التناص والتلقي بين الدافع والتأثير

زينار قدري خلف عبدالله (*)

التناص من أبرز سمات الخطاب الشعري المعاصر، ومن أدق خصائص بنيته التركيبية والدلالية، حيث تتداخل فيها أبنية نصوصية لها صلة مختزنة في ذهن المبدع، وبذلك يصبح النص مجموعة من النصوص السابقة الممتدة في الذاكرة، والتي تلتقي جذورها في حقل التناص.

فالتناص عملية مشتركة بين ثلاثة أقطاب (المتناص منه-النص الجديد - المتلقي)، فإن كانت البنية المعرفية لمنشئ النص هي الأساس الأول، فإن المتلقي هو صاحب الحق الرئيس في تفكيك بنية النص والكشف عن لقاحاته الفكرية وتوجيهها ويأتي آثرها سواء أكان التناص اعتباطيًا أو قصديًا، لتبقى رؤية المتلقي الفاعلة هي غير رؤية الناص أثناء الكتابة أو بعدها، وقد أشرنا في مدخل الدراسة أن مفتاح يرى: " المعرفة" بوصفها ركيزة في إنتاج النص، فضلاً عن أنها ركيزة لإنتاج المتلقي أيضًا، هذه المعرفة تتيح لنا على أقل تقدير استحضار المرجعيات المتناصية وإعادة قراءة المقولات التاريخية والشعرية والفلسفية"، وهذا يعني إمكانية قراءة عدة نصوص من خلال نص واحد اعتمادًا على " حصافة القارئ ومقدرته ووعيه المعرفي المتراكم في توظيف أساليب التناص المختلفة، وكان من أهمها:

أولاً :التناص المباشر حيث استعار النص الغائب دون أي تحريف أو تمويه أو استخدام معاكس

له، ويكثر هذا في التناص مع الموروث الشعبي وفي أغلب الأحيان كان يضع هذه النصوص بين علامتي تنصيص، وفيه تتحقق المباشرة في الاقتباس.

ثانيًا : تناص مع المعنى فقط وصياغته بلغة الشاعر مع الإبقاء على كلمة من الكلمات الدالة على النص الغائب، وفيه لا يعمد الشاعر إلى التعامل مع النص الغائب تعاملاً صريحًا أو مباشراً وإنما يوحي به دون تصريح تركيبي أو لفظي.

(*) هذا البحث من رسالة الدكتوراه الخاصة بالباحثة، وهي بعنوان: "التشكيلات الحداثية للخطاب الشعري المعاصر"، إشراف: أ.د. أحمد يوسف محمد خليفة – كلية الآداب – جامعة سوهاج & أ.د. بهاء محمد محمد عثمان – كلية الآداب – جامعة سوهاج.

وكما يري محمد مفتاح أن التناص بحاجة ماسة في الوقت ذاته إلى ثقافة المتناص والمتلقي حيث تعتبر المعرفة من الشروط الهامة التي يجب توافرها في الاثنين، فيقول: " فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضًا"[١].

في هذا الفصل ستقوم الباحثة بدراسة القيمة الفنية التي يؤديها التناص وذلك من خلال توضيح دوافع التناص لدي الشاعر، وقد استفادت الباحثة من تحديد مفتاح لبعض الوظائف الخاصة بالتناص، والتي تنبع جميعها من الموقف تجاه التراث فإما أن تكون رافضة له متمردة عليه، أو من خلال استعارة النص هيكلية قديمة لبث رؤية عصرية، وإما أن تكون متماهية معه، وإما أن تكون رؤية توفيقية وترى الباحثة أن تحديد مفتاح لهذه الوظائف يشوبه نوعًا من القصور في عدة جوانب منها: أن التناص لا يكون دافعه توظيف التراث فقط، فقد يوظف الشاعر العلوم الحديثة والأحداث المعاصرة لكتابة نصه، كما أن هناك تناصات مع شعراء وكتاب معاصرين، وتناصات مع فنون وأجناس أدبية ليست منتمية بالضرورة إلى التراث، كما أن الشاعر لا تقتصر دافعيته على توظيف تراث أمته فقط فقد يتناص مع فنون وأشعار أمم أخرى، وتقسم الباحثة دوافع الشاعر إلى التناص في مخطط إلى عدد من الدوافع المتمثلة في:

دوافع المحاكاة والتعبيرية

يتناص الشاعر الحداثي مع أدوات تعبيرية مستمدة من الفنون الأخرى كفن(المسرح، والرواية، والسينما)، والتي نطلق عليها الفنون اللغوية، بل يمتد الأمر في كثير من الأحيان إلى فنون غير لغوية كفن(الموسيقي، والتصوير، والرسم، والنحت)، وقد أشار بارت حول تعدد وسائل التعبير وطرائقه قائلاً: " كل تعبير مهما كانت طبيعته ووسائله، نصًا؛ فكل تطبيق ذات مفاهيم دالة ذات مغزى يمكنها أن تشكل نصًا، كالموسيقي، والسينما، ... إلخ"[٢]، ويؤكد على أنه ليس من حقنا تحديد مفهوم النص، وقصره على الكتابة والأدب فقط.[٣]

---

[١] - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص، مرجع سابق، ص١٢٣.

[٢] - théorie du texte ,roland barthes, Encyclopaedia, universalis,p: 373.

[٣] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وليست قضيتنا هنا الوقوف على الاختلافات بين الفن باللغة، والفن بغير اللغة، هدفنا هو توضيح التفاعلات النصية بين الفنون المختلفة وكيف استثمر الشاعر ذلك؟ لتوصيل الرسالة التي يسمو إليها.

وستعرض الباحثة بعض لهذه التفاعلات النصية، والتي أطلقت عليها التقنيات المستحدثة في التعبير، المتناصة من فنون المسرح، والرواية، والسينما، وغيرها من الفنون غير اللغوية كفن التصوير والرسم.

- التقنيات الحداثية في التعبير/ التناصية في التعبير مع فنون الإبداع الأخرى:

(١) تناص الشاعر مع تقنيات فن المسرح:

١- المحاكاة الساخرة:

تُعَدُّ المحاكاة الساخرة أحد أنواع الأدب الساخر، وهي تعني تقليد نص أدبي، أو أثر فني بحيث تراعي خصائص الأسلوب الأصلي، وقد أوضح مارغريت إي زور وجهة نظر أرسطو حول المحاكاة الساخرة بكونها شعر روائي متوسط الحجم يلجأ إلى الأوزان والمفردات الملحمية بينما يتطرق في موضوعه ‘إلى السخرية والتهكم[١].

ويمكن وصف المحاكاة بأنه جانب تقليدي ووجود هزل، وهذا لا يعني السخرية من النص الأصلي، لأنه من دون تصور النص الأصلي، لن تكون هناك محاكاة في العمل، ويستند أساس المحاكاة إلى النص الآخر، وهذه العلاقة التناصية مع النص الأصلي تؤدي إلى علاقة وثيقة بين المحاكاة والتناص، ومن الملاحظ أن شعراء الحداثة تناصوا مع تقنيات فن المسرح، فقد تناص رفعت سلام هنا مع نموذج مرئي وملموس يتمثل في البهلوان، وهو أحد نجوم السرك الساخرين الذين يدهشون الناس برقصاتهم وحركاتهم المثيرة، فيقول:

"أنا السيد البهلوان .. أمشي، أتقافز علي حبال الزمن المشدودة فوق هاوية من تماسيح، وأفاع جائعة إلي جسدي، تشرع أفواهها في انتظار سقطتي المنتظرة، أرقص، وأرفع عقيرتي بالغناء اللعوب، فتشرئب الكائنات ... ثم أقفز قفزة خارقة فلا أهوي، يمسك بي من قدمي الهواء، يؤرجحني، يدليني، فتشهر

[١] - إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، السنة السابعة – العدد الثامن والعشرون، شتاء ع ١٣٩ش / كانون الأول، ٢٠١٧م، ص٧٩: ٩٩.

أنيابها، فيطيح بي في الفضاء؛ ذراعاي جناحان شاسعان من هراء، وذيلي صفير طويل نحيل»[١].

ويعزز تحول الخطاب من تأكيد الذات إلي تجاوزها من رؤى ليندا هاتشون حول استعادة الماضي في سياق المحاكاة الساخرة؛ إذ يتصل الصوت المتكلم »في كتابة رفعت سلام» بأصداء الماضي، وبتجليات الحضور الذاتي، وسقطاته المحتملة، والسخرية من مركزيته في الصيرورة التصويرية / السردية لعلامة الذات نفسها، والتي قد تتصل بصور الكائنات الخرافية ذات الذيل، أو العناصر الكونية.

وقد يستشرف الصوت سلاما كونيا مستمدا من الذاكرة الجمعية حين يستلهم صورة الراعي، أو المغني الذي يواجه السخرية من بنية الغناء نفسها حين يستحيل الناي ثعبانا يلتهم الشياه، يقول:

فرميت نايي القصب علي سطح المياه؛ فاستحال ثعبانا التهم الشياه شاة شاة، ثم التفت إلي " " فماذا سترعي الآن أيها اللئيم؟ - سأرعي الملل العظيم، أغرسه أشجارا علي ذري الأمواج"[٢].

ثمة تحول داخلي من الغناء إلي الصمت العبثي الذي يذكرنا بعوالم بيكيت، ويونسكو، وإدوارد ألبي، ولكن بصورة تمثيلية تصويرية، وكونية - داخلية في آن.

من الراعي؟

هل هو طيف من بان في الثقافة اليونانية؟ أم أنه يحمل صورة أورفيوس المغني، وتمزقه المحتمل؟ أم أنه يستشرف سلاما كونيا من التراث الثقافي؟

إنه يواجه صمته العبثي الخاص، وتمزق الشياه، والناي في زمن آخر، وفي سقطة محتملة أخري تجدد الغناء المعلق.

---

[١] - رفعت سلام، أرعى الشياه على المياه، ص ٦١، ٦٢.

[٢] - أرعى الشاه على المياه، مرجع سابق، ص ٥٩، ٦٠.

(٣) تناص الشاعر مع تقنيات الفن الروائي:

١- السرد:

السرد تقنية لغوية تختلف عن التقنيات التعبيرية(الغنائية) التي للشعر، وهو في الأخير خطاب يعتمد الحكي والقص الأدبي، إلا أنه لا ينفي أن حدوده مفتوحة على الشعر، بالقدر نفسه التي تكون فيه مفتوحة على النثر، مما يدل على أن العملية السردية قاسم مشترك بين جميع الفنون الأدبية. إذ إن السرد من جهة كونه نوعًا أدبيًا – هو مجموعة من الخصائص الإطارية التي تحدد عددًا من المقومات التي ما أن وجدت كان النص سرديًا[١] .

٢- الوصف السردي:

»هي الوردة الجهنمية .. لا تعرفها أحلام الرومانتيكيين، ولا خبراء الزراعة، أطفو، أو أرفرف حرا من كل شيء، ومن نفسي مبتهجا بالعدم البنفسجي الرخيم[٢]».

يقول رفعت سلام:

" قد نلتقي غدًا أو بعد غد، أو لا نلتقي، حين تصبح الشمسُ رَغيفًا طريًا نعطيه لأطفالنا الجوعى، يقضمونه في صرخة الجوع، أو عواء الرعب؛ هكذا، أمضي إليها مفتوح العينين، بصيرا، أراها قادمة تصفر، متوهجة، تشق الهواء كسكين مشتعلة[٣].

فقد استعار الشاعر تقنية الوصف السردي، التي يستخدمها الروائي؛ فقد وصف الشاعر الشمس كرغيف طري يعطى للأطفال الجوعى.

٣- الحوار(حوار النفس):

«ما الذي يعيث في؟ يخطفني مني؟ يطيح بي إلي حقول الفول فراشة، أو يمامة تهدل؛ إلي مراعي الشهوات امرأة مباحة متاحة، بلا أبواب، ولا شبابيك، ولا جدران؛ داخلي خارجي، وخارجي داخلي؛ تدخلني أشجار شاهقة، وطيور محلقة، وغيوم طافية، وأمواج من حبهان، يانعة أشجار النسيان، والغيبوبة ...

[١] - محمد فكري الجزار، مجلة الأدباء، العدد الخامس، أغسطس، ٢٠٠٨م، ص٣٤.
[٢] - رفعت سلام، أرعى الشياه على المياه، ص٣٥.
[٣] - رفعت سلام، أرعى الشياه على المياه،ص٣٥.

وفي دمي تصهل الخيول ... أنا عطش الأرض منذ بدء الخليقة، جوع الكائنات الهائمة في البراري، والغابات، صرخة اللوعة الأليمة» [١].

(٣) تناص الشاعر مع تقنيات السينما:

لقد أفاد الشعراء الحداثيين من تقنيات فن السينما، في تكوين خطابهم الشعري ، وذلك عن طريق توظيف بعد الأساليب كالحوار والمونتاج والتقطيع والمشاهد واللقطات، وقد أشاد الكثير من الشعراء بهذه الصورة الشعرية واصفين لها ب " بأنها تتقدم على اللغة، يمكن تأملها عن طريق الخيال أو طريق البصيرة لا البصر، وتصبح الصورة المشهدية هي الإطار، الذي يتماس فيه الفنان (فن الشعر، وفن السينما) من خلال التركيز على لقطة محددة، أو عن طريق تقديم الصورة بطريقة يلعب فيه المونتاج، في القطع والمزج دورًا أساسيًا، في توالى اللقطات وتتابعها زمنيًا[٢].

وارتباط الصورة الشعرية بالصورة السينمائية يجعلنا نقول: أن وظيفة الشاعر أو المصور هي تكوين المنظر وعليه، أن يرتب العناصر المختلفة المراد تصويرها في شكل من النظام، قبل أن تتم، واختيار زوايا الكاميرا المختلفة المطلوبة لتغطية الحدث، وإلى أن يتم ترتيب عناصر المنظر لا يمكن للمصور أن يتبين بالضبط ما هو مقبل على تصويره[٣].

١- المونتاج السينمائي:

فالمونتاج هو : " فن ترتيب اللقطات السينمائية بعد تصويرها لا على أساس الترتيب الذي التقطت به، ولكن على أساس فني وفكري آخر خضوعًا لمضمون القصة السينمائية"[٤]، ويري آخر أن:" المونتاج يعيد ترتيب المادة الخام وتركيبها بحيث يصبح لها دلالة خاصة، وعملية المونتاج في السينما لا تتم وفقًا

---

١ - مرجع سابق، ص ٣٧، ٣٨.

٢ - عبدالفراج خليفة، قصيدة الحداثة في شعر السبعينيات، ماجستير، مخطوطة كلية الآداب/ ماجستير، عين شمس، ١٩٩٩م.

٣ - جوزيف مشيللي، التكوين في الصورة الشعرية، ترجمة: هشام نحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣م، ص٢٩.

٤ - د. جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة ولنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٧٨م، ص٢١٠.

للتسلسل الطبيعي للحدث وإنما وفقًا للأثر الذي يريد المخرج أن يحدثه في المتفرج"[١].

ومنها قول رفعت سلام في الفوضى الجميلة ينثر الشاعر مشاهده وصوره الشعرية التي تترك أثرًا في نفس المتلقي كالتالي جاءت في هذا المشهد [٢]:

قتلوني،

فانفرطت

وطارت تعوي قبائل مدججة جرة مقلوبة صمت يهوى على حجر
خنجر معلق في سماء الذاكرة ليل قروي صبي يهرب خوفًا من الخميس
طائر يلوح في نافذةٍ غامضةٍ قاعد على حافة وقت من رماد مرأة تمضي
إلى قبر وامرأة تجيء يارا غابة من الضحك طبول تقرعها الريح في زمن
قديم تقول تلك آيتي آن أن أنام الآن هل يأتي أن يمضي إلى نسيان
نجيء من يقول صرخة تطعن النوم في نومه شاي الصبح جسد
أو دعاء الثيران الليلية بابا ينفرج ووجه عسلي في العتمة.

نلاحظ أن الشاعر رفعت سلام بني ديوانه على تناص الصورة المشهدية، عبارة عن لقطات، هذه اللقطات تدفع القارئ إلى التخيل والابتكار وتصور الصور في ذهنه وكأنها أحداث حدثت بالفعل أمامه فالمشهد الأول صور مشهد القتل والذي انقسم إلى لقطتين اللقطة الأولى (القتل)، تأتي تباعًا اللقطة الثانية وهي لقطة الانفراط، والتي تدفع المتلقي لتصور انفراط أشلائه بعد عملية القتل وتبعثرها، وهي صورة مؤلمة هذه الصورة مصحوبة بعلامات ترقيم تلك العلامات التي تبعث رسالة للمتلقي أن المشاهد لم تنتهي بل مستمرة ومتتابعة.

٤- تناص الشاعر مع الفنون الأخرى في الإخراج الشكلي للديوان:

ارتبط الشعر بالفنون التشكيلية منذ القدم فالشعر (صورة ناطقة أو رسم ناطق، وأن الرسم أو التصوير شعر صامت)[٣]

---

[١] - د. على عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨م، ص٢٢٧.

[٢] - هكذا قلت للهاوية، ص ٢٨٩.

[٣] - فرانكلين روجرز: لشعر والرسم، ترجمة : مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠م.

مما يعني أن الرسم والشعر فنًا واحدًا مع اختلاف طريقة العرض والتقديم، ووصل الأمر إلى وصف بعض الشعراء بأنهم رسامون فقد وصف لوكيان هوميروس بأنه رسام مجيد في كتابة الصور والأيقونات[١]، وقد وصل حد العلاقة بين الشعر والرسم، إلى ما سمي ب " قصيدة الصورة والشعر المجسم"[٢]، مما يعني أن الرسم يدخل في إطار الشعر، أما أرسطو فقد نظر إلى الفنون عامة نظرة واحدة، حتى اعتبر أن كلا الفنين نوعًا من أنواع المحاكاة وطريقتهما في التشكيل، وتأثيرها في النفس[٣]

وتقسم الباحثة تناص الشعراء مع الفنون التشكيلية إلى قسمين:

١- الرسم:

يمكن القول بأن أكثر النماذج المختارة والتي تتناص مع فن الرسم، وتوظفه في نصوصها هو الشاعر (رفعت سلام)، فقد عبر لشاعر بالقول وبالرسم في الصفحة الواحدة على مدار عدد من الدوواوين، ويمكن ذكر أمثلة على النحو التالي من ديوان (حجر يطفو على الماء):

---

[١] - ينظر: عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة الشعر والتصوير عبر العصور- عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧م.

[٢] - عبد الغفار مكاوي، مرجع سابق.

[٣] - سهير القلماوي، المحاكاة، مطبعة ومكتبة مصطفى وأولاده، مصر،١٩٥٣م.

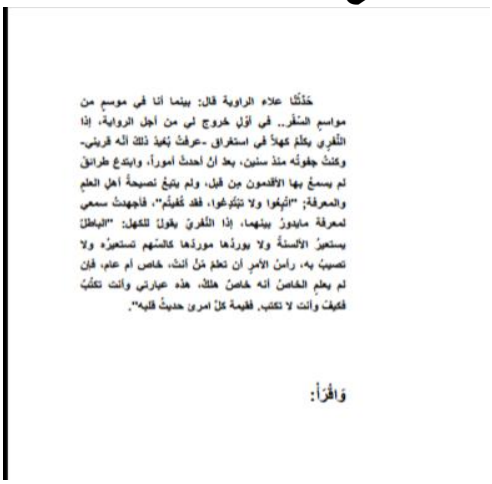
يتضح لنا أن الشاعر يتناص مع رسومات لبعض الزواحف كالعقرب والخفافيش وبعض الطيور إلى صورة امرأة ترتدي ملابس تشبه الملابس الفرعونية القديمة يمكن وصفها بأنها كائنات أولية متعايشة مع الإنسان، تأتي هذه الرسوم في هوامش، ونلاحظ أن أكثر الرسومات بروزًا العقرب، الخفافيش، الديناصور، ويمكن القول أن الشاعر خلال الديوان أنشأعوالم متضاربة بين صورة امرأة تحلق في سماء المشهد، تبحث عن عاشقها، ورجل يهيم على وجهه، وكائنات متغيرة، هذا العالم يمكن وصفه عالم الخراب والذي يتراوح ما بين المتطلع إلى المشهد ورغبته في الإصلاح، وبين الغاضب المتورط الراغب في الهدم.

٣- الشكل الكتابي:

لقد أدرك شعراء الحداثة أهمية السواد والبياض وحضورهما على الصفحة، يرجع ذلك للدور الذي يلعبه التلقي البصري في عملية تلقي النص، ومنها تموج الحروف، فهي تعكس دلالات نفسية يضيفها المتلقي للنص لحظة

استقباله له، بالإضافة إلى تناص الشعراء مع الشكل الكتاب للفنون الأدبيية الأخرى.

فقد امتاز علاء عبد الهادي وبرز في هذا الجانب، حيث تناص الشاعر مع الفنون الأخرى في التشكيل الطباعي للدوواين / شكل الديوان، وقد سبق وأشرنا إلى بعض هذه التناصات أثناء عرضنا للعتبات النصية، وسأقوم بتوضيح هذا الجانب هنا بصورة أكثر إيضاحًا، وسأورد بعض النماذج لإيضاح ذلك بصورة أوسع، وسأبدأ بعرض هذا على حسب صدور الدواوين/ تاريخ النشر، ففي ديوان النشيدة لو نظرنا إلى الشكل الطباعي للديوان لوجدنا الشاعر أصاغه على شكل رواية وهو ما يثير انتباه القارئ في البداية بكون الغلاف حُدِدَ فيه الجنس الأدبي، ثم يشرع في القراءة وفي بداية قراءة يخيب أفق توقعه ليحس أنه أمام رواية تتبع طريقة السرد الشعري، يحس بهذا خلال بداية كل مقام، ثم بعد ذلك يعود له أفق توقعه عندما يجد نفسه أمام نص شعري ينتمي إلى قصيدة النثر، وسأورد نموذجًا من هذا الديوان لتوضيح ذلك:



حَدَّثَنا علاء الراوية قال: بينما انا في موسم من مواسم السَّفر.. في أوّل خروج لي من أجل الرواية، إذا النَّفري يكلّم كهلاً في استغراق -عرفتُ ذَهِلَ ذلك آله قريني- وكنتُ جفوتُه منذ سنين، بعد أن أحدثَ أموراً، وابتدع طرائق لم يسمعْ بها الأقدمون من قبل، ولم يتبعْ نصيحةَ أهل العلم والمعرفة: "اتبعُوا ولا تبتدِعُوا، فقد كُفيتُم"، فأجهدتُ سمعي لمعرفة مايدورُ بينهما، إذا النَّفريّ يقولُ للكهل: "الباطلُ يستعيرُ الألسنةَ ولا يورِدُها موردَها كالسّهم تستعيرُه ولا تصيبُ به، رأسُ الأمرِ أن تعلم مَنْ أنتَ، خاصٌ أم عام، فإن لم يعلم الخاصُ أنه خاصٌ هلكَ، هذه عبارتي وأنت تكتُبُ فكيف وأنت لا تكتب. فقيمة كلّ امرئ حديثُ قلبه".

وَاقْرَأ:

أما ديوانه علاء " مهمل" فقد قسمه الشاعر إلى مجموعة من العروض، والتي تري الباحثة أنها تشبه العروض المسرحية، وهي خمسة "عروض" صِيغَتْ بأسلوب سرديّ شبيه بالحوار ذي التلفُّظ الواحد(monologue)، وبين هذه العُروض نصوصٌ شِعريّة[1]وسأعرض نموذج لهذه العروض والتي تثير

[1] - أربعة عشر نَصًّا شِعريّا.

القارئ وتشعره أنه أمام نص مسرحي وبعد الولوج إلى النص يكتشف أنه أمام نص شعري ينتمي إلى قصيدة النثر

.

ولم يكتفِ الشاعر بهذه التناصات الشكلية من أشكال الفنون الأدبية؛ بل نجده يتناص مع أشكال اللغة المتمثلة في المعاجم اللغوية، فقد صاغ ديوانه (معجم الغين) على شكل معجم لغوي، فالقارئ عندما يقرأ الديوان منذ الوهلة الأولي يصدم بالعنوان، فعنوان الديوان(معجم الغين) والنوع الأدبي(شعر)، مما يثير القارئ ويحدث لديه نوعًا من الارتباك والتساؤل؛ هل هو معجم لغوي؟ أم ديوان شعري؟، ثم يبدأ القارئ بتصفح هذا الكتاب الذي لا يعرف حتى الآن إلى أي الأجناس ينتمي؟ وإلى أي الفنون؟.

الدوافع الجمالية

ويتمثل الدافع الجمالي في رغبة الكاتب في تحويل المعنى القديم إلى معنى أجمل وأوسع، ويتمثل ذلك في نصوص الشعراء القدماء، والأحداث التاريخية والأساطير من خلال إعادة قراءتها فالناص هنا تعتبره الباحثة متلق أول حيث يتلقي هذه النصوص القديمة (الشعر – الأساطير – الأمثال الشعبية)، ويوظفها بما يخدم نصه ورؤيته.

ومما يحقق قراءة جمالية للتناص الشعري هو ربط النص بالنصوص الغائبة، وتقنيات توظيفها، مع الأخذ بعين الاعتبار أن التناص بوجه من الوجوه بمثابة حوار بين الجديد والقديم أو الحاضر والماضي، أو بين التيارات المتجايلة على مستوى الإبداع الشعري [١].

وتتمثل الرؤية الجمالية للتناصية الشعرية، في تقاطع الشفرات بين النصوص فلا وجود لنص ذي دلالة شعرية يكون رهين شفرة وحيدة، بل هنا تقاطع بين شفرات النصوص،,وأنظمتها المختلفة المتمثلة في الأصوات والمعاني والرموز الأصوات، وهي تقوم على امتصاص عدد من النصوص في الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها كمجال حيوي لمعنى مركزي، فإنتاج النص الشعري يتم من خلال حركة مركبة من إثبات أو نفي نصوص أخرى [٢] وهذا التفاعل بين النصوص في توارثها وتداخلها تطلق عليه إحدى مدارس النقد المعاصر تداخل النصوص[٣] .

والتناص لا يكون تقنية جمالية إلا بتوافر ركيزتين تعملان في إطار (التعالق)، أي علاقة النص بالنصوص الأخرى، وإطار التحويل، وكلاهما يتبلور خلال إبداع نص جديد يتحقق فيه معنى النص الجامع الذي تداخل مع نصوص عدة تضمن له تفاعلا من نوع خاص نتيجة لما يقوم به من تعديلات وتحويلات. والنص الجامع وفقا لهذين الإطارين هو الذي يضمن أبوة النص وقوته الخلاقة على جميع المستويات، وبالتالي تكون القوة المحركة لمختلف المتناصات في

---

[١] - ينظر، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، د. محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥م، ص١٦١.

[٢] - د .صلاح فضل، شفرات النص– دراسة سيمولوجية في شعرية القص والقصيدة، عين للدراسات، القاهرة ، ط ٢، ١٩٩٥م ، ص١١٢.

[٣] - ينظر، الخطيئة والتكفير، ص١٣.

علاقة صريحة أو مختفية نابعة من قدرة الشاعر على إدخالها في نص حواري متفاعل على مستوى القيم التعبيرية والدلالية جميعًا[١].

١- تلقي النصوص الشعرية القديمة وتناصها مع إبداعهم الشعري:

يمثل الخطاب الشعري التراثي ذاكرة الأمة على امتداد تاريخها الطويل، واستدعاؤه يستحضر معه مجموعة من المعارف التراثية الشعرية، لذا الشاعر رفعت سلاّم سل إلى الخطاب الشعري التراثي، وأصبح توظيفه يحتل مساحة كبيرة على خريطة الإبداع المعاصر، وقد تعددت مستويات استدعاء الموروث الشعري ، وأنماط تناصه مع الخطاب الشعري الحداثي، وطر- استدعائه؛ فأحياناً يكون التناص جلياً، يقع عليه القارئ منذ الوهلة الأولى؛ لأن استدعاءه تم بصورة كبيرة من سياقه ؛ وأحياناً يكون التناص خفيّاً ، يحتاج إلى جهد في الوصول إلى مرجعيته التراثية؛ لأن الشاعر لجأ فيه إلى التفكيك وكسر سياقه وتركيب."[٢] .

فقد انشغل سلاّم بموروثه الشعري القديم، وآثر الاتحاد معه واستدعاءه داخل نصوصه الشعرية الجديدة؛ فنجد الشاعر الحداثي مغرقاً في استدعائه للموروث الشعري، والعمل على خروجه من أحادية الدلالة إلى اتساعها وانفتاحها على العالم الشعري والخارجي معاً. فنجد الشاعر سلام يتناص مع الشعراء الجاهليين والشعراء الصعاليك وشعراء العصر العباسي، أمثال بشار، وأبي نواس، والمتنبي، وأبي العلاء المعري، وغيرهم ...إلخ، وهذا الاستدعاء لايخلو من دلالة حقيقية؛ هي أن استدعاء النص الشعري القديم داخل بوتقة النص الحداثي يضفي لوناً من ألوان الأصالة والتقدير لهذا التراث من ناحية ، والجدة والابتكار من ناحية أخرى .

ويمكن القول أن شعراء الحداثة استمدوا قوتهم من تراثهم بأبعاده الفنية والجمالية واللغوية، فالشاعر رفعت سلام والذي ينتمي للجيل السبعيني، ذلك الجيل الذي تمرد على التراث وخرج عليه خروج الابن على أبيه؛ وإن كان هذا

---

[١] - ينظر، أدونيس منتحلاً، كاظم جهاد، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط٢، ١٩٩٣م ، ص - 34 . 37.

[٢] - ينظر: أحمد مجاهد: " أشكال التناص الشعري " ، صـــ ١٥٥.

الخروج لا يكون خروجاً مطلقاً بالطبع، ولكن هو خروج المتمرد، العائد بعد ذلك إلى أحضان تراثه وقوميته، مضيفاً إليه رؤيته وآلامه الخاصة، وقد امتص الخطاب الشعري السبعيني هذه المعطيات التراثية كلها بعامة والشعر بخاصة؛ فأصبح النص الشعري التراثي نصاً فاعلاً في القصيدة السلامية، له دوره الحقيقي ودلالاته التي انصهرت داخل دلالات النص السلامي.

وقد استلهم رفعت سلاّم بعضاً من أشعار المتنبي، وكانت هذه الأبيات متحدة مع رؤية رفعت سلام وحالته الشعرية، " حيث يأتي استدعاؤه في موقف يتوافق مع الخطاب والواقع الحاضر؛ وهي مواقف الحصار النفسى في عهد كافور ومحاولة الخلاص منه "[1]، فيقول المتنبى:

عيدٌ بأية حال عدت يا عيد..
بما مضى أم لأمرٍ فيك تجديد
أما الأحبة فالبيداء دونهم..
فليت دونك بيداً دونها بيد[2]

واستدعاء قول المتنبي ، يأخذ طبيعة " التنصيص " و" التوظيف "؛ إذ يستحضر الشاعر قول المتنبي دون تحريف ، يقول رفعت سلاّم:

يوم يضربه العطن
متى يغتسل الليل ، أنخلعُ
إلى جهة ضائعة نهرٌ
ينساب في الذاكرة ومرأة
شمالية راكدة أما الأحبة فالبيداء دونهم[3]...

فموقف الشاعر رفعت سلام يتفق تمام الاتفاق مع موقف المتنبي الذي حاصره كافور، فأراد الخلاص منه بالهرب والرحيل؛ أما رفعت سلاّم فيحس بالملل واصفاً يومه بالعطن متمنياً انتهاء الليل، حتى ينخلع ويهرب إلى أماكن أخرى بعيداً عن الحصار النفسي داخل الوطن.

---

[1] - محمد عبد المطلب: " هكذا تكلم النص " ، مرجع سابق ، صـــ١٥٣.
[2] - ديوان المتنبى: دار الجيل ، بيروت ، صـــ٥٠٦. د.ت.
[3] - رفعت سلاّم: هكذا قلت للهاوية ، صـ ٦٦.

٣- تلقي بعض الملامح الأسطورية:

غوت الأسطورة الشعراء منذ الأزل لطابعها الجمالي، ولقداستها ولصورتها المتجذرة في الكون وحياة الإنسان الروحية، فاللغة المجازية هي حلقة الصلة بين الأسطورة والأدب.

ومع وصول الإنسان المعاصر ذروة تقدمه، وتجاوزه المستويات البدائية، لم يمنع ذلك من عودته لتوظيف هذه المستويات البدائية في إبداعاته، فوظفت الأسطورة وتداخلت مع النصوص الأدبية، مما يعني أن سيادة عصر المنطق والتفكير ، لم يلغ وجود الأساطير في الإبداع، وربما يرجع مكنون ذلك إلى غلبة الجانب التخيلي على الإبداع، ليس هذا فحسب بل رغبة الناص في إثارة المتلقي ولفت انتباهه وإيثارة ذهنه، ولو قمنا بمقارنة بسيطة بين النصوص التي توظف الأسطورة، والنصوص التي لا توظفها لنجد فرقًا في تلقيها، حيث يميل المتلقي إلى مثل هذه النصوص التي توظف الأساطير، وقد نبه عزالدين إسماعيل إلى أن مثل هذا التوظيف في إبداعات الشعراء المعاصرين، لا يعد عودة إلى المراحل البدائية في قوله: "فإن يكن عصرنا قد عنا بالأسطورة واتجه إليها الفنانون والأدباء فليس معنى ذلك أنهم عادوا إلى المرحلة البدائية في حياة الإنسان، أي عادوا يرددون نفس الأساطير الأولى، وإّنما في الحقيقة قد تفهموا روح هذه الأساطير... .ومن ثمّ برز في أعمالهم منهج الأسطورة القديمة، وإن ظلّ نتاجهم يتمتع بطابع الأسطورة"[١]

«مجموعة من الحكايات الطريفة والمتوارية من أقدم العهود الحافلة بضروب من الخوارق والمعجزات التي يختلط فيها الخيال بالواقع ويمتزج عالم الظواهر بما فيه من إنسان وحيوان ونبات، ومظاهر طبيعية بعالم ما فوق الطبيعة من قوى غيبية اعتقد الإنسان بألوهيتها فتعددت في نظره الآلهة تبعا لتعدد مظاهرها المختلفة[٢]

« وعلاقة الشعر بالأسطورة علاقة قديمة تشهد لها العديد من المخلفات الفنية كالملاحم البابلية والإغريقية والصينية، فقد أجمع مؤرخو الصين على أن

[١] - عز الدين إسماعيل :الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية ص226 .

[٢] - الأسطورة في الشعر المعاصر، أنس داود، مكتبة عين شمس، القاهرة، د.ط، 1975 ، ص : 19

معتقداتهم الأسطورية كانت المضمون الوحيد لأقدم صور التأليف الشعري عندهم والإجماع نفسه ينطبق على الإلياذة والأوديسة«[1]

وهذا التوظيف لم يكن بهدف حلية لتزيين القصيدة، ولكن يتناص الشاعر مع هذه الأساطير لتطلب سياق النص ذلك، بالإضافة إلى رغبة الشاعر في تكثيف الدلالة وقد تحدّث أنس دواد عن ارتباط الشاعر المعاصر بأساطير الأقدمين؛" لما لها من خواص كالقدرة على التشخيص، ومنح الحياة الداخلية والشكل الإنساني معطيات الطبيعة والحياة، واللغة الفطرية النفاذة، والصور البيانية القادرة على الكشف والإحاطة"[2].

وهذا النوع من التناص يحيل القارئ إلى إعادة قراءة الأساطير اليونانية ، والفرعونية القديمة، ويمكن اعتبار هذه الأساطير هي المنهل الذي ينهل منه الشاعر، وقبل الولوج إلى عالم التناص الأسطوري لابد لنا من الوقوف على تلقي الشاعر المعاصر لهذه الملامح الأسطورية.

وفي هذا الشأن يتحدث الباحث عبد المالك مرتاض في كتابه" الميتولوجيا عند العرب "عن الأسطورة يقول ":والأسطورة التي قد نريد هنا جنس قريب من القصة) تحت أي شكل من أشكالها السردية الكثيرة المختلفة، وهي لا تكون كذلك إلا إذا ارتبطت بقضية دينية من نوع ما لا صلة له في الحقيقة بالدين الصحيح، ولا بالتاريخ الصحيح، فهي إذن قصة مرتبطة بمظهر ديني خرافي،فهي تتناقض إذًا بشكل صريح مع الحقيقة من حيث هي، سواء أكانت دينية أم تاريخية أم غير ذلك، وبمثل هذا المفهوم تشيع الأسطورة القليلة التي كان النّاس ينسجونها حول الآلهة التي كانوا يعبدونها قبل ظهور الإسلام، ولا سيما تلك الأصنام ولا سيما تلك الأصنام التي استجلبت فيما يقال من الشام ونصبت بمكة ..... ولكن كثيرا من الأساطير نفترض ضياعها بحكم زهد الرواة فيها، و تورعهم في نقلها، خشية أن يسيء بعض ذلك إلى الإسلام، أو يفضي إلى شيء من الشرك بالله تعالى"[3].

---

[1] -أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة المعاصرة، كاملي بالحاج، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2004 ،18. :

[2] - ينظر، الأسطورة في الشعر العربي، ط٣، دار المعارف ، مصر، ١٩٩٣م، ص٨٢.

[3] - عبد المالك مرتاض : الميثولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار التونسية للنشر ١٩٨٩م، ص ١٥.

فهي شكل سردي قريب من القصة ترتبط بقضية دينية معينة وهذه القصة لها علاقة بمظهر ديني خرافي وليس بمظهر ديني صحيح ،ثم يفترض وجود قصص أسطورية كثيرة في
الأدب العربي كتبت حول الآلهة قبل الإسلام و لكنها ضاعت بحكم تخوف الرواة في نقل هذه الأساطير من أن تمس بالدين الإسلامي.
وفي نفس السياق يرى الباحث مرتاض أنه أحيانا يقع خلط بين الخرافة والأسطورة والحكاية مرجعا ذلك إلى قصر التجربة النقدية العربية[١].
ويرفض هذا الباحث وجود التناقض بين الأسطورة والمبادئ الإسلامية"لأن الأديب هو غير رجل الدين، وأن الأدب نتيجة لذلك هو غير الأوامر والنواهي الشرعية، فأجمل ما في الأدب تحليقه في عوالم جديدة يرتادها، وأقبح ما فيه التقيلد والقصور والتسليم بواقع ممجوج[٢]
ويمكن القول أن تجربة الشاعر عفيفي مطر، تقوم في أغلبها على الغموض والخرافات والشخصيات الشعبية، والملاحم والأساطير، والحكايات الخرافية التي يتداولها الفلاحون في الريف، حكايات الجان والعفاريت والموت والحياة، التي تتماس مع الأساطير الأقدم، والتي تخفي في رمزيتها واستعاراتها، قناعات مطر، وهمومه الشخصية والقضايا الوطنية والقومية التي تشغله في شكل رمزي محمل بالصور الشعرية المكثفة، التي يمكن أن تتجلى منها مئات الأعمال الفنية البصرية، كاشفًا في استعارته للأساطير المخزون النفسي للجماعة ويعيد إخراجه إلى دائرة الوعي، وعن معتقدات واحتفالات وأعراف وقصص شعبية وأساطير حية، قد تجسد ما سبق في ديوانه "قصائد من الخرافة الشعبية ."
يا ملَكَ الأمطار
هبْني شارتك الفضيَّة
خذْني في حاشيةِ الريحِ وعَمِّدْني جنديًّا في البريَّة
علِّمني أسرارَ الماء ..
نصِّبني في أعراسكَ عازفَ قيثارٍ
وامسحْني بالزيتِ الطيِّب واغسلْ قلبي ..

[١] - المرجع نفسه، ص١٦.
[٢] - المرجع نفسه، ص١٦.

هنا فإن "إله المطر" عند اليونانيين تحول عند عفيفي إلى "ملك الأمطار"، كأنه يتخفى خلف قناع الأسطورة القديمة ليعيد إنتاجها في واقع الملوك المحليين ويعيد إنتاج قصيدة "برية" مقاتلة .

ويأتي ديوان"هكذا تكلم الكركدن"ليفتح أرضاً جديدة في شعرية قصيدة النثر العربية، فيعتمد على أساطير الحيوانات القديمة، ومن بينها أسطورة اليونيكورن -Unicorn-الحصان الوحيد القرن، ذلك الحصان الذي فتن الناس قديماً بجماله وقوته وفرائه المطرز بالألوان. ويمكن أن نعتبر"الكركدن"هو الخرتيت الوحيد القرن، مع الفارق بين الحصان الوحيد القرن والكركدن الوحيد القرن، فقد منحنا النص الشعري مجموعة من العبارات المعرفية/ المعلوماتية، في مثل قوله:"هو حيوان في جثة الفيل، خِلْقَتُه خِلْقَةُ الثور، إلا أنه أعظم منه، ذو حافر، وهو سريع الغضب، صادق الحملة، يخافه سائر الحيوانات، على رأسه قرنٌ واحدٌ حاد الرأس. يعيش سبعمائة سنة، وهيجان شهوته بعد خمسين سنة ."

والكركدن الخرتيت -الذي اتخذته السودان رمزاً وطنياً لها بعد الاستقلال قبل أن تتخلى عنه لاحقاً - هو رمزٌ أسطوري ينتمي إلى الميثولوجيا القديمة، التي تقدس الحيوانات الخرافية. ونلاحظ أن الكركدن يستدعي لغة خاصة به تناسب الحال التي عليها روحه وكيانه، فتشير المصادر إلى أنه، ورغم مظهره الرائع وجماله، يقاتل بوحشية وعنف شديدين، ومن المستحيل إمساكه، خصوصاً إذا ما حُوصر، لكنه يستجيب بسهولة للمسة أنثى عذراء. وأظن أن عنوان الديوان جاء في صيغة لغوية تشي بالكثير من الإشارات المهمة في حياتنا الثقافية، فعندما نقول"هكذا تكلم الكركدن"، تستدعي الذاكرة الثقافية الكتابَ الأشهر في تاريخ الفلسفة الحديثة للفيلسوف الألماني نيتشه"هكذا تكلم زرادشت". ومن ثم، فإن النص الشعري لدى سلاَّم يعتمد على إغراء المتلقي النموذج المثالي للبحث عن علاقة ما بين زرادشت والكركدن، وأظن أن العلاقة القوية تكمن في أن كليهما يبحثان عن الحقيقة المطلقة في الأكوان المختلفة، ولن يجداها، مع الإصرار المطلق على البحث، الذي جعل الذات الشاعرة تلتحف بذات أكبر وأضخم وأوقع أثراً، هي ذات الكركدن نفسه، لأن الكركدن هو الشعر نفسه الذي يعلن دائماً عصيانه وتمرده وسيطرته على سائر الأنفس والمخلوقات الواقعية وغير الواقعية، فالعوالم الافتراضية كانت تحتفي بالكائن الأكبر الشعر منذ ولادتها على

سطح العالم، متخذةً منه سلاحاً في مواجهة الظلام والتشويه اللذين لحقا بالعالم المحيط بنا .

يقول:"لستُ ديناصوراً، لا وألف كلا، لستُ هولاكو ولا هتلر ولا الحجَّاج، لا موسوليني ولا بينوشيه، أنا أصلُ السلالة والكل ظلالٌ باهتة، أنا اللحظةُ المارقةُ الفالتة، استعاروا قامتي وسيرتي/ سلبوني مني، وارتدوا قناعي الذهبي في غفلة من الزمن، وكل غفلة محنة، وكل محنة ميتة، وكل ميتة صراط وأسن"

فالتناص في بعده الأسطوري يكثف التجربة الشعورية للناص، فينفتح النص على حضارات إنسانية متعددة فتتباين مستوياته إلى أبعاد تخييلية ووجودية ودلالية، وعلى الضفة الحداثية ترسم معالم التناص الأسطوري على ملامح كثير من الشعراء والأدباء" فليس في استطاعة الفنان التحكم في الآلية التي بواسطتها تتحرك هذه الرواسب الغريزية من التجربة التخيلية داخل الشعور، إنه ليس بإمكانه أن يزيد لهذه الصور الأولية أن تجيء ولا أن يعيق مجيئها"[١]

فتتعالق في ذهن المبدع رواسب فلكلورية وأسطورية تنعكس على إبداعاته فينقلها لاشعوريا إلى المتلقي، فيستعير الأساطير ويشبع بها طرحه الأدبي.

- **الدوافع الفكرية والذاتية**

حيث يتناص الناص مع نص آخر ذي أثر متوقع على القارئ، وأكثر ما نجد ذلك في التناصات مع النصوص المقدسة أو مع الشعراء الكبار، كما يعبر الشاعر من خلال هذا الدافع عن توجهاته ورؤيته العامة،أما الدافع الذاتي فيتناص الشاعر مع نصوصه السابقة أو نصوص لاحقة،وذلك لأن بعض المعاني تلح في ذاكرته فيسجلها، أو يحاول إعادة إنتاجها بطريقة ملائمة وصورة أفضل أو أكثر فنية ، ومعروف أن الذاكرة متسعة لحزمة من المعاني والأخيلة ولا يمكن إلغاء مكنونها لذا تتسرب بعض المعاني من وعي الكاتب بقصد وأحيانًا أخري بدون قصديه.

[١]- النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،١٩٩٩م ، ص٨:

١- تلقي الشاعر للنصوص القرآنية وتوظيفها في شعره:

ودقة التصوير الفني في الخطاب القرآني جذبت الكثير من المبدعين للتناص معه فتهب قيمة وجدانية وينعكس إعجازه على مستويات :الشكل والدلالة فهو" أزيد على غيره من حيث النظم، وهي إتيان بعض ألفاظه مقترنة متصاحبة لا تكاد تفترق كالصلاة والزكاة والجوع والخوف والجنة والرهبة والمهاجرون الأنصار والجن والإنس[١].

ونستطيع التأكيد على أن هذا التناص الديني قد استدعته طبيعة التجربة الوجودية للأمة في هذه المرحلة الصعبة، والمأساوية بمعانيها وصورها. وتتضمن لغة الشاعر رؤياها الفكرية والفلسفية التي أراد الشاعر أن يمنحها عمقها وشموليتها، ويشحنها بالدلالات من أجل التأثير في المتلقي نظراً لما تتمتع به اللغة الدينية من حضور، وتأثير خاصين في الوعي الجماعي، إضافة إلى ما يمكن أن تقوم به من إثراء للنص الشعري. إن المهمة التي يؤديها التناص تنبع من خصوصية اللحظة التي مثلتها الرؤيا الدينية في سياق التجربة الوجودية، الإنسانية، ولذلك فالشاعر يتخذ من هذه التجربة بما تحمله من دلالات وتوتر وكثافة أساساً، ومن هذه التجارب تجربة رفعت سلام الذي وظف التراث الديني بكل أشكاله وصوره، ومنها توظيف المفردات القرآنية:

مرأة حميم
مفتوحة لما يجيء به الغيث
نجمة راكدة
أو مواء أليم
أنا امرأة الصراط المستقيم[٢]

إن المفردات التي اعتمد عليها الشاعر في تركيب نصه الشعري، تومئ إلى انكفاء الشاعر على تراثه القرآني من خلال تناصه الحي واستدعائه للمفردات (حميم، أليم، الصراط المستقيم)؛ فقد اتكأ الشاعر على هذه المفردات ليخلق بذلك إيقاعه الخاص وموسيقاه المفعمة بالعذاب الحميم والأليم في آن واحد، وتدل

[١] - حفني محمد شرف، إعجاز القرآن البياني، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة، ط٤، ١٩٧٠م، ص٣٦.
[٢] - رفعت سلاّم: " كأنها نهاية الأرض ": صـ ١١.

على رؤية الشاعر تجاه واقعه وأمته العربية، وتدل أيضاً على روح الحداثة من خلال التراث، إذًا فإن الأنا الشاعرة تجعل من نفسها منصهراً للتراث، ليخرج النص الشعري

وقد امتدت ألفاظ القرآن بشكل واسع في جل نصوص رفعت سلاّم وقد ينشغل الشاعر باستدعاء مفردات لها دلالة معينة، ذات موقف معين يخرج من خلالها الشاعر بتكوين رؤيته التى تستدعى النص القرآني في النص الشعري، لتخرجه من دلالته الإلهية إلى دلالات متسعة، لتسقط على الملامح الخاصة بمعاناة الشاعر وطقوسه وأفراحه وأحزانه. وقد تحقق ذلك بشكل ثرى في نصوص رفعت سلاّم بدءاً من ديوانه (إنها تومئ لى، ووردة الفوضى الجميلة، إشراقات، إلى النهار الماضي، كأنها نهاية الأرض، حجر يطفو علي الماء).

يقول في ديوانه إشراقات:

فأجيئكم رصاصة أو خيانة أو فضيحة
أسمى الأشياء بأسمائها الأولى
وأمشى في الأرض مرحاً
أبعثر اللعنات كالصدقات
على الكل وعلى نفسي بالعدل
والقسطاس وهذا أضعف الإيمان أن تصفوني بالعدمية
والسوداوية أنّى شئتم فلا تهتز شعرة منى
فقد خلعت عنى الأسماء والصفات لأصبح ممنوعاً من الوصف والتشبيه
لأمضي في اتجاه البحر رأسياً بلا استئذان دون أن تجف بحار القول ولكن لمن أتكلم اليوم هذا فراقي معكم وسأنبئكم في القصيدة القادمة بتأويل ما لم تستطيعوا عليه صبراً فصبراً " [١].

فقد تحقق التناص في النص السابق من خلال الاستدعاء القرآني لنصائح النبي لقمان التى وجهها إلى ابنه ،ولكن رفعت سلام ، عقد معارضة بين النص الشعري تجاه النص القرآني ، فهو يقوم بأفعال ينهى عنها القرآن الكريم .ففي وقوفه عند قوله تعالى: " ولا تصعر خدك للناس ولا تمش في الأرض مرحاً إن

[١] - إشراقات: صـ ٢٢.

الله لا يحب كل مختال فخور " [1]، يتعمد إسقاط أداة النهى فتحول النهى عن شيء قبيح إلى الإصرار على هذا الشيء عند الشاعر في قوله (وأمشي في الأرض مرحاً) .

وفي المقطع نفسه، نلاحظ استلهام الشاعر للحوار القرآني بين الخضر وسيدنا موسى (عليهما السلام) فيما ستنبئ به القصيدة القادمة من تأويل يوازي إنباء الخضر لموسى النبي بتأويل ما لم يستطع صبراً عليه "[2]. فالشاعر رفعت سلام يمتص الخطاب القرآني، بمجالاته الدلالية، ليقوم بإسقاط هذه الآيات على واقعه ، ومن خلال نصه الشعري فهو يربط السابق باللاحق، مستخدماً دور الشاعر النبي الذي يقوم بعملية التنبؤ؛ فهو ينشغل بقراءة العالم من خلال النص الشعري، متخذاً من النص القرآني مرجعاً تراثياً له دلالاته وأبعاده المختلفة، فهناك علاقة بين الخضر والأنا الشاعرة؛ فهو يقوم بعملية استبدال الشخصيات/ مع توافق في الرؤية والخطاب، يقول الله تعالى في سورة الكهف:

" وإذ قال موسى لفتاه لا أبرح حتى أبلغ مجمع البحرين أو أمضي حقبا فلما بلغا مجمع بينهما نسيا حوتهما فاتخذ سبيله في البحر سربا ..... إلى قوله تعالى " قال هذا فراق بيني وبينك سأنبئك بتأويل ما لم تستطع عليه صبرا " [3].

فنلاحظ مدى التأثر الذي وقع فيه الشاعر أسيراً عاشقاً للنص القرآني الكريم، فهو النص الفوقي (الأعلى) الذي يعزز به الشاعر نصه السفلى (الشعري) الإنساني، وبما أن النص القرآني – نص إلهي – لا ينطق به بشر ولا يصدر عن إنسان، فقد استمد النص الشعري قوته وطلاوته بامتزاجه بالنص القرآني، فقد كان الجنوح إلى القرآن الكريم وتوظيفه داخل النص الشعري السبعيني، إضافة إلى قوة الخطاب الشعري السبعيني، على الرغم من تجاوزاته ومغالاة شعرائه في التجريب والرغبة في كشف المسكوت عنه والبوح به.

---

[1] - سورة لقمان: آية ١٨

[2] - فاطمة قنديل: " التناص في شعر السبعينيات " ، سلسلة كتابات نقدية ، صـ ٣٦١.

[3] - الكهف: آية من ٦٠ إلى ٧٨ .

٣- التناص مع التاريخ:

فالإنسان لا غنى عنه عن دراسة ماضيه باعتباره كائنًا اجتماعيًا بطبعه فينبغي عليه أن يعرف تاريخ تطوره والتاريخ لا يدرس عفوًا ولا يكتب اعتباطًا فهو ليس علم تجربة واختبار ولكنه علم نقد وتحقيق[١]

وتنبه الشعراء القدامى لهذه الظاهرة، فيقول ابن رشيق في هذا الموضع ".... وليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر ومعرفة النسب وأيام العرب ليستعمل بعض ذلك فيما يريده متذكر الآثار وضرب الأمثال، وليعلق بنفسه بعض أنفاسهم ويقوى طبعه بقوة طباعهم[٢]

ويتم التناص في هذا المجال بأنماط معينة فقد يقوم الشاعر باستعارة رموز، دون التعرض لذكر مضمون الحكاية التاريخية

إذا فالقارئ المثالي بمثابة الكائن النصي الذي يصنعه الكاتب الواعي من خلال برمجة نصه على استدعاءات هادفة تقوض بنيان النص الأصلي وتعيد تشكيله المتلقي المتمرس، ففعل القراءة " هو عملية تطبيقية فالقارئ والنص انطلاقا من معارفه ورمزه ورغبته أيضا يستجيب لبعض مظاهر النص التي يعرفها أو يعتقد أنه يعرفها، ويتلو تلك المعرفة عمل محكم ينتج عنه التأويل النهائي[٣].

تتمثل في التأكيد على استحالة الفصل بين النص والتاريخ الديني والثقافي لحضورهما المستمر والمّتقد داخل النص.

ويمكن القول أن المثاقفة بين الأدباء- رغم اختلاف عصورهم -أمر لا مفر منه فكما يقول: " أفلاطون أن عملية الخلق التي يقوم بها الشاعر مزيفة لأنها تحاكي ظواهر هذا العالم الواقعي والتي بدورها محاكاة لما هو كائن في عالم المثل ومرسى النصوص المهاجرة الترجمة" فإن النص يولد بها مجددا على صورة

---

[١] - منهج البحث التاريخي، حسن عثمان، دار المعارف، القاهرة، ط 08 ، ص08 :

[٢] - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠١م،ج١، ص١٧٧.

[٣] - بحوث في القراءة والتلقي، فيرناند هالين، وآخرون، ترجمة :محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري،سوريا، ط1998 ، ص٧٤.

صوتية وصرفية وتركيبية ودلالية جديدة، وبها يتحول عن جسده اللغوي إلى جسد لغوي آخر، وهذا التحول هو محاولة لإعادة الماضي في ذاكرة النص[1].
كما أن القراءة للقديم في النص الحديث ما يبررها، فالنص كائن لغوي يشهد على حضور التراث فيه، وإن هذه القراءة بقسميها وشطريها تشكل في الواقع نسيج أي نص سواء كان قديما أو حديثا، وهي آلة العمل المفيدة في آي دراسة من دراسات التناص[2].

المصادر والمراجع

– الدواوين:
١- رفعت سلام:
- إشراقات رفعت سلام، الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة العامة للكتاب، ج١، ٢٠١٣م.
- هكذا قلت للهاوية، الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة العامة للكتاب، ج١، ٢٠١٣م.
- كأنها نهاية الأرض، الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة العامة للكتاب،ج٢، ٢٠١٤م.
- - أرعى الشياه على المياه، دار مومنت اللندنية ، ٢٠١٨م.
٢- علاء عبد الهادي:
شجن، مركز الحضارة العربية القاهرة، ٢٠٠٤م.
- النشيدة – سلسلة الأدب ، مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م.
- معجم العين- سلسلة الأدب- مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٧م.
٣- محمد الحمامصي:
- موت مؤجل في حديقة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٨م.

[1] - لذة النص، رولان بارت، ترجمة :منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا،ط١، ١٩٩٢م، ص٩.
[2] - المرجع نفسه، ص14 :

- مفتتح ديوان لا أحد يدخل معهم ، الصادر عن جماعة نصوص ٩٠، يناير ١٩٩٦م.

– المراجع العربية :

١- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، المكتبة العصرية، بيروت، ط١ ٢٠٠١،م،ج١.

٢- أحمد مجاهد: " أشكال التناص الشعري" دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة العامة للكتاب القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.

٣- أنس داود، الأسطورة في الشعر المعاصر، مكتبة عين شمس، القاهرة، د.ط، 1975م.

٤- د. جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة ولنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٧٨م.

٥- حسن عثمان، منهج البحث التاريخي، دار المعارف، القاهرة، ط ٨.

٦- حفني محمد شرف، إعجاز القرآن البياني، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة، ط٤، ١٩٧٠م..

٧- حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،١٩٩٩م.

٨- سهير القلماوي، المحاكاة، مطبعة ومكتبة مصطفى وأولاده، مصر،١٩٥٣م.

٩- د .صلاح فضل، شفرات النص– دراسة سيمولوجية في شعرية القص والقصيدة، عين للدراسات، القاهرة ، ط ٢، ١٩٩٥م .

١٠- عبدالفراج خليفة، قصيدة الحداثة في شعر السبعينيات، ماجستير، مخطوطة كلية الآداب/ ماجستير، عين شمس، ١٩٩٩م.

١١- عبد الملك مرتاض:

- الميثولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار التونسية للنشر ،١٩٨٩م.

– تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر،١٩٩٥.

١٢- عز الدين إسماعيل :الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، دار الفكر العربي.

١٣- د. على عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨م.
١٤- عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة الشعر والتصوير عبر العصور- عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧م.
١٥- د. محمد عبد المطلب، ، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥م.
١٦- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢م.
١٧- كاظم جهاد، أدونيس منتحلاً، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط٢، ١٩٩٣م.
١٨- كاملي بالحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2004 .

مراجع مترجمة:

١- رولان بارت، لذة النص، ترجمة :منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا،ط١، ١٩٩٢م.
٢- جوزيف مشيللي، التكوين في الصورة الشعرية، ترجمة: هشام نحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣م.
٣- فرانكلين روجرز: لشعر والرسم، ترجمة : مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠م.[١]
٤- فيرناند هالين، بحوث في القراءة والتلقي، وآخرون، ترجمة :محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري،سوريا، ط1998 .

مجلات:

١- محمد فكري الجزار، مجلة الأدباء، العدد الخامس، أغسطس، ٢٠٠٨م.
٢- إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، السنة السابعة – العدد الثامن والعشرون، شتاء ع ١٣٩ش / كانون الأول، ٢٠١٧م.