الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف . المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص:ادب جزائري

بعنوان:

التناص في شعر عبد الله البردوني
أنموذجا في عروبة أبي تمام وقصيدة فتح عمورية

منصور رابح **بوسعيد محمد**

سايحي عقبة

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

الرقم	اسم ولقب الأستاذ	الجامعة	الصفة
01	أحمد أمين بوضياف	جامعة محمد بوضياف . المسيلة	رئيسا
02	بوسعيد محمد	جامعة محمد بوضياف . المسيلة	مشرفا ومقررا
03	خالد شبلي	جامعة محمد بوضياف . المسيلة	ممتحنا

2022/2021

تشكر

أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف الدكتور بوسعيد محمد، على ما قدّمه لنا من دعم في إنجاز المذكرة، بتوجيهاته ونصائحه القيمة وبإفادته لنا بالمعرفة وبطرق البحث ومنهجيته .كما نشكر جميع الأساتذة ورئيس قسم اللغة العربية وآدابها وكل إطارات القسم وعمال المكتبة كما نتوجه إلى كل من دعمنا في انجازها بالشكر

إهداء

إليك يا حبيبة القلب، يا من وضع الله سبحانه وتعالَّ الجنة تحت أقدامك، إليك يا أمي.

إليك أيضًا يا خالد الذكر الذي قد وافته المنية، فقد كنت خير مثال لرب الأسرة، فلم أرك يوم تتهاون في توفير لي سبل السعادة والخير، إلى روحك أبي الموقر.

إليك أيضًا أخي المحترم، الذي كنت وما زلت أعتمد عليه في أدق تفاصيل حياتي ما كبر حجمه وما صغر.

إليكم جميع أصدقائي ومعارفي الكرام، الذين أكن لهم كل حب وتقدير واحترام.

إلى جميع أساتذتي الكرام، الذين لم يبخلوا على يومًا ما.

أهديكم بحث تخرجي

منصور رابح

.

إهداء

إلى من أُفضِّلها على نفسي، ولِمَ لا؛ فلقد ضحَّت من أجلي

ولم تدَّخر جُهدًا في سبيل إسعادي على الدَّوام

(أُمِّي الحبيبة).

نسير في دروب الحياة، ويبقى من يُسيطر على أذهاننا في كل مسلك نسلكه

صاحب الوجه الطيب، والأفعال الحسنة.

فلم يبخل عليَّ طيلة حياته

(والدي العزيز).

إلى أساتذتي و إخوتي و أصدقائي، وجميع من وقفوا بجواري وساعدوني

أُهدي لكم هذا البحث، وأتمنَّى أن يحوز على رضاكم.

سايحي عقبة

المقدمة والتأسيس

تأسيس:

لقد كانت المرجعيات الثقافية / الفكرية – ولا تزال – الممون الخفي الذي تصاغ في مداره المصطلحات والمفاهيم، وفي إطاره أيضا تتشكل الظواهر والمذاهب وتينع . فكان من الطبيعي أن يتنوع المفهوم بحسب النزوع المعرفي من ناحية، وبحسب المحصلة الثقافية التي تشكل المفاهيم م+ن ناحية ثانية .

وإن التجربة اللسانية بما هي تجربة اجتماعية تواصلية طبيعتها الاكتساب والجر في المجتمع، فإنها إذا تتشكل إنما تتشكل في إطار خبرة، وإن كانت تتأذى من خلال الذات (الفرد)، ومن خلال المشاعر الشخصية . من هنا تجد ظاهرة المثاقفة في إطارها العام، والتناص من حيث هو أحد مظاهرها مبررا طبيعيا لوجوده فتواتره في المنجز الأدبي واللساني والنقدي .

كان التناص – والحال هذه – محصلة تجاذب معرفي فما يفتأ آخذا في النمو والاستواء شيئا فشيئا، ولم يبلغ تمامه بعد إطارا معرفيا محدود المعالم والأبعاد بالقدر الذي يدفع إلى المغامرة . ذلك أن التأسيس على مقولة باختين : " كل نص يتشكل من فسيفساء من الاستشهادات، وكل نص امتصاص وتحويل لنص آخر . [1]أغفلت مبدأ الحوارية (DIALOGISM) الذي وجدت من أجله ، واستعارت (التناص) بديلا لذلك . ومن ثم فإن تطوير المفهوم، بعد استقرار المصطلح، خضع للمرجعية الثقافية خضوعا كليا، وكان طبيعيا أن تتشعب الرؤى باختلاف منهج الدراسة الأدبية والانتصار لمدرسة دون أخرى . ومع ذلك فإن ما تم إنجازه في هذا المجال لا يمكن عده خطلا معرفيا بقدر ما يجب أخذه على أنه روافد متكاملة مع غيرها على طريق البحث . " لهذا فإن كل نص تأويلي أو كل نص إبداعي مزيج من تراكمات سابقة بعد أن خضعت للانتقاء ثم التأليف [2]أوصل بظاهرة التناص؛ إذ ليس النص عند

---

[1] – M. Bakhtine, Théorie d'ensemble, textes réunis par PH, sollers , Deuil, 1971, P 75.

[2] بارت، درس السيميولوجيا، تر عبد السلام بنعبد العال، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 2، ص 85.

بعضهم إلا نسيجا " من الاقتباسات التي تتحدر من منابع ثقافية متعددة . وأن الكاتب لا يمكنه إلا أن يقلد فعلا ما هو دوما متقدم عليه دون أن يكون ذلك الفعل أصيلا على الإطلاق"[1].

ولقد نبه محمد مفتاح إلى خطورة المصطلح (التناص) معلنا عن ظروف نشأته " وأبعاده الفلسفية والفكرية؛ فالمفهوم نشأ في ظروف اعتراضية : الاعتراض على المؤسسات السياسية والثقافية والعلوم الرائجة . وكانت شعارات المرحلة هي القطيعة، والإبدال، والايستمي، والفوضى والعماء ..، والتناص فهو من زمرة هذه المفاهيم الثورية [2] .

من الضروري التأكيد على أهمية المناخ الفلسفي والإيديولوجي لنشأة الظواهر الفكرية بما هي المجال الأمثل الاستيعاب مفاهيمها و مصطلحاتها على النحو الأمثل؛ فلقد كان التوجه إلى النص حقيقة تاريخية ناهضت الواقعية والاعتبارات الإيديولوجية مكتفية بأيديولوجية النص، ومن ثم فإنها على صورتها التغييرية هذه تجسيد الظاهرة أصيلة في التمدن الإنساني؛ باعتبار نزوع الإنسان إلى التغيير فطرة؛ ولكنه التغيير المؤسس الذي يتفرع على الموروث الثقافي من دون القطيعة . ومن ثم لا يمكن البتة أن نتصور ضربا من الإبداع خارج إطار التراكم المعرفي المستثمر آليا [3]؛ ففي أخبار الأولين نوادر تدل دلالة صريحة على المثاقفة ومحاورة الآخر، والأخذ والعطاء؛ باعتبار سنة التواصل الاجتماعي في شتى الميادين؛ مما يجعل ظاهرة التناص حقيقة اجتماعية ولسانية ومعرفية كيفما كانت أشكالها وصور تعاطيها .

وإنما الأمر يتعلق بتقنيات استدعاء الآخر، وكيفيات امتثال ذلك في النص خصيصة لفظية وأسلوبية ونصية . وعلى الدارس، إزاء ذلك، أن يقف على

---

[1] محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص **40** .

[2] **نفسه، ص 41.**

[3] R. Barthes, Texte (théorie du), Encyclopaedia, 1973.

خصوصيتها بعمق [1] . فليست هذه الظاهرة في نهاية المطاف إلا تجسيدا فردا لخبرة سابقة على مذهب دو بوغراند[2].

---

[1] لعل أهم تصريح بشأن التناص في التراث العربي ما يرويه ابن رشيق عن بعض أصحاب أبي تمام، قال: " استأذنت عليه – وكان لا يستتر على أحد – فأذن لي، فدخلت، فإذا هو في بيت مصهرج، قد غسل بالماء، يتقلب يمينا وشمالا، فقلت، لقد بلغ منك الحر مبلغا شديدا، قال: لا، ولكن غيره، فمكث ساعة ثم قام كأنما أطلق من عقال، وقال : الآن الآن، ثم استمد، وكتب شيئا لا أعرفه، ثم قال: أتدري ما كنت فيه ؟ قلت كلا. قال : قول أبي نواس: " كالدهر فيه شراسة وليان:

أردت معناه فشمس علي، حتى أمكن الله منه، فصنع: شرست بل إلت، بل قائي ذاك بذا فأنت لا شك فيك السهل والجبل ينظر : العمدة، ج 1، ص 377 ، 378

.وفي كتب الأخبار إشارات كثيرة إلى هذه النوادر التي ينبغي أن تؤخذ على التناص . ونجد أثرا لهذه الرؤية في التحديد الذي وضعه (جان دو بوا) وآخرون في قاموس اللسانيات وعلوم اللغة؛ حيث يقول: " التناص ملفوظ ناتج عن تعالق نصوص متحاورة فيما بينها، وقد أعيدت صياغتها وفقا لمضمون الموضوع. " انظر:

Jean Dubois et autre, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Larousse – Bordas/ HER 1999, Paris, p255.

[2] – نقلا عن : يوسف نور عوض ، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، ط 1/ 1994، ص 102

المقدمة

إن النص كالإنسان ذات منتزعة من مجموع الذوات الإنسانية المتعامل معها، ومن هنا يكتسب اجتماعيته بتمثيل فردي . وكذلك النص الذي يتمتع بخاصية جوهرية هي التي تسميها (كريستيفا) التصحيفية (Paragrammatisme) " أي امتصاص نصوص (معاني) متعددة داخل الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجهة من طرف معنى معين[1] " ؛ لتظهر في النهاية نصا له خصوصياته الفردية . ولكنه يسري في إطار منظومة القواعد الضابطة لأوجه الاستعمال في دورة التخاطب . أضف إلى ذلك اعتماده الرصيد اللغوي المستعمل لدى الجماعة، فيكتسب صفته الاجتماعية من خلال هذه الضوابط. إله، بأبسط تعبير، نشاط لساني تواصلي في إطار الثوابت اللغوية، ومن هنا أيضا يكتسب اجتماعيته على مستويين:

أفقي : يتعلق بتأليف الألفاظ وتعالقها فيما بينها بشكل يضمن لها الانسجام في البناء والقبول في التواصل .

عمودي : يمتد إلى محاورة السابق والتفاعل معه بأشكال يقتضيها المقام وتبيحها سنن القول، ولكن أبوسها الآنية على ما يريد صاحب النص . يحسن أن نؤكد أن ظاهرة التناص غرفت في التراث العربي بصور مختلفة عند النقاد والبلاغيين؛ باسم السرقات والمعارضة والتضمين والكناية والإشارة والحكاية وغير ذلك ... وهناك أضرب كثيرة من البديع[2] يمكن أن تحسب على التناص بالاصطلاح المعاصر شأن

---

[1] J. Kristéva, Sémiotiké, op, cit, p 145.

علم النص، تر / فريد الزاهي، ص78. وانظر : سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989، ص 32، 33.

[2] يقول تيفان ساموبو :

La citation, l'allusion, le plagiat. La référence inscrivent tous la présence d un texte antérieure dans le texte actuel ..."

انظر :

Tiphaine Samoyault : l'ITERTEXTUALITE; Mémoire de la littérature, Nathan 2001, P, 34.

التورية والتعمية والالغاز والتوليد وحسن الاتباع والموارِدة وغيرها، مما يتسع لمعنيين وأسلوبين وسياقين في الوقت نفسه: سابق ولاحق، وقد اتجهت في التراث العربي في مسار معياري يستحسن أحيانا ويستهج في أحيان أخرى. ويرجع السبب في هذه النظرة إلى نشاط الذاكرة العربية التي سعت إلى الإلمام بالرصيد الشعري، حتى لم تفسح مجالا لتواتر الخواطر وتشابه الأحوال والسياقات، كي تتولى التأويل وتتدبر المقامات .

لقد ساد استخدام التناص لدى ثلة من الدارسين الأوربيين ولكنهم لم يتوصلوا إلى تعريف شامل أو موحد، وإنما اختلفت فيه مذاهبهم قدر اختلافهم في الرصيد المعرفي(Epistimologiqu) لمدارسهم اللسانية والأدبية التي بلغت من العمق درجة عالية في التنظير. نستخلص من هذا ترجيح أن التناص " تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة " [1] . ويتعدى ذلك إلى المكتسب بمختلف أنواعه وإن أعيدت صياغته بأشكال مغايرة باختلاف المقاصد والأغراض.

بيد أن النظرية البنوية، إذ تتسع للمبدإ الدلالي ، تعالج المسألة من زاوية سيميولوجية فلا تعد التناص مجرد نص داخلي (Intrincic)، وانما " يتضمن إمكانية نسخ أخرى مع بني متشابهة (يقيمها التحويل) وعناصر تناصية من نصوص أخرى تحضر معا إلى النص، ويشترك فيها النص "[2]. لذلك أمكن القول " أن التناصية تفاصيات، وهي بنت عصرها؛ إذ تمخض عناصر الاتصال اللغوي للعصر، ولطبيعة التغير ... منذ تحدث البلاغيون العرب عن " التضمين " والاقتباس، حتى صارت حياة الموروث النصي على لسان الشاعر المعاصر بمثابة الاستدعاءات المكنونة في باطن الأصل [3]

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 121.

[2] نفسه، ص 120.

[3] يوسف حسن نوفل، استشفاف الشعر، الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان ط 1، 2000، ص 98

فصل تمهيدي

الشاعر عبد الله البردوني: أضواء على حياته وشخصيته

* اسمه ونسبه

هو عبد الله بن صالح بن عبد الله بن حسن البردوني. وأما عن أصل اسمه فيقول البردوني بنفسه في هذا الخصوص: "عندما جئت أول مرة إلى صنعاء لم يسألوني ما اسمك؟ وإنما قالوا: من أين أتيت؟ قلت: من البردون فصنعوا لي اسمي فورا، وهذا شائع في البلاد العربية، وربما غيرها، يسألونك من أين جئت، فتقول: من اللاذقية، فسموئك اللاذقي أو اللاذقاني، ويسمى هذا اللقب المكاني، وهو في اللغة العربية لا يشعر بمدح أو ذم، وإنما هو النسب المكاني الذي يشبه النسب العائلي[1]."

* مولده ونشأته:

ولد الشاعر عبد الله في عام 1348هـ الموافق 1929م، وذلك في قرية البردون (*) من قبيلة بني حسين ناحية الحداء، شرق مدينة دنار، والتي تبعد عن صنعاء مائة وخمسين كيلومترا. وهذه القرية معروفة بمآثرها الحضارية الحميرية. ومن أهم معالمها الإسلامية المعمارية مسجد العامرية

أما تاريخ ميلاد الشاعر فيمكن تقديره بعام 1929م .1930م. وهذا بالتقدير القائم على أحداث مثل ضرب الطائرات البريطانية للأراضي التي كانت تحت سيطرة الإمام يحيى حميد الدين (1904م –1948م)، وكان ذلك عام 1928م، وبغرق محمد البدر، ابن الإمام يحيى حميد الدين في مدينة الحديدة. وكذلك يمكن لنا تقدير مولد البردوني بعام 1929م – أو 1930م استنادا إلى رواية أحد تلامذته[2] ، أو كما قال البردوني عن نفسه في مقدمة ديوانه الأول من أرض بلقيس:

"نشأت في قرية البردون من أعمال زواجة بالحداء. وهي قرية شاعرية الهواء ذهبية الأصائل والأسحار. يطل عليها جبلان شاهقان مكللان بالعشب. ولهذه القرية في

[1] البردوني في أربعينيته، من إصدارات اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، صنعاء، ص:119.

[2] هو الشاعر الشاب الحارث بن الفضل الشميري. دون ترجمة البردوني في الكتاب التوثيقي الصادر في أربعينة الشاعر. قال في استهلال الترجمة إنه استعان بالشاعر نفسه قبل شهر من وفاته

نفس الشاعر ذكريات وذكريات، فيها ولد الشاعر سنة 1348هـ وفي أحضان هذه القرية الخالدة".[1]

فيما يتعلق بوالدته فهي نخلة بنت أحمد بن عامر. كانت امرأة ذكية فلاحية. ولدت لعم البردوني ابنتين وولدا، هم: بختية، وطيبة، وعبد الله ثم استخلفها أبو شاعرنا بعد موت أخيه، فأنجبت له ثلاثة أبناء: أحمد، وعبد الله، والثالث قد مات في شهر ميلاده. وقد عاشت والدته أكثر من تسعين سنة، وهي خاطبة كالرجال، وسارية الليل كالرجال، تشارك في الفتن المحلية مع قبيلتها، وكانت شديدة على الشاعر الكبير البردوني في صغره.[2]

نشأ البردوني في قرية البردون. وهذه القرية قرية معزولة دائما، تحتاج إلى رجل سليم قوي يصد عن القبيلة عدوان المعتدين. يقول البردوني: "وقد كان العمى مأتما صاخبا في بيوت الأسرة، لأن ريفه يعتد بالرجل السليم من العاهات، فرجاله رجال نزاع وخصام فيما بينهم، فكل قبيلة محتاجة إلى رجل القراع والصراع الذي يقود الغارة ويصد المغير".[3]

وينتمي البردوني إلى أسرة معدمة في شعب كان معظم أبنائه يعيشون في مجاعات، وأسرته كانت تعاصر في ذلك الحين الفقر والجوع، ولذلك يصور البردوني معاناته ومشاكل أسرته من الجوع في طفولته هذا التصوير الساخر:

خذها فديتك يا صديقي = = ذكرى أرق من الرحيق

وألذ من نجومي الهوى = = بين العشيقة والعشيق

وأذكر تهادينا على = = كوخ الطفولة والطريق

وأنا وأنت كموثقين = = نحن في القيد الوثيق

نمشي كحيرة زورق = = في غضبة اللج العميق

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة – للبردوني – ج (1) – ص:5، 1986م.

[2] من المقدمة لديوان عبد الله البردوني، "الأعمال الشعرية الكاملة" مجلدين، ج1، ص:24،25.

[3] المصدر السابق، ص:51.

وإذ ذكرت لي طعام = = أكلت أنفاسي وريقي

أيام كنا نسرق الرمان = = في الوادي السحيق[1]

وعلى هذا النحو نجد كثير من القصائد التي تصور متاعب البردوني من الفقر والجوع، فندرج فيما | يلي بعض الأبيات من قصائده التي يشكو فيها من الجوع وضنك المعيشة فهو يقول:

يا بلادي هذي الربى والسواقي = = في ضلوعي تنهدات شوادي

إنما من أنا وليس بكفي = = مدفع والتراب بعض امتدادي

ربما كنت فارسا لست أدري = = قبل بدء المجال مات جوادي

العصافير في عروقي جياع = = والدوالي والقمح في كل وادي

في حقولي ما في سواها ولكن = = باعت الأرض في شراء السماء

يا ندى، يا حنان أم الدوالي = = وبرغمي يجيب من لا أنادي

هذه كلها بلادي وفيها = = كل شيء ... إلا أنا وبلادي [2]

إن الشاعر الأعمى قد جرب الحياة المرة، وعاش حياة البؤس والشقاء وقد حرم من حنان أمه سنة 1958م، حينما كان صغيرا. ورفع ظل أبيه منه عام 1988 من الميلاد، وكان البردوني قد تزوج مرتين ولم ينجب ولدا. اقترن بزوجته الأولى فاطمة الحماي في العام 1959م، إلا أنها انتقلت إلى رحمة الله في عام 1974م. وبعدها اقترن بزوجته الثانية فتحية الجرافي سنة 1977م، وهي كانت خريجة من القاهرة في القسم الإنجليزي عام 1965م.

*** مرضه وكف بصره:**

يعتقد بعض الناس إن البردوني لم يولد كفيفا، وإنما أصيب في الطفولة بمرض الجدري الذي كان يعصف بالآلاف من أبناء وطنه في ذلك الحين، عندما كان في

[1] المصدر السابق، ص:337.

[2] ديوان العيني أم بلقيس" للبردوني، ص:11.

الخامسة أو السادسة من عمره، فأولا فقد بصره من إحدى عينيه. وكانت عينه الأخرى بقي فيها بصيص من الرؤية، فمثلا إذا استيقظ من النوم صباحا ورأى دخول الضوء في الغرفة فهو يعرف أن الصبح قد أطل. ويشعر بضوء السراج إذا وجد في المكان سراج. ولم يمض عليها إلا قليل من الزمن حتى ذهب عنها هذا البصيص أيضا بسبب إصابته بضربة الشمس والصداع، بالإضافة إلى عدم وجود الرعاية الطبية والجهل على عامة الناس في تلك المرحلة من الزمن، فظل يكابد المرض سنتين، وعلى إثره فقد بصره تماما.[1]

*** تعليمة:**

كان التعليم قبل قيام الثورة في اليمن محدودا، وإن وجدت فيها بعض المدارس إلا أنها كانت تقتصر على تعليم الطلبة القراءة والكتابة وبعض العلوم الإسلامية واللغوية، مثل النحو والبلاغة[2].

تلقي البردوني المبادئ الأولية التعليم في البردون على يد والده صالح بن عبد الله حسن البردوني، | وعن شيخه يحيي حسين القاضي، فتعلم فيها الذي لا يتجاوز قراءة الحروف من معرفة ضمها وفتحها، وكسرها. وكان يوجد في أواخر أيام حكم العثمانيين في اليمن "كتاب (البياض)" أو " الباب الصغير)" وتعلم فيه البردوني ثلث القرآن الكريم بادئا من أول النصف الأخير (السور القصيرة) حسب النظام التعليم القائم في ذلك الوقت التي كانت تساعد على تمرين الحافظة واللاحقة[3].

*** بدايته مع الشعر:**

كانت مدة إقامة البردوني في " المدرسة الشمسية" بذمار عشر سنوات كابد فيها مكاره العيش ومتاعب الدرس وغيرها عديدا من المصاعب والمشاكل. ومع هذا كله مال البردوني إلى الأدب وقرأ كل ما يصادفه من الكتب الأدبية وخاصة دواوين الشعر الجاهلي أو الإسلامي.

---

[1] حوارات صحفية مع علي المقري، مجلة العربي، العدد (504) نوفمبر 2000م.

[2] علي هود باعبادة التعليم في الجمهورية اليمنية، ماضية، حاضره، مستقبله، ص:17-103.

[3] عبد الرحمن مراد، البردوني الشاعر والمفكر، ص:26. وأيضا البردوني في أربعينيته، ص:128.

وبدأ البردوني يقرض الشعر وهو في الثانية عشرة من عمره، أي بدأ ميلاده الشعري في عام 1946م، فلم يكن يمر يوم أو يومان إلا وتعهد فيه الشعر، قراءة وتأليفا، وكان أكثر شعره في تلك الفترة مليئا بالشكوى من الزمن، وكثيرا التأوه من ضيق الحال، وفي هذا الشعر نجد نزعات هجائية تكونت من قراءة الهجائين، ومن سخط الشاعر على المترفين[1].

لقد تشكلت ثقافته من قراءته للدواوين القديمة ودواوين بعض الشعراء المعاصرين. وتتضح هذه الحقيقة من تأثره بالمتنبي وأبي تمام والمعري. وقد قد تأثر البردوني بهم في الأربعينات. ومن أهم مطالعاته في بداية الأربعينيات أربعة كتب: الأغاني للأصفهاني، وكتاب الموازنة بين الشعراء، للدكتور زكي مبارك، وكتاب الشوامل والهوامل، لأبي حيان التوحيدي، وكتاب مع المتنبي لطه حسين.

والبردوني تأثر بالشعراء المعاصرين أيضا أمثال إيليا أبو ماضي، وأبو القاسم الشابي، وعلي محمود طه وتأثر البردوني بشعر "أدونيس" كثيرا خاصة بديوان وجوه دخانية في مرايا الليل"، وديوان ترجمة رملية لأعراس الغبار[2].

هذه هي بداية البردوني الشعرية التي تلتها بداية المعاناة والقسوة، ورافقها سحابة الإبداع وشرارة النضال المتوقدة في صدره.

*** نضال البردوني**

أسلفنا القول إن البردوني قد حرم من نعمة البصر حينما كان في الخامسة أو السادسة من عمره، ولكن لم يمنع العمى البردوني من أن يأخذ موقعه في صفوف النضال الشعبي الذي قام به المثقفون والأحرار من أبناء الشعب اليمني وعلى رأسهم الشاعر الكبير اليمني محمد محمود الزبيري، ونعمان، وزيد الموشكي، وعلي عبد المغني وغيرهم الذي حملوا على كتفهم قضية تحرير الشعب من الاستبداد والظلم والفقر والجهل. وقد أدى البردوني فيه دورا بارزا بشعره وحمل لواء القصيدة العربية الحديثة بدهشتها، والعريقة بعبقها، هو الذي وقف بكل صلابة اليمني في وجه حكم

[1] الأعمال الشعرية الكاملة للبردوني، ص: 566.

[2] الملحق الثقافي لصحيفة الثورة، العدد (12717)، يوم الاثنين، الموافق 1999/9/6م، ص:2

الإمامي الكهنوتي. وندد البردوني بذلك العهد وبظلمه وجرائمه وتخلفه، ولم يخف من بطش الطغاة ولا من قيودهم الدامية، بل جاهر البردوني بصوته المجلجل وتحدى النظام الإمامي. ولذلك ما زال يعد البردوني الضمير الحي الذي يتصدى لأي محاولة طارئة على مسار طريق الفجر. إن البردوني قد كرس شعره للوطن والثورة والإنسان والحرية وظل على ذلك المنهج حتى انتقل إلى الرفيق الأعلى[1].

كان البردوني عاشقا للوطن والحقيقة والحرية والضوء وحاول بشعره محاولة تشديدة إثارة قضية تحرير الشعب وإنقاذه من الاستبداد والفقر. وعلاوة على ذلك فقد خلق البردوني جانبا من ثقافة الجيل الجديد وأسهم في تخصيب دائرة الوعي في صفوف أوسع الجماهير[2].

كان أول من حرض وحث الشعب ضد حكم الإمام. وله كثير من القصائد في ذلك. فنذكر فيما يلي بعض أبياته التحريضية. فهو يقول[3] :

يا شعب مزق كل طاغ وانتزع = = عن سارقيك مهابة الأرباب

وصمت الشعوب على الطغاة وعنفهم = = صمت الصواعق في بطون سحاب

فاحذر رجالا كالوحوش همومهم = = سلب الحمى والفخر بالأسلاب

*** مؤلفاته:**

كان للبردوني شغف كبير بقراءة الكتب قبل الثورة وبعدها، فهو كان يقرأ كل ما تقع عليه يده عندما يجد من يقرأ له، وقد أشار إلى هذا الجانب الدكتور المقالح قائلا:

"كنا نقرأ الكتاب الواحد عشرات المرات ونقرأ الديوان الواحد عشرات المرات أيضا، ومن تلك القراءات تكونت حصيلته عن المعارف التي تجلت أولا في شعره وثانيا في كتاباته النثرية"[4].

---

[1] الملحق الثقافي لصحيفة الثورة، عدد خاص عن البردوني (13802)، أغسطس 2002.

[2] البردوني في أربعينيته، ص:91.

[3]] الأعمال الشعرية الكاملة للبردوئي، ج1، ص:256، وراجع للتفصيل، ص: 118،108،264. ،257 ،246 ،192، 226، 236،

[4] البردوني في أربعينيته، ص:173.

جمعت هذه القراءات المتنوعة بين القديم والجديد وبين السياسة والتاريخ والأدب وما إلى ذلك. وقد وهبه الله تبارك موهبة فائقة في الحفظ والذكاء. كما وصفه النقاد والصحفيون ب "خزان الحكمة اليمانية" أو "إنترنت بشرى"[1] ، فكتب البردوني عن الشعر والأدب والفكر والثقافة والتاريخ وغيرها من العلوم. وله اثنا عشر ديوانا وثمانية كتب ومئات مقالات في المجلات والصحف والإذاعة[2] . وتعد دواوين البردوني الاثني عشر نقدا عميقا لأوضاع المجتمع اليمني وفساد السلطة وظلمها وآفاتها آنذاك. (راجع قائمة بمؤلفاته في الهوامش).

وكان البردوني يعكف على تأليف كتاب عن اليمن الموحد بعنوان (الجمهورية اليمنية) حين أدركه

الموت[3] . وكان قد انتخب رئيسا لاتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين عام 1970م في مؤتمره الأول، إذ كان من الأوائل الذين سعوا لتأسيس

هذا الاتحاد[4]. وكان البردوني يكتب مقالة أسبوعية في صحيفة 26 سبتمبر، بعنوان "قضايا الفكر والأدب". كما كان يكتب في صحيفة الثورة بعنوان "شؤون ثقافية" وكذلك تم له نشر عديد من المقالات والمقابلات في الصحف والمجلات المحلية والعربية والقنوات الإذاعية والفضائية العربية والعالمية

*** وفاته:**

شارك البردوني في عديد من المحافل الأدبية والشعرية في مختلف البلدان، وكان يمثل اليمن في كل المحافل. ولكن في الأيام الأخيرة من حياته عجز البردوني عن السفر، فكانت آخر سفرياته إلى الأردن في عام 1998م، قبل عام تقريبا من وفاته .

---

[1] المصدر السابق، ص:173.

[2] انظر لملحق رقم:2، من هذه الرسالة وقد أعاد نشر بعض مقالاته التي كتبها للإذاعة والصحف والمجلات ضمن كتابيه: "قضايا يمنية" و"أشتات".

[3] من مقدمة الأعمال الشعرية الكاملة للبردوني التي كتبها (الجزء الأول)، الحارث بن الفضل الشميري، ص:26، 27.

[4]] ديوان البردوني، ص: 51، و"البردوني في أربعينيته" ألفته مجموعة من الأدباء والكتاب، ص:10

وقد وافته المنية بعد عناء طويل مع المرض، فقد عصف المرض بصحته في السنوات العشر الأخيرة من حياته، وكان البردوني قد عانى عديدا من الأمراض في الأيام الأخيرة من حياته في هذا الصدد تقول السيدة فتحية الجرافي، وهي الزوجة الثانية والأخيرة للشاعر البردوني: "قبل عشر سنوات سافر إلى روسيا، وأجرى الأستاذ الراحل فحوصات عديدة أثبتت أنه مصاب بسبعة وعشرين نوعا من الأمراض منها: ضغط الدم، والربو، والسكر، والأملاح، والقلب وغيرها[1] ."

وفي الساعة الحادية عشر من صباح الاثنين الموافق 31 أغسطس/آب عام 1999م توقف قلب الأديب والشاعر عن الخفقان بعد أن خلد اسمه كواحد من أعظم شعراء العربية في القرن العشرين. وكانت وفاة البردوني خسارة كبيرة للأدب العربي في اليمن وبقية الأقطار العربية[2] .

*** دواوين البردوني**

1- من أرض بلقيس، قام بنشره المجلس الأعلى للآداب والفنون، القاهرة، 1961م.

2- في طريق الفجر، بيروت، 1967م.

3- مدينة الغد، بيروت، 1970م.

4- لعيني أم بلقيس، بغداد، 1972م.

5- السفر إلى الأيام الحضر، مطبعة العلم، دمشق، 1977م.

6- وجوه دخانية في مرايا الليل، بيروت، 1977م.

7- زمان بلا نوعية ، مطبعة العلم، دمشق، 1979م.

8- ترجمة رملية لأعراس الغبار ، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، 1981م.

9- كائنات الشوق الآخر، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، 1987م.

10- رواغ المصابيح، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، 1989م.

---

[1]] البردوني في أربعينيته، محطات هامة في حياة البردوني، لزوجته فتحية الجرافي، في حوار مع عايدة عبد الحميد، ص:155.

[2] المصدر السابق، ص:163.

11- جواب العصور، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، 1991م.

12- رجعة الحكيم ابن زايد، دار الحداثة، بيروت، 1994م.

وله تحت الطبع ديوانان هما:

1- رحلة من شاب قرناها.

2- العشق على مرافئ القمر.

*** أعماله النثرية**

1- رحلة في الشعر اليمني قديمة وحديثة، دار العودة، بيروت، 1982م.

2- قضايا يمنية، دار الحداثة، بيروت، ط2، 1988م.

3- فنون الأدب الشعبي في اليمن، دار الحداثة، بيروت، ط2، 1988م.

4- اليمن الجمهوري، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، 1983م.

5- الثقافة الشعبية تجارب وأقاويل يمنية، دار المأمون، القاهرة، 1988م.

6- الثقافة والثورة في اليمن، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، 1991م.

7- من أول قصيدة إلى أخر طلقة "دراسة في شعر الزبيري وحياته" دار الحداثة، بيروت، 1993م.

8- أشتات، 1995م.

أعماله المترجمة

1- عشرون قصيدة مختارة مترجمة إلى الإنجليزية في جامعة انديانا في أمريكا.

2- ديوان مدينة الغد، مترجم إلى الفرنسية 3- الثقافة الشعبية مترجمة إلى اللغة الإنجليزية.

4- كتاب اليمن الجمهوري، مترجم إلى اللغة الفرنسية

5- كتاب "الخاص والمشترك في ثقافة الجزيرة والخليج" هو محاضرات باللغة العربية لطلاب الجزيرة والخليج العربي، مترجم إلى اللغة الفرنسية

*** الأعمال والمناصب التي اشتغل بها في حياته:**

بعد أن حصل على إجازة من دار العلوم في الشرعية والتفوق في اللغوي التحق البردوني بالسلك التدريس لكي يتقاضي مرتبا رمزيا كخريج وبعد ذلك:

= عين مدرسا للأدب العربي في دار العلوم عام 1953م.

= عمل وكيلا للشريعة ك"محام" وكان يترافع في قضايا النساء ويظل عليه "وكيل المطلقات" من عام 1954م – 1956م.

= شغل منصب رئيس لجنة النصوص في إذاعة صنعاء، ثم مديرا للبرامج في نفس الإذاعة إلى عام 1405هـ/1986م.

= كان يكتب في برنامجه الإذاعي الشهير "مجلة الفكر والأدب وظل مستمرا في هذا العمل حتى تاريخ وفاته.

= عين مديرا لإذاعة صنعاء فعمل مشرفا ثقافيا على مجلة الجيش" من و138هـ/ 1969م إلى 1395هـ/1975م.

= انتخب رئيسا للاتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين عام 1970م في مؤتمره الأول، إذ كان من الأوائل الذين سعوا لتأسيس هذا الاتحاد.

*** الجوائز التي حصل عليها:**

= جائزة أبي تمام بالموصل في القاهرة عام 1391هـ الموافق 1971م.

= جائزة الأمم المتحدة "اليونسكو" عملة فضية عليها صورة الأديب البردوني في عام 1982م كمعوق تجاوز العجز.

= جائزة مهرجان جرش الرابع بالأردن 1404هـ/1984م.

= جائزة وسام الأدب والفنون في صنعاء عام 1982م.

= جائزة سلطان العويس بالإمارات 1414هـ/ 1993م.

= جائزة شوقي وحافظ بالقاهرة عام 1401هـ الموافق 1981م.

الفصل الأول

المبحث الأول – مفهوم التناص وماهيته

المطلب 1 – ماهية التناص

التناص مفهومه وماهيته

إن التناص مصطلح حديث، ظهرت بذوره الأولى في منتصف الستينيات من القرن الماضي، حين استخدمته الناقدة اللسانية جوليا كريستيفا، وعرفته بقولها: "إنه أحد مميزات النص الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها[1]، فالتناص في أبسط أشكاله هو " مجموعة من النصوص التي تتداخل في نص معطئ [2] ، ويرجع الفضل في ابتكار هذا المفهوم إلى الروسي ميخائيل باختين الذي قارب مفهوم التناص ولكن بمصطلحات أخرى مثل الحوارية والتعدد الصوتي [3] " ، إذ يرى باختين أنه لا وجود للإبداع المحض، ومن هنا فالنص المتناص هو النص، الذي يقبل التماهي مع نصوص أخرى قديمة أو معاصرة، لأنه أشبه بلوح من زجاج، يوحي بنص آخر أو يلوح من خلفه نص آخر. بعد كريستينا جاء الناقد رولان بارت فجعل من التناص

آلية تشمل كل نص [4] ، وبهذا ألغي رولان بارت أبوة النص ، وقتل مفهوم المبدع الأوحد، حين انتقل بعملية إنتاج المعنى من المؤلف إلى القارئ، فجعل تأويل

---

[1] علوش، سعيد، 1985 – معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى ، ص 215. وتجدر الإشارة إلى أن جوليا كريستيفا لم تستخدم مصطلح التناص بشكل صريح بل عبرت

عنه بحذين اصطلاحين أقل شهرة، هما التصحيفية و الإيديولوجيم. انظر : أنجينو ، مارك، 1989– مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد ، ضمن كتاب في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة : أحمد المديني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الثانية :102

[2] بركات، وائل، 1996م – مفهومات في بنية النص (اللسانية والشعرية و الأسلوبية والتناصية ، دار معد ، دمشق، الطبعة الأولى ،91

[3] وغليسي، يوسف، 2008م– إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى ، 391

[4] بقاعي، محمد خير، 1998– دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، الطبعة الأولى، ص 37

النصوص متعددة بتعدد القراء. أنا جيرار جنيت فقد أشار إلى وجود خمسة أنماط من علاقات التعددية النصية [1] . بالانتقال إلى زاوية أخرى تم تناول التناص من خلالها نجد نظرية (قلق التأثر) التي وضعها | هارولد بلوم والتي يذهب فيها إلى أن التناص يحدث بين نص لاحق و سابق ؛ لأن مؤلف النص اللاحق يعاني من القلق كلما مر على نص من نصوص أسلافه الأولين ، إذ يظهر السابقون له بمنزلة (الأب) و نصوصهم هي (الأم) ، والمؤلف الحالي يعاني من عقدة أوديب) أمام هذا الأب المؤلف السابق ، لامتلاك نصة (الأم)، كما يزيد من حالة القلق هذه محاولته فرض نفسه من خلال تجاوز نصوص المؤلف الأب ، ويرى بلوم أن القصيدة الجديدة ما هي إلا نتيجة قراءة خاطئة قام بها الشاعر الجديد لنصوص أسلافه[2]

والذي يجب الإشارة إليه أن مفهوم التناص يختلف عن مفهوم التداخل النصي، بالمعنى الدقيق والكلاسيكي للكلمة منذ تعريف جوليا كريستيفا، والذي يقصد به التواجد اللغوي (سواء كان نسبية أم كاملا أم ناقصة لنص في نص آخر ، أما مفهوم التداخل النصي فيتمثل في معرفة كل ما يجعل النص في علاقة خفية أو جلية، مع غيره من النصوص. حيث يتضمن المصطلح الثاني المصطلح الأول في عمقه وأبعاده. ومن هنا فالتناص امتداد وارتداد استحضار في آن معا، لأن المبدع لا يتم له النضج الحق إلا باستيعاب ما سبقه في مجالات الإبداع المختلفة، وتوظيفها بما يخدم وحدات النص المتعالية من رؤى وأفكار جديدة، وهذا ما يؤكده أحمد مجاهد في قوله: "كل ما يكتب من نصوص، له شفرات وأصول قديمة، بعضها يدرك، وبعضها شفرات منسية ، أصول منطمسة لا ندركها، وإن كنا لا نستطيع أن ننفي وجود ها

ومما لا شك فيه أن التناص يوسع من فضاء القصيدة، ويرفدها بطاقة إيحائية ودلالية جديدة، لذلك فإن إنتاج التناصات لا يتم إلا من خلال تقاطعها مع الذات، التي يعاد عبر سيرورتها، إعادة إنتاج هذه التناصات، وإعطاؤها دلالات جديدة، نابعة

[1] Allen, Graham, 2000-Intertextuality, The New Critical Idiom, London nd New York First published,p75

[2] بلوم، هارولد، 1998 – قلق التأثر ، ترجمة : عابد إسماعيل ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت ، الطبعة الأولى:50-51

من الوضع السوسيو ثقافي لمؤلف النص[1] ومن هنا يجب على القارئ، كما يقول ريفاتير: أن يعي بأن النص الشعري] يحيل دوماً إلى شي قيل بطريقة أخرى في موضع آخر، أي هي التجربة المستمرة للف لفظي[2] وبمعنى أدق: إن كل نص رحم لنص

آخر في عملية الخلق الشعري، لأن كل قصيدة لدى الشاعر انفتاح جديد لانفتاح وامتداد قديم، وفق رؤية الشاعر واستثماره لطاقته الثقافية المخزونة، التي تسهم في إغناء النص، وشحنه بدفق إيحائي ودلالي عميق. وهذا ما نستشفه أيضا من قول ريفاتير: ليست القصيدة موضوع قراءات تقدمية واسترجاعية لنصها فحسب، بل هي أيضاً نسق قادر على إرجاع قابل للتوسيع، ولكنه يظل إرجاع إلى كلمات يراقبه التناص [3]وهكذا تتعدد مصادر التناص وتتباين فيما بينها، تبعا لمخزون الشاعر المبدع، وتوظيفه لأحد العناصر التراثية داخل بنية النص، وهذا ما أكده تودوروف[4].

ومن هنا فإن التناص يتعايش مع الشعر ويمنحه ثوبا جديدة، وينمي فاعليته التواصلية، وهذا ما أشار إليه الدكتور عبد الله الغذامي[5]. فالقصيدة تتحول بالتناص من تجربة محددة، إلى عمل فني متكامل، يشمل الرؤية الشاملة اللوجود [6]والجدير بالذكر أن التناص لا يكون بالمضمون فقط، وإنما يكون بالمفردات، والتراكيب،

---

[1] **حماد، حسن محمد، 1997- تداخل النصوص في الرواية العربية - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1 ، ص 39**

[2] **ريفاتير، مايكل، دلائليات الشعر، ص 229**

[3] المرجع نفسه، ص 228

[4] بقوله: ثقة عناصر غائية من النص، وهي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجماعية، القراء عصر معين إلى درجة أننا نجد أنفسنا عملية بإزاء علاقات حضورية ، انظر : تودوروف، تزفيتان، 1987م - الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1 ، ص 30

[5] بقوله: "وعلى ذلك فإن النص يقوم كرابطة ثقافية، ينبثق من كل النصوص، ويتضمن، مالا يحصى من النصوص، والعلاقة بينه وبين القارئ هي علاقة وجود اين تفسير القارئ للنص هو ما يمنح النص خاصيته الفنية. انظر: الغذامي، عبد الله، 1985- الخطيئة والتكفير **من البنيوية على التشريحية،،، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، ص 57**

[6] المصدر نفسه، ص 65

والبناء الهيكل العام، والإيقاع، والصورة، والرمز... الخ. وقد أشار ريفاتير إلى نوع هام من التناص يدعى "التناص الضمني إذ يقول: والتناص الضمني يتأثر كثيرا بمرور الزمن، وبالتغير الثقافي، أو بعد اطلاع القارئ على المجموعة الكاملة من كتابات النخبة، التي تربى عليها جيل شعري خاص. لكن سيطرة النص على القارئ لا تتقلص حتى عندما يكون المتناص معه قد طمست [1]". وهو بذلك يشير إلى ناحية بغاية الأهمية هي أن النص المتناص

له قدرة إيحائية، تمكنه من السيطرة على القارئ حتى عندما تطمس معالم النص المتناص معه [2] .

يعد التناص من أبرز بنيات الشعر الحداثي، ومن أدق خصائص بنيته التركيبية والدلالية، حيث يمثل الناص استحضار نصوص غائبة سابقة في الصين الحاضر لوظيفة معنوية أو فنية أو أسلوبية يعد التناص من أبرز بنيات الشعر الحداثي، ومن أدق خصائص بنيته التركيبية والدلالية، حيث يمثل الناص استحضار نصوص غائبة سابقة في الصين الحاضر لوظيفة معنوية أو فنية أو أسلوبية

وتعترض محاولات استحضار تلك النصوص في القصيدة العربية المعاصرة صعوبات جمة، من حيث الإحاطة الشمولية لكل ملامح ووجوه هذه النصوص، والكشف عن تداخلاتها الخفية و الظاهرة مع هذه القصيدة، سواء أكانت تلك التداخلات تمثل مصادر قديمة أم حديثة سابقة، لا سيما أن القصيدة الحداثية تتميز بعمق مكوناتها المعرفية المتشابكة، وإصرارها على توظيف الثقافة في نسيجها الشعري بما يخدم في النهاية الرؤية الشعرية

[1] ريفاتير، مايكل: دلائليات الشعر، ص 227

[2] ومن هنا: فالتناص حضور نستنشقه بواسطة خبرة عميقة بالنصوص الأدبية، وهذا الحضور النصي يحتاج إلى فراسة تتبع و إلى بصيرة وتبصر فقد تندمج البنيات المتناكة في بنية النص كإحدى مكوناته، ولا يدركها سوى القارئ المنفتح في قراءاته على نصوص متعددة. انظر: عيد، رجاء، القول الشعري، ص 232

إن صفاء النصوص ونقاءها من التفاعلات الثناصية بات أمرأ نادرة في النتاجات الأدبية المعاصرة القائمة في معظمها على نسيج من الأصوات والأصداء والحوارات المتداخلة مع عدد من المدارات المعرفية المتمخض عنها نصوص جديدة[1].

فالفعل الناصي يعتمد أساسا على ثقافة المبدع وتجربته الشعرية، متجاوزة ذلك إلى ثقافة القارئ الذي يستطيع أن يعقد موازنات مع نصوص غائبة، واستحضارها في عملية القراءة كلما سمحت ثقافته بذلك، ولكي يحقق النص الاستجابة الانفعالية لدى القارئ لا بد أن تلتقي شفراته اللغوية الدلالية والثقافية مع دائرة وعيه، ومدى إدراكه الفعالية هذه التداخلات النصية وقيمتها النفسية والجمالية، وإلا تاهت المعالم السياقية، وانغلق على الفهم، ووقع تحت وطأة الغموض والإبهام، وضاع المقصد الحقيقي من تداخل النصوص[2]

مفهوم التناص لغة:

التناص تفاعل من نصص ، ونارا لارتباط التناص بالنص من حيث الاشتقاق فاننا لابد أن نذكر تعريف النص ، والنص في اللغة : معناه : الرفع البالغ، ونص الشيء يثصه نصا : رفعه وأظهره . ونص المتاع : جعل بعضه فوق بعض ، ومنه سميت المنصة منصة لعلوها

. و قد وردت كلمة التناصفي المراجع القديمة

بمعنى : الاتصال ، وبمعنى : الازدحام ، ومعنى الظهور والبروز ، وبمعنى : الجمع والتراكم ، وبمعنى :الاستقصاء ، وبمعنى : التحريك والخلخلة وبمعنى الانقباض والازدحام ، و هو بهذا المعنى يقترب من التناص ومفهومه الحديث الذي بينها فيما يشير إلى تداخل النصوص.

[1] المناصرة، عز الدين،1996_المثاقفة والنقد المقارن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط (1)، ص (68).

[2] **صرصور، عبد الجليل، 2009م التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزة، المجلد (11)، العدد (2)، 2009م**

ا ومن خلال النظر في هذه المراجع القديمة يمكننا أن نستخلص للتناص جملة من الدلالات – في مادته اللغوية

– نلخصها فيما يلي:

أ– معنى الازدحام : في تناص القوم عند اجتماعهم أي ازدحموا.

ب– معنى الظهور والبروز : كقولهم نصت الظبية جيدها إذا رفعته وأظهرته ....،

ونص فلان الحديث أي : رفعه إلى راويه ليظهر سنده ، ومنه قولنا : "نصت الماشطة العروس إذا أقعدتها على المنصة حص تظهر بين النساء ، وتبرز للعيان".

ج– الجمع والتراكم : في قولهم : "نص المتاع إذا جعل بعضه فوق بعض. "

د– الاستقصاء : في قولهم : ناصصت الرجل :إذا استقصيت مسألته لاستدراج كل ما عنده

هـ– التحريك والخلخلة : نص الرجل الشيء نصا : إذا خركه وقلقله وخلخله ؛ يقول أبو عبيدة معمر[1]: النص هو التحريك حتى تستخرج من الناقة أقصي سيرها ، أو أقصى ما تقدر وإذا حاولنا استلهام الدلالات الخمسة السابقة وطبقناها على مفهوم النص القائم على جملة من الخصائص تحكمه من الخارج ومن الداخل . فالنص من وجهة النظر هذه ، يبدو كمولود جديد لا يتحقق وجوده إلا بالتلاقي والانضمام. فالنص إذا هو ما تراكبت مواده ، وتعالقت نصوصه ، فاذاا هو قابل للامتلاء بالاخر كما هو قابل للتفريغ عن طريق الاخره فالنص إذن : إظهار وافتضاح ، وكشف للمستور ؛ إنه انتقال من حالة الاضمار ،

والكتمان إلى حالة البوح والتصريح ، فالنص قبل الكتابة أو الانشاد يكون سرا لا يعرفه إلا الناص ، لكن بمجرد أن يخرج النص إلى الوجود ، ويسمى (قصة ، أو شعرا ، أو رواية)... يفتقد صاحبه صفة التفرد بمعرفة السر . والنص إذ ينفصل عن

[1] حسين جمعة ، المسبار في النقد الأدبي (دراسة في نقد النقد الأدبي القديم وللتاص) ،دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع ،2011، مصر، ص 157.

صاحبه يصبح في غاية الفضيحة والظهور والشهرة ، ويتخذ له موقعا (منصة) ما بين النصوص الأخر التي من جنسه ليرى ، أو ليسمع أو يتلمس بأصابع اليد .
"والنص : التعيين على شيء ما ، وكل ذلك مجاز من النص بمعنى: الرفع والظهور"

النص: الدليل : جاء في تاج العروسة[1] : (وكذا نص الفقهاء الذي هو يعني اللي بضرب من المجاز كما يظهر عند التأمل .فالنص من هذا المنظور حجة ودليل ، وهو أثر من آثار الناص الدالة عليه ، ومستودع أفكاره . والنص اللفظ الدال على معنى لا يحتمل غيره ومنه قول الفقهاء كما جاء في لسان العرب : "نص القرآن ، ونص السنة أي ما دل ظاهر لفظهما عليه من الأحكام "فمصطلح (النص) الذي توجه إليه الاهتمام النقدي المعاصر الذي يعني استحلاص نص ما لنص آخر ، قد يمحض التقاطع أو التداخل بين النصوص ليكون صادرا عن رغبة ذاتية في المشاركة والتلاقي، يحدث عبر ممارسات متكررة قائمة أساسا على التراكم والتدريج . فالأنا الكاتب كما يقول صجي حاف "هي مجموعة من النصوص ضاعت مصادرها " [2] ..فالنص بهذا المعنى يقوم على التداخل والتحاور والتشارك عبر مجموعة من النصوص المهاجرة إليه والمستقرة فيه وهو ما نلاحظه من خلال المفهوم الاصطلاحي للتناص..

. التناص اصطلاحا:

أولا : عند الغربيين : تعرفه جوليا كريستيفا بأنه التقاطع داخل نص التعبير مأخوذ من نصوص أخرى وكل نص هو امتصاص لنص آخر أو تحويل عنه[3] ، وينطلق

[1] فراج، عبدالستار أحمد،تاج العروس من جواهر القاموس، ج 3، دار الارشاد والانباء، 1965، مصر ، ص:93

[2] حافظ صبري ، التناص واشاريات العمل الأدبي ، التناص تفاعلية النصوص، مجلة البلاغة المقارنة ، ع ، ربيع 1984م.ص 83.

[3] ليون سومفي ،التناصية والنقد الجديد ، ترجمة : وائل بركات ، مجلة علامات ، عدد أيلول 1996م ، جدة ، السعودية ، ص 236

رولان بارت من منجزات كريستيفا ليوسعها ويشرحها فيبين أن التناص يكون في كل نص مهما كان جنسه :

(تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبر مركزا وفي النهاية تتحد معه ... فكل . نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة[1])، ويعرف مارك أنجينو التناص بأنه (كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى وبذلك يصبح نصا في نص تناصا). ثم يعرض بعد ذلك تاريخ المصطلح وأن أول ظهور للمصطلح كان على يد جوليا كريستيفا ... إلخ ما عرض[2] ، ويربط جيرار جينيت بين الشاعرية والتناص فيقول:

إن موضوع الشاعرية هو التعدية النصية أو الاستعلاء النصي الذي كنت قد عرفته تعريفا كليا : إنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخر[3]

وقراءة هذه التعريفات تجعلنا نخرج بخلاصة مفادها أن التناص عبارة عن قراءة النصوص سابقة وتأويل هذه النصوص ، وإعادة لكتابتها ومحاورتها بطرائق عدة على أن يتضمن النص الجديد زيادة في المعنى عن النصوص السابقة التي تشكل نواة له كما أننا نلحظ أن للتناص حدا أعلى هو التفاعلية التي قصدتها التعريفات السابقة وله حد أدنى وهو السرقات عند العرب أو

plagiarism الذي يترجم إلى التناص. ولا نكاد نجد دراسة تخلو من تعريف شهير لكريستسفا للتناص – وقد عرفت التناص أكثر من مرة – مؤداه : (النص إنتاجية وترحال للنصوص وتداخل نصي ، ففي فلاء نص معين ، تتقاطع ملفوظات مقتطعة

[1] مجموعة مؤلفين (مقالة بارت)، آفاي التناصية ، ترجمة محمد خير البقاعي، المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998م.ص 49 ، المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998م.

[2] مارك أنجينو ، في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة أحمد المديني ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، 1987م ، ص 461

[3] آفاي التناصية، مرجع سابق، ص 423

من نصوص أخرى بواسطة الامتصاص والتحويل). [1]لقد تفاعل التناص مع قضايا كثيرة – هي في الحقيقة قضايا أساسية – منها ما يأتي:

1–تاريخية العم الأدبي ، وموقع المؤلف فيه : فلقد فقد العم الأدبي تاريخيته، وأضحى عملا تاريخية لأنه أصبح يمثل إعادة إنتاج النص أو نصوص سابقة عليه من الثقافة التي ينتمي إليها أو الثقافات الأخرى ، كما أن دور المؤلف أو الاهتمام به قد غاب ؛ لأن إنتاج النص أصبح وفق فهم كريستيفيا – هو الذي يموضع الفاعل (الكاتب والقارئ داخل النص كضياع في الأعماق ، أما جماعة (تل . كل) الفرنسية فقد أكدت موت الفاعل أو تلاشيه باعتباره مصدر الكتابة وفق ما يقوله جان بودري.

2– إنتاجية المعنى أو التمعني – كما تطرحه كريستيفيا – الذي على أساسه يجب تصور النص كإنتاج ، وليس كمنتج لكي تكون الدلالة غير وافية في تقديم المعنى فالنص هو فضاء متعدد المعاني ، يتلاقى فيه عدد من المعاني الممكنة . والتمعني الذي يعني الدلالة التي تنتمي إلى الانتاج ، أي الأداء والترميز حيث يقوم النص بموضعة الفاعل (الكاتب والقارئ معا) داخل النص كضياع في الأعماق.

3– وهناك مفهوم للنص خلقة النص التي يعني العمليات المنطقية الخاصة ببنية فاعل اللفظ فهي مجال مختلط كلمي وغريزي معا ، وتتناول المؤديات وليس الأداء ، وتستطيع خلقة النص أن تنطلا من نارية للعلامة وللاتصال ، فهي المادة المميزة لعمل العلامات.

4–نظرية التلقي ، وعلاقة العمل الأدبي بالواقع الخارجي ، فمن منظور التلقي والتأويل يعرف ميخائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) التناص بأنه إدراك القارئ للعلاقة بين نص ونصوص أخر تكون قد سبقته أو تعاصره" بذلك فهو يدرج القارئ ضمن الظاهرة الأدبية ، ويعطيه موقعا متميزا ، الشيء الذي نتج عنه توسيع مفهوم التناص ، وذلك بالتركيز على أهم عنصر في العملية الابداعية : القارئ وما يقوم به

[1] فراج، عبدالستار أحمد، المرجع السابق ، ص:93

هذا الأخير من دور كبير في تأويل عم المبدع ، واكتشاف مجالات التناص فيه، وفي طريقته ومنهجه وأفكاره ومعارفه . إن ما ميز مفهوم التناص عنده هو تركيزه على دور القارئ في عملية التناص من خلال ما يقوم به من استحضار المخزونه الثقافي عند قراءة النص، ما أدخل القارئ كفاعل في هذه العملية، وعلى الرغم من أن كريستيفا لم تتحدث في صياغتها لمعنى مصطلح التناص عن التناص الذي يحدث بين النصوص المختلفة القديمة، أو المعاصرة التي تنتمي إلى هذه الثقافة أو تلك ، إلا أنها أشارت إلى التناص الذي حدث بين النصوص ، وغيرها من الفنون الأخر ، وذلك عندما قامت بتطوير هذا المفهوم ، مما أدى إلى نسف مفهوم القراءة الأحادية ، وبؤرة النص ، وأصبح التناص ينتمي إلى نارية التلقي إلا أنها لم تقدم مفهوما واضحا ومحددا له ، وربما كان ذلك من الأسباب التي جعلتها في مرحلة لاحقة تتالى عنه.

5- تداخل الأجناس الأدبية : حيث يلغي مفهوم التناص الحدود بين الأدب والفنون الأخرى، ويجعلها مفتوحة على بعضها البعض. إلى قضايا أخرى طرحها منهج التناص تنظر في مظانها إذ إن هذا البحث معني بالدرجة الأولى بالحديث عن الجهود العربية في هذه النظرية.

ثانيا : عند العرب : وأول من نقل المصطلح إلى اللغة العربية الشاعر الناقد محمد بنيس في كتابه : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب"- دراسة بنيوية تكوينية- عام 1979[1]م،

وقد ترجمه وقتها بالنص الغائب و هو مرادف لمصطلح التناص عنده ثم عاد في سنة 1988م واستعمل مصطلح هجرة النص في كتابه : (حداثة السؤال)[2]، استعمل مصطلح : التداخل النصي في عام 1989م في كتابه: (الشعر العربي الحديث ،

[1] مارك أنجينو ، في أصول الخطاب النقدي الجديد ، مرجع سابق، ص 346.

[2] وهو مصطلح ورد عند البنيويين في امن البنيوية وما بعد البنيوية، ينظر : محمد بنيس، حداثة السؤال ، مرجع سابق، ص 425

بنياته وإبدالاتها ، الشعر المعاصر)[1]، لكن تعريف بنيس للتناص لا يخرج عن تعريف كريستينا (كل نص هو امتصاص وتحويل لوفرة من النصوص الأخرى حتى تعريفه للنص هو كلام كريستيفا أيضا ثم نلتقي بالدكتور محمد مفتاح في كتابه الرائد الذي حمل في عنوانه لفظة التناص سنة 1985م الذي يسمى (تحليل الخطاب الشعري : إستراتيجية التناص) وفيه توسع واضح في فهم المصطلح ودراسة تجلياته وقد عرف التناص بأنه : (تعالق الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة[2] نلتقي بعد ذلك بالدكتور صري حافظ في بحثه : التناص وإشارات العمل . الأدبي، وفي نهاية بخثه يقدم خلاصة مفادها أن (دراسة التناص ليست بأي حال من الأحوال دراسة للمؤثرات أو المصادر أو حص علاقات التأثير والتأثر بين نصوص وأعمال أدبية معينة فهذا مجال الأدب المقارن ، ولكنها دراسة تطرح شبكتها الرهيفة الفاتنة على محيط أوسع ، لتشمل الممارسات المتراكمة ، وغير المعروفة والأنظمة الاشارية والشفرات الأدبية والمواضعات التي فقدت أصولها[3] ونشير هنا إلى أمر مهم وهو أن تعريفات النقاد العرب للتناص لا تكاد تخرج عن تعريفات الغربيين في شيء فهي مجرد تكرار لها أو تعريب وترجمة هذه التعريفات سو ما نجده من بعض النقاد العرب الذين استطاعوا هضم هذا المنهج وإضافة تعريف خاص بهم.

[1] محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، بنياته وابدالاتها ، الشعر المعاصر، دار توبقال ، المغرب ، ط 2002 ، ص 86

[2] المركز الثقافي العربي ، تحليل طالب الشعري : إستراتيجية التناص الدار البيلاء ، ط ، 4عام 1991م ص ،4 43

[3] التناص واشاريات العم الأدبي ص ، 32وقد أعاد العبارة نفسها في كتابه : أفا اطاب النقدي دراسات نارية وقراءات تطبيقية ص، 16دار شرقيات ، القاهرة ، ط، م1996م.

النص لغة

حينما نطالع المعاجم العربية نجد معاني متعددة للنص وهي في مجملها تفيد الرفع والحركة والإظهار حيث جاء في اللسان: «النص: رفعک الشئ، نص الحديث ينصه نصة: رفعة، نص الحديث ينصه نصة: رفعه ونص المتاع: جعله بعضه على بعض.»

ويذكر القاموس المحيط: «نص الشيء: حركه ونص العروس: أقعدها على المنصة.»

أما تاج العروس فنقرأ فيه: «ن الشيء أظهره وكل ما ظهر فقد نه.»

ويورد المعجم الوسيط بعض الدلالات المولدة للنص «قالنص صيغة الكلام الأصلية التي وردت من مؤلفها والنص ما لا يحتمل إلا معنى واحدة أو لا يحتمل التأويل، والنص من الشي ، منتهاه و مبلغ أقصاه.»

ويشتق النص «text» في اللغات الأجنبية من الاستخدام الاستعاري في اللاتينية للفعل texture» الذي يعني "يحرک" «weare». أو ينسج ويوحي بسلسلة من الحمل والملفوظات المنسوجية بنيوية ودلاليا.

ويتضح مما ورد في المعاجم القديمة والحديثة أن الدلالة الحديثة للنص لم تكن غائبا كليا في المعجم العربي وهي تلتقى أيضا مع دلالته اللاتينية التي تشير إلي معني بلوغ الغاية والاكتمال في الصنع وهذا المعني لابد أن ينتقل إلي النص الأدبي الذي يمتاز عن النص العادي.

النص اصطلاحا

هناك تعريفات عديدة لمصطلح النص تعكس توجيهات أصحابها فلقد عرفه "بول ريكور": «لنطلق كلمة نص علي كل خطاب ثم تثبيته بواسطة الكتابة.» أما "جوليا كريستينا" فلقد عرفت النص تعريف جامعة إذ قالت «نعرف النص بأنه جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضحة الحديث التواصلى؛ نقصد المعلومات المباشرة في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة.» ويورد "محمد مفتاح "

تعريفات عديدة للنص حسب توجهات معرفية ومنهاجية مختلفة، فهناك التعريف البنيوي وتعريف اجتماعيات الأدب والتعريف التنفساني الدلالي إتجاه الخطاب ليخلص إلي تعريف واحد في النهاية، أما هذه التعريفات فهي:

- مدونة كلامية يعني إنه مؤلف من كلام
- حدث: إن كل نص هو حدث يقع في زمان ومكان معينين.
- تواصلي: يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب الي المتلقي.
- تفاعلى: أي إقامة علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع.
- مغلق: أي انغلاق سمته الكتابية الأيقونة التي لها بداية ونهاية.
- توالدي: إن الحدث اللغوي ليس منبثقا من عدم وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسية ولغوية وتتناسل منه أحداث لغوية أخري لاحقه له.

فالنص إذن مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة.

المطلب 2 – التناص عند النقاد

التناص في النقد الغربي الحديث

كما جاء في الصفحات السابقة وفي تعريفات للتناص إن جذورة الأولي لهذا المفهوم كان في الغرب ومن أبرز النقاد الذين تحدثوا عنه ونظروا له ابتداء من "جوليا كريستيفا" وانتهاء بجيرار جينيت"، الجذر الأساس لمصطلح التناص الذي قام حديثا مع "الشكلين الروس إنطلاقا من شكلوفسكي الذي فتق الفكرة إذ يقول: إن العمل الفني يدرك من خلال علاقته بالأعمال الفنية الأخري والإستشهاد الي الترابطات التي تقيمها فيما بينها ولكن الباختين

كان أول من صاغ نظرية بأتم معني الكلمة في تعدد القيم النصية المتداخلة". أما "باختين" فلم يستعمل كلمة "التناص" بل هو استعمال كلمة التداخل مثل "التداخل السيميائي"، "التداخل اللفظي " فالكاتب من وجهة نظر "ميخائيل باختين" يتطور في عالم مليء بكلمات الآخرين فيبحث في خضمها عن طريقة لا يلتقى فكرة إلا بالكلمات تسكنها أصوات أخري. ولهذا فكل خطاب يتكون أساسية من خطابات

أخري سابقة ويتقاطع معها بصورة ظاهرة أو خفية فلا وجود الخطاب خال من آخر ويؤ كد باختين هذه الحقيقة ويطرح نظرية الحوارية.»[1]

دو هذا النظرية الحوارية "الصوت المتعدد" هي النظرية التي أسسها باختين تعد مقدمة أساسية وجذرية لمفهوم التناص الذي تبلور على يد الباحثة "جوليا كريستينا" في أبحاث لها عدة كتبت بين "1996-1967" وصدرت في مجلتي "تيل كيل" و"كرتيک" وأعيد نشرها في كتابيها "سيموتيک" و "نص الرواية". ثم نفت كريستيفا وجود نص خال من مدخلات نصوص أخري و قالت عن ذلك: إن كل نص هو عبارة عن "لوحة فسيفسائية" من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل النصوص أخري.» فالتناص عند كريستيفا أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل على نصوص أخري سابقة عنها أو معاصرة لها. أما التناص في رؤية "بارت" بمثابة البؤرة التي تستقطب إشعاعات النصوص الأخري ووتحد مع هذه البؤرة لتؤسس النص الجديد "المتناص" ومن ثم يخضعان في الآن نفسه إلي قوانين التشكل" أو البناء وقوانين "التفكک" أي الإحالة إلى مرجعية أو إلي نصوص أخري.

التناص في النقد العربي الحديث

يعد مفهوم التناص من المفهومات الحديثة في الكتابات النقدية العربية قد لا تعود إلى أكثر من عقد من الزمان مضى إذ ظهر اعتمادا على أطروحات النقاد الغربيين الذين تناولناهم في الصفحات السابقة في بعض الإضافات التي وضعها النقاد العرب. جاء الاستخدام النقدي لنظرية التناص في النقد العربي الحديث متأخرا ما يقارب ربع قرن على ظهوره في النقد الغربي، وكان من الطبيعي أن يحمل انتقاله إلى الممارسة النقدية العربية الإشكاليات التي كان يعاني منها على المستوى النظري والمفهومي على وجه الخصوص. كما كان من الطبيعي أن يقابل هذا المفهوم، كغيره من المفاهيم النقدية بتباين واضح في الموقف منه كما كان الحال في الثقافة التي

[1] باختين، ميخائيل، الخطاب الروايي، ت: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة باريس، طبعة اولي، 1987، ص 53-54

ظهر فيها هذا المفهوم. ونظرا لكون الدراسة هنا تتناول استخداماته في الممارسة النقدية، وحمولته الدلالية المعبرة عن استيعاب هؤلاء النقاد للمفهوم، فإننا لن نتعرض لتلك المواقف والذرائع التي استندت إليها في تحديد موقفها من ذلك سلبا أو إيجابا، وسنكتفى بعرض المصطلحات التي استخدمت في ترجمته، مع الإشارة في البداية إلى أن هذا المفهوم، لم يكن بعيدا عن الاستخدام النقدي في النقد العربي القديم، فقد ذكره عبد القاهر الجرجاني واشترط للتمييز بينه و بين الانتحال والسرقة | والنسخ، تحقيق الإضافة والتجديد فمتى أجهد أحدنا نفسه، وأعمل فكره وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى، يظنه غريبا مبتدعا و نظم بيتا، يحسبه فردا مخترعا، ثم يتصفح الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه، أو يجد له مثالا | يغض من حسنه، ولهذا السبب أحضر على نفسي، ولا أرى لغيري بث الحكم على شاعر بالسرقة.»[1]

ويطرح الدكتور صبري حافظ العديد من القضايا التي تطرحها "علاقة النصوص بعضها بالبعض الآخر من جهة ، وعلاقتها بالعالم و بالمؤلف الذي يكتبها من جهة أخرى، كما يطرح موضوع العناصر الداخلة في عملية تلقيتنا لأي نص وفهمنا له، وهو موضوع يشير بالتالي إلى أغلوطة استقلالية النص الأدبي التي تتبناها بعض المدارس النقدية ، والتي انطوت بدورها على تصور إمكانية أن يصبح النص عالما متكاملا في ذاته، مغلقا عليها في الوقت نفسه وهي إمكانية معلومة إذا ما أدخلنا المجال التناصي في الاعتبار، وإذا ما اعتبرناه مجالا حواريا في الوقت نفسه".»[2] إن هذا الطرح يجعل مفهوم النص يتجاوز علاقات التناص التي تتشكل على أساسها النصوص الجديدة، بغض النظر عن درجات وأشكال هذا التناص إلى دور الواقع الخارجي، أو العلاقة بين العالم والمؤلف الذي يكتب النص في إطار الرؤية التي يقدمها العمل الأدبي إلى الذات واللغة والعالم في هذا النص، وهو هنا يحاول الرد على أصحاب النظرية البنيوية التي تعتبر النص بنية مغلقة على ذاتها، ومكتفية بذاته. ويشمل التناص عند الدكتور حافظ كل الممارسات المتراكمة و غير المعروفة

[1] مجلة الآداب اللبنانية – العدد 1–2 كانون الثاني و شباط – السنة 46– 1998 ص 50

[2] صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية و قراءات تطبيقية، دار شرقيات، القاهرة 1996– ص 58

والأنظمة الإشارية والشفرات الأدبية والمواصفات التي فقدت أصولها وغير ذلك من العناصر التي تساهم في إرهاف حدة العملية الإشارية التي لا تجعل قراءة النص ممكنة، ولكنها تؤدي إلى بلورة أفقه الدلالي والرمزي أيضا.»

و ينطلق الدكتور شكري عزيز ماضي في كتابه (من إشكاليات النقد العربي الجديد) في دراسته للتناص، من مفهوم النص الذي تؤكد الدراسات على أنه يفتقد لوجود مركز للبنية التي لا تعرف الانغلاق.

إن النص في ضوء مفهوم التناص بلا حدود فهو ديناميكي متجدد، متغير، من خلال تشابكاته مع النصوص الأخرى، وتوالده من خلالها ثم يعرف النص بأنه النص الذي لا يأخذ من نصوص سابقة عليه أو متزامنة معه، بل هو يمنح النصوص القديمة تفسيرات جديدة، أو يقدمها بشكل جديد. ويحدد آليات التناص بآلية الاستدعاء والتحويل ما يتطلب النظر إلى اللغة، باعتبارها لغة إنتاجية منفتحة على مرجعيات مختلفة، وليس كلغة تواصل.» ثم يشير إلى وظيفة أخرى للنص الذي لا يكتفي بالأخذ من نصوص سابقة عليه، وهي منح النصوص القديمة تفسيرات جديدة، وهذا يذكرنا بمفهوم الإنتاجية الذي تشترط كريستيفا تحققه في النص الجديد. من جهته يؤكد الدكتور أحمد الزعبي في كتابه (التناص نظريا وتطبيقيا) «أن موضوع التناص ليس جديدا تماما في الدراسات النقدية المعاصرة، وأن جذوره تعود في الدراسات الشرقية والغربية إلى تسميات ومصطلحات أخرى، كالاقتباس والتضمين والاستشهاد والقرينة و التشبيه والمجاز والمعنى وما شابه ذلك في النقد العربي القديم، فهي مصطلحات أو مسائل تدخل ضمن مفهوم التناص في صورته الحديثة، لكنه يؤشر إلى مسألة هامة تتمثل في التفاوت الحاصل في رسم حدود المصطلح وتحديد موضوعاته. ولعل هذه الإشكالية المنهجية تتجاوز مفهوم التناص إلى غيره من النظريات النقدية الحداثية وما بعد الحداثية نظرا لتعدد الاتجاهات والتيارات النقدية التي تنشأ داخل كل نظرية من تلك النظريات.»[1] والحقيقة أن هناك العديد النقاد العرب المعاصرين الذين تناولوا التناص بالدراسة نظريا وتطبيقيا. ويعتبر الناقد

[1] الزعبي، أحمد، التناص نظريا وتطبيقيا – مؤسسة عمان للنشر – عمان 2000– ص 19

الدكتور محمد مفتاح أكثرهم عملا على تطوير واغناء هذا المفهوم . فقد حاول "محمد مفتاح" في كتابه " تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص" أن يعرض مفهوم التناص إعتمادا على طروحات "كريستيفا و بارت" وفي تعريفه للتناص عرض تعريفات هؤلاء النقاد وغيرهم ثم خلص إلي تعريف جامع للتناص "هو تعالق «الدخول في علاقة» مع نص حدث بكيفيات مختلفة.[1]

أيضا هو في كتابه الآخر "دينامية النص" يعود ليعطي التناص تسمية جديدة في "الحوارية" ويحاول أن يستخدم هذا المفهوم في إطار منهج يستمد في البايولوجيا أغلب مصطلحاته ومفاهيمه. في كتابه الآخر "المفاهيم معالم" الذي حدد فيه ست درجات للتناص، مخالفا بذلك كريستينا وجيني اللذين قدما ثلاث درجات له، وذلك بعد أن عزف التاص: «باعتباره نصوصا جديدة تنفي مضامين النصوص السابقة، وتؤسس مضامين جديدة خاصة بها يستخلصها مؤول بقراءة إبداعية مستكشفة وغير قائمة على استقراء أو استنباط.»[2] و الدرجات الست التي يحددها هي:

1. التطابق: ويتحقق في النصوص المستنسخة.

2. التفاعل: فأي نص هو نتيجة تفاعل مع نصوص أخرى، تنتمي إلى آفاق ثقافية مختلفة، تكون درجات وجودها بحسب نوع النص المنقول إليه، وأهداف الكاتب ومقاصده.

3. التداخل: ويقصد به تداخل النصوص المتعددة، بعضها في بعض في فضاء نصى عام. وهذا التداخل أو الدخول أو المداخلة، لم يحقق الامتزاج أو التفاعل بينها، وهي تظل دخيلة تحتل حيزا من النص المركزي، وأن شبيها إلى نفسه وهذا التشارك يوجد صلات معينة بينها.

4. التحاذي: وهو المجاورة أو الموازاة في فضاء مع محافظة كل نص على هويته و بنيته ووظيفته .

---

[1] تحليل خطاب الشعري، ص 121

[2] مفتاح، محمد، المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – بيروت 1999– ص 41

5. التباعد: وهو التحاذي الشكلي والمعنوي والفضائي، وقد يتحول إلى تباعد شكلى و معنوي و فضائي.

6. التفاصي: ويقوم على التقابل بين النصوص الدينية والنصوص الفاجرة السخيفة على سبيل المثال.[1] أما الناقد " عبد الله الغذامي" فقد حاول في كتابه "الخطيئة والتفكير" أن يربط القناص ببعض المفاهيم والطروحات النقدية الموروثة ولا سيما نظريات الناقد عبد القاهر الجرجاني في البلاغة النقدية وخاصة فيما يتعلق بمفهوم "الأخذ" وشدة اقترابه من مفهوم التناص الحديث إذ رفض الجرجاني إستعمال "السرقة" كما شاعت قبله و بعده ويترجم الغذامي التناص ترجمات عدة. فهو يطلق تارة تداخل النصوص المتداخلة ويطلق عليه تارة ثالثة الخصوصية وقد اعتمد في طروحاته على آراء "كريستيفا و بارت وريفاتير ولوران جيني".

وأما الناقد محمد بنيس فقد اجترح مصطلحة جديدة التناص أسماه ب" النص الغائب" على اعتبار أن هناك نصوصا غائبة ومتعددة وغامضة في أي نص جديد وقد طرح هذا المصطلح كتابيه "سؤال الحداثة" و"ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" وقد اعتمد أيضا على طروحات "كريستيفا و بارت و تودوروف" والتناص عنده يحدث من خلال قوانين ثلاثة وهي: الاجترار، الامتصاص والحوار ويضع بنيس النص المتناص مرجعيات عدة منها: الثقافية والدينية والأسطورية والتاريخية والكلام اليومي[2] ويتابع "إبراهيم رماني" محمد بنيس في تسميته "النص الغائب" ويعرفه بأنه مجموعة من النصوص المستترة التي يحتويها النص الشعري في بنيته وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقق النص وتشكل دلالته. ونجد عند صبري حافظ أن العمل الشعري يتفاعل تناصية مع كل معطيات الميراث النصي والخبرات التناصية في الواقع الذي يصدر عنه و يتفاعل معه.[3]

[1] المصدر نفسه، ص 47

[2] بنيس، محمد، حداثة السؤال ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، طبعة أولي ، 1985، ص 117

[3] محمد قدور، احمد، مجلة بحوث جامعة حلب، عدد 1، 1991، ص 250 وما بعدها

والتناص عند "توفيق الزيدي" هو تضمين نص في نص آخر وهو في أبسط تعريف له تفاعل خلاق بين النص المستحضر والنص المستحضر، فالنص ليس إلا توالدة النصوص سبقته ويجترح سعيد يقطين تسميات عدة يشتقها من النص والتناص مثل التفاعل النصي، التناص التداخلي والخارجي و يحدد نوعين من التناص: "عام وخاص". التناص العام: علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكتاب. والتناص الخاص: علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض. و أيضا يحدد شكلين للتفاعل النصي وهما: التفاعل النصي الخاص: يبدو حين يقيم نص ما علاقة مع نص آخر محدد وتبرز هذه العلاقة بينها على صعيد الجنس والنوع والنمط مع. التفاعل النصي العام: يبرز فيما يقيمه نص ما من علاقات مع نصوص عديدة مع ما بينها من إختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط.» [1]

[1] يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي، النص، السياق، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، بيروت، طبة اولي ، 1989، ص 95

المبحث الثاني – انواع التناص وأهميته

المطلب الأول – أنواع التناص

1. انواع التناص:

هنالك إصطلاحات كثيرة وردت كلها في إطار واحد هو إطار التناص فكما يسميه البعض بالتناص يسميه أخرون التفاعل النصي أو التداخل النصي أو العلاقة بين النصوص أو المتعالقات النصية. وهي عبارات مختلفة في اللفظ، وتطمح لنفس الهدف بل بصورة أدق كلها أسماء لمسمى واحد، ولعل التفاعل النصي أقوي هذه التعابير. لأنه يحمل في طياته صورة التأثير التي يرسمها النص المتقدم في النص المتأخر. وهو ما يمكن من خلاله الكشف عن العلاقة أو الصلة بين النصوص من حيث أدبيتها. وقد كان جيرارجينت سباقا في تصنيف التناص إلى أنواع معينة وصل عددها إلى خمسة رئيسية وهذه الأنواع هي:

.1 التناص وهو يحمل نفس المعنى الذي يرمي إليه التناص عند جوليا كريستفا أما عند جيرارجينت فهو حضور نص في آخر للإستشهاد والسرقة وما شابه ذلك.

.2المناص paratisitوخير مثال عليه العناوين والعناوين الفرعية والمقدمات والذيول والصور وكلمات الناشر.

.3 الميتناص : وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بأخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا.

.4 النص اللاحق : ويكمن في العلاقة التي تجمع النص "ب" كنص لاحق huortexte بالنص{f} كنص سابق hyupoxte وهي علاقة تحويل أو محاكات.

.5معمارية النص : هو النمط الأكثر تجريدا وتضمنا، إنه علاقة صماء تأخذ بعدا مناصيا وتتصل بالنوع؟ شعر– رواية[1]

[1] محمد ناجي محمد احمد، مرجع سابق ، ص 47

وهذه الأنواع الخمسة كما هو واضح شديدة الترابط فيما بينها حيث لاتخرج عن الإطار الذي رسمت من أجله التسمية وهو وجود علاقة ما بين النصوص. وفي تصور آخر غير بعيد عن هذا يقسم سعيد يقطين التناص إلى أنواع ثلاثة انطلاقا من اعتبار أن النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة وهو يتعلق بها وهو يقسم النص إلى بنيات نصية هي " بنية النص" وهي التي تعنى باللغة والأحداث والشخصيات والقسم الآخر من البنية هو " بنية المتفاعل النصي " لأن المتفاعلات هي البنيات النصية بشتى أشكالها.

وقد توصل يقطين إلى الأنواع الثلاثة التالية، مستعينا في هذا التقسيم بتقسيم جيرارجيت السابق " نستفيد في تحديدنا لأنواع التناص من خلال دراسة جيرارجيت الها[1] وهي:

1. المناصة : Paratentalite وهي البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة. وتكون المناصة داخل النص أي تفاعل داخلي كما تكون مناصة خارجية ومن ضمنها ما يكون في المقدمات والذيول والملاحق وكلمات الناشر أو ما شابه ذلك. .

2. التناصinttertextua وهو يعني التضمين بأن تتضمن بنية نصية ما عناصر من بنيات نصية سابقة وتلتحم معها حتى يظهر أنها جزء منها

3. الميتناصية métatextualité وهي نوع من المناصة لكنها تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية مع بنية نصية أصل[2]

وهذه الأنواع كلها وكما لاحظنا سابقا مع تقسيمات جيرارجينت تسير في قالب واحد هو التفاعل النصي أو العلاقة ما بين النص القديم والحديث حيث إن كل الكتابات تنتج في اطار بنية نصية سابقة بقصد صاحبها أو بغير قصده، سواء أكانت هذه البنية قديمة ام معاصرة. واذا كان التناص قد دخل الثقافة العربية في صورته الناضجة عن طريق التلاقح الثقافي مع الغرب فان له جذورا – في ثقافتنا العربية

[1] محمد ناجي محمد احمد، مرجع سابق ، ص 46

[2] جوليا كريستيفا : مرجع سابق، ص 32.

وهو ما رصده النقاد القدماء، من خلال دراستهم للمعارضة وقد صنفوها إلى أنواع كثيرة حسب تصور كل ناقد للطريقة التي يتم بها التناص داخل المعارضات الشعرية. وسنشير في هذه الدراسة إلى الأنواع التي توصل اليها القدماء دون أن نغوص في ذلك لاننا نريد فقط أن نؤكد على مدى الترابط بين التصور القديم والحديث للتناص , وإن اختلفت المعالجات التي كشفت بها حقيقة التناص. لقد كانت المحاولات كثيرة في هذا المجال حيث نجد ابن رشيق والحاتمي وبدوي طبانة وغيرهم تحدثوا عن هذه الأنواع ودورها في عملية الابداع الادبي. وسنهمل كل المحاولات إلا محاولة بدوي طبانة ، والتي سنكتفي منها ببعض التعريفات والشواهد تفاديا للاطالة. ففي إطار معالجته لهذه المسألة رأى بدوى طبانة أنه يوجد أثنا عشر نوعا من التناص على النحو التالي:

1.الاصطراف : وهو وليد الاعجاب بالسابق والأخذ به ويكون ذلك باحدى طريقتين إن يعتبره مثلا له فهو " اجتلاب" و" استلحاق". وإن لم يكن على سبيل المثل فهو انتحال وهو اقرب الى السرقة وان ورد على غير ذلك.

2. الادعاء : أن يدعى الرجل شعر غيره فينسبه لنفسه كذبا.

3. الغصب : أن ينسب الشاعر شعر غيره لنفسه عنوة رغم قيام الحجة.

4. المرافدة : أن يقدم الشاعر لزميله ابياتا على سبيل المعونة تتمة لمعنى كان قد بدأ فيه ولم يكمله

5. الاهتدام : وهو أن يأحذ الشاعر البيت او البيتين وهو بمعنى السرقة

6. النظر والملاحظة : أن يتساوى المعنيان دون اللفظ مع خفاء الصلة

7. الاختلاس : وهو استعمال المعني القديم في غرض جديد

8. الموازنة : وهو يقتصر على اخذ ابنية الكلمات

9. والمواردة : أن يتفق الشاعران دون أن يسمع احدهما شعر الاخر

10. الالتقاط : والتغليف : وهو بناء البيت من ابنية ابيات عديدة.

11. كشف المعنى : وهو إظهار المعنى الذي تحدث فيه الأول من طرف الأخير.

.12 المجدود : وهو أن يشتهر المعنى ويظل جاريا على الألسنة في جدة متميزة [1] او من خلال نظرة خاطفة لهذه التعريفات نجد أن القدماء لم تتجاوزهم الرؤى المعاصرة في كثير, حيث إنهم بحثوا في كل السبل ورصدوا تحركات الشعراء المختلفة حتى تمكنوا من معرفة العلاقات الداخلية والخارجية بين النصوص الشعرية وان كان هنالك من فروق فإن من أهمها قدرة المعاصرين على تحديد الظاهرة والسيطرة عليها من خلال تلخيصها في اقسام وجيزة بينما نجدها عند لقدماءمتعددة الجوانب.

المطلب الثاني – دواعي التناص

1. دواعي التناص:

رغم الاهمية الأدبية التي تبوأها التناص في الدراسات الأدبية حيث تبين أنه لا غني عنه للشاعر ولا الكاتب ايا كان، فانه لا يمكن أن نعتبر أن التناص وليد الصدفة، ولا يصح أن يكون كذلك. ذلك أن الثقافة الانسانية محكومة بسمة التوليد والاستنتاج وكلما طال عمر الثقافة ايا كانت فانها تكون اكثر حظا في التعالق ما بين الحاضر والماضي. والنظر في قضية اللغة كظاهرة إنسانية متجذرة يوضح ان الانسان لا يمكنه الانقطاع عن الماضي الثقافي له "إذ انه ليس في مقدوره اختراع اللغة كما لا يمكنه الاستغناء عنها لانه لن يكون مسموعا من طرف مجتمعه، ومن هنا فانه يعجز عن الاستمرارية في التواصل مع الاخرين فاللغة نتاج اجتماعي لا يمكن إهماله بل لا بد من التمسك به والرجوع اليه حتى يتسنى للقارئ والمتلقي بصورة عامة فهم مداخيل هذا النص ولن يكون ذلك الا بوضعه في إطاره الاجتماعي "يجب وضع النص الأدبي في وضع لغوي اجتماعي خاص كما عاشه كاتبه وجماعته الاجتماعية"[2] علاوة على ذلك فانه لا يمكن اهمال دور الثقافة التراثية دون قصد الكاتب او الشاعر لان هذا الشاعر الذي انسجم مع هذه اللغة وفهم مدلولاتها، فانه سيجد نفسه مرغما على التعامل معها والاخذ منها حيث استقرت في ذاكرته وكونت

[1] محمد ناجي محمد احمد، مرجع سابق ، ص 46

[2] جوليا كريستيفا : مرجع سابق، ص 33.

لديه مرجعية ثقافية معينة أصبحت تشكل جزء كبيرا من بنيته الفكرية لذلك فانه من الجدير بنا أن نذكر أن التناص وليد التراكمات الثقافية لدى الانسان، وبالتالي فانه من أهم الدواعي التي أسهمت في إرساء قواعد التناص الادبي هي الخلفية الثقافية في التراث.

المطلب الثالث – أهمية التناص

1. أهمية التناص :

بعد التتبع لمظاهر التناص في الثقافة الغربية، وتأصيله في الثقافة العربية فانه لا فكاك لنا من التسليم بضرورة التناص واهميته في الثقافة الانسانية بشكل عام، وفي تطور الادب بشكل خاض فكل الدراسات تؤكد على اهميته كضرورة حتمية لا مناص مها فهو كما يقول الدكتور مفتاح " فالتناص، إذن للشاعر بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للانسان فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما"[1]

فالشاعر يجد نفسه ملزما بالاخذ بشروط التناص الزمانية والمكانية وما دار في هذا الزمان والمكان فضلا عن ما تختزنه ذاكرته من احداث تاريخية كما أن معرفة المحيط الاجتماعي الذي يوجد فيه الشاعر هي الرافد الأساسي الذي تنبع منه التأويلات النصية من طرف المتلقين من خلال عكسهم للنص على ما دار في الواقع المعيشي مما يجعل تجاهل آليات التناص أمرا غير ممكن وهو ما أكد عليه مفتاح في قوله : " لا أن يتجاهل وجوده هروبا إلى الأمام[2]" ولعل هذه الالزامية هي التي جعلت الشعر العربي القديم يعيش في دوامة { الابداع والاتباع } حيث لم يجد بدا من الخروج منها لعدم تبلور الرؤية في نظر النقاد بينما ظهرت المسألة في النقد الحديث كضرورة إلزامية لا غنى عنها للادب حيث إن عملية التناص هي التي نستطيع من خلالها تأويل النصوص وتفسيرها ولعل هذا التصور هو الذي ذهب اليه سعيد يقطين

[1] محمد ناجي محمد احمد، مرجع سابق ، ص 46

[2] جوليا كريستيفا : مرجع سابق، ص**34**.

حين قال " إن التناص له ضرورته وأهميته لان الامر يتعلق بتوجيه قراءة النص والتحكم في تأويله"[1]

فليس للنص كلغة معزولة عن العالم أهمية إذ لا يمكن فهم ما يدور حوله، الا إذا عتبرنا أنه بنية متشابكة من نصوص متعددة أي انه نسيج من أبنية نصية سابقة عليه تبعا للاشارات التي يحملها. وتعتبر هذه النصوص السابقة أو ما سماها بعضهم بالنص "الغائب" هي العتبات أو الشفرات التي من خلالها يمكن الدخول الى النص الحاضر.

[1] محمد ناجي محمد احمد، مرجع سابق ، ص 46

المبحث الثالث– التناص عند عبد الله البردوني

المطلب الأول – مظاهر التناص عند عبد الله البردوني

1 . مظاهر التناص في شعر عبد الله البردوني:

إن الظاهرة التي نحن بصدد دراستها، هي دخول نص البردوني – الذي آثرنا أن نسميه: النص المتناص – في علاقات تفاصية؛ ظاهرة أو خفية مع نص سابق له . آثرنا أن تسمية: النص المتناص معه . ونظرا لاختلاف تلك العلاقات، اختلفت مظاهر التناص إذ يظهر بصور كثيرة، وحسبنا من ذلك أهم مظاهره . في شعر البردوني على وجه الخصوص : وتحسب أن أهم تلك الماظهر:

1– التناص الكلي؛ وهو نوعان : – تناص لاشعوري،– وتناص شعوري

2– التناص الجزئي؛ وهو نوعان: – تقاص لاشعوري؛ وهوتناص خفي – وتناص شعوري، ويأتي على صورتين: تقاص خفي، وتناص ظاهر.

أولا التناص الكلي:

1. التناص الكلي اللاشعوري:

وأعني به وقوع النص الكلي – وهو النص المستخلص من العمل الأدبي الشعري لعبد الله البردوني، الذي يضمه اثنا عشر ديواناً . مع نص آخر بعلاقات لاشعورية خفية، لانتكشف إلا من خلال القراءة المتأنية التي تصل فيها الذات القارئة حدا يقترب من الذات الشاعرة نفسها، وعندما يقرأ أي قارى متخصص ديوان شاعر ما يجد فيه نصا يشمل شعر الشاعر كله، تبرزه الدلالات المشتركة بين غالبية القصائد، ولكل شاعر نصه الخاص به، وتأتي تلك الخصوصية من خصوصية كل ذات، وكل ذات تكتسب خصوصيتها من مكوناتها البيلوجية والسيكولوجية والثقافية، ومن هذه المكونات يكتسب النص الكلي خصوصيته، فهو تجسيد لأهم مشكلة تعانيها الذات في تجربتها الكلية، ولا بد من النص المتناص معه، الذي يرتد إليه النص المتناص،

والبردوني ذات لها معاناتها، ولها خصوصيتها في تلك المعاناة، وأهم ما تعانيه هذه الذات شعورها بعدم قدرتها على مواجهة الواقع القامع لطموحاتها، فهي عاجزة عن إحداث تغيير مجد في الواقع لصالحها، وعاجزة عن تغير نفسها لتتكيف مع ذلك الواقع، ولعل فقدانها لإحدى أهم الحواس ؛ (البصر) كان سببا لشعورها بالعجز، فهي محرومة من النور، من رؤية العالم، من حرية الحركة، من الاستغناء عن الأخر، من الشعور بالرضى، من أمور كثيرة..... وهذا الشعور يدفعها إلى التطلع إلى العالم المثال

نظرت إليه بوصفه قوة عليا تنبثق من داخل الشاعر، حين يكون في حالة اتحاد بالأبدية واستشفاف للرؤية المقدسة التي تعلو على الواقع الحسي، أي أن الخيال بالنسبة له، أصبح قدرة صوفية على اكتشاف العالم الأبدي .... العالم الحقيقي الذي لايعدو هذا العالم الواقعي أن يكون ظلا شاحبا له))[1] ولم تكن الصورة الكلية التي أبدعها الخيال العظيم في شعر البردوني إلا رؤية لعالم الأبدية ((وثمرات الأخيلة العظيمة يجب أن نتعامل معها بخيال عميق . كما يرى باشلار – إن فاقد الشعر المثالي قادر على إعادة خلق عالم رموز الشاعر)) وتلك الرموز تمثل ((صورة متحركة للحياة، ليس بمعنى أنها تؤثر في مشاعرنا وحسب، بل بمعنى أنها تحرك فينا قوى الإدراك؛ تلك القوى التي عن طريقها نعي عالمنا، وتصنعه، في أن واحد)) ((أي أن النقد اغتدى نصا إبداعيا موضوعه نص إبداعي آخر))

2- التناص الكلي الشعوري:

وهو العلاقات الكلية، ولكن ليس على مستوى عموم التجربة، بل على مستوى القصيدة إذ تقع القصيدة بعلاقة كلية مع قصيدة أخرى كالمعارضات، وهذا المظهر يكثر في بداية تجربة البردوني الشعرية ويقل تدريجيا لأن بداية أي شاعر تدفعه إلى تقليد الأخر، وقد بدا البردوني مقلدا إذ كان يذهب إلى النص النظير لنصه قصدا، لا من أجل تقليده ولكن من أجل محاورته كما فعل في قصيدته

[1] فتوح الرمزية ص 28

(أبو تمام وعزوبة اليوم) التي حاور فيها بائية أبي تمام (السيف أصدق إقباءا من الكتب).

ثانيا –التناص الجزئي:

1– التناص الجزئي اللاشعوري:

وهو الذي يحدث في جزء من النص ولا يشمله، كأن يكون في بنية صوتية أو معنوية تتساقط من الذاكرة بطريقة لاشعورية بحيث يظن الشاعر أنها من إبداعه الخالص وهذا النوع من التناص يكون تفاصا خفيا لايكتشف بسهولة ، ومثال ذلك قول البردوني[1]:

أنت ماأنت جمال سائل لم يدع فوق بساط الأرض شيرا

إن إيقاع (أنت ما أنت) يقودنا إلى قول ابن الرومي

ما أنسَ لا أنسَ خبازاً مررتُ به يدحو الرقاقةَ وشكَ اللمح بالبصرِ

ما بين رؤيتها في كفه كرةً وبين رؤيتها قوراءَ كالقمر

إلا بمقدارِ ما تنداح دائرةٌ في صفحة الماء يرمَى فيه بالحجر

أحسب أن الشاعر البردوني – وهو يكتب هذا النص . كان تحت لذة الإيقاع الصوتي لجملة (ماانسى لا أنسى) إذ تسللت بلا وعي منه ، ثم تبعها بعد ذلك المعنى المتجسد في الصورة ، ومحكاة الصيغة الصوتية لم تكن مطابقة تماما إنما قامت على الاستبدال المنسجم صوتيا مع النص المتناص معه

البردوني : أنت ما أنت ابن

الرومي : أنسى ما أنسى

1– أن يقابل أن انسجام تام

2– سي يقابل ت انسجام ناقص

[1] البردوني الديوان ص72

3.ما يقابل ما انسجام تام

4 – أن يقابل أن انسجام تام

5– سي يقابل د انسجام غير تام

لم يحدث الاستبدال إلا في (2 و 5) إذ استبدل البردوني (سى) ب (ت) فقط ، وهذا التوافق الايقبل المصادفة لأن القرائن تدل على أن هذه البنية الصوتية ظلت تنبض بالحياة في ذاكرة البردوني منذ أن قرأها إلى أن حاكاها، وهذه البنية الصوتية شكلت عامل استدعاء لاشعوري للمعنى ، لقد وضع ابن الرومي المقابل لاستدارة العجين وسرعتها ، استدارة دائرة في صفحة الماء إذا زبي بحجر، فتنداح هذه الدائرة من المركز متسعة حتى تشمل صفحة الماء كا ملة

والبردوني جعل المقابل للجمال سائلا يقداح فيغطي العالم بأسره

2– التناص الجزئي الشعوري،

وهو التناص الذي يقع في بنية جزئية؛ تركيبية أو إيقاعية أو دلالية يستدعيها الشاعر من ذاكرته بوعي منه وهذا التناص نوعان : ظاهر، وخفي

أ – التناص الجزئي الخفي؛ هو التناص المموه الذي لايدرك بسهولة ، ومثاله قول البردوني[1]:

فضيع جهل ما يجري وأفضع منه أن تدري هذا البيت يمثل التفافا مقصودا على قول صفي الدين الحلي:

إن كنت ما تدري فتلك مصيبة أو كنت تدري فالمصيبة أعظم[2]

ب – التناص الجزئي الظاهر، وهو التناص الذي قدر كه بدون كثير عناء لأنه واضح وبسيط ، مثل التظمين و الاقتباس وتوظيف المثل والقول المأثور والحكمة وهو أقل أنواع التناص أهمية . كما نظن – ومثاله قول البردوني[3]:

[1] البردوني / الديوان ص 680

[2] في صفي الدين الحلي : الديوان . دار صادر . بيروت ص 65

[3] البردوني الديوان ص 220

لا استراح الجبان لا نام جفناه ولا أدركت خطاه الفلاحا

وهذا البيت يجعلنا نتذكر بسهولة القول المأثور لخالد ابن الوليد رضي الله عنه (ألا لانامت أعين الجبناء).

المطلب الثاني – التناص الديني (نصية الخلود)

1- توطئة

إن ما أعنيه بمصطلح نصية الخلود ذالك الشرط الذي يجعل من النص نصا عبر القراءة الانتاجية التي تهدم النص وتبقيه منتجة منه تصا جديدا منبثقا من منزلة النص التي يحدث فيها الإنتاج فيضفي النص المتناص – وأتي به النص الواصف هنا – التصنية على النص الخاضع لسلوك القراءة ؛ وإذا كان النص هو ما يقرأ فإن نصيته هي كيف يقرا[1] فتأسس نصيته في قراءته وتتعين من خلال تأويله ولا أقصد بالتأويل ذلك المفهوم الذي يزول النص وفق هوى الاتجاهات الفلسفية بل أقصد به استنطاق النص وفقا لقابليته للتأويل بما فيه من دلالات لا تكون في نظام العلامات والشفرات فحسب ، لأن النص من خلال نصيته يتخطى ذاته فيأتي بنصوص أخرى يدمجها[2] ويندمج معها فتشكل جزءا من هويته وهذه النصوص تنهدم وتتبني في سلوك القراءة من جديد، والدلالة لا تحدث في اللغة المجردة بل إنها تحدث في عملية مزدوجة بين مادة اللسان والتاريخ الاجتماعي، أي أن الدلالة هي العملية اللغوية نفسها بوصفها الحوار القائم بين الذات والأخر والسياق الاجتماعي[3] ، النصية إذا هي سلوك قرائي لنص يتضمن : مرجعية وذات منصهرة فيه لها مرجعيتها الثقافية وتكوينها النفسي أيضأ ومثلما وقع نص الكتابة في تناص مع نصوص سابقة وقع نص القراءة في تناص مع النص ومع نصوصه السابقة من جهة، ومع ثقافة الذات الشخصية من جهة أخرى.

[1] ينظر بسلفرمان /. تصيات ص 128

[2] ينظر السابق ص 128

[3] وحينظر: كرستيفا / علم النص ص20

وعندما تقول نصية الخلود فهذا يؤكد بالضرورة أن هناك نصيات أخرى في النص ، فالنصية هي الكشف عن اتجاه رأسي ما في النص توجد إلى جانبه اتجاهات متعددة تكشف عنها قراءات أخرى أيضا، يقول سلفرمان : (ليست النصية واحدة فلكل نص هناك نصيات عديدة وهذه النصيات تقرأ وتؤول ولا ترتبط بنصوص معينة فهي جزء من النص **العام)**[1] وبالإمكان أن نجع نص الاغتراب ، اغتراب الإنسان عن عالمه الذي نزل فيه أول مرة، (الفردوس)، ونص البعث بعث الأجساد من مراقدها، ونص العودة إلى الفردوس تحت مسمى : نصية الخلودا وإعني بالخلود تلك الرغبة الإنسانية بعالم لا موت فيه ولا زوال ومسالة الخلود هي من أكثر المسائل أهمية وتناولا في جميع أشكال الوعي الاجتماعي كالدين ، و الفلسفة، والفن، وحتى العلم ، ولهذا نجد أن موقف الإنسان من فردوسه الضائع قد تجسد وفق أربعة مواقف :

1- الموقف الديني والفلسفي الديني ، وهذا الموقف يؤمن بالفردوس غيبا ويدعو إلى الفضيلة من أجل العودة إليه

2- الموقف الفلسفي اليوتوبي ، الذي يجعل الفردوس

حلما بداخل الذات وهو اتجاه سلبي

3- الموقف الفلسفي الثوري ، الذي يدعو إلى تغيير الواقع بالثورة عليه وجعله فردوسا متحققا على الأرض .

4- الموقف الفني الذي يتأرجح بين هذا وذاك ولكنه قد يستطيع بفعله المراوغ أن يدمج المواقف الثلاثة في موقف واحد ، فقد نجد الموقف الثوري في التفكير الظاهري لنص ما ولكننا عندما تفكر في النص باطنيا تتحول الثورة إلى حلم يوتوبي و عندما تكون فرامتنا للنص أكثر عمقا فإننا نجد الثورة / الحلم ماهي إلا امتداد للمخزون اللاشعوري للفردوس وفق المفهوم الغيبي ، وقد كان الفن من أكثر أشكال الوعي الاجتماعي بحثا عن الخلود ليس هذا وحسب بل إن الخلود في أحيان كثيرة يتجسد في الفن، ومن أكثر الألوان وضوحا فن التصوير ؛ ذلك الفن خلد الإنسان بدءا بتصويره على الحجارة والخشب والورق وصولا إلى التصوير الفوتغرافي، ثم الصورة

[1] وسلفرمان تصمت ص134

المتحركة في السينماء والتلفزيون وبقية الفنون كذلك ، ولم يكن الشعر بعيدا عن مفهوم التصوير كما هو رأي الجاحظ و غيره ممن تبعوه في هذا الفهم[1] ، ومن وجهة نظر أخرى، فإن الشعر بوصفه كائنا حيويا، يمثل خلودا للشاعر، فها نحن نعيش الآن مع امرئ القيس وزهير والمتنبي وكانهم مازالوا بيننا ولم تمر عليهم قرون خلت، كما إن الشعر خلد كثيرا من الشخصيات في ضميره كما هي حال سيف الدولة، وعبلة، وليلى.. وإذا نظرنا إلى الشعر من وجهة نظر ثالثة أي إذا نظرنا إليه بوصفه عالما مستقلا بذاته فإنه يمثل العالم البديل عن عالم الواقع القامع الطموحات الذات، فتنفصل الذات التي تحل في عالم القول عن الذات التي تبقي خارج عالم

القول ، فالأولى هي الذات الشاعرة والأخرى هي الذات الماهوية [2] وما دام الشعر يمثل عالما مستقلا فإن استقلاليته تمثل انسلاخا عن عالم الواقع ونفيا له، فيصبح البحث عن العالم البديل هو البحث عن العالم الخالده عالم ما فوق الواقع ((وكأن اكتشاف ما فوق الواقع أو الواقع الأسمى سببا في إنكار الواقع أو رفضه وتكمن وراء هذا كله . أيضا – حالة دائمة يتميز بها فكر الإنسان الحديث، يعبر عنها الفرنسيون بكلمه ممتازة هي – قلق)[3] ، وعندما نتحدث عن الذات أو عن الشاعر فإننا نعني بحديثنا الذات الشاعرة وعندما نريد الذات الما هوية فإننا نشير إلى ذلك ، ولاننكر أن الذات الشاعرة هي امتداد للذات الماهرية ولكنه امتداد مختلف الاختلاف عالم القول عن عالم الواقع وقد كان كرته يميز بين الشخصية التجريبية والشخصية الشعرية ولا يتناول إلا الأخيرة [4]، أن الخلود يمثل ذلك البحث المتواصل عن الأطمئنان ، بحث الذات الشاعرة لا الماهوية الذات البانية العالم القول المنبثية فيه ، هذه الذات التي ينتابها – دائما– إحساس بالغربة عن عالمها الفاني ، هذا الإحساس جعلها تنهزم أمام كل أشكال الواقع، وشعورها بالانهزام جعلها تنشد البعث، ثم العودة الى فردوسها

[1] احبنظر: الجاحظ: الحيوان ص (132) وينطر عبدالمطلب جبر : تطور الصورة في الشعر اليمني الحديث مر(13)

[2] ينظر : الحميري / الذات الشاعرة ص 5–10

[3] والأس فدلي عصر السريالية : خالدة سعيد دار العودة بيروت 1981م ص 13

[4] قرينية ويلك . أوستن وارين نظرية الأدب تز محي الدين صبحي مطبعة الطرابيشي 1972م ص 52–53

المفقود، لهذا وقع النص المتناص بعلاقة مع النص الديني الذي يمثل النص المتناص معه، وإذا أردنا أن نرسم ملامح النص المتناص معه، الذي انبنا على أنقاضه النص المتناص فإنه يتمثل في نصية الخلود التي تمثل نصا مرجعيا لا شعوريا ليس عند البردوني فحسب، بل في لا وعي البشرية كلها، يبدأ هذا النص ب :

1- خطيئة آدم (عليه السلام) وطرده من الجنة ثم رحلة الشقاء التي يمر بها الإنسان في العالم الفائي، لأن هذا العالم مهما يكن يظل ناقصا عن العالم المثال الذي نزل فيه الإنسان أول مرة لهذا، يظل الإنسان دائم الحنين إليه وأعني بهذا كله (قص الاغتراب)

2- الموت والبعث ، المرت يمثل هجعة مؤقته للإنسان، ثم يبعث ، وأعني بهذا نص البعث)

3- يحاسب الإنسان ويعود إلى فردوسه وأعني بهذا نص الفردوس) ولم ترث البشرية هذا النص وراثة في لا وعيها الجمعي فقط، بل إن هناك روافد كثيرة جعلت من هذا النص المتناص معه مرجعا يعود إليه النص المتناص وأعني بهذا كله (نصية الخلود) وهذه المرجعية نجدها في القرآن الكريم وفي سنة الرسول (ص) وفي قصص الأنبياء وفي الشعر وفي نص الواقع

2- نص الاغتراب المتناص معه

إن العالم المثال الذي خلق الإنسان فيه أول مرة منزه عن القيح والرذيلة والنقصان وفيه كلما تحتاجه الذات، يصلها دون تعب ولا عنا قال تعالى :

((فقلنا يا آدم إن هذا عدو لك ولزوجك فلا يخرجنكما من الجنة فتشقي (117) ان لك ألا تجوع فيها ولا تعرى (118) وإنك لا تظمأ فيها ولا تضحى (119)))[1] أما العالم الذي طرد إليه الإنسان العالم الفاني) فإن كل شيء فيه لا يأتي إلا بعد جهد وشقاء ، لأنه يمثل المنفي الذي يعيش الإنسان فيه مغتربا عن وطنه الأصل، وتظل

[1] سورة (طه)أ 117-119

الذات تشعر بعدم التوازن بينها وبين الخارج المعاش، قال تعالى ((لقد خلقنا الإنسان في كبد))[1] ولا تاتي الأشياء فيه إلا ناقصة ، فلا يمكن أن تحقق الذات إشباعها المطلق أبدا لا على المستوى الحسي ولا على المستوى الروحي قال تعالى : ((وما الحياة الدنيا إلا متاع الغرور))[2] وعمر الإنسان فيه محدود ، والموت حتمية لا مفر منها، قال تعالى : (ولكم في الأرض مستقر ومتاع إلى حين))[3]

3- نص البعث المتناص معه

إن الموت في مقناص البردوني يفضي غاليا إلى البعث ، والبعث لا يختلف كثيرا عن مفهوم البعث في النص المتناص معه ؛ القرآن والسنة، ومختصر مفهوم البعث من وجهة النظر الإسلامية أن الإنسان عندما يموت يتحول إلى بذر. في عمق الثرية. ينتظر الخصب ، ولا ياتي الخصب إلا يوم القيامة حينما تمطر السماء بماء فتتلقح منه الخلايا التي تظل حية في عجب الذنب ، فينبت الناس من تحت التراب نباتا لا يعلمون مصيرهم اذ يقفون للحساب ففريق في الجنة وفريق في السعير ، إما العودة إلى الفردوس الذي طرد منه الإنسان وإما الخلود في الجحيم قال تعالى : ((و نزلنا من السماء ماء مباركا فأنبتنا به جنات وحب الحصيد ، والنخل باسقات لها طلع نضيد رزقا للعباد وأحيينا به بلدة مينا كذلك الخروج))[4] وقال (ص): ((ثم ينزل من السماء ماء فينيتون كما ينبت البقل . ليس في الإنسان شيء إلا يبلى الاعظما واحدا وهو عجب الذنب ومنه يركب الخلق يوم القيامة)[5]

4- نص الفردوس المتناص معه

الفردوس هو العالم الذي طرد منه الإنسان منذ بدء الخليقة وهو عالم منزه عن النقصان؟ إنه العالم المثال ومتناص البردوني يسير وفق التقسيم المرحلي للنص المتناص معه (النص الديني):

---

[1] سورة (البلد)أ 4

[2] – سورة (ال عمران)أ 185

[3] سورة (البقرة) أ 36

[4] سورة (ق) أ11-19

[5] البخاري لها تفسير القران مى روم بنفخ في الصور ، ومسلم ك / الفتن

1. رحلة الشقاء في العالم الفاني (الاغتراب)

2- الهجعة المؤقتة (البرزخ)

3- القيامة

4- البعث

5- الفردوس

الفصل الثاني

المبحث الأول – التناص في قصيدة ابو تمام وعروبة اليوم

المطلب الاول – المحاكاة في قصيدة ابو تمام و عروبة اليوم

في قصيدة (أبو تمام وعروبة اليوم) يجعل البردوني تص أبي تمام موضوعا لنصه، ثم يعمد إلى الجمع بين الشاعر والموضوع والنص جميعا مستثمرا إياها عناصر خطابية لتأدية نص " أبو تمام وعروبية اليوم " . وبهذا يغدو نصت البردوني كثيفا من الناحية الدلالية لتظافر هذه المسائل جميعا في بنيته . أضف إلى ذلك قيامه على عمليات ذهنية معقدة حال الربط بين انلصين .

ففي عنوان القصيدة (أبو تمام وعروبة اليوم) يمثل العلم (أبو تمام) حضورا دلاليا يتجاوز علميته إلى الارتباط بحدث تاريخي إيجابي، ثم يقرنه عطفا ب (عروبة اليوم) على المغايرة، فيؤدي المعطوف غير ما يؤدي المعطوف عليه، وهذا يعني أن الشاعر ألف بين مختلفين؛ إذ جعل بنية العنوان محولة عن تركيب طويل ومعقد يتفرع معياريا إلى خطين دلاليين : إيجابي وسلبي، وإلى زمانين : ماض مرغوب فيه، وحاضر مرغوب عنه. وهنا يبلغ الخطاب ذروته الدلالية والجمالية.

تظل صورة التأليف بين المختلف في هذا النص متواترة بأشكال مختلفة يفرضها موضوع الخطاب، ففي قول أبي تمام (بسيط)[1]:

السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب

نستخلص تضادا غير صريح مما يهيئ إلى قيام ثنائية الصدق والكذب بناء على التأويل الآتي :

السيف ⟸ صدق ⟺ الكتب ⟹ كذب

يستثمر البردوني لفظين اثنين فقط هما (السيف واصدق) ثم يعيد صياغتهما في تشكيل اسلوبي مخالف لما يتوقع المتلقي ، يقول (بسيط)[2]:

ما أصدق السيف ! إن لم ينضه الكذب وأكذب الستيف إن لم يصدق الغضب

[1] الديوان

[2] – الديوان، مج 2، ص 249.

أفرزت المحاكاة ثنائية ضدية في ظاهر اللفظ؛ مما يعني أن ما خصه أبو تمام بالإطلاق قيده البردوني حتى يفسح المجال للخطاب كي يتجه دلاليا في اتجاه ثنائية العنوان القائمة على المغايرة . وأسلوبيا في كون السابق يقرر حقيقة، واللاحق يحيل الخطاب إلى إنشاء؛ وهو ما جعل تناص المحاكاة، ههنا، متأسسا على حالين :

الأولى : أن الخطاب كان موجها إلى مؤتمر أبي تمام للشعر . فكان حضوره في سياق نص البردوني مبررا .

الثانية : غياب الحدث النظير لفتح عمورية وهو تحرير فلسطين ، أو سلبية الحال إزاء الماضي . ومثل ذلك قوله [1]

أذهي من الجهل علم يطمئن إلى أنصاف ناس طقوا بالعلم واغتصبوا

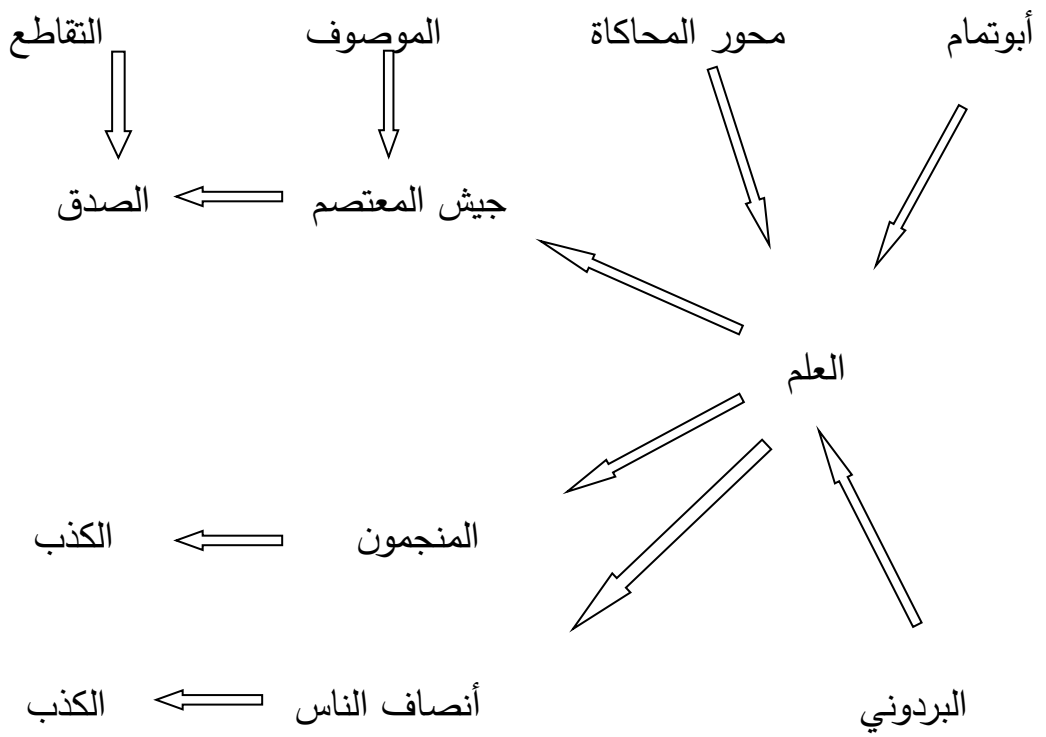
يستثمر الشاعر نص أبي تمام :

والعلم في شهب الأرماح لامعة بين الخميسين لا في السبعة الشهب

غير أن مقام بيت البردوني غير مقام بيت أبي تمام؛ ذلك أن البردوني يستدعي من أبي تمام اللفظ النواة العلم)، ثم يخرجه تخريجا سلبيا بسلبية منتجه (أنصاف ناس)، وهو ما أدى إلى ظهور المقابل (الجهل) على سبيل تخصيص سلبية العلم لا غير، وهنا يصير العلم مرادفا، سياقيا، للجهل . بينما يستخدم أبو تمام العلم استخداما إيجابيا على سبيل النفي بتوكيد بلاغي / أسلوبي يراد به التكذيب . وحينئذ يتقاطع النصان الأول والثاني في دليل غير مصرح به هو

(الكذب) مما نحدده في ما يلي:

[1] نفسه، 249، 250 .



إلى ذلك قوله محاكيا أبا تمام :

بيض الصفائح أهدي حين تحملها أيد إذا غلبت يعلو بها الغلب

يحاكي هذا البيت قول أبي تمام :

بيض الصفائح لا سود الصحائف في متونهن جلاء الشك والريب

يستدعي البردوني اللفظ النواة (بيض الصفائح)، ولكنه يجريه على غير مجرى بيت أبي تمام لاعتبارات تعود إلى موضوع النص اللاحق الذي يركز فيه البردوني على سلبية العربي .

ولعل أقوى تجسيد لتناص المحاكاة قول البردوني :

تسعون ألفا لعمورية اتقدوا وللمنجم قالوا : إنها الشهب

قيل : انتظار قطاف الكرم ما انتظروا تضج العناقيد .. لكن قبلها التهبوا

واليوم تسعون مليونا وما بلغوا نضجا .. وقد غصر الزيتون والعنب

يمثل البيتان الأولان إعادة صياغة الأبيات أبي تمام، وهو ما يعني ازدواج المحاكاة من ناحية الموضوع والأسلوب. ومن ثم ينفرد بمحاكاته على صعيد الأسلوب فقط على سبيل المقارنة؛ إذ ينتقل إلى التعبير عن حال العرب في الوقت الراهن، وحينئذ يمثل الرقم (تسعون) بالإضافة إلى (نضج، العنب) جوهر المحاكاة التي جاءت لغرض التحسر. بينما استخدم أبو تمام بيتا واحدا يشير إلى فتح عمورية هو قوله :

تسعون ألفا كآساد الشرى نضجت جلودهم قبل نضج التين والعنب

السبب هو أن نص أبي تمام كان حديث عهد بفتح عمورية، وكانت القصة متداولة بين الناس، في حين بعد العهد بالحدث السابق لدى البردوني، فكان طبيعيا أن عاد صياغة نص أبي تمام بطريقة جمالية تفقد صلتها بوضعها السابق إلا ما تعلق منه بالإحالة، حيث يتحول فيها أبو تمام إلى رافي دلالي وجمالي باعتبار انتمائه إلى نص البردوني، وانتظامه فيه انتظاما نصيا مثل غيره من الألفاظ الجارية في البناء مجرى دلاليا ونحويا وجماليا . إلى ذلك قوله محاكيا أبا تمام في سياق آخر غير فتح عمورية (بسيط)[1]:

" حبيب " هذا صداك اليوم أنشده لكن لماذا ترى وجهي وتكتئب ؟

ماذا ؟ أتعجب من شيبي على صغري إني ولدت عجوزا .. كيف تعتجب

واليوم أذوي وطيش الفن يغرقني والأربعون على خدي تلتهب

كذا إذا ابيض إيناع الحياة على وجه الأديب أضاء الفكر والأدب

يستثمر البردوني مقدمة أبي تمام في مدح " الحسن بن وهب " التي يقول فيها (بسيط) :

أبدت أسى أن رأتني مخلس القصب وال ما كان من غجب إلى عجب

ست وعشرون تدعوني فأتبعها إلى المشيب ولم تظلم ولم تخب

ولا يؤرقك ايماض القتير به فإن ذاك ابتسام الرأي والأدب

[1] الديوان، مج 2، ص 257

يقوم تناص المحاكاة على استثمار المفردات استثمارا أسلوبيا لتوحد سياق القول عند الشاعرين في الحديث عن المشاعر . لذلك فإن التقاطع بين الشاعرين تحدده الألفاظ المشتركة المتعالقة التي أدت إلى التناص على المحاكاة، وهو ما يمكن تحديده في التماثل التالي.

الالفاظ		**الإحال**	
ابو تمام	البردوني	ابو تمام	البردوني
عجب ست وعشرون مخلص القضب المشيب اضاء الراي الادب	عجب صغري شيبي عجوز ابتسام الفكر الادب	انت (امراءة) انا = (ابو تمام)	انت (ابو تمام) انا = (البردوني)

ينتج الحدث في شعر أبي تمام ويتصف به اثنان: الشاعر مجسدا في ضمير المتكلم. والمرأة مخاطبة على طريقة العرب في مفتتحات أشعارهم . بينما ينتج الحدث ويتصف به في خطاب البردوني الشاعر – ضمنيا – مجسدا في ضمير المتكلم، ومخاطبا هو أبو تمام . والمخاطب في كلا النصين سند يلجأ إليه الشاعران لإثارة عواطف المتلقي وجلب اهتمامه من جهة دورة الخطاب . وهو أيضا تكريس الاجتماعية الإنسان حيث يجد الفرد ذاته في ذوات الآخرين . ويشكل حضورا من خلال لعبة الحوار مجسدة في تغيير الضمير موقعه

(أنا ⇦ أنت ⇦ هو) على سبيل الالتفات أو سواه .

مثل ذلك قوله (سريع) يتناص مع النابغة:

يشقيك رعب نابغي وما شبت يوما بسقط النصيف

يقوم التناص نحويا على سبيل النسبة إلى النابغة، ودلاليا على طريقة الوصف (الإخبار عن حال : نابغي). ولما جرى العلم (النابغة) في الاستعمال مثلا لوصف الليل أو للتعبير عن الخوف، فقد آل استخدامه إلى دليل الغوي (signe linguistique) يفيد التخصيص

على الوصفية للدلالة على المعاناة أكثر منه على العلمية التي تظل، في سياق التناص، تلويتنا الشخص النابغة ليس غير[1] .

مثل ذلك قوله (متقارب)[2]:

لأنك أقوى حشى من الليلة التأبغية

وقوله (رمل)[3]:

يا (بهاء الدين) ماذا تنتقي ؟ من تغني ؟ وكلا البذرين حاض

ر وقوله (مديد)[4]:

كيف تصبو دولة نصف خير نصفيها الذي انصرما

وهو تحويل لبيت ابن نباتة المصري (بسيط):

فإن أؤك وقالوا إنها نصف فإن أطيب نصفيها الذي ذهبا

وقوله (مديد)[1]:

[1] في البيت إشارة إلى بيتين : الأول في وصف المتجردة : سقط الصيف ولم ترد إسنقاطه فتناوله واتقتنا باليد والثاني في مدح عمر بن الحارث ، ونصه : كليني لهم يا أميمة ناصب وليل أقاسية بطيئ الكواكب ينظر ديوانه: جمع وتحقيق وشرح الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع تونس – الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، جانفي 1976، ص 96.

[2] رواغ المصابيح، ص 231

[3] ترجمة رملية، ص 146. وفي البيت إشارة إلى قول بهاء الدين زهير : يا ليل بدرك حاضر ياليت بدري كان حاضر حتى يبين لناظري من منهما زاد وزاه

[4] جواب العصور، ص 147

إن أتت (حزوى) دعوا خبرا عن (تمام الحج) يا (حزوى)

وقوله (خفيف)[2]:

أو أتى مرشدا فأومى إليه صاحباه أن الضحية راشد

يختلف هذا الضرب من التناص عن سابقه لاكتفاء الشاعر بالدلالة الإيحائية، مما يتطلب من المتلقي إعمال فكر كبير، ومرجعية ثقافية تستند إلى المخزون التراثي في الثقافة الشعبية . ويدخل هذا الضرب من التناص في ما يعرف بخطاب التعمية القائم على إثارة المتلقي مما يدعو إلى التذوق فالاعتجاب .

المطلب الثاني – الكنية وتناص الشخصة التراثية

اولا– تناص الشخصية التراثية

نعني بتناص الشخصية التراثية، ورود الأعلام في الخطاب الشعري لتأدية وظيفة دلالية جديدة يقتضيها السياق بالإضافة إلى وظيفتها الدلالية السابقة من جهة. وهي من جهة ثانية تحظى بازدواج الوظيفة لفظا وتركيبا في نصين، ويتبع ذلك الدور الجمالي والتحويلي / العدولي اللذين يتسم بهما تناص الشخصية التراثية.

يعد عبد الله البردوني أحد أبرز شعراء العربية في القرن العشرين الذين كثفوا في توظيف التراث أعلاما وأحداثا ونصوصا، ونرجع ذلك إلى الشفوية التي اتصف بها، ومن ثم عاهة العمى التي قصرت مجال الإدراك فالتواصل لديه على السمع وحسب؛ وهو ما جعل خطابه أفقيا من حيث بناؤه على الانسجام في بنية الخطاب وسلاسة الأسلوب وتألف الأصوات . وعموديا من حيث بناؤه على رصانة اللغة واستثمار ما أمكن من الرصيد التراثي في خطابه الشعري : السياسي منه بخاصة باعتباره أغزر.

---

[1] – **نفسه، ص**259 . في البيت إشارة إلى قول ذي الرمة عند انصرافه من الحج ، استسقى امرأة فسقته، واستسماها فقالت : خرقاء ، فقال فيها: تمام الحج أن تقف المطايا على خرقاء واضعة اللثام

[2] نفسه، ص 21. وفي البيت إشارة إلى خرافة يمنية مفادها أن المحتضر يشاهد ملك الموت و في يده سكين حمراء، وأنه قد يغلط فيهم بقبض روح شخص والمراد آخر وعلى الخصوص إذا اشتبه الاسمان.

وما من شك في أن الموضوع الخطاب دورا مهما في توظيف الشخصية التراثية؛ وذلك عندما تتشابه الأحوال وتتهيأ الظروف المتماثلة، ومن ثم اقترابها شيئا فشيئا من التجربة الشعرية موضوع التحليل، حتى تغدو إمكانية الاندماج واردة في السياق الجديد . ولئن كان السياق مخالفا باعتبار تغير الإنسان والزمان والمكان، فإنه يكتسب قابلية كبيرة للتكامل والتحول دون الذوبان في

خضم النص الجديد . وذلك بفضل الطبيعة المجازية التي ما انفكت الصيقة التواصل اللساني حتى قالوا منذ عهود طويلة " أغلب اللغة مجاز .

يتخذ تناص الشخصية التاريخية عند البردوني صورا مختلفة هي : اسم علم صريح – لقب أو كنية – صيغة منحوتة.

ويجدر أن نشير إلى أن الشخصية المراد توظيفها تكتسب القابلية للتفاعل ضمن اللص الجديد، بالإضافة إلى قابليتها لأداء دور دلالي وجمالي في شعر البردوني باعتبارها عنصرا خطابيا .

1- الشخصية التاريخية علما :

يمثل هذا الضرب من التناص أكثر أنواعه تواترا في شعر البردوني، وهو إلى جانب ذلك، وافر في الموضوعات السياسية حتى لا تكاد تسلم منه قصيدة . الأمر الذي جعلنا نقدر أن استدعاء الشخصية التراثية بخاصة ظاهرة نصية في شعر البردوني، فهي ليست رافدا دلاليا وحسب، وإنما تؤدي وظيفة فنية وجمالية وثقافية إلى جانب ذلك " لأن هذه الأسماء تحمل تداعيات معقدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية، وتشير قليلا أوكثيرا إلى أبطال وأماكن، تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الرمان. والمكان [1]: . حتى يغدو النص كثيفا كثافة اختزانه لرصيد حضاري برمته .

وظف البردوني العلم بثلاث طرق هي :

العلم الصريح – النسبة إلى العلم – الكنية واللقب .

[1] أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص23

أ- العلم الصريح :

يمثل توظيف العلم الصريح في نصوص البردوني نوعا من الاتصال المباشر بالتراث، وهو إذ يعمد إلى ذلك فإنما يقوم بنقل الإنسان من مجال إنسانيته العام إلى المجال التجريدي منه فيستتب العلم في الخطاب الشعري دليلا لسانيا وعنصرا خطابيا ونصيرا يعلق بما قبله وما بعده مثله في ذلك كمثل المكونات اللسانية المؤلفة للص . وإذ يستوي العلم في الخطاب مكونا لغويا، فإنه يتنازل عن خصوصيته في أصله ليكتسب بعدا جديدا تركيا وسياقا؛ ذلك أن المعنى الأصلي الاسم العلم داخل النص لا يعتمد على دلالة الاسم المجرد فقط، ولكن على وظيفته داخل السياق أو بالأحرى على التفاعل الثنائي بينهما، وانعكاس هذا التفاعل في ذهن المتلقي[1] .

ولقد كان البردوني مكثرا إلى حد كبير جدا في استدعاء الشخصية التراثية مجسدة في العلم على نحو ما ذكرنا، وقد سارت في حقلين دلاليين : موجبة وسالبة .

يستدعي الشاعر عادة شخصية إيجابية من الماضي لتأدية دور إيجابي من الناحية الدلالية وليس بغرض إنتاج الحدث، وبذلك تتحول (ميسون) إلى دليل لغوي يتعلق بالأصالة، ويؤدي دورا نحويا في التركيب بحسب ما تقتضي دلالة السياق؛ من ذلك قول الشاعر (بسيط)[2]:

تزدية الكف " ميسون " يلاحقها عرش ابن هند يمنيها وتحتقر

لئن كانت " ميسون " قد غرقت في الماضي باتخاذها موقفا من حياة البذخ والإكراه على الزواج فإنها، في غير علميتها، وخارج سياقها الحقيقي تدل على الأصالة والنبل، وبهذا تخرج ميسون من مجال إنتاج الحدث إلى الاتصاف به، فتنتظم في التركيب وصفا دالا على الخبر نحويا على الرغم من علميتها، وقيمة إنسانية لأدائها نصيا وظيفة الوصف على الخبرية .

يدخل في هذا السياق قوله وقد كنى بالعلم عن صفة (طويل)[3]:

---

[1] نفسه، ص 50

[2] كائنات، ص40

[3] الديوان، مج 2، ص 477.

له عبلة في كل شبر ونسمة وما قال إني (عنترة) أو تعنترا

احتل اسم العلم موضع المبتدا – مؤرا – لدلالته سياقيا على اسم جنس (عبلة = امرأة) . واحتل موضع الخبر فاكتسب بذلك الوصف على الخبرية ليدل على القوة والجبروت، وقد ألحقه بمشتق من جنس العلم عنترة تعنتر) توكيدا لإجراء العلم في هذا السياق مجرى الوصف، وتكريسا لمبدا المرونة التي تسبب فيها النقل على التناص .

وتجدر الإشارة إلى أن العلم المستدعى، إذ يدخل مجال الاستعمال ضمن التركيب الجديد، يخضع إلى نظام من العلاقات التحوية (في البناء) والدلالية (من خلال مجموعة الألفاظ الداخلة معه في علاقة تركيبية) فيكتسب من المرونة ما يؤهله لاحقا للتنازل عن جماديته وعلميته ليتشكل لفظا متمكنا (متصرفا) ضمن الخطاب الجديد (خطاب البردوني) . ومن ثم فإن هذا التحول التدريجي بدوره هو الذي هيا المتلقي إلى قبول تعتر) صيغة مشتقة على الرغم من خروجها عن المألوف .

وثمة استخدام إيجابي للعلم يتجاوز الوصف إلى الكناية عن الموصوف (إذ يكني الشاعر عن صنعاء بعبلة) من مثل قوله (متدارك)[1]:

ونداء خلف نداءات لا تنس (عبلة) يا (عنتز)

وقوله (بسيط)[2]

من كنت تدعى قديمة " عزوة " حسنا هل صمتك الآن يا ذاك الفتى قدر

يحسن أن نشير إلى أن السياق جرد العلم " عروة " من خصوصيته العلمية للدلالة على الوصف (الثورة والتمرد)؛ باعتبار النقل من الاستعمال على الحقيقة إلى الاستعمال على المجاز وبذلك يتسع البيت لوظيفتين على قدر كبير من الأهمية: الدلالة والجمال.

[1] نفسه، ص 175.

[2] كائنات، ص 45 س.

2 – الشخصية التاريخية لقبا وكنية :

جعلنا اللقب والكنية في مبحث واحد باعتبار التقارب الحاصل بينهما في الإشارة إلى مسمى مقيد باسم. وقد حلت الكنية واللقب بديلين لأسباب اجتماعية روجت لهما بالقدر الذي لم يتح للاسم أن يعلم على صاحبه .

ولئن كان للعلم إشعاع دلالي في النص الشعري، فلعل الكنية واللقب أكثر إشعاعا وتكثيفا للدلالة؛ لكونهما تجمعان إلى جانب التعيين أمرا آخر يتصل بالوضع الاجتماعي أو العيوب الخلقية أو سواهما. فلقد تضافر، حينئذ، طاقتان دلاليتان كلتاهما تسهم في تعيين المسمى.

يمثل اللقب والكنية، على ذلك، إشارة سيميولوجية مزدوجة مؤهلة لصيا إلى القيام بدور دلالي وفئي، يسمو بهما النص الشعري درجة في الدلالة والجمال باعتبار الاستعمال على غير المألوف .

ولئن كان حظ اللقب والكنية وافرا عند البردوني فإن اللافت للانتباه . والحال تلك . تهيئة مقام اللفظ المستعار حتى يكتسب صفة الاشتقاق والنحت ليلتئم، إثر ذلك، مكونا خطابا يؤدي وظيفة نحوية، ويكتسب بنية صرفية منسجمة مع سياق الكلام متناسبة مع الوزن .

ثانيا – الكنية في شعر البردوني

منها قول الشاعر (طويل)[1]:

أحث " ابن علوان " : البدار ابن يفرس

واستنفر الشيخين " عمرة " و " أسعدا "

وقوله (متدارك)[2]:

أرأت ك(السهر) ملايينا من وزن ابن السكيت مئين ؟

[1] ترجمة رملية، ص 96.

[2] رواغ المصابيح، ص46

يريد ب السهر : السهروردي، وقد جمع الشاعر بينه وبين ابن السكيت باعتبارهما من أهل الرأي، وكانا ضحيتي صراحتهما الفكرية . انتظما في السياق لتأدية وظيفة خبرية على الوصفية الحالية .

مثل ذلك قوله على سبيل التعريض(متدارك)[1] :

هل تذني (تشر) من (أزوى) ؟ أترى (ريجن) ك(صلاح الدين)

وقوله (السريع)[2]:

عدوان (بيجن) قلب (ريجن) كما أن هوى المنصور شدقا سديف

وقوله (رجز)[3]:

إذا بكى هذا (الحسين) قال ذا : أغشي من (الأعشى) هو (المحلق)

جدير بالملاحظة أن الشاعر إذ يكتي فقد أدخل المكنى عنه في الوصفية باعتبار وسمه بما يعرف به . لذلك يمكن إلحاق الكنية باللقب .

من ذلك قول الشاعر (كامل)[4] :

وتعدد (ابن العلقمي) فها هنا قامت علاقمة ، هناك علاقمة

يبدو النقل أكثر جلاء في كنية ابن العلقمي باعتباره رمزا للخيانة العظمى تاريخيا، ويؤدي الفعل (تعدد) دورا حاسما في عملية النقل هذه ملؤحا إلى تواتر الظاهرة في البلاد العربية .

. قريب من ذلك قوله (بسيط)[1] :

---

[1] نفسه، ص 49.

[2] كائنات، ص91 . وسديف شاعر من موالي المنصور كان يقول ما في ضمير سيده، وحين استضاف المنصور من تبقى من بني أمية أنشد سديف :لا يغرنك ما ترى من خضوع إن تحت الضلوع داء دويا فضع السوط وارفع السيف حتى لا ترى فوق ظهرها أموا تنظر ترجمته في الزركلي، الأعلام، مج 3، ص 126

[3] جواب العصور، ص 211.

[4] **ترجمة رملية، ص 36، وابن العلقمي " هو محمد بن أحمد (أو محمد بن محمد بن علي البغدادي وزير المستعصم العباسي ، وصاحب الجريمة النكراء، في ممالأة " هولاكو** على غزو بغداد ... " الزركلي، الأعلام، مج 6، ص 216.

تزدية الكف " ميسون " يلاحقها عرش ابن هند يمنيها وتحتقر

من المفيد الإشارة إلى أن اللقب والكنية أكثر الأسماء انسجاما مع مقامات الخطاب لدلالتهما على الصفة في الغالب، وعلى ما تعلق بالمدح والذم. ولما كان الخطاب الشعري عند البردوني سياسيا، فلقد كان هذا المجال الدلالي أنسب لشيوع هذه الظاهرة من التناص بما يكفي لجعل البنية الكلية للخطاب مائلة إلى الترميز والتعمية، مؤسسة على كثافة دلالية جامعة بين زمانين (ماض وحاضر) على وجه التأسيس للفكرة الإيديولوجية والاحتجاج

الصيغة (المحولة) المنحوتة :

يمثل هذا النوع من التناص ذروة مرونة النص السابق؛ مما يعني أن التفاعل التصي بالغ أوجه، وأنه استوى في البناء مكونا خطابيا خاضعا لسياق القص على نحو من الإطلاق بتأثير قوي من القرينة السياقة المصاحبة . وقد تجلى ذلك بنيويا على مستويين :

الأول : يتعلق بالصورة الاشتقاقية نفسها التي اختزلت أكثر من لفظ في صورة لفظية واحدة جامعة دون أن يشكل ذلك في ذهن المتلقي . وهو ما يعني أن الصورة الإجرائية للفظة المنحوتة جارية في الاستعمال . وأنها سنة من سنن القول التي تمثل المخزون المشترك في العملية التواصلية.

الثاني : احتلال اللفظة المنحوتة موضعا في التركيب الجديد، والاضطلاع بوظائف جديدة نحويا ودلاليا وجماليا في النص. وهذا النوع من التناص نادر في شعر البردوني .

من ذلك قوله (خفيف)[2]:

بعد (باذان) جاء باذان ثان (عبدري) سبا (بريما) و (عنسا)

[1] – كائنات، ص 40

[2] الديوان مج 2، ص 580

اسم البيت بكثافة دلالية عالية بسبب اجتماع جملة من الخصائص الأسلوبية لعل أهمها الاستعارة والكناية والتكرار.

لقد جعل الشاعر (باذان) مضافا إلى ظرف زمكاني، ثم استخدمه ثانية على المجاز (باذان ثان) (استعارة تصريحية)، ليلحقه بما أسميناه الصيغة المنحوتة . وقد أراد لها الشاعر أن تستوي في النص صفة ل (باذان الثانية)، فتتخذ خاصيتها الدلالية من موصوفها، لتتجاوز الحقيقة بدورها إلى معنى مجازي يدعم الصورة السلبية القائمة على التناقض؛ حيث باذان فارسي ويرمز إلى الاحتلال على الحقيقة والمجاز في الوقت نفسه . (وعبدري) منحوتة عن عبد الدار) جد الأمويين[1]، وقد ألحق بها الشاعر ياء النسبة حتى يؤكد بها الموصوف، ومن ثم يرسخ سلبية الصفة والموصوف في الوقت نفسه، كي ينسجم ذلك مع موضوع الخطاب، وقد جمعهما الشاعر في سياق واحد تعبيرا عن الاستبداد .

الئن درج النحاة على تخصيص (بعد) مكانيا وزمانيا بما يليها، فإنها في هذا الاستعمال تظل جامعة بينهما الاختصاصها بالرتبة موضعا، بالإضافة إلى دلالتها على تتالي حقبتين، وعلى ذلك فإنها من الناحية الدلالية زمكانية .

يضاف إلى ذلك تعضيد الخطاب باستعارة مكنية مثلت خلاصة التناقض حين أسند فعل السبي إلى (عبدري)، ومنه إلى (باذان)، مما يمكن تجسيده دلاليا على الشكل الآتي:

باذان ⟸ باذان ثان = عبدري .

وتتجسد حيوية الخطاب في ألسنة (يريم) و (عنس) وهما من أخصب المناطق اليمنية بالقرينة اللسانية (سبي) لأداء فعل السبي .

هذه الآلية في التناص متواترة في شعر البردوني، وهي تعكس سعي الشاعر إلى تطويع لغة الشعر، وتثبيت خاصية الاشتقاق في العربية باعتبار طبيعتها المرنة المائلة إلى الاقتصاد في الجهد متى لم يؤثر ذلك إلى إخلال بالبنية، ولم يعق عملية

[1] هو عبد الدار بن قصي بن كلاب أخو عبد العزى، وفيهما حجابة البيت. ينظر: ابن حزم الأندلسي، جمهرة أنساب العرب، ص 14.

الفهم فالتواصل، ومن ثم فإن هذا الضرب من الاشتقاق يرتبط، في جزء منه، بشخصية الشاعر المائلة إلى التحدي والمغامرة من جهة، وإلى امتلاك ناصية اللغة بالقدر الذي يضمن تفجيرها قياسا على هذا الوجه أو سواه من جهة ثانية . وفي هذا الضرب من التحويل يختفي النص القديم تحت هيمنة النص الجديد، فيحتاج التأويل، حينئذ، إلى عملية ذهنية معقدة تمتد إلى إعادة الصورة اللفظية إلى أصلها لتتم قراءة الحدث الدلالي على غرار ذلك. مثل ذلك قوله (رمل)[1]:

الرفاة المكرميات التقت بدأت من تخت جلد الموت تزهر

يستند التحويل في هذا الضرب من التناص إلى الإخبار بالوصف الذي مكن البنية اللفظية من إلحاق ياء النسبة، وقد ساعد على ذلك ورود العلم في الأصل محلى بالألف واللام (المكرم)[2]. هذا السياق الوصفي الإخباري أذى من جهة ثالثة إلى صياغة التناص على جمع المؤنث السالم تعظيما للموصوف (الرفاة).

إلى ذلك قوله وقد نسب إلى المكان (طويل)[3]:

يروم ابتداع المستحيل فتنثني إليه غثاثات الزمان " الخورنقي "

ثمة خاصية على قدر كبير من الأهمية في استعارة الكنية من قبل البردوني، ويتعلق الأمر بنوعين منها :

الأول : مألوف جار استعماله من نحو أبي تمام؛ من حيث كانت النسبة في الموروث الاجتماعي للأب .

الثاني : غير مألوف يندر استعماله من مثل ابن هند (يريد معاوية) الاستعمال الكنية في مجال التهكم والتحقير وما يتبع ذلك من دلالة . من ذلك قوله (بسيط)[4]:

---

[1] الديوان، مج 2، ص 599.

[2] المكرميات نسبة إلى المكرم الصليحي وهو أحمد بن علي بن محمد الصليحي، الملك المكرم: من ملوك اليمن ... أصيب بالقلج فقوض أمور اليمن إلى زوجته السيدة أروى بنت أحمد الصليحية " الزركلي: الأعلام، مج 1، ص 167.

[3] كائنات، ص 140

[4] كائنات، ص 40.

نزدية الكف " ميسون " يلاحقها عزش ابن هند يمتيها وتختقر

يتواتر التناص في شعر البردوني حتى صار يمثل النواة التي تتحكم في نماء النص لإبراز خصوصياته الأسلوبية والمرجعية . وكثيرا ما تمثل هذه الظاهرة موضوعا للنص من نحو : أبو تمام، ويزيد بن مفرغ الحميري، والمتنبي ... وغير ذلك مما جعله الشاعر موضوعا للخطاب الشعري السياسي القائم على التورية والتعمية، تأسيسا لقول جميل وإشراكا للمتلقي في تدبير النص وإنتاج دلالاته على أوسع نطاق .

المبحث الثاني – المفارقة في قصيدة ابو تمام وعروبة اليوم

المطلب الأول – ماهية المفارقة، لغة واصطلاحا

1– توطئة:

مافتئ الشاعر العربي المعاصر يبحث عن بدائل تعبيرية للقصيدة[1]، ويسعى التجريب تقنيات متعددة، لها القدرة على النهوض ببناء النص الشعري المعاصر و بلورة مضامينه ؛ تقنيات تتيح للشاعر آفاقا رحبة قادرة على استيعاب المستجدات الواقعية لعصره . مختلف معطياتها الحضارية والفكرية، وتكفل له التعبير الموضوعي عن أفكاره و موضوعاته التي يدفع بما إلى رحى نصوصه الشعرية، مفيدا في ذلك من تحارب و "منجزات الشعر العالمي ومن الآفاق التي فتحتها حركة الحداثة الشعرية في الأدب العالمي[2]" للقصيدة على مستوى الرؤيا و التقنية.

وتعد المفارقة واحدة من أبرز تقنيات البناء والتعبير توظيفا من قبل الشاعر المعاصر، لما لها من إمكانات تجعلها مناسبة لأن تستثمر من طرف الشعراء، فهي "من الناحية الأسلوبية ضرب من التأنق هدفها الأول إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيرا[3]"، ويعود ارتباط الشعر ما أساسا، "كوها وليدة موقف شعوري، فهي لا تحاك معزل عن النص... وإنما تبرز نتيجة لذلك الحس التهكمي لدى الشاعر مما يحيط به وفي عدم الثقة بما يراه... فتصبح المفارقة موقفا استراتحيا محاله إدراك الشاعر حيطه و باعثه اختلاف رؤيته للأشياء عن غيره"[4] ناهيك عما تتيحه للمتلقي أيضا، حينما منحه "فرصة التأمل فيما تقع عليه عيناه فتنبهه إلى إدراك ما يحيط به من عناصر سياقية تسهم في تحقيق فهم الظواهر التي تبدو متنافرة ومتضادة وإن كانت

---

[1] قصيدة للشاعر اليمني عبدالله البردوني، ديوان العيني أم بلقيس" المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص 249

[2] فاضل ثامر: مدارات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1987، ص189

[3] ينظر : دي. سي. هيويك: المفارقة وصفاتها (موسوعة المصطلح النقدي)، م4، تر: عبد الواحد لولوة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1، 1993ء، ص 190

[4] ينظر: علي قاسم الزبيدي: درامية النصالشعري الحديث، دار الزمان للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2009م، ص306–307

تمثل أوجها متعددة الحقيقة واحدة[1]"، وهذا ما سيقف عليه تحليلنا لقصيدة عبدالله البردوني.

2- في ماهية المفارقة، لغة واصطلاحا:

المفارقة اسم مفعول ل فارق) من الجذر الثلاثي (فرق)، ومصدرها (فرقه) بتسكين الراء. ويوحي معناها لغة إلى التباين والتناقض والتضاد والاختلاف، إذ جاء في لسان العرب: "فارق الشيء

مفارقة وفراقا: باينه، وتفارق القوم: فارق بعضهم بعضا، وفارق فلان امرأته مفارقة وفراقا: باينها[2]". وجاء في المعجم الوسيط: "فرق بين الشيئين، فقا، وفرقان: فصل و ميز أحدهما من الآخر، وفرق بين المتشابهين : بين أوجه الخلاف بينهما أو ميز بعضهما من بعض[3]"...

أما اصطلاحا فيبدو "أن الوصول إلى تعريف جامع مانع للمفارقة أمر صعب، وليس مرد ذلك إلى عدم الاتفاق حول تعريف محدد، ولا لقلة التعريفات، وإنما يرتبط هذا الأمر بعمر هذا المصطلح المديد، إذ مر بمراحل عدة، وطرأت عليه تطورات كثيرة، وهو ما يجعل من الصعوبة الاكتفاء بتعريف واحد لها[4]."

اما تجمع عليه الدراسات الأدبية والنقدية "أن أول اشارة للمفارقة كانت قد وردت بكتاب أفلاطون (الجمهورية) وقد أطلق عليها مصطلح (آيرو نيثيا) الذي قصد به أرسطو معنى المغايرة التي تقوم على الحط من الذات، منزلة أعلى من نقيضتها (الأزو نينيا) أو المغايرة التي تقوم على الإدعاء ويكاد يجعلها في معنى المراوغة، ولم تظهر كلمة مفارقة في الإنجليزية حتى عام 1502م، ولم يجر استعمالها بشكل

---

[1] ينظر : سامح الرواشدة: المفارقة في شعر أمل دنقل، محلة دراسات الجامعة الأردنية، العدد 06، ص 378.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة (قرق)، مج10، تصحيح: أمين محمد عبد الوهاب و محمد الصادق ص244

[3] "أحمد حسن الزيات وآخرون: المعجم الوسيط الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، مكتبة الشروق الدولية، مصر ، ط4، 2004، ص 685.

[4] ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002، ص 21.

عام حي بواكير القرن الثامن عشر وبعدها تطور مفهوم المفارقة في انكلترا وفي بقية البلاد الأوربية الحديثة. "

وإذا كان مهاد المفارقة فلسفيا، فإن تطور مفهومها في النقد لم يكن بمنأى عن هذا المهاد، فالمفارقة عند (ميويك) هي "قن قول شيء ما دون أن يقال بشكل فعلي، وهو فن يكتسب تأثيره مما يكمن تحت السطح[1]" وعرفها (نورثروب فراي) بأنها "نظام من الكلمات يتجنب القول الصريح وينكر المعن الواضح لما يقول"[2]

أما(رولان بارت) فيرى أنها "شكوك تتحول إلى نوع من القلق مطلوب في الكتابة، ومن شأن هذا القلق إبقاء تلاعب الرموز(تعدد الدلالات قائما)[3]"، ولعل أقرب التعريفات للمفارقة الأدبية تعريف (آلان رودي)، بتأكيده على أنها "ليست رؤية معي حقيقي تحت آخر زائف بل مسألة رؤية صورة مزدوجة على صفحة واحدة[4].

ولئن كان تراثنا اللغوي والبلاغي والنقدي لم يشر ضمن استعمالاته للفظة المفارقة)، إذ أن مصطلحها" في أساسه ترجمة المصطلح غربي"، إلا أن ذلك لا يعني عدم وجودها مفهوما أو نوعا إذ هناك مصطلحات وردت في الاستعمال البلاغي العربي لامست هذا المصطلح وقاربت معناه أهمها" (التعريض) و (التشكيك) و (الشابات) و (تجاهل العارف)و (تأكيد المدح بما يشبه الذم) و (تأكيد الذم بما يشبه المدح)"...

أما حظ المفارقة من التعريف لدى النقاد العرب المحدثين، فقد جاء موصولا بآخر ما وصل إليه النقاد الغربيون؛ إذ عرف جلهم المفارقة بأنها "تعبير لغوي بلاغي، يرتكز أساسا على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة التغمية أو التشكيلية، وهي لا تنبع من تأملات راسخة مستقرة داخل الذات فتكون بذلك ذات طابع غنائي أو عاطفي ولكنها تصدر أساسا عن ذهن متوقد ووعي للذات بما

[1] – ينظر: محمد سليمان: ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، 2007م، ص 186ء

[2] نورثروب فراي، تشريح النقد، تر: محمد عصفورة عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، عمان، 1991، ص 50

[3] علي قاسم الزبيدي، درامية النص الشعري الحديث، ص 304

[4] المصدر نفسه، ص.ان

حولها[1]" وهي أيضا" رفض للمعنى الحرفي للكلام لصالح المعنى الآخر.[2]"، وليس بعيد عن هذا التعريف يرى الباحث (عبد الواحد لؤلؤة) أن المفارقة: "من المحسنات البلاغية، عبارة يبدو على ظاهرها أنه يناقض باطنها ولكنها صحيحة لأنها تقوم على أساس صحيح يجمع بين النقيضات[3]"، والأضداد.

يتضح مما سبق أن المفارقة بناء يقوم تركيبه اللغوي العام على معن ظاهري يناقض باطله، بيد أن هذا التناقض الذي بدأ فلسفة ثم انتهى إلى الأدب يبقى معناه مختلفا بين هذين المحالين؛ فالتناقض "عند الفلاسفة وأصحاب المنطق هو اختلاف تصورين أو قضيتين بالإيجاب والسلب، تناقض يتنافى مع العقل، أما التناقض في الأدب فهو تناقض ظاهري فحسب، إذ تبدو مقولة ما في ظاهرها متناقضة أو غير معقولة ولكنها تظهر بعد التفحص سليمة ومنطقية"، وكذا فإن التناقض الذي يعنيه نقاد الأدب ليس هو الذي يتحدث عنه المناطقة و الفلاسفة بالمعن الدقيق، و إنما هو ضرب من التضاد بين المعنى الظاهري و الباطن، تبقى مسؤولية تحديده وفك شفرته في الخطاب الأدبي ملقاة على عاتق المتلقي؛ فالمفارقة "صنعة لغوية ماهرة يلتقي فيها صانعها ومستقبلها ولا تتضح إلا من خلال سياق فكري ثقافي مشترك بين منتج القول ومتلقيه"، بين مبدع النص والمنتج لمعانيه

المطلب الثاني – المفارقة في قصيدة ابو تمام وعروبة اليوم

1- المفارقة و الشعر (قصيدة "أبو تمام وعروبة اليوم" أنموذجا):

تعد المفارقة بمختلف أنماطها عنصرا بنائيا جماليا، طالت بسماها الفنون عامة، وكذا فنون الأدب والشعر منها بخاصة، وقد نحصر سياق الحديث؛ فنقول والشعر العربي أساسا لم يخل سواء في قديمه أو حديثة من بناءات المفارقة، بيد أن وجه الفارق بين

[1] محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص146.

[2] ينظر: محمد سليمان: المرجع السابق، ص 186

[3] المرجع نفسه، ص 186

الشعر العربي القديم والحديث، يكمن في أن أولهما لم يكن هم الشعراء فيه "قائما كليا على المفارقة، وإنما كان يتخلل قصائدهم بين الحين والآخر ضرب من المفارقات غير الهادفة أي تلك التي لم يوجه الشاعر قصده نحو صناعتها وخلقها، بل جاءت وسيلة توضيحية تؤدي إلى جلاء الفكرة وتوضيحها والامتثال لها[1]"، بينما عند ثانيهما ونقصد الشعر الحديث، فقد أضحت المفارقة ضرورة ملحة من ضرورات البناء الشعري، حتى يضمن هذا الجنس الإبداعي تماشيه مع طبيعة حياة الشاعر الذي اكتنفت عالمه المتناقضات، وامتلا واقعه الفج بسيل من المفارقات، و ليس من شك في أن "وجود المفارقة يرتبط بالتجربة والخبرة والإدراك الفلسفي الوجودي لقضايا الكون بما يكتنفه من متناقضات وأضداد[2]" لا حصر لها.

وقد برزت المفارقة بمختلف أنماطها في الخطاب الشعري المعاصر للشاعر اليمن عبدالله البردوني)، فجاءت العديد من قصائده الشعرية حبلي ببناءات هذه التقنية الفنية، كإحدى آلياته في التعبير، والتي كان السبب الرئيس في شيوعها بشعره توحد همه الشعري بقضايا وطنه "اليمن" الذي نخرت بجسده الأزمات والمآسي، فسخر شعره لتناول جراحات هذا الوطن، عساه أن يجد البلسم الشافي والمداوي لها.

وإذا كانت المفارقة أشكال وأنماط (المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف والمفارقة الدرامية والمفارقة التصويرية...)، فإنها في شعر البردوني تتداخل أنماطها وتتمازج، ولعل المفارقة التصويرية ذات النزوع الدرامي الساخر هي الجائزة في شعره، وهي نمط يقوم على دعامتين أساسيتين هما الصورة والمقارنة... وقد تتشكل في أكثر من نمط، والشاعر يستثمر فيها التراث العرض صور منها بغرض المواجهة بينها وبين صور معاصرة لاستشفاف بعد المفارقة من وراء هذه المواجهة التي يمكن أن يقال عنها النقيض أو الضدية[3] .

[1] ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 87

[2] المصدر نفسه، ص 89.

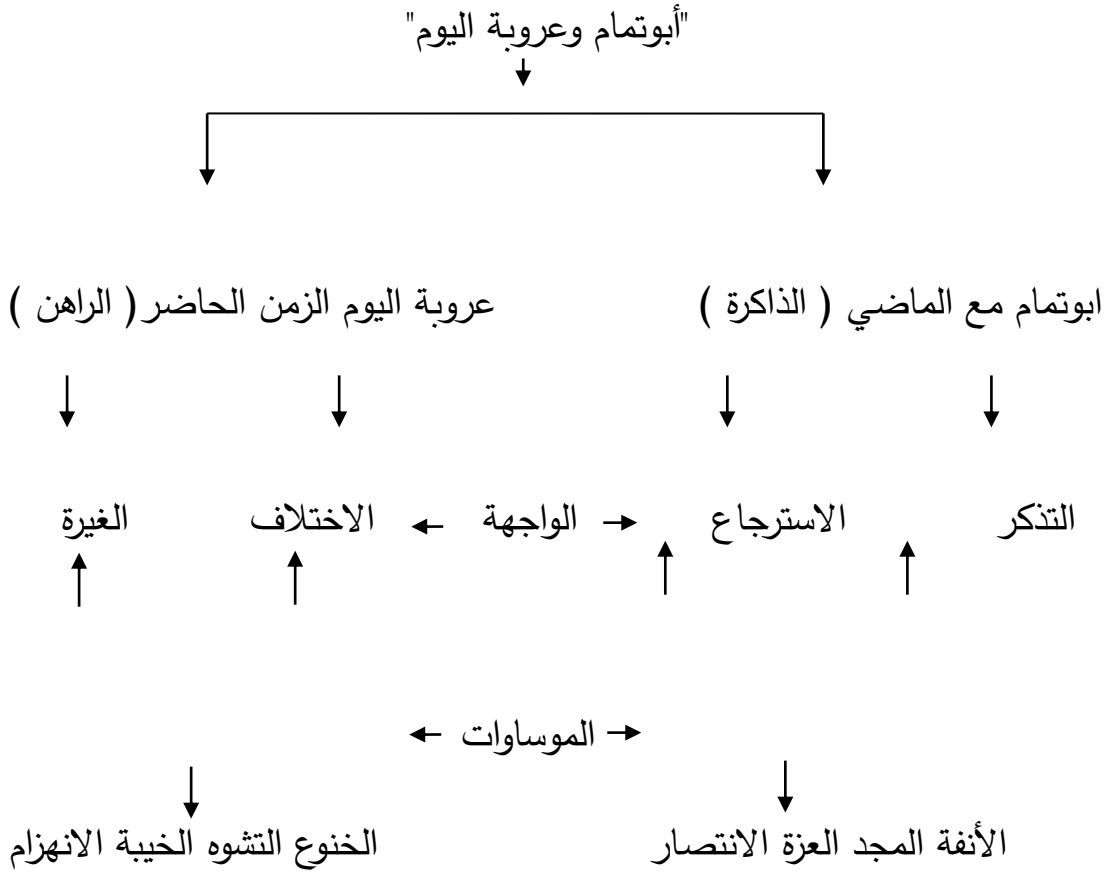
[3] المصدر نفسه، ص 316

وتحتضن قصيدة البردوني "أبو تمام وعروبة اليوم" من ديوانه" لعيني أم بلقيس "ه ذا النمط من المفارقات وهي قصيدة لا ينهض بناؤها على المفارقة فحسب، بل يأخذ أيضا شكل المعارضة الشعرية الضمنية التي "تتفق فيها القصيدتان المتقدمة والمتأخرة في عناصر الشكل الخارجي (كاتفاقهما في الوزن والقافية والروي) وتختلفان في الموضوع العام[1]"، وهذا ما درج إليه البردوني؛ إذ نظم قصيدته على وزن و قافية القصيدة التراثية "فتح عمورية" للشاعر أبي تمام، مع إبقاء التباين بينهما في الموضوع.

نسج خيوط المفارقة في هذه القصيدة بداية من عتبة العنوان "أبو تمام وعروبة اليوم"، لتشد رحالها بعد ذلك إلى نسغ القصيدة، فقد بني العنوان على تقابل و تواز جمع بين نقيضين يؤطر لهما الزمن؛ فأبو تمام يمثل الزمن الماضي، وعروبة اليوم تمثل الزمن الراهن (الحاضر) والجمع بين هذين الزمنين في سياق واحد أخرج هذه العتبة من حدود البناء اللغوي البسيط إلى بناء مفارقة بين طرفين أحدهما إيجابي وآخر سلي مفارقة أشعلت طيب التضاد بين ما كان وما هو كائن، وعمقت فجوته داخل القصيدة، بشكل توضحه وتوجزه الخطاطة الآتية:

[1] عمر محمد عبد الواحد: دوائر التناص "معارضات البارودي للمتي"، دار الهدى للنشر والتوزيع، الميناء ط1، 2003، 12.

العنوان)



ويمارس التناص الترائي في القصيدة دورا مهما وأساسيا في بناء المفارقة وتصعيدها، إذ يتكئ عليه الشاعر في عقد مقارنة القائمة على معاينة المسافة بين النقيضين؛ الماضي المنشود الذي يمثله أبو تمام و اعزامية الواقع الذي يمثله البردوي،

ومن أولى المفارقات التي يشى كما بناء القصيدة، ما تطالعنا به أبياتا الأولى تركيبا ودلالة:

ما أصدق السيف ! إن لم يضن الكذب وأكذب السيف إن لم يصدقالغضب

بيض الصفائح أهدى حين تحمله أيد إذا غلبت يعلو بما الغلب

وأقبح النصر ،،، نصر الأقوياء بلا فهم.. سوى فهم كم باعوا وكم كسبوا[1]

الاشك أن قارئ هذه الأبيات يدرك وللوهلة الأولى، أن البردوني قد احتذى أسلوب أبي تمام, إذ اعتمدت فاتحة قصيدته الحكمة ذاتها التي استهل ما حبيب ابن أوس الطائي بائيته الشهيرة احتفاء بحدث موضوعها:

السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب

بيض الصفائح ، لاسود الصحائف في متونهن جلاء الشك والريب[2]

بيد أن التمعن في البنية التركيبية للأيبات، يظهر أن هذا الاحتذاء الشعري يطاله عدول دلالي، إذ نلمس حركة ارتدادية في نسق الخطاب تحاول نقض المفاهيم المعروفة لهذه الحكمة، مما يولد بين النصين تضادا ويضفي على التركيب سمة التعارض بين الشاعرين، فاليرد ولي يوافق أبا تمام أن (السيف أصدق أنباء) ولكن إن لم يضني الكذب وفي حده الحد بين الجد واللعب) لكن (إن يصدق الغضب)، ف:

ما أصدق السيف؟ إن لم يضه الكذب وأكذب السيف إن لم يصدق الغضب[3]

وما لحق بنية هذا البيت من تناقض ظاهري يطال أيضا البيتين اللذين جاءا بعده، ويكسب هذا التناقض القائم على الإثبات و النفي في آن واحد "البنية ضربا من العمق والدهشة وهو ما يضطر القارىء للوقوف بصددها طويلا[4]"،

[1] ديوان البردوني، م2، ص 249

[2] الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، تقاسم: راجي الأسمر (جزءان الأول والثاني) دار الكتاب العربي، بووت، ط2، 1994ء ص 32

[3] ديوان البردوني، م2، ص 249

[4] ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 250- " الأقشين: كان قائد جيش المعتصم فخانه قلب و أحرق

فالبردوني لم يعمد لمثل هذا الإجراء عبثا، وإنما بدافع رؤية جدلية تغامر وتبحث عن تأسيس الفضائها الخاص انطلاقا من فضاء النص الغائب، على هيئة نبؤه تبشر بتباين مساري النصين ومن ثم الإقرار باختلاف فحوى زمني الشاعرين.

و تستبين رؤية هذه النبوة في المقاطع الشعرية الآتية، إذ تمضي مكثفة حضورها المفارقاني عبر كامل مفاصل القصيدة. يقول البردوني:

ماذا جرى... يا أبا تمام تسألني ؟ عفوا سأروي لك .. ولا تسأل..ما السبب؟

يدمى السؤال حياء حين نسأله كيف احتفت بالعدى (حيفا) أو (النقب)

من ذا يلبي ؟ أما إصرار معتصم كلا وأخزى من (الأفشين)" ما صلبوا

اليوم عادت علوج (الروم) فاتحة وموطن العرب المسلوب والسلب

ماذا فعلنا ؟ غضبنا كالرجال ولم نصدق ... وقد صدق التنجيم والكتب

فأطفأت شهب (الميراج) أنجمنا وشمسنا ... وتحدت نارها الخطب

وقاتلت دوننا الأبواق صامدة أما الرجال فماتوا ... ثم أو هربوا[1]

في هذا الشاهد الذي تتبنى أبياته بنيتي السؤال والحوار يقر البردوني لأبي تمام باختلاف زمن تواجدهما وحجم المفارقة بينهما، فزمن أبي تمام زمن التغني بالبطولات والانتصارات، أما زمنه مرتع الانكسارات والنكبات و خيبات الأمل المتتالية، وما اغتصاب حيفا و النقب إلا شاهد حي لما يقره زمن افتقد لأبطال مثل (المعتصم) فتجرأت جحافل العلوج من الروم وعادت إلى موطن العرب فاتحة فتخاذل أهله وصدق ما جاء به المنجمون، وفي هذا إشارة إلى ما تضمنته قصيدة أبي تمام من قصة المنجمين الروم، الذين علقوا فتح عمورية بفن التنجيم وحركات الشهب السبعة، بيد أن موقعة انتصار " الخليفة المعتصم بالله" أبطلت دعواهم وأثبتت أن:

[1] ديوان البردون، 2، ص 250-251

العلم في شهب الأرماح ، لامعة بين الخميسين"، لا في السبعة الشهب[1]

ويقع البردوني في هذا المقطع ضحية مفارقة "الحدث" إذ لم يكن يتوقع حدوث ما جرى في زمنه، وما يتعرض له موطن العرب اليوم على يد أعدائه. ومن نافلة الذكر في هذا السياق أن استحضار البردوني لأبي تمام لم يأت بغرض تأكيد أحداث تاريخية أو تخليد عظام ذلك الماضي، وإنما لصنع مفارقة تصويرية درامية تستفيد من أسلوب المقارنة بين صورتين لوضعين مختلفين كان الأصل فيهما الاتفاق

وقد ولد هذا النمط من المفارقة التي تتكيء على ثنائية الماضي / الحاضر والمقارنة بينهما نفسا دراميا متصاعدا في المقطع السابق، زاد من حدته أسلوب (الإلتفات)، الذي قصد به ابن المعتز" انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك[2]"، وذاك ما لمسناه مع البردوني، إذ بدأ مقطعه الشعري مخاطبة أبي تمام ثم سرعان ما يلتفت إلى الإخبار:

ماذا جرى ... يا أبا تمام تسألني ؟ عفوا سأروي لك. ولا تسأل..ما السبب؟

يدمي السؤال حياء حين نسأله كيف احتفت بالعدى (حيفا) أو (النقب)

من ذا يلبي ؟ أما إصرار معتصم كلا وأخزى من (الأقشين) ما صلبوا

اليوم عادت علوج (الروم) فاتحة وموطن العرب المسلوب والسلب

ولا يلبث أن ينحرف عن هذا النسق أيضا, إذ يلتفت إلى المخاطبة، فالإخبار في الأخير:

ماذا فعلنا ؟ غضبنا كالرجال ولم نصدق ..وقد صدق التنجيم والكتب

فأطفأت شهب (الميراج) أنجمنا وشمسنا ...وتحدت نارها الخطب

وقاتلت دوننا الأبواق صامدة أما الرجال فماتوا ... ثم أو هربوا[3]

---

[1] الخطيب التمنى: شرحدي أن أي تمام، ص 33.

[2] عبدالله بن المعتز: البديع، اعتناء وتعليق: اغناطيوس كراتشقو فسكى، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط3، 1982 م، ص 58

[3] ديوان البردوي، م2، ص 250-251

ويهدف هذا الإلتفات إلى تلوين الخطاب بغية التأثير في السامع "فالكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد[1]"، وفي ذلك أيضا "علامة أسلوبية خاصة بمنشئ القول ولاسيما عندما يعمد إلى اختراق الأنساق المعروفة, ليعبر عن تجربته الفريدة في إطار تسمح به اللغة[2] والبناء الصوري للقصيدة.

وتفيض المقارنة الزمنية للبردوني في هذه القصيدة مزيد من التناقضات، تفرز مفارقات كلها سخرية وتمكم وهجاء، بغرض توجيه الإدانة لطرف مقصود بالخطاب:

حكامنا إن تصدوا للحمى اقتحموا وإن تصدى له المستعمر انسحبوا

هم يفرشون لجيش الغزو أعينهم ويدعون وثوبا قبل أن يثبوا

الحاكمون و ((واشنطن)) حكومتهم و اللامعون..وما شعوا ولا غربوا

القاتلون نبوغ الشعب ترضية للمعتدين وما أجدهم القرب

هم شموخ (المثنى) ظاهرا ولهم هوى إلى ((بابك الخرمي)) ينتسب[3]

يظهر البردوني في هذا الشاهد سخرية لاذعة لحكام الأمة العربية الذين تقاعسوا و تخاذلوا في القيام بمسؤولياقم اتجاهها، فاستوطن الأعداء بلادهم وعاثوا فيها فسادا، وما يثير السخرية لا يستبين في هذا الجانب فحسب، وإنما في إبراز الشاعر الحقيقة هؤلاء الحكام وكشف ازدواجية أفعالهم التي تنم عن خبث سرير تم فهم يتظاهرون بالأنفة والعزة، بيد أهم جواسيس لجيوش الغزو، تجار يبيعون ضمائرهم ويشتركون في سفك دماء شعوبكم قربانا للمعتدين وترضية لهم، وإن لم تفهم هذه القرب يوما ولم تجدهم نفعا

[1] الزمخشري، أبو القاسم محمد بن عمر: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ج1، تح: عادل أحمد عبد الموجود وعلى محمد معوض، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 1998،

[2] – أحمد علي محمد المحور التجاوزي في شعر المتسني (دراسة في النقد التطبيقي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص 108

[3] ديوان البردون، 2، ص 252

. ويستدل البردوني إيحاء بالتناقض التام والمفارقة العجيبة بين ما يبديه القادة العرب وبين ما يضمرونه بأنفسهم؛ باستدعاء شخصيتين متناقضتين تاريخيا، هما شخصية المثنى بن حارثة الشيباني رمز الشجاعة والإقدام، و شخصية (بابك الخرمي) مجوسي الأصل الذي قتل أيام المعتصم، واشتهر بالبطش والعبث والفساد

هم شموخ (المثنى) ظاهرا ولهم هوى إلى ((بابك الخرمي)) ينتسب[1]

وقد استدعى هذين الاسمين زمنا المفارقة بالقصيدة، فبناء المفارقة ارتبط نصيا بالزمان،" و الزمن تحيل إليه الأعلام المنتظمة في البناء، وهي دالة على الزمان بوجودها الفعلي في حقبة معينة، واتخذت صفة التعيين باعتبار الاستعمال حينئذ، ثم إنها تحولت دلاليا و سياقيا إلى التعبير عن ظواهر؛ مما يدل على أن اسم العلم في هذا الاستعمال لا يعني صاحبه ولا يدل عليه، وإنما يحيل إلى ما عرف به، وبذلك يتحول اسم العلم من التعيين بدلالته على العلمية إلى الدلالة على الوصف[2] ."

وسرعان ما تمتزج مفارقة السخرية في هذه القصيدة ,مفارقة الإنكار، والفرق بينهما يكمن في أن" النمط الأول يعتمد اللغة المباشرة الخبرية، في حين أن النمط الثاني تتخلله لغة الإنشاء، وهذا المعنى يثير التساؤل والغرابة لحجم المفارقة التي يكتنفها الموقف[3]"، وهذا ما يحيلنا إليه قول البردوني:

ماذا ترى يا (أبا تمام) هل كذبت أحسابنا ؟ أو تناسى عرقه الذهب ؟

عروبة اليوم أخرى لا ينم على وجودها اسم ولا لون ... ولا لقب

تسعون ألفا (لعمورية) القدوا وللمنجم قالوا : إننا الشهب

واليوم تسعون مليونا وما بلغوا نضجا.. وقد عصر الزيتون والعنب[4]

---

[1] المصدر نفسه، م2، ص 252

[2] رشيد شعلال: الأزمنة في قصيدة أبو تمام وعروبة اليوم لعبدالله البردوني، محلة قراءات، جامعة بسكرة عدد 2011، ص 115.

[3] ينظر : سامح رواشدة: فضاءات شعرية، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، اريد الأدن، 1999، م 20-21

[4] ديوان البردوني، م2، ص 253

إن هذا التباين و التناقض الصارخ الذي يخلقه البردوني بين عروبة الأمس وعروبة اليوم وفق تساؤل يستنطق أبا تمام، وينم عن الحيرة والاستغراب، ليولد مفارقة الإنكار بكل أبعادها في هذه الرؤية الشعرية فلقد وصل البردوني إلى حالة من الشك والريب في صحة أنساب العرب فما هم عليه اليوم يناقض تماما العرب الذين عرفهم أبو تمام ؛ اسما ولونا، قولا وفعلا، إن عرب اليوم فاقوا أبطال عمورية عدة وعتادا ولكنهم لم يحققوا ما حققه أسلافهم، عرب الأمس سخروا من أهل التنجيم ودحضوا دعواهم بشهب الرماح والسيوف أما عرب اليوم فقد نضج الزيتون والعنب ولم يبلغوا النضج بعد، و(عصر الزيتون والعنب) إشارة إلى "الوقت الذي

حدده منجمو إمبراطور الروم وكهنته لإمكان فتح عمورية[1]"، وفي ذلك استدعاء القول أبي تمام:

تسعون ألفا كآساد الشرى نضجت جلودهم قبل تضج الزيتون والعنب[2]

ويبتغي البردوني من مفارقة الانكار في الشاهد السابق تذكير أمته ماضيها المشرق المضيء، و بحضارها الإنسانية القوية، لعله يبعث في عروقها الأمل فتنفض عن نفسها غبار الذل والخنوع، وتستعيد مجدها و دورها الحضاري بين الأمم.

وتؤدي الرؤية المزدوجة للأشياء أو الوصف بالنقيض في شعر البردوني، إلى انبثاق مفارقات أخرى في هذه القصيدة؛ كمفارقة التنافر أو مفارقة التجاور التي يعمد فيها الشاعر إلى المجاورة "بين قولين متناقضين أو صورتين متنافرتين[3]"، من مثل قول البردوني :

ماذا أحدث عن صنعاء يا أبتي؟ مليحة عشقاها : السل والجرب

ماتت بصندوق ((وضاح) بلا ثمن ولم يمت في حشاها العشق والطرب

[1] عمر فروخ: أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالش (دراسة تحليلية)، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1986م، ص 180

[2] الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، ص47-

[3] ينظر : دي، سى، ميويك: المقارقة وصقاقا، تر: عبد الواحد لولوة، ص87.

كانت تراقب صبح البعث... فانبعثت في الحلم ... ثم ارتمت تغفو وترتقب
وفي أسي مقلتيها يغتلي ((يمن)) ثان كحلم الصبا ... ينأى ويقترب[1]

يرتسم بناء التنافر في هذه الأبيات من خلال عالم صنعاء المختل فقد صورها البردوي في هيئة امرأة مليحة لكن من مفارقات زمانها ابتليت بعاشقين هما السل والحرب، بصدوق وضاح قد ماتت لكن لم يمت بداخلها العشق والطرب، ظلت تغفو وترتقب صبح بعثها فانبعثت، لكن لم يجاوز بعثها الحلم. لقد أدى التجاور بين هذه الحقائق والاشتغال على تحسير الفجوة بينها إلى إقامة بناء تكتنفه المتناقضات وتتولد عنه الثنائيات الضدية (الحسن/ القبح) و (الحياة / الموت) و (الواقع الحلم) بما يكفي لتحقيق مفارقة من التنافر تشخص الواقع المهترىء والمتأزم لموطن الشاعر اليمن السعيد.

وتبقى مفارقة التقابل تتوالى عير كامل أبيات هذه القصيدة وحتى بلوغ نهايتها مجسدة البون الشاسع والهوة العميقة بين طرفي نقيض المقارنة:

((حبيب)) تسأل حالي وكيف أنا؟ شبابة في شفاه الريح تنتحب
كانت بلادك (رحلا)، ظهر ناجي أما بلادي فلا ظهر ولا غبب
ورحت من سفر مضن إلى سفر أضني ... لأن طريق الراحة التعب
لكن أنا راحل في غير ما سفر رحلي دمي.. وطريقي الجمر والحطب
إذا امتطيت ركابا للنوى فأنا في داخلي ... أمتطي ناري وأغترب
قبري ومأساة ميلادي على كتفي وحولي العدم المنفوخ والصخب
((حبيب)) هذا صداك اليوم أنشده لكن لم اذا ترى وجهي وتكتب
ماذا؟ أتعجب من شيي على صغري؟ إني ولدت عجوزا ... كيف تعتجب؟
واليوم أذوي وطيش الفن يعزفني والأربعون على خ دي تلتهب
((حبيب) مازال في عينيك أسئلة تبدو ... وتنسى حكاياها فتنتقب

[1] ديه ان الم دو، 2، ص 254-255

وما تزال بحلقي ألف مبكية من رهبة البوح تستحي و تضطرب
يكفيك أن عدانا أهدروا دمنا ونحن من دمنا نحسو وتحتلب
سحائب الغزو تشوينا وتحجبنا ويوما ستحبل من إرعادنا اسلحب
ألا ترى يا ((أبا تمام)) بارقنا (إن السماء. يرجى حين تحتجب)

استطاع البردوني هذه الحوارية الدرامية التي استدعت في صورة حلمية أبا تمام اسما واستنطقته أسئلة أن تبوح بمكنونات الذات الشاعرة المتأزمة، وتؤرخ لمحنتها النفسية وغربتها الذاتية في عالم استفحلت فيه مأساة أمتها وازداد واقعها الحاضر انتكاسا، ويبدو أن اعتماد الشاعر هذا الأسلوب الفن ينم عن وعيه بأهمية المضمون التراثي في القصيدة، وما تبعثه الشخصية التراثية بقيم زمنها المضيء من عزاء، أدناه تقدم إجابات لأسئلته التي يثيرها في نفسه واقعه المتداعى، مستنجدا بها لتعينه في معالجة واقعه الحاضر، الذي بلغ حدا من الانحدار يستدعي ظهور المخلص[1]"، أو المبدد لدجى هذه الكرب.

ولا يفوتنا في هذا السياق أن نشير إلى تداخلين نصيين عقدهما البردوني هذه الأبيات مع أبي تمام، يتحدد التداخل الأول في قول الشاعر:

ورحت من سفر مضن إلى سفر أضني ... لأن طريق الراحة التعب[2]

وفي هذا استدعاء لمعنى قول أبي تمام:

بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها تنال إلا على جسر من التعب[3]

أما التداخل الثاني فيكمن في قول البردوني :

ألا ترى يا ((أبا تمام)) بارقنا (إن السماء. ترجى حين تحتجب)[4]

[1] ينظر : خالد علي حسن الغزالي: أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن، محلة جامعة دمشق ، م 27، العدد (1-2) 2011م، ص 292

[2] ديوان البردوني، م2، ص 256

[3] الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، ج 1 ص 49.

[4] المصدر السابق، م2، ص 255-259

فالشطر الثاني من البيت مقتبس من قول أبي تمام:

ليس الحجاب بمقص عنك لي أملا إن السماء. يرجى حين تحتجب[1]

يفيد هذا الشطر من البيت أن احتجاب السماء بالغيم سبب لرجائها بالغيث، و تنهض هذه العبارة – بإعتبارها تشكل قفلة القصيدة – هي الأخرى مفارقة بين رؤيتي الشاعرين، فالير دولي يجاري أبا تمام لفظا ومعن في هذا التداخل، غير أنه يخالفه ويناقضه توظيفا، وتشي بذلك المقارنة المتأنية بين البيتين ؛ فبيت أبي تمام جاء تأكيدا لنفي الحجاب وإن حمل معنى الإثبات، أما بيت البردوني جاء تأكيدا لإثبات هذا الحجاب ولعل حرص البردوني على توقيع نهاية القصيدة هذه القفلة التناصية؛ يرد إلى إدراكه ما تركه نمايان القصائد وخواتيمها" من أثر عميق في وجدان المتلقي، سلبا أو ايجابا؛ إذ يظل صداها يتردد كلازمة في جنبات الذات كما تترك بصماتها الواضحة على البنية المفارقة، لأن الشاعر ينظر إليها على آنها خط الدفاع الأخير عن قصيدته والسياج المنيع الذي يسيج قلعته أو رؤيته، ولهذا فليس غريبا أن يعتني بها ويدللها ويمنحها من شاعريته ما يليق بحضورها في النص[2]"..

صفوة القول، إن قصيدة البردوني (أبو تمام وعروبة اليوم)، قصيدة مفارقة بامتياز، فهي تشع ببناءات المفارقة من جميع جوانبها؛ بدءا من العنوان وحتى آخر عبارة من نسيجها، ويرد ذلك إلى وعي البردوني العميق بالمفارقة وحسن استثماره لأنماطها؛ إذ جعل منها آلية تعبير بنائي؛ ساهمت في تشييد المعين الشعري الدرامي و بناء الدلالة وتكثيفها، ومن ثم فتح القصيدة على فيض من الاحتمالات والتأويلات.

[1] الخطيب التميزى شد ديه آن به تمام، ج2، ص 382.

[2] ينظر: ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 189

المبحث الثالث – الأزمنة في قصيدة ابو تمام وعروبة اليوم

المطلب الأول – الأزمنة ومنهج الدراسة

1– مداخلة

الأزمنة هي وضع اللغة في مجال الاستعمال وبعبارة أخرى تحويلها من الإطلاق إلى التقييد، وهو المحال الذي تخصصه[1] فيه اللغة ، فيدخل الملفوظ في جملة من العلاقات التي تسهم بدورها في إيجاد الوظائف المتعددة التي تحددها مختلف الدراسات على اختلاف اتحاهاتها: نحوية وصرفية وبلاغية وسواها. ولئن درج الدارسون على تحديد أصناف للزمن في تحليل الخطاب ، فإنه يحلو لنا أن تربط الزمن بالنص ما دام موضوع الدراسة متعلقا بالخصائص التصية، الأمر الذي يجعل الزمن في هذا البحث متجها صوب زمان النص بما هو زمان منجز تعاضدت على كينونته أزمن العناصر النصية في حد ذائقها[2] إن زمان النص هو مجموعة من الأزمنة المختلفة – نحوية وسواها – توحدت في إطار مغلق مقيد (إطار النص) ظلت فيه محتفظة بأصل صوري، واكتسبت دورا متمما ضمن

دار النص (Circuit du texte)، فشلت، بذلك، عنصرا خطابيا يبلور دلالات النص ويكتفها في مجال موضوعه وسياقه. إن الدراسات المختلفة للزمن تلك التي اتجهت إلى أجزاء النص معزولة فتبدى لها جملة من الأزمنة المستقلة المتنوعة، تعد في نظرنا ضربا من النمل والتعسف في دراسة النص من حيث إنها لا تراعي في استقلاليتها العلاقات الدلالية القائمة على تأهيل الماضي ليلعب دورا في نطاق الحاضر، ولا تراعي السياق الذي يجرد إلى حد ما الأزمنة الخارجة (الروافد) عن النص من صفتها الآنية، باعتبار إسهامها في رسم السياق الخاص بالنص و بنائه. وهي الخاصية التناصية للزمن وللنص.

---

[1] المراد بالتخصيص ههنا تقييد الخطاب بألفاظ تحتل مواضع من النحو غير أركان الإسناد من باب الزيادة في المبين زيادة في المعنى، وهو من جانب ثان تأهيل اللغة للإفادة والتداول والتواصل هدف تحقيق أغراض بعينها

[2] أزمنة العناصر النصية تعيني بها هيمنة زمان النص على الأزمنة الفرعية القادمة إليه عن طريق التناص وفي إطار جاهز لتلتئم في النص أدلة لغوية، ولكنها لا تلبث تذوب في موضوع النص بفعل علاقتها بمجموع مكونات النص؛ الأمر الذي يجعل الأزمنة الفرعية روافد في تطوير زمان النص و بلورته

إن العناصر الخطابية، إذ يتم تأهيلها للانتظام في بنية التص، تملك من التفاعل ما يجعل مصبها واحدا، "لأن كل بنية نصية تتألف من تواشج الحضورية و الغيابية بنفس الآلية التي تتواشج فيها الأزمنة، بما في ذلك ما يتعلق بحراك أزمنة البنية اللفظية – اللغة "[1] . لذلك فإن أي حديث عن أزمنة معزولة داخل النص نعدها تحليلا سكونيا للنص[2]، وهي إلى جانب ذلك ضرب من التكسير للوحدة العضوية التي يمثل فيها الزمن أحد أهم أدوات التماسك النصي، ومن حيث كان عنصر الزمان متحققا في النص لا خارجا عنه.

ومن جهة أخرى فإن تشكل النص زمنيا – على غرار المكونات النصية الأخرى – يخضع من وجهة تناصية – ومن باب الاكتساب و التنشئة – إلى الموروث؛ وبخاصة إذا تعلق الأمر بنصوص أدبية بعينها ؛ مما يفتح النص على أحوال ماضوية واستشرافية باعتبار طبيعتها التكوينية، ولكنها منصهرة في مجال دلالي، واحد وفي سياق حالي واحد، وفي بنية تصية واحدة أيضا. وعلى ذلك فإن أية نظرة تخزينية عازلة توحي باضطراب في البنية الزمنية داخل النص. غير أن هذا التنوع يمثل – في واقع الأمر – نوعا من المغايرة والتضاد اللذين هما جوهر حيوية النص ونمائه، شأنه في ذلك شأن الائتلاف الدلالي الذي تؤديه العناصر اللسانية القائمة بدورها على المغايرة. وعلى ذلك يكون هذا التقاطع الزمني خاصية أسلوبية ودلالية وجمالية في إطار البنية الكلية للنص.

تخلص من هذا إلى أن الزمن منعوت بالنص مخصوص بعناصره؛ "إذ لكل شيء زمنه الخاص[3]

---

[1] جمال الدين الحضور , قمصان الزمن: فضاءات حراك الزمن في النص الشعري: دراسة نقدية ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2000، ص 56.

[2] يمكن أن يقبل هذا النوع من التحليل – خارج إطار التفاعل بين عناصر النظام – الضرورة منهجية تقتضيها طبيعة البحث ، أما في مجال الدراسة النصية فإن تحليل المكونات ينبغي أن يسري وفقا المقتضيات السياق واستنادا إلى العلاقات والقواعد المديرة للنص، بما يضمن لها حظها من التفاعل الذي تتشكل موحبه .

[3] مارتن هيدجر، التقنية – الحقيقة – الوجود، تر: محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط 1. 1995، ص 90

، ومن ثم فإن مقاربة الزمن .مجال وجوده (النص) " دعوة إلى موقعة الزمان في مكانه داخل ماهو خاص به[1] ، لذلك يجد الزمن مبرره من الدرس نصيا وفي نطاق مخصوص

2- دراسة الزمن بأي منهج؟ :

نسعى في هذا البحث إلى دراسة الزمن من زاوية نصية باعتباره عنصرا خطابيا، يسهم بقدر ما في بلورة بنية النص أسلوبيا، ويعمل على تطوير دلالاته وتكثيفها بما يجعله مؤثرا في المتلقي، ومن ثم تحقيق متعة القراءة. لا نريد أن نمحل في دراستنا للزمان حتى ينبو عن الذوق والتص بقدر ما ستسعى إلى الانطلاق منه (النص) لنؤسس التحليل على انتظام الزمان في البنية الكلية انتظام الملفوظات وقد أخذ بعضها يرقاب بعض من جهة، ولنقف على الخصيصة الزمنية في النص باعتبارها عنصرا خطابيا من جهة ثانية. جدير بملاحظة مبدئية أن النص الشعري يسري في إطار سلسلة كلامية يحكمها التعاقب والاستبدال ، فترى الكلمات عالقة بما قبلها وما بعدها على نحو من الضوابط القانونية والدلالية والوظيفية[2]، " فاللغة إذا واسطة تتألف من وحدات متتالية تكون شكلا خطيرا للتعبير، يتحرك متجها إلى الأمام، ويخضع لخصائص الزمن الثلاث، وهي الاتجاه إلى الأمام و التتابع وعدم القابلية للعكس[3] .

---

[1] نفسه، ص 106.

[2] إن الكيانات (والأنظمة) – لغوية كانت أو سواها – لا يتحقق وجودها في الواقع إلا في إطار ضابط (سنة)، ولا يتحقق الضابط إلا إذا حصل التواصل؛ فهو محكوم – والحال هذه – بدلالة ووظيفة، لذلك فإن ما سرى في بعض المفاهيم؛ من أن الجملة يمكن أن تكون صحيحة نحويا وخاطئة دلاليا باطل لعدم التأسيس، من نحو قولهم: (أكلت التفاحة الولد) صحيحة نحوا خاطئة دلالياء إذ بالاستناد إلى مبدأ احتمال الوقوع يسقط القناع (القانون).

[3] أ. أ. مندلاو، الزمن و الرواية، تر: بكر عباس ، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط 1، 1997 ، ص 40

بيد أن النص الأدبي صورة من صور الحياة، إنه قطعة مجتزأة لواقع جار أو محتمل، يمثل انعكاسا لحالة (ثابتا ومتحركا) وترجمة لواقع (حيا كان أو ساكنا أيضا[1] مما يهبى للنص، من حيث هو كيان ، الاستقلال بخصوصيته الزمنية.

المطلب الثاني – الزمن في قصيدة ابو تمام وعروبة اليوم

1 – الزمن باعتباره أداة اخصاب للنص

للنص يمثل الزمن عند البردوني وسيلة تعبيرية ودليلا لسانيا ، ينتظم في الخطاب ليؤدي أغراضا نحوية ودلالية تسهم من جهتها بلعب دور في البناء العام للنص. ويختلف آداؤها باختلاف هذا الدور الموكول لها في سياقه (النص)؛ إذ يمكن أن تمثل محور قيام النص (جملة نواة)، ويمكن أن تكون عمدة في بناء جمل النص (مسندا، مسند إليه ، ويمكن من ناحية ثالثة أن تكون رافدا دلاليا ونحويا (فضلة أو متمما على مذهب الجمهور)[2] ، يخصص القول ويسهم في تفريع دلالاته . على أن ما يهمنا في هذا البحث – وقد حددناه آنفا – هو التعامل مع الظاهرة النصية في إطارها الشمولي، ومن حيث هي خصوصية نصية[3]

أ– الزمن النواة

يتجلى الزمن نواة في نص ما إذا مثل موضوعه قالت جميع مقولات النص إليه، باعتبارها روافد مؤهلة سياقا ودلالة لتمام هيكل الموضوع؛ ففي نص " أبو تمام وعروبة اليوم "، يمكن أن نعد العنوان جملة نواة باعتباره علتنا على النص[4] . هذه

[1] هو حي متحرك في إطاره وانطلاقا من العلاقات السارية بين عناصره، ولكنه ساكن بالنقل

[2]كوها فضلة أو متمما لا يضعف أهميتها في البناء، ولا ينفي أساسيتها فيه طالما حققت حضورا في البنية، وإنما اصطلح العلماء هذا الاصطلاح انطلاقا من مبدأ الاختزالية القائمة على مفهوم الجوهر والعرض فكانت فكرة القاسم المشترك مدار الاصطلاح و الحكم. لأسباب في حقيقة أصلها تعليمية تتصل بضبط قواعد العربية

[3] حدير أن تتجه الدراسات النصية إلى تحليل الظواهر المتواترة وإلى ما يميز النص، باعتبار الدارج في الاستعمال لا يعدو أن يكون عاديا مألوفا.

[4] درج علماء النص على إعداد العنوان تا موازيا باعتبار خصوصية العنونة، وهو في هذا السياق حملة نواة باعتبار صلته بالنص المعنون عليه، فقلتن كان بيت القصيد زماتا جوهر النص ونواله، فإنه يستوي في إطاره رديفا للعنوان. ومن ثم فإن طبيعة العنوان بصورة مباشرة أو غير مباشرة يمثل، في ما يمثل، المحور الذي يدور الموضوع في فلكه

الجملة النواة تتفرع جملا مصبها طرفا الجملة النواة (أبو تمام عروبة اليوم)، وهو الأمر الذي يوجه النص صوب الموازنة فجا ، مما يعني أن موضوع النص تتجاذبه حقبتان: حقبة ماضية مثلها فترة حياة أبي تمام، وحقبة حاضرة تمثلها الفترة المزامنة للشاعر (البردوني). وإذ يتجه الموضوع صوب الموازنة، فإنه يسري في إطار تفاضلي قوامه السلب والإيجاب بتقدير من الشاعر نفسه:

يقول:

حبيب " وافيت من صنعاء يحملني تسر وخلف ضلوعي يلهث العرب

....

أرعبت كل جديب لحم راحلة كانت رعته وماء الروض ينسكب

ورحت من سفر من إلى سفر أضنى ... لأن طريق الراحة التعب

لكن أنا راحل في غير ما سفر رحلي دمي ... وطريقي الجمر والخطب

إذا امتطيت ركايا للتوى فأنا في داخلي ... أمتطي ناري و أغترب

هذه البنية أدت بالتبعية إلى بناء النص على ثنائية ضدية قوامها المعيار والتفاضل، فتشكل النص في سياقين متتامين متضادين على سبيل الموازنة التي هي جوهر بناء التص، يعززهما زمانان مختلفان، ولكنهما مؤتلفان بوجه الشبه: (سياق قديم وسياق حديث / اغتصاب عمورية واغتصاب فلسطين). وتفرع النص إلى حقلين دلاليين

أحدهما إيجابي يمثله أبو تمام. والثاني سلبي يمثله عهد البردوني. وتتوالى أبيات النص و جمله على هذا النسق اللساني العام القائم على ائتلاف في اختلاف؛ لكون البنية الزمنية قائمة في أصلها على المغايرة والاختلاف، وتأسيسا على مبدأ الحركة الذي يمثل كينونة الزمن. فأما الحقل الدلالي الأول فقد تضافرت على أدائه فنمائه مجموعة من الحمل والأبيات المتصلة أحداثا و أدلة لغوية بعهد أبي تمام المعتصم وأما الحقل الدلالي الثاني فقد عكس الأوضاع الراهنة يمنيا وعربيا على النحو الذي يجعله امتدادا من الناحية الموضوعية (نسبة إلى الموضوع إلى الحقل الأول امتداد بناء على المغايرة فالموازنة، لا امتداد ترادف فتطايق. وهنا تكمن الخصيصة الأسلوبية على مذهب (ريفاتير)

باعتبارها انعكاسا " للتضاد الحاصل من تداخل المتوقع وغير المتوقع في السياق[1] ومن

حيث كان السياق "بنية لغوية يقطع نسقها عنصر غير متوقع [2]. ويحسن أن نؤكد في خضم هذا التشابك التي تناسب المخطط الدلالي للنص مع المخطط الزمني لسريان الإطار الدلالي للتص مصاحبا للإطار الزمن؛ إذ لا نتوقع زمنا خارج مجال الدلالة، ولا دلالة خارج مجال الزمن.

إن التنوع الزمن الناتج عن استثمار فتح عمورية هو صورة من صور التناص الدافع إلى إثراء النص بجملة من البنيات الفرعية ، التي تترافد في ما بينها لتطوير دلالات نص "أبو تمام وعروبة اليوم".

من ذلك قول الشاعر:

عروبة اليوم أخرى لا تنم على وجودها اسم ولا لون .. ولا لقب

تسعون ألفا ل (عمورية) القدوا وللمنجم قالوا: إننا الشهب

[1] حمادي صمود، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، 1988، م 169

[2]. محاولات، ص 57.

قيل : انتظار قطاف الكرم ما انتظروا تضج العناقيد .. لكن قبلها التهبوا

واليوم تسعون مليونا وما بلغوا ضجا .. وقد عصير الزيتون والعنب

لقد أدى التداخل السردي الدلالي بين حدثين إلى تآزر البنية الزمنية وتحليها في بنية نصية واحدة؛ باعتبار قوة الخلفية التصية التي يعكسها السياق على مساحة التص. وهي قوة جامعة لطرفي الاتصال، عاملة على تكييف دلالات النص وهيئتها للانصهار ضمن البنية الكلية.

إلى ذلك قوله:

ماذا جرى يا أبا تمام تسألني؟ عفوا سأروي .. ولا تسأل .. وما السبب

يدمي السؤال حياء حين نسأله كيف احتفت بالعدى (حيفا) أو (النقب)

من ذا يلبي ؟ أما إصرار معتصم كلا وأخزى من (الأفشين) ما صلبوا

إن دوران النص على هذا النحو من التناص – فضلا عن تكثيفه لدلالات النص – أدى إلى تماسك النص وتأسيسه على وحدة موضوعية لتشابه الحال بين عمورية وفلسطين؛ فلتواتر الحدث كما لتواتر الألفاظ والعبارات دور في ضمان التحام أجزاء النص وتحقيق خاصية التماسك التي يكون كما النص نصا . ولعل ما تحب الإشارة إليه هذه الإحالات الإيقونية التي تجسدها الأعلام وأسماء الجنس والأماكن (أبو تمام، المعتصم، الإفشين، المشتى، بابك الخرمي، وضاح، قحطان، كرب، الروم، العرب، عمورية، حيفا، النقب، الموصل، صنعاء، واشنطن) فلقد ارتبطت نصا بالزمان، فاكتسبت دلالة نوعية إيديولوجية أسهمت في تكثيف دلالات النص وتخصيصها بما يضمن لها قدرا كبيرا من التواصل فكريا وجماليا.

2 – أسلبة الزمان

ا – أسلبة الزمان: stylisation du temps:

تتجلى أسلبة الزمان في استعمال الألفاظ القديمة الموصولة بنص فتح عمورية مثلا استعمالا متفردا على غير المتوقع لانتظام المكونات اللفظية والأسلوبية في إطار خاص، يتصل بمنتج النص عبد الله البردوني مما يجعل النص مرتبطا به دون غيره، له خصوصيانه الأسلوبية، وتقنياته التعبيرية، وأنماطه الجملية ذات التنوع المخالف لنظائرها عند غيره.

هناك، إذا، تقل لألفاظ پر منها من إطارها التركي والسياقي اللذين عرفت فيهما إلى سياق ثان، وإقامة علاقات تركيبية ثانية تؤهلها إلى اكتساب قيم أسلوبية متعلقة بعبد الله البردوني لا بغيره، وينص "أبو تمام وعروبة اليوم بصورة أخص، من ذلك قول الشاعر:

ما أصدق السيف إن لم يضه الغضب وأكذب السيف إن لم يصدق الغضب

بيض الصفائح أهدى حين تحملها أيد إذا غلبت يعلو ها الغلب

من ذا يلبي؟ أما إصرار معتصم كلا وأخزى من (الإفشين) ما صلبوا

ماذا ترى يا أبا تمام هل كذبت أحسابنا؟ أو تناسى عرقه الذهب

تسعون ألفا (لعمورية) القدوا وللمنجم قالوا: إننا الشهب

تتجلى الألفاظ دالة على الزمان دلالة صريحة ثابتة أو بفترة استعمالها ومحاله (بائية أبي تمام في فتح عمورية)، وأغلب ما يحيل إلى الزمان فترة استعمال اللفظ من علم أو سواه. وإذ ينتظم اللفظ في البناء فقد أسفر عن تفعيل أسلوبي لانتظام الألفاظ في سياق مغاير مداره الحال (حال النص) و مقامه خطاب مؤ من جهته على المجاز. ليس بالضرورة أن ينتظم الزمن في النص انتظاما متتاليا؛ إذ لا يتعلق الأمر بخطاب سردي صريح، وإنما الأعيرة بانسجام العناصر الزمانية وتآلفها على الرغم من تباعدها يؤلف بين مواضعها السياق والوظائف النحوية التي تؤديها في البنية؛ وذلكم جوهر الانسجام الذي هو قوام النص الشعري عند البردوني.

إن التجليات الأسلوبية لما دل على الزمن في قصيدة "أبو تمام وعروبة اليوم" سرت في إطار مجازي على غير المألوف، فعكست أضربا من الإيحاءات الدلالية التي هيا إليها السياق، وتحسدت أصنافا من الصور الاستعارية والكنائية والتورية والمجاز المرسل والالتفات التلويح والإشارة وغيرها؛ تأسيسا على النظام التداولي الذي يقوم عليه التص. ذلك أن العدول عما ألفه الناس في الاستعمال عائد بالدرجة الأولى إلى ضغط خارج لساني مسلط – بفعل أحوال الخطاب والمخاطبين – على رسالة المتكلم ليستوي النص في البناء على نحو من التشكيل الذي يحقق وظيفته التواصلية. وقد أدى إلى ذلك ما يمكن أن تسمه بالقابلية للتغيير في عملية التشكيل، ونظيرة فاني عملية التلقي.

من ذلك قوله:

لهم شموخ (المثني) ظاهرا ولهم هوى إلى (بابك الخرمي) ينتسب

وقوله :

ماذا أحدث عن صنعاء يا أبتي مليحة عاشقاها: السل والجرب

ماتت بصدوق وضاح بلا ثمن ولم يمت في حشاها العشق والطرب

كانت تراقب صبح الغيث ... فانبعثت في الحلم ... ثم ارتمت تغفو وترتقب

لكنها رغم بخل الغيث ما برحت حبلى وفي بطنها "قحطان " أو "كرب "

وفي أسي مقلتيها يغتلي "يمن" ثان كحلم الصبا يتأى ويقترب

يبدو الزمن في هذه الشواهد متقاطعا متداخلا باعتبار التعددية الزمنية ، ولكن هذه الوحدات الزمانية ذابت في إطار النص وفي بنياته الفرعية ذوبانا دلاليا وأسلوبا ، حي غدت الكتلة الزمنية بظاهرة الأسلية (Stylisation) بنية واحدة متكاملة الدلالة منسجمة البناء . فقد ذهب

(ستيرن) إلى أن الكاتب عندما يعطي انطباعا حول شخصية معينة لا يتم ذلك " بالتدريج التصاعدي المتناسق للأفعال أو الوصف، وإنما كمنظومة من الاهتزازات

المتناغمة[1] . هذه الاهتزازات المتناغمة ليست سوى سنن وأعراف عهدها المرسل في مختلف التكتلات والأنظمة التواصلية أو غيرها، وهي تعني فيما تعني قابلية العناصر للانتظام في سياق النص على الرغم من اختلافها.

لما كانت هذا الدراسة تتجه صوب خصوصيات تشكيل النص – وقد اتخذت من الزمن موضوعا لها – فلقد كان علينا أن نحدد مختلف العناصر الدالة على صريح الزمن دلالة تلميح لا تصريح ؛ باعتبار الأعلام الدالة على الزمن الماضي لم تعد تحتفظ بخصوصيتها العلمية في نص البردوي، وإنما استعملت أستعمالا فيما نقلها من العلمية إلى الوصف على سبيل التناص.

ب – الزمن باعتباره دليلا لسانيا :

لقد حاولنا منذ البدء نقل الزمن من إطاره التجريدي إلى التعامل معه تعاملا صريحا على أنه مكون Constituent خطابي نصي ، ومعنى ذلك أننا نبحث في التجليات النصية

(النسائية والتداولية) للزمن كما هي الحال لحملة العناصر النصية المتضافرة في ما بينها بنيويا ووظيفيا.

يقول البردوي:

من ذا يلبي ؟ أما إصرار معتصم كلا وأخزى من "الإفشين " ما صلبوا

....

القاتلون نبوغ الشغب ترضية للمعتدين وما أجدهم القرب

لهم شموخ (المثنى) ظاهرا ولهم هوى إلى (بابك الخرمي) ينتسب

من الضروري الإشارة إلى أن الزمن تحيل إليه الأعلام المنتظمة في البناء، وهي دالة على الزمان بوجودها الفعلي في حقبة معينة، فاتخذت صفة التعيين باعتبار الاستعمال حينئذ، ثم إنها تحولت دلاليا و سياقيا إلى التعبير عن ظواهر ؛ مما يدل

[1] نقلا عن مندلاو، الزمن و الرواية، ص 199.

على أن اسم العلم في هذا الاستعمال لا يعني صاحبه ولا يدل عليه، وإنما يحيل إلى ما عرف به، وبذلك يتحول اسم العلم من التعيين بدلالته على العلمية إلى الدلالة على الوصف. إذ عملت البنية التناصية على تسويغ المقابلات الدلالية الآتية:

بابك الخرمي ⟸ الإباحية والشذوذ

هكذا يتجلى اللفظ المحيل إلى الزمن دليلا لسانيا يسهم مع نظائره اللفظية والتداولية في إنتاج دلالات النص، وتحديد أبعاده الإيديولوجية والفكرية. ولم تعد الخصوصية الزمانية للمكون اللصي مغرقة في التجريد الذي يعرف به الزمان عادة، وإنما يتحول في هذا الإطار المنهجي إلى عنصر خطابي يؤدي وظيفة نصية اتصالية، الغرض منها تحقيق بعدي التواصل اللساني في الإرسال والاستقبال

الخاتمة

خاتمة:

وبعد فإن البردوني المعروف بدوره في في استمرار المصداقية الفنية للقصيدة العمودية وجعلها مستوعبة الأحداث العصر وفلسفاته وجمالياته في شعرنا العربي المعاصر، قد حرص على اجتناب التقليد قدر الممكن، محررا نصه من التبعية الفكرية والفنية فكانت حكمته وصوره في نصه المعارض قائمة على المفارقة المؤسسة أصلا في حقيقة الفرق بين عصرين، لذا نجد أن نص البردوني يقدم كثيرا من التجديد في الجوانب الجمالية والفكرية: فهو قد تجاوز القائد إلى الأمة والمدح إلى الانتقاد اللاذع، بفضل الشحنة النقدية السياسية العربية والعالمية؛ مما جعله نا متصلا بعوالم السياسة والفكر والحضارة، ويقدم هذا النص شهادة تاريخية على مرحلة حساسة في حياة العرب والمسلمين، وبالرغم من السخرية النابعة من الألم وما احتوته من إدانة شديدة مفعمة بالسوداوية، إلا أن النص يختتم بنبرة تفاؤل تحلم بعودة العالم العربي الإسلامي إلى دوره التاريخي والثقافي والحضاري، بعد أن مارس على النص القديم مجموعة من الإجراءات الدقيقة منها تقليد البحر وحرف الروي والبدء بالحكمة التي صارت عند البردوني أوسع أفقا وأنسب لعصره، وعناصر التقليد قليلة جدا إذا ما قورنت بعناصر الاختلاف والإضافة؛ فقد بدأ الاختلاف الشكلي في نبرة الروي وانتقال النص من المدح إلى الهجاء ومن الاستبشار بالنصر والزهو به إلى مسحة حزن وشكوى وسوداوية لا تتوقف إلا في البيت الأخير

المراجع

المراجع

1- محمد مفتاح، المفاهيم معالم

2- نظرية النقد الأدبي الحديث

3- J. Kristéva, Sémiotiké, op, cit,

4- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري

5- علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة

6- بركات، وائل، - مفهومات في بنية النص

7- وغليسي، يوسف، - إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد

8- بقاعي، محمد خير، - دراسات في النص والتناصية،

9- بلوم، هارولد، 1998 - قلق التأثر ، ترجمة : عابد إسماعيل

10- حماد، حسن محمد، 1997- تداخل النصوص في الرواية العربية

11- ريفاتير، مايكل، دلائليات الشعر

12- المناصرة، عز الدين،1996_المثاقفة والنقد المقارن

13- صرصور، عبد الجليل، 2009م التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر

14- فراج، عبدالستار أحمد،تاج العروس من جواهر القاموس

15- محمد پنيس ، الشعر العربي الحديث

16- صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية و قراءات تطبيقية

17- بنيس، محمد، حداثة السؤال

18- الجاحظ: الحيوان

19- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري

20- فاضل ثامر: مدارات نقدية

21- ابن منظور، لسان العرب مج10

22- علي قاسم الزبيدي، درامية النص الشعري الحديث

23- محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر

24- ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث

25- ديوان البردوني

26- عبدالله بن المعتز: البديع

27- رشيد شعلال: الأزمنة في قصيدة أبو تمام وعروية اليوم لعبدالله البردوني

28- الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام

29- حمادي صمود، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة

30- الأعمال الشعرية الكاملة – للبردوني

31- ديوان العيني أم بلقيس" للبردوني

32- الملحق الثقافي لصحيفة الثورة، عدد خاص عن البردوني (13802)، أغسطس 2002.

الفهرس

الفهرس

العنوان	الصفحة
التشكر	/
الإهداء	/
مقدمة وتأسيس	4
التأسيس	5
المقدمة	9
الفصل التمهيدي	11
تعريف عبد الله البردوني	12
الفصل الأول	22
المبحث الأول – مفهوم التناص وماهيته	23
المطلب الأول – ماهية التناص	23
المطلب الثاني – التناص عند النقاد	35
المبحث الثاني – أنواع التناص وأهميته	42
المطلب الأول – أنواع التناص	42
المطلب الثاني – دواعي التناص	45
المطلب الثالث – أهمية التناص	46
المبحث الثالث– التناص عند عبد الله البردوني	48
المطلب الأول – مظاهر التناص عند عبد الله البردوني	48
المطلب الثاني – التناص الديني (نصية الخلود	52
الفصل الثاني	58
المبحث الأول – التناص في قصيدة ابو تمام وعروبة اليوم	59
المطلب الأول – المحاكاة في قصيدة ابو تمام و عروبة اليوم	59
المطلب الثاني – الكنية وتناص الشخصية التراثية	65
المبحث الثاني – المفارقة في قصيدة أبوتمام وعروبة اليوم	75

المطلب الأول – ماهية المفارقة، لغة واصطلاحا	75
المطلب الثاني – المفارقة في قصيدة ابو تمام وعروبة اليوم	78
المبحث الثالث – الأزمنة في قصيدة ابو تمام وعروبة اليوم	91
المطلب الأول – الأزمنة ومنهج الدراسة	91
المطلب الثاني – الزمن في قصيدة ابو تمام وعروبة اليوم	94
الخاتمة	102
قائمة المراجع	104
الفهرس	108

ملخص

يتجه هذا البحث صوب الدراسة النصية التي تتعامل مع مدونة شعرية في إطارها الإجرائي، وتغنى بدراسة ظاهرة التقاص باعتبارها حدثا لسانيا تواصليا يتشكل بنيويا وجماليا على أنحاء من التشكيل إذا تكتسب الملفوظات فيه القابلية للانتظام فالانسجام إلى أن يبلغ النص تمامه فيتحقق غرضه التواصلي.

الكلمات المفتاحية: التناص، الشعر، عبد الله البردوني، في عروبة، أبي تمام، فتح عمورية.

Summary

This research is geared towards the text study dealing with a poetry blog within its procedural framework, singling out the study of the phenomenon of detection as a communicative, structurally and aesthetically shaped lands of formation if the archives acquire regularity, harmonizing with the fact that the text is completed and achieving its communicative purpose.

Keywords: Diversion, Poetry, Abdullah Alberdoni, in Aruba, Abi Tamam, Open Amuriyah.