مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 468 - 490 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

جماليات التناص في شعر (إسماعيل إبراهيم شتات) قصيدة (الطحالب وألغاز لا تحصى) أنموذجا

The aesthetics of intertextuality in the poetry of ismail Ibrahim shattat the poem algae and countless mysteries as a model

ياسين حب الحمص[1]*، سليمان مودع[2]
Yacine habelhames[1], Slimane mouada[2]
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف –ميلة–(الجزائر).
مخبر مناهج النقد المعاصر وتحليل الخطاب.
.University Centre Abelhafid boussouf-mila-
y.habelhames@centr-univ-mila.dz[1] / mouada.slimane1@gmail.com [2]

تاريخ الإرسال:2020/11/09.	تاريخ القبول:2021/05/22	تاريخ النشر : 2021/11/04

ملخص البحث

تتمحور نظرية (التناص) بصفته ممارسة تقنية حول فكرة أنّ المعنى ليس حبيس مفردة واحدة أو نص واحد، بل خاضع دائما لمنطق التكملة.

إنّ الإقرار بعدم وجود تعبير بكوري خال من أي تداخل أو تناسل يفتح الباب أمام القول بأنّ النص هو حصيلة تفاعل نصوص سابقة وأخرى مزامنة، تحاورت وتناسلت وتداخلت مع بعضها ناسجة خيوطها من الأنساق الثقافية والاجتماعية والتاريخية.

جاءت هذه الدراسة النقدية كمحاولة للغور بين ثنايا قصيدة (الطحالب..و...ألغاز لا تُحصى..!؟!) مستقصية ومحللة ظاهرة التناص بجميع تمظهراتها، متمحورة حول أبرز المصطلحات والمفاهيم التي فتحت النص الأدبي على غيره من النصوص، وكذا التمثيلات الجمالية للتداخلات النصية وعليه:

كيف ساهم التناص بصفته آلية إجرائية لتحليل النصوص في التحري عن الروافد التي تشكل النص الشعري؟ ما الرؤية الجمالية التي يضفيها التناص على النص الشعري؟ ما الغاية التناصية لمسألة المزاوجة بين مختلف الأجناس الأدبية وغير الأدبية، سواء الحاضرة أو الغائبة؟

الكلمات المفتاحية: الحوارية، التناص، ما بعد البنيوية، ما بعد الحداثية.

Abstract : The intertextual theory is revolved around the idea of a technical exercise which is about the conception that the meaning is not just locked into one theme/ idea or one text but it is always a subject to rationale complement.

* حب الحمص ياسين y.habelhames@centr-univ-mila.dz

Acknowledging that there is no earlier expression free of any interference opens the door for the saying that the text is the result of the interaction between previous texts with others. These interactions were overlapped together giving us different cultural, sociological and historical patterns/ formats.

This study comes as a critical examination/ review inside the poem of algae and countless mysteries as a model, this study aims to explore and explain the concept of intertextualism from all its prospective. It is structured and formed about the main terminologies and conceptions that open the literary text onto other texts as well as aesthetic representations for intertextualism. So:

How did the intertextualism, which is considered as partial mechanical, contribute the analysis of texts in the research of the rules which made up the poetic text? What is the aesthetic vision added to the poetic text? What is the purpose from the combination of intertextualism with other different literary texts, whether the present or absent texts?

Keywords: Dialogical / Intertextualism/ post-structuralism/ postmodernism.

الممارسات والمقاربات النقدية التي تسعى إلى تأويل النص والتدخل فيه، ذات خاصية دورية بسبب النزوع المستمر للمراجعة المزمنة للمعرفة والممارسة التي أنتجتها، وكما يقول (توماس كوهين) لابد أن نراجع دائما وألاّ نستقر، علينا أن نعجب بنظرية كما علينا أن نثور عليها فيما بعد.

نعتقد أنّ هذا الكلام مناسب (ابستيمولوجيا) للحديث عن (البنيوية)، تلك الأداة أو الحل الإجرائي الذي ظهر غير بعيد عنا للتعامل مع مشكلات عرضت طريق البحث في النص والتحري عن مشكلة المؤلف، المعنى، الحقيقة، وتجاوز بعض العقبات (الإبستيمولوجية).

(البنيوية) حين ظهرت شغلت فكر النقاد، وبسبب الدور (الكوهيني) برز في الأفق نظرية–ممارسة تقنية– جديدة جاءت لتحدث نقلة على مستوى التحري في النصوص، المعنى، الحقيقة، بامتصاص المقولات (البنيوية) أولا، ثم وضعها تحت الكشط، كإجراءات خاطئة وغير مفيدة للآنية المعاشة، وفي الوقت نفسه ضرورية لتحصيل الفائدة (التفكيكية)، المعنى لم يعد حبيس مفردة واحدة أو نص واحد، بل كما قال (جاك دريدا) خاضع دائما لمنطق التكملة. هذا العالم النصوصي جعل المعنى يموت في دوامة (التناص).

تناقلت الحقول النقدية هذه النظرية (ما بعد الحداثية) في محاولة تطبيقها بطرق شتى، فاعتبرها التفكيكيون آلية من آليات التفكيك-المغايرة والإرجاء- المرتبطين بالمعنى، في حين تم اعتبار أشكال أخرى داخل النظرية الثقافية (الباستيش) و(البريكولاج) أشكالا تناصية بامتياز. يستعيرها الرسم والموسيقى والفيلم والعمارة، كميزة جديدة تحرك منطق الثقافة.

أولا: المسالك التاريخية:

1- مفهوم الحوارية:

لم يكن هناك تصور سابق أو عمل نقدي قائم بذاته قد تناول مفهوم (الحوارية) إلى أن جاء الناقد الروسي (ميخائيل باختين) الذي نظّر لهذا المفهوم وأسس له، فقد "أدرج هذا المفهوم في أعماله مشيرا إلى فكرة الثنائية الاتجاهية والتعددية الصوتية للعلامة والمعنى"[1].

فكل حوار تشتبك فيه أصواتهما منتجة ما اصطلح عليه (باختين) بـ (الحوارية) القائمة على التلفظ، فبعد أن تباينت المواقف النقدية في عشرينيات القرن ال(20م) بين أسلوبيين ارتكزوا في دراستهم النقدية على التعبير الفردي، ولغويين جعلوا من (البنيوية) شعارا لهم مرتكزين في ذلك على دراسة اللغة، دخل (باختين) بين الموقفين بدراسته للتلفظ البشري بوصفه نتاجا لتفاعل اللغة[2]، فالتلفظ أحد مرتكزات (الحوارية) التي "تجسد بناء المعنى كعملية دينامية حيوية متضمنة للعلامات التي يمكن أن تكون قادرة على حمل مجموعة مختلفة من المعاني والإيحاءات لأجل فاعلين اجتماعيين متعددين في وضعيات اجتماعية وثقافية مختلفة..."[3] فالعلامات على رأي (باختين) تتفاعل فيما بينها بشكل مستمر في طريق إنتاجها للمعاني، وكل معنى حواري "إنه يعبر من فم إلى فم كما أنه مستخدم في سياقات مختلفة وبمقاصد شتى، وهنا يعدّ المعنى نتيجة للعلاقات بين العلامات"[4].

إنّ رؤية (باختين) هذه تعطينا انطباعا بأن المعنى ينتج خلال عملية التبادل اللفظية بين متكلم وآخر مستمع، فتبرز الكلمة حينها على أنها "ليست شيئا ماديا، بل وسيطا متحركا ومنقلبا دائما من التفاعل الحواري"[5].

إنّ المبدأ الحواري (لباختين) الذي جعل منطلقه فيه عملية التلفظ عن طريق انتقاله من فم إلى فم وما يتخلل هذا الفعل من إنتاج للمعاني والدلالات لم يكن ليُخلق من عدم، فقد "صك (باختين) مفهوم (الحوارية) من خلال نظرته إلى العمل الأدبي على أنه حوار يشبه الحوار الداخلي، فكل الخطابات من أولها إلى آخرها من وجهة نظره (حوارية)...ويشير هذا المفهوم عنده إلى أنّ التفكير الإنساني لا يغدوا صحيحا

ولا يتحوّل إلى فكرة إلاّ باحتكاك حي مع فكرة أخرى تتجسّد في صوت الآخرين"[6]، فكل فكرة هي بحاجة إلى أخرى تتشابك وتتناسل معها منتجة فكرة جديدة ذات طابع حواري، ليصبح بذلك المبدأ الحواري (الباختيني) قائما على فكرة مفادها "أنّه لا يوجد تعبير لا تربطه صلة بتعبير آخر، وليس هناك تعبير بكوري"[7]، أي أنه لا وجود لكلمات وتعابير عذراء لم تطلها يد التحاور مع تعابير وكلمات أخرى.

يرى (رولان بارت) أنّ النص "مصنوع من كتابات مضاعفة، وهو نتيجة لثقافات متعددة تدخل كلها بعضها مع بعض في حوار"[8]. لأن الأسلوب ببساطة هو الرجل كما شاع من قبل- ولو أنّ مبدأ (الحوارية) قد أضفى على هذه المقولة نوعا من التغيير- فقد أصبح (الأسلوب) "هو رجلان على الأقل وبدقة أكثر الرجل ومجموعته الاجتماعية"[9]، وعلى هذا تصبح الذات المبدعة مجبرة على استحضار كل ما يمكن أن يدخل في النص من كلامه الداخلي، وعليه يمكن القول بأنّ التوجيه الحواري هو "ظاهرة مشخصة لكل خطاب"[10]، ليس هذا فحسب بل "هو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي"[11].

إننا إذن أمام حتمية "تحليل الكتابة الأدبية على أنّها حوار مع الكتابات الأخرى إنه حوار الكتابة داخل كتابة أخرى"[12]، بل يذهب (باختين) أبعد من ذلك حينما أقرّ بتجاوز (الحوارية) للنصوص والخطابات إلى رؤية التصرفات البشرية داخل الدوائر الاجتماعية شكلا من أشكال الحوار، في هذا السياق يدرج (محمد مفتاح) في حديثه عن نظرية (الحوارية) أنّ المبدع في حال ذكره "الذهاب إلى المقهى أو الكتابة عنه يحتّم عليه أن يتعرض للنادل والكراسي ونوع المشروبات التي استهلكت الشخصية، وإذا لم يتذكر كل العناصر فإن المتلقي يتمها من عنده ليجعل الخطاب ذا بنية ثقافية ثابتة"[13].

ورغم ما حققه مفهوم (الحوارية) من فتحه لآفاق النصوص، إلا أنه كان بحاجة إلى مصطلحات أخرى مكملة ومتممة له لإقامة دراسة واعية وشاملة للنصوص الأدبية.

2- من الحوارية إلى التناص:

أقر العديد من الدارسين والنقاد أنّ مصطلح (التناص) قد بدأت إرهاصاته الأولى مع الناقد الروسي (ميخائيل باختين) الذي أشار إليه ولو بطريقة غير مباشرة على أنّه (حوارية) أو (حوار نصوص)، إلاّ أنّ الدراسات النقدية (ما بعد الحداثية) تنسب مصطلح (التناص) إلى الباحثة البلغارية (جوليا كريستيفا) التي كتبت مقالها الشهير (النص المغلق) سنة (1958م) "وهي السنة التي ولد فيها هذا المصطلح (التناص) حسب معجم روبير الصغير الجديد"[14]. الذي يؤرخ في العادة لميلاد المصطلحات الجديدة ولو أنه "لم يحدد اسم الناقد الذي أنشأه"[15]، غير أننا إذا ما بحثنا في أصول (التناص) في الثقافة

الغربية فإننا نجد بأنّ "النقاد والباحثين قد أجمعوا على إرجاع هذا المصطلح إلى الناقدة البلغارية (جوليا كريستيفا)"[16].

استثمرت (كريستيفا) في أفكار (باختين) ومفهومه (الحوارية) وكذا من الكتابات التي كانت تكتب عن السرقات الأدبية، صائغة منها مصطلحات موازية ومقاربة لها في المفهوم على غرار (التناص) (إنتاجية النص) أو (الإنتاجية المسماة نصا)، وقامت ببلورة هذه المفاهيم في كتاباتها، مستغلة بذلك جهود (باختين) الذي كان قد أسس للتناص ولو بصورة غير مباشرة في كتبه (البنى الحوارية للنص) (كرنفالية النص) (تعددية أصوات اللغة)[17].

(غريماس) هو الآخر كان يرى أنّ (التناص) نتاج المجهودات التي قام بها (باختين) في تحديده لمفهوم (الحوارية) حين يقول"..لقد أثار أهمية كبرى في الغرب–التناص–منذ أن جاء به الناقد الروسي (ميخائيل باختين)"[18]، وهو ما يراه بعض النقاد العرب عند دراستهم لموضوع (التناص) وإنتاجية المعنى أنّ "التناص لم يكن المفهوم النقدي الأوّل بهذا المعنى، وإنّما سبقه إلى الدراسات النقدية القديمة مفاهيم أخرى كانت ترتبط به وتمهّد لظهوره مثل (الحوارية)"[19]، التي نظّر لها (باختين) في أكثر من مؤلف له على غرار كتابه (فلسفة اللغة) الذي اهتم بالتناص على أنّه "يدلّ على الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص في استفادتها أو محاكاتها لنصوص–أو أجزاء– من نصوص سابقة عليها"[20].

يبقى أن نشير إلى أنّ مصطلح (التناص) على قدر الإشكال الذي طرحه كمصطلح، كان هناك أيضا إشارات كثيرة على عدم الحكم باليقين (لباختين) في حواريته على أنّه الإرهاص الوحيد بل إنّ "الواقع أنّ مدلول (التناص) قد تجلّى من قبل في أطروحات (نور ثروب فراي) الذي قال أن العقيدة الجديدة كالطفل الحديث الولادة تأخذ مكانها في نظام كلامي سابق عليها"[21] في تلميح إلى أنّ الطفل يكتسب لغته ومجموع تصرفاته ومعاملاته الإجتماعية من نظام كلامي سابق له في بيئته، ولكن يمكن أن نقول أنّ (باختين) هو الذي فتح الباب لمن بعده للاستفادة من النظرية الحوارية والبناء عليها في تكوين مصطلح (التناص)[22]، وبخاصة لوريثته الأولى (جوليا كريستيفا) التي عرفت كيف تجعل من (الحوارية) منطلقا رئيسيا لميلاد مصطلح (التناص) حين أعادت صياغة المفهوم (الباختيني) للحوار من خلال انتباهها للنص والنصية وعلاقتهما بالبنى الإيديولوجية.

3– حديّة التناص:

(التناص) بلفظته الأصلية، هو مصطلح أدخلته الناقدة (جوليا كريستيفا) إلى حقل الدراسات (ما بعد الحداثية)، ويدعم هذا الكلام ما كتبه (تيفين ساميول) قائلا "يرجع الفضل في اشتقاق مصطلح (التناص) وترويجه إلى (جوليا كريستيفا) من خلال المقالتين التين ظهرتا في مجلة (tel quel)...التي احتوت على أوّل استخدام للمصطلح"[23] عاملة بذلك على فك اللبس عن هذا المصطلح من خلال إعطاء تعاريف له، تعرفه (كريستيفا)"...هو تقاطع أخبار داخل نص ما، مع كونها مأخوذة من نصوص أخرى"[24] أي أنّ مجموع التقاطعات والترابطات بين الأخبار المشكلة لنص ما هي محاكاة لما ذكر في نصوص سابقة له، تردف (كريستيفا) في سياق تعريفها للتناص "هو شبكة من الاختلافات تسم أو تصبّ في تحولات الكتل التاريخية"[25].

كما أنّه في نظرها (فسيفساء) من الاقتباسات، وكل نص هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى...ويُقرأ الكلام الشعري على الأقل ككلام مضاعف[26]، وتعبير (كريستيفا) هنا بالفسيفساء يجعل من النص شبيها بالرسوم التشكيلية التي تتزاوج الألوان فيها بأسلوب فني وجمالي راق في طريق تصوير ظرف اجتماعي ما أو تعبيرا عن حالة نفسية معينة.

في محاضرة (لجوليا كريستيفا) بعنوان (الكلمة والحوار والرواية) في ندوة (بارت) العلمية سنة (1966م) قدّمت فيها مفهوم التناص بديلا مقترحا لمصطلح (باختين) (الحوارية)[27]، وبهذا تكون (كريستيفا) قد عمدت إلى شبه تصحيح لبعض المفاهيم عبر نظرتها للنص، سعيا منها إلى فكه من قيود (البنيوية) "وهكذا يكون المصطلح قد تأسس على يدي (كريستيفا) ليكون رمزا جديدا يحرك دينامية القراءة، ويكشف عن عمل تقوم به النصوص تسميه (كريستيفا) إنتاجية"[28].

لم يتوقف (التناص) عند هذا الاسم النقدي فحسب، بل كان مسرحا خصبا لدراسات نقاد آخرين، فـ (رولان بارت) مثلا يُقرّ في المقالة الشهيرة التي كتبها للموسوعة العالمية أنّ النص "يعيد توزيع اللغة...ولعلّ أحد مسالك هذا التقويض والتطنيب هو أولا وأخيرا استبدال للنصوص أو لشذرات منها وكذلك مما كان ومما يكون من حول النص الماثل، وفيه: كل نص هو تناص تَمْثُلُ فيه نصوص أُخَر على مستويات مختلفة، سواء ما سلف من نصوص الثقافة وما حضر، فكأنّ كل نص هو نسيج جديد من شواهد معادة"[29]، فبالنسبة لـ (بارت) "كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى..."[30].

يستطرد (بارت) قائلا "النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة..."[31] في إشارة إلى أنّ النص بإمكانه أن يكون بؤرة لتلاقي النصوص والثقافات وامتزاجها، ماضيها مع حاضرها، قديمها مع حديثها.

(مارك آنجلو) ناقد آخر انبرى للحديث عن التناص مقدما رأيه الشخصي فيه، ومعرفا إياه بقوله "كل نص يتسابق بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى...وأنّ الكلمة هي ملك لكل الناس..."[32] وتعريفه هذا يقترب كثيرا من تعريف (رولان بارت).

إنّ مواصلتنا في طريق استقراء مفهوم (التناص) وكيفية تدارسه من قبل النقاد سيحملنا إلى حقيقة أنّ جل التعاريف الواردة في هذا الباب النقدي، تكاد تكون متطابقة على الرغم من اختلاف أسماء الدارسين ولعلّ تعريف (جيرار جينت) لمصطلح (التناص) سيقف إلى جانب هذا الرأي.

يعرّف (جيرار جينت) (التناص) قائلا "أعرّف هذه العلاقة تعريفا ضيقا فأقول: إنّها علاقة حضور مشترك بين نصين، أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية، وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر"[33]، ومعنى هذا أن النص هو نقطة التقاء نصوص سابقة وأخرى متزامنة للنص المنشأ ونصوص أخرى تنبأ بها.

لم يكن (التناص) أبدا بمعزل عن الدراسات النقدية العربية التي كان معظمها ترجمات لأعمال الغربيين–ولو أنّ بعض الدارسين ينسبون مصطلح (التناص) إلى التراث البلاغي والنقدي العربي من خلال ما عُرف من قبل عن: (السرقات الأدبية)، (التضمين)، (الاقتراض)، (الاقتباس)– على غرار كل من (محمد مفتاح)، (محمد بنيس)، (عبد الملك مرتاض)، (عبد الله الغذامي)، (سعيد يقطين)...وغيرهم، وقد حاول هؤلاء إعطاء مفاهيم للتناص خاصة بالنقد العربي ومقاربة لمفهومه في النقد الغربي. فمثلا نجد (محمد مفتاح) يتحدث عن (التناص) على أنّه "شيء لا مناص منه ولا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما"[34]، يضيف (محمد مفتاح) "النص ليس سطرا من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي...ولكنه فضاء لأبعاد متعددة تتزاوج فيه كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أي منها أصلا"[35]، ولعلّ أبلغ تعريف يدرجه للتناص هو ذلك الذي ربطه فيه بحياة الإنسان فقال "التناص بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة بدونهما ولا عيشة له خارجهما"[36]، في إشارة إلى أنّ (التناص) يكون بمثابة المحرك والدافع للمبدع، يحرك مشاعره ويدفع بها إلى الخارج–أي إلى النص–.

(محمد بنيس) هو الآخر كانت له رؤيته الخاصة في تعريفه للتناص، فقد كان أكثر دقة في تناول هذا الموضوع ووضع مستوياته، عندما استبدل مصطلح (التناص) بـ (التداخل النصي)، والنص الحاضر يتحقق وفق نصوص غائبة احتواها النص الجديد...وتعمل هذه النصوص على تشكل إثبات هذا النص وتشكل دلالاته، ومن المصطلحات التي تناولها (محمد بنيس) في معرض حديثه عن (التناص) (هجرة النص) على أساس أنّ هناك دائما نص مهاجِر وآخر مهاجر إليه[37].

أما (سعيد يقطين) فقد أدرج مصطلحين في تناوله لمفهوم (التناص)، الأول أطلق عليه اسم (التفاعل النصي الخاص) ويتم على مستوى الجنس الواحد: أي داخل الشعر(القصيدة)، أو داخل النثر(الرواية)...، أمّا الثاني فهو (التفاعل النصي العام): الذي يتم بين النصوص عامة على اختلاف أجناسها(قصيدة +رواية)، (ملحمة +أسطورة)...الخ[38].

ولو أنّ هذه الطروحات والمحاولات النقدية في وضع أسس عربية لمصطلح (التناص)، غير أنّ أغلب هذه الدراسات المقدمة في النقد العربي كانت معظمها ترجمات لأعمال الغربيين او تلخيصا لدراساتهم.

ثانيا: التناص، مابعد البنيوية، مابعد الحداثية:

1- التناص في نقد ما بعد البنيوية:

بعد فترة من هيمنة (البنيوية) التي تعاملت مع النص الأدبي كعالم مغلق لا فاعل له ولا علاقة له بوظيفتي إنتاج المعنى واستقباله، انبثقت مناهج نقدية جديدة تعاملت مع النص باعتباره نصّا مفتوحا قابلا للتداخل مع السياقات المختلفة التي تنتجه وتؤثر فيه، على غرار (ما بعد البنيوية) التي جاءت كرد فعل على أفكار وتصورات (البنيوية).

و(ما بعد البنيوية) "تيار فكري ظهر مع عدد من المفكرين من بينهم (جاك ديريدا)، (ميشال فوكو)، (جوليا كريستيفا) وغيرهم، وتشير الكلمة في لفظتها الغربية إلى (post) أي بعد (structuralisme) بمعنى البنيوية، وبالتالي فـ (ما بعد البنيوية) هي مرحلة تالية للبنيوية تتجاوز كل ما هو بنيوي"[39]، وعلى هذا فككت (ما بعد البنيوية) "مفهوم البنيات الثابتة للغة التي تم اقتراضها من طرف البنيوية(...) كما ترى أنّ النص ليس مفردة واحدة أو عبارة أو نصوص معينة، بل هو نتيجة من العلاقات بين النصوص، وهذا ما يصطلح عليه بالتناص"[40].

ومن هذا المنطلق فالتناص هو ما حرر النصوص من قيود (البنيوية) وسلطتها فكان بذلك" نقطة تحول من (البنيوية) إلى (ما بعد البنيوية)"[41] أو على الأقل أحد أبرز الآليات النقدية التي ساهمت في

الانتقال من النظرة المغلقة إلى (ما بعد البنيوية)، وهذا بالرغم من أنّ "أعلام البنيوية هم غالبا أعلام ما بعد البنيوية"[42].

إذن يمكن القول أنّ الفرد في نظر (ما بعد البنيوية) لا يعبّر عن ذاته، بل هو أكثر من ذلك وقد تخمّرت هذه الفكرة مع مقولة (موت المؤلف) إذ "يطرح منظرو (التناص) إشكالية (حقيقة التأليف)، فيعتبرون كاتب النص منظّم، وهو ما يطلق عليه (رولان بارت) (ماسبق وكُتب) ولا يعتبرونه واضعه"[43]، أي أنّ المؤلف في نظرهم قد تغيرت وظيفته من إنتاج النصوص إلى عملية جمع وتنقيب ونظم ما كتبه سابقوه، فيصبح النص بذلك "مساحة متعددة الأبعاد تختلط فيها عدة كتابات وتتواجه، ليس أي منها مبتكرا، النص نسيج من الاقتباسات...لا يستطيع الكاتب سوى تقليد إيحاءات سابقة، وليست أبدا مبتكرة"[44]، وهي الفكرة التي يؤسس (التناص) مبادئه عليها، فليس هناك من نص معزول أو محدود، وهو ما يعبّر عنه (ميشال فوكو) قائلا "ليست حدود الكتابة أبدا واضحة المعالم، فهي تتجاوز العنوان والسطور الأولى ونقطة الوقف الاخيرة والترتيب الداخلي والشكل المستقل، إنه يدخل في منظومة من الإرجاعات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى، إنّه عقدة في شبكة...ليس هو فقط الموجودة التي نمسكها بين أيدينا...فوحدته متغيرة ونسبية"[45] وهو ما يجعل من الصعب —إن لم نقل من المستحيل– إثبات معنى ثابت لنص ما.

2– التناص وما بعد الحداثية:

تعريف هذا التيار يشبه إلى حد بعيد تعريف (ما بعد البنيوية)، "فالكلمة الغربية (postmodernism) تعني:(post): وهي بمعنى بعد، و(modernisme): أي الحداثية، وهو مصطلح برز منذ بداية السبعينيات، ويشير إلى انقطاع عن الحداثة وعن مفهوم الحداثة"[46].

وقد عرف هذا المصطلح بعد ظهوره كثيرا من الجدل والذي غالبا ما تعلّق بقضية الخلط بين مصطلحي (ما بعد الحداثة) و(ما بعد الحداثية)، غير أنه بإمكاننا التمييز بينهما على أنّ "ما بعد الحداثية مفهوم يتعلق أساسا بمسائل الثقافة والمعرفة، في حين أنّ فكرة ما بعد الحداثة تتعلق بالأنماط التاريخية للتنظيم الاجتماعي"[47].

وعليه يمكن أن نفهم أنّ (ما بعد الحداثية) قد تجلّت في صورتي الثقافة والمعرفة، فما يخص الثقافة ربطه نقاد (مابعد الحداثية) بمصطلحات أبرزها: (التناص)، "السخرية"*، (ضبابية النوع)، "البريكولاج"*.

في حين ارتبطت المعرفة برفضها للتفسيرات الكونية للتاريخ والنشاط الإنساني، أي أنّ المعرفة في فكر (ما بعد الحداثيين) ليست (ميتافيزيقية) أو متعالية، بل هي ذات وجهات نظر متعددة، ولا يمكن لمعرفة شمولية واحدة أن تحدد الطابع التجريبي للعالم.

بالحديث عن (التناص) في فترة (ما بعد الحداثية) نشير إلى أنّ آليات هذا المصطلح لم تبق حبيسة النص الأدبي، بل أخذت لها دوائر جديدة تعمل على مستواها، أو لنقل أنّ الفنون غير الأدبية هي ماكان وجهة التناص في فترة ما بعد الحداثية على غرار السينما(الفيلم، المسرحية،...)، الهندسة المعمارية، الموسيقى، وحتى البرامج التليفزيونية، إضافة إلى تمحورها حول التناص الأدبي.

من هنا تتجلى الرؤية الجديدة للنص (ما بعد الحداثي)، والذي أصبح يُقرأ وفق مناهج قرائية تنظر إلى النص على أنّه نقطة اللقاء داخل قوى تناصية وتبحث فيه عن التصادمات الثقافية والاجتماعية والتاريخية والإيديولوجية وأنّ "الفنّ ما بعد الحداثي يرفض مفاهيم الأصالة، ويبحث دائما عمّا هو جديد ويزرع مقاربات تناصية عميقة ومتنوعة واشتقاقية بشكل متعمّد، من شأنها أن تحاول وصف العصر الجديد الذي انهارت فيه التقنيات القديمة حول المعرفة التاريخية والتقدم الاجتماعي وحتى القدرة على تمثيل العالم الخارجي"[48].

3- التناص ولا محدودية الدلالة:

إنّ أبرز ما راج بين نقاد (ما بعد البنيوية) هو رفضهم لمقولة وجود المعنى وثورتهم عليها وعلى أي مرجع يقول بأنّ المعنى حاضر وموجود "وفي مقابل ذلك قاموا بتغييبه وإرجائه، وجعلوه أمرا نسبيا، فاسحين المجال إلى القارئ كي يتحرر وينطلق في تأويلاته"[49]، وبذلك تتسم النصوص بلا محدودية الدلالة والمعنى، بل لا أصل لهما فبالنسبة لـ (ديريدا) "لا وجود لمعنى أصلي يتحرك خارج التمثيل، ولا لمصدر رئيسي للدلالة أو معنى شفاف يمتلك الحضور ذاتيا، بإمكانهما تثبيت العلاقة بين الدوال والمدلولات"[50].

وقد سعى (ديريدا) ومجموعة من النقاد إلى وضع مفاهيم لمصطلحات الاختلاف منها:"

- ليس المختلف هو المناقض.
- ليس هو الحاضر مقابل الغائب.
- الاختلاف مصدر والمختلف صفة يظل فاعلها مجهولا
- الاختلاف يتضمن معنى الإرجاء ويفيد معنى الأثر.
- أن يختلف ألاّ يكون متماثلا.

- أن يؤجل ويُرجأ"[51]

يمكن القول في قضية اختلاف المعنى وتناسله وإرجائه بأنّ (التناص) هو "فكرة أنه لا توجد دلالات واضحة ومستقرة للمعنى، لانّ كل المعاني تتضمن أصداء معاني أخرى من أماكن أخرى...وأنّ المعنى دائما مرجأ مسبقا وضمن سيرورة دائمة"[52].

إذن فقد عملت (القراءة التفكيكية) على توسيع دائرة (التناص) عندما يصبح القارئ منتجا للنص، إذ يكون نصه الجديد عبارة عن تفاعلات لنصوص قُرأت سابقا عن طريق اللعب الحر للمدلولات والمراوغة في تغييب المعنى، فالإبداع لا يكون بالتقرير والمباشرة في المعنى، ويبقى النص دوما هاربا من أي قبضة مهما كانت قوتها لأنه يمثل الحاضر والماضي ويستشرف كذلك المستقبل[53].

ثالثا: جماليات التناص في قصيدة (الطحالب..و...ألغازٌ لا تُحصى..!؟!)

غالبا ما يدخل النص الأدبي في حوار مع مداخله وبواباته أو ما يعرف بـ (العتبات النصية)، التي تربط النص بكل ما يحيط به من نصوص، فتصبح بذلك نظيرا نصيا أو نصوص مرادفة للنص الأصلي الذي يعتبر أعلى وجوه (التفاعلات النصية).

1- عنوان القصيدة:

"لأنّ العنوان سمة الكتاب، من حيث هو نص يوازي نصه الأصلي"[54] كان لزاما على القارئ ألاّ ينظر إليه على أنه "صورة بصرية تغري القارئ/المتلقي، أو كونه مظهرا لغويا أو لافتة إعلامية تجارية"[55] بل يتعيّن عليه أخذه بمنظور "أنّه البنية الدلالية المركزية أو الأساسية التي يقوم عليها البناء كلّه"[56]، فإذا نظرنا إلى عنوان القصيدة "الطحالب..و..ألغازٌ لا تُحصى!؟!"[57] من زاوية أنّه نصّ مكثّف الدلالات أو (إيديولوجيم) كما عرّفته (كريستيفا) "مكثّف ومشبع بالأنساق الأيديولوجية العامة الكامنة في النص نفسه أو المحيطة به"[58]. وجدنا أن المتلقي أوّل ما يقرأ العنوان (الطحالب..و..) يكون ذهنه قد بُرمج آليا للقول (الطحالب..و..الأوساط المائية) غير أنّه حالما ينتبه إلى كون العنوان (الطحالب..و..ألغازٌ لا تُحصى!؟!) هنا ينفتح ذهن المتلقي/القارئ على أكثر من تصوّر خاصّة وأنّ هذا النوع من النباتات المائية-الطحالب- لا تملك جذورا ولا أوراق ولا أزهار ولا سيقان، لأنها عبارة عن مجموعة من الخلايا تنموا الواحدة منها إلى جانب الأخرى مع قدرتها على التأقلم في جميع أنواع المياه، المالحة، العذبة والملوثة.. إلخ، كما أنّها ذات خاصية زلجة تجعل اقتلاعها أو الوقوف عليها أمرا مستحيلا، كل هذه الخصائص تجعل من الكلمة التي

تُشاركها العنوان (ألغاز لا تُحصى) مكثفا للمعنى وداعما له، بل وتجعل العنوان كله ذا خاصية ضبابية بعيدة عن استقرار المعنى موازية للنص–القصيدة– من حيث القدرة على استفزاز ذهن القارئ وكسر آفاق تلقيه.

لم يكن الشاعر (اسماعيل إبراهيم شتات) الوحيد الذي استخدم لفظة (الطحالب) في العنونة، بل نجد ناقدا وروائيا آخر قد استخدم اللفظة في روايته "عصر الطحالب" وهو الدكتور (كمال بوالعسل)، ورغم اختلاف بيئتي النشأة بين الرجلين(فلسطين، الجزائر) وحتى الجنس الأدبي الذي كتبا فيه (الرواية، الشعر)، إلا أنّ التكثيف اللغوي الذي تحتويه اللفظة دفعتهما لاستخدامها في العنونة، وإذا ما نظرنا إلى (العنوانين) وعلاقتهما بالمضامين النصية، وجدنا أنّ الروائي (كمال بو العسل) قد كتب روايته سنوات الأزمة في الجزائر وما تخللها من ضبابية الأحداث وكثرة الأقنعة واختلاط الحقيقة والزيف، وهو ما نلمسه عند الشاعر الفلسطيني (إسماعيل إبراهيم شتات) الذي رغم اغترابه عن وطنه بقي حسّه الشعري يأخذ من شذرات الأزمة الفلسطينية وما تخللها من تكالب الأمم ضدها، ورغم أنّ اللون الأخضر للطحالب قد يبدوا في رمزيته الظاهرة دالاً على الخضرة والأمن والطمأنينة، إلا أنّه يخدم ضبابية الأزمة وعدم التمييز فيها بين الأحداث.

2– تناص العلامات اللغوية وغير اللغوية في العنوان:

اشتمل عنوان القصيدة–من حيث هو نص يوازي النص الأصلي– (الطحالب..و...ألغازٌ لا تُحصى..!؟!) على مجموعة من العلامات غير اللغوية التي تخللت ألفاظه، على غرار النقاط(...) وكذا علامات التعجب والاستفهام(!؟)، فحين تناولِ المتلقي للعنوان يجد فيه فواصل غير لغوية وكأنّها تحيل إلى كلام محذوف تجنّبه الشاعر لكنّه ترك مساحة تأويله وتصوّره، فحين قراءة كلمة (الطّحالب) نجد أن نقطتين متتاليتين(..) قد تلتا الكلمة، فيبحر المتلقي/القارئ بخياله بحثا عن حدّية هذه النقاط والرموز، فيراها (تنهيدة) تملؤها الحسرة والأسى تارة، ويحسّها تكثيفا لمفهوم كلمة (الطحالب) تارة أخرى، يضيف الشاعر (و...) ونجد في استخدامه للنقاط خلف حرف العطف زيادة في عددها–ثلاثة نقاط– كأنّه يزيد على الحسرة حسرة أخرى أكبر وأعمق فيحس المتلقي/القارئ كأنّه أمام لغز صعب يحتمل الكثير من الإجابات والتفسيرات، لتأتي بعدها جملة (ألغازٌ لا تُحصَى) داعمة لتصور القارئ وموغرة للمعنى في ثنايا التأويل واللامحدودية للمعنى والدلالة، من هنا يتجسّد التصوّر الجديد لمفهوم التناص الذي لم يبق حبيس النص الأدبي بل أخذ له دوائر جديدة يعمل على مستواها تجاوز من خلالها التناسل ممّا هو لغوي إلى ما هو غير لغوي.

ختم الشاعر عنوانه ب(..!؟!) والتي طغت فيها علامات التعجّب على علامة الاستفهام، ليشعر المتلقي أنّه أمام لعبة ذهنية تتداول فيها العلامات اللغوية والعلامات غير اللغوية في صناعة المعنى وتشكيله، وإعطاء نصٍّ يوازي النص الأصلي وقد يتعدّاه، لقد تناسلت الرموز والعلامات مرجئة المعنى وفاتحة النص على تعددية القراءة.

3- تناص العلامات اللغوية وغير اللغوية داخل المتن:

لم يختلف المتن-من حيث الصناعة- عن العنوان، إذ نجد كلّ أبياته مثقلة بتزاوج العلامات اللغوية وغير اللغوية، التي اشتركت مع بعضها في سبيل رسم المعنى وتوجيهه، وذلك انطلاقا من أوّل بيت أورده في قصيدته.

يقول:

"**من تُرى نحنُ في عيون الزّحامِ أعذارى نُحبُّ ريش النعامِ..!!**"[59]

يستهلّ الشاعر مطلع بيته بأداة التساؤل (من) عن ماهيتهم (كشعب) صاحب وطن وسيادة في عيون المتزاحمين على استيطان وطنهم وسلبهم إيّاه، وفي الوقت الذي ينتظر المتلقي/القارئ إجابة عن هذا التساؤل يطرح الشاعر جوابا على صيغة تساؤل آخر استهلّه بـ (أ) الاستفهامية (أعذارى نحبُّ ريش الحمام..!!)، والعذارى هنا إحالة على الفتيات في مقتبل العمر، وريش النعام كناية عن المرقد الناعم والفراش الوثير، ورغم اشتراك الصدر والعجز في الاستهلال بالتساؤل غير أنّ انتهاء البيت لم يكن بأداة الاستفهام(؟) بل بنقطتين متتاليتين وأداتين للتعجب(..!!) تتركان القارئ في حيرة عن ماهية الجواب، كما تعطيانه مساحة للتفكير واستحضار الجواب المناسب، وهذا النوع من الاستفهامات الذي لا ينتهي بعلامة الاستفهام(؟) يعرف بالاستفهام الاستنكاري/الإنكاري الذي لا يحتمل جوابا، من هنا يتجلّى التقاطع الواضح لدلالة العلامات اللغوية-التساؤلات- مع دلالات العلامات غير اللغوية(..!!)، من خلال استنكارهما للاستفهام وتغييب الجواب(..= غياب الجواب)و(!!= الاستنكار).

ورد البيت الثاني من القصيدة مشابها لسابقه، حين أردفه الشاعر وقد أثقله بتساؤل جديد

يقول:

"**أم لسان الحكّامِ يحترفُ الزّوْ... ...ر...يغطّي جرائم الحكّام...؟؟**"[60]

غير أنّ الملفت في هذا البيت هو كسر العلامات غير اللغوية-النقاط- تراتب العلامات اللغوية من نفس الكلمة، وذلك حينما أورد الشاعر كلمة(الزّوْ.../...ر) وكأنّ هذا النوع من التناص قد تجاوز

المعنى إلى جسد الكلمة، فارتسمت اللفظة في هندسة لم يعهدها الشعراء ولا الروائيون، هذا التناسل الجسدي لم يهمل التناص من حيث المعنى بل راعاه وكثّفه، فورود كلمة الزور بهذا الشكل (الزّوْ...) فتح باب التأويل إلى ما ستؤول إليه الكلمة، في حين عملت النقاط على تشتيت ذهن المتلقي/القارئ حتّى لا يلفظها كاملة فتعرّضه للمساءلة، وجاء حرف الواو ساكنا(وْ) كدعم لهذا القمع الممارس على المبدع والمتلقي في آن واحد، وحوصرت الراء(...ر...) بين النقاط المتتالية حتى لا يتم المعنى وتكتمل الكلمة، كإحالة على الحصار المشدد على فلسطين حتى لا تستقل وتلم شمل أبنائها، ويبدوا الشاعر متعمّدا لتغييب بعض المعنى وإدراج بعضه الآخر حين قال (يغطي جرائم الحكام) فهم بالنسبة له سبب للتضييق على الحقيقة وإعطاء (الزور) مساحة من التمثل والحضور والغلبة، وقد تعدد حضور تناسل العلامة اللغوية وغير اللغوية وتناصها في مواضع كثيرة داخل القصيدة على غرار:

"**فالحروف الحمراء في أنهرِ الشوْ... ...ق..سـرايـا موصـولة الأقـدام**"[61]

"**تتحدى الزمـان والخـطر الدّا... ...مي.. وتنسل من خطوط الصِّدام**"[62]

"**ويظل التطبيل لـعبتها الأو... ...لى.. ويبقى في الركوع مسك الختام..!؟!**"[63]

وبين كل ثنايا أبيات هذه القصيدة يتراءى للقارئ كيف تنهل العلامات اللغوية من العلامات غير اللغوية تارة، وتنهل غير اللغوية من اللغوية تارة أخرى، والأمثلة على ذلك كثيرة.

قال الشاعر:

"**..أمَّ أوفى يكاد يختنق الشوْ... ...قُ.. وتفنى عنادل الإلهامِ**"[64]

ذكرَ الشّاعر اختناق الشوق، ولكنّه في تجسيد رائع لهذا الاختناق جعل حرف القاف مختنقا بين مجموعة من العلامات غير اللغوية(...ق...) فانتقل الإحساس بالاختناق من تمظهره في المعنى إلى رسمه داخل النص الأدبي إلى تعبير الرسمة في ذاتها عن حالة الاختناق، يبدوا أننا أمام حتمية القول والقبول بأنّ العلامة غير اللغوية لا تقل أهمية في عملية إنتاج المعنى، وأنّ إشراكها في عملية الصناعة والإبداع يفتح آفاق القراءة والتلقي ويفتح متخيل المتلقي على لا نهائية المعنى والدلالة.

يعدّ النص نسيجا من الاقتباسات التي تنحدر من منابع ثقافية متعددة، غالبا ما تنتج عن وعي المبدع بصفته مشكل النص، ولأنّ الأديب هو ابن بيئته يتأثر بها ويؤثر في تفكيرها، غالبا ما تتجلى علاقة التأثير والتأثر هذه في الأعمال الفنية، ولأنّ شاعرنا"إسماعيل إبراهيم شتات" ليس في معزل عن بيئات

تكوينه–بل هو جزء منها يؤثر ويتأثر بها–وجد الباحث في ثنايا نصوصه الشعرية تناصّات أدبية وغير أدبية زادت نصوصه جمالا ورونقا، وأعطت للقارئ فرصة عيش الكثير من مواقف حياته.

يعدّ (إسماعيل إبراهيم شتات) شاعرا تحرريا، نشأ في رحم المعاناة، وكان حبره فيها القضية الفلسطينية، فرغم أنّه هُجّر تعسّفيا من وطنه الأم (فلسطين) إلى (الجزائر)، إلا أنّ روحه بقيت متقدة لفلسطين، فتجده رغم الإحساس بالانكسار والشتات والبعد عن الوطن يقف صامدا أمام كل هذه التحديات، وقد تجسّد دفاعه المستميت عن قضايا وطنه في أبيات كثيرة.

يقول:

"مـن تـرى نحن في عيـون الزحام أعـذارى نحـب ريـش الحمـام..!!
أم لسان الحكام يحترف الزّوْ... ...ر...يغطي جرائم الحكّام...؟؟
يـزرع العـمر في مـزارع قـابيـ ـل.. ويبكي على ضلوع السّلام..؟؟
مـن ترى نحن والطحالب تنمو في خلايا الأوجاع والأسقام..؟؟"[65]

يملأ هذه الأبيات حسُّ الشاعر بالضياع، والجهل بحقيقة من يكونون، يتساءل عن الزّور، عن ظلم الحكّام، عن سبب إلقاء أعمارهم في مزارع (قابيل) مزارع الموت ، غير أنه لا يجد من يجيبه، يتساءل منكسرا حزينا في زاوية الظلم والقهر، ينظر بعين المشتت، حضور علامات الترقيم تعكس الفراغات الروحية والنفسية التي ارتسمت من خلال نقاط حُذف ما كان يجب أن يُكتب مكانها، وتُرك الفراغ، فراغ الروح وفراغ الجسد وفراغ القلم..، إنّه تناصُ غير الأدبي بالأدبي، من الشتات الاجتماعي–التهجير– إلى الشتات اللغوي، إنّه تمظهر الأنا بجميع تمفصلاتها داخل اللغة.

ينفض الشاعر غبار الانكسار والخضوع، محاولا الوقوف ضد الطغيان رغم قناعته أنه سيخسر في سبيل ذلك كل نفيس، غير أنّ الوطن بالنسبة له يستحق التضحية.

يقول:

"فـالحروف الحـمراء في أنـهـر الشوْ... ...ق.. سرايـا موصولة الأقدام
تتحدّى الزّمان والخطر الدّا... ...مي.. وتنسلّ من خطوط الصّدام
وتُساوي بين الثرى والثريّا حيـن تـمـشي عـلـى حـدود نـظـام
ويروب التصفيق في حبرها الصّلـ ـف.. وتضوي أصابع الأقزام
فعلى مُقلة المداد مكانٌ لجميع الأشكال والأحجام...!؟!"[66]

نبرة التحدي تغلب على واقع الانكسار، حين يسلّ الشاعر قلمه ويوظّف حروفه في خدمة قضيته، حيث ألبس حروفه عباءة مسبلة بالدماء وجعل لها أقداما تسير بها في سرايا فلسطين وهي تتحدى الزمان والخطر الدامي، يتعهّد الشّاعر أنّ حروفه قادرة على مجابهة العدو والحط من قيمته ومجابهته حتى ولو كان بينهما كما بين السماء والأرض من حيث القوّة والسلاح، بالنسبة للشاعر حروفه تساوي في قدرها وقوّتها سلاح العدو حينما خاطب (الكيان الصهيوني).

قال الشاعر:

"فعلى مُقلة المداد مكان لجميع الأشكال والأحجام"[67]

4- التناص مع االشخصيات التاريخية ذات البعد الديني:

يمتدّ الزّمن عبر التاريخ وتتعاقب الأجيال على هذه البسيطة، فتنشأ الصراعات الإنسانية، ولأنّ لكلّ شعب فسحة مكانية وزمانية يعيش فيها، كان ولا بد أن تتشكل بداخله صور لكل ما يدور حوله، ببساطة لأنه ابن بيئته يتأثر بها ويؤثر فيها وتتداخل عليه أحداثها وصورها، فتنصهر مشكلة وعيه في تراتب مختلف يتحد فيه الماضي مع الحاضر والقريب مع البعيد، والواقعي والمتخيل، كل هذه التراكمات ينشأ على إثرها التناص بمختلف أشكاله.

إذا أردنا البحث عن مفهوم التناص من هذا الباب وجدناه أنّه "تداخل نصوص تاريخية منتقاة من النص الأصلي مؤدية غرضا فنيا أو فكريا أو كليهما معا"[68].

أوّل شخصية تاريخية ذكرها الشاعر، هو (قابيل) ابن (آدم) عليه السلام في معرض حديثه

قال الشاعر:

"يزرع العمر في مزارع قابيـ ـل..ويبكي على ضلوع السلام"[69]

وقد استحضر الشاعر هذه الشخصية التاريخية في سياق الحديث عن مقتل (هابيل) على يد أخيه قابيل، حينما تقرّبا إلى الله بقرابين، فتقبّل الله قربان (هابيل)، ولم يتقبّل قربان (قابيل)، فاغتاظ (قابيل) من أخيه وقتله دون حجة أو ذريعة، وهو منطلق التساؤل الذي شغل ذهن الشاعر، فهو يتساءل ببراءة عن سبب تقتيل الشعوب دون وجه حق، ومع هذا يدّعي هؤلاء القتلة نشر السلام في العالم من خلال منظماتهم الدولية، كأنّ الشاعر يريد أن ينبّهنا أنّ دورة التاريخ قد أعادت نفسها، وأنّ النّاس ستُقتّل دون وجه حق، وقد أثّر الحدث على نفسية الشاعر حيث يستطرد في بيت آخر يستحضر فيه الضحية(هابيل) متسائلا:

"أسأل الناس عن مزالق هابيـ ـل.. وعن كلّ هفوة وانقسام:"[70]

يتقاطع التساؤل المطروح في قضية قتل قابيل لأخيه هابيل، وعن السبب الذي دفعه لاقتراف هذا الفعل، مع محاولة الشاعر لفهم تكالب الدول على فلسطين وسفك دماء أبنائها وتشريدهم، ويتوالى ذكر الشخصيات التاريخية ذات الطابع الديني في القصيدة، مع تنويع الاستحضار بين البعد السلبي للشخصية، والبعد الإيجابي،

قال الشاعر:

"نتباكى.. نجترّ سيف (المثنّى) والميامين من بني الأعمام"[71]

(المثنّى ابن حارثة الشيباني)، صحابي جليل اشتهر بفروسيته واقتداره على الغزو والقتال، وقد كان رضي الله عنه أحد سيوف الإسلام المسلولة في وجوه الكفار، وقد فتح الله على يديه الأمصار من كل جانب إلى أن توفّاه الله شهيدا في سبيله، ويستحضر الشاعر هذه الشخصية التاريخية متباكيا على أمثالها ممن نصروا ديار المسلمين وساكنيها، ويجعل القارئ يحسّ مدى حاجة بلاد المسلمين لأمثاله اليوم.

(خالد ابن الوليد) هو رجل آخر من رجال صدقوا ما عاهدوا الله عليه، وهو صحابي لم يعرف في حياته الهزيمة كافرا ومسلما، وقد أورده الشاعر في قصيدته

قائلا:

"فإذا خالد على طنف (اليرْ... ...موك).. عمق يضيء برّ الشام"[72]

يستحضر الشاعر هنا (خالد ابن الوليد) رضي الله عنه من باب التغني بانتصارات المسلمين، واستذكار أمجادهم أثناء الحروب، وقد تجاوز الاستحضار هنا الشخصية الإسلامية إلى الحدث التاريخي الإسلامي العظيم (معركة اليرموك) التي حدثت سنة (13هـ) أين انتصر المسلمون على أعدائهم من الرّوم.

(سعد بن أبي وقاص) رضي الله عنه كان أيضا ممن استحضر الشاعر شخصيتهم من رجال الإسلام الذين نصروا دين الله وعملوا على توسيع رقعة الإسلام، وتذكر الآثار التاريخية أنّه أوّل رجل رمى سهما في سبيل الله.

قال الشاعر:

"وإذا سعد في المدائن (فتحٌ) عربي يعزّ بالإسلام..!؟!"[73]

يبدوا أنّ الشاعر في استحضاره لهؤلاء الصحابة لم يكن من باب الصدفة، بل اختارهم بعناية شديدة، فكلّ الصحابة الذين ورد ذكرهم كانوا من أشد الرجال قوة وأكثرهم حرصا على دين الإسلام،

ولأنّ الشاعر يعيش حالة من الحرب والتعدّي على حق الأمة العربية والإسلامية وحرماتها فقد كانت ملكته الشعرية تدفعه إلى استحضار رجال أولي قوة وأولي بأس شديد، فالموقف موقف حرب وليس موقف وعظ.

5– التناص الأدبي كتداخل:

لأنّ "النصوص كائنات تتلاقى وتتحاور وتتحاب وتتقاطع وتتناسل"[74] كان لزاما على أي مبدع أن يخضع لهذا النظام الآلي في طريق صياغته لأعماله الفنية، وحتى لا تكون النصوص منقطعة عن بعضها لا ظل لها كان من الواجب العمل على المزاوجة بين مختلف الأجناس الأدبية حتى يتشكل لنا رسم فسيفسائي له من كل منبع مشرب.

لم تحد قصيدة (الطحالب..و...ألغاز لا تُحصى..!؟!) عن قانون الإنتاج والإبداع الأدبيين، فقد تزاوجت القصيدة مع معلقة (زهير بن أبي سلمى) التي مطلعها:

أمِنْ أمّ أوفى دمنة لم تكلّمِ بحوْمانةِ الدّرّاجِ فالمتَثَلّمِ

والتي يبكي فيها (زهير) على أطلال زوجته التي غابت عنه لمدة (عشرين سنة)، والتي رغم الفراق لهذه المدة لم ينس مساكنها، وقد تقاطعت قصيدة (الطحالب..و...ألغاز لا تُحصى..!؟!) مع هذه المقدمة الطللية.

قال الشاعر:

"..أمّ أوفى يكاد يختنق الشوْ... ...ق.. وتفنى عنادل الإلهام"[75]

وقد استحضر الشاعر (أم أوفى) ليست لدلالتها الشخصية بل لمعناها، فقد أسقط شخصيتها على (فلسطين)، وأبدل بكاء (زهير) ببكائه، (ففلسطين) بالنسبة للشاعر هي الحبيبة والعشيقة التي يخشى حبيبها فراقها، وحتى إن فارقها–نظرا لتهجيره عن فلسطين– فهو لن ينسى أرضها وريحها وشجرها وماءها وسماءها، وقد أعاد الشاعر ذكرها في موضع آخر،

قال:

"أمّ أوفى طال الغياب وجُنّت في ضلوعي هشاشة الأرقام"[76]

يبدوا أنّ الشاعر لم يستطع صبرا على حبيبته(فلسطين=أم أوفى) فهو يبكي طول الغياب وألمه، وأنّ سنوات غيابه عن وطنه يزيد هشاشة مشاعره ويدفعه نحو البكاء والنحيب.

إنّ الباحث في أعمال الشاعر (إسماعيل إبراهيم شتات) يجد أنّ له علاقة وطيدة مع استحضار شخصية (أمّ أوفى)، فقد أفرد لها قصيدة كاملة بعنوان "أمُّ أوفى...تتجدَّدْ...رغمَ اللّيل الطويل...!؟!"[77] التي كان مطلعها:

"لا تعـذليهـا إذا حنّت ليـاليها يـا أمّ أوفى..شعـاب الآه تـكفيـها
يا أمّ أوفى ضمير الأمس مكتمل ومرج عينيك لا ينـسى أياديـها"[78]

يبدوا أنّ الشّاعر لم يجد أصدق من المشاعر وآهات الندم والحسرة التي تتناص وحالته النفسية من بكائية (زهير بن أبي سلمى) على (أم أوفى)، فعلى اختلاف (الحبيبتين) اشترك الشاعران في ظروف الحرمان والتغييب والتهجير والشتات.

على خلاف عديد الأبحاث التي جعلت مفهوم النص الطريق الأوّل للوصول إلى التناص، آثرنا في هذا العمل أن نمهّد له بمصطلح نقدي آخر كان أسبق من حيث الظهور والتنظير (مفهوم الحوارية)، فبعد أن فرّق الدراسون بين (الحوارية) و(التناص) وتناولوا كل مفهوم عن حدى، جاء هذا العمل ليبيّن:

- فضل الحوارية على التناص، ومدى خدمة نظريات (باختين) وتأسيسها لبحوث (كريستيفا).
- ارتكز البحث على تتبع (كرونولوجيا) تطوّر المناهج النقدية، حتى يتسنى للقارئ/المتلقي ملاحظة التحولات التي طرأت على طُرق دراسة النصوص وتفسير الظواهر الجمالية التي رافقتها.
- على غرار البنيوية وما بعدها والحداثية وما بعدها، لم تكن الغاية من البحث في آليات التناص التركيز على هذه التيارات بقدر ما أردنا توضيح تحوّلات آلية (التناص) داخلها، سواء من حيث المفهوم أو الآليات التي اكتسبها في تحليل النصوص وسبر أغوارها وتحليل مكامن الجمال فيها.
- آليات التناص لم تبق حبيسة النص الأدبي، بل أخذت لها دوائر جديدة تعمل على مستواها، أو لنقل أنّ الفنون غير الأدبية هي ما كان وجهة التناص في فترة ما بعد الحداثية.
- أصبح القارئ منتجا للنص، إذ يكون نصه الجديد عبارة عن تفاعلات لنصوص قُرأت سابقا عن طريق اللعب الحر للمدلولات والمراوغة في تغييب المعنى، فالإبداع لا يكون بالتقرير والمباشرة في المعنى.
- عملنا في قصيدة (الطحالب وألغاز لا تحصى) على إظهار تمثلات التناص داخل القصيدة، من حيث هو استحضار للنص الغائب من جهة، ومن حيث هو تناسل بين العلامات اللغوية وغير اللغوية من جهة أخرى؛ إنّه تجاوز الأدبي إلى غير الأدبي.

– مهما كانت العملية النقدية الممارسة على النصوص الأدبية، وكيفما كانت آلياتها وإجراءاتها، فإنّ التناص قد برز كأداة فنية وإجرائية في نقد النصوص، وفي نفس الوقت قيمة جمالية تفتح آفاق النص واسعة أمام القارئ ليستمتع بلذة النص.

هوامش:

[1] بركر كريس، معجم الدراسات الثقافية، تر، جمال بلقاسم، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2018، ص.187

[2] ينظر: منير سلطان، التضمين والتناص، وصف رسالة الغفران للعالم الآخر(أنموذجا)، منشأة المعارف، الإسكندرية،2004م، ص49.

[3] بركر كريس، معجم الدراسات الثقافية، ص187.

[4] المرجع نفسه، ص188.

[5] جراهام ألان، نظرية التناص، تر، باسل المسالمة، دار التكوين والتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، ص39.

[6] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط1، ص183.

[7] خليل موسى، التناص ومرجعياته في نقد ما بعد البنيوية في المغرب، مجلة الآداب العالمية لاتحاد الكتاب العرب، ع143، 2010م، ص46

[8] رولان بارت، نقد وحقيقة، تر، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري،ط1، 1994م، ص24.

[9] تزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر، فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996م، ص122.

[10] المرجع نفسه، ص125.

[11] المرجع نفسه، ص125.

[12] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010م، ص261.

[13] محمد مفتاح، تحليل الخطاب، استراتيجية التناص، المركز الثقافي الفكري، ط2، 1986م، ص121.

[14] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، صص 271-272.

[15] المرجع نفسه، ص271.

[16] بشير تاوريت، الحقيقة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م، ص271.

[17] ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص276.

[18] المرجع نفسه، ص272.

[19] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص122.

[20] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3، دار توبقال، المغرب، ط1، 1990م، ص183.

[21] البشير تاوريت، الحقيقة الشعرية، ص242.

[22] ينظر: رمضان مسعودي، التناص في شعر بلقاسم خمّار، رسالة ماجيستير، قسم اللغة والأدب العربي، 2011م، ص19.

[23] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، ط1، 2008م، ص385.

[24] جوليا كريستيفا، علم النص، تر، خليل الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1997م، ص17.

[25] المرجع نفسه، ص.11

[26] ينظر: محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998م، ص84.

[27] ينظر: منير سلطان، التضمين والتناص، وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجا، ص50.

[28] المرجع نفسه، ص52.

[29] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص283.

[30] محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، ص38.

[31] رولان بارت، نقد وحقيقة، ص21.

[32] محمد خير البقاعي دراسة في النص والتناصية، ص58

[33] المرجع نفسه، ص125.

[34] محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص24

[35] المرجع نفسه، ص123.

[36] المرجع نفسه، ص125.

[37] ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1985م، ص251.

[38] ينظر: وناسة صمادي، التناص في رواية الجازية والدراويش، رسالة ماجيستير، قسم اللغة والعربية وآدابها، 2003م، ص23.

39 بركر كريس، معجم الدراسات الثقافية، ص297.

[40] المرجع نفسه، ص.233

[41] جابر عصفور، التعريف بالمصطلحات الأساسية(ضمن ترجمة لكتاب: عصر البنيوية)، دار آفاق العربية، بغداد، 1985م، ص277.

[42] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص389.

[43] دانيال شاندلر، أسس السيميائية، تر، طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008م، ص334.

[44] المرجع نفسه، ص334.

[45] المرجع نفسه، ص334.

[46] بركر كريس، معجم الدراسات الثقافية، ص301.

[47] غراهام ألان، نظرية التناص، ص244.

[*] السخرية: تشير إلى عدم وجود أسس خاصة لقيم وثقافة المرء.

[*] البريكولاج: يشير إلى إعادة ترتيب ومحاورة مواضيع دالة غير متصلة من قبل، لإنتاج معاني جديدة داخل سياقات محيّنة.

[48] نعيمة السعدية، فعل القراءة وإنتاج المعنى، قراءة في "عاشق فلسطين" لمحمود درويش، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع7، جوان2010م، ص49.

[49] بشير تاوريت، الحقيقة الشعرية، ص228.

[50] بركر كريس، معجم الدراسات الثقافية، ص.139

[51] عادل عبد الله، إرادة الاختلاف وسلطة العقل، دار الحصاد للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2000م، صص72-73.

[52] بركر كريس، معجم الدراسات الثقافية، ص139.

[53] ينظر: بشير تاوريت، الحقيقة الشعرية، ص241.

[54] عبد الحق بلعابد، الرواية الحوارية بين ترجمان الشعري وعنفوان السردي، دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ع11، جوان2012م، ص80.

[55] وافية مريبعي، الحوارية في الخطاب الروائي، رسالة ماجيستير، قسم اللغة العربية وآدابها، 2007م، ص91.

[56] المرجع نفسه، ص.92

[57] ابن الشاطئ، الأعمال غير الكاملة، م1، دار الأوطان للطباعة والنشر، سيدي موسى، الجزائر،ط1، 2009م، ص38.

[58] وافية مريبعي، الحوارية في الخطاب الروائي، ص 92.

[59] ابن الشاطئ، المجموعة غير الكاملة، م1، ص38.

[60] المصدر نفسه، ص60.

[61] المصدر نفسه، ص39.

[62] المصدر نفسه، ص39.

[63] المصدر نفسه، ص40.

[64] المصدر نفسه، ص44.

[65] المصدر نفسه، ص39.

[66] المصدر نفسه، ص40.

[67] المصدر نفسه، ص40.

[68] أحمد الزعبي، التناص التاريخي والديني، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية"رؤيا" لهاشم غرايبية، مجلة أبحاث اليرموك، ع1، ص177.

[69] المصدر نفسه، ص38.

[70] المصدر نفسه، ص41.

[71] المصدر نفسه، ص42.

[72] المصدر نفسه، ص43.

[73] المصدر نفسه، ص43.

[74] خليل الموسى، التناص ومرجعياته في نقد ما بعد البنيوية في الغرب، ص50.

[75] ابن الشاطئ، المجموعة غير الكاملة، م1، ص44.

[76] المصدر نفسه، ص46.

[77] المصدر نفسه، ص120.

[78] المصدر نفسه، ص120.