وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحـاج لخضر- باتنة-

كليـــة الآداب واللغـــات قسم اللغة العربية وآدابها

تناص الخطاب الصوفي والإسلامي في ديوان أسرار الغربة لمصطفى الغماري

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث

إعداد الطالبة :

خديجة كروش

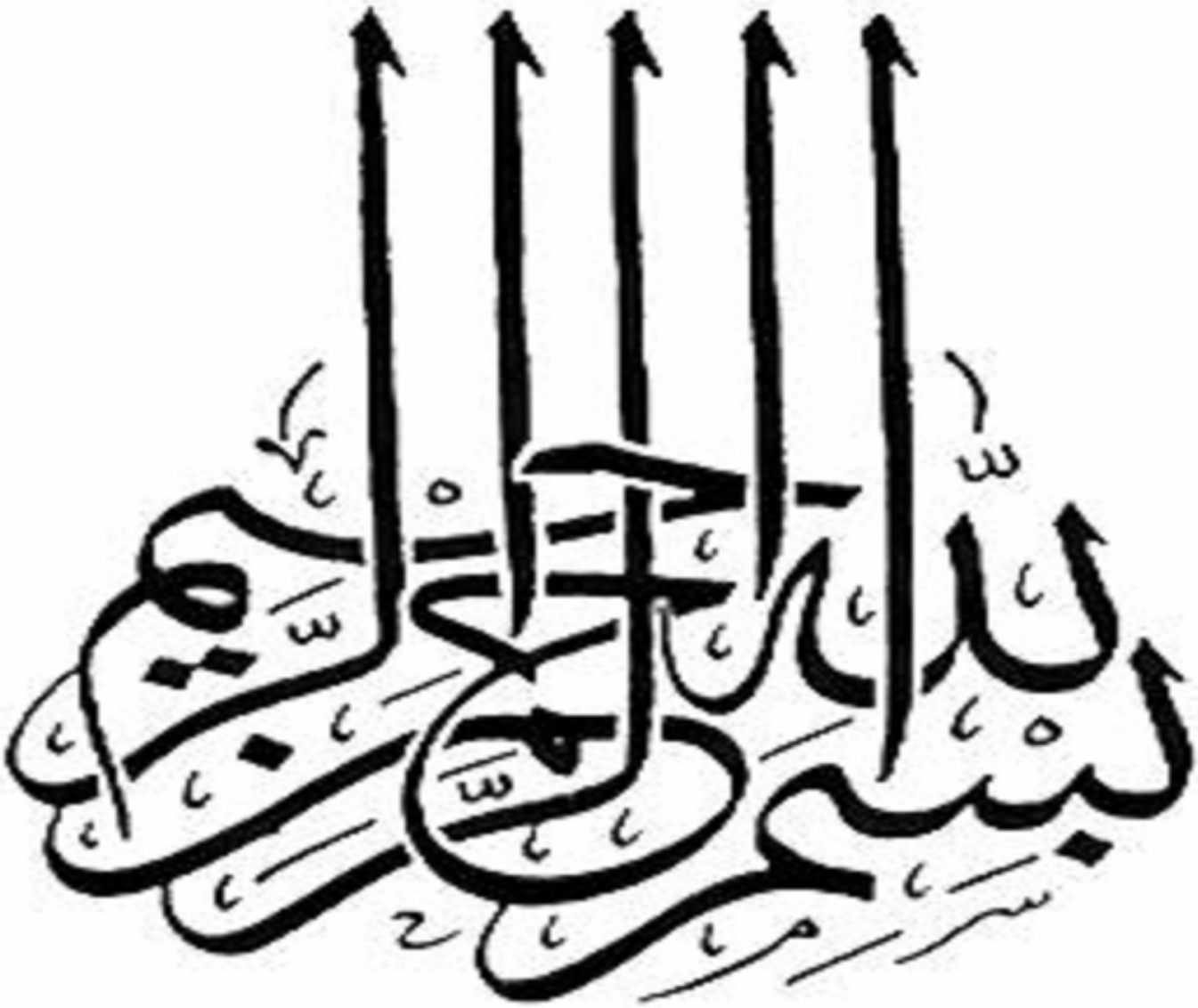
إشراف الأستاذ:

د/ محمد منصوري

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
إسماعيل زردومي	أستاذ محاضر	باتـــنة	رئيسـا
محمد منصوري	أستاذ التعليم العالي	باتـــنة	مشرفا و مقررا
علي عالـــية	أستاذ محاضر	باتـــنة	عضوا
بلقا سم د كد وك	أستاذ محاضر	أم البواقي	عضوا

السنة الجامعية: 1432-1433هـ/2011-2012م


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

يعد التناص ظاهرة قديمة تحدث بين النصوص الأدبية ،وتقنية من تقنيات النقد الحديث والمعاصر، يتكئ عليها في مقاربة النصوص الإبداعية_على اختلاف أجناسها الأدبية_ومن خلالها يكشف عن كيفية تشكل بنيتها السطحية والعميقة. ولعل من أهم المبادئ التي تقوم عليها هذه التقنية وتؤمن بها،عدم اعتبار النص الأدبي لا ينشأ من فراغ أو عدم بقدر ما هو حصيلة لقراءات المبدع المتعددة لنصوص تفد إليه من كل زمان ومكان ، فيعمل بطريقة واعية أولا واعية ، قصدية أو غير قصدية على تحويلها وفق آليات مختلفة، ليشكل من أديمها نصوصا جديدة تشي بإبداعه ، وتحمل همومه وتطلعاته ،واهتمامه بالواقع الإنساني وتغلغله في أبعاده ، وتحليقه عبر تفاصيله. ولا يكون هذا التحويل للنصوص السابقة في مستوى إبداع راق إلا إذا جعل الأديب نصوصه الجديدة تحيل في إلماع خاطف ،وإيماء مضمر على النصوص الغائبة، حتى توخز فضول المتلقي ، وتحفزه لخوض مغامرة البحث عنها ورصدها .

إن تقنية التناص هذه استطاعت أن تكشف عن تشكل المتون الجزائرية الشعرية المعاصرة من بنيات نصوص أخرى ، تنتمي لمجالات متعددة ، ومختلفة تبوح بميولات الشعراء الجزائريين ومصادر تكوينهم، وتوجهاتهم الثقافية والإيديولوجية .من ذلك نصوص الخطاب الإسلامي بشقيه الصوفي وغير الصوفي ،وبالأخص الشعري منه، حيث استهوت القصيدة الإسلامية ،المنافحة عن القيم والمبادئ الإسلامية ،الشاعر الجزائري ،كما استهوته كذلك القصيدة الصوفية التراثية ،لما تتميز به من تكثيف للمجاز، وتوظيف لمصطلحات خاصة بأهل التصوف، الأمر الذي جعل اللغة تخرج من لبوسها العادي إلى التعبير الشعري الذي يعبق بالروحانية، ويقود إلى آفاق غامضة تفرض تدخل التأويل وتطرح فكرة التعدد الدلالي .

ومن هؤلاء الذين جذبهم هذا النوع من الخطاب الشاعر" **مصطفى الغماري**" وهذا ما يستشف من ديوانه "**أسرار الغربة** "،إذ طرحت نصوصه بعض الإشارات والتلميحات التي تنم عن ذلك ، وقد شكل هذا الخطاب بالنسبة إليه ملجأ يأوي إليه يستدعي فيه ماضيا جميلا غائرا في ذاكرته،هو ماضي الحضارة العربية

الإسلامية،الأمر الذي أكسبه قدرة وعدة على المواجهة والصدامية التي لقيها مع الواقع خاصة وأن نصوص الديوان قد أبدعها في السبعينيات ،هذه الفترة التي لها خصوصيتها واتجاهاتها الفكرية والثقافية .

وانطلاقا مما سلف ، فإن من الأسباب الذاتية التي تدافعت في نفسي للنهوض بهذا البحث ،إعجابي بنصوص الشاعر التي جنح في تشكيلها نحو هذا النوع من الخطاب خاصة الصوفي، في فترة كان فيها التصوف ما يزال مركونا عن عالم الأدب و الدراسات الأدبية في الجزائر،أو يحاول أن يشق طريقه نحو الظهور ،نظرا لما يحمله في أذهان بعض النقاد والأدباء من سلبية ولا معقولية، فاستغله الشاعر الغماري في بناء قصائده .

ومن الأسباب الموضوعية اثنان: أولهما، تلكم الإضاءات الواضحة تارة والمباغتة المفاجئة تارة أخرى لنصوص الديوان التي تحيلنا إلى النصوص الغائبة والتي تدفع إلى البحث عنها واستجلائها، وتبيان كيفية تعامل الشاعر معها.وثانيهما : بعض الرؤى النقدية المختلفة حول توجهات الخطاب في الديوان ،فهناك من يعتبره خطابا إسلاميا صوفيا معاصرا، بينما يعتبره البعض الآخر خطابا إسلاميا وحسب. وقد حدت بي هذه الأسباب إلى وسم البحث بـــ "**تناص الخطاب الصوفي والإسلامي في ديوان " أسرار الغربة " لمصطفى الغماري.**

إن موضوع هذا البحث يطرح جملة من التساؤلات مفادها:

فيم تجلى تناص الخطاب الصوفي والإسلامي في الديوان ؟هل تجلى في المستوى اللغوي وحسب أم تعداه إلى ما هو غير لغوي ؟وما هي الآليات التي تعامل بها الشاعر مع نصوص هذا الخطاب ؟وهل اتخذ تعامله هذا مستوى واحدا أم تعدد؟ وهل أدى هذا التناص إلى تحقيق ما يسمى بالإنتاجية أم أنه مجرد تَكْرَارٍ لما سبق؟ وهل نصوص الديوان هي نصوص إسلامية صوفية أم أنها إسلامية وحسب؟

وقد أدت بي هذه التساؤلات- بغية الإجابة عنها- إلى وضع خطة تمثلت في مدخل وثلاثة فصول. حيث عنونت المدخل بـــ"في رحاب التجربة الشعرية الجزائرية

المعاصرة ".وقد تضمن الحديثُ باقتضاب تطورَ التجربة الشعرية الجزائرية خلال فترة السبعينيات والثمانينيات ،وسعي الشعراء خلالها إلى استثمار التراث ،وترهينه ضمن المنحى الذي يخدم تجاربهم ،ومن هؤلاء الذين استثمروا التراث الشاعر مصطفى الغماري، الأمر الذي جعل نسيج نصوص "**أسرار الغربة** "مكونا من نسيج نصوص أخرى .

وقد اتخذتُ من "مقاربات نظرية في التناص" عنوانا للفصل الأول ، فأفردت فيه الحديث عن مفهوم التناص، باستقاء ذلك من المعاجم اللغوية والأدبية، العربية والغربية ،ثم أتبعت ضبط المفهوم بتتبع تاريخ ظهوره ,وأهم المراحل التي اجتازها نحو التنظير حتى يصبح تقنية لها مبادئها وآلياتها ،ثم عرضت إلى وظائفه ،فالمجالات التي قد يستقي منها الشاعر بعض المقتطفات الدلالية أو اللغوية لبناء نصه ،وذلك بما يوافق ميولا ته وتوجهاته الفكرية والجمالية .

ليحمل الفصل الثاني عنوان " في الخطاب الصوفي والإسلامي و وتمظهرات التناص في عتبات الديوان "، خصصت الشق الأول منه لمفهوم الخطاب الإسلامي الصوفي وعلاقته بالخطاب الشعري، وسلبية بعض الرؤى النقدية نحو التصوف الأمر الذي أثَّرَ على مقاربة الديوان من طرف هؤلاء النقاد، كما عرّفت الخطاب الإسلامي غير الصوفي وبينت العلاقة بين الخطاب الصوفي والإسلامي. وفي الشق الثاني حاولت استنطاق العتبات النصية الحاضرة لعلها تبوح لنا بدلالات القصائد، وتكشف لنا عن النصوص المتناص معها.

أما الفصل الثالث والأخير فقد وسمته بـــ "التمظهرات التناصية للخطابين في نصوص الديوان عبر التناص الداخلي والخارجي" وقد قسمته قسمين ؛حيث تناول القسم الأول تجليات تناص الخطاب الصوفي والإسلامي بنية ودلالة عبر التناص الداخلي من خلال ثيمتين غالبتين على الديوان وهما: العقيدة الإسلامية ،والاغتراب وكذلك من خلال القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف. أما القسم الثاني فقد تناولت فيه تجليات التناص من خلال التناص الخارجي إذ اشتغلت نصوص الديوان على بعض ثيمات

الخطاب الصوفي كالحب الصوفي، والفناء وكذا رموزه كالخمرة والمرأة، ثم عرّجت على تمظهرات نصوص الخطاب الإسلامي غير الصوفي في" **أسرار الغربة**" من خلال إيراد بعض القصائد الإسلامية المتناص معها ،وكذا استدعاء الشاعر لبعض أسماء الأعلام التي تحيلنا على هذا الخطاب.لأنهي البحث بخاتمة ضمنتها النتائج التي توصلت إليها .

وقد فرض موضوع البحث إتباع المنهج السيميائي ،غير أن هذا لا يعني أني اتبعته بحذافيره فقد حِدت عنه في بعض الأحيان، ووجدت نفسي ألجأ إلى المنهج التاريخي والوصفي التحليلي، لأن دراسة النصوص دراسة تناصية تقتضي تدخل بعض المناهج السياقية ،ولهذا يكاد يجمع النقاد على أن التناص يجمع بين المناهج السياقية والنسقية.

أما عن مصادر ومراجع البحث، فقد التمست مصادر ومراجعَ مختلفة، فمن المصادر القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ثم المدونة أما المراجع فمنها ما تعلق بالتناص كـــجامع النص لـــ: جيرار جينيت، وعلم النص لـــ: جو ليا كريستيفا ,وتحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص لـــ :محمد مفتاح،ومنها ما تعلق بالخطاب الصوفي والإسلامي والشاعر مصطفى الغماري، كمعجم المصطلحات الصوفية لـــ: عبد المنعم الحفني والخطاب الصوفي وآليات التأويل لـــ:عبد الحميد هيمة، و تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة لـــ:آمنة بلعلى ، والغماري شاعر العقيدة الإسلامية لـــ: شلتاغ عبود شراد..وغيرها.

ولا أدعي فضل السبق في دراسة ديوان "**أسرار الغربة**"،بل إن الدراسات حوله كثيرة ومتنوعة ،ولكنه كان يدرس مع دواوين أخرى للشاعر–في حدود ما أعلم– ومن ثم لم يلق الاهتمام الكافي ،كما أن هذه الدراسات لم تتناول الحديث عن علاقة نصوص الديوان بنصوص أخرى أثناء دراستها له ،اللهم بعض الوقفات السريعة كما هي الحال في رسالة "أسرار الغربة دراسة أسلوبية" للطالبة " ليلى غضبان " ،أو الحديث عن الاستفادة من النصوص السابقة من خلال مصطلحات تراثية بلاغية كالاقتباس مثلما

ورد في رسالة" مصطفى بلقاسمي " "الإسلامية في شعر مصطفى الغماري ".ورغم هذا فلا أنكر استفادتي منها.

وفي الختام لا يَسعني إلا أن أحمد الله،وأن أرفع أسمى عبارات التقدير والعرفان لأستاذي المشرف "محمد منصوري " على قبوله تبني هذا البحث،وتتبعه له خطوة بخطوة إلى آخر لمساته النهائية،وعلى ترحيبه الدائم بي،و نصائحه وتوجيهاته العلمية والمنهجية الثمينة .فله مني جزيل الشكر والامتنان.

مدخل

في رحاب التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة

إن الدارس لأية تجربة شعرية خلال حقبة زمنية محددة، أو ممتدة بغرض تقييمها،واكتشاف ما تختزنه من قيم فكرية وفنية، لا يستطيع أن يغض الطرف عن العوامل والظروف التي وُلدت أو انبعثت، وانتعشت ونضجت فيها، خاصة إذا كانت ظروف ضيق وحرج. فما هي الظروف التي صاحبت انبعاث ونضج التجربة الشعرية الجزائرية وهل استطاع الشعراء الجزائريون أن يعكسوا جدلية الواقع والفن؟

إن معظم الدارسين للشعر الجزائري الحديث، يجمعون على أنه بُعث في ظل الحركة الإصلاحية"[1].التي حاولت جهدها، قصد المحافظة على مقومات، وخصوصيات الأمة الجزائرية، التي سعى الاستعمار الفرنسي إلى محقها – خلال حقبة طويلة من الزمن– باعتماد التجهيل والفرنسة وغيرها. وقد ساعد الشعب هذه الحركة بروحه المتحدية الصامدة إذ رفض الذل، والمهانة والضنك والاغتراب، و قاوم بكل قواه الدخيل الفرنسي بالسلاح تارة، وأخرى بالتمسك بأصالته "الأصالة التي لم تعرف عبر تاريخها الطويل ضد المحتل الفرنسي خفضة رأس أو انحناء ظهر... منذ أن وطئت قدم أول فرنسي أرض الجزائر"[2]. وقد تجلت هذه الأصالة في تشبثه بثقافته العربية الإسلامية.

بيد أن هذه المقاومة المسلحة التي رفع لواءها الأغلبية الساحقة من أبناء الشعب قد باءت بالفشل، لعدة أسباب لا يسمح هذا الإطار الضيق باحتوائها، ولكن يمكن إيجاز ذلك في سببين:أولهما عوز الجزائريين للخبرة الكافية، وثانيهما دهاء المستعمر الفرنسي،وهذا ما تعكسه المتون الشعرية لهذه الفترة. فهذا محمد العيد آل خليفة قد تفطن لمماطلات فرنسا وتسويفها، فوصفها بأنها باغية، ظالمة، ولا يؤتمن لها جانب فحاول أن يحض أبناء وطنه على النهوض والشهادة قائلا:

فقُمْ يا ابْنَ البِلادِ وانْهَضْ بِلاَ مَهْلٍ فَقَدْ طَالَ القُعودُ

[1] ينظر:محمد ناصر:الشعر الجزائري الحديث(اتجاهاته وخصائصه الفنية1925–1975)،دار الغرب الإسلامي بيروت،لبنان،ط1، 1985، ص164.

[2]محمد زغينة: شعراء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، دار الطباعة للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة الجزائر،2004–2005،ص110.

وقُلْ يا ابْنَ البلادِ لِكلِ لِصٍ تَجلّى الصُبحُ وانْتَبهَ الرُقودُ
بَغَى البَاغِي ردَاكَ فخَابَ سَعْياً وللبَاغِي الرَّدَى ولكَ الخُلودُ[1]

فانطلق الشعب من جديد بقوة وعزم ،بفضل هذه الأشعار، وباستفادته من جروح الماضي، ومن السياسة الفرنسية –التي كانت تقْلِبُ له في كل مرة ظهر المجن – يتحسس "طريقه الصحيح، ويبحث عن ذاته وينشد كيانه، وذاتيته التي ضاعت بين ضباب الفرقة والاختلافات"[2]، والانشقاقات الحاصلة داخل الحركة الوطنية.

فما كان منه إلا أن فجّر الثورة، فتفجرت معها كوامن الإبداعات الشعرية تكبّر وتستبشر بالنصر المبين، مؤمنة إيمانا عميقا خالصا بقوله تعالى : « **كَمْ مِنْ فِئَةٍ قَلِيْلَةٍ غَلَبَتْ فِئَةً كَثِيَرةً بِإِذْنِ اللّهِ** »[3]. فتنافس الشعراء في التعبير عن لهيبها بحماس فياض وبفضلها ألهمت الشاعر" مفدي زكريا " فنظم "اللهب المقدس"، و"الإلياذة". وأصبحت لغة الشعر كالحمم البركانية. وقد كان الشعر بحق في هذه الثورة كما يرى سليمان العيسى سلاحا في معركة، ومن بين الشعراء أيضا الذين عبروا عن هذا الحدث التاريخي العظيم " أبو القاسم خمار " في قصيدته" منطق الرشاش"، التي يدعو فيها بحماسية شديدة كل جزائري إلى المضي قدما إلى غاية إدراك النصر:

لا تفكّر... لا تُفكّرْ...
يا لهيب الحرب زمجر... ثم دمّرْ
في الذرى السَمراء منْ أرضِ الجزائر ... لا تفكرْ...
مزّق الأحياء... أشلاءَ... وبعثرْ
حطم الطغيان... كسرْ
وانشر الإرهاب... والنيران... أكثرْ
ثم أكثرْ...
وإذا ناداك غرٌ... فتحجرْ...

---

[1] محمد العيد آل خليفة: الديوان،ش،و،ن،و، الجزائر، د ت،د ط، ص 304.
[2] عبد الله ركيبي: دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، د ت، ص 52.
[3] سورة البقرة، من الآية 249.

وتمردْ.... وتكبرْ... لا تفكرْ

سوف تظفرْ

قوة المدفع... والرشاش... أكبرْ[1].

وما هي إلا سنوات معدودات حتى ظفر الشعب بما أراد، فعادت الطمأنينة والابتسامة إلى شفاه الأطفال، وعادت الأحلام والتطلعات إلى غد بلا خوف، ولا جوع ولا استغلال، ولا قيد. رغم هشاشة الوضع الاجتماعي المستقر نسبيا، والواقع الذي دمره ماديا ومعنويا كيان المستعمر بمعاوله؛ فوجد الشعب نفسه مجبرا على المسارعة في مداواة الواقع المثخن بالجراح، وفي بناء الوطن على كافة المستويات، والسؤال الذي يفرض نفسه هنا: هل واصلت الحركة الشعرية حيويتها كما كانت قبل نيل هذا المطلب الوطني العظيم؟

للإجابة عن هذا السؤال يمكن القول: إن استرجاع السيادة الوطنية،وافتكاك الحرية من أنياب المستعمر، أدى إلى إخماد وهج الحركة الشعرية، لأن الرغبة الجامحة في كسر قيود الاستعباد هي التي أذكت قرائح الشعراء الجزائريين، هذا ما عبر عنه "مفدي زكريا" بقوله:

أنا إنْ حطَّمْتُ مِزهَري لا تَسَلْني وسَلوتُ ابتسَامَتِي لا تَلُمْنِي

أنا إنْ كنتُ شَاعرَ الثورَةِ الكُبْرَى فإنّي بِخَلْفِهَا لا أغْنِي[2]

فهيمن على الساحة الأدبية ركود، ليس أدل عليه " من تلك الصيحات المتعالية والمقالات التي كتبت عن الأزمة الثقافية، فهذا يقترح ندوات، وآخر يقترح إصدار مجلات، وثالث يسميها أزمة ثقافية" [3]. وفي ظل الظروف السابقة الذكر نما ونضج وعي جيل السبعينيات، فسعى سعيا حثيثا، قصد نفض غبار الركود المميز للحركة الشعرية والذي ساعد على هذا الأمر التغيرات، والتحولات التي عرفتها الجزائر على شتى المستويات.

---

[1] محمد أبو القاسم خمار: ظلال وأصداء،ش،و،ن،ت، الجزائر، ط2، 1982، ص63.

[2] مجلة المعرفة(السورية)،ع23 ،تشرين الثاني 1964،ص 84.نقلا عن: محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975)،ص 164.

[3] شلتاغ عبود شراد:حركة الشعر الحر في الجزائر،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر،1985،ص30.

زيادة على ظهور بعض الصحف والمجلات كمجلة آمال، والشعب الثقافي... وغيرهما والتي احتضنت إبداعات الشباب، وشجعتها. فلاحت بوادر حركة شعرية جديدة تغاير المرحلة السابقة في الرؤيا والمضمون والتشكيل الموسيقي خاصة .

فعلى مستوى الرؤيا والمضمون عبروا عن الواقع الجديد، واقع البناء الوطني وأضحى الحديث عن النهج الاشتراكي الذي تبنته البلاد طاغيا على جل المتون الشعرية.

وفي هذا السياق نجد على سبيل المثال الشاعر محمد الصالح باوية قد رفع صوته مساندا الخط الاشتراكي يقول:

أقسِمُ بالتين... وبالزيتونْ
وبالأشلاءِ قلُوبًا ونبَاتْ
أدْغالُ عَيْنِي أبْحَرَتْ
جُوعِي... ضُلُوعِي أوْغَلَتْ
عن فِكْرَة كادِحَة
تَحفرُ
تدْمِي ... أبْحَرَتْ
وما فارقَ عينِي مُرودُ النُورُ وريَاحُ السفرْ
عن فِكْرَة صابرة
تهوَى وُتعَانِي[1].

وقد ظل الشعراء في هذه الفترة حتى الثمانينيات، يعبرون عن الطبقات المحرومة ينافحون عن المظلومين، وأشكال الاستغلال والإقطاعية، والقاسم المشترك بين فترة ما بعد الاستقلال وقبلها أن كلتيهما دافعت عن هدف مراد على اختلاف نوعه.

أما على مستوى التشكيل الموسيقي، فقد ظهرت ثلاثة اتجاهات[2] :

[1] محمد الصالح باوية: أغنيات نضالية،ش،و،ن،و،الجزائر،1971، ص 111.
[2] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975)،ص 167، 184.

الأول: يجمع بين الشعر العمودي والحر، كما فعل مصطفى الغماري، وعبد الله حمادي وعياش يحياوي، وجمال الطاهري، ومحمد بن رقطان... وغيرهم.

الثاني: جنح إلى كتابة الشعر الحر كما فعل محمد الزتيلي، وعمر أزراج، وحمري بحري وأحلام مستغانمي.

الثالث: مال إلى قصيدة النثر أمثال: إدريس بوذيبة، جروة علاوة وهبي ،عبد الحميد شكيل.. وغيرهم.

وإن كان محمد ناصر يعتبر الاتجاه الأخير، أقرب إلى النثر منه إلى الشعر لضعفه الفني.

وعلى العموم يلاحظ على التقسيم السابق، ظهور شكل موسيقي جديد بات يقاسم المكانة الشكل العمودي في الساحة الأدبية، رغم أن هذا الشكل لم يستطع الدخول إليها بسهولة لعدة عوامل[1]، لعل أهمها اعتياد المتلقي الجزائري آنذاك على سماع القالب التقليدي الذي يعتمد على تكرار القافية والروي في كل بيت. كما خيل لبعض شعراء القصيدة التقليدية أن الكتابة وفق هذا الشكل ، تعد خيانة للتراث والأصالة، يقول أحد الشعراء الشباب وهو يصور سخط بعضهم على تجربة الشعر الحر: "كلما تحدثت إلى زملائي في المدرسة عن تجربة الشعر الجديد ضحكوا مني وكأني أحدثهم عن نزول الإنسان على سطح كوكب الزهراء، أو عن اكتشاف علمي خطير"[2].

وبالموازاة فإن بعضا من الشعراء الذين يميلون إلى كتابة الشعر الحر، أعربوا عن القطيعة التامة مع القصيدة التقليدية، ودعوا إلى ضرورة التبرؤ منها، تعصبا منهم لهذا الشكل الجديد الذي رفعوه وأعلو من شأنه، وعدوه قادرا على احتواء كل التجارب الشعرية بلا منازع.

غير أن هناك من آثر الكتابة وفق الشكلين العمودي والحر، اقتناعا منه أن كليهما قادر على التعبير كما فعل بعض الشباب الذين سبق ذكرهم. وربما هذه الخصومات كما يسميها طه حسين- أثناء حديثه عن الصراع بين التقليد والتجديد في

[1] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975)،ص 168، 169،170.

[2] جروة علاوة وهبي: لقاء مع أفكار عبد الصبور ،المجاهد الأسبوعي ع 572 (8-8- 1971).ص26.نقلاعن المرجع نفسه:ص،169.

المشرق- قد آتت أكلها حيث راجع الطرفان المسار، فانطلقوا يتطلعون بنهم ووعي كبيرين على النماذج الجيدة من الشعر العربي المعاصر، كما أدركوا أيضا أنهم كانوا يحاكون نماذج مشرقية بروح جزائرية، يقول" محمد الزتيلي في هذا الصدد: يبدو أننا منذ السبعينيات على الخصوص كتبنا شعرا عربيا، ولم نكتب شعرا جزائريا عربيا... آن الأوان للبحث عن الجذور الحقيقية لكلمتنا الشعرية حتى نشم رائحة تربة هذا الوطن هذا لا يتأتى إلا بالعودة إلى ثقافة هذا الشعب، وتراثه الأصيل عن طريق الفهم والاستيعاب"[1].

وتجدر الإشارة هنا، وفي خضم الحديث عن فترة السبعينيات أن هناك الكثير من الكتابات المناهضة للتراث والتي تنبع من مَعِين النزعة الماركسية، وقد دفعت ببعض الشعراء إلى النظر نحو "كل ماله علاقة بالتراث أو الدين نظرة ضيقة غير موضوعية وراح بعضهم يدعو صراحة إلى الانفصال عن التراث القديم عربيا كان أم جزائريا بدعوى عدم تماشيه مع متطلبات العصر"[2]. وقد كان لهذا الموقف تأثير على المتن الشعري على المستوى الفني.

بينما فضل البعض الآخر العودة إليه من ذلك مصطفى الغماري، فهو من الذين وجودوا أنه لا مناص للشاعر في أي عصر أو مصر من الاستعانة بتراثه خاصة الديني أو الأدبي ذو الاتجاه الديني للتعبير عن الأفكار والرؤى التي تختلج في ذاته وتؤثر فيه فيرغب في الدفاع عنها، والاستماتة من أجلها. فما كان منه إلا أن لجأ في ديوانه "**أسرار الغربة**" إلى الخطاب الصوفي والإسلامي يمتح من معينهما، فتعالقت نصوصه معهما. وقبل مقاربة هذا الديوان والكشف عن التعلق النصي بين قصائده والخطاب الصوفي والإسلامي، تجدر الإشارة إلى فهم ماهية "التناص" ومعرفة الأرضية التي انبثق منها وأهم النقاد المحدثين الذين ساهموا في بلورته.

---

[1] عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر- شعر السبعينات نموذجا- رسالة ماجستير،مخطوط جامعة الجزائر، 1995،ص 20.

[2] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث(اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975)، ص 173.

الفصل الأول

مقاربات نظرية في التناص

أولا_ البناء المعرفي:

أ_في المعاجم الغربية

ب_في المعاجم الغربية

ثانيا_ظهوره وتطوره:

أ_ في النقد الغربي

ب_في النقد العربي

ثالثا_مجالاته:

أ-التاريخ

ب_الأسطورة

ج_الأدب

د_الديـــن

رابعا-وظائفه:

أولا-البناء المعرفي:

إن ضبط مفاهيم المصطلحات في كل البحوث على اختلاف نوعها، جدتها وقدمها يعد من الضرورات المنهجية والعلمية "لأن السجل الاصطلاحي في كل فرع من العلوم هو الكشف المفهومي الذي يقيم للمعرفة النوعية سياجها المنطقي بحيث يغدو جهاز المصطلح لكل ضروب العلوم صورة مطابقة لبنية قياساته متى اضطرب نسقها اختل نظامها"[1].

وعلى هذا الأساس سيبدأ البحث بضبط مفهوم التناص، خاصة وأن هذا الأخير يتقاطع ويتشابك مع مصطلحات أخرى كاالتضمين، والسرقات الأدبية ودراسة المصادر وغيرها... وستكون الانطلاقة من المعاجم اللغوية والأدبية الغربية.

أ- في المعاجم الغربية:

التناص L'intertextualité " إنما اشتق من مصطلح النصTexte"[2] الذي يعني مجموع الألفاظ ، الجمل المكونة لتحرير، لعمل إبداعي[3].وحتى بعض الاشتقاقات المنبثقة عنه تحمل المعنى نفسه من ذلك كلمة نصي Textuel . التي أضيفت عليها كلمة Inter بمعنى داخل [4]. والمقصود بالتناص Intertextualité في اللغة الفرنسية :

مجموع علاقات النص، و بالأخص النص الأدبي مع نص أو نصوص أخرى بقدر مستوى إبداعه(من خلال الاقتباس، الانتحال، التلميح، المعارضة...الخ) وفي مستوى قراءته وفهمه بالمقاربات التي يجريها القارئ .[5]

---

[1] عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم للنشر والتوزيع، تونس،د ط،د ت،ص 11.

[2] فيصل الأحمر:معجم السيميائيات ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، الجزائر، د ط، د ت،ص 14.

[3] Texte «… les termes, des phrases qui constituent un écrit, ou une œuvre.» . Marie – Hélène Drivaud Daniel Morvan .Le robert micro(dictionnaire de la langue Française) Montréal ,Canada,1998 ,p 1321 .

[4] ينظر: المختار حسيني:إستراتيجية التناص،مجلة علامات في النقد الأدبي، مج 12،ج 46،جدة، شوال 1423هـ_ديسمبر 2002،ص 314.

[5] Intertextualité « ensembles des relations qu'un texte et notamment un texte littéraire entretient avec un autre ou avec d'autres tant au plan de sa création (par la citation, le plagiat, le pastiche, etc.…) qu'au plan de sa lecteur et de sa compréhension par les rapprochements qu'opère le lecteur » . Josette Rey- Debove et Alain Rey :Le petit Robert (dictionnaire de la langue Française) ,Paris 2001, p555,556.

علاقة تتأسس من خلال القارئ، أو الناقد بين نص أدبي ونصوص أخرى تحمل معنى النص نفسه. [1]

وقد عُرّفَ التناص من طرف جيرار جينيت كإشارة لحضور فعلي لنص ،داخل نص آخر (الاقتباس، التلميح، الانتحال،...الخ).[2]

وقد ورد في معاجم اللغة الإنجليزية كالتالي:

التناص هو العلاقة التي تربط بين النصوص،وخاصة النصوص الأدبية[3].

وهو كذلك :

التناص يحيل إلى تحويل نظام،أو عدة أنظمة إشارية نحو أخرى،لكن هذا الأمر لا يرتبط بدراسة المصادر.[4]

من خلال ما سبق نلحظ أن مصطلح التناص في المعاجم الغربية، الفرنسية والإنجليزية يؤوب إلى كلمة نص. والمقصود بالتناص في هذه المعاجم–على اختلافها اليسير– هو ظاهرة تداخل وتشابك تحدث بين نص أدبي، ونصوص أخرى شعرية أو نثرية، قديمة أو معاصرة بفضل عدة آليات كالتحويل، أو الاقتباس أوالمعارضة..وغيرها،وللقارئ أو الناقد دور مهم في الكشف عن هذا التشابك بينهما كما أن هذا التداخل يعكس تواصلا دائما بين النصوص.

وإذا كان مفهوم التناص قد استقر على هذا المعنى في هاتين اللغتين الأجنبيتين فهل يتماثل مع ما هو وارد في المعاجم العربية؟

[1]«Relation établie par le lecteur ou le critique entre un texte littéraire et d'autres textes et d'où procède le sens du texte. » . Inexlenso, Grand Usuel La rousse, Printed in France, P 3906.

[2] « Le terme est définit par Gérard Genette comme désignant la présence effective d'un texte dans un autre (citation, allusion, plagiat,…etc.) ».Frank neveu. Arman colin : Dictionnaire Des sciences Du langages, Paris, 2004,p 168.

[3] Intersexuality « the relationship between texts especially literary texts » Oxford Advanced Learner's Dictionary ,Oxford university press, 7 th edition ,p 814.

[4]« Denotes a transposition of one or several sign systems into another or other, but this not connected with the study of sources» :J A Cuddon : Dictionary Of literary Terms and literary theory, Third edition printed in England by clays,lTD,STE,VES, PLC, 1976, 77, 79, 91, p 454.

ب-في المعاجم العربية:

تقدم لنا المعاجم العربية عدة معان لغوية لمادة "نصّ " فهي:

" نصَّ المتاعَ نصًّا: جعل بعضه على بعض (...) والنصُّ التوقيف، والنصُّ التعيين على شيء ما، ونصُّ الأمر شدته(...) ونصَّ الرجل نصاً، إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده، ونصُّ كل شيء منتهاه"[1]و"... نصُّ القرآن ونصُّ السنة أي ما دل ظاهر لفظها عليه من الأحكام"[2]و " التّناص ازدحام القوم"[3] و "... نصَصَ غريمه وناصَّه: استقصى عليه، وناقشه"[4].

وما يلاحظ على هذه المعاني هو التقارب والتداخل بين المحسوس المادي والمجرد المعنوي كما أنها لا تشتمل على ما يتصل بالساحة الأدبية والنقدية غير " عملية التوثيق ونسبة الحديث إلى صاحبه، وذلك عن طريق متابعة ما عند صاحب الحديث لاستخراج عناصره حتى بلوغ منتهاه"[5]. ومن ثم فالمعنى الذي تقدمه المعاجم اللغوية الغربية لكلمة "نصَّ" التي تطورت دلالتها إلى "تداخل النصوص" كما سبقت الإشارة، يختلف عما هو وارد في المعاجم اللغوية العربية القديمة،غير أنه يتماثل مع المعاجم الأدبية الحديثة فهو عندها "مفهوم يدل على وجود أصلي في مجال الأدب أوالنقد، أو العلم على علاقة بنصوص، وأن هذه النصوص، قد مارست تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على النص الأصلي عبر الزمن"[6] وهو كذلك " أحد مميزات النص الأساسية والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها".[7]

---

[1] جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، مادة (نصّ) ،دار الكتب العلمية،بيروت ،لبنان مج 7، ط1، 2003،ص 109.

[2] المرجع نفسه، ص 110.

[3] أحمد رضا: معجم متن اللغة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت،1960، ص 472.

[4] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مادة (نصص)،قدم له وعلق حواشيه الشيخ أو الوفا نصر الهوريني المصري الشافعي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط2، 2007، ص 655.

[5] محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة الوطنية العالمية للنشر لونجمان، ط1 1995، ص 136.

[6] فيصل الأحمر: معجم السيميا ئيات، ص 142.

[7] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأسلوبية،دار الكتاب اللبناني، بيروت،1985، ص 215.

وإذا جاز لنا التساؤل هنا، كيف يمكن لمصطلح بصيغة واحدة أن يختلف في المعاجم اللغوية التراثية مع المفهوم الغربي له، بينما يتطابق في المعاجم الأدبية العربية الحديثة معه؟ هل تطورت دلالته كما حدث في الثقافة الغربية؟ أم أنه نقل حرفيا عنها؟

تعلل " نهلة فيصل الأحمد " هذا الاختلاف ،بكون المصطلح تطور دلاليا من المعاني السابقة إلى مجال علم الأصول، الذي يرى أن النص ما لا يحتمل التأويل، أي ما لا يكتسب إلا معنى واحدا. ثم انتقل إلى الدراسات الأدبية في النقد القديم .ليطلق هذا المصطلح في النقد الحديث على ظاهرة " التناص" فتقول: "يدفعنا هذا الاستنتاج للبت وبقطعية أن مفهوم "نص"الذي تشتغل عليه الدراسات العربية الحالية، مفهوم أجنبي لمصطلح عُرّب خطأ"[1]. وذلك لعدم عثورهم على ما يطابقه في اللغة العربية.

غير أن هناك من يرى عكس ما تراه نهلة فيصل الأحمد، فالمصطلح مأخوذ عن الجذر أو مادة (نصّ) أو (نصَص) والتي من معانيها تراكم المتاع، فانزاح التراكم من المتاع إلى تراكم في النصوص داخل نص واحد، فتتفاعل فيما بينها لتخلق نصا جديدا[2]. ومن ثم فمصطلح التناص في المعاجم العربية انزاح من الدلالة الأصلية والتي تحيل على معان مختلفة ،إلى الدلالة على ظاهرة تفاعل النصوص فيما بينها.

التناص إذن مصطلح يشير إلى ظاهرة تحدث بين نص ونصوص مختلفة ،تتعلق باستفادة هذا النص منها بواسطة عدة آليات، هذه النصوص تكون عالقة في ذاكرة المبدع أو متخفية في لا وعيه تظهر في النص الجديد، ولا يستطيع اكتشافها في كل الأحيان إلا القارئ الذي يملك ثقافة موسوعية. وقد أصبح هذا المصطلح في النقد الحديث والمعاصر أداة إجرائية هامة في الكشف عن أسرار وكنوز التجربة الإبداعية.

---

[1] نهلة فيصل الأحمد: التناصّية– النظرية والمنهج، منشورات كتاب الرياض بالسعودية، يوليو،2000، ص36.نقلا عن:منيرسلطان:التضمين والتناص،(وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجا)،منشأة المعارف بالإسكندرية،2004 ص 37،38.

[2] ينظر: جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة للنشر، الجزائر، د ط، د ت ص 18.

ثانيا- ظهوره وتطوره:

أ- في النقد الغربي:

إذا كان التناص في أبسط مفاهيمه تقوقع نصوص مختلفة غائبة، داخل نص حاضر فيصبح – إن صح التعبير- مكتبة موسوعية. فلا مراء من أن التوصل إلى هذا المفهوم لم ينشأ من العدم، ولم ينطلق من فراغ، وإنما كانت له أرضية دفعت بالنقاد إلى تطويره وتنميته وإبرازه بوضوح في الساحة النقدية، ووضعت معالم وآليات تنظيرية له فهل يمكن أن تكون هذه الأرضية في النقد الغربي القديم؟

بدءا يجب الاعتراف بأن هناك بعض المصطلحات والمفاهيم، التي كانت تقارب مفهوم التناص باعتباره ظاهرة نصية، لكن التناص بهذا الاصطلاح لم يكن إلا وليد العصر الحديث.

ومن هذه المصطلحات النقدية التي اهتم بها قدامى النقاد الغربيين المحاكاة*والسرقة وغيرهما.. وقد فرقوا بينها، فرأوا أن المحاكاة شيء ايجابي، إذ لابد لأي شاعر كان من مَعين ينهل منه ويحاكيه، ليس لأن الأول لم يترك للآخر شيئا وإنما ليخرج إبداعه في حلة قشيبة تنال الإعجاب والتقدير، فالأديب في نظرهم كالنحلة التي "... تمتص رحيقها من أجمل الأزهار التي تختارها وتحولها شهدا"[1].وكماأن النحلة لا تكتفي بأزهار ربوة واحدة كذلك الشاعر لا يكتفي بنصوص معينة فقط.

وما يستشف من هذا التشبيه أن النص الإبداعي لدى الأوروبيين القدامى يشترك مع غيره من النصوص، لأنه ينطلق منها ليكوّن ذاته وهي لا تنفي قدرة الأديب الإبداعية. وقد وضعوا شروطا وأسسا للمحاكاة، إذ لا بد له أن يحاكيَ الأديب الذي يرغب بمحاكاته، فيكون مشهورا معترَفا به، وعليه كذلك أن يكون مدركا ، بصيرا واعيا بما يقلده فـــ "التقليد لا يكون لمجرد الكلمات، ولكن التقليد يكون للأسلوب، وما

* المحاكاة المقصودة هنا هي تقليد شاعر لآخر، وليس المقصود بها المحاكاة عند أرسطو وأفلاطون.

[1] سليمان محمد سليمان: المحاكاة في الشعر الجاهلي بين التقليد والإبداع، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1 2005 ،ص 66.

فيه من طريقة العرض، وتجارب الأديب مع عاطفته وبراعته في استخدام الألفاظ والصور الفنية"[1].

أما السرقة فهي شيء سلبي وتعني أخذ أفكار أو جمل، أو عبارات بنصها من غير الإشارة إلى صاحبها، مع خلوها من القدرة الإبداعية، والبصمة الشخصية للشاعر وقد أجمع النقاد الأوروبيون على سلبيتها، فالشعراء السارقون في نظرهم "... هم أولئك الناقلون الذين يعيشون على غيرهم كالنباتات المتسلقة وهم الذين يصدق عليهم قول الناقد الفرنسي (فرناندز) إنهم يقطفون أزهار حديقة لا يملكونها..."[2].

وعلى أساس هذه المصطلحات وما تحمله من دلالات نشأ ما يسمى بالمذهب الكلاسيكي الذي يقدس التقليد والمحاكاة، غير أن الاهتمامات النقدية الحديثة والمعاصرة ثارت على هذه الفكرة وعلى هذا المذهب " الذي يتصل اتصالا وثيقا بفكرة الإسهام ومصادره ومادة الفن الشعري"[3]. ولا يعترف إلا بأحادية المعنى. فقدرأت أن النص عليه أن يتجاوز ذلك إلى الإزاحة والإحلال، ويخترق جميع النواحي المعرفية الاجتماعية والسياسية و "... يتنطع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها."[4]. وبعثها من جديد في قالب ينم عن القدرة الاستيعابية والإبداعية للأديب.

إذن هناك بعض المصطلحات الغربية التي تشترك مع نظرية التناص، ولكنها لم تشكل أرضية أو مادة ينطلق منها النقاد المعاصرون قصد التنظير للظاهرة. أما الأرضية الخصبة التي أبرزت الظاهرة بوضوح و دفعت بالنقاد إلى البحث، تتحدد في ثلاث مصادر لا تتباعد زمنيا، وتختلف أهمية، ولكنها تبدو مترابطة.

فالمصدر الأول يرى أن التناص باعتباره ظاهرة تعبيرية، أول من احتضنها "الشكلانيون الروس "Formalistes Russes"، الذين عدوا الأدب علما مستقلا بذاته

---

[1] سليمان محمد سليمان: المحاكاة في الشعر الجاهلي بين التقليد والإبداع، ص 67

[2] محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي (دراسة تحليلية مقارنة)، مكتبة الأنجلو مصرية، 1958 ص 220.

[3] سليمان محمد سليمان: المحاكاة في الشعر الجاهلي بين التقليد والإبداع، ص 67.

[4] جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي ،مراجعة :عبد الجليل ناظم،دار توبقال للنشر،المغرب، ط2 1997،ص 13.

واهتموا بفكرة النظام والنسق، وقد أدت اهتماماتهم إلى ميلاد علم الشعرية الذي يهتم بدراسة النصوص واكتشاف أبنيتها، والوقوف على قواعدها ومكوناتها، التي تحقق الأدبية، وفي خضم هذه الدراسات توصلوا إلى الاعتراف بظاهرة التناص، لكنهم لم يمنحوها اسما معينا. وفي هذا السياق "كتب شكلوفسكي "يقول:" إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها بينها، وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في تواز وتقابل مع نموذج معين، بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو"[1].ومؤدى هذا الاعتراف أن العمل الأدبي يمكن فهمه بشكل واضح من خلال دخوله في علاقة مع أعمال أدبية أخرى، كما أن كل النصوص تقوم على هذا المبدأ.غير أنهم لم يتعمقوا كثيرا في الظاهرة ولم يولوها أهمية كبرى.

أما المصدر الثاني والمهم فهو كتب الناقد الروسي " ميخائيل باختين " الذي أفاد "من جهود الشكلانيين الروس ثم أعلن القطيعة الإبستمولوجية ليثمر تأمله، كتاب الماركسية وفلسفة اللغة سنة 1929 ويعلن عن إرساء ما يعرف بمبدأ الحوارية"[2].

أما المصدر الثالث والأهم والذي يتفق فيه النقاد جميعا ويعتبرونه الانطلاقة الحقيقية والفعلية للبحث التناصي يتمثل في مجموعة النقاد الذين ينتمون إلى جماعة تيل كيل (Tel Quel) و المنتسبين إلى المجلة التي تحمل التسمية نفسها منهم"رولان بارت" "جوليا كريستيفا"، "ميشال فوكو"، "جاك دريدا"،.. وغيرهم وقد عملوا على إبراز هذه الظاهرة بصورة لافتة في الساحة النقدية أدت إلى تتابع الدراسات حولها. كما ناهضوا المفاهيم السابقة التي كانت تبدو ثابتة كوحدة المؤلف وأحادية معنى النص، هذا بغض النظر عن مجهودات الشكلانيين الروس في هذا الميدان حيث "أن مختارات تزيفيتان تودوروف التي تتضمن نصوص الشكلانيين الروس (théorie de la littérature) لم تظهر إلا سنة 1965"[3]. مع العلم أن هذه الجماعة قد تأسست فعليا سنة 1960 .

---

[1] تزيفيتان تودوروف: الشعرية مع المقدمة التي خص بها المؤلف ترجمتي الكتاب إلى العربية والإنجليزية،تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب،ط2،1990 ،ص41.

[2] ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،عمان،الأردن، ط 1 2005، ص25.

[3] يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي ،جسور للنشر والتوزيع ،ط 2 ،2009 ، ص 96.

وقد اهتمت كل هذه المصادر بظاهرة التناص باعتبارها تعكس تداخلا للنصوص وتعالقا فيما بينها، كما أن هذه الأخيرة تبقى في إنتاجية دائمة. غير أن هذه الدراسات لم توظف مصطلح التناص بهذا الاسم، والفضل في هذا الاصطلاح يعود للباحثة "جوليا كريستيفا"، وذلك في مقالاتها وأبحاثها الصادرة عن مجلتي:كما هو "Tel quel" السابقة الذكر و النقد"Critique"، ثم أعيد نشرها في كتابيها السيميائية "Séméiotiké" ونص الرواية "Le texte du Roman". بين سنتي 1967/1966[1]. إلا أن هناك من يرى أن المصطلح ظهر لأول مرة على يد الباحثة نفسها سنة 1927[2].

ومنذ ظهوره وتبلوره على يدها ومَعين تطويره لم ينضب حتى أحصى "مارك أنجينو Angenot في عام 1983 أكثر من أربعة عشر مفهوما راسخا للتناص، بما يعني أن التناص أصبح رواقا يدخل منه الناقد إلى القضايا النقدية، التي يريد مناقشتها حسب انشغاله الإيديولوجي أو الجمالي، وحسب أفقه المنهجي الذي ينظر منه إلى النص الأدبي"[3].

وسيتعرض البحث فيما يلي إلى أهم النقاد الذين طوروا التناص من مجرد ظاهرة إلى تقنية، واستنزفوا الجهود لقاء الكشف عن العلاقات النصية والآليات المساعدة على ذلك.

1-ميخائيل باختينMikhail Bakhtine:

لقد سبق الإقرار فيما سبق بأن الناقد الروسي باختين استفاد من جهود الشكلانيين الروس، ولكن هذا لا يعني أنه اقتبس جل أفكارهم، فإذا اعتبروا اللغة نسقا له قوانينه ودلالاته، وأنه كيان مستقل بذاته، كما فصلوها أيضا أثناء دراستهم لها عن المجتمع فقد رأى باختين عكس ذلك، فاللغة في نظره ترتبط بالتعبير، والتعبير جزء من الذاكرة الجماعية ، التي تنطوي على ما هو ثقافي ، وتاريخي.و انطلاقا من هذا تكون

[1] سعيد سلام: التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)،جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن،ص123.
[2] ينظر: فاتح حنبلي: التناص في شعر ابن هانئ الأندلسي،أطروحة،دكتوراه،،مخطوط، جامعة باتنة،الجزائر،2004 2005 ، ص4.
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

اللغة مخزونا اجتماعيا ذو تعدد لساني، غير أنه يميز بين ما هو فردي فيها وما هو اجتماعي، ودعا إلى ضرورة إيجاد تواصل بينهما وتوازن.

ولا يقتصر وجود اللغة المتعددة على المجال الأدبي فقط- حسب رأيه- بل يتجاوزه إلى مجالات أخرى فالإنسان المعزول "داخل وجود مغلق، بدون كتابة ولا أفكار لا تكون قضيته مع لغة واحدة بل مع عدة لغات، إلا أن موضع كل منها يكون مشيدا بصلابة وغير قابل للانتقال من لغة لأخرى"[1]. ويضرب لنا مثلا بالفلاح الذي يملك عدة لغات ولكنه لا يدرك ذلك فيقول: "على هذه الشاكلة كان الفلاح الأمي البعيد بمسافات عن كل مركز والغارق بسذاجة وسط وجود يومي، يظنه جامدا أو ثابتا يعيش وسط عدة أنساق لسانية،كان يصلي لله في لغة (سلافية الكنيسة) وكان يغني في لغة أخرى ويتكلم داخل الأسرة لغة ثالثة (...) وقد كانت تلك لغات مختلفة حتى من وجهة نظر العلامات المجردة الاجتماعية واللهجية"[2].ولا يمكن له أن يكتشفها إلا بواسطة وعيه الذي يستطيع أن يختار، ويثبت لغته الخاصة.

إن الحوارية هي أهم شيء لدى باختين، فهي ما يميز التلفظ البشري، ويقصد بها "وجود علاقة ما بين ملفوظين (énoncé) وهذا (...)لا يمنع أن تكون العلاقة قائمة بين ملفوظات عدة"[3].ووحده آدم الأسطوري وهو يقارب بكلامه عالما بكرا وحده آدم المنفرد استطاع أن يتجنب حتما هذه الحوارية مقارنة بكلام الآخرين[4].وهو بهذا يخرج اللفظ من الدائرة القاموسية إلى التواصلية التي تكون ضمن إيديولوجيا مشتركة بين المرسل والمتلقي. كما أن هذه الحوارية تنتسب إلى الخطاب أكثر من انتسابها إلى اللغة ،ويتعلق

[1] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر وتقديم : محمد برادة،دار الأمان للنشر، الرباط،1987 ، ص 57.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] حميد لحميداني:التناص وإنتاجية المعاني،مجلة علامات،مج 10،ج40،النادي الأدبي الثقافي،جدة،يونيو 2001،ص67
[4] «Seul l'Adame mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore non dit, le solitaire Adam, pouvait vraiment éviter absolument cette réorientation mututuelle par rapport au discours d'autrui » .Tzevetan Todorov: Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique suivi écrits du cercle de Bakhtine, édition du seuil 1981,p 98.

الخطاب بنقل حرفي لكلام الآخرين،ومن ثم تسقط مقولة :الأسلوب هو الرجل، بل هو أسلوبه وأسلوب مجموعته الاجتماعية[1].

إن الجنس الأدبي الذي تظهر فيه الحوارية بشكل واضح، ورائع هو الرواية والتي لا يمكن فهمها إلا بوضعها في سياق علاقتها بمجموع الأعمال الأدبية الأخرى. لكن لماذا تظهر الحوارية في هذا الجنس الأدبي أكثر دون غيره؟

لأن الرواية في نظره لا تهيمن عليها الذات المبدعة هيمنة كاملة، بل تتنازل بعض الشيء لصالح ذوات أخرى، وأثناء تحليله التفصيلي والمعمق لها لاحظ تداخل لغات وأصوات متعددة تحمل ذهنيات مختلفة، يقول في كتابه "شعرية دوستويفسكي" معلقا على روايات هذا الكاتب : "إن كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها وتعددية الأصوات polyphone الأصلية للشخصيات الكاملة ،كل ذلك يعتبر بحق الخاصية الأساسية لروايات دوستو يفسكي"[2]. وبفضل هذه الخاصية اكتسبت رواياته صفة الحوارية.

غير أن" حميد لحميداني" يرى أن باختين يستثني الرواية المونولوجية، التي تتميز عن الرواية الحوارية، من حيث أنها "تقدم لنا عالما ثابتا أحاديا منتهيا، دلالة البطل فيه محددة من قبل الرؤية المونولوجية للكاتب، بينما تقدم لنا الرواية الحوارية عالما مفتوحا على التطور والتأويل لأن البطل غير مطابق لنفسه، ولذلك لا يمثل حقيقة منتهية"[3].وهذا الاستثناء لا يتعلق فقط بالرواية الحوارية، بل أيضا بالأجناس الشعرية لأنها غير مسكونة بصوت الآخر، ولا تنطوي على تداخلات الأجناس الأخرى، كما أنها تعتمد على ملفوظ واحد لمتكلم واحد، منغلق على نفسه معبر عن قصده مباشرة. الأمر الذي يؤدي إلى هيمنة الذات المبدعة والحيلولة دون وقوع الحوارية بين الملفوظات، فالشاعر غارق في لغته ولا يمكن فصله عنها، فهو يفيد منها أيما إفادة دون

[1] « Le style, c'est l'homme mais nous pouvons dire :le style c'est, au moins, deux hommes ou plus exactement l'homme et son groupe social. ». Tzevetan Todorov: Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique suivi écrits du cercle de Bakhtine ,p 98 .

[2] ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي،مراجعة حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،المغرب، 1986، ص 10.

[3] حميد لحميداني: التناص وإنتاجية المعاني، ص 87.

أن يضطر إلى توظيف علامات الاقتباس. وإذا صادف وحاول أي خطاب الدخول إلى عالم الشعر" عليه أن يغرق في مياه نهر "ليتي" Léthe وأن ينسى حياته السابقة داخل سياقات الآخرين"[1].

إلا أن هذا لا يعني أن تركيب النسيج الشعري لا يتوفر على العلاقات الخارجية مع النصوص الأخرى، فهي موجودة ولكنها على درجة بالغة من التعقيد الذي يحصل أثناء امتصاص النصوص،وتظهر الحوارية في الجنس الروائي لدى باختين في شكل:

أ_الحوار الخالص: ويقصد به الحوار العادي الذي يجري بين الشخصيات الحكائية داخل الرواية.

ب_التهجين: أي إدماج لغتين اجتماعيتين، ووعين لغويين منفصلين داخل ملفوظ واحد، ويستلزم أن يكون التهجين عن قصد.

ج_تعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي: أي دخول لغة الرواية في علاقة مع لغات أخرى، دون أن يكون هناك دمج بين اللغتين[2]. ولهذا التعالق صيغ مختلفة. كالأسلبة والتنويع والبارود يا .[*]

كل هذه الأفكار إذن المنبثقة عن فكر باختين كانت حاسمة في ميلاد مصطلح التناص باعتباره أداة إجرائية، صالحة للتعامل مع النصوص وقادرة على الكشف عن كيفية تشكلها، كما كانت حاسمة أيضا في تغيير النظرة نحو النص، بالنظر إليه على أنه "محاولة دائمة لتعطيل خاصية القراءة الأحادية الاتجاه وتحريك فعالية التوليد وذلك على مستويي الدال والمدلول معا، بحيث تبدو الكلمة داخل النص، وكأنها تعبر عن أصوات متعددة، أو على الأقل تسعى لأن تكون موقع لقاء ثقافات ومواقف متعددة"[3].وإنْ ركز

---

[1] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 58.

[2] المرجع نفسه،ص 14.

[*] الأسلبة :قيام وعي لساني معاصر باستخلاص بعض مكونات المادة اللغوية الأجنبية عنه بطريقة ظاهرة وترك البعض الآخر في الظل.
التنويع :نوع من الأسلبة يقوم على اختيار المواد الأجنبية عته بإدراجها ضمن مواقف جديدة.
البار وديا :نوع أساسي من الأسلبة يقوم على اختلاف نوايا اللغتين.ينظر: المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[3] حميد لحميداني: التناص وإنتاجية المعاني، ص64.

هذا الناقد الروسي جهوده على مجال الرواية الحوارية أكثر من الأجناس الأدبية الأخرى.

2_جوليا كريستيفا Julia Kristeva:

قد أطلق باختين على التناص مصطلحات "تعدد الأصوات"، "الحوارية".. وغيرها،أما" جوليا كريستيفا" فقد اصطلحت عليه –كما سلف الذكر– مصطلح "التناص" Intertextualité ولم تضع في حسبانها أن هذا الأخير سيسير في الأوساط النقدية بسرعة كبيرة. لتُؤثِرعليه بعد زمن ليس بالطويل مصطلح "إيديولوجيم" باعتباره أقل ذيوعا، وشهرة ثم مصطلح التحويلية Transposition عوضا عن التناص، بل وتفضل هذا الأخير عليه. وتعلل هذا التغيير في المصطلحات بقولها: "كثيرون فهموا كلمة التناص بمعنى دراسة المصادر، وهذا غير مثير، وأنا أفضل مصطلح Transpositionلأنه يحدد النقل من نظام دلالي إلى آخر"[1]. وتستطرد معللة سبب مفاضلتها للمصطلح "التحويلية" قائلة: "كل ممارسة دلالية هي مجال لنقل أكثر من نظام دلالي، لذا فكل ممارسة دلالية هي تناص ، لو يعترف بهذا أحد سيفهم مكان النطق والشيء المدلول لا يمكن أن يكون واحدا كاملا، أو أنه يساوي نفسه بل هو دائما جمع مكسور ، قابل للتعدد، بهذه الطريقة فإن أكثر من معنى (تعدد المعنى) هو نتيجة للالتزام بأكثر من نظام دلالي"[2].

وهي بهذا تلغي تماما فكرة أن التناص مجرد تعامل مع البحث عن المصدر أوعبارة عن عبارات وأقوال مقتبسة، كما أنه يتجاوز فكرة المعنى الواحد إلى التعدد بتعدد المقاربات، أو القراءات وقد استفادت الباحثة في إخراجها لهذه التنظيرات التناصية من آراء باختين ، وكذلك من أب البنيوية "فرديناند دوسوسير". فالمصطلح ومعناه حسب رأيها يتقاطع مع ما أسماه دوسوسير بـــ" التصحيفات" التي تحيل على التقاطع والتداخل الذي يحدث بين الخطابات الأدبية فتصرح أنه "قد تم تسجيله من

[1] جوليا كريستيفا: علم النص، ص 60.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

طرف سوسير في التصحيفات Anagrammes"[1].

والتناص بالنسبة إليها هو: "جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة بين كلام تواصلي، يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية"[2].

وما يمكن أن نستشفه من هذا التعريف أن النص عبارة عن دوال لسانية يتم تشكيلها في فضاء اللغة، عن طريق تفكيكها وإعادة تركيبها، مما يسمح بالتواصل بين الأفراد والتقاطع والتبادل ، وبهذا يصبح النص إنتاجا قادرا دوما على العطاء المستمر وليس مادة لسانية جامدة أو مجرد نقل للواقع .وهي بهذا تسعى إلى فك قيده من البنيوية ودمجه في التاريخ والمجتمع، فالنص له القدرة على تحريك الواقع وتغييره لأن "المس بمقدسات اللسان عبر إعادة توزيع مقولاته النحوية وتغيير قوانينه الدلالية يعني أيضا المس بالمقدسات الاجتماعية والتاريخية"[3].

إن هذه النظرة إلى النص تجعلها تتقاطع مع باختين من حيث ربطه العمل الإبداعي بالتاريخ والمجتمع. فهل تشاركه أيضا في اعتباره الرواية النموذج المثالي الرائع الذي تتجلى فيه التفاعلات النصية بوضوح دون غيره؟. إن كريستيفا تؤيده في اعتبار الرواية ظاهرة لغوية تعتمد على الحكي تمتاز بمرونة لا محدودة في التعامل مع اللغة، وتعدها نموذجا رائعا يعكس التشابك بين النصوص، هذا ما اكتشفته أثناء تحليلها لرواية "أنطوان دولا سال" "جيهان دوسانتري" حيث أَلْفَتْهَا تخفي بين طياتها خطابات مختلفة، من ذلك الخطاب الكرنفالي وما يتميز به من استخدام للأقنعة،والخدع والضحك.[4]

إلا أنها لا توافقه في استثنائه للأجناس الشعرية، فالمدلول الشعري يحيل على "خطية مغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، هكذا يتم

[1] جوليا كريستيفا: علم النص ،ص 63.
[2] المرجع نفسه، ص 21.
[3] المرجع نفسه، ص 9.
[4] المرجع نفسه.ص 26، 28.

خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري"[1].وتطبق الناقدة آليات التناص على أشعار لوتريامون لتثبت صحة نظرتها. فتصل إلى أن أشعاره صورة رائعة لحوار العديد من الخطابات ،بطريقة امتصاصية على غرار ما هو موجود لدى بعض الأشعار الحداثية المتميزة " لإدغار آلان بو"، "وبودلير"، "ومالارمي"[2].

ويعتبر التحليل الدلائلي Sémanalyse الذي يستمد بعض معطياته من اللاوعي الفرويدي، قادرا على "الكشف عن شبكة اختلافات الدال، فالنص ليس مجموعة الملفوظات النحوية واللانحوية، إنه كل ما ينصاع إلى القراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف طبقات الدلالة الحاضرة (هنا) داخل اللسان والعاملة على تحريك ذاكرته"[3] الاجتماعية، التاريخية، والثقافية.

وتحدد كريستيفا ثلاثة آليات للتقاطع بين النصوص:

أ- **النفي الكلي:** حيث يكون المقطع من النص الغائب منفيا كلية، ومعنى النص الغائب مقلوبا، والقارئ الضليع هو الوحيد القادر على كشفه- وتضرب لنا مثلا بقول باسكال: " وأنا أكتب خواطري تنفلت مني أحيانا إلا أن هذا يذكرني بضعفي الذي أسهو عنه طوال الوقت، والشيء الذي يلقنني درسا بالقدر الذي يلقنني إياه ضعفي المنسي ذلك أنني لا أتوق سوى إلى معرفة عدمي"[4].

فيأخذ لوتريامون هذا المعنى ويقوم بنفيه قائلا: "حين أكتب خواطري فإنها لا تنفلت مني، هذا الفعل يذكرني بقوتي التي أسهو عنها طوال الوقت فأنا أتعلم بمقداري ما يتيحه لي فكري المقيد، ولا أتوق إلا لمعرفة تناقض روحي مع العدم"[5].

ب-النفي المتوازي:حيث يبقي المبدع على المعنى المنطقي للمقطعين المأخوذين من ذلك قول لارشو فوكو: " إنه لدليل على وهن صداقتنا، عدم الانتباه لانطفاء صداقة

[1] جوليا كريستيفا: علم النص ، ص78.
[2] المرجع نفسه،ص 14.
[3] منير سلطان: التضمين والتناص، (وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجا)،ص 52.
[4] جوليا كريستيفا: علم النص، ص 78.
[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أصدقائنا".[1]

فيقول لوتريامون: "إنه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة أصدقائنا"[2].

ج-النفي الجزئي: حيث ينفي المبدع جزءا واحدا من النص الغائب، وفي ذلك يقول باسكال: "نحن نضيع حياتنا فقط لو نتحدث عن ذلك"[3].

ويقول لوتريامون بعده: "نحن نضيع حياتنا ببهجة المهم أن لا نتحدث عن ذلك"[4].

هذه المستويات إذن تساعد على قراءة النص الأدبي، والكشف عن الترابطات التي يقيمها مع نصوص أخرى، ومجمل القول حول الجهود الثمينة التي قامت بها جوليا كريستيفا أنها اعتبرت النص الأدبي مستَقَرًا لنصوص لا حصر لها، وأنه شبكة غير ظاهرة من التداخلات، كما أنه يبقى في عطاء و إنتاجية دائمة.

3-رولان بارتRoland Barthes:

لقد وسع بارت نظرته إلى التناص لتشمل المؤلف، القارئ، النص، الكتابة، غير أن نظرته إلى هذه العناصر كانت متغيرة نظرا لتغيير اتجاهاته النقدية، كما أن حضور التناص في مؤلفاته يختلف من مؤلف إلى آخر، فقد أشار إليه ضمنيا في كتابيه "مبادئ في السيميولوجيا" 1928 و "الكتابة بالدرجة الصفر" 1953. وقد ضمّن هذين الكتابين الحديث عن السلطة. فرأى أنها توجد في كل مكان، وتتوزع عبر أجهزة الدولة كالكنيسة، والمدرسة.. وغيرها. ومن ثم فإن المؤلف يكتب نصه انطلاقا من تصوره للسلطة التي لا تقتصر على السياسة وإنما تتجاوزها إلى المجتمع فهي "جرثومة عالقة بجهاز يخترق المجتمع ويرتبط بالتاريخ البشري في مجموعه، وليس بالتاريخ السياسي وحده، وهذا الشيء الذي ترتسم فيه السلطة منذ الأزل هو اللغة"[5]. ومن ثم لا فكاك له منها ومهما حاول أن يتجنبها ؛فإنه سيظل في خدمتها لأنها متقوقعة في اللغة ومن ثم فاللغة ليست منفصلة عن التاريخ والمجتمع.

---

[1] جوليا كريستيفا: علم النص ، ص 79.
[2] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.
[3] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.
[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[5] فاتح حنبلي: التناص في شعر ابن هانئ الأندلسي، ص 15.

أما فيما تلا هذين المُؤَلفين من كتب،فإنه يشير فيها إلى التناص بشكل صريح ويرى أن النص "ليس سطرا من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي (...) لكنه فضاء لأبعاد متعددة، تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أي منها أصليا فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة"[1]. مناهضا بهذا فكرة المحاكاة الكلاسيكية وأفكار الشكلانيين الروس ويبدي تعجبا منهم، فالتسليم برأيهم يحدث قطيعة مع الثقافة والماضي ، والنص الذي يتمثل هذا المعنى هو نص منعزل، زيادة على هذا فإن بارت يثني على تصور كريستيفا للنص.وينوه بالتحليل الدلائلي الذي ابتدعته للكشف عن الحوارية الدائمة بين النصوص، لأنه لا يضع تمييزا بين الأجناس الأدبية على اختلافها.

وإذا كانت نظرة بارت حيال النص تتلخص في كونه سلسلة غير منتهية من الاقتباسات عن منابع ثقافية متعددة، ومختلفة فإن هذا النص يمكن أن يقرأ من غير العودة إلى مصدره أو منتجه (المؤلف). هذه الفكرة أثبتها سنة 1968 عبر مقالته الشهيرة " موت المؤلف" "فقد تضمنت هذه الأخيرة" أن الكتابة وحدها هي التي تنتج الكتابة، وأنها نقض لكل صوت، كما أنه نقض لكل بداية (أصل) ويصرح اللغة هي التي تتكلم معتمدا بقوة (...) على مقولة هيدجر "إن الكلام يتكلم ما يتكلم هو الكلام وليس الإنسان"[2].

إن هذا الاعتراف ينم عن رفض بارت لعلاقة المؤلف مع النص الأدبي، ويعلن عن ميلاد القارئ ، فالمؤلِف (الأب) سابق في الوجود عن المؤلَف. فصاحب النص ما هو إلا ناسخ لا وظيفة له سوى التركيب والجمع بين النصوص القديمة لبناء نص جديد. وهو شخصية حديثة النشأة وليدة المجتمع الغربي في انتباهه لقيمة الفرد ، وثمرة الإيديولوجية الرأسمالية التي أولت عناية كبيرة بشخصية المؤلف. لكن ما الذي يدفع بارت إلى القول بفكرة موت المؤلف بمجرد الانتهاء من إبداعه؟

[1] رولان بارت: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، الأعمال الكاملة، مركز الإنماء الحضاري، ط1 ،1994 ،،ص9.
[2] منير سلطان: التضمين والتناص (وصف رسالة الغفران للعالم الآخر (نموذجا)،ص 94.

يعتبر بارت ترك المؤلف حيا يؤدي إلى حصر المعنى وإعطائه مدلولا نهائيا كما أنه أي المؤلف قد هيمن على نصه زمنا طويلا حتى أصبح النص الأدبي، مجرد تسجيل لأحداث شخصية ومجالا واسعا للتعبير الوجداني. ومن ثم فالنص يمكن قراءته من غير إسناده إلى مؤلفه وللقارئ دور كبير- بالاعتماد على فطنته وذكائه- في اكتشاف التناص وذلك باستحضار موروثه الثقافي والحضاري. وحتى هذا القارئ في نظر بارت لم يعد كما كان شخصا "له تاريخ وحياة شخصية ونفسية ،إنه ليس إلا ذلك الذي يجمع فيما بين الآثار التي تتألف منها الكتابة"[1].

إن النص والأثر الأدبي في نظر بارت ليسا واحدا فـــ" الأثر أحادي، أما النص فتعددي ولهذا فإن النص يتجاوز المجتمعات ويخرقها وهذا ما يضمن خلوده لأنه لا يفرض معنى وحيدا لدى أناس مختلفين، وإنما لكونه يوحي بمعان مختلفة لإنسان واحد"[2]. زيادة على أن الأثر يستطيع المؤلف أو الكاتب امتلاكه،أما النص فهو عكس ذلك.

من خلال ما سبق إذن يقدم الناقد رولان بارت تصوراته حول النص باعتباره سلسلة من الاقتباسات، والكتابة باعتبارها هدما وإعادة بناء، أما القارئ فقد جعله ذلك " الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة، دون أن يضيع أي منها أو يلحقه التلف فليست وحدة النص في منبعه وأصله، وإنما هي في مقصده واتجاهه"[3]. إن هذه التنظيرات حول ما سبق مهمة في تطوير التناص ،ولكنها لم تركز اهتمامها على الآليات التي تعمل وفقها النصوص ، وهذا ما تنبه إليه جيرار جينيت.

4_جيرار جينيت Gérard Genette :

لقد خصص هذا الناقد كتبا بكاملها لدراسة الظاهرة التناصية على طول مسيرته

[1] فاتح حنبلي: التناص في شعر ابن هانئ الأندلسي،ص 18.
[2] محمد عزام: النص الغائب،(تجليات التناص في الشعر العربي)،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق 2001،ص19
[3] رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، المغرب، ط3،1993، ص 87.

النقدية كجامع النص (Architexte 1979، أطراس Palimpsestes* 1982 وعتبات Seuils 1988).

لقد اعتبر جينيت في كتابه "جامع النص" أن الأجناس الأدبية ليست حيادية وإنما ترتبط بالتاريخ،واستعاض عن مصطلح "التناص" بـــ "معمارية النص" وعرفه بقوله: "مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نصّ على حدة، ونذكر من بين هذه الأنواع أصناف الخطابات،وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية"[1].إلا أنه في سنة 1982 عَدَل عن رأيه، فاعتبر أن معمارية النص هي نوع من أنواع ما أطلق عليه اسم التعالي النصي Transcendanceأو التعالي النصي للنص Transtextualitè ويفسر لنا سعيد يقطين عدوله هذا بقوله: "يفتح أمامه إمكانيات واسعة للبحث في مختلف أنماط التعالي النصي"[2].

ويقصد بالتعالي النصي "كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني"[3].كما يحدد لنا خمسة أنماط أو أشكال للتعالي النصي". وهي: معمارية النص أو جامع النصArchitextualité– التناصIntertextualité– المناص Paratexte الميتانص- Metatextualitèالتعلق النصي Hypertextualité– ويشرحها كالتالي:

1. **جامع النص:** ويعرفه بقوله: "وأضع أخيرا ضمن "التعالي النصي" علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها"[4]. أي النوع أوالجنس الأدبي الذي يدرج ضمنه النص من رواية أو شعر أوملحمة... الخ. وهي بطبيعة الحال تكون مدونة على الغلاف الخارجي وهذا النوع

* الطّرس هو الصحيفة التي محيت ثم كتبت ج أطراس وطروس– مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط– مادة (طرس) ،ص577.

[1] جيرار جينيت: مدخل إلى جامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية،بغداد،د.ط،د.ت،ص5.

[2] سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث) ،رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006 ص40

[3] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 2001 ،ص ،96،97.

[4] جيرار جينيت:مدخل إلى جامع النص،ص 91.

التناصي يتعلق بالقارئ، فالعنوان المدون على الغلاف يعفيه من الانتظار والتصفح والاحتمال، والمفاجأة لما قد يحتويه النص، فيدرك جنسه الأدبي وقد يؤثر هذا الإدراك في توجيه عملية القراءة.

2. **التناص:** ويحمل هذا النمط المعنى نفسه الذي وضعته له"جوليا كريستيفا "وهو حضور نصوص متنوعة قديمة وحديثة في نص جديد بواسطة آليات مختلفة كـــالاستشهاد"(la citation)أو المعارضة (Le pastiche)، أو التلميح (L'allusion) أو السرقة (Le plagiat)"[1] وغير ذلك.
3. **المناص:** ويتمثل في العناوين الرئيسية والفرعية، والمقدمات والذيول والصور والهوامش، والتعليقات، والإهداء وكلمات الناشر و "أهمية هذا النوع من التناص تتمثل في أن النص يقوم عليه ويدخل معه في علاقات حوارية"[2]. كما تكمن أهميته أيضا في رصد مرجعية النصوص التي استحضرها المؤلف.
4. **الميتانص:** وتعني حسب جينيت العلاقة التي تربط نصا حاضرا بنص غائب من خلال التعليق La commentaire[3]، ويمكن هذا النمط من معرفة الموقع الإيديولوجي للمؤلف، وقد يكون الميتانص أدبيا أو إيديولوجيا أو تاريخيا.
5. **التعلق النصي:** يدل على كل علاقة تتم بين نص لاحق ونص سابق عن طريق التحويل بشكل كبير ومباشر، ويتم هذا وفق ثلاثة طرق هي:"

1- المحاكاة الساخرة (Parodie)

2- التحريف أو التحليل (Travestissement)

3- المعارضة (Pastiche)" [4].

ورغم تقسيم هذه الأنماط كل نمط على حدة إلا أنها قد تداخل فيما بينها فـــــ " معمارية النص تتشكل دائما عن طريق المحاكاة، "فرجيل يحاكي هوميروس، وينتج

[1] سعيد سلام: التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)،جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن،ص 48.
[2] المرجع نفسه، ص 49.
[3] ينظر: سعيد يقطين:انفتاح النص الروائي(النص والسياق)،ص 97
[4] ينظر :المرجع نفسه، ص 49.

نصا على غراره على صعيد الجنس تبرز على صعيد النمط الثاني "التعلق النصي" حيث يغدو نص هوميروس "سابقا" ونص فرجيل "لاحقا" والعلاقة التي تربط بينهما علاقة "تعلق"،ونجد التداخل بين معمارية النص والمناص تتحقق عبر كون الإعلان عن "جنس" النص يظهر من خلال المناص"[1]، وهكذا.

مما تقدم نلحظ أن جيرار جينيت رصد بدقة علاقات التداخل والتفاعل، التي تحدث على مستوى النصوص وبذلك يكون قد ساهم فعلا في تدقيق وتحديد تصور علمي نظري وتطبيقي، يسَهل مقاربة النصوص الإبداعية سردية كانت أو شعرية متجاوزا بهذا المبادئ الأولية حول الأداة النقدية "التناص" أو "المتعاليات النصية".

5_ميكائيل ريفاتير Micheal Riffaterre:

لقد عالج ريفاتيرالتناص باعتباره نظرية ناجعة لمقاربة النصوص الأدبية. وقد عده مرتبة من مراتب التأويل، وذلك من خلال عدة مؤلفات ككتاب "سيميولوجيا الشعر 1978" نتاج النص 1979، وعبر عدة مقالات كـــ " الارتباط النصي" أو "التضافر" في مجلة "شعرية" 1979 م ومقاله "أثر التفاعل النصي" في مجلة فكر 1979"[2].

إن مفهوم التناص لدى ريفاتير هو "إدراك القارئ للعلاقات الموجودة بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو جاءت تالية عليه"[3]. فهو يقر هنا بوجود علاقات تفاعلية تحصل بين النصوص السابقة واللاحقة، لكنه يولي القارئ الأهمية القصوى في الكشف عن التناص، وإن لم يفعل أو لم تكن له القدرة على ذلك فهو قارئ عقيم، وكلما تعدد القراء تعددت القراءات مما يؤدي إلى خلود النص.

ويتكئ القارئ في فك شفرات النص، والوصول إلى دلالاته على كفاء تيه اللغوية والأدبية؛ فاللغوية تجعله" يشعر "بلا نحوية" الكلمة أو العبارة أو النص. وأما الأدبية: فهي التي تؤدي دورا كبيرا في معرفة القارئ للمنظومات الوصفية ،والأدبية ولأساطير المجتمع. وبخاصة معرفة النصوص الأخرى وكلما كان هناك ثغرات

[1] سعيد يقطين:الرواية والتراث السردي(من أجل وعي جديد بالتراث)،ص39.
[2] منير سلطان: التضمين والتناص، (وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجا)، ص 59.
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وتكثيفات في النص تكون الكفاءة الأدبية التي تمكن القارئ من الاستجابة كما ينبغي بإتمام النص وإكماله طبقا للنموذج المفترض"[1].

ويقدم لنا ريفاتير مستويين من القراءة، الأولى استكشافية يتم فيها وضع معنى أولي غير نهائي لمعنى النص معتمدا على الكفاءة اللغوية، أما الثانية فهي استرجاعية،حيث يُفتح المجال أمامه لقراءة تأويلية "وفيها يتذكر القارئ ما قرأه منذ لحظة ويعدل فهمه لما استخلصه تبعا لما هو يفككه"[2].

والسؤال الذي يتبادر إلى ذهن المتلقي بعد استعراضه لهذه الجهود الغربية، ما هي جهود العرب القدامى والمحدثين اتجاه ظاهرة التناص؟

ب-في النقد العربي:

1-في النقد العربي القديم:

إن المتفحص للتراث النقدي والبلاغي العربي يجد فيه إرهاصات سابقة لظاهرة التناص. فقد تنبه النقاد القدامى إلى هذا الأمر من خلال بحثهم عن مدى أصالة الأعمال الأدبية أو جِدتها خاصة ما يتعلق بالشعر، فقد وقفوا" على أسرار ما يحدثه في النفوس من عواطف أو انفعالات ومحاولة الاهتداء إلى مظاهر الإبداع، والنفوذ إلى سر ما حوى من جمال"[3]. ولاشك أن هذا البحث يحتاج إلى ذكاء وذوق سليم .

وقد تفطن الشعراء الجاهليون لهذه الظاهرة قبل هؤلاء النقاد، يقول عنترة بن شداد:

هلْ غادرَ الشّعراء من متردّم أمْ هل عرَفْت الدَّار بعدَ تَوهمِ[4]

كما يقول كعب بن زهير:

ما أرَانا نَقُول إلاّ رَجيعًا ومُعادًا منْ قولِنا مَكْرورَا[1]

---

[1] منير سلطان: التضمين والتناص، (وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجا) ، ص 60.

[2] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، الشعر المعاصر، دار توبقال لنشر، الدار البيضاء،المغرب ط3، 2001، ص 187.

[3] بدوي طبانة: السرقات الأدبية (دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها)،دار الثقافة، بيروت، لبنان،1986 ص64.

[4]الحسين بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات السبع،دار الفكر للطباعة والنشر،بيروت،لبنان،2008،ص60.

فكلا الشاعرين أحسا بوطأة المعاناة، وجلل المصيبة وهي صعوبة إيجاد نص متخيلٍ في ذهنيهما، فإلام يؤوب هذا يا ترى؟

قد يؤوب هذا التداخل والتَكرار في المعاني إلى كون القدماء حازوا على منطق البيان والسبق في كل شيء، وأن الأول لم يترك للآخر شيئا، وبالتالي لم يجد المتقدمون إلا تكرار معانيهم وألفاظِهم "يقول الإمام علي (رضي الله عنه): "لولا أن الكلام يعاد لنفذ"[2]. أو إلى توارد الخواطر" فقد سئل أبو عمرو بن العلاء: أرأيت الشاعرين يتفقان في المعنى ويتواردان في اللفظ، لم يلق واحد منهم صاحبه و سمع شعره؟ قال: تلك عقول الرجال توافت على ألسنتها"[3]. وهو يريد بهذا أن المُنجز الإبداعي إذا تشابه في المعنى أو اللفظ على اختلاف قائليه فإنه لا يعدو أن يكون عفو خاطر ليس إلا.

كما قد يؤوب أيضا، إلى تشديد النقاد والبلاغيين على ضرورة ارتباط الشاعر بالنصوص القديمة التي تشكل له خلفية، ومَعينًا يربي ذائقته الفنية ويفجر كوامن إبداعه. وفي هذا السياق يقول ابن خلدون: " اعلم أن لعلم الشعر وصناعته شروطا، أولها الحفظ من جنس شعر العرب حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها، ويتخير المحفوظ من الحر النقي الكثير الأساليب ومن كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر رديء، ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ"[4].

ثم إن على هذا الشاعر نسيان محفوظه، فتنتقل هذه النصوص إلى لاوعيه تؤثر في نصه الإبداعي فتهبه روحا جديدة يبعثها من أديم النسيان، فالمعرفة النقدية والبلاغية القديمة لم تعتبر الاحتكاك بالنصوص الغائبة أمرا سطحيا وإنما عميقا وهو الأفضل والأرقى، أما إن بقي يطفو على سطح نصه فهو أمر مَعيب.

---

[1] كعب بن زهير: الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان، ط1، 1987،ص 26.

[2] أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين،تح:محمد مفيد قميحة ،دار الكتب العلمية،ط1، 1981، ص 106.

[3] الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده،حققه وعلق عليه وصنع فهارسه :النبوي عبد الواحد شعلان، ج2، مكتبة الخانجي، القاهرة،2000، ص 1086.

[4] عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، تح: حامد أحمد الطاهر، دار الفجر للتراث،ط 1، 2004، ص 731 ،732.

إن هذه الرؤى والجهود النقدية حيال النص الأدبي، أثمرت مجموعة من المصطلحات التراثية: كالسرقة الأدبية والتضمين، والاقتباس، والمعارضة، فما حقيقة هذه المصطلحات؟ وما علاقتها بنظرية التناص الحديثة؟

1-السرقات الأدبية:

لقد شغل هذا العنوان حيزا كبيرا من تراثنا النقدي والبلاغي،واستنزف من الباحثين القدامى جهودا قيمة، استمرت من القرن الثالث إلى نهاية القرن الخامس الهجري. يؤكد هذا" كم المؤلفات التي وصلتنا ناهيك عن تلك التي لم تصلنا،على الرغم من ثبوت تأليفها أنه لا يكاد يوجد بلاغي عربي معروف لم ينشغل بدرجة أو بأخرى بقضية السرقات بين الشعراء، سرقات المحدثين من القدامى، وسرقات المعاصرين بعضهم من بعض"[1].

والسرقة في اللغة مِن"سرق يَسْرِقُ،و هو أخذ الشيءِ خفيةً،والسارقُ هو منْ جاء مستترا إلى مكان حصين،فأخذَ منه ما ليس له"[2].

ومنه قوله تعالى: «**والسارقُ والسَارِقةُ فاقطعُوا أيْدِيهمَا جَزاء بمَا كَسَبا**»[3]. وكذلك «**قالُوا إنْ يَسْرِقْ فقدْ سَرَقَ أخٌ لهُ مِنْ قبْلُ**»[4].

أما في مجال الأدب فيعرفها الجاحظ بقوله: " وهو استعمال الشاعر، والناثر لما جاء من معاني سابقيه، وألفاظهم مع تحوير"[5] .وإذا اكتفى الجاحظ في تعريفه بالأخذ أو السرقة في اللفظ فإن ابن رشيق يتجاوزه إلى المعنى،فيقول: "ما نقل معناه دون لفظه وأبْعدَ في أخذه"[6]. وقد رأى معظم النقاد والبلاغيين القدامى ،أنه لا يمكن لشاعر أن يدعيَ السلامة منها مهما كانت موهبته، ونبوغه الشعري حتى إن بعض الشعراء قد اعترف من ذلك ذلك قول الأخطل عن نفسه وعن غيره من الشعراء" "نحن

---

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، (نحو نظرية نقدية عربية)،سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2001، ص 442.
[2] جمال الدين ابن منظور:لسان العرب، مج 10،مادة (سرق)،ص155 ،156.
[3] سورة المائدة، الآية 38.
[4] سورة يوسف، الآية77 .
[5] البويشخي :مصطلحات بلاغية ونقدية في كتاب البيان والتبيين،دار الآفاق ،بيروت،ط 1، 1982،ص 56.نقلا عن :يحي بن مخلوف: التناص(مقاربة معرفية في ماهيته وأنماطه حسان بن ثابت نموذجا)، دار قانة للنشر والتجليد 2008، ص 24.
[6] الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص 1072.

معاشرالشعراء أسرق من الصاغة"[1].في الوقت الذي نفاها البعض الآخر عن نفسه من ذلك" طرفة بن العبد " الذي قال:

ولا أغيرُ علَــى الأشْــعَارِ أسْــرقُهَا عنْها غُنيْت وُشَرُ النَاسِ مَــنْ سَــرَقَا[2]

وقد ذكروا أنواعا متعددة وكثيرة للسرقات، وانقسموا قسمين في نظرتهم لها فالأول تعامل مع الموضوع – كما يرى عز الدين المناصرة –بسجالية،وجدلية حماسية كالحاتمي، والعميدي، ومهلهل بن يموت وغيرهم. والثاني بعقلانية هادئة من أمثال الآمدي، القاضي الجرجاني،و أبو هلال العسكري[3].

فالفريق الأول رفضه واستهجنه وعده من المعايب على الشاعر، وحكموا على ذلك ونعتوه بأبشع الأوصاف كالإغارة والغصب، والاهتدام[*]..وغيرها. وقد يكون السبب في ذلك إما "لفرط إعجاب بالشاعر المأخوذ عنه، أو فرط تعصب على الشاعر الآخذ"[4]. وهذه الأحكام كثيرة في مؤلفاتهم، من ذلك ما حكم به المهلهل بن يموت على بيت" لأبي نواس" فهو يرى أن:

"دعْ عنكَ لَومِي فإنَّ اللَــوم إغــرَاء ودَاونِــي بــالتِي كانَــت هِــي الــدّاءُ

مسروق من بيت الأعشى:

وكــأسٍ شَــربْتُ علَــى لــذةٍ وأُخــرَى تَــداويتُ مِنْهــا بهَــا"[5]

فهو هنا لا يجد حرجا من أن يحكم عليه بأنه سارق للشطر الثاني من بيت الأعشى لا لشيء إلا لأنه لاحق والأعشى سابق.

أما القسم الثاني فقد كان أكثر اعتدالا في مواقفه اتجاه هذه القضية، فقد عدَلوا عن مصطلح السرقة واستبدلوه بمصطلحات أخرى أكثر تلطفا كالأخذ، وتوارد

---

[1] أبو عبيد الله المرزباني: الموشح، تح: علي محمد البجاوي، دار النهضة، مصر، القاهرة، 1965، ص 225.

[2] طرفة بن العبد:الديوان،دار صادر، بيروت، د ط،د ت ، ص70.

[3] ينظر: عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع عمان، ط1 ، 2006،ص 225.

[*] الإغارة والغصب: إن كان الشعر لشاعر أخذ منه(..)فإن كانت السرقة فيما دون البيت فذلك هو الاهتدام.ينظر:عبد الفتاح لاشين:الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام،دار المعارف،د ط،د ت،ص209.

[4] صلاح فضل: أدبية النص (محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي)، دار غريب للنشر والتوزيع، د ط،د ت،ص113.

[5] محمد عزام: النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)،ص 111.

الخواطر... وغيرها؛ فقد قسم عبد العزيز الجرجاني المعاني قسمين في كتابه "الوساطة بين المتنبي وخصومه" معنى مشترك عام معروف بين الناس لا يحتاج إلى إنعام وتدبر، وخاص أصبح عاما مشتركا بسبب شيوعه ،وهو يرجع إلى شخص بعينه انفرد بالتعبير عن تجربة ذاتية ثم أخذه الآخرون عنه،[1] والمعنى ذاته نجده لدى عبد القاهر الجرجاني الذي رأى أن الشاعر اعتاد على بعض التشبيهات، والتي ليست من السرقة في شيء لأنها مذكورة بكثرة في النماذج الشعرية كتشبيههم الممدوح " بالأسد في الشجاعة وبالبحر في السخاء، وبالبدر في النور والبهاء ،وبالصبح في الظهور والجلاء..."[2] وهذا ما يدخل في باب العام المشترك ولا يجوز أن ينعت صاحبه بالسرقة أما إن كان الأخذ في الخاص دون تحوير أو تغيير ففي هذه الحالة فهو سارق أو آخذ عن غيره.

ويشترك أبو هلال العسكري مع سابقيه في تسمية السرقة بالأخذ، كما أنه لا يعدها عيبا بل هي من توارد الخواطر. ويصل إلى هذا الحكم من خلال تجربة في هذا السياق كانت قد وقعت له. يقــول: "وقد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدم من غير أن يلم به ولكن كما وقع للأول وقع للآخر وهذا أمر عرفته من نفسي فلست أمتري فيه، وذلك أنني عملت شيئا في صفة النساء:

ســفرنَ بــدوراً و انتقــبْنَ أهــلةَ .

وظننت أنني سبقت إلى جمع هذين التشبيهين في نصف بيت، إلا أن وجدته بعينه لبعض البغداديين، فكثر إعجابي وعزمت على ألا أحكم على المتأخر بالسرق من المتقدم حكما حتما"[3]. فالعسكري إذن يدعو إلى عدم التسرع في الحكم، وإلى التمهل قبل رمي الشعراء بغير و جه حق.

[1] عبد العزيز الجرجاني:الوساطة بين المتنبي وخصومه،تح:محمد أبو الفضل إبراهيم،دار الإحياء العربية،ط3، د ت ص 214.

[2] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 294.

[3] أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين ، ص196.

كما أن الأخذ عن الأولين لدى العسكري جائز إذ " ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم"[1]. لكن هذا الأخذ يرتبط بشروط "... عليهم إذا أخذوا أن يكسوها ألفاظا من عندهم، ويبرزونها في معارض من تأليفهم و يوردوها في غير حليتها الأولى ويزيدوا في حسن تألقها، وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها ، ولولا أن القائل يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين"[2].

ويعد في رأيه كذلك العيش في بيئة زمانية ومكانية بين البشر عاملا أساسيا في تشابه تجاربهم الشعرية ،هذه النتيجة قد توصل إليها أيضا الآمدي حيث أقر أنه غير بعيد "لشاعرين متناسبين من أهل بلدين متقاربين أن يتلاقيا في كثير من المعاني"[3].

هؤلاء النقاد الثلاثة إذن وغيرهم؛ ممن اختار منهج الاعتدال في أحكامه قد توصلوا إلى أن السرقة ليست من المعايب، بل هي ضرورة لابد منها، لكنهم وضعوا لها شروطا تنم عن تقاطع بينهم.

2-المعارضة:

المعارضة في اللغة من "عارضَ الشيءَ بالشيءِ معارضةً: قابله، وعارضْتُ كتابي بكتابه أي قابلتهُ، وفلان يعارضُني أيْ يُباريني"[4].

ويحمل المعنى الاصطلاحي جزءا من المعنى اللغوي، فالشاعر ينظم قصيدة "... في موضوع ما من أي بحر وقافية، فيأتي الشاعر الآخر فيعجب بهذه القصيدة في منهجها أو صياغتها، فيقول قصيدة من بحر الأول و قافيتها، وفي موضوعها أو مع انحراف عنه يسير أو كثير (...) دون أن يتعرض لهجائه أو سبه، ودون أن يكون فخره صريحا علانية. [5]

---

[1] أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين. ص196.

[2] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[3] الآمدي: الموازنة بين الطائيين (أبي تمام والبحتري)،تح السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط2، 1972ص 276.

[4] جمال الدين ابن منظور،لسان العرب، مج 7، مادة (عرض)،ص 188.

[5] عبد الله التطاوي :المعارضات الشعرية بين التقليد والإبداع،دار الثقافة للنشر والتوزيع،د ط،دت، ص99.

يلاحظ على هذا التعريف أنه يفصّل القول في مفهوم المعارضة، لكنه يطرح سؤالا مفاده :هل تقتصر المعارضة على الشعر فقط؟

إن المعارضة لا تكون في الشعر فقط، وإنما قد تقع بين نصين من النثر. وتتميز المعارضة وبالأخص في الشعر بخصوصية التجربة ، فالشاعر رغم أنه يعارض نموذجا ماثلا إلا أنه يضفي على قصيدته شيئا من مميزاته الشعرية.

وقد كثرت المعارضات في الشعر العربي نظرا لإعجاب الشعراء بعضهم ببعض،وقد صرح الكثيرون منهم "... بالمعارضة على حد تعبير ابن سيد الناس العمري إذ يسمي قصيدته :عدة المعاد في عروض بانت سعاد ومطلعها:

قابَى بكم يــا أهيــلَ الحــي مــأهولُ وحبْلــهُ بأمــانيْ الوصــلِ موصــولُ"[1]

أو كقول أحمد شوقي معارضا البحتري:

وعــظ البُحتــريَ إيــوانُ كســرَى وشَفتني القصُور مــنْ عبــدِ شــمس[2]

و اشتهر في العصر الحديث في مجال المعارضات الشعرية محمود سامي البارودي ،وأحمد شوقي. وقد سلط النقاد عليها الضوء بالدراسة، محاولة منهم للوقوف على ملامح التشابه والسمات المشتركة بين الشعراء.

3-التضمين:

التضمين في اللغة من "ضمّن الشيءَ بالشيءِ: أودَعهُ إياهُ كمَا تودَع الوِعاء المتاعَ والميتُ القبرَ، وكل شيء جعلته في وعاءٍ فقد ضمَنته إياه"[3].

المعنى الذي يتضمنه هذا التعريف إذن هو الإيداع ماديا أو حسيا ،وهو لا يختلف كثيرا عن المعنى الذي وضعه، له البلاغيون حيث يعرفه القز ويني بقوله: "أن

[1] عبد الله التطاوي :المعارضات الشعرية بين التقليد والإبداع ،ص 104.
[2] أحمد شوقي: الشوقيات، تعليق: يحي شامي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، د ط،د ت، ص 338.
[3] جمال الدين ابن منظور: لسان العرب ،مج 13،مادة (ضمن)،ص 313.

يضمن الشعر شيئا من شعر الغير مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهورا عند البلغاء"[1]. ثم ثم يضرب لنا أكثر من مثال لتوضيح تعريفه.

أما ابن رشيق فيقصد به أن يتجه الشاعر "إلى البيت من الشعر، أو القسيم فتأتى به في آخر شعرك، أو في وسطه كالمتمثل به نحو قول محمود بن الحسين كشاجم الكاتب:

يا خاضبَ الشّـيب والأيـامُ تظْهـرهُ هـذا شَـبابٌ لعمـر اللهِ مصـنوعُ
أذكرْتنِـي قـولَ ذي لـبٍ وتجربـةٍ فـي مِثلِـه لـكَ تأديـبٌ وتَقريـعُ
إنَّ الجديدَ إذا مـا زيـدَ فـي خلـقٍ تبـينَ النـاسُ أنَّ الثـوْبَ مرقـوعُ"[2]

يعلق ابن رشيق على المقتبس بكونه لو لم يشر إلى صاحبه لكان تضمينا رائعا ولحدث انسجام تام بين أبيات الشاعر والبيت المضمن ثم يرى أن الأبيات السابقة احتذى فيها صاحبها "قول ابن المعتز في أبيات له:

ولا ذنبَ لي إنْ ساءَ ظنّك بعـد مـا وفيْـتُ لكـمْ ربّـي بـذلك عـالمُ
وهَـا أنَـا ذا مُسـتَعتبٌ متنصـلُ كمَـا قـال عبَـاسُ وأنفـي رَاغـمُ
تحمّل عظـيمَ الـذنْب ممَـن تحبُـه وإنْ كنْت مظلومًـا فقـلْ: أنـا ظـالمُ

وأبيات العباس بن الأحنف التي منها البيت المضمن وهي قوله:

وصبٌ أصابَ الحـبُ سـوداءَ قلبـهِ وحبْلـه بأمـانِي الوصْـلِ موصـولُ
فقلتُ له: إذا مـا مـاتَ وجداًبحبـهِ مقالـة نصـح جانبَتهـا المـآثمُ
تحمْل عظيمَ الـذنبِ ممـنْ تحبُـه وإنْ كنتَ مظلومًـا فقـلْ: أنـا ظـالمُ
فإنكَ إنْ لم تحملْ الذنبَ في الهـوى يفارقُك مـن تهـوى وأنفُـك راغـمُ"[3]

[1] الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة. شرح وتع و تح: محمد عبد المنعم خفاجي ،مج2 ، دار الجيل بيروت ط3،د ت، ص 140.
[2] الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص 719.
[3] المرجع نفسه، ص 720.

والتضمين الذي يقصده الناقدان هو التضمين البلاغي * ، وقد يكون محمودا مستحسنا أو مذموما مستهجنا، كما قد يرد في وسط الشعر أو في آخره، وقد يقع في اللفظ أو في المعنى أو فيهما معا.و يلجأ الشعراء إليه لتعزيز وتأكيد موقفهم اتجاه تجربة معينة غير أن هذا لا يكون للشاعر بسهولة ويسر وإنما يجب عليه "إلطاف الحيلة وتدقيق النظر في تناول ما يحتاجه من غيره"[1] من الشعراء.

4-الاقتباس:

من " قبسَ: القبَسُ: النارُ (...) اقتبسْتُ منهُ نَارًا، واقتَبَسْتُ منْهُ عِلْمًا استفدتُ"[2]والاقتباس استفدتُ"[2]والاقتباس في البلاغة هو فن من فنون البديع، ويقصَد به أن يضمن المتكلم كلامه آية،أو كلمة من القرآن الكريم أو من الحديث الشريف، دون أن يشير فيه إلى أنه كلام الله أو كلام رسوله وقد يكون في اللفظ أو في المعنى، ويوظف في الشعر كما قد يوظف في النثر. والهدف من إيراده في الكلام تأكيد المعنى وتقويته وصبغه بصبغة جمالية.

يقسم النقاد والبلاغيون الاقتباس نوعين ، نوع لا يخرج فيه المقتبس عن معنى ما اقتبسه "كقول الحريري: فلم يكن إلا كلمح البصر أو هو أقرب حتى أنشد فأغرب[3]" فأغرب[3]" كناية عن شدة القرب أو " كقول الشاعر:

قـــــالَ لِـــــيْ: إنَّ رَقِيْبِـــــي سَـــــيءُ الخَلـــــق فـــــدَاره

قُلـــتُ دعنِـــي، وجْهـــك الـــــ جنـــــةُ حُفـــــتْ بالمَكـــــاره

وهو مأخوذ لفظا ومعنى من الحديث النبوي الشريف "حفت النار بالشهوات وحفت الجنة بالمكاره"[4].

---

* يقسم البلاغيون التضمين إلى: نحوي، عروضي وبلاغي وهذا الأخير هو الذي له علاقة بالحديث عن التناص.ينظر: ربى عبد القادر الرباعي: البلاغة العربية وقضايا النقد المعاصر،المركز الثقافي العربي، دار جرير للنشر،عمان الأردن،ط1 ،2006،ص 15.

[1] المرجع نفسه،ص 94.

[2] جمال الدين ابن منظور : لسان العرب، مج 6 ،مادة (قبس)،202.

[3] بدوي طبانة: السرقات الأدبية،(دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها)،ص 164.

[4] المرجع نفسه، ص165.

أما النوع الثاني فيُغيّر فيه الشاعر ما اقتبسه، زيادة أو نقصانا، تقديما أو تأخيرا بما يتناسب ويتماشى مع الضرورات البلاغية و العروضية. "كقول أحدهم في تعزية:

كـــان الـــذي خِفـــتُ أنْ يَكونـــا إنَـــــا إلـــــىَ اللهِ رَاجِعُونـــــا"[1]

وهو مأخوذ من قوله تعالى: «**وبشِرْ الصابرْيَن الذِيْنَ إذَا أصَابَتْهُمْ مُصِيْبَةٌ قالُوا إنَا لله وإنَا إلَيْهِ رَاجِعُونَ**»[2].

كما أنهم قسموه حسب درجة توظيفه، والسياق النصي الذي ُوظف فيه إلى ثلاثة أنواع: مقبول، مباح، ومرذول، فالمقبول ما تضمنته الخطب والمواعظ ومدائح النبي (صلى الله عليه وسلم) وصحابته (رضوان الله عليهم)أما المباح فما كان في غزل ورسائل أو قصص.

وختاما المرذول وفيه ينسب المقتبس إلى نفسه ما لا ينسب إلا لله تعالى "... كما قيل عن أحد بني مروان أنه وقع على مطالعة فيها شكاية من عماله "إنا إلينا إيابهم ، ثم علينا حسابهم"[3] أو اقتباس آية كريمة وتوظيفها في معنى فيه سخرية وهزل كقول أحمد مطر في قصيدة "فبأي آلاء الشعوب تكذبان":

غفَتْ الحَرائِقُ
أسبلتْ أجفانَها سُحبَ الدُخَانْ
الكلُ فانْ
لم يبق إلا وجْهُ رَبكَ ذِي الجلالَة واللجان
ولقد تفجَر شَاجِيا
ومُنددا

ولقد أدان
فبأي آلاء الولاةِ تكذِبَان[4].

---

[1] بدوي طبانة: السرقات الأدبية،(دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها)، ص 164.
[2] سورة البقرة، الآية 155،156.
[3] بدوي طبانة:السرقات الأدبية،(دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها)،ص164.
[4] أحمد مطر :لافتات (1)، الكويت، ط 1984، ص 151.

5-النقيضة:

غرض من الأغراض الشعرية،يتجه فيها الشاعر إلى قصيدة غيره هاجيا أومادحا،عامدا بهذا إلى الرد على هذه القصيدة ذات الهجاء أو الفخر، ملتزما فيها الوزن العروضي، والقافية والروي اللذين اختارهما الشاعر الأول، فيفسد عليه معانيه ويردها عليه، ويضيف إليها معتمدا على أنساب العرب وأيامهم ومثالبهم ومآثرهم.

وقد نشأت النقيضة في العصر الجاهلي وهناك من يرى أنها في هذه الفترة تعلقت بنقض المعاني دون الالتزام بالبحر والقافية[1]. ثم اشتد ساعدها في العصور اللاحقة خاصة العصر الإسلامي بظهور الدين الجديد، والعصر الأموي لأسباب سياسية واجتماعية. وقد كان لهذه النقائض الدور الكبير في حياة الناس ،إذ كانت تلعب دور الإعلام في عصرنا الحاضر ومن أشهر شعراء النقائض الأخطل والفرزدق، وجرير والبعيث، ولم يبق بمرور الزمن إلا الفرزدق وجرير.

ومن النقائض قول الفرزدق:

إنّ الذي سَمك السّماء بنَى لنا بيتًا دعائِمــهُ أعــزُّ وأطــولُ
بيتاً بناهُ لنا المَليكُ وما بنَــى حَكمُ السَّــماء فإنَّــه لا يُنقــلُ
بيتــاَ زُرارةُ مُحتــبٍ بفنائــهِ ومُجاشعٌ وأبوُ الفوارس نهشلُ
لا يحتبِيْ بفناءِ بيتِكَ مِــثلَهم أبداً إذا عُدّ الفعــالُ الأفضــلُ[2]

فيجيبه جرير بقلب هذا المعنى سلبا:

أخزَى الذِي سَمك السَّماء مجا شعا وبنَى بناءَك في الحضِيضِ الأسْفلِ
بيتــاَ يحمَــمُ قيُــنكمْ بفنَائــه دنسًــا مقاعــدُه خَبيثالمــدْخلِ[3]

هذه هي إذن أشهر المصطلحات التي تبدو متشابهة مع ما تضمنته تقنية التناص في آلياتها. فما رأي النقاد المعاصرين فيها؟ وهل يمكن أن ترقى كما طرح السؤال سابقا إلى نظرية التناص فتوازيها؟

[1] ينظر: محمد عزام : (تجليات التناص في الشعر العربي)، ص 91.
[2] الفرزدق:الديوان، مج 6، دار صادر، بيروت، د ط، دت، ص 105.
[3] جرير: الديوان، دار صادر، بيروت، د ط، د ت، ص 357.

إن المواقف النقدية المعاصرة مختلفة ومتضاربة حول هذه القضية ،أي حول اعتبار المصطلحات السابقة وما تتضمنه نظرية تناصية ،أوجزءا من النظرية التناصية المعلن عنها حديثا في النقد الغربي. هذا ما تعكسه الرؤى النقدية.

فعبد المالك مرتاض يؤيد فكرة معرفة النقاد القدامى لظاهرة التناص من خلال المصطلحات النقدية السابقة الذكر قائلا : "إن التناصية كما يبرهن على ذلك اشتقاق المصطلح نفسه هي تبادل التأثر والعلاقات بين نص أدبي ما، ونصوص أدبية أخرى وهذه الفكرة كان الفكر النقدي عرفها معرفة معمقة تحت شكل السرقات الشعرية"[1].

كما يرى أن النقاد المحدثين استفادوا من الدراسات العربية القديمة، وأعادوا تسميتها بما يتوافق ويتناسب مع رؤاهم، غير أنه لا يؤيد فكرة تسمية النقاد القدامى هذه الظاهرة بـــ"التناص"، بل إنهم أطلقوا عليها مصطلحات مختلفة ومتعددة فيقر بأن " ... العرب عرفوا فكرة التناص في مفهومها وأبعادها وبعض وظائفها، ولكن لم يصطنعوا هذا المصطلح الغربي"[2].

إن فكرة وجود ظاهرة التناص ممثلة في المصطلحات السابقة يؤيدها كذلك الناقد محمد مفتاح، فالمعارضة، والمعارضة الساخرة، والسرقة في الثقافة الغربية... وغيرها من الظواهر التي تحصل بين النصوص، لها ما يقابلها في رأيه في الثقافة العربية غير أنه يكتفي برصد هذا التشابه بين المصطلحات في الثقافتين دون إبداء رأيه صراحة في الموضوع[3].

أما رجاء عيد فقد اختار الحديث عن الموضوع من زاوية المعارضات، فالتناص باعتباره ظاهرة تحدث بين النصوص؛ تعكس التداخل فيما بينها تبدو في المعارضات الشعرية العربية. غير أنه ليست كل المعارضات تناصا، وإنما يقتصر الأمر على تلك التي دخلها التحويل والتغيير فقط، ويضرب لنا مثالا بمعارضات محمود سامي

---

[1] عبد المالك مرتاض:فكرة السرقات ونظرية التناص،مجلة علامات ،مج 1،من ج 1-4، 1991،ص 91.نقلا عن : ربى عبد القادر رباعي : البلاغة العربية وقضايا النقد المعاصر،ص 219.

[2] المرجع نفسه، ص 218.

[3] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب،ط4 2005، ص 121،122.

البارودي وحافظ إبراهيم ويبرر هذا الشرط بقوله: "لأن صاحبها يعتمد إعادة السمات الأسلوبية أو الثيمات الغرضية في نصه المعارض"[1] ومن ثم إن لم تتعرض القصيدة إلى التغيير من حذف أو زيادة أو قلب فليست من التناص في شيء.

ويرى مصطفى السعدني أن المصطلحات السابقة "ليست مرادفا للتناص، لكن أشكالها الموظفة تعد ضمن الحالات التي يتضمنها هذا المصطلح الحديث"[2].

ولو عطفنا النظر إلى رأي "أنور المرتجي "لوجدنا أنه يعتبر العلاقة بين المعرفة النقدية العربية القديمة، وأسس نظرية التناص، التي أرساها أعلامه من الغربيين علاقة وهمية لا أساس لها من الصحة، فقد كان مراد القدماء مقتصرا "على تسمية" النصوص التي تدخل في علاقة فيما بينها دون الاهتمام كما يفعل (المبحث التناصي) بالتأثير التحويلي الذي تمارسه النصوص فيما بينهما"[3] من قلب أو نقض أو تحويل... وغيرها من الآليات التناصية.

ونجد سعيد يقطين يتوسط الآراء السابقة إذ لا ينفي العلاقة بين المعرفة النقدية ونظرية التناص ، ولا يؤكدها ويدعو غيره ممن يسارعون إلى إثبات واعتبار المصطلحات السابقة تضاهي نظرية التناص بالتباهي بالتراث، وينصحهم بإعادة قراءته، قراءة منطقية تقوم على أدلة لأن الأمر غير هين. فـــ " رغم كثرة الدراسات التي أنجزت حول "التناص" في التراث النقدي والبلاغي العربي من قبل دارسين معاصرين، فإنها ظلت قاصرة عن الإحاطة بعموم الظاهرة في تراثنا البلاغي، وتقديمها بشكل علمي دقيق"[4]. تكون خلاصته نظرة جديدة حول التداخل النصي بالاتكاء على آراء النقاد القدامى.

مما سبق إذن نجد أن التناص ظاهرة موجودة منذ القدم، وكانت حاضرة في الإبداعات الأدبية العربية القديمة، وقد دل عليها النقاد بعدة مصطلحات، تتعدد حتى

---

[1] رجاء عيد :النص والتناص،مجلة علامات،مج 5،ج 18 ،1995،ص 181 ،182 .نقلا عن:ربى عبد القادر الرباعي:البلاغة العربية وقضايا النقد المعاصر،ص222.

[2] مصطفى السعدني: التناص الشعري، قضية أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1991،ص8.

[3] أنور المرتجي:سيميائية النص الأدبي،إفريقيا الشرق ،الدار البيضاء،المغرب ،1987،ص59.نقلا عن:ليديا وعد الله،التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة،ص19،20.

[4] سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)،ص 39.

بالنسبة للناقد الواحد لكنها لم تعرف مصطلحا موحدا. فكيف تبلورت في النقد العربي الحديث؟وما هي الجهود العربية النقدية الحديثة؟

2- في النقد العربي الحديث :

إذا كانت الانطلاقة الفعلية للبحوث والدراسات التناصية في الغرب قد بدأت في الستينيات على يد جماعة من الدارسين الغربيين – كما سلف ذكرهم- فإن النقاد العرب المحدثين لم تَلُحْ بوادر الاهتمام عندهم بالظاهرة إلا في أواخر السبعينيات، وقد يعود ذلك إلى عدة أسباب لعل أهمها إطلاعهم على التنظيرات الغربية حول الظاهرة ومحاولة بلورتها بما يتناسب وتفكيرهم، وتوجهاتهم النقدية الأمر الذي استغرق وقتا.

وقد اهتم بدراستها في البداية رهط من النقاد مشرقا ومغربا، ثم تتالت الدراسات بعد ذلك. ومن هؤلاء النقاد: محمد بنيس، سعيد يقطين، محمد مفتاح، عبد المالك مرتاض عبد الله الغذامي، صلاح فضل... وغيرهم. وسيكتفي البحث في هذا المقام بالحديث عن الرؤى النقدية لأشهر النقاد الذين حازوا على فضل السبق في تناولهم للظاهرة وما يتعلق بها.

1_محمد بنيس:

يعد من أوائل النقاد الذين بحثوا في ظاهرة التناص،في النقد العربي الحديث وذلك سنة 1979 من خلال كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" غير أنه أطلق عليه مصطلح "التداخل النصي". ويبرر هذا الاصطلاح وعزوفه عن مصطلح التناص الشائع بسببين أولهما: عفوية مصطلح التناص، والخطأ في ترجمتة فـــ Intertextualité يقابلها "التداخل النصي"، وثانيهما: كون هذه التسمية ليست لها القدرة الكافية على"..إنتاج شبكة العلائق التي تستطيع بها الانتقال من وحدة إلى أخرى ومن جهاز مفاهيمي إلى آخر"[1].

ويرى بنيس أن "التداخل النصي" هو دخول"نص حاضر مع نصوص غائبة والنص الغائب هو الذي تعيد النصوص كتابته وقراءته ،أي مجموعة النصوص

[1]محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)-3- الشعر المعاصر،ص 183.

المستترة التي يحتويها النص الحاضر،وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقق هذا النص وتشكل دلالته"[1].

يشترك إذن محمد بنيس من خلال هذا المفهوم مع غيره في تعريف التناص فهو ما يربط نصا بنصوص أخرى وفق عدة آليات، غير أنها تعمل في الخفاء وبواسطة لاوعي المبدع.

إن بحث هذا الناقد عن علاقة النص المشرقي بنظيره المغربي أوصله إلى استحداث تسميات أخرى للظاهرة كـــ" هجرة النص" وهو يقصد بها انتقال النصوص إلى نص ، يسمى هذا النص " مهاجَراً إليه" و النصوص" مهاجِرة" أو "نصٌ مهاجِرٌ" كما يرى أنه بفضل هجرة النصوص إلى بعضها البعض استطاعت القصيدة المعاصرة أن تكتسب رؤية جديدة للغة والذات، والمجتمع العربي.

كما يطلق أيضا على النص الحاضر "النص الصدى"، أما النص الغائب فهو "النص الأثر" " فالنص الأثر هو النص الذي يمارس الهجرة فيما النص الصدى هو الذي لا يمارسها. وإنما ينتظر هجرة النص الأثر إليه."[2].

وأثناء حديثه عن تعامل المبدع مع النصوص الغائبة يحدد ثلاثة مستويات هي: الاجترار، الامتصاص والحوار، فماذا يقصد بها؟

1- **الاجترار:** ينم هذا المستوى عن التعامل التقليدي السطحي مع النص الإبداعي السابق عليه أو المعاصر له " مع تغيير طفيف جدا يحذف حرفا أو يثبته بعد نفي أو العكس[3]".وقد جثم هذا المستوى على صدور المبدعين في عصور الانحطاط..

2- **الامتصاص:** وفيه لا يعيد المبدع النص الغائب كما هو، إنما يعيد كتابته بما يتناسب مع" تجربته ووعيه الفني بحقيقة النص الغائب شكلا

[1] محمد بنيس:ظاهرة الشعر العربي في المغرب،دار العودة،بيروت،ط1 ،1979،ص 251.
[2] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)-3- الشعر المعاصر،ص 200.
[3] يحي بن مخلوف: التناص(مقاربة معرفية في ماهيته وأنماطه حسان بن ثابت نموذجا)،ص47.

ومضمونا"[1].وهذا النوع من التعامل مع النص الغائب يسهم في استمرار النص ويصبح قابلا للتجدد.

3- **الحوار:** وهو أعلى درجة من المستويين السابقين، فهو لا يكتفي بالبنية السطحية للنص و وإنما ينفذ إلى بنيته العميقة، فيقوم بتغيير الأحداث والمواقف والتصرفات."[2]

2-محمد مفتاح:

قبل أن يستهل محمد مفتاح حديثه عن التناص، يبدأ أولا بوضع مفهوم للنص فيقر بأنه يخضع أثناء تعريفه لتوجهات معرفية ونظرية ومنهجية مختلفة ،حاول التركيب بينها ليستقر على تعريف أهم ما يميزه من الناحية المعنوية هو التوالد والتناسل أو الإنتاجية. ثم يعرف لنا التناص بعد أن يعرض مجموعة من المفاهيم الغربية للمصطلح معلقا عليها بكونها غير جامعة ولا مانعة.بأنه "تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[3].

أما فيما يتعلق بأهمية التناص فإنه يرى الظاهرة من الضروريات وليس من الكماليات لكل مبدع، فلا مناص لهذا الأخير في الانطلاق من هذه النصوص أثناء بناء معرفته للعالم ،هذه المعرفة هي العامل المشترك بينه وبين المتلقي في تأويله للنص أوالمنجز الإبداعي.

ويصل إلى اعتقاد يقيني بأن التناص "بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان،فلا حياة له بدونهما ولا عيش له خارجهما"[4]. وإن حصل ذلك فالهلاك أكيد.

إن تداخل النصوص التي يستدعيها مبدع من إرثه المعرفي التراكمي مع نصه تشتغل وفق آليات حصرها في قسمين رئيسيين موسعا كل قسم:

أ- **التمطيط:** ويتم وفق عدة أشكال منها:

---

[1] جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر العربي المعاصر،ص157 ، 158.
[2] يحي بن مخلوف: التناص(مقاربة معرفية في ماهيته وأنماطه حسان بن ثابت نموذجا)،ص49.
[3] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 121.
[4] المرجع نفسه، ص 125.

1.(الجناس بالقلب وبالتصحيف)، و(الكلمة- المحور)، فالقلب مثل (قول- لوق) (عسل- لسع) والتصحيف مثل (نخل- نحل)، (الزهر- السهر)، أما الكلمة المحور فقد تكون مبثوثة في ثنايا القصيدة وإما بارزة ويضرب لنا مثلا بكلمة "الدهر" في قصيدة ابن عبدون:

الدهرُ يفْجَعُ بَعْدَ العَيْنِ بِــالأثَرِ فمَا البُكَاءُ عَلَى الأشْبَاحِ وَالصُوَرِ

ويرى أن هذه الآلية تحتاج إلى جهد وتركيز من القارئ بعكس الآليات الأخرى.

2. **الشرح:** يضرب لنا مثالا بالبيت السابق الذي يراه نواة معنوية أساسية في القصيدة وما يلحقه ما هو إلا شرح وتوضيح له.
3. **الاستعارة:** ويراها بكل أنواعها مهمة حيث تقوم ببث الحركة والحياة في الجماد من الأشياء خاصة في الخطاب الشعري.
4. **التَكرار:** ويرى أنه يكون على مستوى الأصوات، والكلمات والصيغ في التراكم أو التباين.
5. **الشكل الدرامي:** ويظهر في التقابل، وتكرار صيغ الأفعال بالمعنى العام الذي هو سبب للصراع والتوتر في جوهر القصيدة.
6. **أيقونية الكتابة:** ويقصد بها علاقة المشابهة مع واقع العالم الخارجي وتنتج عن الآليات التمطيطية السابقة.

ب-الإيجاز: وقد ركز فيه على ما يسميه بالإحالات التاريخية التي لا تخرج عن الإطار المحددلها[1].

كما أن التناص عند محمد مفتاح قد يكون مرتبطا بمقصدية المنتج أي قصديا إذا وظف بعض المؤشرات التي تحيل عليه، فيعلن للقارئ عن نفسه بمجرد أن يقرأ النص، وذلك من خلال "التلاعب بأصوات الكلمة والتصريح بالمعارضة واستعمال لغة وسط معين والإحالة على جنس خطابي برمته"[2]. ويظهر هذا الأخير كما-سلف الذكر

[1] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 126،127.
[2] المرجع نفسه، ص 131.

في رأي "جيرار جينيت "- على ظهر الغلاف أو في عنوان النص، ويوجه المتلقي نحو دلالة بعينها وقد يكسر أفق توقعه. أما إن غابت هذه المؤشرات ولم تحضر لتحيل على دلالات أو نصوص بعينها فإن المتلقي في هذه الحالة يستدعي تلقائيا نصوصا من ذاكرته.

3-سعيد يقطين:

وظف "سعيد يقطين " مصطلح "التفاعل النصي"، ولم يلجأ إلى تغييره على مدى رحلته النقدية؛ فرأى أنه أشمل من التناص، مستفيدا بذلك من تنظيرات الناقد الفرنسي جيرار جينيت مطبقا ما استثمره على جنس أدبي بعينه وهو الرواية، ربما لأنه يراها من أكثر الأجناس الأدبية قدرة على استيعاب ومحاورة النصوص. كما يحدد هدفه من دراسة التفاعل النصي وهو البحث "عن مدى إنتاجية النص المتفاعل مع غيره"[1].

قبل أن يشرع "سعيد يقطين" في إفادتنا بمفهومه الخاص للتناص، أو التفاعل النصي يقوم على غرار " محمد مفتاح " بتعريف النص باعتباره يتشكل من دال ومدلول يحيلان على نصوص سابقة أو معاصرة، يتم تشكيلها من طرف الكاتب والمتلقي عن قصد أو عن غير قصد.ويقسم الناقد يقطين التفاعل النصي إلى ثلاثة أنواع:

1- **المناصة** Paratextualité وتتعلق بقسمين: الأول خارجي ويرتبط بالهوامش والمقدمات، والذيول والثاني داخلي ويحيل على "البيئة النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة..."[2]. وقد تنتمي هذه البنية إلى أجناس أدبية مختلفة.

2- **التناص**Intertextualité : ويقصد به تضمن بنية النص بنية نص آخر وكأنها جزء منها.

3-**الميتانصية** Métatextualité : ويقصد بها مجاورة بنية نصية غائبة لبنية

[1] سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)،ص 229.
[2] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)،ص 99.

نصية حاضرة" لكنها تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل"[1].

كما ميز أيضا بين نوعين من التفاعل النصي:

أ_التفاعل النصي الخاص: ويقصد به إقامة "نص علاقة مع نص آخر محدد وتبرز هذه العلاقة بينهما على صعيد الجنس، والنوع والنمط معا، وهذه العلاقة قد تظهر من خلال البيت الواحد أو القصيدة برمتها"[2].

ب_التفاعل النصي العام: ويتجلى في العلاقة التي تربط النص بالنصوص الأخرى الغائبة على عدة مستويات، على مستوى الجنس الأدبي، والنوع والنمط وتعكس هذه النصوص ثقافة المبدع وتعطي للنص الحاضر دلالات جديدة.[3]

كل هذه الجهود إذن طورت التناص من مجرد ظاهرة إلى آداة إجرائية لها آلياتها التي تكشف عن كيفية تشكل النص الأدبي وقد كان للنقاد الغرب المحدثين فضل السبق في الإبانة عنها وتطويرها كل حسب توجهه المعرفي مما أدى إلى التنوع والثراء في البحث التناصي .و قد اطلع النقاد العرب المحدثون على مواقف وآراء هؤلاء الغربيين حول الظاهرة، وأفادوا منها وجعلوها منطلقا لتكوين آرائهم فاستحدث كل ناقد مصطلحات لها حسب ما يراه مناسبا مما أدى إلى تعدد المصطلحات لمسمى واحد، كما اختلفوا كذلك في آليات ومستويات حدوثها .

[1] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، 99.
[2] سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، ص 29،30.
[3] ينظر: المرجع نفسه،ص30.

ثالثا_ مجالاته:

إن إنتاج النص الأدبي يخضع لخلفية معرفية، سابقة وثقافة موسوعية غنية إذا استغلها المبدع يصبح نصه "كما يقول ليتش: ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى ونظامه اللغوي، مع قواعده ومعجمه جميعا تسحب إليها كما من الآثار بالمقتطفات"[1].ويتم هذا الأمر بوعي من المبدع أو من غير وعي وذلك بالاستشهاد، أو المعارضة، التضمين، أو النقد...أو بغيرها من الآليات. إن هذه النصوص التي يقيم معها علاقات قد تكون نصوصا تاريخية، أو أسطورية، أدبية أو دينية وهذه الأنواع تشكل مجالات خصبة للمبدع ليمتح منها.

أ- التاريخ:

يمثل تلك الأحداث والوقائع الحقيقية الماضية، لكن الأديب أثناء قراءته أو سماعه لها لا يعتبرها منتهية بانتهائها المادي المرئي، بل يراها قابلة للتجديد والعطاء، وقادرة على تقديم نظرة استشرافية نحو المستقبل. فيصل منها بنصه ما يتوافق وتجربته الشعورية،أو ما يراه فيها أداة طيعة، تعكس أفكاره وقضايا أمته أو الإنسانية ككل. فنَلْفِيْهِ تارة يختار شخصيات أو وقائع وأحداث مشهورة، وأخرى شخصيات متحدية حققت المبادئ والمثل العليا، كما قد يستمد قصصا تاريخية، عربية أو غير عربية... فالتاريخ يشحذ بكل مكوناته قريحة المبدع ويقوي عزيمته لمواجهة الحاضر ومستجدات المستقبل ، من ذلك ما نجده في قصيدة "بكائية على قبر امرئ القيس" "لأحلام مستغانمي " التي تجمع فيها بين ذهاب امرئ القيس إلى قيصر الروم، طالبا المساعدةوالحكام العرب في لجوئهم إلى غيرهم لحل نزاعاتهم وقضاياهم:

لا سيفَ في اليَمْن

لا فارساً تَأتِيْ به مَرَاكِب الزمَنْ

والعَمُّ والأخوالُ والجيرانْ

تحولُوا غِلْمَانْ

[1] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4 ، 1998،ص 15.

قمْ ، إنَّنِي
يا أيُهَا الأمِيْرُ من عُصور
أبعثُ في المَدائنْ
وأجْمعُ السرَاب في المدَاخِن
أسألُ كل جِيَفة
أينَ بَنُو أسدْ
لا نبضَ في قلوبنَا
أحدثُ ما قد حيْكَ منْ حُلَلْ[1]

ب-الأسطورة:

تتعلق الأسطورة بالقصص الخرافية أو الشخصيات الخيالية التي تكونت في فكر الإنسان القديم تفسيرا منه لحقيقة الكون. والشعر يشبه الأسطورة لأنه أخذ عنها "... تقنيات استخدام الظلال السحرية للكلمات في تناوبها بين التصريح والتلميح وبين الدلالة والإشارة(..) بمعنى آخر أخذ الشعر عن الأسطورة كيف يمكن للغة السحرية أن تقول دون أن تقول ،وأن تشبعك بالمعنى دون أن تقدم معنى محددا ودقيقا..."[2].

ويعتبر استحضار النصوص الأسطورية في المتن الشعري المعاصر من الظواهر الملفتة للانتباه كما يعد" ... من أجرأ المواقف الثورية فيه، وأبعدها أثرا حتى اليوم لأن ذلك استعادة للرموز الوثنية"[3]كأسطورة سيزيف، وبروميثيوس... وغيرها. إلا أنها استطاعت أن تحقق التطلعات الفكرية للشعراء، ووحدت ذواتهم بمجموعتهم الاجتماعية وصرفتهم عن الذاتية الخالصة.

وقد لجأ الشاعر الجزائري كغيره من شعراء الوطن العربي إلى الأسطورة بمختلف أنواعها اليونانية أو تلك النابعة من الثقافة الشعبية. كالأسطورة التي يوردها "محمد ناصر" في كتابه "الشعر الجزائري الحديث"وقد استحضرها "محمد الصالح باوية"

[1] أحلام مستغانمي: على مرفأ الأيام، الجزائر،ط1، 1972، ص 73.
[2] حسن مزدور: توظيف المضمون الأسطوري في الشعر الجزائري، مجلة التبيين،الجاحظية، ع 24، 2005، ص 95.
[3]إحسان عباس:اتجاهات الشعر العربي المعاصر سلسلة عالم المعرفة ،الكويت ، أفريل 1978،ص129.

في قصيدته "وفي الواحة شيء" ، جمع فيها بين حاضر الشعب القاسي بسبب الظروف الاستعمارية وبين قصة عاشقيْن من قرية المْغَيَرْ، اللذين لم يستطيعا الزواج بسبب الظروف الاجتماعية ، فخرجا ذات ليلة خِفية من القرية، ووُجدا ميتين ومعهما أغنية شعبية تخلّد وفاءهما، فدفنا حيث وجدا ثم نبتت فوقهما نخلتان.

يقول محمد الصالح باوية في قصيدته التي يهديها إلى الشهيد البطل صديقه "البشير بن خليل" ليطمئنه بأنه كما تحدى العاشقان التقاليد الاجتماعية، كذلك سيتحدى الشعب الاستعمار:

أنْهيْ إليْك

... هوَى يقتحمُ الأسوارْ

يَبني شاطئ الشوق... دَهْرًا

في بَقايا نَخلتين

أغْنِيةٌ سَاهِرَةُ الرُمْح

من يوم اللقاح

يوم تُغنى في سَماء الواحَة الخَضْراء

طَيْرٌ وصَبَاحْ

وصَادني ما صَادها

ما صَادها مرُض الهَوى

مرضُ الهواء ما لوُ دواء

من حب ُالريم المُغنَج[1].

ج-الأدب:

قد يتداخل النص الحاضر مع نصوص أدبية معاصرة له أو سابقة عنه، وقد يكون التعلق بالنص الأدبي الغائب "... في جانبه الشفوي أو الكتابي، وسواء كان هذا الأدب ساميا أو منحطا، ويندرج ضمنه وفق هذا التحديد ما هو شعري أو نثري، سواء

[1] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975)، ص 577،578.

كان واقعيا أو متخيلا"[1] أو شخصيات أدبية التصقت بوجدان الشاعر المعاصر لأنها ذات مواقف بطولية تجسد المثل العليا.

من ذلك قصيدة "لامية الفقراء" للشاعر" عثمان لوصيف "، الذي استدعى فيها "عنترة بن شداد " و"عروة بن الورد ":

أبـــو ذرْ يَحـــوي القَيـــافِي ونَبقَّـــى للرَحيـــلِ ولليَـــالي
وعنترةُ يقوضُ بِنـــا المَنايَـــا ويُضرم في العَبيدِ لظى النَّزال
وعروةُ يوقظُ الفقـــراءَ فِينـــا ويَشحذُ للصَعاليكِ العَـــوالي[2]

د-الدين:

قد يستفيد النص الحاضر من النص الديني، سواء تمثل في الكتب السماوية كالقرآن الكريم، التوراة، الإنجيل، أو في الحديث النبوي الشريف، أو الفكر الديني كالأفكار الصوفية.وغير ذلك .ويتم باستحضار شخصيات أو قصص، أو استشهاد بالنص...الخ.

وقد تأثر الشعراء العرب المعاصرون بالقرآن الكريم في المرتبة الأولى أكثر من غيره، و توظيفه يختلف من شاعر لآخر تبعا لكفاءته ووعيه، وما يرغب بالتعبير عنه. ومن التناص الديني ما نجده في قول " أحمد مطر " في قصيدته "قلة أدب":

قرأتُ فِي القُرْآن
"تَبتْ يدا أبي لَهَب"
فأعْلَنَتْ وَسائلُ الإذعان
أن السكوتَ من ذهب
أحببتُ فقْري ولَمْ أزَلْ أتْلُو
" وَتَبْ "
"ما أغْنَى عَنْهُ مَالُه ومَا كَسبْ"
فصُودِرتْ حَنْجَرَتي

[1] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)،ص107.
[2] عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، دار البعث، قسنطينة ، ط1 ، 1984، ص 20.

بجُرْمِ قلّةِ الأدَب

وصُودِرَ القُرآن

لأنّه ... حرَّضَنِي علَى الشَغَب[1]

[1] أحمد مطر: لافتات (1)، ص 11.

رابعا–وظائفه:

مما سبق تبين أن التناص تقنية حداثية تعكس تداخل نصوص غائبة، مع نص حاضر متزامنة معه أو سابقة عليه في فضاء واحد. فيصبح النص فسيفساء لنصوص مختلفة ، ويتم هذا التفاعل وفق آليات عدة. هذا ما أكده ونظّر له النقد الغربي والعربي وأحس به الشعراء القدامى والمعاصرون أمثال نزار قباني الذي يقول: "... عن القصيدة: " أشعر بأن عشرة آلاف شاعر يكتبونها معي من طرفة والحطيئة إلى أبي تمام والمتنبي وشوقي"[1].

وانطلاقا من هذه الحقيقة النقدية، فإن هذه الظاهرة لها وظائف متنوعة وثرية لعل الوظيفة الأساسية والأولى التي تضطلع بها، التأكيد على عدم انعزالية النص الأدبي، ونشأته من العدم ومن ذاته كما هي الحال في الدراسات الشكلانية. وإنما يستند إلى النصوص الأخرى لتمنحه القوة والفاعلية. كما أن استحضار هذه النصوص المشابهة لما يواجهه الكاتب في حياته اليومية داخل نصه بطريقة خفية ،أو جلية يشكل نسيجا ثقافيا ثريا ومتنوعا يحيلنا على مصدر هذه الثقافات، أو النصوص أو الشخصيات بطريقة موجزة، مختصرة فيكتفي " بالإحالة على ما اشتهر منها وما أُثِرَ لاستخلاص العبرة ولتجنيب المتلقي ما فعله السابقون من شرور ولحضه على مزيد من فعل الخيرات والمسارعة إليها"[2].

إلا أن استحضار النصوص الغائبة لا يعني إعادتها باجترار وجمود، بل تستدعي الضرورات الفنية على المبدع الابتكار في استدعائها داخل نصه. فهو يلقي عليها بظلال تجربته مما يولد دلالات جديدة ويبقي نصه هو الآخر مفتوحا على نصوص أخرى، وفي اتصال دائم معها.

التناص إذن: يوجز النصوص الغائبة ويختصرها بطريقة جمالية، ويولد معنى جديدا هذا على مستوى النص، فما هي أهميته بالنسبة للقارئ؟

---

[1] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، د ت، ص 350.

[2] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص 128.

إن التناص يثير ذاكرة المتلقي أو القارئ حيث يجدد عهده بتجارب سابقة، فتبدو وكأنها حدثت لأول مرة، فبمجرد أن يتلقى القارئ النص يبدأ في استرجاع تجارب شعرية سابقة أو ثقافة شعوب أو أمم... أو غير ذلك ، يحدوه في هذا فضوله للبحث في أعماق التراث أو الحاضر بغية الوصول إلى النصوص المتناص معها، ويطرح على نفسه أسئلة عدة: كيف أقام النص الجديد بنائه ودلالته على هذه النصوص؟ وما هو المرجع الأول لها؟ و لا شك أن في هذه العملية التي يمر بها القارئ بعض الإمتاع والتشويق.

إن النصوص الأدبية والدينية تحضر في المتن الشعري لمصطفى الغماري في ديوانه "أسرار الغربة".وسيعمل الفصلان اللاحقان على استجلاء نصوص الخطاب الصوفي والإسلامي ، المتلاشية في نسيجه، وذلك بالاستفادة من التنظيرات الغربية والعربية للتناص.

الفصل الثاني

في الخطاب الصوفي والإسلامي و تمظهرات التناص في بوابات الديوان

أولا _في الخطاب الصوفي والإسلامي

أ_في الخطاب الصوفي

ب_ في الخطاب الإسلامي

ثانيا_التناص عبر بوابات الديوان:

أ_الغلاف

ب_العنوان

ج_التقديم

أولا-في الخطاب الصوفي والإسلامي:

أ- في الخطاب الصوفي:

1- البناء المعرفي:

يعد التصوف ظاهرة مركبة بالغة التعقيد، مازالت تثير الاهتمام والتساؤل والافتراض، والتخمين، لأنها ترتبط بعدة مجالات معرفية، وجمالية وأخلاقية متمثلة في الفلسفة، الأدب، الدين،... وغيرها. ولا جرم أن أهم عنصر من عناصرها ما اصطلح على تسميته "بالخطاب الصوفي".

يرتبط هذا الخطاب بتجربة المتصوف ، التي تتبني على جانبين، "جانب عملي وآخر وهبي أما الجانب العملي، فيتمثل فيما أسماه المتصوفة (بالمقامات) وهو جانب كسبي يشغل المتصوف به بدنه ونفسه ويروضهما حتى يلينا ويرقا، وأما الجانب الوهبي الذوقي فهو ما أسماه المتصوفة بالأحوال والأذواق التي لا يمكن لأي متصوف أن يصلها إلا إذا حقق الجانب العملي"[1]. ومن قبيل توضيح الجانبين أكثر يمكن القول: إن الجانب الكسبي المتعلق بالمقامات* يتخلى فيه سالك الطريق عن الصفات الإنسانية المذمومة، ويخلص العبادات والطاعات الشرعية، ويتحلى بفضائل الأخلاق، وبعد هذا فقط يمكن أن يصل إلى المشاهدة والكشف. وهو "كشف ميتافيزيقي غامض الصورة والطبيعة والهدف، حتى أنه لا يكون مفيدا لعامة الناس ولا يؤدي إلى زيادة في المعرفة المتداولة لأنه غير قابل للاحتجاج ولا للبرهنة، والأهم أنه غير قابل للتكرار ولا يمكن تلقينه ، فالكشف الحاصل كشف شخصي، ذاتي قد يكون معمى، وغير مفسر حتى بالنسبة لمن وقع له"[2].

ومن هذا المنطلق فالتجربة الصوفية إذن، تجربة ذوقية، فردية تنطلق من الأنا نحو الآخر المقدس، يتمتع بها الصوفي وحده، يصفها لنا " بصرف النظر عما إذا كان

---

[1] عبد الحميد هيمة : الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)،ص 69.

* المقام: مثل التوبة والورع. والزهد. والفقر والرضا والتوكل وغير ذلك.. والمقام معناه مقام العبد بين يدي الله عز وجل.ينظر:عبد المنعم الحفني:معجم المصطلحات الصوفية،دار المسيرة ،بيروت،ط 2، 1982،ص 248.

[2] سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدو نيس مرجعا وممارسة)، منشورات الاختلاف الجزائر، ط 1، 2008، ص 97.

يمتلك القدرة على حسن الأداء في وصف هذه التجربة"[1]، كما أن أداء الوصف أو البوح الذي يقوم به، قد يتعذر في بعض الأحيان ،إذ يشكل خرقا لقواعد، وقوانين التصوف. وفي هذا يقول "ابن خلدون: "إن العبارة عن المواجيد صعبة... ومن لم يعلم فضله ولا اشتهر فمؤاخذ بما صدر عنه من ذلك، إذ لم يتبين لنا ما يحملنا على تأويل كلامه، وأما من تكلم بمثلها وهو حاضر في حسه ولم يملكه الحال فمؤاخذ أيضا..."[2]. وفي ذات السياق أيضا نجد الشبلي يفسر مقتل الحلاج ببوحه بما لا يجب فيقول: "كنت والحلاج شيئا واحدا إلا أنه أظهر وكتمت"[3].

إن قول ابن خلدون السابق، وتفسير الشبلي، يثير فينا فعل التساؤل عن سبب الكتم والصمت وصعوبة البوح؟!. لعل الإجابة تكمن في خصوصية التجربة الصوفية وغموضها، وعدم قدرة المتصوف على تقديم دليل مادي، ملموس على تجربته يقنع به أفراد المجتمع الذي يعيش فيه، كما أن هذه التجربة تستعصي على اللغة العادية أن تنقلها،وعلى هذا الأساس خاف المتصوفة من الفهم الخاطئ، ومن الإفساد والتشويه لحقيقة تجربتهم، الأمر الذي ألجأهم إلى لغة غير عادية تحتمل الظاهر والباطن، وتعتمد على الرمز والتلويح، والإشارة، واستعارة المعاني الحسية للدلالة على المعاني الروحية.

إن فعل التعبير اللغوي الذي يقوم به المتصوف وهو يترقى في المقامات قاده إلى الإبداع في الكتابة، والخروج عن أنماطها السائدة آنذاك، إلا أن هذا التميز والخروج عن المألوف، لم يكن عن رغبة، أو حبا في التجديد والشهرة، فهذا يتنافى مع مبادئ التصوف ، فقد كان الأمر اضطراريا محافظة على علمهم وخوفا على أنفسهم.

---

[1] ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات والوظائف، والتقنيات)، اتحاد الكتاب العرب،دمشق 2003،ص 32.

[2] ينظر:حسن الشافعي وأبو اليزيد العجمي: في التصوف الإسلامي، دار السلام للطباعة والنشر، مصر، ط1 2007، ص 60.

[3]الحسين بن منصور الحلاج: الديوان ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، وضع حواشيه وعلق عليه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2002، ص 17.

ولم يكتف المتصوفة في تعبيرهم بجنس أدبي واحد أو اثنين وحسب، وإنما نوعوا في الأجناس الأدبية. فاختاروا الشعر للبوح بحبهم الإلهي، وبحالات الوجد* التي كانت تنتابهم وفق أوزان مختلفة كما أن النثر وهو "الشكل التعبيري المغيب إلى حد ما في الثقافة الرسمية كان وسيلة المتصوفة لتقويض رتابة الوزن، وسلطان الوجود السابق ومن ثم الإسهام في تغيير الفضاء النصي حتى وإن كان الهدف هو ستر معانيهم بعد ضيق الآفاق"[1].

الخطاب الصوفي إذن: هو تلك النصوص التي أنتجها المتصوفة عبر العصور وقد "حصلت تحصيلا كافيا صيغها الصرفية، وقواعدها النحوية، وأوجه دلالات ألفاظها، وأساليبها في التعبير والتبليغ"[2]. تعكس هذه النصوص التجربة الذاتية التأملية من ناحية، والتي لا تكون إلا بالغور في أعماق النفس، وتطهيرها من حب الدنيا وزخرفها، وإدخالها في الطمأنينة وإذكاء كوامن الإيجابية فيها. و من ناحية أخرى التجربة الوجودية، المعرفية التي لا تتحقق إلا بتجاوز حجاب المادة. وقد شمل الخطاب الصوفي نصوصا مختلفة من الشعر، وقصص الخوارق والكرامات والأدعية والمناجيات، والحكم، والأخبار... و غيرها من الأشكال التعبيرية التي تلتقي جميعها في هدف واحد وهو التعبير عن التجربة الصوفية.

2- التقاطع بين الخطاب الصوفي و الشعري:

مما سبق ،نجد أن الخطاب الصوفي قد اشتمل على مختلف الأشكال التعبيرية ومنها الشعر ولاشك أن هذا التوظيف والاختيار له لم يكن عشوائيا، بقدر ما كان عن سابق تدبر وتفكر ،يؤكد هذا اهتمام المتصوفة بدقائق الأمور، المتصلة بعلمهم علم الباطن فقد جعلوا لكل مكونات خطابهم مرجعية وأساسا يستند عليه.

---

*الوجد:خشوع الروح عند مطالعة سر الحق ،وقيل عجز الروح من غلبة الشوق عند وجود حلاوة الذكر.ينظر:عبد المنعم الحفني:معجم المصطلحات الصوفية،ص 264.

[1] آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمل للطباعة والنشر، ط3، 2009 ص 59.

[2] المرجع نفسه،ص 19.

إن وقوع الاختيار على توظيف إمكانيات الشعر إذن، يجعلنا ننوه بالتفكير الذي توصل إليه المتصوفة، فقد استطاعوا التنبه إلى وجود تقاطع بين الخطابين الشعري والصوفي الأمر الذي لم ينتبه له النقاد والأدباء في العصر الحديث لأن الفقهاء والنقاد وأصحاب السلطة، وكل من كان يملك زمام الأمر آنذاك، قد غيب هذا الخطاب وأخرجه من دائرة الأدب ولم يستطع الحكم عليه إلا بأنه خطاب ديني أو أخلاقي أومذهبي مشوب بالكفر والمروق نظرا لتلك الضروب غير المألوفة من التعابير والأشكال المبتدعة من الأساليب التي لم يألفها الذوق العربي الإسلامي حينها، إلا بعد مرور فترة من الزمن ،بوضع معاجم صوفية اهتمت بالكشف عن الحمولات الدلالية الكثيفة للمصطلحات التي يتشكل منها هذا الخطاب.

وليس أدل على هذا الانتباه إلى التقاطع بين الخطابين من ذلك الشرح الذي أورده ابن عربي مبتغيا رفع اللبس عن ديوانه "ترجمان الأشواق". بعد أن ظن بعضهم أنه أحب "النظام" ابنة شيخه بمكة فقال: "... فاستخرت الله تعالى تقييد هذه الأوراق وشرح ما تضمنته بمكة المُشرَفة من الأبيات الغزلية في حال اعتماري في رجب وشعبان ورمضان أشير بها إلى معارف ربانية وأنوار إلهية، وأسرار روحانية، وعلوم عقلية، وجعلت العبارة عن ذلك بلسان الغزل والتشبيب ولتعشق النفوس بهذه العبارات فتتوفر الدواعي على الإصغاء إليها، وهو لسان كل أديب ظريف روحاني لطيف"[1].

وما يستشف من القول السابق، أن ابن عربي يعرف أن الشعر لغة الوجدان ونتاج الخيال المبدع والشعور المرهف، وكذلك التجربة الصوفية تجربة ذاتية وجدانية يعيشها المتصوف يترقى في مقاماتها، ومن ثم لا يمكن التعبير عنها بما هو عقلي فاختار الوسيلة المناسبة لها، والتي تكون هي الأخرى وجدانية فلم يجد إلا الشعر، كما يحيلنا هذا القول أيضا على معرفة ابن عربي بأسرار وخبايا النفس جيدا، فالشعر هو أقرب إليها من النثر لما فيه من عبارات ومعاني لطيفة، وعذبة ومن ثم فاختياره للشعر؛ هو إغراء للمتلقي حتى يعجب بهذه المعاني و يعايشها.

[1] محي الدين بن عربي: ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت، 1992، ص 10.

لقد تنبه إذن المتصوفة إلى وجود تقارب ، وتشابه بين الخطابين فرأوا أنه لا بأس من توظيف إمكانيات الشعر للتعبير عن تجربتهم – خاصة الشعر العذري وشعر الخمريات– فأصبح بالنسبة إليهم "خزانا معرفيا وأداة لإنتاج المعرفة لأنه يبنى على الخيال ويولد معرفة شعورية ناجمة عن التماس الحي مع الموضوع"[1]. فجعلوه جزءا أساسيا من خطابهم معبرا عن "معاني الحب والشوق المشبوب والوجد والبقاء والفناء"[2].

غير أن هذه العلاقة لم تُكتشف إلا مع العصر الحديث، وبالأخص مع حلول عصر النهضة والذي رأى فيه المنشغلون بالأدب ضرورة إحيائه وبعثه وذلك "لمواجهة مطلبين اثنين يتكاملان ويختلفان يكمن الأول في محاولة استرجاع المقومات التي بنيت عليها الأمة العربية الإسلامية ،التي عانت فترات طويلة من التمزق والتخلف وذلك بهدف تأسيس كيان مستقل، وإعادة صياغة وتشغيل هوية منفلتة، وتحقيق هذا المطلب يستدعيه مطلب آخر يتجلى في خشية الانصهار في بوتقة المستعمر الذي يرمي إلى إدامة احتلال عبر التشكيك في أية هوية أو حضارة عربية"[3]. فما كان من هؤلاء إلا الاشتغال على إحياء التراث وإعادة تدوينه بما في ذلك الخطاب الصوفي دونما قراءة نقدية واعية إزاءه، كما أن النظرة إلى الخطاب الشعري انحصرت في هذه الفترة في كونه ذو معنى أحادي غير أنها تراجعت كلية بفعل رياح التغيير التي هبت على الشعر المعاصر الذي استفاد من التراث عموما، والخطاب الصوفي خصوصا، كما استفاد كذلك من مختلف المذاهب والتيارات الغربية كالرمزية، والسريالية، والرومانسية، ولعل التأثر بها هو الذي دفع بالنقاد والشعراء إلى البحث عن العلاقة بين الخطاب الشعري والصوفي.

إن الشاعر الرومانسي برغبته الجموح في البحث عن الميتافيزيقي أو الماورائي وفي التمرد والثورة على كل القواعد الاجتماعية، ومحاولة إيجاد معادل لها ،يتشابه مع تجربة المتصوف الذي يتمرد على الحياة المادية ويطلب التحرر من ربقة الجسد وانطلاق روحه نحو المقدس كلاهما هنا" في حاجة ماسة إلى الحرية لأن عملية التخييل

[1] عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، ص 120.
[2] علي الخطيب: اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، د ط، 1404هـ ،ص 87.
[3] سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)،ص 235.

الفني لا يمكن أن تنتج إلا في مطلق الحرية فهي إعادة صياغة تأمل، وصياغة لمكونات العالم المعقول، وحرية التخييل هي الوسيلة لتحويلها المكونات لحالة الصوفية أو العمل الفني"[1]. فالطريقة والوسيلة التي يحدوها الرومانسي والمتصوف وهي "الثورة" واحدة، لكن طبيعة الهدف أو المبتغى المنشود مختلف.

ولعل هذا التشابه هو الذي حدا بـــ "محمد ناصر" لأن يدرج الشاعر مصطفى الغماري– ضمن التيار الرومانسي نظرا للصبغة الرومانسية التي طبعت شعره خاصة في ديوانه "أسرار الغربة"، إذ يبدو عليه جيدا ملامح "الشاعر الوجداني المتمرد على القيود، والقواعد والدلالات العقلية المحددة"[2]. وإن كان من الصعب حصر الشاعر الغماري في تيار دون آخر لأنه استفاد من كل المنابع فقد أخذ "من الرومانسية والصوفية بعض خيالاتها ومن الرمزية كثافتها اللغوية ومن الواقعية بعض موضوعيتها"[3].

كما يتقاطع أيضا الخطاب الشعري الرمزي والسريالي مع الخطاب الصوفي فالسريالية تُعنى بالبحث في الوجود اللانهائي "ذلك لأن السريالي يغوص في لاوعيه لمساءلة ذاته مُقصيا بذلك آليات العقل ممتلئا بنشوة الفرح الماورائي بعيدا عن عالمه الأرضي احتفاء بالعالم الفني هناك حيث تنسجم الذات مع عالمها، وتسكن إليه في ألفة"[4].

وإذا كان الصوفي كما سبقت الإشارة، قد تجاوز اللغة العادية للبوح بمواجده إلى لغة الرمز والإشارة، التي تثلج صدره وتبلغ مرماه نظرا لشساعة دلالاتها، ومرونة انزياحاتها التي تبقى في حاجة دائمة إلى التأويل، فكذلك المذهب الرمزي، قد وجد في الرمز كنزا لا يفنى في التعبير عن الرؤيا الداخلية للشاعر نحو العالم، ومن ثم فهناك تماثل في الأسلوب الفني بين الخطابين الشعري الرمزي والصوفي ، غير أن هذا لا

[1] سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة)، ص 201.
[2] شلتاغ عبود شراد: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، دار مدني، د ط، دت، ص 34
[3] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية)، ص 314.
[4] عمر أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر(الشعر والسياق المتغير الحضاري)،دار الهدى الجزائر، 2004، ص 98.

يعني أن التشابه بين الخطاب الشعري بمختلف مذاهبه أو الصوفي.يعني تشابها في الموقف من المجتمع والكون.

ولعل من أهم الذين أشاروا إلى وجود علاقة تماثل كبيرة بين الخطاب الشعري والصوفي أدو نيس الذي يقر في إحدى المناسبات بأنه لم يكتشف هذه العلاقة، إلا باطلاعه على إبداعات الشعراء قائلا: "وفي هذا الإطار أحب أن أعترف أيضا أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام الثقافي العربي السائد، وأجهزته المعرفية، فقراءة بود لير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس وكشفت لي عن شعريته وحداثته، وملا رميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام وقراءة نرفال و بريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها وبهائها"[1].

وقد وجد أدو نيس باكتشافه هذا، أن الخطاب الصوفي يحفل بإمكانيات هائلة فهو خطاب إبداعي في زمنه، ولا يزال قادرا على العطاء نظرا لثرائه الفني، الأمر الذي سيفيد الشعر العربي، وينقل لنا رأيه هذا من خلال تعبيره عن تجربة النّفري بوصفها نموذجا للخطاب الصوفي ككل قائلا: "... هكذا يبدو نص النفري قطيعة كاملة مع الموروث في مختلف أشكاله وتجلياته، وبهذه القطيعة يجدد اللغة الشعرية في آن ، إنه يكتب التاريخ برؤيا القلب ونشوة اللغة، يرفع الكتابة الشعرية إلى مستوى لم تعرفه قبله، في أبهى وأغرب ما تنتجه اللغة"[2].على أنه تجدر الإشارة هنا أن أدو نيس يرغب في الخطاب الصوفي وفي التجربة الصوفية "باعتبارها تجربة روحية، شريطة إفراغها من محمولها الديني أو ما يسميه – استصغارا وتهوينا– مدونتها الاعتقادية"[3]. وذلك راجع لتأثره بالأفكار الغربية التي ترى أن الدين فاعل سلبي في دينامية المجتمع وتحرره. ولعل في هذا الحكم إجحافا في حق الدين الإسلامي الذي كان المحرك الأساسي لكل المنجزات الإبداعية والثقافية، والفكرية، إذ بفضله نشأت العلوم والفنون المختلفة، كما أنه هو وقود التجربة الصوفية وأساسها.

[1] أدو نيس (علي أحمد سعيد): الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت،1989، ص 86.
[2] المرجع نفسه، ص 66.
[3] سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدو نيس مرجعا وممارسة)، ص 39.

مما سلف نجد أن العلاقة بين الخطاب الصوفي والشعري علاقة قديمة، تترجمها النقاط السابقة ولكنها لا تقتصر عليها وحسب، بل هناك أخرى قد تكون أهم من سابقتها، فإذا كان الصوفي يرى في عالم المادة عائقا، يمنعه من الوصول إلى الكمال الإنساني، فينكفئ على نفسه يروضها بالمجاهدات* ، بدءا بالتخلي عن الصفات السيئة الملازمة للنفس الإنسانية ،ثم التحلي بالقيم الأخلاقية العليا فكذلك الشاعر يبحث في الواقع عن مواضع النقص في البشرية الذي تترجمه شتى الصفات المرذولة، فيصورها لنا في صورة بشعة، منفرة، وهو بهذا يلتقي مع الصوفي برغبته في الوصول إلى الكمال.

ومن ثم فالشاعر والصوفي كلاهما يجتهد قصد "إنهاء نقص العالم وعلى هذا فإن الصلة بين التصوف، والشعر تنبثق من سعي كل منها إلى تصور عالم أكثر كمالا من عالم الواقع ومبعث هذا التصور هو الإحساس بفظاعة الواقع، وشدة وطأته على النفس، وصبوة الروح للتماس مع الحقيقة التي تعذب كياننا"[1]. وإن كان هناك من يرى أن قيم الخطاب الصوفي، والشعري منه بخاصة لا معنى لها "فزكي نجيب محمود في كتابه المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري" يذهب إلى أن الصوفي رجل يعيش أحلام يقظة، وأنه عاجز بالطبيعة، لا ينجز شيئا لا لنفسه ولا لغيره ويقرر أن نظرتنا للشعر الصوفي يجب أن لا تخرج عن نطاق الرؤية الجمالية الفنية لا غير، لأن القيم التي يؤسس لها التصوف قيم خاطئة من حيث المبدأ قاصرة من حيث الفهم"[2].

إن هذا الرأي لا يبتعد كثيرا عن رأي أدو نيس السابق في تجريد الخطاب الصوفي من بعده الديني الإسلامي فبهذا الحكم ينفي عنه كل ايجابية، ويجعل دور التصوف، أو الخطاب الصوفي ينحصر في الوظيفة الجمالية، مع العلم أن هذه القيم العليا التي تمثل أساس التصوف هي التي لأجلها ولدت هذه الوظيفة الفنية.

---

* المجاهدة:صدق الافتقار إلى الله تعالى بالانقطاع عن كل ما سواه،و قيل بذل النفس في رضاء الحق.ينظر:عبد المنعم الحفني:معجم المصطلحات الصوفية،ص236.

[1] عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغار بي المعاصر)،ص118.

[2] زكي نجيب محمود: المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري، دار الشروق، القاهرة، ط 4 ،1987، ص 391. نقلا عن: سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب(قراءة في البعد الصوفي عند أدو نيس مرجعا وممارسة)، ص 101.

ولعل التعدد الدلالي كذلك هو النقطة المشتركة بين الخطابين. فقد كسر الشعر المفهوم السائد حوله، والمتعلق بأحادية المعنى وثباته وهذا أيضا ما لا يقبله الخطاب الصوفي بمختلف أشكاله التعبيرية فهو لا يحتمل المعنى الظاهر، إنما يسوقنا إلى المعنى الباطن، فيوقظ فينا الخطابان القدرة التأويلية لحل مجاهيل العبارات المعبأة بحمولات دلالية كثيفة. ويعود هذا التعدد للمعنى والتأويل لاعتماد كل منها على المجاز وبما أن "المجاز يخرج الكلمة من حدودها الحقيقية فإن العلاقات التي يقيمها بينها وبين الواقع إنما هي علاقات احتمالية يتعدد بها المعنى، مما يولد اختلافا في الفهم يؤدي إلى اختلاف في الرأي وفي التقويم، ومن هنا لا يتيح المجاز إعطاء جوابٍ نهائي"[1].

و لعل النقطة الأخيرة التي يمكن ذكرها هنا بخصوص العلاقة بين الخطابين تتعلق بالتجربة التي تميز الشاعر والمتصوف وتجمعهما. فقد استطاع الشعر أن يتخلص من كونه وحيا وإلهاما توحي به ربات الشعر أو يتكرم به الشياطين على الشاعر، واستبدل ذلك بالتجربة أي أن يعيش الشاعر أحداثا أو مواقف بتوتر ويشعر إزاءها بالمعاناة فكذلك المتصوف الذي قذف الله في قلبه نور هذا العلم لابد له من أن يعيش هذه التجربة الذاتية، العرفانية ، كما أن كلتا "التجربتين الصوفية ،والفنية ترتبط ارتباطا وثيقا بالشعور واللاشعور،النشوة التي تسيطر على الشاعر، أو تلك القوة التي تتخذ شكل النسقي المعرفي المتمثل في العمل الفني تتشابه تماما مع تلك الهزة الكيانية التي تعتري الصوفي في أثناء وجده"[2].

هذه إذن بعض نقاط الالتقاء بين الخطابين الشعري والصوفي، وتجدر الإشارة إلى أن الخطاب الصوفي اكتشف مبكرا هذه العلاقة، فاستفاد من الخطاب الشعري- خاصة شعر الغزل العذري والخمريات- كما استفاد هذا الأخير منه وتأثر به تجربة وأسلوبا، حتى إننا نجد بعضهم يطلق على الشعر المتأثر بالخطاب الصوفي مصطلح "الصوفية الشعرية" إذ يرى أن الشعر المعاصر فيه "صوفية شعرية لا شعر صوفي صوفية مبعثها الواقع المخيب، والرغبة في معانقة المطلق، والتطلع إلى الشعور بالأمان

[1] أدو نيس : الشعرية العربية، ص 75.
[2] سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدو نيس مرجعا وممارسة)، ص202.

والراحة ونزعة التمرد على جحود الحياة المعاصرة المتمدنة التي تكسر باستمرار أحلام الشاعر وتحرق مدنه، وتقتل فيه تميز الإنسان بإحالته إياه إلى فرد أو حتى إلى أقل من هذا... إلى رقم"[1]. وقد نجم عن هذه الاستفادة تفاعل نصي بين الخطابين ونشوء شعر "... غني بالإثارة النفسية، والكشف عن الآلام التي يحسها الشاعر في توقه إلى عالمه المثالي وارتطامه بالواقع المحسوس"[2].

3-سلبية الرؤية النقدية نحو الخطاب الصوفي وتوظيفه(بعض الرؤى النقدية حول الديوان -نموذجا-):

لقد عبر الصوفية عن مواجدهم الداخلية، وتأملاتهم الذاتية، بواسطة الخيال الذي لم تستطع اللغة العادية احتواءه، فلجأوا إلى لغة متميزة، لم تألفها أذن المتلقي آنذاك، حيث صدرت في بنيات أسلوبية ودلالات غير تقليدية، حتى أصبح جل كلامهم يستعصي على الفهم، ولعل حسين الحلاج يمثل قمة هذا الغموض بخطابه خاصة الشعري. فقد كان كثيرا ما يلقيه جهرة بين الناس، الأمر الذي أدى إلى خلق "تعارض بين أفق المتلقي وأفق النص مما توحي إليه بعض الألفاظ، كالفناء والمحو، وتبادل الدور مع الله ، وغيرها مما يصدم حين يفهم بأجهزة لغوية بحتة تعادل بين ظاهر الكلمات ومفاهيم الدعوة إلى الكفر"[3].

إن التعارض مع هذا الخطاب والصدام الذي حدث شمل نسبة لا بأس بها من علماء الكلام ،و الفقهاء .ولعله لم ينشأ من التعقيد والخصوصية التي ميزته وكذلك تعودهم على أنماط بلاغية مألوفة وحسب ، وإنما هناك أسباب أخرى ساهمت بقسط غير يسير في ذلك ؛فالوضع الذي كان يعايشه المجتمع الإسلامي في القرن 3هـ - وتُمثل هذه المرحلة قمة التصادم- وضع حرج " حيث كان يحيا ظواهر معقدة في الفقه وعلم الكلام والتصوف والحداثة في الشعر ،وهذا التعقد من شأنه أن يحدث التصادم والإلغاء، لأنه لم تكن هناك نظرة نسقية، فكل كان ينظر من مكانه إلى الآخر، مما أنتج

[1] سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدو نيس مرجعا وممارسة)، ص 243.
[2] عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، ص 120.
[3] آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص 31.

أزمة تلق في كل المجالات وخاصة أنه كان لكل فئة ثقافتها ووضعها المعرفي، فللعامة وضعهم وللنخبة ثقافتهم وللخاصة أساليبهم في الخوض في المعارف وتلقيها"[1].

وطبيعي أن عدم انفتاح كل طرف على الآخر، ومنافسته له وعدم وجود الحوار سيؤول بالأمر حتما إلى التصادم والصراع، وهذا فعلا ما وقع بين الفقهاء وعلماء الكلام والمتصوفة. بالرغم من أن هؤلاء كثيرا ما أشاروا في ثنايا خطابهم إلى أن المقصود ليس المعنى الظاهر، وإنما الباطن – لذلك سموا بـــ "أهل الباطن"– وحول هذه الفكرة يطالعنا قول ابن عربي:

فاصْـــرِف الخَـــاطِر عـــن ظاهرِهـــا واطْلـــــب البَـــــاطن حتَّـــــى تَعْلمـــــا[2]

ورغم أن الأطراف المعارضة لهذا الخطاب ، قد بلغتها رسالة المتصوفة في أن خطابهم مجازي يعتمد على الخيال باعتباره مادة أساسية، إلا أن الأمر لم يجدِ نفعا فقد اتخذ خصومهم من الخيال الذي يشيع في خطابهم ذريعة للنيل منهم، بمنحه تأويلات وقراءات، لا تتفق مع ما ينشده المتصوفة، فكانت النتيجة الحتمية هي الحكم الفاصل بين الطرفين،إذ وقع التغييب على الخطاب الصوفي الذي وصف بالمستشنع، ورمي بالكفر والزندقة، وحلت بسبب ذلك المآسي بساحة المتصوفة، فقطع رأس الحلاج وصلب وأحرق وأحرقت معه كل كتبه، وطورد مريدوه إلى أقاصي البلاد الإسلامية.

إن التعامل مع الخطاب الصوفي على هذه الشاكلة ، أدى ببعض العلماء إلى فضول كبير في الكشف عن دلالاته للمتلقين، ومحاولة تبرئته من التهم الموجهة إليه وذلك بتأليف وتصنيف الكتب الشارحة له ولمصطلحاته خاصة.

مما سبق نلحظ أن الصدام وقع في الأساس– على اتساع الأطراف المشاركة فيه– بين أصحاب الشريعة (علماء الكلام والفقهاء)، والمتصوفة ولكنه لم يقع بين هؤلاء والشعراء خاصة ونحن نعلم أن الخطاب الصوفي هو طريقة جديدة في الإبداع والكتابة، فقد كانت هذه الأخيرة بالنسبة للصوفي " ممارسة اشتهاء يبدو فيها الكاتب

[1] آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ، ص 30.
[2] محي الدين بن عربي: ترجمان الأشواق. دار صادر، بيروت، 1992، ص 11.

منشغلا بخلق أسلوب في اللذة وسلطة في الإغراء المعرفي والجمالي"[1]. إذ إننا نجد الصراع بين المُحدثين والقدماء من الشعراء ولا نجده بين هؤلاء والمتصوفة. فهل عدم دخول أصحاب القديم من الشعر مع المتصوفة في صراع مقصود الأمر الذي أدى إلى تغييبه عن ساحة الأدب؟ أم أنه غير مقصود لخلل في فهم حقيقته على المستوى الإبداعي والجمالي؟

لعل الإجابة تكون: بأن الأمر لم يكن مقصودا، إذ إن أهل الأدب حينذاك لم يدركوا جمالية هذا الخطاب، وأنه تجربة جديدة في الإبداع، فقد اعتبروه خطابا دينيا لأنه عمد إلى دمج قيم دينية في بنائه على مستوى البنية والدلالة، وكما هو معلوم عنهم أن الخطاب الشعري إذا عبر عما هو ديني، ميتافيزيقي، فإن صفة الجمالية تنتفي عنه. وفي هذا يقول الأصمعي: "الشعر نكد بابه الشر، فإذا دخل في الخير ضعف"[2]. وبطبيعة الحال لا يتناول الخطاب الصوفي ماديات الحياة، بكل ما فيها من إغراء بل ينفر منها ويدعو كل راغب في الطريقة إلى مجاهدة النفس وإفناء كل شهواتها. وفي هذا السياق يعزو زكي مبارك إهمال الخطاب الصوفي إلى كون المتصوفة" قد انحازوا جانبا عن صحبة الأدباء، وأن الأدباء كانوا قد أقبلوا على الصور الحسية إقبالا شغلهم عن الأدب الذي يصور أحوال الأرواح والقلوب، فظنوا أدب الصوفية بعيدا عن المجال الذي تسابقوا فيه، مجال التشبيب، والوصف والحماسة والعتاب..."[3].

لقد استطاع المتصوفة أن يلغوا هذه النظرة المتعلقة بفصل الدين عن الشعر أوعن الأدب عامة ،حيث تمكنت نظرتهم من كسر" هذا الفهم الفقهي وأعادت تشكيله وفق منظورها الخاص فأيقظت الصلة البدائية بين الشعر والدين حين كانا جزءا واحدا طابعة الشعر بروحانية صافية وطاقة تعبيرية دينية"[4].

وعلى الرغم من تغير النظرة المعاصرة نحو الخطاب الصوفي، واعتباره تجربة كتابة من نوع آخر وأنه يقدم رؤية جديدة للعالم، وللمعتقد الديني رؤيا تستبطن قيما

---

[1] آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص 94.
[2] ابن قتيبة : الشعر والشعراء،بيروت،1964،ص 224.
[3] محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، د ط، د ت، ص 66.
[4] سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدو نيس مرجعا وممارسة)، ص 214.

فكرية و وفنية، تحتاج إلى مزيد من القراءة والفهم والتأويل بعيدا عن أي أحكام إيديولوجية أو تاريخية مسبقة، إلا أن هناك من لا يزال متمسكا بهذا الحكم. و مما ساهم في إذكاء جذوته التي خمدت، كون التجربة الصوفية قد تحولت بعد القرن 5هـ إلى طرق صوفية لا تزال حية إلى يوم الناس هذا. وقد اندس فيها أناس تزيوا بزي المتصوفة، وتشبهوا بهم حتى آمن الناس بأنهم منهم، وقد كانوا في سرهم غيرهم في علانيتهم، وليس لهم من مرام غير الرياسة، والمشيخة وتضليل العامة واستدرار أموالهم، وهم بهذا قد جعلوا الحياة الدنيا جل همهم ومبلغ علمهم.

إن مثل هؤلاء الناس دفعوا ببعض النقاد إلى النفور من التجربة الصوفية، ومن الخطاب الصوفي وقادوهم إلى التعامل مع الخطاب الصوفي، أو الخطاب الشعري الذي يتناوله أو يستفيد من إمكانياته بنوع من الحيطة والحذر.

تحيلنا هذه الفكرة على بعض الدراسات النقدية التي تناولت شعر مصطفى الغماري بما في ذلك ديوانه "أسرار الغربة"، الذي استحضر بعض عناصر ومصطلحات التجربة الصوفية من ذلك دراستين الأولى لعثمان حشلاف "الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر" والثانية للطاهر يحياوي "البعد الفكري والفني في شعر مصطفى الغماري".

فالدراسة الأولى قد اشتغلت على الرموز الصوفية الإسلامية في بعض دواوين الغماري، واختارت منه "ديوان أسرار الغربة". يقول صاحب الدراسة: "والجدير بالملاحظة أن كثيرا من أسباب قصور شعر الغماري عن بلوغ الشأو يعود (...) إلى ضيق أفق الرؤية الفنية التي اقتصرت على التجربة الصوفية وحدها، واختناق المعجم اللغوي، وكثرة دورانه في مساحة صغيرة من المعنى.من نتائج ذلك انسحاب شبه كلي من حياة الناس المتحركة باستمرار في الواقع الذي لا يعبأ بالتصوف كثيرا"[1].

لاشك أن هذا الإقرار ينطلق من موقف مسبق عن التجربة الصوفية فيعتبرها تجربة سلبية لا فائدة ولا طائل منها، على المستويين المعرفي والفني، فهي مجرد

[1] عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، منشورات التبيين الجاحظية،الجزائر، 2000 ص 51.

دروشة، وشطح وانعزال عن حياة الناس، وهذا أهم ما يستشف من رأي الناقد. وفي هذه النظرة تعميم للحكم، إذ تعد هذه التجربة بالنسبة للصادقين منهم تجربة روحية خالصة، ترفع الإنسان من المدنس إلى المقدس وتجعله في تقويم دائم لنفسه، وقد أفاد الشعر كثيرا من ثراء الخطاب الصوفي، وإيحاءاته غير المنتهية ، ولا تقترن سلبية الرؤية بهذا النموذج النقدي فقط ،بل هناك النموذج الثاني أو الدراسة الثانية، المذكورة آنفا، التي تناولت شعر الغماري إلى غاية 1983 مركزة هي الأخرى على باكورته الشعرية ومنها "أسرار الغربة".

لقد تناول الطاهر يحياوي شعر الشاعر الغماري من خلال ثنائية "الشكل والمضمون" كما هو واضح من عنوان الدراسة السابقة الذكر. وقد جعل مقاربته هذه في عدة عناصر، لعل العنصر الأهم الذي يخدمنا هنا هو ما عنونه بـــ " الصوفية الغمارية" فرأى بادئ ذي بدء أن التصوف مباح في الإسلام، غير أن الغماري غير متصوف، قائلا : "وليس الغماري بالرجل الزاهد المتقشف، ولا بالمتعبد، المنقطع وإنما هو يعيش في مجتمعه... يؤدي واجبه... ويجاهد بفكره وشعره... و لم نعرف عنه مطلقا أي شذوذ انعزالي أو انطوائي أو أنه يمارس طقوسا من نوع (ما) غير الواجبات الدينية التي هي فرض على كل مسلم... فإذا كان الجهاد بالفكر والقلم رهبانية... يحرمها الإسلام، أو شذوذا يغض منه المجتمع المعاصر... فا لغماري كذلك"[1].

ثم انطلق الناقد عبر الصفحات، ينفي عن الغماري أي تصوف، وأي استفادة من الخطاب الصوفي باعتباره ينطوي على إمكانات هائلة في التعبير والمجاز، وقد نفى عنه خاصة استحضار المصطلحات الصوفية فيقول: " فهل يعلم الذين يجهلون ولا يعلمون أبدا ويتهمون أبدا الغماري بالعشوائية والهروبية والرجعية... والخلط والخبط والصحو والمحو... أن الغماري إذا كان صوفيا فهو من طراز (س) "مودرن"...!!"[2].

[1] الطاهر يحياوي: البعد الفكري والفني عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1983 ص 132.

[2] المرجع نفسه، ص 139.

صحيح أن الشاعر الغماري، كما يرى صاحب الكتاب لم يعش التجربة الصوفية ليعبر عنها كما عاشها على غرار المتصوفة الأوائل، خاصة وأن التجربة " شرط أساس لا يغني عنه امتلاك أزِمَة البلاغة وروعة الوصف وعمق التحليل"[1].

كما أنه يجب توافر بعض الشروط* حتى نطلق على خطاب ما بأنه خطاب صوفي. إلا أنه من دون شك أن الغماري في هذا الديوان، قد قرأ للمتصوفة وقرأ عنهم مختلف الأشكال التعبيرية من شعر ونثر، وأعجب بإنتاجهم، بل قد يكون هناك ما بقي راسخا في ذاكرته، وأصبح يشكل جزءا من حصيلته الثقافية، فالمتن الشعري لديوانه ليس "تشكيلا مغلقا أو نهائيا لكنه يحمل آثارا Traces نصوص سابقة ، إنه يحمل رمادا ثقافيا"[2]، ويعتبر الخطاب الصوفي جزءا من هذا الرماد.

لقد استفاد الغماري من الطاقات الإيحائية والحمولات الدلالية لهذا الخطاب كغيره من الشعراء المعاصرين لكن بطريقة مختلفة أمثال: البيا تي، محمد الفيتو ري أدو نيس،... وغيرهم، واستطاع أن لا يحصر الخطاب الصوفي في إطار ضيق، إطار الدروشة، والبدع،... ولم ينقدْ بكل يسر وراء الذين يجعلون التجربة الصوفية سلبية بسبب أناس رغبوا في تشويهها. ونظر إليها على أنها تجربة "وجدانية تسعى إلى إحياء الجوهر الكامن في الإنسان، وخلق عالم روحي بديل على صعيد التجربة الفنية، وفي هذا تأكيد على دور الشعر في التغيير ومعانقته مبادئ التمرد، والثورة على الواقع الإنساني بوصفه ممارسة روتينية خالية من التعبير الوجداني"[3].

وحتى يُغْني الغماري تجربته في "أسرار الغربة" ويمنحها الصدق، هذه التجربة التي تعكس رؤيته للقضايا والكون بصفة عامة نجده يستحضر "عوالم الصوفية ويستضيء بظلالها، فيتمثل إتحاد بموضوعه، وذوبانه فيه من خلال تجربة معيشة من لدن شعراء آخرين، وذوات بشرية عاشت هذه التجربة، وخلفت وراءها وصفا مسهبا

---

[1] ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات والوظائف والتقنيات)، ص 32.

* ستتكفل الصفحات اللاحقة بالإبانة عن هذه الشروط وذلك من خلال العنوان:الارتداد العلائقي للخطابين.

[2] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة(من البنيوية إلى التفكيك)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، نيسان 1998، ص 316،317.

[3] عبد الحميد هيمة : علامات في الإبداع الجزائري(دراسات نقدية)رابطة أهل القلم، سطيف ،الجزائر، ج1، ط2 دت، ص 30.

لمواجدها وتباريحها"[1]. ولا يكتفي بهذا الخطاب بمختلف أجناسه وإنما نجده كذلك يتناص مع الخطاب الإسلامي غير الصوفي.

ب- الخطاب الإسلامي:

1- البناء المعرفي:

إن أي خطاب مهما كان نوعه، ينطلق على مستوييه الفكري والجمالي من رؤيا للعالم والوجود تستند إلى مبادئ وأسس، قد يكون مصدرها العقل الإنساني، من حيث أن له القدرة على التأمل والمعرفة وإن كانت اجتهاداته- كما ثبت عبر الزمن- تتسم بالقصور والمحدودية، والنسبية. أو أن يكون مصدرها إلهيا مقدسا.

وقد نجد في كثير من الأحيان، أن الأسس والتنظيرات الإنسانية تستعين في إنتاج هذه المبادئ بالإلهي المقدس، كما هو الحال في الثقافة العربية الإسلامية.

وانطلاقا من هذا الأمر فإن الخطاب النابع من هذه الأسس سينسب إليها فنقول: الخطاب الشيوعي، أو الحداثي... والشيء نفسه ينطبق على الخطاب الصوفي الذي يعتمد الأسس والمعالم التي رسمها المتصوفة الأوائل من التخلي عن الصفات المذمومة، والتحلي بالصفات المستحبة التي تقرب الإنسان من الكمال إلى المحطة الأخيرة وهي التجلي، أي تجلي الأسرار للمتصوف العارف، وإطلاعه على الأسرار الكونية في شكل إشارات، وتلميحات. ولاشك أن هذه الأسس والمعالم مستقاة من الإسلام، رغم بعض الأفكار الدخيلة التي تسربت إليها كوحدة الوجود*... وغيرها.

وإذا كانت الحال هذه فإن الخطاب الإسلامي سمي بهذا الاصطلاح، لأنه ينبع من المبادئ والأسس الإسلامية التي تُقدم فهما دقيقا عن الإسلام والإنسان وكل ما يقوم به وهو "فهم أقرب إلى طبيعته من أي فهم آخر، لأنه منقول عن الصورة المرسومة من لدن منشئ هذا الإنسان وخالقه وليس بعدها دقة، وليس بعدها من صدق وتطابق"[2].

---

[1] شلتاغ عبود شراد: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية،ص 47.

* وحدة الوجود: هي فكرة لها أسسها المعرفية، ومن أبسط مفاهيمها: "نظرية ميتافيزيقية، أو عقيدة تنظر إلى الله والعالم على أنهما كينونة واحدة وهي القول بانتفاء ثنائية الحق والخلق وإثبات الوجود للحق وحده". ينظر:نهاد خياطة: دراسة في التجربة الصوفية، دار المعرفة، ط1، 1994. ص 17.

[2] شلتاغ عبود شراد: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، ص 23.

على أن نوع الخطاب الإسلامي الذي سنركز عليه في هذا البحث هو الخطاب الأدبي خاصة الشعري، والذي لا يصدر عن التجربة الصوفية وإنما عن رؤى وأطروحات إسلامية، مستقاة من مرجعين مقدسين هما: القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف إذ يعد الأول من أرفع صور اللغة العربية، فهو لا ينتمي لا لجنس الشعر ولا لجنس النثر كما يتجاوزهما معرفيا. أما الثاني والذي تمثله السنة النبوية الشريفة فهو مقياس للأخلاق و القيم الفاضلة التي تطبع عقل الأديب المسلم وروحه، فيسعى إلى تثبيت أركانها، كما أن هذه القيم الإسلامية لا تقتصر على أديب مسلم دون آخر بل نجدها عند جميع الأدباء الإسلاميين.

إن الأديب الذي يصدر في رؤيته عن هذه المبادئ يشتغل على مختلف الأجناس الأدبية ولا يُصْدر تعبيره إلا وهو على معرفة عميقة بهذه المبادئ الإسلامية، ووعي عميق وشامل بالعالم والمجتمع الذي يحيا فيه، كما يملك إيمانا كبيرا، ويقينا مطلقا في الله عز وجل، ونظرا لارتباط الخطاب الشعري الإسلامي بالدين كثيرا ما كان يتهم في جماليته وفنيته، رغم أن هناك من يرى أن الأدب والدين متلازمان، وتعبير الأدب عن المواقف والأشياء برؤية دينية لا يلغي فنيته وفي هذا السياق يطالعنا قول" ديني هويمان (...) "ويبدو لنا أن الدين هو ألف الجمالية وياؤها فالفن يبدأ وينتهي بالمقدس"[1].

يعالج الخطاب الأدبي الإسلامي جل الموضوعات التي يراها تخدم الإنسان المسلم بصفة خاصة والمجتمع بصفة عامة، وهو بهذا "المفهوم الالتزامي للشعر من وجهة النظر الإسلامية – ليس ضيقا ولا محصورا كما يظن بعض النقاد والشعراء في نطاق شعر الابتهالات الدينية والمناسبات الإسلامية والمواعظ، وإنما هو من الشمول والرحابة بحيث يشمل كل تعبير شعري جميل عما يخالج الإنسان من أفكار ومشاعر وانفعالات بما لا يتعارض مع قيم الإسلام الحنيف ومبادئه وأسسه"[2].

وتجدر الإشارة إلى أن الخطاب الإسلامي الأدبي ظهر مع ظهور الدعوة المحمدية، فرفع لواء هذا الخطاب الشعري حسان بن ثابت، وعبد الله بن رواحة

[1] شلتاغ عبود شراد: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، ص26.

[2] أحمد محمود مبارك: ومضات إسلامية في الشعر العربي المعاصر دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،القاهرة، ط1 2000، ص 28.

وكعب بن زهير... وغيرهم. إذ قدم هؤلاء حيا تهم فداء للدفاع عن الإسلام، والرسالة المحمدية المباركة.

ونجد أن هذا الخطاب يبلغ ذروته في عصرنا المعاصر في فترة السبعينيات والثمانينيات لعدة أسباب – لا يسع المقام لذكرها– وقد تميز بالالتزام بمبادئ الإسلام،والرغبة في إعادة الاعتبار للإنسان المسلم، وإذكاء روح الإيجابية فيه التي عُطلت على المستويين العقلي والوجداني ومن الذين اشتهروا في مضمار القصيدة الإسلامية المعاصرة: محمد مصطفى الغماري، محمد بنعمارة، محمد علي الرباوي... وغيرهم.

2- الارتداد العلائقي بين الخطاب الإسلامي الصوفي وغير الصوفي:

إن الخطاب الإسلامي هو ذلك الخطاب النابع من أسس إسلامية واضحة، وقد بلغ ذروته في العصر المعاصر على يد جماعة من الأدباء خاصة في مضمار الشعر. ولعل مرمى الدراسة هنا في تبيان العلاقة بين الخطابين هو مجموع الدراسات التي أقيمت حول هذا الديوان، فبعضها يرى أن "أسرار الغربة" خطاب شعري إسلامي معاصر، وينفي عنه أي تصوف أو استحضار له والبعض الآخر يدرج تجربة الغماري من خلال "أسرار الغربة" ضمن تجربة الشعر الصوفي في الجزائر[1]. إن وضع حد بين الخطابين بتبيان خصائص كل منهما سيزيل الضبابية والغموض حول هذه الفكرة.

إن الخطاب الإسلامي غير الصوفي خاصة الشعري منه ينطلق من رؤية إسلامية واضحة نحو الفرد والجماعة والوجود بعامة، هذه الرؤية يشترك فيها جميع الأدباء المسلمين وليست نابعة لا من ذوق، ولا من إلهام ، أو انعزال، كما هو الحال في الخطاب الصوفي، إذ ينطلق هذا الأخير من تجربة يمر بها سالك الطريق من خلال الترقي في المقامات، كما أن هذه التجربة ليست متاحة للجميع، بقدر ما هي مختصة بطائفة من المسلمين حباها الله بهذه التجربة أو بهذا النور أو العلم– وفي هذا السياق يقول ابن عربي– "هو علم نفث روح القدس في الروع يختص به النبي والولي...

[1] ينظر:عمر أحمد بوقرورة:دراسات في الشعر الجزائري المعاصر(الشعر وسياق المتغير الحضاري)،ص114.

العالم به يعلم العلوم كلها... فلا علم أشرف من هذا العلم المحيط الحاوي على جميع المعلومات"[1]..

نجد من خلال هذا القول أن ابن عربي- الشيخ الأعظم لدى المتصوفة- يرى أن التصوف لا يمكن أن يختص به أي كان من المسلمين ،بل هو نور يقذفه الله في قلوب بعضهم ممن يملكون الاستعداد والقدرة الكافية على تحمل أسسه، وقواعده العامة على المستويين السلوكي والمعرفي.

إن تجربة المتصوف التي يعيشها، ينقلها لنا في غالب الأحيان بواسطة خطاب يأتي هذا الخطاب – خاصة الشعري- معبرا عن المقامات والأحوال* ومن ثم فالمضمون الذي ينطوي عليه هو وصف حالة الصوفي، وهي تختلف من صوفي إلى آخر، ولا يقتصر الخطاب الصوفي على فعل الوصف والبوح بالشعر وإنما يتعدد ويتنوع وتتمثل هذه التنويعات حسب محمد مفتاح في " الشعر التعليمي الصوفي والرجز الصوفي، والشعر الذي قيل في غرض التصوف"[2]. ويقصد بالشعر التعليمي ذلك الذي قيل بغرض تقديم قواعد ومبادئ عن التصوف للسالك وهو يشبه النظْم، أما الرجز الصوفي فلعله يقصد به المقطوعات أو الأبيات التي قالها المتصوف وهو في حالة وجد أما النوع الأخير وهو الشعر الذي قيل في الحب الإلهي، والغزل.

وانطلاقا من هذا فإنه لا يمكن تسمية أي خطاب وإن انطلق من نفس مصادر الخطاب الصوفي أو وظف بعض ثيماته أو معجمه خطابا صوفيا، وإنما لا تتم هذه التسمية إلا بتوفر شروط يحددها لنا محمد مفتاح مرة أخرى قائلا: "لابد من توفر أربعة أركان في كل كتابة، ومنها الكتابة الصوفية، وإذا ما اجتمعت تلك الأركان جميعها في أية كتابة فإنها حينئذ تكون جنسا نقيا غير مشوب بغيره، والأركان هي: الغرض المتحدث عنه والمعجم التقني، وكيفية استعماله والمقصدية هذه جميعا تكَون وحدة غير

[1] محي الدين بن عربي: الفتوحات المكية، تح: عثمان يحي، القاهرة،1972، ص 140.

* الحال:ما يرد على القلب من طرب أو حزن أو بسط أو قبض.ينظر:عبد المنعم الحفني:معجم المصطلحات الصوفية،ص 73 .

[2] محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي،المغرب، ط3 ،2006، ص129 ،130.

قابلة للتجزئة"[1]. ثم يشرح لنا هذه الشروط قائلا: "... فمثلا إذا تناول مؤلف بعض الأغراض الصوفية ولم يستعمل المعجم الصوفي في سياق يلائمه فكتابته ليست بصوفية كالكتابة الفلسفية فهي مع تناولها بعض المواضيع المشتركة بينها وبين التصوف (...) فليست بها ،كما أن الذي يستعير القاموس الصوفي ولا يستعمله في غرض من أغراض الصوفية المتعارف عليها فلا تمس* كتابة صوفية ،مثلما نجد في الشعر الذي يستمد من القاموس الصوفي وإذا هدفت كتابة ما إلى بعض مقاصد الكتابة الصوفية، ولم تستعمل لغتها، ولم تطّرق أغراضها فليست بها كالكتب الإصلاحية، وإذا ما تناول مؤلف ما الأغراض الصوفية كلا أو جزءا واستعمل القاموس نفسه ولم يقصد ما يهدف إليه التصوف؛ فكتابته ليست بصوفية كما نجد في مؤلفات الحب"[2].

لعل اقتباس هذا الشرح على طوله من باب الإبقاء على شرح الباحث نفسه ونلحظ أن الشروط السابقة ضرورية حتى نطلق على خطاب ما "خطابا صوفيا". وإذا كان الخطاب الصوفي يركز على حالة الوصف أو البوح، أو التعبير عن حب المقدس "الذات الإلهية" ، فإن الخطاب الإسلامي يتجاوز ذلك إلى موضوعات ومضامين مختلفة دينية ودنيوية – خاصة الخطاب الأدبي المعاصر– إذ يتناول مشاكل الإسلام وقضاياه وبالأخص الحساسة، كما يواجه حملات التغريب، وكل أنواع وأشكال الانسلاخ الحضاري، والإيديولوجيات البشرية الزائلة كالماركسية، والوجودية... وغيرها والتي تنطوي على أفكار مادية تنم عن الضياع، والقلق، والعبثية. ويحاول أن يواجهها بكل ما أوتي من قوة.

ولعل المصطلحات الصوفية أو ما يسميه "محمد مفتاح" "المعجم التقني التي تُشَكِلُ الخطاب الصوفي هي ما يميز الخطابين عن بعضهما البعض. وقد نشأت هذه المصطلحات من شدة النظر والتأمل في القرآن الكريم، وعدم الاكتفاء بظاهر النص القرآني، وإنما التبحر فيه، والولوج إلى باطنه بالتأويل وفي هذا يقول الجنيد:" علمنا هذا

[1] محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)،ص 130.
* وردت هذه الكلمة هكذا والأرجح بحسب السياق "لا تسمى". وقد يكون خطأ مطبعيا.
[2] محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)،ص 130.

منوط بالكتاب والسنة ومن لم يحفظ الكتاب ويكتب الحديث ولم يتفقه لا يقتدى به"[1]. وفي هذا تشديد على ضرورة البدء بالاستنباط من القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف،وعدم إتباع الفقهاء الذين يكتفون بظاهر النص.

فإذا أخذنا بعض هذه المصطلحات: كالحب، والمجاهدة، والوجد والشطح نجدها مستمدة من القرآن الكريم، فالحب يأخذونه من قوله تعالى: « **يا أيُها الّذينَ آمَنُوا من يَرْتَدَ مِنْكُمْ عَن ديْنِه فسوفَ يَأتِي اللهُ بقوم يُحِبُهْم ويُحِبُونَه أذِلّة علَى المُؤمِنينَ أعِزة عَلِى الكَافِرينَ**»[2]. والمجاهدة من قوله: «**والّذينَ جَاهَدُوا فِينَا لنَهدِيَنَهُم سُبُلَنَا وإنَّ اللهَ لمَعَ المُحسِنين**»[3]. والوجد والشطح وهما " مصطلحان لفضاء تعبيري بالحركة والكلام عن لحظات الفناء التي يصل إليها الصوفي عند اكتمال التجربة الصوفية، وتتجسد في بعض المواصفات هي صفات الواجدين مثلما ذكر الطوسي كالوجل والأنين والصياح والحركة بعد السكون..."[4] من قوله تعالى: «**الّذينَ إذا ذُكِرَ اللهُ وَجِلتْ قُلُوبُهم**»[5] كما استمدوها كذلك من الحديث النبوي الشريف، وإن كان هناك من يرى أنهم كثيرا ما اعتمدوا على أسانيد ضعيفة، من ذلك محمد مفتاح الذي يؤيد رأي المستشرق لويس ماسينيون[6].

ورغم أن هذه المصطلحات نابعة من هذين المصدرين إلا أنها تتسم بالغموض مما أدى إلى غموض الخطاب الصوفي، الذي لا يستطيع قارئه أن يحمله على ظاهره خاصة إذا التزم بأفق القراءة الدينية الحرفية ، إذ نجده يتعارض مع المبادئ والأسس الإسلامية، هذا بخلاف الخطاب الأدبي الإسلامي الذي يجنح إلى البساطة والوضوح فإذا ما قارنا في هذا المقام بين بيت لحسان بن ثابت وآخر للحلاج ،فسنكتشف هذا الأمر للوهلة الأولى، يقول الحلاج:

---

[1] جمال الدين أبو الفرج ابن الجوزي: تلبيس إبليس، تح: حسن شلبي، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، ط1 2005، ص 190.

[2] سورة المائدة، الآية 54.

[3] سورة العنكبوت، الآية 69.

[4] آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص 178.

[5] سورة الحج، الآية 35.

[6] محمد مفتاح :دينامية النص (تنظير وانجاز)، ص 135.

رأيـــتُ ربّـــي بعَـــيْنِ قلْبـــــي فقلْـــتُ مَـــنْ أنْـــتَ؟ قـــالَ: أنْـــتَ[1]

ويقول حسان بن ثابت:

تَعَاليْتَ رَبّ النَاسِ عَنْ قوْلِ مَنْ دَعَا سِوَاكَ إلَهًـــــا أنْتَ أعْلَى وَأمْجَدُ[2]

فالبيت الأول يلغي الحدود بين العبد والرب ويقوم على المحبة، إذ المتصوفة قد أقاموا "علاقة مع الله لا تقوم على الحساب والخوف بقدر ما تقوم على العطاء والبذل والمحبة، وبَينٌ أن المتصوفة لا يحاولون الانسلاخ من طاعة الأوامر والنواهي بل يفهمون الطاعة على أنها استيلاء المحبة"[3]. غير أنه لا يمكننا الوصول إلى هذا الفهم إلا بالتأويل لمصطلح "الرؤية"، والاستعانة بالأفكار التي يتبنونها والمصطلحات التي يتداولونها. أما بيت حسان بن ثابت فيمكن فهمه دون أية وسائط تذكر.

غير أن هذا لا يعني اختلافهما أو تباعدهما فالخطابان كلاهما ينطلقان من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، كما أنهما ينشدان الهدف نفسه وهو هدف روحي يرغب في الارتقاء بالإنسان لبلوغ الكمال، هذه الرغبة تجعل الإنسان في سعي دائم . وقد استفاد الخطاب الإسلامي الأدبي المعاصر من الخطاب الصوفي التراثي على مستوى الثيمات، وكذلك على مستوى المعجم مما ولد تفاعلات نصية متنوعة.

هذه إذن بعض الأفكار عن الخطابين، عن الخطاب الصوفي وتقاطعه مع الخطاب الشعري، وسلبية الرؤية إزاءه، لعدة مسببات بعضها ماض موروث، وبعضها الآخر حاضر، وكذلك عن علاقة الخطاب الإسلامي بالصوفي، حيث أبرزنا العناصر الأساسية التي تُميز كلا منهما والتي تمكننا من إدراج تجربة الغماري في" أسرار الغربة" ضمن الخطاب الإسلامي، وستتناول العناصر اللاحقة التفاعلات النصية بين "أسرار الغربة" والخطابين السابقين على المستوى غير اللغوي وكذلك على مستوى اللغوي.

---

[1] الحسين بن منصور الحلاج: الديوان ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، ص 123.
[2] حسان بن ثابت الأنصاري: شرح يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، ط1 ،1992، ص 83.
[3] سفيان زدادقة:الحقيقة والسراب(قراءة في البعد الصوفي عند أد ونيس مرجعا وممارسة)،ص109.

ثانيا-تمظهرات التناص في عتبات الديوان:

لعل من أهم ما تنبهت إليه "النظرية التناصية" فكرة العتبات النصية*، التي لم يولها النقاد والدارسون السابقون كبير عناية، بينما تنبهت إليها هذه النظرية، وسلطت عليها الضوء، واعترفت بفضلها، واعتبرتها بمكوناتها عنصرا فعالا في الإمساك بالبؤرة الدلالية للنص الأدبي، وفي اكتشاف سائر العلاقات التي يقيمها النص مع غيره من النصوص.

ويتعلق مفهوم العتبات النصية حسب جيرار جينيت بكل ما يحيط بالنص[1] ويمكن أن يساعد على وضع اليد على مكوناته، ومواده الأساسية التي تشكل منها. وطبيعة هذه المواد سواء كانت قديمة أو حديثة، أو معاصرة؛ من الشعريات أو من السر ديات. فهي كعتبة المنزل أو "حسب كلمة بورخيس في معرض تقديم بهو (Vestibule) يتيح لأي كان إمكانية الدخول أو الرجوع على عقبيه، و هو منطقة متذبذبةZone indécise تتراوح بين الداخل والخارج"[2]. وهي بهذا تكتسب موقعا مهما.

ويعتبرها محمد بنيس تلك "العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن تتصل اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلاليته"[3].

وما يستشف من رأي محمد بنيس السابق حول العتبات النصية، أننا قد نجد بعضها داخل المتن الشعري أو القصائد كالعنوان الفرعي، أو مصاحبة له كالهوامش. أو خارجه كالعنوان الرئيسي، و صورة الغلاف ... وغير ذلك، كما يشير هذا القول إلى أن العتبات النصية، تشكل بنية صغرى لها دلالتها إلى جانب البنية الكبرى وهي

---

* يختلف هذا المصطلح من ناقد لآخر، فهناك من يستعمل مصطلح: النص الموازي، وهناك من يستعمل: المناص...الخ.

[1] ينظر :سعيد سلام:التناص التراثي(الرواية الجزائرية أنموذجا)،ص47.

[2] يوسف وغليسي: في ظلال النصوص (تأملات نقدية في كتابات جزائرية)، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 2009،ص 126.

[3] محمد بنيس:الشعر العربي الحديث،بنياته وإبدالاتها،1-التقليدية،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،ط1 1989،ص76.

المتن، والتي تنتج هي الأخرى دلالتها الخاصة بها، غير أن هذا لا يمنع التداخل بين البنيتين ودلالة الأولى على الثانية، أو على جزء منها.

ويقسم لنا جيرار جينيت العتبات النصية قسمين "النص الفوقي (Epitexte) أوما يتعلق بخارجية النص، من استجوابات، ومراسلات، وتعاليق...، والنص المحيط (Péritexte) أي فضاء النص وعنوانه واستهلالا ته وهوامشه وإهداؤه"[1].

وانطلاقا من المسؤولية التي تضطلع بها العتبات النصية، أو المناص، فإن البحث في الصفحات اللاحقة، سيجعلها الخطوة الأولى في الكشف عن ناحيتين تتعلق الأولى باستنطاق هذه العناصر للكشف عن المعنى المركزي الذي تحوم حوله القصائد والثانية بالنصوص الغائبة التي استغلها الشاعر في العتبات وكذلك المتن خاصة النصوص الصوفية والإسلامية، وسيبدأ في المقام الأول بالغلاف بما يتضمنه من صورة، وألوان وكتابة على وجهه، ثم ينتقل إلى العنوان بنوعيه (الرئيسي والفرعي) والتقديم.

وتجدر الإشارة إلى أن الديوان لا يتوفر على التجنيس، أي الإشارة إلى جنس العمل الأدبي الذي يندرج ضمنه، وكأن الشاعر يرغب بهذا في تشويق المتلقي إلى نصوص الديوان، إضافة إلى عدم اشتماله على الإهداء، كما هو الحال في بعض الإبداعات الأدبية الشعرية والروائية التي تتصدر المتن، ويستهله "بالبسملة" وهو في ذلك ينطلق من اقتناع داخلي ينبع من عقيدته الإسلامية وهو أن كل عمل مهما كان نوعه، ما لم يستهل ببسملة فهو أبتر. وفي هذا توجيه لعملية القراءة نحو المرجعية التي تشرب منها الشاعر وهي "الدين الإسلامي".

أ- الغلاف:

إن أول ما يطالع المتلقي ما إن يقع الديوان بين يديه، هو وجه الغلاف وما يشتمل عليه من صورة جرافيكية، وما تضمه في بينتها من رسومات وألوان. ولاشك أن الصورة بهذه المكونات الصغرى كلها لم توظف عبثا، أو من قبيل الصدفة إنما هو

[1] يوسف وغليسي: في ظلال النصوص (تأملات نقدية في كتابات جزائرية)،ص 133.

توظيف واع مقصود، يرتبط بالخلفية الاجتماعية والفكرية والجمالية، وبالحالة النفسية التي تصاحب المبدع.

إن المكونات السابقة متلاحمة، تشكل بنية بصرية، أو ما نصطلح عليه اسم "صورة" تفيد في كثير من الأحيان–إذا كانت قصدية– في توجيه الدلالة من الخارج إلى الداخل، وتملك القدرة على منح الموضوع شكله وأبعاده لاختزانها طاقات إيحائية دلالية و سيميائية ،مثلما تفيد أيضا في اكتشاف النصوص الغائبة التي استحضرها المبدع وجعلها مادة أساسية، يمتح منها كلما اقتضت حاجته إليها بطريقة واعية أوغير واعية.

إن الصورة التي تتوسط ديوان "أسرار الغربة" غير قابلة للقراءة والفهم ما إن يقع البصر عليها فهي غامضة؛ إذ لا يمكن فك طلاسمها بأول نظرة، إنما تحتاج إلى تركيز من القارئ حتى تكشف له عن مدلولها، وتزيح عنها نقاب الحياء والخفر الذي اتشحت به، تعكس هذه الصورة بعد جهد من القارئ ريحا عاتية عن يمين الديوان ملونة بالأخضر، وعن يساره ملونة بالبرتقالي، لها القوة الكافية لزعزعة الجامد والمتحرك تتوسطهما مساحة باللون البني. وهي بهذا تحملنا على تأويلات عدة، من غير الاستناد إليها فقط، بل بالاستناد إلى رصيدنا المعرفي عن إنتاج الشاعر، وحتى لا تأخذنا العجلة في تقديم التأويل لابد من الركون أيضا إلى الألوان التي تلونت بها هذه الريح، لعلها تساعدنا في ترجيح أحد المعاني أو الدلالات المركزية والكشف عن النصوص التي استحضرها المبدع خارج المتن وداخله.

لقد تضمنت صورة الغلاف ثلاثة ألوان:البرتقالي، الأخضر والبني إلا أن اللونين البرتقالي والأخضر يظهران متنافسين في الصورة، والتنافس بين اللونين يقلل من قوة جذب الصورة فمن المستحب "جعل لون كجزء من الصورة يتمتع بالسيادة على ما يجاوره. وليس من المستحب أن يتقاسم جزءان أو أكثر من أجزاء الصورة جذب انتباه الرائي، ففي ذلك تشتيت لذهنه وإضعاف لقيمة الصورة الجمالية"[1].

[1] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997، ص 142.

إن هذا التنافس بين اللونين اللذين يطبعان هذه الريح لا يمكن أن يكون عفويا بريئا وإنما في ذلك غاية مقصدية، فقد يروم الشاعر بهذا الاختيار، تقريب دلالات القصائد، أو كسر أفق توقع المتلقي.

إن اللون الأخضر في الثقافة العربية الإسلامية يدل على الإيجابية، على الطبيعة والشباب والتجدد وهو مبعث فرحة الإنسان وانشراحه، لقوله تعالى: «**أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاء مَاء فَتُصْبِحُ الأَرْضُ مُخْضَرَّةً إِنَّ اللَّهَ لَطِيفٌ خَبِيرٌ**»[1] كما أنه رمز للخير، والتفاؤل، والنعمة إذ تقول "العرب : هم خضر المناكب: أي في خصب عظيم، ويقول المحدثون: قدمه خضراء إذا كانت تجلب السعادة"[2].

كما أنه رمز للعقيدة الإسلامية، إذ يمثل الإخلاص والخلود والتأمل الروحي وكذلك وصفت مقاعد أهل الجنة بالخضرة « **مُتَكِئِينَ عَلَى رَفْرَفٍ خُضْرٍ وعَبْقَرِي حِسَانٍ**»[3]، وقوله تعالى في وصف ثيابهم : «**ويَلْبَسُون ثِيابًا خُضْرًا منْ سُنْدُس وإسْتَبْرَق**»[4]. ونظرا لأهميته في العقيدة الإسلامية فقد اختير "لأستار الكعبة ولأضرحة بعض الأولياء ولعمائم فئات من شيوخ المسلمين"[5]. كما يمثل هذا اللون بالنسبة للصوفي تجليات الجمال الذي أبدعه الخالق في الوجود، فهو يشكل منطقة جذب وإغراء له، وكلما اقترب منه "وجد جمالا أرقى يلوح له بالسعي والسفر وحين يسعد المسافر بمطلوبه ناداه جمال آخر يغريه بلذة روحية أرقى وهكذا دون انتهاء"[6].

أما اللون البرتقالي فهو مزيج من الأحمر والأصفر، وهو لون مستحدث في الثقافة العربية فهو "منسوب إلى البرتقال المأخوذ من اسم العلم "برتقال" ولم يعرف العرب هذه الفاكهة، ولذا لم ترد في معاجمهم القديمة"[7]. و يرى" أحمد مختار عمر" أن

---

[1] سورة الحج، الآية 63.
[2] أحمد مختار عمر: اللغة واللون،ص 142.
[3] سورة الرحمن،الآية 76.
[4] سورة الكهف،الآية 31.
[5] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص 226.
[6] ضاري مظهر: من أجل نظرية نفس صوفية لدلالات الألوان. جامعة بابل ص1.
http// :www .kasnazan.com/Article/php ?id=625
[7] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص 39.

استخدامه أو استعماله يكثر " في الأجزاء المتحركة الخطرة ليعطي إحساسا دائما بالإنذار".[1]

واللون الأخير الذي يسجل حضورا ضئيلا، مقارنة باللونين السابقين هو "البني" ويتعلق في دلالته "بالأهمية الموضوعة على الجذور على الأرض والوطن"[2] ولعل الهدف من عرض دلالات الألوان السابقة على اختلاف نسبة توظيفها على الغلاف تساعدنا في توضيح صورة الديوان، وبعد أن عرضنا لها الآن لا بأس من تقديم تأويل لها.

إن اللون الأخضر الذي يطبع الريح السابقة الذكر، يمثل ريح العقيدة الإسلامية بمبادئها وقيمها السامية التي تتجلى للإنسان المسلم بجمالها في الحياة الدنيا، مثلما يرى الصوفي الجمال المتجلي في مظاهر الوجود، والتي تجعل الإنسان المسلم إذا اعتقد بها اعتقادا صادقا لا تشوبه شائبة، ولا يتلون بزخرف الدنيا وزينتها، في سعادة وتفاؤل وخير عميم. إن هدف هذه الريح هو الهبوب على كل العقائد والإيديولوجيات المادية واقتلاعها من جذورها. غير أن هذه الريح الملونة بالأخضر عن يمين الديوان ليست وحدها بل تقف في مواجهتها ،عن يساره ريح ذات لون برتقالي الذي يمثل الخطر المحدق متمثلا في كل الأفكار التغريبية، التي ترى في الدين والعقيدة رجعية، وعوائقا تحول دون التقدم، والتطور. إن هذا الصراع بين الريحين من أجل التغيير يقع فوق اللون البني الدال على الأرض والوطن، وهو لدى الغماري الوطن الإسلامي الكبير،كما يبدو فيما بعد من المتن الشعري.

كما تجدر الإشارة هنا إلى أن الشاعر يحس إزاء هذا الصراع بالمعاناة والألم لأنه مسلم وهو متعلق بعقيدته تعلقا غير واه، هذا ما يكشف عنه عنوان الديوان المكتوب بلون أسود. و المعروف أن هذا اللون "... في منظور كثير من الثقافات دال على ما يستكره

[1] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص158
[2] المرجع نفسه ، ص195

ويتشاءم به، لهذا عبر الشعراء بهذا اللفظ عن المعاناة وكل ما هو سلبي، كالآلام والعذاب"[1].

إن صورة هذا الديوان إذن تحيلنا على المرجعية التي تشرب منها الشاعر ،إذ نجده يتناص مع المستوى الخارج عن اللغة أو غير اللغوي للخطاب الإسلامي الصوفي وغير الصوفي من خلال اللون الأخضر، فجعل صورة الغلاف "عبارة عن نسيج من الملصقات والتطعيمات، إنه لعبة منفتحة ومغلقة في الآن ذاته"[2]. منفتحة لأنها تحمل عدة تأويلات، ومغلقة لأنها تأبى أن تكشف لنا عن مدلولها لأول وهلة. ويبقى هذا التأويل لا نهائيا، ولا يمكن لنا إثباته إلا بالمرور على عتبة العنوان، والتقديم الذي سيكون الحكم الفاصل في هذه التأويلات.

ب- العنوان:

مما لاشك فيه أن عتبات النص الإبداعي تتألف من عناصر عدة، قد يحضر بعضها بينما يغيب البعض الآخر، وقد تحضر جميعا. ويعد العنوان من العناصر الحاضرة دوما مع النص الرئيس"... ولكنه في الوقت نفسه يمتاز عنها بخواص تجعله أهم العناصر وأخطرها..."[3]. وقد انشغل الباحثون عربا كانوا أو غربا بالعنونة، حيث أشار إليها النقاد والبلاغيون القدامى واهتم علماء الغرب بها بصورة فعلية في العصر الحديث، أثمرت مجموعة من الكتب النقدية التي أولت عناية كبيرة به، فأبانت عن نوعه، وشكله، ووظيفته وذلك "ابتداء من 1968 من خلال دراسة للعالمين الفرنسيين فرونسوا فروري (François Fourier) و أندري فونتانا (Andrie Fontana) تحت عنوان : (عناوين الكتب في القرن الثامن عشر)..."[4].

---

[1] أحمد عبد الله محمد حمدان:دلالات الألوان في شعر نزار قباني،ص100 .
http://www .najah./edu/publication/thesis/connotation-colors-nizar-qabbanis-poetry

[2] عبد العاطي كيوان: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، المنصورة،1998، ص 20 .نقلا عن يحي مخلوف: التناص (مقاربة معرفية في ماهيته وأنواعه)، ص 21.

[3] محمد التونسي جكيب: إشكالية مقاربة النص الإبداعي وتعدد قراءته، عتبة العنوان نموذجا،ص 534.
http://www .alaqsa.edu.ps/ar/aqsa-magazine/files311jakib

[4] عبد القادر رحيم: العنوان في النص الإبداعي أهميته وأنواعه، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع2 و3، محمد خيضر،بسكرة الجزائر، جانفي –جوان2008. ص 2.

بالإضافة إلى نقاد ودارسين آخرين" ككلود تشي"، "ليوهوك"، "شارل كريفيل" "جيرار جينيت"، وغيرهم...الأمر الذي قاد إلى تأسيس علم للعنونة أو ما يسمى بـــ La Titrologie.

لقد حاول هؤلاء الباحثون وضع مفهوم للعنونة كل حسب نظرته، وخبرته النقدية في هذا المضمار ، وقد أعلن "جيرار جينيت" عن تلك الصعوبة البالغة إذا ما أراد الدارس وضع مفهوم محدد للعنوان لعلاقاته المتعددة فيقول: "ربما كان التعريف نفسه للعنوان يطرح أكثر من أي عنصر آخر للنص الموازي، بعض القضايا ويتطلب مجهودا في التحليل، ذلك أن الجهاز العنواني كما نعرفه منذ النهضة (...) هو في الغالب مجموعة شبه مركبة، أكثر من كونها عنصرا حقيقيا وذات تركيبة لا تمس بالضبط طولها"[1].

ويرى " ميتشال كريفيل "أن "العنوان إشارة سيميائية معقدة تتركب من عدد متفاوت من المعاني يطلق على كل واحد منها مصطلح سمة Seme وهي تلك الوحدة التي تحتوي التعدد الدلالي المكونة للعنوان"[2].

أما "ليوهوك" فيعرفه قائلا:هو"مجموع العلامات اللسانية (كلمات- مفردة- جمل) التي يمكن أن تدرج على رأس كل نص لتحدد وتدل على محتواه العام، وتغري الجمهور المقصود"[3].

العنوان إذن بنية لغوية محدودة الطول لا تتعدى في كثير من الأحيان خاصة في العصر الحالي أن تكون جملة مكونة من مسند ومسند إليه ، تحمل في طياتها دلالة تحيلنا على بعض أو كل معاني النص، غير أن هذا لا يُنال بأيسر الجهد، ولكنه يحتاج إلى تدبر وتمعن. ويقسم هؤلاء الباحثون العنوان تقسيمات متنوعة ومختلفة حسب أهميته لعل أبسطها وأشهرها العنوان الرئيسي والعنوان الفرعي.

وينبع اهتمامهم بالعنوان في الأساس من أهميته "فلولا العناوين لظلت كثير من الكتب مكدسة في رفوف المكاتب، فكم من كتاب كان عنوانه سببا في ذيوعه وانتشاره

[1] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص 03. http// :www.almothaqaf.com
[2] المرجع نفسه،ص 03.
[3] محمد التونسي جكيب: إشكالية مقاربة النص الإبداعي وتعدد قراءته،عتبة العنوان نموذجا،ص 536.

وشهرة صاحبه وكم من كتاب كان عنوانه وبالا عليه وعلى صاحبه"[1]. فهو أول بنية لغوية تقع عليها عين المتلقي قبل الولوج إلى المتن النصي، وله دور مهم ومركزي في توجيه عملية الفهم والإدراك، والتأويل لدلالات النص واستكناه ما بداخله.

فالقارئ أو الدارس يستطيع أن يدرك من خلاله ما يشتمل عليه المتن وبالأخص إذا كان على اطلاع ومعرفة مسبقة، بمنطلقات الشاعر الإيديولوجية ، وانتماءاته العقائدية، إلا أن هذا الأمر لا يلغي عنصر المفاجئة، فكل عنوان وحتى يكون مغريا وممتعا في الآن نفسه ويستجلب أكبر عدد من القراء لابد أن يتسم بالتعتيم والبعد عن المباشرة والوضوح في الدلالة على بنيته الكبرى باعتباره بنية صغرى، وفي هذا السياق يطالعنا قول" ليسينغ ": ينبغي أن لا يكون العنوان مثل قائمة الأطعمة، فعلى قدر بعده عن كشف فحوى الكتاب تكون قيمته"[2].

وانطلاقا من هذه الأهمية فإن اختيار العنوان يجب أن يخضع للقصدية والانتقاء سواء تعلق الأمر بالعناصر اللغوية، أو العناصر غير اللغوية التي تعتمد على الخطاب البصري كالخط والألوان. إذ من المستحسن أن يجتمع اللغوي بغير اللغوي في الدراسة السيميائية حتى تزداد مسؤولية ووزن العنوان. كما يمثل هذا الأخير بالنسبة للقارئ أول شيء يصادفه أثناء تلقي المنجز الإبداعي الأدبي، وآخر شيء بالنسبة للمبدع الذي قد يتخذ وضع العنوان بالنسبة إليه سؤالا، وحيرة و"... مواجهة ليست أقل صعوبة من مواجهته للحظة الإبداع ذاتها ،وهي تعانده وتراوغه قبل أن تسمح بدخول بعض منافذه في لحظة سديمية غامضة"[3].

ونظرا للقصدية التي تسم العنوان، فإن عبد الله الغذامي يجعله خارج التجربة الشعرية لأن المبدع وهو يكتب القصيدة، كأنه في حالة غياب عن الوعي وهو يبحث في مكنونات نفسه عن شتات الكلمات ليخلق منها نصا مكتملا ولحمة واحدة، ومن ثمة فالعنوان عمل " غير شعري جاء في حالة غير شعرية، وهو قيد للتجربة فرض عليها

[1] عبد القادر حيم: العنوان في النص الإبداعي، أهميته وأنواعه، ص10.
[2] عبد الحميد هيمة : الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، ص 276.
[3] محمد التونسي جكيب: إشكالية مقاربة النص الإبداعي وتعدد قراءته، عتبة العنوان نموذجا،ص 508.

ظلما وتعسفا"[1]. صحيح أن هذا الاعتقاد في محله لاعتماده على تبرير منطقي، فلا يمكننا إدراج العنوان الذي خضع للوعي ضمن قصيدة الشاعر التي نجمت عن تجربة ذات معاناة وجدانية إزاء الأشياء والمواقف، إلا أنه رغم هذا فإنه لا يمكننا التخلي عن العنوان واعتباره "زائدة لغوية يمكن استئصالها من جسد النص"[2].

ويحدد النقاد المهتمون بهذه العتبة النصية عدة وظائف لها على اختلاف نوعها فيحصرها" جيرار جينيت " في "أربع وظائف أساسية ألا وهي: الإغراء، والإيحاء والوصف، التعيين"[3]. ويقصد بالإغراء تلك الميزة من العنوان بنية ودلالة والتي تدفع بالقارئ إلى الاهتمام به، والإقبال عليه ومحاولة فك رموزه وشفراته بقراءته مرات عدة، فإن وجد إلى فهمه سبيلا فإنه يلج المتن كالمنتصر، يقرأه بارتياح كبير ليؤكد ما توصل إليه، وإن لم يستطع إلى ذلك سبيلا، فسيحدوه فضوله بالضرورة إلى ولوج النص وتبيان العلاقة بين المتن والعنوان.

أما الإيحاء فينم عن تحول العنوان إلى بنية مكثفة تقترب من الرمز، تشير إلى المعنى ولا تدل عليه دلالة مباشرة. ويقصد بالوصف أن العنوان يتحدث عن النص الرئيس بدقة، و وضوح ويتحول إلى مركز يبث دلالات المتن.

وختام الوظائف التي حددها جينيت – كما سبق ذكرها– التعيين أي أن العنوان يلعب دور الاسم الشخصي للنص، وهو بهذا يمنحه حق الوجود والكينونة ويميزه عن غيره من النصوص الأدبية.إلا أن وظائف العنوان لا تقتصر على ما سبق وحسب حيث نجد "جون كوهن" يضيف إليها وظيفة الربط المنطقي* خاصة في مجال النثر فإذا كان النص " بأفكاره المبعثرة مسندا فإن العنوان سيكون بطبيعة الحال مسندا إليه"[4]. ويقصد بذلك أن المعنى قابع في العنوان، فالمعنى والعنوان كالجملة المكونة من مسند ومسند إليه، وبطبيعة الحال لا يمكن أن يكون هناك مسند من غير مسند إليه.

---

[1] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص 265.

[2] عبد القادر رحيم: العنوان في النص الإبداعي. أهميته وأنواعه، ص 12.

[3] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة،ص 08.

* يجعل جون كوهن الربط المنطقي خاصا بالنثر أكثر من الشعر لأن هذا الأخير لا يخضع للمنطقية، بعكس النثر الذي يتسم بالمنطقية .ينظر:المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه: ص 07

أما "ميتران" فيزيد على الوظائف السابقة، وظيفة أخرى لا تقل أهمية عن سابقاتها وهي الوظيفة الإيديولوجية والتي "تجعل من العنوان عنصرا قادرا على إتاحة العديد من شبكات القراءة والتأويل عن طريق الإحالة المستمرة على الحقل الاجتماعي وتفاعلاته أساس انتمائه إليها، ومساهمته في بلورة بعض أنماطها بشكل من الأشكال"[1].

ولعل الوظيفة الإيديولوجية له تحيلنا على وظيفة أخرى، وهي الوظيفة التناصية فهو يؤديها وبالأخص إذا أحال " على نص خارجي يتناسل معه ويتلاقح شكلا وفكرا"[2]. كما أن هذا النص أو عنوانه الذي تناص معه لاشك أنه لم يكن عشوائيا، فقد تكون هناك مرجعية مشتركة بين كلا الأديبين مما أدى بالمبدع إلى استدعاء عنوان من بين العناوين السابقة أو المعاصرة التي قرأها، والتي تنطلق من نفس مرجعيته الفكرية الاجتماعية والأدبية، على سبيل تناص الموافقة مثلما نجد في قصيدة "نهج البردة" لأحمد شوقي التي تتناص على مستوى العنوان والموضوع مع عنوان قصيدة البوصيري "البردة". أو على سبيل تناص المخالفة إن كان المبدع يخالف بأفكاره من سبقه أوعاصره من المبدعين، على أن هذا التناص على مستوى العنوان قد يعمد فيه المبدع إلى عدم الاحتفاظ بالبنية السابقة كاملة، فقد يغير فيها كما يشاء ولكنه في كل الأحوال لن يغيرها تماما، حتى يمكن المتلقي من اكتشاف آثار الإبداع السابق له على مستوى عنوانه، وهذا ما نجده في ديوان "أسرار الغربة" الذي استدعى أجزاء من عناوين سابقة، وألف بينها في شكل فسيفسائي مولدا معنى جديدا.

بعد هذا التمهيد النظري حول العنوان، وكل ما يتصل به والذي رأيناه ضروريا خاصة وأن العنوان لم يدرس –كما سلف الذكر– إلا في الآونة الأخيرة، فإنه من الضروري الآن طرح بعض الأسئلة التي تتعلق بديوان "أسرار الغربة". فكيف ورد العنوان في "أسرار الغربة" على المستويين غير اللغوي، وعلى مستوى اللغوي من بنية ودلالة؟ وما هي علاقته بالعناوين الفرعية؟ وما مدى إحالته على دلالات المتن الشعري من ناحية، ومن ناحية أخرى على النصوص الغائبة خاصة الصوفية منها والإسلامية؟

[1] محمد التونسي جكيب: إشكالية مقاربة النص الإبداعي وتعدد قراءته، عتبة العنوان نموذجا، ص 536،537.
[2] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة،ص 07.

إن عنوان هذا الديوان هو أول ما يشد المتلقي، لأن صورته يتجاذبها لونان مما أضعف قوة جذب المتلقي. يحتل موقعا ممتازا فهو في أعلى الغلاف، بكتابة ذات خط كبير وبارز مما أكسبه تميزا وقد اختير له الخط الأسود الذي يدل عادة على التشاؤم ومن هذا المستوى غير اللغوي تتشكل لدينا دلالة أولية، وهي وجود ألم ومعاناة، وحتى نتأكد من هذا التأويل أو نعدل عنه لا بأس أن نعرج على مستوى اللغة، أو البنية اللغوية للعنوان علها تشي لنا ببعض المعنى.

لعل البداية تكون من الدلالة المعجمية، فقد ورد لفظ أسرار التي مفردها سر في المعاجم العربية كالتالي: "السّرُّ ما يكتم" [1] و "أسَرَّه: كتمه، وأظهره، ضدٌّ"[2]. ومن ذلك قوله تعالى: «**وَأَسِرُّوا قَوْلَكُمْ أَوِ اجْهَرُوا بِهِ إِنَّهُ عَلِيمٌ بِذَاتِ الصُّدُورِ** »[3] أما كلمة الغربة فتحمل في دلالتها معنى "النُّزوحُ عن الوطن ومنها الاغتراب والتَغربُ"[4]. فمعنى الغربة في المعاجم العربية القديمة ارتبط بهجرة الأرض أو الوطن، غير أن معناها اتسع في العصر الحديث ليشمل معاني مختلفة.

أما من الناحية التركيبية والنحوية لهذه العتبة، فإن كلمة سر لم تأت منفردة، بل هي مرفقة بكلمة "الغربة" قصد تحديد ماهيتها، لأن النكرة لا يفهم معناها، ولا يمكن أن تقدم رسالة تامة إلا بإضافتها حتى يزول إبهامها، وبهذا يصبح العنوان متكونا من شقين، فالشق الأول مبتدأ محذوف يمكن تقديره "بهذه" اسم الإشارة، والشق الثاني خبر وهو مضاف ومن الشقين تنتج جملة اسمية " تخلق تكوينا دلاليا ذا طبيعة ثبوتية مستقرة عندما تبثه من (شيفرات) المعنى القابع في كينونة الاسمية التي تختلف عن الفاعلية وهي تحمل سماتها الزمانية والحركية"[5]. وبهذا يصبح العنوان بوصفه جملة اسمية غير

---

[1] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي،القاموس المحيط، مادة (سرر)، 430.
[2] المرجع نفسه، مادة (سرر)،431.
[3] سورة الملك، الآية13.
[4] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي،القاموس المحيط، مادة (غرَب)،430.
[5] علي حدادة: العين والعتبة، مقاربة لشعرية العنونة عند البردوني، مجلة الموقف الأدبي، ع 370، شباط 2002 ص11.

قابلة للتغيير والتبديل بل هي ثابتة على كل زمان ومكان، بالإضافة إلى ذلك فهي جملة خبرية غرضها الدلالي، إبلاغ المتلقي بشيء يجهله.

إن تركيب العنوان يغرينا بتأويلات متعددة، ومما يزيد القارئ تشويقا وفضولا ورغبة في فك شفراته كلمة "أسرار" التي تنم عما يكتمه الإنسان في جوفه، ولا يرغب في البوح به إذ السر يناسبه الكتم لا الإفاضة، والصمت لا الكلام، كما أن هذا السر محدد وغير مجهول، إذ يتعلق بالغربة لا بشيء آخر.

إن هذا العنوان لا يبعث على التناقض ولكنه كما يقول "امبيرتو إيكو: يشوش الأفكار لا أن يثبتها"[1].ويبعث فينا بعض الأسئلة مفادها: لمَ يرغب الشاعر في البوح بأسرار غربته؟ وهل يقصد بغربته غربة مادية أي النزوح عن الوطن ومفارقة الأهل والأحبة، ومن ثم لن تكون قصائده إلا عصارة الشوق والحنين إليهم؟ أم هي غربة إنسان يعجز عن تحقيق التعايش والتماهي مع محيطه نظرا لإخلاصه لمكوناته الفكرية والاجتماعية؟ أو أنها غربة المتصوف الذي يتمرد ويثور على الحياة المادية ويطلب المقدس؟

إن المستوى غير اللغوي للعنوان، لا يفيدنا إلا بقدر ضئيل وهو أن عنوان الديوان يحمل ألما ومعاناة قد صبر الشاعر عليهما، وطال كتمانه لهما، ولما حانت اللحظة للبوح بهما، تفجرت اللغة تعبيرا عن ذلك، ولعل تأويل عتبة الغلاف الذي توصلنا إليه يدفعنا إلى القول: إن غربة الشاعر غربة إنسان لا يتوافق فكريا مع مجتمعه، خاصة إذا تعلق الأمر بالتغييب العملي لعقيدته الإسلامية في هذا المجتمع وستظل غربته هذه ثابتة لا تتغير ماحيا، حتى تعود الأمور إلى نصابها ويتحقق له المطلب الذي يريده. وهذا فعلا ما عبرت عنه الأغلبية من القصائد إذا ما استنطقنا دواخلها.

[1] عبد القادر رحيم :وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري ،ص4.

http://adablabo.net/rahim.htm

وقبل تبيان العلاقة التي تربط أو تصل العنوان الرئيس "أسرار الغربة" بالعناوين الفرعية تجدر الإشارة إلى أن عناوين القصائد لم ترد بصيغة تركيبية واحدة، وإنما تعددت بين الجملة الاسمية (ثورة الإيمان، مأواك في الغاب، وثيقة شوق إلى الحب الواعد، ثورة صوفية، عودة الخضر، أزهار الحنين، أقوى من الأيام، معاهد أحباي معزوفة الألم، سفر في مسافة الشوق، أنا المجنون يا ليلى، رباعيات وتر جريح أسرار الغربة، أغنية اللهب الرحيم، موال عاشق في ذكرى أبي الكلام "آزاد"). والجملة الفعلية (لو قرأت كتابي، لن تموت الحقيقة، لا أملك إلاك) وشبه الجملة (بين قيس وليلى،عندما توقظني الذكرى، بين يدي إقبال، إلى صوفية الوجه والثورة). والمفردة (هيلانا، حرام نجوى،(إلى إقبال)، مناجاة، شكوى، سراب، آتون). وقد أُخِذَتْ جل هذه العناوين من قصائدها حيث وردت في مستهلها أو وسطها، وهو بهذا لم يخرج عن العنونة الشعرية القديمة التي تسمي أو تعنون القصائد برويها، أو حوادثها، هذا بخلاف العنوان الرئيسي الذي أخذ من عنوان قصيدة وهي قصيدة أسرار الغربة، والملاحظ على عنوان هذه القصيدة أنه لم يؤخذ من مفرداتها أو جملها، وهذا ما يدلنا على مقصدية العنوان الرئيسي.

كما أن أغلبية هذه العناوين دلت على متنها النصي، هذا إذا استثنينا بعضها مثل: "نشوة صوفية" و"صوفية الوجه والثورة" التي يظن القارئ للوهلة الأولى أنها تتضمن الحديث عن الحب الإلهي أو غير ذلك من ثيمات الخطاب الصوفي ليفاجئ بأنها تتناول موضوعا آخر. كما أن هناك بعض العناوين لقصائد مناسباتية كـــ"لو قرأت كتابي" و"نجوى إلى إقبال" و"إلى أبي الكلام آزاد" التي جعلت العلاقة بين العناوين الفرعية والعنوان الرئيسي علاقة جزئية. إذ لم يستطع العنوان أن يدل على مكامن المتن النصي كلية، وإنما دل على الجزء الأكبر منها ليكسر بهذا أفق توقعنا خاصة وأننا توصلنا إلى تأويل من خلال عتبة الغلاف والعنوان وهو أن الشاعر يدافع عن عقيدته ويتألم لأجلها.

وإذا كان العنوان يؤدي وظيفة تناصية، إذ يحيلنا على نصوص غائبة يستحضرها الشاعر على مستوى البنية الصغرى، وكذلك البنية الكبرى. فإننا نجد أن العناوين الفرعية، تناصت مع معجم الخطاب الصوفي في بعض العناوين، تناصا

سطحيا لا يتجاوز اقتباس المفردات وهذا ما نجده في القصيدتين السابقتين "ثورة صوفية"، و "إلى صوفية الوجه والثورة."

أما بالنسبة للعنوان الرئيسي فقد تناص مع عنوان ديوان محمد إقبال الذي لاحظناه قد أفرد له قصيدتين من قصائده نظرا لإعجابه به، كما يبدو من خلالهما. فإذا كان محمد إقبال قد أبدع ديوان "أسرار خودي "أو"أسرار الذات "يتحدث فيه عن مقومات الأمة الإسلامية، والدعائم التي تقوم عليها. فإن الغماري اقتبس من هذا الديوان لفظته الأولى وأضاف إليها كلمة أخرى ليبعث فيها دلالة جديدة لكنها لا تبتعد كثيرا عن الحقل الدلالي الذي كانت تنتسب إليه.

غير أن "محمد الطمار" يرى غير هذا، إذ اعتبر "عنوان أسرار الغربة" مقتبسا من عنواني ديوانين لمحمد إقبال قائلا في دراسة تحليلية له عن الديوان:" نفهم من قصيدته بين يدي إقبال التي قالها في ذكرى ميلاد هذا الشاعر الكبير أنه اطلع على حياته وقرأ شعره ولاسيما أسرار سودي* وديوان الغرباء، فقد أثر فيه هذان الديوانان إلى حد أنه أطلق على مجموعته التي نحن بصددها عنوان "أسرار الغربة" اقتباسا من عنواني الديوانين "[1]. ليكوَّن بذلك بنية عنوانية جديدة.

ج- التقديم:

يعد التقديم عتبة لا تقل أهمية عن الغلاف أو العنوان، وهي تشكل مفتاحا لحل مغاليق النص، ولمقاربته سواء تعلق الأمر بالقارئ العادي، أو الحصيف. وقد تصدرت المتن الشعري في أسرار الغربة** مقدمتان، اختصت الأولى بكلمة للشاعر، والثانية بشرح وتقييم للديوان بقلم محمد ناصر.

فقد أبى الغماري الشاعر إلا أن يتولى تقديم ديوانه أولا بنفسه، وكأنه يريد إخراج الفكرة إلى القارئ حتى لا يذهب بفكره بعيدا، كما يدعوه فيها إلى عدم الاكتفاء

---

* لقد ورد ت هذه الكلمة (خودي) هكذا في الأعمال الكاملة للشاعر بينما أوردها محمد الطمار بلفظة (سودي) وقد يكون الاختلاف في نقلها أو ترجمتها.ينظر:الأعمال الكاملة،ص 25 . http :// www.archive. org

[1] محمد الطمار: مع شعراء المدرسة الحرة بالجزائر، سلسلة الدراسات الكبرى، ديوان المطبوعات الجامعية،دط، د ت، ص 226.

** الطبعة التي اعتمدها البحث هي ط 2. 1982.

بالقراءة السطحية، المستعجلة قائلا:" أن تجول بفكرك ووجدانك في الكلمات، وأبعاد الكلمات... في الصورة وظلال الصورة"[1]. لكن لماذا هذا التشديد على ضرورة التأني وإعمال الذهن في القراءة؟

إن هذا التشديد يدل على انشغال الغماري بالقارئ وعملية القراءة. وكذلك حتى يضمن وصول القارئ إلى المعنى الذي يرمي إليه. إلا أنه لا يوجد أي تلميح أوتصريح في كلمته هذه إلى ما تتضمنه قصائده، أو النصوص التي اتخذها مرجعية له الأمر الذي يزيد القارئ فضولا وتشويقا.

إن التقديم الثاني لـــ " محمد ناصر"، والذي يجعله دراسة وتقييما للنصوص الغمارية في الديوان، ينبه ويركز فيه على الملاحظة نفسها التي شدد عليها الشاعر سابقا، وهي ضرورة قراءة الديوان قراءة استكشافية أولية كما يرى " ريفاتير"، وأدبية قصد الإمساك بالبؤرة الدلالية التي تحوم حولها النصوص، واستجلاء النصوص الغائبة التي اشتغلت عليها .

إن محمد ناصر يعلن لنا صراحة، ولكل قارئ بعد أن يقرأ قصائد الديوان ويربطها بسياقها التاريخي والاجتماعي أن "المحور الوحيد الذي تدور حوله مجموعة "أسرار الغربة" هو الدين الإسلامي" ممثلا بكل أبعاده وامتداداته بأمجاد ماضيه ومآسي حاضره، وتطلعات مستقبله"[2]. كما أن حب الغماري العميق والقوي لدينه، ورغبته في استرجاع قوة الشخصية الإسلامية التي لا تعارض بين مبادئها وواقعها "... هو الذي يصوره في كثير من الأحيان متصوفا يذوب عشقا في ذاته الإسلامية ويهيم وجدا وحنينا إليها"[3].

انطلاقا مما سبق نجد أن العتبات النصية كان دورها متباينا في الإبانة عن المعنى المركزي للقصائد، حيث أن استنطاق صورة الغلاف قادتنا إلى الكشف عن الجزء الأكبر من الدلالة وهذا كذلك ما عبر عنه العنوان. وقد كان التقديم الحكم الفاصل في إثبات هذه التأويلات إلا أنه لا يمكن اعتبار هذه الأخيرة نهائية. كما أحالتنا هذه

[1] مصطفى الغماري: أسرار الغربة(المقدمة)، ش،و،ن،و، الجزائر، ط2، 1982، ص 07.
[2] المصدر نفسه، ص 11.
[3] المصدر نفسه، ص 13.

العتبات على التفاعلات النصية والنصوص التي استدعتها على المستوى غيراللغوي بالنسبة لصورة الغلاف، وعلى مستوى اللغوي بالنسبة للعنوان. أما التقديم فقد اكتفى بتوجيهنا إليها. وإذا كانت هذه هي التفاعلات النصية عبر العناصر المحيطة بالديوان. ففيم تجلت التفاعلات النصية مع الخطابين داخل النسيج الشعري له؟

الفصل الثالث

التمظهرات التناصية للخطابين عبر التناص الداخلي والخارجي

أولا-التمظهرات التناصية للخطابين عبر التناص الداخلي:

أ_العقيدة الإسلامية

ب_الاغتراب

ج_من خلال القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف

ثانيا: التمظهرات التناصية للخطابين عبر التناص الخارجي:

أ_الخطاب الصوفي

ب_الخطاب الإسلامي

أولا-التمظهرات التناصية للخطابين عبر التناص الداخلي:

إن النصوص الغائبة التي يستحضرها المبدع في نصه الحاضر، قد تكون نصوصه هو أو نصوص أدباء معاصرين له، وإذا كانت الحال هذه نكون أمام ما يسمى بـــ "التناص الداخلي"، وتكمن أهمية هذا النوع من التناص خاصة إذا وقع بين نصوص الكاتب ذاته في معرفة أسلوبه، والمرجعية التي تشرب منها، وما يتميز به عن سائر المبدعين. فالمبدع "لكثرة ما نسج من نسوج كلامية تكون لديه ما يشبه الأسلوب الذي يلازمه ولا يزايله"[1].كما تكمن أهميته كذلك في الوقوف على تجربة المبدع من حيث إعادته لإنتاجه السابق دونما تطوير للدلالة أو توليد دلالات جديدة ،وتحقيق ما اصطلحت عليه "جوليا كريستيفا" بـــ " الإنتاجية" كما أن هذه النصوص التي تداخلت وتفاعلت فيما بينها "يفسر بعضها بعضا وتضمن الانسجام فيما بينها أو تعكس تناقضا لديه إذا ما غير رأيه"[2].

والملاحظ على ديوان "أسرار الغربة" أن نصوصه تناصت مع بعضها البعض كما تناصت مع نصوص من ثقافة الشاعر كالقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف والخطاب الإسلامي الصوفي وغير الصوفي، فتكون لديه أسلوب الخطاب الصوفي من ولوع بالمجاز، والرمز وإتحاد بالموضوع ،وأسلوب القصيدة الإسلامية غير الصوفية المنافحة عن الدين. وتجدر الإشارة هنا أن التناص قد يقع على مستوى اللغة، الصورة الوزن، أو على مستوى الدلالات أو الثيمات.

وقد عبر هذا الديوان عن ثيمات مختلفة، ولم يركن إلى ثيمة واحدة ظل يكررها عبر إنتاجه، فقد تناول التعبير عن: حب العقيدة والدفاع عنها، حب الوطن، الاغتراب حب الله سبحانه وتعالى... إلا أن ثيمتي العقيدة الإسلامية والاغتراب، كانتا حاضرتين بنسبة كبيرة وطفتا على سطح نصوصه، وكأنهما تدعوان المتلقي إلى الانتباه إليهما. كما أن التناص مع القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ،جعله في حد ذاته خطابا

[1] عبد الملك مرتاض: المعلقات السبع (مقاربة سيميائية/ أنثروبولوجية لنصوصها)، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1998، ص7.

[2] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)،ص 125.

شعريا إسلاميا يعيد إنتاج نفسه ومن ثم فقد اخترنا الحديث عن تجليات التناص الداخلي من خلال الثيمتين السابقتين ،وكذا القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ، وقمنا باستخراج النصوص المتداخلة في الديوان بنية و دلالة.

أ_العقيدة الإسلامية:

إن أي إبداع يصدر عن نظرة المبدع إلى الكون والحياة، وإبداع الغماري الشعري يصدر عن نظرة دينية بعد أن تشرَب من منبع العقيدة الصافي، فأصبحت في ديوانه "أسرار الغربة" هي البؤرة الدلالية التي تصدر عنها القصائد، وقد تداخلت هذه القصائد فيما بينها فكشفت لنا عن موقف الشاعر، و رؤيته التي ما حاد عنها رغم كل العقبات. ففي نظره أن العقيدة التي "يمتد عمرها خمسة عشر قرنا لحرية بأن تلون الحياة بمياسيمها وتطبع الوجود بروحها وتثبت في روح الإنسان قيما ومبادئ"[1]. تستقر في القلب استقرارا يلازمه دون أن يتطرق إلى أدنى ريب أو شك.

فتحدَث في مواضع كثيرة من قصائده عن حبه لها، ودفاعه عنها من كل حاسد وحاقد، وفي مواضع أخرى قليلة عن كنهها وجوهرها وما يتعلق بها، فأساس العقيدة الإسلامية الإيمان بالله، وهو ما يحتاجه الإنسان، فالشاعر يرى أن الإنسان في الحياة ليس بحاجة إلى قناطير من الذهب والفضة، وإنما هو بحاجة إلى الإيمان بالدرجة الأولى. وقد استهل ديوانه بقصيدة تتناول الحديث عن هذه الفكرة، وعنونها بـــــ " ثورة الإيمان"، لأنها تناهض القيم التغريبية ،غير آبه بما يحاك له من المؤامرات قائلا:

أُحَارَبُ فِي دِيْنِي وفِكْرِي ومَذْهَبِي
وأُرْمَى بزُورِ القَوْلِ في كُلِ مَشْعبِ
ومَا أنَا إلاَ غُصَّةٌ فِي حُلُوقِـــــهِمْ
وحَشْرَجَةُ الأقدَارِ فِي صَدْرِ مُذْنِبِ[2].

ولا يكتفي بتبيان أساس "العقيدة الإسلامية"، بل نلقاه يدعو بعض الشخصيات

[1] شلتاغ عبود شراد: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، ص 37.
[2] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة،ص 31.

الغربية الشهيرة أمثال "بابلو نير وداً*" إلى أن يفتح نوافذ قلبه لتهب عليه ريح الإيمان. كما يدعوه للإقبال على قراءة القرآن الكريم، لأنه إن فعل هذا فحياته لاشك أنها ستتغير إلى الأفضل، ويصبح كل شيء فيها إيجابيا، طاهرا، متحررا من جذب التراب، بل قد يمنحه ذلك الخلود:

إيهٍ نِيْرُ ودَا.. لَوْ قرَأْتَ كِتَابِي
لَــرَأَيْتَ الخُلُودَ يَسْقِيكَ نَهْلًا
ولَرَفَ القِيْتَار أَخْضَر نَشْوان
يَضُــمُ الحَيَاَة عِطْــرًا وفُلًا[1]

كما يبرز كذلك أهميتها، فهي المنهاج الشامل الذي يجيب عن كل تساؤلات الإنسان الدنيوية، والأخروية التي يطرحها في حال تأمله في نفسه، وفي الكون وإجاباتها تقنع عقله وتشبع نفسه التواقة إلى الفضول والمعرفة. فالعقيدة الإسلامية هي ذات المسلم ووجوده.

غير أن الأفكار والمفاهيم والاعتقادات الغربية حول الدين تسللت إلى نفوس بعض المسلمين، فرفعت معول الهدم نحو إدراك هؤلاء لأهميتها وللقيم السامية التي تحملها، فأصبحت بالنسبة إليهم محض آراء واعتقادات بالية، تعرقل تطور المجتمع متأثرين بفكرة أن الكنيسة باعتبارها رمزا للدين المسيحي أدت إلى الجمود، وتخدير العقول متناسين أن طبيعة الدين المتبع ليست واحدة.

إن نقل رؤية الآخر للرد عليه ذكرها الشاعر في مواضعَ من قصائد سابقة ليعيد استحضارها في قصائد لاحقة، الأمر الذي عزز مصداقية رؤيته، وزادها ثباتا، فيقول بعد أن يتحدث عن الآخر الذي اعتنق الأفكار التغريبية، ويصفه بصفات أخلاقية مستهجنة من لهو، واندفاعية، وظلم للرعية مبينا سبب كل هذا وهو الاعتقاد المنحرف في ذهنه:

---

* بابلو نير وداً: (1904–1973) شاعر من أمريكا اللاتينية.ينظر:
http : // fr .wkipedia .org /wiki /pablo_nerod

[1] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة ، ص 70.

وإذَا العَقِيدَة قِصَةٌ تُرْوَى لِتَخْدِيرٍ..وَمَكْرٍ![1]

إن هذا السطر الشعري يحيلنا على مقطع سابق، يتناص معه في التعبير عن مثل هذه الرؤية للدين والعقيدة، ويستحضر لفظة "التخدير" السلبية مرة أخرى، وقد عمل على تمطيط هذه الفكرة، ليبين بوضوح رأي هؤلاء، وبالتالي يكون قد أضاف دلالة جديدة للمعنى:

يَقُولُونَ ..دَعْنَا مِنْ قدِيْمٍ يُكَرَرُ

فمَا الدّيْنُ إلاّ للشُّعُوب مُخَــدِّرُ

ومَنْ يَتَغَنَى بالدِيَانَةِ .. بالهُدَى

كمَنْ يَتَغَنَى بالرَّبَابِ.. ويَشْعُرُ![2]

ثم يجيب الشاعر هؤلاء الذين يرغبون في استئصال هذه العقيدة من نفوس معتنقيها وتدميرها بأنها "تستعصي على الفناء لأنها ما وجدت إلا لتبقى خاتمة المسيرة الإنسانية اللاحقة وهذه المحاولات الألفية لاستئصال العروق الثابتة في الوجدان... حدثت... وتحدث الآن وتحدث غدا"[3].

وفي ذات السياق نجد للشاعر على مستوى اللغة أسماء كنى بها عن العقيدة الإسلامية تنم عن كل الصفات الإيجابية، كخضراء، وسمحاء، فقد وصفها بالخضراء لتجددها ونضارتها، ومناسبتها لكل زمان ومكان:

أيُ عِشْقٍ فِيْكِ يُغْرِيْنِي...فأرْوِي عَنْهُ شِــعْرَه؟

إنَّ مَنْ يَهْوَاكِ ــ يَا خَضْرَاءُ ــ لاَ يَمْلِكُ أمْرَه[4]

إن هذا الاسم "خضراء" يحيلنا على مقطع آخر وظف فيه هذا الاسم، لكن بوصفه مقابلا لحمراء التي تمثلها الماركسية أو الشيوعية، مما جعل الأمر سمة أسلوبية يتصف بها الشاعر.

---

[1] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة ،173 .
[2] المصدر نفسه، ص 33.
[3] شلتاغ عبود شراد ،الغماري شاعر العقيدة الإسلامية،ص70.
[4] مصطفى محمد الغماري:أسرار الغربة ،ص160

كما يسميها كذلك بالسمحاء لأن قيمها ترفض الحقد، والكره، والانتقام ولا تكنه لغيرها من الديانات رغم أنها لا تبادلها الشعور ذاته، فتدعو إلى مطاردتها خاصة "المسيحية" أو كما يسميها الشاعر "الصليب" مما يقض مضجع الشاعر، ويحزنه، ويزيد حزنه كلما وعى بالوضع السائد:

سَرَتْ أَحْرُفٌ السَّمْحَاءِ فِيْنَا ..فَأَيْقَظَتْ

سَرَائِرَ فِي الظَّلْمَاءِ تَسْتَوْطِنُ الحُزْنَا[1]

إن الاسم "سمحاء" الذي ينم عن مدلوله يستدعيه الشاعر في مقطع لاحق، غير أنه إذا تعلق الأول بدلالة سلبية وهي "الحزن"، فإن استحضار الاسم ذاته جاء في سياق إيجابي، وهو التفاؤل والغد المشرق والاستظلال بظلال عقيدته:

سَيُورقُ بالضُحَى دَرْبِي وتَفْنَى الغَرْبَةُ النُكُرُ

وأَزْرَعُ أَلْفَ أُغْنِيَةٍ عَلَى الْقُيَا.. فَتَخْضَـــرُ

وفِي عَيْنَيْكِ يا سَمْحَاءُ.. يُبْحِرُ بالهَوَى العُمْرُ[2]

ويبلغ الأمر بالشاعر الغماري في دفاعه عنها أن يظن أن ذاتها ذاته، متأثرا بالنصوص الصوفية، فأصبحت طريقتهم في البوح، طريقته:

أَنْتِ أَنَا.. وذَاتِي فِيْكِ صَحْوٌ مُطْلَقٌ.. لَهَبُ

يَمُدُ هَوَاكِ فِي الوَادِي قَصِيدًا أَخْضَرًا يَثِبُ[3]

إن هذه الطريقة في التعبير بالمصطلح الصوفي، تحيلنا على مقطع سابق له يلتقي معه في البنية والدلالة، فهو إعادة للرؤية مما أدى إلى التداخل والتلاقي النصي:

غداً يَا قِصَتِي السَمْرَاءَ..أَجْنِي مِنْكِ إِسْعَادِي

فَيَخْضَرُ الدَّمُ الظَمْآنُ فِي أَعْمَاقِ أَمْجَـــادِي

ومِنْ حَولِي هُتَافُكِ مِنْ كَرْمِهِ الـــــوَادِي

يَضُمُ اللهَ فَاصِلَةً.. تُعَطِرُ دَرْبَنَا الصَـــادِي

---

[1] مصطفى محمد الغماري:أسرار الغربة ، ص95.

[2] المصدر نفسه، ص133.

[3] المصدر نفسه ،ص168.

وأنْتِ أنَا..عَلَى شَفَتَيْكِ يَا هِيْلَانَا* أوْرَادِي.[1]

ب_ الاغتراب:

يعد الاغتراب ظاهرة قديمة عانى منها الإنسان داخل مجتمعه وخارجه، وقد واجهها كل فرد على اختلاف قدرته وتكوينه الثقافي والديني، فكان يستسلم وينكفئ على نفسه يتألم ويتحسر، وينسحب إلى هامش الحياة أحيانا، وأحيانا أخرى يتمرد ويثور ويرفض ونظرا لقدم الظاهرة فقد تناولها الفلاسفة والعلماء، والمفكرون بالبحث والتحليل كل من منطلقا ته الثقافية والإيديولوجية، وقد ازدادت "تداولا في الكتابات التي تعاني من مشكلات المجتمع الحديث، وبخاصة المجتمع الصناعي المتقدم"[2]،لما يمتاز به من تطور ورقي في الحياة المادية، وتقهقر في القيم الروحية.

و لعل أول اغتراب شعر به الإنسان بصفة عامة على وجه الأرض هو حال خروجه من جنة الفردوس التي لم يجع فيها ولم يعر، بسبب الثمرة المحرمة ونزوله إلى الأرض، وبداية مواجهته للازدواجية القائمة على الصراع بين الطرفين الجسد والروح، وضرورة تحقيق التوازن بينهما باعتبار الأول يدعو إلى الملذات حلالها وحرامها، والثاني إلى السمو بالنفس، والارتقاء بها في مدارج الفضائل والأخلاق.

لتأخذ هذه الظاهرة بعد ذلك عدة تمظهرات، فنجد الاغتراب الجسدي، والنفسي والاقتصادي، والديني...وغير ذلك.

وإذا عدنا إلى الثقافة العربية قبل الإسلام وبعده، نجد أن الاغتراب قد ظهر لدى بعض الشعراء نظرا لظروفهم، ولإحساسهم المرهف أكثر من غيرهم من الناس فقد تغرب امرؤ القيس حين أنكر عليه أبوه قول الشعر وخرج مغضوبا عليه"[3] ،ولازم هذا الشعور عنترة بن شداد طوال حياته..كما نجد هذا الشعور قد لاحت بوادره منذ فجر الإسلام فسمي أولئك الذين يدافعون عن الإسلام بـــ"الغرباء"، وفقا لما جاء في

---

* هيلانا:أسطورة باكستانية إسلامية ترمز إلى القوة الذاتية التي تكمن في أعماق العقيدة الإسلامية،ينظر شرح مصطفى محمد الغماري في أسرار الغربة،ص37.

[1] المصدر نفسه، ص 40.

[2] الاغتراب: مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 10،ع01،أبريل ،مايو ويونيو،1979،ص04.

[3] محمد راضي جعفر: الاغتراب في الشعر العراقي ــ مرحلة الرواد ــ ، اتحاد الكتاب العرب،1999،ص 05.

حديث الرسول (صلى الله عليه وسلم) "حين قال "**طُوبَى لِلْغُرَبَاءِ، قِيْلَ وَمَنِ الغُرَبَاءُ يَا رَسُولَ اللهِ؟ قال: أُنَاسٌ صَالِحُونَ قَلِيْلٌ فِيْ نَاسٍ سُوءٍ كثير ، وَمَنْ يَعْصِيْهُمْ أَكْثَرُ ممن يطيعهم**"[1].

فهذا الحديث النبوي الشريف يثبت أن المسلم الحقيقي الذي يدافع عن إسلامه وعقيدته الصحيحة، سيصبح بين الناس غريبا لا يألفهم، ولا يألفونه، لأنهم فتحوا نوافذهم على مصراعيها لحملات التغريب فاجتثتهم من جذورهم: بينما بقي هو صامدا بقيمه الإسلامية ثابتة، لا تقوى أية قوة على اقتلاعها.

وبالإضافة إلى هذا النوع من الاغتراب، هناك نوع آخر، وهو الأعلى والأشد وهو اغتراب المتصوفة، الذين جعلوا لحياتهم نمطا مغايرا لحيوات غيرهم، يقوم على العرفان أو التجربة الكشفية الذوقية. ومن ثم فهم غرباء لعدم قدرتهم على تقديم دليل مادي ملموس لغيرهم من المسلمين على صدق تجربتهم، وأنها لم تكن أضغاث أحلام. وفي هذا السياق يقول "أبو سليمان الداراني" وهو من كبار العارفين: "إني أدركت من الأزمنة زمانا عاد فيه الإسلام غريبا كما بدأ، وعاد وصف الحق فيه غريبا كما بدأ أن ترغب فيه إلى عالم وجدته مفتونا بحب الدنيا،يحب التعظيم والرياسة وأن ترغب فيه إلى عابد وجدته جاهلا في عبادته مخدوعا صريعا ،غدره إبليس قد صعد به إلى أعلى درجة العبادة وهو جاهل بأدناها ،فكيف له بأعلاها"[2].

على أن اغتراب المتصوفة لم يأخذ في البداية هذا المفهوم، إذ اقترن بالرحلة الجغرافية، أو ما يسمى بالاغتراب الجسدي أي النأي عن الديار وهو "عبارة عن عزلة عما ألفه الصوفي من حياة، غير أن هدف هذه العزلة يبقى دوما أخلاقيا وهو التوبة عن المعاصي"[3].والتخلي عنها، والتحلي بالصفات الحميدة وبالفضائل. كما يتبع هذه المجاهدات النفسية البحث عن تجليات الجمال الإلهي في الوجود، كما يقول "ابن

---

[1] محمد ناصر الدين الألباني:سلسة الأحاديث الصحيحة وشيء من فقهها وفوائدها،مكتبة المعارف،مج4، 1995 ص233

[2] فتح الله خليف: الإغتراب في الإسلام، مجلة عالم الفكر، ص85.

[3] عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية،(الحب ــ الإنصات ــ الحكاية)، إفريقيا الشرق، المغرب، 2007 ص49.

عربي": "أما غربتهم عن الأوطان بمفارقتهم إياها، فهو لما عندهم من الركون إلى المألوفات فيحجبهم ذلك عن مقصودهم الذي طلبوه بالتوبة وأعطتهم اليقظة وهم غير عارفين بوجه الحق في الأشياء، فيتخيلون أن مقصودهم لا يحصل لهم، إلا بمفارقة الوطن"[1] وهذا ما يعتبره مأخذا على الصوفية الأوائل، إذ يرى أن الحق موجود في كل مكان، ثم يذكر دافعا آخر جعل هؤلاء يرتحلون، ويتمثل في الرغبة في اختيار حياة الهامش في المجتمع، إذ يخافون من تعظيم الناس لهم، فيصبح الواحد منهم له سلطة ويد طولى وكما هو معلوم "أن النفس مجبولة على حب الرياسة على جنسها هذا في أصل جبلتها وخلقها، ومن قيل له أخرج عن جبلتك وطبعك، فقد كلف أمرا عظيما"[2].

ليأخذ الاغتراب الصوفي على يد "ابن عربي" منحى آخر وهو "اغتراب العارفين". ويقصد به خروج الإنسان من الجنة وانفصامه عنها، وابتعاده عن الذات الإلهية، وهذا الشعور بالاغتراب الوجودي، هو الذي يدفع الصوفي إلى الرحيل بقلبه والانتقال من صفة إلى أخرى و من مقام إلى آخر، حتى يتخلص من هذا الشعور ويعود إلى الله الذي يمثل الوجود الحق.

وعلى هذا الأساس يكون الاغتراب في الثقافة الإسلامية، اغترابا عن الحياة الاجتماعية الزائفة وثورة على النظام غير السوي الذي يخرج عن مبادئ وتعاليم دستور المسلمين وعن القيم الإسلامية التي تدعو إلى إحلال النظام الروحي، الذي يبعث في النفس الطمأنينة .

وبناء على ما سبق، نجد أن غربة الغماري هي غربة أهل الإسلام، فعلى الرغم من أن فترة كتابة قصائده ــ كما يبدو من الديوان ــ فترة الشباب ومن المفترض أن يسير مع الحياة، بكل مباهجها إلا أننا نجده يلونها بآهات وحزن، وترحال وسفر دائمين، نحو المثال تخطيا للواقع الآسن. ونلحظ استحضار هذا الشعور في قصائد لاحقة انطلاقا وبالاتكاء على قصائد سابقة:

طوَقْتُ ألْفًا فِي دَمِي نَبَتَ الأسَى

[1] عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية،(الحب ــ الإنصات ــ الحكاية) ، ص50.
[2] المرجع نفسه، ص52.

واسْوَدّ فِي الأعْمَاقِ عِطْرُ حَنَانِي

طوَقْتُ أَلْفَا..يَحْفِرُ التِسْآلُ فِي

شَفَتِي..يَلُوبُ كَطَائِرٍ حَيْرَانِ

ظَمَأٌ وجُوْعٌ..يَأكُلَانِ غَضَارَتِي

والحَيْرَةُ السَوْدَاءُ مِنْ أخْدَانِي.[1]

إن الدلالة على الاغتراب وهو في ريع الشباب، يرمز لها بـــ"غضارتي"* ويكررها بالاتكاء على مقطع سابق يحمل الدلالة نفسها لكن بوضوح أكثر:

سِتٌ وَعِشْرُون جَابَتْنِي مَسَافَتُهَا

وَلَيْسَ لِي غَيْرَ هَمِي يَمْضَغُ الأَلَمَا

سِتٌ وعِشْرُونَ يَا أُمَاهُ..مَا رَعَفَتْ.

إلاَ بِإعْصَارِهَا المَجْنُون مُضْطَرِمَا[2]**.**

ومن ثم فإن مفردة " غضارتي" في المقطع اللاحق لهذا المقطع لم تكن مجرد تداع منفصم عن سياق النص، بل قد عززت مصداقية خطابه الشعري، وأثرته.

وبالإضافة إلى كون الاغتراب الذي يعيشه الشاعر اغتراب أهل الإسلام، فهو اغتراب اجتماعي "نتيجة التناقض أو التعارض بين بنائه القيمي الخاص، والبناء القيمي للمجتمع"[3] فهو يتألم لذلك ،حيث أن كل الشعوب لا تجد تعارضا بين ما تدين به وبين واقعها الذي تعيشه "فالالتزام الاشتراكي والوجودي لا يملك الأساس الروحي الذي يوجد في نفسه الطرف الثاني من هذا الصراع، فالطين عنده هو كل شيء معركته في الحياة ـــإن سميت كذلك ـــ ذات قطب واحد لا وجود فيه للشر والنزاع، وصوت الطين يعلو على كل صوت يمكن أن يظهر إلى جانبه "[4]،بينما المسلم يجد ذلك، وما هذا

---

[1] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص86.

* الغضارة، والغضير: الناعم من كل شيء ، واغتضر: مات شابا صغيرا. ينظر: مجد الدين الفيروز آبادي مادة (غضر)،ص 475.

[2] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص55.

[3] محمد عباس يوسف: الإغتراب والإبداع الفني، دار غريب، 2004، ص28،27.

[4] عمر بوقرورة: بين الهجرة إلى الله وسلطة المادي،قراءة في القصيدة الإسلامية المغربية، مجلة الأدب الإسلامي السنة الثانية،ع 5،رجب 1415،كانون الأول، ديسمبر، 1995،ص51.

التعارض إلا نتيجة للتمزق الحضاري، والانسلاخ الديني، والابتعاد عن شريعة الله وكتاب الحق والهداية، والنبوة الساطعة، واعتبار الدين أفيون الشعوب ومخدرها عن التطور والحركية.

وكان من الطبيعي أن يتسبب هذا الجو القاتم في الشعور بالاغتراب، وما يتبعه من شكوى، وتألم، ومعاناة واكتواء بنارها،فقد خُير الشاعر بين أمرين: فإما أن يتنازل عن قيم الحق والثبات والمبادئ الإسلامية الأصلية، ويتّبع تيار التغريب؛ وإما أن يختار الصمود والدفاع لأجلها، والاتصاف بصفة الغرباء الذين تحدث عنهم الرسول (صلى الله عليه وسلم) فقرر الشاعر عدم الانسحاب إلى هامش الحياة والاستكانة، وقد وجد في الشعر قوة غير محدودة وعالما لا ينتهي "امتثالا لمقولة هيدجر: إن البديل الخلاق للعالم الحقيقي هو مملكة الشعر والروح."[1] فأخرج لنا شعرا صافيا، تتكشف فيه المعاني عن الرغبة في تحقيق فكرة واحدة وهي الشعور بالاغتراب. ويزيد التذكر ناره اشتعالا وتأججا فهو إن تذكر كيف كانت عقيدته يفرح للحظات لا تلبث أن تزول، لتحل محلها آهات مجتمعه في أحشائه :

فِي رَوْعَةِ الذّكْرَى تَلُوبُ مَشَاعِرِي
عَطْشَى.. وتُزْهِرُ فِي دَمِي الأهْوَاءُ
وعَلَى مُحِيْطِ الصّبْرِ تُبْحِرُ غُرْبَتِي
أمَلاَذُ طُهْرِي.. آهٍ كَمْ فِي خَاطِرِي
مِنْ رَغْبَةٍ جَـــفَتْ.. وبَحَ نِدَاء[2].

ليورد لنا مقطعا لا حقا بآلية النفي الجزئي لهذه الدلالة، وذلك حينما يغيب الأمل ويحل اليأس؛ فيقع الشاعر تحت شعور ثقيل يخاف معه التذكر:

دُرُوبُ الحُبِ...
أنْ أذْكُرْ فيَا خَوْفِي مِنَ الذِكْرَى
سَيُلْهِب.. يُلْهِبُ العُمْرَا

[1] عبد القادر فيدوح: العبارة الصوفية في شعر التيجاني ـــيوسف بشير.ص5 htt p: //www.Sudan-Forall.org
[2] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة ،ص،66،67.

الذِي غَنَى كُرومَ هَوى نُلَمْلِمُهَا

وَنَعْتَصِرُ[1]..

وقد يقود هذا الاغتراب الناجم عن التذكر سواء ارتبط بسياق سلبي أو إيجابي إلى الحلم تعويضا عن صعوبة بلوغ الطموح، كما أنه عالم بديل ينتج صورا وأشياء يلونها الشاعر بفكره فهو ملجأه، وملاذه الوحيد:

أُسَافِرُ فِيْكَ يَا سَفَرِي ويَا هَمِـــــي ويَا أَلَمِـــي

وأُوغِلُ فِيْكَ..أحْمِلُ قِصَتِي الخَضْرَاءَ مِلْءَ دَمِي

تُسَافِرُ فِيْكَ أَسْمَارُ اللَيَالِي السُمْرِ.. يا حُلُمِي.[2]

إن هذا الحلم الذي اغترب الشاعر عن مجتمعه لأجله يستحضره ليدل به على هذا الاغتراب، ولكن يتصرف فيه بآلية النفي الجزئي:

دعيتُ أَلْفَ ضُحى فِي الدَرْبِ مُنْتَشِيًا

وقُلْتُ بَعْدَ الدُجَـــى تَخْضَلُ أقمـــــَار

وكَمْ سَهِرْتُ.. وَفِي جَفْنِي سَوْسَنَتِي

وفِي دَمِي مِنْ أَغَانِي العِشْقِ أَمْطَار

حَدَوْتُ فِي الفُـــلْكِ المَجْنُونِ قَافِيَتِي

وكَمْ حَلُمْتُ وبَعْضُ الحُـــــلُمِ غَدَّارُ[3]

كما نجده في بعض المواضع يعلن جهرا عن ثيمة الاغتراب، ويتجنب التلميح والإشارة:

بَعِيْدٌ عَنْكِ رَاحِلَتِي تَجـــُوبُ اللَيْلَ والسَفَرَا

تَآكَلَ خَطْوُهَا فِي الغُرْبَةِ السَوْدَاءِ..وانْدَثَرَا

بَعِيدٌ عَنْكِ لاَ نَايًـــا فَيُسْعِدُنِي ولاَ وَتَـــرَا[4]

---

[1] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة ، ص44،45.

[2] المصدر نفسه، ص121.

[3] المصدر نفسه، ص56.

[4] المصدر نفسه، ص37.

إن هذه المرارة والإحساس بأن كل شيء من غير العقيدة لا قيمة له، وإن كان يحمل معه وسائل المتعة كالناي، والوتر، دلالة يعيد استحضارها على سبيل تناص الموافقة:

صَدِئَ الزَمَانُ..فكُلُ لَوْنٍ غُرْبَةٌ

وعَلَى المَلاَمِحِ تَجْثُمُ الأَرْزَاءُ

إلاَ هَوَاكَ..عَرَفْتُهُ.. فَضَمَمْتُهُ

وَرَعَاهُ مِنّي الجَفْنُ يَا سَمْرَاءُ[1]

ولا يستنكف الشاعر عن استعارة الأجواء الصوفية للبوح باغترابه. فإذا اغترب الصوفي لأجل الاتصال بالله وليس "لهذا الاتصال من معنى عند جمهور الصوفية سوى معرفة الله عن طريق حبه أو حب الله عن طريق معرفته"[2]،فإن الغماري قد جعل نفسه صوفيا يرغب في الاتصال دوما بعقيدته التي يرمز إليها بـــ"هيلانا" عن طريق حبه ومعرفته العميقة لها:

أهِيْلَانَا.. بَعِيْدٌ عَنْـــكِ يَازَيْتُونَ أقْرَاحِـــــي

بَعِيدٌ عَنْكِ.. آهٍ يَاحُبّيَ المُعَتَقَ يَا سَنَا رَاحِي

أنَا الصُوفِيُ يَحْلِجُ شَوْقَهُ المَنْثُورَ فِي السَاح

تُلاحِقُهُ الوجوهُ السُودُ بيْنَ دُمَى وَأشْبَاح[3]

ليعيد إنتاج هذه الدلالة في مقاطع لاحقة من قصائده. موظفا بنية دالة على التصوف وهي "العرفان" ولكنه يدل عليه دلالة سطحية:

وفي شَاطِئ العِرْفَانِ تُبْحِرُ غُرْبَتِي

وَتَرْسُو عَلَى أبْعَادِ وَاحَتِنَا «عَدَنَا»[4]

---

[1] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة ،ص65.
[2] فتح الله خليف: الاغتراب في الإسلام، مجلة عالم الفكر، ص94.
[3] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة،ص39.
[4] المصدر نفسه، ص93.

ج_من خلال القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف:

1_القرآن الكريم:

يعد النص القرآني نصا إلهيا لا يستطيع أي إبداع مهما عظم، أن يصل إلى تميزه كما ورد في قوله تعالى« **قُلْ لَئِنِ اجْتَمَعَتِ الْإِنْسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا**» [1] . وقد شكل هذا النص مصدرا لكل الخطابات بعامة، والإلهام الشعري بخاصة إذ يفيء إليه الشعراء يستلهمون منه ويقتبسون إن على مستوى الدلالة والرؤية، أو على مستوى التشكيل والصياغة ويعتبر بالنسبة للغماري مرجعية أساسية، شرب منها حد الارتواء، مما انعكس على نصوصه الشعرية في ديوان "أسرار الغربة"، فلا نكاد نعثر على قصيدة إلا ويصادفنا فيها استدعاء لألفاظ أو معاني آية أو سورة. مما جعل نصوصه تتشكل منها ، وتساهم في تشكيل نصوص لاحقة أخرى في ديوانه، حتى أصبحت هذه المواد دالة على مرجعية الشاعر الإسلامية.

ومن الألفاظ أو البنيات الصغرى التي استدعاها الشاعر من آيات الذكر الحكيم وجعلها تتماهى في نسيجه الشعري قوله في قصيدة "ثورة الإيمان":

مَلَأتُ فُؤَادِي بالسنَى البِكْرِ حِسْبَةً

لِرَبٍ..لَهُ الكَونُ العَظِيمُ يُسَبحُ[2]

وقوله:

يَقُولُونَ: مَا الرَحْمانُ؟ أيْنَ؟ وَمَا الهُدَى؟

كَــلَامٌ قَدِيمٌ.. لَيْسَ مُجْـــدِي مُهَــزَأ[3]

[1] سورة الإسراء، الآية: 88.
[2] مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، ص31.
[3] المصدر نفسه، ص 32.

إن قراءة هذه القصيدة يحيل المتلقي على الآيات القرآنية التي عمل الشاعر على اقتباسها من سياقها ودمجها في سياق قصيدته، فقوله: لرب ... له الكون العظيم يسبح وردت في قوله تعالى: « **يُسَبِّحُ لِلَّهِ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ لَهُ الْمُلْكُ وَلَهُ الْحَمْدُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ**»[1]. وقوله: يقولون: ما الرحمان؟... وردت في قوله تعالى: « **وَإِذَا قِيلَ لَهُمُ اسْجُدُوا لِلرَّحْمَنِ قَالُوا وَمَا الرَّحْمَنُ أَنَسْجُدُ لِمَا تَأْمُرُنَا وَزَادَهُمْ نُفُورًا** »[2].

لقد قام الشاعر بدمج بعض البنيات الصغرى لهاتين الآيتين داخل سياق قصيدته بعد تحوير وتعديل بسيطين، وقد استدعاها هنا لتعزز موقفه فهو في الأولى، يريد أن يبين للمنكرين عليه عقيدته أن كل ما في الكون يعبد الله عزو جل، وفي الثانية ليبين أن تفكير هؤلاء يبقى نفسه على مر العصور.

ثم يقوم الشاعر باستحضار هذه البنيات الصغرى من هذه القصيدة ليشكل بها نصوصا لاحقة تبقى هي الأخرى في إنتاجية دائمة حيث يقول في إحدى المقاطع :

وأنَا الرَبِيْعُ سرَى..فكَانَ "مُحَمَدٌ"

يَسْقِي الوُجُودَ.. حَلَاوَةَ الإيمَـــانِ

عَانَقْتُ فِيْكَ أخَـــا زَرَعْتَ مَنَاسِكًا

هَصَرتْ..نِعْمَ المُجْتَنَى والجَـــانِي

وطَلَعْتَ..فانْتَحَرَ الظَلَامُ، وكَيْفَ لاَ؟

والضَوءُ مُنْبَـــثِق مِنَ القُـــــرْآنِ

وَمَشَيْتُ..مِنْ خَطْوَيْكَ يَكْتَحِلُ الثرَى

فتُسَبِحُ الصَحْـــرَاء للرَحْمَـــــانِ![3]

---

[1] سورة التغابن، الآية: 1.
[2] سورة الفرقان، الآية: 60.
[3] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص 60.

إن لفظتي تسبح، والرحمان احتفظتا بدلالتهما الأصلية الواردة في القرآن الكريم وفي النصوص السابقة على هذا المقطع، ولكنه أوردها في سياق جديد، إذ ارتبطت في المقطع السابق بطرح رأي الآخر المنكر، أما في هذا المقطع فقد ارتبطت بالافتخار وفي مواضع أخرى نجد الشاعر يتأثر بالصياغة القرآنية ،على مستوى فواصل الآيات كما هو الحال في قصيدة "لن تموت الحقيقة".

أ لَيْلَاي..إنْ يُمْطِرُوا..فسَرَابٌ

يُزَلْزِلُ بِاليأسِ أعْـمَاقِيَـــهْ

وإنْ يَهْمِسُوا..فنَعِيْبُ الحَيَارَى

يَجْــرَحُ بالشَّــوْكِ آذَانِيَـــهْ

وإنْ يَفْعَلُــوا تَشْمَئِزُ النُّفُوسُ

وتَشْكُو إلَى رَبِهَــا جَـــاثِيَهْ[1]

والنص القرآني هو: " **هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ الْغَاشِيَةِ وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ خَاشِعَةٌ عَامِلَةٌ نَّاصِبَةٌ تَصْلَى نَارًا حَامِيَةً تُسْقَى مِنْ عَيْنٍ آنِيَةٍ**"[2]. وإذا كانت الآية الكريمة تحدثنا عن حالة أهل النار، وما يلاقونه من عذاب ، فإن الغماري قد جذبته بشدة فواصل الآية المتناهية التي تترك في النفس أثرا، فقام باستغلالها في خطابه مغيرا الألفاظ محتفظا بما قبل الفواصل، وبالموقف الذي تعبر عنه الآية وهو "العذاب"، لكن العذاب الذي يقصده ذلك الذي يصيبه مما قد يلحق عقيدته من أذى.

ثم نجد الشاعر يعمل على تكرار صياغة المقطع نفسه في قصيدة لاحقة تكشف بشكل غير مبطن عن حالته النفسية وتوجهاته الفكرية قائلا:

ونَزَتْ مِنْ جِرَاحِ الدَرْبِ أجْنِحَةٌ هُلَامِيَه

تُسَافِرُ عَبْرَهَا الأسْفَارُ والأبْعَــادُ نَارِيَه

[1] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة ، ص80 ،81.
[2] سورة الغاشية: الآية: 1،5.

وَتَعْبُرُ فوْقَ ذَاكِرَةٍ مِنَ النِسْيَانِ مَاضِيَه

وَتَذْبَحُ فِي حَنَايَا الصَمْتِ ذَاكِرَتِيْ وآتِيَه[1]

إن تكرار هذه الصياغة في هذا المقطع يولد إيقاعا في أذن المتلقي يدفعه إلى التسرب إلى مفاصل المقطع وأطرافه، ليجد أن الشاعر هنا يبوح بالعذاب الذي يعيشه وهو يتذكر ماضي المسلمين المجيد.

كما نجده يستدعي بعض الألفاظ التي لا تحيل إلى آية قرآنية بعينها مثل لفظة الشياطين، الطين... وغيرها كقوله في قصيدته "بين يدي إقبال":

عَرَفْتَ الحُبَّ...

لاَ كَهْـفًا بِطِيْنِ الشَّهْوَةِ الحَـــمْرَاءِ مُغْتَبِقًا

ولَكِــنْ..شَاطِئٌ يَخْضَرُ فِي أبْعَــادِهِ الحُـــلُمُ

هُنَــاكَ هُنَــاكَ فِي بُعْدِ الهَوَى يَتَمَاوجُ الحــلُمُ

وتُوْرِقُ فِيْهِ نَجْوَى الوَصْلِ ضَوْءًا يُسْكِرُ الحَدَقَا

وَ« طُوْرًا»فِي الرُمُوزِ الخُضْرِ..قُرْبًا مَوْعِدًا شَفَقَا[2]

لقد حافظ الشاعر على الدلالة الأصلية التي وردت في القرآن الكريم للفظة الطين فهي مكون أساسي من مكونات الخلق، وقد دل بها هنا على الجسد الذي يغري الإنسان،ويطغى على الروح التي تمثل السمو، لكنه قام بنفي هذا الإغراء عن محمد إقبال،إذ استطاع هذا الأخير أن يتجاوز ذلك بفضل إرادته، وقوة إيمانه.

ثم يورد لنا الشاعر هذه اللفظة في مقطع من قصيدة لاحقة بدلالتها الأصلية وهي الجسد ولكنه عمل على إثبات الإغراء:

إلَهَ الكَوْنِ... هَذَا الطِيْنُ بِالآمَالِ يُغْرِيْنَا

[1] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة ، ص 136.
[2] المصدر نفسه، ص 104.
[3] المصدر نفسه،137.

وَتِلْكَ الشَّهْوُة الحُبْلَى بنَار الهَم تُثْنِيْنَا[3]

كما نجد في الديوان استثمارا للقصص القرآني، وما يميز نصوص الغماري التي تناصت معه أنها لم تورد القصة القرآنية كما هي بأشخاصها، وأحداثها وتفاصيلها، بل عملت على الاكتفاء بالشخصيات الفاعلة فيها، لتفضي من خلالها بدلالتها التي يمنحها الشاعر إياها.

ومن القصص الذي اشتغل عليه الشاعر قصة "هابيل وقابيل" وقصة "موسى" والخضر عليهما السلام، ففي الأولى يقول:

مَأوَاكَ فِي الغَابِ.. يَا مَوَالُ مَأوَانَا

وَجُرْحُ لَحْنِكَ فِي الأعْمَاقِ شَكْوَانَا

هَا نَحْنُ بَيْنَ ضُلُوعِ اللَيْلِ وَلْــوَلَةٌ

وَالنَاسُ مِنْ حَوْلِنَا يُفْشُونَ نَجْوَانَا

والكَوْنُ مَقْبَرَةٌ خَرْسَاءَ ما رَعَشَتْ

أهابنَا..مَا ارْتَوى بَالاهُ جَفْنَانـــــا

يَا حَادِيَ الألَمِ المَسْحُورِ فِي دَمِنَا

هلْ رَعْشَةٌ إلاهُ بَعْضٌ مِنْ خَطَايَانَا

يَمْتَصُنَا الحِقْدُ.."قَابِيْلُ" عَلَى يَــدِهِ

دَمٌ "لِهَابِيْلَ" جَلّ الجُـــــرْحُ أجْفَانَا

قَابِيْلُ فِي الحَمْأةِ الزَرْقَاءِ..تَعْصُرُهُ

طِيْنًا..وَيَشْرَبُ هَذَا الطِيْنَ أشْقَانَا[1]

---

[1] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص 125، 126 .

إن قراءة هذه القصيدة تعيد إلى أذهاننا القصة القرآنية التي عمل الشاعر على تحويلها حيث قام باختصار الحادثة القصصية، فذكر الحدث الأساسي وهو "القتل"، الذي ارتكبه هابيل في حق أخيه قابيل، وإذا كان القرآن الكريم قد ذكر السبب، وهو تقديم القربان لله عز وجل، ولم يذكر الحقد الذي تولد عنه في نفس قابيل، فقد ذكره الشاعر كما قام بإيراد رد فعل آدم(عليه السلام) اتجاه هذه الحادثة، وهو شيء غير وارد في القصة القرآنية ونلاحظ هنا أن الشاعر لم يركز على دوال القصة بقدر ما ركز على مدلولاتها، فالشاعر قام بإيجاز بعض منها وتمطيط البعض الآخر من المدلولات "التي تجاوزها النص القرآني، والتي تشرح الحوافز الأساسية في النص الأمر الذي ينتج عنه نوع من التحويل"[1]. والشاعر في كل هذا لا يكتفي باستحضار القصة جامدة بل يحاول أن يربطها بالواقع لأخذ العبرة، فالحقد هو سبب الهموم و المشاكل، فهو هم متوارث بين أبناء آدم (عليه السلام) إلى يومنا هذا. ومن هنا شكل بتحويله لهذه القصة نصا جديدا ينحو منحى إسلاميا.

وفي سياق آخر للقصص القرآني، نلقى الشاعر في قصيدة "عودة الخضر" يستغل شخصية الخضر باعتباره مبعوثا من الله تعالى إلى موسى (عليهما السلام) ليعلمه ما لم يعلم، وليبين له أنه ما أوتي من العلم إلا قليلا. فبمجرد وقوع عين المتلقي على قصيدة الشاعر التي يقول فيها:

ها عُدْتُ..مِنْ عَيْنِ الحَيَاةِ شَرَابِـــي

قدْ كَانَ..والزَمَـــنُ المُحِيطُ ركَابِـــي

هَا عُدْتُ..تَزْرَعُنِي الحَيَاةُ زَنَابِـــــقًا

وَتَظَلُ تَعْصُـــُـــرُ مِنْ دَمِيْ وَإِهَابِي[2]

حتى يعود بذاكرته إلى القصة القرآنية، فيجد أن الشاعر قد اكتفى منها بشخصية فاعلة فيها، وهي الخضر ،إذ يعيده الشاعر من جديد، بعد أن شرب من عين الحياة هذه

[1] آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقية المعاصرة ص 332.
[2] مصطفى محمد الغماري:أسرار الغربة،ص59.

العين الأسطورية التي تَهَبُ الخلود، لكنه يجرده من مقصديته الأولى التي كانت تشده ليقدم له مقصدية أخرى تنقل رؤيته المتمثلة في الافتخار بالماضي الإسلامي المجيد والتأسي على أوضاع الواقع، واستشراف مستقبل أفضل.

2_الحديث النبوي الشريف:

يحتل الحديث النبوي الشريف المكانة الثانية، بلاغة وبيانا بعد القرآن الكريم وقد كان له تأثيره ولا يزال على الشعراء خاصة المسلمين، إلا أن حضوره داخل النسيج الشعري للديوان يبدو نادرا، وقد يؤوب ذلك إلى كون الشاعر قد وجد في القرآن الكريم ما يفي بحاجته. ومن الألفاظ والدلالات التي تكررت كثيرا في نصوص الديوان وتناصت مع الحديث النبوي الشريف، وشكلت مواد نصوص لاحقة لفظة الغريبة والغربة حيث يقول في أحد المقاطع:

هِيَ الغَرِيْبَةُ فِيْ أوْطَانِهَا..وَأنَا...

أنَا القَتِيْلُ فَمَا خَوْفِيْ مِنَ النَشَبِ[1].

إن دلالة ولفظ الغريبة هنا يحيلاننا على حديث الرسول (صلى الله عليه وسلم) الذي ورد بعدة أوجه تتفق حول الفكرة المراد التعبير عنها من ذلك قوله: "**طُوبَى لِلْغُرَبَاءِ، قِيْلَ وَمَنِ الغُرَبَاءُ يَا رَسُولَ اللهِ؟ قال: أنَاسٌ صَالِحُونَ قَلِيْلٌ فِيْ نَاسٍ سُوءٍ كَثِيْرٍ، وَمَنْ يَعْصِيْهُمْ أكْثَرُ مِمَنْ يُطِيْعُهُمْ**"[2].

إن هذا اللفظ ودلالته يستحضرها الشاعر في قصائد سابقة ويكررها في أخرى لاحقة لتثبيت رؤيته للواقع بالذات يقول:

وَأعْصِرُ يَا أغَانِيْ الضَوْءِ..أشْرَبُ نَارَ آلَامِي

وَتَيْبَسُ فِيْ دَمِي رُؤْيَايَ تَصْلُبُ فِيّ أحْلَامِيْ

---

[1] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة ،ص150.

[2] محمد ناصر الدين الألباني:سلسلة الأحاديث الصحيحة وشيء من فقهها وفوائدها ،مكتبة المعارف،مج4، 1995 ص 233.

وَتَنْبُتُ غُرْبَـــةٌ وَحْشِيَةٌ تَـــغْتَالُ أنْسَامِـــــي

وكَمْ غَنَتْ عَلَى ظَمَأٍ بِنَارِ الحَرْفِ أيَامِي[1]

هذه هي إذن أهم التداخلات النصية التي حدثت بين نصوص الديوان على مستوى ثيمة العقيدة الإسلامية والاغتراب و كذلك بينها وبين القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ، وبين بعضها البعض ، ونلاحظ أن معظمها وقع على مستوى الرؤيا والدلالة وكأني بالشاعر: يعمد إلى تثبيت رؤيته عبر كل القصائد، حتى تترسخ في ذهن المتلقي غير أن هذا التذكير يختلف شكله وطريقته من قصيدة إلى أخرى اختلافا يسيرا.

[1] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص135.

ثانيا: التمظهرات التناصية للخطابين عبر التناص الخارجي:

إذا كان النقاد بناء على ما سبق ذكره في الفصل الأول، قد أقروا أن التناص ظاهرة تقع بين النص الأدبي بمختلف أجناسه ونصوص أخرى، فقد أقروا كذلك أن التناص قد يقع بين نصوص المنشئ ذاته، أو نصوص معاصريه رؤية وبناء أو بين نصوص المبدع ونصوص قديمة من الثقافة التي ينتسب إليها أو من ثقافات أخرى. ويصطلحون على هذا الأخير"التناص الخارجي". فتتفاعل نصوصه مع غيرها. ولما كانت هذه النصوص التي تتفاعل مع نصه غير منسجمة، ومتسقة من حيث طبيعتها ومحتواها " فالنص كان يقرر منها ما هو إيجابي وما هو سلبي، فيقدمه عن طريق المعارضة والسخرية أو التحويل".[1]

وقد وجد الشاعر الغماري في الخطاب الإسلامي الصوفي وغير الصوفي مَعيْنًا لا ينضب في الاستقاء منهما، إذ ألفى فيهما الوسيلة التي تمكنه من التعبير عن حلمه المفقود، وعن البوح بما يعتري ذاته من هموم. ولعل لجوءه إلى حصن الأصول العربية الإسلامية هو بمثابة اللجوء إلى آلية دفاعية، ضد صراع الثقافات والخوف على هذه الأصول من المد الجارف للأفكار الغربية وسنبدأ بالخطاب الصوفي والعلاقات النصية التي أقامتها نصوص "أسرار الغربة" معه.

أ_الخطاب الصوفي:

مما لا شك فيه أنه لا يمكن أن نطلق على خطاب صوفي هذا الاصطلاح، إلا بتوفر مجموعة من الشروط، لعل أهمها يتعلق بثيمات هذا الخطاب، والتي لم تظهر في لمح البصر، وإنما احتاجت ككل الثيمات، والأغراض الشعرية في القصيدة العربية التقليدية إلى وقت تؤسس فيه كيانها حتى تستقر في شكلها النهائي. وتتعلق ثيمات الخطاب الصوفي خاصة الشعري. بالحديث عن مراحل التجربة التي يعيشها سالك الطريق، وما ينجرّ عنها من مجاهدة ومكابدة ومن هذه الثيمات الحب الإلهي، والشوق وغيرها... و هي تتم بمصطلحات رمزية، إيحائية تشير إلى المعنى إشارة عميقة

[1] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)،ص 125.

غامضة ولا تبوح به ،إذ لا يمكن الوصول إليه إلا بالمجاهدة في القراءة المدفوعة بالرجوع إلى الكتب الشارحة لهذه المصطلحات.

وقد استفاد الشاعر من بعض الثيمات الصوفية، ومصطلحاتها الشهيرة والمتداولة دون الخوض في دروبها الوعرة، و مسالكها المتشابكة، ويبدو أن الشاعر قد أعجب ببعض ما في الخطاب الصوفي، لما يتسم به من تكثيف للمجاز من ناحية، ومن أخرى لما ينطوي عليه من تضحية، وإفناء للنفس من أجل المطلق. وبناء على هذا الإعجاب كان عقله كما يقول"ت.س.إليوت": "كالمغناطيس يجذب إليه الأفكار والصور والعبارات مما يقرأ"[1] من هذه النصوص الصوفية. غير أن استثمار ثيماتها، وإمكانيتها المجازية في التعبير باعتبارها أداة فنية تحرر الكلمة " من قيود السنين التي علقت بها جيلا بعد جيل من الاستعمال المتواتر"[2]، كان محدودا، حيث اختار منها ما يحتاج للتعبير عن تجربته وحسب، فاختار من الثيمات: الحب الإلهي، والفناء واكتفى من الرموز بـــ: رمز المرأة، ورمز الخمرة.

1. التناص مع ثيمات الخطاب الصوفي:

1.1. الحب الصوفي:

إذا كان الحب أيا تكن طبيعته، وفي كل الثقافات يترك بمجرد ذكره في نفس المتلقي انطباعا حسنا من خلال تلك الحمولات الدلالية الكثيفة التي تقفز إلى ذهنه من مودة، وإيثار، وشوق وتسامح... وغيرها من القيم الإنسانية، فإن الحب لدى المتصوف قد أخذ قيما أعمق من هذه تقوم على المغايرة والتجاوز حتى لحب الزاهد. فالزاهد يحب الله طمعا في جنته، وخوفا من ناره؛ أما المتصوف فحبه خالص لا تشوبه هذه المطامع، ولا يمسه دنس أو كدر من رغائب الحياة الدنيا.

ويعد الحب بالنسبة للمتصوف علة وجود التصوف، وأساسه وهو عماد الطريق لأن الكون "خلق بالحب ويدرك بالحب والله جل جلاله لا تدركه الأبصارُ، ولا تحيط به العقول، ولكن الصوفي يوقد مشاعل الحب في قلبه ووجدانه وروحه فيمتطي بذلك

[1] سليمان محمد سليمان: المحاكاة في الشعر الجاهلي بين التقليد والإبداع، ص61.
[2] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، ص270.

المعراج الأكبر الذي يصله بربه"[1] وهي الغاية التي ينشدها كل سالك. ويبدأ هذا الأخير بإثبات حبه بالتخلي عن أهواء النفس الأمارة بالسوء، وإماتة كل رغائبها الدنيوية بالمجاهدة والرياضة * وتعويضها بالفضائل الأخلاقية ،يحدوه في كل هذا حبه لله وإخلاصه.

وعلى هذا الأساس شاعت في قصائدهم معاني ودلالات الحب، والعشق والشوق والقرب والبعد ،وقد وجودوا في التعبير عنها ضرورة لا فكاك منها، إذ الصمت المطبق يؤدي إلى الموت المحتم كما يقرر الشبلي قائلا: " المحب إن سكت هلك والعارف إن لم يسكت هلك"[2]. ومن ثم فالبوح بالحب جائز في بعض المواضع، وغير جائز في أخرى خاصة إذا بلغ مبلغا عظيما بصاحبه، إذ يعلن الشبلي أنه سيقود إلى عبارات مستشنعة تألب عليه خاصة المسلمين وعامتهم. ويرتبط الشوق ارتباطا قويا بالحب، فكلما كان الحب قويا وخالصا، كان الشوق أقوى فـ"على قدر المحبة يكون الشوق"[3].

وقد اختار هؤلاء للتعبير عن حبهم عبارات الحب الإنساني لتقريب التجربة للآخر الذي لم يعايشها، ومن هنا مَثّلتْ قصائدهم "لعبة مكر خفية تمارسها على القارئ إنها تدفعه للتأويل وكأنها تختبر قارئها، فهي لا تقدم نفسها لأي قارئ كان"[4]. فهي تحتمل معنى الحب الإنساني، كما تحتمل معنى الحب الإلهي، وعلى القارئ الحذق الفطن أن يرجح أحد المعنيين على الآخر.

وعود على بدء نقول: نظرا لأهمية الحب في التجربة الصوفية خاصة "لدى المتأخرين فقد أصبح مبدأ حياة الصوفي وكينونته إلى درجة أصبحت فيها كلمة "صوفي مطابقة في معناها لكلمة "محب" أو "عاشق". فالحب والعشق والصفاء والتصوف...

---

[1] علي الخطيب:اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي،دار المعارف،القاهرة،د ط،دت، ص11،12.

[*] رياضة:"عبارة عن تهذيب الأخلاق النفسية،..وقيل الرياضة ملازمة الصلاة والصوم،والمحافظة عن موجبات الإثم آناء الليل واليوم وسد باب النوم،والبعد عن صحبة القوم".ينظر:عبد المنعم الحفني:معجم المصطلحات الصوفية،ص 116.

[2] أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري: الرسالة القشيرية،مؤسسة الكتب الثقافية.،ط 1، بيروت، لبنان 2000،ص315.

[3] المرجع نفسه، ص320.

[4] عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية (الحب ــ الإنصات ــ الحكاية)، ص240.

كلها تشير إلى نفس التجربة والسلوك"[1]. وتعضد أهمية هذه الثيمة تلك الأبيات التي نعثر عليها متمركزة في مواضع من القصائد الصوفية، أو موزعة بين ثناياها، من ذلك قول" ابن عربي"، الذي يجعل الحب نصف دينه، بله كله:

أدينُ بدينِ الحبِ أنَى تَوجهتْ ركَائبُهُ فالحبُ دِيني وإيمانِي[2]

والفكرة ذاتها نجدها لدى ابن الفارض الذي يقرر أهميته:

عنْ مَذهَبِيْ، في الحُبِ، مَاليْ مَذهبٌ وإنْ مِلتُ يَومًا عنْه، فارقتُ مِلّتِي[3]

إن فكرة أهمية الحب لدى المتصوفة والذي يتعلق عندهم بحب المطلق،والازورار عن المندثر الفاني، فكرة يستحضرها الشاعر الغماري من هؤلاء ويبثها في نصوصه للتعبير عن رؤيته الفكرية للواقع على سبيل تناص الموافقة ، إذ ليس في رأي الشاعر ما هو أهم من الحب خاصة إذا تعلق بما هو خالد، لا يحول ولا يزول فهو يبعث في الإنسان سموا ورفعة، ويكون له معراجا نحو المثل العليا يقول:

الحُبُّ..لَوْلاَ الحُبَّ يَا حَسْنَاءُ..مَا اخْضَلَّ الوُجُود

الحُبُّ أَعْلَى مَا حوَ تْ شَفَةٌ..وَمَا غَنَى قصِيد[4]

فهو يعرف جيدا كالمتصوفة أن الحب ضروري، ضرورة الماء والهواء، كما يعرف كذلك مثلهم أنه لا يمكن أن تكون في قلب الإنسان وقدة منه، تحترق بداخله وتُفني كل رغباته في الحياة ولا يعبر عنها. ولعل اللقاء هو أقصى ما يطلبه المتصوف فهو بالنسبة إليه أمنيته التي يرجوها كما يقول الحلاج:

وإنْ تَمَنَيْـــــــتُ شَـــــــيْئًا فأنْـــــــتَ كُـــــــل التَّمَنِـــــــي[5]

[1] عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية (الحب ــ الإنصات ــ الحكاية)، ص68.

[2] محي الدين ابن عربي: ترجمان الأشواق، ص 44.

[3] عمر بن الفارض: الديوان، شرحه وقدم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص31.

[4] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص161.

[5] الحسين بن منصور الحلاج: الديوان ومعه أخبا ر الحلاج وكتاب الطواسين،ص165.

وكذلك نجد الغماري في معظم نصوصه يجعل اللقاء أقصى ما يتمناه، ومن شدة شوقه يشك في إمكانية تحقق هذا الموعد، ويتساءل لكن دونما جواب؟ الأمر الذي يعكس ديمومة أرقه وتوتره، وانعدام راحته النفسية:

أَغَدًا يَرْوِيْ لِعُشَاق الهَوَى القِيْتَارُ سِرَهْ

أَصَحِيْحٌ أنَّ لِلْحُــبِّ لِقَــاءٌ.. قدْ أسَرَّهْ[1]

إن هذا الامتصاص للرؤية الصوفية، ومحاكاة طريقة التعبير لدى المتصوفة يدفعنا للتساؤل عما إذا كانت "الذات الإلهية"، هي موضوع هذا الحب أم أنه يقصد حبا آخر؟. في الحقيقة إن الدلالة انزاحت عن معناها الأصلي، أي من حب الذات الإلهية إلى حب العقيدة الإسلامية، وهذا ما نجده في أغلبية القصائد من ذلك:

عَلَى وَادِيْكَ..يَا مَوْلاَ

يَ..كَمْ رَفَتْ بِأيْدِيْنَا..

فَوَاصِلُ عِشْقِنَا الصُو

فِي فاحْلَوْلَتْ أغَانِيْنَا

وَأوْرَقَ فِيْ شِفَاهِ الصَمْــ

تِ أَلْفُ هَوَى يُنَاغِيْنَا

وكُنَّا فِي الهَوَى أَلَمًا

تُتَرْجِمُهُ مَآقِيْنَا

عَلَى نَارِ الدُّجَى..تَخْضَــ

ـــــلُ ذِكْرَانَا بَسَاتِيْنَا

* * *

أَمَوْلاَيَ..الهَوَى يَقْتَا

يَقْتَاتُ مِنْ كَبِدِيْ وَمِنْ مُقْلِيْ

وَمَالِي فِي الهَوى أَمَلٌ

[1] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص 159.

سِوَاكُمُ ..أنْتُمُ أمَلِي[1]

إن هذين المقطعين من قصيدة "شكوى" يظنهما القارئ للوهلة الأولى أن الشاعر يتحدث فيهما عن الحب الإلهي أو الحب الذي عرف عند المتصوفة، إلا أنه بقراءة القصيدة جيدا، وبربطها بغيرها...يمكن الإمساك بتلابيب المعنى، إذ هو يتحدث عن حبه للعقيدة الإسلامية. كما أن هذا المقطع يحيلنا على مقاطع سابقة من نصوص صوفية منها قول" الحلاج":

حبي لِمولايَ أضْنانِي وأسْقَمَنِـــــي فكَيفَ أشْكو إلى مولايَ مَولاَنِي

يا غايةَ السُؤل والمَأمُولِ يا سَكنِي يا عيْش رُوحِي يا دِينِي ودُنيائي[2]

لقد استطاع الشاعر هنا أن يحاور شعر الحلاج، من خلال استعارة معاناة ذلك الحب، الذي يعيشه المتصوف ويعبر عنه بمفردات، الاحتراق، الدموع، الضنا غير أن هذه الألفاظ قد انزاحت عن دلالتها الأصلية إلى دلالة جديدة تلونت بواقع الشاعر، ولعل هذا الانزياح هو الذي يشكل مركز الفتنة والجاذبية. و من ثم فهذه الدلالة الجديدة التي منحها الشاعر للحب الصوفي في قصيدته منعته من مطب الوقوع في إعادة الإنتاج والتكرار المنفر للقارئ.

وكثيرا ما ارتبط البوح بالحب بالحديث عن الأطلال في القصيدة الصوفية نظرا لما تثير هذه الأخيرة "داخل الصوفي من شقاء الوعي، وألم الوجود من جهة مقابل حرارة الشوق والحنين إلى الماضي والحلم بملاقاته، والنشوة العارمة بالعودة إليه."[3].ويرى " مختار حبار" أن القصيدة الصوفية قد لجأت إلى الخطاب الشعري السائد السائد آنذاك، والذي يعتمد على الحديث عن الأطلال. إلا أنهما يختلفان من حيث الموقع، فهو يحتل موقع البداية في القصيدة العادية أما في الصوفية فهو " لا يحتل موقعا محددا فقد يكون في المقدمة، وقد يكون في الوسط، وقد يكون في النهاية، وقد

[1] عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية (الحب ــ الإنصات ــ الحكاية)، ص 146،147.
[2] محي الدين ابن عربي: ترجمان الأشواق، ص35.
[3] مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، منشورات اتحاد الكتاب العرب،2002،ص61

يكون قائما بذاته مستقلا لوحده في قصيدة أو مقطع"[1].والسبب في هذا الاختلاف يعود إلى المشاعر والأذواق التي يعايشها كل صوفي.

ونلقى الشاعر الغماري يستثمر هذا النوع من الخطاب المعبر عن الحب الصوفي وما يتضمنه من حديث عن الأطلال في أسرار الغربة وهو لم يتخذ في نصوصه موقعا محددا يقول الشاعر:

فَقِفْ يَا حَامِلَ الأقدَاح
واشْهَدْ مَوْتَنَا حِيْنًا
عَلَى أطْلاَلِ وَادِيْنَا
عَلَى نَجْوَى شَرِبْتُ بِهَا شَرَابًا نَبْضُهُ العَسَلُ
وَمِنْ شَكْوَى شرقتُ بِهَا
فَجُرْحِيْ لَيْسَ يَنْدَمِلُ[2]

إن هذا المقطع يحيلنا على نص صوفي لابن عربي يقول فيه:

درسَـــتْ رُبـــوعُهمْ، وإنَّ هَـــواهُمْ أبَداً جديدٌ بالحشَا ما يدْرَسُ
هـــذِي طُلـــولهم، وهـــذِي الأدْمـــعُ ولِذكْرِهمْ أبداً تذوبُ الأنفسُ[3]

لقد اعتمد الشاعر هنا على إعادة البنيات الصغرى لهذا النص كالوقوف على الطلل، والدموع ليوظفها في سياق جديد، إذ يقصد بالأطلال، أطلال النصر الذي حققته العقيدة الإسلامية في عصورها الحضارية الغابرة، وما تمثله من رغبة في العودة إلى الماضي. فالحديث عن الأطلال للتعبير عن المطلق، هو إعادة للرؤية الصوفية، مما أدى إلى التداخل النصي.

2.1. الفناء:

إن الحب لدى المتصوف تتبعه نار شوق متأججة على طول مسيرته، تحرق كل رغائب نفسه الدنيوية وتطهرها وتخلصها من عالم الطبيعة والإنسان، حيث تنعتق

[1] وفيق سليطين: الزمن الأبدي،(الشعر الصوفي–الزمان، الفضاء، الرؤية)،دار المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع،دمشق،ط 1، 2007 ،ص79

[2] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص46.

[3] محي الدين ابن عربي: ترجمان الأشواق، ص 35.

الروح من ربقة الجسد، ويرحل الصوفي إلى أقاصي الوجود. إن احتراق هذه الصفات هو ما يطلق عليه مصطلح "الفناء"، وهو عندهم " سقوط الأوصاف المذمومة، كما أن البقاء هو وجود الأصناف المحمودة"[1] وهو كذلك "تبديل الصفات البشرية بالصفات الإلهية دون الذات، فكلما ارتفعت صفة إلهية قامت أخرى مقامها"[2]. وقد جعلوا له أنواعا مختلفة لا يسع المقام لذكرها هنا.

وقد شكلت هذه الثيمة "أداة مفهومية أساسية في فهم الحب الإلهي، وتجربة الصوفي الروحية، حيث الفناء هو آخر مقامات المحبة والغاية القصوى من أحوال العاشقين، والحق أن الحب لا يتصور من دون الفناء ذلك أن قوام اللذة هو فناء المحب في موضوع حبه، وبهذا المعنى يقول هيغل بالحب وحده يتحد الإنسان بالموضوع"[3].فيصبح بهذا التصور، الموضوع المركزي الذي يُشِعُ على أجزاء النص الصوفي هو "الذات الإلهية". والتي تنبثق عنها باقي الموضوعات. ولعل فكرة الاتحاد بالموضوع فكرة عبر عنها قبل هؤلاء "القديس أوغسطين حين قال: الإنسان ما أحب وعقّب عليه إكارت Eckhart بقوله: إن هو أحبّ حجرا فهو حجر، وإن هو أحبّ إنسانا فهو إنسان، وإن هو أحبّ الله– وحسبي فلن أزيد– فلعلي إذا قلت هو الله أن ترجموني"[4].

ويعد التعبير عن الفناء من طرف الصوفي من المحظورات، نظرا لما تتسم به تعابيره من الغموض والالتباس، ومن الكفر والمروق إذا حكمنا عليها بالنظرة الحرفية الدينية .من ذلك قول "الحلاج ":

أنَا مَنْ أهْـوَى، ومَـنْ أهْـوَى أنَـا نَحْـــنُ رُوحَـــانِ حَلَلْنَـــا بَـــدنَا[5]

هذه إذن بعض المفاهيم عن ثيمة الفناء .فكيف استطاع الشاعر أن يستغلها للبوح بما يريد؟

---

[1] أبو نصر السراج الطوسي: اللمع في تاريخ التصوف، ضبطه وصححه كامل مصطفى الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص171.

[2] عبد المنعم الحفني: معجم المصطلحات الصوفية،ص207.

[3] سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب. (قراءة في البعد الصوفي عند أدو نيس مرجعا وممارسة)، ص51.

[4] المرجع نفسه. ص51.

[5] الحلاج: الديوان ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين،ص158.

إن نار الحب المتأججة في كبد الصوفي الشاعر توصله إلى الفناء في موضوعه، حيث تحرق كل رغائبه الدنيوية، و قد أحرقت هذه النار في الشاعر الغماري كل انشغال عن عقيدته، ومثلما يحلم الصوفي بعد المجاهدة باللقاء، ويرغب بشدة في العودة إلى الأصل، فكذلك الشاعر الغماري يرغب بشدة في لقاء عقيدته في مجتمع تسوده علما وعملا. وقد استغل ثيمة "الفناء" للتعبير عن هذه الفكرة وليس أدل على هذا من تلك المقاطع التي نجدها في ديوانه:

وَأَنْتِ أَنَا..وَ ذَاتِي فِيْكِ صَحْوٌ مُطْلَقٌ..لَهَبُ

يَمُدُ هَوَاكِ فِي الوَادِي قصِيْدًا أَخْضَرًا يَثِبُ

وَلِلْأَطْفَالِ ..رَمْــزًا مُوغِلًا...يَمْتَدُ..يَلْتَهِبُ

أَنَا شَفَتَاكِ يَا ذَاتِي..وَ أَنْتِ الوَرْدُ وَالغَضَبُ[1]

إن ثيمة الفناء تقفز إلى ذهن المتلقي ما إن يقرأ هذا المقطع، إذ يبدو جليا وبوضوح ساهمت فيه المصطلحات الصوفية أن الشاعر اشتغل على النص السابق الغائب للحلاج و اتكأ عليه لإنتاج نصه، ويبدو أن هذا الأخير كان قابعا في ذاكرته فانتقاه من محفوظه ليهبه أبعادا مرتبطة بواقعه، وقد اعتمد الشاعر على ثيمة الفناء وغيَر الموضوع الذي وجهت نحوه في الأصل إلى العقيدة الإسلامية، فحبه الشديد لها بلغ به درجة يحس فيها أنها تسري سريان الدم في ذاته .

غير أن الشاعر قد يورد في بعض الأحيان المصطلحات الدالة على الفناء ولا يقصد بها المعنى الصوفي، بل إن معناها عادي، لا ابتكار فيه كقوله:

إِنِي لَأَفْنَى فِيْكِ..أَمْعِنُ فِي الحَنِيْنِ بِزَادِ صَبْــرِ

وَتَظَلُ تَصْلُبُنِي المَرَايَا وَالعُيُونُ..بِكُلِّ وَكْــــرِ

أَهْوَى ظِلَالَكِ يَا دُرُوْب..سَيُورِقُ مِنْكِ فَجْــرِي

شَرَفٌ فَنَائِي فِيْكِ..إِنِّي قَدْ نَذَرْتُ دَمِيْ،وَفِكْرِي[2]

[1] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة،ص168.
[2] المصدر نفسه، ص173.

وقد يفضي الفناء بالصوفي إلى الاستغراق في رؤية الجمال الذي خلقه المعبود والذي يتجلى في مظاهر الوجود، بل في كل ذرة من ذراته كقول ابن الفارض:

وسِـرَّ جمـالٍ، عنـكِ كـلّ مَلاَحـةٍ بهِ ظَهـرتْ فـي العَـالمِينَ، وتَمّـتِ[1]

ونجد مثل هذه المقاطع التي ترى جمال المحبوب في كل مكان في ديوان "أسرار الغربة" معبرا بها عن رؤية جمال محبوبته العقيدة والتي يراها في كل مكان:

أَلْقَاكِ أَلْقَاكِ يا خَضْرَاءُ، فِيْ قِمَمِـــــــــيْ

فِي السَهْلِ..فَوْقَ الحُدُودِ السُودِ أَلْقَـــــاهَا[2].

2.استحضار الرموز الصوفية:

رأينا في الفصل السابق أن لغة المتصوف، كانت كلها رموزا وإشارات وتلميحات لا تؤخذ بظاهرها بقدر ما يراعى فيها الباطن، وهي ميزة اتصف بها خطابه على مر العصور، لأنها السبيل الوحيد "إلى ستر أذواقه ومكاشفاته عمن ليس من أهل الذوق والمكاشفات. والإشارة فيها من اللُطف ما يجعلها تتسع لأكثر مما تتسع له العبارة من المعاني"[3]. ومهما تكن الأسباب فقد نزع المتصوف نحو الرمز، الأمر الذي جعل المتلقي على اختلاف زمنه وثقافته، لا يستطيع الوصول إلى المعنى إلا بالمجاهدة في القراءة ثم التأويل.

وقد أضحى خطابهم بمرور الزمن نهرا عظيما يغرف الشعراء من جريانه على الرغم من أن ابتكار الرموز من طرف هؤلاء لم تكن الغاية منه أدبية فنية، بل قد تكون "خلقية، أو أدبية أو فلسفية، أوكل أولئك جميعا، ولكنها لا تكون غاية أدبية يقصد من ورائها تحقيق الجمال الفني الخالص"[4]. ومثلما اغترف الغماري من الرؤية الصوفية بعض ثيماتِها، فإنه لم يستنكف كذلك عن استحضار الرموز الصوفية خاصة المعروفة التي "تمد قصيدته بطاقة شعرية وتصلها بالموروث الثقافي العربي، وتحد من

---

[1] عمر ابن الفارض: الديوان، ص 32.
[2] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة،ص51.
[3] علي الخطيب: اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، ص150.
[4] عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، ص198.

استنادها إلى النموذج الغربي"[1]. وذلك بغية التعبير عما يعتري ذاته من هموم، كان السبب فيها "الأهوال الاجتماعية والإحباطات التاريخية والأوهام الإيديولوجية، من ضياع الحدود، وتميع المفاهيم، وانهيار القيم"[2]. ومن هذه الرموز التي استحضرها عن وعي فني وقصد، دفع للتداخل بين نصوصه والنصوص الصوفية الغائبة رمز المرأة ورمز الخمرة.

1.2 رمز المرأة:

لقد احتلت المرأة في الشعر العربي قديمه وحديثه، مساحة معتبرة، إذ لا نكاد نعثر على شعر وجداني لم تحضر فيه "المرأة الحبيبة". إلا أن حضورها يختلف من حيث زاوية الرؤية نحوها، فنجد الرؤية الحسية المولعة بجسدها الفاتن، ممثلة في الغزل الصريح الذي أُثِرَ عن امرئ القيس، وعمر بن أبي ربيعة، والرؤية التي ترتفع عن ذلك إلى العفة والطهارة ممثلة في الغزل العذري لشباب قبيلة "بني عذرة" أمثال جميل بن معمر...وغيره.

وإلى جانب هاتين الرؤيتين نجد رؤية المتصوف، التي تقترب من نظرة العذري لها ولكنها تسمو عنها أكثر "فإذا استطاع العذريون ــ كما يلاحظ الباحث يوسف اليوسف ــ أن يروا في المرأة إمكانية للسعادة العظمى ،وأن يجعلوا بالتالي من المرأة غاية في حد ذاتها فإن الصوفية ذهبوا أبعد مما تصوره الخيال الإبداعي العذري."[3]. فقد رأوا أن المرأة هي رمز للجمال الإلهي هي ذلك السر الذي يوصلهم إلى الحقيقة المطلقة.

ولعل ما زاد في التقارب الشديد بين الرؤيتين الصوفية والعذرية، لجوء المتصوفة إلى خطاب الغزل العذري لاعتماده على التلميح والإشارة دون التصريح، إذ إنه نشأ في بيئة بدوية ،"بيئة صارمة، بيئة المحافظة على العرض وإقامة السدود المنيعة بين العشاق ومحبوبا تهم ؛فاضطر هؤلاء إلى التحايل على اللقاء وكان مما

[1] محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر. سرا ش للنشر دط ،دت، ص152.
[2] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث د ، و،م،ج،د ط،د ت، ص، 162.
[3] عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية (الحب ــ الإنصات ــ الحكاية)، ص134.

لجأوا إليه التلميح"[1]، وكذلك لاعتماده على أفكار نجدها مبثوثة في أشعارهم كالحب والموت. فالحب هو الثيمة الأساسية في خطاب الغزل العذري وهو يفضي بهم إلى الموت أو الجنون، وهذا ما ترويه قصص هؤلاء العشاق بغض النظر عن صحتها أوعدمها، ولنا في قصة قيس بن الملوح خير دليل ،إذ كان في كثير من الأحيان إذا سئل عن اسمه يجيب بأنه ليلى، لأنه أصبح من شدة حبه لها في حالة من اللاوعي. ويشكل الحب كذلك بالنسبة للمتصوف ــ كما سبقت الإشارة ــ أساس الطريق وكثيرا ما كان يؤدي به إلى الموت*.

وعلى هذا الأساس من التشابه، اتكأ الخطاب الصوفي على البنيات اللغوية والتعبيرية لخطاب الغزل العذري، إذ نجد للمرأة، وما يتعلق بها حضورا بارزا فشاعت أسماؤها ولكن دلالتها تغيرت من المرأة العادية إلى دلالات مختلفة بحسب السياق أوالحالة التي تنتاب الصوفي، وهذا ما نجده في قول "ابن الفارض":

و تَظْهرُ للعُشَّاق فـــي كـــلّ مَظْهَـــرٍ من اللَّبس في أشْكالِ حُسنٍ بديعةٍ
ففي مرَّةٍ لُبْنَـــى ، وأخـــرى بُثَـــينةٍ وآونَةٍ تُدْعَـــــــــــى بعزَّة عزَّت[2]

فكل أسماء هاته المحبوبات ما هن في هذا المقام إلا رمز للذات الإلهية، وفي سياق آخر تدل هذه الأسماء على رموزٍ لمقامات وأحوال كقول ابن عربي:

واذْكـــرَا لِـــي حَـــديثَ هِنْـــدٍ ولُبْنَـــى وسُـــــلَيمى، وزينـــــبٍ وعِنـــــانْ[3]

ونلاحظ من هذين النموذجين أن هؤلاء اتخذوا من أسماء المرأة أقنعة تظهر الوجه الذي تقع عليه عين المتلقي، وتخفي وجها آخر للدلالة وهم بهذا يجعلون خطابهم " يتخذ المحسوس سبيلا إلى اللامحسوس أو قل إنه يضايف بين المرئي والمجرد في صرامته وخلوه من الأشكال والمجسم"[4].

---

[1] علي الخطيب: اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، ص108.

* من ذلك القصة التي يوردها شارح ديوان ابن الفارض، في سبب موته أنه غلب عليه الوجد فمات. ينظر: عمر ابن الفارض: الديوان. ص 14.15.

[2] المرجع نفسه، ص45

[3] محي الدين ابن عربي :ترجمان الاشواق، ص 82.

[4] عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، ط1، 1978، ص176.

لقد حاكى الغماري طريقة هؤلاء في التعبير، فاستثمر تارة رموزهم خاصة رمز "ليلى" وأبدع بالاستناد إليهم رموزا أخرى خاصة به كسمحاء، خضراء، حسناء... وغيرها وجعلها تكتسب وهجا في قصائده، يدفع المتلقي إلى السؤال عن حقيقتها أوكنهما، والسبب الذي حدا به إلى رموز هؤلاء في التعبير؟

أما عن حقيقتها فهو ما سنعرفه من خلال النماذج التي سنعرضها؛ وأما السبب الذي دفع به إلى هذا النوع من الرموز، قد يعود إلى "كون المرأة قد رُسِخَتْ في الوجدان الإنساني على أنها رمز للعطاء والخصب والنماء، وغير بعيد أن الشاعر يريد أن يلقي هذه الظلال"[1] على موضوعه هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى رغبته في البحث عن وسيلة فنية ترقى بشعره، وتأسيسا على ما سبق لجأ إلى الرمز الصوفي.

ومن بين القصائد التي تنعش ذاكرتنا وتحلينا على النص الصوفي الغائب الذي يورد أسماء المرأة، قصيدته "أنا المجنون يا ليلى"، التي تبدو للوهلة الأولى أنها تتناص مع نصوص قيس بن الملوح. يقول:

أنَـــا المَجْنُـــونُ يَـــا لَيْلَـــى ... وَأنْـــتِ الجِـــنُ وَالسّـــحَرُ
أنَـــا السَـــاري بِلَيْـــلِ الحُـــزْ ... نِ لاَ شَـــفَقٌ.. وَلا فَجَـــرُ
ويَـــا لَيْلَـــى الهَـــوَى العُـــذْر ... يُ..شَـــوْقِي رَاعِـــفٌ غمَـــرُ
عَلَـــى وَادِي القُـــرُى لَبَيْـــتُ ... لَمَّـــا هَـــاجَنِي الـــذِكْرُ
سَـــلِي وَادِي القُـــرَى كَـــمْ ... هِمْـــتُ لَمَّـــا أوْرَقَ الحَـــرُّ
سَـــلِيْهِ سَـــلِيْهِ..تَشْـــهَدْ ... لِـــي الظبـــى وَالرَمْـــلُ وَالبَحْـــرُ
وَتُزْهِـــرُ أَلْـــفُ قَافِيَـــةٍ ... رَوَتْهَـــا الأَنْجُـــمُ الخُضْـــرُ
رَوَاهَـــا اللَّيْـــلُ للسُّـــمَارِ ... نَجْـــوَى مِلْؤُهَـــا عِطْـــرُ[2]

لكن الشاعر يكسر هذا التوقع فيعلن ضمنيا عن استفادته من النصوص الصوفية وبأن حبه ذو أبعاد صوفية روحية قائلا:

[1] شلتاغ عبود شراد: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية.،ص41.
[2] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص131.

تَغَنّوا بالهَوَى عَلَنًا..وَإنّ هَوَاهُمُ سِــرُ

تَسَاقَوا خَمْرَهُ حَتَّى أذَاعَ هَوَاهُمُ السُّكْرُ[1]

ولكنه غير موجه للذات الإلهية كما هي الحال عند المتصوف وإنما هو رمز لعقيدته، وهذا ما يقدمه لنا في ختام هذه القصيدة ويوضحه:

وَفِي عَيْنَيْكِ يَا سَمْحَاءُ..يُبْحِرُ بِالهَوَى العُمْرُ[2]

من خلال هذا الرمز إذن نجد أن الشاعر أعاد إنتاج رمز المرأة ذي الدلالة الصوفية فإذا كان قيس في القصيدة الصوفية يحيل على المتصوف، و"ليلى" على الحكمة الإلهية أو الذات الإلهية أو غير ذلك.. فإن قيسا هنا هو الشاعر، و"ليلى" هي العقيدة الإسلامية التي يصعب وصاله بها، وهذا ما يعمق مأساته وبهذا يكون الشاعر قد أعاد إنتاج النصوص الغائبة وأحياها في نصه بطريقة ذكية تنم عن استيعابه لها .

2.2 رمز الخمرة:

إذا كانت الخمرة في الثقافة العربية الإسلامية مصدرا لكل الخبائث، ومبعثا لكل الشرور فإنها لدى المتصوفة ــ رغم أنهم جزء من هذه الثقافة ــ مصدر للذة روحية لا تمل والغاية القصوى من المقامات، والقمة العليا من الدرجات، فهي ترمز إلى قوة المحبة الإلهية وينجم عنها السكر، ليس من جراء شراب معين، وإنما من "وقدة الحب وحرقة الجوى ولذة الوصال والقرب من الله العلي القهار"[3]. و من ثم فالخمر في الخطاب الصوفي لا ترفل في ثوبها الحسي المصطلح عليه في كل الثقافات ،على أن الأعراض التي تصيب شاربها هي نفسها، حيث تُذْهِبُ عقل الصوفي، فلا يعرف كما يقول أبو حنيفة: " الأرض من السماء"[4]. وتؤدي به إلى التعبير بكلام غير مفهوم، قد يكون مستشنعا في ظاهره. ولكنها تؤدي في نتيجتها النهائية إلى اكتساب العلم اللدني ويشير المتصوفة عادة إليها بعدة مصطلحات منها السكر وهو "غيبة بوارد قوي وهو

[1] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة ، ص132.
[2] المصدر نفسه، ص133.
[3] علي الخطيب: اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي،ص 148.
[4] الشريف الجرجاني: التعريفات، وضع حواشيه وفهارسه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان. ص123.

يعطي الطرب والالتذاذ"[1] ويقابله الصحو وهو "رجوع العارف إلى الإحساس بعد غيبته غيبته وزوال إحساسه"[2]. وكذلك: الكرْم، الدن، الساقي، والنديم... وغيرها مما يدل عليه ظاهر لفظه.

وقد عبر المتصوفة عن الخمرة بهذه الألفاظ وغيرها، كما راحوا يصفونها ويذكرون خصائصها على غرار ما فعله الشعراء الخمر يون قبلهم، وقد استفاد هؤلاء المتصوفة كثيرا من قصائدهم الخمرية في مقدمتهم أبو نواس، استفادوا من أساليبهم وأخيلتهم ولكنهم تفادوا ما فيها من فسوق وعصيان . ومن أشعارهم فيها قول ابن الفارض:

شَرِبْنَا، علَى ذِكرِ الحَبيبِ مُدامَــةً سَكِرنَا بها، مِن قبْلَ أنْ يُخلقَ الكرْمُ[3]

الكـــــــــــــــــــــــــــــرْمُ[3]

إن ابن الفارض هنا يشير إليها بـــ: الشرب، والمدامة، والسكر، والكرْم وهي ألفاظ تبعث الالتباس والغموض في نفس القارئ إذ البيت يحتمل معنيين :ظاهر وباطن. ويقدم لنا شارح الديوان معنى هذه الألفاظ بقوله: "الخمرة كناية عن المعرفة الإلهية والغيبة عن الكائنات، وشربنا بالجمع كناية عن السالكين في طريق الله تعالى، سكرنا كناية عن إغفال أمور الدنيا"[4].

إن مثل هذه التعابير الصوفية التي تتخذ من رمز الخمرة دليلا على الوصال وعلى المعرفة الإلهية، يستعيرها الغماري من أجوائها محتفظة بالنتيجة التي تؤدي إليها. و يبدو أنه اختار هذا الرمز تجاوزا منه للهموم التي يكابدها في "هذا العصر الموبوء الذي لفظ أخياره فكان تخدير العقل الملجأ الوحيد للخلاص من هاجس الرعب ومن رتابة الوضع"[5].

---

[1] الشريف الجرجاني: التعريفات ، ص123.
[2] عبد المنعم الحفني: معجم المصطلحات الصوفية، ص149.
[3] عمر ابن الفارض: الديوان، ص179.
[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[5] عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، ص255.

وإذا كانت الخمرة الصوفية تؤدي إلى الانتشاء بمعرفة أسرار الحبيب جل وعلا وتؤدي إلى "تحصيل الحكمة عن طريق الكشف"[1].فإنها تؤدي بالغماري إلى الانتشاء بمعرفة أسرار عقيدته التي أودعها الله فيها، فتنهضه وتبعث إراداته وهمته. وقد وظف الشاعر مفردات كثيرة دالة على الخمرة، ولكن لم يعنِ في بعضها الخمرة الصوفية ومن القصائد التي يوظفها فيها بالمعنى الصوفي:

تَغْفُو الأمَانِي يَا دُرُوبي
غَيْرَ لَحْنِكِ لَنْ يَنَامـــــا
لَنْ يصْلُبَ الصَّوْتُ الإلَهيُ
الطهُورُ... ولَنْ يُضَامَـــا
هُوَ مُقْلَتِي... إنْ أمْطَرَتْ
سُودُ الرِّيَاحِ مَدًى...ظَلَامَا
هُوَ فِي احْتِـــــرَاق العِشْق
يَزْرَعُنِي...صَلاَةً أوْ سَلَامَا
فِي لَيْلَةِ الوَجْــدِ السَّــخِي
يَرُودُنِي سُكْرًا...غَرَامـــَا[2]

كما نجده في مقطع آخر يستدعي آثارها عليه، إذ تهبه الانتشاء،و الغبطة والفرح:

وَأنْتَشِي مِثْل صُوفِي... بِخَمْرَتِهِ
لَيْلاً ه فِي الحُب فدَتْهُ...وَفَدَاهَا[3]

إن هذه المقاطع التي تستحضر رمز الخمرة، تحلينا على نصوص سابقة قام الغماري بتحويل دلالتها من التعبير عن السكر الصوفي إلى السكر بوصال العقيدة مما أدى إلى تعطيل عقل الشاعر حتى لا يدرك الواقع، ولا يرى: بعينيه إلا عقيدته وبهذا يجعل ذاته "تعلو على الحقائق المادية الثابتة إلى الحقائق الروحية السامية التي تتيحها

[1] جودت عاطف نصر: الرمز الشعري عند الصوفية،ص376.
[2] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص156.
[3] المصدر نفسه، ص51.

التجربة الصوفية"[1]. والملاحظ على الشاعر في هذا المقام أنه يذكر رموز الخمرة كالسكر، والوجد، الدن، والأقداح، لكنه لا يذكر _في جل قصائده_على عادة الصوفية الصحو، وكأنه يرى أن "استبدال الصحو بالسكر هو استبدال للشقاء بالسعادة وتحقيق الطمأنينة والأمان المنشود، وهذا يفضي إلى تماسك الذات، وبالتالي قدرتها على مواجهة إحباطاتها في صلتها بالواقع وفي المقابل يغدو الصحو قوة سلبية تزعزع استقرار الذات[2]" وعلى هذا الأساس لجأ الشاعر إلى مصطلح السكر الدال على الخمرة مما جعل نصوصه تتداخل مع النصوص الصوفية في السكر دون الصحو.

ب_الخطاب الإسلامي:

1_التناص مع قصائد إسلامية:

إن الهاجس المركزي للغماري في كل قصائد "أسرار الغربة" هو الدفاع عن العقيدة الإسلامية، والرغبة في إعلاء كلمة المسلمين، والعودة بهم إلى أيام مجدهم الأولى، ورفض التقليد الأعمى للآخر، خاصة إذا بلغ الأمر التخلي عن المبادئ والقيم الأخلاقية التي تعد أهم ميزة في الإنسان المسلم .وانطلاقا من هذه الأفكار، كان الغماري يميل إلى كل من يؤيده في توجهه وفي رؤيته الفكرية. ومن هؤلاء الذين قاسموه هذا التفكير ومال إليهم "محمد إقبال"، فقد وهب إقبال حياته يدعو للأفكار السابقة، وكان مدافعا عنها، وكان سراجا وهاجا بمواقفه، وأعماله الفكرية والشعرية.

وقد اطلع الغماري ولاشك على أعماله المختلفة، يعضد هذا الحكم التناص على مستوى عنوان ديوان الشاعر "أسرار الغربة" من ناحية ومن أخرى تقديم محمد ناصر للديوان الذي يقر في ثناياه بتأثر الغماري بمحمد إقبال حيث يقول: " يبدو متأثرا به حد التتلمذ في الأفكار والمعتقد"[3]. وكذلك القصيدتان اللتان نظمهما الغماري ليفضي بحبه وإعجابه بالرجل، فالأولى بعنوان "بين يدي إقبال" إلى الشاعر الإسلامي الكبير محمد إقبال في ذكرى ميلاده المئوية والتي يقول فيها:

---

[1] عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر العربي المعاصر)،ص264.
[2] المرجع نفسه،ص271.
[3] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة،ص15.

كِلاَنَا غَرِيْبُ الدَّارِ رَفْضُ يَمْضَغُ الألمَا

كِلَانَا فِي الدُّرُوبِ الخُضْرِ اصْرَارٌ...يُرِيْغُ دَمَا

وَأبْعَادٌ عَلَى أهْدَابِهَا تَنْهَلُ أمْطَارُ

وَتُزْهِرُ باللِقَاءِ المُطْلَقِ الرَيّانِ أقمَارُ

تُخَاصِرُها... فَتَهْتِفُ أَلْفُ مِئْذَنَةٍ بِلاَ هُور

وَيُورِقُ بِالهَوَى القُدُسِي...كَتْشَاوَه...

وبالنُور...[1]

والثانية بعنوان: نجوى "إلى إقبال" يجمع فيها بين مشاعره النبيلة اتجاهه، وبين مآسي وطنه الصغير" الجزائر" يقول:

بَيْنِي وَبَيْنَكَ يَا إقبَالُ...عَاطِفَة

صَوْتُ السَّمَاءِ بِنَارِ العِشْقِ يَسْقِيْنَا

أرَى بِهَا الحَرْفَ...أقْنَى فِي بَدَائِعِهِ

وَأنْثُرُ الوَجْدَ فِي اللُّقْيَا دَوَاوِيْنَا[2]

وانطلاقا مما يبوح به الشاعر عبر هاتين القصيدتين، يتضح أن بعض نصوص الشاعر لم تمكن سوى أصداء لقراءات سابقة لأعمال الشاعر "محمد إقبال" خاصة على المستوى الفكري إذ تكشف عن اندماج عقل الشاعر الغماري وقلبه مع بعض هذه النصوص الغائبة ، ويبدو أنه قرأها بمتعة فائقة لأنه يعلم أنها انبعثت من نفس مخلصة وهو بهذا يذكرنا بـــ"رولان بارت" الذي يرى أن قراءة نص بلذة فائقة يعني أنه كتب بلذة فائقة أيضا[3].فاسترجع الغماري بعضا من مدلولاتها، ونسج شعريته منها .فإذا كان كان " محمد إقبال " يقول في إحدى قصائده:

---

[1] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة ، ص106.

[2] المصدر نفسه، ص109.

[3] ينظر : رولان بارت: لذة النص،تر:منذر عياشي، الأعمال الكاملة،مركز الإنماء الحضاري،ط 1 ، 1992 ،ص 25.

مَا مِــنَ الأنْســابِ يَقــوى وَصــلُنَا لَــيْسَ مِــنْ رُومٍ وعُــربٍ أصْــلُنا
إنَّمــا حُــب الحِجَــازي الحَبيــبْ قــدْ حَبانَــا ذاكُــمُ الوَصْــلُ القرِيْــب[1]

فإن الغماري يورد مقطعا في قصائده يعارض به هذه الفكرة، معارضة لا تخرج عن معارضة شعراء العصر الحديث، غير أنها وقعت على مستوى الدلالة وحسب واكتفت بمقطع لا بكل القصيدة على سبيل تناص الموافقة يجمع فيها بينه وبين إقبال:

إنْ بَاعَدَ الجِنْسُ مَا بَيْنِيْ وَبَيْنَكُمُ
لَنَا شَرِيْعَتُنَا جِنْسٌ يُدَانِيْنَا
لِيَسْقُطِ البُعْدُ...فِي لاَهُورَ مِئْذَنَتِي
وَفِي الجَزَائِرِ تَكْبِيْرُ المُصَلِيْنَا[2]

ولا يبتعد الغماري عن السياق ذاته ــ سياق الدين ــ فيدعو بعض الشخصيات الغربية إلى الإقبال على قراءة كتاب الله، علها تكتشف من خلاله ما لم تستطع أن تصل إليه بعقلها قائلا:

فَكِتَابي العَظِيْمُ...يُنْبُوعُ سرٍ
ضَلَ مَنْ يَجْهَلُ الحَقِيْقَةَ...ضَلَا
مِلْؤُهُ العَدْلُ...لاَ صِرَاعٌ مَرِيْرٌ
جَلَ فِي الخَافِقِيْنَ...حِكَمًا...جَلَّا[3]

إن هذه الدلالة التي تشهد بعظمة القرآن الكريم، وبأنه مصدر كل قوة تحلينا على أبيات لمحمد إقبال:

الكِتَــابُ الحَــيُّ وَالــذِكْرُ الحَكِــيْمُ حِكْمَــةٌ فِــي الــدَّهْرِ لاَ تَــرِيْمُ
إنَّ فِيْــهِ سِــرَّ تَكْــوِيْنِ الحَيَــاة يَسْــتَمِدُ الــنَّكِسُ أبَــدًا مِــنْ قِــوَاه
قُــوَةٌ فِيْــهِ تَشُــدُ الخَــوَرَا وَبِهَــا يَرْمِــي الزُجَــاجُ الحَجَــرَا[4]

[1] محمد إقبال: الأعمال الكاملة،ص242.
[2] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص113.
[3] المصدر نفسه، ص70.
[4] محمد إقبال :الأعمال الكاملة ،ص 214.

لقد استطاع الغماري أن يعيد إنتاج هذه الدلالة داخل نصه مما جعل الحدود بين النصين تلغى .

كما نجده في القصيدة نفسها يواصل نفيه للامحدودية العقل التي تؤمن بها هذه الشخصية، فاعتمادها عليه وحسب كمن يمشي على قدم واحدة، وينعت الشاعر العقل بالمحدودية من دون الشريعة:

أيُهَا الجَاهِلُونَ...مَا أتْفَهَ العَقْلَ

إذَا صَدَّ عَنْ كِتَابي...وَوَلَى[1]

محاكيا بهذا مقطعا من نص سابق لإقبال على سبيل تناص الموافقة:

إنَّمَا العَقْلُ أسِيْرٌ...زَادَهُ التَّحْلِيْقُ أسْرَا[2]

ويصل الغماري بأفكاره هذه الى التفاؤل، فأفكاره قد تصل الى قلوب الناس يوما:

أنَادِيْ بِهَذَا الدَّرْبِ...عَلّ مَوَاتَهُ

تَبُثُ النُّجومَ الخُضْرَ فِي عُمْقِهِ مَعْنَى[3]

وبمجرد قراءته وقراءة نصوص إقبال يظهر لنا بيت إقبال:

رُبَّمـــــا تَبلُـــــغُ يومًـــــا كَلِمَـــــــــاتِي لِلْقُلُـــــــــوبِ [4]

و بهذا يكون الغماري قد أعاد إنتاج دلالات نصوص محمد إقبال الغائبة،الحاضرة في مقاطع جزئية من القصيدة تارة،وأخرى في كل القصيدة.

2_استدعاء أسماء الأعلام:

لم تقتصر استفادة الغماري على مضامين بعض القصائد الإسلامية الحديثة، التي تأثر بها وبقيت في لاوعيه، وإنما استفاد كذلك من التاريخ الإسلامي من خلال بعض شخصياته الفاعلة والإيجابية، والدائمة الحضور في عصرها، بل إن بعضها لايزال

[1] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة،ص71.
[2] محمد إقبال:الأعمال الكاملة،ص325.
[3] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة،ص96.
[4] محمد إقبال: الأعمال الكاملة،ص 532.

ليوم الناس هذا يذكي اسمه في القلوب حماسا فياضا، يدفعهم للقيام بما هو إيجابي، نافع كما هو الحال بالنسبة للرسل(صلوات الله عليهم) .

وقد استدعى الشاعر بعض أسماء هذه الشخصيات، بصورة انتقائية تناسب رؤيته التي ينشدها من ناحية، ومن أخرى لأنها "تملأ قلب الشاعر إجلالا وحبا، وتعوضه عما يفتقده من مثيل لها في عالم عز فيه المثيل"[1]. ومن ثم فاستدعاؤه لها يشكل حصنا يأوي إليه من الواقع الذي يراه آسنا بفعل المادية الغربية، التي يدعو إليها لينين، وماركس وأتباعهما من أصحاب الإيديولوجية المشوهة. يقول في هذه الأسماء:

رَفَّ الحَنِيْنُ إِلَيْكِ...يَا أَقْيَـــــاءُ
فُهَــواكِ فِيْ شَفَتِي مِنْهُ غِنَـــاءُ
وَلَكَمْ يَرُوقُ لِي الحَنِيْنُ إِذَا ازْدَهَتْ
وَتَبَرْعَمَتْ فِي أَنْسِهَا أَسْمَـــــاءُ
مَاضٍ...كَمَا نِيْسَانُ يَعْمُرُهُ الضُحَى
يَا سِحْــرهُ... تَتَعَشَقُ الأَضْــوَاءُ[2]

وقد كان مدلول هذه الأسماء التي انتقاها يتغير تبعا للسياق الذي ترد فيه. ونستهل أسماء هذه الشخصيات التي استدعاها والتي تحيلنا على الخطاب الإسلامي بأسماء الرسل، ومن هؤلاء خاتم الأنبياء محمد وعيسى (صلوات الله عليهما):

أَنَا فِي الوُجُودِ قَصِيْدَةٌ خَضْرَاءُ
وَتَرُ الضِّيَاءِ...إِذَا تَرَ نَّمَ فِي يَدِي
يَخْضَرُّ حَرْفٌ بِالهُدَى وَضّـــاءُ
وَأَعِي إِذَا الكَلِــمُ المُعَطَّرُ هَاتِفٌ
وَالأُذْنُ عَنْ رَشْفِ الخَنَى صَمَّاءُ
يَا طُهْرَ عِيْسَى...يَا رِمَالَ مُحَمَدٍ
مِنْ هَدْيِهَا...تَتَبَرْعَـــمُ الأَنْدَاءُ[1]

[1] شلتاغ عبود شراد: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، ص 158.
[2] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص 65.

نجد أن الشاعر قد استدعى اسم محمد، وعيسى استدعاء سطحيا يستطيع المتلقي الذي لا يملك مرجعية ثرية، وثقافة ضحلة أن يكشف عن دورهما في القصيدة وهو أن الشاعر يتوافق معهما في مواقفهما، ويستمد قوته منهما، لكنه لم يترك استدعاء هذين الاسمين منفصلين عن سياق النص، بل عمل على دمجهما في نسيجه،وقد ذكرهما هنا ليعزز موقفه،ويبين اتجاهه.

كما يستدعي الشاعر مرة أخرى اسم محمد (صلى الله عليه وسلم) في مقطع آخر وفي دلالة جديدة وهي العزة والافتخار بأن الباطل سينتهي، وأن النصر للإسلام مهما كانت العقبات:

خُذْ نَشِيْدِي يَا جُرْحُ...خُذْ وَتَرِي
الصَدْيَانَ...خُذْ مُهْجَتِي...وَخُذْ جَفْنَيَا
فَغَدًا...تُثْمِرُ الـــــدُّرُوبُ كَمَا الأَمْسِ
نِدَاءً طُهْرًا...وَعِـــــــطْرًا نَدِيَــا
وَنُـــــحَيِّ مُحَمَدًا... وَضُـــــــحَاهُ
وَنُغَنِّي نَشِيْـــــــدَنَا الأَزَلِيَـــــا[2]

وكذلك اسم عيسى باعتباره يحمل أبعادا تاريخية وإسلامية، في سياق جديد فالسلام بين أهل الحق والباطل،(كعيسى عليه السلام) يرغب المبطلون في صلبه:

وَحِيْنَ تَنِزُ المـــــآثِمُ يَا لَيْلُ
تَسْكَرُ أَشْبَـــــاحُكَ الدَامِـــيَة
وَتُورِقُ بِالعَارِ مِنْكَ عُيـــونٌ
تُضَاجِعُهَا النَزْوَةُ الجَانِيَـــــة
رَسُولُ السَلاَمِ..أَيفْنَى السَلاَمُ؟
وَتُصْلَبُ أَبْعَادُهُ الصَـــــادِيَة؟
أَرَاهَا...وَقَدْ شُلَّ فِيْهَا الضِيَاءُ

---

[1] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة ،ص66.
[2] المصدر نفسه، ص74.

وَجَفَتْ مَوَاوِيلُهَا الزَاهِيَــةُ

يَا للسَلاَمِ طَرِيْدًا كَعِيْسَــى

تُلاَحِقُهُ الأَعْيُنُ الدَاجِيَــةُ[1]

وبالإضافة إلى استحضاره لأسماء الأنبياء نجده كذلك يستحضر أسماء شخصيات حققت انتصارات باهرة للإسلام والمسلمين فزالت هذه الانتصارات، وبقيت الأسماء شاهدة عليها. و من شدة إعجاب الشاعر بها، رسَخت في ذهنه فنجده يكتفي بذكر أسمائها وحسب دون إتباعها بكنيتها أو العكس كـــ: عقبة، طارق، وابن الوليد:

أنَا يَا دُرُوبِي...فِي ضِفَافِك

مُبْحِرٌ...بِيَدِي قَصِيْدِي

أَرْوَى عَلَى شَفَةِ الضِفَافِ

قَصَائِدًا خُضْرَ الوُعُودِ

وَأَلُمُّ دِفْئَكِ يَا ضِفَافُ

فَيَرْتَوِي ظَمَأُ الوُجُودِ

لِي مِنْ ضِيَائِكِ خَصْلَةٌ

خَضْرَاءُ...تَهْتِفُ مِنْ بَعِيْدٍ

يَا مُبْحِرًا بِهُمُومِهِ

بِرَبْلَةٍ سَكْرَى النَشِيْدِ

إِنِّي لَأَلْمَحُ فِي جَبِيْنِكَ

طَارِقًا...وَابْنَ الوَلِيْدِ[2]

إن استحضار اسم طارق، وابن الوليد ليس استحضارا لاسمين بقد ما هو استحضار وتذكير بماض مجيد. فقد استطاع أن يربطهما بدلالة قصيدته ربطا محكما وأوجز لنا من خلالهما انتصارات طويلة وعظيمة، تنعش ذاكرة القارئ.

[1] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة ،ص77.
[2] المصدر نفسه، ص154، 155.

كما نجده كذلك يجمع بين أسماء متباعدة زمنيا، ولكنها صنعت أحداثا رائعة مثلما هو الشأن في قوله:

يَا رَايَ "عُقْبَةَ...يَا خُيُولَ"مُحَمَدٍ"

بَدْرٌ "بِجُرْحِ الرَافِضِينَ ثبَــاتٌ

وَعَلَى جَنَاحِ الضَوْءِ تَزْرَعُ نَارَهَا

فَتَمُدُ مِلْءَ دِمــَا ئِنَا الوَاحَــاتْ

إنَا لَنَشْرَبُ مِنْ مَلَامِــح بُعْدِنَا

فَتَثُورُ فِي جُــرْحِ اليَقِيْنِ حَيَاةْ[1]

فقد استدعى الشاعر هنا عقبة ابن نافع والرسول (صلى الله عليه وسلم)، كما جمع بينهما في سياق واحد وهو انتصارات بدر الكبرى الماضية، مقابلا للحاضر المنكسر، المتهاوي فبدر وما اقترن بها من الشخصيات هي "محطات تأمل للإنسان المعاصر الذي تتنازعه مبادئ شتى تناوئ القيم التي رسختها" بدر" "[2] .

مما سبق نجد أن الشاعر قد أفاد من الخطاب الإسلامي الصوفي وغير الصوفي بعض ثيماته وبنياته النصية ،التي استطاع أن يدمجها في نسيجه الشعري ببنياته الدلالية والأسلوبية.

[1] مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة ، ص 185.

[2] شلتاغ عبود شراد: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، ص175.

الخاتمة

لا شك أن البحث في الديوان قد بلغ نهايته بعد هذه الفصول الثلاثة ولكن البحث في الموضوع ما يزال مفتوحا ،وقد حاولنا عبر ما سلف رصد النصوص الغائبة وطبيعتها في ديوان" **أسرار الغربة** " للشاعر" **مصطفى الغماري** "، وكيفية استفادته منها و تعلق معظمها بنصوص الخطاب الصوفي والإسلامي ، وقد توصلنا إلى مجموعة من النتائج التي يمكن إجمالها فيما يلي :

- وظف الغماري كل طاقاته الإبداعية للاستفادة من هذا المنبع الإسلامي على المستويين اللغوي وغير اللغوي وقد حَوّرَ نصوصه قدر الإمكان حتى تتناسب مع دلالات نصوصه، واكتشفنا من خلال عتبات الديوان التي يقصد بها كل ما يحيط به من صورة الغلاف والإهداء، والتقديم والعنوان والهوامش ،.. وغيرها أنه استغل الألوان الدالة على الخطاب الصوفي والإسلامي ،الأمر الذي كشف عن مقصديته فاختار اللون الأخضر ندا للون البرتقالي الذي يكون قد دل به على الخطر الذي تمثله الأفكار التغريبية ، المتسربة إلى عقول أبناء وطنه .وقد قربتنا صورة الغلاف باستنطاقها إلى دلالات القصائد.أما عنوان الديوان فقد نحته الشاعر من عنواني ديوانين للشاعر الإسلامي محمد إقبال ، كما نجد أن البنية اللغوية لبعض عناوينه تتناص مع المعجم الصوفي تناصا سطحيا ،وقد ساعدنا التقديم الثاني لمحمد ناصر في الدلالة على النصوص الغائبة التي استمد الشاعر منها مواده .
- كما تبين لنا في البحث من خلال النسيج الشعري للقصائد على المستوى الداخلي والخارجي أن العقيدة الإسلامية والاغتراب ثيمتان طغتا على نصوص الديوان ،فألفينا تداخل نصوص الشاعر مع بعضها البعض على مستوى هاتين الثيمتين .إذ تناول الشاعر الحديث عنهما في قصائد سابقة وكرر ذلك في قصائد لاحقة ،كما وظف بنيات صغرى للخطاب الصوفي بطريقة سطحية ، وتناص مع القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف مما جعله هو في حد ذاته خطابا إسلاميا. ثم أعاد تَكْرَارَ النصوص السابقة التي تشكلت من هذين المصدرين في نصوص لاحقة ،الأمر الذي أدى إلى الكشف عن المرجعية المعرفية والفنية للشاعر والتعرف

على بعض الملامح الأسلوبية له ، وقد وقع كل هذا بآليات تناصية مختلفة تراوحت بين الاستدعاء السطحي والمضمر.

- أما على مستوى التناص الخارجي فقد تمثل في الاستفادة من ثيمة الحب الصوفي وما يحمله هذا الأخير من شوق متأجج،ورغبة في اللقاء إذ قام الشاعر باستيعاب هذه الثيمة ،واستطاع أن يحاور النصوص التي تتناولها ،كما استطاع أن يحاور ثيمة الفناء وما يعبر عنها من بنيات أسلوبية ،وقد استغلهما للبوح بنار شوقه المتأججة ليس نحو الذات الإلهية،كما يفعل المتصوفة ،بل نحو العقيدة الإسلامية وفي هذا تجاوز لتقديس النص الغائب، إضافة إلى أنه استعار لها الرموز الصوفية ،فعدها تارة امرأة فكنى عنها بأسمائها ،على عادة المتصوفة وتارة أخرى رأى أنه كلما اقترب منها أكثر أطلعته على أسرارها وسكر بوصلها وانتشى فاستدعى رمز الخمرة الصوفي من دون أن يتبع السكر بالصحو،لأن في الصحو شقاء ووعيا بالوضع الذي يعيشه ، وقد لجأ إلى هذه الرموز ليغني نصوصه في أدبيتها .
- أما تناص الخطاب الإسلامي غير الصوفي ، فقد تجلى في إحالة نصوص الديوان على مضامين قصائد للشاعر محمد إقبال ،وقد أعاد الشاعر بطريقة واضحة الكثير من مدلولاتها على سبيل تناص الموافقة.واستدعى كذلك بعض أسماء الأعلام التي تحيلنا على الخطاب الإسلامي ،هذه الأسماء التي تشكل حضورا قويا في ذاكرته ،نظرا لبطولاتها وتضحياتها الجسام لنشر نور الإسلام والإعلاء من شأنه كأسماء الرسل والصحابة ،وكذلك للمقارنة بين الزمن الماضي والحاضر. وقد كان استدعاؤها لها _في معظمه_ استدعاء سطحيا يستطيع القارئ اكتشافه بأيسر الجهد لكنها لم تكن مستقلة عن سياق النص.

هذه إذن أهم تجليات تناص الخطاب الصوفي والإسلامي في ديوان أسرار الغربة فلعلها –على ما فيها من عثرات وقصور– تفيد القارئ وإن لم تفد ه فعسى أن توحي له بأفكار تكون انطلاقة لبحث جديد يتعلق بدراسة التناص في كل دواوين الشاعر "**مصطفى الغماري** ".

قائمة

المصادر و

المراجع

.**القرآن الكريم**، برواية حفص عن عاصم.

المصادر والمراجع:

أولا/المصادر:

1.**مصطفى الغماري** : أسرار الغربة ،ش،و،ن،و ،ط 2 ،1982 .

ثانيا/المراجع:

أ/الكتب العربية والأجنبية والمترجمة:

1/العربية:

2 .**إبراهيم رماني** :الغموض في الشعر العربي الحديث د، و،م ، ج ، الجزائر.

3 .**إحسان عباس** :اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة الكويت أفريل، 1978.

4 .**أحمد شوقي** :الشوقيات ،تع : يحي شامي،دار الفكر العربي،بيروت،لبنان،دط،دت.

5 .**أحمد محمود مبارك** :ومضات إسلامية في الشعر العربي المعاصر ،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،القاهرة،ط 2000.

6 .**أحمد مطر**:لافتات (1) ،الكويت،ط1،1984.

7 .**أحلام مستغانمي** :على مرفأ الأيام ،الجزائر،ط1، 1972.

8 .**أدونيس (علي أحمد سعيد)**: الشعرية العربية ،دار الآداب ،بيروت ط 2،1989.

9 .**آمنة بلعلى** : تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ،دار الأمل للطباعة والنشر،ط 3 ،2009 .

10.**بدوي طبانة**: السرقات الأدبية (دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها) دار الثقافة ،بيروت ،لبنان ،1986.

11. **جرير**: الديوان ، دار صادر ،بيروت ،د ط،دت.

12.**جمال مباركي** : التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، دار هومةللنشر، الجزائر، د ط، دت.

13.**حسان بن ثابت الأنصاري الخزرجي**: الديوان : شرح : يوسف عيد ،دار الجيلبيروت، ط 1،1992.

14.**الحسن بن رشيق القيرواني** :العمدة في صناعة الشعر ونقده :حققه وعلق عليه ووضع فهارسه :النبوي عبد الواحد شعلان ،ج 2،مكتبة الخانجي القاهرة،2000.

15.**حسن الشافعي و أبو اليزيد العجمي** : في التصوف الإسلامي، دار السلام للطباعة والنشر،مصر،ط 1 ، 2007.

16.**الحسين بن أحمد الزوزني**: شرح المعلقات السبع ،دار الفكر للطباعة والنشربيروت،لبنان،2008.

17.**الحسين بن منصورالحلاج** : الديوان ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين وضع حواشيه وعلق عليه : محمد باسل عيون السود ، دار الكتب العلمية ،بيروت، لبنان ،ط 2،.2002

18.**الخطيب القزويني** : الإيضاح في علوم البلاغة : شرح وتع وتح : محمد عبدالمنعم خفاجي ،دار الجيل ، بيروت ، مج 2 ، ط 3،د ت .

19.**ربى عبد القادر الرباعي:** البلاغة العربية وقضايا النقد المعاصر، المركز الثقافيالعربي ، دار جرير للنشر ، عمان ، الأردن ، ط 1، 2006 .

20.**سعيد يقطين** : انفتاح النص الروائي (النص والسياق) ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء،المغرب، ط 3 ، 2009 .

21. .....: الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث) ،رؤية للنشر والتوزيع ، ط 1 ، 2006 .

22.**سفيان زدادقة:** الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدو نيس مرجعا وممارسة)، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط 1، 2008 .

23.**سليمان محمد سليمان** : المحاكاة في الشعر الجاهلي بين التقليد والإبداع، دارالوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط 1، د ت .

24.**شلتاغ عبود شراد:** الغماري شاعر العقيدة الإسلامية،دار مدني، د ط، د ت

25. .....:حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر،1985.

26.**الطاهر يحياوي** : البعد الفكري والفني عند الشاعر مصطفى الغماري، المكتبة الوطنية للكتاب،1983.

27.**طرفة بن العبد**:الديوان، دار صادر، بيروت،دط ،دت.

28.**عاطف جودت نصر**: الرمز الشعري عند الصوفية ،دار الأندلس ودار كندي بيروت، ط 1، 1978 .

29.**عبد الحق منصف**:أبعاد التجربة الصوفية (الحب –الإنصات –الحكاية) إفريقيا الشرق، المغرب،2007 .

30.**عبد الحميد هيمة**: الخطاب الصوفي وآليات التأويل(دراسة في الشعرالمغاربي المعاصر)،موفم للنشر والتوزيع ،الجزائر،2008.

31. .....: علامات في الإبداع الجزائري (دراسات نقدية) ، رابطة أهل القلم ،سطيف،الجزائر،ج 1، ط 2 ،د ت .

32.**عبد السلام المسدي**:المصطلح النقدي ،مؤسسات عبد الكريم للنشر والتوزيع، ط 1 ،د ت .

33.**عبد العزيز الجرجاني**:الوساطة بين المتنبي وخصومه،تح:محمد أبو الفضل إبراهيم،دار الإحياء العربية،ط3، دت.

34.**عبد العزيز حمودة** : المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية) ، سلسلة عالم المعرفة ،الكويت،2001.

35.....: المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)،سلسلة عالم المعرفة،الكويت،أفريل 1998.

36.**عبد الفتاح لاشين**:الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام،دارالمعارف،دط،د ت .

37.**عبد القاهر الجرجاني** : أسرار البلاغة في علم البيان،دار المعرفة ، بيروت لبنان ،د ط ، د ت .

38.**عبد الكريم أبو القاسم بن هوازن القشيري**:الرسالة القشيرية ،مكتبة الكتب الثقافية،بيروت،لبنان ،ط1، 2000

39.**عبد الله التطاوي**:المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ،د ط ،د ت .

40.**عبد الله ركيبي** : دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، د ط ، د ت .

41.**عبد الله الغذامي**: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية) ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط 1998 .

42.**عبد الملك مرتاض** : المعلقات السبع (مقاربة سيميائية/ أنثروبولوجية لنصوصها)، منشورات إتحاد الكتاب العرب ،1998.

43.**أبوعبيد الله المرزباني**:الموشح،تح: علي محمد البجاوي ،دار النهضة مصر،القاهرة،1996.

44.**عثمان حشلاف**: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر منشورات التبيين الجاحظية ، الجزائر،2000.

45.**عثمان لوصيف** : الكتابة بالنار ،دار البعث ،قسنطينة ،ط1 1984 .

46.**عز الدين المناصرة** : علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ،عمان،ط1 ،2001.

47.**علي الخطيب**: اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف،القاهرة، د ط،1404ه.

48.عمرأحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر،(الشعر وسياق المتغير الحضاري)، دار الهدى،الجزائر،2004.

49.عمر بن الفارض:الديوان .شرحه وقدم له :مهدي محمد ناصر الدين ،دار الكتب العلمية،بيروت ،لبنان ،دط،دت.

50.الفرزدق :الديوان ،مج 6،دار صادر،بيروت، د ط،د ت .

51.كعب بن زهير : دار الكتب العلمية : بيروت، لبنان، ط 1،1987.

52.محمد أبو القاسم خمار :ظلال وأصداء ،ش،و،ن، و، الجزائر، ط 2،1982.

53.محمد بنيس : الشعر العربي الحديث : (بنياته وإبدالاتها)،3–الشعر المعاصر

54دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،المغرب، ط 3 ،2003 .

55. .....:ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، دار العودة ، بيروت ،ط 1 1979 .

56. .....: الشعر العربي الحديث : (بنياته وإبدالاتها)، –التقليدية،دار توبقاللنشر،الدار البيضاء،ط 1،1989.

57.محمد راضي جعفر:الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر ،مرحلة الرواد منشورات اتحاد الكتاب العرب،1999.

58.محمد زغينة: شعراء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ،دارا لطباعة للطباعة والنشروالتوزيع، عين مليلة،الجزائر، 2004 –2005 .

59.محمد الصالح باوية:: أغنيات نضالية،ش،و،ن،و،الجزائر،1971.

60.محمدالطمار : مع شعراء المدرسة الحرة بالجزائر،(سلسلة الدراسات الكبرى)،ديوان المطبوعات الجامعية ، د ط ، د ت.

61.محمد عباس : الاغتراب والإبداع الفني،دار غريب ،2004.

62.محمد عبد المطلب : قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني : الشركة الوطنيةالعالمية للنشر لونجمان، د ط،د ت .

63.محمد عبد المنعم خفاجي : الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب. د ط د ت.

64.محمد عزّام : النصّ الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001 .

65.محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، سرا ش للنشر،دط،دت.

66.محمد مصطفى هدارة : مشكلة السرقات في النقد العربي (دراسة تحليلية مقارنة)، مكتبة الأنجلومصرية،1985.

67.محمد مفتاح : دينامية النص (تنظير وانجاز)،المركز الثقافي العربي،المغربط 3 ،2006.

68. .....:تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجيةالتناص)،المركز الثقافـــيالعربي،الدارالبيضاء، المغرب ،ط 4 ،2005.

69.محمد ناصر الدين الألباني:سلسة الأحاديث الصحيحة وشيء من فقهها وفوائدها،مكتبة المعارف،مج4، 1995.

70.**محمد ناصر**:الشعر الجزائري الحديث(خصائصه واتجاهاته الفنية1925-1975) دار الغرب الإسلامي،بيروت،لبنان،ط 1 ،1985.

71.**محي الدين بن عربي** : ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت،1992.

72. .....:الفتوحات المكية ، تح : عثمان يحي، القاهرة،1972.

73.**مختار حبا ر**:شعر أبي مدين التلمساني،(الرؤيا والتشكيل)، منشورات اتحاد الكتاب العرب،2002.

74.**مصطفى السعدني** :التناص الشعري(قراءة أخرى لقضية السرقات)، منشأةالمعارف بالإسكندرية،1991.

75.**منير سلطان**:التضمينوالتناص (وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجا) منشأة المعارف بالإسكندرية، 2004.

76.**ناهضة ستار**:بنية السرد في القصص الصوفي(المكونات،الوظائف،والتقنيات)منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003.

77.**أبو نصر السراج الطوسي** :اللمع في تاريخ التصوف،ضبطه صححه :كامل مصطفى الهنداوي،دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان،دط،دت.

78.**نهاد خياطة** :دراسة في التجربة الصوفية ،دار المعرفة ،ط1 ،1994.

79.**وفيق سليطين**:الزمن الأبدي(الشعر الصوفي –الزمان .الفضاء.الرؤية)، دار المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع،دمشق،ط 1 ،2007 .

80.يحي بن مخلوف : التناص (مقاربة معرفية في ماهيته وأنواعه وأنماطه – حسان بن ثابت نموذجا) ، دار قانة للنشر والتجليد ، باتنة ،الجزائر،2008.

81.يوسف وغليسي:في ظلال النصوص (تأملات نقدية في كتابات جزائرية)،جسور للنشر والتوزيع.ط 1، 2009 .

82. .....:مناهج النقد الأدبي، جسور للنشروالتوزيع، الجزائر،ط 2،2009.

2/الأجنبية والمترجمة :

83 .TzevetenTodorov:MikhaïlBakhtine, Le principe dialogiquesuivi Ecrite du cercle de Bakhtine Edition du seuil ,1981.

84.تزيفيتانطودوروف:الشعرية مع المقدمة التي خص بها المؤلف ترجمتي الكتاب إلى العربيةوالإنجليزية ،تر:شكري المبخوت ورجاء بن سلامة.دار توبقال للنشر،الدارالبيضاء،المغرب ،ط 2، 1990.

85.جوليا كريستيفا :علم النص ،تر : فريد الزاهي ،مراجعة عبد الجليل ناظم،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط 2،1997.

86.جيرار جينيت : مدخل إلى جامع النص، تر : عبد الرحمن أيوب،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د ط ، د ت .

87.رولان بارت : درس السيميولوجيا ، تر : عبد السلام بن عبد العالي ، دار توبقال ، المغرب، ط 3 ، 1993

88. .....: نقد وحقيقة ، تر : منذر عياشي، الأعمال الكاملة مركزالإنماء الحضاري، ط 1،1992.

89.ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، ترجمة وتقديم : محمد برادة ،دار الأمان للنشرالرباط، 1987 .

90. .....: شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي ،مراجعة حياة شرارة ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،1986.

ب/المعاجم والموسوعات:

1/ العربية :

91.أحمد رضا :معجم متن اللغة، منشورات دار مكتبة الحياة،بيروت، 1960.

92.جمال الدين ابن منظور الإفريقي المصري:لسان العرب،دار الكتب العلمية،بيروت لبنان،ط 1، 2003.

93.فيصل الأحمر : معجم السيميائيات،الدار العربية للعلوم ناشرون،الجزائر،د ط دت.

94.سعيد علوش : معجم المصطلحات الأسلوبية المعاصر ة، دار الكتاب اللبناني،بيروت،لبنان، ط 1985 .

95.مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي: القاموس المحيط، قدم له وعلق على حواشيه : الشيخ أبو الوفا نصر الهوريني المصري الشافعي، دار الكتب العلمية ،بيروت، لبنان، ط 1 ،2007.

96.محمد عبد المنعم الحفني : معجم المصطلحات الصوفية، دار المسيرة، بيروتط2، 1987.

2/الأجنبية :

97 . Franck neveuArman Colin: dictionnaire des sciences du language**,**paris,2004.

98 . J-A cuddon: Dictionary of literary terms and literary theorythird editionprinted in England byClays,STI,VES,DLC,76,77,79,91.

99 . Josette Rey –Debove et Alain Rey : Le petit Robert (dictionnaire de la langue française),Paris,2001.

100 .Inexlenso ,Grand usuel la rousse ,printed in France.

101.Marie – Hélène Drivaud, **Daniel Morvan** .Le robert micro(dictionnaire de la langue Française) Montréal ,Canada, 1998 .

102. OxfordAdvenced learner's Dictionary ,Oxforduniversity press,7th edition**.**

ج/الرسائل الجامعية :

103 .فاتح حنبلي :التناص في شعر ابن هانئ الأندلسي،أطروحة دكتوراه، مخطوط جامعة باتنة ،الجزائر،2005.

104 .عبد الحميد هيمة:الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر_شعر السبعينات نموذجا،رسالة ماجستير،مخطوط،جامعة الجزائر،1995.

د/ الدوريـــــــــــات:

105 .حسين مزدور:توظيف المضمون الأسطوري في الشعر الجزائري،مجلة التبيين ع24 ،2005 .

106 .حميد لحميداني:التناص وإنتاجية المعاني،مجلةعلامات،مج 10،ج 40،النادي الأدبي الثقافي جدة،يونيو 2001.

107 . عبد القادر رحيم:العنوان في النص الإبداعي أهميته وأنواعه،مجلة الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية،ع 2و3،جامعة محمد خيضر بسكرة،الجزائر،جانفي–جوان2008.

108 .علي حداد :العين والعتبة،مقاربة لشعرية العنونة عند البردوني،مجلة الموقف الأدبي،ع 370 ،شباط 2002 .

109 .عمر بوقرورة:بين الهجرة إلى الله وسلطة المادي،قراءة في القصيدة الإسلامية المغربية، مجلة الأدب الإسلامي ،السنة الثانية ،ع 5،رجب 1415،كانون الأولديسمبر1995 .

110 .الاغتراب،مجلة عالم الفكر،مج 10،ع 1،الكويت،أبريل،مايو،يونيو،1979.

111 .المختارحسيني:إستراتيجيةالتناص،مجلة علامات في النقد الأدبي، مج 12،ج 46،جدة، شوال 1423هـ_ديسمبر 2002،ص 314.

هـ/المواقعالإلكترونية:

112.أحمد عبد الله محمد حمدان :دلالات الألوان في شعر نزار قباني

. Http://Www .Najah /Edu /Thesis/Connotation-Colors-Nizar-Qabbanis-Poetry

113. جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة.

http// :www.almothaqaf.com

114.ضاري مظهر :من أجل نظرية نفس صوفية لدلالات الألوان، جامعة بابل.

http://www.kasnazan.com/Article.php?id=625

115.عبد القادر رحيم:وظائف العنوان في شعر مصطفى محمدالغماري.

http://www.adablabo.net/rahim.htm

116.عبد القادر فيدوح :العبارة الصوفية في شعر التيجاني يوسف البشير .

http://www.sudan-forall.org

117.محمد إقبال :الأعمال الكاملة.

http://www.archive.org

118.محمد جكيب التونسي:إشكالية مقاربة النص الإبداعي وتعدد قراء ته،عتبة العنوان نموذجا،مؤتمر كلية الآداب،ج 1،الدراسات العليا البحث العلمي بالأقصى .

http://www.alaqsa.edu.ps/ar/aqsa/magazine/files/311jakib

119.الموسوعة الحرة

http : // fr .wkipedia .org /wiki /pablo_nerod

فهرس
الموضوعات

مقدمة:.....أ

مدخل:في رحاب التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة.....10

الفصل الأول:مقاربات نظرية في التناص.....17

أولا_البناء المعرفي :.....17

أ–في المعاجم الغربية:.....17

ب–في المعاجم العربية:.....19

ثانيا_ظهوره وتطوره:.....21

أ–في النقد الغربي:.....21

1–ميخائيل باختين:.....24

2–جوليا كريستيفا:.....28

3_رولان بارت:.....31

4–جيرار جينيت:.....33

5–ميكائيل ريفاتير.....36

ب_في النقد العربي:.....37

1_في النقد العربي القديم:.....37

أ–السرقات الأدبية:.....39

ب–المعارضة:.....42

ج–التضمين:.....43

د-الاقتباس:.....45

هـــ_النقيضة:.....46

ب-في النقد الحديث :.....50

1-محمد بنيس:.....50

2-محمد مفتاح:.....52

3:سعيد يقطين:.....54

ثالثا_ مجالاته.....56

أ-التاريخ:.....56

ب-الأسطورة:.....57

ج-الأدب:..... 58

د- الدين:.....59

رابعا__وظائفه:.....61

الفصل الثاني:في الخطاب الصوفي والإسلامي و تمظهرات التناص في عتبات الديوان.....64

أولا _في الخطاب الصوفي والإسلامي.....64

أ-الخطاب الصوفي:.....64

1- البناء المعرفي.....64

2-التقاطع بين الخطاب الصوفي والشعري:.....66

3 -سلبية الرؤية النقدية للخطاب الصوفي وتوظيفه (بعض الرؤى النقدية حول الديوان -نموذجا-) 73

ب–الخطاب الإسلامي:.....79
1– البناء المعرفي:.....79
2–الإرتدادالعلائقي بين الخطاب الإسلامي الصوفي وغير الصوفي:...81
ثانيا_تمظهرات التناص في عتبات الديوان:.....86
أ–الغلاف:.....87
ب–العنوان:.....91
ج–التقديم:.....99
الفصل الثالث:التمظهرات التناصية للخطابين في نصوص الديوان عبر التناص الداخلي والخارجي:.....103
أولا:عبر التناص الداخلي:..... 103
أ–العقيدة الإسلامية:.....104
ب– الاغتراب:.....108
ج–من خلال القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف.....115
1_القرآن الكريم:.....115
2_الحديث النبوي الشريف:.....121
ثانيا:عبر التناص الخارجي:.....123
أ–الخطاب الصوفي:.....123
1–التناص مع ثيمات الخطاب الصوفي:.....123
1.1–الحب الصوفي:.....124
2.1_الفناء:.....129
2–استحضار الرموز الصوفية:.....132
1.2–رمز المرأة:.....133
2.2–رمزالخمرة:.....136

ب-الخطاب الإسلامي:.....139
1-التناص مع قصائد إسلامية:.....139
2-استدعاء أسماء الأعلام:.....142
الخاتمة:.....148
فهرس المصادر والمراجع:.....151