الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور- خنشلة-

كلية الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي
التخصص: أدب حديث ومعاصر

التناص في ديوان "أنطق عن الهوى"

للشاعر عبد الله حمادي

مذكرة مقدمة لقسم اللغة والأدب العربي لاستكمال مقاييس شهادة الماستر

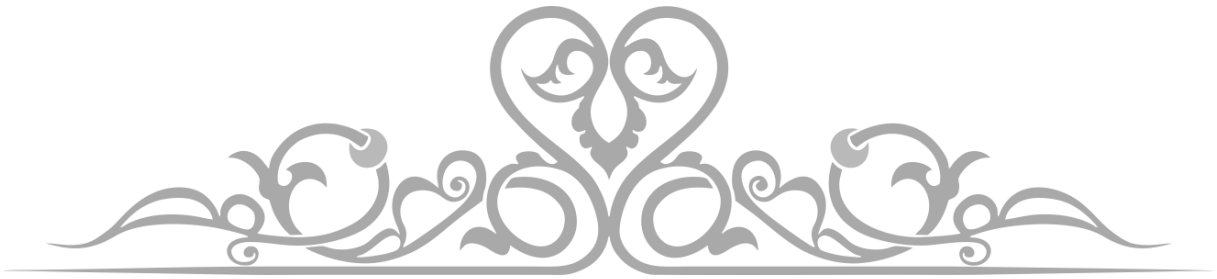
إعداد الطالبة:
- فردوس جلول

إشراف الأستاذة:
- نبيلة سكاي

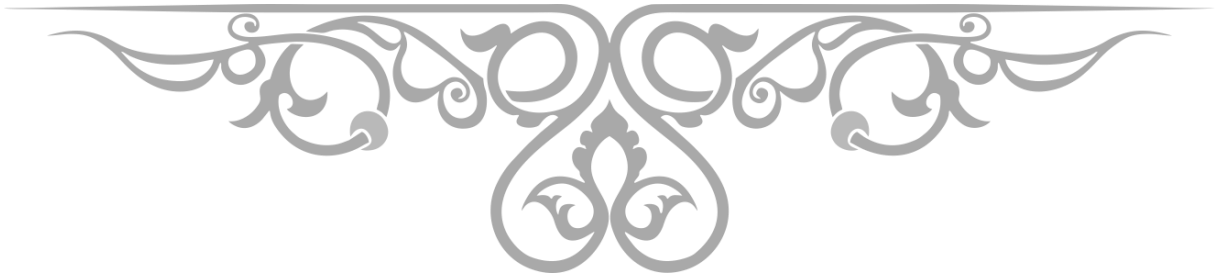
أعضاء لجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
عالمة خذري	أستاذ محاضر –أ–	جامعة عباس لغرور –خنشلة–	رئيسا
نبيلة سكاي	أستاذ مساعد –أ–	جامعة عباس لغرور –خنشلة–	مشرفا
إيمان ملال	أستاذ محاضر –ب–	جامعة عباس لغرور –خنشلة–	مناقشا

السنة الجامعية: 2017 / 2018 م



مقدمة



مقدمة:

حظي مصطلح التناص منذ أن وظفته الباحثة البلغارية جوليا كريستيفا باهتمام الكثير من الباحثين والدارسين الغربيين والعرب أيضاً، حيث توسعوا في دراسته نظريا وتطبيقيا، كما كثرت الابداعات الشعرية والنثرية التي تجسد التناص، ومن بين الشعراء الذين جسدوا مفهوم التناص الشاعر عبد الله حمادي في مختلف دواوينه الشعرية من بينها ديوان "أنطق عن الهوى" الذي وقع اختياري عليه لما يمثله من مجال خصب لموضوع التناص بمصادره المختلفة، فما مدى حضور التناص في ديوان أنطق عن الهوى؟ وماهي مصادره؟ وللإجابة عن هذه التساؤلات، سطرنا خطة بحث مكونة من مقدمة وتمهيد وفصلين:

الفصل الأول، نظري بعنوان التناص مفهومه وأنواعه ومستوياته، عرضت فيه الجانب النظري لهذا المصطلح النقدي " التناص"، حيث وقفت عند مفهومه عند النقاد الغربيين والعرب وأيضا عن النقاد العرب القدامى الذي عرف عندهم بمفهوم السرقات الأدبية، ثم تطرقت إلى أنواعه ومستوياته.

أما الفصل الثاني، فتطبيقي بعنوان مصادر التناص في ديوان أنطق عن الهوى، تعرضنا فيه لمختلف مصادر التناص في الديوان منها القرآن الكريم، المذهب الصوفي...

وقد فرضت علي طبيعة الموضوع اتباع المنهج الوصفي معتمدة على آلية التحليل من أجل تتبع الظاهرة مصطلحاً ومفهوماً، ثم قراءة ومحاولة فهم نصوص عبد الله حمادي، لكشف أبعاده وتجلياته الجمالية والدلالية.

ومن أهم المراجع المعتمدة في هذا البحث، "الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)" لعبد الله الغدامي، "الكتابة من موقع العدم" لعبد الملك مرتاض، "التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي أنموذجا)" لحصة البادي.

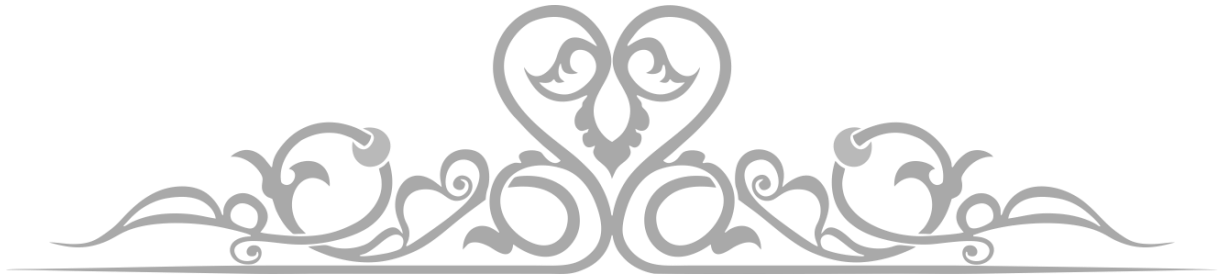
وقد تم اختيار هذا الموضوع لجملة من الأسباب أهمها:

1. الميول الشخصي للنص الشعري الجزائري.

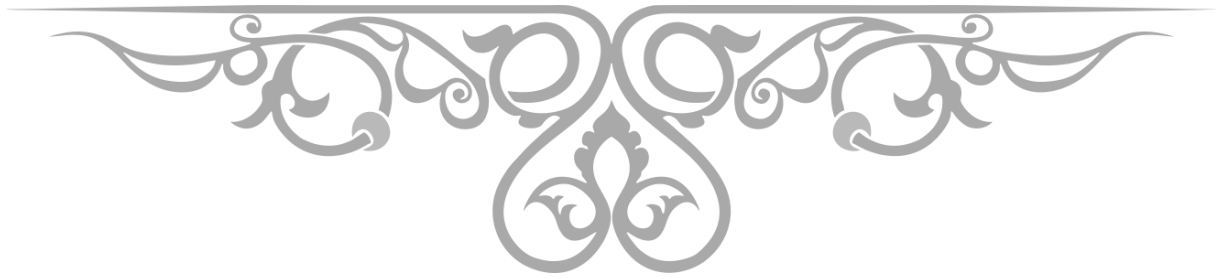
2. الكشف عن سمات لغة "عبد الله حمادي" الشعرية التي تتسم بالغموض.
3. وفرة التناص في ديوان "عبد الله حمادي" مما أضاف إليه رونقا جماليا يجذب القارئ.

أما الصعوبات التي واجهتني في البحث، فتتمثل خصوصا في صعوبة قراءة الديوان، وهذا راجع للثقافة الموسوعية لعبد الله حمادي، وعلى الرغم منها فقد تمكنا بعون الله عز وجل أن نصل بهذا البحث إلى مدارج الختام، فإن أصبنا فلنا جزاء المصيب، وإن أخطأنا فلنا اجر الجد والعمل.

وفي الختام أتوجه بالشكر إلى أستاذتي المشرفة سكاي نبيلة، التي لم تبخل علي بمعلوماتها ومساعداتها وتوجيهاتها القيمة، كما أشكر جامعة عباس لغرور التي منحتني فرصة البحث والاجتهاد، وأخص معهد الآداب واللغات ابتداء بعميد المعهد الأستاذ عمر عيلان، إضافة على كل الإداريين والعمال، ولا أنسى شكر الأساتذة المناقشين وكل من أمدني بالنصيحة والتشجيع، ونسأل الله التوفيق والسداد.



تمهيد



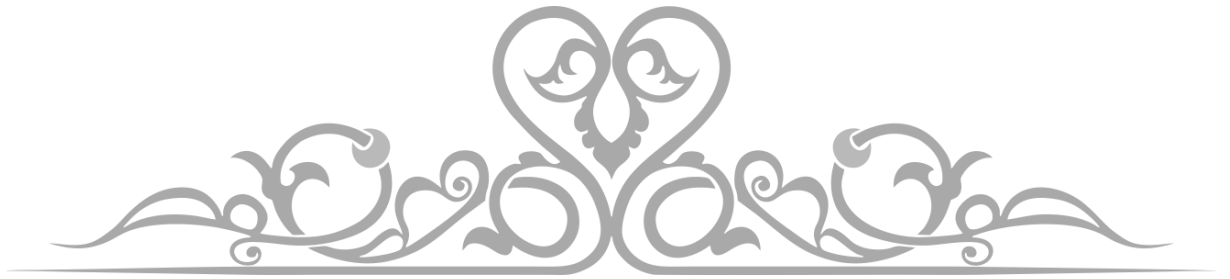
تمهيد:

ظهر مفهوم التناص في الدراسات النقدية الحديثة ردا على المفاهيم البنيوية في المحايثة التي أكدت على انغلاق النص على نفسه بحجة اكتفائه بذاته، وأنه قائم بنفسه، فجاءت الدراسات التي انتمت إلى ما بعد البنيوية، ومنها التفكيكية التي عدّت النص بنية من الفجوات والشروخ التي مهدت بدورها لنقاد نظرية التلقي في الأدب والفن، ثم جاء نقاد التناص، وعدّوا النص كتلة من النصوص المستحضرة من هنا وهناك، إذ أن هذه الدراسات والمناهج انصبّت على دحض أسطورة انغلاق النص واستقلاله المزعوم، وفي هذا الإطار ظهر مفهوم التناص على يد الباحثة "جوليا كريستيفا" التي طورت المفهوم عن مفهوم الحوارية أو الصوت المتعدد الذي اجترحه الناقد والمفكر الروسي "ميخائيل باختين".

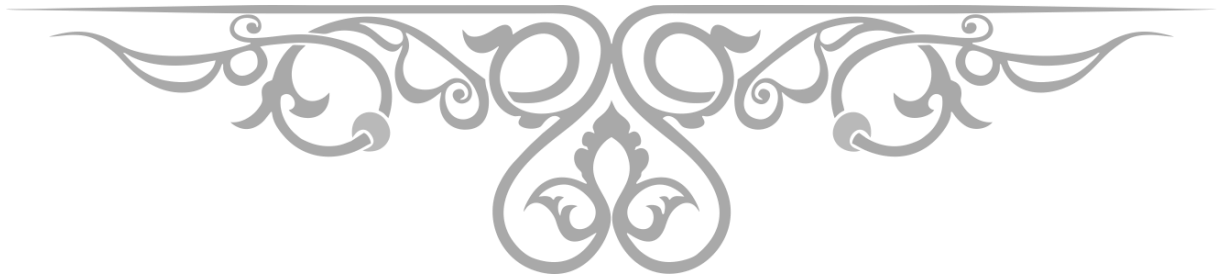
ويستمد مفهوم التناص قيمته النظرية وفعاليته الإجرائية من كونه يقف راهنا في مجال الشعرية الحديثة في نقطة تقاطع وتلاقي التحليل البنيوي للنصوص والأعمال الأدبية بصفة عامة، بوصفها نظاما مغلقا يحيل على نفسه مع نظام الإحالة أو المرجع، بوصفه مؤشرا على ما هو خارج نصي.

إن الشعرية الحديثة تبرز المتلقي بوصفه قارئا مشاركا ومنتجا للنص، ومن ثم التناص بوساطة التأويل الخاص به، إن التناص مرتبط ارتباطاً منطقيا بالمتلقي، 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، ولذلك ينبغي أن يكون "منهج الدراسة التناصية" منهجا تأويليا أو يدخل في إطار نظرية التلقي، فأي نص متناصٍ لا يكشفه إلا المتلقي العالم بأنساب النصوص وتفرعاتها وأعمارها، وعليه ثمة تناص مالم يكن هناك تأويل له من قبل المتلقي، فكيف يتم كشف وربط النص اللاحق من النص السابق إذا كان المتلقي جاهلا بهذه النصوص أساسا؟

وينبغي ألا يحمل النص حمولات معرفية غير نابعة منه إلا بقدر ما يحيل عليه النص، على وفق ربط قرائن موجودة وبقدر تأويل خاص بالمحلل (الناقد، القارئ)، وهذا سوف يقودنا إلى أمر خطير خاص بالقارئ النموذجي (المثالي) الذي يجمع بين القراءتين السطحية والمعمقة، إذْ يُعطي في الأولى دلالة النص الأصلية بينما يتيح لنفسه في الثانية التأويل الخاص به.



الفصل الأول



I. مفهوم االتناص

1- التناص لغة: من نص ينص الحديث، رفعه، وكل ما أظهر فقد نص.[1]

وقال **عمرو ابن دينار** " ما رأيت رجلا أنص للحديث من **الزهري**، أي أرفع له وأسند وهو مجاز "[2]

وجاء في معجم الوسيط: " تناص القوم، ازدحموا"[3]، وقد يعني بهذا أن النصوص تزدحم برأس المفكر أو الكاتب فيخرج بنص جديد هو نتيجة لتداخل تلك النصوص.

ويقال نص الحديث إلى فلان أي رفعه، نص المتاع نصا أي جعل بعضه على بعض، وأصل النص أقصى الشيء وغايته، قال الأزهري: " النص أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها، ومنه قيل نصصت الرجل إذا استقصيت مسألته عن الشيء حتى تستخرج كل ما عنده"[4]

وقال **ابن الأعرابي:** "النص، الاسناد إلى الرئيس الأكبر، والنص التوقيف والنص العيين على شيء ما، وكل ذلك مجاز من النص بمعنى الرفع والظهور[5].

نستنتج من كل هذه التعريفات أن التناص لغة يحمل معاني الرفع والظهور والاستقصاء.

2- التناص اصطلاحا:

يعني مصطلح التناص (Intertextualité) التداخل بين النصوص في أشكالها ومضامينها مباشرة أو ضمناً بقصد أو بغير قصد.

1- ابن المنظور أبو الفضل جمال الدين بن مكرم الافريقي المصري، لسان العرب، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1978 مادة نصص، ص 271.

2- مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق علي بشرى، مجلد 9، دار الفكر للنشر والطباعة والتوزيع- بيروت، دط، 1994، ص 369.

3- مصطفى إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دار إحياء التراث العربي- بيروت، دن، مادة نصص.

4- ابن منظور، لسان العرب، ص 271.

5- مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ص 369.

وقد عرفه باحثون كثر من نقاد الغرب والعرب في العصر الحديث منهم **(باختين، كريستيفا، ديفاتير** و**رولان بارت... جيرار جنيت** وعند العرب **محمد بنيس، عبد الله الغذامي** و**محمد مفتاح...** إلا أنه ما من باحث وضع له تعريفا جامعا مانعا[1] ونذكر أهم التعريفات التي قدمها الدارسون لهذا المصطلح دون التفصيل لننا سنتطرق له لاحقاً.

ترى **جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)** أن " كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى".[2]

يعني أن النص عند **كريستيفا** هو مجموعة من النصوص المقتبسة والتي تتداخل في نص ما، بتقنيات مختلفة فيغدوا النص فضاءً تلتقي فيه عدة نصوص غائبة.

ويعرف **جيرار جنيت** التناص بأنه " الوجود اللغوي سواء كان نسبيا كاملا أم ناقصاً، لنص في نص آخر"[3]

يظهر من خلال هذا التعريف مستويات حضور النصوص الغائبة في النص اللاحق، فيمكن أن يكون الحضور نسبياً أو كاملاً أو ناقصاً ويقصد الحضور اللغوي.

نلاحظ أن **جوليا كريستيفا** و**جيرار جنيت** يتفقان من خلال تعاريفهما على أن التناص هو التقاء النصوص وتفاعلها وتداخلها في أفق نصي بمستويات متفاوتة.

أما في النقد العربي المعاصر يذهب **محمد مفتاح** إلى القول بأن " التناص ظاهرة لغوية معقدة، تستعصي على الضبط والتقييس إذ يعتمد في تقييسها على ثقافة المتلقي".[4]

1- جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة ابداعات الثقافة- الجزائر، دط، 2003، ص37-38.

2- Todorou introduction topoectics نقلا عن عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير (البنيوية إلى التشريحية) ، دار سعاد الصباح، دط، دت، ص322.

3- جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال الدار البيضاء- المغرب، ط2، 1986، ص90.

4- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص131.

أما **عبد الملك مرتاض** يعبر عنه بالتناصية ويعرفه بقوله: " تحاور طائفة من النصوص وتظافرها لإنشاء نص جديد على أنقاضها".[1]

أي أن التناص إحياء لنصوص غائبة عن طريق تحاورها وتقاطعها في النص الحاضر.

II. التناص عند النقاد الغربيين:

أ- جوليا كريستيفا:

تعد نظرية لحوارية (الصوت المتعدد) التي أسسها **باختين** مقدمة أساسية وجذرية لمفهوم التناص الذي تبلور على يد الباحثة **جوليا كريستيفا** في أبحاث عدة كتبت بين (1966-1967) وصدرت في مجلتي "تيل كيل (Tel Quel) و " كريتيك" (Critique) وأعيد نشرها في كتابيها "سيميوتيك "(Simeiotike) ونص الرواية (Le Texte du roman) وفي مقدمة كتاب **ديستوفيسكي لباختين** (Bakhtine) [2].

فترى **جوليا كريستيفا** أن التناص هو " تقاطع نصوص، ووحدات من نصوص، في نص أو نصوص أخرى" لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، فكل نص يستقطب مالا يحصى من النصوص التي يعيدها عن طريق التحويل، ولنفي أو الهدم أو إعادة البناء[3].

أي أنه ما من نص يخلو من تداخلات وعلاقات مع نصوص أخرى، فأي كاتب ينتج نصا ما، لابد أن يكون متشبعا بقراءة نصوص عدة مختلفة وهذا ما ذهبت إليه حين قالت عن التناص " هو ذلك التداخل النصي الذي ينتج داخل النص الواحد بالنسبة للذات العارفة،

1- عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، (مسائلات حول نظرية الكتابة) دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2003، ص284.

2- عزوز زرقان (السرقات والتناص بين الرؤيتين التراثية والحداثية) مجلة الناص، منشورات جامعة جيجل، العدد 4-5، جويلية 2005، ص97.

3 - عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2011، ط1، ص15.

فالتناص هو المفهوم الوحيد الذي سيكون المؤشر على الطريقة التي يكتب بها نص التاريخ ويتداخل معه".[1]

التناص بالنسبة إليها " قراءة أقوال متعددة في خطاب أدبي واحد يحيلنا إلى خطابات أخرى متعددة يمكن أن تتطابق مع النص الأدبي المتعين، لأن الشفرة الشعرية لا يمكن أن تكون رهينة شفرة وحيدة بل تتقاطع في عدة شفرات وكل منها يبني الأخرى".[2]

وتعد **كريستيفا** الأولى التي اهتمت بمصطلح التناص، وهي تنفي بذلك مقولة " النص المغلق عند البنياويين لكون بديلها النص المفتوح"[3] إلا أن بعض الدارسين يرون أن كريستيفا استبدلت مصطلح الحوارية بمصطلح التناص معتمدة على أفكار ميخائيل باختين.

وقد عرفت **كريستيفا** في كتابها " علم النص" الحوارية بأنها " العلاقة بين الآخر وخطاب الأنا، ثم باسم " عبر النصوص" Transtextualité ثم التصحيفية Paragrammatisme[4]، ثم ظهر عندها مفهوم الامتصاص Absorbation وذلك في قولها " كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص".[5]

وتصف التناص بأنه " قانون جوهري إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الوقت هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً، ويمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة... ذات طابع خطابي".[6]

فالنص في نظر **كريستيفا** يخضع في تركيبه الظاهر والخفي لقوانين الوجود والعدم واستفادت من ذلك مما قرأته **لكانط** و**هيقل** و**ماركس** و**لينين** والوجوديين عامة، فحولت النص

1- صلاح فضل، شفرات النص، بحوث سيميولوجية في شعرية النص والقصيدة، دار الفكر، القاهرة، ط1، ص66.

2 - جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ص66.

3- رجاء عيد، القول الشعري، منشورات معاصرة، منشأة المعارف، مركز الدلتا للطباعة، الإسكندرية، ص226.

4 - حياة معاش، التناص في تائية ابن الخلوف رسالة ماجيستير (مخطوطة)، جامعة باتنة، 2003- 2004، ص 226.

5- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989، ص 96.

6- جوليا كريستيفا، علم النص، ص 79.

الأدبي إلى قضية كبرى لا تقتصر على وصف الظواهر الأسلوبية ولا تتوقف على استخراج الشائبات وضبط الوحدات والوظائف، بل تحول مشغل بحثها من بنية النص، من موضوع تشكله إلى البحث عن ماهيته من دون أن تتخلى عن حضوره المادي المحسوس"[1]

ولا تدحض الباحثة ارتباط النص بسياقه (...) فالسياق مذوب في النص.[2] فهي تجعل الانفتاح النصي من داخل النص على ما هو خارج عنه (خارج نصي) فتربطه بالنصوص الأخرى والمرجعيات الاجتماعية والثقافية من خلال حشد وتنضيد نصوص سابقة أو معاصرة ضمن لحمة النص المتناص (المقروء) بوصفه نظاما لغويا وإشاريا يحيل على نصوص أخرى.

ب- **رولان بارت:**

طور **رولان بارت** مصطلح التناص وعمقه وكثف البحث فيه يقول في مقالته المعروفة (من العمل –الكتابة– إلى النص) From Work to Text " إن كل نص هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والأصداء... وهذه لغات ثقافية قديمة وحديثة..." ويضيف بارت " أن النص هو جيولوجيا كتابات".[3] فالنص عنده يكتسب صفة التعدد لأنه ينهل من ثقافات متعددة لا ثقافة واحدة، وهذا ما يؤكده عندما يقول: " النص يتألف من كتابات متعددة، تنحدر من ثقافات عديدة، تتحاور وتتحاكى، وتتعارض، إلا أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد، ألا وهي القارئ.. فميلاد القارئ رهن بموت المؤلف".[4]

---

1 – مصطفى الكيلاني، وجود النص نص الوجود، الدار التونسية للنشر، سلسلة موافقات، رقم السلسلة 2، مطبعة تونس، قرطاج– تونس، 1992، ص 60–61.

2– المرجع نفسه، ص 64.

3– نبيل علي حسنين، التناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء التناقض، جرير الفرزدق والأخطل، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2009، ص40.

4– مديحة عتيق، التناص والسرقات الأدبية، ع 2 و3، أكتوبر مارس 2004– 2005، منشورات جامعة جيجل، ص 161.

نفهم من هذا الكلام أن النص هو مجموعة نصوص ترسبت في ذهن المبدع، فهي تتحاور وتتحاكى وتتعارض وتتفاعل وتتقاطع لتشكل نصا مشوحا من اقتباسات عديدة من ثقافات مختلفة، فالكاتب عنده ليس إلا ناسخا لإنتاجات سابقة.

ويرى **بارت** " أن كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم، بطريقة أو بأخرى إذ تتعرف نصوص الثقافة السابقة والحالية، فكل نص ليس إلا نسيجا من استشهادات سابقة".[1]

إي أنه لا مهرب من التناص وما من نص ينجو من التفاعل مع نصوص أخرى، ويكون حضور هذه النصوص في النص الجديد على مستويات مختلفة، ويبقى أمر اكتشافها معتمدا على القارئ، ومدى ثقافته ومرجعياته، فإذا كان ذو ثقافة واطلاع واسع يمكنه القبض على علاقات النص وتفاعلاته مع نصوص أخرى.

ج- **جيرار جنيت:**

انتقل **جنيت** بالمصطلح انتقالا عميقا، واعتبره نمطا من أنماط العلاقات غير نصية لذا لم يعد التناص عنصرا مركزيا، لكنه واحدة من بين علاقات أخرى، يندرج في قلب شبكة تحدد الأدب في خصوصيته، أي تحدد شعرية العمل أو النص أو المتن، فموضوع الشعرية كما يحكي في الصفحات الأولى من الطروس (Palimpsestes) ليس هو النص متطور إليه في تعدده [...] بل هو المتعاليات النصية (Transtextualité) أي " كل ما يضع نصا في علاقة صريحة أو خفية بنصوص أخرى".[2]

1- فيصل الأحمر ونبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، باب الواد، دط، دت، ص 98.

2- عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار عيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011، ص 16

وقد حدد خمسة أنماط من المتعاليات النصية:

1)**التناص (Intertextualité)**: ويقصد به ما جاءت به **جوليا كريستيفا** ويحدد بـ " الحضور الفعلي لنص في آخر" ويتم عبر آليات محددة وهي الاقتباس Citation، السرقة Plagiat، الإيحاء Allusion، واتساقا مع تمفصلات النصوص التراثية المتناصة في متن العواصي، فقد أتى تمفصلها وفق ثلاث آليات وهيك الاقتباس، الإحالة، الإيحاء.[1]

2)المناص (Paratexte): وهو كل ما يحيط بالمتن ويجعل منه متناانصا ويقسمه جنيت إلى قسمين: النص المحيط (Péritexte)، والنص الفوقي (épitexte).[2]

3)**الميثانص (Métatextualité)**: ويتمثل في علاقة التشرح أو التفسير أو التعليق، " إنه يمثل الخطاب النقدي، الذي ينهض بوظيفة تفسير العمل الأدبي، بتحليله والتعليق عليه من حيث بنيته وقيمته المعرفية، الجمالية وحتى الإيديولوجية"[3]. ويحصرها جنيت في " علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه، دون الاستشهاد به، واستدعائه، بل يمكن أن يصل الأمر إلى عدم ذكره".[4] أي ورود شرح لنص من قبل نص آخر دون أن يذكر أحيانا.

4)**النص الجامع Architextualité**: وهناك من يترجمه بمعمارية النص، ويتمثل في العلاقة البكماء التي تربط النص بجنسه، وهي كما يرى جنيت، تخص القارئ أكثر من الكاتب، من حيث تحديد المؤشر الجنسي للعمل، حتى وإن كتب عليه مؤشر جنسي محدد، كقصة أو رواية أو شعر، إلا أنها تظل في تحديدها مرهونة بالقارئ الذي تهيئ أفق انتظاره لتقبل العمل الأدبي.[5]

1- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007، ص 22.

2- المرجع نفسه ص22.

3- المرجع نفسه ص23.

4- المرجع نفسه ص24.

5- عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص 19.

5)**التعلق النصي (Hypertextualité)**: ويعني به اشتقاق نص لاحق (Hypertexte) ويسميه نص "ب " من نص سابق (Hypotexte) عليه في الوجود ويسميه النص "أ"، ويكون هذا الاشتقاق بشكل معلن ومهم، ويتم انتاج النص اللاحق عن طريق المحاكاة Imitation، أو التحويل Transformation، وهو الأهم من سابقه ويتم هذا التحويل بطرق متعددة منها:

- التحويل الكمي Transformation Quantitative.
- التحويل الصيغي Transmodalisation.
- استبدال الحوافر Substitution des Motifs.
- التحويل القيمي Transvalorisation.

د- **ميخائيل ريفاتير:**

وسع **ميخائيل ريفاتير** مفهوم التناص حين اعتبر أنه إدراك القارئ للعلاقة بين نص ونصوص أخرى تكون قد سبقته أو تعاصره، فهو يدرج القارئ ضمن الظاهرة الأدبية، لما يقوم به من دور كبير في تأويل النص، واكتشاف مجالات التناص فيه وفق طريقته ومنهجه وافكاره ومعارفه وهذا يتطلب الامتلاء بثقافة متشعبة.[1]

ويعرفه **ريفاتير** " التناص هو التلقي عن طريق القارئ للعلاقة بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو تلته وهذه الأعمال الأخرى تشكل متناص العمل الأول".[2]

ومن المنطق نفسه يعارض **ريفاتير** التناص الإجباري الذي لا يمكن للقارئ إلا أن يدركه، ومبرره في ذلك أن التناص يتطور تاريخيا، فالذاكرة ومعرفة القارئ تتعدلان باستمرار مع مرور الزمن، ومدونة المرجعيات المختلفة لجيل معين لن تكون هي نفسها بمرور الأعوام، ومن ثم تصبح النصوص مبهمة، وفي هذه الحال يغدو التناص وسيلة يصير بها قارئ

1- عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص 19.

2- المرجع نفسه، ص 19.

عارف لديه قابلية التعرف على المتناص، وقارئ عادي لا يشعر بأي حضور تناصي، وهكذا يصبح مرتبطا بالقراءة، فهو يكتسب أهميته من قارئ يكشف عنه، وإلا سيبقى حبرا على ورق لا أهمية له.[1]

يظهر من خلال ما سبق أن التناص عند **ريفاتير** يتأتى بالقراءة، ولا ينتج عن الكتابة، ولو كان العكس هو الصحيح، فذلك يعني تبجيل المتناص وجعله قوة مرجعية متسلطة، أو إرهابية على حد قول ريفاتير، تعيق دور القارئ وفعاليته.

هـ- **ميشيل فوكو:**

يطور **ميشيل فوكو** في كتابه (نظام النص) مفهوم بارت عن نظرية القارئ، ويتوسع في هذه المسألة مشيرا على أن الكتابة أو النص يمر في ثلاث حالات أو مراحل، تتفاعل معا لإثراء النص وإعادة إنتاجه فيقول: " الخطاب... ليس سوى لعبة، لعبة التبادل، وهذه القراءة، وهذه الكتابة، لا تستعمل أبدا إلا العلامات، فالخطاب يلغي نفسه، إذن في واقعه الحي، بأن يضع نفسه في مستوى الدال".[2]

ويتابع **فوكو** مراحل انتاج النص منذ البداية في ذهن الكاتب، ثم كتابته نصا ثم قراءته، ثم تداوله ونقده، وفي كل هذه المراحل، تتشكل الرموز والعلامات، وربما تتغير أو تتعمق".[3]

أي أن النص أثناء الكتابة غيره اثناء القراءة، غيرهما اثناء النقد والتبادل، فالعلامات في ذهن الكاتب غير متطابقة مع العلامات في ذهن القارئ، وهذه العملية الإنتاجية للنص الأدبي القائمة على لغة مشتركة بين الكاتب والقارئ، يطلق عليها فوكو " لعبة الكتابة

1- عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص 20.

2- نبيل علي حسنين، التناص، دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض، جرير والفرزدق والأخطل، ص 42.

3- المرجع نفسه، ص 42.

والقراءة وهي أشبه ما تكون بلعبة رياضية تحتاج إلى مهارة واتقان كلا الفريقين في الملعب، أو الكاتب والقارئ في النص".[1]

ويؤكد **فوكو** استنادا إلى ذلك " على أنه لا وجود لما يتولد من ذاته، بل من واجد أصوات متراكمة متسلسلة ومتتابعة، وهكذا فإن التناص يتصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي بعديد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسج النص الأدبي المحدد".[2]

ويضيف **فامبريتو إيكو** في كتابه دور القارئ ما أسماه بـ " المشي الاستنباطي" ما بين النصوص، ويقصد به البحث ما بين النصوص، أو قراءة ما حول أو فوق اللغة (ميثا لغة) للوقوف على العلامات والشيفرات والإشارات والرموز والنصوص الغائبة والمغيبة، ثم تناصات الأفكار من المقروء الثقافي الذي يتضمنه ويوحي به النص، وهذا ما جعل إيكو يركز على عبارة (المشي خارج النص) لاستنباط شيفراته وتناصاته وترميزاته، ويقول إيكو موضحا ذلك: " يتطلب من القارئ كي يوضح البنى السردية أن يستخدم الاستدلال ليعرف نتيجة هذه البنى، أي أن عليه أن يتنبأ على أساس أُطُر ما بين النصوص"، لذا فقد سمى إيكو تكوين الفرضية بالمشي الاستنباطي، وهذا الفهم في نظريات القراءة النصية، تجعل القارئ يتحمل العبء الأكبر في فك رموز النص، تراكماً أو خليطا من نصوص وتناصات كثيرة ومتنوعة تفوق حجم النص الأصلي بأضعاف.[3]

نستنتج مما سبق أن التناص مفهوم ظهر في النقد الغربي على يد **جوليا كريستيفا**، إلا أن كثيرا من النقاد يشيرون إلى أنها انطلقت من أبحاث الناقد **ميخائيل باختين**، في حديثه عن مفهوم الحوارية الذي يعبر عن تعدد الثقافات وتقاطع النصوص في النص الروائي الواحد، وإن كان بعض الدارسين طابقوا بين التناص والحوارية، باعتبارهما مصطلحين يعبران عن المعنى نفسهن لكن البعض الآخر يرى أنهما متقاربان لا أكثر، وأن كثير من النقاد

1- نبيل علي حسنين، التناص، دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض، جرير والفرزدق والأخطل، ص 42.

2- المرجع نفسه، ص 42- 43.

3- المرجع نفسه.

الغربيين بعد كريستيفا قد خاضوا في مفهوم التناص، وراحوا يبحثون في ماهيته وما يحمله من دلالات، نذكر منهم: **بارت، جيرار جينيت و ريفاتير...**

وأن التناص مثّل ثورة على البنيوية التي تؤكد على دراسة النص في ذاته ولذاته، فالتناص لا يؤمن بأن النص بنية مغلقة لا تحيل إلا على ذاتها، كما أنه ثورة أيضا على بعض مفاهيم الأسلوبية التي ترى أن الأسلوب هو الرجل نفسه كما قال **بوفون**.

III. التناص عند النقاد العرب المحدثين:

شغل مفهوم التناص الساحة النقدية العربية المعاصرة، إلا أنه بقي مشتملا على شيء من الغموض، ولعل ذلك يرجع إلى صعوبة الوصول إلى تعريف نهائي وأيضاً إلى ترجمة نهائية، فالنقاد العرب لم يتفقوا على مصطلح واحد إلا أن هناك جهودً تعريفية مأخوذة عن تعددية المفهوم العربي الغربي ومحاولة التوفيق قدر الإمكان:

أ. **محمد بنيس:**

يسميه **محمد بنيس** التداخل النصي: " ولكن اعتماد الشعر المعاصر نصوصا من خارج الذخيرة الشعرية العربية، أو ما هو متداول فيها يدل على أن عينة نصوص الشعر المعاصر مكثفة بنصوص غائبة، قُدِمت من أمكنة ثقافية وحضارية متنوعة يمكن من خلالها رصد ثقافة موسوعية أصبحت تميز الشعراء المعاصرين".[1]

نلاحظ أن الكاتب يعتمد على خطة جنيت في تناول النص الشعري وذلك من خلال مصطلحه " النص الغائب".

1- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث (لبرغوثي نموذجا)، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009، ص 28.

ويأتي **محمد بنيس** في كتابه " ظاهرة الشعر المعاصر في بلاد المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية" بثلاث آليات هي: الاجترار، الامتصاص والحوار،[1] وهي قوانين متراتبة متسلسلة هرميا في دلالاتها واشتغالاتها التطبيقية، تحدد طبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب، فعن طريق " الاجترار" كما يرى، يتعامل الشاعر مع النص الغائب بوعي سكوني، لا قدرة له على اعتبار النص إبداعاً لا نهائياً، فيصبح النص الغائب نموذجا جامدا في النص المعاصر، وتضمحل حيوية النصين معاً، ويرى أن " الامتصاص" مرحلة أعلى، إذْ يتعامل الشاعر مع النص الغائب من منطلق الإقرار بأهميته وقداسته، لا ينفي الأصل، وإنما يبقي عليه في نصه غير ممْحو، ويُسهم في استمراره كجوهر قابل للتجدد، وفي المقابل يرى " الحوار" هو أعلى مرحلة في هذه القوانين، إذْ ينطلق الشاعر بواسطة النص الغائب من منطلق الهدم وعدم التسليم بلاهوتيته القديمة، بل يغيره ويعيد بناءه، فلا مجال لتقديس كل النصوص القديمة.[2]

ب. **عبد الله الغذامي:**

يستبدل **عبد الله الغذامي** مصطلح التناص بمصطلح تداخل النصوص في كتابه " الخطيئة والتكفير"، فالكتابة عنده هي تفاعل عدد من النصوص المترسبة في ذهن المبدع، التي ينشأ عنها النص، وهذا التفاعل بين النصوص في توارثها وتداخلها، هو ما يسميه رواد مدرسة النقد التشريحي (Déconstrictive Critisme) بتداخل النصوص (Intertextualité)، وهذا مفهوم متطور جداً في كشف حقائق التجربة الإبداعية، وفي تأسيس العلاقة الأدبية بين النصوص.[3]

1- ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية وتكوينية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص253.

2- ينظر: المرجع نفسه.

3- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ص 13.

فالتداخل النصي إذن يسهم في الوصول إلى حقيقة التجربة الإبداعية، ويؤسس لعلاقتهما وانفتاحهما على النصوص الأخرى.

ج.**محمد مفتاح:**

حاول **محمد مفتاح** التوفيق بين عدة مفاهيم غربية المصطلح، مستخلصا أن التناص هو تعالق (دخول في علاقة) نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة، ويشير **مفتاح** إلى الأثار الوسيطة بين الثقافة العربية والثقافة الغربية، والتي قامت على دعامتين أساسيتين هما:

1.**التواطد والتناسل:** ذلك أننا نجد أو غيره يتولد بعضه من بعض، وتقلب النواة المعنوية الواحدة بطرق متعددة وفي صور مختلفة.

2.**التواتر:** أي إعادة نماذج معينة وتكرارها، لارتباطها بماضٍ إيجابي مشتمل على تبجيل ما.[1]

ثم يَعْرُض مفتاح لأقسام التناص، الضروري والاختياري، الداخلي والخارجي، الاعتباطي والواجب، كما يعْرُض لوظائف التناص وآلياته، ثم استراتيجيته عبر ثلاث بنياتٍ حددها في كتابه،[2] هي المعارضة والمعارضة الساخرة والسرقة.

د. **سعيد يقطين:**

يستعمل **سعيد يقطين** مصطلح التفاعل النصي مرادفا للتناص أو المتعاليات النصية، كما يستعملها جيرار جنيت بالأخص " لأن التناص في تحديدنا الذي ننطلق فيه من جنيت" ليس إلا واحدا من التفاعل النصي... ونؤثره على " المتعاليات النصية" أو " غير النصية" كما يستعملها جنيت، لأنها وإن كانت عامة، وعلى الرغم من أني أميل إلى المتعاليات النصية،

1- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي نموذجا)، ص 28.

2- المرجع نفسه، ص 28.

فإن معنى التعالي Transcendance قد يوحي ببعض الدلالات التي لا تضمنها لمعنى التفاعل النصي، الذي نراه أعمق في إجمال المعنى المراد والإيحاء به بشكل سوي وسليم.[1]

فسعيد يقطين يرى أن مصطلح التفاعل النصي هو الأدق والأعمق من المتعاليات النصية التي قد تحمل بعض الدلالات التي لا تحيل على معنى التفاعل النصي، كما أنه أعم من التناص.[2]

هـ. **صلاح فضل:**

يتحدث **صلاح فضل** في كتابه " شفرات النص" عن الثورة التي أحدثتها الموشحات، فعندما كانت القصيدة العربية رمز النقاء والتفرد، وترفض الإحالة، وتدعي السبق، جاءت الموشحات لتعمد إلى النموذج المضاد لذلك، عندما يعمد الوشاح إلى اختيار خرجة أعجمية من بقايا أغنية شعبية رومانسية أو عامية من قطعة غنائية دارجة... ويقيم تجربته في هذه القصيدة المضادة على أنقاض الحياة السابقة للنص المأخوذ بلغة غير عذرية، مما يقربه من شعرية الواقع المعاش بتقلباته التاريخية وخبراته المتراكمة في الحياة والفن.[3]

يعني أن **صلاح فضل** يثبت على حد تعبيره، خاصية التناص في الموشحة، والتناص عنده هو عملية تقاطع أقوال في أفق نص، هي في الأصل آتية من نصوص أخرى، فيحدث أن يحيد نصٌ نصاً آخر أو ينقضه، وهذا ما يؤكده في كتابه " بلاغة الخطاب وعلم النص" عندما يقول: " انص عملية استبدال من نصوص أخرى، أي عملية تناص، ففي فضاء النص تتقاطع اقوال عديدة، مأخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر ونقضه".[4]

1- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2006، ص 92.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 98.

3- ينظر: صلاح فضل، شفرات النص، بحوث سيميولوجية في شعرية القصاد والقصيدة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1990، ص 130.

4- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار نوبار، القاهرة، ط1، 1996، ص 295.

و. **إبراهيم رماني:**

يشكل النص الغائب في نظر **إبراهيم رماني** سببا من أسباب تعطيل الفهم والاستيعاب لمعاني النص بما أنه: " يساهم بدوره في تأليف ما يمكن تسميته بالمتاهة الدلالية، إذ نلاحظ أن هذا النص يتراوح بين المورث الشعري العربي والأوروبي، قديما وحديثاكما يشكل المورث الحضاري الشرقي والغربي منذ العهد الأسطوري إلى آخر النتاج الفكري المعاصر (الدين، التصوف، الفلسفة، التاريخ، الأسطورة، العلوم والفنون...)[1]

فالنص يتداخل فيه كم هائل من نصوص آتية من ثقافات مختلفة قديمها وحديثها من العهد الأسطوري إلى آخر ابداعات الإنسان وإنتاجاته الفكرية المتنوعة، وهذا ما يؤدي إلى دخول القارئ في متاهة تصنعها النصوص الغائبة.

ولم يعد " النص الغائب اجترارا لنص آخر على النمط القديم " التضمين" وإن عثرنا على هذا الضرب في المتن الشعري الحديث، بل غدا توظيفاً معقداً في أغلب الأحيان، يولد تفاعلا نصياً بين النصوص أي تناصاً"[2].

يتضح من هذا المقتبس أن **إبراهيم رماني** يرفض أن يكون النص الحاضر إعادة كتابة لنص غائب، فالأمر لا جدة فيه، فالتناص عنده يتجاوز التضمين، الذي يجعله بعضهم تناصاً واعياً أو ظاهرا إلى نصٍ تتداخل فيه النصوص على نحوٍ معقد فيشكل تناصاً.

ي. **عبد الملك مرتاض:**

يرى **عبد الملك مرتاض** أننا حين نتناص فنحن نعيد كلام غيرنا بنسيج آخر من غير أن نكونه في كل أطوارنا، نستوحيه، نضاده ونعارضه، نستحضره على وجه ما، في الذهن أو

1- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الوطنية الفنون الطبيعية، ط3، 2007، ص 433.
2- المرجع نفسه، ص432.

في المخيلة، فيجري على القريحة، ويغْتدي نصاص عائما في النصوص، شاردا في فضائها، وقد لا يعرف أحدٌ ذلك على الإطلاق.[1]

فكل نص عنده هو " تشربٌ وتقبلٌ وامتصاصٌ وتنسمٌ ومحاذاةٌ وملامسة وممارسة ومداعبةٌ ومحاورةٌ ومعارضةٌ ومقابسةٌ من نصوصٍ أخرى" [2]، " والتناص تقاطعٌ وتواصلٌ ومقابسةٌ ومسارقةٌ وموافقةٌ لكن بدون شعور وغالبا بدون وعي بأثر النصوص السابقة في نسج النص الحاضر".[3]

نرى أن **عبد الملك مرتاض** يورد الكثير من المصطلحات النقدية العربية القديمة كالمقابسة والمعارضة ...، وكأنه يحاول أن يؤصل للتناص ويجد له مرادفا في التراث النقدي العربي.

ويدقق **مرتاض** أكثر حينما يجعل مصطلح التناص لا يخرج عن مصطلح السرقات الأدبية، فكان التناص" لا يفتأ يتمثل فكرة السرقات الأدبية، وكل ما في الأمر أنه وسع من خصائصها، وأفتى بإباحة ما كان ممنوعا أو محاسبا عليه فيها لدى قدماء النقاد العرب على الأقل".[4]

نلاحظ أن **مرتاض** يغالي عندما يصر على جعل التناص لا يخرج عن السرقات والاقتباس، فعلى الرغم من التقارب بينهما يبقى لكل مصطلح حدوده.

ومما تقدم ذكره يبدو أن التناص قد حظي باهتمام كبير من النقاد العرب المحدثين، بين من يحاول أن يؤصل للمصطلح بدعوى أن النقاد العرب القدامى عرفوا هذا المصطلح وتعاملوا معه، لكن بتسميات أخرى، ومن ثم لابد من العودة إلى النقد العربي القديم، للوقوف

1- حصة البادي، التناص في العر العربي الحديث (البرغوثي نموذجا)، ص 29.

2- عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم (مساءلات حول نظرية الكتابة)، ص 285.

3- المرجع نفسه، ص 289.

4- المرجع نفسه، ص 282.

على أهم المصطلحات، ومن يرى أن التناص غربي النشأة ولم يُعرف في النقد العربي إلا من خلال اتصاله بالنقد الغربي.

IV. التناص عند النقاد العرب القدامى:

إذا بحثنا عن جذور التناص في التراث العربي القديم، نجد أن المصطلح غائب بينما يحضر المفهوم مع ما يعرف بـ " السرقات الأدبية"، فنجد النقاد العرب القدامى اهتموا به من خلال البحث عن أوجه التشابه بين النصوص الشعرية للوقوف على مدى ابداع الشاعر وابتكاره لمعاني لم يسبقه إليها أحد، وقد عالجوا هذا الأمر في حديثهم عن السرقات الأدبية والموازنات.

وأول من ذم السرقة من الشعراء هو **طرفة بن العيد** حين قال:

ولا أغير على الأشعار أسرقها عنها غنيت وشر الناس من سرقَا[1]

وأما **كعب بن زهير** فقد لاحظ أن المعاني الخاصة بالطلل قد استنفذها الشعراء قبله حيث يقول:

ما أرانا نقول إلا رجيعا ومعادا من قولنا مكرورا[2]

ومن أشهر الشعراء الذين اشتهروا بالسرقة الشاعر **البحتري** (تـُ 284 هـ)، والذي كان يأخذ معانيه من أستاذه **أبو تمام**، وقد قام النقاد بتأليف عشرات من الكتب المستقلة باسم السرقات الأدبية أو الشعرية أو الموازنات، ومن ذلك: كتاب " سرقات البحتري من أبي تمام"

1- طرفة بن العيد، الديوان، شرحه وضبط نصوصه وقدم له عمر فاروق الطباع، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص 69.

2- جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 50.

لابن معتز، و" الإبانة عن سرقات المتنبي" **للعميدي**، و " سرقات الشعراء" **لأحمد أبي طاهر طيفور**... إلخ.[1]

وسنقف أولا عن **الجاحظ** (تـ 255 هـ) عرف الأخذ بقوله: " هو استغلال الشاعر أو الناثر لما جاء من معاني سابقيه وألفاظهم مع تحوير".[2]

أي أن الشاعر يأخذ المعنى من أشعار سابقيه إلا أنه يغير في شكل الكلام.

ويعرف **عبد العزيز الجرجاني** (تـ 392 هـ) السرقة الشعرية بقوله: " والسرق – أيدك الله– داء قديم وعيب عتيق، ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه".[3]

بل ونراه يحصي تقنيات السرقات الأدبية " بالنقل والقلب وتغيير المناهج والترتيب... وتكلفوا تعديل ما فيه من النقيصة، بالزيادة والتأكيد والتعريض في حال والتصريح في أخرى والاحتجاج والتعليل، فصار أحدهم إذا أخذ من معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يقصر معه من اختراعه وابداع مثله".[4]

ويشير إلى أن هناك معانٍ مشتركة متداولة بين الناس لا يمكن أن تدخل في باب السرقة منها: التشبيهات المتداولة المبتذلة، كتشبيه الجواد بالغيث والبحر، والبليد البطيء بالحجر...

1– محمد بن زغينة، إشكالية المصطلح النقدي المعاصر في الدرس العربي، تقنية التناص نموذجا، مجلة التناص عدد 4 و5 أفريل 2005، منشورات جامعة جيجل، ص84.

2– المرجع نفسه.

3– عبد العزيز الجرجاني، الوسائط بين المتنبي وخصومه، ص 207، نقلا عن بدوي طبانة، السرقات الأدبية (دراسة في ابتكار المعاني وتقليدها)، دار الثقافة، بيروت، دط، 1986، ص 35.

4– محمد بن زغينة، إشكالية المصطلح النقدي المعاصر في الدرس العربي، ص 85.

أما **ابن طباطبا** (تـ 366 هـ) فلا يُعيب على الشعراء الأخذ من بعضهم خاصة المتأخرين منهم، لأن المعاني استهلكت ممن سبقهم حيث يقول: " إن الشعراء السابقين غلبوا على المعاني الشعرية فضاق السبيل على المحدثين ولم يكن من الأخذ بدٌ".[1]

وأشار **أبو الفرج الأصفهاني** (تـ 356 هـ) في كتابه "الأغاني" إلى مصطلح السلخ واعتبره وجها من وجوه السرقة، وأورد مثالا على ذلك من سلخ **البحتري** معاني قصيدة "علي بن جلبة" التي يرثي فيها حميد الطوسي ومطلعها:

أللدهر تبكي أم على الدهر تجزع وما صاحب الأيام إلا مُفْجعُ[2]

ولا يراه أبو هلال العسكري (تـ 395 هـ) سرقةً وإنما توارد الخواطر ويرجع ذلك إلى البيئة الواحدة التي تؤثر على كل من يعيش فيها، فتتشابه وتتقارب الخواطر والأفكار، وفي هذا الصدد يقول: " وإذا كان القوم في قبيلة واحدة وفي أرض واحدة، فإن خواطرهم تقع متقاربة، كما أن أخلاقهم وشمائلهم تكون متضارعة".[3]

فإنه "لا يرى أن يأخذ الشاعر معانيه من شاعر آخر شرط أن يكسوها ألفاظا من عنده، ويبرزها حلة في غير حلتها الأولى، فإن أحسن في كل ذلك، كان أولى بها ممن تقدمه".[4]

وقال **ابن رشيق القيرواني** (تـ 456 هـ) في كتابه (العمدة): " وهذا باب متسعٌ جداً، لا يدعي أحد من الشعراء السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلا على البصير الحاذق بالصناعة، وأخرى فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل".[5]

1- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 10، نقلا عن فيصل الأحمر ونبيل دادوة، الموسوعة الأدبية ج1، ص360.

2- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، شرحه وكتب هوامشه الأستاذ عبد. أ، علي مهنا ج19- 20، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط4، 1422هـ، 2002م، ص 34.

3- بدوي طبانة، السرقات الدبية، ص 177.

4- المرجع نفسه، ص 42.

5- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: عبد الحميد هنداوي، ج1- 2، المكتبة العصرية بيروت، ط1، 2001، ص 283.

ثم ذكر ما أورده **الحاتمي** في (حلية المحاضرة) من مصطلحات وتسميات للسرقات وأنواعها " كالاصطراف والاجتلاب والانتحال والاهتدام والإغارة والمرافدة".[1]

ويلحقها بدلالة السرقة التي يعرفها ناقلا عن شيوخه " السرق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه وأبعد في أخذه".[2]

والسرق أيضاً إنما هو في البديع المُخترع الذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، ويشرح **ابن رشيق** أنواع السرقات ومراتبها نذكر منها:

- الاصطراف: وهو أن "يُعجب الشاعر بيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه، فإن صرفه إليه على جهة المثل فهو اجتلاب واستلحاق، وإن دعاه جملة فهو انتحال"
- الإغارة: وهي "أن يصنع الشاعر بيتا ويخترع معنى مليحا فيتناوله من هو أعظم منه ذكراً وأبعد صوتا فيروى له دون قائله.

- المرافدة: أن يساعد الشاعر صاحبه بالأبيات يهبها له. فإذا كانت السرقة فيما دون البيت، فذلك يدعى (اهتدام)، أما إن تساوى المعنيان دون اللفظ وخفي الأخذ فذلك "النظر والملاحظة.[3]

ويتفق **عبد القاهر الجرجاني** (ت 471هـ) مع **عبد العزيز الجرجاني** فيما ذهب إليه هذا الأخير من اشتراك المبدعين في المعاني المتداولة بين الناس، التي لا يكون فيها السرق، حيث يقول: " فأما الاتفاق في عموم الغرض، فيما لا يكون الاشتراك فيه داخلا في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة، لا فرد به من حسن يدعي ذلك، ويأتي الحكم أنه لا يدخل

1- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: عبد الحميد هنداوي، ج1- 2، المكتبة العصرية بيروت، ط1، 2001، ص 282.

2- المرجع نفسه، ص 282.

3- المرجع نفسه، ص 285- 286.

في باب الأخذ، وإنما يقع الخلط من بعض من لا يحسن التحميل، ولا يمعض التأمل فيما يؤدي إلى ذلك".[1]

ويسمُ **عبد القادر الجرجاني** التداخل بالاحتذاء، وعدَّهُ جزء لا يتجزأ من نظرية النظم، يقول: " اعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعراء، وتقديره أن يبتدئ الشاعر معنى له وغرض أسلوب... فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب، فيجيء به في شعره، فيشبه من يقطع في أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال قد احتذى على مثال".[2]

ويتحقق تفرد الشاعر وخصوصيته عن طريق الأسلوب الذي هو "الضرب من النظم والطريقة فيه".[3]

نلاحظ أن مفهوم السرقة الشعرية عند **عبد القادر الجرجاني** قد تجرد من بعض دلالاته الأخلاقية المشينة ليقترب من مفهوم التناص.

أما **ابن الأثير** (تـ 637هـ) فقد قسم السرقة إلى ثلاثة أقسام، فنجده يقول: "واعلم أن علماء البيان قد تكلموا في السرقات الشعرية فأكثروا، وكنت ألَّفت فيه كتابا، وقسمته ثلاثة أقسام: نسخا، سلخا ومسخا، فأما النسخ فهو أخذ اللفظ والمعنى برمته من غير زيادة عليه... أما السلخ فهو أخذ المعنى مجردا من اللفظ، أما المسخ هو إحالة بعض المعنى إلى ما دونه".[4]

إذن فالسرقة الشعرية عند **ابن الأثير** ثلاثة أقسام: يتمثل القسم الأول في أخذ اللفظ والمعنى من غير زيادة عليه، أي انه يعيد النص الغائب بشكل اجترازي، أما القسم الثاني

1- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، صححه محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ص 294.

2- عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 361، نقلا عن: جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 68.

3- المرجع نفسه، نقلا عن نفسه، ص 68.

4- عبد الحميد الريوقي، مقاربات في النقد الغربي الحديث والنقد العربي القديم، (التناص أنموذجا)، مجلة دراسات أدبية، ص 105- 106.

فيحافظ فيه الشاعر على معنى بعض النص السابق، ويصوغه بأسلوبه الخاص، والقسم الثالث يقلب فيه الشاعر صورة النص الغائب في نصه الحاضر.

نلاحظ أن القول الأخير يشير بوضوح إلى ما يسمى حديثا بمستويات التناص ويسميه البعض الآخر بآليات التناص والتي سنتطرق إليها لاحقاً في هذا الفصل.

كما نجد بالإضافة ما تناوله النقاد المتقدمون أنواعا بديعية مثل: الاقتباس، التضمين، الحل، العقد، التلميح، العنوان والتمثل، تدخل ضمن مفهوم التناص.[1]

خلاصة القول أن التناص بمفهومه العام يعني حضور نص في نص آخر بطريقة أو بأخرى، وقد عرف عند النقاد العرب القدامى الذين اهتموا بعلاقة النصوص فيما بينها، في إطار ما سُمي بالسرقات الأدبية، فأفردوا لها أبوابا في كتبهم بل وخصوها بكتب مستقلة، بهدف المفاضلة بين الشعراء وتمييز المعاني الأصلية من الدخيلة في نصوصهم.

V. أنواع التناص:

بما أن التناص يلغي مفهوم الحدود بين الأدب والفنون، هناك ديناميكية مارسها الأدب مع مختلف الفنون، فيجعلها مفتوحة على بعضها بعض، وقد قسم التناص إلى أنواع، فهناك من قسمه إلى ثلاثة أنواع حسب المجالات التناصية والعلاقات التي تحققها النصوص المتداخلة مع بعضها:

1)التناص الذاتي:

"هو العلاقات التي تعقدها نصوص الكاتب بعضها مع البعض الآخر"[2]، ومن خلال هذا النمط نقف على تجربة الكاتب، هل هي مجرد اجترار لما سبق أن أبدعه، فنصفه بالمستهلك السلبي الذي يقف عند حدّ دلالته القديمة ومعانيه الثابتة دون ابتكار، فتكون "تجربة سلبية

1- عبد الحميد الريوقي، مقاربات في النقد الغربي الحديث والنقد العربي القديم، (التناص أنموذجا)، مجلة دراسات أدبية، ص 108.

2- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكاتب، دط، 1998، ص45.

مغلقة تتبع من خلفية نصية محددة"[1]، أم أنه تجاوز تجربته السابقة إلى كتابة أكثر تفتحا على الخلفيات النصية، نصوص تتحاور وتتفاعل مع كتاباته السابقة عن طريق "استلهامها، أو معارضتها أو نقدها"[2]، فإعادة انتاج انتاجه السابق لابد أن يقوم على الامتصاص والتذويب، سواء لنقض أو لتطوير وإغناء هذه النصوص السابقة من خلفية نصية مشتركة.

2)التناص الداخلي:

ومن خلاله يوظف المبدع نصوصا يستنصِصُهَا من معاصريه، خاصة إذا كانت انطلاقة هؤلاء من خلفية نصية مشتركة.[3] فهو إلقاء وتقاطع النص الحاضر مع نصوص أخرى غير نصوصه "فهذه النصوص التي تُكون الخلفية النصية، تطفو على سطح النص، ويوظفها في سعيه إلى إنتاج الدلالة"[4]

وهنا يكون مجال التناص أوسع مما سبق، وتقوم استراتيجيته على التحويل والامتصاص والتفاعل النصي.

3)التناص الخارجي:

وهو أوسع بكثير، يتفاعل النص الواحد ويتداخل مع كم كبير من النصوص، إذْ "يرتبط بدراسة علاقة النص بنصوص عصرٍ معين أو جنسٍ معين من النصوص"[5]، فهو تناص مفتوح ومكثف حيث تتصارع الأجناس وتتفاعل وتتوحد وتتحاور من أجل تشكيل نص جديد، وهنا تتجلى القيمة الخاصة للمبدع، ودوره الإبداعي في تعميق المضمون الدلالي للنص الذي يقوم بعملية تشرب النصوص والأجناس وتحويلها،

وهناك من قسمه إلى نوعين أساسيين هما:

1- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكاتب، دط، 1998، ص 45.

2- المرجع نفسه، ص 45.

3- المرجع نفسه، ص 45.

4- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص السياق)، منشورات النص الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ص 33.

5- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 48.

1)**التناص الظاهر**: ويدخل ضمنه الاقتباس والتضمين، ويسمّى أيضا الاقتباس الواعي أو الشعوري، لأن المؤلف يكون على علم به وأنه تعمَّد ذلك.

2)**تناص الخفاء**: وهو التناص اللاشعوري وفيه يكون المؤلف غير واعٍ بحضور النصوص الأخرى في نصه الجديد، ويقوم هذا النوع على الامتصاص والتحويل والتفاعل.[1]

وهناك أيضا من يقسم التناص إلى نوعين آخرين هما:

1)**التناص الداخلي**: فيه يعيد المبدع انتاجه "فهو يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، فنصوصه تفسر بعضها بعضاً"[2]، فهو يعيد ما أنتجه سابقا، لكن بطريقة جديدة تقوم على التفاعل والتحاور متجاوزاً النمطية السابقة.

2)**التناص الخارجي**: وفيه ينبغي قراءة النص الحاضر على ضوء ما تقدمه وما عاصره وما تلاه، ليتلمس ضروب الائتلاف والاختلاف،[3] فالتناص هنا حاصل من التقاء وتقاطع النص الحاضر مع نصوص أخرى في إطار الأجناس الأدبية المختلفة فيقوم التفاعل النصي هنا على المناقضة والاختلاف أو التطوير واغناء هذه النصوص.

والتقسيم الذي أرتاح له هو هذا الأخير.

VI. مستويات التناص:

أ عند **كريستيفا**: لقراءة النصوص ومعرفتنا للعلاقات التأويلية للنصوص الغائبة، هناك أنماط تكشف عن هذه العلاقات، ومن خلال مصطلح التصفيحية (Anagramme) والذي يعني "امتصاص نصوص لمعاني متعددة داخل الرسالة الشعرية"،[4] استطاعت **كريستيفا** بناء خاصية جوهرية لاشتغال اللغة الشعرية، واضعة بذلك ثلاث مستويات لفهم علاقات التناص وسياقاتها:

1- موقع من الأنترنيت، www.staralgeria.net/t3187-topic.

2- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 125.

3- المرجع نفسه، ص 125.

4- جوليا كريستيفا، علم النص، ص 78.

1.**النفي الكلي:** فيه يقوم المبدع بقلب معنى النص المرجعي "الأصلي" مع نفي النصوص عليه، والقارئ الماهر، البارع وحده الذي يستطيع أن يكشف عن هذا التناص، والنصوص الغائبة يلحمها فقط، لا تكاد تبين، وقد ساقت لنا **كريستيفا** عن ذلك مقطعا **لباسكال (Pascal)** "وأنا أكتب خواطري تنفلت مني أحيانا، إلا ان هذا يذكرني بضعفي الذي أسهو عنه طوال الوقت، والشيء الذي يلقنني درسا بالقدر الذي يلقنني إياه ضعفي المنسي، ذلك أنني لا أتوق سوى إلى معرفة عدمي"[1]، وهذا **لوتريامون (Lautréamont)** يقلب هذا المعنى تماما، نكاد نلمحه حيث يصبح عنده " حين أكتب خواطري فإنها لا تنفلت مني، هذا الفعل يذكرني بقوتي التي اسهو عنها طوال الوقت، فأنا أتعلم بمقدار ما يتيحه لي فكري المقيد ولا أتوق إلا إلى معرفة تناقض روحي مع العدم"[2]

نلاحظ قلب لدلالة النص الغائب.

2.**النفي المتوازي:** وفيه يظل المعنى المنطقي للنص السابق نفسه في النص اللاحق وتمثل لذلك بمقطع **للاروش فوكو (Laroche Faucoult)** يقول فيه: " إنه لدليل على وهن الصداقة عدم الانتباه لانطفاء صداقة أصدقائنا"، المقطع نفسه نجده عند **لوتريامون** مع تحوير بسيط " إنه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة أصدقائنا"[3].

3.**النفي الجزئي:** عبر امتصاص المبدع للنص المرجعي يقوم بتوظيف بعض المقاطع أو السياقات مع نفي جزء واحد فقط من النص الذي يحاوره، يقول **باسكال:** "نحن نضيع حياتنا فقط لو نتحدث عن ذلك"، أما **لوتريامون** فيقول: " نحن نضيع حياتنا ببهجة، المهم ألّا نتحدث عن ذلك قط"[4]، وهكذا نجد أن هذه المستويات التي حددتها **كريستيفا** تساعد على

1- جوليا كريستيفا، علم النص، ص 78.

2- المرجع نفسه، ص78.

3- المرجع نفسه، ص 79.

4- جوليا كريستيفا، علم النص، ص79.

قراءة النصوص الغائبة وكيفية امتصاص النص الجديد لها وتفاعلها معه، وهذا ما يساعد على تجنب الوقوع في متاهات القراءة المعقدة.

ب عند **محمد بنيس:** يحدد **بنيس** للتداخل النصي ثلاث مستويات تختلف تبعا لنوعية قراءة الكاتب للنص الغائب وهي: الاجترار، الامتصاص والحوار.

1.**الاجترار:** وهو تكرار للنص الغائب من دون تغيير أو تحوير، وهذا القانون يُسهم في مسخ النص الغائب، ويكتفي بإعادته كما هو مع إجراء تغيير طفيف لا يمس جوهره بسبب نظرة التقديس والاحترام لبعض النصوص أو بسبب ضعف المقدرة الفنية والإبداعية لدى المبدع، فتبقى النصوص الجديدة أسيرة لتلك النصوص السابقة "إذ يتعامل الشعراء مع النص الغائب وعي سكوني لا قدرة له على اعتبار النص ابداعا لانهائيا، فساد تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية في انفصالها عن البنية العامة للنص... أصبح النص الغائب أنموذجاً جامدا تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني"[1]

2.**الامتصاص:** إن الامتصاص مرحلة أعلى في قراءة النص الغائب وهذا القانون ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل معه تعاملا حركيا تحويليا لا ينفي الأصل بل يُسهم في استمراره جوهراً قابلاً للتجديد، ومعنى هذا أن الامتصاص لا يجمد النص الغائب ولا ينقده إنما يعيد صياغته على وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب بها، وبذلك يستمر النص غائبا غير ممحو ويحيا بدل أن يموت"[2]

مؤدى هذا القول أن الشاعر يقوم بامتصاص معنى النص السابق ثم يعيد كتابته في النص الحاضر دون المساس أو الإخلال بجوهره، ومن ثم يسهم في استمرار النص كجوهر قابل للتجدد.

3.**الحوار:** "أما الحوار فهو أعلى مرحلة في قراءة النص الغائب إذ يعتمد النص المؤسس على أرضية عملية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب مهما كان شكله وحجمه فلا مجال

1- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 253.

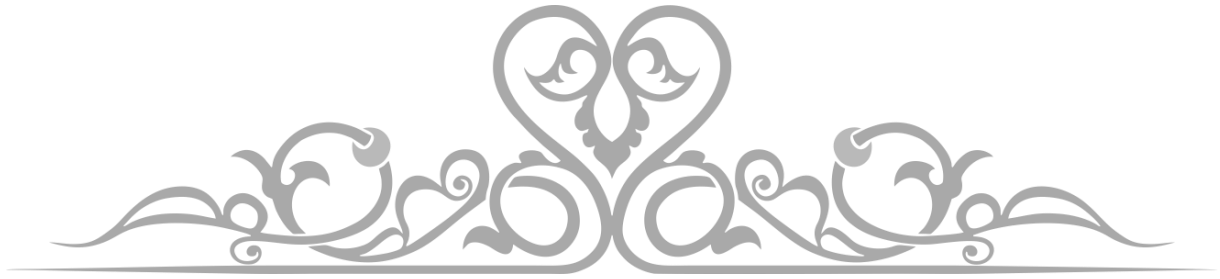
2- ينظر المرجع نفسه، ص 253.

لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص وإنما يغير في القديم أسسه اللاهوتية ويعري في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية لا علاقة لها بالنقد مفهوما عقلانيا خالصا أو نزعة فوضوية عدمية"[1]

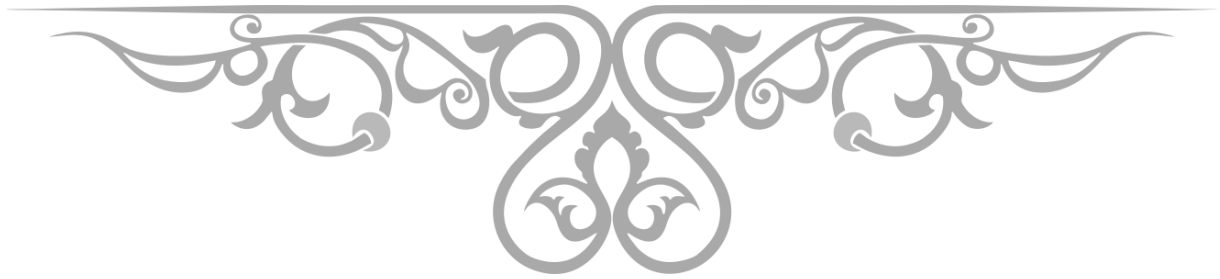
" فالحوار تغيير للنص الغائب وقلبه وتحويله بقصد قناعة راسخة في عدم محدودية الابداع ومحاولة لكسر الجمود... وتناسى الاعتبارات الدينية والعرفية والأخلاقية والخوض في المسكوت عنه لضرورة الأدب... والانفتاح نحو فضاءات نصية جديدة"[2].

1- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 253.

2- أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد (دراسة)، سلسلة رسائل جامعية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004، ص56.



الفصل الثاني



I.قراءة في غلاف ديوان أنطق عن الهوى:

تتعدد المقامات الصوفية تبعا لتعدد رؤى حمادي المتصوف وهو يتقرب إلى الذات الإلهية، بمعنى أن الغلاف كان مفتاحا وَلج من خلاله الشاعر عالما أرحب ينفتح على طقوس متعددة الرؤى، تنتمي إلى عالم مغاير يبدو قريبا من أفكار الشاعر، وتوهجاته التي لا تنطفأ.

1)اسم المؤلف:

أهم عتبة يحويها الغلاف الخارجي هي اسم المؤلف الذي يعين العمل الأدبي ويخصصه ويمنحه قيمة أدبية، ويساعده على الترويج والاستهلاك ويجذب القارئ، إن تثبيت اسم المؤلف العائلي والشخصي يراد منه تخليده في ذاكرة القارئ، ويكون اسم مؤلف على الغلاف ركاماً من (الحروف الميتة) وحين يرتقي إلى مستوى النص فإنه ينتعش ويتحرك ويهب نفسه بحق القراءة.[1]

قد ركز مصمم الغلاف على لفت انتباه القارئ أولا إلى العنوان، وفي الوقت نفسه جعل اسم الشاعر فوق العنوان مباشرة بخط أقل سمكا بقليل من الخط المستخدم في العنوان، وهذا هو دأب حمادي في أغلب كتبه الإبداعية والأكاديمية، وهو دليل على ذاتيته، فهو حريص في كتبه على أن يتصدر اسمه الغلاف باعتباره منتجا للنص، ومن حيث أنه كان وجوده قبل وجود النص.[2]

ويؤدي اسم الكاتب وظيفة تعيينيه وإشهارية تكمن في نسبة العمل أو الأثر إلى اسم ذائع الصيت، ومعروف بأبحاثه الوصفية أو الإبداعية، وحضوره المكثف في الساحة الثقافية الوطنية أو الدولية عبر الكتاب أو الوسائل السمعية أو البصرية.

---

1 – عبد الغاني خشة، الخطاب الغلافي ومضمرات التصوف في "أنطق عن الهوى" لعبد الله حمادي، جامعة 08 ماي 1945، قالمة، الجزائر، 21 ديسمبر 2014.

2 – المرجع نفسه.

تحمل عتبة اسم المؤلف دلالة كبيرة في إضاءة النص وتوضيحه، كما أن حضور اسم الشاعر يزكي العمل ويعطيه مشروعية التوثيق والترويج، وعبره يتعرف القارئ إلى المؤلف، ويكون أفق انتظار خاص، كلما أصدر عبد الله حمادي كتابا آخر، فوجود المؤلف على غلاف الكتاب يعني حضوره الشخصي من جهة، والتعريف بالعمل وتوقيعه من جهة ثانية.

2)عنوان الكتاب والخط الذي كُتب به:

كتب العنوان بخط مغربي أصيل، يفسر تشبث الشاعر بمغربيته والجزائر جزء منها، والرسم العثماني مرتبط بالقرآن الذي كُتب به، ولا يزال معتمدا في الكثير من الزوايا، وتكتب به عناوين كثيرة من المراسيم الرسمية، مما يُوحي أن الشاعر يعتبر ما يكتبه وثيقة رسمية في نظره.

جاء العنوان أسفل صفحة الغلاف تحت صورة (طائر السيمرغ) بعد ثلاث نقاط، دلالة على كلام محذوف، لالتماس خيال القارئ وتخترق العنوان ألفان ممدودتان إلى أسفل باللون الأحمر لافتتان للنظر، وكأن العنوان مبني على استطالتهما مما يؤدي إلى إيجاد فاصل بصري ولضح بينهما وبين بقية الكلمات التي تعد جزءا منها، فضلا عن أنها توجه بصر القارئ.[1]

ووضع العنوان في مكانه تبئيرا بصريا وبعداً أيقونيا حيث "أن عملية تغيير نمط الخط وحجمه، إنما تندرج في سياق جمالي، فالمستوى البصري يمنح العنوان جمالية وشعرية خاصة، وهو الأمر الذي نلحظه في "أنطق عن الهوى" إذ جاء مكتوبا بخط بارز وغليظ، والخط الغليظ يمارس تأثيرا قويا على عين الرائي، فنكون قد انتقلنا من دلالات لغوية (معجمية أو سياقية) إلى دلالات صورية تشكيلية، لتنهض في الغلاف صورة الصوفي الوله بسر الحرف، وعلامة يستثمرها الصوفي ليؤكد هويته الإنسانية في عالم يعج بالزيف،

1 – الغريب النجار سعيد، الإخراج الصحفي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2001.

"فالحرف ليس مقصودا بهيأته وشكله، ولكنه رسم يحمل مسلكا ويصير دليلا إلى غاية الغايات، إلى مصدر الحقيقة".[1]

3)اللون الأحمر:

يعتبر هذا اللون رمزا أساسيا في الحياة بقوتها وبريقها، فهو لون النار والدم، وهو يومئ بالدم نحو بذل الصوفي وتضحيته عبر وسيط أيقوني لم يكن عبد الله حمادي مبتكره، وإنما مكرسه فالتدقيق في العنوان يرشدنا إلى أن استخدام اللون الأحمر فيه ليس صدفة " مهما اختلف وعي الشاعر بهذا الأيقون، فإن محلل الخطاب الشعري مطالب باستكناه دلالته وأبعاده، لأنه ليس تحصيل حال، أو حشواً يمكن الاستغناء عنه، ولكنه أحد مكونات الخطاب الشعري"، نرى الشاعر يوظف اللون الأحمر، ولكنه غالبا ما يبتعد به إلى دلالات قصية، مما يعني ان تركيز الاشتغال على هذه التقنية بحاجة إلى تأمل أكثر.[2]

4)المكون اللساني (أنطق عن الهوى):

جاء في الآية الكريمة " وما ينطق عن الهوى * إن هو إلا وحي يوحى" ~ سورة النجم الآية 03-04 ~

ينزه الله نطق رسوله أن يصدر عن هوى، وبهذا الكمال هداه وأرشده، فقال: "وما ينطق عن الهوى" ولم يقل وما ينطق بالهوى، لأن نطقه عن الهوى أبلغ، فإنه يتضمن أنّ نطقه لا يصدر عن هوى، وإذا لم يصدر عن هوى فكيف ينطق به، فتضمن نفي الأمرين نفي الهوى عن مصدر النطق ونفيه عن نفسه.[3]

1 – بن عمارة محمد، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، شركة النشر والتوزيع، لبدار البيضاء، 1ط، 2000، ص270.

2 – المرجع نفسه، ص131.

3 – ابن قيم الجوزية، الضوء المنير على التفسير، ج5، جمعه: علي الحمد محمد الصالحي، مؤسسة النور للطباعة والتجليد، مكتبة دار السلام، الرياض، ص498.

وجاء في عنوان الشاعر " انطق عن الهوى" وهناك إثبات الهوى على مصدر النطق به، واثباته على نفسه، وهو أيضا إيعاز بالانتقال من المحظور إلى المباح، فكأنما هي لحظة الإيذان بنطق الشعر.

والهوى، هوى النفس أي إرادتها، والجمع الأهواء، وفيما أورده اللغويون في تعريفه: الهوى محبة الإنسان للشيء، وغلبته على قلبه، قال تعالى: "ونهى النفس عن الهوى" ~ سورة النازعات الآية 40 ~ معناه نهاها عن شهواتها وما تدعوا إليه من معاصي الله عزّ وجل، ويتضح من خلال ذلك أنّ الهوى ما يستقطب كل الصفات التي تحرض على ارتكاب الكبائر، وتتنافى مع الإيمان الصحيح، وقد سارت على المنهج نفسه –في تعريف الهوى– كثير من المصادر العربية، إلا أنه هناك من لا يذم الهوى على الإطلاق، وغنما يذم المفرط من ذلك.

فهناك برزخ بين الهوى المعتدل والهوى المطلق " الذي يدعو إلى اللذة الحاضرة من غير فكر في عاقبة"، لأن الهوى المعتدل " هو ميل الطبع إلى ما يلائمه، ويقتضي الوقوف عند ما حلله الله تعالى، وفهم المقصود من وضع الهوى في النفس".[1]

وبذلك يمثل اختفاء أداة النفي (لا) معبرا لحيوية الموضوع، وتجسيداً لسانيا لأنماط من التراكيب، واصنافا ممن الدلالات، فالشاعر إذا يثبت على نفسه أنه ينطق عن الهوى، ومن الهوى العشق، فحاله حال "عبد نظر بعينه إلى ما أنعم الله به عليه، ونظر بقلبه إلى قرب الله منه وعنايته به وحفظه وكلاءته له، فنظر بإيمانه وحقيقة يقينه إلى ما سيق له من الله عزّ وجل"، وقد ذكر ابن القيم الجوزية "أن المحبة الخالصة أن يحب المحبوب لكماله وأنه أهل أن يحب لذاته وصفاته"[2]، كما أكد "أن الذي يوجب هذه المحبة فناء العبد عن إرادته لمراد محبوبه، فيكون عاملا على مرتد محبوبه منه لا مراده هو من محبوبه".[3]

1 – ابن منظور، لسان العرب، مادة هوى.

2 – ابن قيم الجوزية، طريق الهجرتين وباب السعادتين، المكتبة العصرية بيروت، 2003، ص346.

3 – المرجع نفسه، ص346.

وبذلك تنهض في العنوان صورة أولى للصوفي الذي لا ينتمي إلا إلى عالمه الخاص ذلك الذي ليس له في الوجود سوى كيانه الماثل أمام نفسه التي يتطلع إليها، وهو قانع بما يُكابد من عشق، فللصوفي عشقه الذي يرتبط بـ (أحواله) المقترنة بالمحبة الملقاة اتجاه المعشوق الذي لا يهدأ، إلا بالدخول في عالمه الذي يتعالى عن كل ما هو دنيوي.

الصفحة الأخيرة من الغلاف جاءت مشفوعة بمقبوس شعري عن المجموعة، يقول فيها صاحبها:

تراءت المنة القعساء

وارفة

وحف بالقلب

من يهوى ويهواه

فذاك بعض

شؤون النار

إذا هتكت

ستر الستور

وما تخفيه ليلاه...

ويعرف بعض العشاق من المتصوفة المحبة بأنها "الميل الدائم بالقلب الهائم وإيثار المحبوب على جميع المصحوب، وموافقة الحبيب في المشهد والمغيب، ومحو المحب بصفاته، وإثبات المحبوب بذاته ومواطأة القلب لمرادات الرب، وترك الحرمة مع ملازمة الخدمة"،[1] وهكذا فإن موضوع الحب الإلهي هو الله تعالى ذاته، ذو الجلال والجمال والكمال، وهذا هو السامي الذي أجمع الدارسون على الرقي به عن فكرة الحب الطبيعي المظروف

1 – فاروق شوشة، أحلى عشرون قصيدة في الحب الإلهي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1991، ص22.

المحسوس، من حيث أن موضوعه الصورة الزائلة والجسد الفاني، ويقول الديلمي مقارنا بين الحبين " واعلم أن المحبين من أهل الطبيعة تناهت محبتهم على ذهاب العقل والدهشة والتوحش، ثم أدى ذلك بهم إلى الهلاك والموت وليس هكذا حال الإلهيين منهم، فإن حال تناهيهم، إما إلى اتحاد بالمحبوب، وهو الحياة الدائمة، أو إلى مقام التوحيد، وهو الوصول بالمحبوب، وشهود الشواهد بالشاهد المحبوب، حتى كأمه هو حقيقة كل شيء، ومنه كل شيء، وبه كل شيء، وله كل شيء.[1]

قلب الشاعر مشغول بمن يهوى ويهواه، فعندما وجد حمادي الشاعر الصوفي السالك نفسه قد وصل إلى حضرة الألوهية، ووقف على عتبة الاتحاد بالذات الإلهية، لا يستطيع تحمل الموقف، فيحدث له وجد عنيف، لا يستطيع معه كتمان الأسرار التي يطّلع عليها، فينطق لسانه بعبارات مستغربة يتجاوز بها حدود العقل والمنطق والواقع، ويخلق بذلك "عالما شعريا له مفرداته ورموزه وإيحاءاته، وله معجمه الخاص الذي لابد من الإحاطة به".[2]

وعلى ذكر ليلى وقصة الحب العربية التي تناولتها المصادر والمراجع، "يمكن أن تقسم مراحل هذه العاطفة من حياة قيس إلى ثلاث: مرحلة الأثرة ومرحلة الإيثار ومرحلة الفناء الصوفي، أما مرحلة الأثرة فهي بداية الحب، وما لبثت أن أعقبت ذلك مرحلة الإيثار إذ دفعه الإخلاص في هذا الحب إلى أن تكون الحبيبة، احب إليه من ذاته، فمراضاتها مُقدمة على مراضاته، والمرحلتان محصورتان في دائرة الحب العذري، وهذا الحب عند قيس كما هو عند الصوفية، حب مجازي أي نظرة على ما بعده من حب حقيقي، ومرحلة الإيثار طويلة ويصحبها قلق التفكير، وشبوب العاطفة الإنسانية، والوفاء الذي لا يعرف حدودا، وليلى عنده لا بديل لها في كل ما رأى من العالم"[3]

1 – عبد الغاني خشة، الخطاب الغلافي ومضمرات التصوف في "أنطق عن الهوى" لعبد الله حمادي.

2 – فاروق شوشة، أحلى عشرون قصيدة في الحب الإلهي، ص11.

3 – هلال محمد غنيمي، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية (دراسات نقدية ومقارنة حول موضوع ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي)، دار النهضة، مصر، ط2، 1977، ص230.

وهذا ما وقع لحمادي في حبه المتصوف، باعتباره مذهبا فنيا ومخرجا جماليا للتشكيل اللساني للخطاب الشعري، الذي أراد له أن ينفتح على كثير من القراءات لتي تتجاوز حدود المعنى النهائي والمحدود.

وينتهي المقبوس بثلاث نقاط كما جاء العنوان بعد ثلاث نقاط، وعلى ذلك فتح المجال أمام المتلقي كي يُسهم من جهته في التشكيل الحر لصدارة الخطاب الشعري.

فكل ما نطق به حمادي بعد هذه العتبة عن هوى هو هواه الذي توزع بين التجارب والمكابدات الروحية والتأملات.

يريد حمادي من الوهلة الأولى أن يوجه قراءتنا التي تحتاج منا الفحص والتدقيق، لأننا في مواجهة لغة استثنائية معجمها الخاص، تعلن منذ البداية محاذيرها لتجنب الوقوع في تأويل خاطئ لم ينطق به عبد الله حمادي.[1]

II.التناص مع القرآن الكريم:

يعد القرآن الكريم من المصادر الأساسية التي يلجأ إليها الشعراء فهو غني بالألفاظ والمعاني المبتكرة بحيث يحضر توظيفه بأشكال مختلفة فنجده حاضرا على مستوى الكلمة أو على مستوى الجملة والآية، وأحيانا يتجاوز كل هذا متوجها إلى القصص القرآني ضمن السياق الذي يخدم البناء الشكلي وما يترتب عليه من دلالة.

نجد في قصيدة "كتاب الجفر" وهي أول قصيدة في الديوان، عبارات من القرآن الكريم:

1.عين اليقين:

في الأسطر التالية:

هرم يكبر في العيون

1 – عبد الغاني خشة، الخطاب الغلافي ومضمرات التصوف في أنطق عن الهوى لعبد الله حمادي، جامعة 8 ماي 1945ن قالمة– الجزائر، 21 ديسمبر 2014.

يحتل مساحة لليقين

ينشر كفه للخطايا[1]

فعبارة "اليقين" ذكرت في سورة التكاثر في قوله تعالى " كلَّا لو تعلمون علم اليقين (5) لترون الجحيم (6) ثمّ لَتَرَوُنَّها عين اليقين (7)"[2]

وتفسير الآية:

" فلو علمتم العلم الحقيقي الذي لا شك فيه ولا امتراء، وجواب "لو" محذوف لقصد التهويل، أي لو عرفتم ذلك لما ألهاكم التكاثر بالدنيا عن طاعة الله، "لترون الجحيم" أي أقسم وأؤكد أنكم سترون الجحيم عيانا ويقينا، قال **الألوسي:** هذا جواب قسم مضمر، أكد به الوعيد، وشدد به التهديد، "ثم لترونها عين اليقين" نفيا لتوهم المجاز في الرؤية الأولى.[3]

والشاعر يتحدث في هذه الأبيات عن الإنسان حين يصبح شيخا هرما خبِر الحياة فينظر إليها نظرة علم ويقين أكثر من غيره، أي أنه أكثر دراية بمصاعب الحياة ومشاقها مما يجعله يعمل لآخرته ويفكر فيها فلاءم ذلك استحضار جزء من سورة التكاثر، حيث أن معن السورة يدور حول حقيقة يوم القيامة الذي سيرونه ويعلمونه ويتيقنون منه، وبالتالي فالعلاقة هنا علاقة تناسب وتآلف.

2.الليل السرمدي:

وظف الشاعر "الليل السرمدي" في الأسطر التالية:

يترنح بين واسطة

الخلق

1 – عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص13.

2 – الآيات 5– 6– 7 سورة التكاثر

3 – محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، قصر الكتاب، البليدة– الجزائر، الجزء الثالث، ص598– 599

وغيابات المطلق

والظنون

في ليله السرمدي[1]

تتناص عبارة "الليل السرمدي" مع الآية القرآنية التالية: "قل أَرأَيتم إن جعل الله عليكم الليل سرمدًا إلى يوم القيامة من إله غير الله يأتيكم بضياء أفلا تسمعون" الآية 71[2]

تفسير الآية:

أي قل يا محمد لهؤلاء الجاحدين من كفار مكة، أخبروني لو جعل الله عليكم الليل دائما مستمرا بلا انقطاع إلى يوم القيامة، من هو الإله الذي يقدر على أن يأتيكم بالنور الذي تستضيئون به في حياتكم غير الله تعالى، أفلا تسمعون سماع فهم وقبول فتستدلوا.[3]

فالشاعر يقول في هذه الأسطر أن الانسان دائم الشرود والظنون، حتى أنه يعيش حياته في ظلام حالك خال من النور والضوء فيظل في تفكير سلبي واللامبالاة، خال من الطمأنينة والراحة، فلاءم هذا استحضار الآية الكريمة، فالعلاقة علاقة انسجام وتناسب.

3.البحر رهوٌ:

وظف الشاعر عبارة "البحر رهو":

يترنح بين واسطة

الخلق

وغيابات المطلق

والظنون

1 – عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، ص14.

2 – الآية 71 سورة القصص.

3 – محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، قصر الكتاب، البليدة– الجزائر، الجزء الثاني، ص444.

في ليله السرمدي

والبحر رهوٌ

والرجاء دليل[1]

والآية التي تناص معها الشاعر كالآتي: " واترك البحر رهوا إنهم جند مغرقون (24)"[2]

تفسير الآية:

" أي اترك البحر ساكنا منفرجا على هيئته بعد أن تتجاوزه، إن فرعون وقومه سوف يغرقون فيه، جاء في التسهيل، لما جاوز موسى البحر أراد أن يضربه بعصاه فينطبق كما ضربه فانفلق، فأمره الله بأن يتركه ساكناً كما هو ليدخله فرعون وقومه فيغرقوا فيه"[3]

فتناص الشاعر مع هذه العبارة من القرآن الكريم لما فيها من تعبير عن الحال التي يعيشها، فهي حياة هادئة يعتريها السكون، فالإنسان يملأ رأسه بالظنون والشرود، يستسلم عادة للسكون وقلة الحركة واللامبالاة، فالعلاقة غلاقة ترابط وتماثل.

وقد وظف الشاعر أيضا في قصيدة "كاف الكون" عبارات من القرآن الكريم.

شجرة الخطيئة:

وذلك في الأسطر التالية:

حبيبتي... لا تسأليني عن جذوة النار

عن شجرة الخطيئة

عن موعد البدايات

عن تفاحة الأقدار

1 – عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، ص14.

2 – الآية 24 سورة الدخان.

3 – محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، الجزء الثالث، ص 173.

هناك في الآفاق[1]

والآية القرآنية التي استحضر منها الشاعر هذه العبارة هي: قال الله تعالى: " ويا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة فكُلا من حيث شئْتما ولا تقْربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين (19) فوسوس لهما الشيطان لِيُبديَ لهما ما وُرِيَ عنهما من سوْأتيهما وقال ما نهاكما ربكما عن هذه الشجرة إلاّ أن تكونا ملكين وتكونا من الخالدين (20)"[2]

تفسير الآية:

" أي وقلنا يا آدم اسكن مع زوجك حواء الجنة بعدما أخرج منها ابليس وطُرد، وكلا من ثمارها من أي مكان شئتما، إلا شجرة واحدة عينها لهما ونهاهما عن الأكل منها ابتلاءً ومتحاناً، عند ذلك حسدهما الشيطان، وسعى في الوسوسة والمكر والخديعة ليظهر لهما ما كان مستورا من عورتهما، فقال ما نهاكما ربكما عن هذه الشجرة إلاّ أن لا تكونا ملكين أو تكونا من الخالدين".[3]

والشاعر في قصيدته يخاطب محبوبته طالبا منها ألا تسأله عن الأخطاء التي ارتكبها من أجل الوصول والحصول عليها، فمعنى أبياته أنه يفعل أي شيء للوصول إلى مبتغاه حت لو تبعه ذلك إلى اتباع طرق سليمة.

ووظف عبارة "المثاني والغمام" في الأسطر الشعرية التالية:

أحببت يا حبيبة ان أقبض الأسرار

أن أدفع مراكي لمانح الأبكار

وكاتم المثاني والغمام

أن أحكم البداية

1 – عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، ص24.

2 – الآية 19– 20 من سورة الأعراف.

3 – محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، ص439.

أن أشطب النهاية

من غابة شتوية[1]

والآية القرآنية التي تناص منها الشاعر هي: قال تعالى: " الله نزّلَ أحسن الحديث كتابا متشابها مثاني تقشعر منه جلود الذين يخشون ربَّهم ثم تلين جُلودهم وقلوبهم إلى ذكر الله ذلك هُدى الله يهدي به من يشاء ومن يضلل الله فماله من هاد (23)[2]

أما كلمة "الغمام" من الآية التالية: قال تعالى: "وظلَّلنا غليكم الغمامَ وأنزلنا عليكم المنَّ والسلوى كلو من طيبات ما رزقناكم وما ظلمونا ولكن كانوا أنفسهم يظلمون (57) "[3]

تفسير الآية 23 سورة الزمر:

" الله نزل أحسن الحديث" أي الله نزل القرآن الكريم أحسن الكلام، "كلاما متشابها" أي قرآنا متشابها يشبه بعضه بعضا في الفصاحة والبلاغة والتناسب، بدون تعارض ولا تناقض، "مثاني" أي تثنى وتكرر فيه المواعظ والأحكام، والحلال والحرام، وتردد فيه القصص والاخبار دون سأم او ملل.[4]

تفسير الآية 57 سورة البقرة:

" وظلّلنا عليكم الغمام" أي سترناكم بالسحاب من حر الشمس، وجعلناه عليكم كالظلة، " وأنزلنا عليكم المنَّ والسلوى" أي أنعمنا عليكم بأنواع من الطعام والشراب من غير كد ولا تعب...[5]

1 – عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، ص 25.

2 – الآية 23 سورة الزمر.

3 – الآية 57 سورة البقرة.

4 – محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، الجزء الثالث، ص77.

5 – المرجع نفسه، الجزء الأول، ص 60.

والشاعر في أبياته الشعرية يخاطب محبوبته متمنيا كتم الأسرار ولا يحكيها مرارا وتكرارا، إذْ سعى بكل جهدٍ أن يخبأ ما في صدره من محبة وشوق، ولاءم هذا استحضار الآيتين لما فيهما من تعبير عن كتم الأمور.

وفي قصيدة "طقوس خرمية" وظف الشاعر عبارة "سبعٌ شِداد" قائلا:

أجهشت حين تركتهم

والأفق مسلكه بعيداً

رجّحت أن الذكريات مواسم

تهب المرايا

وما تشتهي العمر

من فرط التسكع.. والظنون

خبَّأْت رأسي إذا هوت

سافرت في عرش القنوت

وتدحرجت سبعا شداد

وما تلاهما من سجودي

لكن قوافل أبحرت

من حيث

يسكنها الغبار[1]

1 – عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، ص 36.

فالشاعر تناص من النص القرآني في عبارة سبع شداد، من خلال قوله تعالى: "ثم يأتي من بعد ذلك سبع شداد يأْكلن ما قدمتم لهن إلاّ قليلا مما تحصنون (48)"[1]

تفسير الآية " ثم يحيي من بعد السنين السبع التي تزرعون فيها دأبا، سنون سبع شداد يؤكل فيهن ما أعددتم في السنين السبعة الخصبة من الطعام والأقوات، وبالتالي فالمعنى العام للآية يندرج ضمن السنوات الصعبة التي ستحل بهم"[2] فلاءم هذا توظيف العبارة في القصيدة، فالشاعر يتحدث عن سنوات الحب التي عاناها التي وصفها بالسبع الشداد أي السنوات الصعبة الشديدة، إذْ كانت لا تخلو من الظنون والتسكع في الطرقات بسبب الحب والعشق الذي أتعبه، وما لبث أن يسجد حتى تنتهي هذه السنوات العصية فالعلاقة علاقة تشابه وتماثل.

ووظف الشاعر عبارة الصافنات الجياد في الأسطر التالية:

إيه برامكة الزمان تقدموا...

هذا الفرات... وذلك نيل أزرق

من كان ينتظر المناعة موعدا

فاليومَ في جمأ الخطيئة يغرق

لا فُلك تنجي...

لا الجياد الصافنات

لا جهالة فوق صدر الجاهلين[3]

والآية التي تناص منها الشاعر هذه العبارة نجدها في قوله تعالى: "إذْ عرض عليه بالعشي الصافنات الجياد (31)"[4]

1 – الآية 48 سورة يوسف.

2 – أبي جعفر محمد بن جرير الطبري، تفسير الطبري المسمى بجامع البيان في تأويل القرآن، مجلد 16، ص 127.

3 – عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، ص39.

4 – الآية 31 سورة ص.

تفسير الآية:

" أي أذكر حين عرض على سليمان عشية يوم من الأيام – بعد العصر – الخيل الواقفة على طرف الحافر السريعة الجري.

قال **الرازي:** وصفت تلك الخيل بوصفين: الأول الصفون، وهو صفة دالة على فضيلة الفرس، والثاني الجياد وهي الشديد الجري، والمراد وصفها بالفضيلة والكمال في حالي الوقوف والحركة، فإذا وقفت كانت ساكنة مطمئنة في مواقفها، وإذا جرت كانت سراعا في جريها"[1]

فالشاعر استحضر العبارة من الآية الكريمة إلا أن المعنى في البيت الشعري يعاكس معنى العبارة في القرآن الكريم ففي الأبيات يتحدث عن المعاناة والآلام التي هو غارق فيها فلا شيء يستطيع إخراجه منها وإلهائه عن همه حتى الصافنات الجياد، أما في الآية الكريمة فإن الصافنات الجياد ألهت سيدنا سليمان عن ذكر ربه، فالعلاقة تخالطيه.

ونجد في قصيدة "ستر الستور" الأسطر التالية:

وأَلْهَبَ السُكرُ

دُنيَهُ وآخراه

وأينع العيب في أوتار

غيبته

وهام بالوهم

مجراه ومرساه[2]

1 – محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، الجزء الثالث، ص58.

2 – عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، ص 59.

إن الشاعر قد تداخل مع النص القرآني التالي: قال تعالى: "وقالَ ارْكبُوا فيها باسم الله مجراها ومرساها إنَّ ربي لغفورٌ رحيم"[1]

تفسير الآية:

"أي وقال نوح لمن آمن به اركبوا في السفينة، باسم الله يكون جريها على وجه الماء وباسم الله يكون رسوها واستقرارها.

قال **الطبري:** المعنى باسم الله حين تجري وحين ترسي، " إن ربي لغفورٌ رحيم" أي ساتر لذنوب التائبين، رحيم بالمؤمنين حيث نجاهم من الغرق"[2]

فالشاعر في أبياته يتحدث عن محبوبته، التي ألهبت نار الحب في قلبه وأصبح في حالة مد وجزر يهيم بين المجرى والمرسى وكأنه في رحلة طويلة غير آمنة، أما معنى العبارة في القرآن الكريم فمخالف لمعنى ما أراده الشاعر، فهي تعني دعاءً لسفر آمن من بدايته إلى نهايته فالعلاقة تخالفية إذْ يشتركان في اللفظ ويختلفان بالمعنى.

وفي قصيدة "أنطق عن الهوى" استخدم عبارة من القرآن وهي "أنطق عن الهوى" في السطور الشعرية التالية:

أنطق عن الهوى

وهو محبوبي

يمشي في الطرقات

أعطي قبلتي من تشتهيها[3]

1 – الآية 41 سورة هود.

2 – محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، الجزء الثاني، ص15.

3 – عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، ص133.

واستحضر الشاعر هذه العبارة من الآية القرآنية التالية: قال تعالى: "وما ينطق على الهوى (3) إنْ هُو إلاَّ وحيٌ يُوحَى (4)"[1]

تفسير الآية:

" أي لا يتكلم محمدٌ –صل الله عليه وسلم– عن هوى نفسي أو رأي شخصي، إنه لا يتكلم إلا عن وحي من الله عز وجل.

قال **البيضاوي** أي "ما القرآن إلّا وحي يُوحيه الله إليه"[2]

الشاعر يتحدث في أبياته بأنه ينطق عن الهوى وذلك بسبب عشقه لِحبيبته فاستحضر هذه العبارة من القرآن الكريم، إلّا أنّه يُخالفها، فالعبارة في القرآن مسبوقة بنفي "وما يَنْطِقُ عَنِ الهَوَى"، أمّا الشاعر فأثبتها "أنطِقُ عن الهوى فالعلاقة تخالُفية عكسية.

نرى أن الشاعر عبد الله حمادي يتمتع بثقافة دينية عالية إذ وظف في أغلب نصوصه إن لم نقل كلها عبارات من القرآن الكريم.

III.التناص مع المذهب الصوفي:

مفهوم التصوف:

التصوف أو الصوفية هي حركة دينية انتشرت في القرن الثالث للهجرة في العراق ثم إلى بلاد فارس ومصر والمغرب العربي، والصوفي هو الذي يتقرب إلى الله بفروض الله ثم يزيدها سنة رسول الله –صلى الله عليه وسلم– وأن يكون عنده صفاء في قلبه مع الله خالصا ومخلصا له.

1 – الآية 3– 4 سورة النجم.

2 – محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، الجزء الثالث، ص272.

تمتاز الصوفية بكثرة الأذكار والعبادات وخُلُو القلب من الملذات وشهوات الدنيا، إلا أنها مؤخرا دخلت فيها ابتداعات كثيرة لم تكن معروفة عند نشأة التصوف الأصلي، كسماع الأناشيد والرقص مع الأذكار تقربا إلى الله.[1]

قال **ابن الجوزي** رحمه الله:

ليس التصوف لبس الصوف ترقعه *** ولا بكاؤك إن غنى المقنونا

ولا صياحٌ ولا رقصٌ ولا طربٌ *** ولا تغاش كان صرت مجنونا

بل التصوف أن تصفو بلا كدرٍ *** وتتبع الحق والقرآنا والدينا

وأن تُرى خاشعا لِله مكتئبا *** على ذنوبك طول الدهر محزونا[2]

ويعد التصوف شريعة عقدية وعلم له أصوله وقواعده ومعارفه ومصطلحاته، ولا يفهمه إلا من كان من المتصوفة.

ومن المصطلحات التي يستخدمها الصوفيون، الخوف والرجاء، الشوق والمحبة، الأنس، السفر والرحلة، المعراج، الطريق، الذكر، القلب، التجلي، الاستقامة، اليقين، الستر، الصحو، الحضور والعتيبة... إلخ.[3]

ونجد ديوان عبد الله حمادي مليئا بالتناصات الصوفية فأغلب قصائد هذا الديوان تحتوي على المصطلحات الصوفية.

1.قصيدة "كتاب الجفر":

وأولى هذه المصطلحات "اليقين" نجدها في السطور التالية:

هرم يكبر في العيون

1 – ألاء خضر، ما هو التصوف، 1 سبتمبر 2014 – 09:40، ما هو التصوف/ mawdoo3.com.

2 – عبده غالب أحمد عيسى، مفهوم التصوف.

3 – الكلاباذي، التعرف على مذهب أهل التصوف، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1933، ص125.

يحتل مساحة لليقين

ينشر كفه للخطايا

يتشظى على جدار الصفيح

تزهر المواسم في مفرقيه

تجف زنابق الحمر

في مداه الأنيق...[1]

غرف الصوفيون "اليقين" بـ " الوقوف على الحقائق بالكشف وصورته في البدايات، هي تصديق ما جاءت به الرسل وأثبتوه بالمعجزات تعيينا لا تقليدا"[2]، أما الشاعر في أبياته يعتبر أن الإنسان كلما كبر وزاد في العمر كلما كان أكثر خبرة ودراية من غيره إذن العلاقة تخالفية.

ونجد مصطلح "الرجاء" في الأسطر التالية:

يترنح بين واسطة

الخلق

وغيابات المطلق

والظنون...

في ليله السرمدي

والبحر رهو

1 – عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، ص13 .

2 – عبد الرزاق الكاشاني، اصطلاحات صوفية، تحقيق كمال إبراهيم جعفر، الهيئة المصرية العامة،1981، ص 83، نقلا عن مذكرة التناص وجمالياته في ديوان أنطق عن الهوى لعبد الله حمادي، إعداد الطالبة: رواغة شهرزاد، أشراف الأستاذة: برباري شهيرة، جامعة مخمد خيضر–بسكرة، 2016–2017 .

والرجاء دليل...[1]

وقد عرفه الصوفيون بقولهم "الرجاء في صورته هو توقع النجاة وقد يكون الرجاء في الثواب بالاجتهاد في العمل، كما يكون رجاء القرب والكرامة بالحرمة والرعاية، أما بالنسبة للأخلاق فالرجاء هو مقام الفتوة لصحة المروءة"[2]، والشاعر في أبياته يرى أنه في وسط حياته الصعبة ولياليه الحالكة التي يقضيها في تفكيره الطويل، يبهج الرجاء طريقه وينير دربه المظلم، فناسب هذا المعنى العام للمصطلح، معناه عند المتصوفة، إذن فالعلاقة علاقة تناسب وتطابق.

ونجد كلمة الستر في بيته الشعري:

محنة الصد

تعتلي شفتيه

تغرق الوصال العنيد

خاض كل دروب الستر

والحواشي...[3]

ومعنى الستر عند الصوفيين " كل ما يسترك عما يفنيك، ويقابله التجلي، والصوفية عيشهم في التجلي وبلاؤهم في الستر، والستر للعوام عقوبة، وللخواص رحمة، إذن لولا يستر عليهم ما يكاشفهم به لتلاشوا عند سلطان الحقيقة"[4].

1 – عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، ص14.

2 – عبد الرزاق الكاشاني، اصطلاحات صوفية، ص221– 222.

3 – عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، ص17.

4 – عبد المنعم الحفني، المعجم الصوفي، دار الرشاد القاهرة، ط1، 1997، ص121.

فالشاعر استحضر هذه اللفظة من عند الصوفيين دلالة على انه خاض دروب المشقة والعناء ورغم كل هذه الصعاب إلا أنه تخطاها فلاءم هذا معنى الستر عند الصوفيين، وعلى هذا الأساس العلاقة بينهما علاقة تجانس.

ونجد مصطلح "رياضة النفس":

ها هنا تتشهى

رياضة النفس

قطف العطور

من ضفائرها الملقاة

في ردهة القلب والطول...

نزف يختفي بالجدائل

المعروشة في الصمت[1]

"رياضة النفس" عند الصوفيين " هي كيفية ترويض النفس على طاعة الله، وعن الاكياس من الناس، كما يعدونها علم السلوك الذي هو معرفة النفس ما عليها من الوجدانيات، وسمي بعلم الأخلاق وبعلم التصوف أيضاً".[2]

والشاعر في أبياته يدعو إلى ترويض النفس على فعل الخيرات، وتهذيب الأخلاق النفسية على ملازمة الطاعات والعبادات وترك الشهوات، فلاءم هذا معنى ترويض النفس عند الصوفيين، وعلى هذا الأساس فالعلاقة بينهما علاقة تناسب وتجانس.

ونجد مصطلح "الصحو" في الأسطر التالية:

1 – عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، ص18.

2 – الإمام أبي عبد الله محمد بن علي بن الحسن بن بشير الشهير بالترمذي، رياضة النفس، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، 2005، ص3– 6.

يدها في يدي

والفراشات هلكى

والمتاهات تقضي

بما يتيح السفور...

يدها في يدي

وينسدل والقطر

ملء الضفائر أغنيات

يسكبها الفجر

ينتحر العطر

ينقطع الكلام

يهجر الصحو

يرتحل السؤال...[1]

و"الصحو" عند المتصوفة "هو الرجوع إلى الإحساس بعد الغيبة"[2]، أي أن الانسان يشرد ذهنه، ثم يفيق فيصبح صاحيا.

والشاعر وظف هذه اللفظة بنفس المعنى فهو خاض العديد من الصعاب، والمشاكل التي جعلته غائبا عن وعيه، إذن العلاقة بينهما تناسب وتماثل.

1 – عبد الله حمادي ديوان أنطق عن الهوى، ص19– 20.

2 – القشري، الرسالة القيشرية في علم التصوف، تح: معروف زريق وعلي عبد الكريم.

2.قصيدة "كاف الكون":

وقد وظف فيها الشاعر المصطلحات التالية، الفنا، التوحيد والحضور:

هناك في خدود الموج وردتان

أولهما بداية الفنا

آخرهما التوحيد والسنا

أحببت يا حبيبة مدارج القربان

ونكهة العروج وعالم الكتمان[1]

"الفناء" عند **الكاشاني** عنده تعريفات عديدة منها متعلقة بالعلامات والأخلاق والأصول "فالفناء في المعاملات هو الفناء عن الأفعال البشرية بالأفعال الإلهية، أما في الأصول هو الفناء عن إرادة الأغيار وطلبها بإرادة الحقِّ وطلَبهِ".[2]

الشاعر وظف هذه اللفظة دلالة على أن هذه الدنيا فانية وزائلة ولا شيء يدوم فيها، إلا أفعال الخير والطاعات والحسنات الباقية، فالإنسان يفعل الخيرات ويُخلص في الطاعات من أجل اليوم الموعود، وعلى هذا الأساس العلاقة بينهما علاقة تناسب وتآلف.

و"التوحيد" عند **الكاشاني** هو "في النهاية أحادية الفرق والجمع وهو توحيد الحق ذاتُه بِذاته، وصورته في البدايات: شهادة أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له، الأحد الصمد الذي لم يلد ولم يولد، ولم يكن له كفؤا أحد".[3]

فمعنى التوحيد هنا العمل بالأركان المبنية على اليقين الوجداني، والشاعر وظف هذه اللفظة دلالة على طاعته وإيمانه وإخلاصه في العبادة لله وحده لا شريك له، إذن فالعلاقة بينهما تناسب وتآلف.

1 – عبد الله حمادي، ديوان انطق عن الهوى، ص25.

2 – عبد الرزاق الكاشاني، اصطلاحات صوفية، ص367.

3 – عبد الرزاق الكاشاني، اصطلاحات صوفية، ص378.

أما مصطلح "الحضور" نجده في الأبيات التالية:

قطر تقطر من بهاها *** سِرٌ قد تَعَطّر من شَذَاها

ومن فيض لمحت الكون فيه *** يدني غيبتي من منتهاها

فحلّت في الحُلول به ظنوني *** وهامت تسْتَطِير لمبتغاها

وهلّت من ملامِحها غيوم *** تلاشَت شقوتي في محتواها

فإن كان التستر في التفاني *** فذا وقت الحضور لملتقاها

وإن كنت اهتديت لوقْعِ حرف *** يخط موقعي في مشتهاها

فذاك من تعشقنا لجسر *** يشد مستواي لمستواها...[1]

"الحضور" عند الصوفيين هو " حضور القلب بما غاب عن عيانه بصفاء اليقين، فهو كالحاضر عنده وإن كان غائبا عنه"[2]

أما الشاعر فيبدو أنه يتحدث عن حبيبته التي يهواها ويسعد بلقائها، فهو يتحدث عن حضوره للقائها لقاءَا حقيقياً مخالفا لمعناه عند الصوفيين، إذن فالعلاقة تخالفية.

3.قصيدة "جوهرة الماء":

وظف الشاعر لفظتين "النور" و"القلب" في الأسطر التالية:

(...) في وهج الليل

المورق بالعفة

والخجل المسدول

على قافلة النور

1 – عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، ص 32– 33.

2 – عبد المنعم الحفني، المعجم الصوفي، ص 77.

ينتحل العراف

حكايا سور الإسراء...[1]

"النور" عند الصوفيين "اسمٌ من أسماء الله تعالى وتجليه باسمه الظاهر".[2]

أما الشاعر فوظف كلمة "النور" دلالة على جمال حبيبته وطهارتها وصفاتها الحسنة، إذن فالعلاقة تخالفية.

ونجد مصطلح "القلب":

لا يتسع القلب لمخلوق (...)

للنور مساحات للسفر الآت

للوحشة عاقبة للعودة

يتَملكُها التوقير ومصباح النور مع شفة

الاغفاء (...)[3]

"القلب" عند الصوفيين هو "جوهر النورانية المجرد، يتوسط بين الروح والنفس، هو الذي تتحقق به الإنسانية"[4]

فالشاعر من خلال أبياته يرى ان قلبه طيب، ولا أحد يستحق أن يدخل أعماق قلبه إلا من ارتاحت له نفسه وروحه، ولا يتسع إلا للسفر الذي ينير دربه ويريح قلبه، فالعلاقة تماثل وتجانس.

1 – عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، ص 43.

2 – عبد الرزاق الكاشاني، مصطلحات صوفية، ص 118.

3 – عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، ص 46.

4 – احمد الخالدي، معجم الكلمات الصوفية، دار الأنشار العربي، بيروت، ط1، 1997، ص67.

نستنتج أن الشاعر على اطلاع بالمذهب الصوفي، ونجد ذلك واضحا من خلال المصطلحات الصوفية التي وظفها في ديوانه.

IV.التناص مع غيره من الشعراء

نجد ديوان **عبد الله حمادي** مليئا بالتناصات الأدبية، وذلك يدل على تأثره بالشعراء السابقين وأشعارهم، نجد في قصيدة "كافالكون" وظف الشاعر عبارات من أشعار غيره، حبيبتي لا تسألي "حبيبتي لا تسألي" في الأبيات التالية:

حبيبتي لا تسألي عن جذوة النار

عن شجرة الخطيئة

عن موعد البدايات

عن تفاحة الأقدار

هناك في الآفاق

موعدنا اللقاء[1]

فالشاعر استحضر هذه العبارة من قصيدة **لنزار قباني** والتي مطلعها:

حبيبتي إن سألوك عني

يوما فلا تفكري كثيرا

قولي لهم بكل كبرياء

"...يُحبني.. يحبني كثيرا"

صغيرتي إن عاتبوك يوما

كيف قصصت شعرك الحريرا

1 – عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، ص24.

وكيف حطمت إناء طيب

من بعد ما ربيته شهورا[1]

فالشاعر **عبد الله حمادي** يطلب من حبيبته ألا تسأله عن الأفعال التي يقوم بها حتّى وإن أخطأ لأن كلّ ذلك بسبب حبه لها، فعشقه لها جعله يتحدى كل الصعاب والمخاطر.

أما **نزار قباني** فهو يطلب من حبيبته بأن تجيب، بكل فخر وكبرياء، كل من يسألها عنه بأنه يحبها كثيرا، إذنْ العلاقة بينهما تخالف.

نجد أيضا عبارة يا حبيبة في الأسطر التالية:

هناك في خدود الموج وردتان

أو لهما بداية الفنا

آخرهما التوحيد والسنا

أحببت يا حبيبة مدارج

القربان

ونكهة العروج لعالم الكتمان[2]

والنص الذي استحضر منه الشاعر هذه العبارة كالآتي:

انا يا حبيبة

ريشة في عاصف المحن

أهفو إلى وطني

وتردني عيناك.. يا وطني

1 – نزار قباني، ديوان حبيبتي، منشورات نزار قباني، ط24، ص4.

2 – عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، ص25.

فأحار بينكما

أأَرحل من حِمى عدن؟

كمْ أَشتهي حين الرحيل

غداة تحملني

ريح البكور إلى هناك

فَأَرتدي بدني

أن تُصبحي وطنا لقلبي

داخل الوطن![1]

فالشاعر **عبد الله حمادي** ينادي حبيبته محاولا إخبارها أنه يسعى لحياة هنيئة سعيدة خالية من المشاكل والهموم، إذ أصبح يفضل الكتمان والانطواء بعيدا عن الناس مكتفيا بحبيبته، أما الشاعر **أحمد مطر** فهو يحادث حبيبته عن غربته وبعده عن وطنه وبأنه يعاني الكثير من الألم بسبب فراقها، كما نجده يتقمص هموم أُمته، فقصيدته أحيانا نجد فيها غزلا ورومانسية، وأحيانا نجد فيها مشاكل الأمة والصراعات التي تعانيها، فشعره يتداخل فيه الوطن والمحبوبة، إذنْ الشاعران استخدم نفس العبارة، إلا أنهما مختلفان فلكل منهما وجهة خاصة.

ووظف الشاعر لفظة "البرامكة" في الأسطر الشعرية التالية:

إيه برامكة الزمان تقدموا..

هذا الفرات.. وذلك نيل أزرق

من كان ينتظر المناعة موعدا

فاليوم في حمأ الخطيئة يغرق[1]

1 – أحمد مطر: لافتات 2، منتدى سور الأربكية، لندن، ط2، 1987، ص154– 155.

قد استحضر هذه اللفظة من النص الأدبي التالي:

إنَّ البرامكة الذين تعلموا

فعل الملوك فعلوه الناس

كانوا إذا غرسوا سقوا وإذا بنوا

وإذا هم صنعوا الصَنيعَة الورَى[2]

فالشاعر هنا يتحدث عن البرامكة الذين اقتدوا وتحلُّوا بصفات الملوك الحسنة، كانوا إذا همُّوا إلى فعل ما أتَمُّوه دون تردد، إذْ ظلُّوا محافظين على مكانتهم وأساسهم، وكانوا إذا قاموا ببناء شيء ما ظلوا محافظين عليه لأجيال قادمة، أما الشاعر **عبد الله صمَّادي** فهو يخاطب البرامكة ويُنبهُهم أن من قام بحمايتهم قادر على أن يضرهم، فلا تُغْرِيَنَّكمْ المظاهر، فالعلاقة هنا تخالفية من حيث المعنى، كما أن الشاعر كثف التجربة الشعرية من خلال إعادة توظيف لفظة البرامكة.

وفي قصيدة "ستر الستور" وظف الشاعر عبارات من شعر غيره.

1)الطائر الميمون:

أَغَيْمة الليل لا وزرَ يُساورني

ولا اتقاء إدِّكار

حمَّ بلواه

رقائق الطائر

الميمون تحملني

---

1 – عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، ص39.

2 – أبو نواس: ديوان أبو نواس، ج1، طبعة محققة، تحقيق إيغالد فاغنر، دار الفكر العربي، ط1، مصر، 1953، ص347.

وتحمل الشوق

لاستجلاء مغْزاه...[1]

استحضر الشاعر هذه العبارة من شعر **بهاء الدين زهير** يقول في قصيدته "على الطائر الميمون":

على الطائر الميمون يا خير قادم ** وأهلاً وسهلاً بالعُلَى والمكارم

قَـدِمْـتُ بـِحَـمـدِ الله أَكـرم مـقْدِمٍ ** مدى الدهر يبقى ذكره في المواسم

قُدوماً به الدنيا أضاءت وأشرقت ** بِشرَ وُجوه أو بضوءِ مَباسِمِ[2]

نجد أن كُلاً من الشاعرين استخدم لفظة "الطائر الميمون" دلالة على أنه وسيلة لِنقل وتقديم الأخبار، وبالتالي التناص هنا تآلفي، حيث تجسدت علاقة تآلفية بين الشاعرين.

ووظف أيضاً عبارة "يستطيم ويكلم" في سطره الشعري قائلا:

للعمر من فرط الشجون

حكاية

يتعطر الوجع القديم

بِفيْضِهَا

فيها لِبادية السماوة

رغْبة

تتحين كذبا يقال

على المنابر دائما

1 – عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، ص59.

2 – بهاء الدين زهير، ديوان بهاء الدين زهير، دار صاد للطباعة والنشر، بيروت، 19964، ص322.

ونُجيب في صمت غرير

مدقع:

أفلا يميد لما يقال المنبر؟

يشتبه الطاغي بِطاغٍ مثله

أَعْتى.. وأجور.. يستطيم ويكلمُ

ماء الحياة بذلة..

وجهالة من فوق ذلك تعلم[1]

استحضر الشاعر هنا عبارة " يستطيم ويكلم" من شعر **أبي العلاء المعري** حيث يقول:

إن جارت الأمراء جاء مؤمر ** أعتى وأجور يستطيم ويكلم[2]

يتحدث **المعري** عن ظلم الأمراء والملوك، الذين يتحكمون في العبيد ويُعاملونهم معاملة سيئة، إذْ كلما ذهب ملك ظالم جاء من هو أظلم منه، ويستخدم **عبد الله حمادي** نفس العبارة بنفس السياق، حيث اعتبر أن الملك الطاغي هو الآمر الناهي في كل شيء، فالعلاقة بينهما هي علاقة تناسب وتماثل لاستخدامهما نفس المعنى.

واستحضر الشاعر في قصيدة "ستر الستور" عبارة "يهواني فأهواه" قائلا:

هوى بنفسك

يهواني... فأهواه

وطيف عرشك يلقاني فألقاه...[3]

1 – عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، ص38.

2 – مريم إدريس، الزهد في شعر أبي علاء المعري، منبر الفكر والثقافة والأدب، خريجة جامعة آزاد أيادان، 22–17 الثلاثاء 16–04–2017.

3 – عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، ص54.

فالشاعر استحضر هذه اللفظة من شعر **أبو سرور حميد بن عبد الله** حيث قال في قصيدته "ظلمت حبي":

هذا هو الحب يهواني فأهواه ** لكن دهري شجا بيني وإياه

أتاح لي فرصة اللقيا على تعب *** حتى التقينا فأقصاني وأقصاه[1]

فالشاعر **أبو سرور** يتحدث في أبياته عن حبه لحبيبته التي ما لبث أن فارقها غير أن حبها تملكه وأصبح جزءا مهما من حياته لا يفارقه، وكذا الشاعر **عبد الله حمادي** استخدم العبارة بنفس المعنى حيث لا يقدر على نسيان حبيبته وفراقها، ومن فرط حبه لها أصبح يرى طيفها في كل مكان، إذا الغلاقة التي تربط بين المعنيين علاقة تآلف وتناسب، وقد عمَد الشاعر إلى علامات الحذف بين ألفاظه وعبارته الشعرية، وذلك أضاف لمسة جديدة في إنتاج الدلالة.

ووظف الشاعر في قصيدته " الغواية" عبارة "غصن البان" قائلاً:

لك الغيوم... ولي من وقعك المطر.. أنت العطور ولحن الناي والوتر

أنت ابتسامة أوقات شُغفت بها، أنت الضياء وغصن البان والقطر

(..) مهلا فعشقك مسفوك علي أُلقي.. وطيب عطرك تياه ومبتكر

فالشاعر استحضر هذه العبارة من شعر **ابن الرومي** في قصيدته "غصن البان في وشاح" قائلا:

غصن من البان في وشاح ** ركب في مغرس رداح

يهتز طوعا لغير ريح ** والغصن يهتز للرياح

غصن ولكنه فتاة ** بديعة الشكل في الملامح[2]

1 – أبو سرور حميد بن عبد الله، ديوان أبي سرور، مقال عن قصيدة "ظلمت حبي"، 44:15 الأربعاء 17-04-2017.

2 – عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، ص63.

كلا الشاعران **ابن الرومي** و**عبد الله حمادي** استخدما عبارة غصن البان للتغزل بالحبيبة فالعلاقة تناسب وتآلف في اللفظ والمعنى.

ونجده في قصيدة "سيدة الريح" استحضر لفظ "الجفون" قائلا:

افتحي سيدة الريح

طقوس الملك والأرجوان

واخلعي أحراش المواويل السعيدة...

واهتكي الأسرار عَلَّني أتدلى

من شرفات عينيك

للنجوم الوئيدة

ما خبرت احمراري على جفون

الورد...

إلاّ التجلي

والاتقاء من منتهاه الأكيد...[1]

واستحضر الشاعر هذه اللفظة من شعر **أبي القاسم الشابي:**

أتفنى ابتسامات تلك الجفون ** ويخبو توهج تلك الخُدوج

وتدوي وُريدات تلك الشفاه ** وتهوي إلى التراب تلك النهود[2]

1 – عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، ص 67.

2 – أبو القاسم الشابي، ديوان أبو القاسم الشابي ورسائله، قدّم له وحَقَّق مجيد طراد، ط2، دار الكتب العلمية– بيروت، 1994م، ص70.

الشاعر أبو القاسم الشابي يتعجب كيف لجمال حبيبته بأن يؤول للزوال والموت، وهو يصفها بالحياء، وكذلك **عبد الله حمادي** يصف حبيبته بالخجل والحياء من خلال الإشارة إلى احمرار وجهها، إذن فالعلاقة تآلفية.

ووظف لفظة "الحمراء" في الأسطر التالية:

ماذا أقول...

والقول قبل القائلين قد تأهب للرحيل

وسيادة الأمل الممشوق تألقت خطواته

وهو يُداعب الحمراء

مكفكفا زفات قابعة في حوز الوداع[1]

استحضر الشاعر هذه اللفظة من شعر **معروف الرصافي** حيث قال:

قف على الحمراء واندب مضر الحمراء فيه

واسأل البنيان يُنبِئُنك بأنباء ذويه

ويُحدثك حديث المجد والعيش الرفيه

بكلام محزن اللهجة يبكي من يعيه[2]

كلٌّ من الشاعرين يصفان قصر الحمراء، فالعلاقة علاقة تماثل وتطابق، ويسعى **عبد الله حمادي** إلى تكثيف التجربة الشعرية من خلال التذكير بمعلم تاريخي "قصر الحمراء".

وفي قصيدة "أشواق الأندلس" استخدم الشاعر عبارة "الأربع في أربع" قائلا:

1 – عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، ص 112.

2 – معروف الرصافي، ديوان الرصافي، شرحه وصححه مصطفى باشا، دار الفكر العربي، ط4، مصر، 1953، ص529.

لا سيف طارق

يعبق الريحان من شفتيه

ولا هديل طوق الحمام

يهمي بما دون الفنا والانكسار...

وليالي الصب على موعد مع غدِنا الآتي من

رحم السها...

أندلس الأشواق...

عاقبة التفاح المرتجى...

منقبة القادمين من أقبية السما

روح الريحان

وأزمنة الفراديس الضائعة

في شتات الزق المراق على الخدود

الناعسات

لأربع في أربع...[1]

واستحضر هذه العبارة من موشح "**ابن زهر الخالد**" قائلا:

أيها الساقي إليك المشتكى

قد دعوناك وغن لم تسمع

ونديم هِمْت في غرَّته

1 – عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، ص116.

وشربت الراح من راحته

كلما استيقظ من سكرته

جذب الزِّق إليه واتكأ

وسقاني أربع في أربع

غصن بان مال من حيث استوى

بات من يهواه في فرط النوى[1]

فالشاعر هنا يبث شكواه وحزنه وهمه لساقي الخمر، ويصف مجلس الشراب، فيتحدث عن نديمه فوصفه، بجمال المظهر وقد كان يشرب الخمر من يده وكلما استيقظ زاده كأسا، وهذا ما قصده بعبارته "أربع في أربع" وهي أربع كؤوس من الخمر.

أما الشاعر **عبد الله حمادي** لم يستخدم العبارة بنفس المعنى، وإنما أراد بها الأزمات التي وقعت بها الأندلس وهي "سيف طارق"، "أندلس الأشواق"، "أزمة الفراديس" و"طوق الحمام" ومن ثمّ فالتناص هنا تخالفي.

نرى أن الشاعر **عبد الله حمادي** تناصّ مع شعراء كثر في شعره منهم معاصرين وقُدامى.

V.التناص مع الأسطورة:

مفهوم الأسطورة:

الأسطورة هي القصة المقدسة التي كان أصحاب الحضارات السابقة يؤمنون بها، على انها كتبهم المقدسة نوعا ما، تتميز الأسطورة بعمقها الفلسفي الذي يميزها عن الحكاية الشعبية مثلا، كانت الأسطورة سابقا كما العلم، أما الآن أمرٌ مسلّم بمحتوياته.[2]

1 – موقع ديوان العرب، منبر الثقافة والفكر والأدب، فاروق مواسي: موشح أيها الساقي، مطارحة أدبية، الإثنين 18-04-2017.

2 – عبد الحميد شمس الدين، تعريف الأسطورة، 31 مارس 2014، تعريف-الأسطورة mawdoo3.com.

في معظم الأحيان تكون شخوص الأسطورة من الآلهة وأنصاف الآلهة، وتواجد الإنسان فيها يكون مكملا لا أكثر.

تحكي الأسطورة قصصا مقدسة تبرز ظواهر الطبيعة مثلا أو نشوء الكون أو خلق الإنسان وغيرها من المواضيع التي تتناولها الفلسفة خصوصا والعلوم الإنسانية عموما.[1]

من أهم الأساطير في بلاد الرافدين، أسطورة "جلجماش" التي تتناول موضوع الخلود وتحتوي في ألواحها قصة الطوفان التي جاء ذكرها في التوراة والقرآن.

تعبر الأساطير عن نظرة الشعوب القديمة إلى الحياة وقدمت لهم تفسيرا متكاملا للحوادث الكونية، يرضي مستوياتهم العقلية، وبينما واكَبت الأسطورة الطفولة البشرية، وقامت بتفسير مجريات الكون، فقد حاربت الخرافة العلم واهتمت بجزئيات الحياة.[2]

وأهم ما ارتكزت عليه الأسطورة في سيطرتها على عقول البشر، هو مبدأ حيوية الطبيعة والتفسير الهوائي للأحداث، حيث منح القدماء صفة الحياة للجوامد مثل النيل عند الفراعنة ومنحوه الإرادة والقدرة، وفسروا حدوث الأشياء بغاياتهم، فالشمس تشرق كي تنير لهم الأرض، والنجوم تضيء كي تهديهم في الطريق، والمطر ينزل كي يروي زراعتهم، ويعتقد البعض أن القمر يظهر كي يذكره بحبيبته، أو أن الغيمة تمطر كي تشاركه حزنه وتحاكي دموعه.[3]

أنواع الأساطير:

- الأسطورة التاريخية.
- الأسطورة الدينية.

1 – عبد الحميد شمس الدين، تعريف الأسطورة، 31 مارس 2014، تعريف–الأسطورة mawdoo3.com.

2 – المرجع نفسه.

3 – المرجع نفسه.

- الأسطورة التفسيرية.[1]

استعمل الشاعر أسطورة طائر السيمرغ في الأسطر التالية من قصيدة جوهر الماء.

كان البحث يثير الألم المعقود

على ناصية الأحلام

يسرجُ ناقة ليل الفقراء

يمرق في شطط السيمرغ

نصف يخترق الآفاق

وصفير قافلة مدفون

في صحراء الرغبات[2]

السيمرغ: أسطورة فارسية قديمة وترجمة "سي ميرغ" وتعني رقم 30 ثلاثون بالعربية، ويقصد بها طائر يقطن على الشجرة التي تقي كل البذور وهو في المحيط الواسع على مقربة من شجرة الخلد، ويقال إن المقصود بهذه الأسطورة هم الطيور الثلاثون ورحلتهم قصد الوصول إلى الطائر الإله.[3]

أول من استعمل هذه الأسطورة في قالب ادبي فارسي بديع يفوق عدد ابياته الأربعة آلاف وستمائة بيت، وهو الإمام فريد الدين العطّار النيسابوري، وقصته كالتالي:

تبدأ باجتماع الطيور للبحث عن ملكها، ويتزعم الهدهد الحكيم الرحلة فيخبرهم أن السيمرغ موجود في جبل قاف العالي، والوصول غليه صعب وبه مشقة كبيرة، لكن الوصول

1 – المرجع نفسه.

2 – عبد الله حمادي ديوان أنطق عن الهوى، ص47.

3 – نوح العوس، باحث في التصوف والفكر الإسلامي، السيمرغ: الطائر الإله أو الطيور الثلاثون، 1 مارس 2017، www.sasapost.com/opinion/simurgh.

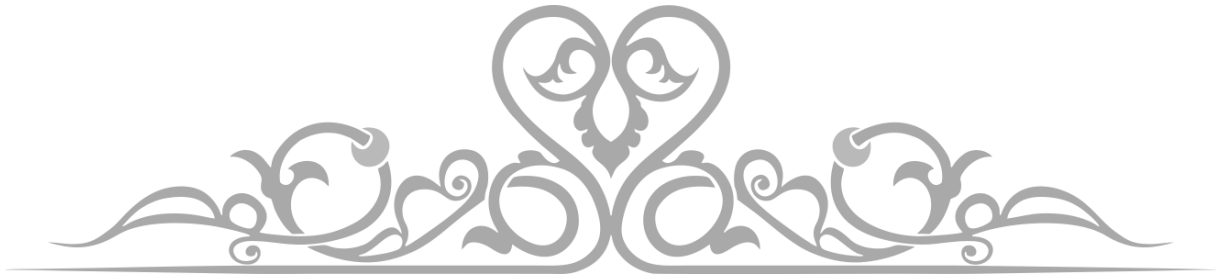
إليه يعني الوصول إلى الحقيقة المطلقة والجمال الذي لا زيف فيه، لكن خلال الرحلة يجب أن يتحلوا بالطلب والحب، والفناء والحيرة، والفقر والاستغناء.

أراد العطّار من خلال هذه القصة أن يحكي تجربته الخاصة ورحلته على جبل قاف، وقد اقتبس معانيها ممن التراث الإيراني ومن القرآن الكريم "منطق الطير" و"مزية الهدهد الحكيم".[1]

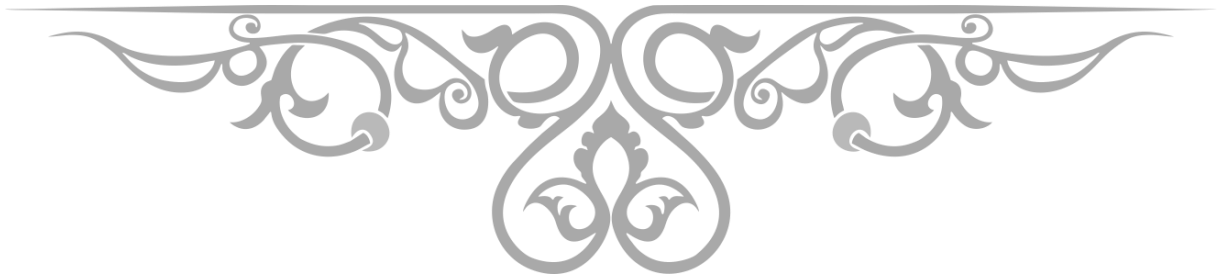
وترمز هذه القصة في الغالب للطريق الصحيح، ومحن ومُكابدات الوصول إلى الحقيقة، وأظن ان الشاعر عبد الله حمادي وظفه ليعبر عن المعاناة ومشقة البحث التي يكابدها في سبيل الوصول إلى ما يريد.

نجد أن ديوان "أنطق عن الهوى" غني بتداخل النصوص المختلفة أهمها القرآن الكريم، وأيضا المذهب الصوفي وكثير من الشعراء من عصور مختلفة، وهذا ينم عن ثقافة الشاعر الواسعة وكثرة اطلاعه.

1 – نوح العوس، باحث في التصوف والفكر الإسلامي، السيمرغ: الطائر الإله أو الطيور الثلاثون، 1 مارس 2017، www.sasapost.com/opinion/simurgh.



خاتمة



خاتمة:

خلصنا من خلال هذا البحث إلى مجموعة من النتائج:

- يعد التناص ممارسة لغوية ودلالية لأي شاعر على اعتبار أن النص الأدبي عملية استرجاع لعدة نصوص سابقة.
- تداخل النصوص الشعرية في ديوان "أنطق عن الهوى" لعبد الله حمادي مع عبارات وألفاظ وقصص من القرآن الكريم وذلك تبعا لما يخدم فكره وموقفه.
- اتخذ عبد الله حمادي من الشخصيات والوقائع التاريخية التي يستحضرها في شعره أقنعة يحْضُرُ الشاعر المعاصر من خلالها.
- عبد الله حمادي كأي شاعر من الشعراء يعتمد في بعض الأحيان على استحضار نصوص من شعراء سابقين، ولكن بإعادة صياغتها بطريقته الخاصة.
- كان المعجم الصوفي حاضرا في الديوان بدءًا من العنوان وصولا إلى بنيات القصيدة الداخلية، من خلال توظيف ألفاظ الهوى، الشهوة، الدعاء والمعراج، وساهم في مد بنية القصيدة بدلالة رمزية جديدة.
- وظف الشاعر في ديوانه اسطورة طائر السيمرغ إلى الصبر وبذل الجهد واجتياز العوائق والصعوبات.

وفي الختام أتمنى أن أكون قد وُفقت إلى حد ما وأعطيت صور واضحة عن تجليات التناص في ديوان عبد الله حمادي "أنطق عن الهوى".

ملحق

التعريف بالشاعر:

هو الدكتور **عبد الله حمادي** من مواليد 10 مارس 1947م، قضى طفولته التي طبعها البؤس والفقر والاحتياج في إحدى القرى قرب الحدود الجزائرية بأرض تونس حيث درس تعليمه الأساسي سنة 1954م

التحق بثانوية "الفرانكو إسلامية" بقسنطينة سنة 1986م وتخرج منها سنة 1968م، ويلتحق بمهنة التعليم التي ما لبث أن تركها ليعود إلى مدارج العلم في جامعة قسنطينة، معهد الآداب سنة 1969م إلى غاية 1972م، هذا المعهد الذي عرف في تلك الفترة وفود الكثير من أعلام الآداب المشارقة أمثال الدكتور **محمد الدسوقي** والدكتور **علي عبد الواحد** والدكتور **نبيه حجاب** وغيرهم...

التحق بجامعة غرناطة بين سنتي 1972- 1976م أين حصل على شهادة الماجيستير ثم في جامعة مدريد الكلمة فيما بعد، التي أعد بها رسالة الدكتوراه في الأدب حول الشعر في مملكة غرناطة، ناقشها بيوم 16 جوان 1980م.

بعد سنة 1980م التحق بجامعة قسنطينة أستاذا محاضرا في معهد اللغات الأجنبية وأستاذا زائرا بكلية الآداب بجامعة الأمير عبد القادر الإسلامية والمدرسة العليا للأساتذة وجامعة وهران.

تنوعت أعماله بين الشعر والترجمة والدراسات التاريخية والدراسات الأندلسية والإسبانو-أمريكية، حيث نشر أكثر من 100 بحث في الجرائد والمجلات والدوريات العلمية وأكثر من 27 كتاب ما بين إبداع وترجمة ودراسات.

حاز على جائزة مسعود البابطين للإبداع الشعري المخصصة لأفضل ديوان في الشعر العربي في دورة أكتوبر 2002م على ديوانه الشعري الموسوم بـ "البرزخ والسكين" الذي أدت من حوله أزيد من عشر أطروحات جامعية.

رئيس سابق لاتحاد الكتاب الجزائريين ما بين عام 1996- 2000م ومدير سابق للمركز الوطني للدراسات والبحث في تاريخ الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954م ورئيس سابق للجنة الوطنية الجامعية لترقية الأساتذة.

عبد الله حمادي شاعر ومترجم وروائي أنجز العديد من الدراسات العلمية والتحقيقات الأدبية.

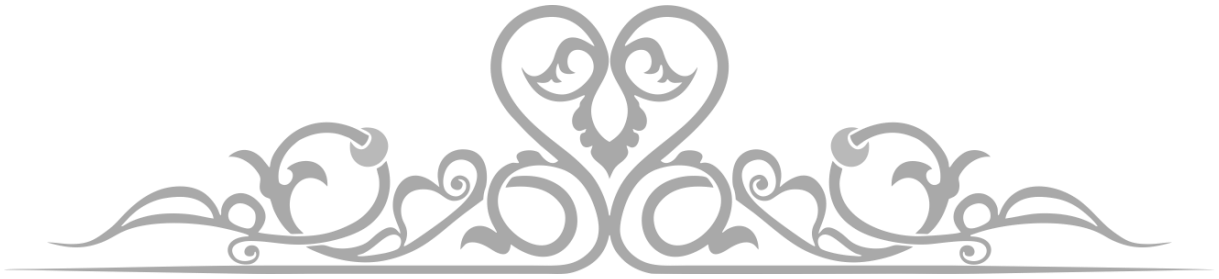
أعمال الدكتور عبد الله حمادي:

أ. الدواوين الشعرية:

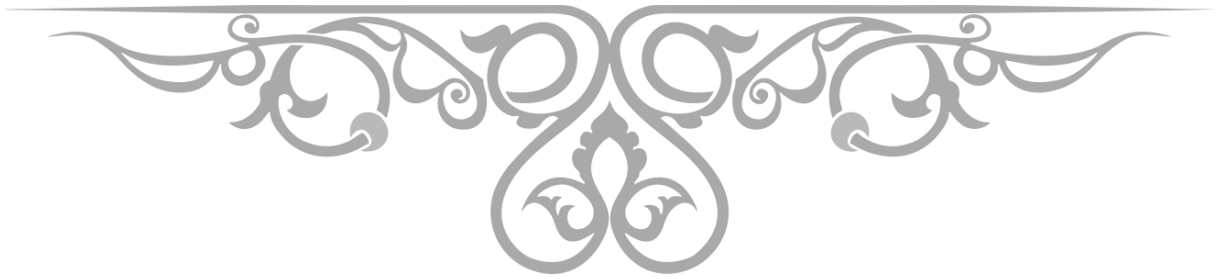
- الهجرة إلى مدن الجنوب 1981م.
- قصائد غجرية 1983م.
- Converso Con el Ovide (حوار النسيان) 1979م "باللغة الإسبانية.
- تحزب العشق يا ليلى 1985م.
- البرزخ والسكين 1998م.
- أنطق عن الهوى 2011م.

ب. الدراسات الأكاديمية:

- **غابر**يال **غارسيا ماركيز**، رائد الواقعية السحرية 1983م.
- اقترابات من شاعر الشيلي الأكبر **بابلو نيرودا** 1985م.
- مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر 1985م.
- دراسات في الأدب المغربي القديم 1986م.
- المورسكيون ومحاكم التفتيش في الأندلس (1492- 1616م).
- مساءلات في الفكر والأدب 1994م.
- الحركة الطلابية الجزائرية (1871- 1962م).



المصادر والمراجع



المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.
- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين بن مكرم الإفريقي المصري، لسان العرب، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1978.
- ابن قيم الجوزية، الضوء المنير على التفسير، جمعه: علي الحمد محمد الصالحي، مؤسسة النور للطباعة والتجليد، مكتبة دار السلام.
- ابن قيم الجوزية، طريق الهجرتين وباب السعادتين، المكتبة العصرية، بيروت، 2003.
- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون الطبيعية، ط3، 2007.
- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، شرحه وكتب هوامشه الأستاذ عبد.أ. علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط4، 2002.
- أبو علي حسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2001.
- أبو جعفر بن جرير الطبري، تفسير الطبري المسمى بجامع البيان في تأويل القرآن.
- أبو عبد الله محمد بن علي بن الحسن بن بشرْ الشهير بالحكيم الترمذي، رياضة النفس، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005.
- ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، شرح أحمد حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
- أبو القاسم الشابي، ديوان أبي القاسم الشابي ورسائله، قدم وحقق له مجيد طراد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1994.
- أبو نواس، ديوان ابي نواس، ج1، طبعة محققة، تحقيق إيغالد فاغنر، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1953.
- أحمد الخالدي النقشبندي، مجم الكلمات الصوفية، دار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 1997.
- أحمد مطر، لافتات 2، منتدى سور الأزبكية، لندن، ط2، 1987.

- أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، (دراسة) سلسلة رسائل جامعية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004.
- بدوي طبانة، السرقات الأدبية (دراسة في ابتكار المعاني وتقليدها)، دار الثقافة، بيروت، دط، 1986.
- بن عمارة محمد، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2000.
- بهاء الدين زهير، ديوان بهاء الدين زهير، دار صاد للطباعة والنشر، بيروت، 1964.
- جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، الجزائر، دكن 2003.
- جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ترجمه عبد الرحمن أيوب، دار توبقال الدار البيضاء، المغرب، ط2.
- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب.
- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي أنموذجا)، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.
- حسن محمد حمّاد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكاتب، دط، 1998.
- رجاء عيد، القول الشعري، منشورات معاصرة، منشأة المعارف، مركز الدلتا للطباعة، الإسكندرية.
- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989.
- صلاح فضل، شفرات النص، بحوث سيميولوجية في شعرية النص والقصيدة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1990.
- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار نوبار، القاهرة، ط1، 1996.
- عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، (من البنيوية إلى التشريحية)، دار سعاد الصباح، دط، دت.

- عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم (مساءلات حول نظرية الكتابة)، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003.
- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، صححه محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت.
- عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2011.
- عبد الرزاق الكاشاني، اصطلاحات صوفية، تحقيق: كمال إبراهيم جعفر، الهيئة المصرية العامة، 1981.
- عبد المنعم الحفني، المعجم الصوفي، دار الرشاد، القاهرة، ط1، 1997.
- عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق: معروف زريق وعلي عبد الحميد البلطجي، دار الجيل، بيروت، ط2، دت.
- عبده غالب احمد عيسى، مفهوم التصوف، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992.
- عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2011.
- الغريب النجار سعيد، الإخراج الصحفي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2001
- فاروق شوشة، أحلى عشرون قصيدة في الحب الإلهي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1991.
- فيصل الأحمر ونبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، باب الواد.
- الكلاباذي، التعرف على مذهب أهل التصوف، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1933.
- مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: علي بشري، مجلد9، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، دط، 1994.
- مصطفى إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، دط.

- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.
- مصطفى الكيلاني، وجود النص نص الوجود، الدار التونسية للنشر، سلسلة موافقات، رقم السلسلة 2، مطبعة تونس، قرطاج، تونس، 1992.
- محمد بنيس، ظاهرة العر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة.
- محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، قصر الكتاب، البليدة، الجزائر.
- معروف الرصافي، ديوان الرصافي، شرحه وصححه مصطفى باشا، دار الفكر العربي، ط4، مصر، 1953.
- نبيل علي حسنين، التناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض، جرير والفرزدق والأخطل، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2009.
- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007.
- نزار قباني، ديوان حبيبتي، منشورات نزار قباني، ط24.
- هادية السالمي، التناص في القرآن الكريم (دراسة سيميائية للنص القرآني)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014.
- هلال محمد غنيمي، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية (دراسات نقدية ومقارنة حول موضوع ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي)، دار النهضة، مصر، ط2، 1977.

رسائل جامعية:

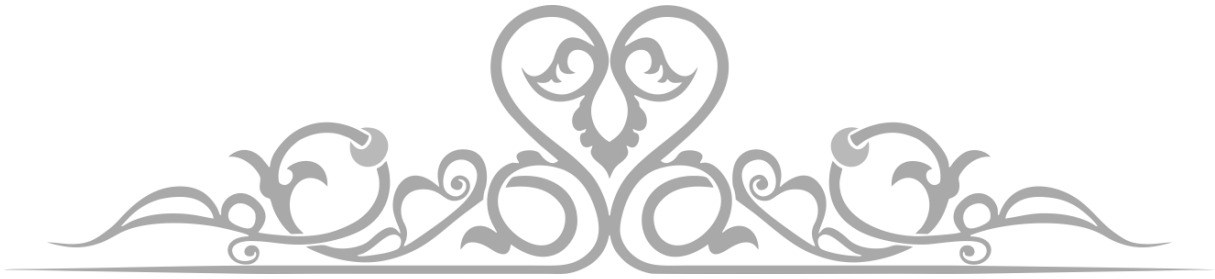
- حياة معاش، التناص في تائية ابن الخلوف، رسالة ماجيستير (مخطوطة)، جامعة باتنة، 2003-2004.
- رواغة شهرزاد، التناص وجمالياته في ديوان أنطق عن الهوى لعبد الله حمادي، رسالة ماستر في الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر-بسكرة، 2016-2017.

مجلات:

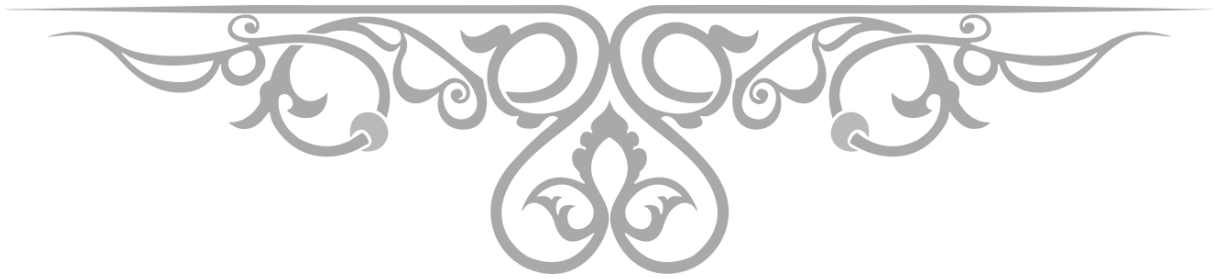
- شرفي عبد الكريم، مفهوم التناص من حوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جنيت، مجلة دراسات أدبية، عدد 8، جانفي 2008، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر.
- عبد الحميد ريوقي، مقاربات في النقد الغربي الحديث والنقد العربي القديم (التناص أنموذجا)، مجلة دراسات أدبية.
- عزوز زرفان، (السرقات والتناص بين الرؤيتين التراثية والحداثية)، مجلة الناص، منشورات جامعة جيجل، عدد 4-5 جويلية 2005.
- محمد بن زغينة، إشكالية المصطلح النقدي المعاصر في الدرس العربي، تقنية التناص نموذجا، مجلة الناص، منشورات جامعة جيجل، عدد 4-5 أفريل-جويلية 2005.
- مديحة عتيق، التناص والسرقات الأدبية، منشورات جامعة جيجل، عدد 2-3 أكتوبر-مارس 2004-2005.

مواقع إلكترونية:

- أبو سرور حميد بن عبد الله، ديوان أبي سرور، مقال عن قصيدة ظلمت حبي، 15:44 الأربعاء 2017/04/17م.
- آلاء خضر، ما هو التصوف، 1 سبتمبر 2014، 9:40.
- عبد الحميد شمس الدين، تعريف الأسطورة، 31 مارس 2014، تعريف-الأسطورة .mawdoo3.com
- عبد الغاني خشة، الخطاب الغلافي ومضمرات التصوف في "أنطق عن الهوى" لعبد الله حمادي، جامعة 08 ماي 1945، قالمة الجزائر، 21 ديسمبر 2014.
- فاروق مواسي، موشح أيها الساقي، مطارحة أدبية، 2017/04/19م.
- مريم إدريس، الزهد في شعر أبي علاء المعري، منبر الثقافة والفكر والأدب، 17:22 الثلاثاء 2017/04/16م.
- موقع ديوان العرب، منبر الثقافة والفكر والأدب.



فهرس الموضوعات



الفهرس.....

مقدمة

الفصل الأول:

التناص: مفهومه وأنواعه ومستوياته

I. مفهوم التناص 04

1. التناص لغة 04

2. التناص اصطلاحا 04

II. التناص عند النقاد الغربيين 06

III. التناص عند النقاد العرب المحدثين 14

IV. التناص عند النقاد العرب القدامى 20

V. أنواع التناص 25

VI. مستويات التناص 27

الفصل الثاني:

مصادر التناص في ديوان "أنطق عن الهوى"

I. قراءة لغلاف ديوان أنطق عن الهوى 32

II. التناص مع القرآن الكريم 38

III. التناص مع المذهب الصوفي 48

IV. التناص مع غيره من الشعراء 57

V. التناص مع الأسطورة 67

خاتمة 72

ملحق 74

قائمة المصادر والمراجع 77