف العود، وفي حديث علي رضي الله عنه: "حتى أورى قبسا لقابس أي أظهر نورا من الحق لطالبه"[39].

فالخطيب القزويني (ت739هـ) يقول:"أما الاقتباس فهو أن يضمن الكلام شيئا من القرآن أو الحديث لا على أنه منه، كقول الحريري "فلم يكن إلا كلمح البصر أو هو أقرب حتى أنشر فأغرب وقوله أنا أنبأكم بتأويليه وأميز صحيح القول من عليله... وأما التضمين فهو أن يضمن

---

[36]- أبي بكر الرازي: مختار الصحاح، ترتيب محمود خاطر، دار الفكر، بيروت، لبنان، د ط، 2006، ص163.

[37]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر، د ط، د ت، ص73.

[38]- أبي بكر الرازي: مختار الصحاح، ص216.

[39]- ابن منظور: لسان العرب، مادة قبس.

الشعر شيئا من شعر الغير مع التنبيه عليه أن لم يكن مشهورا عند البلغاء، إذا فهو يرى أن الاقتباس إنما أن يضمن الكلام شيئا من القرآن أو الحديث ليس من باب أنه منه"[40].

بينما نجد ابن قيم الجوزية (ت751هـ) يعد الاقتباس والتضمين مرتبة واحدة حيث يقول:"الاقتباس يسمى التضمين وهو أن يأخذ المتكلم كلاما من كلام غيره يدرجه في لفظه لتأكيد المعنى الذي أتى به، أو ترتيب فإن كان كلاما كثيرا أو بيتا من الشعر فهو تضمين، فإن كان كلاما قليلا أو نصف بيت فهو إيداع"[41].

أما التضمين في الشعر فلا يخلوا أن يكون البيت المضمن مشهورا أو غير مشهور فإن كان مشهورا لم يحتج إلى التنبيه عليه أنه من كلام غيره، لأن شهرته تغني عن ذلك، وإن كان غير مشهور فلا بد التنبيه على أنه ليس من شعره.

فالشعر المقتبس ما لم يتم معناه إلا بالذي يليه، وما أدخلته في شعري من شعر الأخر وله عندهم شروط، يقول القزويني: "وأما التضمين فهو أن يضمن الشعر شيئا من شعر الغير، مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهورا عند البلغاء"[42].

المبحث الثالث: التناص في النقد الغربي المعاصر:

إن التناص في الدراسات الغربية الحديثة جاءت رداً على المفاهيم البنيوية القائمة على عزل النص عن كل السياقات المحيطة به، ومن هذه الدراسات التفكيكية التي تعد النص من الفجوات،

---

[40]- كمال رقيق وآخرون: ركس الاقتباس عن الاستعارة والتضمين والاقتباس، مجلة دراسات، العدد2، جوان2018، ص14.15.

[41]- المرجع السابق، ص15.

[42]- كمال رقيق وآخرون: ركس الاقتباس عن الاستعارة والتضمين والاقتباس، ص15.

والتي بدورها مهدت لنقاد نظرية التلقي، في الأدب والفن، ثم جاء نقاد التناص وعدوا النص كتلة من النصوص المستحضرة من هنا وهناك،إلا أن هذه الدراسات انصبت على دحض فكرة إنغلاق النص على ذاته، وبهذا ظهر مفهوم التناص على يد الباحثة جوليا كريستيفا التي طورت المفهوم عن مفهوم الحوارية التي أسسها الناقد والمفكر الروسي ميخائيل باختين.

1- التناص عند جوليا كريستيفا:

لم يأت التناص عند كريستيفا من فراغ، ولا يمكن لناقد أن يتناول هذه المفردة (التناص) .... بالدراسة دون التوجه شطر مفهوم الحوارية النابعة من لدن باختين، وعلى الرغم من التسليم بهذا كله، فلافت أن كريستيفا توجهت بالتناص وجهتا دلالية تتحكم في التوالد المستمر للنصوص، وفي إنتاجها على اعتبار أن هذه النصوص مشيدة من المعارف الإنسانية، بالإضافة إلى جهودها المتواصلة منذ أواخر الستينيات لتثبيت هذا المصطلح في النقد الفرنسي.

لقد ظهر التناص في فرنسا في أواخر عام 1960، وأصبح أوسع انتشاراً كطريقة في التفكير بالنسبة لكيفية إنتاج النص الأدبي، وكيف يكتسب هذا النص معانيه ودلالاته[43]، فكريستيفا نفت وجود نص خال من مداخلات نصوص أخرى، وقالت عن ذالك: "إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو ترب وتحويل لنصوص أخرى"[44]، فالتناص عندها أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها ومعاصرة لها[45].

---

[43]- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص95.

[44]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006، ص16.

[45]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص215.

وتصف كريستيفا التناص"بأنه قانون جوهري إذ هي نصوص تتم صناعاتها عبر الامتصاص، وفي الوقت نفسه هدم لنصوص أخرى للفضاء المتداخل نصيا، ويمكن التعبير عن ذالك بأنها ترابطات متناظرة -ALTER jonction- ذات طابع خطابي[46].

إن البنية تستند على مفهوم متجمد للنص أذ أن مجموع العلاقات التي تكونه تحدد دلالته ولو تعددت هذه الأخيرة وهو مفهوم يضحده مفهوم الإنتاجية (productivity) فالنص في نظر كريستيفا ليس نظاما لغويا ناجزا ومقفلا أو مغلاق كما كان يزعم الشكلانيون الروس والبنيويون الأروبيون، بل إنه مصدر لإرتداد الاشعاع وانعكاسه فهو بمثابة العدسة المقعرة، لمعان ودلالات معقدة، فلا معنى إذا لانغلاق النص وفي كل بيت وكل قصيدة نجد صدر أبيات أخرى[47].

تعرف كريستيفا التناص بقولها: "ففي فضاء النص تتقاطع ملفوظات عديدة مأخوذة من نصوص أخرى"، وهو "تأسيس النص إذا يتداخل مع نصوص أخرى، ولا يتحقق فعل الكتابة إلا تحت سلطة كتابات مختلفة، قديمة وحديثة، سواء كان ذالك بوعي من الناص أو بغير وعي منه، إذ لا مناص له من أن يقرأ قبل أن يكتب، ولا بد أن يتشرب أثار تلك القارئة في نفسه وعقله، الأمر الذي يجعل المبدعين شركاء في الفكر وفي اللغة، يتشرب بعضهم مع بعض"[48].

لقد وضعت كريستيفا اللبنة الأولى لفهم التناص فهما جديداً، يلائم التغير المصاحب للامتداد الزمني في العشرينات إلى أوائل السبعينيات، ومن ثم يمكن النظر إلى أفكار كريستيفا حول التناص ، باعتبارها الأم الرؤوم، التي رضعت من ثديها الثورة التي قانت حول التناص، ومن هنا تجدر الإشارة إلى أن تم أفكار كثيرة حول التناص أفادت من كريستيفا، فعلى الرغم من تبادلات الأسلوب، فقد ظهرت دراسات كثيرة تركز على ملمح جوهري في تعريف كريستيفا وهو إحالة النصوص إلى نصوص أخرى...وللافت أن هذه الجملة تدل على جميع مظاهر تداخل النصوص، حيث تصبح قاسما مشتركا بين النقاد الذين جاءوا بعد كريستيفا، "إن مصطلح التناص(intertexte) له معنى

---

[46]- جوليا كرستيفا: علم النص ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2014، ص79.

[47] أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 2004، ص22.

[48]- حليمة الشيخ: التناص الأصول الفلسفية والآفاق النقدية، مجلة الحوار الثقافي، العدد2، رقم2، ص21.

محدد جدا وخاص عند السيموطيقين من أمثال بارت جينات كريستيفاوريفاتير، ومعناه عند كل واحد منهم يختلف عن معناه عند الأخر، على أن المبدأ المشترك بينهم جميعا هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى مثلما أن العلامات تشير إلى علامات أخرى، وليس إلى الأشياء أنفسها على نحو مباشر، والفنان يكتب أو يرسم فلا يكتب أو يرسم من الطبيعة ولكن من طرائق من سبقوه، في تحويل الطبيعة إلى نص ، أو جعل الطبيعة نصاً"[49].

2- التناص عند رولان بارت:

يواصل رولان بارت ما إنتهت إليه كريستيفا من طروحات حول نظرية النص، ولا سيما في النص والتناص إذ يقول: "كل نص ليس إلا نسيجا من استشهادات سابقة(...) ويتحدث بارت عن نص بوصفه جيولوجيا كتابات ويصرح على إنتاج المعنى في معرض حديثه عن التناص في كتابه (لذة النص): "هذا هو التناص، إذا استحالة العيش خارج النص ألا نهائي وسواء كان هذا النص لبروست أو الصحيفة اليومية أو الشاشة التلفزيونية، فإن الكاتب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة"[50]. فلا وجود لنص بريء كما يذهب إلى ذالك بارت فالتناص أمر حتمي لكل النصوص ويضرب بارت على ذالك مثالا طريفا إذ يقول:"إن مؤلفات بروست هي المؤلفات المرجعية بالنسبة لي"[51]. وهو بذالك يؤكد دور المتلقي في عملية خلق التناص وقدرته المرجعية التي بواسطتها يقيم العلائق بين النصوص الأخرى والنص المقروء، والمؤلف من وجهة نظر بارت لا يفعل شيئا سوى تكرار النصوص المتداخلة يتحول عبرها المؤلف إلى مجرد ناسخ ليس إلا"[52].

وفي الحقيقة ليس الأمر كما يقول بارت الكاتب عند اعتماده نصوص أخرى فهو لا يعيدها كما هي إنما يعيد صياغتها بعد تفكيكها في ذاكرته، فيصبها من جديد في قوالب جديدة بعد أن

---

[49]- فاتح حمبلي: التناص في الدرس النقدي الحديث، مجلة أبولوس للآداب واللغات، العدد1، رقم1، ص146.

[50]- أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، ص24.

[51]- رولان بارت: لذة النص، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الثقافي، حلب، سوريا، ط1، 1992، ص41.

[52]- أحمد ناهم: التناص في شعر الر واد، مرجع سابق، ص25.

حور فيها وعدل ي شكلها ومضمونها، ويؤكد هذا الأمر سولرس (sollers): "كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة يكون في أن واحد إعادة قراءة لها واحتذاء وتكثيف ونقلا وتعمقاً".

ويصرح بارت في مكان أخر بأن، "التناص يلغي التراث ويقضي عليه"[53] وفي الواقع أن التناص لا يلغي التراث، بقدر ما يعيده بقوانين مختلفة ليبعثه من جديد على صور متباينة.

إن التناص فيما يقول بارت: " يفيد مقاومة قانون السياق المنغلق فيؤكد وجود سياقين على الأقل ومن ثم فإن العبارة تنتج معنى ممكناً لا تلغي غيره من المعاني التي تصله بنصوص متغايرة والنص المتناص(intertext)يتضمن المؤثرات والمصادر والأصول"[54].

ويذهب بارت إلى أن أصول النص المتناص، غير محددة كما أنها عصية على الفهم والإجراء، والتسمية، لأن قانون التناص غير نهائي فهو يحيل على معان متعددة ومتشعبة، والتي لا تشير صراحة إلى المصدر الأساس، بل تثير الشكوك في تعدد مصادر النص وأصوله ومواده الأولية "إن التناص الذي يدخل فيه كل نص لا يمكن أبدا أن يعد أصلا للنص: البحث عن أصول الأثر والمِثرات التي خضع لها رضوخ لأسطورة السلالة والإنحدار، أما الإقتباسات التي يتكون منها النص فهي مجهولة الاسم ولا يمكن ردها إلى أصولها مع ذالك فقد سبقت قراءتها".

"إن تبادل النصوص أشلاء نصوص أخرى دارت أو تدور في فلك النص معتبرا مركزاً وفي النهاية تتحدد معه، وهو واحدة من سبل ذالك التفكيك والإنبناء"[55].

فالنص يصنع من نصوص متعددة الثقافات، ومتداخلة وهذا ما يسميه بارت المعجم المتباين العناصر لنصوص متداخلة... ويقول:" إن هذه العلاقات تتشابك وتتضافر لتتوجه نحو وجهة واحدة هي ذهن القارئ الذي يفكك النص ويشرحه لكي يمنحه وجوده: معناه"[56].

---

[53]– المرجع السابق، ص ن.

[54]– إديث كريزويل: عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، سعاد صباح، القاهرة، مصر، ط1، 1993، ص194.

[55]– أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، مرجع سابق، ص26.

[56]– عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص23.

"فالتناصية قدرُ كل نص مهما كان جنسه لا تقتصر على قضية، المنبع أو التأثير والتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي ناذرا ما يكون أصلها معلوماً... ومتصور التناص وحده الذي يعطي أصولياً نظرية التناص جانبها الاجتماعي"[57]. فلا يحيد بارت عن الدرب الذي سلكته كريستيفا يتأكيدها على أن النص نظام حيل على معنى وليس فعلا اعتباطيا أو آليا،" فالنص متخذ حجابا يجب الذهاب وراءه بحثا عن الحقيقة وعن الرسالة الواقعية وباختصار عن المعني"[58].إن الإنتاجية لدى بارت في جدلية تقع بين المؤلف وبين المتلقي، المؤلف بوصفه المنتج الأول للمعنى والمتلقي وهم عديدون ومتباينون، هذا الأمر وحده يسهم في تعددية المعنى للنص وهو ما يسميه بارت اعتمادا على اقتراح كريستيفا (بالتمعني) "إذ تتحول قوة الحضور بفعل الإختلاف إلى غياب الدلالة الواحدة، إلى تخصيب للدلالة المحتملة بحيث يغدو النص حلقة من سلسلة متواصلة من الدلالات غير المقترنة بمرجع واحد وهو ما اصطلح عيه باسم (الدلالة المتعالية)، حيث أن القراءة المحايثة والباطنية للنص تتم من خلال الإنتقال بين داخل النص وخارجه انتقالات موضوعية"[59].

3- التناص عند جاك دريدا:

تحدثنا في المباحث السابقة عن التناص عند القدماء العرب والغرب المحدثين، أي مفهومه وطريقة عمله، والتي تنطلق في أبسط تعريف لها من الأخذ إن لم نقل السرقة، هذه الفكرة القديمة عند الفلاسفة والمفكرين الغرب، حيث نجد أن(فولتير1694-1778) قد أشار لها حين قال: "تقريبا كل شيء هو تقليد"، وقال أيضا "هناك كتب مثل النار الموجودة في البيوت نستعيرها من

---

[57]- محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998، ص38.

[58]- رولان بارت: لذة النص، مرجع سابق، ص64.

[59]- أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، مرجع سابق، ص28.

جيراننا ونستخدمها في بيوتنا ونعيرها بدورنا إلى الأخرين وهكذا يمتلكها الجميع"[60]، فنجد هذه الفكرة أيضا عند كثير من الفلاسفة غيره لكن بعبارات أخرى تصب كلها في معنى الأخذ والاستفادة.

لكن إذا أردنا الحديث عن التناص عند جاك دريدا، لا يمكننا فهم أو إدراك تصوره، قبل التحدث عن التفكيكية(DECONSTRUCTISMA) وهي النقطة المركزية التي انطلق منها دريدا في بناء فلسفته.

تقوم فلسفة دريدا على الاختلاف أو كما يكتبها[61](la deferance) وذلك من خلال خلخلة كل ما هو تقليدي وثابت، مع تقويض مركزي اللوغوس ومجاوزة الميتافيزيقا الغربية والعقلانية والعرقية، التي ظلت مسيطرة على تفكير الإنسان الأبيض لقرون طويلة، ذلك لأن الغرب وصل إلى مرحلة من التفكير أصبح فيها لا ينفعل إلى بذاته ولا يشعر أنه بحاجه إلى ما هو خارج عن كيانه الخاص[62].

وذهب دريدا إلى مدى أبعد مما ذهب إليه باختين إذ سخر من الفهم القديم للنص، وساءه أن يقتصر النقاد السابقون على تفسيره تفسيراً تاريخياً ولغوياً في إطار العصر الذي أن شيء فيه، والبيئة التي رعته، ورفض هذا التحديد، وعدّه نوعاً من التجميد، الذي يمنع التجديد، ودعا إلى القضاء على المفاهيم النقدية الموروثة التي تدرس النصّ داخل المكان والزمان، وزعم أن النص الأدبي شبكة من الأفكار والعواطف والصور المتداخلة، يخالط غابرها حاضرها، ويضيء واقعها مستقبلها، وهو فوق الحدود،إن النص عند دريدا لا يعرف الاستقرار، ولا يجوز أن يُسمح له به، بل يجب أن

---

[60]- حليمة الشيخ: التناص الأصول الفلسفية والأفاق النقدية،مجلة الحوار الثقافي، العدد2، رقم2، ص15.

[61]- أبدل دريدا حرف(E) في الكلمة الفرنسية بحرف(A)، ومع أن الفرق في نطق الكلمتين لن يختلف كثيرا، إلا أنه اختار كسر الكلمة لأنه أعطاها معني جديد.(من مقدمة كتاب الكتابة ولإختلاف لجاك دريدا ترجمة كاظم جهاد، ص31.)

[62]- جاك دريدا: الكتابة والإختلاف، تر كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2000، ص26.

يبقى في حركة دائمة، وعرضة للتجريب والتدريب، والتفكيك والتركيب، ومصباً للروافد الثقافية التي تنهمر عليه من أذهان النقاد، وبهذه الروافد يتخذ كل يوم صورة، ويتبدّى في كل آونة بزيّ.

فالتفكيكية في الأدب آلية لتفتيت النصوص وإعادة بنائها بطريقة تعكس منطلقاتها، وقد بلور دريدا هذا المفهوم بعد أن قراء تاريخ الفلسفة الميتافيزيقية من خلال تركيزه على فينمولوجيا (هوستل) بشكل خاص، والذي أخذ عنه مفهوم الاختلاف كما استفاد من هيدغر وجيل دولوز حيث يقول:"لا أتعامل مع النص أي نص، كمجموع متجانس، ليس هناك من نص متجانس، هناك في كل نص حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية، قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص، هناك دائما إمكانية لأن تجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه،... ما يهمني في القراءات التي أحاول إقامتها ليس النقد من الخارج وإنما الاستقراء أو التموضع في البنية غير المتجانسة للنص، والعثور على توترات أو تناقضات داخلية، يقرا النص من خلالها نفسه ويفكك نفسه بنفسه"فمن خلال هذا القول ندرك أن دريدا يرفض فكرة الأصل أو احتواء النص في نسق معين ويؤكد ذلك في موضع أخر حين يقول: "أن الأصل لا يكون أصلا إلا بإسناده إلى النسخة التالية له، الذي التي يسود الزعم أنها تأتي لتنسخه وتكرره..."[63]، فالأول في نظرية دريدا لا يكون أولا إلا إذا كان بعده ثاني، وهذا يجعلنا نجزم أنه لا يوجد أصل محض، فلأصل بمجرد أن يبدأ بالتشكل يجد نفسه مجبرا على أن يمهد الطريق لمن بعده.

ويواصل دريدا في تأكيده على استقلالية النصبقول في موضع أخر"إن أي نص لم يعد .. كياناً منجزاً للكتابة، لم يعد مجرد محتوى مسيج في كتاب أو هوامشه ولكن شبكة خلافية، نسيج من الآثار، تشير بطريقة لانهائية، إلى شيء ما غير نفسها، أي إلى آثار خلافية أخرى. وهكذا فإن النص يتخطى أو يجتاح كل الحدود المخصصة له"[64].

إن هذا النص الذي يتخطى أو يجتاح كل الحدود المخصصة له لا يمكن فهمه إلا من خلال تناصه الذي يتسبب فيه الاختلاف فعندما تظن أنك تتخلص من النص لتصل إلى الحقيقة، إلى

[63]- جاك دريدا: الكتابة والإختلاف، مرجع سابق، ص48.

[64]- المرجع السابق، ص32.

المركز، إلى الأصل، فإن ما تواجهه هو نص آخر أو نصوص أخرى وعلامات أخرى، وسلسلة لانهائية من التكملات والإضافات والاستبدالات[65].

إن تعميم دريدا لمفهوم الاختلاف جعله يتطرق إلى فكرة العلامات والكتابة، حيث عد ثنائية الدال والمدلول إحدى الميتافيزيقيات اللغوية الغربية، التي يجب تقويضها، فعاب دريدا تفضيل المدلول على الدال أي تفضيل الكلمة في نظام معانيها على حساب الدال أي الكلمة في مادتها وما يربطها بالكتابة، فيتسائل عن البواعث التي تعطي الفضل للكلام المباشر على الكتابة، ويسوق دريدا في هذه النقطة الكثير من الأدلة على ضعف مسلمة سوسير[66]، ويطرح دريدا بديلا من ذالك مصطلحاً جديدا هو (الغراماتولوجيا) والذي هو تسليط الضوء على مادة العلامة (أثر مكتوب) وتحيد الجانب الصوتي منها، وحدد مفهوم (الغراماتولوجيا) في قوله:"يجب على (الغراماتولوجيا) أن تفكك كل ما يربط المفهوم بمعايير النزعة العلمية والأنطولوجية وبنزعة مركزية العقل ومركزية الصوت"[67]، فدريدا من خلال هذا الإجراء أراد تغير مصطلح العلامة بمصطلح (الغراما-LAGRAMME)، وهذا الأخير حسبه غير قابل للإختزال في التقابل الميتافيزيقي الذي تحمله العلامة.

4- علاقةالتناص بالمتلقي:

إن الأهمية الجذرية لمفهوم التناص تكمن، في ذلك التحول الذي أصاب النظرية الأدبية والنقدية منذ نهاية ستينيات القرن العشرين، هذا التحول أدى إلى تدمير فكرة الأصل والبنية والصوت واللوغوس مما أوصل إلى تدمير فكرة انغلاق النص على نفسه واكتفائه بذاته، بعبارة أخرى،إذا كان النص المنغلق لازمة بنيوية شكلية، فإن النص المنفتح على ما عداه هو لازمة من لوازم ما بعد البنيوية ولوازم ما بعد الحداثة في الوقت نفسه، لازمة تنتقل بها الكتابة بواسطة لازمتيْ الاختلاف والإرجاء إلى

---

[65]- المرجع السابق، ص84.

[66]- مصطفى بيومي عبد السلام: دال الدهر ولعينه، قراءة في عينية أبي ذؤيب الهذلي، منتدى النرجس. 2013/06/10،www.alnrjs.com.

[67]- جاك دريدا: الكتابة والإختلاف، المرجع سابق،ص34.

حضور مغاير للأدب ولغته الشارحة على السواء، وهو حضور يرفع من مكانه الكتابة، جاعلا إياها ترتحل في أفاق لا تحد.

ويستمد مفهوم التناص قيمته النظرية وفعاليته الإجرائية من كونه يقف راهنا في مجال الشعر الحديث في نقطة تقاطع تلاقي التحليل البنيوي للنصوص والأعمال الأدبية بصفة عامة بوصفها نظاما مغلقا يحيل على نفسه مع نظام الإحالة أو المرجع بوصفه مؤشرا على ما هو خارج نصي، فالشعرية الحديثة تبرز المتلقي بوصفه قارئا مشاركا ومنتجا للنص ومن ثم فالتناص بوساطة التأويل الخاص به. إن التناص مرتبط إرتباطا منطقيا بالتلقي، لأنه لا يمكن كشف التناص إذا كان المتلقي غير عالم بالتداخلات النصية بين النصوص وكذلك درجة قرابتها ببعضها، لذلك فالتناص جهد تأويلي خاص يرشحه المتلقي بوساطة عوامل عدة، ولهذا ينبغي أن يكون (منهج الدراسة التناصية) منهجا تأويليا أو يدخل في إطار نظرية التلقي، فأي نص متناص لا يكشفه إلا المتلقي العالم بأنساب النصوص وتفرعاتها وأعمارها وعليه فلا يكون ثمة تناص ما لم يكن ثمة تأويل له من قبل المتلقي[68]. وتأسيسا على هذا، فإن" تقنية التناص أسهمت في خلق ذلك القارئ، البليد الذي يتلقى الدلالات الجاهزة دون أن يخرج عن دوره التقليدي المقتصر على الوصول إلى المناطق التي يريد الشاعر أن يصل إليها، وهو ما جعل القارئ الجديد ينتقل إلى دور جديد قائم على مقاسمة الشاعر صلاحياته تلقى إعادة إنتاج النص، وخلق دلالاته بدلا من الوقوف عند حدود اكتشافها"[69].

[68]– أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، المرجع سابق، ص8.

[69]– عبد القادر طالب: جماليات التناص في الشعر العربي المعاصر "قراءة في شعر عبد الله البردوني"، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد المعاصر.

الفصل الثـــــــانـي:

تجليات التناص في ديوان " أنطق عن الهوى"

لعبد الله حمادي

الفصل الثاني: تجليات التناص في ديوان "أنطق عن الهوى"

حاولنا من خلال هذا الفصل إلقاء الضوء على بعض مظاهر التناص في ديوان أنطق عن الهوى، والمراد من هذا العمل هو إبراز القيم الفنية والجمالية التي يضفيها التناص على التجربة الشعرية عامة والتجربة عبد الله حمادي بالخصوص، هذه الأخيرة التي تتسم بإتساع آفاقها، وتوغلها في عمق المعنى والإغراق في التأملات الكونية. هذا وقد أسهمت ثقافة الشاعر الواسعة، وتبحره في شتى العلوم، وتبصّره في جوهر الحقيقة في الإرتقاء سلم الشعراء والوصول إلى درجة المتأملين، والعارفين وتأسيا بأهم التقسيمات المتعارف عليها وهي تواليا:

1- التناص الديني.
2- التناص الأدبي.
3- التناص التاريخي.

وفي ديوان أنطق عن الهوى يبدو الشاعر متأثرا بالقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف كأهم مصدرين في التشريع الإسلامي إلى جانب تأثره بالشعر العربي القديم عموما والشعر الأندلسي تحديدا نظرا لقضائه ردحاً من عمره منتقلا بين ربوع بلاد الأندلس، وتأثره بمظاهر الحياة فيها؛حيث يبدو هذا جليا في العديد من قصائد ديوانه، كما تأثر الشاعر بأحداث وشخصيات وأماكن تاريخية أسست في فترات مشرقة من تاريخ الحضارة الإسلامية، وفيما يلي سنحاول الإلهام التطرق بمظاهر التناص انطلاقا من التقسيمات المذكورة آنفا.

المبحث الأول: التناص الديني:

يُعرّف التناص الديني على أنه تداخل لنصوص دينية من القرآن أو الحديث الشريف عن طريق الإقتباس والتضمين، وعليه فإن الشاعر ضمَّن ديوانه نصوصا قرآنية ودينية.

1-التناص من القرآن الكريم:

يبدو الشاعر متأثرا بالنص القرآني وخاشعا في نار حقيقته، ومتماهيا في مطلقيته؛ حيث يتكأ على مفرداته،ويكشف من خلال هذا الإتكاء على رؤية شعرية تتجاوز المعطيات المعروفة محاولة إيصال دلالاتها المتعددة للقارئ باعتباره قارئا عارفا بالنصوص التي تداخل وتتفاعل مع النص المدروس هذه هي ركيزة التأويل بمعنى استقبال واستجابة؛ أي قراءة أولى وقراءة ثانية ثم تأويل النصوص التناص؛ حيث ينطلق النص بفضل القارئ إلى فضائات خارج نصية تحيل إلى معان عدة، وتستقطب فوق هذا شبكة من النصوص المعقدة التي سكنت في النص، وعلِقت في ذاكرة القارئ، وبوصفنا قراءً لديوان أنطق عن الهوى فإننا نلمس مظاهر التناص بداية من العنوان الذّي يعلن فيه الشاعر منذ البداية عن روح صوفية ما بعد حداثية متمردة، ومغتربة تلبسها الغواية والظلال، فعند قراءة عنوان (أنطق عن الهوى)[70] فإن الذهن ينصرف مباشرة إلى أوائل سورة النجم: ﴿ وَٱلنَّجۡمِ إِذَا هَوَىٰ ١ مَا ضَلَّ صَاحِبُكُمۡ وَمَا غَوَىٰ ٢ وَمَا يَنطِقُ عَنِ ٱلۡهَوَىٰٓ ٣ إِنۡ هُوَ إِلَّا وَحۡيٞ يُوحَىٰ ٤ ﴾[71].
وقد أقسم الله تعالى في هذه الآيات بالنجوم إذا غابت، ما حاد محمد صلى الله عليه وسلم عن طريق الهداية والحق، وما خرج عن الرشاد بل هو في غاية الاستقامة والاعتدال والسداد، وليس نطقه صادرًا عن هوى نفسه ما القرآن وما السنة إلا وحي من الله إلى نبيه محمد صلى الله عليه وسلم[72].

---

[70]- عبد الله حمادي: انطق عن الهوى، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2011.

[71]- النجم، آية 1-4.

[72]- تفسير الميسر: مجمع ملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، 2009، ص526.

جاء العنوان معارضا للآية الكريمة، وما ينطق عن الهوى على مستويين مستوى التركيب تضمنت فيه الآية الكريمة صيغة النفي (وما ينطق عن الهوى) في حين تضمن العنوان صيغة الإثبات أنطق عن الهوى، أما على مستوى الدلالة فقد جاءت الآية الكريمة لتدل على إعجاز القرآن الكريم، ومطلقيته؛ أي أنه كتاب لا يأتيه الباطل لا من بين يديه ولا من خلفه في حين يكون حديث الشاعر نسبيا تأتيه الغواية والظلال من كل جانب حديث ينطبق عليه قول الله تعالى: ﴿ وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ٢٢٤ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ٢٢٥ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ٢٢٦﴾[73]. يذهب المفسر في تفسير هذه الآية إلى أن الشعراء يقوم شعرهم على الباطل والكذب، ويجاريهم الضالون الزائغون من أمثالهم —ألم ترى أيها النبي- أنهم يذهبون كالهائم على وجهه، يخوضون في كل فن من فنون الكذب والزور وتمزيق الأعراض والطعن في الأنساب وتجريح النساء العفائف، وأنهم يقولون مالا يفعلون، يبالغون في مدح أهل الباطل، وينقصون أهل الحق؟[74]. وإذًا فعبد الله حمادي أراد أن ينطق عن الهوى و كل شاعر هائم خاف الغواية متخذا مقولة (أعذب الشعر أكذبه) غيمة تهطل بأعذب وأكذب ما جادت بها قريحة الشاعر.

يقول الشاعر في قصيدة **كتاب الجفر**:

مَرحَبًا بالفَنَى
بِقَاصِراتِ الطَرَفِ
بِالوَجَعِ الأَسْنَى...
بِمُقْفَلاتِ الظُنُونِ...[75]

[73]- الشعراء، آية224.
[74]- تفسير الميسر، ص376.
[75]- الديوان، ص21.

يتآلف النص القرآني مع بنية النص الشعري محتفظا ببعض العناصر اللغوية التي تحيل إلى قوله تعالى: ﴿ فِيهِنَّ قَٰصِرَٰتُ ٱلطَّرۡفِ لَمۡ يَطۡمِثۡهُنَّ إِنسٞ قَبۡلَهُمۡ وَلَا جَآنّٞ ٥٦ ﴾[76].في هذه الفرش زوجات قاصرات أبصارهن على أزواجهن لا ينظرن إلى غيرهم متعلقات بهم لم يطمثهن إنس قبلهم ولا جان[77]. وتحتل المرأة مساحة واسعة في مخيال المسلمين عموما ومخيال الشاعر خصوصا حيث يستحضرها بلذة الإستئناس بيها وإبراز صورة المرأة المتغزل بيها من خلال دلالة العبارة، وإيحاء المعنى، معبرا عن طهارة المرأة وعفتها، وراغبا في الإنتقال من سطحية العبارة،والتوغل في عمق الإشارة، وبهذا يكرس الشاعر قيم الإغتراب ولا إنتماء والتمرد على المعطيات السائدة.

وفي قصيدة **جوهرة الماء** يقول الشاعر:

راحت تشعل نار الجنّهْ
تطفىء ما حقّ القول على أكثرهم
تندبُ من طلل الماضين
كتابا[78]

تتفاعل هذه الأسطر الشعرية مع قوله تعالى: ﴿ لَقَدۡ حَقَّ ٱلۡقَوۡلُ عَلَىٰٓ أَكۡثَرِهِمۡ فَهُمۡ لَا يُؤۡمِنُونَ ٧﴾[79]. أي أن العذاب وجب على أكثر هؤلاء الكافرين بعد أن عرض عليهم الحق فرفضوه فهم لا يصدقون بالله ولا برسوله، ولا يعلمون بشرعه إن جعلنا هؤلاء الكفار الذّين عرض عليهم الحق فردوه، وأصَّرو على الكفر وعدم الإيمان كمن جعل في أعناقهم أغلال فجمعت أيديهم مع أعناقهم تحت أذقانهم فاضطروا إلى رفع رؤوسهم إلى السماء فهم مغلولون عن كل خير لا

[76]- الرحمان، آية 56.
[77]- تفسير الميسر، ص533.
[78]- الديوان، ص45.
[79]- يس، آية، ص7.

يبصرون الحق ولا يهتدون إليه[80]، وتكشف هذه الأسطر عن إنغماس الشاعر في روح صوفية التي تقرن النار بمفاهيم الحقيقة والحب والشوق؛ لأن هذه المفاهيم في إعتقاد المتصوفة هي من تجليات الله في الوجود وهي أيضا من أسمى حالات الشعور الإنساني لذلك وجب على السالك أن يجاهد، ويكابد ويكتوي بالنار ليرى نور الحب والحق فيقبل بذلك بزمرة العارفين، وعليه فإن الشاعر صوَّر حبيبته على أنها مخلوق سماوي ينشر نار الحب، ويبطل قوة الشر والظلم في الكون، وفي نفس القصيدة يقول الشاعر مناجيا الله تعالى:

إلهي لاتكسر جبرُوتي
بسياج الرّحمة والقبلاتْ
أنت المفلقُ للحَبِّ
والواهب إن شئت بناتا...
صَعِّرْ خدّ المحبوبْ
وامنح من ساعات العمر
فيضا لمداهْ...[81]

والمتأمل لهذا المقطع الشعري يلحظ تزاحما كبيرا لنصوص قرآنية حيث يبدأ الشاعر استحضار آيتين كريمتين تضمنتا صفات الله ويستوحي حمادي هذا المقطع من قوله تعالى: ﴿إِنَّ ٱللَّهَ فَالِقُ ٱلْحَبِّ وَٱلنَّوَىٰ يُخْرِجُ ٱلْحَيَّ مِنَ ٱلْمَيِّتِ وَمُخْرِجُ ٱلْمَيِّتِ مِنَ ٱلْحَيِّ ذَٰلِكُمُ ٱللَّهُ فَأَنَّىٰ تُؤْفَكُونَ٩٥﴾[82]. تعني الآية الكريمة أن الله تعالى يشق الحب فيخرج منه الزرع ويشق النوى فيخرج منه الشجر، يخرج الحي من الميت كالإنسان والحيوان مثلا من النطفة ويخرج الميت من الحي كالنطفة من الإنسان والحيوان ذلكم الله أي: فاعل هذا هو الله وحده لا شريك له المستحق للعبادة فكيف تصرفون عن الحق إلى الباطل فتعبدون معه غيره؟[83]. إضافة إلى حضور الآية الكريمة: ﴿ لِلَّهِ مُلْكُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ يَخْلُقُ

[80]- تفسير الميسر، ص440.
[81]- الديوان، ص49.
[82]- الأنعام، آية 95.
[83]- تفسير الميسر، ص140.

مَا يَشَآءُ يَهَبُ لِمَن يَشَآءُ إِنَٰثًا وَيَهَبُ لِمَن يَشَآءُ ٱلذُّكُورَ ٤٩﴾[84]. وتفسير هذه الآية هو أن الله سبحانه وتعالى ملك السموات والأرض وما فيهما يخلق ما يشاء من الخلق، يهب لمن يشاء من عباده إناثا لا ذكور معهن، ويهب لمن يشاء الذكور لا إناث معهم، ويعطي سبحانه وتعالى لمن يشاء من الناس الذكر والأنثى، ويجعل من يشاء عقيما لا يولد له.إنه عليم بما يخلق قدير على خلق ما يشاء، لا يعجزه شيء أراد خلقه[85]،وتأسيسا على هذا فإن الشاعر قد استحضر صفات الله العلى والمتمثلة في القدرة والسطوة والملك والمشيئة، وهي صفات وقف الشاعر إيزائها ضعيفا يرجو رحمة من الله، ومن هذا تشكلت بنية لفظية ومعنوية متآلفة، ومكتسية بنفسها ومنسجمة لفظا ومعنى، لكن الشاعر سيعتمد إلى تفكيك هذه البنية، وتأجيل معناها حيث يقول: صعر خد المحبوب وهي معارضة لقوله تعالى على لسان لقمان ينصح ابنه ﴿ولا تصعر خدك لنا﴾. وهو بذلك ينطق عن هواه؛ أي هوى الشعر الذّي ليس له أي حدود عقلية، ولا قواعد منطقية أين يطلب من الله أن يصعر خد محبوبه وبفعله هذا يرسم صورة المحبوب القاسي الذّي تملأ نفسه صفات الكبر والجفاء وهي صورة يبغضها وأي محب يرجو الوصال، وبذلك ينطق حمادي مرة أخرى عن هواه مخالفا لهوى بقية الشعراء، ومهلكا نفسه في نار البعد كما تهلك الفراشات في نار (فريد الدين العطار).

وفي قصيدة **الشعر في أقبية الريح والزعفران** يقول حمادي مغازلا:

يتدفّق من عيون الأندلسيات
شلالا وهميا
يتطاير من جِرَاحَاتِ القيتار
هباء منثورا[86]

[84]- الشورى، آية 49.
[85]- تفسير الميسر، ص488.
[86]- الديوان، ص105.

وقد جاء هذا المقطع متناص مع قوله تعالى: ﴿ وَقَدِمْنَآ إِلَىٰ مَا عَمِلُواْ مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَـٰهُ هَبَآءً مَّنثُورًا ٢٣﴾[87]. بمعنىقدمنا إلى ما عملوه من مظاهر الخير والبر، فجعلناه باطلا مضمحلا،

لا ينفعهم كالهباء المنثور، وهو ما يرى في ضوء الشمس من خفيف الغبار، وذلك أن العمل لا ينفع في الآخرة إلا إذا توفر في صاحبه: الإيمان بالله والإخلاص له والمتابعة لرسوله محمد صلى الله عليه وسلم[88]. وذلك أن العمل لا ينفع. وفقا لما تقدم فإن الشاعر قد شبه جمال عيون الأندلسيات بشعاع المندثر اندثار الغبار في الهواء، غير أن هذا الغبار قد يحجب الرؤية أحيانا لكن عيون الأندلسيات يكشف شعاعها عن أستار الحقيقة، ويجعل الشاعر سابحا في ملكوت هذا الجمال السرمدي.

وفي موضع آخر من قصيدة **السؤال** يقول الشاعر:

وتفتّقت درر المثاني
مثقلات/ ثيّبات/ سائحات
راكعات في المدى
دون القيود...[89]

وهو مقطع يتناص مع قوله تعالى: ﴿ه مُسْلِمَـٰتٍ مُّؤْمِنَـٰتٍ قَـٰنِتَـٰتٍ تَـٰٓئِبَـٰتٍ عَـٰبِدَٰتٍ سَـٰٓئِحَـٰتٍ ثَيِّبَـٰتٍ وَأَبْكَارًا ﴾ [90]، أي عسى ربه إن طلقكن-أيتها الزوجات- أن يزوجه بدلا منكن

[87]- الفرقان، آية 23.
[88]- تفسير الميسر، ص362.
[89]- الديوان، ص131.
[90]- التحريم، آية 5.

زوجات خاضعات الله بالطاعة، مؤمنات بالله ورسوله، مطيعات الله، راجعات إلى ما يحبه الله من طاعته، كثيرات العبادة له، صائمات، منهن الثيبات ومنهن الأبكار[91].

وعليه فالشاعر يستدعي صفات المسلمات وينعت بها حبيبته باعتبارها فضاءً جماليًا، وأفقًا لانهائيًا لتأمل يشهد فيه كالصوفي تجليات، وآثار الجمال الإلهي المطلق.

ويواصل الشاعر استحضار نصوص من القرآن الكريم حيث يقول في قصيدة **نار الجنّة**:

وتَرْسو على صَدْري

حَامِلة عرش الأُنْثَى

بين قُطوف ذِراعيْهَا...[92]

ويتناص هذا المقطع مع قول الله تعالى: ﴿قُطُوفُهَا دَانِيَة ٢٣﴾ [93]. وتفصيل هذه الآية هو أن من أعطي كتاب أعماله بيمينه، فيقول ابتهاجاً وسروراً: خذوا واقرؤوا كتابي، إني أيقنت في الدنيا بأني سألقى جزائي يوم القيامة، فأعدت له العدة من الإيمان والعمل الصالح، فهو عيشة هنيئة مرضية، في جنة مرتفعة المكان والدرجات، ثمارها قريبة يتناولها القائم والقاعد والمضطجع. يقال لهم: كلوا أكلاً، واشربوا شربا بعيدا عن كل أذى، سالمين من كل مكروه، بسبب ما قدَّمتم من الأعمال الصالحة في أيام الدنيا الماضية[94].

وبالتالي فإن الشاعر يصف مفاتن حبيبته بالقطوف، والمراد من هذا التوظيف ليس وصف مفاتنها، وإنما التركيز عليها بوصفها جنة عالية ذات قطوف دانية، وهي في نظر الشاعر بمثابة الثواب والسكن الذّي سيعيش فيه عيشة راضية، يأكل ما اشتهى من قطوفها جزاء لما عمل في الأيام

---

[91]- تفسير الميسر، ص560.

[92]- المصدر نفسه، ص77.

[93]- الحاقة، آية 23.

[94]- تفسير الميسر، ص567.

السالفة، وبوصف حمادي لحبيبته بالجنة العالية فهو يعلي من درجة العدول، ويوسع فجوة بين المتوقع ولا متوقع، ويخلق مسافة تُوتِرُ القارئ، وتهز ملكاته الإبداعية كقارئ لنصوص تحمل قيم جمالية وفنية.

أما في قصيدة **أندلس الأشواق** يعبر الشاعر عما يشتعل في صدره من أشواق قائلا:

لا غالب إلاَّ الله...
والعاقبة للياسمين
والأبراج الحافلة بالأفراح وتقْوى الصَّابرين...[95]

حيث تداخل هذه الأسطر الشعرية مع قوله تعالى: ﴿ تِلْكَ ٱلدَّارُ ٱلْآخِرَةُ نَجْعَلُهَا لِلَّذِينَ لَا يُرِيدُونَ عُلُوًّا فِي ٱلْأَرْضِ وَلَا فَسَادًا ۚ وَٱلْعَٰقِبَةُ لِلْمُتَّقِينَ 83﴾[96]. وتعني الآية الكريمة تلك الدار الآخرة نجعل نعيمها للذين لا يريدون تكبرا عن الحق في الأرض ولا فسادا فيها والعاقبة المحمودة وهي الجنة لمن اتقى عذاب الله وعمل الطاعات وترك المحرمات[97]. وقد استحضر الشاعر عبارة "والعاقبة للياسمين" لتكون قرينة تربط بين النص القرآني والنص الشعري، كما أنها مفتاح للقراءة والتأويل فعبد الله حمادي أراد أن تكون هذه اللفظة حلقة وصل بين سياق النص القرآني الذّي يتحدث عن الدار الآخرة؛ أي جنة الخلد، وبين السياق الشعري الذّي يتحدث عن دار الدنيا؛ أي ديار الأندلس الفواحة بريح الياسمين، والمحفوفة بالنَّارنج والزيتون.

وفي قصيدة **جوهرة الماء** يناجي الشاعر الله تعالى قائلا:

إلهي لا يعلم تأويل الظلم
إلاّكْ.[98]

---

[95]- الديوان، ص112.
[96]-القصص، آية 83.
[97]- تفسير الميسر،ص395.
[98]- الديوان، ص51.

وهو مقطع يتقاطع مع قوله تعالى: ﴿ هُوَ ٱلَّذِيٓ أَنزَلَ عَلَيۡكَ ٱلۡكِتَٰبَ مِنۡهُ ءَايَٰتٞ مُّحۡكَمَٰتٌ هُنَّ أُمُّ ٱلۡكِتَٰبِ وَأُخَرُ مُتَشَٰبِهَٰتٞۖ فَأَمَّا ٱلَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمۡ زَيۡغٞ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَٰبَهَ مِنۡهُ ٱبۡتِغَآءَ ٱلۡفِتۡنَةِ وَٱبۡتِغَآءَ تَأۡوِيلِهِۦۖ وَمَا يَعۡلَمُ تَأۡوِيلَهُۥٓ إِلَّا ٱللَّهُۗ وَٱلرَّٰسِخُونَ فِي ٱلۡعِلۡمِ يَقُولُونَ ءَامَنَّا بِهِۦ كُلّٞ مِّنۡ عِندِ رَبِّنَاۗ وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّآ أُوْلُواْ ٱلۡأَلۡبَٰبِ٧﴾[99]. ويقصد الله تعالى في هذه الآية أنه وحده الذّي أنزل عليك القرآن، منه آيات واضحات الدلالة هن أصل الكتاب الذّي يرجع إليه عنده الاشتباه ويرد ما خالفه إليه ومنه آيات أخر متشابهات تحتمل بعض المعاني لا يتبعن المراد منها إلا بضمها إلى المحكم فأصحاب القلوب المريضة الزائفة، لسوء قصدهم يتبعون هذه الآيات المتشابهات وحدها ليثيروا الشبهات عند الناس كي يضلوهم ولتأويلهم لها على مذاهبهم الباطلة ولا يعلم حقيقة معاني هذه الآيات إلا الله، والمتمكنون في العلم يقولون أمنا بهذا القرآن كله قد جاءنا من غير ربنا على لسان رسوله محمد صلى الله عليه وسلم ويردون متشابهه إلى محكمه وإنما يفهم وبعقل ويتدبر المعاني على وجهها الصحيح أولو العقول السليمة[100].

يحاول الشاعر من خلال هذا التقاطع النصي إقامة علاقة مشابهة بين تأويل الظلم وتأويل القرآن وما فيه من آيات متشابهات يعسر على غير المتدبرين الإحاطة بيها. وتتجلى الجمالية في هذا المقطع في حذف الشاعر للمشبه به وهو تأويل القرآن وإبقائه على قرينة تدل عليه وهي عبارة "وما يعلم تأويله" ثم جاء بلفظة الظلم وأنزلها منزلة الهاء وهي ضمير متصل يحيل على عبارة القرآن الكريم، والغرض من ذلك هو تبيان الضرر الذّي يلحقه الظلم بالنفوس، والذّي يشبه ضرر تأويل غير المتدبرين للقرآن الكريم.

أما في قصيدة **طقوس خرمية** يقول الشاعر متحسرا:

---

[99]- أل عمران، آية 7.

[100]- تفسير الميسر، ص50.

لا فُلْك تُنْجِي...
لاَ الجِيادُ الصَّافِنَات
لاَ جَهَالَةَ فَوْق صَدْرِ الجاهلين
تُرَجَّحُ...[101]

يتناص هذا المقطع مع قوله تعالى: ﴿ وَٱصۡنَعِ ٱلۡفُلۡكَ بِأَعۡيُنِنَا وَوَحۡيِنَا وَلَا تُخَٰطِبۡنِي فِي ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓاْ إِنَّهُم مُّغۡرَقُونَ ٣٧ ﴾[102]. يقول المفسر: واصنع السفينة بمرأى منا وبأمرنا لك ومعونتنا وأنت في حفظنا وكلاءتنا ولا تطلب مني إهمال هؤلاء الذّين ظلموا أنفسهم من قومك بكفرهم فإنهم مغرقون بالطوفان وفي آية إثبات صفة العين الله تعالى على ما يليق به سبحانه[103]. ووفقا لما تقدم ذكره فإن الشاعر يسعى إلى إحداث تفاعلية نصية بين النص القرآني ونصه الشعري، وإقامة مقابلة بين سياق الآية القرآنية التي تتناول قصة نوح عليه السلام، وقومه الذّين زاغوا عن أمر ربهم فأغرقوا نكالا بما فعلوا، وقصة العرب الذّين تقهقروا، وتهاونوا في الدفاع عن المسجد الأقصى فخالفوا بذلك أمر ربهم فحقت عليهم الذلة والمسكنة إلى حين...

ومن تجليات التناص القرآني أيضا يقول الشاعر في **القصيد الانتحاري**:

إيه عراق الكاظمين لغيظهم والقاذفين على العِدى أثْقالا[104]

حيث يتقاطع هذا البيت مع قول الحق عز وجل: ﴿ ٱلَّذِينَ يُنفِقُونَ فِي ٱلسَّرَّآءِ وَٱلضَّرَّآءِ وَٱلۡكَٰظِمِينَ ٱلۡغَيۡظَ وَٱلۡعَافِينَ عَنِ ٱلنَّاسِۗ وَٱللَّهُ يُحِبُّ ٱلۡمُحۡسِنِينَ ١٣٤﴾[105]. بمعنى الذّين

[101]- الديوان، ص39.
[102]- هود، آية 37.
[103]- تفسير الميسر، ص225.
[104]- الديوان، ص121.
[105]- آل عمران، آية 134.

ينفقون أموالهم في اليسر والعسر والذّين يمسكون ما في أنفسهم من الغيظ بالبصر، وإذا قدروا عفوا عمن ظلمهم. وهذا هو الإحسان الذّي يحب الله أصحابه[106].

تأسيسا على هذا فإن الشاعر يهدف إلى إقامة تعالق بين نصه الشعري والنص القرآني وذلك برفع أهل العراق إلى منزلة الذّين ينفقون من أموالهم في حالات العسر واليسر والشدة والرخاء والكاظمين للغيظ والعافين عند المقدرة. هذه الصفات التي يتخلق بها العارفون والزهاد أهل الله الذّين يحبونه ويحبهم، وبهذا المعنى يصبح أهل العراق هم أهل الله الصابرين في الضراء والشاكرين في السراء. وخلاصة ما يمكن قوله هو أن تصوف الشاعر أسهم في تشكيل المعنى في هذا البيت، وتعميقه هذا العمق الذّي يكشف عن تمكن حمادي من استنطاق النص الغائب، وتشكيل مدلولات جديدة ومتعددة.

أما في قصيدة **شعرها الليلكي** يقول الشاعر:

شعرُها الشَّاعِريُّ:
سَجَّادُ صَلاَةٍ
يَفْتِرُشها مُدَلَّهْ
بَيْن الصَّفَا
والمِشْعر السَّرْمَدِيِّ...[107]

يكشف هذا المقطع عن تداخل نصي بينه وبين قوله تعالى: ﴿ إِنَّ ٱلصَّفَا وَٱلْمَرْوَةَ مِن شَعَآئِرِ ٱللَّهِۖ فَمَنْ حَجَّ ٱلْبَيْتَ أَوِ ٱعْتَمَرَ فَلَا جُنَاحَ عَلَيْهِ أَن يَطَّوَّفَ بِهِمَاۚ وَمَن تَطَوَّعَ خَيْرًا فَإِنَّ ٱللَّهَ شَاكِرٌ عَلِيمٌ ١٥٨ ﴾[108]. والصفا والمروة، هما جبلان صغيران قرب الكعبة من جهة الشرق.

[106]- تفسير الميسر، ص67.
[107]-الديوان ، ص97.
[108]- البقرة، آية 158.

من معالم دين الله الظاهرة التي تعبد الله عباده بالسعي بينهما، فمن قصد الكعبة حاجًّاً أو معتمرًا، فلا إثم عليه ولا حرج في أن يسعى بينهما، بل يجب عليه ذلك، ومن فعل الطاعات طواعية من نفسه، مخلصا بها الله تعالى شاكر يثيب على القليل بالكثير، عليم بأعمال عباده فلا يضيعها، ولا يبخس أحدا مثقال ذرة[109]. وفقا لما جاء في تفسير الآية فإن الشاعر يصف لحظة الوصال التي تجمعه بالمحبوب كلحظة السكران والتائه في ملكوت الجمال الإلهي المجسد في صورة المحبوب هذا المحبوب يجعله حمادي مِشعرا يتقرب به إلى الله ويعرج إلى مقامات الصوفي السرمدي المشرقة بنور الأنوار نور المحبة والجمال الإلهي الذّي لا يراه إلا حمادي ومن سن سنته من الصوفية والعارفين.

2- التناص من الحديث النبوي:

يعد الحديث النبوي الشريف ثاني مصدر في التشريع الإسلامي، وقد بدا الاهتمام واضحا به من طرف الشاعر باعتباره متكأ يستند عليه النص الشعري بإبراز وإضفاء القيم الجمالية والفنية عليه، ومن ثمة التأثير على القارئ الذّي يتحسس مواطن الجمال في النصوص الإبداعية.

يقول الشاعر في **القصيد الانتحاري**:

كتب الوُجود بأنَّ عصرا زاحفا تَتَراءى فيه للسيُوف ظِلالا
وتصير في الروح "لُغْما نَاسِفًا" ويكونُ فيه "الانتحارُ" حلالا[110]

يستحضر الشاعر في هذين البيتين قول الرسول صلى الله عليه وسلم الذّي جاء في كتاب الجهاد والسير باب 6و7 حديث رقم2320: ﴿وأعلموا أن الجنة تحت ظلال السيوف﴾[111].

---

[109]- تفسير الميسر: ص24.

[110]- الديوان، 121.

[111]- مسلم نيسابوري: صحيح مسلم، كتاب الجهاد والسير، رقم 4433، تحقيق: أبو قتيبة نظر بن محمد الفاريابي، دار طيبة، الرياض، السعودية، ط1، 2006، 146.

وقد وظف الشاعر هذا الحديث لتحريك همة أهل العراق في سبيل تحرير الوطن من الغزاة، وكذا إبراز قيمة الجائزة العظيمة التي سينالها الشهيد إذا ما قدم الخطى، وسار نحو الشهادة، وبالتالي فأن الشاعر يمارس سلطته على القارئ، وذلك بإقناعه أن الطريق نحو العزة يكون بركوب الأمواج العالية بغية تخطي مرحلة الضعف ولو كلف ذلك خسارة الأرواح.

وفي قصيدة **النوارس تسكن المقابر** يقول الشاعر:

...فقبرك حبيبتي رِيَاضه
الهجير[112]

يستدعي الشاعر في هذا السطر قول الرسول صلى الله عليه وسلم الذّي جاء في كتاب التوبة والزهد، باب الترغيب في ذكر الموت، حديث رقم1944: ﴿القبر روض من رياض الجنة أو حفرة من حفر النار﴾[113]. المتأمل للسطر الشعري يلاحظ أن حمادي جمع فيه بين متناقضين أي أنه جمع بين الجنة والنار باعتبارهما حاملين لجوهر التناقض، وهذا الجمع لا يفهم إلا في مستواه العرفاني الذّي يتسع فيه مفهوم المفردات وتتعدد مدلولاتها، فكلمة الجنة مثلا تعني في المعجم الصوفي السكينة والطمأنينة والحلاوة التي يتذوقها المؤمن بالله في الحياة الدنيا وحلاوة النظر لوجهه في الآخرة، هذه الرؤيا تتجاوز تفسير اللغويين والفقهاء الذّين ينطلقون من الظاهر ويتوقفون عنده هؤلاء ذهبوا إلى أن الجنة تعني البساتين والحدائق الكثيفة الأشجار والثمار والتي تجري من تحتها الأنهار فتكون متعة للنظار.

أما دال النار فقد وسع الصوفية من بؤرة مدلوله ليصبح دالا على الدهشة والمجاهدة والمكابدة في سبيل الوصول إلى معرفة الله، ومحبته والتماهي فيه. بهذا يكون حمادي قد قدر لحبيبته أن يكون

[112]- المصدر نفسه،ص103.

[113]- أبو عيسى محمد الترميذي: سنن الترميذي، أبواب صفة القيامة، رقم:2578، تحقيق: عبد الرحمان عثمان، دار الفكر، بيروت، لبنان، مجلد:4، د ط، 1980، ص55.

قبرها ملتهبا بنار المحبة وندیا بقطرات الطمأنينة والسكينة والسعادة والسلام، وعلى خلاف ذلك يكتوي حمادي بنار البعد والفراق وتلتهب نفسه لذلك، وكحال الصوفية يتقلب في نار الافتراق التي هي أخف وطأ، ومجمل ما يمكن قوله هو أن عبد الله حمادي أعاد كتابة النص الغائب بما يتلائم مع تصوفه في رؤاه للإشارات الإلهية.

وفي الأخير نخلص إلى أن ثنائية التحاور والتجاور بين النص القرآني والشعري تحضر بقوة، وفي هذه الحالة يتضمن النص الشعري آيات تملأ بنيته الداخلية، وتتكامل مع السياق المعنوي فتصير جزءً من محتواه، وتندمج اندماجا تاما فيه والغاية من وراء ذلك أن يستمد النص الشعري من تضمين القرآني شاعرية اللغة القرآنية، وعمق الإشارة ولكي يتم التعبير في فضاء شعري تبعث فيه الآية القرآنية جلالة اللغة المقدسة وجمالها[114].

المبحث الثاني: التناص الأدبي:

منذ البداية يكشف الشاعر عن نيته في اتخاذ التناص آلية يضفي بها الجمالية على نصه حيث يقول في قصيدة **كتاب الجفر**:

هُوَ ذَا المِسْوَاكُ
في مَبْسَمها الأحْلَى
مِنْ الأَلَقَ[115]

في إشارة إلى أبيات لعلي بن أبي طالب رضي الله عنه يقول فيها:

حظيت يا عود الأراك بثغرها أما خفت يا عود الأراك أراك

[114]- محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر(المفاهيم والتجليات)، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص161.

[115]- الديوان، ص21.

لو كنت من أهل القتال قتلتك ما فاز مني يا سواك سواك[116]

وباستدعاء حمادي لهذين البيتين فإنه يعيش الحالة الشعورية التي عاشها سيدنا علي رضي الله عنه ويتمثلها محاكيا لتفاصيلها، وقد استحضر لفظة المسواك لتكون رابطا بين التجربتين غارقتين في بحر الأنوثة والجمال.

يقول عبد الله حمادي في قصيدة **كاف الكون**:

أحبَبْتُ يا حبيبة مَدارِجَ
القُرْبَانِ
ونَكْهَة العُرُوجِ لِعَالم الكِتْمَان
لأَهَبَ الجُنونَ وَخُضْرَةَ العِصْيَان
أوْ أستَعِيد رَسَائِلِ الغُفْرَانِ[117]

ومن بين النصوص التي استدعاها حمادي نص رسالة الغفران وهي رسالة خيالية لأبي العلاء المعرّي يتصور فيها رحلته إلى العالم الآخر؛ أي عالم الجنة والنار هذه الرحلة صادف فيها الكاتب شعراء نزلت أبياتهم منزلا حسنا في نفسه فأدخلهم الجنة في حين سخط على طائفة أخرى من الشعراء فبعث بهم إلى جهنم مقيدين بما جنت عليهم أبياتهم التي استهجنتها ذائقته الشعرية.

يتبين من خلال هذا الاستحضار محاولة شاعرنا الاستفادة من بعض خصائص رسالة الغفران والمتمثلة في القدرة التي تميز الرسالة بالإضافة إلى عدولها عما هو سائد خاصة فيما تعلق بالرؤية الدينية. هذه المميزات تلائم التوجه العرفاني الذّي ينزع إليه حمادي، الذّي راح يمتطي ومحبوبته صهوة الخيال الصاهل جنونا وزندقة ومروقا وهوى.

---

[116]- الإمام علي بن أبي طالب، ديوان أمير المؤمنين، جمع وترتيب عبد العزيز الكرم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص139.

[117]- الديوان، ص25.

ويبدو أن الشاعر اتخذ من قصيدة **طقوس خرمية** موطنا لتناصاته؛ إذ يقول في أحد مواضعها:

لا فُلْك تُنْجِي..
لاَ الجِيادُ الصَّافِنَات
لاَ جَهَالَةَ فَوْق صَدْرِ الجاهلين
تُرَجَّحُ...[118]

حيث يستدعي الشاعر في هذه الأسطر نصا غائبا في غياهب تاريخ الشعر الجاهلي، وهو بيت في معلقة عمرو بن كلثوم، يقول فيها:

أَلاَ لَا يَجْهَلَنْ أَحَدٌ عَلَيْنَا فَنَجْهَلَ فَوْقَ جَهْلِ الجَاهِلِينَا[119]

وفي معنى هذا البيت: لا يسفهنّ أحد علينا فنفسه عليهم فوق سفههم فنجازيهم جزاء من جنس عملهم.

و قد اجتهد المفسرون وفقهاء اللغة العربية في تفسير لفظة الجهل فذهب أغلبهم إلا أنها تعني الغضب والشدة التي كانت تميز العربي في تلك الحقبة، ولذلك سميت تلك الفترة بالجاهلية، وهذا يدعونا إلى القول أن الشاعر عبد الله حمادي أراد عقد مقارنة بين عصر الجاهلية الذّي تميز بالشجاعة والإقدام والنخوة والهبوب لنجدة المستغث، وبين عصرنا الحالي الذّي يتميز بالجبن والإدبار والخذلان والتآمر على الأشقاء، لذلك دعا الشاعر أهل فلسطين إلى عدم التعويل على عرب هذا الزمان لأن من يفعل ذلك كالذّي يستغيث من الرمضاء بالنار.

[118]- الديوان، ص39.

[119]- أحمد أمين الشنقيطي شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، تحقيق، محمد عبد القادر القاضي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2008، ص131.

ومن المعروف أنا الفلك يتخذ عادة كرمز لنجاة كما ترمز الجياد إلى كرم العربي وأنفته ونجدته للمستجير. من هذا يمكن أن نقول أن الشاعر نجح على نحو مبهر في إحداث تفاعلية بين نصه والنص الغائب وهذا يدل على فطنة منه ونبوغ واتساع رؤياه وسلامة ذوقه.

وفي قصيدة **طقوس خرامية** يقول الشاعر معاهدا:

سُننٌ مُؤجَّلة وجُرْح لا يَهُونْ
مُذْ كان بحرُك غافيا
وعُيوننا للْعَهْدِ ترحل كلَّ
يَومْ[120]

يكشف هذا المقطع عن تداخل نصي بين نص حمادي، ونص للأخوين الرحباني الذّي قامت الفنانة فيروز بأدائه، هذا النص يقول:

يَا قُدْسُ يَا مَدِينَة الصَّلَاة أُصَلي
عُيُونُنَا إلَيْك تَرْحَل كُلّ يَوْم[121]

وبغية إضفاء الجمالية على قصيدته يقوم الشاعر بتوظيف آلية الغموض، هذا الأخير يؤدي عادة إلى العبثية وغياب المعنى، ولتجاوز هذه العقبة قام حمادي لمنح القارئ إشارات واضحة تحيل إلى معاني بينة، ومن بين هذه الإشارات المقدمة نص الأغنية المذكور أعلاه هذا النص يكشف عن بعض ملامح القصيدة التي تتناول القضية الفلسطينية باعتبارها قضية كل الأمة الإسلامية.

وفي قصيدة **أندلس الأشواق** يقول حمادي:

إنها مملكة العشاق المتصنتة على همس الأماسي

[120]- الديوان، ص41.

[121]- FAIRUZ.LASTOWN.com/Lyrics/24/03/2015. 15h 20.35.

المخبوءة وراء الأسوار

المطلة من وراء الجلال المرخي سدوله على

أبراج "إشبيلية"[122]

يتناص هذا المقطع الشعري مع بيت امرئ القيس يقول فيه:

وَلَيلٍ كَموْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولهُ عَلَيَّ بأَنواعِ الهُمُومِ لِيُبْتَلي

[السدول: الستور، والمعنى: وربّ ليل يشبه أمواج البحر في توحشه أرخى عليّ ستور ظلامه مع أنواع الأحزان والهموم ليختبرني أأصبر على الشدائد أم أجزع][123].

وهو ما جعل حمادي يستدعي هذا البيت، ويستفيد من قدراته الوصفية والتعبيرية ليصف ويعبر عن الهيبة والرهبة التي يضفيها الجلال المرخي سدوله على أبراج إشبيلية وهي رهبة وهيبة تشبه لتلك التي أضفاها الليل المرخي سدوله على رأس امرئ القيس مع اختلاف المقامات التي جاء فيها كل نص، وبهذا يشكل شاعرنا بنية متآلفة، ومنسجمة يتأثر فيها النص الأصلي بالنص الغائب ويؤثر فيه آخذا منه ومحاورا له ومستفيدا من خصائصه الأسلوبية. كل هذا جعل من حمادي حاملا للواء الشعراء إلى كبد الحقيقة والجمال.

وفي قصيدة **أندلس الأشواق** يعبر الشاعر عن شوقه في قوله:

وهوى الوصل الذّي جاده الغيث فأضحى

وزكا...[124]

القارئ لهذا السطر الشعري يتبادر إلى ذهنه قول لسان الدين ابن الخطيب:

---

[122]- الديوان، ص111.

[123]- أحمد أمين الشنقيطي: شرح المعلقات العشر، ص33.

[124]- الديوان ، ص114.

جادك الغيث إذا الغيث همى يا زمان الوصل بالأندلس[125]

(جادك: جاد فلان جودا، أجاد الشيء، أحسن فيما فعل)[126].

(همى: همي القطر والدمع يهمي، وهمت العين)[127].

هذا التناص أسهم في إغناء التركيب اللغوي لنص الأصلي وزاد في انبثاق دلالته فأنشأت بذلك علاقة انسجام بين بنية النص الأصلي وبنية النص الغائب، الذّي يرى فيه حمادي انعكاسا لمواقفه الشعورية وتكويناته الفكرية.

وفي قصيدة **أندلس الأشواق** يستحضر عبد الله حمادي مؤلفا من مؤلفات ابن حزم الأندلسي وهو كتاب طوق الحمام الذّي يتناول [الإنسان وعاطفة الحب خلال مجموعة من الأخبار والأشعار والقصص، وكتبه ابن حزم الأندلسي تلبية لرغبة صديق له زاره أثناء إقامته لمدينة شاطبة، وقد حوى الكتاب جملة من النصائح والفوائد التي وزعها على أبواب الكتاب الثلاثين].

يقول الشاعر:

ولا هديل "طوق الحمام"
يهمي بما دون الفنا والانكسار...[128]

هذا وقد حاول ابن حازم الأندلسي توسيع مدلول الحمام ليصبح رمزا للمحبة والسلام والتآخي والاختلاف، وهي أبعاد وصفات كانت تسري مسرا الهواء بين ربوع الأندلس، وفي التناص المذكور أعلاه يستعمل حمادي صيغة النفي ليؤكد على غياب حمام ابن حزم عن سماء حاضرنا التي

---

[125]- لسان الدّين ابن خطيب السلماني، حققه محمد مفتاح، دار الثقافة، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص.

[126]- الزمخشري: أساس البلاغة، شرح محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، لبنان،ط1، 2009، ص203.

[127]- المرجع السابق، ص675.

[128]- الديوان، ص116.

أصبحت مسرحا لتصادم الطائرات الحربية والصواريخ والقنابل، إنها حالة تعبر عن صراع البشرية والكراهية وحرب الجميع ضد الجميع وانحدار الإنسان الحداثي إلى درك البدائية وما قبل التحضر.

وفي نفس القصيدة يقول حمادي متحسرا:

ومنامة ما بين تمامٍ مُنْذر بنُقْصان
"فلا يَغرُّ بخِلسة من لذيذ العيش هَيْمان..."[129]

مشيرا إلى نونية أبي البقاء الرندي والذّي يقول في مطلعها:

لكلشيء إذا ما تمَّ نقصانُ فلا يُغَرَ بِطَيبِ العيشِ إنسانُ[130]

نظم أبي البقاء الرندي هذه القصيدة يصور فيها المآسي والخراب الذّي لحق بالأندلس بعد سقوطها، ويعرف هذا النوع من القصائد برثاء المدن. ففي مطلع القصيدة يقرر الشاعر حقيقة كونية أو سنة إلهية وهي أن كل شيء إذا وصل إلى الكمال والذروة فينحدر بعدها لا محالة إلى الضعف والزوال، وأن على الإنسان إلا يغتر برغد العيش وقوته.

واستنادا على هذا فإن حمادي يبدي تأسفا وحسرة على ضياع الأندلس من خلال استدعاء بيت أبي البقاء الرندي، هذا البيت يحاول شاعرنا كتابته على نحو أكثر عمق، وذلك بتوظيفه اشتقاقات اللذة والهيام والنوم؛ وهي مصطلحات تعبر عن الطمأنينة والسكينة والسلام إنها مصطلحات تنتمي إلى حقل الجنة في معجم الصوفية بهذا المعنى تكون بلاد الأندلس جنة في نظر عبد الله حمادي الصوفي المتأمل المتعمق، والمشتعل بروح الجمال والمرتبط بالطبيعة والمتماهي في ألقها، والمزيح بالمعنى من ظاهر العبارة والملقي به إلى لا نهائية الإشارة.

[129]-المصدر نفسه، ص117.

[130]- طارق السويدان، الأندلس، التاريخ المصور، دار الإبداع الفكري، الكويت، ط3، 2009، ص399.

وفي موضع آخر من القصيدة يقول الشاعر:

ذهب الذّين تواترت أوتارهم
وتناثرت أوزارهم
في صحف الرياح
"فوشي بها غردٌ على غصن النقا
فبكى الغمام فأضحك الأزهار..."[131]

يتناص هذا المقطع الشعري مع أبيات لشاعر للشاعر الغرناطي يقول فيها:

لَّما أسرَّ الماء في أذنِ الحَصَى وقف النَّسيم ليسمعَ الأخْبارا
وشَّى به غَرِدٌ فخاف فَضيحةً فبكى الغَمَامُ فأضحك الأزهَارا[132]

لعل أهم ما يميز أبيات الغرناطي امتلكاها لموسيقى داخلية وخارجية متفردة وتلبسها لروح الأندلس التي تفيض جنونا في كل الأرجاء إضافة إلى احتفائها بالطبيعة واستنطاقها لها وإقامة حوار بين عناصرها فأصبحت هذه العناصر بذلك كائنات روحية عاقلة تشارك الإنسان لهوه ومجونه وجنونه، كل هذه الخصائص تجلت واضحة في مقطع حمادي حيث عمد شاعرنا إلى اقتباس شطر من أبيات الغرناطي"فبكى الغمام فأضحك الأزهار"، وذلك بغرض امتصاص روح القصيد الأندلسي والاستفادة من شاعرية لغته وسلاسة أسلوبه وعمق إيحائه، وهذا يكشف عن عمق العلاقة التي تجمع بين عبد الله حمادي، وبلاد الأندلس، وهي تشبه علاقة المولود بوالدته أو العبد بمعبوده.

وفي **القصيد الانتحاري** يخاطب حمّادي أهل العراق قائلا:

---

[131]- الديوان: ص117.

[132]- أنظر عبد الله حمادي: ديوان أنطق عن الهوى، ص117.

وأعدتمُو مجْد الأُلى ملأُوا الدُّنا وترصُّعُوا بالماحقات كَمَالا...[133]

يستدعي الشاعر في هذا البيت نص لمفديزكرياء يقول فيه:

شَغَلْنَا الورى، ومَلَأْنا الدُّنا
بشعرٍ نرتِّله كالصَّلاة
تسابيحُه من حَنايا الجزائر[134]

كما يستحضر نصا لنفس الشاعر يقول فيه:

قَسَمًا بِالنَّازِلاَتْ المِاحِقَاتْ وَالدِّمَاءِ الزَّكِيَاتْ الطَاهِرَاتْ[135]

قد تذهب بعض التأويلات إلى القول بأن الشاعر يقصد بأمجاد الألى الدولة العباسية التي قامت في بغداد، وشهدت الأمة الإسلامية في فترة حكمها أبْها أيامها ولكن المتدبر للبيت المذكور أعلاه يستنتج أن التأويل يولي وجهه شطر الثورة الجزائرية وما يدل على ذلك هي عبارة ملأوا الدنا وكأن عبد الله حمادي يؤكد على قول مفدي زكرياء:

شَغَلْنَا الورى، ومَلَأْنا الدُّنا.

وتأتي 'لفظة الماحقات' لترسي مركزية هذا التأويل، وتضفي المصداقية عليه ذلك لأنها مستمدة من قاموس الثورة الجزائرية التي أصبحت نورا يستضاء به، وقدوة لشعوب للشعوب الثائرة، وهذا ما أراد الشاعر إيصاله للقارئ وقد نجح إلى في ذلك نجاحا كبيرا.

وفي **القصيد الانتحاري** يقول الشاعر:

---

[133]- الديوان، ص121.

[134]- محفوظ كحول: من روائع قصائد مفدي زكرياء، نوميديا لنشر والتوزيع، د ط، ص180.

[135]- المرجع نفسه، ص99.

فأنَخت عِيري... وانْتعلتُ غِوَايتي وكتبت بالبُنْطِ العرِيض نَكَالا(...)[136]

يتناص هذا البيت الشعري مع بيت لكعب بن زهير يقول فيه:

أنخت بعيري واكتلأت بِعينها وأمرت نفسي أيّ أمرئ أفعلُ

المعنى[أنخت يعيري: أبْرَكتها، وفي رواية إكتلأت بطرفها: أي نظرت بنظرها اعتقادا بأن الدابة وكل ذوات الأربع أشد بصرا من الإنسان، أمرت نفسي: شَورتُها، وقوله: أيّ أمر أفعل أيْ أأنام وأنا أكتلأت بعين الناقة ومتكلا على الله أم أي شيء أفعل، وهو يعني أينام مطمئنا إلى اطمئنان المطية فإن رأها قلقة ألمع الرحيل][137].

يعول الشاعر في هذا التناص على كسر أفق التوقع لدى القارئ فهو ينسج بيته الشعري على بحر الكامل وهو نفس البحر نفسه الذّي اعتمده كعب بن زهير كما استثمر بعض المفردات التي وظفت في النص المستدعى كل هذا من أجل توجيه ذهن القارئ إلى النص الغائب الذّي جاء في سياقات اجتماعية أنثروبولوجية تتناول تفاصيل حياة البدو من حل وترحال وتأثير ذلك على أذهانهم ونفسية الشعراء عامة وشعر كعب بن زهير بصفة خاصة الذّي حدثنا قال: "أنخت بعيري واكتلأت بعينها"؛ أي ترجلت عن ظهر البعير واستكنت لبروكه واعتمدت على غريزته في التقاط المخاطر، بالمقابل ينحو حمادي منحى مخالفا أين يترجل عن ظهر جمله ويتخذ صهوة الغواية مطية له سابحا في لذة العربدة والمجون معبرا بذلك عن هواه ومفصحا عمّا ينطق به شيطان شعره، وإذا يمكن القول أن حمادي نجح في تحويل ذهن القارئ من سياقات الطمأنينة والاستكانة والثبات إلى مقام الفوضى والحركة والتشويش وبالتالي نجاحه في كسر أفق التوقع لدى القارئ.

أما في **قصيدة السؤال** فإن الشاعر يقول:

رحل الذّين أحبّهم

---

[136]- الديوان، ص120.

[137]- كعب بن زهير، الديوان، تحقيق علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 209،ص49.

وهجرن ربع السائلين
عن الوعود[138]

تتقاطع هذه الأسطر مع مقطع شعري لمحمود درويش يقول فيه:

... وذَهبَ الذّين تُحبهُم، ذَهبوا
فإِما أنْ تكُون أو لاَ تَكون[139]

حيث يضع عبد الله حمادي نفسه موضع المخاطَب فيشكل مع درويش ثنائية الخاطِب والمخاطَب ينشأ داخلها حوار بين الشاعرين يبدأه درويش قائلا: 'ذهب الذّين تحبهم'، فيؤكد حمادي على ذلك بقوله: 'رحل الذّين أحبهم'، ورغم اختلاف السياقات التي جاء فيها كل من النصين إلا أن الشاعرين تجمعهما حالة شعورية واحدة وهي الإحساس بالوِحدة والوحشة وخواء العالم جراء الدمار الذّي يخلفه كل من الحب والحرب في نفوس البشر.

وختاما نخلص إلى أن الشاعر عبد الله حمادي جعل من التناص الأدبي مصدرا ثانيا من مصادر تشييد تجربته الشعرية إضافة إلى أنه اعتمد على نماذج من الشعر العربي مقارنة بنماذج نثرية كما أنه ركز على استدعاء نماذج من الشعر الأندلسي وهذا راجع إلى العلاقة الروحية التي تجمعه ببلاد الأندلس.

[138]- الديوان، ص130.

[139]- محمود درويش: وداعا، إعداد نواس الزرو، مركز الشيخ الإبراهيم بن محمد الخليفة للثقافة والبحوث، 2008، ص234.

المبحث الثالث: التناص التاريخي:

يمتد الزمن عبر التاريخ، وتتعاقب الأجيال على هذه البسيطة، فتنشأ الصراعات الإنسانية وتنحصر مهما كانت دوافعها، فلكل أمة تاريخ، ولكل شعب بقعة مكانية يحيا عليها كارها أو راغبا، أما الصرعات فتنمو داخل النفس الإنسانية وخارجها، والشاعر فردا من جماعة يعيش تلك الصراعات، ثم تنشأ في نفسه طاقة مكبوتة يسعى إلى تفريغها، فتمر أثناء ذلك في مخيلته صور مختلفة التلقي كل صورة بمثيلتها، وتتداخل تلك الصور، وتنصهر لتشكل من جديد في قالبها اللغوي محملة بأبعاد واقعية ونفسية وخيالية، فيتحد الماضي بالحاضر والقريب بالبعيد، والواقعي بالمتخيل، فيهيمن التاريخ على بعض تلك الصور، ومن هنا ينشأ التناص التاريخي بمختلف تفاصيله.

ويعنى بالتناص التاريخي تداخل نصوص منتقاة من النص الأصلي مؤدية غرض فنيا أو فكريا أو كليهما معا، ولقد كثر استخدام الرموز التاريخية استخداما اختلفت فيه دلالتها الأصلية عما يلقيه الشاعر عليها من الظلال، مما يبدل تلك الرموز، ويحول القصيدة إلى عالم جديد يأخذ القارئ بمدلولاته.

يقول حمادي في قصيدة **طقوس خرمية:**

إِيهِ بَرَامِكَةُ الزَّمان تقدَّمُوا..

هذا الفراتُ.. وذَاك نِيل أزرقُ[140]

استحضر حمادي في نصه هذا دال (البرامكة)؛ البرمكو هو الذي يعمر بيت النور، وهو بيت النار وكان برمك من مجوس بلخ، وكان عظيم القدر فيهم، وولده خالد فلما كبر صار وزيرا لأبي السفاح بعد أن سلمه الخلال، وقربه هارون الرشيد وجعله وزيرا خاصا كما لم يفعل أحد من قبله[141]. والذي أراد من ورائه إسقاط واقع الدولة الإسلامية في فترة تاريخية ماضية، وهي فترة حكم العباسيين على واقعنا الحاضر الذي يشهد سيطرة اليهود على مراكز صنع القرار في كل الدول العربية،وبالتالي فالشاعر استعار لفظة (برامكة) ليعبر بها تعبيرا فنيا عن واقع العرب في هذا الزمان.

كما كانت الأندلس بالنسبة للشاعر العربي الحديث حقلا ثريا بالموضوعات والرؤى والرموز لما تختزنه في وجدان العربي من دلالات تثير الذاكرة، وتحرك الذات، وقد أفاد حمادي من موضوعه الأندلس إفادة كبيرة، وأعاد استخدامها رموزا في أكثر من موضع في الديوان، فالأندلس بكل ما تثيره من إحساس بالواقع كانت صدى لانفعالات الشاعر، وتصوراته المنبثقة من زمكانية لا تنفصل عن ذاته، فيصر الشاعر على استحضار دوال تتضمن محمولات تاريخية متعددة حيث يقول في **أندلس الأشواق** متسائلا:

ماذا أقول عن أندلس الأعماق
وبدايات المواعيد القادمة من النَّارنج والزيتون،
أَهِيَ لا تزال تحمل عطر سيف طارق
أم جنون الفَرْنَاسي
الموشَّي بورق الرَّنْد[142]

---

[140]- الديوان، ص39.

[141]- محمد دياب الأتليدي: إعلام الناس بنا وقع البرامكة مع بني العباس، تحقيق محمد أحمد عبد العزيز، دار صادر، بيروت لبنان، ط1، 1990، ص273.

[142]- الديوان، ص110.

يذكر حمادي في هذا المقطع شخصيتين عاصرتا الوجود الإسلامي في بلاد الأندلس وهما طارق بن زياد وعباس بن فرناس، أما طارق بن زياد فيعد من الشخصيات البارزة في التاريخ الإسلامي، ولعل الشاعر استدعى هذه الشخصية لتشهد على إخفاقات الحاضر، وهزائمه ولتكون ركنا قصيا ينزوي إليه ويهرب من مرارة الواقع، وهذا يعكس الحالة الشعورية التي يعيشها والتي يسودها الاغتراب والحنين إلى انتصارات الماضي كل هذا يدعونا إلى القول أن حمادي نجح في إقامة حوار بين شخصه المنهزم المتقهقر المشوش، والمغترب،وبين شخص طارق بن زياد المنتصر المتسامي المنتشي والمنتمي، وهذا يدل على قدرة الشاعر الإبلاغية، وامتلاكه للغة مشحونة بدلالات تؤثر في الذائقة الشعرية للمتلقي، وأما عباس بن فرناس فهو بن ورداس التكريمي الأموي أحد أساطير العلم والأدب والفن في الأندلس، وأصله بربر نشأ في قرطبة، واتخذه الأمراء الأمويين طبيبا خاصا لمعالجة الأسرة الحاكمة، وكان يوجد علم الفلك والتنجيم وصنع الآلات، أعلن للناس أنه يريد أن يطير في الجو وأن طيرانه سيكون من الرصافة اجتمع الناس فيها ليشهد البطل يتهاوى في سماء قرطبه[143].

ولعل حمادي أراد من خلال هذا الاستحضار استئناف قصة الجنون الفرناسي على نحو أكثر درامية فجعل منه رجلا مخبولا يتسكع بين أزقة قرطبة، ويفشي جنونه في أرجائها فتصبح محكومة بفلسفة الجنون المنبثق من ورق الرند الذي ينطق خضرة على الدوام، وفي هذا توسيع وتعميق لدلالة وعنف ممارس في حق اللغة، وهذه هي مهمة الشاعر المتمكن الممسك بتلابيب المعنى، وبهذا المعنى يصبح عطر سيف طارق مسكونا بالجنون، ويصير جنون الفرناسي معطرا بريح سيف طارق، وهذه رؤيا لا تتحقق إلا في بيئة تتخذ اللامعقول منطقا لها، وهذه البيئة هي بالضرورة بيئة الأندلس.

وفي موضع آخر من القصيدة يستمر الشاعر في التأكيد على حبه للأندلس، إذ يقول:

إنَّها مملكة العُشَّاق المتصنِّتة على همس الأماسي
المخبوءة وراء الأسوار

[143]- عمر رضا كحالة: معجم المؤلفين والأدباء، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص179.

المطِلَّة من وراء الجلال المرْخِي سدوله على
أبراج "إشبيلية"
وهي تتأهب لافتراش مناديل "الرُّميكية"[144]

ذكر (المقريزي) أن (المعتمد بن عباد) آخر ملوك بني العباد في الأندلس كان متزوجا من جاريه اسمها (اعتماد الرميكية)، وكان يحبها حبا جما ويعاملها برفق ولين، ويحرص على إرضائها، وخير دليل على ذلك يوم الطين، الذي فرش في قاع القصر مسك وعنبر وطيب[145].

تتعدد العلامات التاريخية الحاضرة في هذا النص، وتتعالق فقد استدعى شاعرنا مدينة (إشبيلية) ووصفها بمملكة العشاق ليحيلنا إلى فترة حكم (المعتمد بن عباد) للمدينة. هذا الأمير عشق جارية اشتراها اسمها (اعتماد) قبل أن يتزوجها، ويشتق اسمه من حروف اسمها ليدب هذا الاشتقاق على مكانة العلاقة بين الأمير وزوجته، وعلى مدى العشق الذي يجمعهما، وعليه فإن العلامات التاريخية الموظفة في هذا النص أسهمت في شحن صوره الشعرية، وفتحت آفاق أرحب للقراءة والتأويل.

وفي موضع آخر من القصيدة، يواصل الشاعر وصف تفاصيل الحياة في الأندلس، حيث يقول:

شَرَرٌ يطغى
ويومٌ مجدَّدُ، وجديد
ينتعل رسالات تنهل من تُمالى الألق المعتَّق بدندنة
"الزّرياب"[146]

تحضر في هذا المقطع الشعري شخصية (زرياب) المغني البغدادي المشهور الذي انتقل إلى الأندلس، وأنشأ بها أول مدرسة للغناء كانت تسمى (دار المدنيات) وذلك في عهد (عبد الرحمان

[144]- الديوان، ص111.
[145]- محمد الحو: على وتر الحياة، دار الحرف، القاهرة، مصر، 2018، ص36.
[146]- الديوان، ص114.

بن الحكم)، وتعتبر بحقّ أول معهد لتعليم الموسيقى بالأندلس تحت قيادة (زرياب) وأبنائه الثمانية وبنيته وبعض جواريه، وفي هذه المدرسة أو معهد أرسى (زرياب) القواعد الأولى لنظام النوبة. وقد اعتمد حمادي في هذا المقطع على كسر أفق انتظار القارئ من خلال توظيف مفردات تابعة لحقل الخمرة مثل الثمالة والمعتقة بغرض إيهام المتلقي وتضليليه وتوجيه ذهنه إلى سياقات الخمر والسكر ليتبين في الأخير أنّه يتحدث عن الموسيقى، وهذا يدل على حب الشاعر للموسيقى، وتأثره بها، وميله الصوفي لها.

ومعلوم أنّ الدندنة والإيقاع تسهمان في تهييج ذائقة الصوفي، وتحرير روحه لتنطلق في ملكوت الجمال. إنّه تأثير يشبه لذلك الذي تخلفه الخمرة في عقول شاربيها إلى حد يتماهى فيه شرب الموسيقى مع سماع الخمر، وفي نفس القصيدة يستحضر الشاعر مدينة الزهراء، حيث يقول: غفوة من ألَّق الزَّهراء[147].

والزَّهراء إشارة إلى فاتنة مدينة (الزّهراء) بقرطبة التي أنشأها الخليفة (عبد الرحمان النّاصر)، وقضى خمسة وعشرين سنة في إنجازها بغرناطة.

ويطلق اسم الزهراء عادة على النساء، وهو يدل على النظارة والوضاءة والجمال، فيقال امرأة زهراء؛ أي امرأة جميلة، ثمّ انتقل هذا الاسم ليرتبط بالمدن والأماكن، هذا ولقد حاول حمادي تعميق الارتباط الدلالي بين دلالة المدينة ودلالة الأنثى، وذلك بتوظيف مصطلح الغفوة، وهو مصطلح أسهم في خلق تشخيص المدينة وإلباسها بلباس إنساني، وبث فيها روح الأنثى، وشحنها بقيم جمالية وفنية، وبالتالي خلق انزياحات في المعنى، وإحداث فجوة بين ما هو مألوف وغير مألوف.

ويبدو أنّ الشاعر يحتفي في هذه القصيدة بالكثير من التناصات التاريخية، والتي يمكن إجمالها فيما يلي:

[147]- الديوان، ص117.

- استحضاره لنهر التَّاجو في قوله:

أم هِيَ النَّواعير المتدلِّية من شُرفات التَّاجو[148]

ومعلوم أنّ نهر التاجو اسم النهر المعروف باسم (EL TAJO) الذي يشق مدينة (طليطلة).

- ذكره لقصر الحمراء في قوله:

وسِيادةُ الأمل المُشوق تألقَّت خُطواته وهو

يُداعب "الحمراء"[149]

مع الإشارة أنّ (قصر الحمراء) ويقال لها القصبة الحمراء، ومعنى القصبة عندهم القلعة، وتسمى حمراء غرناطة، وهي مطلة على مدينة غرناطة من سطح (قاسيون) على (دمشق)، وسميت بالحمراء لاحمرار جدرانها، ولون التربة التي في سبع جبل غرناطة المعظمة مبني بالخزف والكلس والحصباء، ويتكون من ثلاثة قصور منفصلة عن القلعة[150].

استدعاؤه لحْوزِ الوداع وجبال البِشَارَات في قوله:

مُكفكفا زفرات قابعة في حوْزِ الوداع

وعلى سُفوح جبال البِشَارَات[151]

---

[148]- الديوان، ص110.

[149]- الديوان، ص112.

[150]- محمد كرد علي: غابر الأندلس وحاضرها، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة مصر، 2013، ص89.

[151]- الديوان، ص112.

وجدير بالذكر أنّ (حوْزِ الوداع) اسم مكان يعرف على مشارف (غرناطة) من الجنوب، ويقال إنه المكان الذي يُعرف اليوم باسم زفرة العربي وجبال البِشَارَات هي جبال شمال شرقي غرناطة وهي التي احتضنت ثورة سقوط غرناطة عام 1492[152].

كل هذه التناصات تصب في اتجاه تغني الشاعر بأمجاد الأندلس، والاحتفاء ببطولات الأحفاد والانبهار بألق الطبيعة الذي يعمي البصر، ويهدي البصيرة إلى طريق الجنون الذي تندثر فيه كل المعطيات العقلية، ويتشكل منطق جديد يشخص فيه الإنسان الطبيعة ويحاورها ويتفاعل معها وجدانيا، ويرحل خلالها إلى الذات الإلهية، فالطبيعة في نهاية الأمر هي فيض مادي للجمال الإلهي وسريان لروحه في أوصالها، وهذا التصور يعبر عن روح الشاعر الصوفية المتوثبة نحو أفق الروح الإلهية، والمتماهية فيها، والمتألقة بأنوارها.

أمّا في القصيد الانتحاري، فيستدعي الشاعر نهر (الفرات)، وذلك في قوله:

أنا في هواكم عاشق وُمتيَّمٌ
وهوى الفُرات يُهيّج الأَوصالا[153]

حاول الشاعر في هذا البيت تهييج المنى وإذكاء نار التأويل، وذلك من خلال تشكيل صورة شعرية يتحول فيها نهر الفرات من هيئته المألوفة إلى صورة خيالية متعالية، حيث يصبح نهرا فياضا بالمحبة والهوى، ومنبعا يتوضأ منه الشاعر، فيسري هذا الحب في روحه ويهيج أوصاله.

وفي موضع آخر من القصيدة يعبر حمادي عن ولهه الصوفي قائلا:

مَسَّحتُ حول "الرَّوْضتين" بأدمُعي

[152]- الديوان، ص112.

[153]- الديوان، ص120.

وجعلتُ من قبر الحُسَيْنِ مآلا[154]

مستحضرا دجلة والفرات وقبر الحسين باعتبارهما رمزين ومعلمين تاريخيين يميزا حضارة الرافدين، وقد سعى الشاعر من خلال هذا الاستحضار جعل بلاد الرافدين قبلة للعشق والهوى يولي كل عاشق ومشتاق ومريد وجهه شطرها، كما أراد أن يجعل من نفسه ذلك الناسك الزاهد الذي يسعى بين الروضتين، ويتمسح بقبر الحسين ويتدثر ببركته، وهذه الصورة تدل على تعلق الشاعر بالمكان وبساكنيه صورة بث فيها روحه الصوفية الولهى فزادها إيحاء وعمقا.

ويواصل الشاعر إتباع إستراتيجية التناص ويستحضر في القصيدة نفسها جبال (الأوراس) في قوله:

(...)أُوراسُ أرّقه السهاد لِعَهدِكم
واشتاق من فرط الشجون نِضَالا[155]

وهذا البيت يتضمن علاقة مشابهة بين (الأوراس) كمكان، ورمز تاريخي وبين العاشق والمحب، حيث حذف المشبه به وهو العاشق وترك قرينة تدل عليه وهي الأرق والسهاد، علاقة حاول حمادي من خلالها جعل (الأوراس) كائنا روحيا يتنفس البطولة والنضال، وهي قيم أخذت في الاندثار جيلا بعد جيل، غير أنّ أهل العراق بعثوا هذه الروح من جديد، وبهذا يكون حمادي قد وصل جسرا للمحبة بين الجزائر والعراق لا يطؤه إلا من ذاق طعم الحرية والانعتاق. ونظرا لتشابه الأدوار الجمالية لباقي التناصات الواردة في هذه القصيدة فقد آثرنا تلخيصها فيما يلي:

استحضار الشاعر لمدينة بغداد في قوله:

بغداد مَاذا أقصّ لو نطق الهوى أَأَهيم شوقا... أم أُعيدُ مُحالا"؟[156]

[154]- الديوان، ص121.
[155]- الديوان، ص122.
[156]- الديوان، ص123.

مع العلم أنّ بغداد عاصمة الدولة العباسية ارتبط تاريخها بتاريخ الخلافة الإسلامية، تدعى مدينة السلام، بنيت برغبة من الخليفة جعفر المنصور بعيدة عن المدن التي كثر فيها الخروج على الخلافة، على شاطئ دجلة، على شكل دائري[157].

استدعاؤه لمدينة الرصافة في قوله:

أنا مذْ تأوَّه في "الرُّصافةِ" عاشقٌ لبَّيْتُ عهْدًا قد تَمَادى وطَالا[158]

والمراد من وراء هذا الاستحضار ليس استحضار المدينة وإنّما استدعاء شاعرها (معروف الرصافي)، ومعلوم أنّ (الرُصافة) بضم أوله، مشهور إن لم يكن هو من الرصف وهو ضم الشيء كما يرصف البناء ومنها رصافة بغداد التي بناها المنصور بالجانب الشرقي منها[159]. أمّا (معروف الرصافي) فهو شاعر عراقي ولد في بغداد عام 1875 من عائلة فقيرة، وكان جريئا حرا ضميره يجاهر بآرائه دون خوفه، وحريصا على مصلحة قومه ومجتمعه يكافح في سبيله يتعرض للسلطة بالنقد مما سبب له مشكلات كبيره وقد كثر في شعره الحديث عن مظاهر البؤس والظلم السياسي والاجتماعي[160].

استحضار مدينة الكاظمية في قوله:

ومددْتُ نحو "الكاظِميةِ" راحتي مُتوتّبًا أستصْغِرُ الأهوَالا[161]

---

[157]- نجم والي: بغداد سيرة مدينة، دار الساقي، دط، د ت، ص28،29.

[158]- الديوان، ص123.

[159]- ياقوت الحموي: معجم البلدان، تحقيق فريد عبد العزيز الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج3، ص53.

[160]- إيمان يوسف بقاعي: الإعلام من أدباء وشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1994، ص24.

[161]- الديوان، ص 123.

والكاظمية هي أحد مناطق بغداد العريقة في جانب الكرخ، سميت بهذا الإسم نسبة إلى مرقد الإمام موسى الكاظم[162].

وتعد الرموز التاريخية المذكورة في هذه الأبيات رموزا تحمل مدلولات تاريخية عميقة أراد الشاعر استنطاقها والاهتداء بإشعاعها، فبغداد مثلا هي مدينة تضرب بجذورها في أعماق الحضارة الإنسانية عنان المجد، إنّها حواضر تكرس قيم الحب والتسامح والتعدد والاختلاف، وهي قيم متعالية وعميقة تهفو نفس الشاعر لمعانقتها والغرق فيها.

[162]- أسماء إياد، بغداد بوست، الخميس، 3 جانفي 2019، 4.18سا.
https://www.thebaghdadpost.com

الخاتمـــــــــة

الخاتمة:

ختما وبعد أن تمّ التطرق لماهية التناص،ومناقشة مفاهيمه في كل من المدونة النقدية العربية القديمة، والمدونة الغربية المعاصرة، وبعد مراجعة ديوان (أنطق عن الهوى) للشاعر عبد الله حمادي واستخراج مظاهر التناص، وتحسس المواطن الجمالية فيه، تمّ التوصل إلى الاستنتاجات التالية:

– وجود رابط دلالي وثيق يجمع بين التعريف اللغوي والاستعمال الاصطلاحي للتناص، وهذا يدل على قوة اللغة العربية، واصطباغها بمرونة تمكن الدارس من ربط المعنى اللغوي بالاستخدام الاصطلاحي.

– ورود معاني التناص في النقد الأدبي العربي القديم في أشكال من قبيل السرقات الأدبية بأنواعها إلى جانب التضمين والاقتباس، مع عدم وجود وعي معرفي ومنهجي كما هوا الحال في الدراسات النقدية الغربية، فقد أسهم المصطلح في تصوراته النقدية المعاصرة في تعميق المعنى وتوسيعه وتقويضه وتشتيته وتأجيله وبالتالي تكريس فلسفة ما بعد الحداثة التفكيكية وعلى عكس هذه الفلسفة التي كانت متمركزة حول المعنى فقد انصرفت الدراسات النقدية العربية القديمة عن المعنى وانصب الاهتمام في هذا المبحث على الشكل دون المضمون

– نضوج مفهوم التناص واستوائه على يد الدارسين الغرب أمثال جوليا كريستيفا ورولان بارت وجاك دريدا وآخرون، وهؤلاء امتلكوا وعيا وحسا نقديا حيال القضايا النقدية التي تمّ التطرق إليها، على عكس النقاد العرب الذين جاءتإسهاماتهم في شكل اجترار للدراسات النقدية الغربية.

– اعتبار التناص آلية تعطي للقارئ الحق في الولوج إلى النص الأدبي، والمشاركة في إنتاج المعنى، وتشكيل نصوص موازية إلى جانب عدد لامتناهي من القراء داخل هذا النص وينجم عن ذلك توالد عدد غير محدود من القراءات الشيء الذي يؤدي إلى التحرر من قيود الثبات، والجمود وهو ما يعطي للنصوص الأدبية صفة البقاء والخلود.

– سعي الشاعر عبد الله حمادي إلى تنويع تجربته الشعرية جعله يستدعي نصوص من الأدب العربي القديم، والحديث سواء أكان ذلك شعرا أو نثرا كما أنه استحضر آيات من القرآن الكريم، ونصوص من الحديث النبوي الشريف إضافة إلى استحضاره لشخصيات وآثار وأحداث تاريخية. هذا التنوع نجم عنه تعدد في الأصوات الحاضرة في الديوان حيث يبرز صوت الصوفي الزاهد الناسك في مقابل صوت الزنديق الماجن، بالإضافة إلى حضور صوت الثوري الثائر المتطرف في ثوريته، ويقف إلى جانب هذا الصوت المتمرد الذي لا يرضى التقييد، والتقعيد، ويأبى التقليد.

– حضور ثنائية الماضي والحاضر في ديوان (أنطق عن الهوى)، والمعبر عنها في قصائد تحدث فيها الشاعر عن أمجاد الماضي وإخفاقات الحاضر، وهي موازنة تميل الكفة فيها لصالح الماضي، فالحاضر في نظر الشاعر حمادي هو مرادف للهزيمة والانكسار والتقهقر، هذا النزوع يدل على غربة يعيشها الشاعر، ورفض للواقع ورغبة في فك أي ارتباط يصله به.

– تركز التناصات التاريخية في قصيدتي (أندلس الأشواق)، و(القصيد الانتحاري) يدل على تعلق الشاعر ببلاد الأندلس، وبلاد الرافدين وارتباط لاوعيه بالمكان.

– توظيف تقنيات الرمز والتراث والانزياح يدل على امتلاء الشاعر بروح صوفية معاصرة، فابتكار مثل هذه التقنيات، واستثمارها في إنشاء نصوص أدبية يفتح أمام المبدع أفاقا أرحب للتوغل في أعماق المعنى، وسبر أغواره، كما أن هذه العناصر، والآليات تؤدي دورا رئيسا في تكوين الصورة الشعرية الحديثة بعد أن صار أغلب الشعراء يولون وجوههم شطرها وينفظون عن الصورة الشعرية التقليدية إعراضا وإدبارا.

– امتلاك الشاعر لثقافة دينية واسعة، وهذا ما لمسناه في الديوان حيث استحضر نصوص دينية سواء كانت هذه النصوص قرآنية أو حديثية.

– توفيق الشاعر، ونجاحه في إحداث تفاعلية نصية بين نصوصه الشعرية، ونصوص دينية من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف. هذه النصوص دعمت تجربة الشاعر، وزادتها دفقا دلاليا

وشعوريا، وهو بذلك يمنح الفرصة للقارئ من أجل الغوص في أعماق المعنى والخروج من سجن الوجود والسباحة في فضاء الشهود.

– وجود بعض المصطلحات المستعارة من المعجم الصوفي يدل على نزوع الشاعر نحو التصوف، واعتناقه لمفاهيمه، وعيشه لحالاته ومقاماته. وهي ملاحظة تفتح المجال مستقبلا لدراسة المدونة دراسة عرفانية متأنية تكون أكثر عمقا وتركيزا.

المصادر والمراجـــــع

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**

أولا: المصادر

1- عبد الله حمادي: ***أنطق عن الهوى***، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2011.

2- ابن رشيق القيرواني: ***العمدة في محاسن الشعر وآدابه***، د ط، د ت.

3-محمد بن سلام الجمحي: ***طبقات فحول الشعراء***، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، 2001.

4-الجاحظ(أبي عثمان عمروا بن بحر): ***الحيوان***، ج3، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط2، 1965.

5- عبد القاهر الجرجاني: ***أسرار البلاغة***، علق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، السعودية.

6- ضياء الدين بن الأثير: ***المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر***، علق عليه بدوي طبانة، دار النهضة، القاهرة، مصر.

7- ابن قتيبة: ***الشعر والشعراء***، تحقيق أحمد محمد شاكر،دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1958.

8-ابن طباطبا :***عيار الشعر***. د ط، د ت.

9- الإمام علي بن أبي طالب، ***ديوان أمير المؤمنين***، جمع وترتيب عبد العزيز الكرم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988.

10- ديوان: لسان الدّين بن خطيب السلماني، حققه محمد مفتاح، دار الثقافة، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

11- ديوان: كعب بن زهير، تحقيق علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2009.

12- أحمد أمين الشنقيطي: شرح ***المعلقات العشر*** وأخبار شعرائها، تحقيق، محمد عبد القادر القاضي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2008.

13- محفوظ كحول: من روائع قصائد مفدي زكرياء، نوميديا لنشر والتوزيع، د ط. د ت.

14- محمود درويش: وداعا، إعداد نواس الزرو، مركز الشيخ الإبراهيم بن محمد الخليفة للثقافة والبحوث، د ط، 2008.

ثانيا: المراجع العربية

15- مجمع ملك فهد لطباعة المصحف الشريف، ***تفسير الميسر***، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، 2009.

16- أحمد ناهم: ***التناص في شعر الرواد دراسة***، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 2004.

17- عبد الله الغذامي: ***الخطيئة والتكفير***، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

18- محمد خير البقاعي: ***دراسات في النص والتناصية***، دار المعارف، حمص، سوريا، ط1، 1998.

19- محمد مفتاح: ***تحليل الخطاب الشعري استيراتيجيةالتناص***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992.

20- الزبيدي(محمد مرتضى الحسيني): ***تاج العروس***، تحقيق ضاحي عبد الباقي، دار الإحياء التراث العربي، الكويت، ج40، 2001.

21- يسرى خلف حسين: ***التناص في شعر حميد سعيد***، دار دجلة، عمان، الأردن، ط1، 2015.

22- سعيد علوش: ***معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة***، دار الكتاب البياتي، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

23- حصة بادي: ***التناص في الشعر العربي الحديث*** – البرغوثي– نموذجا، كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط1، 2009.

24- بدوي طبانة: ***السرقات الأدبية***، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، مكتبة النهضة، القاهرة، مصر، د ط. د ت.

25- عبد العزيز عتيق: ***في النقد الأدبي***، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1972.

26- نجم والي: ***بغداد سيرة مدينة***، دار الساقي، دط، د ت.

27- محمد دياب الأتليدي: ***إعلام الناس بنا وقع البرامكة مع بني العباس***، تحقيق محمد أحمد عبد العزيز، دار صادر، بيروت لبنان، ط1، 1990.

28- طارق السويدان، الأندلس، ***التاريخ المصور***، دار الإبداع الفكري، الكويت، ط3، 2009، ص399.

29- مسلم الحجاج النيسابوري: صحيح مسلم، ***كتاب الجهاد والسير***، دار طيبة، الرياض، السعودية، ط1، 2006.

30- أبو عيسى محمد الترميذي: ***سنن الترميذي***، أبواب صفة القيامة، رقم:2578، تحقيق: عبد الرحمان عثمان، دار الفكر، بيروت، لبنان، مجلد:4، د ط، 1980.

31- إيمان يوسف بقاعي: ***الأعلام من أدباء وشعراء***، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، 1994.

32- محمد كرد علي: ***غابر الأندلس وحاضرها***، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د ط، 2013.

33- محمد الحو: ***على وتر الحياة***، دار الحرف، القاهرة، مصر، د ط،2018.

34- محمد بنعمارة :***الصوفية في الشعر المغربي المعاصر***(المفاهيم والتجليات)، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

ثالثا: المعاجم والقواميس

35- ابن منظور(محمد بن علي أبو فضل جمال الدين الأنصاري الرويفي الإفريقي): ***لسان العرب***، تصحيح أمين محمد عبد الوهاب، محمد صادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999، ج14.

36- فيروز الآبادي(محمد بن يعقوب بن ابراهيم بن عمر الشرازي): ***المحيط***، ضبط وتوثيق يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1999،

37- مجمع اللغة العربية: ***الوسيط***، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط5، 2011.

38- الزمخشري: ***أساس البلاغة***، شرح محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، لبنان،ط1، 2009.

39- سعيد علوش: ***معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة***، دار الكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

40- ياقوت الحموي: ***معجم البلدان***، تحقيق فريد عبد العزيز الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج3.

41- أبي بكر الرازي: ***مختار الصحاح***، ترتيب محمود خاطر، دار الفكر، بيروت، لبنان، د ط، 2006.

42- عمر رضا كحالة: ***معجم المؤلفين والأدباء***، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، د ط، دت.

رابعا: الكتب المترجمة

43- جوليا كرستيفا: ***علم النص***، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2014.

44- ميخائيل باختين: ***الخطاب الروائي***، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات، القاهرة، مصر، ط1، 1987.

45- رولان بارت: ***نقد والحقيقة***، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الثقافي، حلب، سوريا، ط1، 1994.

46- رولان بارت: ***لذة النص***، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الثقافي، حلب، سوريا، ط1، 1992.

47- إديثكريزويل: ***عصر البنيوية***، ترجمة جابر عصفور، سعاد صباح، القاهرة، مصر، ط1، 1993.

48- جاك دريدا: ***الكتابة والإختلاف***، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2000.

الدوريات:

49- فاتح حمبلي: *التناص*في الدرس النقدي الحديث، ***مجلة***أبولوس للآداب واللغات، العدد1، رقم1.

50- كمال رقيق وآخرون: ركس الاقتباس عن الاستعارة والتضمين والاقتباس، ***مجلة د***راسات، العدد2، جوان2018.

51- حليمة الشيخ: التناص الأصول الفلسفية والآفاق النقدية، ***مجلة***الحوار الثقافي، العدد2، رقم2.

الرسائل الجامعية:

52- عبد القادر طالب: جماليات التناص في الشعر العربي المعاصر "قراءة في شعر عبد الله البردوني"، ***أطروحة*** لنيل شهادة ***الدكتوراه*** في النقد المعاصر.

53- *ابتسام موسى: التناص الديني والتاريخي في شعر" محمود درويش"*، ***رسالة***لنيل شهادة ***الماجستير***.

الإنترنت:

54- .www.alnrjs.com

55- https://www.thebaghdadpost.com.

56- FAIRUZ.LASTOWN.com/Lyrics/24/03/2015. 15h 20.35

الفهـــــــــرس

فهرس الموضوعات

تجليات التناص في ديوان "**أنطق عن الهوى**" لعبد الله حمادي

الموضوع ..... **الصفحة**

المقدمة ..... (أ-ث)

الفصل الأول: ماهية التناص 2

المبحث الأول: المفاهيم والمصطلحات 2

أولا: مفهوم النص 2

1-لغة 2

2-اصطلاحا 3

ثانيا: مفهوم التناص 4

1-لغة 4

2-اصطلاحا 4

المبحث الثاني: التناص في النقد العربي القديم 6

1- قضية السرقات 6

2- التضمين والاقتباس 9

المبحث الثالث: التناص في النقد الغربي المعاصر 12

1-التناص عند جوليا كرستيفا 12

2-التناص عند رولان بارت 14

الفهرس

3-التناص عند جاك دريدا 17
4-علاقة التناص بالمتلقي 20
الفصل الثاني: تجليات التناص في ديوان "أنطق عن الهوى" 23
المبحث الأول: التناص الديني 24
1- التناص من القرآن الكريم 24
2-التناص من الحديث النبوي الشريف 35
المبحث الثاني: التناص الأدبي 38
المبحث الثالث: التناص التاريخي 49
الخاتمة 59
قائمة المصادر والمراجع 63
الفهرس 69

الملخص:

يهدف هذا البحث بعنوان" :تجليات التناص في ديوان أنطق عن الهوى " لعبد الله حمادي، الذي يرصد جماليات التناص من خلال الوقوف عل كيفية ت وظيف الشاعر العربي المعاصر للنص الغائب، ومدى مساهمة التناص في خلق قارئ لنصوص حاضرة، وعلى هذا الأساس قسمنا بحثنا إلى مقدمة وفصلين وخاتمة، بخصوص الفصل الأول؛ فقد اشتمل على ماهية التناص وكذلك التناص في النقد العربي القديم والغربي المعاصر، أما الفصل الثاني؛ فقد خصص لتجليات التناص المتواجدة في الديوان، وانتهى البحث بخاتمة جاءت في شكل نقاط كنتيجة لما أنجز في البحث.

Le resumé :

Cette étude intitulée les manifestations de l'Intertextualité dans l'œuvre "antik anilhawa" de Abdallah alhamadi étudie l'esthétique de l'Intertextualité en s'arrêtant sur le style du poète arabe moderne à employer le texte absent et comment cela contribue à créer un lecteur pour des texte récente et sur ce point nous avons diviser notre étude à une introduction, deux chapitres et une conclusion le premier chapitre contribue à la définition de l'Intertextualité et l'Intertextualité dans la critique littéraire arabe ancienne et occidentale moderne le deuxième chapitre est réservé aux manifestations de l'Intertextualité contenues dans l'oeuvre la conclusion est sous forme de points récapitulatifs de tout ce qui a été traité dans notre étude.