وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر2 أبو القاسم سعد الله
كلية اللّغة العربية وآدابها واللّغات الشّرقية
قسم اللّغة العربية وآدابها

جماليات التّناصّ في شعر "فاتح علّاق"

أطروحَة مقدَّمة لنيل شهادة دكتوراه الطّور الثّالث في الأدب العربي
تخصص: قضايا الأدب والدّراسات النّقديَّة والمقارنة

إعداد الطّالب:
بومدين ذباح

إشراف الأستاذة:
أ. د/ انشراح سعدي

الموسم الجامعي: 2021/2020

وزارة التّعليم العَالي والبَحث العِلمي
جامعة الجزائر2 أبُو القَاسم سَعد الله
كلّية اللّغة العربيّة وآدابها واللّغات الشّرقيّة
قسم اللّغة العربية وآدابها

جماليات التّناصّ في شعر "فاتح علّاق"

أطروحَة مقدَّمة لنيل شهادة دكتوراه الطّور الثّالث في الأدب العربي
تخصص: قضايا الأدب والدّراسات النّقديَّة والمقارنة

إعداد الطّالب: بومدين ذباح
إشراف الأستاذة: أ.د/ انشراح سعدي

أعضاء لجنة المناقشة:

الرّقم	الاسم واللّقب	الرّتبة	الجامعة	الصّفة
01	سعيد سلّام	أستاذ التّعليم العالي	جامعة الجزائر2	رئيسا
02	انشراح سعدي	أستاذ التّعليم العالي	جامعة الجزائر2	مشرفا ومقرّرا
03	حياة أم السَّعد	أستاذ التّعليم العالي	جامعة الجزائر2	مناقشا
04	نادية نعَّاس	أستاذة محاضرة (أ)	جامعة الجزائر2	مناقشا
05	رَاوية يحياوي	أستاذة التّعليم العالي	تيزي وزو	مناقشا
06	مُحمّد مكّاكي	أستاذ محاضر (أ)	خميس مليانة	مناقشا

الموسم الجامعي: 2021/2020

بِسم اللهِ الرَّحمن الرَّحيم

{وَمَا تُقَدِّمُوا لِأَنفُسِكُم مِنْ خَيْرٍ تَجِدُوهُ عِندَ اللهِ إِنَّ اللهَ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ}

صدقَ اللهُ العَظيم

(سُورة البَقرة/ 110)

إهْداء

أهدي هذا العمل:

إلى أمّي وأبي

إلى إخوتي وأخواتي

إلى صاحب قصيدة (وقالت غزّة) فاتح علّاق

إلى كلّ الرّفاق والأحباب

إلى كلّ من مدّ يد المُساعدة والعَون

شُكر وتَقدير

قال رسولُ الله–صلى الله عليه وسلم–: "مَنْ لَمْ يَشْكُرِ النّاسَ لَمْ يَشْكُرِ الله".

أتقدّم بالشّكر بعد الله تعالى إلى أستاذتي الكريمة التي أشرفت على هذا العَمَلَ الدّكتورة "انشراح سعدي"، فلولاها لما رأى هذا العملُ النّورَ، فقد أفادتني بنصائحها، وتوجيهاتها القيّمة رغم كثرة أشغالها. وأدعو الله أن يُجازيَها عنّا خيرَ الجزاء، وأن يُمتّعَهَا بالصّحة والعافية وطول العمر.

كمَا أتقدّم بالشّكر والامتنان إلى جميع أساتذتي بكلية اللّغة العربية وآدابها واللّغات الشّرقية–قسم اللّغة العربية وآدابها–على ما بذلوه من جُهد وعَطاءٍ وافر في تعليمنا.

مقدّمة

لما كان التّواصل الإنساني ممتداً عبر زمن الوجود البشري، ولما كان استجابة لمؤثر ما بين مرسل ومتلقٍ، فإنَّه لا ينفك يتسم بطابع حواري، يتقاطع خطاب الواحد منّا مع الآخر إثباتاً أو دحضاً، إعجاباً به أو رفضاً له، من هنا اكتسبت نظرية التّناصّ وجودها النّقدي المعاصر، فلا وجود لخطاب منفصم في وجوده منغلق على داخله، حيثُ ينطوي على خطابات ونصوص متعدّدة.

وإذا كانت البنوية لم تبرح فكرة النّصّ المنغلق على ذاته ونبذت من حقل دراستها كلّ خارج عنه، فإنّ التّناصّ كنظرية ما بعد الحداثية شكّلت منعرجاً في العملية النّقديّة، بداية من الفلسفة الحوارية لباختين وصولاً إلى التّأسيسات التي قدّمتها جوليا كريستيفا ورولان بارت وجيرار جينيت الذين تجاوزوا الأسس التي ارتكزت عليها البنوية، منطلقين هذه المرّة من مبدأ النّصّ المفتوح والمستقطب لنصوص وخطابات متنوعة، والمستعد هو الآخر للهجرة نحو فضاءات أخرى، فقد استلهمت كريستيفا حوارية باختين وبلورت نظرية عن الظّاهرة التّناصيّة، وأسّس النّاقد الفرنسي جينيت نظرية المتعاليات النّصيّة.

إنّ النّصَّ الشّعري المعاصر هو نص ثري بنصوص أخرى تلوذ به لتحيا من جديد ويستدعيها ليهندس معمارية فضائه ويشحن به طاقته الدّلالية، وتتشكّل جماليته الّتي تضمن له ولوج دائرة القراءة والتّأويل، لذلك نرى الشّعر الجزائري المعاصر لا يبرح مستحضراً نصوصاً متعدّدة من الماضي والحاضر والمستقبل ليشيّد عوالم كثيفة المعنى، يتجلّى هذا في النّصوص الإبداعية للشّاعر فاتح علّاق بداية من ديوانه: "آيات من كتاب السّهو"، وصولاً إلى ديوان: "ما في الجبّة غيرُ البحرِ" مروراً بـ "الجرح والكلمات" و"الكتابة على الشّجر"، وهي دواوين حابلة بالنّصوصّ الدّينية والأسطورية والتّراثية في إطار جمالي بديع، وتوظيف ينسجم مع متطلبات تجربته، ومن هنا ارتأينا أن يكون موضوع بحثنا (جماليات التّناصّ في شعر فاتح علّاق)، حتَّى نجلي مكمن الإبداع في توظيفه للتناصّ وآليات استحضار النّصّ الآخر عبر فعل التّأويل والتّفسير. وقد حظيت نصوص الشّاعر مؤخراً بدراسات أكاديمية من خلال زوايا دراسية متعدّدة، فأضاءت الكثير من جوانب البحث، وساعدتنا في تحليل الكثير من نصوصه، منها أطروحة الدّكتوراه الموسومة بـ (التّناصّ في شعر فاتح علّاق – ديوان– الجرح والكلمات أنموذجاً–) والتي تقدّم بها الباحث فوضيل بوبكر بجامعة البليدة(2) سنة 2019، والثّانية للباحث محمّد رغميت بعنوان (الرّؤية الصّوفية وتجلياتها في الشّعر الجزائري المعاصر–فاتح علّاق أنموذجاً–) بكلّية اللّغة العربية وآدابها واللّغات الشّرقية، جامعة الجزائر(2)، سنة 2018، والثّالثة بعنوان (الاتّساق

والانسجام في شعر فاتح علّاق) تقدّمت بها الباحثة نورة كادي بالجامعة نفسها سنة 2019، وغيرها من الرّسائل الأخرى، إلى جانب الدّراسات المتعدّدة في الكتب والمجلّات والجرائد وبعض المقالات التي تناولت جوانب من شعرِه.

وقد استثمرنا في هذه الدّراسة مراجع عديدة في التّناصّ في النّقد الحديث، ومنها: الخطاب الرّوائي (ميخائيل باختين)، palimpsestes (Gerard Genette)، درس السّيميولوجيا (رولان بارت)، تحليل الخطاب الشّعري-استراتيجية التّناصّ-(محمّد مفتاح)، التّناصّ وجمالياته في الشّعر الجزائري المعاصر (جمال مباركي)، من النّصّ إلى التّناصّ (محمّد وهابي)، علم النّصّ (جوليا كريستيفا)، بالإضافة إلى مجلّات ودوريات أخرى.

وإذا كان لكلّ باحث دواع وأسباب في اختيار موضوعه، فإنّ دوافعنا لاختيار متن فاتح علّاق الشّعري موضوعا للدراسة واختيار التّناصّ تكمن في:

-اطّلاعنا المسبق على شعر فاتح علّاق في دراسة الماستر، وذلك من خلال ديوان الجرح والكلمات.

-إعجابنا بشعر فاتح علّاق كتجربة متميزة بعد اطّلاعنا على دواوينه الأخرى.

-يقيناً في القيمة الفنّية لشعرنا الجزائري المعاصر وضرورة دراسته والاهتمام به.

-مواكبة شعر فاتح علّاق للأحداث الوطنية والعربية في فترة التّسعينيات إلى يومنا هذا، فشعره شاهد حي على الواقع السّياسي والاجتماعي والثّقافي.

-ميل شعر فاتح علّاق إلى الحرية والانعتاق والتّأمل والتّصوف وانتصاره للقيم الإنسانية العُليا.

-تعدّ تجربته الشّعرية واحدة من أهم التّجارب الشّعرية الجزائرية المعاصرة، ويكمن ذلك في ثرائها وتنوع موضوعاتها ومضامينها، وهي تجربة جديرة بالاهتمام والدّراسة والتّحليل، بالإضافة إلى الحيّز الواسع الذي تشغله ظاهرة التّناصّ في شعر فاتح علّاق من حيث مصادرها وتقنياتها.

ويحاول هذا البحث التّصدي بالإجابة عن إشكالية رئيسة جسّدتها عدّة تساؤلات نذكر من بينها: ماهي آليات التّوظيف التّناصي في شعر فاتح علّاق؟ وماهي جماليات هذا التّوظيف؟ وكيف تجلّى التّناصّ في

شعره؟ وماذا حقق هذا التّناصّ من إنتاج جديد للدّلالة؟ وهل تعدّ العتبات النّصيّة عنصراً محدداً في الخطاب الشّعري؟ وكيف تتمظهر العتبات النّصيّة في الدّواوين الشّعرية؟

وللإجابة عن مختلف الإشكاليات المركزية والثّانوية استعانَ البحثُ بالمنهج السّيميائي والقراءة التّأويليّة في مقاربته لنصوص شعر فاتح علّاق، وعليه وظفت أغلب الآليات الإجرائيّة للمنهج السّيميائي على غرار العتبات النّصية ودلالات الحافة المنبثقة من النّصوصّ الإبداعية، كما لجأ البحث بين الفينة والأخرى بالمنهج البنَوي والأسلوبي أثناء تتبع النّسق الدّلالي والجمالي في القصائد.

ووفقا لما اقتضته طبيعة الموضوع والمادة النّقديّة التي جمعناها، انتهينا إلى خطة للبحث تتمثّل في مقدّمة، وأربعة فصول وخاتمة، وملحق، وفهرس الموضوعات.

ففي **المقدّمة** ذكرنا فيها ما يجب أن يذكرَ في مثل هذه المقدّمات؛ فطرحنا الإشكال وعرفنا بالموضوع وسبب اختياره والهدف من دراسته، وكذا المنهج الذي تتبعناه في خطتنا التي حدّدنا هيكلها.

وانتقلنا إلى **الفصل الأوَّل** الّذي وسمناه بـ (المقاربات النّقديّة المفاهيمية لنظرية التّناصّ)، وهو فصل نظري بامتياز، وقد قسّمناه إلى عنصرين: فالعنصر الأوّل تناول ظاهرة التّناصّ في النّقد الغربي، بحيث تتبعنا فيه مصطلح التّناصّ منذ ظهوره على يد النّاقدة جوليا كريستيفا في نهاية السّتينيات، وهو المفهوم الذي جلبته من النّاقد الرّوسي ميخائيل باختين في دراسته لشعرية دوستيويفسكي تحت اسم الحوارية، وإضافة إلى ذلك فقد تناولنا أهم النّقاد الذين ساهموا في بلورة هذا المصطلح من باختين إلى جيرار جينيت مروراً بكلّ من رولان بارت، وميشال ريفاتير، كما قمنا بتلخيص جهوداتهم في تطوير هذا المصطلح وأهم الدّراسات التي قاموا بها. أمّا العنصر الثّاني فقد تناولنا فيه إسهامات النّقاد العرب المعاصرين في درس التّناصّ مستفيدين في ذلك من النّظريات الغربيّة، طارحين تصوراتهم ومفاهيمهم الخاصّة، ولقد ركّزنا على أهم النّقاد في هذا المجال وهم: محمّد بنّيس، محمّد مفتاح، سعيد يقطين، عبد المالك مرتاض كما لخصنا إسهاماتهم في هذا المجال.

وتطرقنا في **الفصل الثّاني** إلى شعرية العتبات النّصيّة في شعر فاتح علّاق، فهو فصل تطبيقي، وفيه تحدّثنا عن مفهوم العتبات النّصيّة كتوطئة للفصل، ثمّ التّطبيق على العناوين الرّئيسَة ودلالتها ومدى استطاعة الشّاعر فاتح علّاق الاشتغال على هذا المدخل النّصيّ لإحداث التّفاعل بينه وبين النّصوصّ المرتبطة به، ثمّ

انتقلنا إلى عتبة العناوين الدّاخليّة بنيتها ودلالتها وعلاقتها بمتن النّصوصّ (القصائد)، لننتقل بعدها إلى عتبة المقدّمة بما أنّها تمثّل نصّا استهلالياً يتموقع في صدارة الدّيوان، وكانت كلّ الدّواوين الشّعرية للشّاعر فاتح علّاق مقدَّمة تقديماً ذاتياً، لننتقل بعد ذلك إلى اسم المؤلِّف بوصفه واحداً من أهم العناصر المناصية التي يحويها الغلاف الخارجي بعد العنوان الرّئيس، كما تطرقنا إلى الفضاء البصري للغلافين الأمامي والخلفي، وذلك بحكم أنّهما يمثّلان أيقونات تشكّل فضاءً بصرياً نصيّاً دلالياً لا يمكن الاستغناء عنه (الفضاء البصري) بتاتاً، والّذي بإمكانه أن يمدّنا بأبعاد دلاليّة وجمالية لا يمكن في أحوال كثيرة القبض عليها-إن صحّ القول-بالاعتماد على النّصّ الشّعري بمعزل عن مرافقاته، ومن ثمّ انتقلنا إلى عتبة الإهداء دلالة ووظيفة، ذلك أنّه يمثّل نصّا موازياً للعمل الشّعري، وقد ختمنا هذا الفصل بعتبة التّصديرات التي تسبق القصائد الشّعرية، وما تحدثه أحياناً من إشكالات وإسهامات في تشكّل فرضيات قرائية ممنوحَة للقارئ الّذي يتّخذها وسيلة قصد اقتحام النّصّ الشّعري وفكّ شفراته الدّلالية.

وأردفنا الفصل الثّاني **بفصل ثالث** يتناول التّناصّ في المجال الدّيني، وقد قسّمناه إلى قسمين اثنين هما: التّناصّ مع القرآن الكريم والتّناصّ مع الحديث النّبوي الشّريف، حيث تناول التّناصّ مع القرآن الطّريقة التي استحضر بها الشّاعر علّاق النّصوصّ القرآنية التي تساهم في إغناء التّجربة الشّعرية، وتكثيف السّياق الشّعري لما تمنحه من قداسة للخطاب الشّعري، وتوظيف النّصّ القرآني عند شاعرنا حضر بأشكال مختلفة، أمّا التّناصّ مع الحديث النّبوي الشّريف فتتبعنا فيه طريقة توظيف النّصّ الحديثي، ودرجات تعالق هذا النّصّ مع المتن الشّعري وإنتاج الدّلالات المختلفة من التّناصّ القائم بين النّصيّن، لننتقل بعد ذلك إلى التّناصّ الصّوفي وهو كثير في المتن الشّعري، حيث تناولنا فيه القاموس الصّوفي (المصطلحات)، والشّخصيات الصّوفية، والتّجليات الصّوفية.

أمّا **الفصل الرّابع** فقد دار حول التّناصّ الأسطوري والتّاريخي والأدبي، ركّزنا في التّناصّ الأسطوري على الأساطير المختلفة المبثوثة في شعر علّاق وبيان دورها في إضاءة النّصّ الشّعري، في حين اختص التّناصّ التّاريخي بأبعاد تاريخية كان لها الأثر في إثراء نصه الشّعري كالشّخصيات البطولية، والأحداث والمواقع التّاريخية، وقد ختمنا هذا الفصل بدراسة التّناصّ الأدبي، فتناولنا فيه التّناصّ مع الشّعر العربي قديمه وحديثه، والتّناصّ مع المثل الشّعبي، الذي أسهم في إكساب القصيدة بُعداً دلالياً في تصويره للواقع المسقط عليه.

وأخيراً أنهينا البحث **بخاتمة** لخصّنا فيها النتّائج العامة المستقاة من مباحثها وفصولها.

وككلّ باحث لقد واجهتنا صعوبات جمّة في إعداد هذا العمل، تعلّق بعضُها بطبيعة النّصّ الشّعري عند فاتح علّاق المتّسم بالغموض، ولهذا تطلب منّا الدّقة في القراءة والتّحليل، بالإضافة إلى تشعب مجال التّناصّ وتعدّد أساليب تطبيقه في الدّراسات المعاصرة مما أوجد صعوبة لنا في تطبيقه على شعر علّاق.

على أنّ الكثير من هذه الصّعوبات زال مع الرّعاية التّامة التي لقيناها من قبل الأستاذة المشرفة على هذا البحث الدّكتورة "انشراح سعدي"، فقد كان لمتابعاتها المستمرة وتصويباتها الدّائمة-لعثراتي-أكبر الأثر في إنجاز هذا البحث على صورته الحالية، كما نتقدّم بالشّكر الجزيل للشّاعر "فاتح علّاق" لما قدّمه لنا من مساعدة علمية ورعاية للبحث عند كلّ لقاء به، ولا يفوتنا، كذلك، أن نتقدّم بالشّكر والعرفان لكلّ الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة التّكوين، الّذين أفدّنا من توجيهاتهم واقتراحاتهم، كما نشّكر الأساتذة الأفاضل أعضاء اللّجنة المناقشة على تكرّمهم بقراءة هذا البحث قصد نقدِه وتوجيههِ إلى الصّواب.

على أنّنا، في الأخير، لا نُعِدُّ بحثنا هذا سِوى محاولة لمقاربة شعر فاتح علّاق، فقد بذلْنا فيه جهداً متواصلاً في البحث واستقراء النّصوصّ، ما أسعفتنا الوسيلة وانتهى بنا الفهم، فإنْ وفقنا فهذا من فضل الله، وإلّا فحسبنا اجتهادنا وإخلاصنا في العمل.

(وَالله ولي التَّــوفيق)

الجزائر في: 2021/02/20م

بومدين

الفصل الأوَّل

المقاربات المفاهيمية النّقديَّة لنظرية التّناصّ

في الواقع، إنَّ الرُّؤية الإبداعية ليست ملكا لنفسها، وإنَّما هي وليدة رؤى وتجارب حسّية ومعنوية، حيث تتولَّد في الذَّات المبدعة نتيجة الانعكاس الذي تحدثه فيها، سواء أكان ذلك انعكاساً إيجابياً أم سلبياً؛ لذا تقوم فكرة التَّناصّ على الاختراق القائم بين بنياته[1]، على اعتبار أنّ النّصّ هو مزيج من مجموعة من النّصوصّ الذّاتية أو نصوص لذوات أخرى؛ تولَّدَ بعضُها عن بعض بنسب متفاوتة في استحضار المعاني، ومن ثمّ "فهو إمّا يريد أن يدعمها ويؤكّدها ويكرّرها ويحاكيها في موضوعها أو في أسلوبها، أو على العكس من ذلك يريد أن يعارضها وينتقدها وينقضها ويقوّضها، ومهما تكون العلاقة الّتي يقيمها النّصّ مع النّصوصّ الأخرى الغائبة فإنّ هذا النّصّ لا يمكنه أبداً أن يتجاهلَ الأدب السّابق"[2]. وعلى هذا، فإنّ الكلمة السّابقة التي تستحضر لتلجَ في سياق جديد تبقى تحمل معها وهجها القديم قبل الاستحضار والتّمثيل الجديد الذي يزيدها دلالات ومعاني جديدة، وهذا ما عبّر عنه "ماريو" الّذي يعدّ إجابات كثيرة عن ماهية التّداخل النّصي الذي يحفل به الجنس الأدبي، وبهذا نجده يقول: "إنّ العمل الفنّي لا يتخلق ابتداء من رؤية الفنّان، وإنّما من أعمال أخرى، تسمح بإدراك أفضل لظاهرة التّناصّ التي تعتمد في الواقع على وجود نظم إشارية مستقلة، لكنها تحمل في طيّاتها عمليات إعادة بناء نماذج متضمنة بشكل أو بآخر، مهما كانت التّحولات التي تجري عليها"[3]. ومن هنا، بالضّبط، يفهم بشكل من الأشكال على أنّ بنية التّناصّ هي أن تشير الكلمات دائما إلى كلمات أخرى، صراحة أو تأويلا، باحتكاك جلّي ظاهر أو خفي مضمر، ويكون هذا عبر الذّاكرة الخاصّة للمبدع أو الذّاكرة الجماعية؛ أي الموروث بمستوياته وأنواعه بوصفه مؤثراً في عملية الخلق الإبداعي، ورافداً من روافد التّكوين الثّقافي بشكل عام، ونظراً لزئبقية مفردة التّناصّ في الكتابة وتداخل استعمالاتها، رأينا من الضّروري الوقوف على دلالته، وذلك لأجل توضيح تلافيف بعض الجوانب الإجرائية.

1-دلالة التّناصّ لغةً واصطلاحاً:

ولكي نستوضح الأهمية الجذرية لفكرة التّناصّ، فإنّنا بحاجة إلى خلفية سريعة وموجزة تبيّن لنا أصل دلالة التّناصّ لغة واصطلاحاً.

1 وحيد بن بوعزيز، جدل الثّقافة، مقالات في الآخرية والكولونيالية والدّيكولونيالية، دار ميم للنّشر، ط1، الجزائر، 2018، ص: 107.

2 عبد الكريم شرفي، مفهوم التّناصّ، من حوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جينات، مجلّة دراسات أدبية، ع02، تعاونيّة الرّشد القبّة القديمة، الجزائر، 2009، ص: 63.

3 مصطفى السّعدني، التّناصّ الشّعري، قراءة أخرى لقضية السّرقات، توزيع منشأة المعارف، ط1، الإسكندرية، 1991، ص: 77.

1-1-دلالة التَّناصّ لغة:

إذا ما تتبعنا مصطلح التَّناصّ intertextualité لغة نجد أنّ هذه اللّفظة لم ترد في المعاجم العربية بلفظها، وإنّما جاءت من كلمة (نصّ)، التي تحمل معاني متعدّدة للنّصّ، فهي بذلك تؤدي في مجملها إلى فائدة الرّفع والحركة والازدحام والإظهار، إذ جاء في لسان العرب أنّ "النّصّ: رفعك الشَّيء نص الحديث ينصُّه نصاً: رفعه وكل ما أظهر فقد نصَّ"[1]. وجاء في قاموس المحيط: "نصَّ الشّيء: حركَّه ونصَّ العروس أقعدها على المنصَّة"[2]؛ بمعنى الظّهور والبروز، إلّا أنّ هذه الدّلالات المعجمية للفعل (نصَّ) الواردة فيها لم تكن تتوافق مع الدّلالات المعروفة، لما آلت إليه الصّورة المعرفية لمصطلح التّناصّ، على أنّها تدخل ضمن الوظيفة الأدبية للمعاجم. أمّا في تاج العروس فقد "نصَّ الشّيء: أظهره، وكل ما ظهر فقد نُصّ"[3].

ومن خلال تبيين دلالة النّصّ في المعاجم العربية، والتي وجدنا أنّها تفيد معنى الرّفع والحركة والإظهار. أمّا بتتبعنا لمفهوم التّناصّ كمادة لغوية من خلال ورودها في لسان العرب فرأينا بأنّها جاءت بمعنى الاتصال. ومن ثمّة " يقال هذه الفلاة تُناصي أرض كذا وتواصيها أي تتصل بها"[4]، أمّا في تاج العروس فتفيد معنى الانقباض والازدحام: فيقال "وتناص القوم وازدحموا"[5]. فقد اقترب لفظ التّناصّ في معناه اللّغوي، وذلك بدلالته من معناه الاصطلاحي، فالمعنى الدّلالي لهذا المعنى المعجمي يستدعي وجود وسط أو مكان أو بؤرة استقطاب مهمة جمعت هؤلاء القوم فتزاحموا.

وهكذا نجد أنّ المعنى الأخير يقترب بشكل جلي إلى مفهوم التّناصّ بصيغته الحديثة، ومن ثمّة فتداخل النّصوصّ بحد ذاته هو قريب جداً من ازدحامها في نصٍّ ما في الواقع، فعند ازدحامها قد تتصادم فيما بينها وتتداخل وتتشابك وتتلاحم، أو تذوب وتنصهر في الذّهن، وعند صناعة العمل.

1 ابن منظور، لسان العرب، مادة (نصص)، تحقيق وتعليق: عامر أحمد حيدر، مراجعة عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، مج 14، ط1، بيروت، 2003، ص: 271.

2 الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة (نص)، دار الكتب العلمية، المجلد 2، ط2، بيروت، لبنان، 2007، ص: 430.

3 محمّد مرتضى الحسيني الزّبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مادة (نصص) دار الأبحاث، ط1، الجزائر، 2011، ص: 213.

4 ابن منظور، لسان العرب، ص: 134.

5 محمّد مرتضى الحسيني الزّبيدي، تاج العروس، ص: 275.

أمّا عن ورود مفردة (النّصّ) أو (التّناصّ) في المعاجم الأجنبية، فقد وجد أنّها تعني كلمة (inter) في الفرنسية التّبادل، بينما تعني كلمة (texte) النّصّ، وأصلها مشتق من الفعل اللّاتيني (textus) التي تتخذ هيئة (النّسيج) أو (الحبك)...[1]، ولكن "رغم اشتمال اللّفظة اللّاتينية على معنى هذا التّداخل والتّشابك المستوحى من تشابك خيوط النّسيج، فإنّ أيا من اللّغات المتفرعة عنها لم تصطنع لها مصطلح التّناصّ، إلّا ما كان مؤخراً، ذلك لأنّ الأمر لا يتعلق بالنّاحية اللّفظية التي تسعف أو لا تسعف على إعطائه هذا الزّخم، ولكنّه مرتبط بما هو أعمق من ذلك بكثير، إذ الموجه فيه هو مجموعة من النّظريات والتّصورات التي يجتهد في صياغتها جملة من المفكرين والعلماء والفلاسفة استجابة لشروط حضارية خاصّة تتعلق بالنزوع نحو تغيير أو تعديل أو تأكيد خط سير ما. وإذا كان المغلوب مولعا بتقليد الغالب كما يقرر ابن خلدون، فإنّ في فعله ذلك ما يجعله مُغلبا إذ لم يع الخلفية الحضارية للأدوات التي ينقلها عن غيره"[2].

1-2-دلالة التّناصّ اصطلاحاً ومفهوماً:

في الحقيقة فإنَّ النَّصّ متعدّد، إذ لا يمكنه "أن ينطلقَ من اللَّحظة الصِّفرية في الكتابة، بل النَّصّ يجسّد مسرحاً لعبور نصّي ولغوي تعجز المقولات البنيوية على الإحاطة به أو استنفاذه"[3]، فهو بذلك نتاج فعل التَّناصّ، ولأنَّ هذا الأخير يعدّ من بين المصطلحات التي أحدثت حراكاً واسعاً لدى جمهور النّقاد والدّارسين، فبذلت من أجل ذلك جهود حثيثة، في السّعي لإيجاد صيغة لفظية، أو ترجمة مقابلة، أو تيمة لغوية لهذا المصطلح (التّناصّ).

هذا، ومن التَّعريفات التي صيغت للتّناصّ (intertextualité)، نجد ما تقدّمت به الباحثة جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) التي عرفته بأنّه "تحوير لنصوص أخرى، ففي فضاء نص ما تتقاطع وتتحايد مجموعة من الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى"[4]، وتقول أيضاً في السّياق نفسه "كل نص يتشكّل كفسيفساء من الاستشهادات، كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر"[5]، فالنّصّ-كما تراه كريستيفا- يمثّل

1 شربل داغر، التّناصّ سبيلا إلى دراسة النّص الشّعري وغيره، مجلّة: فصول، ع1، لا ب، 1997، ص: 130.

2 المختار حسني، التّناصّ، المفهوم، وخصوصية التّوظيف في الشّعر المعاصر، دار التّنوير، لا ط، الجزائر، 2013، ص: 13.

3 وحيد بن بوعزيز، جدل الثّقافة، مقالات في الآخرية والكولونيالية والدّيكولونيالية، ص: 106.

4 Julia Kristeva: Semeiotikè (Recherche Pour une sémanalyse), coll. : Tel Quel, ed : Seuil, 1969, p : 52.

5 Ibid, p : 85.

بؤرة لتفاعل مجموعة من النّصوصّ التي يستدعيها ويستحضرها في سياقه، كما اعتبرت كريستيفا النّصّ كالفسيفساء التي تتشكل من تجميع نصوص سابقة أو معاصرة، ودمجها بطريقة متناسقة لتوّلد نصّا جديداً، وليس بالضّرورة أن يكتفي النّصّ بالأخذ من نصوص سابقة، بل العكس، قد يعطيها تفسيرات جديدة أو يظهرها بطريقة مختلفة عمّا كان ينظر لها القارئ سابقا، فلم يكن من الممكن اكتشافها لولا التّناصّ، وتشكيل لوحة الفسيفساء يتطلب بالضّرورة التّجدد والتّغيير الدّائم.

وبهذا الشّكل، فإنّ التّناصّ هو نتاج لنصوص سابقة، يعقد معها النّصّ الجديد علاقة تحاور، وتراكم فيما بينها بكيفيات مختلفة ومتعدّدة، ليكسر بذلك أحد أعمدة البنوية، وهي فكرة مركزية النّصّ وانغلاقه على ذاته، باعتباره بنية مكتفية بذاتها، ثمّ إنّ تحاور و "تراكم النّصوصّ وتدافعها في مكان هندسي يشغل حيزاً من بياض الورق، حيثُ تقترب النّصوصّ فيما بينها وتتعالق، لتخلقَ من النّصّ الأوّل نصّا ثانياً يتشظى في نص آخر، لتشكل مجريات التّناصّ من خلال تفكيك الصّورة الكلية إلى وحدات جزئية"[1]. فالتّناصّ هو مجال التّداخلات والتّقاطعات والتّفاعلات التي تحدث بين النّصوصّ في نص واحد، وبعبارة أخرى، فالتّناصّ هو استدعاء لجملة من النّصوصّ المختلفة للمشاركة في بناء نص جديد وفق تقنيات خاصّة، وفي هذا الشّأن تقول كريسيفا: "إنّ الكلمة (النّصّ) هي تقاطع كلمات (نصوص)، بحيث تقرأ فيها على الأقل كلمة أخرى"[2]، وهكذا، أصبح التّناصّ معطى ضروري لكلّ نص.

ويتَّضح لنا جلياً، فيما ذهبنا إليه أعلاه، هو أنّ التّعالق والتّداخل القائم بين النّصوصّ بعضُها بالبعض الآخر، لا يمكن أنّ "يعني الاعتماد عليها أو محاكاتها، بل إنّ التّناصّ يتجسّد من خلال صراع النّصّ مع نصوص أخرى، ولا يتداخل مع نصوص قديمة فقط، بل قديم ذلك من خلال نص يتضمن ما يجعله قادراً على التّداخل أو التّناصّ مع نصوص آنية"[3]؛ إذ إنّ التّناصّ يقوم بتفسير تفاعل وتداخل النّصوصّ الأدبية بعضُها مع بعض، أو استعمال نص بنص آخر أو تعالقه مع نصوص أخرى بغية البحث عن وظائف التّداخل والتّعالق بين الأنظمة الدّلاليّة المختلفة في فضاء النّصّ.

1 عبد القادر فيدوح، الرّؤيا والتّأويل، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، الجزائر، 1994، ص: 74.

2 Julia Kristeva: Semeiotikè, p : 84.

3 عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، من البنيوية إلى التّشريحية، نظرية وتطبيق، النّادي الأدبي الثّقافي، ط1، جدة، 1985، ص: 322.

لاحظنا، مما سبق، أنَّ التَّناصّ هو عبارة عن عالم منفتح يأبى الانغلاق، لتتلاقى فيه النّصوص وتتفاعل، فهو عبارة عن حوار لنص مع نصوص أخرى ومع أشكال أدبية ومضامين ثقافية مختلفة كذلك.

2-التَّناصّ وتفريعاته وتنويعاته في الدِّراسات النّقديَّة الغربيَّة:

يؤكِّد تزيفتان تُودوروف في كتابه الشِّعرية، أنّ الفضل في بدء الاعتراف بهذه الظّاهرة التّعبيريّة-التّناصّ- تعود مع حركة الشّكلانيين الرّوس[1]، هذه الحركة التي سعت إلى تأسيس علم أدبي مستقل هو البويطيقا، وهو "علم غير واثق من موضوعه، ذلك لأنّ معايير تعريفها غير متجانسة إلى حدّ ما، وهي غير يقينية أحياناً"[2]. ومن ثمّ فهو يحاول تتبع هذه الأدبية في اللّغة التي تتميز بها عن سائر فنون القول الأخرى، ومن خلال اهتمام الشّكلانيين الرّوس بفكرة أنّ "الخطاب متعدّد القيم من خلال الاعتراف بقيمته اللّغوية"[3]، قاربوا، كذلك، مفاهيم التّناصّ، فنجد فيكتور شيكلوفسكي (Victor Chklovski) يقول: "إنّ العمل الفنّي يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى، وبالاستناد إلى التّرابطات التي نقيمها فيما بينها. ليس النّصّ المعارض وحده الّذي يبدع في تواز وتقابل مع نموذج معين، بل إنّ كل عمل فنّي يبدع على هذا النّحو"[4]. إنّ حديث Chklovski، هنا، إشارة واضحة إلى أنّ "العمل الأدبي يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى، لا عن طريق المعارضة فقط، بل بما هو ((مواز)) للنص أيضاً ((فكل عمل يُخلق موازياً أو معارضا لنموذج ما)) ويستند في دعم رأيه إلى ما قاله برونتيير F.Bruntiere من أن المؤثر الأساس في تاريخ أدب ما، هو أثر أعمال أدبية في أخرى"[5]، وهذا المفهوم سيلقى صداه في دعم أرضية التّناصّ في الدّراسات النّقديَّة اللّاحقة، كما نجده يجعل من العلاقة وسيلة لإدراك العمل الفنّي، وذلك من خلال ما يقيمه من ترابطات مع أعمال فنّية أخرى، هذا ما يظهر فيما بعد من خلال مفهوم وتفاعل النّصّ الأدبي كبنية صغرى مع البنية النّصيّة الكبرى في سياق الأعمال التي ينتمي إليها ويقيم علاقات معها. ومن ثمّة استفاد ميخائيل باختين من جهود الشّكلانيين الرّوس بأخذ هذا المفهوم من عند فيكتور شيكلوفسكي وأعاد بلورته محوّلًا إيّاه إلى نظرية حقيقية تعتمد على التّداخل القائم

1 تزيفتان تودوروف، الشّعرية، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنّشر، ط2، الدّار البيضاء، المغرب، 1990، ص: 41.

2 محمّد كاديك، من الملحمة إلى الرّواية، آليات الانتقال الأجناسي، دار التّنوير، ط1، الجزائر، 2020، ص: 76.

3 سعيد سلّام، التَّناصّ التّراثي، الرّواية الجزائرية أنموذجاً، إربد عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 2010، ص: 131

4Tzvetan Todorov, théorie de la littérature, seuil, paris, France, 1965, P : 50

نقلا عن سعيد سلّام، التَّناصّ التّراثي، الرّواية الجزائرية أنموذجاً، ص: 131.

5 المختار حسني، التّناصّ، المفهوم، وخصوصية التّوظيف في الشّعر المعاصر، ص: 17.

بين النّصوص*، فكل ظاهرة أسلوبية في نص ما، تمثّل "سجالاً داخلياً وأسلبة مضادة مخفية إن صحّ التّعبير لأسلوب الآخرين"[1]؛ أي أنّ النّصّ هو فضاء تداخل بين مختلف النّصوصّ الذي هدفها يكمن في خلق أفاق دلاليّة تأبى الاحتباس في يد نص واحد.

لكن، هناك من النُّقاد والدَّارسين من يؤرّخ لبدايات التَّناصّ من مجلة (Tel Quel) الفرنسية التي ساهمت فيها أقلام نقديَّة بارزة من مثل: رولان بارت (R. Barthes)، جوليا كريستيفا (J.Kristeva)، جاك دريدا (J.derrida)، حيث مهّد هؤلاء الباحثين لفكرة التّناصّ متجاوزين ما وصل إليهم مترجماً من قبل تزيفتان تودوروف عن الشّكلانيين الرّوس، إذ رفعت مجموعة (تال كال) شعار الكتابة في مقابل كلمة الأدب وعلى الأولى تقوم بتفكيك الثّانية وذلك باسم ماركس وفرويد[2]. لكن، لم توظّف هذه المجموعة مصطلح التّناصّ–شأنها في ذلك شأن الشّكلانيين الرّوس–بل اعتمدت على مضمونه بصفته منتجاً من خلال الحديث عن صوت الفاعل حيث يتلاشى مصدر الكتابة.

ويبرز مفهومه كما تلاحظ جوليا كريستيفا فيصبح صلة وصل بين معرفة وممارسة[3]، هذه الفكرة التي قدّمتها كريستيفا (J.Kristeva) في مجلة (تال كال)، تمّ استيعابها والتّعبير عنها بصور وأشكال مختلفة، حيث "نوقشت في إطار هذا الاتجاه الجديد في النّقد الأدبي مفاهيم أساسية تعيد النّظر في الثّوابت السّابقة المتعلقة بفهم حقيقة النّصوص الأدبية، حيث انتقد فليب سولرس Sollers Philippe على سبيل المثال المقولات الأساسية التي اعتمد عليها النّقد التّقليدي، وهي تلك المتعلقة بوحدة الذّات (المؤلف) ووحدة المعنى (معنى النّص) وإمكانية بلوغ الحقيقة. وقد جاء مصطلح التّناصّ ليغير جذرياً النّظر إلى مفهوم النّص في ارتباطه مع الذّات المنتجة التي لم تعد لها القدرة على لجم تمرد النّص ولا على ضبط المعنى الواحد وتثبيته، ولا على التّحكم في أنماط القراءات التّأويلية"[4]، وبهذا الشّكل، فإنّ التّناصّ عند (Philippe Sollers) هو: "كل نص يقع في

* وفي هذا أكَّد الكثيرون على أنَّ "ميخائيل باختين" لم يستخدم مصطلح "التَّناصّ" على الإطلاق في أبحاثه التي كانت تهتم في هذا المجال، بل إنّه استعمل هذه المصطلحات في شتّى السّياقات للتّدليل على الفكرة التي درست التّناصّ فيما بعد، ويأخذ هذا الأخير بشكل أو بـآخر "فكرة التّناصّ" التي أتت بها النّاقدة "جوليا كريستيفا".

1 سعيد سلّام، التَّناصّ التّراثي، الرّواية الجزائرية أنموذجاً، ص: 130.

2 محمّد خير البقاعي، أفاق تناصية، المفهوم والمنظور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، لا ط، مصر، 1998، ص: 97.

3 محمّد خير البقاعي، أفاق تناصية، المفهوم والمنظور، ص: 69.

4 حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدّلالة، تَغييرُ عاداتِنا في قراءةِ النَّص الأدبي، المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، المغرب، 2003، ص: 24.

ملتقى مجموعة من النّصوص بحيث يكون هو الجامع بينها والمشكِّل لها ومكثِّفها ومحوِّلها وعُمقُها على السّواء"[1].

وبهذا الشَّكل، إذن، فقد تمكَّنت جهود الشّكلانيين الرّوس المتمثّلة في طرحها لتصورات نقديّة حول النّسق والتّزامن والعلاقة من مقاربة مقولات التّناصّ، وذلك باهتمامهم بالجانب الشّكلي و "اللّغوي في الأدب باعتباره المظهر الملموس القابل للقياس"[2]. ثمّ جهود مجموعة (Tel Quel) التي أخذت بمفهوم الكتابة، واعتبار النّصّ هو نتاج منتج، والإنتاج "ترحال للنّصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[3]. وغير ذلك من المفاهيم التي تصبّ في صميم نظرية التّناصّ.

على أنَّ هذه التّصورات لم توظّف مصطلح التّناصّ، ولم تتبلور كنظرية متكاملة إلّا بعد أن تمّ استثمارها من طرف نقّاد آخرين، تركوا بصماتهم في السّاحة النّقديّة الغربيّة.

في حين نجد أنَّ البدايات الغربية لجماعة (Tel Quel) في تحديد مفاهيم التَّناصّ، قد سارت "في اتّجاه تخليص النّصّ الأدبي عموماً من أي وظيفة تواصليّة أو عاديّة أو تعيينيّة مثل تلك التي تقوم بها اللّغة في الاستعمال اليومي المألوف وتثبيتِ وظيفة أخرى أكثر دينامية، بحيث يتم تعريف النّص بأنّه نوع من «**الإنتاجية Productivité**»). ويُنظَرُ هنا إلى أنّ على أنّه محاولة دائمة لتعطيل خاصية القراءة الأحادية الاتجاه وتحريك فعالية التّوليد، وذلك على مستويي الدّال والمدلول معاً، بحيث تبدو الكلمة داخل النّص وكأنّها تعبّر عن أصوات متعدّدة أو على الأقل تسعى لأن تكون موقع لقاء ثقافات ومواقف متعدّدة"[4]. ووفق هذا التّصوّر، إذن، يمكننا القول بأن الكتابة أصبحت تمثّل عملاً منتجاً؛ أي أنّ العلاقة بين النّصوصّ القائمة على الإنتاجية والتّوالد تقوم بإزالة سلطة هذا النّصّ الذي "يقع عند ملتقى نصوص أخرى"[5]، إذ يقوم بإعادة قراءتها وتكثيفها ويراجع صياغتها ليعيد إنتاجه في النّصّ الجديد[6] وهو تثبيت لطابع الإنتاجية.

1 حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدّلالة، تَغييرُ عاداتِنا في قراءةِ النَّص الأدبي، ص: 24.
2 المختار حسني، التّناصّ، المفهوم، وخصوصية التّوظيف في الشّعر المعاصر، ص: 15.
3 جوليا كريستيفا، علم النّصّ، ترجمة: فريد الزّاهي، ط2، دار توبقال، المغرب، 1997، ص: 21.
4 حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدّلالة، تَغييرُ عاداتِنا في قراءةِ النَّص الأدبي، ص: 21.
5 المرجع نفسه، ص: 21.
6 المرجع نفسه، ص: 21.

ولهذا كلّه، سنحاول في هذا الفصل عرض أهم الأراء التي تناولت التّناصّ في النّقد الغربي، مركّزين على أهم النّقاد الّذين ساهموا مساهمة مباشرة في تطوير المصطلح وبلورته، وفي الوقت نفسه، نبيّن مساهمات بعض النّقاد العرب في الدّراسات الحديثة في بلورة مفهومه والمجهودات الّتي بذلها هؤلاء النّقاد في إلقاء الضّوء على ملابسات هذا المصطلح.

2-1-تحديد الحوارية عند ميخائيل باختين:

لقد استفاد ميخائيل باختين (M.Bakhtine) من جهود الشّكلانيين الرّوس، ثمّ بعد ذلك أعلن القطيعة معها ليثمر تأمّله بتأليف كتاب شعرية دوستويفسكي 1929[1]، وأعلن فيه عن إرساء ما يعرف بمبدأ الحوارية، هذا الإرث المعرفي الّذي تتبناه جوليا كريستيفا فيما بعد وتستثمره في ضوء مصطلح التّناصّ.

لقد كانت انطلاقة باختين في تحديد مفهوم الحوار في المجال الأدبي-حسب تودوروف في مقدّمة كتابه عن باختين-من مسمى الملفوظ أو التّلفظ، على اعتبار أنّ "كلّ مجموعة اجتماعية لها مرجعيّاتها الخاصّة بأشكال الخطاب في التّواصل الاجتماعيّ-الأيديولوجيّ، وكلّ الملفوظات تمثّل نشاطاً معيّنا ضمن الحركة الاجتماعية، وهي-بالتّالي-تعكس الظّروف الخاصّة لكلّ نشاط، ما يعني أنّ باختين اكتشف خصوصيّة استعمال اللّغة وفق حقول النّشاط الإنساني"[2]. ولعلّ أهم مظهر من مظاهر التّلفظ هو حواريته؛ أي ذلك البعد التّناصيّ فيه[3]. وفي فصل خاص يشرح تودوروف المبدأ الحواري من مفهوم التّناصّ عند باختين، فيقول: "يمكن قياس هذه العلاقات (التي تربط خطاب الآخر بخطاب الأنا) بالعلاقات التي تحدّد عمليات تبادل الحوار (رغم أنّها بالتّأكيد ليست متماثلة) يدخل فعلان لفظيان تعبيران اثنان، متجاوران في لفظ خاص من العلاقات الدّلاليّة ندعوها نحن علاقة حوارية والعلاقة الحوارية هي (دلاليّة) بين جميع الملفوظات التي تقع ضمن دائرة التّواصل اللّفظي"[4]، وعليه فإنّ باختين يركّز على الطّبيعة التّواصليّة للفظ الّذي يكون قاموساً، ولا يكون حيادياً، على اعتبار أنّه يحمل في أعماقه إيديولوجيا متكاملة بين المرسل والمتلقي، فكلّ لفظ مسكون بصوت آخر، والأديب يجد نفسه حيال كلمات مسكونة بأصوات الآخرين، مؤلّفة من دلائل لسانية (كلمات،

1 ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التّكريتي، منشورات دار توبقال للنّشر، ط1، المغرب، 1986، ص: 10.
2 محمّد كاديك، من الملحمة إلى الرّواية، آليات الانتقال الأجناسي، ص: 73، 74.
3 تزيفتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، ط2، بيروت، 1996، ص: 16.
4 المرجع نفسه، ص: 121، 122.

جمل...) حطّم باختين مطلقيتها، ونفى عنها كونها نسقاً نحوياً مجرداً مفرغاً من محتواها، وفي هذا الصّدد تقول الدّكتورة حياة أم السّعد: "كلّ ملفوظ سواء كان خطاباً أو محاضرة...يتعلّق بمستمع، بفهمه وبجوابه، والمتكلّم يكون واعياً بالبُعد الحواري لخطابه، لأنّه لا يضع المستمع كشيء ثابت، لا استجابة له، بل على العكس يعلم أنّ أمامه مستمع حي، فما يصدره هذا الأخير من حركات في عينيه مثلاً، يعتبرها المتكلّم بمثابة ردّ عمّا يقول، وبالتّالي هناك حوارية تتم بينهما، لأنّ هذا التّبادل فيه فهم، وأخذ ورد، وفيه أيضاً توظيف لخطابات أخرى نستدعيها من أجل أن تلتحمَ بخطابات الآخرين"[1]. هو دليل على أنّ خطاب الآخر-السّابق-يفرض ذاته علينا في بعديّه المنطوق والمكتوب، كما أنّه يسكن ذاكرتنا، وينجم من حيث نقصد أو لا نقصد في كلامنا أو كتاباتنا، وهكذا فالخطاب مبني على التّعاود.

ولهذا، فالخطاب-بهذا الوعي-محاصر بخطابات أخرى يتحاور معها صوتياً وأسلوبياً ولغوياً وإيمائياً، فقد لاحظَ باختين أنّ كلّ خطاب يتكون على الأقل من خطابين مما يشكّل طابع حواري في البيئة الاجتماعية للإنسان، "لهذا كان التّوجه الحواري سمة تطبع الملفوظ، فكلّ خطاب حسب باختين موجّه نحو أحد قادر على فهمه، وتقديم إجابة حقيقية أو افتراضية، وهذا التّوجه نحو الآخر يقود حتماً إلى الأخذ بعين الاعتبار العلاقة الاجتماعية والهرمية الموجودة بين المتكلمين، كلّ هذا يؤثّر على شكل النّصّ إضافة طبعاً للوضعيّة المتلفَّظ فيها، والسِّياق الاجتماعي للنّصّ، فالتّوجه الاجتماعي للملفوظ نجده في أيّ ملفوظ كان"[2]. وعلى هذا الأساس، فإنّه لا يستثني من الرّضوخ لهذا التّفاعل اللّفظي سِوى سيدنا آدم[3]؛ لأنّه كان في عالم "يتّسمُ بالعذريّة ولم يكن قد تكلّم فيه وانتهكَ بواسطة الخطاب الأوّل"[4]، وما عدا ذلك، فلا يمكن لأحد من البشر، بأي حال من الأحوال أن يتجنَّب خطابات الآخرين.

ولعلّ باختين يعدّ أوّل من صاغ نظرية في تعدّد القيم (polyvalent) النّصيّة المتداخلة، وكذلك يعدّ-في الوقت نفسه-أوّل من جزم بأنّ وعي المبدع يعيش في واقع يزدحم بملفوظات الآخرين الحاملة لوجهات نظر

1 حياة أم السّعد، من الحوارية إلى التّناصّ إلى المتعاليات النّصيّة، جينيالوجيا مفهوم التّناصّ في الدّراسات الغربية، مجلة مقاليد، ع5، ديسمبر 2013، ص: 125.

2 المرجع نفسه، ص: 125.

3 سعيد سلّام، التّناصّ التّراثي، الرّواية الجزائرية أنموذجاً، ص: 127.

4 تزيفيتان تودوروف، التّناصّ، ترجمة: فخري صالح، مجلّة الثّقافة الجديدة، ع4، لاب، 1988، ص: 5.

نوعية حول هذا الواقع وأشكال تأويله اللَّفظي، فيبحث وعيه في خضم هذا الواقع عن طريقه، معيداً تشكيله ومؤسلباً لأساليب الآخرين، لينتجَ بعد ذلك، خطاباً أدبياً لا يحمل صوته ونظرته للعالم فقط، بل على العكس، يحمل المنظورات الدّلاليّة والخلافية الغيرية، والّتي تتجاوز وتتحاور مكمّلة بعضها بالبعض الآخر[1].

وحسب باختين، دائماً، فإنّ الخطاب الأدبي الّذي يمكن له أن يتمتع بوجود أسلوب الحوار في ثناياه هو الرّواية، على اعتبار أنّها تمثّل سجالاً داخلياً وأسلبة مخفية لأسلوب الآخرين[2]، وعليه فالرّاوي لا يمكن له بشكل من الأشكال أن ينفي "خطاباته من نواياه ومن نبرات الآخرين، ولا يقبل فيها أجنة التّعديد اللّساني الاجتماعي ولا يستبعد تلك الوجوه اللّسانية وطرائق الكلام، تلك الشّخوص الحاكية المضمرة التي تتراءَى في شفافية خلف كلمات لغته وأشكاله وبعدها برتب جميع تلك الخطابات والأشكال على مسافات مختلفة من النّواة الدّلاليّة النّهائيّة لعمله الأدبي وللمركز نواياه الشّخصية..."[3]، وبهذه الكيفية، إذن، تتموضع الحوارية في الخطاب الرّوائي بأشكال وآليات مختلفة؛ فالرّواية تتميّز بالتّعدد الصّوتي (Polyphonie)، بكيفية يضطر فيها كلّ ما هو سلطوي أو رسمي إلى الانصهار داخلها لا غير.

وعلى أيَّة حال، فإنّ باختين يعدّ من بين النّقاد الأوائل الّذين أشاروا إلى وضعية الذَّات المبدعة تُجاه كلّ من الجنس الرّوائي والجنس الشِّعري، وحديث باختين عن الشِّعر، هو حديث وحدة الشَّاعر مع لغته فقط، لأنّ الشّعر يعتمد في الغالب على ملفوظ واحد لمتكلّم واحد، فإنّه بذلك يعطّل الإجراء الحواري بالمفهوم الذي شرحه باختين على الخصوص[4]. وعلى هذا، فإنّ "لغة الشّاعر هي لغته الخاصَّة، إنَّه غارق فيها كلّية، ولا يمكن فصله عنها؛ إنّه يفيد من كلّ كلمة وشكل وتعبير بناء على غرضه المقصود (...) إنّها-أي اللّغة-ذلك التّعبير الصّافي غير المبسط لقصد الشّاعر الخاص"[5]، وهذا على العكس الّذي يكتب بلّغة النّثر، لأنّ النّثر يمتاز بلغة مشبعة بالأصوات، والتي تكون مشكّلة لخطاباتها التي يتّخذ منها النّاثر موقعه، ذلكَ أنّ هذا الأخير-أي النّاثر- ظلّ "يتكلّم بلغة معطاة يباعد هو نفسه عنها بدرجة أصغر أو أكبر، بل إنّه يتكلّم من خلال اللّغة،

1 تزيفتان تودوروف، الشّعرية، ص: 41.

2 سعيد سلّام، التّناصّ التّراثي، الرّواية الجزائرية أنموذجاً، ص: 130.

3 ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ترجمة: محمّد برادة، دار الأمان، ط2، الرّباط، 1987، ص: 59.

4 حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدّلالة، تغير عاداتنا في قراءة النّص الأدبي، ص: 23.

5 تزيفتان تودوروف، التّناصّ، ص: 7.

وهي لغة أكسبته كثافة، وأصبحت موضوعية، وتحركت مبتعدة عن فمه"[1]. بينما الشّاعر يكون مسؤولاً عن لغة عمله ليس إلّا، على اعتبار أنّ الشّعر "ينمو داخل تيّار ثقافي رسمي يكرّس كل ما هو مركزي وسلطوي"[2]، وهذا بمعنى، أنّ اللّغة التي كتب بها الشّعر هي وحدها التي تتكفل بالتّعبير عن بنية صاحبها–قصدية الشّاعر–، ومن المؤكّد، إذن، أن الشّعر يحتوي على رموز وأقنعة في كلّ كلمة ينظمها الشّاعر، والّتي تعبّر من دون أدنى شك عن مقصدية منشئها.

ويكشف باختين، كذلك، من خلال دراسته للخطاب الرّوائي، بأنّ الحوارية (Le dialogisme) موجودة في الشّعر، غير أنّها "تتميز بمحدودية مداها في النّصّ"[3] الشّعري، وذلك بدليل وجود لغة واحدة في بنيته ككل، بينما في الرّواية نجد العكس، لأنّ الرّواية تقوم على الحوارية، ومن ثمّة يكون التّعدد اللّساني مجسّداً داخل وجوه بشرية بينها اختلافات وتناقضات فـ "الحوارية الدّاخلية للخطاب في أغلب الأجناس الشّعرية، ليست مستغلة فنّياً، وهي لا تدخل في الموضوع الجمالي للعمل فتنطفئ بطريقة اعتيادية في الخطاب الشّعري، وتصبح عوض ذلك في الرّواية أحد المظاهر الأساسية للأسلوب النّثري، وتخضع لبلورة فنّية نوعية، وإذا كان على الشّعر أن يحاول الانتفاع من هذا المورود سوف يدفع في الحال باتّجاه حقل الكتابة الرّوائية"[4].

ويبدو لنا من خلال ما تقدّم، بأنّ الشّعر والرّواية "يتساويان في حاجة بعضهما إلى البعض عند الضّرورة، ففي الوقت الّذي يجد فيه الشّعر نفسه غير قادر على الإقناع بالصّور والاستعارات والكنايات، فإنّه يلجأ إلى الوسائل السّردية، وفي الوقت الّذي تجد فيه الرّواية نفسها غير قادرة على الإقناع بالتّمثيل، فإنّها تلجأ إلى الوسائل الشّعرية. ولكن السّرد تغلب فيه العلاقات التّناصيّة بينما تغلب في الشّعر العلاقات النّصيّة، وهذا يعني أنّ أغلب الرّوايات تميل نحو تعدّديّة النّظرة، بينما تميل أغلب الأشعار إلى أحادية النّظرة"[5]. وعلى هذا الأساس، من خلال العلاقة القائمة بين الشّعر والرّواية، يتجلّى لنا بأنّ التّناصّ يحدث بين النّصوصّ كما يحدث في الآن ذاته بين مختلف الأجناس الأدبية الأخرى.

1 منير سلطان، التّضمين والتّناصّ، وصف رسالة الغفران للعالم الآخر (نموذجاً)، منشأة المعارف، ط1، لا ب، 2004، ص: 50.

2 محمّد وهابي، من النّصّ إلى التّناصّ، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 2016، ص: 69.

3 حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدّلالة، تغير عاداتنا في قراءة النّص الأدبي، ص: 42.

4 ميخائل باختين، الخطاب الرّوائي، ص: 60.

5 حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدّلالة، تغير عاداتنا في قراءة النّص الأدبي، ص: 42.

وفي ضوء ذلك كلّه، يمكن القول إنّ سائر هذه الأجناس الأدبية، قد انهارت في عُرف الكتابة الّتي جيئت من قبل مجموعة *(Tel Quel)، ومن ثمّة لم تعدّ-الحوارية-ترتكز على الرّواية فحسب، بل على العكس، أصبحت ترتكز على الشّعر أيضاً، لأنّ هذا الأخير قد استفاد كلّية من مبدأ الحوارية، وهذا من دون أن يفقد الخصوصية التي عُرف بها.

2-2-تطوير مصطلح ومفهوم التّناصّ الحواري عند جوليا كريسيفا:

يعود الفضل في ظهور مصطلح التّناصّ وبلورته في السّاحة النّقديَّة الغربية المعاصرة إلى الباحثة جوليا كريستيفا، وذلك من خلال "وضع تأصيل مصطلح التّناصّ"[1]. ولقد كان ذلك بعدما استفادت الباحثة كريستيفا من أفكار باختين، كما أسلفنا الذّكر، بحيث استغلت ذلك لتعلن عن ميلاد مصطلح جديد سميّ بمصطلح التّناصّ، ولقد كان ميلاده الأوّل في أبحاثها التي كتبت ما بين عاميّ (1966 و1967) ومن ثمّ أصدرتها في مجلتيّ (تال كال) و(نقد)، وأعادت نشرها في كتبها: (سيمياء) في عام (1969) و(نص الرّواية) في عام (1970) وفي مقدّمة كتاب دوستوفسكي لباختين[2]. ومن ثمّ استثمرت في الحديث عن هذا المصطلح أوجه استعمالاته إلى غاية ظهور كتابها الّذي يحمل عنوان (ثورة اللّغة الشّعرية) الّذي كان في عام (1974)[3].

وهكذا، إذن، توصّلت كريستيفا إلى أنّ النّصّ هو "جهاز لساني يعيد توزيع نظام اللّسان langue بواسطة الرّبط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر بين أنماط عديدة من الملفوظات السّابقة عليه أو المتزامنة معه فالنّص إذن إنتاجية"[4]. إن مصطلح التّناصّ عند جوليا كريستيفا يندرج في إشكالية الإنتاجية النّصيّة-التّوليد الدّائم للدّال داخل النّصّ-، وزيادة على ذلك، فإنّه يتحدّد أكثر من خلال حديثها عن الإيديولوجيم (idéologème)، فهذا الأخير-حسب كريستيفا-يقصد به "تلك الوظيفة للتّداخل النَّصيّ التي

* يجدر بنا التّنبيه هنا إلى أن مجموعة (تال كيل) هي "حركة أدبية وسياسية وفلسفية يرتبط تاريخها بالغليان الثّقافي في نهاية السّتينيّات، وقد تاقت هذه المجموعة إلى تغيير المجتمع من خلال استغلال إمكانيات الأدب. فاهتمت بشؤونه النّظرية والتّطبيقية غايتها من ذلك تخليصه مما تؤدي من قصور وتجزيئ، وإعطاء نظرة شمولية حوله". ضحى المصعبي، الكتابة والتّناصّ، كتاب الحب لمحمّد بنّيس، تقديم: رجاء بن سلامة، الدّار التّونسية للكتاب، ط1، تونس، 2014، ص: 44.

1 محمّد وهابي، من النّصّ إلى التّناصّ، ص: 73.

2 المرجع نفسه، ص: 73.

3 المرجع نفسه، ص: 73.

4 جوليا كريستيفا، علم النّصّ، ص: 21.

يمكننا قراءتها مادياً، وعلى مختلف مستويات بناء كلّ نص، تمتد على طول مساره، مانحة معطياته التّاريخية والاجتماعية. ومن هنا فإنّ إيديولوجيم نص ما هو إلّا البؤرة التي تستوعب داخلها العقلانية العارفة، وتحول الملفوظات التي لا يمكن اختزال النّصّ فيها أبداً إلى كلّ جامع (النّصّ) وكذا باندماج تلك الكلّية في النّصّ التّاريخي والاجتماعي"[1].

من هنا، يبدو لنا أنّ الطّريق التي تريد كريستيفا أن تسلكه قد أصبح جلياً الآن. إنّه طريق بناء تصوّراتها ومفاهيمها* انطلاقاً من مفاهيم باختين سواء أكان ذلك عن النّصّ في حدّ ذاته أم التّناصّ، ولكنّ السّؤال الّذي يتبادر للذهن، والّذي ينبغي علينا أن نطرحه، وبحق، هو: هل جوليا كريستيفا رأت بأن الشِّعر يميل إلى أحادية النّظرة كما فعل ميخائيل باختين أم العكس؟ انطلاقاً من هذا السّؤال الجوهري سنحاول أن نسلطَ الضّوء على بعضها وهذا نظراً لما لها من أهمية فيما نزعم إنجازه في الجانب التّطبيقي لهذا العمل (شعر فاتح علّاق).

ولكن مهما يكن من توضيح، فإنّ مدخل جوليا كريستيفا إلى التّناصّ قد كان مدعماً بكثير من جهود "فيردينان دي سوسير"، ولقد كانت تلك الجهود في التّصحيفات** التي استنتجت منها ثلاثة قضايا كبرى حددتها كالآتي[2]:

-اللّغة الشّعريّة هي اللّغة اللّانهائية الوحيدة للشّفرة.

-النّصّ الأدبي هو نص مزدوج كتابة وقراءة.

-النّصّ الأدبي يمثّل شبكة من التّرابطات.

---

1 جوليا كريستيفا، علم النّصّ، ص: 23.

* إنّ هذه المفاهيم والتّصورات التي صاغتها الباحثة "كريستيفا" تقودنا، بشكل أو بآخر، إلى مفهوم مركزيّ في تنظيرها للنّصّ، وبالتّالي فإنّ جماع هذه التّصوّرات والمفاهيم كلّها على حدّ سواء تبرز لنا أهميته من حيث إنّه يمثّل مفهوماً ذا بُعد إجرائيّ في قيام النّظريّة المعاصرة للنّصّ.

** دائماً ما تُعلن كريستيفا وفاءَها الكبير لمن سبقوها بتنظيراتهم على استيحَاء مصطلح التّناصّ، وفي الإطار هذا، تُشير إلى دوسوسير بقولها التّالي: "إنّ مسألة تداخل عدّة خطابات دخيلة في اللّغة الشّعرية قد تمّ تسجيله من لدن فردناد دو سوسير في تصحيفاته، وقد استطعنا انطلاقاً من مفهوم التّصحيف، الّذي استعمله سوسير، بناء خاصية أساسية لاشتغال اللّغة الشّعرية عيناها باسم التّصحيفة". يُنظر:

Julia Kristeva : Semiotikè : P : 194.

2 خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصُّوفي، دار توبقال للنّشر، ط3، المغرب، 2000، ص: 26.

والقارئ المتأمّل في هذه القضايا، الواردة أعلاه، يتبيّن له من أنّ كريستيفا تمكّنت من الوصول إلى خاصية أساسية، تتمثّل في كيفية اشتغال اللّغة الشّعرية، والتي هي عبارة عن "امتصاص نصوص (معاني) متعدّدة من داخل الرّسالة الشّعرية التي تقدم نفسها، ومن جهة أخرى باعتبارها موجهة من طرف معنى معين"[1]. وقرأت كريستيفا بهذا المفهوم أشعار لوتريامون (Lautréamont) واعتبرت أشعاره مثالاً وجيهاً للتداخل النّصي.

وتبعاً لذلك، فإنّ هذه الرّؤية للغة الشّعرية، التي تعدّ–كما رأينا أعلاه–علماً نقدياً يتجاوز إطاره التّقليدي الّذي عرف به من قبل، فإنّ كريستيفا نجدها تقدّم مفهوماً خاصًّا للمدلول الشّعري، وهذا بوصفه يحمل مدلولات شعرية تحقق مجموعَها فضاءً متداخلا نصياً، حيث نلمح تمظهره في النّصّ الشّعري، ولتأكيد ذلك تقول: "من هذا المنظور يكون من الواضح أنّه لا يمكن اعتبار المدلول الشّعري نابعاً من سنن معين إنّه مجال لتقاطع عدّة شفرات على الأقل اثنتين تجد نفسها في علاقات متبادلة"[2]، بهذا الوعي، فهي تعتبر الشّعر هو مجال لتداخل مجموعة من النّصوصّ؛ نصيّن على الأقل.

ومن هذه النّقطة، بالضّبط، كان مدخل إلى الفضاء المتداخل نصياً من خلال أشعار (لوتريامون) لدى كريستيفا بمثابة نموذج لهذا الفضاء، وهذا عبر تحديد علاقات أشعاره من أشعار شعراء كانوا سابقين عليه، وكان ذلك وفق أنماط ثلاثة من التّرابطات وهي كالآتي[3]:

- النَّفي الكلّي (négation totale) وفيه يكون المقطع الدّخيل منفياً كلّية، ومعنى النَّصّ مقلوباً.
- النَّفي المتوازي (négation symétrique) وفيه يظّل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه.
- النَّفي الجزئي (négation partielle) وفيه يكون جزءاً واحداً فقط من النَّصّ المرجعي منفياً.

ومما تحسن الإشارة إليه، هُنا، هو أنّ كريستيفا ترى بأنّ نظرية التَّناصّ تحوي على جذور في التَّاريخ الأدبي، وهذه الأخيرة؛ أي الجذور تمتد عبر النّصوصّ الشّعرية الحديثة، وإضافة إلى ذلك فإنّها أصبحت قانوناً

1 جوليا كريستيفا، علم النّصّ، ص: 78.
2 المرجع نفسه، ص: 26.
3 Julia Kristeva: Semeiotikè, p : 195, 196.

جوهرياً فيها، ومن ثمّة فـ "هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النّصوصّ الأخرى للفضاء المتداخل نصياً، ويمكن التّعبير عن ذلك بأنّها ترابطات متناظرة ذات طابع خطابي"[1].

وترى كريستيفا إلى كلّ من (إدغار آلان بو) و(بودلير) و(مالارميه) بأنّها تمثّل حداثية الممارسة الشّعرية، بحيث قام هؤلاء الشّعراء بترجمة ودراسة نصوص الآخر، واعتبار تشابك وتداخل نصوص الشّاعر (لوتريامون) مع شعراء آخرين هو في حدّ ذاته إقرار بأنّ ألفاظ الشّاعر لم تكن خالية من وجود صوت آخر، إضافة إلى أنّها لم تكن مكتفية بذاتها فحسب، بل أنّها تحيل إلى أشياء خارجة عن سياقها الشّعري، وهكذا، يكون تحاور صوت الشّاعر مع صوت الآخر مندمجاً معه في إنتاج عمل شعري يقوم على ثنائية الامتصاص والهدم[2]. وهذا الإصرار على تعدّدية الأصوات في النّصّ الشّعري، وفي طابعه الأحادي، هو ما جعل المفكّرة النّاقدة كريستيفا تستنتج، وبحق، بوجود التّناصّ في النّصّ الشّعري، وهذا على العكس ما ذهب إليه باختين- كما سبق وأن رأينا من قبل-الّذي انصب تركيزه على النّصّ الرّوائي فقط دون سواه من الأجناس الأدبية الأخرى، وهذا في إطار ما يُسمى بالرّواية متعدّدة الأصوات.

ولعلّ الجدير بالذّكر، هنا، هو أنّ الباحثة كريستيفا في كلّ ما أنتجته من إصدارات وأقوال في مجلّة (تال كال tel quel) وبعد ذلك قد هيأت الأرضية لفكرة التّناصّ، ومن ثمّ جُعل هذا الأخير مفهوماً رئيساً ينتقل من مجال إلى آخر، وهذا ما لم يجده المفهوم الأساس (الإيديولوجيم)*. وهكذا، فإنّ مصطلح التّناصّ قد شكّل النّوّاة التي انفجرت منها عدّة مصطلحات ومفاهيم تدور في النّصّ من مثل: النّصّ الموازي (para texte) والنّصّ الوصفي (méta text) وغير ذلك. ولقد كان ذلك بعد سنوات من إطلاق لمصطلح التّناصّ وما صاحبته من فرضيات وانشغالات. كما نشرت مجلّة الشّعرية في عام 1976 (poétique) عدداً خاصًّا عن

1 محمّد وهابي، من النّصّ إلى التّناصّ، ص: 78، 79.

2 المرجع نفسه، ص: 83.

* يترجم الباحث الجزائري (حبيب مونسي) هذا المصطلح "على أنّه لا يسلم (...) من خلفية ماركسية تولي الواقع والتّاريخ اهتماماً كبيراً. مادامت تعتقد أنّ الكتابة تجسيد "مادي" للمطلب التّاريخي الذي تتقاطع فيه النّصوصّ المفسّرة على اختلافها. وكأنّ الأدب -ونظريته أخيراً (فرع من العلم الواسع للإيديولوجيات، والذي يشمل كلّ مجالات النّشاط الإيديولوجي للإنسان). وما الكتابة إلّا تحقيق لشرط ذلك المطلب، تحقيقاً شكلياً، يعتبر جزءاً من النّصّ العام الذي هو "الثّقافة". وهي فكرة تعتقد في وحدة الرّؤية لدى المجتمع الواحد، والذي تُشكّل ثقافته نصّا كليّاً واحداً، تكون فيه النّصوصّ الإبداعية الجزئية نحتا من كثافة النّصّ الكلّي". حبيب مومسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، من المعيارية النّقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدّد، دار التّنوير، ط1، الجزائر، 2018، ص: 205، 206.

التّناصّ، وذلك بإشراف لوران جيني (lourent jenny)، وهذا الأخير قد قصد بجد ويقين إلى مناقشة الأراء النّقديّة السّابقة، ومن ثمّة طرح تصوّره الجديد، وهكذا، يعيد تعريف التّناصّ من منظوره، وذلك بعدّه: "الدّراسة المفصلة لنص ما في علاقته بنصوص أخرى، فإنّ الأهمية الجذرية للمفهوم في النّقد المعاصر، يجب أن تشتغل مع تضمينها الّذي ينطوي على أنّ النّصوصّ هي آثار traces وبالأحرى وجود مكتفي بنفسه وبنيات موجودة ذاتيا self-prosnt، وتكون متشكّلة عن طريق التّكرار والتّحول لنصوص أخرى"[1]. فالنّصّ، كما ينظر إليه جيني، لا يمكن إدراكه خارج التّناصّ، فلا يمكن القبض على بنيته سوى من خلال علاقته بالبنى الأصلية التي يدخل معها النّصّ في علاقة تتوزع على نمطين اثنين؛ كالتّكرار والتّحول لنصوص سابقة متزامنة أو سابقة.

وفي ضوء المعطيات السّابقة نخلص إلى أنّ كل ما قدمته كريستيفا في دراستها حول التّناصّ كان "للدّلالة على ما يقارب مفهوم الحوارية عند باختين"[2]، فإذا كان هذا الأخير قد تحدّث عن تعدّد الأصوات في الرّواية، فإنّ كريستيفا أشارت إلى التّداخل النّصي في الشّعر، وقد كشفت عن ظاهرة تداخل النّصوصّ بصورة أكثر جلاءً للمتلقي، فكريستيفا نقلت أفكارا كانت مطروحة من قبل، ومن ثمّ أضافت إليها تفاصيل جديدة أكسبتها وضوحاً؛ فالنّصّ والتّرحال والتّداخل والتّعدّدية كلّ هذه المصطلحات قادت إلى ما أسمته بالتّناصّ. وقد التفت باختين من قبلها إلى أنواع النّصوصّ المتداخلة مع نص ما، وهذا ما يتحكّم في أنواع التّناصّ أحياناً، غير أنَّ باختين لم يتوسَّع في إضافة مصطلحات توضّح طريقة معالجة تلك النّصوصّ داخل نص جديد، وهكذا، فإنّ كلا من الباحثيّن التفت إلى فكرة واحدة غير أنّهما اختلفا في طريقة توصيلها، وظهر لنا ذلك في طبيعة المصطلحات الموظّفة.

3-مراجعات في مفهوم التّناصّ:

فإذا كان الفضل يعود وبدرجة كبيرة إلى الباحثة (جوليا كريستيفا) في بلورة وإطلاق فكرة التّناصّ، فإنّ الفرنسي (رولان بارت) يعدّ هو الآخر، كذلك، من بين أكثر النّقاد والمنّظرين قَبولاً لهذه الفكرة والدّفاع عنها أيّما دفاعٍ، وهذا ما نشتغل عليه في العنصر الآتي من البحث في هذا الفصل. إضافة إلى كلّ من النّاقدين المفكرين (ميشال ريفاتير)، و(جيرار جينيت).

1 مصطفى بيومي عبد السّلام، التّناصّ النّظرية والممارسة، أفريقيا الشّرق، ط1، المغرب، 2017، ص: 20.

2 حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدّلالة، تغير عاداتنا في قراءة النّص الأدبي، ص: 23.

3-1-البُعد القرائي في الفكر التَّناصي عندَ رُولان بارت:

إذا كانت جوليا كريستيفا ترى النّصّ إنتاجية وترحال للنّصوصّ، وتداخل نصي بواسطة الامتصاص والتّحويل عبر اللّغة التي هي مادة اللّسان، وإذا كانت حوارية باختين-كما رأينا من قبل- ترى ضرورة قراءة خطاب الآخر وخطاب الأنا، وتشير إلى مفهوم التّفاعل النّصيّ وتعدّدية الأصوات، فإنّ الفرنسي رولان بارت (R.Barthes)هو الآخر استطاع أن يطور المصطلح ويعمقه، ومن ثمّ ينقله من محور النّصّ إلى محور النّصّ/ القارئ، لانفتاحه على أفاق وحقول ثقافية ومصادر لانهائية، فهو، بهذا الشّكل، يرى النّصّ عبارة عن "نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعدّدة"[1]؛ وهذا يعني أنّ النّصَّ يتكوّن من كتابات كثيرة، يتراكم بعضُها فوق بعض، وهذه الكتابات ذات مصادر متنوعة تحتضن ثقافات متنوعة ومتداخلة، لا يكون المؤلّف فيها سوى ناسخ يعيد كتابة نص كان حاضراً بطريقة ما، وأيّ نص هو نسيج من الاقتباسات تختزنها ذاكرة المبدع، فـ "النّصّ منسوج تماماً من عدد من الاقتباسات ومن المراجع ومن الأصداء: لغات ثقافية (وأيّ لغة ليست كذلك) سابقة أو معاصرة تتجاوز النّصّ من جانب إلى آخر في تجسيمه واسعة. إنّ التّناصية Intertextuel الذي يجد نفسه فيه كلّ نص ليس إلّا تناصا لنص آخر لا يستطيع أن يختلط بأي أصل للنّصّ البحث عن ينابيع عمل أو عما أثر فيه، هو استجابة لأسطورة النّسب، فالاقتباسات التي يتكون منها نص ما مجهولة، عديمة السّمة ومع ذلك فهي مقروءة من قبل: إنّها اقتباسات بلا قوسين"[2]، وتكون وفق مستويات عديدة من حيث الوضوح أو حتّى من حيث الطّرح الدّلالي المضمر في النّصّ.

ولعلّ دعوة رولان بارت إلى فاعلية القراءة هو انتقال مصطلح التَّناصّ من ذاكرة النّصّ وبنيته، إلى ذاكرة القارئ، أي انتقال التَّناصّ من حالة المفرد إلى حالة التَّعدّد، حتّى يصبح المنتج متعدّدا بتعدّد القرُّاء لا يرتهن لثقافة محدّدة أو ذاكرة محدّدة، وفي هذا السِّياق، يقول رولان بارت: "فالأنا لدى القارئ هي أيضا مجموعة من النّصوص، غير محدّدة وغير معروفة الأصول، فالذّاتية-الأنا، يفهم منها أنّها الكمال في فهم النّص،

1 رولان بارت، درس السّيميولوجيا، ترجمة: عبد السّلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط3، الدّار البيضاء، المغرب، 1993، ص: 86.
2 محمّد خير البقاعي، آفاق تناصية، ص: 17، 18.

ولكن الحقيقة أنّ هذا الكمال الزّائف هو مجرّد غسل-تنكر للإشارات، العلاقات Cod التي تصنع الأنا-الذّات، ولذلك فإنّ الذّاتية عموما هي مجرّد كلشيه"[1].

بهذا الطّرح العميق، فإنّ بارت لا يقف في طرحه للتّناصّ عند حدود إشكالية الكتابة كما فعلت كريستيفا، بل على العكس، فهو يتجاوزه إلى إطار جمالية التّلقي، فالنّصّ المتناصّ-المتلقي المتفاعل مع النّصّ-يتطلب وجود قارئ فطن، قادر على استجلاب البنيات النّصيّة الغائبة بما يملك من رصيد معرفي، بل أكثر من ذلك "فإنّ عليه أن يتصوّر النّصّ سماء مسطّحة وعميقة في نفس الوقت، ومهمته تكمن في رسمه وتحديده مناطق للقراءة على طول النّصّ/ السّماء، يرصد من خلالها هجرة المعاني وظهور الشّفرات ومرور الاستشهادات، أي يرى هذه المكوّنات في حال سفرها وتشتتها الّذي يشبه تشتت النّجوم في السّماء، وليس من مهمته كقارئ أن يعمل على استجماعها"[2]، ذلك أنّ دورَ القارئ حاسم في استكناه مجاهل النّصّ والوقوف على دلالاته اللّانهائية، ويكون ذلك باستحضار النّصوصّ الغائبة وإضاءة العلاقة بينها وبين نص المتن، وفي هذا الصّدد يقول بارت: "القارئ هو الفضاء الّذي ترتسم فيه كلّ الاقتباسات التي تتألّف منها الكتابة دون أن يضيع أيّا منها أو يلحقه التّلف، فليست وحدة النّصّ في منبعه وأصله وإنّما هي في مقصده واتّجاهه"[3]، من هنا، أصبح القارئ منتجاً ثانياً للنّصّ، وذلك بمجرّد انسحاب الكاتب بعد إنهاء كتابته له مباشرة، فالقراءة تنقلب كتابة ثانية وإبداعاً آخر للنّصّ الأوَّل.

وتجدر الإشارة، هنا، إلى أنّ رولان بارت يتّفق كثيراً مع جوليا كريستيفا في أنّ النّصّ يعيد توزيع اللّغة، والتّناصيّة قدر كلّ نص مهما كان جنسه، إنّ "تبادل النّصوصّ أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبر مركزا، وفي النّهاية تتحدّد معه، هو واحدة من سبل ذلك التّفكك والانبناء: كلّ نص هو تناصّ، والنُّصوصّ الأخرى تتراءَى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصيّة على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتعرف نصوص الثّقافة السّالفة والحالية: فكلّ نص ليس إلّا نسيجاً من استشهادات سابقة"[4]. وبناءً على هذا القول، تمّ إلغاء فكرة وحدة النّصّ التي سادت طويلاً، ومن ثمّ كان التّأسيس إلى تعدّديته وتنّوعه.

1 رولان بارت، درس السّيميولوجيا، ص: 87.

2 المختار حسني، التّناصّ، المفهوم، وخصوصية التّوظيف في الشّعر المعاصر، ص: 37.

3 رولان بارت، درس السّيميولوجيا، ص: 87.

4 محمّد خير البقاعي، آفاق تناصية، ص: 42.

يرى رولان بارت أنّ النّصّ هو بمثابة جهاز عبر لساني، وكذلك، علامة مفتوحة على غيرها، لذا فهو يتعجّب من الّذين يريدون نصا لا ظلّ له؛ فالنّصّ الذي يحدث القطيعة مع الماضي والمستقبل اعتبره رولان بارت (نصا بلا ظل)؛ لأنّه مقطوع الصّلة بالإيديولوجيا السّائدة، فالنّصّ الأدبي-كما يرى رولان بارت-هو بحاجة إلى ظلّه وهذا الأخير قليل من الإيديولوجيا[1].

وفي دراسته لرواية الكاتب الفرنسي مرسيل بروست (البحث عن الزّمن المفقود) يستعمل بارت لأوّل مرّة كلمة التّناصّ، وهذا وفق إدراكه الخاص لطبيعة النّصّ السّابق واللّاحق، كاشفاً عن طبيعة استحضار الحاضر للغائب في جانب اللّاوعي، وقد رصد في هذه الدّراسة جملة من النّصوص لـ 'فولبير' تناص معها 'بروست'، ليخلص إلى أنّ مثل هذه القراءة التّناصيّة فعّالة في دراسة الفن الرّوائي[2]، بل اعتبرها الوحيدة التي يمكن من خلالها الوصول إلى هدف حقيقي، "لأنّه لا يوجد نص ينسج أساليبه من ذاته، ومن ثمّ يقرّ باستقلالها عن نصوص أخرى، لأنّ التّناصّ: استحالة العيش خارج النّصّ اللّامتناهي سواء كان هذا النّصّ بروست أو الصّحيفة اليومية، أو شاشة التّلفزيون، الكتاب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة"[3]، وفي هذا تأكيد لأهمية الإحاطة بكافة العوامل التي تؤثّر في النّصّ، سواء أكانت نصيّة أو غير نصيّة، وسيتطلب الأمر حتماً حفريات للوصول إلى تحديد التّناصّ.

هذا، وفي عام 1968 كتب بارت مقالاً حمل عنوان (موت المؤلِّف*)، والذي "ينفي فيه كل أصل ويجعل النّصوصّ والذّوات المعبّرة نفسها مجرّد تقاطعات للألفاظ والكتابات الأخرى، فلا النّصوصّ السّابقة ولا المؤلّف يعتبر أصلا أو مصدراً رئيسا للنّصّ المنتج"[4]. فمن خلال مفهوم التّناصّ ينظر إلى أنّ النّصّ الأدبي على أنّه مزيج من مجموعة من النّصوصّ، اجتمعت في ذهن المؤلِّف ثمّ تفاعلت وخضعت لعملية الانتقاء، وفي هذا

1 رولان بارت، لذة النّصّ، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنّشر، ط1، المغرب، 1988، ص: 37.

2 https : //m. ahewar. org.

3 رولان بارت، لذة النّصّ، ص: 40.

* هنا، يعلن (بارت) موقفه الشّديد للنّقد الكلاسيكي، الذي يرى أنّ صاحب النّصّ هو مبدعه الوحيد ومرجعه النّهائي لفهمه وكشف دلالاته، وبهذا التّحديد، فإنّ الحكم على موت المؤلِّف، كان أمراً لا مفرّ منه، من أجل إزالة حفاوة التّقديس التي كان يتّخذها حضوره في هذا النّقد، وعلى هذا الأساس يقول رولان بارت: "إنّ نسبة النّصّ إلى مؤلّف معناها إيقاف النّصّ وحصره وإعطاؤه مدلولاً نهائياً، إنّها إغلاق الكتابة". ينظر: رولان بارت، درس السّيميولوجيا، ص: 86.

4 المختار حسني، التّناصّ، المفهوم، وخصوصية التّوظيف في الشّعر المعاصر، ص: 33، 34.

الصّدد نجده يقول: "نعلم الآن أنّ النّصّ لا ينشأ عن رصف كلمات تولد معنى وحيدا، معنى لاهوتيا إذا صحّ التّعبير (هو رسالة المؤلّف الإله)، وإنّما هو فضاء متعدّد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعدّدة وتتعارض، من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غير أصالة: النّصّ نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعدّدة"[1]. وبهذا المعنى، فلا يمكن لنا-كما يرى بارت-أن نتصوّر قيام أيّ نص بدون تناصّ، على اعتبار أنّ هذا الأخير عنده يمثّل مجالاً لتقاطعات وتفاعلات كتابات متعدّدة ولا نهائية في نص ما، ماضية عليه أو متزامنة معه، فهو مجال تذوب-إن جاز التّعبير-فيه كلّ الثّقافات.

على أنّ المؤلّف يتحوّل-على حدّ تعبير بارت-إلى ناسخ أو مقلّد لا دور له سوى القدرة على خلط أو تركيب جديد لكتابات قديمة موجودة بالفعل، ذلك "أنّ النّاسخ وهو يحل محل المؤلّف، لا يحمل بين جنباته أهواء وأمزجة وعواطف وانطباعات، وإنّما هذا القاموس الواسع يستقي منه كتابة لا يمكن أن تعرف أي توقف: فالحياة لا تعمل إلّا على محاكاة الكاتب، والكتاب ذاته ليس سوى نسيج من العلامات: إنّها محاكاة ضائعة لا تنفك ترجع القهقري"[2]. وبهذه المقولة، يريد بارت (Barthes) قطع الصّلة بين المؤلّف والنّص؛ لأنّ خطاب الأدب تتكلّم فيه اللّغة وليس المؤلّف الّذي يعتبر معيد كتابات، فالكتابة وحدها هي التي تنتج الكتابة، فهو بهذا المفهوم، يعطي السّلطة للقارئ وليس المؤلِّف؛ وعليه فالقارئ عنده هو ذلك "الفضاء الذي ترتسم فيه كلّ الاقتباسات التي تتألّف منها الكتابة دون أن يضيع أي منها ويلحقه التّلف"[3]، ولذلك وجب الاهتمام به، لأنّه "إنسان لا تاريخ له ولا حياة شخصية ولا نفسية. إنّه ليس إلّا ذاك الذي يجمع فيما بين الآثار التي تتألّف منها الكتابة داخل نفس المجال"[4]. وعلى هذا الأساس، فإنّ بارت حاول بناء مفهوم جديد للتناصّ يتجاوز الانغلاق البنوي، ويفتح الكتابة على التعدّد؛ أي على التّناصّ.

وفي ضوء ذلك، يتّضح أنّ القارئ له دور مهم عند رولان بارت، ذلك أنّه يمتلك ذائقة جمالية ويجمع في بوتقة الذّات كلّ المكونات التي تتألّف الكتابة منها، لأنّ هذه الأخيرة "لم تعد موضعاً لتسجيل الأحداث أو مجالاً للتّعبير، أو انعكاساً وجدانياً، لقد أصبحت الكتابة حالة تمثّل ذاتي قوامه من الرّكام الهائل المخزون

1 رولان بارت، درس السّيميولوجيا، ص: 86.
2 المرجع نفسه، ص: 86.
3 المرجع نفسه، ص: 87.
4 المرجع نفسه، ص: 87.

الإشارات والاقتباسات التي تعدّدت مصادرها حيث يتحوّل التّاريخ الموروث إلى نصوص متداخلة"[1]، وبهذا التّصور، إذن، فإنّ التّناصّ لا يتحقّق على مستوى الكتابة فقط، بل هناك أيضاً تناص على مستوى القراءة، خاصّة وأنّ القارئ يواجه النّصّ وهو مملوء بخزّان لا نهائي من النّصوصّ التي قُرئت وعُرفت من قبل.

من خلال ما سبق، نلاحظ وبكل وضوح، بأنّ نظرة رولان بارت لفكرة التّناصّ، لا تختلف عن الطّروحات التي أتت بها كريستيفا في التّناصّ في كثير من الأحيان*، وهذا لسبب بسيط، وهو أنّ هذه الفكرة تمّ تقديمها في الحلقة البحثية لـ (بارت) و(كريستيفا). وهذان الباحثان يطرحان فكرة التّناصّ لتأكيد الطّبيعة الإنتاجية للنّصوصّ. على أنّه وُجِدَ اختلاف جوهري بين ما طرحه النّاقدان السّابقان وما يطرحه "ميشال ريفاتير" في فكرة التّناصّ دائماً، وهذا ما يمكن لنا توضيحه في الورقة اللّاحقة من البحث.

3-2-القارئ وإدراكاتهُ التَّناصيّة عند ميشال ريفاتير:

لم يفرد النّاقد الأمريكي M.Riffaterre مبحثاً مستقلاً للحديث عن فكرة التّناصّ، وإنَّما تناولها من خلال آراء متفرقة في مؤلَّفه: (دلائليات الشِّعر)، ويلاحظ المطِّلع على هذا المؤلَّف أنَّ ريفاتير كان ينظر إلى فهم النّصوصّ الأدبية، كما ينظر إلى أنّ النّصّ مكتف بذاته ليس غير، ولا يرجع إلى خارجه، حتّى وإن كان له مرجع فهو بمثابة نص آخر، لأنّ النّصّ "لا يدل وبالتّالي لا يفهم عبر الإرجاع إلى واقع حقيقي، وإنَّما يدل ويفهم عبر الإرجاع إلى ذاته من جهة وإلى نصوص أخرى من جهة ثانية"[2]. وعلى هذا، فإنّ التّناصّ حسب ريفاتير يعتبر بأي حال "ظاهرة توجّه قراءة النّصّ وتهيمن عند الاقتضاء على تأويله أثناء هذه القراءة نفسها. إنّه نقيض القراءة الخطّية، كما أنّه طريقة في إدراك النّصّ تتحكم في إنتاج القدرة على التّدليل. أمّا القراءة الخطّية فلا تتحكم إلّا في توليد المعنى. والتّناصّ، فضلا عن ذلك كلّه، طريقة للإدراك يمكن بواسطتها للقارئ أن يعلم بأنّ الكلمات داخل النّاتج الأدبي لا تكون دالّة باعتبار علاقتها المرجعية بعالم غير لفظي

1 مصطفى السّعدني، المدخل اللّغوي في نقد الشّعر (قراءة بنيوية)، منشأة المعارف، لا ط، الإسكندرية، لا ت، ص: 19.

* ما ينبغي لنا أن نؤكّده، هنا، تبيين الطّروحات التي أتى بها الفرنسي "رولان بارت" أنّه اتّبع مواطنته "جوليا كريستيفا" في الطّروحات التي أتت بها في توضيح فكرة التّناصّ، وهذا أنّه لا وجود لنص يبدع من قبل شخص واحد فحسب، بل على العكس من ذلك تماماً، وهذا بدليل أنّ اللّغة تفعل فعلها أثناء عملية الكتابة، مما يجعل الكتّاب حين يكتبون إبداعاتهم يستخدمون إرثا بيانياً محمّلا بصدى الآخرين، وعليه فإنّ المبدع، هنا، بالضّبط، محكوم عليه بسلطة اللّغة والذّاكرة والتّاريخ لا غير، بحيث يدخل جميعُها في عِلاقات معقدة، فينفعل فيها وينفعل بها ويتفاعل معها في آن واحد، وهذا في صيرورة لا تعرف التّوقف أبدا.

2 ميشال ريفاتير، دلائليات الشّعر، ترجمة: محمّد معتصم، منشورات كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، ط1، الرّباط، 1997، ص: 70.

(يقصد عالم الواقع)، إنّها على العكس تكون دالّة باعتبار علاقتها المرجعية مع مركّبات من التّمثيلات تكون مندمجة منذ البداية وبشكل كلّي داخل العالم اللّغوي. هذه هي المركّبات يمكنها أن تكون عبارة عن نصوص معروفة أو أجزاء من نصوص تحيا، في انفصالها عن سياقها الأصلي السّابق الّذي نعرفه، داخل سياق جديد تكون هي سابقة عليه"[1].

وهكذا، فإنّ النّصّ عنده لا يكون بأي حال من الأحوال وفق رؤية عمودية؛ بمعنى علاقة النّص مع الواقع، بل العكس، ينبغي علينا أن نفهم النّصّ وفق رؤية أفقية*؛ أي في علاقة كلمات نص ونص آخر، وبهذا يكون "التّناصّ هو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية التي وحدها في الواقع تنتج الدّلالة، في حين أنّ القراءة السّطرية المشتركة بين النّصوص، أدبية كانت أو غير أدبية، فإنّها لا تنتج غير المعنى"[2]، وزيادة على ذلك نجده يذهب إلى أنّ التّناصّ هو أساس النّصيّة، وفي هذا الصّدد نجده يقول: "إنّ التّناصّ هو عامل النّصيّة بالذّات"[3]، والنّصيّة، وفق هذا التّصور، يقصد بها أنّ النّصّ مكتف بذاته وانغلاقه على بنية جزئية دقيقة (محدّدة ومحصورة)، فهو يحوي على علاقة مع نصوص أخرى مجتمعة معه ومن ثمّ تكوّن متناصّه.

ولعلّ من المتّعارف عليه سابقاً، هو أنّ ظاهرة الأدبية هي بمثابة جدلية بين النّصّ والقارئ، وعليه لا يعود إلى هذا الأخير فقط؛ أي القارئ "بل تصبح كفاءته وذاكرته هما المقياسان الوحيدان اللّذان يسمحان بتأكيد حضور ظاهرة التّناصّ، وعلى هذا الأساس يعتبر تناصا كل ما أدركه القارئ كتناصّ، سواء تعلق الأمر باستشهاد ظاهر أو باسترجاع مبهم"[4]؛ فدور القارئ في العملية التّناصيّة، إذن، يتحدّد من خلال إدراكه للعلاقات التي توجد بين عمل أدبي وغيره من الأعمال التي سبقته، فكلّ الأعمال السّابقة تكون تناص للعمل الأدبي الأوّل، ثمّ إنّ إدراك هذه العلاقات يعدّ من بين المكوّنات الرّئيسة للعمل.

---

1 ب. م. دوبيازي، نظرية التّناصّ، تر: المختار حسني، مجلّة فكر ونقد، ع28، المغرب، أفريل 2000، ص: 115.

* إنّ فهم النّصّ-حسب ريفاتير-يكون بمجموع كلمات سابقة تحيل على كلمات أخرى (رؤية أفقية)، وليس بشيء خارج النّصّ كالمسموع والمرئي (رؤية عمودية)، فكلّما كان المتلقي على مقربة من النّصّ كان فهمه للتناصّ أوسع. ينظر: ميشال ريفاتير، دلائليات الشّعر، ص: 70.

2 Gérard Genette, palimpsestes, p : 9.

3 ميشال ريفاتير، دلائليات الشّعر، ص: 176.

4 عبد الكريم شرفي، مفهوم التّناصّ، من حوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جينات، ص: 67.

وعلى أيّة حال، فإنّ ميشال ريفاتير يعرّف التّناصّ على أساس التّلقي، أي أنّ "التّناصّ هو التّلقي عن طريق القارئ للعلاقة بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو تلته. وهذه الأعمال الأخرى تشكل متناص العمل الأوّل"[1]، وعلى هذا الأساس يعتبر تناصاً كلّ ما يلاحظه القارئ بين عمل أدبي وغيره من الأعمال السّابقة. فهو الذي يضفي خصوصية ما على الأعمال (النّصوصّ).

ومن هذا المنطلق، بالضّبط، كان ريفاتير، يعارض فكرة "التّناصّ الإجباري الذي لا يمكن للقارئ إلّا أن يدركه، ومبرره في ذلك أنّ التّناصّ يتطور تاريخياً، فالذّاكرة ومعرفة القارئ تتعدلان باستمرار مع مرور الزّمن، ومدونة المرجعيات المشتركة لجيل معين لن تكون هي نفسها بمرور الأعوام، وبالتّالي تصبح النّصوصّ مبهمة، أو بالأحرى يصبح تناصها متمنّعاً. وفي هذه الحالة يصبح التّناصّ وسيلة للتميز بين القرّاء العارفين الذين تكون لديهم قابلية للتّعرف على المتناصّ، والقرّاء (العاديين) الذين يشعرون بأي حضور تناصي"[2]. ومن هنا، يقودنا هذا الكلام للإقرار بأنّ التّناصّ متعلّق أيّما تعلّق بفعل القراءة لا أكثر ولا أقل، إضافة إلى توقعات القارئ، على اعتبار أنّ هذا الأخير لم يعد متلقياً سلبياً للنّصّ فحسب، بل على العكس، منفذاً له؛ أي أنّ للقارئ القدرة في استكشاف مختلف العلاقات التي قد يبنيها النّصّ مع نصوص أخرى سواءٌ أكانت باستشهاد معلن أو باستشهاد خفي، وهنا يكمن دوره حسب ريفاتير.

وبناءً على ما سبق ذكره، يمكن القول إنّ التّناصّ عند ريفاتير يتمثّل في "مجموع النّصوصّ التي يمكن تقريبها من النّصّ الموجود تحت أعيننا أو مجموع النّصوص التي نجدها في ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين، وليس الضّروري الوعي بالمتناصّ فقط"[3]، وهذا بالرّغم من الاتّساع المبدئي الّذي أخذ به ريفاتير في جعله من التّناصّ هدفاً مطابقاً للنّصيّة، على أنّ اهتماماته بالعلاقات المدروسة كانت مركّزة للبنى الصّغرى في السّيميائية والأسلوبية في آن واحد، وذلك على مستوى الجملة، شعراً أكانت أم نثراً، إذ إنّ التّناصّ هنا حسب ريفاتير لم يكن بأي حال من الأحوال "سوى أداة منهجية للقراءة الدّقيقة أو الفاحصة، وكان إلحاحه على دور القارئ

1 نتالي بييغي غروس، مدخل إلى التّناصّ، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للنّشر والتّوزيع، ط1، دمشق، سوريا، 2012، ص: 21.
2 عبد الكريم شرفي، مفهوم التّناصّ، من حوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جينات، ص: 67.
3 سعيد يقطين، انفتاح النّصّ الرّوائي، النّصّ والسّياق، المركز الثّقافي العربي، ط2، الدّار البيضاء، المغرب، 1989، ص: 95.

في إنتاج الدّلالة الأدبية هو تأكيد لفكرة النّصيّة"[1]؛ وعليه فالتّناصّ هو تبيّن القارئ لعلاقة بين نص ونصوص أخرى مجتمعة سابقة أو لاحقة.

وكمحصلة لما ذكر سالفاً، فإنّ "التّناصّ في نظر ريفاتير يتأتّى من القراءة ولا ينتج عن الكتابة. ولو اعتبرنا العكس هو الصّحيح فإنّنا بذلك نبجل المتناصّ ونجعل منه قوّة مرجعية مسلطة (...) تعيق الفعالية المنبثقة عن القراءة وحدها"[2]، فالتّناصّ أصبح صفة ملازمة بفعالية القراءة التي تربطه بخبرة وتجربة القارئ في قراءة النّصّ. ولكن، رغم ذلك فلاحظنا أن التّناصّ عند ميشال ريفاتير لم يختلف عن سابقيه سواءٌ أكان من حيث المصطلح الذي لم يفقد حضوره بعد، أو من حيث المفهوم الذي بقي محافظاً على وظيفته المفهومية للأدب.

3-3-التَّناصّ كتقنية عند جيرار جينيت (مراجعات في المفهوم):

إنَّ كلّ ما حققه التَّناصّ في الدّراسات الغربية الحديثة، جعله محل اهتمام أكبر النّقاد الغربيين، ومن بين هؤلاء نجد الفرنسي جيرار جينيت (Gérard Genette) الذي أولى هذه المسألة-فكرة التّناصّ-عناية فائقة من خلال ما قدّمه من أبحاث في كلّ خطى النّصّ، والّتي كانت "محطّة مهمّة في تاريخ الدّرس اللّساني المعاصر منذ بداية الثّمانينات. وتتميز الأبحاث، أساساً، بكونها ساهمت بشكل كبير في توسيع مجال الدّراسة النّصيّة بالبحث في مختلف أو جه العلاقات بين النّصوصّ، وتعيين كل منها بمصطلح خاص"[3].

وتبعاً لذلك، فقد سعى جيرار جينيت إلى تجاوز البُنى الصّغرى لدى ميشال ريفاتير -كما سبق وأن قلنا من قبل-والاستفادة من نظريات جوليا كريستيفا حول مفهومها للتّناصّ، إضافة إلى مختلف النّقاد الغربيين الذين سبقوا جينيت في التكلّم حول ماهياته الشّائكة، وهذا من أجل بلورة نظرية في ميدان الشّعرية (البُوطيقا). وذلك من خلال ظهور كتابيه في هذا المجال؛ فالكتاب الأوّل يحمل عنوان مدخل لجامع النّصّ (Introduction a Larchitexte) الذي صدر عام 1979، وكتابه الثّاني يحمل عنوان أطراس Palimpsestes الذي صدر عام 1982.

1 مصطفى بيومي عبد السّلام، التّناصّ النّظرية والممارسة، ص: 71.

2 عبد الكريم شرفي، مفهوم التّناصّ، من حوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جينات، ص: 67.

3 محمّد وهابي، من النّصّ إلى التّناصّ، ص: 92.

لقد كانت انطلاقة جينيت من خلال الكتابين السّابقين في البحث عن موضوع الشّعرية، التي لا ترى النّصّ في حالته المتفرّدة (الانفرادية) فحسب، بل تراه في تعدّد العلائق المستخرجة منه سواء أكانت هذه العلائق داخليّة أم خارجيّة.

ولقد تمّ رصد هذه العلائق تحت مصطلح أطلق عليه من لدن جينيت بـ "التّعالي النّصي"؛ يعني هذا أنّ "كلّ ما يجعله في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى"[1]. والتّعالي النّصيّ، في نظر جينيت، حُدّد بمجموع من الأنواع أو العِلاقات، وهي كالآتي[2]: التّناصّ، المناصّ، الميتانصّ، التّعلّق النّصّي، الجامع النّصي، وهذه الأخيرة تمثّل (موضوع الشّعرية) عنده.

وبعد سنوات من ذلك، وبخاصّة، في عام 1982، عدّل جينيت من التّصور النّظريّ، ومن ثمّة حاول طرح الموضوع وبكل وضوح، من خلال تعزيز نظرته بنماذج تطبيقية تعزّز ما ذهب إليه في كتابه أطراس*. فالنّصيّة الموازية أو المناصّ para textualité التي تشكّل منها موضوع الكتاب الأوّل، سنجدها، وبكل بساطة، تعني شيئا آخر من خلال كتاب أطراس هذا من جهة، أمّا من جهة أخرى فإنّ موضوع الشّعرية الذي حدد سابقا من لدن جينيت في كتابه "مدخل إلى جامع النّص"، فهو يفهم بـ "مجموع الأصناف العامة أو المتّعاليات (أنواع الخطاب، صيغ التّعبير، أنواع أدبية،...إلخ) التي تميّز كل نص"[3]. وهكذا، إذن، يصبح في كتاب أطراس ما يعرف "بالتّعالي النّصيّ" أو "المتعاليات النّصيّة"؛ أي أنّ كلّ ما يجعل من هذا النّصّ-كما ذكر سالفاً-في علاقة متجلّية أو عكس ذلك مع مجموعة من النّصوص الأخرى بأنواعها المختلفة؛ بمعنى هو كلّ ما يجعل نصا ما يتعلّق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني[4].

وفي ضوء ما تقدم، إذن، نلاحظ أنّ التّناصّ لدى جينيت قد تحوّل إلى نمط من أنماط التّعالي النّصيّ، ومن ثمّة "تتداخل هذه الأنماط فيما بينها وتتعدّد العلاقات التي تستوعبها وتجمعها، نجد مثلاً معمارية النّص

1 Gérard Genette, palimpsestes, Ed du seuil, 1982, p : 7.

2 Ibid. p : 8, 9, 10, 11, 12.

* الأطـــراس: جمع لكلمة طرس، و"الطّرس، بشكل حرفي، هو ورق تمّ فيه محو الكتابة الأولى لإثبات كتابة أخرى مكانها، ولكن دون أن ينتج عن هذه العملية إخفاء تام لمعالم النّص الأوّل، بحيث يمكن أن نقرأ هذا النّصّ الجديد، كما لو أنّ الأمر يتم من خلال شيء شفاف" ينظر: محمّد وهابي من النّصّ إلى التّناصّ، ص: 93.

3 Gérard Genette, palimpsestes, p ; 7.

4 سعيد يقطين، انفتاح النّص الرّوائي، النّص والسّياق، ص: 96.

تتشكل دائما عن طريق المحاكاة "ففرجيل"-مثلاً-يحاكي "هوميروس" وينتج نصا آخر على غرار الجنس الأدبي"[1].

انطلاقاً من المعطيات السّابقة، نجد أنّ جيرار جينيت توصل إلى ابتكار صياغة مناسبة، ووصف دقيق، من خلال وضع وتحديد مفهوم المتعاليات النّصيّة، ويرتبها جينيت "وفق نظام تصاعدي على وجه التّقريب، يراعي التّجرد والتّضمين والإجمال"[2] وهي كالآتي:

التّناصّ (L'intertextualit)، المناصّ أو النّص الموازي (La paratextualite)، الميتانصّ (La metatextualite)، التّعلق النّصيّ (L'hypertextualite)، الجامع النّصي (L'architextualite)

ومن خلال هذه الأنماط الخمس، سنقوم بتبيين كلّ واحدة على حدة بحسب منظور (جينيت) في كتابه (أطراس) وهي كالآتي:

3-3-1-التَّناصّ:

في الحقيقة، إنّ هذا المصطلح، هو مصطلح الباحثة البلغارية جوليا كريستيفا، ونجد جينيت قد استفاد منه أيّما استفادة، ومن ثمّة راح يعرّف هذه العلاقة على أنّها "علاقة حضور مشترك بين نصّيّن وعدد من النّصوصّ بطرق استحضارية، وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنّص في نصّ آخر. إنّ أكثر أشكال هذه العلاقة وضوحا وحرفية هي الممارسة العادية للاقتباس citation (بين قوسين، مع الإحالة أو عدم الإحالة إلى مرجع محدّد) وإنّ أقل أشكالها وضوحاً وشرعية هي السّرقة pagiat، وهي اقتراض غير معلن ولكنّه حرفي. وإنّ أقل أشكالها وضوحاً وحرفية هو الإلماع allusion، كذلك، وهو أن يقتضي الفهم العميق لمؤدي ما enonce ملاحظة العلاقة بين مؤدي تحيل إليه بالضّرورة هذه أو تلك من تبدلاته، وهو بغير ذلك لا يمكن فهمه"[3]، وبهذا التّوصيف بدا لنا أنّ التّناصّ محدّد ومختزل في علاقة حضور مشترك أو حضور فعلي لنص ما داخل نص آخر وفق أنماط مختلفة؛ كالاستشهاد والسّرقة والتّلميح.

1 سعيد يقطين، الرّواية والتّراث السّردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثّقافي العربي، ط1، بيروت، 1992. ص: 31.

2 Gérard Genette : Palimpsestes, p : 7.

3 محمّد خير البقاعي، آفاق تناصية، ص: 132، 133.

3-3-2-المناصّ أو النّصّ الموازي أو المحيطة النّصيّة*:

إنّ هذا النّوع من التّعالي النّصيّ لدى جينيت يتكون بشكل من الأشكال من علاقة نصيّة تكون أقلّ وضوحاً وأكثر بعداً عن المجموع المشكل من قبل العمل الأدبي، وهذا النّوع عنده يشمل كلّ من "العناوين الفرعية والدّاخليّة والمقدمات والتّذييلات والمداخل والملاحظات والعبارات التّوجيهية والتّوضيحات والرّسوم والتّجليد والغلاف ويضاف إلى ذلك ما قبل النّصّ كالمسوّدات والمخطّطات الأوّليّة..."[1]، فهي كلّها تَعلقات تقرُب من النّصّ دون أن تكون النّصّ في حدّ ذاته.

وعليه، فإذا كان الظّاهر يوحي بأنّ مجموع التّعلقات غير منسجمة بعضُها مع بعض، فإنّ المقصود به، هنا، أنّه "يتضمن الكتابة والصّورة الموجودين في الكتاب أو السّابقين لنسخة النّصّ النّهائية...وهذه المكونات هامة لأنّها تحدّد أخبار المؤلّف وقراءة القارئ وترقبه، وهي جوهرية أيضاً لتاريخ الأدب لأنّ الكتاب نفسه يغير شكله من عصر لآخر (ظهر الغلاف والعناوين) ويعدل الممارسات الملموسة للقراءة"[2]. وهكذا، تكمن أهمية المناصّ في أنّه تقييم لعلاقات حوارية مع النّص المتن "الرّئيس".

3-3-3-الميتانصّ:

لقد بيّن جينيت علاقة هذا النَّوع التي تكمن في علاقة التَّعليق؛ أي النَّقد، والتَّفسير، والتَّحليل، وما إلى ذلك من هذه المفاهيم، والتي تجمع بين نص ونص آخر، حيث يتحدّث عنه ولكن من دون أن يذكره أصلاً،

* وهنا، بالضَّبط، ينبغي علينا أن نشير إلى أنّ نقادنا العرب قد تقاربوا في تعريفاتهم الكثيرة لمصطلح para texte، كما جاء عند صاحبه "جينيت"، على أنّهم اختلفوا كلّية في ترجمة المصطلح من لغته الأصل إلى اللّغة العربية، وبهذا الشّكل، فكلّ باحث يترجمه حسب نظرته الشّخصية، وكذلك، بحسب نوع التّرجمة التي يعتمدها هذا الباحث المترجم، إذ نجد من النّقاد من ترجم المصطلح حرفياً، وهناك من ترجم المصطلح معتمدا في ذلك على السّياق الذي وظّف فيه في اللّغة الأصلية، وعلى هذا الأساس، نجد التّرجمة عند النّاقدين "سعيد يقطين" و"محمّد عزام" بمصطلح المناصّ، وهناك من ترجمه بالعتبات من أمثال "حسين خمري" و"عبد الرّزاق بلال" وغيرهم كُثر، وهناك من ترجمه بالنّص الموازي من مثل "محمّد بنّيس" و"رشيد يحياوي" و"جميل الحمداوي". هذا بالإضافة إلى وجود بعض التّرجمات الأخرى، التي لم تجد شهرة ورواجاً كبيرين في الدّراسات النّقديَّة الحديثة؛ كترجمة الجزائري "نورالدين السّد" المابين نصية، وترجمة الجزائري الآخر "يوسف وغليسي" على مشارف النّصّ، إضافة إلى الموازيات النّصيّة عند "عبد الرّحيم العلام" والملحقات النّصيّة عند "محمّد خير البقاعي"، على أنّه بالرّغم من هذا التعدّد والاختلاف في ترجمة المصطلح، فإنّ الغلبة، دائما، كانت لمصطلحيّن سائدين هما النّصّ الموازي والعتبات النّصيّة على السّواء.

1 عبد الكريم شرفي، مفهوم التّناصّ، من حوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جينات، ص: 65، 66.

2 المرجع نفسه، ص: 66.

إنّها بامتياز هذه العلاقة النّقديَّة متقنة[1]، وفي هذا الصّدد، أيضاً، يشير جينيت إلى أنّه قد تمَّت دراسات كثيرة في شرح النّصوصّ الشّارحة meta-metatexts، غير أنّه لم يكن متأكداً، إن كانت البحوث والدّراسات، قد تأملت، وبحق، تلك العلاقة الرَّابطة بين نص ونص آخر[2].

3-3-4-التَّعلق النّصي:

إنّ هذا النَّوع من أنواع العلاقات النَّصيّة، نجده يأتي في المركز الرّابع، وهذا ضمن التّرتيب الذي وضعه جينيت لأنواع المتعاليات النّصيّة "التّعلق النّصي" *hypertextualte، وهذا النّمط يتمثَّل من خلال تلك العلاقة التي تتم بين نص لاحق hyper texte مع نص سابق hypo texte، ويكون التَّحويل أو التَّحريف trovestissement بينهما بشكل كبير وبطريقة مباشرة، وعملية تبادل التَّفاعل بين نص وآخر، هي ما يطلق عليه اسم التّقليد limitiaton[3].

وهكذا، إذن، يتّضح جلياً من خلال تصوّر جينيت حول التّعلق النّصيّ، أنّه "لا وجود للنّصّ المتفرع (النّصّ اللّاحق) في غياب النّصّ (النّصّ السّابق) لأنّه مشتق منه، وعلاقة الاشتقاق هذه تتم عن طريق ما يسميه جينيت، مؤقتاً كذلك، بـ التّحويل la tronsformation"[4]، ويجب أن نفهم، أيضاً، بأنّ هذا التّحويل تتم فيه استحضار النّصوصّ الأصلية بشكل من الأشكال؛ أي بشكل مباشر أو شكل غير مباشر، لكن دون التّحدث عنه، غير أنّ الاستشهاد به يكون للضّرورة فقط لا غير.

ولكي يوضّح جينيت جيداً ما سبق ذكره، راح يقدّم لنا مثالًا على هذا النّحو، وذلك من خلال الاستشهاد "بالإنياذة (L'Enéide)، وعوليس (Ulysse) باعتبارهما نصين-ضمن نصوص أخرى-متفرعين عن واحد يمثّل الأصل هو الأوديسا (L'Odyssée) بطبيعة الحال. ولقد تمّ هذا التّفرع أو الاشتقاق عن طريق

1 عبد الكريم شرفي، مفهوم التّناص، من حوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جينات، ص: 66.

2 مصطفى بيومي عبد السّلام، التّناص النّظرية والممارسة، ص: 67.

* ما يمكن توضيحه هنا هو أنّ مصطلح "Hypertexte" هو مصطلح مستعار من حقل المعلوميات، حيث ظهر لأوّل مرّة على يد "طيد نيلسون"، ولقد كان ذلك في عام 1965م، ويعني ذلك مجموع النّصوصّ التي تظهر دفعة واحدة على الشّاشة، ولكنها صادرة عن فضاءات مختلفة للذاكرة. ينظر: محمّد وهابي من النّصّ إلى التّناصّ، ص: 95.

3 Gérard Genette : Palimpsestes, p : 11, 12.

4 محمّد وهابي، من النّصّ إلى التّناصّ، ص: 95.

عملية تحويلية تتميز بالتّعقيد والالتواء في الانتقال من النّصّ الأصلي إلى عوليس"[1]. وهكذا يرى جينيت في النّهاية بأنّ التّحويل في التّعلق النّصي Lhypertextualite لا يتم إلّا من خلال ثلاثة أنواع أساسية وهي: "المحاكاة السّاخرة La parodie / التّحريف La travertissement / المعارضة Le pastiche"[2].

3-3-5-الجامع النَّصيّ:

لقد سبق وأن تحدّث جينيت عن هذا النَّوع من التَّعالي النَّصي في كتابه السَّابق الذي يحمل اسم هذا النَّمط الخامس ألا وهو (مدخل إلى جامع النّص)، إذ يتّسم هذا النّوع بالغموض. ويتعلّق الأمر هنا بـ "علاقة بكماء تماماً، حيث لا تتقاطع على الأكثر إلّا مع إشارة واحدة من-إشارات النَّص الموازي-التي لها طابع تصنيفي خالص وتصاحب العنوان البارز في أسفل الغلاف كما في "أشعار"، "دراسة"، "رواية"...أو تتقاطع مع عنوان صغير كالإشارة إلى أنّ الكتاب رواية أو قصة أو مجموعة قصائد..."[3]. فهي في الغالب الأعم الأكثر ضبابية، فليس من السّهل تحديدها باعتبار أنّها علاقة صامتة.

بناءً على ما ذكر آنفاً، فإنّ هذه العلاقة هي علاقة غامضة تماماً، وهكذا، نجد جينيت يردّ ذلك "إلى رفضها إظهار أي وضوح، أو على العكس لأنّها تتجنب وتدفع كلّ انتماء، وفي كلّ الحالات فإنّ النَّص في حدّ ذاته ليس من المفروض فيه أن يعلن عن نوعه الخاص، فالرّواية لا تتحدد ذاتها بوضوح على أنّها رواية، ولا القصيدة على أنَّها قصيدة. إنَّ البيت الشّعري ذاته لا يعين نفسه على أنَّه بيت شعري، ولا النَّثر على أنَّه نثر ولا الحكي على أنَّه حكي. وفي النِّهاية فإنَّ تحديد قانون أو معيار النَّوعية لنص ما ليس من شأن النّص وإنّما من شأن القارئ، من شأن النّقد والجمهور، فهذه العناصر وحدها هي من تستطيع وبجدارة الطّعن في القانون المزعوم للتوازي النّصيّ"[4]، وبهذا الطّرح، يغدو هذا النّوع من أنواع العلاقات النّصيّة، أكثر تحديداً وأكثر تضمناً.

وبهذا يمكن القول إنّ ما قام به جينيت له أهميته في تطوير نظرية التَّناصّ، وذلك من خلال توسيعها إلى خمسة أنواع-كما رأينا من قبل-وكذا تفريعه بين أنماط المتعاليات النَّصيّة، إذ بيّن نقاط التَّداخل والانفصال

1Gérard Genette : Palimpsestes, p : 12.

2 Ibid, p : 16.

3 عبد الكريم شرفي، مفهوم التّناصّ، من حوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جينات، ص: 65.

4 المرجع نفسه، ص: 65.

بينهما، وانتهى إلى استنباط وبلورة مفهوم جديد للتَّناصّ، حيث أطلق عليه اسم "المتعاليات النَّصيّة" La Transtextualite معتقداً بجدواها وفاعليتها في مقاربتها للنّصوصّ ذات الأبعاد التَّفاعلية الكبيرة.

وفي الأخير، تجدر الإشارة إلى مجموع الجهود النّقديَّة الغربية التي تعرّضت لنظرية التَّناصّ، وسمحت بتطوير التَّناص، ومن ثمَّة جعلته أداة مفهومية، وزيادة على ذلك، رواقاً معرفياً يدلّ على حقوق مرجعية. بيد أنّ هناك توجّهات معرفية ونظرية تبنته، لذلك، وجدنا مفاهيمه تختلف من باحث إلى آخر، وفي الوقت نفسه، نجد نظرية التَّناصّ قد طرحت مراهنات عديدة، من خلال المقاربات المفاهيمية التّنظيريّة في النّقد الغربي المعاصر.

وبقي أن ننبّه في آخر هذا المبحث إلى أنّ الكاتب الرّوسي ميخائيل باختين لم يوظّف التَّناصّ كمصطلح، على أنّ كتابته عن الحوارية والتّعدّد الصّوتي وغيرها من المفاهيم التي تكلّم عنها كانت في الصَّميم لفكرة التَّناصّ عند الباحثة جوليا كريستيفا، وبهذا، يمكن لنا أن نعتبر أهم ما أشار إليه باختين في تنظيراته، أساسا في وضعية الذّات تُجاه كلّ من الشّعر والنّثر على حدّ سواء، ومن ثم أقرّ باختين إقراراً، وبكل بساطة، بتميّز كلّ واحد منهما عن الآخر، وإن عملت السّيميائية على طمس هذه المعالم تحت شعار الكتابة والإنتاجية.

ومن هنا أختم، وبتصوّر سريع، فإنّ طروحات النُّقاد الغربيين في البحث التَّناصيّ، بدأ بحصره في المجال الأدبي، ثمَّ تمَّ توسيعه في المجال اللَّأدبي، وكلّ هذا استدعى إعادة ترتيب تلك العلاقات الَّتي تربط بين داخل النَّصّ وخارجه، ومن ثمَّ إعادة النَّظر في النَّصّ ذاته.

4-التَّناصّ في الدِّراسات النّقديَّة العربية الحديثة:

بعد الجهد المتعمّق الذي حققته فكّرة التّناصّ في الدّراسات النّقديَّة الغربية تنظيراً وتطبيقاً في آن، وذلك انطلاقاً من جماعة (Tel Quel)، حيث انتقلت إلى حقل الدِّراسات النّقديَّة العربية في أواخر السّبعينيات* من القرن الماضي، فتعرض لها نقادنا محاولين بلورتها وتذليل مفاهيمها، وهذا بشكل يتوافق والمنجز الفكري والنَّقدي العربي على حدّ سواء، ولعلَّ نجد من أهم النُّقاد العرب الذين تناولوا هذه النَّظرية في مؤلَّفاتهم بالمناقشة والتَّحليل

* إنّ النّاقد محمّد بنّيس-في حدود اطّلاعي-هو أوّل ناقد عربي استعمل فكرة التَّناصّ في سنة 1979، لكن تحت مصطلحين هما: التَّداخل النَّصي والنَّص الغائب.

والنَّقد: محمّد بنّيس، محمَّد مفتاح، سعيد يقطين، عبد المالك مرتاض، عبد الله الغذامي وغيرهم كثر. وقد أثرى تعدّد وعيهم بالتّناصيّة* إلى تعدّد البحوث والأعمال التي أسهمت في إنتاج قراءات جديدة للنَّصّ الأدبي.

4-1-التَّناصّ من منظور محمَّد بنّيس:

لعلَّه من المفيد أن نعدَّ دراسة محمّد بنّيس حول (ظاهرة الشِّعر المعاصر في المغرب-مقاربة بنيوية تكوينية-) عام 1979 من الدِّراسات الأولى في حقل البحث والتّقصي التَّناصي، استخدم فيه لأوَّل مرّة مصطلح التَّداخل النَّصيّ بدل التَّناصّ، ثمّ بعد ذلك عاود تفضيل ذلك في كتابه الثَّاني الّذي يحمل عنوان (الشِّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها)، وفي هذا السِّياق نجده يقول: "كان تناولنا لمفهوم التَّداخل النَّصيّ في ظاهرة الشِّعر المعاصر في المغرب جديداً على المتداول في الخطاب النَّقدي، وهو ترجمة لمصطلح L'intertextualité وبعد هذا العمل ظهرت دراسات عربية في المغرب أكّدت أهمية هذه الخصيص النَّصيَّة،

* إنّ مصطلح التّناصّ مصطلح واحد عند الغربيين وإن طوّروا مفاهيمه ودلالاته النّقديّة، في حين أنّ النّقاد العرب المعاصرين لم يُجمِعوا على مصطلح واحد لهذه النّظرية، ثمّ إنّ اختلاف النّقاد العرب، هنا، ليس منشؤه أصل المصطلح عند الغرب، بل على العكس، والعكس من ذلك أنّه يعود إلى انتماءاتهم الفكرية والثّقافية، أو اطّلاعهم عليه في هذه اللّغة أو تلك، أو عدم القدرة على استيعابه. ولعلّنا لا نجانب الصّواب، هنا، إن قلنا بأنّ نقل أي مصطلح نقدي (من صيغته اللّاتينية) إلى (الصّيغة العربية) يوقعنا دوماً في خلط كبير-عدم التّوافق في التّرجمة-، ذلك لأنّ النّقاد والدّارسين يقترحون له مقابلات كثيرة إلى حدّ عدم الاستقرار والتّفاوت. ومن النّقاد والدّارسين والمترجمين العرب الذين اتفقوا على مقابلة اللّفظ الأجنبي (intertextualité) بمصطلح (التّناصّ العربي) هم كثر، ولعلّنا نجد من بينهم المغربي محمّد مفتاح الذي استقرّ في البداية على مصطلح (التّناصّ) كمقابل للمصطلح الغربي، ولكنّه مع مرور الوقت عمل على تغييره بمصطلح يكون أكثر تأثيرا؛ فاستقرّ على مصطلح (الحوار)، ثمّ رجع إلى مصطلح عربي آخر وهو (التَّخاطب) الَّذي يقصد به تلك العلاقات الخارجية بين أنواع الخطاب والدَّاخلية بين مستويات اللّغة، ومن الَّذين اختاروا مصطلح التَّناصّ نجد الباحثة شريفة اليحيائي، وكذلك، الباحث غازي مختار طليمات الذي استعمل مصطلح (التّناصّ)، وهو على وزن تفاعل، إلى جانب مصطلح آخر اطلق عليه اسم (البينصية)، غير أنّ رؤيته التّحليلية جعلته يميّز بينهما معدّا التّناصّ تقارض النّصوصّ وتبادلها، في حين أنّ البينصية هي وقوع بين النّصوصّ بغية الدّلالة على ما بينها من تشابك في الأفكار والصّور والتَّراكيب، ولهذا كان الأوَّل أوضح في نظره من الثّاني، وهذا ما يعني أنّه يميل إلى المصطلح الثّاني. في المقابل نجد من النّقاد العرب من يستعمل مصطلح (التّفاعل النّصيّ)، وهو مصطلح اختاره سعيد يقطين بدل التَّناصّ، لأنّ التّفاعل النّصيّ-في اعتقاده-أعم من التّناصّ، وهذا الأخير احتفظ به سعيد يقطين، غير أنّه خصّص له مساحة ضيقة جدا، معتمدا في ذلك على تنظيرات جيرار جينيت، بينما نجد السّعودي عبد الله الغذّامي قد تبنّى مصطلح (التّداخل النّصيّ)، والَّذي يرى أن تداخل النّصوصّ يتمّ عبر نصّ واحدٍ من جهة، ونصوص لا تحصى من جهة أخرى، كما تبنّاه محمّد بنّيس، وتبنّاه كذلك فريد الزّاهي، بالإضافة إلى الباحثة لطيفة إبراهيم التي اقترحت مصطلح (النّصّ المتداخل) مقابلاً لمصطلح التّناصّ، أمّا مصطلح (المتناصّ) فقد تبنّاه سعيد الغانمي، ويقصد به أنّ النَّصّ يكمن في داخل نص آخر. أمّا المغربي حميد لحميداني فقد فضل مصطلح (الحوارية) في ترجمته للمصطلح الأجنبي التَّناصّ، وكان ذلك في كتابه (سوسيولوجيا النّصّ الرّوائي). في حين نجد بسّام بركة في المعجم الألسني يختار مصطلح (بينوصة) كبديل للمصطلح الأجنبي، ويعرّفه بأنّه علاقة النّصّ الأدبي بنصوص أخرى...وإلى غير ذلك. **للاستزادة أكثر، ينظر كتاب: مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النّقد العربي السّيماوي: الإشكالية والأصول والامتداد، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2005، من الصّفحة 191إلى الصّفحة 198.**

ولكنّها فضلت ترجمة المصطلح بـ: التَّناصّ الذي أصبح شائع الاستعمال في الخطاب النَّقدي العربي(...)ومن ثمّ فإنّ الطّابع العفوي لترجمة التَّناصّ لا يسهم في إنتاج شبكة العلائق التي تستطيع بها الانتقال من وحدة إلى أخرى أو من جهاز مفاهيمي إلى غيره"[1].

ولكن، بالرّغم من اقتناع محمّد بنّيس بمصطلح (التَّداخل النَّصيّ)، فهو لا يوظفها سوى مرّة واحدة في كتابه الأوَّل (ظاهرة الشِّعر المعاصر-مقاربة بنوية تكوينية-)، إذ إنّه ينصرف كلّية في كلّ دراسته إلى تحليل الطَّرف الآخر من العملية التَّناصيّة وهو ما اصطلح عليه بـ (النَّص الغائب)[2]، وهو باقتراحه لا يختلف عن المصطلح الأصلي للتناصّ مهما حاول التَّعليل لاقتراحه.

إنَّ محمَّد بنّيس يسعى إلى إيجاد قاعدة منهجية تربط العلاقات التي تحكم تفاعل النّصوص بعضُها مع بعض. ومن ثمّة فهو يهتدي إلى مصطلح النّصّ الغائب، وهذا من خلال دراسة عن الشّعر العربي الحديث في المغرب، وفي الوقت نفسه نجده قد ألحّ، وبحرص شديد، على وجود فكرة النّصوص الغائبة، وهذا بالرّغم من ترجمته المصطلح بـ (التّداخل النّصي)[3]. يقول بنّيس في ذلك: "نصوص الشّعر المعاصر مكثّفة بنصوص غائبة قدمت من أمكنة ثقافية وحضارية متنوعة، يمكن من خلالها رصد ثقافة موسوعية أصبحت تميّز الشُّعراء المعاصرين"[4]. فالنّصوص الغائبة –كما يرى بنّيس-هي عبارة عن مجموعة من النّصوص الخفية التي يحويها النَّصّ الحاضر، ومن ثمَّ تعمل على تحقق النَّصّ وتشكل دلالته.

من هنا، فالتّداخل النَّصيّ عنده في أبسط صوره هو ولوج "نص حاضر مع نصوص غائبة، والنَّص الغائب هو الّذي تعيد النُّصوص كتابته وقراءته، أي مجموعة النّصوص المستترة التي يحتويها النّص الحاضر، وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقق هذا النّص وتشكل دلالته"[5]، وهكذا، نجده اشترك من خلال هذا المفهوم مع غيره، ليبحث عن علاقة النّص المشرقي بنظيره المغربي، فقد تولّى بذلك بنّيس استحداث تسميات

1 محمّد بنّيس، الشّعر الحديث، بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنّشر، ط3، المغرب، 2001، ص: 183.
2 محمّد بنّيس، ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، ط1، بيروت، 1979، ص: 278.
3 مصطفى بيومي عبد السّلام، التّناصّ، النّظرية والممارسة، ص: 111.
4 محمّد بنّيس، الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ص: 188.
5 محمّد بنّيس، ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ص: 251.

أخرى للظاهرة كهجرة النّصّ، ويقصد بهذه الأخيرة انتقال النّصوص إلى نص، ويسمى هذا النّص (مهاجراً إليه) والنّصوص أو نص مهاجرٌ[1]. فالهجرة، هنا، هجرة النّص المشرقي إلى المغرب.

وعلى أهمية هذه المسألة المختصرة، علينا أن نؤكّد بأنّ النَّاقد بنّيس لم يستخدم البتة في دراسته-السّالفة الذّكر-مفهوم التّناصّ، بل استخدم مفهوماً قريباً منه (وهو مفهوم النَّصّ الغائب) le text absent، وحتَّى في كتابه الثَّاني الموسوم بـ (الشّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها) تبيّن بأنّه يقوم بتوظيف مفهوم (النّصّ الغائب)، وهذا من أجل التَّأكيد على الأثر الذي تخلفه الآثار السّالفة في عمل شعري ما[2].

ووفق هذا الطَّرح النَّظري الّذي حدّده بنّيس يثير نوعاً ما مُلاحظة ضخامة المطلب وجديته، والفهم الذي أنيط به، وكان ذلك خصوصاً عندما رأى في النّص الشّعري المعاصر بأنّه يمثّل نصّاً مكثفاً بشكل أو بآخر بنصوص غائبة "فالنّص ليس منفصلاً عن كلّ علاقة خارجة بالنّصوص الأخرى ويعدّ شبكة تلتقي فيها عدّة نصوص"[3]؛ فالنّصّ منجز إبداعي خاص بمنشئه، ومرتبط بمشاعره وأهدافه على حد سواء، لهذا فهو ينفتح على نصوص الآخرين، ومن ثمّ يشكّل تشابكاته، مما يفرض علينا تتبع الأثر لذلك كلّه.

لقد ألزم بنّيس نفسه بخطوات منهجية صارمة، تبيّن له بأنّ النّصّ يشكّل ذلك النّظام والمؤلّف من عدة أنظمة، وفي الوقت نفسه يصير-بعملية الكتابة-هو الجامع للنّصوص الّتي لا يمكن حصرها، وواضح أن بنّيس، هنا، يأخذ تصوّره عن النّصّ من جوليا كريستيفا، صاحبة مفهوم التّناص والباع الطّويل في تعريف النّص. ولذلك، يصبح النّصّ مثل الآلة التي تتجه وفق حركتين مختلفتين هما (الاستمرار) و(الانقطاع). فالنّصّ محاولة استمرار لتقليد الكتابة وفي الآن نفسه (انقطاع) لهذا التّقليد[4].

واستناداً إلى ما سبق ذكره، يمكن القول إنّ النّاقد بنّيس يصدر في علاقته بالكتابة تنظيرا وتطبيقا عن ثقافة مزدوجة، ولأنّه يحاول في جل مؤلّفاته أن يوضح نظرته للمناهج الغربية المعاصرة.

1 خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصّوفي، ص: 40، 41.

2 عبد الرحمان بوعلي، نظرية "التّناصّ" و"التّناصية" في الدّراسات النّقديّة المغربية المعاصرة، مجلة الخطاب، ع23، جامعة محمّد الأوّل، وجدة، المغرب، ص: 18.

3 مصطفى بيومي عبد السّلام، التّناصّ، النّظرية والممارسة، ص: 112.

4 المرجع نفسه، ص: 112.

وأضف إلى ذلك، نجده قد اعتمد على كريستيفا في ثلاثة معايير، عدَّها قوانينَ يقيس بها درجة الوعي التي تتحكم في قراءة الشّعراء للنّصّ الغائب في نصوصهم الشّعرية المعاصرة في المغرب، ثمّ "النّظر إلى هذا النّص بوصفه قراءة وإعادة كتابة للنّصوصّ السّابقة عليه أو المعاصرة له. وإذا كان (بنّيس) قد أقرّ بأنّ أيّ نص هو امتصاص وتحويل لوفرة من النّصوصّ، فإنّ النّصّ الغائب لم يكن على إطلاقه عنده"[1]، وبالتّالي فثمّة خصوصيات نوعية لهذا النّصّ داخل المتن[2]، والتي تتشكّل من (الاجترار، الامتصاص، الحوار)؛ وترتيب تلك الخصائص النّوعية من الأدنى إلى الأعلى وهي كالآتي[3]:

أولا: الاجترار: وهو الذي ساد في عصر الانحطاط، حيث تعامل الشّعراء مع النّصّ الغائب بوعي سكوني، وأصبح النّصّ الغائب مثالاً جامدا تضمحل حيوته مع كلّ إعادة كتابته بوعي سكوني.

ثانيا: الامتصاص: وهو الذي يعيد فيه الشّاعر كتابة النّصّ وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها النّصّ الغائب في المرحلة التي كتب فيها، وهذا يمثّل مرحلة أعلى من مرحلة النّص الغائب، وهو القانون الذي ينطلق أساساً من الإقرار بأهمية النّصّ وقداسته، فيتعامل وإيّاه كحركة وتحول لا ينفيان الأصل، بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدّد.

ثالثا: الحوار: وهو أعلى مرحلة من مرحلة النّصّ الغائب، إذ يعتمد النّقد المؤسّس على أرضية علمية صلبة، تحطم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه وشكله وحجمه، لا مجال لتقديس كل النّصوص الغائبة مع الحوار، فالشّاعر لا يتأمّل النّصّ، بل يغيره، وبذلك يكون الحوار قراءة نقديّة علمية.

وهذا المضمار المعرفي الذي يتشكّل منه النّص الغائب، دفع بالباحث محمّد بنّيس إلى إيجاد الخصائص النّوعية لهذا النّصّ، وبعد أن حدّد خصائصه راح يحدّد النّصّ الغائب داخل المتن، لكن بنّيس "لم يحدّثنا عن الكيفية التي تمت بها عملية الامتصاص أو الاجترار أو الحوار، وإنّما اكتفى بالقول أنّ هذا النّص تحاور أو امتص

1 مصطفى بيومي عبد السّلام، التّناصّ، النّظرية والممارسة، ص: 112، 113.

2 المرجع نفسه، ص: 113.

3 محمّد بنّيس، ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ص: 253، 254.

أو اجتّر من المجال الشّعري"[1]، ومن ثمّ فهو تحديد عام للنّص، وهذا التّحديد ينتمي إلى الذّخيرة الثّقافية التي استفاد الشّعر منها في موضوع التّناصّ وذلك في مجالات متنوعة وهي كالآتي[2]:

أوّلاً: الذّاكرة الشّعرية: ويقصد بها جميع الشّعر الإنساني سواء أكان قديما أم حديثا، عربيا أم أجنبيا، باللغة الفصحى أم بالدارجة، ويحدّد المتون الشّعرية الكامنة في الشّعر العربي المغربي المعاصر، كنصوص غائبة وتشتمل تلك الذّاكرة الشّعرية على المتن الشّعري العربي المعاصر، المتن الشّعري العربي القديم، المتن الشّعري الأوربي، المتن الشّعري المغربي.

ثانياً: الحضارة العربية: وتتمثّل في كلّ من القرآن الكريم، النّصّ التّاريخي، الموروث الأسطوري والخرافي والقصصي، والمعارف العلمية والفلسفية والصّوفية.

ثالثاً: وجود الحضارة المغربية: وتتمثّل في النّص المغربي الموروث، التّاريخ المغربي، النّصّ الصّوفي والفقهي، الخرافة، المرويات والمقيدات.

رابعاً: وتشمل قراءة الفكر: أي الفكر الوجودي، إضافة إلى النّص الأدبي الاشتراكي.

خامساً: الكلام اليومي: إدماج الكلام اليومي في نسيج النّص الشّعري المغربي المعاصر.

هذا، ولقد قام بنّيس برصد النّصيّة والتّعقيد المنهجي لها، وذلك من خلال كتابه (ظاهرة الشّعر المعاصر)، وهذا بمقاربته للنّصّ الغائب، وتراتب التّقسيم من خلال مفهومين هما: التّداخل النّصي وهجرة النّص[3]. وعليه فالتّداخل النّصي في نظره ينسحب على كلّ نص سواء أكان شّعراً أم نثراً، قديماً أم حديثاً، إضافة إلى أنّه يتجلّى في غياب خطابات أو نصوص تمثّل النّواة المركزية لنص القصيدة، وهذه الخطابات أو النّصوص قد تكون دينية، تاريخية، أو من الكلام اليومي أو من غير ذلك[4]. وهذا ما حاول النّاقد محمّد بنّيس أن يظهره في دراسته التّطبيقية لكلّ من بدر الشّاكر السّياب ومحمود درويش وأدونيس. أمّا التّسمية الثّانية

1 مصطفى بيومي عبد السّلام، التّناصّ، النّظرية والممارسة، ص: 114.
2 محمّد بنّيس، ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ص: 254.
3 المرجع نفسه، ص: 254.
4 مصطفى بيومي عبد السّلام، التّناصّ، النّظرية والممارسة، ص: 114.

المتمثّلة في "هجرة النّصّ" فهي تتفرع عن القراءة، ويقصد بها انتقال النّصوصّ إلى نص آخر، ويسمى هذا النّص "مهاجرا إليه" والنّصوصّ مهاجرة أو نص مهاجر.

وباختصار شديد، فإنّ النّصّ لا يكتب إلّا من خلال نص آخر، وبهذا الشّكل، تخبرنا الحداثة الشّعرية عموماً، بأنّ النّصّ الخفي/ المعتّم يعني، وبكل بساطة، أنّه نص لا يبوح ولا يصرّح به إلّا للضّرورة. وهكذا فإنّ الكتابة مع نص من النّصوصّ والصّدور عنه هو ما نقصده من الهجرة.

وفي مضمار الاهتمام بالتّناصّ في الشّعر، أيضاً، نجد جهود النّاقد المغربي محمّد مفتاح من خلال كتابه الموسوم (تحليل الخطاب الشّعري-استراتيجية التّناصّ-)، وهذا ما نشتغل عليه في العُنصر الآتي من البحث.

4-2-التَّناصّ وَفق رؤية محمّد مفتاح:

إنّ معظم الدَّارسين يتّفقون على أنّ محمّد مفتاح هو أوَّل ناقد عربي ترجم مصطلح Intertextualité إلى كلمة التَّناصّ في صيغتها العربية، كما اعتبروا ترجمته هذه تميّزت بدقة التّعبير، واقتصادها اللّغوي الّذي يتم من خلاله فهم المعنى المقصود في كلمة واحدة[1].

لقد راح مفتاح يقترح في مدخل الدّراسة أن نتبنى قاعدة منهجية سيميائية-الدّلائلية-، وذلك باعتبار أنّ هذه الأخيرة في نظره أعم نظرية لتحليل الخطاب الإنساني[2]، ويمكن عدّ مؤلّفه الّذي يحمل تسمية (تحليل الخطاب الشّعري-استراتيجية التّناصّ-) من الدّراسات التي راهنت على التّركيب بين النّظريات النّقدية المختلفة، وبناء إلى هذا يشير الباحث مصطفى بيومي عبد السّلام إلى أنّ محمَّد مفتاح كان يلجأ إلى "فكرة الانتقاء بين النَّظريات المختلفة، والتَّركيب بينها ليخرج ذلك الطّرح النَّظري الذي يتم استخدامه في تحليل الخطاب الشّعري. وتشمل عملية الانتقاء والتّركيب من المجموعات الكبرى للنّظريات اللّسانية التّيار التّداولي، والتّيار السّميوطيقي، والتّيار الشّعري. وهذه التّيارات (...) يتم التّركيب بينها حتّى تؤدي إلى نظرية كلّيّة جامعة ندرك من خلالها خصوصيات النّصّ الأدبي"[3].

1 محمّد وهابي، من النّص إلى التّناصّ، ص: 195.

2 محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، استراتيجية التّناصّ، المركز الثّقافي العربي، ط3، الدّار البيضاء، المغرب، 1992، ص: 09.

3 مصطفى بيومي عبد السّلام، التّناصّ، النّظرية والممارسة، ص: 135.

ولعلّ القارئ المتأمّل والمتعمّق في حيثيات هذا المؤلَّف يجد بأنّ صاحبه قد قسّمه إلى قسمين اثنين: فالقسم الأوّل تناول فيه الباحث عناصر لتحليل الخطاب الشّعري، أمّا القسم الثّاني فقد تناول فيه استراتيجية التّناصّ، لذا فالقسم الأوّل من الدّراسة يشير إلى المهاد النّظري والذي ضمّ فصولا متنوعة، أمّا القسم الثّاني فنجده يشير إلى تطبيق المهاد النّظري على قصيدة (ابن عبدون).

ولقد ركزّ مفتاح كثيراً في تحليله للشّعر على البعد التّواصلي؛ إذ نجده في هذا الصّدد يقول: "مهما أعرنا الاهتمام إلى التّعبير فإنّ المضمون يبقى قطب العملية التّواصلية"[1]، وهذا ما يجعل التّناصّ بالنسبة إليه "وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه"[2].

ثمّ بعد ذلك، ينقلنا مفتاح إلى التّناصّ، وهذا بوضع جملة من المقوّمات الجوهرية لكلّ منها ما يشتقها من تعاريف مختلفة تظهر عن توجّهات نظرية منهجية ومعرفية كان لها صدى واسع في السّاحة النّقديّة الغربيّة. وإذا كانت جوليا كريستيفا أو أرفي أو ريفاتير لم يقدّموا تعريفاً جامعاً مانعاً لفكرة التّناصّ فيها بتصوّره، على الرّغم من أنّهم أصحاب التّوضيح المنهجي للتّناصّ، فإنّ مفتاح قد لجأ كعادته إلى ترتيب هذه التّعريفات ليستخلص بذلك مقوّماته:

"-فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.

-ممتص لها بجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده.

-محوّل لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها"[3]

إذن، لقد أضحى التَّناصّ مجالاً واسعاً عنده، وهذا بدليل دخوله في "تعالق (الدّخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[4].

1 محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، استراتيجية التّناصّ، ص: 09.
2 المرجع نفسه، ص: 27.
3 المرجع نفسه، ص: 121.
4 المرجع نفسه، ص: 121.

إلى هنا، ومن خلال ما سبق، وجب علينا طرح السّؤال التّالي: من أين علم مفتاح بأنّ هؤلاء–النّقاد الغربيين–لم يقدموا تعاريفاً جامعة لفكرة التّناصّ، وهو لم يستخدم أبداً تعريفاً من كتاباتهم حول فكرة التّناصّ، وعند النّظر لقائمة المراجع التي يحويها كتابه نجدها تخلو كلّية من كتابات هؤلاء التي ناقش فيها فكرة التّناصّ؟

ولقد أدرك مفتاح وهو يشّق حدود مجال تصّوّره حول فكرة التّناصّ، بأنّ لهذه الأخيرة تداخلاً بينها وبين الأدب المقارن، ودراسة المصادر والسّرقات، ومن ثمّ فهو "يدفع القارئ إلى أن يتخيل ما يشاء فيما يخص موضوع التّداخل"[1]، كما أنّه راح في الوقت ذاته يفسّر لنا، كذلك، حصر وتحديد مجالاته النَّوعيّة في المعارضة السَّاخرة والسَّرقة والإلماح وفي ما يطابقها في الثَّقافة العربية القديمة[2]، ونستعرض هنا بعض المفاهيم الأساسية مثل ما أشار إليها مفتاح، وهي كالآتي[3]:

أوّلا: المعارضة: وتعني أنّ عملاً أدبياً أو فنّيا يحاكي فيه مؤلّفه كيفية كتابة (معلم) فيه أو أسلوبه ليقتدي بهما أو لرياضة القول على هديهما أو للسّخرية منهما.

ثانياً: المعارضة السّاخرة: أي التَّقليد الهزلي أو قلب الوظيفة بحيث يصير الخطاب الجدي هزلياً، والهزلي جدياً (...) والمدح ذماً والذّم مدحاً.

ثالثاً: السّرقة: وتعني النَّقل والاقتراض والمحاكاة...(مع إخفاء المسروق) ومع أنّ هذه التَّعاريف مقتبسة من مجال الثَّقافة الغربية، فإنّنا نجد ما يكاد يطابقها في الثَّقافة العربية.

إنّ الملاحظة التي ننفرد بها، هنا، هي أنّ التّناصّ، لم يكن تسمية بديلة للعناصر المذكورة أعلاه، وإنَّما هو حالة تفكير في طبيعة النَّصّ ليس إلّا، تلك الطّبيعة التي تدمر المعنى وثباته والمدلول وتعاليه وخرافة النَّسب أو الأصل[4]. وهكذا نجد مفتاح يعتبر أنّ فكرة التّناصّ تسمية عصرية للمصطلحات القديمة، على أنَّه وقع أسيراً

1 مصطفى بيومي عبد السّلام، التّناصّ، النّظرية والممارسة، 136.
2 محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، استراتيجية التّناصّ، ص: 121، 122.
3 المرجع نفسه، ص: 121، 122.
4 مصطفى بيومي عبد السّلام، التّناصّ، النّظرية والممارسة، ص: 138.

للتقسيمات البلاغية العتيقة من مثل التّناصّ الضّروري والاختياري[1] والتّناصّ الدَّاخلي والخارجي[2] وهل يكون التَّناص في الشَّكل أم المضمون[3].

على أنّنا نجد مفتاح يُقرّ إقراراً بأنّ الظّاهرة التّناصيّة شيء لا مناص منه، لأنّه لا فكاك للإنسان من شروطه الزّمانية والمكانية، ومحتوياتهما ومن ذاكرته، فأساس إنتاج أيّ نص هو معرفة صاحبه للعالم[4]، كما يجعل مفتاح التّناصّ في نوعين اثنين[5]:

أ–المحاكاة السّاخرة (النّقيضة) التي يحاول الكثير من الباحثين أن يختزل التّناصّ إليها.

ب–المحاكاة المقتدية (المعارضة) التي يمكن أن نجد في بعض الثّقافات من يجعلها هي الرّكيزة الأساسية للتّناصّ.

ويوظّف التّناصّ لدى مفتاح بعدّه تقنيات، من بينها: التّداعي التّراكمي والتّقابلي، ويفصل في هذا النّوع بتعداد **آليات أخرى** تنطوي تحته، ويختزلها النّاقد في **آليتين اثنتين،** هما:

أوّلا: التّمطيط: وهو يحدث بأشكال مختلفة أهمها[6]:

– (الجنس بالقلب وبالتّصحيف)، و(الكلمة–المحور) فالقلب مثل (قول–لوق) (عسل–لسع) والتّصحيف مثل (نخل–نحل) (الزّهر–السّهر) أما الكلمة المحور فنجدها إما مشتتة داخل القصيدة وإما حاضرة فيه ككلمة (الدّهر) في قصيدة (ابن عبدون):

الدّهرُ يفجعُ بعد العينِ بالأثرِ فَما البُكاء على الأشباحِ والصّورِ

–الشَّرح: وهو أساس كل خطاب فالبيت الذي سبق هو النواة المعنوية الأساسية، وكل ما تلاه، فهو شرح وتوضيح له.

1 محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، استراتيجية التّناصّ، ص: 122.
2 المرجع نفسه، ص: 124.
3 المرجع نفسه، ص: 129.
4 المرجع نفسه، ص: 123.
5 المرجع نفسه، ص:121، 122.
6 المرجع نفسه، ص: 125، 126، 127.

–الاستعارة: تقوم بدور جوهري في كلّ خطاب ولا سيما الشّعر بما تبثّه الجمادات من حياة وتشخيص.

–التّكرار: يكون على مستوى الأصوات والكلمات والصّيغ، متجليا في التّراكم أو في التّباين.

–الشّكل الدّرامي: إنّ جوهر القصيدة الصّراعي ولد توترات عديدة بين عناصر بنية القصيدة، ظهرت في التّقابل والتّكرار؛ أي تكرار صيغ الأفعال.

–أيقونة الكتابة: إنّ الآليات التّمطيطية التي ذكرنا تؤدي إلى ما يمكن تسميته بأيقونة الكتابة (أي علاقة المشابهة مع واقع العالم الخارجي).

ثانياً: الإيجاز: نركّز، هنا، على الإحالات التّاريخية في القصيدة، وقد اشترط "حازم القارطجني" في الإحالة التاريخية ما يلي: أن يعتمد الشّاعر على المشهور منها والمأثور، ثم استقصاء أجزاء الخبر المحاكي. وقد قسمها إلى "إحالة تذكرة، أو إحالة محاكاة، أو مفاضلة، أو إضراب أو إضافة" ويرى مفتاح أنّ الإحالة لا تخرج–برغم تعدد الأسماء–عن التّرغيب والتّرهيب والتّعجيب[1].

صحيح أن مفتاح قد لخص قراءاته للشّعر وللتّناصّ، والذي رأى بأنّ الشّعر يحتوي على خصائص بنوية من مثل: الموسيقى وكثرة المجاز، وكثافة المعنى. وهي أدوات ينبغي توفرها في الشّعر ومعرفتها أمر ضروري، أمّا فكرة التّناص فهي في كل الأحوال "ظاهرة لغوية تستعصي على الضّبط والتّقنين، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على التّرجيح"[2]. إضافة إلى ذلك، فإنّ للتّناص وجهين اثنين على مستوى الظّهور، وهذا "إمّا أن يكون اعتباطيا يعتمد على ذاكرة المتلقي، وإمّا أن يكون واجباً، يوجه المتلقي نحو مظانة"[3].

نستخلص، من خلال هاته الدّراسة التي خصصها محمّد مفتاح للتّناصّ أنّ النّاقد ارتكز، وبشكل كبير على تطبيق المفاهيم من مثل: التّناص، التّشاكل، التّباين، التّفاعل، الاستعارة،...إلخ. على قصيدة ابن عبدون (الدّهر يفجع) على طول الكتاب مازجاً في ذلك بين القسميّن النّظري والتّطبيقي في آن واحد. كما أنّه لم

1 محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، استراتيجية التّناص، ص: 125، 128.
2 المرجع نفسه، ص: 131.
3 المرجع نفسه، ص: 131.

يكتفِ البتة بتناول قصيدة ابن عبدون لوحدها فحسب، بل راح في ذلك يوضّح رؤيته في فكرة التّناصّ إلى تطبيق وتفعيل من خلال معالجة نصوص من الشّعر العربي القديم والحديث* على السّواء.

4-3-التَّفاعل النَّصيّ عند سعيد يقطين:

نجد الباحث المغربي سعيد يقطين في كتابه النّقدي (انفتاح النّصّ الرّوائي) يعتمد على الشّعرية، مستثمراً في ذلك من تنظيرات الفرنسي جيرار جينيت حول المتعاليات النّصيّة، ليؤسّس بعد ذلك مفهومه الخاص للتّفاعل النّصيّ.

إنّ النّاقد سعيد يقطين لا يستعمل في مؤلّفه-السّالف الذّكر-مصطلح التّناصّ، بل العكس، والعكسُ من ذلك أنّه يستعمل مصطلح "التّفاعل النّصي" مع وجود تبرير لهذا الاختيار من نواح متعدّدة، ولم يكن هذا إلّا كبديل لمصطلح التّناصّ. وعليه، فهذا الأخير أصبح يمثّل نوعاً من أنواعه. ولقد أسّسّ يقطين تصوّره هذا انطلاقاً من تنظيرات النّاقد جيرار جينيت في دراسته للمتعاليات النّصيّة، فيقول: "إنّنا نستعمل التّفاعل النّصيّ مرادفاً لما شاع تحت مفهوم التّناصّ أو المتعاليات النَّصيّة، كما استعملها جينيت بالأخص، نفضل التَّفاعل النَّصيّ بالأخص، لأنّ التّناصّ في تحديدنا=الّذي ننطلق فيه من جينيت ليس إلّا واحداً من أنواع التّفاعل النّصيّ، كما سنبيّن ذلك ونوثره على المتعاليات النّصية أو عبر نصية كما يستعملها جينيت لأنّها وإن كانت عامّة، وعلى الرّغم من أنّي أميل إلى المتعاليات النّصيّة، فإنّ معنى التّعالي قد يوحي ببعض الدّلالات التي لا نضمنها لمعنى التّفاعل النّصيّ الذي نراه أعمق في حمل المعنى المراد والإيحاء به بشكل سوي وسليم"[1]. من هنا، فإنّ التّفاعل النّصي، كما يتصوّره سعيد يقطين، هو علاقة النّصّ مع غيره من النّصوصّ التي حاول تمثّلها واستيعابها في بنيته النّصيّة، لتصير كجزء أساسي في بنيته وبنائه، لكن، سرعان ما ندخل من انغلاق المصطلح والمفهوم؛ أي مع المحاولات الجديدة التي أراد يقطين بناء تصنيفاته الخاصّة من خلالها، انطلاقاً من أفكار وأطروحات جيرار جينيت في دراسته للمتعاليات النّصيّة.

* نجد من النّصوصّ الشّعرية القديمة التي عالجها مفتاح مقطوعة لأبي نوّاس، وأخرى لابن الخطيب، بالإضافة إلى قصيدة الدّهرية لابن عبدون، ومن النّصوص الشّعرية الحديثة، نجد ديوان لمحمّد بنّيس الموسوم (كتاب الحبّ)، الذي صدر له في سنة 1995، بالدّار البيضاء، المغرب.

1 سعيد يقطين، انفتاح النّصّ الرّوائي، النّص والسّياق، ص: 92، 93.

وأوّل ما يثير الانتباه في تناول سعيد يقطين للتَّفاعل النّصيّ، هو الصّيغة التي علّل بها اختياره، فهو يدلّ بشكل أو بآخر على "عدم استيعابه لمفهوم التّناصّ، ولا لمفهوم عبر العلاقات النّصيّة، باعتبار أنّ الأوّل يساوي الثّاني بالنّسبة لجيرار جينيت من جهة، ومن جهة أخرى فالتّناصّ بالصّيغة التّقسيمية الجديدة عند جينيت صار بدوره نوعاً من أنواع العلاقات عبر النّصيّة وليس هناك جديد يقدّمه يقطين سوى في خياره لمصطلح سيحدث من خلاله الكثير من الإرباك المصطلحي"[1].

وينطلق يقطين من تعريف النّصّ من زاوية التّناصّ ليس غير، فيقول عن ذلك: "بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ضمن بنية نصية منتجة وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محدّدة"[2]، فالبنية النّصيّة التي سبق إنتاجها هي التي يتفاعل معها النّصّ الجديد تضميناً أو تحويلاً أو خرقاً، وقد عالج هذه العلاقات في ضوء مصطلحات في المناصة والتّناصّ والميتناصيّة، وهي كالآتي:

أوّلاً: المنّاصة paratextualite:

يُعرفها يقطين بأنّها تمثّل "البنية النّصيّة التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النّصيّة قد تكون شعراً أو نثراً، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنّها قد تأتي هامشاً أو تعليقاً على مقطع سردي أو حوار أو ما شابه"[3]، ومثل هذا التّعريف للمحيط النّصي يتنافى تماماً من حيث المفهوم والمصطلح مع مقولات جيرار جينيت. حيث إنّ سعيد يقطين يستخدم المناصة للتّفاعل النّصي الدّاخلي كما يسميه هو المحيط الخارجي.

1 سليمة عذاوري، النّظريات الغربية وإشكاليات التّلقي العربي نظريات التّناصّ، أطروحة دكتوراه، إشراف: واسيني الأعرج، جامعة الجزائر، 2012، 2013، ص: 328.

2 سعيد يقطين، انفتاح النّصّ الرّوائي، النّص والسّياق، ص: 32.

3 المرجع نفسه، ص: 99.

ثانيا: التَّناصّ intertxtualite:

يأخذ التَّفاعل النَّصيّ معنى التَّجاوز في الحالة السَّابقة، ولكن يأخذ هنا بعد التَّضمين، كأن تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية أو تيمية من بنيات نصية سابقة، وتبدو وكأنّها جزء منها، لكنّها تدخل معها في علاقة[1].

ثالثا: الميتناصيّة metatxtualite:

وهي نوع من المناصية لكنّها تأخذ بعداً نقدياً محضاً في علاقة بنية نصيّة أصل، لذلك، فإنّنا قد نحدّد المتفاعل النّصيّ أوّلا على أنّه مناص، وبعد تحديدنا لنوعه وعلاقته بالنَّصّ، ننتقل باعتباره ميتانصّ ثانياً[2].

ومثلما قسَّم سعيد يقطين التَّناصّ إلى النَّصّ والمتفاعل وجعل له أنواعاً ثلاثة هي التي بيّناها سابقاً، يقدّم أيضاً أشكالاً ثلاثة له ويقصد بها[3]:

أوّلاً–التَّفاعل النَّصيّ الذَّاتي: يقصد به دخول نصوص الكاتب مع بعضها ببعض، ويتجلى ذلك من خلال الأسلوب واللّغة والنّوع وإلى غير ذلك.

ثانياً–التَّفاعل النَّصيّ الدَّاخلي: يقصد به دخول الكاتب في علاقة مع نصوص عصره.

ثالثاً–التَّفاعل النَّصيّ الخارجي: تفاعل النّصّ مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة.

على أنّ الملاحظ من الأشكال التي وضعها للتناصّ والمتفاعل أنّه "لم يستطع أن يحقّق هذه الأشكال حين قام بالتّطبيق، كما أنّه من الطّبيعي أن تتقاطع نصوص الكاتب مع بعضها لأنّها تمتاح من النّبع ذاته وهو الكاتب، وما يجمع بين النّصوصّ هو الأسلوب واللّغة حتّى وإن غيّر عوالمه كلها"[4]؛ أي أنّ نصوص الكاتب تتداخل مع بعضها ببعض؛ ذلك لأنّ استقلال الكاتب عن سواه لا يكون إلّا إذا جعل لنفسه طريقة وأسلوباً جديديّن، فتتفاعل صوره وألفاظه وثقافته.

1 سعيد يقطين، انفتاح النّصّ الرّوائي، النّص والسّياق، ص: 99.
2 المرجع نفسه، ص: 99.
3 المرجع نفسه، ص: 100.
4 سليمة عذاوري، النّظريات الغربية وإشكاليات التّلقي العربي نظريات التّناصّ، ص: 334.

وبالإضافة إلى العلاقات السّابقة (المناصة والتّناصّ والميتناصيّة)، يجد سعيد يقطين علاقة أخرى يصطلح عليها تعليق النّصيّ، وتتجسّد من خلال نصيّن محدديّن؛ فالأوّل سابق، والثّاني لاحق، تجمع بينهما علاقة تعلق، لذلك، فالنّصّ اللّاحق متعلّق والنّصّ السّابق متعلّق به، وهذا الأخير الذي تتم محاكاته والسّير على منواله، أو تحويله، أو نقده ومعارضته بأخذه كلّ مميزاته وقيمه.

ومما سبق ذكره، يقودنا للإقرار على أنّ التّصوَّر الّذي قدمه النَّاقد سعيد يقطين يعدّ بشكل أو بآخر تصوَّراً لفكرة التَّناصّ، وبالتَّالي هذا التَّصور سيستفيد منه توظيفاً لأجل بناء تصوَّره، وكذلك، يفترض أن يتجاوز حدود التَّصوَّرات الغربية. والأكيد، إذن، هو أنّ يقطين سيستفيد–وفق هذا التَّصوّر–من مقاربات الشّعريّة، وتاريخ الأدب، وجمالية التَّلقي، والسِّيمائيات.

4–4–التَّناصّ عند عبد المالك مرتاض:

يعدّ الجزائري عبد المالك مرتاض، هو الآخر، من النّقاد العرب الذين اهتموا بفكرة التّناصّ؛ تنظيراً وتطبيقاً، ولقد صاغ لها من المصطلحات والمفاهيم ما يعبّر عنها في مختلف المظاهر والتّجليات، إضافة إلى أنّه اعتمد في تحليلها على مرجعيات معرفية ونقديَّة مختلفة، سواء في الدّراسات العربية القديمة أو في ما يقابلها في الدّراسات الغربية الحديثة.

وقبل أن يقدّم الباحث مفهوماً لفكرة التَّناصّ، ينبّه إلى وجود نوع من التَّداخل في مفهومه مع عدّة مفاهيم أخرى* من مثل: الاقتباس والتَّضمين[1]. والقارئ المتأمّل في طبيعة التَّأليفات النَّقديَّة العربية القديمة يُعطينا صورة واضحة جداً لوجود أصول لقضية التَّناصّ في الأدب القديم، وظهر وجوده فيها تحت مسميّات أخرى، وبأشكال تقترب بمسافة كبيرة من المصطلح الحديث.

وعلى هذا النّحو، فقد تنبّه نقادنا العرب إلى التَّناصّ وإلى دوره ووظيفته، وإن كنَّا نلاحظ توسيعاً في المفهوم لاستخدامه اليوم، ولكن العرب لم يقعُوا على الاسم نفسه التَّناصّ، وإنّما كان اقترابهم من اسم آخر هو

* تحسن الإشارة إلى أن الباحث الجزائري عبد المالك مرتاض كان كثيرا ما يمزج بين الاقتباس والتّضمين في حديث واحد دون تمييز. وكأنّهما من طبيعة واحدة، ولا يرى ضرورة لتجزئتهما، لقد دفعته نزعته المعرفية بأن يجعل هذين المفهومين من مفهوم التّناص لا غير.

1 عبد المالك مرتاض، فكرة السّرقات ونظرية التّناصّ، مجلة علامات في النّقد الأدبي، المجلد1، النّادي الأدبي الثّقافي بجدة، السّعودية، 1991، ص: 82.

التَّضمين[1]. وربما كان التَّضمين لأسباب كثيرة–كما يرى مُرتاض–من أعرق صور التَّناصّ على الإطلاق، سواء على المستوى الإبداعي أو على المستوى النَّقدي، وربما بسبب هذه العراقة لم يخلو كتاب تعرّض للتَّناصّ من احتفال به وركون إليه باعتباره أصل الظَّاهرة.

وبذل عبد المالك مرتاض جهداً في استنطاق التُّراث العربي القديم، وذلك من خلال البحث المستمر عن أصول النَّظريات الغربيّة، ومن هنا، يرى مرتاض أنّ "التَّناصّ ليس إلّا حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر ونص لاحق، وهو ليس إلّا تضمين بغير تنصيص"[2]، وبهذا الوعي، لقد وفق مرتاض في تحديد ماهيّة التَّناصّ، باعتباره امتداداً لرؤية غربية وعربية في آنٍ واحد، لكن، لا يمكن لمصطلح بلاغي واحد أو أكثر أن يقابل نظرية التَّناصّ الّتي جعلت من مثل هذه المصطلحات كأشكال/ آليات في بنيتها النّقديَّة من أجل الكشف عن ماهية النّـصّ من جهة، وإعادة إنتـاجه من جهة أخرى، على إقرارنا بالامتداد الثَّقـافي وتراكمه بين الأمم.

ومن هنا، بالذَّات، فنحن لا نتّفق بتاتاً مع النّاقد عبد المالك مرتاض في ردّ أشكال التّناصّ إلى مفاهيم المصطلحات العربية القديمة، حتّى وإن لمسنا تأثّر كثير منها بذلك.

ولقد أوردَ مُرتاض مجموعة من التَّعاريف تصبُّ كلّها في مفهوم التَّناصّ، مما يؤكّد على أنّه عارف بهذا المفهوم، فهو يقول في مقاله (فكرة السِّرقات الأدبية ونظرية التَّناصّ)[3]:

أوَّلاً–"فليس التَّناصّ في تصوّرنا، إلّا حدوث علاقة تفاعلية بين نصّ سابق ونصّ حاضر، لإنتاج نصّ لاحق"

ثانياً–"التَّناصّ نظرية تقوم على افتراض شيء غائب داخل شيء غائب، هو النَّصّ الّذي يقع بين أيدي النَّاس في صورته الأدبيّة النِّهائيّة"

ثالثاً–"الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمن ألفاظاً وأفكاراً كان التهمها في وقت سابق ما دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسّلط عليه من مجاهل ذاكرته، ومتاهات وعيه"

1 ماجد ياسين الجعافرة، التّناصّ والتّلقي، دراسات في الشّعر العباسي، دار الكندي للنشر والتّوزيع، ط1، الأردن، لا ت، ص: 21.
2 عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، الجزائر، 1995، ص: 278.
3 عبد المالك مرتاض، فكرة السّرقات الأدبية ونظرية التّناصّ، ص: 87، 88، 89.

وحين نتأمل في هذه المفاهيم ندرك بأنّ عبد المالك مرتاض يذهب إلى ما ذهبت إليه جوليا كريستيفا في تعريفها لماهية التَّناصّ تعريفاً جامعاً مانعاً، فالنّصّ هو عبارة عن "شبكة من المعطيات الألسنية والبنويّة والإيديولوجيّة تتضافر فيما بينها لتنتجه، فالنّصّ قائم على التَّعدديّة ولعلّ هذا ما تطلق عليه كريستيفا إنتاجية النّصّ production de texto"[1]؛ أي أنّ النّصّ يقوم على الإنتاجية، فالنّصوص الغائبة بحضورها في النّصّ الحاضر هي في الحقيقة تعيد تشكيله وفق آلية إنتاجية لنّص محايد جديد.

لكن هذه المفاهيم الواضحة لم تمنع مرتاض من أن يعتبر أنّ المعارضة والتّضمين والاقتباس والإشارة والتّلميح ذات قرابة بالتّناصّ[2]. ونستشف من حديثه هنا بأنّه يثبت عن طريق المقارنة، العلاقة القائمة بين المصطلحات السّالفة الذّكر في النّقد العربي القديم، وبين نظرية التّناصّ في النّقد الغربي.

وفي السّياق نفسه، يرى مرتاض في دراسة أخرى (بين التّناصّ والتّكاتب)، حيث يعطي مصطلحاً آخر لنظرية التّناصّ وهو التّكاتب، فيقول: "ونحن نتناول التّناصّ على كثرة ما كتب حوله النّاس، لأنّنا وقد كنّا نعالج الموضوع في بعض كتاباتنا الأخيرة حول هذا وقع لنا استحداث مفهوم جديد منبثق عن هذا التّناصّ وهو ما نطلق عليه التّكاتب"[3]. لا يخفى على القارئ قصور مصطلح التّكاتب في أن يشمل النّص بكل مراميه؛ ذلك لأنّ الكتابة تشكّل-بأي حال-جزءاً من تمثّلات النّصّ، فقد يكون النّصّ مسموعا أيضاً.

كما يثبت مرتاض في دراسته مرّة أخرى العلاقة القائمة بين التّناصّ والسّرقات، ويرى بأنّ التّناصّ جاء ليكرّس فكرة السّرقات مهما حاول النّقاد تمطيط المصطلح أو إعطائه كثرة الأوجه والتّفريعات، فيقول: "نذهب ونجيء، ونصعد ونهبط، ونتكلّف ونتغالى، فلا نجد معنى هذا المصطلح، يكاد يخرج عن معنى مصطلح السّرقات الأدبية، الذي كان نقاد العرب لاكوه فأكثروا فيه الخوض، حتّى بالغوا، وانتهوا، ضمنياً، إلى أنّ لا أحد من المبدعين قادر من الوجهة النّظرية، على أن يزعم للنّاس ما أتى به جديد، فكأن السّرقة الأدبية كالشّرب اللّازب الذي يلازم المبدع، فلا يجعله قادراً على الإبداع الحرّ، بل لا مناص له من التّعويل على غيره..."[4]، فهنا، يعقد مرتاض الصّلة بين السّرقات والتّناصّ في بعض الوجوه التي رآها قائمة، فالتّناصّ عنده هو واحد من المفاهيم التي

1 عبد المالك مرتاض، نظرية القراءة، دار الغرب، ط1، وهران، الجزائر، 2003، ص: 67.

2 عبد المالك مرتاض، فكرة السّرقات الأدبية ونظرية التّناصّ، ص: 85.

3 عبد المالك مرتاض، بين التّناصّ والتّكاتب، الماهية والتّطور، مجلة قوافل، مجلد4، عدد7، 1996، ص: 185.

4 المرجع نفسه، ص: 186.

نجد جذورها في نقدنا العربي القديم والتي تطرحها المحاولات النّقديَّة الحديثة في سعيها الدّائم لتأسيس نظرية أدبية حديثة.

وبهذا، فثمَّة تواصل وتشابك بين مصطلحات نظرية التّناصّ وبين الثّقافة العربية ومصطلحاتها البلاغية، ولكن كثيراً من مفاهيمها الدّلالية قد تغيَّرت، فضلاً عن آليّة استخدامها.

وعلى ضوء هذه المعطيات، ذهب مرتاض إلى أنّ الفكر النّقدي العربي القديم حافل بالنّظريات والإجراءات التّطبيقية، ومن ثمّة فهو يدعو، وبكل شفافية، إلى ضرورة إعادة صياغة النّظرية النّقديّة العربيّة القديمة للانطلاق منها في تأسيس بعض النّظريات النّقديّة المعاصرة التي استجلبناها من الغرب، على أنّ الشّيء الذي اكتشفناه في دراستنا لعبد المالك مرتاض هو أنّه جعل من المصطلحات التّالية: التّناصّ، والسّرقات الأدبية، والمعارضة، والاقتباس، شكلاً واحداً من الأشكال المشكّلة للعلاقات التّناصيّة لا أكثر ولا أقل من ذلك.

وأخيراً، فإنّ نقادَّنا العرب المحدثين استفادوا من التَّنظيرات الغربية في قراءة موروثهم النَّقدي القديم من جهة، وصياغة أرائهم وتوجهاتهم الخاصّة لمفهوم التّناصّ من جهة أخرى، ومن أهم الدّراسات التي أشرنا إليها هي دراسة محمّد بنّيس ومحمّد مفتاح من خلال مصطلحات عدّة، وقد حذّر كلّ من الباحثين من الدَّلائلية وانفلاتها المتمثّل في طمس خصوصية الجنس الأدبي، في حين استفاد سعيد يقطين من جهود جيرار جينيت ومن نظريات غربية أخرى في وضع تصوره الخاص عن التَّفاعل النّصيّ الّذي قارب به النّصّ السّردي (الرّوائي)، على أنّ عبد المالك مرتاض يرى بأنّ التّناصّ ليس جديداً في الدّراسات الحديثة، وإنّما سجل بأنّ العرب القدامى كانوا سبّاقين في إثارة جوانب كثيرة في هذا الموضوع، وقد أطلق على هذه الظّاهرة–التّناصّ–مجموعة من المصطلحات كالتَّضمين والتَّكاتب والسِّرقات وإلى غير ذلك.

5–التَّنـاصّ وتمظهراته الشَّكليَّة:

من المهم التَّنصيص–دائماً–على اختلاف الباحثين حول فكرة التَّناصّ (تمظهراته الشَّكليَّة)، فقد أجمع النُّقاد على تعاريف كثيرة للتَّناصّ، يقترب بعضُها من حقيقته ويبتعد بعضُها الآخر، وهذا بالنّظر إلى الصّلة بالموضوع وإلى الأدوات التي يهاب بها في ذلك. وفي الأخير نجمت مجموعة كبيرة من التَّعاريف تُعطي صورة عن التَّداول على فكرة التَّناصّ من قبل المتخصّصين، ومن قبل الدَّارسين له على السّواء.

وتمظهرات التَّناصّ-الأوجه/ الأنماط- يمكن أن تكون صريحة أو تكون ضمنية، فقد يحدّد المرجع أو المتناص برمز خطّي أو بإشارة واضحة إلى عنوان عمل أدبي على سبيل أو ذكر علني لاسم مؤلّف ما، وبعكس ذلك قد يقوم التّناصّ على غياب كلّي لأية علامة أو إشارة، ومن ثمّ يتعيّن على القارئ أن يكتشف بنفسه اللّاتجانس ويحدد التّناصّ[1]، وهذا الأخير قد حصره جيرار جينيت في "الحضور الفعلي لنص في آخر"[2]، وهذا الحضور إمّا أن يكون حضوراً ملاحظاً بشكل أكثر بروزاً مثلما هو الحال في الاستشهاد، أو الإحالة، أو بدرجة أقلّ وضوحاً مثلما هو الحال مع السّرقة والتّلميح. وهي كالآتي:

5-1-الاستشهاد Citation:

يعدّ الاستشهاد شكلاً صريحاً من أشكال التّناصّ، حيث يبدو إدراج نص في آخر واضحا، بحيث "تعزل العبارة المستشهد بها، ويتم استخدام الحروف المائلة أو علامات التّنصيص. إنّ الرّموز الخطية تجعل المغايرة أو اللّاتجانس heterogenete جليّة في النّصّ. والنّصّ الذي يكثر من الاستشهادات يشبه على الدّوام بالفسيفساء"[3]. وبهذا المعنى، إذن، يفرض الاستشهاد نفسه في النَّصّ، فيسهل على القارئ اكتشافه دون الحاجة إلى إعمال الذِّهن، إنّه يعيّن نفسهُ بنفسهِ، ولا يكتفي القارئ بمعرفة هوية النَّصّ المستشهد به، بل يحتاج لمعرفة دلالته وأبعاده في سياقه الجديد[4].

ثمّ إنَّ الاستشهاد بقدر ما يكون مبرراً بقدر ما تنعقد صلة دلاليّة وطيدة بين النَّصيّن، ويكون هذا إمّا على مستوى الموضوعات أو على مستوى البنيات؛ أي الأشكال، وبهذا الشّكل، إذن، يظهر لنا بأنّ الاستشهاد عندما يكون بداخل النّصّ النّثري أو الشّعري على حدّ سواء، فإنّه يتجاوز بكثير تلك الوظائف التّقليدية المعروفة في السّلطة والتّزيين[5]، لذا لا يمكن بأي حال أن ننظر إلى الاستشهاد بتلك السُّهولة والتّيسير في تأدية الوظائف.

1 عبد الكريم شرفي، مفهوم التّناصّ: من حوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جينات، ص: 71.

2 G. Genette .palimpsestes. P : 08

3 عبد الكريم شرفي، مفهوم التّناصّ: من حوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جينات، ص: 71.

4 المرجع نفسه، ص: 71.

5 المرجع نفسه، ص: 72.

5-2-الإحالة la reference:

الإحالة في الحقيقة هي مثل الاستشهاد، فهي بذلك "شكل صريح للتناصّ"[1]، غير أنّها "لا تعرض النّصّ الآخر الّذي تحيل إليه. إنّها تقيم علاقة غياب إذن، ولهذا السّبب فهي مفضّلة لما يتعلّق الأمر فقط بإحالة القارئ على نص معيّن دون استحضاره حرفياً، والإحالة هي الأخرى وسيلة لمضاعفة التّواصل بين النّصوصّ المختلفة، وتؤدّي دوراً استراتيجياً حاسماً في فهم النّصّ"[2]. على العموم فإنّ الإحالة تقترب من الاستشهاد، على اعتبار أنّ هذا الأخير يمثّل شكلاً ظاهراً من التّناصّ، في حين أنّ الإحالة تعدّ اقتباساً غير معلن عنه؛ أي أنّها لا تعرض النّصّ الّذي تحيل عليه.

5-3-السَّرقة le plaggiat:

تتجلّى السّرقة في النُّصوصّ "كاستشهاد غير مُعلَّم، ولهذا السّبب فهي ضمنية إلى حدّ ما مقارنة بصراحة الاستشهاد"[3]. هكذا، هي السّرقة، اعتداء على حق الملكية الأدبية وسطو على تعابير الغير دون أيّة إشارة أو إحالة، ويبدو الأمر أكثر فداحة إذا كان النّصّ المستنسخ طويلاً[4].

5-4-التَّلميح lallusion:

يشكّل التّلميح تناصّاً خفياً غير واضحٍ، حتَّى لا يكاد القارئ أن يميّز بين خيْطيه الأبيض من الأسود، فهو عبارة عن تناص "ليس حرفيا ولا صريحاً. إنّه يبدو أكثر خفاءً ودقّةً"[5]. لذا راح شارل نوديبي يعرّفه بأنّه يمثّل "طريقة ذكية في نقل فكرة معروفة جدا إلى الخطاب، بحيث يختلف عن الاستشهاد فهو ليس في حاجة إلى أن يسند باسم المؤلّف، الذي يكون معروفاً من جميع النّاس، خاصّة وأن الملمح الذي يستعيره هو استدعاء مباشرة لذاكرة القارئ أكثر منه سلطة. كما هو الأمر في الاستشهاد الخالص، لكي تستعيد الذكرى حسب

1 ناتالي بييقي، غروس، مدخل إلى التّناصّ، ص: 64.
2 عبد الكريم شرفي، مفهوم التّناصّ: من حوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جينات، ص: 72.
3 المرجع نفسه، ص: 72.
4 المرجع نفسه، ص: 71.
5 المرجع نفسه، ص: 72.

نظام آخر للأشياء مشابه لما هو مطروح"[1]. فالقارئ يفهم من خلال عبارة مبطّنة-إشارة-ما يريد المؤلّف الذي يوحي بدل أن يصرّح.

الحاصل إذن، أن جميع هذه التّمظهرات تتحقق من خلال الاستحضار، ويكون حضورها في المنجز الإبداعي فعليا وليس اعتباطيا، حتّى وإن كان هذا الحضور في بعض الأحيان يتميّز بنوع من التّعتيم والخفاء.

6-معالم التَّناصّ:

إنّ تباين حجم العلاقة بين النّصّ وغيره من النّصوصّ، قد أدّى بنا إلى ترتيب التّناصّ في درجتين متفاوتتين، نحدّدها فيمايلي:

6-1-التَّناصّ الواضح/ التَّجلّي:

هذا التَّناصّ يتمثّل "في جملة النّصوصّ التي وإن لم تخل من تحويلات متعدّدة، فإنّها مع ذلك بقيت في لغتها تهجس بحضور صوت فيها"[2]، وهو تناص سهل الاكتشاف على القارئ، فهو يتمثّل في اللّفظ الصّريح، ويكون في هذه الحالة النّصّ الغائب واضحاً في التّناصّ، لغاية دلالية تعمّد المبدع عدم إخفائها، كاستحضار الألفاظ والتّراكيب القرآنية، والأبيات الشّعرية واسعة الشّهرة، والأمثال وإلى غير ذلك.

6-2-التَّناصّ الخفي/ التَّعتيم:

وهو ذلك التَّناصّ الذي يكون فيه النّصّ الغائب متخفياً تماماً، ويحتاج من مثل هذا-التّناصّ-إلى قارئ خبير للكشف عنه، لأنّ هذا "التّناصّ يتّخذ التّداخل أو التّفاعل بين النّصيّن الغائب والحاضر أشكالًا جد معقدة قياساً إلى الصّنف السّابق. ذلك لأنَّ المبدعَ يسعى إلى إدماج النَّصّ القديم في صلب الجديد بعد أن يخرجه من سياقه الأوّل، ويمتصه أو يحاوره في لغته ودلالاته بما يحدثه فيه من إبدالات شتَّى على كافة المستويات"[3]، ولعلّ هذا الأمر يعسّر مهمة القارئ في الكشف عن هوية النّصوصّ المتفاعل معها.

1 ناتالي بييقي، غروس، مدخل إلى التّناصّ، ص: 69.

2 ضحى المصعبي، الكتابة والتّناصّ، تقديم: رجاء بن سلامة، الدّار التّونسية للكتاب، ط1، تونس، 2014، ص:132.

3 المرجع نفسه، ص: 157.

7-مجالات التَّناصّ بحسب توظيفه في الأعمال الإبداعية:

لا شكّ أنّ أيّ مطّلع على الأعمال الإبداعية سواء أكانت شعرية أم سردية قراءة ونقدا سيتكشَّف له أنّ هذه الأعمال الإبداعية قد تحمل في محتوياتها أشكالاً متعدّدة لأنواع التّناصّ، ويكون ذلك بحسب تعدّد المضامين التي يستقي منها المبدع مادته، فنجده ينوع تناصاته من الدّينية إلى التّاريخية إلى الأسطورية والصّوفية وإلى غير ذلك من هذا القبيل. ومن هنا، سنحاول التّعرف على كل واحدة من هذه الأنواع فيما يأتي:

7-1-التَّناصّ الدّيني:

يشكّل التّناصّ الدّيني مادة خصبة يستطيع الشّاعر تشكيلها وتحويرها مع رسالته التي يرغب بثّها في ثنايا عمله الإبداعي، وركيزة أساسية تساعده على إبراز المعنى بطرق مختلفة إلى المتلقي، ثمّ إنّ هذا النّوع من التّناصّ الدّيني ينقسم إلى قسمين هما:

7-1-1-التَّناصّ القرآني:

لا جدالَ بين اثنينِ في أنَّ نزولَ القرآن العظيم كان حدثاً بارزاً بكلّ ما تحمله الكلمة من معانٍ، وأنّه قد أثَّر في الحياة العربية والإسلامية تأثيراً قوياً شمل كلّ مجالات الحياة. ولهذا فـ "إنّ الصّدمة الّتي أحدثها القرآن في النّفوس والعقول، لم تلبث أن تحوّلت إلى آلية تغيير، أعادت بناء العقل العربي، عبر عملية معجزة أنشأت إنساناً عربياً جديداً، امتلك رؤية كونية مثلى، وأجوبة قاطعة لكلّ أسئلة الوجود، الّتي رافقت البشرية منذ طفولتها، ومؤكّد أنّ هذا الإنسان العربي الجديد، صار ذا ذائقة جديدة، وفكر جديد، وطريقة جديدة في التّلقي، والإبداع"[1]، ومن ذلك الحين، نجد الشُّعراء ينهلون منه ما شاءَت لهم قرائحهم؛ فالقرآن الكريم يعدّ "رافداً غنياً ومنهلاً عذباً للشّعراء، استقوا منه، واستثمروا طاقات بما يدعم ويساند تجاربهم الشّعرية ومواقفهم الفكرية"[2]. إنّ القرآن الكريم له تأثير كبير على الشّعراء، لأنّه يمثّل "منتهى البلاغة ومستقبل الكتابة مهما كان نوعها وتاريخها"[3]. فيستحضرون من ألفاظه وآياته ومعانيه لتقوية أبعادهم الفكرية، وإغناء مخزونهم الثّقافي وينهض

1 حسن مطلب المجالي، أثر القصّة القرآنية في الشّعر العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، المشرف: أحمد محمّد المجالي، كليّة الدّراسات العُليا، الجامعة الأردنية، كانون أوّل، 2009، ص: 11.

2 إبراهيم مصطفى محمّد الدّهون، التّناصّ في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، ط1، عمّان، الأردن، 2011، ص: 119.

3 محمّد بنّيس، ظاهرة الشّعر العربي المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ص: 269.

بنصوصهم الشّعرية في جميع موضوعاتها، فلا نكاد نعثر على عمل شعري إلّا وفيه استحضار للقرآن الكريم، وذلك لما وجدوا فيه "القصّة المذهلة، والخيال المحلق، والتّبشير والإنذار، والوعد والوعيد، بأروع الأوصاف، وأبهر الصّور، وأحسن الأمثال"[1]. وعلى هذا الأساس فإنّ النُّصوصّ القرآنية تحمل طاقات وموجّهات إبداعية تصل بين الشّاعر والمتلقي، حيث يستطيع التّأثير في المتلقي بشكل مباشر.

7-1-2-التّناصّ مع الحديث النّبوي الشّريف:

يبدو واضحا من العنوان، أنّ الحديث يقصد به "ما ورد على لسان الرّسول-صلى الله عليه وسلّم-على سبيل الحديث الشّريف الّذي من إنشائه مبنى ومعنى، أو ما رُوي عنه من فعل أو تقرير، أو الحديث القدسي الّذي يرويه الرّسول-صلى الله عليه وسلّم-عن ربّه عزّوجل"[2]. ومن هنا جاء الحديث في المركز الثّاني بعد القرآن الكريم، فهو كلام النّبيّ عليه الصّلاة والسّلام أبلغ العرب وأفصحهم، وهو الّذي قال: "إنّي أوتيت جوامع الكلم وخواتمه، واختصر لي اختصارا"[3]، إذ يقول الكلام المختصر الذي يزخر بالمعاني الكثيرة، ولقد أدرك الشّعراء المعاصرون "أهمية الحديث النّبوي فنّياً وفكرياً، فراحوا يستحضرونه في نصوصه وينهلون من معينه، ويعيدون كتابته وفق ما يتماشى مع تجربة كلّ شاعر منهم"[4]. ولعلّ الميل، هنا، إلى الحديث الشّريف يعود إلى إيمان الشّعراء ببلاغة الحديث النّبوي، وحبّهم له، زيادة على إغنائه بمعانٍ جديدة يستحضرونها في مدوّناتهم بشكل خفي مضمر أو ظاهر معلن.

7-2-التّناصّ التّاريخي:

ليست الأحداث التّاريخية مجرّد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، بل إنَّ "الخطاب التّاريخي يسعى إلى تقديم حصيلة من النّتائج المترتّبة عن وقائع معيّنة وأحداث محدّدة جرت في زمن مضى. فخطاب التّاريخ يرتبط أساسا بالماضي الّذي يشدّه إليه ويبعده عن الغلوّ بخياله إلى استشراف آفاق المستقبل

1 حسن مطلب المجالي، أثر القصّة القرآنية في الشّعر العربي الحديث، ص: 12.

2 المختار حسني، التّناصّ، المفهوم، وخصوصية التّوظيف في الشّعر المعاصر، ص: 203.

3 عبد الرحمن بن رجب الحنبلي، جامع العلوم والحكم في شرح خمسين حديثا من جوامع الكلم، تحقيق: إبراهيم جابس، مؤسّسة الرّسالة، ج1، بيروت، 2001، ص: 54.

4 جمال مباركي، التّناصّ وجمالياته في الشّعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثّقافية، ط1، الجزائر، 2003، ص: 199.

والتّنبؤ بخباياه ومفاجآته. وهو الشّيء الّذي يهدف إليه خطاب الأدب قبل كلّ شيء"[1]. وعلى هذا الأساس، فإنّ العلاقة الجدلية بين التّاريخ والأدب واردة رغم ما يكتنفها من تعتيم في بعض الأحيان، غير أنّ التّاريخ كإغراء بالنّسبة للمبدع يظّل قائما بصورة قوية، وأنّ التّجاذب بين الطّرفين يكمن في عنصر التّفاعلية الّتي تشدّ أحدهما إلى الآخر[2]. ومن هنا، فإنّ المبدع عندما يغوص في عمق التّاريخ يحاول أن يستمد منه الأمل والقدرة على المقاومة والتّحدي، ومن ثمّ تفيض نصوصه بالحمولات والحوادث التّاريخية المكتنزة بالدروس والعبر، كي تعبّر عن مواقفه الفكرية، مما تتيح له أن "يخلق تمازجاً بين الحركة الزّمنية، حيث ينسكب الماضي بكل إشاراته وتحفزاته وأحداثه على الحاضر بكل ماله من طزاجة اللّحظة الحاضرة فيما يشبه تواكبا تاريخيا فيومئ الحاضر إلى الماضي"[3]. فالتّاريخ هو حدث عن معطى سابق زمنياً، غير أنّ توظيفه في النّصوصّ الإبداعية يجعله معبراً بشكل موافق لسياقه المستجلب فيه.

7-3-التّناصّ الأدبي:

إنَّ النُّصوصّ الشِّعرية والنَّثرية على السَّواء، تدخل في التَّفاعلات النَّصّية الأدبية كلّ البنيات المتصلة بالأدب في جانبه الشِّعري أو النَّثري سواء أكان واقعياً أو متخيّلاً، ويعتبر "هذا دليلا على أنّ الشّاعر المعاصر لم ينطلق من فراغ في كتابة النّص، بل يكتب ووراءه تراث ضخم يأخذ منه ما يشاء، مما يناسب رؤاه الفنّية (...)، وفي ذلك بعث لتراث الأمم وإحياء للنّصوص القديمة كي تظلّ معطاة تغترف منها المخيلة التّصويرية الّتي تستند لتراثها ومخزونها الإبداعي والفكري"[4]. كما أنَّ الشّخصيات الشّعرية هي من ألصق الشّخصيات بوجدان الشّعراء المعاصرين لأنّها هي التي عانت التَّجربة الشِّعرية، فاستطاعت بذلك التَّعبير عن تجارب الشُّعراء في كل عصر، ومن هنا، فلا "غرابة إذن أن تكون شخصيات الشّعراء من أكثر الشّخصيات شيوعاً في شعرنا المعاصر، وفي ذات الوقت من أكثرها طوعية للشّاعر المعاصر وقدرته على استيعاب أبعاد تجربته"[5]، وبالإضافة إلى ذلك نجد الأدب الشَّعبي يعتبر من أهم الأنواع الأدبية التي ينهلُ الشَّاعر المعاصر من مصادرها، فقد استفادت

1 سعيد سلّام، التّناصّ التّراثي، الرّواية الجزائرية أنموذجاً، ص: 181.

2 المرجع نفسه، ص: 182.

3 رجاء عيد، لغة الشّعر، قراءة في الشّعر العربي الحديث، منشأة المعارف، ط1، الإسكندرية، مصر، 1985، ص: 201.

4 جمال مباركي، التّناصّ وجمالياته في الشّعر الجزائري المعاصر، ص: 231.

5 علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيات التّراثية في الشّعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي المعاصر، ط1، القاهرة، 1997، ص: 138.

القصيدة العربيّة من مقوّمات الأشكال التَّعبيرية الشّعبيّة المختلفة، وساهمت، إلى حدّ كبير، في تحقيق الوحدة المفقودة بين الفرد والجماعة، وكلّ ذلك يكون "بأسلوب يُغني عن كثير من الشّرح والتّوضيح"[1].

7-4-التَّناصّ الأسطوري:

يتبدى لمن يعاين الأسطورة أنّها تمثّل اللّبنة الأولى للشّعر، لذا فقد أجمع علماء الأساطير ونقاد الشّعر على حدّ سواء بأنّ "الشّعر في نشأته كان متصلاً بالأسطورة، لا باعتباره قصّة خرافية مسلّية، وإنّما باعتبارها تفسيراً للطّبيعة والتّاريخ، وللروح وأسرارها، ومعنى تفسيرنا للأساطير هو أن نكشف فيها رموزاً للأشياء، والأساطير ليست سوى أفكار متنكرة في شكل شعري"[2]، إذ إنّها تعتبر من بين أكثر الأمور غُموضا، فهي "متشعّبة ومختلفة إلى حدّ التّناقض"[3]. على أنّ المبدعين يفرّون إليها، صراحة، لعناية تتمثل في تحقيق أحلامهم لا غير، ذلك أنّها "تنبع من الفكر البشري خيالاً وعقلاً ووجداناً وتمثّل أشكالاً تعبيرية رمزية، وبهذا تكون الأساطير ألصق بالشّعوب مهما كانت بدائيتها أو قمة تحضرها"[4]، لهذا بقيت الأسطورة على مرّ السّنين مورداً سخياً للشّعراء في كل زمان ومكان. وهنا، يقع التّداخل النّصيّ بين المتن الإبداعي والأسطورة، ومن ثمّة تثري النّص الإبداعي وتزوده بشحنات إيحائية، وهذا لتنّاصاتها مع الحقول المعرفية الأخرى؛ كالدّينية، التّاريخية، الأدبية...إلخ، الأمر الذي يسبب للدارس الكثير من الحيرة، وبخاصّة إذا كانت الأسطورة ليست هي المحور الرّئيس لبحثه[5].

ومهما يكن فإنّ الأسطورة من هذا المنطلق تنبع من علاقة الإنسان بالمحيط الذي هو فيه، إذ تتولى تفسير ظواهر الكون المتمثّلة في الحياة والطّبيعة والإنسان، ومن ثمّ تسوق الإنسان إلى استكشاف أسراره.

7-5-التَّناصّ الصّوفي:

يلاحظ المتمعن في الخطاب الشّعري العربي المعاصر أنّه ينزع إلى التّصوف في كثير من الأحيان، وذلك بغية الهروب من الواقع المادّي والاجتماعي والسّياسي المأزوم، والبحث عن عالم أكثر روحانية وشفافية وصفاء،

1 محمّد كاديك، من الملحمة إلى الرّواية، آليات الانتقال الأجناسي، ص: 306.
2 علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيات التّراثية في الشّعر العربي المعاصر، ص: 138.
3 يوسف حلّاوي، الأسطورة في الشّعر العربي، دار الحداثة للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1992، ص: 9.
4 محمّد علي السّلايمي، الأسطوري في شعر المتنبي، الدّار التّونسية للكتاب، ط1، تونس، 2013، ص: 15.
5 علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيات التّراثية في الشّعر العربي المعاصر، ص: 174.

ذلك أنّه "لم يعد خطاباً قائماً على التّأثر والانفعال، إنّه في حقيقته خطاب التّساؤل والتّعدد الدّلالي، خطاب القراءة المفتوحة الآفاق المتعدّدة الأبعاد"[1]، فهو خطاب يتجاوز الظّاهر إلى الباطن، والمحسوس إلى المجرّد، والمحدود إلى اللّامحدود. فقد تأثّر بالتّصوف الهندي والإسلامي، وبمذهب وحدة الوجود الفلسفي العميق، والطّرق الصّوفية المعروفة في البلاد الإسلامية[2].

ومن هنا، فإنَّ التّصوف يعدّ بشكل أو بآخر عنصراً مهماً من عناصر التّجربة الشّعرية المعاصرة، حيث نجد هنالك علائق وشيجة بين التّجربة الشّعرية والتّجربة الصّوفية، على مستوى الرّفض والتّضحية، كما أنّ التَّجربة الصُّوفية إنسانية عامّة تهدف إلى تجاوز الأشياء الخارجية، للوصول إلى جوهر الأشياء؛ أي إلى الحقيقة، وهو الهدف نفسه الّذي تسعى إليه التَّجربة الشِّعرية المعاصرة. وقد أكَّد صلاح عبد الصَّبور أنّ كلتا التَّجربتين، الصُّوفية والمعاصرة، تبحثان عن غاية واحدة، مفادها العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه ليس غير[3]. وعلى هذا فإنّ العلاقة قد بدت لنا واضحة بين التَّجربتين، وأنّها تنبع من السّعي إلى عالم يكون أكثرَ كمالاً من عالم الواقع.

وأمام هذا التَّطور الحاصل–فيما ذُكرَ قبلاً–فإنّ الشَّاعر المعاصر قد وجد في محنة الشّاعر الصّوفي قبله، في معاناته واضطرابه ومكابدته، وبحثه الدَّائب عن الحقيقة، وتأمّله واغترابه ووحدته، وانتظاره للحظة الإلهام أو الكشف–شيئاً من محنته هو–في معاناته ومكابدته واغترابه وتأمّله في هذا الواقع المؤلم.

وتتجلَّى مظاهر التَّصوف في الشِّعر العربي المعاصر، بشكل عام، في عدّة نقاط، أوردها الدّكتور إحسان عباس في كتابه المعنون بـ (اتّجاهات الشِّعر العربي المعاصر)، والَّتي نجد من بينها[4]:

أ–الحزن العام

ب–الإحساس بالغربة والضَّياع والنَّفي والحاجة إلى العكوف على النَّفس.

ت–ارتياح الشَّاعر لعالم الأرواح.

ث–اتّحاد الصُّوفي والشَّهيد والشَّاعر.

1 عبد الحميد هيمة، النّزوع الصّوفي في الشّعر المغاربي المعاصر، مجلة الخطاب الصّوفي، ع7، جامعة الجزائر(2)، الجزائر، 2017، ص:13.
2 إبراهيم محمّد منصور، الشّعر والتّصوف، الأثر الصّوفي في الشّعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتّوزيع، ط1، لا ب، لا ت، ص: 9.
3 عبد الصّبور، صلاح، حياتي في الشّعر، دار العودة، ط1، بيروت، لبنان، 1969، ص: 119.
4 عباس إحسان، اتّجاهات الشّعر العربي المعاصر، دار الشّروق، ط2، عمّان، 1992، ص: 159، 160.

ج-الحلُولية الكونية أو معانقة الشَّاعر للكون.

ح-الظَّمأ النَّفسي لمعانقة الَّذي يأتي ولا يأتي.

خ-المزج المحسوس والمتخيّل.

ولكن، أوَّل ما يُلاحظ في هذه المظاهر هو أنَّ الشَّاعر المعاصر اتّجه من النَّاحية الفنّيّة كما الصُّوفي إلى لغة الغُموض والرّمز التي تختزل المعنى وتولده باستمرار.

وما يمكن قوله في آخر هذا الفصل، هو أنَّنا استعرضنا أهم الجهود الغربية والعربية في السَّاحة النّقديَّة الحديثة، ولعلّ هذه الجهود سعت إلى إنْماء بحث التَّناصّ من مجرّد ظاهرة نقديّة ليصبح منهجاً إجرائياً له آلياته ووسائله التَّحليليّة الَّتي تساعد القارئ في الكشف عن خبايا النُّصوصّ المضمرة وآليات تفاعلها مع النَّصّ الجديد. وعلى هذا، فإنَّ التَّناصّ قد يشمل حقولا مختلفة بداخل النّصّ الشّعري، أو بعكس ذلك، فقد يقع في حقول النّصّ كلّها، ولهذا فقد يفرّ المبدع إلى أخذ صورة شعرية ما أو معنى ما، إضافة إلى أنّ التَّناصّ قد يكون في الموضوع أو في الأسلوب كما كان في الأدب العربي القديم. أمّا التَّناصّ في الشِّعر العربي الحديث والمعاصر قد يحدث في الأفكار والتّيمات، وبهذا الشَّكل، إذن، يعدُّ التَّناصّ في كلّ الأحوال وسيلة لا يمكن الاستغناء عنهُ تماماً.

الفصل الثّاني

جمالية العتبات النّصيّة في دواوين فاتح علّاق

إنّنا في الحقيقة لا نلج النّصّ إلّا بعد المرور على عتبات يجب أن نطأها، فهي بمثابة مفاتيح للنّصّ وفواصل ترويحية للقارئ، وهي بذلك مجموع من المرفقات التي تُضيء النّصّ، إضافة إلى أنّها تعدّ مفتاحاً من المفاتيح الإجرائية التي يستخدمها القارئ لتفكيك أغوار النّصّ والدّخول إلى عالمه المعتم قصد استنطاقه وتأويله، وبهذا التّحديد، إذن، فهي تقنيات القارئ التي تساعده في التّعرف على متاهات النّص الشّعري واستكشاف كنهه وبواطنه وتذوق مواطن جمالياته[1].

1-المناصّ:

إنّ المناص من العتبات النّصيّة، التي تحيط بالنّص الرّئيس، وعبرها يقتحم القارئ إلى سبر أغوار النّصّ، وكشف فضاءاته الرّمزية والدّلالية، على أنّ المناص في نظر النّاقد الفرنسي جيرار جينيت له دور مهم في فهم الخطابات التي تحيط بالنّصوص الرّئيسة، حيث لا يمكن لأي قارئ بأن يفهم النّص دون الرّجوع للعتبات المشّكلة له؛ أي من دون وساطة الشّيفرات والعلامات والمداليل.

ولقد كان جيرار جينيت أحد النّقاد والدّارسين الغربيين المشتغلين عليه، بحيث لم يقدم له تحديداً، سوى بعد أن عدّل من مفهومه لمقولة الشّعرية، فبعدما كان يرى –جينيت- "في جامع النّصّ Architexte موضوعا لها مع مؤلَّفه مدخل لجامع النّصّ سنة 1979، سيتحول هذا الفهم ويتوسّع ليجعل موضوعها هو التّعالي النّصي La transtextuaiite"[2]، على أنّ ما لا حظناه في هذه الأخيرة هو احتواؤها على خمسة أنماط، نجد المناص من بين أنماطها، ولأنّ المناص لعب دورا كبيرا من حيث الاهتمام، بخاصّة، في الدّراسات النّقديّة الحديثة والمعاصرة، أضف إلى هذا أنّه بات يمتلك نظريته الخاصّة به، وهذا في ظل وجود نظريات أدبية أخرى.

وهكذا فإنّ النّصَّ لا يمكن فهمه بأيّ شكل من الأشكال، إلّا من خلال معرفته وتسميته بمناصه؛ أي تلك العتبات المحيطة بالنّصّ سواء أكانت لفظية أم بصرية، ولهذا فـ "النّصّ لا يقدم عارياً، إذ تصاحبه مجموعة من الإنتاجات كـ: اسم الكاتب، العنوان، المقدّمة، التّمثيلات، وهي تحيط بالنّصّ وتحميه كما تعمل على تقديمه وضمان تواجده بالعالم وعلى تلقيه واستهلاكه على الشّكل الحالي

1 صليحة جلّاب، التّأويل الدّلالي في النّصّ الرّوائي، دار غيداء للنشر والتّوزيع، ط1، عمّان، 2019، ص: 119.

2 هشام موساوي، المناصية في الرّواية المغاربية، من العنوان إلى النّصّ، منشورات دار الأمان، ط1، الرّباط، المغرب، 2015، ص: 15.

للكتاب"[1]، وبعبارة أخرى، فإنّ تمثّل العلاقة التي تربط النّصّ بمحيطه الخارجي تجعله دائماً حاضر الوجود بغية استقباله " فكما أنّنا نلج الدّار قبل المرور بعتباتها فكذلك لا يمكننا الدّخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته لأنّها تقوم من بين ما تقوم به بدور الوشاية والبوح"[2]؛ أيّ أنّ للعتبات دوراً مهماً في فهم النّص التي تحيط به، وبهذا أخذت نصيبها من الاهتمام في الدّراسات النّقديّة العربية والغربية.

وبناءً على هذا، أصبح المناصّ اليوم هو الوسيلة الوحيدة التي تمكّن النّصّ مهما كان نوعه من أن يصبح كتاباً مستقلاً بذاته، ومن ثمّ يقدم نفسهُ بنفسهِ إلى القرّاء، وبهذا المعنى نجد جيرار جينيت يضيف في كتابه (عتبات/Seuil) أنّ المناص هو ذلك الشّيء الوحيد "الذي يجعل النّص كتاباً ليقدم إلى القرّاء بصفة خاصّة، والجمهور بصفة عامّة"[3]، وبعبارة أخرى فإنّه لا يكون بإمكاننا أن نطرق تلك العتبات قبل ولُوج أي فضاء من الفضاءات المكونة له، كالعتبة بالنسبة إلى الباب كما يقول سعيد يقطين.

وفي هذا المعنى أيضاً يفهم سعيد يقطين المناصات من خلال كتابه (القراءة والتّجربة) فهي "تأتي على شكل هوامش نصيّة للنّص الأصل بهدف التّوضيح أو التّعليق أو إثارة الالتباس الوارد. وتبدو لنا هذه المناصات خارجية ويمكن أن تكون داخلية غالباً"[4].

وفي المعنى نفسه يؤكّد النّاقد المغربي محمّد بنّيس أنّ المناص يبحث عن الطّريقة التي بها "يصنع به نفسه كتاباً، ويقترح ذاته بهذه الصّفة على قرائه، وعموما على الجمهور"[5]؛ فالمناص عنده عبارة عن عتبات يرتبط بعضها مع البعض الآخر لتشكل بذلك علاقة جدلية مع النّصّ بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. وعليه يقول محمّد بنّيس عن المناص بأنّه يمثّل "تلك العناصر الموجودة على حدود النّص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالاً يسمح للداخل النّصي، كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلاليته"[6].

---

1 Gérard Genette. Seuils. Coll. Poétique. Ed : paris. 1987. P : 7.

2 بلال عبد الرّزاق، مدخل إلى عتبات النّص، أفريقيا شرق، ط1، المغرب، 2000، ص: 23.

3 Gérard Genette. Seuils. Coll. Poétique. P : 7.

4 سعيد يقطين، القراءة والتّجربة، دار الثقافة، ط1، الدّار البيضاء، 1985، ص: 208.

5 محمّد بنّيس، الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ص: 77.

6 المرجع نفسه، ص: 76.

وزيادة على ذلك فإنّ المناص عبارة عن "عتبة رابطة بين الدّاخل والخارج نصي، فهي مكان للتبادل والتّأثير والتّأثر لذلك فجينيت يدعو إلى رصد هذه العلاقة وتتبع المناص، لكن في الوقت ذاته يشدّد على حقيقة أساسية مفادها أنّ المناص باختلاف أشكاله، هو خطاب تابع في الأساس، مكمِّل، مُكَرَّسٌ لخدمة شيء آخر، يمثّل سبب وجوده، وهو النّص"[1]، وهكذا يتبين لنا، بأنّ النّصوص المحاذية للنّص الرّئيس تؤدي دوراً مهماً في فهم حيثيات النّص الأدبي، ومن ثمّة تحديد مقاصده الدّلالية والإشارية، وعلاوة على كل ذلك تسهم-بلا شك-في دراسة العلاقة الموجودة بينها وبين نص العمل المعروض.

وعلى الرّغم إذن من وجود الفجوة الكبيرة التي تميّز الخيط أو الحدود الفاصلة بين النّص الرّئيس والخارج النّصي، فإنّ هذا الأخير قد لفت الانتباه وبشكل كبير في الدّراسات النّقدية العربية والغربية على حدّ سواء، وهذا بالنظر إلى الدّور " التّواصلي الهام الذي تلعبه في توجيه القراءة، ورسم خطوطها الكبرى، لدرجة يمكن معها اعتبار كلّ قراءة للرّواية بدونها بمثابة دراسة قيصرية اختزالية من شأنها إلحاق ضرر كبير بالنّص، وتشويه أبعاده ومراميه"[2]. وبهذا الشّكل، إذن، فلا يمكن لأي قارئ كان أن يقرأ النّص دون الرّجوع إلى العتبات المحيطة به، كالعنوان، المقدّمة، العناوين الفرعية، الحواشي...إلخ. ومن هنا، تجد مشاركة القارئ ولو بنسبة قليلة في تلقيه للعمل الأدبي أو النّصّ.

ومن كلّ ما سبق فإنّ العتبات تحتل موقعا متميزا، وهذا نظرا للدور الهام الذي تؤديه في تشكيل مقاصد النّصّ ولو نسبياً، ولأنّ التحام تلك العناصر بعضها مع بعضها الآخر، تجعل النّصّ يقوم كوحدة متماسكة ومنسجمة يعبر عن مفهومه ومدلوليته الإنتاجية.

2-أقسام المناصّ:

لعلّ من المتعارف عليه أنّ النّاقد جيرار جينيت في دراسته للمناصّ أخذ بعين الاعتبار كل العناصر المكونة له، فهو بذلك "يحتل كل عنصر من عناصر المناص موقعاً يتحدد من خلال علاقته

1 بلال عبد الرّزاق، مدخل إلى عتبات النّص، ص: 23.

2 عبد العالي بوطيب، برج السّعود وإشكالية العلاقة بين الرّوائي والتّاريخي، مجلّة المناهل، ع55، جوان 1997، ص: 64.

بموقع النّص، فالنّظر إلى المناص وفق بعده الفضائي يضعنا أمام قسمين من المناصات تنضوي تحت لواء كل منهما مجموعة من المناصات الفرعية"[1]. ومن هنا، قسم جينيت المناصّ إلى قسمين اثنين هما:

2-1-النّصّ المحيط "le peritexte"*:

إنّ هذه الخاصية المميزة لسيرورة بناء النّص، تقف عند نقاط تعرفها وجهة نظر القارئ، بحيث يمثّل انتقالا للقارئ من منظور خارج نصي، وهو "المتموقع حول النّص، في فضاء نفس العمل، كالعنوان أو المقدمة، وأحياناً مثبت بين فجوات النّص، كعناوين الفصول أو بعض التّعليقات"[2]، كما تنضاف-غالباً-نصوصٌ أخرى موازية للنّصّ الرّئيس مثل: الإهداء، النّصّ المحيط المتعلق بالنّاشر...إلخ[3]، وكلّ ذلك يبقى متعلقاً بجعل النّصّ كتاباً بحدّ ذاته.

2-2-النّصّ الفوقي "l epritexte":

وعلى عكس ما تمّ ذكره في النّصّ المحيط فإنّ هذا القسم "يدور حول النّصّ، لكنه يحتفظ بمسافة معتبرة، ويمثّل جميع الوسائل الموجودة خارج الكتاب على الأقل عند الإصدار"[4]، ومن ثمّة تندرج ضمنه كلّ الخطابات الموجودة خارج نصي، ومن بين هذه الخطابات: الاستجوابات/ المراسلات الخاصّة/ المؤتمرات/ النّدوات والمؤتمرات/ القراءات النّقديّة/ الإنترنيت، اللّقاءات الصّحفية، والإذاعية والتّلفزية، وكل ما يعمل ما يقع خارج الكتاب ويعمل على إضاءته[5].

ومن هذين المنطلقين لأقسام المناص، التي بيّناها أعلاه، نخلص إلى أنّ كل من النّصيّن (النّصّ المحيط) و (النّصّ الفوقي) يحيطان بالنّصّ المركزي، ألا وهو النّصّ الإبداعي الرّئيس، ويتّضح لنا من هذا، أنّ القارئ لا يمكن له أن يفهم النّصّ أو حتّى تأويله أو تطبيقه-بشكل دقيق-إلّا من خلال الرّجوع ومن ثمّ المرور عبر مجموعة من العتبات التي تحيط بالنّصّ، وبهذا التّحديد، فإنّ كل من المناصّ والنّصّ الرّئيس

1 هشام موساوي، المناصية في الرواية المغاربية، من العنوان إلى النّص، ص: 21.

* تجدر الإشارة، هنا، إلى أنّنا اعتمدنا في ترجمة هذا المصطلح والّذي يليه على ترجمة حليفي شعيب، الواردة له في مقال يحمل عنوان: النّصّ الموازي، استراتيجية العنوان، مجلّة الكرمل، ع46، لاب، 1992، ص: 82.

2 هشام موساوي، المناصية في الرواية المغاربية، من العنوان إلى النّص، ص: 21.

3 المرجع نفسه، ص: 21.

4 المرجع نفسه، ص: 21.

5 لعموري زاوي، شعرية العتبات النّصية، دار التّنوير، ط1، الجزائر، 2013، ص: 113.

يشكلان في تعالقهما بعضُهما ببعض، حقلاً مناصياً، وهذا الحقل المناصي يمكن لنا أن نبينه من خلال المعادلة التّالية[1]:

النّصّ المحيط + النّصّ الفوقي = المناصّ.

كما أنّنا نجد النّص الفوقي ينقسم بدوره إلى قسمين اثنين هما:

2-2-1-نص فوقي عمومي "epitexte public":

إذا ألقينا نظرة سريعة على هذا القسم من النّص الفوقي في الدّراسات الحديثة، يتبين لنا جلياً بأنّه يخطو خطوة هامة من خلال ما يرمي إليه في بناء مقصدية النّص الرّئيس، ومن ثمّ يجعل من التّصور الكلي للنّص ولمحيطه ولبنيته الخارجية من بين التّلقي السّليم للعمل الأدبي المعروض، ومن ثمّة "يتوجه فيه الكاتب (أو النّاشر) إلى الجمهور عبر وسيط معين (المحاور مثلاً)"[2].

2-2-2-نص فوقي خصوصي "epitexte prive":

يجمع الباحثون على أنّ هذا النّوع من النّص الفوقي -نص فوقي خصوصي-يعدّ من الخطوات الأساسية في كلّ قراءة، على أنّه "لا يكون في الغالب موجها للنشر، ويضم المراسلات، المذكرات اليومية، الأقوال الشّفهية، النّص السّابق"[3].

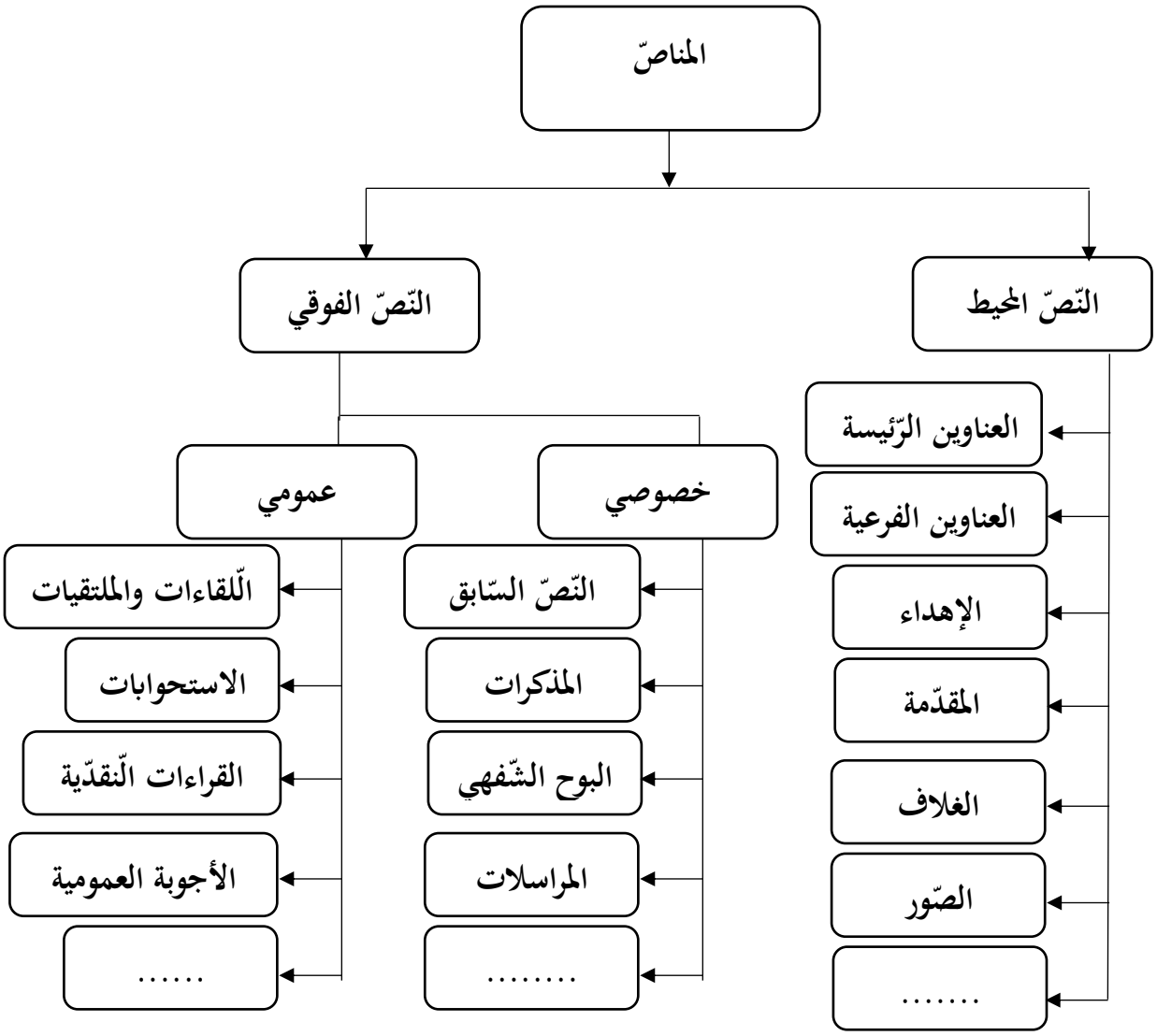
بهذه الكيفية إذن، يغدو الدّور المهم الذي يلعبه النّصّان (نص فوقي عمومي) و (نص فوقي خصوصي) بعضهما مع بعض في تسهيل عملية التّلقي للنّصّ المركزي، لأنّهما، وبكل بساطة، يكشفان عن انسجام واتّساق الخطوات السّابقة-كما رأينا سلفاً-كما يعدّان في الوقت ذاته من النّصوصّ القادرة على كشف خبايا النّصّ الأصلي، وبهذا الشّكل، تلتقي المناصات مجتمعة بعضُها مع بعض بغية تفجير دلالات النّصّ الرّئيس ومتاهاته المعتمة.

1 عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينيت من النّصّ إلى المناصّ، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، بيروت، 2008، ص: 51.

2 هشام موساوي، المناصية في الرّواية المغاربية، من العنوان إلى النّص، ص: 22.

3 المرجع نفسه، ص: 22.

وبالنّظر إلى هذا كلّه، يمكننا أن نجملَ ما ذهبنا إليه أعلاه، في المناص وتقسيمه الفضائي، عبر الخطاطة التّالية[1]:



خطاطة توضّح الوضع الفضائي للمناصّ

وانطلاقاً من هذه الخطاطة، يمكن لنا أن نبين بأنّ هذه الدّراسة، لن تخوض بشكل من الأشكال في كلّ هذه التّفاصيل بدقة، وإنّما سنقوم –جاهدين–بدراسة التّمظهرات الموجودة في الدّواوين الشّعرية للشّاعر الجزائري فاتح علّاق ومن ثمّ نرى مدى تحققها عبرها.

1 هشام موساوي، المناصية في الرّواية المغاربية، من العنوان إلى النّص، ص: 23.

3-في العنونة:

تشكّل العنونة أبرز العتبات النّصيّة التي تحيط بالنّصّ الرّئيس والمسيجة له في آن. وتقوم أهميته في توضيح دلالات النّصّ وإظهار معانيه الظّاهرة والخفية، بحيث "يقدم للقارئ فرضيات قرائية تساعد على فكّ شفرات المتن للمتلقي، ويوجه فكره نحو بؤرة دلالية معينة"[1]. يتّضح لنا من خلال هذا القول إنّ العنوان هو بمثابة المفتاح الضّروري الذي يتسلّح به القارئ لكي يلج إلى سبر أغوار النّصّ والتعمّق في متاهاته المعتمة وكذا السّفر في فضاءاته الممتدة، ببساطة، فإنّ العنوان يعدُّ طرفاً فاعلاً ومهماً-في ذات الآن-في عملية التّواصل التي تربط القارئ والنّص بعضهما ببعض.

3-1-العنوان في اللّغة:

يُشتق العنوان في كلام العرب من الجذرين (عنا) و (عنن) وفي هذا الشّأن يقول ابن منظور في معجم لسان العرب: "عَنَنْتُ الكتاب وأعننته لكذا أي عرضته له وصرفته إليه. وعن الكتاب يعنّه عنّا، وعنّنه: كعنونه...وقال اللّيحاني: عنّنت الكتاب تعنيناً، تعنية، إذا عنونته...وسُمي عنوانا لأنّه يعينُ الكتاب من ناحيته"[2]، هذا من ناحية بنيته اللّغوية، أمّا من ناحية دلالة كلمة العنوان، فنجد المعجم اللّغوي لسان العرب لابن منظور يبيّن لنا بأنّها تحوي على ثلاث مداليل وهي كالآتي:

أ-دلالة الظّهور: إنّ للعنوان دوراً مهماً في تأديته لوظيفتين مهمتين أولهما وظيفة الإظهار وثانيهما وظيفة الإعلان عن الشّيء الذي يَعُنُّهُ، وفي هذا الصّدد يقول ابن منظور: "عنّ الشيء يَعِنُّ ويَعُنُّ عَنَناً وعُنُوناً ظهر أمامك؛ وعنَّ يَعِنُّ وتَعُنُّ عنّاً وعُنُونًا، واعْتَنَّ: اعترض وعرض"[3].

ب-دلالة الوسم والأثر: هذه هي الدّلالة الثّانية من مداليل كلمة العنوان، بحيث نجد ابن منظور يدلي دلوهُ في هذه الدّلالة، وذلك بقوله: "قال ابن سيّدة: العُنْوانُ والعِنْوانُ سمة الكتاب. وعنونه عنونة وعنوانا، وعنّاهُ، كلاهما: وسمه بالعنوان"[4].

---

1 هشام موساوي، المناصية في الرّواية المغاربية، من العنوان إلى النّص، ص:41.

2 ابن منظور، لسان العرب، تحقيق وتعليق: عامر أحمد حيدر، مراجعة عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2003، المجلد، 13، مادة: عنن، ص: 358.

3 المصدر نفسه، ص: 352.

4 المصدر نفسه، ص: 122.

ج–دلالة القصد والإرادة: الدّلالة الثّالثة تتمثل في أنّ العنوان من مزاياه يُبيّن (القصد والإرادة)، وفي هذا الشّأن يقول ابن منظور: "ومعنى كلّ شيء محنته وحاله التي يصير إليها أمره. وروى الأزهري عن أحمد بن يحيى قال: المعنى والتّفسير والتّأويل واحد. وعنيت بالقول كذا: أردتُ. ومعنى كل كلام ومَعْنَاتُهُ ومَعْنِيَتُهُ: مقصده"[1].

هكذا، إذن، نخلص إلى أنّ دلالة العنوان لا تكمن في الأبعاد الثّلاثة فحسب، كما بيناه أعلاه، بل العكس، والعكس من ذلك نجدها تتجلى بالضّبط عند التّقاطعات بين هذه المداليل، وعلى القارئ إذا أراد أن يمسك بهذه المداليل، أن يعرف هذه الاقتطاعات الحاسمة التي تكون بينها، لكي يلج إلى عالم النّصّ لسبر أغواره والتّبحر في متاهاته المعتمة.

3–2–العنونة في الدّراسات النّقديَّة المعاصرة:

لقد أولت الدّراسات النّقديّة المعاصرة العنوان عناية كبيرة، وذلك بعدد لا بأس به من الدّراسات التي أظهرت الدّور الكبير الذي يؤديه هذا المكوّن المناصي في عملية إنتاج معنى النّصّ، ومدى تموضعه في بعض الأعمال التّخيلية. ومن هنا، "جاءت هذه الدّراسات كنتيجة للوعي المتمخض عند مجموعة من الباحثين جرّاء الإهمال النّظري الذي لحقه، ومستوى الحضور الممتد في الدّرس النّقدي"[2]. ومن أجل ذلك نجد من أبرز الباحثين الغربيين الذين اشتغلوا في البحث عن ماهيّة العنوان حسب الباحث الجزائري عبد الحق بلعابد[3]:

– (كلود دوشي) في مقالته نشرها في مجلة الأدب بعنوان (من أجل سوسيو نقد) وكان ذلك في سنة 1971.

– (جاك دريدا) في كتابه (التّشتيت) الذي صدر له في سنة 1972، حيث تكلم فيه بشكل جلي عن (خارج نصي).

– (فيليب لوجان) في كتابه (الميثاق السّير ذاتي) الذي صدر في سنة 1975، بحيث تحدّث فيه عمّا أسمــاه بحواشي أو أهداب النّصّ.

1 ابن منظور، لسان العرب، ص: 122.

2 هشام موساوي، المناصية في الرّواية المغاربية، من العنوان إلى النّص، ص: 42.

3 عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينيت، من النّص إلى المناص، ص: 29، 32.

– (هنري ميترون) في مقـــال حول (العنونة) وكـان ذلك في عـام 1979، كما تكلم في كتاب آخر لـه بعنوان (خطاب الرّواية) الذي صدر عام 1980، حيث أبرز فيه المناطق التي تحيط بالرّواية.

ولقد كان الاهتمام بعلم العنونة موجوداً لدى النّقاد، ومن أبرزهم الفرنسي جيرار جينيت الذي نراه استفاد كثيراً ممّا قدّمه السّابقون في جميع أفكاره وحسن فهمه لهذا المجال، ومن ثمّ كان ميلاد هذا العلم بالضّبط "في النّصف الثّاني من عقد الثّمانينات، وذلك بعد أن أشبع خطاب الشّعرية ووصف المقولات الجوّانية (الجوهرية) لمفهوم النّصّ في تجريده أو تجنيسه الشّعري أو السّردي"[1]. ويتبن لنا من ذلك بأنّ رؤية البنويين للنّصّ والاهتمام به من الدّاخل في بادئ الأمر كان من دون الإمعان في المكونات التي يتشكل منها، فاهتموا بالتّبئير، والنّظم، والانزياح، لكنّهم توصّلوا في الأخير إلى أنّ هذه المقولات الجوّانية غير كافية تماماً من أجل دراسة النّصّ، بل "لا بُدّ كذلك من التّساؤل عن مجموع العناصر أو المكونات التي تجعل من النّصّ كتاباً؛ أي العناصر التي تساند النّصّ وتصاحبه في رحلة اكتساب الحضور والهوية الثّقافية النّوعية، ضمن تداولية عامّة أو خاصّة، وهي في مجموعها تمثّل وسائل انخراط النّصّ في المؤسّسة الأدبية، والكتابية في المجتمع الثّقافي؛ إنّها جملة عناصر تحيط بالنّصّ وتمدده–تحديدا–من أجل تقديمه بالمعنى المألوف لهذه الكلمة، أو أيضا بمعناها السّوي؛ أي جعل النّص حاضرا، وذلك لتأمين حضوره في العالم وتأمين تلقيه واستهلاكه في هيئة كتاب"[2]. على أنّ هذا الأخير يكون حاملاً لمجموعة من القيم المتعدّدة، والتي نجد من بينها القيمة التّداولية.

على هذا النّحو، بدأت تتشكل نظرة جوهرها الرّئيس يتمثّل في الحرص على كلّ ما يفيد في تقديم النّصّ وتمييزه، وهنا، إشارة واضحة إلى العنوان وإلى الدّور الذي يؤديه في تبيين مقاصد النّصّ ولو نسبياً.

هذا، وقد برز جيرار جينيت بفضل مؤلَّفه (Seuils) الذي صدر له في سنة 1987 في هذا الموضوع، الذي استطاع أن يخوض فيه باستمرارية وانتظام معرفي، لأنّ الكثير من أعماله النّقديّة كتبت وفق تسلسل منهجي، فكتاب عتبات الذي أشرنا إليه سالفا، يعدّ حسب الباحثين والدّارسين من أشهر الكتب التي تعرضت فيه الدّراسة إلى التّطرق للعتبات النّصيّة، وهذا الكتاب يحيلنا في أوّل هوامشه إلى

1 نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص: 25.
2 المرجع نفسه، ص: 25.

كتـاب (أطراس /palimpsestes)، وهذا المؤلَّف في الوقت ذاته يحيلنا إلى كتـاب آخر سُمي بـ (مدخل إلى النّصّ الجامع)[1].

وبهذا التّحديد قدّم لنا جينيت في هذا المجال دراسات قيّمة في النّصّ وما يحيط به، وبالتّالي خلص إلى ما أسماه بـ (المتعاليات النّصيّة) أو (عبر النّصيّة).

ولقد تبين لنا، بأنّ كل ما تطرق إليه جينيت عن طريق الدّراسة والتّحليل في مؤلّفاته، المذكورة سالفا، يختص بشعرية بنوية محضة، على أنّ الذي يهمنا، بالذّات، هو النّص الموازي، المتمثل في العنوان، لأنّ هذا الأخير يعدّ من النّصوص الموازية، فهو الذي يختزل النّص الأصلي، ولا يمكن مقاربته بأي حال من الأحوال، إلّا بالعودة للنّص الأصلي، ويبقى دائما ما يعطيه المحيط النّصيّ للنّص الرّئيس أكثر مما يأخذه.

إضافة إلى دراسات جينيت حول المناص، نجد مؤلَّف ليو هوك الموسوم بـ (علامة العنوان)، الذي يعدّ من أبرز الدّراسات التي تعرضّت لعلم العنونة بالدّراسة والتّحليل من منظور سيميائي، وعليه فقد سعى الباحث منذ البدء إلى إيجاد وخلق تعريف واضح له، يتجاوز فيه القصور الذي أصاب جلّ التّعريفات المعجمية، فـ (ليو هوك) يرى أنّ العنوان هو "مجموع العلامات اللّسانية (كلمات، جمل،...) التي بإمكانها التّموقع في قمة نص ما بغية التّعيين أو التّعريف أو الإشارة لمحتوى عام، لإثارة الجمهور المستهدف"[2].

وبهذا المعنى فإنّ العنوان يعدّ مصاحباً نصياً ذا أهمية كبرى، اهتم به، علم دقيق له خطوات منهجية، إنّه علم (la titralogie) أو ما يسمى بعلم (العنوان) أو (التيترولوجيا) أو (العنوانيات) كما يحلو للناقد عبد الحق بلعابد تسميته، وقد علّل هذا الاصطلاح قائلا: "قابلنا مصطلح (titralogie) بمصطلح (العنوانيات) جريا على القياس المصطلح، لسانيات، سيمائيات، تداوليات، فالألف والتّاء هي للجمع وهي للعلمية أيضا"[3].

1 عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النّص إلى المناصّ، ص: 32.

2 Leo Hoek : la marque du titre. Dispositif d'une pratique textuelle. Mouton. Publisher. 1981. P : 18.

3 عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينيت، من النّص إلى المناصّ، ص: 66.

على أنّ العنوان الذي يتجاوزنا ويأسرنا هو ذلك العنوان الذي له القدرة على احتواء أكثر من معلومة، والتي تمكنّه من الإحالة لمواضيع عدّة، هذا الشّيء هو الذي جعل (ليوهوك) يعتبره نصًّا محرفا في أغلب الحالات، لأنّه غير منضبط تركيبياً، ومكثف بقوّة[1]، وبهذا "فالعنوان نظام دلالي مكتمل حامل لأبعاد إيديولوجية واجتماعية، يطرح بوصفه فضاء لالتقاء عدد من الخطابات والحقول المعرفية"[2]، ويتعمّق الأمر مع جهود (كلود دوشي) في دراسته للعنوان، وذلك بجعله "رسالة سُننية في حالة تسويق، ينتج عن التقاط ملفوظ روائي بملفوظ إشهاري، وفيه أساسا تقاطع الأدبية والاجتماعية، إنّه يتكلّم/ يحكي الأثر الأدبي في عبارات الخطاب الاجتماعي، ولكن الاجتماعي في عبارات روائية"[3].

فالعنوان، إذن، هو أولى عتبات القارئ التي يقيس دلالاتها على جميع مضامين النّصّ، فهو يمثّل "مفتاحاً أساسياً للنّصّ، ومدخلاً قرائياً لا مناص منه لتلقي العمل، فبقدر ما يخفي ويضمر في طياته من دلالات فإنّه يظهر النّصّ ويعلن عنهُ"[4]، وبالعودة إلى المداليل فإنّه يستعصي فهمها إلّا من خلال العودة إلى العنوان، لأنّ هذا الأخير لهُ دورٌ مهمٌ في إضاءة المناطق المختفية في النّصّ.

لذلك، فالعنوان باعتباره اسماً للمؤلَّف، لا يمكن تجاوزه إلى المتن مباشرة، بل يجب التّركيز عليه لأنّه يمنحنا فرضيات قرائية كثيرة ومتعدّدة في الوقت نفسه، والتي هي عبارة عن مجموع الرّسائل الضّمنية التي يستنار من خلالها النّصّ، وبهذا فهي تساهم، إلى حدّ كبير، في حلّ شفراته والعبور إلى عالم النّص المعتّم.

لقد ظلّ التّعامل مع العنونة باعتبارها عنصراً مهماً من عناصر الإبداع؛ أي هي عتبة دلالية كباقي العتبات النّصيّة الأخرى، هذا الذي جعل النّاقد الفرنسي (رولان بارت) يرى بأنّ العنوان مثله مثل كلّ الأنظمة الدّلالية التي تحتاج إلى قراءة "فحتى عندما يتعلق الأمر بنّص مكتوب فإنّه يسمح لنا بأنّ نقرأ، دائما، رسالة ثانية بين سطور الأولى"[5]، فالعنوان يُبعد النّص عن أية قراءة أحادية، عن طريق الصّلة التي تنشأ سواء من داخل النّصّ أو خارجه. إنّ إحالة العنوان إلى قراءة ثانية، هي التي دفعت بـ

1 هشام موساوي، المناصية في الرّواية المغاربية، من العنوان إلى النّص، ص:43، 44.

2 المرجع نفسه، ص: 44.

3 عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينيت من النّص إلى المناصّ، ص: 68.

4 هشام موساوي، المناصية في الرّواية المغاربية، من العنوان إلى المناص، ص: 44.

5 رولان بارت، المغايرة السّيميولوجية، ترجمة: عبد الرّحيم حزل، دار تيمل للطباعة والنّشر، ط1، مراكش، 1993، ص: 25.

(ليو هوك) إلى القول بأنّ "العنوان إضافة إلى توفره باعتباره علامة، على دال ومدلول فلا مناص من إضافة مكون آخر إليه إنه المرجع le réfèrent"[1].

وعلى العكس، ممّا ذهب إليه رولان بارت، نجد الإيطالي (أمبرتو إيكو) يرى أنّ ثمّة نوعاً من التّدخل في العنوان من قبل المؤلِّف في خصوصيات القارئ؛ إذ لا يمكن –في نظره–لأي مؤلّف كان بأن يقدم استيعاباً من كلّ الجوانب لكتابه، وقد استدل لذلك بمثالٍ ليؤكّد لنا صحّة ما ذهب إليه، فيقول: "فالرّوايات هي بالأساس آلات مولدة للتّأويلات"[2]، غير أنّ الإفلات من وضع العنوان أمر مستحيل بالنسبة إليه. ومن هنا، لا يمكن أن ننظر إلى العنوان إلّا باعتباره يُمثّل "أحد المفاتيح التّأويلية"[3]؛ لأنّ العنوان قوّته تكمن من حيث التّآويل الهائلة التي يقدمها للقارئ، وهكذا تجعله تائها في كلّ مرّة يبحث فيها عن تأويل واحد يكون خاصّا به، على أنّه في النّهاية لا يستطيع اختيار أيّ تأويل من التّآويل الكثيرة التي بدت له. وعلى هذا الأساس فإنّ المهمّة الرّئيسة للعنوان هي الالتباس والتّشويش لا غير، خصوصا، في ما ذهب إليه (أمبرتو إيكو) بقوله في هذا الصّدد: "إنّ العنوان يجب أنْ يشوش على الأفكار لا أنْ يحولّها إلى قوالب مسكوكة"[4]، بحيث إنّه يفاجئ القارئ بكسر أفق الانتظار لديه، فهو يفهم من العنوان شيئا ما–كما أنّه قد لا يفهم أي شيء–ثمّ يصدم بالنّصّ ليفهم رسالة العنوان المشفرة.

هذا بالنسبة للعنوان وأهميته في الدّراسات **النّقدية الغربية**، أمّا بالنسبة للدراسات **النّقدية العربية** فإنّها لم تعطِ للعنوان أهمية تذكر فحسب، بل ظلّت تمرّ عليه مرور الكرام، وبخاصّة، في الدّراسات **العربية القديمة**، أمّا الآن فقد بدأ الاهتمام بعتبات النّصّ وأصبحت تدخل "ضمن سياق نظري وتحليلي عام يعتني بإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النّصّ وتحديد جانب أساسي من مقاصد الدّلالة، وهو اهتمام أضحى في الوقت الرّاهن مصدراً لصياغة أسئلة دقيقة تُعيد الاعتبار لهذه المحافل النّصيّة المتنوعة الأنساق وخصوصا عندما يميزها ويُعيّن طرائق اشتغالها"[5].

1 هشام موساوي، المناصية في الرّواية المغاربية، من العنوان إلى المناص، ص:44.

2 أمبرتو إيكو، حاشية على اسم الوردة، ترجمة: سعيد بن كراد، منشورات علامات، المغرب، 2007، ص: 7.

3 المرجع نفسه، ص: 18.

4 المرجع نفسه، ص: 20.

5 موسى أغربي، مقالات نقديّة في الرّواية العربية، دار النّشر الجسور، ط1، وجدة، 1997، ص: 5، 6.

ومن أبرز الدّراسات التي اعتنت بعلم العنونة دون غيره من المناصات الأخرى في الدّرس النّقدي العربي، نجد على سبيل التّمثيل لا الحصر:[1]

- (محمّـد عـويس)، في كتـاب موسـوم بـ (العنـوان في الأدب العـربي-النّشـأة والتّطـور-)، الصّـادر في عام1992، حيث تتبع هذا الباحث العنوان قبل انتشار التّدوين وخلال تطوره، وخلال عصر الطّباعة، ليقف بذلك الباحث عند العنوان في المقالات الأدبية إضافة إلى القصيدة العربية في النّصف الأوّل من القرن العشرين مختتما اشتغاله بدراسة فنية تطبيقية للعنوان في الشّعر المعاصر.

- (محمّد فكري الجزار) في كتاب بعنوان (العنونة والسّميوطيقا) الاتصال الأدبي الصادر في عام 1998، واللّافت في هذا الكتاب هو غياب الدّراسات الغربية والتّنظيرات التي حددها المشتغلون على مكون العنوان، وهو ما جعل من صاحب الكتاب يرتكز في تأسيس حديثه على التّعريفات المعجمية للعنوان، مؤسسا لما أسماه بـ (فقه العنونة) من خلال التّعرض للعنوان لغة واصطلاحا ودلالة ووظيفة، وبوصفه رسالة تواصلية. وهكذا، إذن، قسّم عمله إلى ثلاثة أقسام، وسم الأوّل بـ (فقه العنونة) أمّا الثّاني فيحدد منهج وإجراء دراسة العنوان، بينما تعرض القسم الثّالث لتطبيقات على عناوين صحفية وشعرية، منتهيا إلى دراسة عنوان رواية صنع الله إبراهيم (ذات).

وفي ضوء ماتقدّم، يتبين لنا أنّ هذه الدّراسات اهتمت بمكوّن مناصي واحد، ألا وهو العنوان، وقد حاولت تعزيز مرتكزات تراثية عربية.

كما أنّنا نجد بعض الدّراسات العربية الأخرى، التي اهتمت بالعنوان والعتبات النّصية الأخرى في آن معاً؛ في إطار الحديث عن المناص بأكمله، سواء أكانت هذه الدّراسات على شكل مؤلّفات (كتب) أو عبارة عن (مقالات منفردة)، ونورد أمثلة من بعض الدّراسات التي اهتمت بهذا المجال:

- (لعموري زاوي)، كتاب موسوم بـ (شعرية العتبات النّصيّة)، الصّادر عن دار التّنوير الجزائرية، ط1، الجزائر، 2013.

- (نبيل منصر)، كتاب حمل عنوان (الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة)، صدر عن دار توبقال للنشر، ط1، 2007.

1 هشام موساوي، المناصية في الرّواية المغاربية، من العنوان إلى النّصّ، ص: 46، 47.

– (شعيب حليفي) كتاب وسم بـ (هوية العلامات، في العتبات وبناء التّأويل)، دار الثّقافة، ط1، الدّار البيضاء، 2005.

3–3–العنوان وأهميته في دراسة النّصّ الشّعري المعاصر:

إنّ العنوانَ في النّصّ الشّعري هو مكوّن مناصي يربط بين النّصّ والمتلقي له؛ إذ يشرع "بدور فعّال في تجسيد شعريّة النّصّ وتكثيفها، أو الإحالة عليها، فالعنوان فضلا عن طبيعته ربما شكّل حالة جذب وإغراء للمتلقي للدخول في تجربة قراءة النّصّ، أو حالة صدّ ونفور ومنع، ومن هنا فإنّ على دارس الأدب الحديث أن يدركَ أنّ العنوان غدا جزءًا من استراتيجية النّصّ، لأنّ له وظيفة في تشكيل اللّغة الشّعرية ليس بوصفه مكملا أو دالا على النّصّ، ولكن من حيث هو علامة لها بالنّص علاقات اتّصال وانفصال، إنّ العنوان غدا علامة لها مقوّماتها الذّاتية مثله مثل غيره من العلامات المنتجة للمسار الدّلالي الّذي نكوّنه ونحن نؤوّل النّصّ والعنوان معاً، على النّحو الّذي يدخله في صلب اللّعبة النّصيّة، ويمنحه فاعليّة أوسع على مستوى التّأثير"[1].

من هذا المنظور نجد العنوان مرشدا ودالاً في الوقت ذاته إلى النّصّ بأنواعه المتعدّدة كالنّصّ الإبداعي، الفكّري، النّقدي، أو الفلسفي وإلى غير ذلك من أنواع النّصوصّ التي يتصدرها ويعلن عنها، غير أنّه أهمل في مجال الشّعر، وكان ذلك نتيجة لهيمنة مكوّنات أخرى أدّت كذلك دوراً كبيراً في عملية التّواصل مع القارئ، وفي هذا الصّدد يرى الباحث محمّد عويس على أن "القصيدة العربية لا تعرف العنوان المباشر الذي يعد جزءا عضويا منها إلّا في الشّعر المعاصر، أمّا قبل هذا فإنّ القصيدة العربية اتّخذت بعض أساليب العنونة غير المباشرة"[2]، ونذكر على سبيل التّمثيل لا الحصر، المطالع التي كانت معياراً من معايير الحكم على جودة الشّعر بالإضافة إلى الجمل التي تسبق القصائد الشّعرية كصيغ تقديمية[3].

هذا، وتجدرُ الإشارة، أيضاً، إلى أنّ العنوان كان عند القدماء مجرّد عتبة يتعدى بها إلى غيره لا أكثر ولا أقل من ذلك، وبالتّالي كان بمثابة الدّور الذي بواسطته نبيّن نوعية المادة وموضوعها. من هنا،

1 محمّد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التّشكيل الرّوائي، دار الحوار للنّسر والتّوزيع، ط1، عمّان، الأردن، 2006، ص: 167.
2 محمّد عويس، العنوان في الأدب العربي، النّشأة والتّطور، مكتبة نجلو المصرية، ط1، القاهرة، مصر، 1988، ص: 49.
3 رشيد يحياوي، الشّعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النّصي، أفريقيا شرق، ط1، الدار البيضاء، 1998، ص: 108.

جرت العادة في التّأليف العربي القديم أن تتغلب عناوين مؤلفات الشّعراء على أسمائهم، أي أنّ الشّاعر ما يكون بمؤلفاته مما سوى ذلك[1]، فعلى سبيل التّمثيل لا الحصر نجد كتاب (الوساطة بين المتنبي وخُصومه) لمؤلّفه القاضي الجرجاني والذي يبيّن لنا الموازنة التي دارت بين المتنبي وخصومه[2]. فهذا الكتاب يقدّم تعريفات للشّعر، ومن ثمّ يحاول وضع ميزان وعيار في الطّرق التي أدّت بكيفية أو أخرى إلى نظمه.

على أنّ المتتبّع لظهور الشّعر العربي الحديث وتطوره، يجد العكس، إذ عنيّ بالعنونة أيّما عناية، سواء فيما تعلّق بالجانب الإبداعي لدى الشّعراء أنفسهم أو من خلال الدّراسة النّقديّة الحديثة–نخص بالذّكر الدّراسات السّيميولوجية–التي تناولت العنوان بالدّراسة والتّحليل بوصفه علامة دالة تسمّ النّصّ وتبرز مجموع المداليل التي تكون مبثوثة فيه[3]، على اعتبار أنّ العنوان–كونه لغة–يعدّ شبكة لا نهائية من التّحولات الدّلالية التي تجمّعت فيه.

هذا، ويستخلص بعض الباحثين العرب–خُصوصاً في الفترة المعاصرة–انطلاقاً من الزّخم المعرفي الذي خصّ به العنوان وأهميته في دراسة النّص الشّعري، كالدّكتور جميل الحمداوي الذي تكلّم حول النّصّ الموازي لدى النّاقد الفرنسي جيرار جينيت، فرأى أنّ العنوان يعدّ مظهرا وقسما من أقسام النّصيّة، بحيث يعدّ لوحده جنساً أدبياً مستقلاً بحدّ ذاته كالنّقد والتّقديم...إلخ؛ وبعبارة أخرى فإنّ العنوان يعدّ مبادئ تكوينية ومميزّات تجنيسية[4].

كما أنّ الشّعر العربي المعاصر كان على وعيٍ تام بالنّموذج والشّكل في جعل النّصّ المختزل–العنوان–نصّا ثانياً موازياً للقصيدة، على اعتبار أنّه يمثّل "مدخلاً قرائياً لا مناص منهُ لتلقي العمل"[5]، لذلك، فلا يمكن للقارئ بأي حال من الأحوال أن يتجاوز "العنوان إلى النّصّ مباشرة، ولكن يجب النّظر إليه بوصفه مانحاً لفرضيات قرائية عبارة عن رسائل ضمنية تضيء النّصّ وتساهم في فكّ شفراته"[6]. ولهذا، فإنّ القارئ يستطيع أن يدرس الأسس الجمالية التي يحويها هذا المكون المناصي–

1 أبو بكر الصّولي، أدب الكتاب، دار الكتب العلمية، لا ط، بيروت، لبنان، لا ت، ص: 148.

2 العلوي ابن طباطبا، عيار الشّعر، شرح وتحقيق: عباس عبد السّاتر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1982، ص: 120.

3 رشيد يحياوي، الشّعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النّصي، ص: 110.

4 رشيد يحياوي، الشّعري والنّثري: مداخل في أنواعيّة الشّعر، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، ط1، المغرب، 2001، ص: 191.

5 هشام موساوي، المناصية في الرّواية المغاربية، من العنوان إلى النّص، ص: 44.

6 المرجع نفسه، ص: 44.

العنوان-؛ وذلك بوصفه أحد المفاتيح التي يتسلح بها القارئ لكي يلج إلى النّصّ ومنعطفاته الممتدة، إضافة إلى أنّه يعدّ إحدى العناصر التي تعمل على خلق الشّوق والحرارة في القارئ تُجاه النّصّ.

من هذا المنطلق، إذن، نجد العنوان "بمثابة شفرة رمزية يلتقي بها القارئ، فهو أوّل ما يشدّ انتباهه، وما يجب التّركيز عليه وفحصه وتحليله بوصفه نصاً أوّليا يشير أو يخبر أو يوحي بما سيأتي"[1]، وهو إصرار صريح على أنّ العنوان ينضوي بنائياً على قدر كبير من الانفتاح والصّيرورة، إذ لا يمكن أن يلتزم بصيغة ثابتة في كلّ الأحوال، وفي كل مستوياته، بل العكس، نجده يرتبط ارتباطاً وثيقاً بما هو داخل النّصّ في أعلى درجات تطوره من القواعد والضّوابط. ومن ثمّ فهو "المحور الّذي يتوالد ويتنامى ويُعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدّد هوية القصيدة"[2]، ولهذا السّبب، فإنّ العنونة تأخذ حريتها في التّكوّن من خلال اجتهادات المؤلّف بالنّظر إلى فضاء المتن النّصي ومقولاته التي تُضيف إلى المتن ولا تأخذ منه.

وعلى هذا الأساس، لا يمكن لنا بأيّ حال من الأحوال بأن نعدّ العنونة "مرتبطة كما في التّصوّر التّقليدي باختزال النّص، بل يمكن أن تكون العلاقة بين العنوان ونصّه تقابليه، أو انزياحية، أو لا تكون بالضّرورة ائتلافية"[3]. وبالإضافة إلى ذلك فإنّ "سيميائية العنوان تنبع من أنّه يجسّد أعلى اقتصاد لغوي ممكن ليفرض أعلى فعالية تلقٍ ممكنة"[4]. ومن هنا، فالعلاقة بين عتبة العنوان والمتن النّصي هي علاقة تعاونية توليديّة، فلا يمكن ضبطها وفق سياقات ممنهجة؛ لأنّها تخضع لحالة شعورية وبنائية وتشكيلية تأخذ لدى المبدع صيغاً متنّوعة يجب أن تقارب دائماً من خلال مجمل المكوّنات البنائية للنّصّ الرّئيس.

ومما لا شكَّ فيه، أيضاً، أنّ العنوان الشّعري المعاصر يحظى بمرونة تركيبية، وهذه الأخيرة ترتبط بالدّلالة السّيميائية التي يتأسس النّصّ وفق مقتضياتها، ولذلك فإنّ "حرية الاختيار والتّركيب في الصّياغة العنوانية مفيدة من النّاحية الدّلالية بدلالة النّص العامّة"[5]، التي تمنح العديد من الاستجابة على نحو ما لإرادة النّصيّة في صياغة فضاء معين وإنتاج إيقاع معيّن يرسم عموماً الخارطة النّصيّة للخطاب الإبداعي الشّعري المعاصر.

1 بسام قطوس، سيمياء العنوان، ط1، وزارة الثّقافة، الأردن، 2001، ص: 117.

2 محمّد مفتاح، دينامية النّصّ، تنظير وإنجاز، المركز الثّقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1987، ص: 72.

3 توفيق فريرة، كيف أشرح النّصّ الأدبي، دار قرطاج للنشر، ط1، تونس، 2000، ص: 97.

4 بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص: 34.

5 حسين الواد، في مناهج الدّراسات الأدبية، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1984، ص: 108.

4-جمالية العنونة في دواوين الشّاعر فاتح علّاق:

ليس من الخفي القول إنّ العنوان يمنح أسئلة كثيرة، متعدّدة ومتنوعة-يبدو هذا الأمر واضحاً لكلّ مهتم بقضايا علم العنونة في الدّرس المعاصر-، هذا ما جعله يفرض على الدّارسين والباحثين نوعاً خاصّاً من التّعمّق والتّحليل؛ إذ نجد العنوان من النّاحية السّيميائية يحيلنا إلى علاقة تكون بينه وبين النّصّ الذي يعينه ويعلن عنه، وهذه العلاقة تكون قادرة من خلال تشكّلها عبر معادلة كبرى هي (العنوان والنّصّ)، فالعنوان هو "سلطة النّصّ وواجهته الإعلامية تمارس على المتلقي إكراها أدبيا، كما أنّه الجزء الدّال من النّصّ الذي يؤشّر على معنى ما فضلا من كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النّصّ والمساهمة في فك غموضه"[1]، فهو بهذا المعنى، يحدّد أرضية أوّلية للعلاقة التي ستتأسس بين القارئ والنّصّ، فهو "بمثابة الرّأس من الجسد"[2].

على أنّه لا يعسر على أي دارس ملاحظة الخط المنهجي لهذه الدّراسات، فأوّل الأشياء اللّافتة هو مكوّنات العناوين، إذ يتبدى له أنّها تبقى مضّمنة –على اختلاف أنواعها-بعلامات سيمولوجية دالة، وخاصّة لضرورة الالتزام بالنّصّ الذي تعينه، فيكون مقترباً منها مع وجود عناوين فارغة، أو دالّة على الشّكل أكثر مما تدلّ على المضمون[3]، كونها تقوم في الغالب الأعم على المراوغة والإيحاء، وذلك باعتمادها الإشراقات الشّعرية والبلاغية، مما يزيدها جانباً مثيراً مختصرا لتجذب المتلقي نحوها؛ أي أنّ العنوان يستفز ويخلخل القارئ في تصوره الأوّلي، من هنا، نجد العنوان يبحث دوماً عن متلقٍ حذق يقتحم الفضاءين الدّلالي والرّمزي، ومن ثمّ يقيم علاقة تداخلية تفاعلية بينه وبين النّصّ[4]، وإن كنّا نقصد بهذا الأخير العمل الإبداعي الشّعري.

لقد كان النّصّ الإبداعي صاحب السّلطة والبقاء، حتّى جاء العنوان فسلب للنّصّ سيادته، واستحوذ على سلطته. وهكذا أصبح منافسا قويا لمشروعية قراءته، حيث يرواغ متلقيه بمكر وذكاء-إن

---

1 محمّد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النّصّ في شعر الحداثة، دار يتراك للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، القاهرة،2001، ص: 280.

2 محمّد مفتاح، دينامية النّصّ، تنظير وإنجاز، ص: 72.

3 محمّد البازي، العُنوانُ في الثقافَة العَرَبية، التّشْكيل ومَسالِكُ التّأْويل، منشورات الاختلاف، الدّار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان، ط1، الجزائر، لبنان، الرباط، ص: 15.

4 المرجع نفسه، ص: 15، 16، 17.

صحّ التّعبير–، وهذا لأجل أن يوقعه في شباك عشقه، ومن ثمّة يتركه تائها عبر متاهات لانهائية للتّأويل، وما بين عشق العنوان ومراوغته ومكره يقف القارئ على أبواب النّصّ وعتباته محاولاً خوض مغامرة التّأويل[1]، لكن العنوان، هنا، قد يكون "مخادعا، مراوغا، سرابيا، عندما يُبنى على قصدية الإثارة والإغراء، وهو ما يحتم على القارئ الاستعداد لتلقي عناوين توهيمية، تمارس مكرها اللّغوي والدّلالي، وتستخدم سلطتها الاعتبارية في الإغراء، مما يتطلب من المتلقين التّزود بمكر قرائي مضاد، وبوسائل معرفية وتأويلية للتحقق من تطابق الاسم مع المسمى(...)فكم من محاضرة أو نشاط ثقافي يعجبك شعاره وعنوانه، وتغريك أسماؤه، فتنشئ له إطاراً تصويرياً ما يلبث أن يتحطم ويخبو بعد معاينته وتتبع وقائعه"[2].

لا بدّ من ملاحظة مفادها أنّ العنوان أصبح يأخذ موقعاً استراتيجياً مهمّا بتربعه وسط صفحة الغلاف، فهو يمثّل سلطة النّصّ الذي يعلن عنه وواجهته الإشهارية الإعلامية، التي تقول الكثير عن النّصّ؛ أي أنّه "نص مصغر، ومرآة عاكسة للمحتوى النّصي"[3]، وإذا كان العنوان ضرورة كتابية، فإنّه لا بدّ من الوقوف على عملية تأويلية بغية إبراز أبعاده مع ما يحتمله النّصّ الرّئيس من أهمية، ومن هذا كلّه سنعمل على تبيينه من خلال المجموعات الشّعرية للشّاعر فاتح علّاق.

إنّ فاتحة هذا التّناول بمنجز فاتح علّاق، والذي نرى أنّه يمثّل مسارا لتجربته الشّعرية الطّويلة، التي امتدت قرابة ثلاثين عاماً–بالنّظر إلى تاريخ كتابة أوّل نصوصه الشّعرية*–، بدءا بالدّيوان الأوّل الذي أصدره عام 2001 إلى الأخير الذي صدر عام 2017، وقد أصبح الشّاعر رغم مصاعب التّجربة، وربما بفضل مصاعبها واحداً من الشّعراء الذين كرّسوا حياتهم في خدمة الشّعر.

وبالعودة إلى عناوين الدّواوين، سيلحظ أنّ كل عنوان ديوان منها قد حمل عنوانا فرعياً لقصيدة من الدّيوان نفسه، كما يلحظ في الوقت نفسه، أنّ عناوين القصائد الأخرى من كل ديوان–غير القصيدة التي تحمل عنوان الدّيوان–قد جاءت في الأغلب منسجمة مع موضوع الدّيوان.

---

1 محمّد البازي، العُنوانُ في الثقافَة العَرَبية، التّشْكيل ومَسالِكُ التّأْويل، ص: 19.

2 المرجع نفسه، ص: 19، 21.

3 المرجع نفسه، ص: 21.

* وجب علينا أن نشير هنا إلى أنّ أوّل قصيدة كتبها الشّاعر فاتح علّاق كانت في صيف 1978، وقد أطلق عليها اسم (بطاقة اللّون الأسود). والتي يقول في مطلعها: **أمطر بصوبك أيّها الدّهر *** أمطر فإنّي هاهنا صبر**. (آيات من كتاب السّهو، ص: 98)

4-1-عنوان ديوان (آيات من كتاب السّهو):

يتكوّن هذا العنوان من أربعة كلمات، ثلاثة أسماء وحرف، آيات: كلمة نكرة مفردة جاءت مبتدأ مرفوعاً على الابتداء. من: حرف جر. كتاب اسم مجرور وهو مضاف. أما كلمة السّهو: فهي كلمة مضافة للكتاب. وشبه الجملة "من كتاب السّهو" في محل رفع خبر المبتدأ "آيات"، فالعنوان بهذا الشّكل أتى جملة اسمية دلالة على ثبات الحركة.

وتأتي معنى الآية في لسان العرب لابن منظور من كونها تمثّل "العلامة، قال أبو بكر سميّت الآية من القرآن الكريم لأنّها علامة لانقطاع كلام من كلام، ويقال آيات الله عجائبه، وقال ابن حمزة "الآية من القرآن كأنّها العلامة التي يفضي منها إلى غيرها كأعلام الطّريق المنصوبة للهداية، والآية العبرة، كما قال تعالى: "لقد كان في يوسف واخوته آيات؛ أي أمور وعبر مختلفة"[1]، على أنّ اللّفظة-آيات-وردت نكرة لتدلّ على اللّاتحديد، وهي الوحدة اللّغوية التي تمّ الكشف عنها، وهي -كما تبين لنا ذلك-على قدر كبير من الأهمية، نظراً لما توظفه من علامات يستطيع القارئ أن يستعين بها في فهم نصوص الدّيوان. وبهذا المعنى، فإنّ (**آيات**) وردت **نكرة** حتّى تكون منفتحة على دلالات متعدّدة، وزاد **السّهو** هذه الآيات غموضاً محاولة من الشّاعر لمحو الينابيع التي ينهلُ منها، وجنوحاً إلى الهروب عن الظّاهر والواقعي وإيغالاً في الباطل واللّامحدود، ولكنّها مع ذلك، لها محمول ديني وطابع رسالي يعود إلى القرآن الكريم كمرجع؛ فالآية والسّورة والفاصلة هي أسماء متصلة بعلوم القرآن الكريم.

في حين جاءت لفظة السّهو: "سها: السّهو والسّهوة، نسيان الشّيء والغفلة عنه وذهاب القلب عنه إلى غيره، والسّهو في الشّيء تركه عن غير علم، والسّهو عنه تركه مع العلم"[2]. ومن خلال هذا، يبدو أن الاختلاف واضح بين اللّفظتين الآية والسّهو؛ فالأولى ترتكز على الفطنة وإعمال العقل، أمّا الثّانية فتنبني على الغفلة وغياب العقل[3]؛ فالآيات تدلّ على (الذّكر)، أمّا السَّهو يدلّ على (اللّاذكر).

1 ابن منظور، لسان العرب، مادة أيا، المجلد الأوّل، باب الهمزة، الجزء الثّالث، ص: 185.

2 المصدر نفسه، ص: 2137.

3 نورة كادي، الاتّساق والانسجام في شعر فاتح علّاق، أطروحة دكتوراه، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر(2)، 2018-2019، ص: 81.

وهكذا، يوحي عنوان الدّيوان–آيات من كتاب السّهو–من البداية إلى وجود علاقة متصلة بين التّنكير في "آيات" و"كتاب السّهو"، وهذه العلاقة تفتح أفقا تصويريا بالانفتاح والامتداد في هذه الآيات والكتاب نفسه، لأنّ وراء هذا العنوان تأتي لحظة تفكير عميقة، وذلك في ارتباط مفردة "آيات" بـ "كتاب السّهو"، وبخاصّة، ونحن نعرف منذ الأزل أنّ مفردة الآيات كلما ذكرت في موروثنا العقدي المخزن في ذاكرتنا الاجتماعية إلّا وكان ارتباطها بالكتاب المقدس "القرآن العظيم"، وبالتّالي فهذا العنوان يخلق في نفسية القارئ/المتلقي نوعاً من خيبة التّوقع*، وذلك بدليل العلاقة التي تربط بين المسند إليه "آيات" بالمسند "من كتاب السّهو"، فالسّهو له علاقة بالنسيان، أمّا الآيات تدلّ على آيات الله في الكون وفي الكتب، فهي تخص كلّ مخلوقات الله، ففي كلّ شيء له آية تدلّ على أنّه واحد.

وهذه الخيبة؛ خيبة التّوقع التي تصيب القارئ انطلاقاً من مكوّنات العنوان الدّلاليّة، بحيث تفتح تساؤلاً وارتقاباً حذرين، يفتحان المجال لتوارد ذكريات بعيدة أو للدخول في لحظة صمت معبّرة، أو الانطلاق مع الآيات من خلال مضامين كتاب السّهو، وبهذا الشّكل، يبدأ شيئا فشيئا في تحول الانتظار إلى نقطة إضاءة تتسع معارفها لدى القارئ من خلال رسم معالم العنوان انطلاقاً من متن النّصّ. فهو يقول في قصيدته الموسومة (آيات من كتاب السّهو)**:

هل تقرأ عمدا آياتي

وتدخل في السّهو الآتي

---

* خيبة التّوقع: ويعرف هذا المصطلح كذلك بأفق الانتظار، وهو بذلك "مفهوم يحتل مكانا مركزيا لدى كارل بوبير، في فهمه للنظرية العلمية ولتجربة الحياة الواقعية أيضا. فكلاهما في نظره، تنبنيان انطلاقا من "أفق انتظار" معين، وعليه تتأسس كل افتراضاتهما وملاحظاتهما. واعتبر بوبير "خيبة الانتظار"، أي تبين خطأ الفرضيات والملاحظات، من أهم العوامل المساعدة على التقدم في ميدان العلم وفي تجربة الحياة على حد سواء. إنّ هذه الخيبة شبيهة بشخص أعمى يصطدم بحاجز فيعرف بذلك وجوده. وعندما نلاحظ أن فرضياتنا كانت خاطئة، عندئذ فقط ندخل في علاقة تواصلية مع "الواقع". إن تبين أخطاءنا هو التّجربة الإيجابية التي نستخلصها من احتكاكنا بالواقع". عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النّظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007، ص: 163.

** في هذه القصيدة يعيش الشّاعر انفصاماً في الذّات، حيثُ ينفصل عن نفسه العادية في لحظة الإبداع، ويعلو على ذاته الأولى، إلى ذات أعلى وأسمى، توجّه خطابَها إلى الذّات العادية مؤنّبةً ومعاتبة ارتباطها بعالم الطّين ومعاني التُّراب وتهيب بها إلى السّمُو إلى القيم العليا. هذا في النّصوص الصُّوفية التي يسوسها صوتان؛ صوت أعلى هو الصّوت السّماوي، وصوت سفلي هو صوت الإنسان العادي، أمّا الشّاعر عموماً فهو نتاج هذه الذّات العادية؛ فالشّاعر في لحظة الإبداع ذات أخرى مغايرة للذّات العادية، ومن ثمَّ فالشّاعر لا يكتب معاناته اليومية كإنسان، وإنّما يكتب معاناته كفنان.

هل تسكن إسمي وتشرك بي؟
اخلع قلبك عند الباب الأيمن من ذاتي
وارفع نهارك للظل العالي
واحفظ قبل فواتك آياتي[1]

المخاطِب هو صوت الأنا الأعلى في ذات الشّاعر، والمخاطَب هو الأنا الأدنى لذات الشّاعر نفسه، فهو المرسل والمرسل إليه؛ أي أنّ الصّراع موجود في هذه الذّات بين الجزء الإلهي والجزء الأرضي، فالمخاطَب على الرّغم من أخذه بأسباب العلم (علم الأسماء) إلّا أنّه يشرك بالله لارتباطه بالدّنيا وحبّه لها. ومن هنا، بالضّبط، جاءت الدّعوة إلى تزهيده بأمره أن يخلع قلبه على باب هذه الدّنيا، وأن يرتفع إلى عالم الضّوء ويرتفع عن السّهو أيضاً.

هناك صوتان في ذات الشّاعر، صوت الأنا الأعلى وصوت الأنا الأدنى، صوت القيم العليا والضّمير الحي والنّداء الإلهي في الفطرة الإنسانية، وصوت الميول الدّنيويّة والرّكون إلى الحياة والطّين والمادة. هناك صوتان صوت الإنسان الأعلى وصوت الأرض ومتطلبات الدّنيا، الميل إلى المجاهدة والزّهد في الحياة والتّسامي عن شؤون الأرض أو الرّكون إلى الحياة الدّنيا، فهناك صراع في ذات الشّاعر ينتهي بغلبة السّماوي على الأرض، والصّوفي على الواقعي، والإنساني على المادي، ولعلّ الشّاعر الذي يعي هذه الحقائق، والذي يجعل من ذاته ومن شعره جزءا لا يتجزأ من هذا الفعل، هو الذي يستجيب بطريقة من الطّرق لمطالب واقعه، وهو الذي يعمل، أيضا، على تكسير حاجز السّكون بانفجاراته الشّعرية، ذلك أنّ الشّعر "ليس مجرّد مواد مكونة له، بل هو روح تفاعلها. فالشّعر روح تخرج من المصهر، جوهر يشع في النّفوس"[2].

ويلاحظ، كما هو ظاهر في عنوان الدّيوان، وعبر المقابلة المتأنية بين الآيات وكتاب السّهو التي تخلق لدى المتلقي معنًى أوّلياً، أنّه يتضمن العلاقة بين الذّات والموضوع؛ أي ذات الشّاعر وآيات الله في الوجود، والدّعوة إلى ضرورة معرفتها وعدم السّهو عنها، فلا يجوز القفز على آيات الله دون الوقوف

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 69.
2 المصدر نفسه، ص: 11.

عندها، ذلك أنّ القفز نوع من السّهو، والتّجاهل والشّرك الخفي (هل تسكن اسمي وتشرك بي)، فيقول الشّاعر:

لا تبصر ظلك في الوادي المصلوب على وثنٍ
وأذكر أحلامك للصفصاف
الماءُ عطافتي
والأرض حلمي الميّت من زمني[1]

فصوت الأنا الأعلى يوجّه خطابه إلى الذّات الأدنى بضرورة السّمو عن الظّل المصلوب، والحلم القديم، وتجاوز ما هو مادي وماضي إلى المستقبل والأعلى.

ولعلّ المتأمّل في عنوان الدّيوان يجد بأنّه يحمل في مضمونه نوعاً من النّزوع الصُّوفي، وذلك بدليل المضاف "كتاب" والمضاف إليه "السّهو"، ويأخذنا التّأويل إلى أبعد من ذلك ليضعنا بمواجهة كتب عديدة في التصّوف الإسلامي تحضر فيها لفظة "كتاب" مضافة إلى غيرها من مثل: "كتاب كشف المحجوب" للسجستاني، و"كتاب الفناء والبقاء" لحسن حفني، و"كتاب الإيمان" للهجويري، و"كتاب المواقف" لعضد الدّين الإيجي، و"كتاب المخاطبات" للنّفري و"كتاب التّجليات" لابن عربي و"كتاب الطّواسين" للحلّاج، والقائمة أطول من أن تحصر في هذا المجال. وقد توصل الباحث محمّد رغميت من خلال اطّلاعه للنصوص الصّوفية إلى نتيجة مفادها: "لا يخفى على واضعي عناوين الكتب الصّوفية الوظائف المهمة، التي تختزنها طاقة العنوان، مع أنّها عناوين إيحائية ورمزية توحي وترمز إلى نوع من الاحترام الذي لابدّ أن يغرس مضمون الكتاب"[2].

وهكذا يتضح لنا من خلال ما تقدم، بأنّ العنوان يشير إلى محاولة إيصال خطاب يمثّل قناعات ذاتية لا غير، بحيث إنّها تنزع نزوعاً صوفياً؛ يحمل نوعا من الرّغبة في صلاح العالم، أو السّعي إلى تصور عالم أكثر كمالاً، والذي يكون منبعه ومنبته هو ذلك الإحساس العميق بفظاعة الواقع المعيش وبشاعته.

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 55

2 محمّد رغميت، الرّؤية الصّوفيّة وتجلياتها في الشّعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، المشرف: سهيلة عبريق، جامعة الجزائر(2)، الجزائر، 2017، 2018، ص: 191، 192.

ويجب أن لا ننسى بأنّ الشّعر عند الشّاعر علّاق هو يحمل الجذوة ومن ثمّ فهو يسعى إلى إصلاح الذّات والذّوق والرّؤى والأحلام وإلى غير ذلك، وبالتّالي فالشّعر عنده يمثّل محاولة لنسج النّفوس بطريقة تصعد بالإنسان من فرديته الضّيقة، إلى الإنسانية الواسعة. على أنّ السّر الجمالي للعنوان يكمن في الرّبط بين مفردتين متباعدتين (آيات) و(السّهو)، غير أنّ التّناقض في الرّبط يطرح إضافة نوعية في ذهن المتلقي، وذلك بإيجاد نوع من التّجاوب العميق والغامض بينهما.

4-2-عنوان ديوان (الجرح والكلمات):

إنّ عنوان الدّيوان الثّاني (الجرح والكلمات) للشّاعر أتى به ليعكس صيرورة الذّات الشّاعرة المبدعة، ومن ثمّ يظهر جوانبها وفضاءها الدّاخلي، بحيث نجد أنّ هذا العنوان يحمل في طياته نوعاً من المعاناة والاحتراق، ليتولّد لدى الشّاعر نوع من التّحدي من خلال فعل الكتابة لا غير، لأنّ الكتابة نفسها هي تجربة مستقلة قد تتجاوز صاحبها وتحيا حياتها الخاصّة. هنا يأتي موت الكاتب كدليل لإثبات حياة النّص. ومن ثمّة تخلق لحظات في حضرة لغة الشّعر، وهذه الأخيرة عند الشّاعر هي تلك اللّحظة المصيرية التي سيتاح له فيها تحقيق رؤيته تُجاه قضايا معينة. وبالتّالي فاللّغة، هنا، هي لغة تواصلية جمالية أو شعرية تسعى إلى خلق حدث وجودي وباطني وصوفي في المقام الأوّل.

ولقد ورد لفظ الجُرح في لسان العرب من مادة "جرح: الجرحُ، الفعل جرحه يجرحه جرحاً: أثر فيه بالسّلاح وجرّحه: أكثر ذلك فيه، قال الحطيئة: ملو قراه، وهرته كلابهم، وجرحوه بأنياب وأضراس، (...) ويقال جرحه بلسانه؛ أي شتمه، ويقال جرح الكلام الشّاهد وإذا عثر منه على ما تسقط به عدالته من كذب وغيره"[1]، وتعني لفظة الكلمات في لسان العرب: "قال أبو منصور: والكلمة تقع على الحرف الواحدة من حروف الهجاء، وتقع على لفظة مؤلفة من جماعة حروف ذات معنى، وتقع على قصيدة بكمالها، وخطبة بأسرها، وقيل قال الشّاعر كلمته؛ أي قصيدته..."[2].

وعليه جاء العنوان-المذكور آنفا-جملة اسمية، فالجرح: مبتدأ مرفوع لخبر محذوف تقديره موجود. وحرف الواو: هنا هو حرف عطف. والكلمات: اسم معطوف على الجرح. فالعنوان، إذن، يتكون من اسمين يتوسطهما حرف عطف. على أنّ هذا الأخير في القاعدة النّحوية لدى النّحويين "هو أنّ العطف

1 لسان العرب، ابن منظور، ج2، ص: 422، 423.

2 المصدر نفسه، ص: 524، 525.

لا يبقى محبوسا، وذلك باعتباره تابعا يتوسط بينه وبين متبوعه حرف عطف، كما أنّ الواو تشير إلى مصاحبة زمانية حالية لا ترتيب فيها ولا تعقيب. ومنبع ذلك رؤية جدلية، حيث لم يكن هناك مانع في أن يجتمع متناقضان في وقت واحد فحسب، بل إنّ اجتماعهما هي نقطة البدء التي منها تتولد الحركة"[1]. وكما هو واضح من عنوان الدّيوان اجتماع (الجرح) مع (الكلمات)، ممّا يؤسّس للعلاقة السّرمديّة بين الاثنين، فمن خلال الجرح تخرج الكلمات، ومن هذه الأخيرة يصنع البلسم التي تُربط به الجراح حتّى تلتئم. فالكلمة، إذن، هي بمثابة دواء لكلّ جراح[2]، ومهما تعددّت أسبابها، ومهما كانت غائرة ممتدة في العمق، فوحدها الكلمة قادرة على أن تخفّف الآلام وتجعل من الجرح يلتئم شيئا فشيئا. وإضافة إلى ذلك، فإنّ الفسحة التي تمنحها الكلمة للتّعبير عن هواجس النّفس وأحزانها وجرحها، تعدّ مكانة كبيرة لا ينالها إلّا ذو شأنٍ كبير من مثل الشّاعر[3].

وفي هذا السّياق، فالجرح رمز للتمزق؛ تمزق التّاريخ والحضارة والدّين والوحدة العربية والإسلامية، فالجرح له معنًى واسع يتّصل بالجانب المادي والمعنوي، أمّا الكلمات فهي التّعبير عن هذا الجرح، وهو تعبير متعدّد وكثير، ومن هنا، جاءت **الكلمات جمعاً** وبقي **الجرح مفرداً** وإن دلّ على جرحِ الجماعة.

إنّ الدّيوان الشّعري (الجرح والكلمات) يعكس، وبحق، تجربة الشّاعر علّاق مع الكلمة، ومن ثمّ فهو يؤكّد من خلال نصوصه الشّعرية؛ "أنّ الشّعر كان ولا يزال رسالة تخدم الإنسان والمجتمعات، فالكلمة الصّادقة هي التي تحيي في النّفوس الخير والحب والجمال، وهي التي تظلّ سيفا مسّلطا على الرّقاب تحاول أن تعيد إلى جادّة الصّواب كلّ من زاغ بصره عن الطّريق القويم"[4].

ومن القصائد الشّعرية التي ترصد جانباً من جوانب التّجربة الشّعريّة عند علّاق نجد قصيدة التي تحمل اسم الدّيوان (الجرح والكلمات)، محاولاً من خلالها تبني فكرة قيمة الكلمة في بناء المجتمع الإنساني، ومن الملاحظ في هذه القصيدة أنّها تجسّد علاقة صراع-إن جاز التّعبير-بين الشّاعر والكلمة، وفي ضوء هذا الصّراع تتوضح أكثر فأكثر قيمة الشّعر والكلمات في النّهوض بالتّغيير ورفض الواقع وما

1 بومدين ذباح، أحمد العارف، لغة الشِّعر بين التّشكيل والتّأويل، ط1، دار التّنوير، الجزائر، 2018، ص:55، 56.
2 نورة كادي، الاتّساق والانسجام في شعر فاتح علّاق، ص: 160.
3 المرجع نفسه، ص: 159.
4 المرجع نفسه، ص: 159، 160.

يميّزه من سلبيات تعيق تقدم الإنسانية نحو بناء غد أجمل؛ "لأنّ الشّعر يظل بلا معنى إذا لم ينهض بالإنسان نحو التّعبير والتّغيير (...)، والشّاعر في كلّ ذلك صاحب رسالة مقدّسة عبر التّاريخ، وفي الحاضر، وفي المستقبل، وصاحب الرّسالة لا بد أن يصوغ من كلماته مدفعا به على الجور والظّلم والاستبداد، كما لا بدّ له أن يصوغ من كلماته عبقا وزنابق تحيي في الإنسان نوازع الحب والجمال"[1].

وقد أبدع الشّاعر حين جعل الكلمات تخرج عن صمتها لتلعنَ تمردّها وثورتها على الشّاعر، فالكلمات تغضب، تثور، تعاتب، فهي مثل طائر يتطلّع نحو الفضاء يطلق جناحيه بحثاً عن الحرّية والتّغيير والتّجدد، ويظهر ذلك في المقطع التّالي-على سبيل التّمثيل لا الحصر-حين يقول الشّاعر عن الكلمات:

قالت وقد نالني سهمها فانكسرت على شوكة تتنامى
-ما كذّب القلب أو سحرت بصري-
إذا كان أدماك صوتي
وحز وتينك ما فتق القلب من زهر
فاطلق جناحي إن الفضاء يُنادي هياما
رأيتك تعبد صمتك والأرض من حولك جمره
والهواء زفير
وهذا المدى عبرة ودم
غصت الأرض وانتفض الميتون القدامى[2]

إنّ الكلماتَ تُريد أن تتحرّر من الشّاعر الذي تملكه الصّمت وسيطر عليه الحزن، حتّى تعبّر عن آلام البشر في الأرض.

وهكذا، إذن، يتبيّن لنا من إنّ الشّاعر مجروح وحزين، وما على كلماته سوى تبرير لهذا الجرح والدّلالة عليه. وما يجسّد بكل صدق حزن الشّاعر ومعاناته في الواقع المؤلم الذي يعيشه، هو تلك الرّغبة

1 نورة كادي، الاتّساق والانسجام في شعر فاتح علّاق، ص: 166، 167.
2 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، دار التّنوير للنّشر والتّوزيع، ط1، الجزائر، 2008، ص: 13.

في التّغيير الذي لا يتحقق أبداً، إنّه فقط مجرّد أمنية لا أكثر ولا أقل من ذلك، وهذا بدليل أنّه يكرّر التّمني بـ (لو)، مثلما جاء في قوله:

لو أنّي استطعت مددت حبالاً من الصّمت
أغريت بالنّفس هذا الصّياما
(...)
لو أنّي استطعت مددت جبالا من الهجر
لكن جرحي يأبى التآما
(...)
لو أنّي استطعت لصغت الفضاء طيورا أبابيل
تقصف باطل إبرهة
(...)
لو أنّي ملكت ملأت الفضاء لهيبـــا
أسرت البحار وسقت النّهار إلى بلدي
وهزمت الظّلاما
ولكن قلبي حنته الحروب وناءت به الأرض حتى انحت
هل يطيق قياما؟[1]

على أنّ الشّاعر علّاق في مواطن مختلفة من المجموعة الشّعرية لم يفقد الأمل فيما يتمناه، ولذلك، نجد أنّ قلبه يخفق بميلاد فجر جديد، ويكفي أن أشير هنا إلى قصيدة (غناء الحجر) التي نظمها في شهر سبتمبر من عام 2004، وهي قصيدة طويلة أكتفي منها بهذا المقطع:

أكتب هذا النداء
أكتب أمنيتي وأدق الحجر
وأحفر قافية للنهر

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 12، 13، 14.

لعلّ الثّرى يرتوي

وينشق هذا الحجر

سأركز هذي العيون هنا راية

أسكب هذا النّدى

سأحمل قلبي على راحتي وأجوب المدى

لعلّ السّماء تغيم ويبكي الحجر

أيّها الزّهر لا تخذل الرّوح إن المطر

سوف يأتي غدا[1]

وعنوان الدّيوان يوحي منذ الوهلة الأولى إلى وجود علاقة للكلمة بالجراح والألم، فالكلمات في حقيقة الأمر لا تخرج إلّا من منابع الجراح، والجرح لا يلتئم عند الّشاعر إلّا بواسطة الكلمات الشّعرية التي تمسح على الجرح فيلتئم[2]. فالشّاعر فاتح علّاق في هذا الدّيوان يعزف الحزن الذي يغدو نشيداً يردده الشّاعر؛ لأنّه كل ما تبقى لديه في هذا الواقع، ومن ثمّ فهو لا يمتلك إلّا أن يترنم بعذاباته ومعاناته وأحزانه أمام الواقع الذي لاحق ذاتيته بانكساراته وهزائمه المتلاحقة، وهذا الحزن يعبر عنه الشّاعر بالكلمات الشّعرية، وهذا باعتبار أنّ "ولادة الكلمات عنده مخاض عسير يقتلع معه أحشاءه وتنزف معه دماؤه، وفي الوقت ذاته تمثّل الجراح عند الشّاعر الوقود الذي يلهب الكلمات، ويخرجها من أكنانها فترى النّور في القصيدة، إنّ الكلمات الشّعرية تنبع في كيان الشّاعر ولا تنبثق وتخرج إلى الوجود إلّا عند الجراح والآلام؛ فالجراح هي الفتيل الّذي يشعل نار الكلمات فتضيء حياةَ الشّاعر وتنير زواياه المظلمة"[3].

وبهذا الشّكل، إذن، يصبح الشّعر عند الشّاعر فاتح علّاق وسيلة لتجديد الكلمة حتّى تقوى على تجسيد الرّؤى، وإن كان الشّاعر على الرّغم مما بذله من طاقة بيانية يعترف بصعوبة الإمساك بها، وحتّى عجزها عن حمل ما يختلج وما ينوء به صدره من معان ودلالات، فيقول:

تشرب الكلمات دمائي وتأكل لحمي

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 39، 40.

2 محمّد رغميت، الرّؤية الصّوفيّة وتجلياتها في الشّعر الجزائري، ص: 192.

3 المرجع نفسه، ص: 193.

وتقتات ذاكرتي ثم ترفع هـامـا

كلما كبرت غرها فرعها فاستطالت

وألقت علي بأجنحة من خزامى

وأرخت عليّ ستائرها ثم قالت سلاما سلاما[1]

فالكلمة الشّعرية عند شاعرنا: "لا تخضع لأوامر الشّاعر، بل تتمرد عليه، تأكل من لحمه وتشرب من دمه ولكنها لا تصنع إلّا مجدها على أنقاضه"[2]. إنّ الجرح عند الشّاعر يعبر عنه بالكلمة، فهذه الأخيرة تستيقظ في شكل حشد من الدّوال التي تكون غير ثابتة عند الشّاعر فحسب، بل نجدها متحركة باستمرار، يقول: "تسرقنا من عالمنا وتزرعنا في عالمها، تبعدنا عن طفولتنا وأنفسنا تجرجرنا إلى التّيه لننمو كالأعشاب البرية بعيدا عن أهلنا وذوينا"[3]. هكذا، فالكلمة عنده لا تستقيم أبدا في مضمون واحد فقط، وإنّما تتركه دوما إلى مضمون أعلى دون أن تصل أبدا.

فالكلمة، واختيارها في الشّعر حسب الشّاعر ليس بالأمر السّهل، فهي أمر صعب جدا، شأنها شأن الكثير ممن كتبُوا في التّجربة الصّوفية، لأنّها تعدّ بمثابة "عصا سحرية تلمس الأشياء فتنقلب عوالم رائعة وتلمس صخرة الفكر فتتفجر ينابيع عذبة، وتشير إلى الموضوع فيتحول إلى أبنية رائعة لا أحلى ولا أجمل"[4]، وبالإضافة إلى ذلك، فإنّها تهدف إلى ترقية النّفس وتهذيبها بواسطة الشّعر الذي يغدو عند الشّاعر وكأنّه نحتاً للكيان، وتوجهاً للنّفس، وإجلاء لتطلعاتها وأحلامها الشّفافة، وذلك بغية بناء العالم وخلقه من جديد؛ فالعالم عند الشّاعر يتجدد بالشّعر، والشّعر عنده "ذلك المخلوق الخالق الذي يحول الحجارة إلى ماسه والفكرة إلى أسطورة والكلمة إلى دهشة والشّيء إلى رمز. من الشّعر تبدأ الأشياء في الحياة ولاحياة خارج الشّعر. هو الفردوس الأعلى الذي يعطي للأشياء وجودها وامتدادها وسحرها بعد أن كانت تجرر أطمارها في رغام السّديمية واللّامعنى. بل الشّعر يصنع الشّاعر ذاته فيعطيه وجوده

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 12.

2 المصدر نفسه، ص: 4.

3 المصدر نفسه، ص: 06.

4 المصدر نفسه، ص: 04.

وخلوده"[1]. ومن هذا كلّه، فإنّ عنوان الجرح والكلمات عرف تشكلات متنوعة، وذلك لأجل غرض جمالي معين.

4-3-عنوان ديوان (الكتابة على الشّجر):

إنّ العنوان هنا يحمل عناصر لغوية تحتل مكان الصّدارة على ظهر غلاف الدّيوان، فهي تتموقع على تخوم النّصّ أو بوابته لتكون أوّل ما يثير القارئ، فهو بذلك "تجميع مكثّف لدلالات النّصّ...إنّ البؤرة قد يستقطبها العنوان ثمّ يتم ترددها في مقاطع النّصّ، فتأتي تلك المقاطع تمطيطا للعنوان وتقليبا له في صورة مختلفة، فالكلمة المحور الجملة الرّابطة، وتتلاقى في هذه الآليات جميعها في الجملة الهدف..."[2].

إنّ أوّل شيء يلفت انتباهنا إلى العنوان الشّعري (الكتابة على الشّجر) هو دال الكتابة بسبب ما تخلفه من استفهامات على طريقة ونوعية الكتابة كيف نكتب؟ ولمن نكتب؟ ولماذا الكتابة على الشّجر؟ ولمَ لمْ تكن الكتابة على شيء آخر وكانت على الشّجر بالتّحديد؟ وإلى غير ذلك من إشكالات الأسئلة التي يطرحها عنوان الدّيوان، ولكن للإجابة عن هذه الأسئلة ينبغي علينا أن نتوقف عند البعدين اللّغوي والدّلالي للعنوان.

يتكون العنوان من ثلاثة كلمات: اسم وحرف واسم، الكتابة كلمة معرفة مفردة. إنّ من بين ما يفيده التّعريف: التّحديد والتّعيين والتّخصيص. ألـ: للتّحديد هنا، الكتابة مقصودة ومحدّدة ومعرفة، لا يمكن أن يكون سوى كتابة وهي مرفوعة على الابتداء، ولكن ما بها هذه الكتابة؟

على الشّجر. على: حرف جر. الشّجر: جمع شجرة وهي معرفة كذلك مجرورة بحرف الجر "على"، وشبه الجملة "على الشّجر" في محل رفع خبر المبتدأ "الكتابة". وبطريقة أخرى نجد العنوان ينبني تركيبيا هنا بصيغة "خبر" لمبتدأ محذوف، وشبه الجملة تشتغل اشتغالاً توصيفياً للخبر على مستوى الدّلالة "على الشَّجر".

أمّا إذا عدنا إلى المستوى الدّلالي لرصد المقوّمات الجوهرية في الكلمات المشكلة للعنوان، فإنّه يمكن لنا الوقوف على ما يلي:

---

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 3، 4.

2 عبد الجليل منقور، المقاربة السّيميائية للنّص الأدبي، ألوان ونماذج، محاضرات الملتقى الوطني الأوّل (السّيميائية والنّص الأدبي) جامعة محمّد خيضر بسكرة، ص: 2001، ص: 61.

الكتابة: هي مجموعة من الكلمات التي تشكل لنا كتابا، أو نصًّا من النّصوصّ المختلفة، إذن، هي عبارة عن خطاطة، رابطة بين فضاءات عديدة، في مادة ورقية أو خشبية أو حديدية أو في غير ذلك من أنواع المواد. لذلك يسيل الحبر للحفظ عادة في شيء من الأشياء.

على: تفيد هنا الاستعلاء؛ أي على الشّيء. أما كلمة الشّجر: فهي مادة طبيعية، ناقلة، حافظة، حاملة، فهي تنقل لنا الكتابة. إنّ هذه الدّلالات المفترضة في مفردة الشّجر، لا يقدّم السّياق النّصي سنداً لتوظيفها وفتح آفاق القراءة عبرها، لأنّ حضورها، هنا، لا يرتبط بمكوناتها الرّئيسة، كأوراقها وسيقانها وجذورها وجذوعها فحسب، بل العكس من ذلك تماما، ومعنى ذلك أنّ وظائفها العادية ستكون معطلة هنا، وتظل وظيفة الكتابة بما تحمله من حيرة هي المجال الذي تسير فيه عملية الكتابة.

وعنوان الدّيوان هذا، يشعرنا منذ الوهلة الأولى بوجود علاقة وطيدة بين أشياء مادية "الكتابة/الشّجر"، وهو ما يفتح أفقاً تصويرياً مليئاً بالانفتاح والامتداد والصّيرورة، تليه لحظة تفكير عميقة فيما وراء الدّفع للكتابة على الشّجر، ومن ثمّة تساؤل وارتقاب حول نوع المجال الذي يكتب على الشّجر، هذه الإشكالية تُدخلنا دون أدنى شك في لحظة صمت معبّرة. أو الانطلاق معها؛ أي مع الكتابة للإبداع والتّجديد أو التّذكر للماضي، أو كتابة الحاضر وعيشه، وهكذا، إذن، يتحوّل ذلك الانتظار إلى نقطة ضوء تتسع للمتلقي، ثمّ يزداد بعد ذلك شيئا فشيئا داخل النّفس وأبعادها المختلفة لتشكِّل بذلك معلماً لغد غامض، أو أنّ هذا النّوع من الكتابة يفتح لنا عالما غامضا في ثنايا النّصّ الشّعري.

وإضافة إلى هذا فإنّ العنوان يتمثل بشكل أو بآخر عبر المقابلة المتأنيّة بين هذه العوالم، التي تخلق لدى القارئ الفطن، المتميّز في قراءاته المتعمقة، خطاطة أوّلية للمقصود، تتضمن الحالات والتّحولات المرتبطة بالذّات الشّاعرة في علاقتها بفعل الكتابة، هذا ما يسمح بإمكانية وجود حركة أخرى تقوم بها هذه الذّات من مثل: الكتابة مثلاً، أو كتب كتابة جيّدة، أو الغوص في عالم مليء بالذكريات الجميلة منها أو السّيئة كما فعل ذلك الشّاعر في هذا الدّيوان. ثمّ إنّه "يجيد تلوين عباراته حتّى تؤثّر وتأتي أكلها، ويكون لها الصّدى الذي يشاء، وإذا كانت الكتابة هنا مما يحتاج إلى أداةٍ تحفر فيها الطّبيعة الحيّة حتى

تحتضن تلك الكتابات إنّه الشّجر نبض الحياة والحركة، ولم يختر الحجر الذي يظلّ جامدا ولا يبعث في النّفس البشرية إلاّ الجمود"[1]. هذا ما يكشف عنه النّصّ الوارد تحت عنوان (في قبضة الطّين):

ما زلت أبحث عن وطن

يستظل بشعري

عن شجر يتعلم كيف يدافع عن لغتي[2]

على أنّ هدف الكتابة في النّهاية هو أنّها تدل على الحركة التي تأبى الجمود، رافضة للسكون، وفي مقابل هذا تهدف إلى السّعي لأجل إثبات قول أو فكرة أو شيء آخر من هذا القبيل. وبذلك تصبح ممارسة الكتابة على أساس منتج ليس غير. وهكذا نجد الكتابة لدى الشّاعر" لا تأبى إلّا أن ترسم لوحة فنية جميلة خضراء، وقد اختار(...) لهذا الفعل جمعا ونأى بعيداً عن اختيار المفرد، فلم يقل الكتابة على الشّجرة، فكأنّه يريد أن يتخذ من كل شجرة قرطاسا يُلملم كتابة قد تختلف كل مرة عن كتابة سابقة نحتها في شجرة أخرى. إنّ هذه الكتابات المتنوعة ترسم جدارية كبيرة ترتسم فيها الأجزاء. كل جزء فيها ينسجم مع الجزء الآخر ويكمله لتتشكل –في الأخير–لوحة فاتنة تسرّ النّاظرين من أجل البحث عن الحقيقة التي تنير الدّرب في غير زيف ولا كذب ولا خداع"[3]. فالأشجار دائمة الإخضرار، وبالتّالي هي تمثّل رمزا للحياة بكل تجلياتها، وهذا باتخاذ اللّون الأخضر عنوانا لها، فهذا اللّون يمثّل بأي حال من الأحوال "الأمل، القوّة، طول العمر، هو لون الخلود الذي ترمز إليه كونيا الغصون الصغيرة الخضراء"[4]. على أنّ الشّاعر في عمله الشّعري–من وجهة نظرنا–لا يكتب من أجل الكتابة فحسب، بل العكس، يكتب لأنّه يعرف قيمتها، فهو يؤمن بأنّها تمثّل قوانين تتحرك من أجل إصلاح الذّات الإنسانية، ومن أجل أن يعلو الحق ويظهر، وهكذا، فقد جاء عمله الإبداعي هذا محفوراً على الشّجر ليس غير. وهو ما يبيّنه بوضوح نص (الوعد الحق) الذي يدعم ما قلناه من خلال الكتابة، فيقول:

اقرأ كتابك وانتظر

1 نورة كادي، الاتّساق والانسجام في شعر فاتح علّاق، ص: 237.

2 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 22.

3 نورة كادي، الاتّساق والانسجام في شعر فاتح علّاق، ص: 237.

4 عبيد كلود، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، لات، لاب، ص: 93.

ازرع بذورك وانتظر

حتّى يثور البحر

(...)

الجرح أوّل كلمة في السّطر

والجرح أوّل خطوة للنّهر[1]

إنّ من بين الألفاظ المشكّلة للعنوان هي لفظة "الكتابة"، وهذه الأخيرة واصل الشّعراء الصّوفيون توظيفها في منجزاتهم الإبداعية الصّوفية، على أنّنا نجد الشّاعر قد وظّف اللّفظة –الكتابة–في غير موضعها الأصلي المعروف لدى عامّة النّاس، ذلك أنّه قال الكتابة على الشّجر، ولم يقل الكتابة على الورق التي هي أنسب وأصلح لها، ولعلّ إسناد الكتابة إلى الشّجر في رأيينا يعود إلى عدم الزّوال؛ أي زوال الكتابة، وهذا بعكس الكتابة التي تكون على الورق، لأنّها ببساطة قابلة للإمحاء والانتهاء[2]. فالكتابة الشّعرية هي كتابة حلم داخل واقع معقد ومركب؛ أي ذلك الحلم الذي يأخذ صورة الحدث الذي لن يتكرر أبدا، والكتابة–في الوقت نفسه–تقوم على البداية الجديدة حسّا وتجربة. ولهذا فالكتابة "الّتي نشعر بأنّها تنادي أعماقنا، وتعيد إلينا طفولتنا وإحساننا بأنفسنا وبالعالم من حولنا، تفتح لنا نافذة جديدة لنرى حياة جديدة"[3].

وقد ألفنا في وقت مضى من الزّمن أنّ "المحبين والمولعين يدونون محبيهم على أشياء أكثر صلابة ومتانة، ومنه النّقش على الحجر والشّجر، حتّى يكونوا أكثر بقاء وثباتا في أذهانهم وأخيلتهم"[4]. لذا فالكتابة لدى الصّوفي هي طريق للبحث عن الحقيقة، وهي فعل يقوم به الإنسان المتصّوف؛ أي أنّ الكتابة فعل والفعل يمثّل في النّهاية الحقيقة، والحقيقة بالنسبة إليه هي الحقيقة الصّافية التي تأتي من الذّات العلية.

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 70.

2 محمّد رغميت، الرّؤية الصّوفيّة وتجلياتها في الشّعر الجزائري، ص: 194.

3 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 8.

4 محمّد رغميت، الرّؤية الصّوفيّة وتجلياتها في الشّعر الجزائري المعاصر، ص: 194.

وعلى هذا النّحو فإنّ الشّاعر فاتح علّاق لم يكن اتصاله بالشّجر عن طريق الكتابة عفوياً أو اعتباطياً أو بالأمر الفنّي فحسب، بل كان اتصاله بالشّجرة كرمز يمثّل رياضة روحية تعبّر كاملاً عمّا يراه الموجود في ساعة الوجد. ومن هنا، بالضّبط، مُثّل الشّجر كرمز روحي صوفي في كتابة رحلته الشّعرية، وبهذا فالشّعر "تكمن حقيقته في القدرة على التّعبير عن قضايا الحياة والوجود...عن المجهول في النّفس والكون...إنّه ينبع من بين أشجار الذّات وصخورها، يتدفق من شلال الرّوح"[1]. وذلك ما نجده في قصيدة حملت اسم الدّيوان (الكتابة على الشَّجر)، حيث يقول:

حث الأوقات على التّقوى
واحزم أيامك واحملها في هذا الحر
الدّنيا ضالعة خلفك
والطّين خذول البر
لا تنقر حبّات الرّمل
أغصانك يابسة
وفؤادك في الدّرب عريان
قد يأتي بحرك منك أو منّي
في لحظة سكر[2].

ففي هذه المقطوعة نجد الشّاعر قد انفلت كلّية من التّقرير والخطابية في التّعبير، ففيها حثّ على التّقوى، والتّزهيد في الدّنيا، والتّخويف من الرّكون إلى الحياة وسكراتها، فالبحر هنا يقظة للحياة في الذّات، قد تعود في لحظة غفلة.

يمكن لنا القول الآن، إنّ عنوان الدّيوان (الكتابة على الشّجر) يعتبر من العناوين الأنموذجية في تشكيلها ومضمونها، وبخاصّة، فيما توقفت عنده على مستوى الرّؤية الجمالية الحاصلة من خلال التّقاطع بين الشّكل والمضمون، على أنّ الجانب الجمالي في العنوان يتمثّل في الجمع بين عملية الكتابة والشّجر، فالجمع هنا يمثّل قيمة جمالية في ذهن المتلقي.

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 5، 6.
2 المصدر نفسه، ص: 65.

4-4-عنوان الدّيوان (ما في الجبّة غير البحر):

إنّ الشّاعر نراه قد حرص كلّ الحرص على أن تكون عناوين دواوينه الشّعرية مسايرة للحركة الأدبية ليس غير. كما أنّنا نجد هذه العناوين خاضعة بشكل من الأشكال للانتماء الشّعري لصاحبه، ولعلّ بعضها يشكل راهناً فنياً يتزامن مع راهن سياسي واجتماعي فرضته الفترة الزّمنية الآنية، إذ إنّ هذه الأخيرة "فرضت تيمات كتابية وأساليب سردية وطرائق بنائية اشتركت كلها في التّنديد بالواقع وإدانته الأعمال الدّموية"[1]. إنّ القارئ المتتبع لأعمال الشّعراء الجزائريين الإبداعية يجد أن جلّ عناوينهم يغلب عليها الطّابع التّركيبي؛ أي أنّها تتألف من كلمتين فما فوق، ويكون هذا لأجل تثبيت الدّلالة في نظرهم من مثل ديوان (ما في الجبَّة غيرُ البحرِ). وهذا الأخير يمكن أن ندرجه ضمن فئة العناوين الطّويلة للشّاعر فاتح علّاق مقارنة مع عناوين أعماله الشّعرية السّابقة كـ: آيات من كتاب السّهو، الجرح والكلمات، الكتابة على الشّجر.

وبالرّجوع إلى عنوان الدّيوان (ما في الجبَّة غيرُ البحرِ) يتبين لنا أنّه يتكون من خمسة كلمات: "ما" العاملة عمل ليس. و "في" حرف الجر. و"الجبة" اسم مجرور. وشبه الجملة "في الجبة" متعلقة بالمبتدأ المؤخر "غير". و"البحر" مضاف مجرور إلى المبتدأ. وعليه جاء هذا العنوان جملة اسمية دلالة على ثبات الحركة؛ وهي حركة البحر وديمومته في الزّمن الحاضر المفتوح على بوابة المستقبل.

وفيما يتعلّق بدال البحر فإنّ الشّاعر علّاق استعمل هذه الكلمة استعمالاً عادياً، قريباً من المعنى المعجمي للكلمة، على أنّه من الملاحظ أنّ هذه الكلمة كانت معرفة، ومن ثمّ كان البحر نقيض البر؛ أي اليابسة. وبالتّالي فإنّ البحر، هنا، أخذ رمز المجهول والبعيد والقوي المتجبّر المرعب، غير أنّه دلّ على الرّقة والصّوفية، لأنّه تناصّ بشكل جلي مع مقولة الحلاج* المعروفة (ما في الجبّة غير الله)، فهذه المقولة

---

1 عبد الله شطاح، قراءة في الرّواية الجزائرية من العشرية السّوداء بين سطوة الواقع وهشاشة المتخيل، مؤسسة كنوز للنشر والتّوزيع، مجلة الحكمة، ع03، جويلية، 2001، ص: 115.

* الحلّاج هو من كبار الصّوفية، ولد حوالي القرن الثّالث الهجري، تلقى خرقة الصّوفية في شبابه عن المتصوف المعروف عمرو المكي؛ والخرقة هي رمز الانخلاع عن الدّنيا والفناء في الجماعة الصّوفية. اتصل الحلّاج بالجنيد شيخ الصّوفية في عصره، ثمّ صار له مريدون، وقد اختلف مع الصّوفية، حين أخذ يتصل بالنّاس ويتحدث إليهم فنبذ خرقة الصّوفية. طاف بعد ذلك ببلاد الهند، ثمّ عاد إلى بغداد يتحدث عن مواجده، ويبث الإصلاح، ويتصل ببعض وجوه الدّولة، ويجمع حوله مجموعة من الفقراء، وظلّت حياته بين سجن ومحاكمات لا تتم، واتهام وتكريم حتى كانت محاكمته الأخيرة عام 609 هجري، وقد ترك لنا الحلّاج مجموعة من الأشعار تتحدث عن

تشي بخطاب صوفي، على أنّ الذي يهدف إليه الشّاعر هو أنّه تعلّق بالبحر أيّما تعلق، حيث جعلنا هذا العنوان (ما في الجبّة غير البحر) نفهم بأنّ الشّاعر في تداخل وتشابك مع البحر، حتّى أصبح هذا الأخير هو الشّاعر، والشّاعر هو البحر.

ولقد جعل الشّاعر هذا التّوحد مبرراً لحرف النّفي المباشر "ما في الجبّة" قبل أن يعلّل سبب هذا النّفي، وهو بذلك دليل قاطع على ارتباط المعنى في ذهنه مباشرة بالبحر، وهذا من دون أن نحتاج إلى السّؤال عن السّبب، فكأنه اختزان بديهي أن يقود الحديث عن الجبّة إلى اللّجوء إلى البحر وليس سواه.

هذا، وما يزال الذّهن يُحاول أن يرسم صورة البحر، ومائه، ولونه، وشكله، وتموجّه، ليصل بعدها إلى نتيجة مفادها أنّ هذه الحالة لا يمكن بطريقة أو بأخرى أن ترى أو توصف فحسب، بل تجرّب وتُعاش. ومن هنا فما عليه إلّا أن يرمي نفسه في البحر مرة أخرى ويتماهى معه، ويتجرّد من الإحساس وكأنّه لا شيء، فعندما يتحرر من كل الظّروف والقيود، يجد الصّورة الأولى للتّوحد والتّداخل والتّشابك والتّمازج، وهكذا، فالتّحرر من الذّات يقودك مباشرة إلى الاندماج في الآخر.

وفي هذا الصّدد يقول الشّاعر: "إنّ البحر أصبح هو الذّات أحيانا بمعنى أنّ ثمّة نوعا من التّماهي مع البحر ورؤية الذّات في البحر، ورؤية البحر في الذّات، حيث أصبح نوع من الاتحاد والتّوحد مع البحر، وأصبحت أنا البحر...والبحر هو أنا في قصيدة (ما في الجبّة غيرُ البحرِ)"[1].

وزيادة على ذلك، فإنّ لفظة البحر في العنوان جاءت معرفة، ومادام معرفة فهو يمثّل بحرا واحدا لا اختلاف فيه، ولا جدال، وبخاصّة، عندما نجد الشّاعر يكرر لفظة البحر بين قصائد الدّيوان عامّة، وبشكل أخص في قصيدة (ما في الجبّة غيرُ البحرِ)، حيث نجده يكرر هذه الكلمة لازمة بين أسطر القصيدة ككل، وبالتّالي فإنّ استدعاء البحر هو استدعاء الشّاعر نفسه، هو بذلك صوت الطّبيعة الحية، التي تضفي بركتها على الأحياء ومستحقي الحياة، ولا أحد يستحق الحياة أكثر من شاعر البحر، وهبّته على حدّ تعبير الشّاعر. حيث يقول:

هو البحر بحري

= مواجده الصّوفية، في كتابه الممتع العظيم "طواسين"، ينظر: يوسف حلاوي، الأسطورة في الشّعر العربي المعاصر، دار الآداب، ط1، 1994، ص: 102.

1 محمّد رغميت، الرّؤية الصّوفية في الشّعر الجزائري المعاصر، ص: 169.

وأنا بحرُه.

والذي يعرف البحرَ يعرفني،

ليس في البحر غيري.

أنا مدُّه وأنا جزرُه،

أنا شعرُه وأنا نثرُه،

والذي خانني خانه،

فأنا دمه وأنا دمعه.[1]

إنّ الكلمتين (دمه) و (دمعه) التي نسبهما الشّاعر للبحر، تشي أنّ للبحر مشاعر وانفعالات، ومن ثمة تضفي عليه معنى ساميا، تحاول الأحداث التّأثير فيه أو عليه، فهل كان الشّاعر يقصد بالبحر نفسه الباقية علي حب الوطن مثلاً؟ فالشّاعر، هنا، يحاول أن يوصل لنا إحساس الثّبات على المبدأ والرّسوخ على قناعة معينة، يعتبر الخروج عنها خيانة، فالبحر يعكس أعماق الشّاعر (دمعه، دمه) كما يعكس ظاهره (مدّه، جزره). والبحر يحمل القيم التي يؤمن بها الشّاعر. فالبحر هو صورة الوطن وصوته، وأيّ مساس به خيانة له وللشاعر نفسه. فمن هذا الذي يحاول كسره:

يا أيُّها البحر ماذا دهاك؟

كسرَتْك التي كسَرتْني يا صاحبي،

فحاصِرْ هواكْ[2]

يتبدى لنا من خلال ما تقدم حول العناوين الشّعرية المكونة لدواوين الشّاعر فاتح علّاق أنّ هذا الأخير بنى عوالم مختلفة في مخيلة القارئ، حيث نوّع فيها، لكن بالرّغم من ذلك يبقى بينهما قاسمٌ مشتركٌ، يتكشّف من خلال إحساسه الكبير بهموم وطنه وقومه، لقد شعت حروف كلماته التي سطّرها في دواوينه الشّعرية وعناوينها بروح الانتماء للوطن والمعاناة، والحزن والأسى على حالته التي هو فيها، إضافة إلى تمسكه باللّغة، لأنّ هذه الأخيرة أصبحت ملاذا من الموت الذي صار معنى يتخلل كل كلمة وعبارة. ومن ثمّ فإنّ عناوينه وردت مختصرة، تختزل النّصّ الشّعري برمته في جملة العنوان، وكل هذا يحتاج

1 فاتح علّاق، ما في الجبّة غير البحر، ص: 20.

2 المصدر نفسه، ص: 26.

من القارئ "أن يعمل ذهنه وأن يشغل أدواته المعرفية؛ لفكّ خيوط العنوان ودلالته ومناسبته ومرجعياته، وبخاصة في الشّعر الذي يكسوه طابع الحداثة ويميل إلى الغموض والتّرميز والإيحاء"[1]، ولعلّ في هذه الإضاءات السّريعة للعنوان ما يحفز المتلقى على النّهل من ينابيع الدّلالة للنّصّ التي باتت بعيدة عن مراشف عطشنا للتحليل وقتاً من الزّمن لعلنا نرتوي من مياه دلالاتها الرّحبة. والأكيد، إذن، هو أن تعدّد العناصر المكوّنة للعنوان (ما في الجبّةِ غيرُ البحرِ)، هو نشاط جمالي؛ أي أنّ الرّبط بين أشياء متباعدة تكون لصناعة إضافة معينة، فالنّسج بين هذه المسائل-الفكرية والرّوحية والفلسفية...إلخ-له قيمة جمالية.

5-جمالية عتبة العناوين الدّاخليّة:

ليس من الخفي القول إنّ "العناوين الدّاخلية تتميز بخصائص العناوين الخارجية نفسها من حيث اشتغالها كبنية مستقلة، لأنّها تعلن، وحدها، انطلاق القراءة فعلياً، مما لا يلزمها بالخضوع التّام للعناوين الخارجية"[2]. لذا فإنّ عناوين الدّواوين الشّعرية الأربعة للشّاعر علّاق جاءت تحمل دلالات غير مباشرة، بحيث نجدها ترمي إلى داخل النّصّ مع وجود تعقيد في فكّها، وربطها مع المتن، ومع العناوين الفرعية التي يتكون منها الدّيوان ككل. وبالتّالي فإنّ العنوان عند الشّاعر لا يتفق تماماً مع خصائص العنوان الكلاسيكي، الذي لا يحتمل تآويل وقراءات عديدة. ومن هنا، فإنّ عناوين القصائد تُوحي بالتّعقيد والغموض في اختيارها، ولعلّ ذلك يرجع إلى الشّاعر الذي أراد من خلال هذه القتامة التي تتميز بها عناوينه، أن يشتت ذهن المتلقي، وهكذا ساد الغموض، وبخاصّة، في الدّيوان الأوّل (آيات من كتاب السّهو) الذي يحمل غموضاً كبيراً.

ولكن بالرّغم من ذلك، فإنّ العناوين تبقى حافلة بخصوصيتها التي من شأنها إضاءة جوانب النّصّ، لأنّ العنوان، هنا، يبقى هو العتبة الأهم؛ إذ "يعدّ مسلكاً رئيسياً لا بدّ أن نسلكه ومفتاحاً إجرائياً لا بدّ أن نمتلكه حتّى نستطيع الولوج إلى بهو النّصّ، وعبارة لغوية دلالية يجب أن نستنطق رموزها ونغوص في معانيها، ونؤوّل شفراتها لإبراز المسكوت عنه"[3]، أضف إلى ذلك فإنّه يأخذ صيغا وبنى

1 محمّد رغميت، الرّؤية الصّوفيّة وتجلياتها في الشّعر الجزائري، ص: 189.

2 نصيرة العشّي، البنية التّناصية في الرّواية العربية، دراسة تطبيقية للتداخلات النّصية، دار التّنوير، ط1، الجزائر، 2013، ص: 30.

3 صليحة جلّاب، التّأويل الدّلالي في النّصّ الرّوائي، ص: 125.

تركيبية متعدّدة تنبئ عن رؤية يودّ المبدع تفعيلها تخييلياً، ومن ثمّ يأتي العنوان مستحضراً هذه الرّؤية، رغم ما أودعه صاحبه من إلغاز وتعتيم أحيانا، بشكل يطّرد وينسجم مع جمالية العنوان في مراوغته الدّائمة للقارئ، وهو ما يتيح له أن يقرأ وفق مكونات مختلفة[1]، سواء أكان ذلك على المستوى الدّلالي أو التّركيبي، وبالوقوف عند بنية العناوين المشكلة لدواوين الشّاعر يتبين لنا ما يلي:

عنوان الدّيوان	الجملة الاسمية	الجملة الفعلية	شبه الجملة
آيات من كتاب السّهو	28	01	07
الجرح والكلمات	24	04	10
الكتابة على الشّجر	15	02	02
ما في الجبّة غير البحر	11	00	01
المجموع	78	7	20
النّسبة المئوية	74.30 %	6.66%	19.04%

إلى هنا، يلاحظ في الجدول أعلاه أنّ البنية التّركيبية لعناوين القصائد هي أنّ الجملة الاسمية قد طغت على مجموع الدّواوين وقصائدها الدّاخلية، إذ مثّلت نسبة الجملة الاسمية من عناوين القصائد ما نسبته حوالي 74.30% وهذا له دلالته الواضحة عن مقصدية الشّاعر علّاق في اختيار الجمل المستخدمة، والتي تشي بحالة من الثّبات والدّيمومة وعدم التّغيير، وبهذا الشّكل، فإنّ "الوقوف على تفكيكيّة العنوان واكتشاف الأصل الاشتقاقي لكلّ لفظة من التّركيب العنواني، والنّظر إليها في علاقاتها بقرينتها أو مصاحبتها ضمن الفضاء النّصي للعنوان هو الكفيل باطلاعنا على التّيمات الكبرى التي انبنى عليها النّصّ أو العمل المحيل على هذه العنونة"[2]. وهكذا، فقد كان لسيطرة الجملة الاسمية على مستوى العناوين الدّاخلية المشكلة لدواوين الشّاعر علّاق، ومن الجانب التّركيبي وحضورها البيّن في العناوين دلالات متعدّدة.

1 لعموري زاوي، شعرية العتبات النّصية، ص: 179.

2 المرجع نفسه، ص: 202.

وبخلاف ذلك فإنّ الجملة الفعلية كان حضورها أقلّ من الجملة الاسمية، حيث لُوحظ في عناوين الدّواوين الأربعة محدودية هذا الاستخدام، والذي بلغت نسبته حوالي**6.66%** من مجموع الجمل في الدّواوين الأربعة، غير أنّ هذا الاستخدام له دلالته أيضا والتي تتمثل أساساً في التّجدد والاستمرار من خلال القضايا المطروحة في النّصوصّ الشّعرية.

هذا من جهة، أمّا من جهة أخرى فإنّ الشّاعر علّاق قد سجّل لشبه الجملة حضورها في مساحة الدّواوين الشّعرية، إذ راعى فيها مقتضى الحال، ومن ثمّ عبّر عنه بطريقة فنّية أنتجت دلالات متعدّدة، إضافة إلى أنّها أبانت عن مقدرة الشّاعر على الإبداع والتّحكم في اللّغة، فشبه الجملة لا يتم الاعتماد عليها ككلام مفيد فحسب، بل العكس من ذلك تكون متعلقة أيّما تعلق بالحدث، كما أنّها تزيد في فهم الكلام وتوضيحه، ولا يجوز استخدامها مستقلة عن الحدث، ونلمس في إسناد الشّاعر لشبه الجملة إلى الحدث في عشرين عنواناً من عناوين دواوينه، وهذا الاستخدام إن دلّ فإنّما يدل عن مقصدية الشّاعر وراء ذلك.

هذا، وبالنّظر إلى عناوين الدّاخلية من كل ديوان تبين لنا بأنّها اختلفت في ورودها، فمنها ما جاء مفردا، ومنها ما جاء مركبا، ووردت هذه العناوين متنوعة بين الجملة الاسمية والفعلية، غير أنّ أغلبها–حسب قراءتنا للأعمال الشّعرية–وردت مقتبسة من النّصّ الذي تعنونه، والبعض الآخر وجدناه مأخوذا جزئياً، والأقل القليل لا ذكر له بتاتا في النّصّ، وكأنّ العنوان، هنا، ورد استقراء لفحواه، أو تلميحاً من دون تصريح. وباختصار شديد، فإنّ العنوان "جزء لا يتجزأ من استراتيجية النّصّ يجب على القارئ ألا يهمله، فهو علامة من علامات النّص...له مقوماته الذّاتية وطرق في تشكيله، إذ يلعب دوراً بارزاً في تشكيل المسار الدّلالي"[1].

من هنا يمكننا أن نتابع عدداً من العناوين المشكلة لبنية المتن الشّعري*عند الشّاعر علّاق من خلال رصد العنونة وصياغتها، فضلا عن علاقتها مع المتن، وذلك من أجل الكشف عن نمطية التّحوّل في الإنتاجية النّصّية.

1 صليحة جلّاب، التّأويل الدّلالي في النّصّ الرّوائي، ص: 125.

* تجدر الإشارة، هنا، إلى أنّ التأمّل في العناوين الدّاخليّة من كل ديوان في تجربة فاتح علّاق الشّعرية تحتاج إلى بحث مستقل، لذا أرى أنّه يتحتم علينا الوقوف على مدى العلاقة القائمة ما بين عنوان الدّيوان الرّئيس والعناوين الدّاخليّة الفرعية له، وعليه سيتم اختيار عدد

5-1-جمالية العناوين الدّاخليّة في ديوان "آيات من كتاب السّهو":

إنّ ديوان (آيات من كتاب السّهو) يضم 35 عنوانا فرعياً داخلياً في نحو 110صفحة، وعناوين قصائد الدّيوان الدّاخليّة هي : (الخطوة الاولي، أسوار/ في اتجاه الوطن/ قيامةُ الشّهيد/ انكسارات ربيعية/ الرّباط/ أوديب في دلفي/ التّتّار/ صدي/ الإسراء/ رؤيا/ صحراء/ من مذكرات عبيد بن الأبرص/ كتابي/ القلب يرسم دورته/ من هنا تبدا لغتي/ أين يحط الرّكّام/ آيات من كتاب السّهو/ توقيع/ على طريق الله/ نداء/ أطلال/ انفجار/ في البدء كانت الكلمة/ على شاطئ الرّوح/ إيمان/ بطاقة اللّون الأسود/ أغنية الألم/ اشرب/ الرّيح والسّلاحف/ قبر الكلام/ العنقاء/ انبثاق/ تحدّي/ سؤال).

من الملاحظ أنّ هذه العناوين تتميز بتفاوتها بين القصر والطّول، كما أنّها تتميز في الوقت نفسه بين المجاز والتقرير، وبهذه المميزات تفتح المجال للمتلقي أمام وظائف متعدّدة، والتي نجد منها الوظيفة الإغرائية، هذه الوظيفة تكون بحسب توافق أفكار المتلقي مع ما يطرحه المعنون[1]، وهكذا، فالشّاعر نجده يستهدف إغراء المتلقي من خلال إثارته وفتح آفاق للتلقي العنوان، حتّى وإن كان هذا الأخير جزءًا من النّصّ نفسه، أو في معناه، ولنا أن نبين ذلك من خلال القصيدة التي حملت عنوان (إيـمان):

آمنت بالعلياء في شفتي

تخضل بالأنداء كالعشب

آمنت بالأنوار في مقلي

تنسلّ آيات من الهدب[2].

ما يمكن ملاحظته في الأسطر الشّعرية السّابقة، هو أنّ العنوان، جاء منبثا في السّطر الشّعري الأوّل والثّاني. كما نجد هذا الأمر يتكرر كثيراً في قصائد أخرى من مثل: قصيدة تحمل عنوان (اشرب)، والتي جاء فيها:

= من العناوين الدّاخليّة كنموذج لإيضاح ما يصبو إليه الدّيوان. فمن الصّعب الوقوف عند جميع العناوين الدّاخليّة لكل ديوان نظراً لكثرتها، إضافة إلى أنّها تستغرقُ صفحات كثيرة من الأطروحة قد تُخرجها عن سياقها وتُبعدها عن الغرض، وفي هذا الشّأن سيتم تناول عدد من عناوين القصائد الدّاخليّة من كل ديوان، وذلك بغية الوقوف عليها وبيان مدى علاقتها بمحتوى عنوان الدّيوان.

1 هشام موساوي، المناصية في الرّواية المغاربية، من العنوان إلى النّصّ، ص: 65.

2 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 96.

اشربها معتّقة اشرب

الفأر بساحتنا يلعب

والقط هنا أضحى أرنب

كم غضّ طرفه عن أشعب

اشرب! اشرب![1]

فهي تتضمن العنوان من خلال تكرار الفعل (اشرب)، وكذلك نجد في قصيدة (الخطوة الأولى)، تتضمن لفظة العنوان في السّطر الأوّل:

من أين أبدأ خطوتي الأولى

وهذا الجسم أجزاءٌ مبعثرةٌ على الدَّرب؟

رأسي على حدّ الصّخور تكسَّرت قرْبي

وعيني فارقت قَلبي

ويدي تفتِّش عن يدي

والرّجل تحت السُّور أنقاض[2].

إنّ الشّاعر من خلال ما ذكر نجده قد ضمّن عمله لمناصات اختيارية، ومن ثمّ نجده يراهن عليها دلالياً، ولم يكتفِ بالعنوان الفرعي للقصيدة الذي يعدّ مناصاً إجباريا، وذلك بالنّظر إلى قوّة حضوره التّأويلي ضمن العلاقة المناصية التي يُرسيها مع النّصّ المعنون له.

وبالعودة إلى قصيدة (الخطوة الأولى)، نجدها تتحدّث عن تمزق الأمّة الإسلامية، والوطن العربي، وقد حاول الشّاعر فيها التّعبير عن التّشتت من خلال الجسد، وتنافر أعضاء هذا الجسد*، وقد حاول

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 103.

2 المصدر نفسه، ص: 13.

* كثيراً ما يوظف الشّاعر فاتح علّاق **عناصر الجسد** في نصوصه الشّعرية، وهي عناصر مكوّنة للذّات والوطن، فالجسد هو المكان الّذي تتحرك فيه الذّات، والوطن هو الجسد الّذي تتحرك فيه الذّوات أو الأرواح، فالوطن جسد الشّاعر الّذي يدافع عنه، وأعضاؤه هي أعضاء هذا الوطن، الجسد الكبير، وأيّ إصابة لجسد الوطن إصابة للشّاعر نفسه، ومن ثمّ فإنّ الحفاظ على عناصر الجسد حفاظ على عناصر الوطن وعلى الذّات، كهويّة وتاريخ وحضارة. فالجسد هو وسيلة للتعبير عن مكوّنات الوطن والمواطن والتّاريخ، فالجسد روح أيضاً تمتد في الماضي والحاضر والمستقبل، وأنّ الدّفاع عن أعضاء الجسد دفاع عن مقوّمات الذّات والوطن والتّاريخ. ومن هنا، فلا تكاد تخلو قصيدة من قصائد الشّاعر فاتح علّاق من توظيف أعضاء الجسد للتعبير عن الاغتراب من خلال تمزيق الجسد والشّتات، والتّعبير عن =

عبثاً من أن يجمع هذه الأعضاء ويناديها، غير أنّها كانت تنفر منه وتبتعد، ومن ثمّ اضطّر الأمر إلى الاستعانة بقوّة خارقة، فكانت العودة إلى (حوريس)، هذا الإله الفرعوني، الذي قيل بأنّه كان يجمع أجزاء الجسد ويعيد الموت، ولكن بقي التّساؤل في نهاية القصيدة، فيقول الشّاعر:

من أين أبدأ خطوتي الأولى إلى جسدي
لأجمعه وأصحَبَهُ إلى نفسي
فتبصرُ وجهها فيه
وأعلن يومها عرسي؟ [1]

ومن هنا، فإنّ البحث عن الحياة وعن الوحدة بقيت محلّ سؤال في نهاية القصيدة، أي أنّ الشّاعر لم يحقّق هذه الوحدة.

على أنّنا نجد الشّاعر في الدّيوان نفسه قد عمد في بعض العناوين الدّاخليّة إلى تأدية الوظيفة المرجعية، وإن كنا نقصد بهذه الأخيرة الوظيفة التي تحيل مباشرة على مرجعها ومضمونها، وعلينا أن نبين بعض العناوين التي تشملها هذه الوظيفة، مثل: (العنقاء/ التّتار/ أوديب في دلفي/ من مذكرات عبيد بن الأبرص) في حين نجد في بعض العناوين الأخرى التي حظيت من قبل الشّاعر بالاشتغال على الوظيفة المرجعية والشّعرية في آن. وهذا ما نجده موظفا في قصيدته الموسومة بـ (القلب يرسم دورته)، فهذا العنوان يحيل على الموضوع، ومن ثمّ يحقق صيغة جمالية تحقق له انزياحاً عن التّقريرية المباشرة، وذلك بغية استفزاز القارئ عن طريق علامات التّرقيم الموظفة في القصيدة، يقول:

ميّت أنت فاختر مكانك بين الخشب !!
جثة للطريق هنا
جثة للشعاب هناك
جثة للشجر

الجسد كقفص أو سجن يحول دون السّمو إلى عالم الرّوح والملكوت من الوجهة الصّوفية، والتّعبير عن الوحدة الوطنية من خلال وحدة الجسد، والتّعبير عن الذّات كهوية وتاريخ وحضارة، فأعضاء الجسد تأخذ أبعاداً مختلفة باختلاف النّصوصّ، فهي تدافع عن الوجود الإنساني فوق الأرض وهي الأطلال والرّسوم التي تعبّر عن الماضي والتّاريخ، وهي سلم الإنسان في بناء الذّات والوطن، إن الجسد أدوات بناء للحياة والمستقبل، لا حياة في الأرض خارج الجسد.

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 15.

جثة للنهر

لا وقت للروح

لا وقت للطين

فادخل إلى جثة واحتسب !! [1]

يتبدى لنا من خلال هذه الأسطر الشّعرية أنّ الشّاعر قد رسم لنا الموت رسماً دقيقاً، ومن ثمّ جعله في كل مكان؛ في الطّرقات، في الأرض، في الشّعاب، في النّهر. وبالتّالي فإنّ الموت حق لكل مخلوقات الله، فالشّاعر بهذا العنوان استطاع أن يبدد كلّ الآثار الدّالة على النّصّ.

وكذلك، نجد في هذا الدّيوان بعض العناوين التي سعى من ورائها المبدع إلى إثارة وانتباه ويقظة المتلقي، ولقد كان ذلك عبر ثنائية التّرغيب والتّرهيب في آن، ويمكن لنا أن نطلق عليها الوظيفة الإقناعية، لأنّها تدفع المتلقي لقراءة النّصّ من خلال العنوان[2]، وهذه الوظيفة نجدها مجسّدة في بعض العناوين الدّاخليّة للدّيوان، من مثل العناوين التّالية: (على شاطئ الرّوح/ على طريق الله / أين يحط الرّكّام؟ / أغنية الألم).

ويتضّح لنا في كل ما قلناه، أنّه بالرغم من الإشارة إلى بعض عناوين الدّيوان الدّاخليّة، والتي رأينا بأنّها تسهم بشكل من الأشكال في توجيه عملية القراءة، بالرّغم من وجود بعض العلاقات بين العنوان الفرعي ونصّه تبقى بالغة التّعقيد، وبخاصّة، عندما نعرف أنّنا نتعامل مع العناوين الإبداعية. وهكذا، وجدنا الشّاعر من خلال عناوين الدّيوان ككل قد أسّسّ أفاقاً تفرض على المتلقي الولُوج إلى عالم ديوانه الشّعري بكثير من الحذر، وذلك مخافة السّقوط في إطار معنى معين تصعب معه العودة إلى ما يمنحه الدّيوان من دلالات رحبة، وفي الآن نفسه يرجع بالأساس إلى الوعي بالدّور الذي تؤدّيه المناصات في تأسيس المعنى.

5-2-جمالية العناوين الدّاخليّة في ديوان (الجرح والكلمات):

إنّ العنوان العام للدّيوان (الجرح والكلمات) ينبني على ثمانية وثلاثين عنواناً فرعياً، هذه العناوين يبدو الشّاعر فيها ساخراً مرّة وشاكياً مرّة أخرى على الكلمة وعلاقتها بالجرح والألم. والعناوين الفرعية في

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 59.

2 Leo Hoek, La marque du titre, p278.

هذا الّديوان هي بهذا التّرتيب: (الجزائر في دمي/ الجرح والكلمات/ لا تيأس/ هكذا قالت الأرض/ تحت سماء ممطرة/ في البدء كانت الكلمة/ قال الخيّام/ إشراقة/ على أبواب طيبة/ أسرى الكلام/ غناء الحجر/ رحلة الأرض/ على ذروة الرّوح/ أخاديد الأمل/ قالت فرنسا وقلت/ عندما تهرم الكلمات/ إلى أبي في الخالدين/ من يوميات قلب/ عطلة/ موعد للمخاض/ حصار/ الشّاعر/ البلد الطّاهر/ في اتجاه الوطن/ صوت في البرية/ الطّيور والصّياد/ ليس غير الكلمات/ عودة التّتر/ دولة أخرى/ طفولة/ في السّماء/ مطاردة/ فتوحات مكية/ على العتبة/ رقابة/ شرارة/ هو وهي).

يتضّح لنا جليا من خلال هذه العناوين الفرعية التي يتشكل الدّيوان من خلالها أنّها عناوين لا تعدو أن تكون امتدادا للعنوان الرّئيس وتصريفاً له، حيث تتوافر فيها كلمة (الجرح) و(الكلمات) بشكل لافت للانتباه، سواء أكان هذا التّواتر حرفياً أو في معناه، وتتغير الأخبار الكاشفة عن طبيعة الجرح والألم من نص إلى آخر، ونجد هذا في قصائد كثيرة من مثل: (في البدء كانت الكلمة/ الجرح والكلمات/ أسرى الكلام/ ليس غير الكلمات/ عندما تهرم الكلمات...إلخ). ويتجاوز الأمر حدّ العناوين لتصبح هذه الكلمة هي كلمة مفتاحية في بعض النّصوص، بل لازمة قارّة في بعض النّصوص، من مثل: (ليس غير الكلمات/ صوت في البرية/ من يوميات قلب/ قالت فرنسا وقلت/ رحلة الأرض)، ولنا أن نبين ذلك على سبيل المثال في قصيدة (لا تيأس):

لا تيأس أبدا لا تيأس

وإن قتلوك

وإن صلبوك

وإن ألقوك في محبس[1].

إنّ الكلمة الشّعرية عند الشّاعر تخرج في مواضع الكلام التي تستحقها ليس إلّا؛ كالمواقف المؤلمة والمحزنة، وهذا ما نجده من خلال الأسطر الشّعرية سابقة الذّكر؛ إذ إنّ الكلمة الشّعرية عنده تتحدّد بوظيفتها لا بجماليتها، إضافة إلى أنّ قيمتها تكمن في كونها تمثّل سلاحاً مثلها مثل الأسلحة الأخرى التي نُوقف بها العدو. وبالتّالي نجد الشّاعر في هذا المقطع راح يعبّر عن معاناة الإنسان في هذه الحياة وما

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 15.

يلقاه من ظلم واضطهاد، وهكذا مُثِّل العنوان (لا تيأس) كلمة مفتاحية رئيسة لهذه القصيدة. ونجده يقول في قصيدة أخرى حملت عنوان (غناء الحجر):

سأبكي على وطن هارب
القطا ضل عني
وهذا المدى مال بي
سوف أبكى الصّدى
فيا ريح لا تتبعي خطواتي فإنّي مللت الطّريق
وهذا الطّريق ضعيف البصر
ولكن هناك نداء عميق
سأحفر قلبي حتّى أرى وطنا
أو أموت سدى[1].

في هذه الأسطر الشّعرية نجد أنّ الهموم قد أثقلته، وبالتّالي فلم يعد يرى في هذا الوطن كما ينبغي أن يكون، وفي هذا دليل على سخطه ونقمته على واقعه وتمرّده على ما هو فيه. وواضح أنّ الشّاعر متذمّر من الواقع المعيش، ولكن رغم الطّريق المظلم والضّلال وانعدام الرّؤية، فإنّه كان يسمع بداخله نداء عميقاً يحفزه على مواصلة البحث وحفر قلبه حتّى يبزغ النّور ويرى الوطن، والرّيح هنا عنصر معرقل وليس عنصراً مساعداً، ومن هنا تبرَّم الشّاعر منها وأراد التّحرر منها ليرى طريقه بوضوح.

كما نجده يتحدث في الدّيوان عن شرائح كثيرة يظهر أنّها تعيش على غير هدى، وكأنّها أوراق في مهب الرّيح، تنقلهم كيفما تشاء، لا قوّة لهم لتفسير هذا الواقع، فنراه يذكر ذلك في قصائده من مثل قصيدة: (حصار/ عودة التّتر/ دولة أخرى/ طفولة/ شرارة)، ومن هذا ما نجد في قوله:

واقف هاهنا ألجم الرّيح
ساعدي نخلة والنّجوم ربابه
مرّ بي وطن من زجاج

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 39.

وطن من ورق

فاعتليتُ السّحابه[1].

فالألفاظ التّالية: (ألجم الرّيح/ وطن من زجاج/ وطن من ورق)، تتعاضد بعضُها مع بعض في الدّلالة على هشاشة الوطن وقابليته للانكسار والزّوال...ويستطرد الشّاعر بذات الأفكار ولكن بألفاظ قد تختلف أحياناً، غير أنّنا نلمس الحالة نفسها لدى نفسية الشّاعر الكئيبة وانتظار النّهايات التّعيسة، فيقول:

ها هنا الأرض ثابتة

تجرح الرّيح

تطوى الرّدى

والمدى ترشح الروح منه

لتعلن فرحتها للكآبة[2].

ثمّ إنّه يتكرر المشهد الحزين، ويبث الحالة التّشاؤمية باختياراته، وهذا ما لمسناه، وبصدق، في الأسطر الشّعرية السّابقة. فنجده في قصيدة (صوت في البرية)، فيقول:

الجرح ينادني وحدتنا

القدس تنادي وحدتنا

في هذا الوحل[3].

من يتأمّل هذه المقطوعة الشّعرية يجدُ أنّ كلمتيّ (الجرح) و(القدس) يجسّدان عالماً واحداً، لذلك، فإنّ القدس بالنسبة للشّاعر هي جزء لا يتجزأ من موضوع الحرّية والصّراع الدّرامي مع العدو الصّهيوني، ولم يكن اغتصاب هذه الأرض-فلسطين-انتهاكاً مجرداً للجغرافية أو عدواناً عابراً عليها فحسب، بل عدوان على حريته وتماسكه وبهجته الإنسانية. وهكذا، نجد شاعرنا "علّاق" راح يتماهى مع الجرح ليتكلّم عن إحساسه بالفجيعة، ومن ثمّ يدعو كل المجتمعات العربية بأن تتحد في هذا الوحل لنصرتها؛

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 98.

2 المصدر نفسه، ص: 98.

3 المصدر نفسه، ص: 80.

مقابل هذا وجد الشّاعر في عنوان القصيدة ميداناً خصباً يرى عبره مرآته الدّامية ليعبّر بالكلمة عن حلمه بالحرية والتّجدد، وغيرها.

كما نجد في قصيدة (قالت فرنسا وقلت) إعلان صريح عن الدّمار والجراح التي خلفها الاستعمار الفرنسي وقت ذاك، يقول:

كل هذا التّراب رماح

كل هذا المدى

شحذته الجراح[1].

إنّ أوّل ما يستوقفنا في هذه القصيدة هو عنوانها الذي يطرح نفسه علينا دون لبس أو مراوغة، لقد كان الشّاعر في هذه القصيدة حزيناً بما كان عليه وطنه في زمن الاستعمار الفرنسي، وما خلّفه من خسائر بشرية ومادية في آن معا، فالتّراب والمدى نشطّا في الذّات الشّاعرة هذا الجرُح الذي يأبى أن يتلاشى أو ينسى من ذاكرته. ثمّ تستمر القصيدة فتقول:

فالفؤاد مدى والحجر

والجراح مدى والشّجر

كل هذا المدى ثورة

كل هذا التّراب شرر[2].

لقد شكّلت الأسطر السّابقة تلك المعركة الدّامية بين الجزائريين والاحتلال الفرنسي، وما خلّفه هذا الأخير من جراح ما يزال أثرها باقياً في نفوسنا، مكتوبا على الحجر والشّجر والتّراب شاهد على ذلك، وحتّى المدى هو في حدّ ذاته يعدّ ثورة، وذلك نتيجة لما يخلّفه من حزن يسكن الذّات ولا يُفارقها. فالشّاعر، هنا، عاش المعركة بروحه حتّى وإن لم يشهدها بعينيه، ومن ثمّ كان شعوره لا يفترق عن معاينته لها أبدا. وهكذا فإنّ لكِدَر الواقع ومرارته، لعتمته وفوضاه، أثراً لا ينكر على تشكيل وعي الشّاعر لحداثته الشّعرية ويظهر لنا ذلك في قصائد كثيرة من مثل: (الشّاعر/ هو وهي/ طفولة)، وتتأكّد لنا هذه الحقيقة من خلال قوله:

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 54.

2 المصدر نفسه، ص: 55.

أبحث عن زمن نافر
عن زهرة سافرت في دمي
ذاهب في الخصوبة أستحضر الكائنات
تقرأني نسمة عابره
وتشربني فرحة غامره
فأجري إلى قدمي
وأعلن أني وصلت إلى آخر الكلمات[1].

هذه القصيدة تعبّر عن الطّفولة حقاً من خلال البحث عن الزّهرة والنّسمة والفرحة، والاكتفاء بما يمكن تحصيله، بل واعتبار ما تحققه الذّات كل شيء (آخر الكلمات). فوصول الطّفل إلى قدمه أو ما هو أقرب إلى قدمه فيه فرح غامر، وكأنّه قد وصل إلى آخر مبتغاه أو قبض على ناصية الدّنيا جميعاً، وهذا حس طفولي يفرح لتحقيق الشّيء اليسير.

إنّ هذه القصيدة تجعل من الوصول إلى الكلمات بتجربة غنية بالحوار مع الذّات نفسها، وهذا قصد أن يكون يقينها ساطعاً ولا شبهة حوله، وقد كان لاستعمال لغة المفارقة والتّضاد الأثر الواضّح في تبيين ما كان يصبو إليه الشّاعر علّاق، ومن ثمّ الكشف عمّا يعتمل تحت سطحها الظّاهري من حركة ضاجّة وتموج روحي، وهكذا، إذن، انعكس النّصّ على العنوان المختزل.

5-3-جمالية العناوين الدّاخليّة في ديوان (الكتابة على الشّجر):

يتكون هذا الدّيوان من عشرين قصيدة، والعنوان تحديداً هو ذاته عنوان لقصيدة بداخله، إذ يبدو لنا الشّاعر أنّه اقتنع بدلالته وجماليته وقدرته على ربط جميع قصائده برابط دلالي جامع، فاختار بذلك عنوان القصيدة رقم احدى عشرة من الدّيوان عنواناً للدّيوان كله. وهذه العناوين هي كالآتي: (وقصيدتي لم تكتمل/ في قبضة الطّين/ هبة الأريج/ في الطّريق إلي/ طيور الشّعر/ تعويذة/ على طريق إرم/ وقالت غزة/ سؤال/ يا مولاي/ الكتابة على الشّجر/ الوعد الحق/ انبعاث/ غمامه/ السّفينة/ صهيل الخيول/ وإذا قالت نخلة/ لونجا/ لك الوقت كله/ الطّريق إلى قرطبة).

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 97.

هذا، ولو استجلينا العناوين الفرعية التي انضوّت تحت العنوان الرّئيس لوجدنا في كل عنوان صدى واضحاً لفكرته من خلال المتن النّصي، كما نجد في هذا الدّيوان من خلال العناوين الدّاخليّة للنّصوصّ وظيفة انفعالية، ويظهر لنا ذلك في كثير من القصائد من مثل: (سؤال/ قصيدتي لم تكتمل/ غمامه).

إنّ الشّاعر علّاق يفاجئ المتلقي من خلال عنوان (غمامه) الذي يصدم بصر المتلقي له بلفظ يستعمل عادة في لغتنا اليومية. على أنّ الشّاعر جعله عنوانا لقصيدة دون سواه، وهذا بالنّظر إلى الشّحنات الدّلالية التي يحملها، فيقول:

هذه الشّجرة
جلستُ إليها كثيراً
حدثتني وحدثتها زمناً ثمّ صمنا عن الكلمات
وغابت وغبت ولكنها انتقلت من هنا
لترافقني في مسار حياتي
دمها في دمي
يدها في يدي
أينما قمت ألقت علي ظفائرها
ثم مددت ذراها
فيها رأيت الشّجر[1].

إنّ الشّاعر فاتح علّاق نراه في هذا النّصّ يتماهى مع مظاهر الطّبيعة، وهذه الأخيرة، كانت معروفة لدى شعراء الرّابطة القلمية ذات الاتجاه الرّومنسي، وعليه يظهر الشّاعر من خلال هذا المقطع بأنّه مع الشّجرة مثل الإنسان، فالشّجرة تحادثه ويحادثها، وإذا غابت غاب هو، ترافقه ويرافقها؛ وهذا ما يدعونا لطرح التّساؤل الآتي: على أيّ أساس استند الشّاعر هنا في التّعامل مع مظاهر الطّبيعة بهذا الشّكل من العنوان غمامة؟ ومع هذا، فإنّ العنوان يخرج عن الفن الذي تعرف به العنونة إلى التّعليق على

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 76، 77.

النّصّ لا أكثر ولا أقل من ذلك. ومرّة أخرى يفاجئ الشّاعر علّاق القارئ بعنوان لافت آخر هو (وإذ قالت نحلة)، يقول:

وإذ قالت النّحلة لزميلتها:
كم كنت غافلة في ترابي
صدقت زهر الذبول
وكذبت زهري
حتّى سمعتُ الرِّياح
تخاطب سري
فقمت أصارع ظلي
وأكسر صخري
حتّى رأيت المدى قد أضاء كياني
فرحت أطير أطير
إلى أن رآني
فأيقظ قلبي
وصب الهوى في دناني
فرحت أغني وأبكي
إلى أن هداني
إلى شجر فارع
إليه تفيئ المعاني[1].

إنّ هذا العنوان سعى من خلاله الشّاعر كما هو ظاهر في النّصّ، إلى التكلّم بلسان الحيوانات، بين النّحلة وزميلتها، وهنا، نجد النّصّ يمتزج فيه الماضي بالحاضر؛ إذ يفيد الشّاعر من المرجعية التّراثية في كتاب (كليلة ودمنة) التي يروي فيها الكاتب الأحداث على لسان الحيوانات، يقوم النّصّ على فكرة

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 98، 99.

تتمثل في الانتقال من عالم الأرض إلى السّماء أو من الدّنيا إلى الآخرة، فبعدما كانت النّحلة غافلة في عالم الدّنيا تصدق عالم الذبول والتّراب، فإذا برياح الآخرة وعالم السّماء يخاطبها فتنتقل مباشرة إلى الحياة الرّوحية والآخرة "فقمت أصارع ظلّي"، أي توجهت بنفسها إلى العالم الحقيقي والمفيد كما تقول: "حتّى رأيت المدى قد أضاء كياني/ فرحت أطير أطير" يعني هذا أنّها أبصرت عالم الهداية لذلك راحت تطير من السّعادة، وما زادت إلّا تقرباً وعلوّا وجمالاً ونقاء من الله، فجعل الله قلبها مبصرا وقرّبها إليه بعيدا عن كلّ ضلال وريب. وفي القصيدة نفسها نجد الدّودة هذه المرّة تتكلم لأخت لها:

ما كذب القلب

كم ذا سننتظر الفجر والفجر يخلف وعدا

كم ذا أنادي النسيم فلا يستدير لصوتي

أحيي الغصون فلا تنحني

هو الغيث يهجرنا

ولا تستجيب سوى غفلتي

هل رأيت السحاب؟

لو رأتني الرياح لساقته نحوي

ولكنها لا ترى غير أناتها

ولا تسمع غير صوت الغراب

لو مال هذا السحاب قليلا رآنا وأمطرنا

ولكنه ليس يبصر غير الطيور

صدق القلب

لا سحر في الأرض

لا عيش بين القبور[1].

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 99، 100.

وواضح من هذا المقطع أنّ الشّاعر أدار نصّه بين الدّودة وأخت لها، فالمقطع الشّعري يأخذنا إلى فكرة وهي أنّ الدّودة تمثّل عالم الأرض، وهذه الأخيرة تعدّ موطنا للقبور، وأنّ المدد والخير لا يأتي إلّا من عالم السّماء؛ ففي السّطرين الأوّلين من المقطع السّابق أراد الشّاعر أن يذكر حال من يستغيث في الأرض وهو منقطع عن السّماء فلا يجد من يغيثه، لأنّ روحه قد تعلّقت بموطن القبور والأرض فقط، فأصبحت في عالم موحش لا ترى غير أناتها ولا تسمع غير صوت الغراب الذي هو رمز التّشاؤم والنّظرة الحزينة التي يعايشها كل من يركن إلى عالم الأرض، فهو حال البصيرة والرّوح، ولا يحمل إلّا شكل الجسم الآيل إلى الزّوال بين الأموات كما بيّنه الشّاعر في آخر سطر شعري من المقطع.

وهكذا، يمكننا القول بإنّ الحوار الذي دار بين ألسنة الحيوانات المتمّثلة في النّحلة وزميلتها، والدّودة مع أخت لها، استمدت من قصص (كليلة ودمنة) والتي تدور فيها الأحداث على لسان الحيوانات، وهذا قصد التّصريح بمعانٍ ودلالات روحية، وبيان قصور النّظرة الدّودية إلى الأرض والانحصار في الحدود الضّيقة ونكران عوالم أفسح وأوسع لا يراها الإنسان إلّا عندما يخرج من الفضاء الأرضي إلى كواكب أخرى.

وكذلك، نجد من العناوين التي يفاجئنا الشّاعر بها، عنوان (طيور الشّعر)، الذي يعبّر عن العملية الإبداعية للشّعر، فسماء الشّاعر ممطرة بألوان من الأزهار والأنداء والأعشاب والطيوب...وهذا يدلّ على حالة الخصب التي تمرّ بها المخيّلة الشّعرية أحياناً، فيقول:

ومازالت سماء الشّعر ممطرة
عيون الزّهر ناظرة إلى قلبي
فأنداء وأعشاب
تطوف في دمي صور أحاصرها بأهدابي
وتلمع في المدى سحب
تضخ العطر في أعطاف قافيتي
فأنسام وأطياب
طيور الشّعر عاكفة على قلبي

تهدهده على أنغام قافية[1].

تحديد الشّعر من خلال الرّبط بين الشّعر والطّبيعة، يبعث ما في القلب إلى الخارج، مثلما تخرج الأرض أزهارها وأعشابها، الشّعر أيضا مطر يحيي النّفوس والقلوب، ومثلما أنّ الطّبيعة لا تمل من العطاء كذلك الشّعر دائما، يقلب النّفوس ويبني عوالمه المترامية.

هذا، ومن يتتبع العناوين الدّاخليّة المشكّلة لقصائد الدّيوان، يلحظ من الوهلة الأولى، بأنّ ثمّة الكثير منها تضيف شيئاً جديداً، وذلك بالرّجوع إلى مرجعيات تاريخية، تراثية، أسطورية وغيرها، كما نجد ذلك في ديوانه من مثل القصيدة المعنونة بـ: (الطّريق إلى قرطبة)*:

لم تعد هذه الأرض أرضي
ولا هذه النّجمة لي
لم تعد هذه الرّأس رأسي
ولا القلب قلبي
فكيف أعيد لنخلي عزته
ودمائي كرامتها؟
أين الطّريق إلى قرطبه؟[2]

الشّاعر في هذه المقطوعة يتحدث عن قرطبة التي ضاعت من يد المسلمين، فالأرض لم تعد أرضه، ولا الرّأس رأسه، ولا القلب قلبه، فهو يخاطب نفسه بنفسه التي وصلت إلى الضّياع، فلم يعد ضياع النّخيل وكرامة الدّماء، غير أنّه لم يجد الطّريق إلى قرطبة، والضّمير في هذه الحالة هو ضمير المتكلم (أرضي/ قلبي/ رأسي/ دمائي/...) الذي يعكس الصّراع بين الشّاعر وذاته من جهة، والشّاعر والواقع من جهة أخرى.

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 31.

* ثمّة بعض عناوين قصائد في متن فاتح علّاق تعبّر بطريقة أو بأخرى عن الرّحلة، ونجد ذلك من مثل: في اتّجاه الوطن، على طريق إرم، على طريق الله، رحلة الأرض، الإسراء، في الطّريق إلي، السّفينة، الطّريق إلى قرطبة، في اتجاه المدينة المنورة. ثمّ إنّ الرّحلة عنده تحمل في مضامينها البحث عن الحقيقة أو الوطن أو التّاريخ أو الذّات.

2 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 125.

بهذا الشّكل، إذن، أنهى الشّاعر ديوانه، والذي أراد من خلاله الخروج من القتامة والسّوداوية والانسداد الذي يتميز بها واقعنا المعيش، ومن ثمّ اللّجوء بكل الطّرق للبحث عن تلك الأصالة؛ أي لكل ما له صلة بالمجد العربي والإسلامي على حدّ سواء. وهكذا، فهي تعتبر محاولة من قبل الشّاعر الذي كان يهدف من خلال قصيدته هذه إلى إيصال الماضي بالحاضر. ولكن هذا المزج بين العصرين في النّص لم يكن اعتباطيا، بل يعدّ كوسيلة لدغدغة-إن جاز التّعبير بذلك-مشاعر العرب وإحياء الضّمير العربي لعل هذه الذكرى تحرك فيهم شيئا. وعلى هذا الأساس فإن الرّبط بين عصرين متباعدين في مقطع واحد كان بهدف خلق جماليات معينة.

5-4-جمالية العناوين الدّاخليّة في ديوان (ما في الجبَّة غيرُ البحرِ):

يعدّ ديوان (ما في الجبّة غير البحر) من أصغر الدّواوين الشّعرية الأخرى، وهذا من حيث عدّد العناوين الدّاخليّة المشكلة له، إذ نجده جاء في اثنتي عشرة عنواناً فرعياً، متربعاً بذلك على 103صفحة، وهذا الدّيوان هو الدّيوان الأخير للشّاعر، حيث صدر بدار التّنوير، الجزائر، عام 2017.

والعناوين الدّاخليّة في هذا الدّيوان هي: (بعد سقوط غرناطة/ ما في الجبّة غير البحر/ هو البحر لا صوت لي/ وجه لقلبي ووجهان لمدينتي/ هذا أوان القلب/ لا شأن للبحر بي/ نداء المدى/ الحلّاج على الصّليب/ أنت البداية..أنت الحكاية/ وقفة على النّبع/ مجد الغراب/ من أين يبدا قلبي؟)

وقد جاء توظيف بعض العناوين في هذا الدّيوان، استنادا إلى حقل الدّلالة لاسم العلم، ممّا جعل ذلك يصّور لنا المشاهد الحزينة لحوادث أليمة، ومن بين هذه العناوين نجد قصيدة تحمل عنوان "الحلّاج على الصّليب"، مع أنّ هذا العنوان يبدو جلياً للقارئ أنّ الشّاعر علّاق متأرجح في عتبة العنوان خالقا منها رسالة ضمنية إلى الذّات، وفي ذلك يقول:

مصلوبا هنا مازلت أنتظر
وهذا الوقت يمضي مسرعاً
والعمر والأحلام والمطر
وذي دنياي واقفة
فلا ريح تجرجر جثتي عبر المدى

لا نهر يجرفني إلى الأعماق
ليت الصّوت ينفجر
فيسمع صرختي النّاس
ويسمع ضجتي الحجر
أنا حي، أنا حي[1].

وبانفتاح العنوان على النّصّ، نلحظ أنّ الشّاعر يصوّر لنا مشهد مقتل (الحلّاج) من لدن خصومه، ولكن هذا القتل أحياه وأحيا أفكاره وأنصاره وجعله خالداً عبر الزّمن ومثلاً حيّاً للتحرر والانتصار على معاني الموت والخوف والتّردّد. لقد كسر الحلّاج صليبه وعاد إلى الحياة مجاهداً ومعلماً.

وبعد ذلك، ننتقل إلى العنوان الذي تمّ الاشتغال فيه على أسماء المدن، مثل مدينة سوسة وتونس وإسطنبول وغرناطة، وهذه الأخيرة تمثّل سقوط التّاريخ الإسلامي في الأندلس، كانت البداية ذكرى أليمة وجرحاً غائراً في الذّات العربية والإسلامية، وفي ذلك يقول الشّاعر في قصيدة (بعد سقوط غرناطة):

لا تسْأليني عن بقايا الزلزلَة
في عمق هذا البحرْ،
عن زمن قد أحرقته صعقات الجوّ
فانتحرت أيّامُهُ في السِّر،
عن لغة تكسَّرتْ فوق ظهر الجبلْ
وهي تكرُّ في الزمان المرّ،
عن عُمُر ضيَّعه النّزاعُ والصّراعُ
بين لصوص البرّ.
لا تسْألي عن زورق محترقٍ.
وراية مزَّقها بكائي

1 فاتح علّاق، ما في الجبّة غير البحر، ص: 65.

على ضياع العمْر[1].

إنّ المتأمّل في كلمات الأسطر الشّعرية، يدرك في سهولة الكلمات، هذه الكلمات التي تعبّر عن التّفاعل الحقيقي بين الشّاعر وبين غرناطة، إذ تمّ الرّبط بين التّاريخ القديم بالواقع المعاصر برباط متين وعميق في الوقت نفسه. ومن هنا يكمن الجانب الجمالي.

على أنّ كلمات الشّاعر توحي إلى سقوط غرناطة وما خلفه هذا السّقوط من مصيبة، ومأساة الأمّة هناك، هذه المأساة التي ينضوي تحتها النّزاع والصّراع الذي كان يهدف إلى الفناء؛ فناء الأفراد، اللّغة، العقيدة، وإلغاء كل ما يتصل بذلك. وكذلك تمثّل نظرية توازي بين شيئين؛ ثمود الماضي الذي تداعى والحاضر المحمل بالنذر، وقد كان الشّاعر يأبى الإجابة عن الزّمن الموبوء الذي أحرقته صعقات الجو وسرقات البرّ والبحر، فقد أحدثت تلك الحادثة الأليمة خلخلة في ذاتية الشّاعر الذي كان أشبه ما يكون بصدمة كهربائية حركت القلب، قبل أن يسري الضّياع في أنحاء الجسّد كلّه، ويظهر هذا في الأسطر الشّعرية الثّلاثة الأخيرة، (لا تسْألي عن زورق محترقٍ/ وراية مزّقها بكائي/ على ضياع العمرْ). وهكذا، ينفتح العنوان الفرعي على النّصّ.

ولقد جاءت بعض العناوين الفرعية في هذا الدّيوان تَشغل على خطاب الأنا والآخر، إذ تعدّ كشواهد لإحساس الذّات الشّاعرة بالغربة والتّوتر النّفسي، فمال بذلك الشّاعر إلى البحث عن الذّات من خلال ابتغاء عالم بديل في الطّبيعة والجمال والخيال والموت، يقول في قصيدة (هذا أوانُ القلب):

تتركني الأرضُ وقتا لأهدأْ،
يتركني الياسمينُ قليلًا لأبصرَ نفسي
يسلمني النّهر للبحر
لا أعرف الآن صوتي
ولا أعرف الآن موتي[2]

إنّ عنوان القصيدة (هذا أوانُ القلب) يمنح إمكانات دلالية عديدة، والشّاعر هنا يشعر بما لا يستطيع الشّعور به غيره، فهذه الأسطر الشّعرية تعبّر عن رؤية شمولية ذات دلالات عميقة، بحيث تصور

1 فاتح علّاق، ما في الجبّة غير البحر، ص: 13.
2 المصدر نفسه، ص: 45.

لنا الحالة النّفسية الكئيبة التي يمرّ بها الشّاعر، ولكن الكآبة سرعان ما تزول عندما يلجأ إلى الأرض التي تمنحه الهدوء، والياسمين يمنحه الاهتمام بالجمال، ثمّ نجد الشّاعر يخاطب نفسه بنفسه وكأنّه انفصم عن ذاته ليعبر عنها لما لم يحاوره أحد، (لا أعرف الآن صوتي/ لا أعرف الآن موتي)، ويمكن لهذه المضامين إضافة إلى العنوان أن تجمع كلها في نواة دلالية واحدة مفادها التّعبير عن ذاتية الشّاعر الكئيبة، نتيجة الانقسام والتّشظي. من هنا كان لا بدّ من مساءلة الذّات، والبحث عن الظّاهر والباطن، الحق والباطل، ووضع الحروف على النّقاط للوصول إلى برّ النّجاة، وهكذا، إذن، انفتح العنوان مع القصيدة.

وفي قصيدة (هو البحر لا صوت لي) تصوّر لنا طغيان البحر كرمز للتّسلط والظّلم لحق الإنسان في البرّ والبحر، فلا صوت يعلو أمام سلطان السّياسة ولا زورق يحمل أملاً ولا زهرة تحمل جمالاً أمام عالم لا حياة فيه. لقد غص الشّاعر بأغانيه حتّى ماتت في أعماقه. لقد فقد الشّاعر المعاصر الحرّية التي كان يتمتع بها الشّاعر الجاهلي. لم يجد الشّاعر المعاصر طللاً يبكي عليه فقد أصبح هو طللاً !!

هو البحر لا برَّ لي

لأقول اغترابي.

هو البرُّ لا بحر لي

لأعيد إلى البرِّ أسماءَهُ،

وأردّ إليَّ كياني[1]

وواضح من كلام علّاق أنّه يبحث عن كيانه وعن القصيدة وعن الشّعر، وكأنّ الشّاعر يصادر هذه المسائل؛ صوته وبرّه وبحره ومن كلّ الجهات، وبهذا أصبح البحر هنا، في الحقيقة لا يترك شيئا للشّاعر. وهكذا إذن، فعنوان القصيدة (هو البحر لا صوت لي) يوحي إلى انزياح منذ البدء بسبب الخروج عن المألوف، وذلك في اختيار الشّاعر البحر مكاناً له بدل البرّ، ثمّ بعد ذلك جعلها مقلوبة في السّطر الشّعري الثّالث، بجعل البرّ مكانًا له بدل البحر، لينتج عنها صعوبة تكوين صورة واضحة عن مجريات هذا الزّمن وحقائقه المقلوبة الظّاهرة على الحالة النّفسية التي يعيشها، التي تعدّ مصدر الانطباع الأوّل عمّا تضمر من معانٍ. وبالتّالي فمجيء هذه النّقاط الفاصلة بين العنوان والمتن لتفاجئنا بإضافة

1 فاتح علّاق، ما في الجبّة غيرُ البحر، ص: 29.

القلب لا إلى الجسد أو الإنسان أو غيرها من الصّورة المعقولة المتخيلة فحسب، وإنّما جاء بهذا الشّكل من أجل التّنفير منذ البدء من هذا الزّمن الموبوء والحقائق المغلوطة، وبذلك جيء مضمون القصيدة ككل على هذا النّحو.

جاءت العناوين الدّاخليّة المشكّلة للدّواوين الشّعرية الأربعة بين الوضوح والغموض، غير أنّنا نجدها ترمي إلى داخل النّصّ مباشرة من دون تعقيد، والعناوين الدّاخليّة عند علّاق لا تتفق مع خصائص العنوان الكلاسيكي الذي لا يحتمل التّآويل وقراءات عديدة، بل أصبح يتمرّد على شكله الخطابي الصّريح ليشهد تحوّلًا فنّياً يساوق التّحولات السّياسية والاجتماعية وإلى غير ذلك، حيث راح الشّاعر ينقد الواقع انطلاقا من وعيه ورؤيته الخاصّة بأسلوب مميّز ومشفّر أحياناً وصريحاً أحياناً أخرى، وبهذا يكون تشكيل عنوان القصائد ينبئ عن ميلاد تجربة عناوين جديدة تزعزع أفق التّلقي.

6-عتبة خطاب المقدّمة:

ننتقل هنا إلى التّأمل في حلقة أخرى من حلقات النّصّ المصاحبة ونقصد بالتّحديد المقدّمة، فالمقدّمة-كما يرى جينيت-هي "بمثابة خطاب حول النّصّ"[1]، تحوم بجانبه لغرض تقديم رسالة قصدية وظيفية، وبهذا المفهوم فهي عتبة من العتبات النّصيّة التي تضيء النّصّ من عتمته، وتفك بعض شفراته الذي ربما لا يتسنى للكاتب تبسيطها داخل النّصّ[2]. إضافة إلى كونها تمثّل عنصراً من عناصر عديدة توجد على حدود النّصّ لكي تقدّم له إيضاحا[3]، والمقدّمة تحتل موقعاً استراتيجياً في كلّ عمل أدبي يملك خصوصية وكفاءة، وترجع أهمية المقدّمة في الكتابات الإبداعية إلى كونها تساعدُ أيّما مساعدة على التّعرف على محيط النّصّ، ومن ثمّ الإلمام بمقاصد كاتبه وكيفية تلقيه من قبل الآخر بطريقة سليمة. وبذلك فهي "ليست ذلك النّصّ الذي يمكن تجاوزه بسهولة، إنّها العتبة التي تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له إلّا بها. إنّها نص جد محمّل ومشحون، إنّها وعاء معرفي وإيديولوجي تختزن رؤية المؤلّف وموقفه. إنّها المؤلّف ذاته"[4].

---

1 Gérard Genette, Seuils, p : 150.

2 شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التّأويل، ط1، الدّار الثّقافية للنشر والتّوزيع، لا ب، 2005، ص: 47.

3 محمّد الصّفراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث، ط1، المركز الثّقافي، الدّار البيضاء، 2008، ص: 147.

4 عبد الرّزاق بلال، مدخل إلى عتبات النّص، ص: 52.

وبالرّجوع إلى تُراثنا العربي نجد المقدّمات كانت تعدّ مرجعا رئيساً، تحوي على الكثير من القضايا النّقديّة، وفي الوقت نفسه تستوعب كل الهواجس المعرفية التي عايشها نقادنا العرب، وبهذا الشّكل، نجدها عبارة عن متواليات "قولية تفضي إلى فكرة ورؤية بداخلها جينات خطاب آخر يحركها عقلها البيّن بعقل باطن، وهو ما يصطلح عليه بالحدث الإيديولوجي والّذي يتغلغل باستشهاد داخل الخطابات المقدّماتية"[1]، ولأجل هذا فإنّ "قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النّصوصّ، فكما أنّنا لا نلج فناء الدّار قبل المرور بعتباتها، فكذلك لا يمكننا الدّخول إلى عالم المتن قبل المرور بعتباته"[2]، وهكذا أصبح لعتبة المقدّمة وسيلةً وغايةً لها ما يُبررها.

على أنّنا نجد في غالب الأحيان تداخل مصطلح (المقدّمة) مع مصطلحات أخرى متعدّدة ومتنوعة في الوقت ذاته؛ ك (المدخل/ التّمهيد/ التّصدير/ الفاتحة/... وما إلى غير ذلك). وفي هذا المعنى يؤكّد لنا الباحث عبد الرّزاق بلال بأنّ معاجم اللّغة العربية لم تنطوِ على ما يدلنا على الفارق الحاسم بين هذه المصطلحات، ما عدا بعض الاستعمالات التي تحيل على حقل معرفي معيّن، كمصطلح (الفاتحة) الذي كثيرا ما يتعلّق بالدراسات القرآنية كقولنا: فواتح السّور. وفي المعنى نفسه بالنسبة لبعض المصطلحات ك (التّمهيد والاستهلال). هذان المصطلحان يمثّلان تقنية تكون في غالب الأحيان مرتبطة أشدّ الارتباط بالنّصوص الّشعرية العربية، وبخاصّة، في تلك النّصوصّ التي اعتاد خلالها الشّعراء في كتابة قصائدهم على الاستهلال وذلك بذكر ووصف الرّحلات قبل التّخلص إلى الغرض الرّئيس[3].

يشير الباحث حامد حفني إلى أنّ جل الكتابات للقدماء والمحدثين تجمع على أنّ عتبة المقدّمة كان يطلق عليها اسم (الخطبة)، وفي هذا الشّأن نجده يقول: " وقد كان القدماء والمتأخرون يمارسون كتابة المقدّمة التي نكتبها نحن اليوم، ولكن كانوا لا يسمونها بهذا المصطلح، بل كانوا يطلقون عليها (الخطبة) وهم يصنعون خطبة الكتاب في أوّل كتبهم، يغرمون فيها بالأسلوب المسجوع، وربما كانت خطبة الكاتب أبرز شيء في أساليبهم، حيث يبرزون قدراتهم الفنّية في هذه الصّناعة، ويتنافسون فيما

1 شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التّأويل، ص: 52.

2 عبد الرّزاق بلال، مدخل إلى عتبات النّص، ص: 23.

3 المرجع نفسه، ص: 35، 36.

بينهم في كتابتها"[1]، ويتضح لنا من هذا القول إنّ التّقديم يمثّل لمؤلفاتهم، غير أنّ أصحابها لا يكتبون ذلك التّقديم فحسب، بل تُعطى كتابة التّقديم لذوي كفاءات علمية يشهد لها في السّاحة الأدبية والنّقدية على حدّ السّواء.

وأمّا فيما يخصّ المصطلحات الأخرى كالتّمهيد والمدخل ونحو ذلك من المصطلحات، فإنّنا نجدها "غالبا ما ترد متلازمة ولا تكاد في معناها العام تخرج عن مفهوم المقدّمة"[2]. ولكن نعتقد من جهتنا بأنّ مصطلحيّ (التّمهيد) و(المدخل) رغم نعتهما بمصطلح (المقدّمة) غير أنّهما لا يؤديان المعنى التي تؤديه المقدّمة، لأنّهما مترادفان في الدّلالة لا أكثر ولا أقل من ذلك، أمّا بالنسبة (للتّصدير) فهو أكثر تعلقاً بالمقدّمة منه بالتّمهيد أو المدخل؛ لأنّ هذا المصطلح نجده في معاجم اللّغة العربية بمعنى واحد[3]. وباختصار شديد، فإنّ الفارق بين (المقدّمة) و(التّمهيد) كما يطرحه حفني داود هو أنّ "المقدمة أشبه بحديث النّفس يكتبها الباحث متحدثاً عن تجاربه ومعاناته...أمّا التّمهيد فهو أشبه بجزء من البحث إلّا أنّه سابق عليه، وهو أشبه بالأرضية أو الخلفية الفنية التي تلقي ضوءا على أبواب البحث"[4].

ورغم هذا كلّه، تتجلى أهمية عتبة المقدّمة في تمكيننا من المرور إلى المتن. كما أنّها تؤصل الجانب المفهومي النّظري حتّى ولو جاءت مختزلة، فهي تكشف عن الموضوع والمنهج والخصائص[5]. وفي الوقت نفسه نجد المقدّمة لا تخلو من وظائف تتعدد وتختلف بتعدد المقدّمة ذاتها واختلاف طبيعتها وسياق تأليفها، بيد أنّ الباحث عبد الرّزاق بلال حصر وظائف المقدّمة في نقاط عدّة، ولعلّ أهمها[6]:

-أوّلها: السّعي إلى تنبيه القارئ وتوجيهه وإخباره بأصل الكتاب وظُروفه ومراحل تأليفه ومقصد مؤلّفه وهذا ما يمكن أن يطلق عليه باستراتيجية البَوح والاعتراف ويمكن عدّ هذه الوظيفة بالوظيفة المركزية.

-ثانيها: تسعى المقدّمة إلى توجيه القراءة وتنظيمها وتهيئ القارئ في كيفية استقبال مشروع قيد التّحقيق، سيكون مجاله متن المؤلّف وما يؤكد مشروعية المقدّمة الملفوظات الدّالة على الاستقبال من

1 حامد حفني داود، المنهج العلمي في البحث الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص: 173.

2 عبد الرّزاق بلال، مدخل إلى عتبات النّص، ص: 36.

3 سعيدة تومي، عتبات النّصّ التّراثي، مقاربة في عتبة المقدمة، مجلّة تاريخ العلوم، ع9، جامعة برج بوعريريج، الجزائر، 2017، ص: 155.

4 حامد حفني داود، المنهج العلمي في البحث الأدبي، ص:174.

5 سعيدة تومي، عتبات النّصّ التّراثي، مقاربة في عتبة المقدمة، ص: 155.

6 عبد الرّزاق بلال، مدخل إلى عتبات النّص، ص: 51، 52.

مثل: (سأذكر/ سأورد/ سأبيّن/...)، ومن ثمّ بقدر ما تصير المقدّمة ضرورية لا مناص منها للدخول إلى عالم فضاء المؤلَّف فإنّها تقلص حرية القارئ في إمكانية تجاوزها إلى نص المتن مباشرة.

–ثالثها: المقدّمة في بعض الأحيان تميل إلى نوع من «الميتَالُغة» للنّص المقدّم له، تختزله وتكثفه دون أن يعني ذلك الاستغناء عن قراءة المتن، بل إنّ قراءة المتن تكون مشروطة بقراءة المقدّمة.

يتّضح جلياً الآن أنّ من مهمة عتبة المقدّمة أنّها تحاول، دائما، في الكشف عن النّصّ وشروخه ووهم الاستقرار الذي يحاول ألّا يوحي به، وبذلك فالمقدّمة تكتسي على قدر عال من الأهمية، وهي ليست بذلك العتبة السّاذجة التي يمكن لأي قارئ كان أن يتخطّاها فحسب، بل هي العتبة التي تفضي بنا إلى فضاء المتن، ومن ثمّ تسعى إلى استجلاء مقصديات الخطاب النّصي والكشف عن قضايا الفكر فيه، إنّها في النّهاية تعتمد على إبراز الوعي النّقدي لفكر المؤلّف ذاته[1]، وهذا ما يتطلب من الدّارس التّعامل مع خطاب المقدّمات تعاملًا خاصّاً، كما يتوجب النّظر أيضا إلى صاحب الكتاب عند التّحليل والدّراسة.

وباختصار شديد، فإنّ عتبة المقدّمة تعدّ كغيرها من العتبات النّصيّة الأخرى؛ فهي تحاول في مجملها أن تسعى في اتجاه التّوضيح وتعرية المستور من الأفكار وكشف المغمور منها وإرشاد القارئ المنتظر، وبذلك، تصبح المقدّمة تحوي على دور علمي يتجاوز مجرد المداخل التّقليدية، إذ إنّها تشكل في النّهاية نصّا لا يشرع للآتي فقط، وإنّما يختزل الماضي أيضا ويحيلنا على مرجعية صاحبه.

والمقدّمة في الشّعر تؤدي دورا مهما في عملية التّواصل، بين خالق النّصّ وقارئ النّصّ، بحيث تبدأ عتبة المقدّمة في إغراء القارئ إلى أن تصل به إلى فضاء المتن واستجلاء مقاصد الخطاب والكشف عن قضايا الفكر فيه، ومن ثمّ تكون الموافقة، كما قد تتمكن من جلبه إليها بحكم الخطّة التي رسمها المؤلّف بهدف إخضاعه لحكمها[2]، وهكذا، إذن، يمكن لنا بأن نعتبر المقدّمة عتبة نصيّة مهمّة لتلقي النّصّ الرّئيس، وذلك "بوصفها نصا موازيا تضع للنّص محيطاً وتقدّم حوله إيضاحاً يعسر على القارئ العادي الإحاطة به دائما، كما توفر للنّص بعدا تداولياً، وتعمل على التّأثير في القارئ مشكلة–ما يمكن

1 شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التّأويل، ص: 47.

2 سعيدة تومي، عتبات النّصّ التّراثي، مقاربة في عتبة المقدمة، ص: 156.

تسميته-الميثاق التّمهيدي"[1]، فهي بذلك نصّ مملوء ومشحون في آن معاً، فهي وحدَها إضافة إلى العناصر النّصيّة الأخرى القائمة على وعاء معرفي وإيديولوجي نابع من رؤية متعمّقة لمؤلِّف النّصّ، التي قد تكون صادرة من إشكالات عصره. وهذا ما سنتعرف عنه من خلال دواوينه الشّعرية.

6-1-تحليل عتبة الخطاب التّقديمي في دواوين الشّاعر فاتح علّاق:

لقد تعامل الشّاعر مع مقدّمات دواوينه الشّعرية بحذر شديد، وذلك بوصفها نصوصاً محيطة وعتبات قرائية تقدّم إضاءة لقناعاته الشّعرية وإيصال رُؤاه إلى قارئه من خلالها، وهي كالآتي:

6-1-1-مقدّمة ديوان (آيات من كتاب السّهو):

من خلال مطالعتنا لديوان (آيات من كتاب السّهو) للشّاعر علّاق نجد بأنّه ركّز على التّحديد التّجنيسي للمقدّمة، والذي يتمثل بالأساس في الشّعر، فالنّصوصّ التي هي بين دفتي الدّيوان تنتمي إلى فضاء الشّعر ليس غير، وبالتّالي فهي قصائد كتبت ما بين سنة (1985-1999) وفي الوقت ذاته نجده يتحدث عن الكتابة الشّعرية، والتي ينبغي أن تؤسّس لها أرضية خاصّة لمعرفة ماهيّة الشّعر، ذلك أنّ الكتابة التي تعنى بالشّعر في زماننا هذا، كلّها تحوي على "مفهوم معيّن للشّعر"[2]، ومعنى هذا ألّا يكون الشّعر حبيسا على هذا المفهوم فحسب، بل ينبغي أن تتغير نظرتنا إلى ماهية الشّعر، وعليه، فالشّعر في نظر الشّاعر يمثّل "طريقاً ونافذة تطل على أسرار الكون. ولأنّ كل كتابة فتح لمساحة جديدة في هذا الغامض وأسر لما يستعصي على المثول والمجيء من العالم الهارب، فكل قصيدة طائر يغزو عالم المجهولات أو زورق يستبق الماء ليعود إلى الأوّل. كل كتابة شعرية رحلة نحو سماوات أخصب وأرفع أو امتلاك لعالم أوسع وأرحب"[3].

والشّاعر من خلال ما تقدّم، أراد أن يلفت النّظر إلى أنّ القصيدة التي تكتب تحفر مجرى خاصّاً بها حتّى تكون خالدة في الوجود، فلا يمكن بأي حال من الأحوال لهذه اللّغة -اللّغة الشّعرية-بأن تكون مكتفية بإيحاءاتها ودلالاتها وتراكيبها فحسب، بل ينبغي أن تضمن لنفسها الوجود والخلود في آن، وهذا هو معنى الشّعر في نظر الشّاعر علّاق.

---

1 محمّد الصّفراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث، ص: 147.

2 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 5.

3 المصدر نفسه، ص: 5.

وزيادة على ذلك، فإنّنا نجد الشّاعر يستمر وبشكل جلي في توصيف وعرضه للكتابة الشّعرية، ليصل بعد ذلك إلى تحديد القصيدة التي عدّها بمثابة رحلة إلى امتلاك العالم، فهي —حسبه–أشبه ما تكون بالإعلان عن المفهوم الجديد في ماهية الكتابة الشّعرية، أو حقيقة الشّعر، غير أنّه استعصى على الشّاعر تحديد مفهومه من الأسئلة التي طرحها في مقدّمة ديوانه، وفي هذا الشّأن نجده يقول: "لعلّني أردت الدّخول إلى الشّعر من خلال عالمه الفسيح فتعذّر عليَّ تحديده. فهل يمكن أن أحدده من المتحدد فيه كقصيدة لها نظامها وبناؤها ومقاييسها الفنّية؟"[1].

بهذا سعى الشّاعر علّاق أن يقدّم مفهوماً جديداً خاصاً بما هية الشّعر، وذلك وسط فضاء عاصف من اللّغة الإيحائية، يقول: "الشّعر مفتاح للدخول إلى المتسع الفسيح واللّانهائي، وهو مفتاح سحري له مداخله الخاصّة فينا وفي ما حولنا. كل قصيدة أجنحة وكل كلمة ريشة تحمل الرّوح إلى فسحة في اللّانهائي"[2]. إنّ مقدمة ديوان (آيات من كتاب السَّهو) هي في حقيقة الأمر مقدّمة ذاتية، حاول فيها الشّاعر إبراز حقيقة الشّعر.

ولعلّ ما يلّح عليه الشّاعر، وبحرص شديد في مقدمة ديوانه، هو أنّ "الشّعر روح تخرج من المصهر، جوهر يشع في النّفوس. الشّعر ذلك الحاضر الغائب نحسه ولا نعيه، نعيشه ولا نستطيع الكلام عنه لأنّ الخوض فيه خوض في الرّوح !!"[3]. ما نستكشفه، وبصدق، من نظرة الشّاعر فاتح علّاق هو ارتباطه بمفهوم منفتح للشّعر، لا تستطيع الكتابة مهما حاولت أن تجسده أو تحيط بملكوته، إنّه الرّوح والكتابة شكل.

6–1–2–مقدّمة ديوان (الجرح والكلمات):

لقد وضعنا الشّاعر فاتح علّاق في مقدّمة ديوانه (الجرح والكلمات) في صلب الكتابة الشّعرية المعاصرة المستندة إلى روح الكلمة، التي تنهل منه، وتوظيفه لما يخدم مشاغل عصرها، وكتابات علّاق التّنظيرية شاهدة على ما نقوله، ونصوصه الإبداعية التي نحن بصدد دراستها تدعم ذلك، فالمقدّمة هنا اتخذت الصّراع بين الكلمة والشّعر، وهو اسم ورد في صدارتها وبه انتهى نصّها، فكأنّه خلاصة ما ورد

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 6.

2 المصدر نفسه، ص: 5.

3 المصدر نفسه، ص: 11.

فيها، بل لعلّه خلاصة الّديوان بأكمله، وذلك بالنّظر للاتصال المتين بين المقدّمة والمتن الشّعري في آن معًا.

وما يجعلنا نقرّ بأنّ سلسلة المقاطع الشّعرية المشار إليها في المقدّمة هي مقاطع من الدّيوان نفسه، والتي تكرر حضورها في هذا المتن، ولعل ورود مقطع من قصيدة (الجرح والكلمات) في صدارتها، وإن كان تواجد هذه الأسطر الشّعرية من القصيدة نفسها أكثر من المقاطع الأخرى التي وردت في عتبة المقدمة. وهذا يعني أنّها تمثّل المصدر الرّئيس الذي ينهل منه الشّاعر، مثلما كشف لنا عن ذلك العنوان الرّئيس للدّيوان، والعنوان الفرعي الذي يحمل قصيدة اسم الدّيوان، فهذه القصيدة تحمل تنوعا في المواضيع لتجمع في أغلبها بين الكلمة والشّعر، والكلمة والشّاعر، القول والفعل، الحياة والموت، الفرح والحزن، الشّجاعة والجبن. وما يهمنا من هذا كله، هو أنّ هذا التّداخل في المواضيع يجعلها تشمل الدّيوان كله.

هذا ما يقودنا للإقرار بأنّ الشّاعر في مقدّمة ديوانه راح يستدعي نصوصاً من قصائده لكي يدعم نظرته للكتابة الشّعرية، وكيف ينبغي أن تكون وظيفة الشّعر ودوره في الحياة.

ونحن إذ ننظر في ديوان (الجرح والكلمات) نلحظ أنّ الشّاعر قدم لديوانه الثّاني تقديما ذاتيا نثريا متبوعا بمقاطع شعرية، حيث تتوزع المقدّمة على شكل قناعات التزمها في هذا الدّيوان، وامتد تأثيرها إلى باقي شعره، كما يمكن عدّ ذلك لتجربته الشّعرية. وقد ركزّ الشّاعر على الفضاء الواسع للشّعر، الذي يتجه إلى التّأثير وإحداث ما يسميه بـ (قاموس الكلمات) لدى المتلقي، إذ يقول: "في الشّعر يولد كل شيء من جديد الأشاء والكلمات والمعاني والأفكار المختلفة. كلّ شيء يطرح ثوبه على عتبة الشّعر ويلبس أزياءه الجديدة التي صاغها الملكوت الشّعري"[1]، وذلك ما جعله يعتبر الشّعر فنّاً مخلوقا متجها إلى التّأثير وبعث الحياة من جديد، لذا فمن العبث تلقيه والحكم عليه على أساس ما فيه من مضمون مفروض عليه من خارجه. فالشّعر بالنسبة إليه يعدّ "ذلك المخلوق الخالق الذي يحوّل الحجارة إلى ماسة والفكرة إلى أسطورة والكلمة إلى دهشه والشّيء إلى رمز، من الشّعر تبدأ الأشياء في الحياة ولا حياة خارج الشّعر"[2].

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 3.

2 المصدر نفسه، ص: 3.

على أنّ الشّاعر خرج بنزعة تجديدية، والتي تتمثل في ثورته على كل ما هو قديم تقليدي في نظرته إلى الشّعر أو كتابته الفنية، وهو بذلك يدعو إلى اتباع رؤى جديدة، تتمثل أساساً في الكتابة الشّعرية التي ينبغي أن تتوافق مع روح العصر الذي نحن فيه لا بالنّظرة القديمة للشّعر، ذلك أنّ "الشّعر لا تقاس شعريته بفنيته فحسب، ولكن بالخبرة التي يحملها وبمدى تأثيره في الآخر، فللشّعر وظيفته المعرفية التي لا تنفصل عن وظيفته الجمالية فهو جمالي دلالي"[1].

لقد تأسّسّ فهم الشّعر لدى علّاق على مسلمة بسيطة –حسب فهمنا–ترى أن الشّعر ليس فنًّا خالصاً فحسب، بل هو ضرب من التّمثيل الحقيقي لحالة من حالات "التّعبير الإنساني يتأثر بسياقات ثقافية واجتماعية وسياسية ولا يمكن إلّا أن يلعب دوره في حياة الفرد والمجتمع"[2]، وهذه فلسفة نجدها قد تبنّاها الشّاعر وجسّدها في ديوانه، إذ يقول مؤمناً بفلسفة الكلمة الشّعرية:

تشرب الكلمات دمائي
تأكل لحمي وتقاتُ ذاكرتي ثم ترفع هاما
كلما كبرت غرها فرعها فاستطالت
وألقت علي بأجنحة من خزامي
وأرخت عليّ ستائرها ثم قالت سلاما سلاما
خانني ودها فاستتبت مفاتنها فاستطارت
وألقت ضراما[3].

سبق وأن قلنا إنّ في لحظة الإبداع الشّعري قد تخون الكلمة خالقها (الشّاعر) و(الواقع) في آن، غير أنّها لا تخون أبدا الفن، لأنّ الشّعر يصنع نفسه بنفسه، وهذا ما يؤكّده علّاق من خلال قوله: "الكلمات في الشّعر خائنة للشّاعر والواقع والحياة، ولكنّها لا تخون الفن (...) هي عصا سحرية تلمس

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 8.
2 المصدر نفسه، ص: 8.
3 المصدر نفسه، ص: 4.

الأشياء فتنقلب عوالم رائعة وتلمس صخرة الفكرة فتنفجر ينابيع عذبة، وتشير إلى الموضوع فيتحول إلى أبنية رائعة لا أحلى ولا أجمل"[1].

6-1-3-مقدّمة ديوان (الكتابة على الشّجر):

أفرد الشّاعر الجزائري علّاق لديوانه (الكتابة على الشّجر) مقدمة ذاتية، انبنى موضوعها الرّئيس على ماهيّة "حقيقة الشّعر"، وكان ذلك-حسب رأينا-في ظلّ تنافي الحدود بيّن الجيّد والرّديء من الشّعر، وهي فكرة يدافع عنها شاعرنا من منطلق أنّ الشّعر ليس "مجرد أبنية فارغة، أو جدران باردة، أو أشكال صلبة، ما أكثر أولئك الذين يتطاولون في البنيان، ويتفننون في الأشكال والألوان، لكنّهم خشب مسندة جوفاء، هل الشّعر صناعة أوّلا أم رُؤيا قبل ذلك؟ هل الشّعر تجربة أوّلا أم قدرة لغوية؟"[2].

والذي نتبيّنه من هذا الذي تقدم هو أنّ نظرة المقدِّم الشّاعر والباحث الأكاديمي فاتح علّاق للشّعر، جاءت لتصحيح مفهوم الشّعر نتيجة الانحراف في مسار الشّعر العربي، ولعلّ من المفارقات الصّارخة في مسار حقيقة الشّعر هي تلك "الموجة التي طغت في الآونة الأخيرة موجة الميل إلى التّغريب في استعمال اللّغة، والتّجريب في التّشكيل اللّغوي دون أن يكون من وراء ذلك تجربة أو رُؤيا"[3].

ويبدو أنّ الشّاعر فاتح علّاق لا يؤمن بالشّكل لذاته، فالتقنيات الشّعرية هي نتاج تطور في مفهوم الشّعر والتّجربة الشّعرية وليس مجرد تجريب. وقد شجع الإيغال في الجري وراء الشّكل على حساب المضمون. ومن هنا، فهو يرى-الشّاعر-أنّ من ساعد على ظهور ذلك هم في حقيقة القول: "نقاد شكليون يرقصون للكلمات الجوفاء ويطربون للنقاط والفواصل، يهتزون للرسوم والأطلال ويعمون عن رؤية النّدى إكليلا. يهتمون باللّون والظّل ولا يقيمون وزنا للماء والعشب"[4].

إنّ الشّاعر، بهذا الشّكل، يرفض وبشكل مباشر أن يستسهل الشّعر فيركبه من وصفهم الشّاعر بمن "لا بضاعة لهم غير القُشور"[5]، إنّ الشّاعر لا يرفض التّقنيات الحديثة أو وسائل تحديث النّصّ

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 4.
2 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 6.
3 المصدر نفسه، ص: 8.
4 المصدر نفسه، ص: 9.
5 المصدر نفسه، ص: 9.

الشّعري، ولكن بشرط أن تكون مؤسّسة على تجربة شعرية لا غاية في ذاتها. إذ كثيراً ما تحوّلت النّصوصّ الشّعرية إلى دوران لغوي فارغ، لانعدام الرّؤية الشّعرية.

إنّ البحث في حقيقة الشّعر في مقدمة ديوان (الكتابة على الشّجر) للشّاعر علّاق يحقق فنّية العمل الشّعري، وهذا الأمر لا يفهم إلّا من خلال تأويل وتشريح العلامات اللّغوية التي تحوي عليها عتبة المقدمة. ولعلّ أوّل عملية اتّسم بها الخطاب المقدّماتي لدى الشّاعر هي تلك النّبرة التي تصاعدت حدتها بصراحة ووضوح، وكذلك من دون أن يستثني صاحبها أن بعض الاشتغال الحثيث على ما أطلق عليه "نصْنَصَة" صنيع نعدّه إشكالًا حداثيًا قائماً بذاته لا أكثر من ذلك، ومن هنا لا يحق لنا، وبكل شفافية، بأن نسقطه أو نُحد منه، لأن النّص في زمن مضى كان "يُحدد نفسه بنفسه باعتباره شعرا أو نثرا، وباعتبار كل جنس يقسَّم إلى أنواع وأصناف، فإنّ الأمر ليس بهذا الحسم في بعض النّصوص المعاصرة والمرَّكبة التي ندعوها بالنّصنصة"[1].

وهكذا، فلم يعد النّصّ كما كان يكتب من قبل؛ أي في اتجاه خطي واحد، بل العكس، أصبح يميل إلى "التّغريب في استعمال اللّغة، والتّجريب في التّشكيل اللّغوي دون أن يكون من وراء ذلك تجربة أو رؤيا"[2]، هذه العبارة ارتضاها فاتح علّاق واصفاً بها تلك الحالات الشّعرية التي لم يأنس إليها هو نفسه. فالشّعر الّذي هو مليء بالزّخرف اللّفظي واللّغوي وبديع الكلمات دون الغوص في بديع عالم الرّوح والبصيرة هو مثل "رماد تذروه الرّياح وتعمى به الأبصار"[3]. لهذا فهو يرى الشّعر "ليس مجرد صناعة مثل بقية الصّناعات التي يمكن تعلمها وإلّا أمكن أن يتحوّل كل من أراد كتابة الشّعر إلى شاعر، فالشّعر موهبة تؤهل صاحبها إلى رؤية مالا يراه الآخرون، والإحساس بما لا يحسه الآخرون، ووظيفته ليس في قول ما هو معلوم، وإنّما في اكتشاف ما هو مجهول في النّفس الإنسانية"[4]؛ فالشّعر-كما يرى علاق-هو اكتشاف ورؤية، وسفر بالنّفس إلى عالم الذّات الحسيّة، والتّعبير عن أسرارها، وكلما انتهت تلك الأسرار غاص في أسرار أخرى.

1 محمّد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثّقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، بيروت، 1999، ص: 177.
2 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 8.
3 المصدر نفسه، ص: 10.
4 فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشّعري، دار التّنوير، ط1، الجزائر، 2018، ص: 11.

إنّ الشّاعر فاتح علّاق من خلال ما سبق، نراه يربط بين الواقع والتّجربة الشّعرية، لأنّ الشّعر بالنسبة إليه لا يمكن تسميته إلّا إذا خرج "من أعماق الذّات الشّاعرة التي تهتم بصخرة الواقع، وترتطم بعذاب الآخر ليتمخض ذلك كلّه غذاء ينفع النّاس"[1]. ويضرب لنا مثالاً بالنّحلة التي تجمع المادة الأوّلية من مختلف الزّهور لتجمع الشّهد للناس، فكذلك الشّاعر يجمع مادته الأوّلية من أفراح وأحزان النّاس، من قلقنا وسكينتنا، من جوعنا وشبعنا وجميع أوضاعنا لتتحوّل فيما بعد إلى شهد وعسل مصفى، فهو رحلة إلى باطن الرّوح الإنسانية[2].

وفي حديثه عن الشّعر، دائما، اختتم علّاق مقدّمة ديوانه «الكتابة على الشّجر» برؤية نقديّة غاية في الدّقة، فيها دعوة إلى ترغيب القارئ في معرفة الشّعر الجيّد من الرّديء، فيقول: "إنّ الشّعر الذي لا يحمل روح الوجود لا يستحق أن يقرأ؛ لأنّه طبل أجوف ولا يمكن أن يصل إلى ساحة القلب مهما وضع على وجهه المساحيق ورصع جبينه بالجواهر. فيا معشر الشّعراء ابحثوا عن سرّ الحياة تجدوا سرّ الشّعر، ابحثوا عن العشبة التي تعيد الشَّباب إلى القلب فإنّ جلجامش لم يمت"[3]. إنّ الشّعر بهذا المفهوم، يبحث في عمق الحياة والوجود من أجل الوصول إلى الحقيقة والحق، فالشّعر من هنا يحمل قيمة معرفية وليس مجرّد شكل جميل فحسب. الشّعر جسد وروح لغة ومعرفة، ولكن المعرفة الفنية تختلف عن المعرفة العلمية والفلسفية والدّينية في أنّها معرفة ذاتية نتيجة إدراك خاص ورؤية خاصّة لعناصر الكون وروح العالم. الشّعر بحث عن سرّ الحياة والوجود، وتشكيل لهذه الكشوفات القلبية من خلال لغة شعرية. الشّعر من هنا روح قبل أن يكون شكلاً واكتشاف قبل أن يكون لغة. ولهذا فالشّعر تجربة معرفية فنية تتبلور بأشكال فنّية جمالية، ومن ركّز على الشّكل دون المضمون فقد أخطأ السّبيل إلى معرفة الشّعر.

6-1-4-مقدّمة في ديوان (ما في الجبَّة غيرُ البحر):

تبنى الشّاعر فاتح علّاق في ديوانه الأخير (ما في الجبّة غيرُ البحرِ) مفهوماً ورؤية عميقة للشّعر، حيثُ تطرق فيه إلى شعر الكلام وكلام الشّعر، وكان له أن صرّح في بداية مقدّمة ديوانه بأنّ هناك اتجاهاً من الشّعر يرمي إلى أن يُصبح الشّعر مثل كلام النّاس اليومي، وهو ما يعرف بشعر الكلام، الذي يكون

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 6.
2 المصدر نفسه، ص: 6.
3 المصدر نفسه، ص: 10.

فيه الشّعر عبارة عن كلام وتعبير عن المألوف والمعروف والمتداول ويختلف عن النّثر فقط في الإيقاع والقافية، وقد استدل الشّاعر في ذلك بقول الشّاعر أبو العتاهية: "لو أردت أن يكون كلّ كلامي شعراً لفعلتُ"[1]، فشعر الكلام يشبه الكلام العادي للبشر، فهو هنا محاكاة وكلام وليس إبداعاً وتحريكاً للذات القارئة، فـ "الشّعر بهذا المفهوم مجرّد كلام يؤدي معنًى مألوفاً متداولاً، يقول ما يستطيع النّثر أن يقوله. ومن هنا لا يختلف الشّعر عن النّثر إلّا في الإيقاع"[2].

لكن، ما الفائدة من الشّعر إذا لم يحرك الإحساس، ويعبر عن المكبوت، فالنّوع الثّاني هو الشّعر الذي يحرك ويؤثّر في ذات السّامع أو القارئ فيجعله يتفاعل مع النّصّ الشّعري بكل مشاعره وأحاسيسه وأفكاره، وهذا لا يكون إلّا من شاعر حقيقي، وهذا الأخير في نظر علّاق هو ذلك الشّاعر الذي يختلف بمشاعره ورؤيته عن كلّ البشر، فهو "يحسّ بما لا يحسّ به النّاس في إحساسه بالأشياء وفي نظرته إلى الأشياء وفي إدراكه لها"[3]. فالشّعر-محتوى باطني في ذات الشّاعر مليءٌ بالأحاسيس والمشاعر وإدراك متميز قبل أن يكون كلاماً[4]، فالشّعر، إذن، هو صقل لأحاسيس الذّات الإنسانية وفتح لعيونها وعقولها على المجهول.

ولذلك فهناك فرق بين شعر الكلام وكلام الشّعر حسب نظرة الشّاعر، فشعر الكلام يبقى دائماً متشبثاً بالأرض فيسكن إليها ويموت، أمّا الكلام الشّعر فهو الذي يصعد بنا إلى عالم الرّوحانيات وعالم السّماء، فنرى الله في كلّ شيء، وهذا ما يطابق قول الشّاعر أبو العتاهية:

وفي كلّ شيءٍ لهُ آيةٌ تَدلُّ عَلى أنّهُ واحدُ

فشعر الكلام "يجعلنا كالأنعام أو أضلّ سبيلا"[5]، وفي هذا تناصّ مع القرآن الكريم لكي يخدم رؤيته النّقديّة، قال تعالى: **(إِنْ هُمْ إِلَّا كَالْأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ سَبِيلًا)**[6]، فشعر الكلام يجعل من صاحبه دائماً كالأنعام أو في ضلال وبُعد، أمّا كلام الشّعر فهو بعكس ذلك تماماً، بحيث يرفع صاحبه إلى

1 فاتح علّاق، ما في الجبّة غيرُ البحرِ، ص: 7.
2 المصدر نفسه، ص: 7.
3 المصدر نفسه، ص: 8.
4 المصدر نفسه، ص: 8
5 المصدر نفسه، ص: 9.
6 سورة العرفان، الآية: 44.

حقيقة الإنسان الذي يرى الله في كلّ شيء. على أنّ هناك من يؤمن بشعرية الكلام العادي، الذي يكون أصلا في عناصر الطّبيعة؛ كالشّمس والبحر ورحيق الأزهار وفي الهواء الذي نتنفّسه وفي البراري الواسعة وإلى غير ذلك، بحيث تعتبر عناصر الطّبيعة رموزاً يستدلّ بها الشّاعر لبلوغ مراده، ولكن هذا النّوع من الشّعر "لا يرفعُنا عن أنفسنا ولا يسمو بنا عن معارفنا، إنّه يربطنا بالرّاهن واليومي، ويشدّنا إلى العادة والمألوف، ويعيدُنا إلى بداياتنا دائماً أبداً فلا نتقدّم شبرا ولا نتحرَّرُ قدر أنملة"[1]. على أنّ الشّعر وفق رؤية الشّاعر هو سفر بالنّفس إلى عالم الذّات الحسيّة، وكشف عن الأسرار والجواهر، وكلّما انتهت تلك الأسرار غاص في أعماق أخرى[2].

ولذلك فالشّعر أعمق من الفلسفة والعلم، فهو سرّ في حقيقة الوجود، ف "الشّعر ينفخ فيك روح الوجود، فإذا بك كائن جديد"[3]، وكأن الإنسان يخرج من عالم السّبات إلى الحياة بفعل الشّعر المحرك لذاته والمؤثّر في نفسية وأراء القارئ.

وإجمالاً فإنّ المتتبّع للخطاب المقدّماتي لدى الشّاعر، سيلاحظ أنّ الشّاعر علّاق، يحرص كثيراً على محاولة تقديم فهم خاص للشّعر، يتسّم، أساساً في كونه ذا طبيعة تبحث عن السّؤال دوماً. ولعلّ هذا ما جعله يستبعد النّوع الآخر من الشّعر، الذي لا يشكّل، في رأيه، تعدّدية حقيقية، لسبب أساسي، وهو كونه يحمل ما لا نُريد.

7-عتبة اسم المؤلّف:

تُؤدي المكوّنات المناصية دوراً أساسياً في معرفةِ السّياق الخاص بالنّصّ وبتلقيه، فالمعرفة الجزئية أو الكلّية بهذه العتبات النّصيّة أو بأحدها، وكذا حضور هذه العناصر إمّا جميعها أو بعضُها، يسهم بشكل كبير في تحسين التّلقي للعمل المعروض. من هنا، إذن، كان "الاهتمام بضرورة البحث في السّرادقات والبّوابات المحكّمة للنّصّ، بقصد استفتاح مغاليقها، واستجلاء مكنوناتها، ومن ثمّ استيضاح مدلولاتها

1 فاتح علّاق، ما في الجبّة غيرُ البحرِ، ص: 10.

2 المصدر نفسه، ص: 11.

3 المصدر نفسه، ص: 11.

(...) والتي بدونها قد ينفرط عقده، وهي كذلك جلّ العلامات المسيّجة للمتن (النّصّ)، لا يمكن إغفال أهميتها ونجاعتها التّداولية في وصل النّصّ بقرّائه"[1].

من بين هذه المناصات التي تُضيء عملية التّلقي عتبة (اسم المؤلّف)، هذا الأخير يعدّ "من بين المكونات المناصية المهمة التي يمكن رصدها على الغلاف، فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته، أو إغفال دوره في صنعة كتاب، مما يفسّر الارتباط الوثيق بين الكاتب ونصّه، بل يمكن اعتباره علامة فارقة بين كاتب وآخر، ففيه تثبيت هويّة الكتاب لصاحبه، الّذي يحقّق ملكيته الأدبية والفكرية لنصّه بغض النّظر عن كون الاسم حقيقيا أو مستعاراً"[2].

وإضافة إلى ذلك فإنّ كثيرا ما نجد إقبال القراء على عمل ما، وهذا نتيجة لشهرة هذا الكاتب، وبذلك يكون اسمه منتشرا بسرعة لدى القراء. كما نجد لعتبة (اسم المؤلف) وظائف عدّة، وهي كالآتي[3]:

أوّلا–وظيفة التّسمية: تثبيت هوية العمل للكتاب، ويكون ذلك بإعطائه اسماً.

ثانياً–وظيفة الملكية: أحقية تملّك الكاتِب للكِتَاب أدبياً وقانونياً.

ثالثاً–وظيفة إشهارية: تكمن في التّرويج للمؤلّف، الذي يكون اسمه عاليا يخاطبنا بصريا لشرائه.

والمهم في كلّ هذا، هو أنّ النّصّ لا يصرح، مطلقاً، فيه بـ (اسم المؤلِّف)، وبالتّالي لا يدفع القرّاء للإقبال عليه، لأنّ لكل مؤلِّف أسلوباً معيناً في الكتابة يعرف به ويحيط به جمهور من القرّاء يتهافتون على المنجز كلّما رأوا كتابة (اسمه) على ظهر غلاف النّصّ الإبداعي كما يقول "إسكاربيت" في علاقة الكاتب بالقارئ "إنّما يكتب لقارئ أو لجمهور من القرّاء، فهو عندما يضع أثره الأدبي، يدخل به في الحوار مع القارئ، وللكاتب من هذا الحوار نوايا مبيتة يريد إدراكها، فهو يرمي إلى الإقناع أو إلى المد بالإخبار أو الإثارة أو التشكيك أو زرع الأمل أو اليأس..."[4].

1 لعموري زاوي، شعرية العتبات النّصية، ص: 83.

2 المرجع نفسه، ص: 120.

3 عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، من النّصّ إلى المناص، ص: 64، 65.

4 حسين الواد، مناهج الدراسات الأدبية، دار توبقال للنشر والتّوزيع، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص: 79.

7-1-عتبة اسم المؤلّف واللّوحة التّشكيلية للغلاف في دواوين فاتح علّاق:

إنّ اللّوحة التي توضع على ظهر الأعمال الإبداعية؛ أي على ظهر الغلاف فهي عنصر مهمٌ من عناصر العتبة الموازية للمتن، إذ نجدها تساعد "في إضاءة النّصّ الدّاخلي قصد استيعابه وتأويله والإحاطة به من جميع الجوانب"[1]. وبالتّالي لكي يفهم العمل الأدبي، فيجب أن يتوفر على اللّوحة التي تضيئه، لأنّ كل ما هو موجود على ظهر الغلاف له دلالة كما قال رولان بارت. وهو اعتراف وتبيان للدّور الفعّال الذي لعبته الشّعرية (poétique) عندما أعادت "الاعتبار لهذا النّصّ الموازي المهمش، بل اعتبرته المدخل الأساسي إلى أعماق النّصّ الإبداعي، وكل إقصاء لما هو خارجي يجعل من هذا العمل ناقصا مليئا بالثغرات المنهجية والنّواقص السّلبية"[2]. من هنا، إذن، "كان ذلك الاهتمام البالغ باقتصاد النّصّ في الكتابات الإبداعية المعاصرة، فلا بدّ من وضع حساب دقيق لكل خطوة في مسار الكتابة، ولا بدّ من العناية بفضاء النّص"[3].

وهكذا، فإنّ اللّوحة الفنّية "الصّورة" في الأعمال الإبداعية تحمل دلالات كما يحمل العنوان هو الآخر، وهنا، بالضّبط، قد تكون العملية عكسية من خلال توجيه أحدهما للآخر نحو المعنى، أو الفكرة التي انبنت عليها الدّواوين الشّعرية لدى الشّاعر فاتح علّاق. ولا شكّ أنّ "التّطور الحاصل في إخراج الدّواوين الشّعرية وتشكيل فضاءاتها (كتابتها وأغلفتها الخارجية) كان تعبيرا عن تنامي دور صياغة الفضاء النّصّي (L'espace textuel) باعتباره جزءا من عملية الإبداع"[4].

نسعى عبر هذه الإشارات إلى الوقوف عند ظاهرة وضع اللّوحات الفنيّة في النّصوص الشّعرية-دواوين الشّاعر-من لدن منتجِهَا؛ إذ إنّ الأعمال الشّعرية توضع لها لوحات فنّية خاضعة لموجّهات فكرية، حيث يراعي فيها ابتكار وبلورة صورة ذهنية أوّلية من صميم وصلب تلك النّصوصّ، ويكون ذلك عبر نقل تشريحي لبنية جزئية كانت أو كلّية من العمل الشّعري، ويدخل هذا في ما يسمى بالنّقل الاستنساخي-إن جاز القول-والمقصود به، هنا، هو مختلف العمليات التي يقوم بها المنتج مع صاحب

1 لعموري زاوي، شعرية العتبات النّصية، ص: 110.
2 المرجع نفسه، ص: 110.
3 حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة: تغير عاداتنا في قراءة النّصّ الأدبي، ص: 14.
4 المرجع نفسه، ص: 14.

دار النّشـر، مـن مثـل تلـوين فضـائه، وإرفاقـه بصّـورة، وشـكله بالشّـكل التّـام،.. وإلى غـير ذلـك مـن العمليات. وكل هذا يكون خاضعا بطريقة من الطّرق إلى المادة، ويقصد بالمادة هنا، أي تلك الكلمة الشّعرية.

من هذا المنطلق، إذن، فإنّ اللّوحة الفنية أو الصّورة التي يضعها الشّاعر في نصوصه الإبداعية، ليست وليدة فراغ فحسب، بل هي نتاج لحظة ولادة العمل الشّعري، هذا العمل وُلِدَ في مهد تخيُّلي واحد، ومن ثمّ خضع لصناعة جمالية واحدة. وزيادة على ذلك، فإنّ النّصّ والصّورة، كونُهما متلازميّن متوازييّن مع بعضهما بعضا على مستوى التبلّور، فهما كذلك متقاطعان إلى حدّ ما في كثير من العناصر الخفيّة التي يظهرها التّأويل وتكشفها القراءة. لذلك دعا جيرار جينيت "إلى قراءة النّصّ في علاقته بالنّصوصّ الموازية"[1] الأخرى ككل.

وبالرّجوع إلى الأعمال الإبداعية لدى الشّاعر فاتح علّاق نجده قد اختار لدواوينه الشّعرية أغلفة متميزة، ولقد بدأها بذكر اسمه في أعلى منتصف الغلاف، وكأنّه يعلن صراحة-أنا فاتح علّاق-مبدع هذه الأعمال الشّعرية وكاتبها، فهو يقدم القارئ إعلاناً مقصوداً وموجهاً، ولافتة إشهارية مغرية، محفزّة، فهو الرّسالة الأولى التي يرسل بها الشّاعر إلى القارئ عند اقتناء العمل، التي تصدّرت أولى مساحات الغلاف الهامة، والتي سرعان ما تخطف نظر القارئ وتستهويه، على اعتبار أنه "أصبح للفضاء النّصي دور حاسم في الصّدمة الأولى التي تحدث بين النّص والقارئ، كما بات يؤطّر عملية التّفاعل مع النّصوصّ من بدايتها إلى نهايتها. إنّه في نهاية التّحليل أحد العناصر المهمّة لبلاغة الكتابة المعاصرة"[2].

وهكذا فإنّ اسم الشاعر تصدّر واجهة الغلاف متخذا بذلك العلو والرّفعة والسّمو، فنجد الاسم جاء في كل الدّواوين بهذا الشّكل، بيد أنّ الاختلاف الواضح جاء في اللّون المميّز، لأنّ اللّون "شعر صامت نظمته بلاغة الطّبيعة وبيانها"[3] وقد تنوع باختلاف الدّواوين وأسمائها، فجاء اسم الشّاعر في الدّواوين الثّلاثة الأولى (آيات من كتاب السّهو/ الجرح والكلمات/ الكتابة على الشّجر) باللّون الأبيض، ذلك أنّ هذا الأخير هو رمز للطهارة والنّور والفرح والنّصر والسّلام. كما اختار اللّون الأسود

1 عالية محمود صالح، البناء السّردي في روايات الياس الخوري، أزمنة للنشر والتّوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2005، ص: 242.
2 حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة: تغير عاداتنا في قراءة النّص الأدبي، ص: 14، 15.
3 محمّد صقر إياد، فلسفة الألوان، الأهلية للنشر والتّوزيع، ط1، عمّان، الأردن، 2010، ص: 123.

لاسمه في الدّيوان الأخير الذي يحمل عنوان (ما في الجبّة غير البحر) وهذا اللّون يحمل عنوان الغضب والثّورة ضد الجرائم التي ارتكبها العدو ضدّ الدّول العربية والإسلامية، وبخاصّة، نحن نعرف أنّ هذا اللّون انعكس على ما تكلّم عنه الشّاعر في ديوانه من مثل حديثه عن سقوط الأندلس، أو أنّه حمل نوعاً من الحداد على أرواح أزهقت دون أدنى ذنب من مثل الحلّاج، وعليه حمل اللّون الأسود لاسم فاتح علّاق نظرته التّشاؤمية التي تؤول إليها نهايات البشر، فقلب علّاق ينشطر من شدة الحزن الذي انعكس لا إراديا على اسمه الذي يوجه على صفحة الغلاف.

ثمّ أسفل عتبة اسم المؤلّف مباشرة وضع العنوان؛ عناوين الدّواوين كتبت جلّها بخط كبير متباين الألوان، فكل واحد كتب باللّون يختلف به عن الآخر، فالدّيوان الأوّل (آيات من كتاب السّهو) كتب باللّون الذهبي، أمّا ديوان (الجرح والكلمات) فكتب باللّون الأحمر، وكذلك ديوان (الكتابة على الشّجر) كتب باللّون الأبيض، بينما ديوانه الأخير كتب باللّون الأحمر الدّاكن. وفي أسفل أغلفة الدّواوين الشّعرية ذكرت دار النّشر التي تنتسب إليها، وهي دار التّنوير الجزائرية. وكلّ هذه العتبات جاءت مذكورة ضمن المستوى الأوّل من الغلاف، أمّا فيما يخص المستوى الثّاني فنجد صور هذه الدّواوين، جاءت كخلفية للغلاف ما عدا الدّيوان الأوّل الذي لم توضع له صورة الغلاف الأمامية في الخلف.

وما تجدر الإشارة إليه، وما ينبغي أن نؤكّده كذلك، هو أنّ هذه الصّور–صور أغلفة الدّواوين الشّعرية–تحمل في ثناياها خطاباً موجّهاً للمتلقي، وتأخذ في الوضوح أكثر بعد قراءة النّصّ، لذا "فمسألة إخراج الغلاف بخطوطه ولواحاته الإيقاعية أصبحت الأداة الإشهارية الفعّالة لمنافسة الوسائل السّمعية البصرية (...) ولها تأثير ناجح في توجيه جمهور القرّاء وتكييف أذواقهم"[1]. ويمكن توضيح ذلك من خلال التّطرق إلى العناصر التّالية:

7-1-1-تشكيل الغلاف ودلالته في ديوان (آيات من كتاب السّهو):

يُلاحظ من خلال غلاف الدّيوان غموض الرّؤية الفنّية في تلك الرّسومات سواء بذاتها أو في ظل ما رافقت من قصائد، لكنّها رغم ذلك تحتل مساحة عريضة من الدّيوان، فصورة الغلاف تشكلت من عنوان يتوسط الصّفحة، وباللّون الذّهبي مع خلفية تشكلت من خطوط متداخلة، وبألوان مختلفة

1 حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة: تغير عاداتنا في قراءة النّص الأدبي، ص: 15

كثيفة؛ كاللّون الأخضر والأزرق. إنّ الألوان تفضي جمالًا على الحياة، فهي "متعة للإنسان، تغذي حواسه، وتنعش جسده، وتؤثّر على حالته النّفسية وعلى روحه المعنوية كتأثير العطر ونفحاته التي تمتِّع الإنسان، وكالموسيقى التي تنعش حواسه، وتفيضُ على نفس الإنسان السّعادة والسّرور"[1]، لذلك نجد الشّاعر تركها من دون تحديد أفق لها أو بعد ليؤكّد لنا الحرية المطلقة التي لا نهاية لها.

أمّا إذا أمعنا النّظر وتفحصنا الغلاف، فسنجده أرضية لرموز إيحائية، تتضح دلالتها أكثر مع قراءة الدّيوان، وعليه جاء موقع العنوان ملفتا لنظر المتلقي، خصوصا مع وروده بالبند العريض، أمّا اختيار اللّون وانعكاسه على الذّات القارئة، فهذا يتوقف حتماً على الرّؤية الذّاتية والانطباع الذي يخلفه في نفسية المتلقي، ولكن مهما يكن الأمر، فهذا لا يمنع من أنّ اللّون الذّهبي غالباً ما ارتبط بالتّوهج والإشراق، وهو بذلك يعدّ من بين أكثر الألوان إضاءة ونورانية، لأنّ لونه يقترب من لون الشّمس، ومصدر الضّوء، وأهمية الحرارة والحياة والغبطة والسّرور[2].فاختياره هنا، كلون لعنوان الدّيوان جاء ربما من أجل دلالة إيحائية مفادها أنّ الشّاعر أراد أن يقدم "جزءاً من كيانه المتأجج لجمهور متلقيه"[3]، فاللّون الذّهبي يكشف عن أنّ هذه القصائد آيات في الظّلام، أو نجوم في ليل حالك مرّت به الجزائر أثناء التّسعينيات. ومعنى ذلك أنّ القصائد زوارق للأمل في بحر هذا الوضع المتأزم، ولعلّ قصيدة (إسراء) خير دليل على الدّيوان. فالشّاعر مثل موسى يبحث عن قبس ليضيء طريق الوطن، ويجعل من الدّموع شموعاً لتُضيء في ليل مظلم، وهذه النّصوصّ آيات تُضيء الطّريق. وهذا ما لمسناه، بعد قراءتنا للدّيوان الذي جاء مثقلًا بعناصر الموت، الألم، الحزن، الضّياع والاغتراب والغربة، وإلى غير ذلك من مشاعر تعتريه، ومن هنا نجده يقول:

أقوم الآن من قبري

ألملم ما تناثر من غباري

في فيافي العمر

1 محمّد صقر إياد، فلسفة الألوان، ص: 18.

2 عبد الفتاح رياض، التّكوين في الفنون التّشكيلية، دار النّهضة العربية، ط2، القاهرة، 1983، ص: 261.

3 محمّد تونسي جكيب، إشكاليّة مقاربة النّصّ الموازي وتعدّد قراءاته، عتبة العنوان أنموذجاً، مجلّة الأقصى، م09، ع01، لا ب، 2008، ص: 586.

أحزم قامتي وأشدّ من أزري

لتشتـــعل البراري!

أحمل اللّغة البريئة وافترار الثّغر

وذبالة من شعلة الموتى

على عتبات هذا الدّهر

موغـــلٌ هـذا الهـواء الآن في رئـــتي

وفي سعف النّخيل

من أين أبتدئ انتشاري؟ !

غائم هذا المكان الآن

كيف أصبّ نفسي في متاهته

ولا أهوي إلى المدن القديمة والخراب؟ !

غائم هذا الزّمان متّى سأبتدئ انتحاري؟ !

قد تعدّدت المسالك والشّعاب[1]

وهكذا، فالشّاعر من خلال هذا الدّيوان يرسم لنا مشهداً تراجيدياً من خلال اللّغة التي وظفها، والتي تحيل في الوقت نفسه إلى الواقع المعيش المأساوي الذي عايشه الشّاعر.

7-1-2-تشكيل الغلاف ودلالته في ديوان (الجرح والكلمات):

إنّ القارئ المتلقي للوحة غلاف ديوان (الجرح والكلمات) يتسنى له ملاحظة ما يحفُ هذه العتبة من دلالات اكتنفها الغموض، فقد استحضرت الذّات الشّاعرة عتبة الغلاف صورة يد إنسان تنزف قطرات دم من أصبع الإبهام مشكلة بذلك بركة دماء مكتوب عليها عنوان الدّيوان*، هذا الأخير الذي نجده كتب باللّون الأحمر، ومن المتعارف عليه أنّ هذا اللّون في ثقافتنا العربية يعدّ "من الألوان التي تثير

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 41، 42.

* هذا ما يؤكد انفتاح الدّاخل على الخارج، وتسرب الخارج وانسيابه في الدّاخل حدّ التّماهي معه في أحيان كثيرة، كما الحال مع هذا الدّيوان، وهو ما يؤكّده الدّكتور هشام موساوي بقوله: "المناص فضاء للكشف والمكاشفة، وآلية من آليات إظهار المعنى، والمساهمة في إنتاجه من خلال تفعيله للذاكرة القرائية وتحرير النص من ذاته نحو دوائر جديدة للمعنى". هشام موساوي، المناصية في الرواية المغاربية، من العنوان إلى النّص، ص: 92.

المشاهد على الرّغم من أنّ هذا اللّون ليس من أقوى الألوان، وقد حملته التّجربة الإنسانية الكثير من الدّلات كدلالة القتل والحروب والعنف والإرهاب لارتباطه بلون الدّم"[1] فاللّون الأحمر أصبح يرمز في الحضارة الحديثة إلى الخطر الذي يوحي بالألم والمعاناة، فهذا "اللّون يؤثر في إقدامنا وإحجامنا ويشعر بالحرارة أو البرودة، بالسّرور أو الكآبة، بل يؤثّر في شخصية الإنسان وفي نظرته إلى الحياة"[2]، ومن ثمّ تتعدّد دلالاته التي لها من الأثر الكثير؛ كالدّلالة التي يحملها في هذا الدّيوان وهي دلالة الموت، والدّم، ودوافع الألم للذّات الشّاعرة، وعلى سبيل المثال لا الحصر نجده يقول في قصيدة (حصار):

ووراءك الأسياف مشرعة

تحنّ إلى الدّماء

قف ها هنا في البقعة الحمراء[3].

وفي صورة الغلاف، كذلك، وخلف صورة اليّد، نجد اللّون الأسود قد برز بشكل جلّي على مساحة واسعة من الغلاف، وكأنّه شرفة عليها، يطلّ في نهاية العمر أو نهاية السّنة على ماضي العمر الجميل، أو اللّون الذي مثل سنوات العمر الطّويلة بكلّ أحزانها وأمراضها ومعاناتها. ومن المتعارف عليه هو أنّ اللّون الأسود غالباً ما يدل على الخوف والفزع والقلق، ويضاف إلى ذلك فإنّ هذا اللّون دائما ما يكون "له تأثير قوي على أيّ لون يأتي معه في نفس المجموعة، مؤكداً أو مقوياً خصائص هذا اللّون"[4]، وقد جاء توظيف هذا اللّون بهذا الشّكل لانعكاسه على الواقع المعيش المرّ الذي مرَّ ويمرُّ به الوطن والشّاعر، وكأنّه يمثّل رمزاً للتشّاؤم والظّلم والاستبداد. يقول في قصيدة عنوانها (الجُرح والكلمات):

لو أنّي استطعت مددت جبالًا من الهجر

لكن جرحي يأبى التـــآما

وإن جهنّـم كانت غرامـــا

***

1 محمّد تحريشي، في الرّواية والقصة والمسرح، دحلب للنشر والتّوزيع، لا ط، الجزائر، 2007، ص: 103.

2 محمّد صقر إياد، فلسفة الألوان، ص: 93.

3 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 69، 70.

4 أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، عالم الكتب للنشر والتّوزيع، ط2، القاهرة، 1997، ص: 195.

قالت وقد نالني سهمها فانكسرت على شوكة تتنامى

-ما كذب القلب أو سحرت بصري-

إذا كان أدماك صوتي

وحز وتينك ما فتق القلب من زهر

فاطلق جناحي إن الفضاء ينادي هياما

رأيتك تعبد صمتك والأرض من حولك جمرة

والهواء زفيـــــر

وهذا المدى عبرة ودم

غصت الأرض وانتفض الميتون القدامى[1]

ويقول في قصيدة (صوت في البرية):

ها أنت تحمل صوتك في البرية

تمتشق الكلمات

وترسل أياما وليالي بين يديك

تدفعها في القفر دورية

كم كنت تود لو طارت في الأفق

ترجم أحلام الظلماء[2]

إنّ اللّون الأسود أخذ حجماً كبيراً من صورة الغلاف، وهذا دليل على الكثير من القضايا المطروحة بين دفتي هذا الدّيوان، فاللّون الأسود والكلمات الدّالة عليه هي كثيرة مبثوثة في ثنايا القصائد من مثل: (الظّلام/ أيامه الغائمة/ الموت/ ظل الانطفاء/ اللّيل...). فهذه المفردات كلّها تظهر بداخل المتن، لذلك جاء المشهد الصّوري يعكس حجم المعاناة والعذاب، وقوّة التّحمل لدى الشّاعر، وهذا ما نلتمسه، وبحق، في الدّيوان ككل.

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 12، 13.

2 المصدر نفسه، ص: 79، 80.

وبكل بساطة، لقد جاء الغلاف الخارجي للدّيوان وبما يحمله من صور وألوان، متضمناً التّعبير عن محتواه، بحيث تتأكّد لنا تلك العلاقة القائمة بين صورة الغلاف وبين الكلمة الشّعرية المعبّرة التي اتّخذت من الحرف أساساً لها، فيقول:

...وتزرعنا الكلمات على عتبات البيوت

نكبر ثمّ تجرجرنا الطّرقات

ونبدأ رحلتنا في خضم الكلام

فتشرعنا الكلمات لنمتد في أفق غامض[1].

7-1-3-تشكيل الغلاف ودلالته في ديوان (الكتابة على الشّجر):

إنّ المتتبعَ للوحة الغلاف في هذا الدّيوان يلحظ دلالة الرّسومات والأشكال التي توزّعت على سطح الغلاف، حيثُ أكسبته رونقاً فنّياً وجمالًا، كما أضفت على لوحة الغلاف الأمامي طابعاً من الإيحاء والدّلالة، وبالتّالي نجدها قد أنارت للمتلقي درب المتن الشّعري الذي بين دفتيه، كما شوّقته لسبر أغواره.

إنّ ريشة الفنّان رسمت لنا صورة في أسفل الدّيوان، تمثّلت في شجرة عارية من أوراقها، وكأنّها في نهاية فصل الخريف تمهد بدخول فصل الرّبيع، وقد تزاحمت الأفكار التي جاءت مرسومة على الصّورة، وبخاصّة أنّها حملت سحاباً كثيفاً، وربما هذا دليل على أنّ الشّاعر أراد أن يبحث عن الحياة والتّجدد والاستمرار والأمل والعطاء اللّامحدود. فيقول:

ما زلت أبحث عن وطن

يستظل بشعري

عن شجر يتعلم كيف يدافع عن لغتي

عن نهار يضيء خريطة عالمنا

تستريح به الأرض من تعب[2]

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 35.

2 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 22.

كما ظهر في الصّورة نفسها خلفية زرقاء، والتي زادت في بروز العنوان أكثر فأكثر، ومن دلالة هذا اللّون، هو أنّه يرتبط ارتباطاً شديداً بلون الماء والسّماء، ومن ثمّ فهو مناسب للهدوء والبرودة في آن[1]، وهكذا جاء هذا اللّون خلف الشّجرة في الجانب العلوي للصّورة، وهذا كدليل على بعث الحياة والأمل، ومن هذا قوله:

وأدعو الرّبيع إلى ساحتي
كي يعيد قرّاءة قلبي
ويزرع حبّي
على عتبات الطّريق[2].

7-1-4-تشكيل الغلاف ودلالته في ديوان (ما في الجبَّة غيرُ البحرِ):

في هذا الدّيوان تضمنت صورة غلافه بحر ويد إنسان تخرج من ماء البحر وكأنّها تستغيث، فهي تدلّ على إنسان يغرق في البحر، وهذا يدل على أنّ البحر يحاصر الشّاعر ويستولي عليه، أو كما عبّر في (هو البحر لا صوت لي)، البحر الذي صادر صوت الشّاعر وسيطر عليه وهو لا يستطيع منه فكاكاً:

من يملك الماءَ..يملك البرَّ
والذي يملك البرَّ يملك وقتي وصوتي
(...)
هو البحر قرَّبني ثمّ غرَّبني
رافقني ثمّ فارقني،
فرَّقني فافترقتُ كما شاء لي
سفائني هنا احترقت ونفَتني قِلاعي
إلى ثورتي واضطرابي[3]

1 عبد الوهاب شكري، الإضاءة المسرحية، الهيئة المصرية للكتاب، لا ط، القاهرة، 1985، ص: 76.
2 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 81.
3 فاتح علّاق، ما في الجبّة غيرُ البحرِ، ص: 28، 29.

ولكن البحر في قصيدة (ما في الجبّة غيرُ البحر) يعني أنّ الغرق هنا اتحاد بالطّبيعة أو فناء في البحر بالمعنى الصّوفي، وهكذا يتحول البحر إلى جبّة يرتديها الشّاعر.

ففي هذه الصّورة علاقة وطيدة بين الأداة والموضوع، ووجود اليّد مفتوحة الكّف، منتظمة باتجاه عمودي خلفه خط متوازي ثابت، ما هو إلّا دليل على أنّ الصّورة تقدّم مشهدا لحركية زمنية مضطربة متأرجحة بين (الحياة) و(الموت)، والتي تومئ لنا إيّاها لغة الألوان المشتغلة على تقنية الإظهار، والإخفاء، والنّسق الضّوئي المبرز لأحادية اليّد على سطح ماء البحر. وهذا الأخير يدلّ على رمزية الوجود، ومركباً فيه على الحرية والانطلاق، فيقول الشّاعر:

زورقي أنت فامخر عبائي

شوقي أنت

وأنت ندائي[1].

أمّا إذا أمعنا النّظر في اللّون الذي كتب به العنوان، فنجده كتب باللّون الأحمر، وهذا الأخير غالبا ما نجده يرتبط أيّما ارتباط "بالثّورة والتّمرد والحركة والحياة الصّاخبة والانتقام والغضب والقسوة"[2]، فاللّون الأحمر يحيل إلى لون الدّم، والدّم هو سائل ثمين يسري بداخل جسم الإنسان، فيصبح بذلك رمزاً وقرباناً للشّيء الذي يؤمن به، وعنوان الدّيوان، هنا، هو تناصّ مع مقولة الحلّاج المشهورة "ما في الجُبَّة غير الله"، ولعلّ ذلك هو السّبب الرّئيس في اختيار اللّون الأحمر، لأنّ الحلّاج قد قدم حياته ثمناً لمعتقداته الهائمة، فيقول علّاق:

ليس في البحر من أحدٍ

غير جُبّته وهواهْ،

غير نظرته الهائمهْ

في سماء الإلهْ[3].

1 فاتح علّاق، ما في الجبّة غيرُ البحرِ، ص: 20.

2 يوسف حسن نوفل، الصّورة الشّعرية والرّمز اللّوني، دار المعارف، ط1، لا ت، ص: 33.

3 فاتح علّاق، ما في الجبّة غيرُ البحر، ص: 17.

فالشّاعر كتب العنوان باللّون الدّم لا بالمداد هذا الألم الذي يعانيه. أمّا في الصّورة الخلفية للدّيوان فنجدها عبارة عن أسطر شعرية أخذت من قصيدة (ما في الجبَّة غيرُ البحرِ). ولقد عنون الشّاعر المقطوعة باسم الدّيوان، التي افتتح بها ديوانه من خلال العنوان وختمه بها، وكأنّ الشّاعر، هنا، أراد أن يقدم للمتلقي عتبة الولوج للدّيوان من خلال هذه المقطوعة، إضافة إلى أنّه أراد من خلال ذلك إلى لفت انتباه المتلقي وجذبه لما يحتويه الدّيوان من أفكاره الرّئيسة. فالشّاعر ينقل لنا فكرة مفادها أنّ هذا الدّيوان هو عبارة عن وحدة متكاملة لا فرق فيه بين الصّفحة الأولى والصّفحة الرّابعة فحسب، بل هي صفحات الغلاف المكمّلة بعضها لبعض، لتعكس لنا بذلك المحتوى العام الذي يحويه النّص.

وبناء على ما تقدم ذكره حول تصميم الغلاف ودلالته في الدّواوين الشّعرية، تبين لنا جلياً بأنّها تمثّل عتبة أيقونية تعمل على تحقيق قوّة وجذب قرائية عالية، ذلك نتيجة توظيف عنصريّ اللّون والصّورة توظيفاً معتمداً على البساطة، وهي بساطة تشي باعتناء واضح بعتبة الغلاف، واتكائه دلالياً على عتبة عنوان الدّيوان. هذا من جهة، أمّا من جهة أخرى فإنّ الغلاف هو في تعالق ومحاورة بما يغلف من متن شعري، لذا أشارت القراءة إلى قوة التّعالق في الدّواوين الشّعرية، هذا ما جعل عتبة الغلاف تدل على المتن الشّعري لدى علّاق.

8-عتبة خطاب الإهداء:

تتلقى النّصوصّ والخطابات بعضها مع بعض بين دفتي الكتاب، وذلك بعدّها علامات وبنيات لغوية ودلالية موسّعة، ومعها ما يعرف بالعتبات النّصيّة المؤطّرة للمتن النّصّي، والدّاعية إلى تمرّس في فعل القراءة[1]، ومن هذه العتبات النّصية الكثيرة، نجد الإهداء، الذي "هو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصا، أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية)، وهذا الاحترام يكون إمّا في شكل مطبوع (موجود أصلا في العمل/ الكتاب)، وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النّسخة المهداة"[2]. فالإهداء شأنه شأن الكثير من المكوّنات المناصية الأخرى، لأنّه يشكل عنصرا مساعداً لاقتحام النّصّ. ومن ثمّة فهو يمثّل للمتلقي "أحد المداخل الأوّلية لكل قراءة ممكنة للنّصّ"[3]. ويتضح لنا

1 لعموري زاوي، شعرية العتبات النّصيّة، ص: 83.

2 عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينيت من النّص إلى المناصّ، ص: 93.

3 نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص: 47.

من هذا المفهوم أنّ الإهداء يحدّد للمتلقي دوراً كبيراً لا يخرج عن تفاعلات يحدثها النّصّ بتنويعاته المختلفة فكرية ودينية وثقافية وأخلاقية. ولهذا فإنّ الإهداء يعدّ من بين الأمكنة الطّريفة للعتبات النّصيّة التي نجدها "لا تخلو من أسرار تضيء النّظام والتّقاليد الثّقافيين لمرحلة تاريخية محدّدة فيما تعضد حضور النّصّ وتؤمن تداوليته"[1]، وانطلاقا من هذا التّصور أصبح "الإهداء ملفوظاً مستقلا بنفسه في عبارات طويلة أم قصيرة أم مختصرة"[2]، وعليه صار الإهداء عُرفا أدبيا ومنهجيا يستخدم في الأعمال الإبداعية، لأنّه يترجم رغبات دفينة-إن صحّ القول-لدى المبدعين.

قد يُثير الإهداء بعض الإشكالات كغيره من العتبات النّصية الأخرى، ذلك أنّ الإهداء عُرف على امتداد العصور الأدبية بأشكال مختلفة من أرسطو إلى الآن، حيث كان في بعض كتب الآداب السّلطانية آنذاك يذكر الاسم صريحاً وعادة يكون ملكاً أو أميراً أو نبياً أو له الفضل على الكاتب وكثيرا ما تراعى فيها قواعد المجاملة ومسالك اللّياقة واللّباقة للمهدى إليه من ملوك وأمراء ونبلاء[3].

لهذه الآراء أهمية إضافية، تتمثّل في الكشف عن الأثر الذي يتركه الإهداء؛ وهذا الأخير تنبثق أهميته-في أيّ نوع كان-بوصفه مكوناً نصياً "من المكونات التي تروم تحقيق تواصل خفي مع مُهدى إليه، قد يكون متعيناً أو غفلاً، فرداً أو جماعة، حياً أو ميتاً، حيواناً أو جماداً..."[4]، وقد يختلف الإهداء عن باقي عتبات النّص ولكنّه يتقاطع معها في كثير من الجوانب. وقد خصّصّ جينيت تقديم نمذجة مبسطة للإهداءات، ميَّز فيها بين ثلاثة أنواع من حيث ورودها-الأعمال الأدبية على وجه الخصوص- وهي كالآتي:[5]

-النّوع الأوّل (إهداء خاص): وهو عبارة عن إهداء يتوجه به إلى شخص معيّن تربطه علاقة حميمية بالمؤلّف؛ كالأب، الأم، الزّوجة، وما إلى ذلك من أفراد عائلته.

1 نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص: 48.

2 Gérard Genette. Seuils, p : 111.

3 عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينيت من النّص إلى المناصّ، ص: 94.

4 المرجع نفسه، ص: 98.

5 المرجع نفسه، ص: 98.

-النّوع الثّاني (إهداء عام): وهو ذلك الإهداء الذي يتوجه به إلى شخص أو أشخاص غير محددين، قد تكون هذه الشّخصيات هي المتلقي نفسه، كأن يُهدى العمل إلى هيئات ومؤسّسات ثقافية أو منظمات إنسانية أو أحزاب سياسية أو رموز وطنية.

-النّوع الثّالث (الإهداء الذّاتي): حينما يوجه الكاتب الإهداء إلى ذاته وهو أصدق إهداء، على أنّ هذا الإهداء قلّما يرد في الأعمال المنجزة سواء أكانت هذه الأعمال إبداعية أو نقدية أو فلسفية أو فكرية أو دينية...

من منطلق أهمية الإهداء وتنويعاته، يمكن اعتبار عتبة الإهداء كأحد أهم مصاحبات عالم النّصّ، فهي رسالة ضمنية ذات دلالة؛ إذ إنّها تعدّ أشبه بعقد غير صريح مع المتلقي، الذي يعمل جاهداً على كشف الاتجاه الثّقافي وحتّى السّياسي للذّات صاحبة العمل المعروض. ومن ثمّة فهي عتبة نصيّة تعدّ "ملفوظا مستقلا في شكل مختصر بسيط محمول للمهدى إليه، وإمّا في شكل أكثر تطوراً كخطاب موجه للمهدي إليه"[1]. وهكذا، فالإهداء له دلالات مغرية تستقطب المتلقي نحوها.

كما أنّنا نجد البعض يعتقدون بأنّ الإهداء لا أهمية له في فهم النّصّ، غير أنّه يعدّ علامة مسيجة للمتن، الذي يعمل على استفتاح واستجلاء واستيضاح مغاليق النّصّ، وزيادة على ذلك، فهو من النّصوصّ التي أعيد لها الاعتبار في الشّعرية الحديثة مثلها مثل باقي العتبات الأخرى التي تنفتح على تفاعلات النّصّ مع نصوص أخرى وعوالم خارجية، في سعي منها لفهم أكثر له، ولعوالم تشكلّه ضمن نسيج أشمل[2]. ولهذا أصبح من الضّروري أن نقف عند عتباته، وذلك بغية الدّخول إلى عالم النّص وسبر أغواره المعتمة. ومن هنا سنتوقف عند الإهداءات الخارجية التي وظفها علّاق في دواوينه الشّعرية، وسنقوم أوّلاً باستخراجها في جدول ثمّ سنحاول التّعليق عليها في مرحلة ثانية، وهي كالآتي:

1 عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينيت من النّص إلى المناص، ص: 94، 95.

2 هشام موساوي، المناصية في الرّواية المغاربية، من العنوان إلى النّصّ، ص: 14.

الدّواوين الشّعرية	صـــيغة الاهداء	المهدى إليهم	نوع الإهداء
آيات من كتاب السّهو	----	----------	--------
الجرح والكلمـــات	----	----------	--------
الكتابة على الشّجر	فردي جماعي	إلى الصّدر الحنون أمّي الغالية إلى الشّجرة الوارفة زوجتي الحبيبة إلى العصفورين الغردين ولدي العزيزين (هالة) و(شاكر) عصارة هذا القلب.	عائلي محض
ما في الجبّة غيرُ البحرِ	فردي جماعي	إلى القلب الكبير والنّفس الزكية واللّغة الشّعرية زوجتي الحبيبة إلى عطر حياتي وزهرة عمري في فضاء السحر (هالة) و(شاكر)	اللّغة الشّعرية عائلي

إذ يلاحظ في الجدول-كما هو مبين أعلاه-أنّ الشّاعر علّاق يتبنى الإهداء تقليداً أدبياً، وهذا الإهداء كرّره في الدّيوانيّن الأخيرين هما: (الكتابة على الشّجر) و(ما في الجبّة غيرُ البحر).

على أنّ الإهداء عند الشّاعر علّاق يتميز بكونه فردياً وجماعياً، موجّها بشكل مباشر إلى جنس الأنثى والذّكر في آنٍ معاً، والدة أكانت أو زوجة أو أولاد. فمثلاً ديوانه الثّالث الموسوم بـ (الكتابة على

الشّجر) نجد الإهداء يتصدر مجموعته الشّعرية، وبذلك يحتل موقع الاستهلال والتّقديم. بعد صفحة العنوان مباشرة. لقد وجدنا الشّاعر في هذا الدّيوان يتقدم بإهدائه إلى (والدته) و(زوجته) وولديّه (هالة وشاكر). ويندرج هذا الإهداء ضمن "الإهداءات العائلية التي تكون من الكاتب إلى أهله وأقاربه"[1].

ثمّ إنّ الإهداء يردُ بصيغة جملة اسمية مرتكزة في الأساس بحرف الجر (إلى)، هذا الحرف نجده يشير إلى المهدى إليه، وهذا الأخير يرتكز على أسماء علم، وهي:(أمّي) (زوجتي) (هالة/ شاكر). إنّ الإهداء هنا يحمل في مضامينه اعترافاً واضحاً وصريحاً من الشّاعر بالعرفان والشّكر والامتنان لأشخاص مقربين يكنُّ لهم مشاعر المحبة والمودة، وهو بذلك "هبة وعطاء من الكاتب إلى شخص ما"[2].

وفي هذا السّياق، يلاحظ أنّ المرسل محذوف، ولكن هذا الأمر طبيعي إلى حدّ ما، خصوصا، ونحن نعرف أن الذي قدّم إهداءه هو اسم معروف ومعلن عنه في الصّفحة الرّئيسة؛ أي صفحة الغلاف الخارجي (فاتح علّاق). إنّ الإهداء الّذي قدّمه الشّاعر هنا يقترن بالوصف الخارجي للمهدى إليه كـ: (الصّدر الحنون) و (الشّجرة الوارفة) و (العصفورين الغردين)، فكلّ هذه الأوصاف تدل على حالة المهدَى إليه.

تأكيداً لهذا، وبناءً عليه، يتضح أنّ الدّيوان يحيل بطريقة مباشرة على رفض الواقع واستنكاره لما يسوده من فضاضة وظلم وألم وتعاسة في الزّمن الآني، وبهذا، فإنّ الشّاعر يجد في الشّجرة الوارفة، الحبّ، والحنان والأمل، وغداً يجد الخير والانتصار وتجاوزاً للواقع المعيش المر، وتتحوّل الشّجرة، في ديوانه الشّعري هذا، إلى شجرة عاريّة، يحفها الحزن، وينخرها الموت والغثيان، لكن الشّاعر هنا، نجده يعلّق أملاً كبيراً على فعل الكتابة والبوح بها، لأنّ هذه الأخيرة، هي التي تخرجه إلى الانتفاضة، ومن ثمّ الولادة من جديد.

أمّا الدّيوان الأخير الموسوم بـ (ما في الجبّة غير البحر) نجده يحوي على إهداء موجّه إلى المهدَى إليه، هذا الأخير يجمع بين (الزّوجة) وولديّه (هالة وشاكر). غير أنّنا وجدنا الشّاعر يصوغ هذا الإهداء بطريقة شعرية تعتمد على توالي الأسطر الشّعرية المعروفة، إضافة إلى توازي التّكرار، وتماثل الأصوات، واستعمال صورة التّدرج في تقديم الإهداء، أي من الزّوجة إلى الولديّن نزولًا، ومن الولديّن إلى الزّوجة

1 عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينيت من النّص إلى المناص، ص: 94.
2 المرجع نفسه، ص: 101.

صعودا. وهذا له ما يبرره، حيث يظهر التّوازي والانسجام الدّلالي والإيقاعي ملمحا أسلوبيا يتناسب ورؤية الشّاعر علّاق، كما أنّها دعوة صريحة من شاعر عارف ما يخطّط له للمتلقي كي يقرأ عمله الشّعري.

وكذلك، وجدنا الإهداء يقترن بالوصف الخارجي (القلب الكبير والنّفس الزّكية واللّغة الشّعرية) و(عطر حياته وزهرة عمره في فضاء السّحر). وهكذا، نجد الوصف من الإهداء، يشكل بطريقة غير مباشرة، عبر أنساق نصوص الدّيوان وإيقاعاتها الشّعرية، مأساة وعبثية الإنسان في هذا الزّمن الموبوء بالفشل والاستحالة والعدم.

أمّا فيما يخص الدّيوانين الأوّليّن والمعنونين بـ (آيات من كتاب السّهو) و(الجرح والكلمات) فإنّهما يخلوان تماما من الإهداء الذي يُقدم الدّيوان ويعلن عنه؛ إذ إنّ الشّاعر ينتقل في هذين الدّيوانين إلى عتبة المقدّمة دون عتبة الإهداء. وهكذا، فالشّاعر في دواوينه الأربعة، نجده يُزاوج في تقديم ديوانه بعد الصّفحة الأولى بين عتبتين هما: عتبة الإهداء وعتبة المقدّمة، أو الاكتفاء بعتبة دون كتابة الأخرى مثلما فعلَ مع ديوانيه الأوّليّن. وهذا يعني أنّ الشّاعر يشغل الذّاتي "الإهداء العاطفي" وكذلك يشغل الموضوعي "المعرفي" في بناء دواوينه الشّعرية.

وبالإضافة إلى ذلك، فثمّة إهداءات تلي العناوين الرّئيسة للدواوين الشّعرية أو عناوين النّصوص، التي تعدّ من الظّواهر التي تكرّرت بشكل جلي في التّجربة الشّعرية للشّاعر علّاق، بحيث غدت سمة أسلوبية مميّزة لبعض النّصوصّ –القصائد–، ومن هنا، فهي تعدّ عنصراً من العناصر المكوّنة للنّص الرّئيس، لأنّها، وبكل بساطة، تعدّ موجّها للقراءة مثلها مثل موجّهات أخرى.

وباختصار سريع، فإنّ الإهداءات في تجربة الشّاعر تتنوع على إهداءات ترتبط أيّما ارتباط بالمجموعات الشّعرية، ونجد البعض منها يتعلق بالنّص الرّئيس، وأخرى ترد في صيغة العنوان الإهدائي، والذي تَردّد في غير قصيدة من قصائد الشّاعر من مثل: (إلى أبي في الخالدين/ قيامة شهيد/ نداء المدى/ أنت البداية...أنت الحكاية.../ في الطّريق إليّ) وغيرها من الإهداءات الدّاخليّة.

إذن، هذا النّوع من العتبات النّصية، سيساعد المتلقي كثيراً في فهم النّصّ، وبخاصّة، عندما يلتحم ويتشابك ويتعالق مع العنوان، ومن ثمّ يتبلّور كل واحد منهما إلى عتبة نصيّة مضيئة، وفي الوقت

نفسه نجدها تشكّل مدخلاً رئيساً بواسطتها نلج إلى سبر أغوار النّصّ، ومن هنا، بالضّبط، يحق لنا القول بأنّ هذه العتبة النّصيّة تمتلك طاقة توجيهية خصبة لجلب انتباه المتلقي، ومن ثمّ تساعده في الانطلاق والتّوجيه نحو اكتشاف ما هو مجهول ومخبوء في النّصوصّ الشّعرية.

على أن الإهداء هو خطاب إيحائي يعتمد على ادخّاره لمخزون وافر من التّآويل، والتي يُقصد بها زخم من المعاني والأفكار ذات الصّلة الوثيقة بالحمولات الدّلالية لجماليات النّص؛ بمعنى أنّ الإهداء يُسهم في فك رموز نصّيه، سواءٌ أكان ذلك في صياغته أو في دلالته أو حتّى في مطالعته بالنّصّ الأصلي. فهو بذلك يعدّ "أحد المداخل الأوّلية لكل قراءة ممكنة للنّصّ"[1].

من هنا، فالإهداء يمثّل جزءاً من العتبة النّصية، التي تحوي على قصديّةٍ في اختيار المهدَى إليه أو في اختيار عبارات الإهداء، والمهدى إليه في هذا المنجز الشّعري، قد تكون "شخصية إمّا معروفة، وإمّا غير معروفة لدى العموم، ويهدى إليها العمل باسم علاقة شخصية: ودّية أو قرابة أو غيرهما"[2].

وبهذا الشّكل اتخذ الإهداء في معظم أجزاء الدّواوين الشّعرية طابع التّنويعات*، إذ جاء ديوان الشّاعر (الجرح والكلمات)، الذي يلتقي فيه المتلقي مع إهداء نصّه إلى "والده" انطلاقا من عنوان أحد قصائده والمعنونة بـ (إلى أبي في الخالدين) ويبدو لنا منذ الوهلة الأولى أنّ هذا الإهداء من مضامينه أنّه يغري القارئ بالدّخول إلى عوالم النّص الرّئيس ويضيء مساحات واسعة من فضائه. وفي هذا الشّأن يقول الشّاعر:

...وغادرتنا دونما ضجة أو كلام

1 نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص: 47.

2 إنشراح سعدي، شعرية العتبات النّصيّة في دواوين الشّاعر العماني سعيد الصّقلاوي، حوليات جامعة الجزائر1، ع3، سبتمبر 2018، ص: 277.

* وما دمنا نتحدث عن الإهداء وتنويعاته، فيجدر بنا التّنبيه، هنا، إلى أنّ الإهداء اليوم قد نلتمسه ضمنياً سواء أكان ذلك من خلال عنوان لنّصّ شعري (قصيدة) أو حتّى من غرض النّص (القصيدة)، فإذا فهمنا-على سبيل التّمثيل-أنّ الرّثاء هو هدية للمرثى (من مثل رثاء الخنساء لأخيها صخر، ورثاء حسّان بن ثابت للرسول-صلى الله عليه وسلم-)، والغزل هو هدية الشّاعر للمتغزل فيه (مثل تغزّل الشّاعر جميل بن معمر ببثينة، وتغزّل قيس بن الملوح بليلى)؛ هذا يعني بشكل من الأشكال أنّ القصيدة في الشّعر العربي المعاصر قد امتصّت بنية الإهداء في عناصر، ويكمن ذلك من خلال حضور هذه البنية حضورا سواء أكانت إشارة صريحة، أو إشارة ضمنية من خلال الغرض الشّعري نفسه، وهنا، ينبغي على القارئ أن يفعّل آلية التّلقي والتّأويل لكي يتجنّب الشّطط في معالجة ما يتعرض له من مقروء، لأنّ النّص (القصيدة) ليس مجبراً بتسليم مفاتيحه لأي قارئ كان. وبتعبير آخر، فإنّ سبيل الوصول إلى كنه أيّ نص هو اكتشاف مفاتحه، وإلّا فلا سرّ جمالي لأيّ نص.

دونما بسمة

دونما ضحكة أو سلام

دون أن تنظر أحدا

دون أن تنذر أحدا

أن قلبك ماتت أغاني الطّيور به

أن زهرك لم ينتفض مثل عادته في الصّباح

فآثرت أن تختفي فجأة في الظّلام

(...)

غفر الله لك

غفر الله لي[1].

إنّ هذا الإهداء يبوح بنغمة أسى طافحة بالحزن والألم والتّفجع، كلّها تخيّم على مضامين الأسطر الشّعرية في هذه القصيدة (غادرتنا دون ضجة أو كلام/ دون بسمة أو ضحكة أو سلام...)، هذا الحزن على والده، هو الذي فجّر في قلب الشّاعر ينابيع الشّعر، لقد أثرى الوالد في حياة المبدع، وكان حضوره بارزاً في قصائد الرّثاء عنده، ولذلك جاء الشّعر معبراً عن العلاقة الأسرية العاطفية والحميمية في آن، التي تربطه بأحبّ النّاس إليه، هذا الشّعور بالحزن وما يتولّد عنه من وحدة وفراغ وأسى تجده متشظياً في ثنايا المتون الأصلية للقصائد، فمن يتأمل نصوص الشّاعر في دواوينه الأربعة يجدها تفيض بالأسى والأحزان، والتّساؤلات عن مصير الرّوح، ومخاطبة الموت في قسوته ومرارته.

وممّا تحسن الإشارة إليه، مما ذكر سالفا، هو أنّ الشّاعر استخدم شبه الجملة (في الخالدين) التي تنضح بالحزن والمحبة والفنّية، التي تحمل سمة الخلود والحياة المتجددة، وبذلك فهي لا تغادر عوالمها، وتظل تطوف حول أحبتها، وفي الوقت نفسه توحي ببقاء الذِّكر والأثر، وتشير إلى تعلّق الشّاعر بوالده أيّما تعلقٍ، ويرد الدّال في عنوان القصيدة (أبي) مشحونا بالإيحاء، خصباً بالدلالات المتنوعة، فدّال (أبي) أقوى إيحاء وأغنى دلالة من الـدّال (والدي)، وزيادة على ذلك فإنّ الإهداء جاء في شكل صورة مركّب

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 59.

إضـــافي من (أب) و (ي) المتكلم، الذي يعبّر عن قوّة العلاقة الأبوية وحميميتها، وورود هذا الإهداء متبوعا بلفظة (في الخالدين) يوحي برغبة الشّاعر في مدّ جسور العلاقة والمحبة بينه وبين أبيه وأنّه قريب منه في كل الأوقات. ذلك لأنّ محبّة أبيه شيء خالد في قلبه، فالأب يحمل أسمى مراتب الحب والحنان والأنس والعطف بالنسبة للولد، لذلك رُسم اسمه في قلب الابن كلّما ذكرت الحوادث والمناسبات.

أمّا الإهداء الدّاخلي في ديوان (آيات من كتاب السّهو) فيتمثّل في قصيدة حملت عنوان (قيامة الشَّهيد)، التي تحمل هي الأخرى في ثناياها دلالات وعلامات ورموزاً موحيّة ومتنوعة في الوقت ذاته؛ الأمر الذي يفتح أمام المتلقي إمكانية تفعيل التّأويل، فهذا العنوان يوحي إلى أنّ الشّاعر يهدي هذه الأسطر الشّعرية —وهي قصيدة تحوي خمساً وأربعين سطراً شعرياً–إلى مفجريّ الثّورة الجزائرية الكبرى ضد الاحتلال الفرنسي (1954–1962) والذّات المبدعة هنا، كانت ضمنيا تعدّ نفسها جزءاً منهم، وهي بذلك تعبّر عن رؤيتهم ومشاعرهم، لتصوّر لنا مشاعر القلق والضّياع والاغتراب بعد سنين الأسى والظّلم من قبل المستدمر الفرنسي الطّاغي، ومن هذا فيقول:

لم يقتل الشّهم الذي في القلب
ما زال يرفع جبهة للشّمس
ويقبّلُ الدنيا
من قال إنّ دمائي الحريّ دهاها اللّيل
أو ذهبت سُدَى؟
من قال إنّ دموع أطفالي سبتها الريح
وانكسرت مع الأمواج؟[1]

ثم بعد ذلك، نجد المبدع قد أنهى قصيدته بـأسماء الشّهداء الذين فجّروا الثورة التّحريرية الجزائرية الكبرى، والذين ما زالت أرواحهم النّبيلة معلقة لدى الجزائريين، فيقول في القصيدة نفسها:

أنا ديدوش والعربي
أنا زيغوت والحواس

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص:24.

أنا لطفي وبوجمعة[1].

إنّ هذه الأسماء التي استخدمها الشّاعر في التّعبير عن رؤيته الإنسانية، توحي بمعاني الجهاد والمقاومة والنّضال –كما سبقت الإشارة إلى ذلك–التي قام بها هؤلاء في تفجير الثّورة الجزائرية الكبرى، وهكذا، نجد المبدع قد حرص في هذا الإهداء على استثمار الطّاقات الفنيّة لفضاء المكان "قيامة الشَّهيد"، الجزائر، وبذلك يكون الشّاعر قد وسَّع من فضاء المعنى ودلالته. وقد جاء استدعاؤه لشخصيات الشّهداء السّتة–المذكورة أعلاه–في صيغة التّنويع. فالإهداء، هنا، أضاف للمتلقي معلومات أخرى من خلال تحديده للفظة (قيامة) التي تدل على انبعاث الأموات وتجديد الحياة، وهذا توازيا مع قول النّبي صلى الله عليه وسلم ((من مات فقد قامت قيامته))، ومن ثمّ فإنّ تحديد هوّية هذه الكلمة–قيامة–في عنوان القصيدة، وتَكرارها في النّص لمرّات عدّة، هو ما يدل على الأثر الكبير التي تحدثه لدى المتلقي، لأنّ الذين استشهدوا في سبيل الوطن، هم كُثر، ولكن الذين ساهموا في التّخطيط ومن ثمّ تفجير الثّورة هم مجموعة معيّنة من الشّهداء المعروفين لدى الشّعب الجزائري أجمع. لذلك لا يمكن بأي شكل من الأشكال أن ننساهم أو نطفئهم، لأنّهم، وبكل بساطة، سيظلون يصرخون في المدى.

وبالإضافة إلى كلّ ذلك، فإنّ الإهداء لدى الشّاعر علّاق لم يكن بأي حال من الأحوال مجرّد تنميق أو تزيين بداخل النّص الشّعري فحسب، بل العكس، هو أنّ اختياره كان بعناية وبقصدَّيَةٍ تامّة، ومن ذلك يتحقق المزيد من الدّلالات والإضاءات، التي تساهم كلّها في فكّ شفرات نصوصه، سواءٌ أكان ذلك في صياغته وتركيبه، أم في دلالته أو حتّى في تعالقه مع نصوص أخرى. وكلّ هذا لأجل أن يكون مدخلاً رئيساً للتّعبير عن قضية إنسانية، بين الشّعب الواحد، ولعلّنا لا نجد صعوبة في التقاط نموذج من شعره يصدق على هذا المنحى، يقول في قصيدة (وقالت غزة):

التحم أيّها القلب بالأرض

واركز جراحي هنا راية

سوف يخفق صوتي بين الركام

ويطلع صبحي

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 25.

نسرا يمدّ جناحيه

يطوي السّنين العجاف

ويعصر جرحي

فينبت قلبي حبا وقضبا

حدائق غلبا

تغيث الورى

فيعود الغريب إلى سربه

ويفيء القريب إلى قلبه

ذلك تأويل رؤياي من قبل يا أبتي قد تجلى

فهات جبينك كي أتملى

جرّاح الزمان

وكيف ستصبح أحلى

ن، ص، ر[1].

في هذه الأسطر الشّعرية، يتبين لنا جلياً، بأنّ علّاق كانت تربطه بالمهدى إليه علاقة إنسانية، مبنية على الحبّ والمودّة مثله مثل أي إنسان عربي آخر، ومن هنا، فقد حاول علّاق بأن يبث أشواقه، ويستعيد معها –أرض فلسطين الطّاهرة–ذكرياته، وجراحه، وآلامه، بيد أنّ الشّاعر تناشده بأن يفكّر في عودة القريب إلى قلبه، وذهاب الغريب إلى سربه، فقد توارى وراء تلك الرّؤيا جراح فلسطين، ومعها جراح كل إنسان عربي، وبهذا لم يعد في قلب علّاق متسّع لسواها، ذلك أنّ الاحتلال الصّهيوني لأرض فلسطين عامة، ولأرض غزّة خاصّة، قد غَشَى على جميع الجراح. ومن هنا، فإنّ المقطوعة السّابقة تعبر جدا عن آلام الإنسان الفلسطيني أمام هول وقساوة الوضع بكلّ تجلياته.

وفي الواقع أنّ قصيدة (وقالت غزة) تغري قارئها بمدخل العنوان –عنوان القصيدة–والإهداء، اللّذيّن أصبحا يعمدان، بصورة أو بأخرى، إلى بلورة نسيج النّص الشّعري، ومن ثمّ أصبح على المتلقي لهذا النّسيج أنْ لا يتجاوزه أو يتخطاه؛ لأنّ في ذلك احتمالية سوء الفهم فيما يأتي من نصوص

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 51، 52.

وخطابات شعرية كانت أم غير شعرية. وما يتحقق الآن هنا وهناك، بالمرور بالعتبات النّصّية، خير دليل على ذلك.

إنّ كل هذه العوامل تجعل من الإبداع مكوناً نصيّاً، حاول علّاق استثماره، وذلك بالرّغم من وجود بعض الصّعوبات التي يمكن أن تعترض طريقها بصورة تلقائية أو طبيعية، وعليه نجد الشّاعر خرج من خلال هذا المخلوق النّصي-إن جاز التّعبير-برؤية إنسانية نبيلة، إضافة إلى مشاعره الذّاتية التي تتمثل في مأساة جزئية، لكن في حقيقة الأمر هي مأساة قومية كليّة-الوطن العربي-مأساة شعبها المنكوب والمثقل بالأسى جرّاء الظّلم والقهر والجبروت. فالمستعمر، هنا، هو ذلك الدّاء أو الوباء الذي يقوم بنسف كلّ العلاقات الإنسانية القائمة بين البشر الواحد، وذلك بغية قطع الصّلات التي تؤدي إلى التآخي والمحبّة بين المحبيّن، ومن هنا، يظهر لنا بأنّ المستعمَر هو ذلك الوحش الرّهيب الذي يبتلع كل معاني الخير والحب والطّفولة والبراءة، وبهذا التّحديد، تجاوز الشّاعر بهذه العتبة، آفاق التّجربة الذّاتية وهامشيتها إلى آفاق التّجربة الجمعية العامة.

كما يضفي علّاق في قصيدة أخرى تحمل عنوان (نداء المدى) وذلك من خلال ديوان (ما في الجبّة غيرُ البحرِ)، فهنا، نجد الإهداء الدّاخلي موجّه بشكل جلّي إلى أمّه، هذه الأم تُذكّر الشّاعر بالأمومة والحنين والأصل، فيقول:

جلستُ إزاءكِ أجمعُ نفسي ووقتي[1]

ليس وقوفا أمام القبر، وإنّما في الحياة عندما كانت شمسها تشع على الضّلوع. فالشّاعر يصّور سرعة موت أمّه وهو مستغرق في جمع نفسه ووقته، لم ينتبه للمدى وللموت وهو يريد أن يفاجئ أمّه لم ينتبه للطّبيعة حوله وهي تودّع أمّه. كان الموت سريعاً لم يترك الوقت للشّاعر لكي يجمع نفسه ويعود إلى أمّه، فيقول:

علّقت قلبي في دوحة
وسافرتُ في البرّ والحر
أجمع نفسي ووقتي

1 فاتح علّاق، ما في الجبّة غيرُ البحرِ، ص: 59.

لأعود إليك بهياً

أعود إليك صبياً

أهتف أمّي[1]

لم يمهل الموت الشّاعر حتّى يعود إلى أمّه فقد عاجلها قبل عودته. إنّ الأم الميتة منذ وقت من الزّمن، نجدها قد تحوّلت بشكل أو بآخر إلى كيانٍ حيّ فاعل فيما حوله؛ أي حول الشّاعر الذي حمل معه كلّ مشاعر الأمومة الصّادقة، إضافة إلى تلك الأحاسيس التي لا زيف فيها، تجري باكية وراء قميص ابن ضائع، تبحث عن ريحه، هذا التّناصّ الذي يخلقه علّاق بين نصّه وبين قصّة موسى، والذي تقيّمه القراءة بين النّص الآني (القصيدة) وبين النّص الغائب (قصة موسى القرآن الكريم) ففيه الثّابت والمتغيّر في آن. فالثّابت هو نفسية الأم التي تبحث عن ولدها الضّائع، ويتجسّد لنا ذلك في رحلة العذاب والبكاء. إضافة إلى حالة الفقدان في النّصيّن على حدّ سواء. في حين نجد المتغيّر في الذّات التي تبحث في القصّة القرآنية، حيّة جسدا وروحا في الوقت ذاته، مع إمكانية اللّقاء بها. وذلك مصداقا لقوله تعالى: (وَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ أُمِّ مُوسَىٰ أَنْ أَرْضِعِيهِ ۖ **فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ وَلَا تَخَافِي وَلَا تَحْزَنِي** ۖ **إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكِ وَجَاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ**)[2]، أمّا في قصيدة (نداء المدى) فهي ذات ميتة مندثرة، يستحيل اللّقاء بها، غير أنّه يظل لحظة باسمة كلّما أرجعنا إلى الوراء-في الحلم-؛ أي أنّه يعيش مع أمّه بقلبه، فهي حاضرة في الذّهن غائبة في الواقع المعيش، وفي ذلك نجده يقول:

فلا تغربي عن خيالي

وهزي إليك بروح الشّجر

يساقط الحب دوماً

فتهوي اللّيالي

ويحيا البشر

التّل يعرف قدرك

والسّهل يعرف نهرك

1 فاتح علّاق، ما في الجبّة غيرُ البحرِ، 61، 62.

2 سورة القصص، الآية: 7.

والطّير يرقص بين يديك
لأنّه يدرك غورك
أنك أنقى وأرقى
أنك أعلى وأحلى
وإن جار ليل
وأوغر صدرك
مازلت أحفظ شعرك دوماً
ومازلت أحضن قبرك
وإن حال بيني وبينك موت
فإن فؤادي يعانق سرك[1].

هكذا، إذن، نخلص إلى كل ما سبق ذكره حول شعرية عتبة الإهداء، بحيث اتّضح لنا بأنّ هذه الإهداءات قد اتّسم حضورها في الدّواوين الشّعرية بالثّراء الكميّ، إذ إنّه حضر كباقي أنواع العتبات لديه، فيما يقابل ذلك خلو الحضور، وبخاصّة في الدّيوانين الأوّليّن، هذا فيما يخص إهداء الدّيوان ككل، وما يمكن تأكيده، هنا، هو أنّ الإهداء في تجربة الشّاعر انقسم إلى قسمين؛ فالقسم الأوّل تمثّل في الإهداء الخارجي الذي يمثل الدّيوان برمته، والقسم الثّاني–وقد ذكرناه آنفاً–يندمج مع بنية عنوان القصيدة نفسه، بحيث يمكن قراءة العنوان على أنّه يمثّل عتبة إهداء العنوان، وهذا ما كثّف دلالة الإهداء لديه، إذ يمكن تلقي هذا الأخير على أنّه بنية عتباتية مزدوجة بين الإهداء والعنوان في الآن ذاته.

9–عتبة التّصديرات:

التّصدير كما يعرّفه جينيت هو "استشهاد موضوع على الحّافة، على رأس العمل أو جزء منه عموما"[2]، فهو بهذا يعدّ من العتبات النّصيّة المهمّة، والتي يعتمدها الشّاعر المعاصر في رسم استراتيجيات النّص والتّصدير له عند المتلقي، وذلك باعتبار أنّ هذا الأخير يعدّ بشكل أو بآخر القارئ المفعّل للدّلالات الوسيطة بينه وبين المعنى الخفي، والذي يحاول استكشافه من خلال المصاحبات النّصية

1 فاتح علّاق، ما في الجبّة غيرُ البحرِ، ص: 62، 63.

2 Gérard Genette. Seuils, p : 147.

الموجهة. فالخطاب التّصديري–من وجهة نظرنا–لا يخرج عن دائرة التّوجيه الفكري والإيديولوجي، فهو بذلك "خطاب موجه نحو النّص والقارئ، قصد بناء أو تحديد نمط القراءة المتوخاة"[1].

وإذا كان التّصدير يمثّل المرحلة المتأخرة ضمن حركية تسلسل المصاحبات النّصيّة الأخرى من مثل: العنوان، الغلاف، المقدّمة، وما إلى غير ذلك من المصاحبات النّصيّة الأخرى، فإنّ التّصدير يمثّل الخطاب القبلي على مستوى الفضاء النّصي عند المؤلّف، غير أنّه يظّل–في الوقت نفسه–خطابا بعديا إذا ما تمّ النّظر إليه من خلال ترتيبه بداخل خط مسار السّرد ذاته؛ وهو كذلك، يبقى متصلا اتصالا بنيويا بالنّصّ الأصلي–الشّعر–ويكون ذلك بحكم علاقتهما التي تأخذ مجموعة من الوظائف التّفسيريّة والتّوجيهيّة في الوقت ذاته.

وفي هذا كلّه، يقصد بالتّصدير، عتبة نصية أو اقتباساً يتموضع على رأس المؤلَّف/ النّص، أو في جزء منه[2]، وإضافة إلى ذلك، فالتّصدير هو عبارة عن "مصاحب نصي من جنس خطاب الاستشهاد، بل إنّه ((الاستشهاد بامتياز)) على حد تعبير أنطوان كومبنيان، ويوضع على رأسه عمل النّص أو مجموعة نصوص أو جزء من عمل متسلسل، لأجل توضيح بعض جوانبه. وهو بهذا المعنى يتموضع خارج العمل (النّص) ويكون محـاذيا لحافته"[3]، وهذا يعني، أنّه قريب من النّص الشّعري.

ومهما يكن فإنّ المتتبع لخطاب العتبات عامة وخطاب التّصدير على وجه الخصوص، سيلحظ أنّ هذا الأخير يتضمن بشكل من الأشكال على تقديم "فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب، أو بأكثر دقة على رأس الكتاب أو الفصل، ملخصا معناه، فهو ذو وظيفة تلخيصية (...) كما يمكن للتّصدير أيضا أن يكون أيقونا كالتّصدير بالرّسوم والنّقوش والصّور"[4].

وقريب من هذا التّصور ما يطرحه النّاقد سامح الرّواشدة في مقاله المعنون بـ "تقنيات التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث"، والذي يرى فيه أنّ التّصدير يتمثّل في "العبارات التي يقدم بها النّصّ

1 أحمد المنادي، النّصّ الموازي: آفاق المعنى خارج النّص، مجلة علامات في النّقد، النّادي الأدبي، ج 61، مج 16، ماي، 2007، ص: 145.
2 عبد الحق بلعابد، جيرار جينيت، من النّص إلى المناص، ص: 14.
3 نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص: 58.
4 عبد الحق بلعابد، عتبات، من النّصّ إلى المناصّ، ص: 107.

كأن يضع عبارة نثرية موجزة تلخص قضية ما، أو إشارة بإزاء العنوان"[1]. ولا يخفى على الدّارس، هنا، أنّ من مهام التّصدير توثيق الدّلالة، أو تأكيد موقف، أو ترسيخ معنى، أو لمؤازرة النّصّ، إمّا بتضمين صريح وإمّا بتلميح خفي، أو يكون-من وجه آخر-رفضا لمقولة أو نفيا لمعتقد.

وبما أنّ هذا النّموذج الذي يعتمد عليه المبدع في عتبة التّصدير يُعطي للنّص المتن بعداً دلالياً وجمالياً، فإنّهما، كذلك، يرتبطان "بعلاقة تكافؤ وتصالح وتعاضد"[2]، وهذه العلاقة تكون بمثابة الجسر الواصل بين العنوان والنّص الرّئيس، كما أنّها تُسهم بشكل فاعل في إضاءة مغاليقه المعتّمة، فضلا عن أنّها تسهم في "فتح ثغرات تنطوي-إذا ما قورنت جيدا-على أهمية بالغة في فك شفرات كثيرة في المتن النّصي. لما لها من مساس جوهري بالمنطقة الحرّة الواعية من مساحة إبداع النّصّ، وفي توسطها المفصلي الحيوي المؤشّر بين عتبة العنوان والمتن النّصي"[3].

9-1-التّصديرات في شعر فاتح علّاق:

على الرّغم ما تمثّله هذه العتبة من أهمية بالغة في فهم مقصدية النّصّ وفك شفراته، نجد شاعرنا "فاتح علّاق" لم يوظّف هذه العتبة في ديوانه الأخير الذي يحمل عنوان "ما في الجبّة غير البحر"، وبعكس ذلك، تماما، تمّ توظيف عتبة التّصدير في الدّواوين الثّلاثة الأخرى، حتى وإنْ كان هذا التّوظيف متفاوتاً من ديوان إلى آخر. والجدول الآتي يوضّح التّصديرات التي أدرجها الشّاعر في متنه الشّعري ككل:

1 سامح الرّواشدة، تقنيات التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث المعاصر، مجلّة مؤتة للبحوث والدّراسات، م12، ع2، 1979، ص: 511.

2 سوسن هادي جعفر، المغامرة السّردية، جماليات التّشكيل القصصي رؤية فنّية في مدونة فرج ياسين القصصية، إصدارات دائرة الثّقافة والإعلام، ط1، حكومة الشّارقة، 2010، ص: 249.

3 محمّد صابر عبيد، شعرية الحجب في خطاب الجسد، المركز الثّقافي العربي، ط1، بيروت، 2007، ص: 15.

عنوان الدّيوان	عنوان القصيدة	التّصديرات	مصدره	الصفحة
1- آيات من كتاب السّهو	في البدء كانت الكلمة	"الزهور تتحول في عيني إلى لهب إنني أتأمل بتعبد وابتسم للمخلوقات التي لم أخلقها بعد"	الشّاعر الفرنسي أبو لينير	89
2-الجرح والكلمات	البلد الطاهر	قال تعالى: **(وَقُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ ۚ إِنَّ الْبَاطِلَ كَانَ زَهُوقًا)**	القرآن الكريم سورة الإسراء الآية: 81.	73
//	صوت في البرية	في سبيل الهـوى ضاعت القـافلة فانبحي يا جراح أمـتي الغـــافلة بئست المرضـعة بئست الفاطمة	الشّاعر علاق	79
//	عودة التّتر	وتلفتت عيني فمذ خفيت غرناطة عني تلفتت قدس	//	89
3-الكتابة على الشّجر	تعويذة	هذه تعويذة لمن ضل فأضل وهو يظن أنه يحسن صنعا وغنى فأقرف وهو يظن أنه يحسن الغناء لعله يفيق من غيبوبة الهراء	الشّاعر علاق	34
4-ما في الجبة غير البحر	//	//	//	//

ومن خلال الجدول أعلاه يتبين لنا جليا بأنّ عتبة التّصدير تعتبر ك "شاهد يوضع في مستهل عمل أو فصل للإشارة إلى روح هذا العمل أو الفصل، ومن ثمّ فإنّ القصد العام للكاتب يكون موضحا بالمقتبسة"[1]، وعتبة التّصدير عند الشّاعر علّاق-كما رأينا أعلاه- تمثّل ظاهرة لافتة على مستوى

1 Bernard Dupriez, Les procédés littéraires, Gradus, paris, 1984, p : 10.

الاهتمام العتباتي المنتشر في مجموعاته الشِّعرية، فضلا عن التّنوع الكبير-عتبة التّصدير-في أشكالها وأنماطها التّواصلية بينها وبين النّصّ، مما يكشف عن وعي عتباتي بارز عند الشّاعر فاتح علّاق، وسنسعى-جاهدين-إلى فحص هذه العتبة واستكشاف قيمتها ومقصدتيها في شعره. وبالإضافة إلى ذلك، فإنّ اختيار الشّاعر "لخطابات بعينها وتثبيتها في مواقع دون أخرى، يجعلاننا نقرّ بما لا يدع مجالاً للشكّ أنّ هذه الأقوال لا يمكن أن تكون مجرّد زينة خارجية أو حلية نصيّة، وإنّما تضطلع بوظيفة بنائية داخل النّصّ؛ إذ تتفاعل مع بقية المصاحبات النّصيّة لتوجيه عمليّة القراءة، وتحديد طريقة تلقّي القارئ للنّصّ، بما تهجس به من تأويلات شتّى"[1]، وهو الأمر الذي دعانا هنا إلى الانفتاح القرائي على هذه العتبة، وذلك لوجود تماثل تشكيلي وتركيبي وسيميائي بينها وبين قصيدة الشّاعر علّاق في مختلف مراحلِها.

ولقد جاء التّصدير الأوّل في الجدول من الدّيوان الأوّل "آيات من كتاب السّهو" للشّاعر الفرنسي الشّهير "أبو لينير" من أبرز هذه التّصديرات، ونص مقولة "أبو لينير" من قصيدة (في البدء كانت الكلمة)[2]، هي:

"الزّهور في عيني تتحول إلى لهب
إنّني أتأمل بتعبد
وأبتسم للمخلوقات التي لم أخلقها بعد"

إنّ هذا التّصدير جاء ضمن مجموعة تصديرات في دواوين الشّاعر، ولعلّ العلاقة بين عتبة العنوان وعتبة التّصدير، هنا، واضحة ومنتجة على أكثر من نتيجة، وهي أنّ الشّاعر تقمص شخصية أبو لينير، ومن ثمّ عَمَدَ إلى إدماج صوته في فضائه الخاص، مفتتحا به قصيدته (في البدء كانت الكلمة) ليدعم موقفه[3]، ولقد اتّضح لنا كذلك، بأنّ لهما الرّؤية نفسها في الشّعر، وهذا الأخير بالنسبة لهما هو "تأمّل روحي وتصوير خيالي، وتحرّر من أسر التّعابير البالية، وإعادة الكتابة إلى درجة الصّفر، حتّى تغدو

1 ضحى المصعبي، الكتابة والتّناصّ، ص: 95، 96.

2 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 25.

3 بوبكر فضيل، التّناصّ في شعر فاتح علاّق، ديوان الجرح والكلمات نموذجا، أطروحة دكتوراه، إشراف: خليفة قرطي، جامعة البليدة2، 2018/ 2019، ص: 184.

لباسا جديدا تتوشحه الأشياء في عالمنا، ليكون لها وجودٌ مغايرٌ لوجودها النّمطي"[1]، وفي هذا الشّأن نجد شاعرنا يقول من القصيدة نفسها:

أينعت في دمي وردة
واشتعل القلب غيما
هل يغني الشّجر؟
سارت إليّ الجبال
أفاء إلى شفتي جدول
هل أضاء دمي؟
(...)
أقبلي أيتها الكائنات
البسي ما تيسّر من كلماتي
اشربي كوثري ثمّ صبّي هنا في دمي كي تكوني[2]

وعتبة التّصدير السّابقة للشّاعر الفرنسي "أبو لينير" نجدها تتلاءم مع عتبة العنوان والمتن كله- القصيدة-تقريبا، بمعنى أنّها أدّت وظيفة بوصفها عتبة موازية، كما أنّها ضاعفت من قيمة المعنى، وضخت القصيدة برؤية أعمق، ومن ثمّ حققت المطلوب بينها وبين المتن في هذه القصيدة.

وفي السّياق هذا، يرى النّاقد "روّاد طريبة" من خلال مؤلفه الموسوم بـ "مختارات من الشّعر الفرنسي من بودلير إلى بريقر" أنّ الشّاعر الفرنسي يُعدّ من بين "أكثر الشّعراء جدة أكثرهم رسوخا في القدم، لأنّ الأصالة في الشّعر تعني الأصالة في التّراث قبل التّنكر له والانقلاب عليه (...) كذلك هو أبو لينير أمير الرّوح الحديثة في كل أملوحة من الشّعر، لذلك سنعود ونطل عليه المرّة تلو المرّة"[3].

وبالرّجوع إلى قول أبو لينير في تصدير قصيدة "في البدء كانت الكلمة"، والذي بات يشكل عتبة قرائية ومفتاحا دلاليا يساعد المتلقي في فهم قصدية النّصّ، واكتشاف طبيعة الرّؤية التي تحكم

1 بوبكر فضيل، التّناصّ في شعر فاتح علاّق، ديوان الجرح والكلمات نموذجا، ص: 184، 185.
2 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 89، 90.
3 رواد طريبة، مختارات الشّعر الفرنسي من بودلير إلى بريقر، دار المسار، ط1، بيروت، 1994، ص: 223.

التّجربة الشّعريّة، نجد هذا التّصدير ورد على شكل شرح، كما أنّه مثّل محوراً رئيساً يدور حوله متن النّصّ الشّعري؛ ألا وهو نظرة الشّاعر الفرنسي «أبو لينير» إلى الشّعر، وإضافة إلى ذلك فقد اختزل هذا التّصدير منطق الكتابة من خلال وظائف تأليفية وتاريخية وتناصية مما يشكل شفاعة-إن جاز التّعبير- للقناع الذي سيلبس في المتن الذي يليه جزئيا أو كليا، وهكذا، فـ "الأمر الذي يجعل الطّبيعة الجدلية لمبدأ التقنّع تتأسس كمبدأ تكويني وكفاعلية إنتاجية على تجربة رؤية داخلية، ينفتح فيها الشّاعر على حركة تفاعل تستمر باستمرار القصيدة مع أنا مغاير أو أكثر"[1]. والحقيقة أنّ التّساؤل عن العلاقة بين نص مقولة الشّاعر الفرنسي "أبو لينير" وفحوى القصيدة التي بين أيدينا لها وظائف أخرى؛ إذ إنّها كثفت المضمون واختزلته، وأصبحت دلالة موحية حيث رسمت محور الدّلالة، ومن ثمّ تشكلت المرجعية وتحدّد الفضاء، وساعد ذلك على اعتصار مقدرات النّصّ، مما أفضى إلى إثراء الرّؤية المساهمة في تكوين انطباع لدى القارئ، وحمل في طياته علاقة إبداعية ومشتركاً لا يعيه الشّاعر بالضّرورة، حيث العتبات- والتّصدير من بينها-تعدّ بأي شكل من الأشكال همسات البدايات التي تكون لها علاقة مباشرة بموضوع النّصّ وأبعاده ليس غير.

وهذه العلاقة لمسناها في ابتداء النّصّ الشّعري من حيث انتهى نص مقولة "أبو لينير"، إذ تتمدّد تفاعلًا (العتبات) لتنطق بالمسكوت عنه. من هنا، نشعر وكأنّ نص مقولة أبو لينير ينضوي على صوت داخله تفسّره القصيدة، وهو، على أيّة حال، تقديس لمكانة الشّعر في الحياة، ولأنّ الشّعر كما يراه فاتح علّاق، هو "ذلك الحاضر الغائب نحسّه ولا نعيه، نعيشه ولا نستطيع الكلام عنه لأنّ الخوض فيه خوض في الرّوح"[2]، وهو، كذلك، يمثّل بشكل أو بآخر أحد المفاتيح للولوج "إلى المتسّع الفسيح واللّانهائي، وهو مفتاح سحري له مداخله الخاصّة فينا وفيما حولنا"[3]، والشّاعر في هذه القصيدة حاول الإمساك بالقصيدة؛ أي أنّه حاول أن يمسك بأجنحة الكلمة ليعرف حقيقتها، غير أنّه لم يستطع الإمساك بها، ومردّ ذلك كونه "أمام مخلوق عجيب عبثا تحاول معرفة أسراره"[4].

1 عبد الرحمان بسيسو، قصيدة القناع في الشّعر العربي المعاصر، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، ط1، بيروت، 1999، ص: 56.
2 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص:11.
3 المصدر نفسه، ص: 5.
4 المصدر نفسه، ص: 9.

بهذا الوجه نبيّن المكانة التي تحتلها الكلمة عند شاعرنا علّاق، وكذلك، مكانة الشّاعر الفرنسي "أبو لينير" الذي أعجب به "علّاق" أيّما إعجاب، ومن ثمّة تأثّر "برؤيته الفنّية إلى حدّ التّماهي ليكون بذلك صوت أبو لينير صدى للشّاعر فاتح علّاق في كل ما يريد التّصريح به"[1] من خلال الكلمة الشّعرية، ولقد كان التّصدير السّابق هو التّصدير الوحيد من النّصوصّ الغربية، في حين جاءت بقية التّصديرات–على قلتها–من القرآن الكريم ومن الشّعر العربي، وأضف إلى ذلك التّصدير الذّاتي (الشّاعر نفسه).

لقد جاء تصدير قصيدة البلد الطاهر من ديوان الشّاعر الثّاني الجرح والكلمات عبارة عن آية قرآنية من سورة الإسراء، قال تعالى: (وَقُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ ۚ إِنَّ الْبَاطِلَ كَانَ زَهُوقًا)[2]، وهذه العتبة التّصديرية للمتن الشّعري تعمل على استثمار طاقة الدّلالة والرّؤية بداخل أجواء القصيدة وفضاءاتها، كما أنّها "تشغل نموذجاً للاشتقاق الإبداعي"[3]، ومن غير شك، أنّ القرآن الكريم له حضور قويّ لدى المبدعين عامة، والشّعراء منهم على وجه الخصوص، وذلك لما له من دور في توجيه مسار القراءة أو تلخيص دلالات النّص/ المتن الشّعري الذي يليه مباشرة، وهو ما حاول الشّاعر فاتح علاق الإفادة منه–التّصدير–وتوظيفه في بعض قصائده.

هكذا، إذن، نجد الشّاعر علّاق يعود إلى القرآن الكريم، كي ينهل منه تناصاً وتصديراً في آن معا، ولكون التّصدير، يحوي على خاصيّة تتمثل في "دعوة للفهم، للتّأويل، وللقراءة المتجدّدة، في نص على قدر كبير من التعقيد"[4]، فإنّ الشّاعر يلجأ إليه إذا أراد أن يؤكّد على حقيقة مقررة عن طريق الحجة والدّليل، وهكذا، فـ "النّص الشّعري لديه يتسع بانفتاحه وفضائه للتفاعل مع المرجعية القرآنية، سواء أكان تفاعلا مع الآية أم مع جزء منها، ورغم أن النّصّ القرآني في هذه الحالة قد يجهز على النّصّ الشعري فَيُذِيبَهُ ويتلاشى أمام روعة وبلاغة إعجازه، إلّا أنّ الشّاعر ببراعته الفنّية لا يكاد يشعرك أنّ ثمّة تباينا واضحا بين النّصيّن، حيث يتعانق النّصان في تلاحم وانسجام وتساوق، عندما أحسن الشّاعر

1 بوبكر فضيل، التّناصّ في شعر فاتح علاّق، ديوان الجرح والكلمات نموذجاً، ص: 185.

2 سورة الإسراء، الآية: 81.

3 Michel Riffaterre, Sémiotique de poésie, Seuil, Paris, 1983, P : 142.

4 نتالي بييقي غروس، مدخل إلى التّناصّ، ص: 141.

التّمهيد لاستقبال النّصّ القرآني واحتوائه، وغدا السّياق منسجما متناغما معبرا عن الفكرة التي يريد الشّاعر إيصالها للآخرين"[1].

هذا، وبالرّجوع إلى التّصدير القرآني السّابق، يتبين لنا المعنى المراد تثبيته واضحا تمام الوضوح، وهو أنّ الشّاعر حاول أن يعبّر عن عاطفته وموقفه تُجاه فلسطين المباركة، التي تعيش المآسي والحروب من قبل اليهود، والتي حوّلت كل شيء إلى خراب ودمار، ونزعة الشّاعر فاتح علّاق في هذه القصيدة هي نزعة تفاؤلية مستمدة من إخلاصه وإيمانه بما جاء في النّصّ الدّيني-القرآن الكريم-، وهو بذلك يؤمن بانتصار المسلمين على العدو الصّهيوني الغاشم مهما كانت الظّروف؛ إذ إنّ الحق ثابت لا يزول، وأمّا الباطل زائل ولا بقاء له[2]؛ بمعنى أنّ الحق ظاهر وسبيله بيّن وواضح، ومهما أخفي فلا بدّ أن يظهر في يوم من الأيام، أمّا الباطل فنهايته محتمّة ولا بدّ منها، يقول الشّاعر:

الحق الواقف لا يهزم
والحر أبدا لا يقهر
والباطل مهما مخالبه
طالت سوف تبتر
دمدم، دمدم
القدس أبدا واقفة
والنّصر لا بد قادم[3]

وفي قصيدة (صوت في البرية) وضع الشّاعر تصديراً ذاتياً يروم الشّاعر منه التّعليق على عنوان القصيدة، أو متنها، فيقول:

في سبيل الهـــوى ضاعت القافلــة
فانبحي يا جـراح أمـــتي الغافلـــة

1 أحمـد حسانين حمـد، استلهام التّراث في شعر ابن خـــاتمة الأنصاري، دراسة تنـاصية، مجـلة قوافـل، ع20، النّادي الرّياضي الأدبي، الرّيـاض، 2005، ص: 23.
2 بوبكر فضيل، التّناصّ في شعر فاتح علاّق، ديوان الجرح والكلمات نموذجا، ص: 186.
3 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 73.

بئست المرضـــعة بئست الفـــاطمة[1]

ففي هذه الأبيات التي تعد تصديرا لقصيدة صوت في البرية، يعبّر الشّاعر من خلالها بنبرة مليئة بالأحزان (ضاعت القافلة/ فانبحي يا جراح/ أمتي الغافلة/ بئست المرضعة والفاطمة)، عن واقع الأمة المرير، إذ يظهر دال الحزن بوصفه دالا مركزيا لا يهيمن على عتبة التّصدير فحسب، وإنّما يهمن، كذلك، على الفضاء الشّعري لمتن هذه القصيدة بأكملها، حيث تتجاور مفردات كلمات الحزن وتتماهى وتتفاعل بعضها مع بعضها الآخر بداخل القصيدة كلّها، ومن ثمّ تسهم عتبة التّصدير في تموين هذه الحالة بمزيد من حساسية الحزن ودلالاتها. يقول الشّاعر في قصيدة (صوت في البرية):

هل غاض النّيل
وغارت دجلة في الأرض؟
أم غار فرات
هل انطفأت أنوار مسجدنا الأموي
فتمشى الرعب في الطرقات؟
الجرح ينادي وحدتنا
القدس تنادي صولتنا
فلتنتصب القامات[2]

لقد استولت الدّنيا على الحكام وشغلهم الأموال والأولاد عن تحرير القدس وصد التّوسع الصّهيوني، لهذا يتوجه الشّاعر إلى الحكام العرب مقرعاً وموبخاً، فيقول:

(ألهاكم التّكاثر والفرش الوثيرة
فنمتم عن الأذى
فتبت العشيرة
وتبت العشيرة
وأهلا بالرّدى)[1]

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 79.
2 المصدر نفسه، ص: 81، 82.

لقد جاءت الأسطر الشّعرية السّابقة صارخة مصرحة بالحقيقة المرّة، إذ حملت دلالتها السّلبية المفرطة للمواقف العربية المخزية، إذ إنّ العرب تخلّوا عن وحدتهم-وبخاصّة ما يحدث مع القدس وفلسطين-التي تنادي وحدتنا وصولتنا من أجل استرجاع مكانة المسلمين وكرامتهم بين الأمم.

كما يضع الشّاعر فاتح علّاق من الدّيوان نفسه-الجرح والكلمات-عتبة تصديرية مأخوذة من بيت شعري قديم مع نوع من التّحوير، إذ يقول:

وتلفتت عيني فمذ خفيت غرناطة عنّي تلفتت قدس[2]

فهذا التّصدير هو تصدير كثيف وخصب ومشبع بالدّلالة لأنّه يستجيب لعنوان القصيدة (عودة التّتر)، فهو تصدير يعمل على رؤية فلسفة تكمن في ربط الماضي بالحاضر، إذ يعودَ بنا الشّاعر علّاق إلى نكبة تاريخية وهي سقوط غرناطة في الأندلس، وهذه الأخيرة كانت بالنسبة للشّاعر العربي المعاصر تمثّل بشكل من الأشكال حقلا ثريا بالموضوعات والرؤى والرّموز، وهذا لما تختزنه في وجدان الإنسان العربي من دلالات تثير الذّاكرة وتحرك الذّات في آن معا. وقد أفاد علّاق من خلال موضوع حديثه عن غرناطة وسقوطها إفادة كبيرة؛ لأنّه أعاد استخدامها بنكبة الحاضر بما يحدث لفلسطين، وبخاصّة، القدس، فهذه الأخيرة بكل ما تثيره من إحساس بالواقع كانت صدى لانفعالات الشّاعر وتصوراته المنبثقة من الزّمكان، والتي لا تنفصل عن ذاته دائما.

وفي هذا الإطار، يمكن لنا أن نُشير إلى أنّ التّصدير السّابق للشّاعر "فاتح علاق"، يتداخل مع البيت الشّعري للشريف الرضي، والذي يقول فيه:

وتلفتت عيني فمذ خفيت عنّي الطلول تلفت القلب[3]

ففي هذا البيت ثمّة إحالة إلى قوّة حضور القلب في المعادلة الجسدية بين العين والقلب، إذ لا تكفي التفاتة العين لوحدِها، من دون أن يلتفت القلب بعد فقدان الشّيء والحسرة عليه، لذا نجد

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 82.

2 المصدر نفسه، ص: 89.

3 الشّريف الرضي، الدّيوان الشّعري، دار صادر، لا ط، بيروت، 1961، ص: 181.

الشّاعر "علاق" قد تفاعل مع هذا البيت بصورة عكسية تماماً-في سياق جديد-وهو البكاء على فقدان غرناطة وفنائها، وما يحدث الآن للقدس[1]، التي تعيش تحت وطأة الاستعمار اليَهُودي الغاشم.

وعليه، فإذا كانت غرناطة عبر الزّمان الأندلسي تعبّر في كل الأحوال عن الضّياع المتصل بجيل غابر، فهي في هذا النّصّ الشّعري تُعبّر عن الضّياع المتّصل بزمان وجيل حاضرين. وهكذا تتداخل الأمكنة والأجيال والأحداث بعضها مع بعض، لتكون بعد كل هذا، غرناطة ممثلة المعادل المكاني لضالة الفلسطينيين والقدس، وبهذا الشّكل، يكون الزّمان الفلسطيني قد امتدّ بشكل أو بآخر إلى الزّمان الأندلسي، والوقائع الأندلسية حلّت بالوقائع العصرية، والجيل الفلسطيني اكتسب بعض قسماته من الجيل الغرناطي الأندلسي، وهذا كله جاء لكي يعبّر عن الحالة النّفسية التي يحياها الشّاعر الجزائري فاتح علّاق، وهي حالة تتأرجح بين اليأس والحسرة بين زمنين هما: الزّمن الماضي والزّمن الآني، وهذا انطلاقا من أنّ الوصول إلى غرناطة أصبح حلماً قائماً بذاته، وبدأت القدس تفقد سلطانها بفقدان أجزاء من أراضيها في ظلّ قساوة القلوب وعميُّ العيون للإنسان العربي تُجاهها، وفي هذا الشّأن يقول الشّاعر:

ها أنا أضرب الباب
والباب من حجر
القلوب حجر
والعيون حجر
افتحوا الروح لي
افتحوا الجرح لي وانفروا
سقط البدو والحضر
أين أين السّند؟
عبثا أطلب القوس والنبل من
أطلب السّاعد والقدم
أستحث الرمم[2]

1 بوبكر فضيل، التّناصّ في شعر فاتح علاّق، ديوان الجرح والكلمات نموذجاً، ص: 188.
2 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 90، 92.

وهكذا، بدا لنا جلياً نص فاتح علّاق بلوحاته المتعدّدة نصاً منسجماً؛ إذ تؤدي فيه كل لوحة إلى مقصدية ما، والتي حاول الشّاعر في الوصول إليها، ومن هنا، بالضّبط، كان الهدف من الشّاعر هو أنّ يجمعَ بين زمنين اثنين داميّن، بين الماضي والآني دفعة واحدة في وجه الإنسان العربي الذي يكون مكلّفا بتجسيد رؤياه في أبعاد الزّمكان، وبوصف (القدس) و(غرناطة) زمنين داميّن يتناصّ الشّاعر ضمنياً في تعبيره عن القدس مع غرناطة نظيراً سياسياً لها؛ إذ إنّ الأمكنة تتحدّد عبر التّاريخ فيما تتساوى في وضعيتها ليس غير، وبهذا المنحى، دائماً، تتحدّد المشاعر والأحاسيس تُجاه تلك الأمكنة، من مثل ما فعله شاعرنا علّاق، ويكون هذا لأجل تعميق الأحاسيس بالمكان الحالي (القدس) الذي يسعى الشّاعر لإثارة مشاعر الإنسان العربي-الحكّام على وجه الخصوص-حوله ليس غير.

وفي ديوانه الثّالث والموسوم بـ (الكتابة على الشّجر) يضع الشّاعر فاتح علّاق تصديراً سردياً ذاتياً، ونص هذا التّصدير هو كما يلي:

"هذه تعويذة لمن ضلّ فأضل وهو يظن أنه يُحسن صنعاً وغنى فأقرف وهو يظن أنّه يحسن الغناء لعلّه يفيق من غيبوبة الهراء"[1]، وهي مقولة تصديرية ثرية جداً على الصّعيد الدّلالي؛ إذ إنّها تقدّم صورة سردية ذات طبيعة حكائية عالية الاختزال والتّكثيف، ولها-في ذات الآن-دور مهم في توجيه قراءة القصيدة الموسومة بـ (تعويذة)، فالتّصدير السّابق هو نوع من تصحيح المسار بتوجيه نقد مُرّ للإنسان مغرور، ذلك الإنسان الذي يظن أنّه يُحسن الغناء، العزف، النّشد،...إلخ. وهو في النّهاية غراب يبكي على أطلال، ويبثّ سُمَّهُ في الماء والدّواء ليُفسِدَ الحرث والنّسل ويعطّل عجلة التّنمية والتّقدم، والشّاعر، هنا، يحاول أن يكشف عيوب هذا النّموذج الإنساني ويعرضها على الشّمس، لعلّ هذه النّفوس تُصلح ذاتها، وذلك بأسلوب ساخر وتهكم، يقول الشّاعر:

أكل نعيب نشيد

وكل طنين مداعبة يا سليل الذباب؟

يا بائع الوحل

يا تاجر الحمإ والضباب

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 34.

أغانيك مقبرة وخراب

وفي السفح متسع للبكاء

(...)

سماؤك مظلمة

ومياهك ملح أجاج

وقمحك مر

وأرضك مزبلة وكلاب[1]

من خلال ما سبق، يبدو لنا أن رفض الواقع المريض وكشف عوراته ووضع اليّد على الوجع أمر لا بدّ منه لتصحيح مسار الشّعوب وتطور الأوطان، لا بدّ من "مواجهة الواقع وتخطيه من حيث كونه ضربا من السَّخف والتّدني، وأن بإمكان الذّات التّسامي على حطته والقدرة على الصّراخ بلا"[2]، وبهذا الشّكل، ينحو الشّاعر علّاق منحى واقعياً، لذلك لم يتوانَ في التّعبير عن موقفه تُجاه كل ما يراه خطأً وزيفاً، وفي هذا الشّأن نجده يقول من القصيدة نفسها:

عروسك قد رفض النيل أنفاسها

وبخورك لم يرتفع

وخيمتك صدأ

ورمالك لا تملك شفة للنداء

لا تزين جنازتك الآن

لا تنتفض للغناء[3].

وفي الأخير، انتهت بنا القراءة-في ضوء ما تقدم-إلى أنّ عتبة التّصدير ترمي إلى تعزيز الفهم لدى القارئ، في فهمه للنّص الذي يحوي على قدر عالٍ من التّعقيد. وهكذا، لعب التّصدير دوراً مهما في إضاءة عتمات النّصّ الشّعري. إذ إنّه "ينهض بوظائف متعدّدة تبني دلالية النّص وتكشف عن

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 35، 36.

2 أحمد يوسف، يتم النّص الجينالوجيا الضّائعة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002، ص: 231.

3 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 36.

رهاناته المعاصرة، بصيغة متواشجة مع الأجناس الخطابية الأخرى للنّص الموازي المسيجة للشّعر المعاصر. وهو بهذا المعنى، ليس ممارسة تزيينية تملأ فراغاً نصياً صامتاً، بل ممارسة دالة منسجمة في سيرورة بناء الدّلالية، عبر الوصل بين الجهاز العنواني والفضاء النّصي"[1].

وفي ختام هذا الفصل، تجدر الإشارة إلى أنّ العتبات النّصيّة-بمختلف أنواعها-أضحت آلية من آليات إنتاج الدّلالة للعمل الإبداعي الشّعري، مع التّأكيد على أنّ بعض العتبات النّصيّة كانت أكثر ثراءً من أخرى، نظراً لطبيعتها والمكان الذي تشغله. فالعتبات، بهذا المعنى، تكون ضابطة لأحد الجوانب التي يثبتها النّص من منظور المتعاليات النّصيّة التي تؤسّس لانفتاح النّص على العوالم الخارجية، ومن هنا، فقد رأينا بأنّ الشّاعر فاتح علّاق قد أسّس لمجموعاته الشّعرية-من خلال العتبات النّصيّة-آفاقاً تفرض على القارئ الدّخول إلى متنها بكثير من الحيطة والحذر، وذلك مخافة الإفلات في دلالات مخالفة لم يقصدها في شعره، ولعلّ هذا راجع بطريقة من الطّرق، إلى وعي الشّاعر بالدّور الكبير الذي تؤدّيه العتبات النّصيّة في عملية تلقي المتن الشّعري.

1 نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص: 344.

الفصل الثَّالث

جمالية التَّنـاصّ الدِّيـني

يعدّ المجال الدّيني مصدرا "لغويا رحبا واسعا، مفعما بالدّلالات الإيحائية، والمقاصد التّأثيريّة"[1]، فقد أغنى الشّعراء ودفعهم للإبداع في بناء قصائدهم الشّعرية*، حيث أسهم في ترابط وتشكيل ما يدور في مخيلتهم من أغراض ومعان، و"دليلا يثبتون به أقوالهم"[2]. كما أنّه ساعد في إظهارها وتمييزها للقرّاء، كلا حسب مخزونه الجمعي المتوافر لديه. وفي هذا الشّأن أوضح النّاقد صلاح فضل بأنّ "من بين الاستخدامات التّراثية نجد أنّ توظيف النّصوص الدّينية في الشّعر يعدّ من أنجح الوسائل، وذلك لخاصيّة جوهرية في أنّ هذه النّصوص تلتقي مع طبيعة البشر نفسهم، وهي مما ينزع الذّهن البشري لحفظه ومداومة تذكره، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينيا أو شعريا، وهي لا تمسك به حرصا على ما يقوله فحسب، وإنّما على طريقة القول وشكل الكلام أيضا، من هنا يصبح توظيف التّراث الدّيني في الشّعر-خاصّة ما يتصل منه بالصّنيع-تعزيزا قويا لشاعريته، ودعما لاستمراره في حافظة الإنسان"[3].

وبهذا فإنّ الموروث الدّيني يعدّ في كلّ زمان ومكان مرجعية ذات دلالة هائلة، لها حضورها الفعّال في النّصّ الشّعري العربي المعاصر، وذلك بدليل أنّ هذا الأخير له القدرة على النّهوض بانفعالات كاتبه وتجاربه، وإضافة إلى ذلك، فإنّه يؤثّر في الوجدان الجمعي، أي أنّ المعطيات الدّينية في كل الأحوال نجدها "تشبع الإنسان وترضي رغبته في المعرفة، بما قدمت من تصورات لنشأة الكون، وتفسير سحري لظواهره المتنوعة"[4]، وهكذا راح الشّاعر العربي المعاصر يعكف على امتصاص الثّراء الدّلالي للموروث الدّيني، وذلك من خلال محاوراته لشخصياته، واستثماره لقصصه الموظفة بشكل واضح في الكتب الدّينية، وبخاصّة، القرآن العظيم، وكذلك مواقفه الإنسانية والنّفسية على السّواء، ومن ثمّ تعود كتابة كل

1 صليحة جلّاب، التّأويل الدّلالي في النّصّ الرّوائي، ص: 227.

* إنّ شعراء هذا العصر رجعوا كثيراً إلى القرآن العظيم، ونهلوا منه واقتبسوا منه رموزه، وفي هذا الصّدد ألفينا النّاقد محمّد بنيس يعبّر عن هذا الاهتمام بقوله: "وهو يطير على شعرائنا ويطلع من بين أصابعهم في كلّ دفقة شعرية، يمتصونه، ويعيدون كتابته ولكنّهم يخافون محاورته، إنّ القرآن يظلّ دائما نصا مقدّسا عند المغربي المعاصر يتعلّم منه ويحلم به، فهو منتهى البلاغة ومستقبل الكتابة مهما كان نوعها وتاريخها". محمّد بنّيس، ظاهرة الشّعر العربي المعاصر بالمغرب، ص: 267.

2 صليحة جلّاب، التّأويل الدّلالي في النّصّ الرّوائي، ص: 227.

3 صلاح فضل، إنتاج الدّلالة الأدبية، مركز الحضارة العربية، ط2، القاهرة، 2002، ص: 43.

4 عاطف جودة نصر، الرّمز الشّعري عند الصّوفية، دار الأندلس ودار الكندي، ط1، بيروت، 1987، ص: 35.

هذا في قالب جديد، وفي قالب فني معاصر يكون معبرا، وبكل صدق، عن القضايا الشّائكة في هذا العصر التي يطرحها الشّعراء في دواوينهم الشّعرية.

بهذا المعنى، فإنّ الموروث الدّيني، وعلى اختلاف مقاصده من جهة، واختلاف مرجعياته من جهة أخرى يشكل مصدراً مهماً من مصادر الإلهام، ومحورا رئيساً لتضمنه عددا هائلا من المعاني والمضامين التي استوحاها الشّاعر المعاصر.

1-التّناصّ مع القرآن الكريم:

ممّا لا جدال فيه، أنّ القرآن العظيم يمثّل "معجزة الدّهور، يفيض بالصّياغة الجديدة والمعنى المبتكر، يصوّر تقلبات القلوب وخلجات النّفوس، وهو النّص المقدّس الذي أحدث ثورة فنّية على معظم التّعابير التي ابتدعها العربي شعرا ونثرا، ليخلقَ تشكيلاً فنّيا خاصا متناسق المقاطع تطمئن إليه الأسماع إلى الأفئدة في سهولة ويسر"[1]. وقد شكّل للشّعراء عبر الأزمان منهلاً يستقون منه كلامهم وتعابيرهم، ودليلاً يثبتون به في ما أرادوا قوله[2]، ومن بين هؤلاء نجد الشّاعر فاتح علّاق الذي عمل على توظيف النّصّ القرآني بأشكال مختلفة؛ استشهادا، وإحالة، وتلميحا، وهكذا، إذن، فالنّصّ القرآني حاضر على مستويات عدّة؛ أي أنّه حاضر على مستوى المفردة، وعلى مستوى العبارة، وعلى مستوى القصّة القرآنية أحياناً ضمن السّياق الذي يخدم البناء الشّكلي للنّص الشّعري، وكذلك، الدّلالة التي يرمي إليها كلّ توظيف. على أنّ التّوظيف هنا، قد يكون ظاهرا، وقد يكون خفيا، "وقد تأتي الآية كاملة، وقد تأتي ناقصة البداية أو النّهاية، كما قد توظف في سياق لا علاقة له بالآية الأصلية. وهذا التّصرف لا يعني أنّ الكاتب يجهل النّص الكامل للآية ولا وضع علامات التّنصيص، وإنّما يريد أن يعبّر عن الحالة النّفسية التي يعاني منها"[3] هو كمبدع، وبهذا التّحديد، فإنّ القرآن الكريم في شعره يشكّل ملمحاً رئيساً من ملامح تجربته الشّعرية. وفي هذا السّياق، نجد النّصّ القرآني عند شاعرنا يتأرجح في مستويين اثنين، وهي كالآتي:

1 جمال مباركي، التّناصّ وجمالياته في الشّعر الجزائري المعاصر، ص: 167.

2 صليحة جلّاب، التّأويل الدّلالي في النّصّ الرّوائي، ص: 227.

3 عامر مخلوف، توظيف التّراث في الرّواية الجزائرية، ص: 118. نقلا عن: صليحة جلّاب، التّأويل الدّلالي في النّص الرّوائي، ص: 228.

أ-في مستوى المفردة والعبارة: وهو يمثل اقتباس كلمة مفردة من النّصّ القرآني، أو عبارة كاملة، قد تكون آية أو آيات قرآنية تَرِدُ بشكل جلّي وظاهر، وهو كثير في شعر فاتح علّاق.

ج-في مستوى القصّة: وهو تجاوز لمستوى المفردة والعبارة في آنٍ معاً، ليشمل بذلك القصّة القرآنية، ويكون هذا من خلال سرد الحدث الموظف في النّصّ القرآني أو الاكتفاء باستلهام أجواء القصّة.

على أنّ هذا التّقسيم المعهود لدى الباحثين والدّارسين في التّناصّ مع القرآن الكريم على مستوى المفردة والعبارة والقصّة، هو تقسيم نمطي يصلح التّعامل به مع كلّ النّصوصّ التي تتناص مع القرآن الكريم، لأنّه تقسيم خارجي جاهز وغير مستنبط من خصوصية هذه النّصوصّ[1].

وإجمالًا، ندرك أنّ أهمية النّص الشّعري بشكل أو بآخر تكمن في احتوائه بالتّنوع، وامتلائه بملفوظات النّصوص الأخرى وأصدائها؛ مما يذيب جدار الفردية في النّص والذّاتية المنغلقة[2]. ويظهر ذلك في شعر فاتح علّاق من خلال التّناصّ مع أكثر من آية قرآنية في موقع واحد، غير أنّ التّناصّ، هنا، يقوم على التّطابق والتّوافق من جهة، وقلب الدّلالة من جهة أخرى؛ أي بما يتناسب وغاية الشّاعر، وقد تكون تلك الآيات الموظفة مرتبطة ارتباطا وثيقاً بالشّخصية القرآنية، مما يجعلها تمتد نحو الجماعة الإنسانية، ويكون ذلك بتمثل النّص وانصهاره في بوتقة الأحاسيس والتحامه مع مادة المخيلة، فتأتي لغة النّص القرآني بما تثيره من عمق في المعنى والإحساس، لتكون جزءا من لغة الشّاعر وأحاسيسه.

إنّ الشّاعر علّاق يؤكّد في تجربته الإبداعية على المزاوجة بين شيئين اثنين هما: عناصر تجربته الشّعرية والرّموز الدّينية التي استقاها من القرآن الكريم عامة، وقصص الأنبياء التي تبلور الواقع النّفسي والسّياسي والاجتماعي الذي سعى المبدع إلى تصويره من خلال نصوصه، وفي هذا المعنى يرى 'جمال مباركي' أنّ الخطاب الشّعري الجزائري استحضر قدسية القرآن الكريم، ذلك أنّه يعدّ "أوّل النّصوصّ الّتي استأثرت بعناية الشّاعر المعاصر، باعتباره النّصّ الّذي يحمل من أبعاد اللّامحدود للحياة وللإنسان"[3].

1 المختار حسني، التّناص، المفهوم وخصوصية التّوظيف في الشّعر المعاصر، ص: 133، 134.

2 صالح زياد، منظور (التّناص) وحوارية الإقصاء الفنّي للهيمنة، مديح الشّاعر السّعودي (طاهر زمخشري نموذجا)، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللّغويات، م19، ع1، 2001، ص: 90.

3 مصطفى السّعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشّعر العربي الحديث، ص: 237.

1-1-التّناصّ مع المفردات والعبارات القرآنية:

لقد كان الشّاعر علّاق يتكئ في مجموعاته الشّعرية الأربعة على العديد من الآيات القرآنية؛ يغني، وبحق، النّص الشّعري بدلالات ورؤى مستمدة من العقيدة الإسلامية. وقد نبّه النّاقد مصطفى السّعدني إلى مسألة جديرة بالذكر، وهي أنّ الشّعر العربي المعاصر على الخصوص يوظّف القرآن الكريم؛ لأنّه يعدّ "أوّل النّصوص التي استأثرت بعناية الشّاعر والإنسان"[1] على السّواء. من هنا، سنحاول تتبع النّصوص التي تفاعلت مع النّصّ القرآني أيّما تفاعل واستنصصت آياته عند شاعرنا. ومن النّصوص الشّعرية التي استغلت النّص القرآني استغلالًا فنّياً، المقطع التّالي من قصيدة (انكسارات ربيعية)، التي يقول فيها الشّاعر:

تفجّر بوجه الصّخور
وحثّ الشّجر
على السَّير نَحو الجبال
وحثّ الجبال
على السَّير نحو المطر
كذّبت عاد بالنذر
وراغت ثمود إلى ناقتي
بعد أن ثاب قلبي إلى النّهر! [2]

فالشّاعر، هنا، يعيد كتابة النّص القرآني الغائب، ومن ثمّ يقوم بتوظيفه توظيفا فنّيا على طريقة الإحالة للآية الكريمة: (**كَذَّبَتْ عَادٌ فَكَيْفَ كَانَ عَذَابِي وَنُذُرِ**)[3] كما يحيلنا-في الآن ذاته-إلى قوله تعالى أيضا: (**كَذَّبَتْ ثَمُودُ بِطَغْوَاهَا * ذِ انبَعَثَ أَشْقَاهَا*فَقَالَ لَهُمْ رَسُولُ اللَّهِ نَاقَةَ اللَّهِ وَسُقْيَاهَا * فَكَذَّبُوهُ فَعَقَرُوهَا فَدَمْدَمَ عَلَيْهِمْ رَبُّهُم بِذَنبِهِمْ فَسَوَّاهَا*وَلَا يَخَافُ عُقْبَاهَا**)[4]. فالنّص القرآني، هنا، وظّف على

1 مصطفى السّعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشّعر العربي الحديث، ص: 237، 238.
2 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 26، 27.
3 سورة القمر، الآية: 18.
4 سورة الشّمس، الآية: 11-15.

طريقة الإحالة، إذ ينشره في خطابه ليحقق معادلًا موضوعياً* للنّص الشّعري المشحون بكل أنواع اليأس مما آلت إليه الدّول العربية على السّواء. فالشّاعر هنا يشير إلى قومه الذين خانوا قضيتهم ولم يخافوا المصير الذي ينتظرهم والعذاب الذي ألقاهم فيه عدّوهم. فهم لا يملكون الوعي ليقرأوا المستقبل الخطير كأنّما أقفلت قلوبهم فهم لا يبصرون. لذلك راح يتناص مع الآيتين الكريمتين التي تحمل في مضمونيهما أنّ الله تعالى يخبر عباده بعاقبة "عاد" و"ثمود" الذين كذبوا بالإنذارات والمواعظ التي جاء بها نبيهما "هود" و"صالح" -عليهما السّلام-، وقد استعمل الشّاعر هذه القصة ليُثير في المتلقي حافز الثّورة والإصرار على التّغيير، فحاول أن يضيف أصحاب الرّسالات الذين تعرضوا للتكذيب والتّسفيه[1].

وفي القصيدة نفسها، ذهب المبدع إلى بيان المعاناة التي كان يعاني منها الإنسان العربي الذي يعيش مرحلة الانكسارات التي وزعت دماءهم على الأرض وحررتهم من كلّ قوّة فأصبحوا أمواتًا أو كالأموات. وهو يخاطب المنقذ والفارس المنتظر قائلاً:

---

* هو مصطلح حديث في الدّراسات النّقدية، عُرف مع توماس إليوت (Thomas Eliot)، الذي يعدّ شاعرا وناقدا في آن، حيث كوّن الجزء الأساسي من آرائه النّقدية، ثمّ بعد ذلك انتهى إلى أنّه يمثّل أداة نظرية اعتمدت معياراً للشّعر، ومصطلح المعادل الموضوعي (corrélatif objectif) هو صورة تشخيص الإحساس وتجسده بشكل مادّي محسوس لتقربه من الإدراك. ومن الأمثلة على ذلك ما ورد على لسان الرَّاوي (واسيني الأعرج في رواية سيدة المقام، ص: 255)، احتضار بطلة الرّواية مريم، يقول: "كنتُ أشعر بحرارة أنفاسها وهي تتقطع بهدوء وتتباعد شيئاً فشيئاً، ثمّ من جديد تضيق بينها المسافات بشكل غير طبيعي...الأشعة التي كانت تملأ عينيها بدأت تتكسّر بعنف عندما فتحتُ عينيّ باتجاه المدينة (كانت العصافير تنسحب من أزقتها وساحاتها وشوارعها وبحارها). إنّ المعادل الموضوعي يُؤتى به هنا في النّصّ لتعميق فاجعة الفقد، فانسحاب العصافير يعادل انسحاب مريم من الحياة، وإذ تفقد المدينة جمالها بانسحاب العصافير، فإنّها تفقد بموت مريم سحرها. وموت مريم يعادل موت المدينة...

ونجد المعادل الموضوعي في شعر بكر بن حمّاد التّيهرتي (200-296هـ/ 815-908م) عندما يقول:

لقد جَمحت نفسي فصَّدت وأعرضت وقد مرقت نفسي فطال مروقها

هي صورة رمزية تبيّن شكوى الشّاعر من تغلب نفسه عليه. وقد جعلها شيئاً مادياً ملموساً وهي شيء معنوي، والّتي قادته إلى ركوب الهوى والانحراف، بحيث لم يستطع كبح جماحها وردها إلى جادة الصّواب. (الدر الوقاد من شعر بكر بن حمّاد، تقديم وجمع: محمَّد بن رمضان شاوش، ص: 78)

يُصبِّح أقواماً على حين غفلة ويأتيك في حين البيات طروقها

يجعل الشّاعر الموت شيئاً مادياً ملموساً مثل البشر، يأتي إلى من يريد قبض روحه في الصَّباح الباكر، وقد يأتي إليه في ظلام اللّيل دون سابق إنذار. (المصدر نفسه الصّفحة نفسها). إنَّ الصُّورة الرَّمزية في البيت تدل على تشخيص الشَّيء المعنوي وتجسيده أو نقله إلى صورة مادية للأشياء الملموسة لتقريبها إلى الإدراك على سبيل الاستعارة.

1غنية لوصيف، تجليات التّناصّ في الشِّعر الجزائري الحر، مجلّة الحكمة للدراسات الأدبية واللّغوية، العدد التّاسع، السّداسي الأوّل (جانفي-جوان)، الجزائر، 2017، ص: 202.

تبعثرْ ليجمع موتاك أشلاءهم
ويعرف قتلاك أسماءهم
ويأتوكَ من كلّ صوبٍ فرادى كما شئتم
لتنفخ في روحهم بذرة الفاجعة
وانثر رفاتك بين العباد
ووزّع دماءك بين القبائل
قد آن وقت الحصاد
يا أرض لا تبلعي الماء
لا تقلعي يا سماء
آن أن يشحذ القلب
أن ترسل الصاعقة
أن تأخذ الأرض شكل السماء![1]

وقد استحضر الشّاعر في هذا المقطع الآية القرآنية :(**وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِّلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ**)[2]. على أنّ الشّاعر وظّفها بطريقة (النّفي الكلّي)، والذي تعرفه جوليا كريستيفا بقولها: "يكون المقطع الدّخيل منفيا تماما، ومعنى النّصّ المرجعي مقلوبا"[3]، فالشّاعر لا يريد للسماء أن تقلع ولا للأرض أن تبلع ماءها. ذلك أنّ الوضع العربي وصل إلى درجة التّعفن لا يصلحه إلّا الطّوفان لم يعد ينفع الإصلاح، فالموت أصبح هو النّهاية المحتومة. لقد يئس الشّاعر من الوضع العربي الذي فقد الرّوح والوعي والإحساس. فلم تعد تحركه الموت أو المآسي التي يتخبط فيها. لقد مات الضّمير العربي وأفلس الفكر العربي والصّاعقة وحدها التي تشحن القلب.

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 27، 28.
2 سورة هود، الآية: 44.
3 Julia Kristeva, Semeiotikè, P : 195.

أمّـا في قصـيدة (القلـب يرســم دورتــه) فهـو يصـوّر مرحـلة القتـــل العشــوائية في العشــرية الأخيـرة-التّسعينيات*-، حيث كثرت الجثث في كلّ مكان، وأصبح الموت يأتي من الجهات المختلفة، يقول الشّاعر:

اليوم أمر ولا بأس بالموت إمّا سكب !!
فاصطلي دمنـا أيّها الرّعد
أو فاعتلي صوتنا
للموت نحن فهل تهرب الرّوح مما كتب !!
هي الأرض تكمل دورتها
هو القلب يرسم دورتَهُ
هو الشّجر
لا وقت للبرّ
لا وقت للبحر
لا وقت للوقت
فاسجد لخالقك واقترب [1]!!

وتعكسُ هذه السّطور الشّعرية، الواقع النّفسي للشّاعر؛ فهي تصّور حالة الألم التي وصلت إليها الجزائر، بسبب وجود القتل والدّم في كل مكان؛ فالأرض في النّص ترمز للقبور، أو دورة القلب، وقد تضافرت الدَّوال التّعبيريّة في النّص السّابق لتوضّح ذلك من مثل: (الموت/ الدّم/ تهرب الرّوح)، لترسم لنا

* هي فترة عدمية عبثية-بالضّبط في زمن التّسعينيات بالجزائر-يطغى عليها الطّابع السّوداوي التّشاؤمي، ولهذا فإنّ الجزائر في هذه المرحلة "قتلت الأب وضاعت في تعدّديّة غلقت العقل الجزائري، ورمت به داخل خلافات معتوهة، فجّرت الفُرقة عبر صراع الهُويات، لتطفو الهُوية الأمازيغية، والهُوية الوطنية، والهُوية الدّينية، والهُوية اللّغوية...ويبحر الجميع في صراع وخلاف غير مؤسّس على نظرة تعي الواقع والرّاهن وما بين السّطور، وكأنّ الكلّ هرب من الواحد ليختلف ويخالف ويسقط بالتّالي في عنف كان رمزياً معنوياً، ثمّ صار سياسيًّا إيديولوجيًّا، ليصبح في الأخير عنفاً دمويًّا ماديًّا، بناه الجميع باللّغة(...)كلمات خلقت أزمة هويّة، خلخلت مصداقيات كثيرة، وأوقعت المجتمع الجزائري في باثولوجيا مريرة، قادته إلى ما أطلق عليه **بالإرهاب الدّموي**". حياة أم السّعد، النّقد والخطاب، مقاربات تداولية وميديولوجيَّة، دار رؤية للنشر والتّوزيع، 2017، ص: 51، 52.

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 61.

بذلك الوضع الذي آلت إليه حالة بلده. وبخاصّة، ونحن نعلم أنّ هذه القصيدة كتبت سنة (1995) في زمن سفك الدّماء وغياب القيم والأخلاق والعِلاقات الإنسانية*.

وفي تَكرار الشّاعر للفظة "الموت" تأكيد على القلق الوجودي جرّاء كثرة القتل وانتشاره الرّهيب، إضافة إلى قتل جميع الفرص التي تدعو إلى السّلام في بلده الجزائر. وهكذا، إذن، تحوّل قلب الأرض من شجرة إلى جمرة بعد سرقة خيراتها وقتل أبنائها. فقد حمل "فاتح علّاق" في آخر سطر شعري عبارة "فاسجد لخالقك واقترب"، إحالة إلى قوله تعالى: **(كَلَّا لَا تُطِعْهُ وَاسْجُدْ وَاقْتَرِب)**[1]، وهي إحالة جزئية، وهذا من خلال نقل البنية اللّفظية التي حافظ المبدع على هندستها، وكذلك، على مستوى البنية الدّلالية فيها، أين نجد الشّاعر علّاق قد حاول بشكل أو بآخر في أن يخبرنا بضرورة التّمسك بعروة الله الوثقى، من خلال الإخلاص في القول والتّسليم، والعبادة والطّاعة؛ حتّى يتم التّغلب على مصائب الدّنيا.

وإذا ما انتقلنا إلى نموذج آخر، نجد نصاً شعرياً يُبيّن فيه الشّاعر علّاق ألم ما حلّ بالعراق، ولقد عبّر عنه في لمحات خفيّة من المقطع التّالي:

ها هم الآن بين الفجَاءة
وبين احتدام الظّنون
يحشرهم حقدهم في الزّوايا
في زلّة النّعل ينتشرون
في فلتات اللّسان يقيمون عرشاً وينتظرون
من زبد البحر يصّاعدون غَماما
ومن جدث ينسلون

* تتمظهر الواقعية في قصيدة (القلب يرسم دورته)؛ فقد كان للواقع دور في صياغتها، ذلكَ أنّ تعبير الشّاعر عن أحزان وآلام مجتمعه (الجزائر) ينضوي على مرجعية شهدت الأحداث بكلّ أزماتها اليومية والسّياسية والاجتماعية؛ فهي مأساة وطن يتمثّلها شعرُه كمواطن يتجاوز الفردي الخاصّ إلى الإنساني العام. من هنا، بالضّبط، تحدّد لنا رؤيته الثّائرة على الوضع الكارثي الذي مسّ الجزائر خلال السّنوات العشر الأخيرة من القرن الماضي، أين تراجع معنى الحياة في جحيم القتل والخراب وفقدان أبسط مقوماتها. وإضافة إلى ذلك، فإنّ الشّاعر المعاصر يكون مطالباً بإبراز حياة مجتمعه وشؤون عصره كما هي لا كما يجب أن تكون في متخيله الشّعري. ينظر: عمّار بن زايد، النّقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسَّسة الوطنية للفنون المطبعيّة وحدة الرّغاية، لاط، الجزائر، 1991، ص: 103.

1 سورة العلق، الآية: 19.

من رحم الرّيح يسّاقطون

ويسّاقطون ركاما[1].

لقد كتب فاتح علّاق هذه القصيدة التي تحمل عنوان-الرّباط-سنة 1991 وهي تعكس أزمة الهجوم على العراق، وقد جاء التّناصّ، ليؤكّد "عن طريق التّآلف بين لغة القرآن ولغة الشّعر، والانسجام بين الموضوع الشّعري ومعادلة المضمون القرآني"[2].

فالشّاعر، في المقطع السّابق، يعيد كتابة النّصّ القرآني الغائب، ويوظّفه توظيفاً فنّيا بطريقة الامتصاص للآية الكريمة: **(وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَإِذَا هُم مِّنَ الْأَجْدَاثِ إِلَىٰ رَبِّهِمْ يَنسِلُونَ)**[3]، والجدث هنا يعني القبر، أمّا ينسلون فتعني الخروج، والكلمتان تُحيلان إلى مفارقة حقيقية، فالعدو لا يهبّ مع الرّيح ويأتي مع الغمام، بل يخرج من الأجداث أيضاً وكأنّه في يوم حشر. فالعدو يأتي من كلّ مكان من السّماء ومن البحر ومن الموت أيضاً "من جدث ينسلون"[4]. وهذا تعبير من الشّاعر على الحشد الكبير ضدّ العراق. لذا لجأ الشّاعر إلى التّحاور بين نصّه الشّعري والنّص القرآني، وهذا بالنّظر إلى استدعاء هذه المفردات التي يتبدى مغزاها في التّعبير عن التّجربة الذّاتية له. وبهذا التّحديد فإنّ المبدع قد أكسب خطابه الشّعري إضاءة ولوناً من التّعالي والرّفعة، تمنحه قُدرات إضافية في الكيفية التي يتعامل بها مع الواقع المعيش.

لقد تعدّدت أنماط توظيف التّناصّ، والمصاحبات النّصيّة التي استفاد منها المبدع، وهو يتفيّأ الآيات القرآنية*، فهذه الأخيرة تشكّل بؤرة دلالية تتدفق منها المعاني وتتجدّد متماشية والتّجربة الشّعرية

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 30.

2 محمّد بنعمارة، الصّوفية في الشّعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتّجليات)، منشورات دار المدارس، ط1، الدّار البيضاء، 2001، ص: 155.

3 سورة يس، الآية: 51.

4 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 30

* لقد وردت الآيات القرآنية بشكل كبير في المجموعات الشّعرية الأربعة للشاعر فاتح علّاق، فتارة ترد بشكل كلّي وتارة أخرى ترد بشكل جزئي، ونذكر على سبيل التّمثيل لا الحصر الآيات التي ترد بشكل كلّي: في قصيدة (من هنا تبدأ لغتي) "النّمارق مصفوفة والزّرابي مبثوثة"، وفي قصيدة (في اتّجاه الوطن) "قل أعوذ برب الفلق"، ومن الآيات التي ترد بشكل جزئي نذكر منها: جاء في قصيدة (ذروة الرّوح) "قلب الطّرف/ هل ترى من فطور" وهي تحيل إلى قوله تعالى: (الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طِبَاقًا ۖ مَّا تَرَىٰ فِي خَلْقِ الرَّحْمَٰنِ مِن تَفَاوُتٍ ۖ فَارْجِعِ الْبَصَرَ **هَلْ تَرَىٰ مِن فُطُورٍ** * ثُمَّ **ارْجِعِ الْبَصَرَ** كَرَّتَيْنِ يَنقَلِبْ إِلَيْكَ الْبَصَرُ خَاسِئًا وَهُوَ حَسِيرٌ) (سورة الملك الآية: 3، 4).

والشّعورية للشّاعر في آنٍ معاً. وهكذا، ارتقى النّص الشّعري بذلك إلى نص خصب تتولّد منه الدّلالات والإيحاءات غير المتناهية. والنّصّ من خلال عملية التّكثيف استطاع أن يُظهر "الوظيفة الأساسية والجمالية للتّناصّ القرآني في الشّعر، في تأسيس لغة جديدة طافحة بحيوية دافقة ومشحونة بطاقات عظيمة تكسب النّص الشّعري رونقاً جمالياً، وثراءً فنّياً، وصدقاً قوياً"[1].

ولقد كانت استلهامات المبدع واستمداداته من النّصّ القرآني جلّية ظاهرة في قصائده*، استيحاء لمضامين الآيات القرآنية أو فكرها أو حتّى استعارة لبعض المفردات فيها.

ومهما يكن من أمر فإنّ هذا التّعدّد التّناصّي يُغني الدّلالات الإيحائية لشعره، والذي يعدّ بشكل من الأشكال السّمة الرّئيسة لنتاجه على مدى عقدين من الزّمن. ففي قصيدة (الإسْرَاءُ) يستحضر الشّاعر كلمة "الطّور" ليعبّر بها عن طريق الخلاص من الوضع الذي تعيشه البلاد، غير أنّ كلّ الجهات إلى الطّور تغلق دونه، ليزداد انكساره وألمه جرّاء ما يحدث في واقعه المعيش المتردّي، فيقول:

يضجّ الدّربُ من ضجـري
فأسند قلبه العــاري
وأوغل في حقول الوعي ألتمس اغترابي
أهدهده على أنغام من سبقوا فلا يغفـو
كأن الصّوت من حجر
أنزف ثم أنزف ما تبقى من نهاري!
أشعل دمعتي علّ الظّلام يضيء أحلامـي
فأرحــل في اتجاه الطّـور

= على أنّ هذه العبارات القرآنية وردت في سياقات مختلفة، بحيث أعطاها الشّاعر أبعاداً دلالية جديدة، تتوافق والرّؤية التي يريد إرسالها وإقناع القارئ بها.

1 محمّد إسماعيل، معجم الألفاظ والأعلام القرآنية، دار الفكر العربي، ط2، القاهرة، 1969، ص: 60.

* دائما ما يقترب القرآن الكريم بمفرداته وتعابيره وقصصه إلى التّجلّي والوضوح أكثر منه إلى الخفاء والتّعتيم، ذلك أنّ طبيعة القرآن تختلف في ألفاظه وتراكيبه اللّغوية عن الشّعر، كما أنّ هناك عاملاً أساسياً في اقترابه إلى الوضوح، وهو شيوعه بين المتلقين للشّعر العربي، فهو بذلك يشكل بطريقة أو بأخرى، بصورة متجلّية أو متخفيّة، جزءاً هاماً من ذاكرتهم القرائية، خاصّة وأنّه يعدّ المصدر الأوّل من مصادر اللّغة العربية.

ولكن تطبق كل الجهات عليّ

تطوقني من الأطــراف أطـــرافـي

ويزدهر انكساري !![1]

فإنّ كلمة (الطّور) قد جلبها الشّاعر من القرآن الكريم، وغرسها في النّص الشّعري عن طريق الإحالة، غير أنّه يظل يستدعي مورثه القرآني الأصلي الذي كانت فيه الآية الكريمة، وهذا في قوله تعالى: **(إِذْ رَأَىٰ نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى)**[2]، فالشّاعر يبحث عن الضّوء عن القبس عن الشّعلة التي تخرجه من الظّلام الذي يعيشه. ومن ثمّ فإنّ الطّور رمز للنّور والفجر والخير.

الطّور ⟵ يمثّل الجبل الذي كلم الله موسى بن عمران عليه الصّلاة والسّلام.

الطّور ⟵ يمثّل أفضل الجبال وأشرفها.

الطّور ⟵ يمثّل البداية لأفضل الرّسالات على أفضل الرّسل.

إنّ أحزان الشّاعر فاتح علّاق نابّجة من هموم الغُربة والفقد في وطنه، فهذه المشاعر والأحاسيس والظّروف التي تحيط به، دفعته إلى البحث عن مخرج. وكان الطّور هو المخرج فاتّجه إليه. " فأرحل في اتّجاه الطّور"؛ لأنّه يمثّل أشرف الأمكنة على وجه المعمورة، غير أنّه يقابل بانسداد كلّ الجهات عليه، وهذا ما يدفع لخسارة الحياة، ويزيد في انكساره وألمه وحزنه.

يواصل الشّاعر استثمار النّص القرآني، إذ يقول في قصيدة (أين يحط الرّكام؟):

لا شيء غيرك يا أيّها الموت وسط الزحام

قل لهم مجدكم زال

دربكم مال

اليوم عيدي

النّجم والشّجر يسجدان

والمدى لي وحدي

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 43.

2 سورة طه، الآية، 10.

فهل من سؤال؟[1]

في هذا المقطع الشّعري يواصل علّاق كلامه وينادي الحزن الذي يؤلمه، ويطلب منه أن يزول؛ لأنّ طريقه مال ولم يعد كما كان من قبل، وفي هذا الصّدد وظّف الشّاعر آية من القرآن الكريم بحذف حرفٍ منها، قال تعالى: **(وَالنَّجْمُ وَالشَّجَرُ يَسْجُدَانِ)**[2]، ويظهر لنا ذلك في السّطر الشّعري الخامس، على أنّ السّياق هنا يختلف بسبب الموت المسيطر على الأرض أو البلد، فهو السّبب الذي دانت له الرّقاب وسجدت له الأنفس، بل سجدت له النّباتات، والشّاعر يريد أن يؤكّد أنّ ابن آدم لا يقهره إلّا الموت والمرض والفقر فهو جهول. إنّ ابن آدم لا يقهره إلّا الزّلزال أو البركان أو الموت. وهو هنا يصف لنا الوضع الذي قرّبه الإنسان الجزائري في مرحلة التّسعينيات من القرن الماضي عندما حادت الأرض تحت قدميه بسبب القتل والحرق والتّخريب حتّى لم يبق شيء واقفاً أو ثابتاً.

إنّ السّياق الذي يعيشه الشّاعر يقف دائما وراء تناصه مع القرآن الكريم، فالتّجربة التي يعيشها وسط الظّروف الصّعبة أثناء هذه العشرية في القرن الماضي تدفعه إلى تجاوز الواقع والسّمو عليه لاستشراف المستقبل، فالأرض زلزلة والبحر جرّار والحياة صعبة، يقول الشّاعر في قصيدة (توقيع):

منذور أنت فلا تغتر
لم تخلق نفسك كي تختار
الدّنيا فانية والبحر هنا جرّار
قد خاب من استعلى واختار الطّين
إنّ الإنسان لفي خسر إلّا الأبرار[3]

يفضي النّصّ الشّعري إلى أنّ ثمّة مؤشّرات تدلّ على نصوص مرجعية غائبة من سورة العصر، ففي آخر الأسطر الشّعرية استخدم الشّاعر كلمة (الخُسر) وبعدها أداة الاستثناء (إلّا)، فهو مؤشّر يدل على سورة العصر، قال تعالى: **(وَالْعَصْرِ*إِنَّ الْإِنسَانَ لَفِي خُسْرٍ*إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ**

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 68.
2 سورة الرحمن، الآية: 6.
3 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 75.

وَتَوَاصَوْا بِالْحَقِّ وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ)[1]. فالشّاعر، هنا، منذور لقيادة الشّعب إلى المخرج، إنّه منذور ليحمل النّاس على الحق، وذلك بتصحيح علاقتهم بالله أوّلاً حتّى يُصحّحوا علاقتهم بهذه الدّنيا الفانيّة التي جرّتهم إلى القتل والتّخريب والحرق والأنانية. إنّ هذه الأمراض التي تقف وراء الصّراع بينهم هي الخسر الذي تُشيرُ إليه صورة العصر. ولا سبيل في النّجاة إلّا بالعودة إلى الصّالحات من الأعمال.

هذا، وغالباً ما نجد شاعرنا يلجأ إلى تتبع تقنية التّلميح تتبعاً يؤكّد متانة الرّابطة التي تشدّه إلى القرآن الكريم، ففي قصيدة (توقيع) استثمر الشّاعر تقنية التّلميح لكي يمثّل نقلة هامّة في شعره في استخدام مفردات القرآن الكريم، إلى استدعاء عُمقه الحيّ ومدلوله الفاعل، من استخدام سطحه اللّغوي إلى استثمار مفرداته الوجدانية والرّوحية، فيقول:

هو وقت الله
من شدّ على حبل الله قد فاز
من شدّ على زند الصّبر قد بر
من شدّ على طمع تأكله النّار
فاركز رايتـــك الكبرى في الله
وارفـع علم الأقـــدار[2]

إنّ الشّاعر يُدرك، ولا شكَ، أنّ إشارة من هذا النّوع قادرة، بشكل أو بآخر في إثارة وجدان القارئ واستدعاء ذكرياته، وما لها من ارتباطات بالماضي؛ ففي قول الشّاعر: "من شدّ على حبل الله قد فاز" هي إشارة قرآنية واضحة إلى الآية الكريمة: (**وَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعًا وَلَا تَفَرَّقُوا ۚ وَاذْكُرُوا نِعْمَتَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ كُنتُمْ أَعْدَاءً فَأَلَّفَ بَيْنَ قُلُوبِكُمْ فَأَصْبَحْتُم بِنِعْمَتِهِ إِخْوَانًا وَكُنتُمْ عَلَىٰ شَفَا حُفْرَةٍ مِّنَ النَّارِ فَأَنقَذَكُم مِّنْهَا ۗ كَذَٰلِكَ يُبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمْ آيَاتِهِ لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ)**[3]، وهي تحرك في مخيّلة القارئ ظلالًا روحية، فإنّه وقت الله، وإنّه الاعتصام بحبل الله، وبعدها سيكون الفوز بالجنّة في نهاية المطاف، ومن كان عكس ذلك فيكون من الخاسرين، "من شدّ على طمع تأكله النّار". والعصمة بحبل الله

1 سورة العصر، الآية: 1-3.
2 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 74.
3 سورة آل عمران، الآية: 103.

تقتضي النّجاة، وما خاب من اعتصم بحبل الله؛ أي أنّ الاعتصام مستعار للوثوق به والاعتماد عليه. وهكذا، فإنّ الإنسان الذي اعتصم بحبل الله ستتحول خيباته إلى انتصارات في كلّ الأحوال.

وعلى أيّة حال، فإنّ هذا النّمط من تقنية التّلميح يقدّم للشّاعر عوناً كبيراً، لكي يركّز ما يريد قوله وتكثيف بنائه التّعبيري أيضاً؛ إذ إنّ قدراً كبيراً من التّداعيات يمكن إثارته بأقل قدر ممكن من المفردات، وتلك تعدّ من مزايا استخدام التّلميح في الشّعر العربي المعاصر.

وفي قصيدة بعنوان (انفجار) يصوّر لنا الشّاعر الزّمان وما يفعله بصاحبه، فيقول:

هذا زمان نعل
من كان يؤمن بالهوى قد ضلّ
من كان يعبد عقله فالعقل ظل
أو كان يعبد صمته، فالصّمت تل
قُتِلَ الفَتى ما أكفَرهُ
هذا زمان الوحل[1]

في هذا المقطع يتناصّ الشّاعر مع الآية القرآنية الكريمة، قال تعالى: **(قُتِلَ الْإِنسَانُ مَا أَكْفَرَهُ)**[2]، فبلغة فيها علو التّصوير يُوصلنا الشّاعر بذلك إلى عالم السّامي من خلال التّناصّ مع تلك الألفاظ التي يَستلهمها من النّص القرآني، وهو بذلك استطاع أن يُلوّن بها مقاطع من شعره، وأن يُضفي عليها لوناً جديداً وأبعاداً جمالية معنوية، وكلّ هذا يعود إلى التّرسبات الثّقافية العالقة في ذاكرة شاعرنا، التي تبدو كخيوط ضوئية تلوح عن بعد، ولعلّ هذا ما يذهب إليه حسن محمّد حمّاد بقوله: "إنّ البحث في تخلق النّص من خلال تداخلاته النّصيّة يدخلنا مباشرة إلى ترسباته، وأعماقه متجاوزين بذلك السّطوح النّصية اللّامعة في جسد النّصّ التي تبدو كقمم الثّلج التي تخفي النّصوص الأساسية المكوّنة له، تلك النّصوص المتقاطعة والمتصارعة داخل الذّات المؤلّفة"[3].

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 87.
2 سورة عبس، الآية: 17.
3 أمير حلمي مطر، فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، دار الثّقافة للنشر والتّوزيع، ط2، القاهرة، 1983، ص: 80.

على أنّ الشّاعر علّاق يتعايش مع النّصوصّ القرآنية، ومن ثمّة يتقاطع معها بمعانٍ ودلالات مختلفة بما يتلاءم وتجربة الشّاعر، وفي هذا الصّدد يقول في قصيدة تحمل عنوان (أُشرب):

أُشرب! أُشرب!
انّا أعطيناكَ الكوثر
وكباش حارتنا فانحر
ومال خزائننا فانخر
واصعد فوق المنبر واخطب
أُشرب! أُشرب![1]

ففي هذه المقطوعة الشّعرية تبدو لنا جلياً ظلال سورة الكوثر، ولقد جاء في تفسير القرآن العظيم لابن كثير إن الله سبحانه وتعالى منحَ لرسوله الكريم الكوثر، ومن ثمّة أمره بشكره على هذا المنح العظيم، وهذا من خلال الصّلاة والنّحر[2]، قال تعالى: (**إِنَّا أَعْطَيْنَاكَ الْكَوْثَرَ * فَصَلِّ لِرَبِّكَ وَانْحَرْ * إِنَّ شَانِئَكَ هُوَ الْأَبْتَرُ**)[3]، وإذا كان المعطي في كلّ الحالات هو الله سبحانه وتعالى، والمعطى سيد الخلق، والعطاء هنا، عظيم جداً، غير أنّ المعطي في قصيدة (اشرب) هم المستهترون الذين لا يأتون النّاس نقيرا، ولا يبالون بالأشياء العظيمة، والمعطى كباش حارتنا ومال خزائننا. ثمّ إنّه من البيّن أنّ هناك فرق شاسع ما بين الصّورتين؛ وشتّان، كذلك، ما بين المقابل لعطاء الله، والمقابل لعطاء المستهزئون؛ ففي الكوثر صلاة وعبادة وإطعام النّاس، وفي قصيدة (أُشرب) ظلم وأذى واستهتار. فهي سخرية ظاهرة تشير إلى عملية السّلب والنّهب التي يقوم بها المخربون والفعل (اشرب) موجّه إلى المواطن الجزائري الذي يرى ويسمع ولا يستطيع أن يغيّر، فيلجأ إلى الشّرب ليقضي على وعيه وضميره. فالشّعب لا يقدّم كوثر البلاد ولا كباشها أو خزائنها للمبذرين والنّاقمين والحاقدين على ثروة البلاد والعباد. إنّ الفأر لا يمكنه أن يصلح لأنّ طبعه التّخريب.

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 103، 104.
2 ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، تحقيق: سامي بن محمّد السّلامة، دار طيبة، ط2، ج8، لا ب، 1999، ص: 498.
3 سورة الكوثر، الآية: 1-3.

وفي ديوانه الثّاني الذي يحمل عنوان (الجرح والكلمات) نجده يتناصّ بشكل رهيب مع القرآن الكريم، ويظهر لنا ذلك جلياً في كلّ قصائده؛ ففي قصيدة التي حملت اسم الدّيوان قد وظّف فيها التّناصّ على طريقة التّلميح، يقول:

نادرا ما أسوق الكلام إلى بلد

أو أعاقر شعرا

وأسلق قوما بألسنة من صرير النّغم[1]

وعلّاق من خلال هذا المقطع الشّعري يتناصّ عن طريق "التّلميح" مع النّص القرآني، وهذا في قوله تعالى: (**أَشِحَّةً عَلَيْكُمْ ۖ فَإِذَا جَاءَ الْخَوْفُ رَأَيْتَهُمْ يَنظُرُونَ إِلَيْكَ تَدُورُ أَعْيُنُهُمْ كَالَّذِي يُغْشَىٰ عَلَيْهِ مِنَ الْمَوْتِ ۖ فَإِذَا ذَهَبَ الْخَوْفُ سَلَقُوكُم بِأَلْسِنَةٍ حِدَادٍ أَشِحَّةً عَلَى الْخَيْرِ ۚ أُولَٰئِكَ لَمْ يُؤْمِنُوا فَأَحْبَطَ اللَّهُ أَعْمَالَهُمْ ۚ وَكَانَ ذَٰلِكَ عَلَى اللَّهِ يَسِيرًا**)[2]، وكذلك في قوله تعالى: (**وَاللَّهُ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فَسُقْنَاهُ إِلَىٰ بَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأَحْيَيْنَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا ۚ كَذَٰلِكَ النُّشُورُ**)[3]. إنّ الشّاعر، هنا، وظّف التّناصّ في إطار كلامه عن التّجربة الشّعرية، فالشّعر يغير زاوية النّظر لأي جرح كان، الجرح الذي يغمر الأرض بأنينه الحار وجلاله الدّامي، والشّاعر في تفاعله هذا، لا يحتكم بتاتاً إلى دافع ذاتي فحسب، بل العكس، يحتكم إلى الحجم الواقعي للحدث في واقعنا المعيش. وهكذا، فقد ظلّ الشّعر عند شاعرنا رفيقاً حميماً، وهذا بالرّغم من عذابه، وغنائه الحزين، وكلّ المتاعب التي تصاحبه في قول الشّعر. وقد تناثرت في نصوص فاتح علّاق الشّعرية عشرات الاستلهامات القرآنية، التي تقف على قمّة المتناصّات، ومن ذلك قوله:

تعاتبُني الكلمات فهل غادرَ الشّعراء الكَلاما؟

لَو أنّي استطعتُ مددت حبالًا من الصَّمت

أغريت بالنَّـفس هذا الصِّيـامـا[4]

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 11.

2 سورة الأحزاب، الآية: 19.

3 سورة فاطر، الآية: 9.

4 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 12.

لقد تناصّ الشّاعر عن طريق التّلميح مع الآية الكريمة: **(قَالَ رَبِّ اجْعَل لِّيٓ آيَةً ۚ قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَ لَيَالٍ سَوِيًّا)**[1]. إنّ الشّاعر في مقطعه الشّعري السّابق راحَ يتحدّث بنفس الطّريقة التي وردت في القرآن الكريم، وبخاصّة، عندما خاطب الله عزّوجل نبيه زكريا-عليه السّلام-، وهذا عندما دعا الله عزّوجل أن يجعل له آيةً، فأجابه الله بأنّ آيته هي أن يتوقف عن الكلام مع البشر لمدّة قدرها ثلاثةُ أيامٍ[2]. وقد جاء في تفسير الآية الكريمة "ينحبس لسانك عن كلامهم من غير آفة ولا سوء، فلا تقدر إلّا على الإشارة والرّمز"[3]، وبهذا الشّكل، أخذ المعنى يتسرّب إلى نفسية شاعرنا ليتجلّى في السّطرين الشّعريّن الثّاني والثّالث على السّواء.

إنّ النّص السّابق له حضور غير مَعيب ناقِص بتغييرات في النّصّ اللّاحق[4]، ومن ثمّ يكون محتفظاً بالشّكل اللّغوي الّذي لا يجعل الرّجوع إلى نصّه الأصلي مسألة معتمدة كلياً على التّأويل، ويكون زيادة على ذلك، ووفق هذا الوصف، استحضاراً واعياً له، ومن مثل ذلك ما جاء في قول الشّاعر:

كلما كبرت غرّها فرعها فاستطالت

وألقت عليَّ بأجنحة من خُزامَي

وأرخت عليّ ستائرها ثمّ قالتْ سلاماً سلاماً[5]

فالنّصّ الشّعري، هنا، جاء متواشجاً ومتماهياً مع النّسيج القرآني، وهذا في قوله تعالى: **(لَا يَسْمَعُونَ فِيهَا لَغْوًا وَلَا تَأْثِيمًا * إِلَّا قِيلًا سَلَامًا سَلَامًا)**[6] ممّا أسهم في تنمية الفكرة في الذّهن، بالإضافة إلى ما تُثيره من نواح جمالية تعمّق الأثر في نفسية المتلقي. فالشّاعر-كما يبدو-يتكلّم عن الكلمة التي تَطرق قلبه فتُثير فيه الاستجابة في كتابة الشّعر، غير أنّ هذه الكلمة عنده كثيراً ما تغربه عن

1 سورة مريم، الآية: 10.

2 بوبكر فضيل، التّناص في شعر فاتح علاق، ديوان الجرح والكلمات نموذجا، ص: 195.

3 عبد الرحمن السّعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، مؤسسة الرّسالة، ط2، بيروت، 2013، ص: 123.

4 عبد الحليم ريوقي، مقاربات بين النّقد الغربي الحديث والنّقد العربي قديم (التّناصّ أنموذجاً)، مجلّة: دراسات أدبية، ع2، تعاونية الرّشد القبة القديمة، الجزائر، 2008، ص: 96.

5 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 12.

6 سورة الواقعة، الآية: 25، 26.

نفسه وتحجبه عن الغاية التي أراد أن يجسّدها من خلالها. وهكذا، تناصّ الشّاعر مع الآية الكريمة السّابقة في شكل إشارة وإيحاء، وهذا لأجل خدمة يقدمها لسياقه الخاص في النّص الشّعري. وفي قصيدة أخرى نجد الشّاعر يقول:

لو أنّي استطعتُ مددت جبالًا من الهجر
لكن جُرحي يَأبى التآما
وإنّ جَهنَّم كانت غرما[1]

وجلي أنّ علّاق في المقطع الشّعري السّابق يجتزئ تركيباً من الآية الكريمة: **(وَالَّذِينَ يَقُولُونَ رَبَّنَا اصْرِفْ عَنَّا عَذَابَ جَهَنَّمَ ۖ إِنَّ عَذَابَهَا كَانَ غَرَامًا)**[2]، ويتضح لنا أنّ التّناصّ في شعر شاعرنا تمّ توظيفه بطريقة التّطابق؛ فجاء الخطاب القرآني -إلى حدّ ما- متآلفاً مع النّص الشّعري، وهذا لكي يؤكّد الدّلالة في النّصّ، وقد جمع الشّاعر في نصّه الشّعري والخطاب القرآني بين كلمتين هما: (جهنّم / العذاب)، بيدَ أنّ علّاق استبدل تركيب الجملة بالحذف، وهذا لأجل استقامة السّياق الدّلالي ليس غير، وهو كالآتي:

النّصّ الشّعري:	وإنَّ	جهنَّم	كانت	غراما
النّصّ القرآني:	إنَّ	عَذَابَهَا	كَانَ	غَرَامًا

من هنا، فإنّ الشّاعر، وبكل بساطة، قد عمد في تحوير الآية الكريمة قاصداً بذلك الصّعوبة التي يعيشها في اختيار الكلمة، لأنّ هذه الأخيرة لها أثرٌ هامٌ في حياة النّاس، وبخاصّة، إذا عبرت عن المعنى بدقة، وبهذا التّحديد، فإنّ الشّاعر يُدرك جيّداً ذلك الذي يلقاه في اختيار الكلمات.

إنّ الشّاعر كثيراً ما يتأثّر في أعماله الشّعرية في رسم الصّورة التي هو عليها وطنه، متأثراً بالنّصّ القرآني، فيأخذ كثيراً من المفردات التي تُوافق المعنى الوارِد في القرآن الكريم، ومن ذلك ما قاله في قصيدته الموسومة (هكذا قالت الأرض):

قلتُ للشّجرِ الواقف كالرّماح
ترو قليلًا وكفكف صراخك

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 12، 13.
2 سورة الفرقان، الآية: 65.

يؤتك ربّك أجرين ثمّ تُرَدُّ إلى أَرْذَلِ العُمُرِ[1]

فـالمفردات الـواردة في السّـطر الشّـعري الأخـير (تـرد/ إلى/ أرذل/ العمـر) كلّهـا تعبـيرات ذات دلالات وإيحاءات قرآنية؛ إذ استخدمها الشّاعر لكي يعبّر عن ألمه وحزنه من جرّاء "سلطة البطش والدّماء"[2]، في عالم الموت والفناء، في إحالة إلى العشّرية السّوداء التي مسّت الجزائر في نهاية القرن الماضي، ويبدو أنّ ظلالَ المفردات –السّابقة الذّكر–مستوحاة من النّصّ القرآني لحال عباده، قال تعالى: **(وَاللَّهُ خَلَقَكُمْ ثُمَّ يَتَوَفَّاكُمْ ۚ وَمِنكُم مَّن يُرَدُّ إِلَىٰ أَرْذَلِ الْعُمُرِ لِكَيْ لَا يَعْلَمَ بَعْدَ عِلْمٍ شَيْئًا ۚ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ قَدِيرٌ)**[3].

ويظهر هذا التّأثّر اللّغوي بالنّصّ القرآني في كثير من تراكيبه الشّعرية التي تعبّر عن واقعه المعيش، يقول في قصيدة (في البدء كانت الكلمة):

أينعت في دَمِي وردَة

واشْتعَلَ القلبُ غيماً

هلْ يُغني دَمي[4]

فتناص علّاق واضح من النّصّ القرآني من خلال اللّفظ والتّركيب، وهو تناص عن طريق الإحالة، وفي هذا قال الله تعالى: **(قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا)**[5]، وذلك التّركيب الواضح في السّطر الشّعري الثّاني (واشْتَعَلَ القلبُ غَيْماً) إحالة مباشرة إلى الآية الكريمة السّابقة، غير أنّ الشّاعر في هذا النّصّ راح يستبدل كلمتيّ:

الرَّأْسُ ⟵ القَلْبُ

شَيْباً ⟵ غَيْماً

وهذا يظهر في حُسن التّوظيف، والاستغلال الجيّد لمفردَات النّص القُرآني، فإذا كانت دلالة (الرَّأس والشَّيب) يُشيران إلى كِبَرِ السِّن والهرم، فإنّ دلالة (القلب والغيم) يشيران عكس ذلك تماماً،

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 20.

2 بوبكر فضيل، التّناص في شعر فاتح علاق، ديوان الجرح والكلمات نموذجا، ص: 200.

3 سورة النّحل، الآية: 70.

4 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 25.

5 سورة مريم، الآية: 4.

إلى المعاناة والعذاب اللّذين يسكنان قلب الشّاعر، لذلك راح الشّاعر يوظّف عناصر الطّبيعة "وردة" وهذا كمعادل موضوعي.

إنّ إثارة الدّهشة لدى المتلقي وجلب انتباهه، يكمن من خلال الصّور المغايرة التي يعيشها الشّاعر، إذ يقول في قصيدة (رحلة الأرض):

هي الأرض تنشق،
ينكسر القلب شتّى
تطير النّفوس وتُخرج أثقالَها
ثمّ تقرع أجراسها للسحاب
تنهض الأسئلة
ويحدّثُنا الحرف أخباره[1]

وكما هو واضح من خلال النّص الشّعري، فإنّ الشّاعر علّاق يحاول أيّما محاولة من أن يخرج من دائرته الخاصّة لكي يعبّر عن همومه وأوجاعه وأحزانه وآلامه نتيجة التّغيير الذي أصاب عالمنا العربي حين تفاقم فيه كلّ شيء سلبي، والشّاعر، هنا هو بداخل البؤرة؛ التي تغير فيها سمة الأشياء وشكلها فيأخذ من سورة القرآنية ما عبرت عنه أحوال التّغيير التي تصيب الطّبيعة في أهوال يوم القيامة في سورة الزّلزلة، قال تعالى: (**إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا*وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا * وَقَالَ الْإِنسَانُ مَا لَهَا * يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا *بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحَىٰ لَهَا*يَوْمَئِذٍ يَصْدُرُ النَّاسُ أَشْتَاتًا لِّيُرَوْا أَعْمَالَهُمْ*فَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ*وَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُ**)[2]، وكأنّ بالشّاعر، هنا، يعقد مقارنة بين ما نعيشه الآن- الوقت الحالي- وبين ذاك النّهار الذي عبرت عنه سورة الزّلزلة، ومن ثمّ هي لمسة في توظيف مفردات الآية في قالب شعري وسياق خاص؛ إذ يخرج القلب الجريح أثقاله، وتنهض الأسئلة، كي يعبّر عن آلام الوطن والذّات في الوقت نفسه[3]. وهكذا، فإنّ الأسطر الشّعرية السّابقة كأنّها ملصقة في جسد النّصّ الشّعري،

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 44.
2 سورة الزّلزلة، الآية: 1-5.
3 بوبكر فضيل، التّناص في شعر فاتح علاق، ديوان الجرح والكلمات نموذجا، ص: 207.

ملتحمة مع التّجربة التي يعانيها الشّاعر. ويتضح لنا من هذا الموقف أنّ هيمنة النّص القرآني بلفظه ومعناه قد تملّك خيال الشّاعر ومن ثمّ اتضح في إبداعه بكل وضوح.

إنّ الشّاعر علّاق يتبنى جدلية بين ذاته وتجربته الشّعرية، مستخدماً أنماطا خاصّة للتكوين الشّعري، ومن ثمَّة الارتفاع بالتّجربة على مستوى التّعبير الفنّي الرّاقي، وتموضعه في وعي الشّاعر وهواجسه، منطلقاً بذلك إلى إبداع نموذج ينهض بمهمة الإفصاح بواسطته يقتحم الصّعاب وتجاوز الحواجز بكل أنواعها، وهذا من خلال الوعي التّام لتجربته الشّعرية، ومعرفة ما يريده وما ينقصه في عملية خلق النّصّ الشّعري. فالنّصّ ينشأ من خلال علاقته بالحياة وبأشياء العالم. الشّاعر يبحث عن المادة الأوّلية للشّعر، عن عناصر يبني بها العالم الشّعري في قصيدة (وقصيدتي لم تكتمل):

وقصيدتي لم تكتمل
لابدّ من بعض الوقود،
بعض الحجارة والشَّجر
لا بدّ بعض المشانق والرّعود
كيما يرفرف طائري،
يتفجر الصّخر العنيد بخاطري
لا بدّ من بعض الشَّجاعة والعزيمة
كي أضم عبارة لحجارة السّور القديم[1]

ففي هذه المقطوعة الشّعرية ينبغي إدراك السّطر الشّعري السّادس "يتفجر الصّخر العنيد بخاطري" الذي اقتبسه الشّاعر عن طريق الإحالة مع الآية الكريمة: (**وَإِذِ اسْتَسْقَىٰ مُوسَىٰ لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِب بِّعَصَاكَ الْحَجَرَ ۖ فَانفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا ۖ قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَّشْرَبَهُمْ ۖ كُلُوا وَاشْرَبُوا مِن رِّزْقِ اللَّهِ وَلَا تَعْثَوْا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ**)[2]، كما يحيلنا في الوقت نفسه إلى قوله تعالى أيضاً: (ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُم مِّن بَعْدِ ذَٰلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً ۚ **وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الْأَنْهَارُ** ۚ **وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ الْمَاءُ** ۚ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ ۗ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 11.
2 سورة البقرة، الآية: 60.

تَعْمَلُونَ)[1]، على أنّ تجربة الشّاعر النّصيّة في توظيفه لهذه الآية تدور في محاور ورؤى شعرية متباينة، معلناً بذلك عن صعاب المعاناة المراد التّعبير عنها، كي تكتسي قصيدته حلّة تتحقق دلاليا عبر تطويع تجربته، لتناسب ما يراد التّعبير عنه في موقف آني يخص الشّعر وقناعاته حين كتابة قصيدته التي تأبى الاكتمال.

غير أنّ الصّبر الجميل هو سكون للقضاء، واطمئنان للعاقبة، وانتظار لكل فرج واحتساب للأجر، كما أنّ الصّبر قد يقع، ولكن لا يكون جميلاً[2]، ولا يكتم صاحبه، ومن ثمّ يصبح مثل الحلم الجميل، والشّاعر علّاق ينحو هذا المنحى في القصيدة نفسها، حيثُ يقول:

لا بدّ من صبر جميل كي أقدّم للقصيدة زورقا أو وردة
أطوي السَّماء بناظري
وأعيد تشكيل الكواكب والنُّجوم
هذي السَّحابة تمتطي عمري وتوغل في الرَّحيل
لا بدّ من مطر قليل
حتّى تقوم حديقتي من نومها
وتواصل الحلم الجميل[3]

فالشّاعر، هُنا، يتناصّ عن طريق التّلميح مع سورة يوسف عليه السّلام، قال تعالى: **(وَجَاءُوا عَلَىٰ قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ ۚ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا ۖ فَصَبْرٌ جَمِيلٌ ۖ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ)**[4]، فقد استجلب بعض الكلمات القرآنية من مثل (الصّبر جميل/ تطوي السّماء/...)، التي وردت في القرآن العظيم في معرض استعظام القادم من الوعيد، ولكن السّياق هنا يختلف في توظيف الصّبر الجميل وطيّ السّماء، لا بدّ من ربط الصّبر الجميل بالبناء الجميل للنّصّ، واختيار فؤاد البناء من زورق أو وردة. الصّبر الجميل، هنا، غير صبر يعقوب هو صبر الفنّان على الصّوم عمّا لا يليق بالفن حتّى يجده ليقدمه للقارئ، إنّه الصّبر الجميل من أجل الوصول إلى فن جميل نص جميل يليق بالقرّاء. فهل

1 سورة البقرة، الآية: 74.

2 https : // amp/ s/ www. Echoroukonline.com. 21. 09. 2011.

3 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 12.

4 سورة يوسف، الآية: 18.

يقترب صبْر الفنّان من صبر الأنبياء؟ كلاهما يصبر ليهدي النّاس أو يجذبهم إليه بآياته لعلهم يهتدون. كذلك "طيّ السّماء" من أجل البحث عن الجديد والطّريق الذي يصل إليه من معاني ومباني تخدم الذّوق والعقل والأدب تعلي من مكارم الأخلاق، وتميل الأرض بالسّماء. إنّ الشّاعر يقترب من النّبي في البحث عن الحق والجمال.

إنّ التّعابير التي استقاها علّاق ضمن بنياته الشِّعرية ماهي إلّا وفقاً لمستوى من التَّداخل بين النّصيّن، يقول الشّاعر:

أيامنا من صخرة صماء
والأرض من نار السّموم
كيف التَّخلص من إساري
كي أردّ النّسر عن كبدي
وعن قلبي؟[1]

في السّطر الشّعري الثّاني ثمّة تناصّ بذكاء مع الآية الكريمة: **(وَالْجَانَّ خَلَقْنَاهُ مِن قَبْلُ مِن نَّارِ السَّمُومِ)**[2]، ولعلّ المغزى من ذكر الشّاعر للآية الكريمة، إنّما هو في الأصل تذكير بأنّ أيامنا سوداء تشبه الصّخرة الصّماء والأرض هي نار وسموم وعالم المادّيات، لذا يريد التّخلص في كلّ مرّة يتّجه فيها نحو الأرض، وهو المعنى نفسه-إلى حدّ ما-الذي تحيل إليه الآية السّابقة، وهكذا كان التّناصّ في هذا الموضوع من أجل تقوية المعنى وإلباسه نوعاً من القدسية.

ويقول في القصّيدة التي حملت عنوان (في قبضة الطّين):

وما قدّر الله موتك
حتَّى يميّز الخبيث من الطّيب
فتعلو الحقيقة فوق الرّكام
وتنحط كلّ المكائد[3]

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 13.
2 سورة الحج، الآية: 27.
3 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 18، 19.

نُلفي في السَّطر الشِّعري الثّاني أنّ الشَّاعر علّاق أعاد كتابة النّص القرآني عن طريق الاستشهاد لقوله تعالى: (**مَّا كَانَ اللَّهُ لِيَذَرَ الْمُؤْمِنِينَ عَلَىٰ مَا أَنتُمْ عَلَيْهِ حَتَّىٰ يَمِيزَ الْخَبِيثَ مِنَ الطَّيِّبِ ۗ وَمَا كَانَ اللَّهُ لِيُطْلِعَكُمْ عَلَى الْغَيْبِ وَلَٰكِنَّ اللَّهَ يَجْتَبِي مِن رُّسُلِهِ مَن يَشَاءُ ۖ فَآمِنُوا بِاللَّهِ وَرُسُلِهِ ۚ وَإِن تُؤْمِنُوا وَتَتَّقُوا فَلَكُمْ أَجْرٌ عَظِيمٌ**)[1]، وفي الموضع نفسه يتناصّ مع قوله تعالى: (**اللَّهِ مَرْجِعُكُمْ ۖ وَهُوَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ**)[2]، فهذه المقطوعة الشّعرية تعبّر عن موت الإمام علي بن أبي طالب على يد عبد الرّحمان بن ملجم، على أنّ الشّاعر أرادَ أن يبيّن لنا أنّ الحق ظاهر في المؤمن المخلص الصّادق الإيمان، وقد أشار إليه بالمقتول (علي بن أبي طالب)، والباطل مستتر في قلب الخبيث المنافق المستسر لكفره وقد مثّله (ابن ملجم)، وبالتّالي فإنّ الحقيقة تعلُو فوق الرّكام، تنحط المكائد وتزول.

ونجد شّاعرنا فاتح علّاق في مواضع أخرى يقتبس كلمات من النّصّ القرآني، ومن ثّمة يوّظفها في نصّه توخياً لصورة شعرية أكثر تعبيراً ودقة، وبخاصّة، لما تحمله تلك الكلمات المقتبسة من روعة في التّعبير، ودقة في الوصف تَصل إلى حدّ الإعجاز الفنّي، وهذا من مثل قوله في القصيدة نفسها:

هذا الزّمان أضاع الدّليل

فاثبــتي يا نجـوم

هي الأرض مادت

وانشق من زمن قمري[3]

وهو في هذا يستدعي قوله تعالى: (**اقْتَرَبَتِ السَّاعَةُ وَانشَقَّ الْقَمَرُ**)[4]، وهو استدعاء كان عن طريق الامتصاص؛ إذ إنّ القارئ، هنا، لا يجد صعوبة في إدراك معنى السّطر الشّعري الأخير من هذا النّصّ الذي يحيل بشكل أو بآخر إلى التّعبير عن الزّمن الموبوء الذي انتشرت فيه كلّ أنواع الفساد، ومن ثمّ يصف لنا ما ناله منه من هموم وأحزان.

1 سورة آل عمران، الآية: 179.

2 سورة هود، الآية: 4.

3 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 19.

4 سورة القمر، الآية: 1.

ولكن، الشّاعر يواصل نضاله في الحياة باحثاً عن الفرحة لقلبه، وانشراح حلمه بين البداهة والاحتمال وتيسير أموره لليسرى، فيوظّف سورة يوسف وما فيها من صور، محتفظاً ببعض صياغاتها اللّفظية في قالب بديع جداً، حيثُ يقول:

مازلتُ ارسم وجهي
فوقَ الجبـال
أهدهد حلمي بين البداهة والاحتمال
أعصر خمري
أركب عمري
أصارع روع السّنين العجاف
أزرع قلبي وارفع سنبلتي
علَّني أبعث في الخرائب روحي[1]

ونلاحظ في هذا المقطع الشّعري تناصّاً عن طريق الإحالة مع سورة يوسف، وبخاصّة، في السّطر الرّابع، حين يقول الشّاعر "أعصر خمري" وهو هنا، وظف صورة جزئية بغية رسم الصّورة الرّئيسة، التي تتمثَّل في التَّعبير عمّا في الصّورة التي استلهمها من أجل أن يحقّق هدفه الذي يريد أن يصل إليه، ولأجل ذلك استوحى الشّاعر في سورة يوسف الجانب المشرق، ونشره عبر مقطعه الشّعري المذكور آنفاً.

وفي مقطع آخر من القصيدة نفسها نجده يقول:

وطن يكسر صخرة السّحرة
يرد الزّمان إلى أوّل الماء
رغم الأعاصير
والفجـــرة[2]

ولأنّ التّناصّ يعدّ بشكل من الأشكال نوعاً من التّأويل-كما يقول ريفاتير-، وأنّ المتلقي يتحرك فيه بكلّ حرية وتلقائية؛ لإرجاع النّصّ إلى العناصر الأولى التي خلقها بهدف الوصول إلى فكّ

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 21.
2 المصدر نفسه، ص: 22.

رموزه المتكونة من ثقافة الشّاعر الثّرية، وبهذا الشّكل، إذن، تتحوَّل الثّقافة اللّغوية من خلال التَّناصّ إلى شِفْرَات يسعى المتلقي إلى تفكيكها بغية الوصول إلى الهدف، فهو-مثلًا-حين يعبّر عن مناهضته للطغيان والثّورة على كلّ الأعاصير والفجرة التي حلَّت بالزَّمن يرتكز على قوله تعالى: (**أُولَٰئِكَ هُمُ الْكَفَرَةُ الْفَجَرَةُ**)[1]، وهو تناصّ جاء على شكل إحالة إلى الآية-السّابقة الذّكر-القرآنية. كما أنّ لفظة "السّحرة" تشير إلى موسى الذي كسّر صخرة السّحرة من خلال عصاه، فالصّخرة، هنا، هي العقبة الكؤود التي تقف دون التَّقدم والازدهار وتحُول دون النّجاح في الحياة وكسرها يتطلّب علما فهما وتوفيقا وهو ما قام به الرّسل والأنبياء. وقد كسر موسى سلطان السّحر وأحق الحق وأبطل الباطل، فإذا انتصر الحق سارت الفاضلة في أمان، وإذا انكسرت الصّخرة سال الماء وفاضت النّعم وعاش النّاس في نعيم اليسر واللّطف.

لقد أفاد الشّاعر علّاق-كما رأينا-في بناء نصوصه من القرآن العظيم، وقد اتّخذ من معاني الآيات الكثيرة معيناً له في ما يصبو إليه، ذلك لأنّ "أهم ما انتهى إليه التّناصّ في تأسيساته أنّه خلّص النّصّ من الانغلاق على نفسه، والانزواء حول ذاته"[2]، بل على العكس، جعله ينفتح على كلّ النّصوصّ مهما كان نوعها[3]، ومن هنا، نجد الشّاعر والمتلقي المحلِّل ينفتحان على النّصوصّ القرآنية، ويتأكّد هذا حين يقول فاتح علّاق في قصيدته الموسومة (طيور الشِّعر):

أنا في دولة الإشراق تمتد سماواتي مدائن في عيون الشّمس
تذرو روحها العاري
فلا ظمأ يخامرني ولا جوع يساورني
ودانية قطوف الرّوح فالآمال أحباب
ولي من دورة الأفلاك أنغام تفيض على المدى سورا
فيسمو القلب،[4]

1 سورة عبس، الآية: 42.

2 عبد المالك مرتاض، نظرية النّصّ الأدبي، دار هومة للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، الجزائر، 2007، ص: 281.

3 المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

4 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 32، 33.

فعلّاق، هاهنا، يستحضر قوله تعالى: **(وَدَانِيَةً عَلَيْهِمْ ظِلَالُهَا وَذُلِّلَتْ قُطُوفُهَا تَذْلِيلًا)**[1]، مجريا بذلك تداخلا نصيا جزئيا بين النّصّ الشّعري الحاضر والنّصّ القرآني الذي استدعاه في نصّه هذا، وبهذا الشّكل، فإنّ الشّاعر قد استعان بالآية الكريمة قصد تقوية القدرة التّصويرية من خلال تشرب المعنى القرآني الذي استحضره.

كما تبدو أدبية التّشابك بين القرآن العظيم والشّعر في قصيدة (تعويذة)، بحيث استحضر الشّاعر العديد من الآيات القرآنية في سور كل من: (القمر)، و(فاطر)، و(الشّورى)، و(الصافات)، ثمّ بعد ذلك راح يُوزعها في نصّه الشّعري، وبهذا الشّكل، تبدو نصوصه في علاقة تداخل وتشابك بالنّص القرآني، ثمّ إنّ مثل هذا التّوظيف يتجاوز في كثير من الأحيان الاقتباس الحرفي. وهكذا، إذن، يتخذ من التّلميح طريقة لتوليد دلالات النّصّ الآني (الحاضر) الذي يعجز كل العجز عن الإيفاء بها، وهذا من دون أن يستعين بالنّص المغيب، ومن قبيل ذلك قوله:

العصافير نائمة لا تَراك
والبحار تغالب أمواجها
فانتصر لثراك
(...)
سماؤك مظلمة
ومياهك ملح أجاج
(...)
وأرضك مزبلة وكلاب
سفائنك قد ضللن وراء السّراب
(...)
وأنزلن من سماء غرورك
إلى جهة في العراء[2]

1 سورة الإنسان، الآية: 14.
2 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 35، 36.

كما هو بين، فالتّشابك بين النّص القرآني والنّص الشّعري واضح، ويقصد بالتّشابك، هنا، هو "التّواجد اللّغوي سواء أكان نسبيا أم كاملا ناقصا لنص في نص آخر"[1]، وهذا بالنّظر في اشتغال النّص الحاضر الآني على نص قرآني سابق، وهو قوله تعالى: **(فَدَعَا رَبَّهُ أَنِّي مَغْلُوبٌ فَانتَصِرْ)**[2]، وقوله تعالى: **(وَمَا يَسْتَوِي الْبَحْرَانِ هَٰذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ سَائِغٌ شَرَابُهُ وَهَٰذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ ۖ وَمِن كُلٍّ تَأْكُلُونَ لَحْمًا طَرِيًّا وَتَسْتَخْرِجُونَ حِلْيَةً تَلْبَسُونَهَا ۖ وَتَرَى الْفُلْكَ فِيهِ مَوَاخِرَ لِتَبْتَغُوا مِن فَضْلِهِ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ)**[3]، وقوله تعالى: (**إِن يَشَأْ يُسْكِنِ الرِّيحَ فَيَظْلَلْنَ رَوَاكِدَ عَلَىٰ ظَهْرِهِ ۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّكُلِّ صَبَّارٍ شَكُورٍ)**[4]، وإضافة إلى ذلك فإنّه تناصّ مع قوله تعالى: **(فَنَبَذْنَاهُ بِالْعَرَاءِ وَهُوَ سَقِيمٌ)**[5]. فالشّاعر يسهم في خلق صورة تهزّ العقل، ويفتح أمامه عوالم أخرى غير الذي ألفها في عاداته وعايشها في مراحل تنامي الأزمة، فكلّ كان يبكي ليلاه.

وقد يتمظهر التّداخل بين النّصّ الشّعري والنّص القرآني في قصيدة التي حملت عنوان (على طريق إرم)، حيث نسجل تناصّاً في قوله:

...وكنت أغنّي على ضفة النّهر
في الشّاطئ الأيمن
من جبال الأسى
أتطلّع نحو نجوم بعيده
تحدّق في تعبي
ولم أنتبه لحصاني الذي كان يحفر قلبي
ليبحث عن وطن غائر،
عن سماء جديده

1 جيرار جينيت، مدخل لجامع النّص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، ط2، الدّار البيضاء، المغرب، 1988، ص: 90.
2 سورة القمر، الآية: 10.
3 سورة فاطر، الآية: 12.
4 سورة الشّورى، الآية: 33.
5 سورة الصّافات، الآية: 145.

تبرعم في السُّحب[1]

إنّ السّطر الشِّعري الثَّاني مستوحى من قوله تعالى: **(فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ مِن شَاطِئِ الْوَادِ الْأَيْمَنِ فِي الْبُقْعَةِ الْمُبَارَكَةِ مِنَ الشَّجَرَةِ أَن يَا مُوسَىٰ إِنِّي أَنَا اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ)**[2]، ففي الشّاطئ الأيمن أبرز الشّاعر منه المخزون من الجراحات والآلام والتّعب كي يبحث عن وطن غائر، وعن سماء جديدة، ولعلّ الشّاعر في نصه السّابق استثمر النّصّ القرآني ليعيد صياغته وفق ما أملته عليه حالته الشّعورية ليس غير، وبالتّالي فهو يدرك جيداً دور القارئ/المتلقي في كشف العلاقات بين النّصوص الحاضرة والغائبة، وملء الفراغات لم يصرح بها الخطاب (...وكنت أغني على ضفة النّهر)، وهكذا يكون إنتاج معنى النّصّ.

وزيادة على ذلك، فإنّ هذا التّفاعل بين النَّصيّن الشِّعري والقرآني يعدّ بشكل من الأشكال إحالة إلى علاقة المظاهر الطّبيعية بالنّفس الإنسانية، ولقد تجلّى ذلك الحب على حقيقته، الّذي يرمي إلى الارتقاء من المحسوس إلى المعقول، وهذا بالفعل ما سعى الشّاعر علّاق إليه لحظة الإبداع المضيئة بصفاء النّص القرآني، التي نجدها "تغني النّصّ الشّعري وتكسبه كثافته التّعبيرية وتعطيه تطابقاً بين وظيفة الإشارة وسياق المعاني"[3].

هذا، ولقد عبّر عن الواقع المزري الذي تعيشه الأمّة العربية، من جرّاء الصّراعات التي كانت بين الشّعوب المستضعفة وأنظمتها الطّاغية التي تنم عن عدم احترامها لكلّ المعايير الإنسانية، ومن ذلك قوله في القصيدة نفسها:

كان الزّمان يسيل
وكنت أصارع أمواج دنياي
والرّيح تفتك بي
قابيل لم يتب عن جريمته
وما نسي الكبر فرعون
أو جف دمع نبي

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 38.
2 سورة القصص، الآية: 30.
3 محمّد بنعمارة، الصّوفية في الشّعر العربي المعاصر، ص: 10.

أبو لهب ما يزال يحث الخطوب

وحمَّالة الحطب

تعالي تعالي نودع هذا الحطام

قبل أن تسقط الرّوح في اللّهب[1]

ومن البيّن أنّ التّناصّ في هذه الأسطر الشّعرية ورد على شكل إيحاء للقصة القرآنية، والشّاعر، هنا، راح يستلهم النّص القرآني بكثير من بالاقتناص والتّضمين، لكي يعبّر عن واقع المرير والمتردّي الذي تغرق في مستنقعه الدّول العربية، لذا راح يوظف الشّاعر الأسماء السّلبية (المنبوذة) التي تمّ ذكرها في القرآن من مثل (قابيل/ فرعون/ أبو لهب) وغرضه في ذلك تقوية الفكرة وتوكيدها، كما يظهر التّناصّ على شكل الإحالة في الأسطر الشّعرية الأربعة الأخيرة مع سورة المسّد، وهذا في قوله تعالى: **(تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ*مَا أَغْنَىٰ عَنْهُ مَالُهُ وَمَا كَسَبَ* سَيَصْلَىٰ نَارًا ذَاتَ لَهَبٍ*وَامْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْحَطَبِ*فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ)**[2]. فالشّاعر من خلال نصّه يخلق سلطة جديدة، تتمثّل في رفع التّحدي أمام المتلقي لكي يستحضر ما بين الأسطر، وهذا بالرّغم من كون أنّ اللّغة تبدو عادية قاصرة عن إيصال ما يوَّد الشّاعر إيصاله، غير "أنّ الوصول إلى هذا الحد من ضيق العبارة على أفق التّعبير يأتي الغموض والغياب والبياض جناحاً يحلق به الشّاعر إلى ما وراء اللّغة إلى لغة اللّغة"[3].

ثمّ إنّ هذا التّداخل بين النّصيّن؛ الشّعري والقرآني يتوافق مع رؤية الشّاعر للواقع المعيش، وما يجري فيه من زيف واحتدامات وتشاحنات، كما كان ذلك من توظيف سورة المسّد، فالشّاعر أفرغ النّص المشتغل عليه من حمولته التّاريخية كي يجسّد به بشكل أو بآخر أحداثاً وهموما معاصرة، كانتشار القتل والتّخريب–مثلًا–، لذا نجد الشّاعر ينادي قومه بتوديع هذا الحطام قبل أن تزيد سقوط الرّوح في اللّهب.

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 38، 39.

2 سورة المسد، الآية: 1-3.

3 أسيمة درويش، مسار التّحولات، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، ط1، بيروت، 1992، ص: 228.

وفي مقطع آخر من القصيدة نفسها نجد التّناصّ يتمظهر بطريقة امتصاصية لسورة قرآنية مشحونة بظلال نفسية وسياقات تاريخية، وهذا لخدمة تجربة الشّاعر الفنّية وتحقق مراميه للفكرة التي يودّ النّصّ أن يوصلها إلى قارئه، وهذا من مثل:

من هنا مرّت الأفئدة

هذه نارهم موقده[1]

وهو استحضار للنّصّ القرآني المتمثّل في وصف النّار الموقدة التي أعدّها الله تعالى عقاباً للعصاة، **(نَارُ اللَّهِ الْمُوقَدَةُ*الَّتِي تَطَّلِعُ عَلَى الْأَفْئِدَةِ)**[2]، ومن غير شك أنّ هذا التّوظيف لآيات سورة الهمزة يترك القارئ يتملى بذاكرته ظلال ومعاني هذه السّورة. وأحسب أنّ الشّاعر علّاق قد تناصّ بذكاء مع النّصّ القرآني في مواضع كثيرة من ديوانه (الكتابة على الشّجر) منها قوله في القصيدة نفسها:

يا أيّها القلب

أسند قناتك بالبسملة

واستعن بالصّلاة

فالأرض مقبرة

والنّدى مقصلة[3]

هذا المقطع الشّعري استجلب فيه الشّاعر نصّاً قرآنيا مع إفادة تحويرية من الآية الكريمة التّالية: **(وَاسْتَعِينُوا بِالصَّبْرِ وَالصَّلَاةِ ۚ وَإِنَّهَا لَكَبِيرَةٌ إِلَّا عَلَى الْخَاشِعِينَ)**[4]، لأنّ الدّين الذي ارتضاه الله لعباده عبر العصور هو الإسلام، فجميع الأنبياء كانوا مسلمين بطبيعة الدّعوة التي حملوا لواءها؛ أي الدّعوة إلى الإسلام. إنّ تقنية التّفاعل النّصي استطاعت أن تكشف المتون الشّعرية المعاصرة، والمفعمة بنفحات القيم والمبادئ الإسلامية، إذ إنّ الشّاعر في هذا المقطع يخاطب القلب بإسناد قناته بالبسملة وكذلك الاستعانة بالصّلاة، لأنّهما يزرعان فيه-القلب-نوعاً من التّفاؤل والاستبشار والاطمئنان، وكذلك،

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 43.

2 سورة البقرة، الآية: 45.

3 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، 43.

4 سورة البقرة، الآية: 45.

تكسب النّفس القوّة والمتانة في مواجهة الشّدائد ومقاومة التّحديات، وهذا كلّه بفضل الصّبر الذي يمثّل هدهده الأبدي "الصّبر هدهدك الأبدي". وهكذا، فإنّ استكناه ذلك السّر الذي يجعل المتلقي بشكل أو بآخر منجذباً إلى النّصّ مستمسكاً به، والقارئ الفطن هو الذي يسعى في كلّ الحالات في كشف كنهه واستفتاح مغالقه.

1-2-التّناصّ مع قصص القرآن الكريم:

أمّا بالنّسبة إلى قصص الأنبياء، فقد عاد الشّاعر علّاق إلى قصص الكثير منهم، غير أنّ أكثر هذه القصص توظيفاً عنده قصّة يوسف وموسى، ويونس ونوح، ولكن منهم من ورد اسمه بشكل صريح ظاهر، ومنهم من وردت قصّته من دون ذكر اسمه؛ أي على شكل إيماء ضمني للقصّة القرآنية. كما أنّ هذه القصص-في مجملها-شكّلت وسيلة يعبّر الشّاعر من خلالها عن إحساسه بثقل الواقع الحاضر الّذي لا يقل ألماً عن آلام الأنبياء في زمن نشرهم الدّعوة إلى الله.

على أنّ توظيف القصص القرآني في شعر شاعرنا، واحتكام نماذج القصص يكسر النّصّ بحلّة واقعية تكون فيها حياة الشّاعر بادية الظّهور، إنّما يُضفي عليها الخيال وتوظيف القصص ملامح تُراثية، ليأخذ لنا الشّاعر المحور الأساس الذي تدور حوله أنساق القصيدة، ودلالتها الموحية، كقوله موظفاً قصّة (إبرهة والفيل):

غصت الأرض وانتفضَ الميتــون القُدَامى
لو أنّيَ استطعتُ لصغت الفضاء طيوراً أبابيلَ
تقصف باطل إبرهـــة[1]

ويتّضح في هذه المقطوعة التّناصّ مع الآية الكريمة التّالية، قال تعالى: **(أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ *أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ*وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ*تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ *فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَّأْكُولٍ)**[2]. إنّ انتقاء هذا الأسلوب يُعطي النّصّ صبغة معاصرة لواقع الحياة التي يعيشها الإنسان الحديث، والذي وجد نفسه في مُجابهة رموز شريرة تنبع من واقع مرير، لم يزد الإنسان إلّا اغتراباً وضياعاً، فالنّصّ السّابق، هو نص منفتح على وعي معرفي خاص في ذاك الزّمان؛ إذ

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 13.
2 سورة الفيل، الآية: 1-5.

يحمله لنا الجو العام للقصّة وتراكماتها في الذّاكرة سلفاً، فكان النّصّ بها غنياً متنوعاً تمتدُ أواصر شعريته عبر متاهات الزّمان.

هـذا، ولقـد لجـأ الشّـعراء المعاصـرون إلى استحضـار الشّخصـيات الدّينيـة للتّخفيـف مـن حـدّة التّجريد، وليتمكّن المتلقي لهذه النّصوصّ من فكّ شِفراتها واستكناه دلالاتها للمتناصّات الواردة، وهذا ما فعله شاعرنا عندما استدعى شخصية النّبي-صلى الله عليه وسلم-في شكل إشارة، وقد كان ذلك من خلال نصّه الموسوم (الإسْرَاءُ):

أقوم الآن من قبري
ألملم ما تناثر من غباري
في فيـافي العمـر
أحزم قامتي وأشدّ من أزري
لتشتعل البراري!
أحمل اللّغة البريئة وافترار الثّغر
وذبالة من شعلة الموتى
على عتبات هذا الدّهر
موغلٌ هذا الهواء الآن في رئتي
وفي سعف النّخيل
من أين ابتدئ انتشاري؟! [1]

إنّ التّناصّات الدّينيّة المتمثّلة في قصّة إسراء النّبي (ص) من مكّة على بيت المقدس إكراماً من الله تعالى له حتّى ينسيه ألمه ومعاناته في دعوته للإسلام. فاستدعاء شخصية النّبي، هنا، توضّح بشكل من الأشكال ذلك التّزاوج بين الموروث الحضاري الإسلامي وإسقاطه على الواقع الرّاهن الغائم الذي يعيشه الشّاعر، ويظهر لنا ذلك من أوّل سطر شعري إلى آخر سطر.

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 41.

وتبعاً لـذلك، أيضـاً، فقـد اسـتطاع الشّـاعر أن يُقيم مـع هجـرة النّبي (صـلى الله عليـه وسـلم)، وبخاصّة، عندما أبرز لنا صورة معاناته الصّعبة، لذا فالشّاعر، هنا، يحاول أن يُلملم نفسه وذاته الضّائعة، وهو يحاول أن يجد مخرجاً لأزمته من خلال تجاوزه لانكساره وانقسامه وتشتته. وهذا لا يكون إلّا بإضاءة الواقع والخروج من السّواد* الذي عمّ البلاد.

إنّ شـاعرَنا يصـنع النّصّ-إن جـاز التّعبير-بلغـة قـادرة على حمـل دلالات نفسـية، وذلـك بغيـة التّعبير الإنساني عن الذّات، وتكمن حياة اللّغة في قوّة الابتكار، وهـذا ما تمّ ملاحظته لدى الشّـاعر، وزيادة على ذلك فإنّ الشِّفرة الدّينية تعطي اللّغة القدرة على البوح والإيحاء بالمشاعر النّفسية، والمبدعون عندما يتناولون هذه الشِّفرات يعطونها صبغة ذاتية تكسبها صفة خاصّة إلى جانب كونها أداة فنّية عامة، فعلى سبيل المثال الشّفرة الدّينية (لُوط) تمثّل بطريقة من الطّرق أحد عناصر القصّة الدّينية التي أكسبت النّصّ لدى علّاق الخاصيّة الإيحائية، ومن هذا قوله في المقطع التّالي:

يجتمعون ويحتدمون
يجتمعون وينطلقون سهاما
فلا تلتفت للوراء
كلّ الرّمال دمٌ
والحصى شفة صارخة
ولا تعتصم بالجبال
فالمدى جارحٌ
والخُطى راعفه[1]

هـذا النّصّ مقتبس مـن قصـيدة عنوانهـا (الـرّباط)، ومـن خلالهـا راح شـاعرنا يتنـاصّ عـن طريـق التّلميح مع قوله تعالى: **(قَالُوا يَا لُوطُ إِنَّا رُسُلُ رَبِّكَ لَن يَصِلُوا إِلَيْكَ ۖ فَأَسْرِ بِأَهْلِكَ بِقِطْعٍ مِّنَ اللَّيْلِ وَلَا يَلْتَفِتْ مِنكُمْ أَحَدٌ إِلَّا امْرَأَتَكَ ۖ إِنَّهُ مُصِيبُهَا مَا أَصَابَهُمْ ۚ إِنَّ مَوْعِدَهُمُ الصُّبْحُ ۚ أَلَيْسَ الصُّبْحُ**

* تضمن هذا اللّون اضطهاد المجتمع الجزائري بكلّ شرائحه-من الإنسان العادي إلى نخبة المجتمع-جرّاء ما خلّفه الإرهاب/ أبناء الوطن من نكبات وعنف سياسي خطير.

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 31.

بِقَرِيبٍ)[1]، إنّ لكلّ مفردة مدلولًا نفسياً، وقدرة على الإيحاء وإثارة الخيال، لكي يركّز في تفاعل لا شعوري مع الواقع المعيش، فالشّاعر، هنا، يستنصص بطريقة ذكية جداً مع الآية التي تقصّ قصة لُوط-عليه السّلام-وقومه، فهذه الأخيرة-الآية-تتحدث عن عقاب حلّ بقوم لُوط، وفي السّياق هذا، فإنّ شخصية لُوط ترمز إلى الخير أمام قوى الشّر، وهذه المفردات (يجتمعون/ يحتدمون/ الرّمال دم/ الحصى شفة صارخة/ المدى جارح/ الخطى راعِفه/...) تمثّل بشكل من الأشكال مسرحاً لصراع داخلي الذي يسكن قلب الشّاعر، ولا شكَّ أنّ الشّاعر، هنا، أراد أن يخبرنا بأنّ جانب الخير الثّابت أم الطّغيان، وبهذا تتداخل الأزمنة في تصوير الواقع؛ فالشّاعر نقل لنا هذا الأخير ممتداً عبر مساحات ومتوغلاً عبر الزّمان قريبه وبعيده متخذاً من جمالية التَّناصّ وسيلة لبلوغ غايته الممكنة في أعماقه.

من البيّن، إذن، أنّ المتناصات في السُّطور الشِّعرية السَّابقة متتالية تدلّ على ثقافة الشّاعر الدّينية المعمقة، ودرجة تعلقه بكتاب الله، وفي ذلك يترك لنا الباب مفتوحاً للقراءات المتعدّدة، وهذا بالنّظر إلى أنّ "الأعمال الفنّية تستمد قيمتها من ذاتها"[2]، وهي بذلك تمثّل تعبيراً تجسيدياً لوعي الشّاعر الذي يستشعره القارئ لأنّها "نالت الأشياء كلّها الحسن والجمال والبهاء منها وبها"[3]، وكذلك، لأنّ الموروث الدّيني يُضفي على التّجارب الشّعرية سراً عجيباً، ويجعل-في الوقت ذاته-الشّاعر يميل بلغته صوب آفاق التّعليق.

وإذا نحن أمعنا النّظر في نصوص علّاق وجدنا بأنّه استمد مادة شعره من القرآن الكريم، وبالإضافة إلى ذلك فإنّه يعبّر-بالنسبة إليه-عن أحد المصادر التّراثية للصّورة؛ أي أنّ "التّصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، وهو القاعدة الأولى فيه للبيان، والطّريقة التي يتناول بها جميع الأغراض"[4]، ومن ذلك قوله في قصيدة (موعد للمخاض):

نضاجع بسمته في الصّباح

فتحبل فينا الجـراح

1 سورة هود، الآية: 81.

2 محمّد عبد الحفيظ، دراسات في علم الجمال، دار الوفاء، ط1، الإسكندرية، 2004، ص: 5.

3 أبو حيان التّوحيدي، الهوامل والشّوامل، ت: أحمد أمين وأحمد صقر، لا ط، القاهرة، 1951، ص: 53.

4 سيد قطب، التّصوير الفنّي للقرآن الكريم، ص: 61.

ويلجئها موعد للمـخاض

إلى جـــذع نخـــلة

"تساقط تمراً وأرغفة"

فيولد نور جديد

وينتفض الحب في دمنـــا

بعد أن كان يذوي[1]

وبما أنّ العنوان لدى المتلقي يثير "توقعات قولية حول ما يمكن أن يكون موضوع الخطاب، بل كثيراً ما يتحكَّم العنوان في تأويل المتلقي"[2]، وبهذا فإنّ عنوان (موعد للمخاض) يحيل المتلقي إلى إحدى المصطلحات المهمّة في القرآن الكريم، إذ قال تعالى: **(فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَىٰ جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَٰذَا وَكُنتُ نَسْيًا مَّنسِيًّا)**[3] فإنّ المتلقي بقراءة العنوان يفترض موضوع المتن بكل بساطة، وكذلك، يهيئ لنفسه قراءة محدّدة موظفاً خلفيته المعرفية في استنطاق دواله كاشفاً عن تشكيل نصّه الخارجية، من خلال ظاهرة (التّداخلات النّصيّة) التي تنفتح على (المخاض) المرتبطة بلفظة (موعد)، وفي ذلك يحيلنا العنوان من النّاحية الدّلالية إلى إيماءات تفكك شفراتها ألفاظ من مثل (نضاجع/ فتحبل/ يلجئها/...)؛ أي على حكاية الأمل في التّغيير نحو حياة الحب والاستقرار وما شابه ذلك.

وتبعاً لذلك، دائما، فإنّ الشّاعر نجده يتناصّ مع قصّة مريم البتول–عليها السّلام–، وقد ذكرها القرآن الكريم في قوله تعالى: **(فَنَادَاهَا مِن تَحْتِهَا أَلَّا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا*وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا)**[4]، فلقد وظّف الشّاعر هذه الآية عن طريق الإحالة، كي تخدم سياقه الخاص، ومن ثمّ فهو يرسم لوحة فنّية تجسد لنا تجربته الشّعرية من رحم الجراح، ويفصح لنا عن أمله في التّغيير نحو حياة أفضل؛ حياة يسودها الحب الذي يجري في دمائه بعد أن كان يذوي من قبل.

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 67، 68.

2 محمّد خطابي، لسانيات النّص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، 1992، ص: 60.

3 سورة مريم، الآية: 23.

4سورة مريم، الآية: 24، 25.

وفي قصيدة التي تحمل عنوان (القلب يرسم دورته) يستحضر الشّاعر الجانب المعنوي لحدث قتل "قابيل" لأخيه "هابيل" وعجزه عن أن يواري سوأته (جثته)، ومن ثمّ يسترجع ماضي القصّة القرآنية في سياق الحاضر مع التّحوير في دلالتها الأصلية، وإضفاء دلالات معاصرة عليها لكي تنهض بتجربته الشّعرية، وتعبّر عن الحالة الانفعالية، ويتجلّى لنا كلّ ذلك من خلال محاورته للآخر، فيقول:

ميّت أنت فاختر مكانك بين الخَشب !!

جثّة للطريق هنا

جثّة للشعاب هناك

جثة للشّجر

جثة للنهر

لا وقت للرّوح

لا وقت للطّين

فادخل إلى جثته واحتسب !!

هذا زمان الدّم

قابيل يقتل هابيل

(...)

فاهرب إلى جثته واحتسب[1].

فقد تناصّ عن طريق الامتصاص لمعنى الآية مع استرجاع لبعض دوالها، قال تعالى: **(وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ ۖ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ)**[2]. فهذه الآية اصطلح المفسرون على تسميتها بقابيل وهابيل، فالأوّل هو القاتل أمّا الثّاني فهو المقتول وهذا كما تمّ تداوله في الكتب السّماوية. وفي الإطار نفسه، فإنّ الشّعراء المعاصرون ينظرون إلى قابيل على أنّه يمثّل رمزاً لأوّل جريمة عرفتها الأرض بعد نزول آدم عليه السّلام، وفي هذا الشّأن يرى 'حسن مطلب المجالي' أنّ هذه الحادثة تبقى تمثّل في كلّ الأحوال "الخطيئة الأولى،

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 59.

2 سورة المائدة، الآية: 27.

فكان دم (هابيل) هو الدَّم الأوَّل المسفوح ظلماً، على يد أخيه (قابيل) أوَّل القاتلين على الأرض، وبذا انتصب هابيل رمزاً للضحية، وقابيل رمزاً للجريمة في التّراث العالمي، وقصتهما من أشهر القصص الإنساني، وردت في بداية سفر التّكوين، ثمّ في القرآن الكريم"[1] ولما كانت كذلك فإنّ الشّاعر في المقطوعة الشّعرية السّابقة اتخذها رمزاً لما يحدث في واقعه المعيش، وبهذا المعنى راح الشّاعر يستدعي هاتين الشّخصيتين (قابيل) و(هابيل) وهو يحمل بذلك تداعيات معقدة تربط بقصص تاريخية، ومن ثمّ فهي تشير بالقليل أو الكثير إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدة تماماً في كلّ زمكان[2]. وهكذا، فإنّ العودة بالقارئ إلى الشّخصيات التي تمّ ذكرها في القرآن الكريم؛ يمثّل ذلك التّواصل الدّيني والحضاري والذي تشاركه "الذّاكرة الجمعية، وتستند إلى مستقر في الوعي العام"[3].

وتبعا لذلك، فإنّ هذين الاسمين (قابيل) و(هابيل) اللّذين تم ذكرهما في السّطر العاشر إشارة إلى وقوع أوّل جريمة على وجه الأرض[4]؛ إلّا أنّه، هنا، في قصيدة (القلبُ يرسمُ دورتَه) لم يُفصّل الشّاعر في وقائعها، بل إنّه عمد إلى ذكر الاسمين بغية ترك القارئ كي يؤوّل ويستنتج. ومن هنا سيعرج القارئ إلى قصّة ابني آدم وما تحمله من الشّر فيسقط الماضي على الحاضر[5]، إنّه تناص مع تجربة الشّاعر وأحاسيسه؛ وهذا بدليل ما تم ذكره في القصيدة (ميت/ جثة/ دم/ يقتل/...)، وكأنّ البشر قد ورثوا عن قابيل حقده عبر ألاف السّنين، ومن ثمّة امتصوا طاقة الشّر المدّمرة التي كانت تسكن أعماق قابيل، فظلوا، بذلك، يسفكون دماء بعضهم بعضا، وهذا ما أراد الشّاعر أن يُبينَهُ لنا من خلال تذمر مما يحصل، فكل هذه الصّور الجزئية ترسبت في الشّعور، وهذا الأخير يكمن في الخوف من المستقبل والموت في آنٍ معا. وبهذا فالشّاعر استغل من القصة القرآنية عناصر المماثلة والمشابهة بين الموقفين لتعميق التّعبير عن الواقع الذي يحياه، وهنا تكمن جمالية التّناص.

1 حسن مطلب المجالي، أثر القصّة القرآنية في الشّعر العربي الحديث، أطروحة الدّكتوراه، إشراف: أحمد محمّد المجالي، كلية الدّراسات العليا، الجامعة الأردنية، كانون أول، 2009، ص: 42.

2 محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، استراتيجية التّناصّ، ص: 65.

3 حسن مطلب المجالي، أثر القصّة القرآنية في الشّعر العربي الحديث، ص: 33.

4 غنية لوصيف، تجليات التّناصّ في الشِّعر الجزائري الحر، ص: 201.

5 المرجع نفسه، ص: 201.

وفي قصيدة أخرى يذهب بنا الشّاعر فاتح علّاق في ظلال شخصية سلبية تم ذكرها في القرآن الكريم كثيراً، وسبب ما وصفت به الآيات الكريمة هذه الشّخصية إلّا وهي مرتبطة ومقترنة بذكر معصية أو جريمة، فهي كافرة بدعواها للألوهية والرّبوبية وباعتقادها أنّها لا ترجع إلى الله. ولم تكتف بالكفر وحده بل دعت النّاس إليه، وصدّت عن سبيل الله كثيراً، وهي متكبّرة تترفع عن عباد الله، وترى نفسها فوق النّاس، حيث تحتقرهم وتزدريهم، ترفض الحق بعد تبيّنه، فامتنعت عن قبول الحق بعد العديد من الآيات الّتي بعث الله بها موسى، فهي شخصية متجبّرة طاغية تبطش بقلب لا رحمة فيه، تنشر الخوف والرّعب والقتل وسفك الدّماء مرّة بعد مرّة...إلخ[1]، لذا أصبحت هذه الشّخصية عبر الزّمن تعدّ بمثابة رمزا لكل ذلك، وهذه الشّخصية هي شخصية فرعون التي تحضر في قصيدة (صدى)، فيقول فاتح علّاق:

ارم أصابعك الآن حتى نرد صلاتك
وأظهر لنفسك حتى ترانا
فرعون أرسلنا كي نعدّ رفاتك
إنـا نبايع فيك ردانا[2]

يظهر لنا التّناصّ، في شخصية فرعون في القرآن العظيم، وقد كان طاغية ومستبداً، وعنوانا لكل الجرائم التي ترتكب ضد الإنسانية، يقول الله تعالى: **(فَأَرْسَلَ فِرْعَوْنُ فِي الْمَدَائِنِ حَاشِرِينَ** * إِنَّ هَٰؤُلَاءِ لَشِرْذِمَةٌ قَلِيلُونَ * وَإِنَّهُمْ لَنَا لَغَائِظُونَ * وَإِنَّا لَجَمِيعٌ حَاذِرُونَ * فَأَخْرَجْنَاهُم مِّن جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ * وَكُنُوزٍ وَمَقَامٍ كَرِيمٍ)[3]. ففي قصيدة (صدى) يغني الشّاعر للروح الإسلامية التي جُمعت تحت مذهب واحد، ومن ثمّ عملت على محو كل الاختلافات العرقية والجنسية بينهم، وأدمجت العرب والعجم بعضهما مع بعض في هذا الدّين ووجهت جهودهم نحو نصرة الحق ونشر كلّ ما يمت بصلة إلى الخير أو نحوه، وينعى على

1 قاسم توفيق قاسم خضر، شخصية فرعون في القرآن، أطروحة دكتوراه، المشرف: محسن الخالدي، كلّية الدّراسات العُليا، جامعة النّجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2003، ص: 74 (إلكترونيا).

2 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 40.

3 سورة الشّعراء، الآية: 53-58.

دعاة القومية رؤيتهم الضّيقة التي أردتهم في وديان الضّلال، وأغرتهم بمحاربة دين الله واستبداله بالمنظومات البشرية القاصرة التي قتلت في الشّعوب روائع تاريخها الماضي.

وشخصية فرعون تحضر في الأسطر الشّعرية السّابقة؛ لأنّها تمثّل عند الشّاعر شكل من أشكال الطّغيان على مد العصور، وكذلك، نأيها عن طريق الحق والرّشاد، وتميزها بنشر الفرقة بين النّاس فيتحاسدون ويتباغضون ويحقدون، تفسد عقول الناس بالسّحر والشّعوذة والكذب والتّضليل[1]، وهذا كله يتناسب مع مقصدية القصيدة (صدى)، التي يبدو فيها الشّاعر-كما يوضّحه النّصّ-أنّه يرحل إلى حلم مرعب مخيف، حيث يحضر من خلاله الذّات بهمومها الخاصّة والعامّة. ومن ثمّة راح إلى إعلاء قيمة الألم الخاص.

وزيادة على ذلك، قد تكون شخصية فرعون، تمثّل رمزاً للظالمين الموجودين بوطن الشّاعر، وهذا الأخير يخاطبهم فيها بنغمة يختلط فيها التّهديد بالتّفاؤل، فهو ينذرهم بأنّ ظلمهم لقضايا أمته (الوطن) ستكون عاقبتها وخيمة، ويستبشر-في الآن ذاته-بمستقبل أحسن، ونصر قريب تتحطم فيه القوّة الفرعونية وتظهر فيه خيانته العظمى للأمة. إنّ ما يلمحه القارئ في مثل هذه البناءات هو وجود جمل مفتاحية لمغالق النّصّ، تستحضر فضاء قرآنيا بأكمله، وفي هذا الصّدد لا يكتفي القارئ بإزائها بالرّبط بين النّصيّن بمقدار ما يفعّل ذاكرة المخيّلة، ليغدو بذلك قريباً من معاينة أحداث القصّة القرآنية بما يخدم رؤية النّصّ الجديد.

ومثلما أشار الشّاعر إلى قصّة مريم البتول وفرعون، وقصّة قابيل وهابيل، ها هو يعود إلى قصّة نوح عليه السّلام في قصيدة (أين يحطّ الرّكام)، فهو يشير إلى قصّة نوح مع ابنه، فيقول الشّاعر:

لا شيء يربط ما بيننا غير ريح

شموس هي الأرض

مدبر شجري

نافر جبلي

والحجر الأمرد الآن هارب

1 قاسم توفيق قاسم خضر، شخصية فرعون في القرآن، ص: 74.

أين تحط؟ على ساحل الرّوح

أم جانب الطّور؟

لا عاصم اليوم فالموت قارب[1].

في السّطر الأخير من المقطع يحيل الشّاعر إلى الآية الكريمة، قال تعالى: **(قَالَ سَآوِي إِلَىٰ جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ ۚ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَن رَّحِمَ ۚ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ)**[2]، بيد أنّ ما يدهش هذا التّوظيف الذي يمكن-لنا-تسميته التّناصّ بالقلب (قلب الدّلالة)، فأصل القصة القرآنية قائم على أنّ راكب السّفينة هو الذي قال: لا عاصم اليوم من أمر الله، أمّا من اعتصم بالجبل فهو ابن نوح-عليه السّلام-الذي رفض رفضا قاطعا ركوب السّفينة مع المؤمنين، لكن النّص الشّعري، هنا، نجده قد وظف الآية بطريقة خلافية لتطويعها من أجل أن تتناسق مع الرّؤية الشّعرية التي جَهِدَ الشّاعر في إبرازها؛ الشّاعر هنا يريد أن يشير إلى العلاقة الهشّة بين النّاس فهي مجرّد ريح، ويحاول أن يصوّر هذه العلاقة من خلال الطّبيعة؛ فالأرض جامحة، والشّجر هارب، والجبل نافر، والحجر هارب، فلا رابط بين هذه الأشياء. فأين سيحط ابن آدم في هذا الوضع المتردّي؟ أين سينزل وتحته زلزال وبركان لا يجد مكاناً ثابتاً يمكنه أن يحطّ عليه؟ لا جبل ولا شجر ولا حجر، الكل متحرك، فالموت هو القارب الوحيد كما نجده في قول الشّاعر:

لا عاصم اليوم فالموت قارب[3]

وبالتّالي فعناصر الطّبيعة ظهرت في هذا المقطع كمعادل موضوعي، وهكذا اتّحدت مظاهر الطّبيعة مع ضياع الإنسان العربي في خضم الانكسارات والهزائم والنّكبات واستعمار الأرض والإنسان، وبالتّالي فالشّاعر علّاق يشير إلى مثل هذه المشاعر المسيطرة عليه بواسطة الإحالة الواضحة.

وكما استحضر الشّاعر قصة نوح عليه السّلام في قصيدة (أين يحط الرّكام؟)، ها هو يعود ويستحضر شخصية يونس عليه السّلام، ليعبر من خلالها عن مرحلة مظلمة؛ وهي مرحلة تعبّر عن

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص:66، 67.

2 سورة هود، الآية: 43.

3 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 67.

الوضع المزري الذي يعيشه الشّاعر في مرحلة الانكسارات العربية جعلته يعيش مرحلة الموت أو اليأس. وهو الأمر الذي استدعى صورة يونس عليه السّلام في بطن الحوت. فيقول:

امنحيني وردة أو قنبلة
لأرى نفسي قليلا
فأنا مازلت أسري ملء أسري
وأنا مازال بطن الحوت قبري
لغتي ليلٌ ودفلى
(...)
فمتى ينفضّ صدري عن غباري
ومتى ينقض قهري من مضيق أو نشيد
لأرى ما يختفي خلف جداري؟! [1]

والشّاعر في هذه المقطوعة ينتظر من معجزة تخرجه من القبر، وتبث فيه الحياة من جديد كما حدث ليونس عليه السّلام الذي لفظه الحوت إلى الشّاطئ بعد أن دعا الله أن يخلصه من كربته. يقول الله تعالى: **(وَذَا النُّونِ إِذ ذَّهَبَ مُغَاضِبًا فَظَنَّ أَن لَّن نَّقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَىٰ فِي الظُّلُمَاتِ أَن لَّا إِلَٰهَ إِلَّا أَنتَ سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنتُ مِنَ الظَّالِمِينَ * فَاسْتَجَبْنَا لَهُ وَنَجَّيْنَاهُ مِنَ الْغَمِّ ۚ وَكَذَٰلِكَ نُنجِي الْمُؤْمِنِينَ)**[2].

فالشّاعر، هنا، يعيش مرحلة مظلمة غامضة لا يميز فيها الحق من الباطل وهو يتوق إلى معرفة ما خلف هذه الظّلمة، ولكن دون جدوى. لقد بقي رهن ليل طويل لا يعرف نهايته.

ويوظّف الشّاعر علّاق قصّة موسى عليه السّلام، وعصاه، فيجعل من البحر يمدّ يده لكي يساعده، في مسيره المتعب؛ إذ (يضرب بها الصّخر حتّى يجن/ ويضرب القلب حتّى يئن/ وضرب اللّيل حتّى يضيء الحجر) في صورة بدَا فيها البحر نبياً، يحشد أحلام الأمة ويرعاها، وإضافة إلى ذلك، فإنّ الشّاعر تُسيطر عليه الرّغبة في الخلاص والبحث عن عالم جديد له ولذاتيته التّائهة في البحث عن مكان

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 33.
2 سورة الأنبياء، الآية: 87، 88.

تستقر فيه، لذا استخدم الخطاب المباشر من خلال النّداء (يا أيّها البحر مد يدا)، نداء البحر في البحث عن مكان للاستقرار، ومن هذا قوله:

يا أيّها البحر مد يدا

واضرب الصَّخر حتّى يجن

واضرب القلب حتّى يئن

واضرب اللّيل حتّى يُضيء الحجر[1]

إنَّها رؤية استولدها-إن صحّ القول بذلك-الشّاعر من رحم القصّة القرآنية، قصة كليم الله موسى-عليه السّلام-، وعصاه الخالدة في حضرة السّؤال الإلهي، قال تعالى: **(وَإِذِ اسْتَسْقَىٰ مُوسَىٰ لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِب بِّعَصَاكَ الْحَجَرَ ۖ فَانفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا ۖ قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَّشْرَبَهُمْ ۖ كُلُوا وَاشْرَبُوا مِن رِّزْقِ اللَّهِ وَلَا تَعْثَوْا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ)**[2]، لقد تماهى علّاق بقصّة موسى-عليه السّلام-، لينتج رؤية مفادها أن تظهر البحر نبياً، والشّعر هو في كل الأحوال عبارة معجزة تأخذ بيد الأمّة وتعبّر عن آلامها وأحزانها، وهذا تعبير على ما آل إليه حال الشّاعر.

وما أكثر ما تتردّد قصّة موسى عليه السّلام في أشعار فاتح علّاق. وأكثر ما يتردّد جبل الطّور في قصائده، لذلك، فهو يبحث عن قبس ينير درب الوطن، ففي قصيدة (طيور الشّعر) التي يغلب عليها الطّابع الصّوفي نجد الشّاعر يصوّر لنا المحبة الإلهية التي يعيشها في جنّة عرضها السّموات والأزمنة الممتدة، متناصّاً مع قوله تعالى: **(وَسَارِعُوا إِلَىٰ مَغْفِرَةٍ مِّن رَّبِّكُمْ وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا السَّمَاوَاتُ وَالْأَرْضُ أُعِدَّتْ لِلْمُتَّقِينَ)**[3]، كما يتناصّ مع قوله تعالى: **(فَلَمَّا قَضَىٰ مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِن جَانِبِ الطُّورِ نَارًا قَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِّنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ)**[4]، يقول الشّاعر في قصيدة (طيور الشّعر):

أنا في جنّة عرض الهوى فيها سماوات وأحقاب

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 40.

2 سورة البقرة، الآية: 60.

3 سورة آل عمران، الآية: 133.

4 سورة القصص، الآية: 29.

ولي من جانب الطّور سناءات

نداءات تصارع ليلها الضّاري

فيصحو الزّهر والطّيب[1]

فواضح أنّ الشّاعر في المقطع السّابق يستنصص عن طريق الإحالة مع الآيتين السّابقتين، والتّناصّ هنا واضح، ومن ثمّة لا يحتاج القارئ فيه إلى التّمعن وإعمال أدوات الاستقراء.

وإذا كان الشّاعر قد عاد إلى قصّة موسى في النّصّ السّابق (طُيور الشّعر) فإنّه يلجأ إلى قصّة يوسف في قصيدة (رُؤيا). ولعلّ كلمة رؤيا تحيل إلى رؤيا يوسف ورؤيا الفتيين اللّذين دخلا معه السِّجن، وكذلك، رؤيا الملك لسبع بقرات سمان وأخرى عجاف وسبع سنبلات خضر وأخرى يابسات. فما هي الرّؤية التي ركّز عليها في هذا النّصّ؟ يقول الشّاعر:

ها أنا واقف تأكل الطّير رأسي

ساعدي نخلة تتــآكل

رجــلاي أسمدة

وعينَاي أعمدة ورجوم

تمرّ القوافل مثقلة بالرّدى

وتنيح على شفتيّ النّجوم[2]

إنّ الشّاعر هنا يركّز على رؤيا أحد السّجينين اللّذين دخلا السّجن معه. وكان الأوّل هو طبّاخ الملك والثّاني سقاؤه[3]. والرّؤيا، هنا، تعود إلى الأوّل (وَدَخَلَ مَعَهُ السِّجْنَ فَتَيَانِ ۖ قَالَ أَحَدُهُمَا إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْرًا ۖ وَقَالَ الْآخَرُ **إِنِّي أَرَانِي أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْزًا تَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْهُ** ۖ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِ ۖ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ)[4]، ولكنّ الشّاعر، هنا، لا يقف عند الآية ذاتها بل تفسيرها. فقد فسّرها يوسف بقوله: (يَا

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 32.

2 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص :46.

3 ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، تحقيق: سامي بن محمّد السّلامة، ج4، ص: 388.

4 سورة يوسف، الآية، 36.

صَاحِبَيِ السِّجْنِ أَمَّا أَحَدُكُمَا فَيَسْقِي رَبَّهُ خَمْرًا ۖ **وَأَمَّا الْآخَرُ فَيُصْلَبُ فَتَأْكُلُ الطَّيْرُ مِن رَّأْسِهِ** ۚ قُضِيَ الْأَمْرُ الَّذِي فِيهِ تَسْتَفْتِيَانِ)[1]. وهو ما نجده في قول الشّاعر:

ها أنا واقف تأكل الطّير رأسي[2]

ومن الملاحظ في السّطور الشّعرية السّابقة أنّ الشّاعر يدل على تغلغل قضايا الأخوة والوحدة الوطنية في نفسيته، وهذا ما ينسجم مع رؤاه وتطلّعاته الوطنية. ففي النّصّ السّابق يظهر لنا التّناصّ على شكل إشارة صريحة، ليكشفَ لنا من خلاله عن حالة التّأزم التي وصلت إليها الذّات الشّاعرة، وهو في هذا يتكلّم عن الجزائر في علاقاتها المحليّة، ولقد تبيّن لنا ذلك من خلال النّظر إلى تاريخ كتابة هذا النّصّ (1996)، فمناجـاة "عـلّاق" في بدايـة المقطـع يمثّـل بشـكل أو بآخـر في ذلـك الشّـعور بالحاجـة إلى المساعدة، ثمّ بعد ذلك يأتي توظيف علّاق لرمز النّخلة التي ترمز في الذّاكرة العربية إلى رمز العطاء والوفاء ورمزا للتّسامي، إذ اتّخذها كقناع لذاته التي أصابها الكثير من القهر والظّلم بفعل جبروت وفساد بما يحدث في وطنه، ثمّ الإشارة إلى الحدث عن القوافل التي تحمل الموت. فالشّاعر هنا يعاني من الموت والتّآكل، إنّه رمز للوطن الذي يتعرض إلى القتل والتّدمير.

لقد كانت شخصيات الأنبياء والرّسل من أكثر الشّخصيات الدّينية ظهورا في النّص الشّعري المعاصر؛ وهذا بالنّظر إلى ثرائها الدّلالي وقدرتها على حمل أبعاد التّجارب المعاصرة، وكذلك، لقربها من معاناة وهموم الشّاعر المعاصر، "فاللهج بذكرهم استمداد لنور الهداية منهم، وتأس بما لا قوّة من عنت أقوامهم في سبيل العقيدة، واقتداء بسيرتهم، وتبجيلاً لأشخاصهم كنماذج مثالية يعزّ وجودها في أشدّ العصور حاجة إليهم"[3]. ومن هنا فالشّاعر يحاول أن يتقمص شخصية يوسف عليه السّلام في قصيدته التي حملت عنوان (صدى):

ارم أصابعك الآن حتّى نرد صلاتك

وأظهر لنفسك حتى ترانا

فرعون أرسلنا كي نعدّ رفاتك

1 سورة يوسف، الآية، 41.

2 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص :46.

3 المختار حسني، التّناص، المفهوم، وخصوصية التّوظيف في الشّعر المعاصر، ص: 155، 156.

إنا نُبايع فيك ردانا

هل عبرتَ له حلمه؟

قد عبرتُ ندائي وهذا المدى

تأتي إليك الحقول وهي تغنيّ

"في كلّ سنبلةٍ مائة حبَّةٍ"

تناديك قبّرةٌ للشّروق

"شوقك الآن أسئلةٌ"

هل أطلّ غنائي

أم ضَاع قلبي سدى؟[1]

فهذا المقطع يتناصّ مع قصة سيدنا يوسف عليه السّلام، وتفسير حلم الملك، الذي جاء في النّصّ أعلاه لكي يُعبّر عن المعاناة التي يعيشها الشّاعر في وطنه، فهو مهدّد في حياته مثل غيره في مرحلة لا يعرف المقتول من قتله ولماذا قتله. فعناصر الشّر تحاول أن تقضي على عناصر الخير، والشّاعر يقرأ مستقبل بلده، فهو يحاول أن يفسِّر حلمه هو، حلم شعبه غير عابئ بحلم الملك. إنّه يقرأ أسئلة واقعه ويحاول أن يبحث عن حل لوضع مأساوي يستبد بالوطن.

وفي إطار حلم الشّاعر نجد مستقبلاً زاهراً، ففيه تنبؤ بزوال القحط وإقبال عام يغاث فيه النّاس. لقد انقضى وقت السّنابل اليابسة، وأقبل عام السّنابل الخضراء الدّالة على الخصب، ومن هنا نجده يستحضر الآية الكريمة على طريقة الاستشهاد: (مَّثَلُ الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ **فِي كُلِّ سُنبُلَةٍ مِّائَةُ حَبَّةٍ** ۗ وَاللَّهُ يُضَاعِفُ لِمَن يَشَاءُ ۗ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ)[2]. فالاستشهاد ورد بين شولتين ومن ثمّ فرض نفسه في المقطع الشّعري السّابق، وهذا من دون أن يتطلب منّا إعمال الذّهن لاستكشافه، على اعتبار أنّه "الشّكل الأكثر وضوحاً والأكثر حرفية"[3].

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 40.

2 سورة البقرة، الآية: 261.

3 Gérard Genette : Palimpsestes, p : 8.

إنّ الشّاعر علّاق يحاول استثمار القصص القرآني في دواوينه الشّعرية الأربعة؛ وهذا ما يزيد شعره قوّة وجزالة، فالخطاب القرآني لا يضاهيه خطاب آخر؛ فهو نبع ثري لا ينفد تماماً، وهذا ما جعل نصوص شاعرنا تَشدّ المتلقي ليتفاعل معها، ويكشف-في الآن نفسه-تفاعله مع النّصوص الأخرى، ففي قصيدة (من هنا تبدأ لُغتي)، يقول الشّاعر:

تأتين كالريح
تأتين والقلب خف
للوجد سيف وللوقت تاج
ملك هو ذا البحر
قاهر هو ذا الوقت
سيدة هي تي الرّيح والقلب زورق
غلقَّت بابها واستوت فوق أوردتي
تفتش عمّا تعلّق بالطّين
عمّا تعلّق بالرّوح
عمّا تبقى على شفتي
هيّت لك أيّها القلب ما أكفرك
مستيقظا ما يزال غرورك
والنّض يعدي[1]

إنّ السّطر الشّعري السّابع من هذه المقطوعة يتناصّ مع النّص القرآني عن طريق الإحالة، وهذا في قوله تعالى:(**وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ ۚ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ ۖ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ ۖ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ**)[2]، هذه العبارة التي استخدمت للهجوم على المرأة، فصار لهذه الأخيرة وحيلتها معروفين لدى الكل، غير أنّ الشّاعر في هذا النّصّ نجده يحاور نفسهُ بنفسهِ حواراً مأساوياً، كاشفا بذلك عن الصّراع النّفسي الذي كان يعيشه في تلك المرحلة بالذّات؛ أي المرحلة

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 64.
2 سورة يوسف، الآية: 23.

التي عصفت بالبلاد والعباد في وطنه الجزائر. وهكذا، راح الشّاعر من خلال المقطوعة الشّعرية يتناصّ مع قصة سيدنا يوسف-عليه السّلام-مع زليخا، ولكن بطريقة مختلفة، ذلك أنّ الرّيح هنا هي التي تغلق الأبواب وتفتش ما في قلبه ونفسه، باحثة عن شيء يدلّ على علاقة بالدنيا فتنهره. إنّها هنا رمز للصّوت الأعلى الذي يهيب بالشّاعر أن يسمُو على نفسه وآلامه وظروفه إلى روحه العليا إلى إنسانيته. وهنا المفارقة؛ فامرأة العزيز تراود فتاها عن نفسه من أجل الدّنيا والرّيح هنا تراود الشّاعر عن نفسه، ولكن من أجل الآخرة.

لقد أسهمت قصّة يوسف-عليه السّلام-في تعميق الارتباط بين الواقعين؛ الواقع الجزائري والتّاريخ، وهذا بالنّظر لما تكتنزه من رمزية عميقة تغني بأبعادها للواقع وتعبر عنه بدقة متناهية، وفي الوقت ذاته لما تحتويه من مرتكزات نفسية قادرة على أن تقدم الفكرة تقديماً غنياً بالإيحاءات ومؤجّجا بالعواطف.

ولقد مارس علّاق عملية الاسقاط النّفسي من خلال إظهار المفارقة بين محنته التي يعيشها في وطنه، ومحنة سيدنا يوسف-عليه السّلام-مع امرأة العزيز "زليخا" حينما شغفت حبًّا به وراودته عن نفسهِ، فاستعصم وعرضته على النّسوة اللّاتي لُمنهَا فيه فقطّعنَّ أيدهنَّ بنص قوله تعالى: **(وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِۦ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَن رَّأَىٰ بُرْهَانَ رَبِّهِۚ كَذَٰلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَۚ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ *وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِن دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِۚ قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوءًا إِلَّا أَن يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ)**[1]، وكذلك في قوله تعالى: **(وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَتُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَن نَّفْسِهِۦۖ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّاۖ إِنَّا لَنَرَاهَا فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ*فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّۖ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنْ هَٰذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ)**[2].

وفي الواقع، فإنّ تناصّ الشّاعر مع قصّة يوسف-عليه السّلام-كان عن طريق الإحالة، وكما تبين لنا ذلك، فإنّه يؤكّد على رفضه القاطع لما يحدث في الجزائر من جرّاء الأزمة التي حلّت بالبلاد، فسياسة التّرغيب والتّرهيب، لن تُجدي نفعاً معه، وهذا بالرّغم من إحساسِه بعمق أزمته إبّانّ العشرية

1 سورة يوسف، الآية: 24، 25.

2 سورة يوسف، الآية: 30، 31.

الحمراء. وبالإضافة إلى ذلك نجد شاعرنا يستعمل هذا التّحاور مع النّصّ القرآني في القصيدة نفسها، فيقول:

اخرج من القبر واسكن صلاتي
اهجر بحارك واهجر جبالك
إنّا شرحنا لك الصّدر فاعرج إلى سدرتـي
ادخلي أيّتها الرّوح في ملكوتي
ادخلي جنّتي
النّمارق مصفوفة والزّرابي مبثوثة
فابتدئ عرسك الآن
أو فابتدئ عرشك الكان
من ها هنا يصعد الكلم الطيب،
ينبت القلب، تبتدئ لغتي[1].

وفي هذه الأسطر الشّعرية يستدعي الشّاعر ثلاثة سورٍ قرآنية وهي سورة الشّرح، والفجر، والغاشية على طريقة الإحالة، وهذا في قوله تعالى: (**أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ**)[2]، وكذلك في قوله تعالى: (**وَادْخُلِي جَنَّتِي**)[3]، وكذلك في قوله تعالى: (**وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ*وَزَرَابِيُّ مَبْثُوثَةٌ**)[4]، وتتكشف أنّا الشّاعر في هذه الأسطر الشّعرية، بحيث تغدو ذات أبعاد دالة على عمق انتماء الشّاعر وإحساسه بمعاناة شعبه، ومن ثمّة جاء توظيف هذه الآيات القرآنية عن طريق الإحالة تارة، والاستشهاد تارة أخرى، ليبيّن لنا بأنّ الحق آتٍ لا محالة، ويتضح ذلك من خلال ألفاظ الأمر التي وظّفها وهي كالتّالي: (أُخرج/أُهجر/أُدخلي/ فابتدئ). فالخروج من الظّلمة إلى الضّوء وترك الأنانية وعدم التعلّق بالآني مع نظرة واعية للمستقبل وإعداد العدّة الرّوحية والمادية للخروج من الوضع المأساوي كسبيل لتحقيق عرس البلاد وبداية حصة

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 65.
2 سورة الشّرح، الآية: 1.
3 سورة الفجر، الآية: 30.
4 سورة الغاشية، الآية: 15، 16.

طيبة. لابدّ من انشراح الصّدر والبحث عن الحق بالحوار الجاد والنّظر الثّاقب للخروج من الصّراع إلى الوفاق

على أنّ الشّاعر ينتقل من التّوظيف الجزئي للقرآن الكريم عبر تعابيره في النّص الشّعري إلى التّوظيف الكلّي أو إلى مصاحبة السّورة من أوّلها إلى آخرها، كما نجد في سورة يُوسف التي استحضرها في قصيدة (وقالت غزّة) والتي تبدأ بما بدأت به السُّورة وهو رؤيا يوسف عليه السّلام وتنتهي برؤيته أيضاً. فالشّاعر، هنا، لا يقف عند جزئيات كما رأينا من قبل، وإنّما يأخذ السُّورة لباساً لقصيدته، يوزع أحداثها في المقاطع بسبب الأبعاد التي يرمي إليها، وبناءً على هذا يقول الشّاعر:

ن، ص، ر
هو الدَّمع يا أبتي قد تلظى
وأورق جرحي
فأين تسابيح أشجارنا
قد بكى الحجر
إنّي أرى أحد عشر كوكبا ساجدا لدمي
وأرى الشّمس والقمرا
سجدا لدمي[1]

في هذا المقطع الشّعري يتضافر التّناصّ مع النّصّ القرآني في لوحة فسيفسائية لتكشف عن حالة اليأس التي وصلت إليها أنا "غزّة" في علاقتها بالعربية، ففي بداية المقطع راح الشّاعر يفصل الحروف بعضها عن بعض لكلمة نصر بهذا الشّكل (ن، ص، ر)، وهذا دليل قاطع على أنّ غزة تمثّل شعوراً بالحاجة إلى رفاق الدّرب يمثّلون مسيرة النّضال كي يتحقّق ذلك، ثمّ يأتي توظيف المفردات التي توضّح الكثير من القهر والظّلم بفعل جبروت الاحتلال الإسرائيلي (الدّمع/ جرحي/ بكى الحجر/ أين تسابيح أشجارنا؟)، وبعد ذلك يصل المقطع إلى ذروته من خلال استحضار رؤيا يوسف وقصته مع اخوته بنص قوله تعالى: **(إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي**

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 45.

سَاجِدِينَ)[1]، فالشّاعر علّاق، يتّخذ من شخصية يوسف معادلًا موضوعياً *كي يصوّر لنا ظلم الأخ لأخيه، ويضمر في هذا المعادل الظّلم الذي لحق بالفلسطيني في خريطة الشّتات، ثمّ يواصل إلى الاشتغال على آيات أخرى في القصيدة نفسها، إذ يقول:

أنا يوسف في غيابة جبي
أنادي أبي
وأنادي حجاري
ولا بدّ أن ينحني زمني
كي أسوق الحقائق تدمى
وأهدى النجوم إلى مستقر لها
رغم كيد الشّقيق
وناب الصّديق
وفتك الضّواري[2]

إنّ الشّاعر فاتح علّاق في هذا المقطع يتناصّ عن طريق الإحالة مع الآية الكريمة **(قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِن كُنتُمْ فَاعِلِينَ)**[3]، وهو في هذا المنحى يتخذ من البئر التي ألقي فيها يوسف رمزاً للمنفي، والغربة، واللّجوء، ومن ثمّ يوظف تفاصيل القصّة لكي يعبّر عن حنينه لغزة السّليبة من الصّهيونيين، وكذلك، للتّأكيد على حتمية الخلاص والغلبة استئناساً بما آلت إليه حال يوسف، والشّاعر فاتح علّاق، في هذه القصيدة "يقوم بدور الوسيط الذي يعمل على نقل معاناة الفلسطينيين والغزيين على وجه الخصوص وإسماعها إلى العرب، على اعتبار أن الذين يعانون هذه المأساة هم العرب والمسلمون الذين يفترض أنّنا تربطنا بهم أواصر الدّين واللّغة. وقد يحيلنا ضمير المتكلم في كثير المواضع التي يتكرر فيها بالضمير الدّال على المفرد إلى قيمة تداولية هامة،

1 سورة يوسف، الآية: 4.

* لقد سبق وأن وأشرنا إلى المصطلح في بداية هذا الفصل، وبالضّبط في الصّفحة 174.

2 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 46.

3 سورة يوسف، الآية: 10.

مفادها أنّ الشّاعر تعمّد حضور هذا الضمير في جميع مقاطع القصيدة ليدل على العزلة المفروضة على هذا الشّعب، وأنّه يقف لوحده بلا سند يصارع قوى القـهر والظّلم، ويجـابه أيضا خيانات العرب التي لا تنتهي"[1].

وفي مقطع آخر نجده يقول:

إخوتي أسلموني إلى الذّئب

وانتشروا في البراري

وجاؤوا أبي بدم صـادق

ثم غابـوا[2]

والذي نتبيّنه من خلال هذا المقطع هو أنّ الشّاعر رمز (بإخوتي) إلى العرب و(بالذّئب) إلى العدو الصّهيوني، وهو في هذا يرد على الأمّة العربية التي تريد أن تثبطه من المقاومة أو تبعثه على الاستسلام، فيستحضر لهذا المقطع آية من سورة يوسف، وهذا في قوله تعالى: **(وَجَاءُوا عَلَىٰ قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ ۚ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا ۖ فَصَبْرٌ جَمِيلٌ ۖ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ)**[3]، وقد حافظ الشّاعر في هذا التّداخل النّصيّ على بعض دوال النّص القرآني، مع إجراء تحوير عكسي في التّشكيل الشّعري "جاؤوا أبي بدم صادق" مما يجعلنا نرى تداخلًا دلالياً جزئياً بين النّص الحاضر والغائب؛ بمعنى أنّ الشّاعر يفرغ النّص المشتغل عليه من حمولته التّاريخية كي يجسّد به أحداثاً آنية، وتتمثل في أن "الكيان الصّهيوني الذي زرع عنوة في فلسطين وعلى مدار سنوات طويلة يسعى جاهدا إلى تغييب أبناء فلسطين تغييبا كلّياً من خلال محاولات التّهجير والتّقتيل، ولكنّه فشل في كلّ تلك المحاولات، فالفلسطينيون حاضرون في كل زمان ومكان وتضحياتهم في كل لحظة شاهدة على ذلك، وأبناء غزة كغيرهم من الفلسطينيين تيقنّوا أنّ كفاحهم ونضالهم هو الشّيء الوحيد المؤكّد الذي سيمنحهم الحرّية، فانتظار العرب أكبر وهم، لأنّ زمن البُطولات والنّخوة العربية قد ولّى وانتهى مع أبطاله ورجاله"[4].

1 نورة كادي، الاتّساق والانسجام في شعر فاتح علّاق، ص: 291.

2 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 48، 49.

3 سورة يوسف، الآية: 18.

4 نورة كادي، الاتّساق والانسجام في شعر فاتح علّاق، 292.

وقصّة يوسف عليه السّلام بدأت بحلم وانتهت بتفسير الحلم كما هي قصّته في القرآن العظيم، فهي "من أكمل القصص وأجملها، إذ تتناول أهم مراحل حياة هذا النّبي منذ الصّغر إلى أن أتاه الله الملك وتحققت رؤياه، وفيها مشاهد وأحداث ومواقف كثيرة ضمن مائة وإحدى عشرة آية عدد آيات السّورة التي تحكي هذه القصّة"[1]، كذلك، نجد الشّاعر علاّق قد بدأ قصيدته برؤيا يوسف وختمها بتحقيق الرّؤيا كما في سورة يوسف، وكان يوسف يمثّل قناعا/ ستاراً للشّاعر، حيث تقمصّه من بداية القصيدة إلى نهايتها، وفي ذلك يقول الشّاعر في آخر مقطع له من قصيدة (وقالت غزّة):

سوف يخفق صوتي بين الرّكام
ويطلع صبحي
نسراً يمدّ جناحيه
يطوي السّنين العجاف
ويعصر جرحي
فينبت قلبي حبًّا وقضباً
وحدائق غلبا
(...)
ذلك تأويل رؤياي من قبل يا أبتي
فهات جبينك كي أتملّى
جراح الزّمان
وكيف ستصبح أحلى
ن، ص، ر[2]

هنا، نجد الشّاعر يعيد كتابة النّص القرآني الغائب، ويوظفه توظيفاً فنّيا على طريقة الامتصاص مع الآية التّالية: (وَرَفَعَ أَبَوَيْهِ عَلَى الْعَرْشِ وَخَرُّوا لَهُ سُجَّدًا ۖ وَقَالَ **يَا أَبَتِ هَٰذَا تَأْوِيلُ رُؤْيَايَ مِن قَبْلُ قَدْ جَعَلَهَا رَبِّي حَقًّا** ۖ وَقَدْ أَحْسَنَ بِي إِذْ أَخْرَجَنِي مِنَ السِّجْنِ وَجَاءَ بِكُم مِّنَ الْبَدْوِ مِن بَعْدِ أَن نَّزَغَ الشَّيْطَانُ

1 المختار حسني، التّناصّ، المفهوم، وخصوصية التّوظيف في الشّعر المعاصر، ص: 157.
2 فاتح علاّق، الكتابة على الشّجر، ص: 51، 52.

بَيْنِي وَبَيْنَ إِخْوَتِي ۚ إِنَّ رَبِّي لَطِيفٌ لِّمَا يَشَاءُ ۚ إِنَّهُ هُوَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ)[1]، يمتصها إشارياً ودلالياً وينشرها في نصّه ليحقق معادلاً موضوعياً لما حدث ويحدُث في غزّة، وبهذا المعنى، استطاع الشّاعر أن يصل إلى أبعاد الموضوع من خلال طريقة الكتابة والتّقنيات التي استثمرها في القصيدة.

وواضح في المقطع السّابق، أنّ نهاية مأساة يوسف كانت بنهاية جميلة حين تبوّأ مكانة عظيمة، فكان لقاء يوسف بأبيه بعد انتصاره في الدّفاع عن الحق والعدل ومحاربة الظّلم أوّلا، وظهور الخصب وتجاوز القحط ولقاء الأحبة بعضهم ببعضهم. إنّ الشّاعر علّاق يأمل في أن يتحقّق النّصر وتعود فلسطين ومجدها إلى الأمّة العربية كما عاد يوسف إلى أبيه وإخوته. ومن هنا، فإنّ هذا التّعالق الحاصل بين النّصّ القرآني والنّص الشّعري أحدث بعداً جمالياً تأويلياً لدى القارئ.

2-التّناصّ مع الحديث النّبوي الشّريف:

وإذا كان المبدعون ينجذبون إلى النّص القرآني لما له من تفرد وخصوصية، فإنّ الحديث النّبوي- من غير شك-يحتل "المرتبة الثّانية بعد القرآن الكريم من حيث إشراق العبارة وفصاحة اللّفظ وبلاغة القول"[2]؛ إذ إنّه يعدّ أحد الرّكائز الرّئيسة في اتكاء المبدعين عليه، لذلك، نجد منهم من يوظف مضمونه في ثنايا نصوصه، وذلك بعدّه نصّا له قدسية، ومنهم من يقتبسه، ولا ريب في أنّ التّناصّ-في جلّ أشكاله-مع النّص النّبوي يحقق الرّغبات النّفسية والشّعورية لدى المبدع والمتلقي في آن معا[3].

وإضافة إلى ذلك، فإنّ هذه العلاقة التّناصّية تكون من خلال عدّة مستويات وأنماط، ولعلّ أهمها يكمن في الالتزام بتركيب الخطاب النّبوي والاحتفاظ في كثير من الحالات بسياقه وبنيته، وهكذا يستطيع التّناصّ-في هذه الحالة-أن يلفت النّظر إلى النّصوص الغائبة[4].

ولأهمية الحديث النّبوي الشّريف عند المسلمين من خلال احتلاله المركز الثّاني بعد القرآن الكريم[5]، فهو يمثل جزءاً لا ينفصل في حقيقته عنه؛ لأنّه جاء مفسّرا ومدبرا للمخزون القرآني، لذا فليس من الغريب أن نجد الشّعراء يستحضرون الحديث الشّريف، "فأخذوا يستثمرون معطياته الرّوحية والنّفسية

1 سورة يوسف، الآية: 100.

2 جمال مباركي، التّناصّ وجمالياته في الشّعر الجزائري المعاصر، ص: 199.

3 مريم عبد الله الغذامي، التّناصّ في شعر سعد بن عطية الغذامي، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، بيروت، 2013، ص: 115.

4 أشجان الهندي، توظيف التّراث في الشّعر السّعودي المعاصر، النّادي الأدبي، ط1، الرّياض، 1996، ص: 97.

5 المختار حسني، التّناصّ، المفهوم، وخصوصية التّوظيف في الشّعر المعاصر، ص: 220.

العظيمة، إضافة إلى معطياته الرّمزية والفنّية الكبيرة، لأنّ 'الفنّ والدّين صنوان في أعماق النّفس وقرارة الحس' وفي التقائهما قوّة هائلة للتأثير"[1]، ولعلّ هذا الميل إلى الحديث الشّريف يعود بشكل من الأشكال إلى إيمان الشّاعر العربي ببلاغة الحديث النّبوي وحبه له وزيادة على إغنائه بمعانٍ جديدة يستحضرها في أشعاره؛ إمّا عن طريق الاستشهاد أو الإحالة أو التّلميح.

لا يخالجنا شكّ، في أنّ الشّاعر فاتح علّاق كان من الشّعراء الجزائريين الذين اغترفوا من الأحاديث النّبوية الشّريفة، واستلهموا بعض مفرداته وأساليبه وتراكيبه ومعانيه، غير أنّ تلك التناصّات قليلة إذا ما قورنت بالتناصّات مع النّصّ القرآني، ولعلّ السّبب في ذلك يرجع إلى أنّ موضوع الشّعر هو الذي يتيح للشّاعر أن يضمّن شعره شيئاً من الحديث أو لا يتيح له ذلك، ومن هذا القبيل تُطالعنا قصيدة بعنوان (من هنا تبدأ لُغتي)، وهي من القصائد التي استلهم فيها علّاق الحديث النّبوي الشَّريف، فقد جاءت القصيدة لترسم لنا نفسية الشّاعر المحبطة نظرًا للواقع المرير والمتردّي لما يحدث في وطنه، ومن هذا نجده يقول:

لا تبارك خطابي فصوتي حجر
لا تصدق جراحي فقلبي حجر
(...)
عاتية هذه الرّيح
عيني حجر
وسمعي حجر
طغى اللّيل فاظفر بذات الرّماح
بغى السَّيل فاركز جراحي
لا تهادن مساءهم
وصدق صباحي[2]

1 حسن مطلب المجالي، أثر القصّة القرآنية في الشّعر العربي الحديث، ص: 33، 34.
2 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 63، 64.

مقطع مفعم بالدّلالة، بحيث يمتزج فيه التّعبير عن الفكرة وظلالها بنص حديثي شريف، فالمقطع يجسّد الأحزان التي تجتاح الشّاعر علّاق، ولقد كان ذلك بأسلوب ملؤه التّكرار من مثل لفظة (حجر)، وهذا حين يريد الشّاعر أن يعبّر أكثر عن تصوير الوضع السّائد الذي يسعى إلى تغييره، أو التّأكيد على معنى بذاته. وقد تناصّ الشّاعر مع الحديث النّبوي الشّريف عن طريق الإحالة "طغى اللّيل فاظفر بذات الرّماح"، وفي الحديث النّبوي الشّريف، قال النّبي-صلى الله عليه وسلم-: "...؛ **فاظفر بذات الدّين تربت يداك**"[1]، فعلّاق قام باستبدال كلمة الدّين بالرّماح وكأنّه يدعو إلى التّسلح وإلى المقاومة بالرّمح على السّلاح، ووظيفة التّناصّ، هنا، هي الدّعوة إلى التّسلح والإعداد والاستعداد في المقاومة.

إنّ الشّاعر يريد أن يبعث النّور في ذاته، يرسل إليها الضّوء المشّع الذي يبدد ظلمات الجهل، غير أنّ هذا لا يتأتّى له سوى بالتّقرب إلى خالقه والامتثال لأوامره، والنّهي عن نواهيه، وهو ما يشير إليه في قصيدة (توقيع) المتوجّهة بالحركة-حركية تزهيدية-التي توصله إلى أكبر النّعم التي منحها ويمنحها الله لعبده، ومن ثمّ يطرق باب الحق بالتوبة والاستغفار والطّهارة، فالشّاعر "مقتنع أنّ لا وجود لحقيقة في الأرض سوى الموت والضّياع، كلّ ما في الحياة سراب وقبض ربح البحث عن السّعادة في هذه الدُّنيا وهم، والبحث عن السّلام وهم، الجنّة في السّماء وليس في الأرض، النّعيم في الآخرة وليس في الدُّنيا"[2]، وفي هذا الصّدد نجده يقول:

منذور أنت فلا تفتر
لم تخلق نفسك كي تختار
الدّنيا فانية والبحر هنا جرار
قد خاب من استعلى واختار الطّين
إنّ الإنسان في خسر إلّا الأبرار
لا نهر لك في الأرض
لا بحر لك في الأرض

1 البخاري محمد بن إسماعيل، الجامع المسند الصّحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه، تحقيق: محمّد زهير بن ناصر النّاصر، دار طوق النّجاة، ج7، ط1، لاب، 1422هـ، ص: 7.

2 إنشراح سعدي، البحث عن الذّات في أعمال فاتح علّاق الشّعرية، مجلّة اللّغة والأدب، ع2، جامعة الجزائر (2)، 2014، ص: 215.

خض حربك في الدّنيا أو عد للقبر

من لم يقتل دنياه تقتله الدّنيا[1].

من هنا، وقع النّص المتناصّ بعلاقة مع النّص الدّيني الذي يمثّل النّص المتناصّ منه ومرجعاً يعود إليه، وهذه المرجعية نجدها في القرآن الكريم والحديث النّبوي الشّريف في آنٍ معاً، ذلك أنّ عالمنا الذي تجتاحه الذّات ليس منزها من النّقصان، وكذلك، ليس مصبوغا على الكمال، وبهذا شكّل المبدع صوره الشّعرية، ومن ثمّ طوّعها وأسقطها على الحاضر، مُشحناً إيّاها بحالاته النّفسية من الزّهد في ترويض النّفس بالخشوع إلى الله سبحانه وتعالى. فعن أبي هريرة رضي الله عنه عن النبي (صلى الله عليه وسلم) أنّه قال: "**قال الله عزّوجل أنا عند ظن عبدي بي وأنا معه حيث يذكرني والله لله أفرح بتوبة عبده من أحدكم يجد ضالته بالفلاة ومن تقرّب إليّ شبرا تقربت إليه ذراعا ومن تقرب إليّ ذراعا تقربت إليه باعا وإذا أقبل إليّ يمشي أقبلت إليه أهرول**"[2].

فهكذا، إذن، كان عند المتزّهدين عبادة روحية مفتوحة يأتي منها العبد ما استطاع. هذا ما يدفع المبدع فاتح علّاق في زحمة الأسى يردّد قناعته بضرورة التّغيير بدءاً من الذّات. فكانت التّعابير التّالية: (لم تخلق نفسك كي تختار/ الدّنيا فانية/ قد خاب من استعلى واختار الطّين*) تصبّ في معنى الحديث، ومن ذلك جاء التّفاعل واضحاً من خلال السّياق، فهذه العناصر المحسوسة تعبّر-في الآن ذاته-عن طهارة محسوسة أيضاً. وبهذا، فإنّ الشّاعر عمد إلى تنويع مضمون القصيدة مع تنوع حالاتها الشّعرية والرّوحية ليكسبها جمالية خاصّة.

ولا يقف الشّاعر على تناص واحد في نسيجه الشّعري، بل على العكس، فهو يقف بنا إلى تناصّات أخرى مع الحديث النّبوي الشّريف، ففي قصيدة (على شاطئ الرّوح) يريد علّاق من خلالها تبيان عن تجربته الرّوحية، محاولاً في ذلك "الإقناع بالتّقنيات الخطابية التي يتوسّل بها المتكلم أو الكاتب

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 75، 76.

2 أبو الحسن مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، ص: 489، 490.

* كثيرا منا تتردد كلمة الطّين في دواوين الشّاعر علّاق؛ وهي مرادف للجسد، وكأنّ الطّين هنا يرمز إلى الارتباط بالمادي والأرضي والجانب الحسي؛ أي أنّ ثمّة إشارة إلى علاقة الإنسان بالأرض والآني والعارض والفاسد. وهذا بعكس الرّوح التي ترمز إلى الانطلاق والتّفتح والحرّية والاتّساع وإلى غير ذلك. فالشّاعر علّاق دائما ينزع إلى تجاوز الجانب الطّيني والتّخلص منه؛ أي للخلوص إلى ما هو روحي وما هو واسع غير المحدود، على أنّ هذا التّكرار لمفردة الطّين يمثّل بشكل أو بآخر الجانب الجمالي نفسه.

لمحاولة التّأثير على المتلقي لكسبه وإثارته واهتمامه وميله إلى تبنّي طروحاته"[1]، وعلى هذا الأساس تغدو قصيدة (على شاطئ الرّوح) نصّا إقناعياً بامتياز-في اعتقادنا-، حيثُ يقول:

من لم يجس الأرض بالقلب

تخلّ العشب عنه

من لم يدق العرق بالعرق

تولّ النّهر عنه

خيركم للثّرى من تعمد فيه

حتّى ارتوى[2]

هذا المقطع الشّعري "مؤسّس وفق بنية من القضايا والطّروحات التي تكون برهاناً، وتترجم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة موقفاً للمتكلّم (إثبات، حكم، نقد)"[3]، وبهذا المعنى، فقد أخذ التّناصّ الذي ورد في السّطرين الشّعرين الأوّل والثّاني يحاكي قول النّبي عليه الصّلاة والسّلام: **"من لم تنهه صلاته عن الفحشاء والمنكر فلا صلاة له"**[4]. إنّ الشّاعر علّاق أراد القول بأن من لم يرتبط قلبه بقلب الأرض لن يحصل على نبات أو زرع؛ أي من لم يزرع قلبه في الأرض لن ينبت فيها عشب. فالأرض تحس كما يحس بها الإنسان، وبمقدار ما يعطيها تعطيه، ومن لم يتدفّق دمه في الأرض ويتغلغل في أعماقها لن يرى ماء ولن يتفجر ينبوع فيها، فدم الإنسان وعرقه يسقي الأرض فتخرج ماءها وتسقيه من ينابيعها. الصّدق أساس التّعامل مع الأشياء والطبيعة، فإذا كان الإنسان صادقا تدفق الخير من كلّ جانب. ومن هنا، فإنّ التّناصّ عند علّاق ليس اجترارياً، بل يمتص النّصّ الغائب ليولد دلالات جديدة اقتضاها منه

1 عبد النّاصر لقاح، مفهوم النّصّ في الفكر اللّغوي المعاصر، سلسلة الندوات، اللّسانيات الغربية بين النّظرية والتّطبيق، جامعة المولى إسماعيل، مكناس المغرب، 1992، ص: 22.

2 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 95.

3 عبد النّاصر لقاح، مفهوم النّصّ في الفكر اللّغوي المعاصر، ص: 22.

4 الألباني؛ محمّد ناصر الدّين، سلسلة الأحاديث، دار المعارف، ط1، ج2، الرّياض، المملكة العربية السّعودية، 1992، ص: 414.

السّياق الجديد. وبالإضافة إلى ذلك فقد ورد التّناصّ في السّطر الشّعري الخامس مع الحديث النّبوي الشّريف: **"خيركم من تعلّم القرآن وعلّمه"**[1]، وقوله: **"فخياركم في الجاهلية خياركم في الإسلام إذا فقهوا"**[2]، ومعنى الحديث الأوّل هو أن أفضل الكلام هو كلام الله-القرآن العظيم-، وخير البشر بعد الأنبياء هم الذين تعلموا القرآن وعلموه للبشر. أمّا الحديث الثّاني فيقصد به أن من كان له أصل شريف قبل الإسلام ثمّ أسلم، فإنّه يبقى على هذا الشّرف إذا صار فقيها[3]. على أنّ هذا الرّبط والتّكثيف والتّجميع بين الأحاديث النّبوية الشّريفة في مقطع واحد كان بهدف إحداث التّمازج الكلّي بين الجمالي والتّعبيري الدّلالي. بالإضافة إلى ذلك فإنّ الشّاعر يحاول أن يخلق الاتّساق والانسجام بين عناصر الخطاب الشّعري في هذا المقطع، وهو يدخل ما استحضره من التّناصّ مع الحديث النّبوي الشّريف.

إنّ الشّاعر علّاق يستغل كل الآليات التي تمنحها اللّغة، لأنّ نصوصه قائمة على فكرة الحجاج، وذلك قصد "توجيه خطابه وجهة ما، تمكّنه من تحقيق بعض الأهداف الحجاجية"[4]، وبهذا المعنى، فإنّ الشاعر ينطلق من فكرة مفادها "أنّنا نتكلّم بقصد التّأثير"[5]. من هنا استطاع الشّاعر أن يستوعب مضامين الحديث الشّريف ودلالاته، وأن يذيبها في شعره بطريقة من الطّرق قصد التّأثير، ومن هذا ما نجده في قوله:

قلت للشّجر الواقف كالرماح

ترو قليلا وكفكف صراخك

يؤتك ربك أجرين ثمّ ترد إلى أرذل العمر[6]

1 البخاري، فضائل القرآن، تحقيق: محمّد زهير بن ناصر النّاصر، دار طوق النجاة، ط1، ج6، لا ب، لا ت، ص: 192.

2 البخاري، أحاديث الأنبياء، تحقيق: محمّد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، ط1، ج4، لا ب، لا ت، ص: 147.

3 https: //dorar.net /hadith /sharh/16229.

4 صابر الحباشة، التّداولية والحجاج، مداخل ونصوص، صفحات للدراسات والنّشر، ط1، دمشق، سوريا، 2008، ص: 50.

5 المرجع نفسه، ص: 50.

6 فاتح علاق، الجرح والكلمات، ص: 20.

هذا المقطع الشّعري يستلهم نصا من الحديث النّبوي الشّريف مع إفادة تحويرية، قال النّبي صلى الله عليه وسلم: **"أسلم تسلم، وأسلم يؤتك الله أجرك مرتين"**[1]، ومعنى هذا الحديث أنّ النّبي عليه الصّلاة والسّلام بعث برسالة إلى هرقل ملك الرّوم، حاثا إيّاه باتباع دين الإسلام، لكن هرقل كاد أن يسلم لولا أنّه خاف على نفسه من قومه، وكذلك، خاف من ذهاب ملكه. فالشّاعر، هنا، استثمر النّصّ النّبوي الشّريف ليجسد فكرة مفادها أسلم تَسلم، خاصّة إذا علمنا بأّن الشّاعر علّاق وظف هذا التّناصّ توظيفاً مقصوداً، وذلك من خلال توثيق الأحداث التي ميّزت المرحلة المظلمة من قبل أبناء وطنه، الذين تمرّدوا على القيم الوطنية في العشر الأواخر من القرن المنصرم، ولقد تبيّن لنا ذلك من خلال النّظر إلى تاريخ كتابة القصيدة (أكتوبر 1998)، وهو تاريخ يمثل تفشي ظاهرة الإرهاب وما يحمله من سلبيات كالقتل والتّخريب...، أمّا "إذا تتبعنا نمو هذه الظّاهرة الخطيرة في الجزائر، لعرفنا أنّه كان في الأصل لعبة سياسية، أرادتها فئة، فقهت جيداً، بأنّ أزمات اقتصادية كارثية، ستطفو لا محالة، قريباً على السّطح. وظهورها سيؤدي إلى أزمة حادّة وما كان سبيل الخلاص منها، ومن الفضيحة والمحاسبة سوى التّفكير في تخطيط داخلي وخارجي، أوصل فعلاً على إنشاء حزب سياسي إسلامي، يستطيع أن يمتص غضب الشّعب، ويكون متنفساً للشباب المتحمسين للتغيير والخروج من الحالة المزرية التي يعيشونها: بطالة وأفق مسدود...لهذا كان الوتر الحسّاس الذي يجب دغدغته هو العاطفة الدّينية. واستغل الدّين هنا أسوأ استغلال، ليقود شباباً أشعلوا حرباً من دون إدراك لمقدّماتها ولا لعواقبها، فكان الجميع ضحية لسقوطهم في العدمية واللّاعقلانية"[2].

ويذهب الشّاعر فاتح علّاق بتوظيف الحديث الشّريف، ويكون ذلك وفق علاقات تفاعلية تختلف باختلاف تعاليق النّصوص وتعاطفها، وفي هذا الصّدد نجده يقول في قصيدته الموسومة (عطله):

يظلّ الفُؤاد يلملم أجزاءه

يجمع ظلّه خطوة خطوة

1 مسلم بن الحجاج، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، ج5، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لا ت، ص: 1773.

2 حياة أم السّعد، النّقد والخطاب، مقاربات تداولية وميديولوجية، ص: 52، 53.

غير أنّ الزّمان شحيح

يقفل بابه

ثمّ يمرق من سهوه كالشّهاب

وتبقى الحجارة نائمة

وتبقى الطّلول

وحدها الرّيح تسأل أين المآب[1].

إنّ حضور الحديث النبوي الشّريف ضمن نسيج الشّاعر، يكسب النّص متانة، وفي هذا التّفاعل عن طريق التّلميح عن الزّمن وسرعته في المرور، وهذا من دون أن يمنح صاحبه أدنى فرصة لتدارك ما فاته ومراجعة النّفس[2]، إذ تظل المقاصد التي يهدف إليها الشّاعر من تفاعل النّصوص مفتوحة على استنطاق النّصوص الغائبة، وفي ذلك يقول رسول الله (ص): "**يمرقون من الدّين مروق السّهم من الرّمية**"[3]. إنّ المقطع الشّعري السّابق يطرح الصّراع بين الزّمن والقلب؛ فالزّمن يمرّ بسرعة كالشّهاب والقلب مشغول بجمع أجزائه، فهو مشتت تتقسمه الأهواء والأغراض، ولكن الزّمن لا ينتظر القلب، لا ينتظر الحجارة والطّلول. الوقت يسرع والقلب غافل والحجارة لا تحس والأطلال أيضاً، الرّيح وحدها التي تسابق الزّمن وتسأل عن الزّمن وتسأل عن المصير. الوقت من هنا شحيح لا يستفيد منه أحد إلّا بمقدار ضئيل. أو قل أنّ الإنسان والطّبيعة بإحسان بقيمة الزّمن، ومن هنا يفلت منهم دون أن ينالوا منه شيئاً، الوقت لا ينتظر لا ينتظر أحدا فانتبه أيّها الإنسان. على أنّ الإشارة الخفية التي نستنتجها من هذا التّوظيف للتناصّ، هو أنّ الشّاعر علّاق يريد أن يعمل على إيقاظ الضّمير ونفخ الحياة في الذّات حتّى تعود الرّوح لتكمل المسيرة من جديد.

لقد حفل شعر شاعرنا بالتّناصّ الكامل مع الحديث النّبوي، وتفاعل معه أيّما تفاعل، وذلك بوصفه داعما لرؤيته، ومثرياً لمواقفه الفكرية التي بلور أساسياتها في مجموعاته الشّعرية الأربعة، وبهذا نجده يقول في قصيدة (شراره):

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 66.

2 بوبكر فضيل، التّناصّ في شعر فاتح علّاق، ديوان الجرح والكلمات نموذجاً، ص: 217.

3 محمّد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، دار ابن كثير، ط1، دمشق، بيروت، 2002، ص: 823.

اتَّقِ كيدَ العبارة

بفتات الرّوح أو تمر القلوب،

ربما تأمن غارة

ويموت السَّهم قهراً في الدُّروب.

إتَّق شرّ العبارة

يعشق السَّيف رُؤوساً أينعت

وتنادي الرَّيح سهوي[1].

يتناول هذا المقطع الصّراع بين الخير والشّر، فالشّر يولد الشّر والخير يولد الخير، فاتّق الشّر بالخير تقتله، فالسّيف يعشق الشّر ولا يفلت منه إلّا من تغاضى عنه، قال تعالى: (وَعِبَادُ الرَّحْمَٰنِ الَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى الْأَرْضِ هَوْنًا **وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا**)[2]. فكلمة السّوء تشعل شرارتها لا يطفئها إلّا الكلمة الطّيبة والظّن الحسن، قال تعالى: (**وَقُولُوا لِلنَّاسِ حُسْنًا**)[3]. ففي المقطع السّابق ثمّة تناص مع حديث الرّسول-صلى الله عليه وسلم-حين قال: "**اتقوا النّار ولو بشق تمرة**"[4]، والذي استحضره علّاق في مقام خطورة الكلمة التي قد تنحرف بصاحبها نحو الضّلال، وإضافة إلى ذلك، فنجد شاعرنا يدعو إلى التّشبع بالقيم الرّوحية للتخلص من هذه المخاطر، وهو تداخل نصي حافظ عليه المبدع من خلاله على دوام النّص الأصلي (الحديث) مع إجراء بعض التّغيير في التّشكيل الشّعري لما يلائم التّجربة الشّعرية وقوتها، والمقصود بالتّداخل، هنا، هو "التّواجد اللّغوي سواء أكان نسبياً أم كاملا أم ناقصا لنص في نص آخر"[5].

كما قد يأخذ التّناصّ مع الحديث النّبوي الشّريف في شعر فاتح علّاق شكل الإحالة والإشارة، كقوله في القصيدة التي تحمل اسم (الكتابة على الشّجر):

أسمائي غائبة والوقت كذوب

أمواجي تلهبها ناري

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 107.

2 سورة الفرقان، الآية: 63.

3 سورة البقرة، الآية: 83.

4 محمّد بن إسماعيل، صحيح البخاري، ص: 1624.

5 جيرار جينيت، مدخل لجامع النّص، ص: 90.

والتّوق رهيب

والرّيح تكمم أفواهي

لكن الطّير يرابط في السّاحه

ينقر عين الظّلمة حتى تُسفر عن قلبي

أو تبدو نجوم

والصّبر رفيقي يعلمني

فتعود إلى سبيل الله[1].

ورد التّناصّ في هذه المقطوعة الشّعرية مع الحديث النّبوي الشّريف التّالي: "**فإنّ من ورائكم أيام الصّبر، الصّبر فيهنّ على مثل قبض على الجمر**"[2]؛ فالمبدع في النّص السّابق يستثمر النّص النّبوي لكيّ يجسّد فكرة مفادها الصّبر على البلاء الذي تصيبه، فالشّاعر اتكأ على الحديث الشّريف، ومن ثمّ استوعب مضامينه ودلالاته اللّغوية، وهكذا استطاع أن يذيبها في نصّه الشّعري، وهو بهذا كأنّه أراد إضاءة الحاضر بالماضي الممتلئ بالتّجارب الإنسانية.

نجد شاعرنا اتّخذ من الحديث النّبوي وسيلة جسّد من لدنها موقفه الشّعوري، ومعاناته الرّوحية، وهذا من شأنه أن يجعله أكثر وعياً بطبيعة هذه التّجربة وإدراكها إدراكاً عميقاً لملامحها وخصوصيتها، وهو في ذلك يقول في قصيدة حملت عنوان (من أين يبدأ قلبي):

هو الكون أقبل من سفرٍ

استرح برهة في مكانك،

وابدأ.

اكتب الشّام

واكتب عدن

اكتب القدس، بغداد، بيروت.

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 61، 62.

2 ابن ماجة، سنن ابن ماجة، تح: محمّد فؤاد عبد الباقي، الجزء الثّاني، دار الفكر للطباعة والنّشر، ط1، لا ت، لا ب، ص: 1331.

كلّ الوطن...[1]

يقول عبد الله الغذّامي عن التّناص: "عملية تحدث غالباً بشكل أقلّ وضوحاً وأكثر تعقيداً في تدخلاته"[2]، بناء على هذا القول، يعتمد النّص السّابق عن طريق التّلميح إلى معنى الحديث النّبوي الشّريف "**اللّهم إنّي أعوذ بك من وعثاء السَّفر**"[3]؛ فالشّاعر تناصّ مع الحديث الشّريف ليُوازيها مع ما يحدث للبلدان العربية التي ذكرها، وعن أهله الذين عرفهم، فهو يتسكّع هنا وهناك، غير أنّه لا يجد مكاناً يأويه. فالقاعدة المستشفة من تراكيب المقطع السّابق توضّح انصهار معنى الحديث النّبوي في لحمة النّص وكأنّه جزء من إنشاء المبدع، وبهذا يستطيع هذا الأخير من أن يُثبت معانيه بمعاني الحديث النّبوي، فجرت في سياق متوافق وجوّ منسجم. على أنّ السّر الجمالي من التّناصّ الّذي وظّفه الشّاعر مع الحديث النّبوي يكمن في شدّة تخفيه.

3-التّناصّ الصّوفي:

إنّ الشِّعر الصُّوفي هو ذلك الشّعر الذي يعتمد على التّجربة الصّوفية*[4] التي تتكئ على الحب الإلهي، فهي "مجاهدة للجسم والنّفس في سبيل الوصول إلى الحق والفناء فيه. وتبدأ هذه المجاهدة من خلال السّيطرة على سلطة الجسد وشهواته والسّمو إلى الإلهي، والخروج من الأنا الفردية إلى الأنا الإلهية. فالجسد يحول دون الرّؤية الصّافية واختراق الآني إلى الخالد والمحدود إلى المجرد. من هنا تبرّم الصّوفي من رغبات جسده وضاق ذرعاً بحدوده"[5]، ولكونها تمثّل تجربة خاصّة**، ذهب الشّعراء إلى بث مواجدهم

1 فاتح علّاق، ما في الجبّة غيرُ البحر، ص: 102.

2 عبد الله الغذّامي، الخطيئة والتّكفير، من البنيوية إلى التّشريحيّة، نظرية وتطبيق، ص: 325.

3 أبو الحسن مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، تح: محمد فؤاد عبد البـاقي، دار إحيـاء التّراث العربي، ج2، لا ط، بيروت، لا ت، ص: 978.

* ورد تعريف للتجربة الصّوفية في الموسوعـة الفلسفيـة المعاصـرة بأنّهـا "فلسفة حياة تهدف إلى التّرقي بالنّفس أخلاقياً، وتتحقق بواسطة رياضات عملية معينة تؤدي إلى الشّعور في بعض الأحيان بالفناء في الحقيقة الأسمى، والعرفان بها ذوقاً لا عقلاً، وثمرتها السّعادة الرّوحية ويصعب التّعبير عن حقائقها بألفاظ اللّغة العادية ". علي أومليل وآخرون، الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1986، ص: 259.

5 فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشّعري، ص: 56.

** أقل ما يقال، إنّ التّجربة الصّوفية في أساسها قائمة على أسبقية القلب عن الحواس، والرّوح عن الجسد، وهي تنجم من ذلك الاتصال بين الإنسان وبين روحه المتصلة بعالم الحقيقة المطلقة، ولتحقيق هذا الإمكان لابدّ من الابتعاد عن العالم البدني/ الطّيني والحسي

في أشكال شعرية تفيض بالمصطلحات والرّموز والإشـارات، بالإضافة إلى شحن دوال مداليل غير متعارف عليها. ذلك أن "الصّوفي لا يخاطب العامة بل الخاصة حفاظا للأسرار أن تشيع في غير أهلها"[1].

هذا، ويتم التّناصّ مع الصّوفية في شعر فاتح علّاق الذي سندرسه في هذا المبحث على توظيف القاموس الصُّوفي والشّخصيات الصّوفية بالشّكل اللّغوي المعروف في النّص الصّوفي الأوّل، ما من شأنه توفير نوع من الوضوح يؤدي بالمتلقي مباشرة إلى النّص الغائب الذي استحضر منه ما ذكرناه من قبل، بالإضافة إلى تجليات التّناصّ الصّوفي والتي تشمل العناصر التّالية: (الاتحاد مع الطّبيعة، رمز المرأة والحقيقة المطلقة، الموقف الصّوفي للغة)، وفي ما يأتي استعراض لنماذج من شعر شاعرنا تم فيها التّناصّ مع الصّوفية بغرض تشكيل معنى شعري انطلاقا ما تمّ ذكره من قبل:

3-1-التّناصّ مع القاموس الصُّوفي:

إنّ المطّلع على دواوين الشّاعر فاتح علّاق تظهر له قصائده تزخر بالمصطلحات الصّوفية المبثوثة بين أسطرها الشّعرية، والتي تدل على اطِّلاعه الواسع على الشّعر الصّوفي وتأثره به، وهذا بالنظر إلى ما تتميز به اللّغة الصّوفية من عمق المعنى والدّلالات الخفية. فاللّغة الصّوفية، إذن، هي لغة "تنتقل من طبيعتها الوصفية التي تنقل الأشياء كما هي إلى لغة تعبيرية تنقل الإحساس بالشّيء، وتخلق داخلها احتمال الخلق غير المحدد، على خلاف اللّغة الواصفة التي هي في طبيعتها لغة محدودة"[2]، يعني هذا أنّ اللّغة الصّوفية في أغلبها نورانية شفافة، بحيث تتجاوز بمعانيها حدود الزّمكان، كما أنّها تكسر اللّغة الصّفرية (التّقريرية) المباشرة، لتشد بالمتلقي الرّحال إلى فضاءات فسيحة من المعاني الرّاقية.

هذا، ونورد بعض النّماذج الشّعرية التي تزخر بالمصطلحات الصّوفية في شعر فاتح علّاق، يقول في القصيدة التي حملت عنوان (آيات من كتاب السَّهو):

في الشَّمس أجلس منذُ مئات الأعوام

لتحصيل هذه المعرفة الصّوفية التي قد تتخذ أسماء أخرى كالكشف والإشراق والعرفان والحب الإلهي وغيرها من الأسماء التي تفرضه الثّقافة المنتمى إليها.

1 فاتح علّاق، في تحليل الخطاب الشّعري، ص: 56.

2 مُحمَّد بنعمارة، الأثر الصّوفي في الشّعر العربي المعاصر، شركة النّشر والتّوزيع المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2001، ص: 152.

إمّا رأيتَ البحر فلا تَمدح وجهي
وإمّا رأيتَ الشَّمس فلا تشتم ظلي
إن كنت تحب الضّوء عمدْني
أو كنت تريد الخير أولمني للنهر القادم من عمري
ارفع حجابك واقرأني في الذَّات العليا من دهري
هل تقرأ عمدا آياتي
وتدخل في السَّهو الآتي
هل تسكن اسمي وتشرك بي؟
اخلع قلبك عند الباب الأيمن من ذاتي
وارفع نهارك للظل العالي
واحفظ قبل فواتكَ آياتي[1]

ارتفع الشّاعر علّاق بالقصيدة إلى أجواء صوفية، بحيث نلاحظ الصّوت الأنا الأعلى في ذات الشّاعر يخاطب الأنا الأدنى لذات الشّاعر نفسه، حاثّاً إيّاها إلى رفع الحجاب وخلع القلب عن كل ما هو سفلي، ومن ثمّ راح يطلب منها السّمو على ما هو ظاهر متعدّد إلى ما هو جوهري، وبالإضافة إلى ذلك فإنّ الشّاعر وظف مجموعة من المصطلحات التي تصب في سياق صوفي من مثل: (الذّات العليا/ آياتي/ السّهو الآتي/ الباب الأيمن من ذاتي/ الظّل العالي)، فالملاحظ للأسطر الشّعرية السّابقة أنّها شحنت شحنا صوفيا من خلال القاموس الصّوفي الذي يبدو، وبكل وضوح، أنّه يمثّل البنية الأساسية لهذه القصيدة، حيث إنّ الشّاعر أخرج تجربته الشّعرية في شكل بنيات صوفية متوالية، تستند إلى الكم الثّقافي المتنوع لشاعرنا، فجمع بين كل هذه المصطلحات الصّوفية لكي يرفد القصيدة بطاقة معرفية محاطة.

إنّ الشّعر الصّوفي المعاصر هو شعر مملوء بالمصطلحات والسّياقات التي تتلون حسب الحالة النّفسية التي يكون فيها الشّاعر، فتأتي مترجمة لحالته الشّعورية، فمصطلح الشّوق-مثلًا-من بين

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 69.

المصطلحات الأكثر شيوعاً في شعر فاتح علّاق، فلغته كلّها فيض ومشاعر مكثفة أخذت دلالات عديدة لتعبر عن شعور واحد وهو الارتباط بالوجود، فيقول في القصيدة نفسها:

أدخل رأسي في قدمي وأنا عطل من نهر الذّات
أبصر أحلام اللّيل المسلوب الحول في الطرقات
أسمع أنداء الأشواق تجلجل في السّاحات
المركب آت
المركب آت
أتوغل في الصرخات القادمة من ذاتي القادمة
أتسرب عطرا بين شقوق النّاس
والعالم قرطاس[1]

إنّ استعمال الشّاعر لمصطلح الأشواق* في السّطر الشّعري الثّالث له دلالة واضحة عن الوجد العارم الذي ألم به في هذا اللّيل، بل يلوح له في السّاحات والكون، الشّوق إلى مركب آتٍ ينقله إلى عالم الصّفاء والنّور، وهذا ما عبر عنه بقوله: (المركب آتٍ/ المركب آتٍ/ أتوغل في الصّرخات القادمة من ذاتي القادمة). والشّاعر علّاق مثله مثل أّي شاعر صوفي آخر، يسعى إلى استنطاق أعماق ذاته المشحونة بعذابات الواقع الأليم محاولا بذلك أن يتجرّد من العالم الأرضي الطّيني والتّوحد بالعالم العلوي، وهذا لا يكون إلّا من خلال اعتماده على منطق الباطن الذي لا تحده قيود ولا تقف دونه الخواطر، ثّم إنّ التّماشي مع هذه الرّؤية الإشرافية نهج الشّاعر فيها تقمُّص وجدانات الصُّوفية في أسمى تجلياتها. ولنتوقف عند مثال آخر من القصيدة نفسها، فيقول:

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، 70، 71.

* هو مصطلح صوفي إذا دخل في سياق صوفي. مفردها (شوق)، وهو مصطلح يستعمله الصّوفية في أشعارهم، ويقصد به "هيجان القلب عند ذكر المحبوب، وعلى قدر المحبة يكون الشّوق، ويفرق الدّقاق بين الشّوق والاشتياق، حيث يقول: (الشّوق يسكن باللقاء والرّؤية، والاشتياق لا يزول باللقاء)، وقيل: إنّ الشّوق في القلب كالفتيلة في المصباح، والعشق كالدهن في النّار، وقيل: من اشتاق إلى الله أنس إلى الله، ومن أنس طرب، ومن طرب وصل، ومن وصل اتصل طوبى له وحسن مآب". ممدوح الزّوبي، معجم الصّوفية، دار الجيل، ط1، لا ب، 2004، ص: 235. وجاء في الرّسالة القشيرية أن ابن عطاء عن الشّوق فقال: "احتراق الأحشاب وتلهب القلوب وتقطع الأكباد". القشيري، الرّسالة القشيرية، دار المعارف، لا ط، ج2، القاهرة، لا ت، ص: 497.

يحاورني الدّم، أغنية اللّيل

تستوقفني جنيّة ذا الوادي

هل كنت تناديني؟

كنت أكلم قتلاي في هذا القفر

أجمع أشلائي

هل أنتِ قاتلتي؟

أسأل قطّاً يكبر في الخلوات

من أين أصب في الآتي؟

انحر قلبك في منعطف الشّوق الأصغر

واصغ للصبر الأكبر[1]

ثمّة مصطلحات صوفية في هذا النّص من مثل: (الشّوق الأصغر/ الصّبر الأكبر). فالشّاعر في هذا المقطع الشّعري نجده يحاور الدّم في أغنية اللّيل، وهو زمن لم يختره ولا يد له فيه، يواجه معه أسئلة المرحلة (هل كنت تناديني؟ /هل أنتِ قاتلتي؟)، وهذه الأسئلة تدل على البحث عن الأسباب وراء الظواهر، عن القاتل والمقتول (كنت أكلم قتلاي) (أجمع أشلائي). لذلك نرى الشّاعر يبحث عن مخرج ويسأل طائر القطا (من أين أصب في الآتي؟)، ويأتيه الجواب بضرورة الصّبر في منعطف الشّوق الأصغر. يجب تجاوز المشاعر الآنية إلى حقائق وأسرار تتجلّى وراء جرائم القتل في مرحلة التّسعينيات. لا بدّ من مراجعة الذّات وإعادة قراءة الواقع على ضوء المستجدات، على ضوء الإشارات الرّوحية التي تكشف الحقائق للمشتاق والمعرفة للصابر.

فالتّصوف هو تسامٍ عن الواقع المر ومحاولة تجاوزه من خلال الأمل في الله وقدرته وليس هروباً من الواقع، المتصوف يقرأ الواقع في ربطه بالله وعهد طريق الله في الأرض لبلوغ العالم الحق، فالحياة سلم للآخرة وليس غاية في ذاتها. يقول الشّاعر في قصيدة (توقيع):

لا بحرَ لكَ في الأرض

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 72، 73.

خُض حربك في الدّنيا أو عد للقبر

من لم يقتلْ دُنياه تقتله الدّنيا

فالصَّبر الصَّبر

لا سلمَ لكَ في الأرض

الأرضُ مزرعة الإعصار

من عاشَ الله فيه عاش

من مات الخير فيه مات

فاختر إنّ العاقبةَ للأخيار[1]

إنّ أوّل ما نلاحظه في هذا المقطع الشّعري هو توظيف مجموعة من المصطلحات الصّوفية من مثل: (الأرض/ الدُّنيا/ الصَّبر/ القبر/ الموت). فالشّاعر في المقطع السّابق نجده يصوّر لنا معاناته الرّوحية، حيث إنّه راح يدعو إلى تجاوز العالم المادي إلى العالم الرّوحي الحق الذي يمثّل عالم السّعادة، فإنّها دعوة باتجاه الحقيقة ومعانقة أسرار الملكوت دون سر، ثمّ إنّ استعمال الشّاعر لحرف (لا) النّافية في السّطرين الشّعريين الأوّل والخامس دليل على ذاته المثقلة بجراح واقعه الدّنيوي والمحمّلة بحقائق الشّوق بالذّات الإلهية، فالشّاعر يقول أن من عاش الله فيه عاش ومن مات الخير فيه مات؛ أي أنّه يريد من الإنسان أن يختار بين الاثنين؛ بين عالم علوي أين يتجلى الصّفاء والنّور (الحياة) وبين عالم سفلي الذي يمثّل عالما للجسد والشّهوات (الموت). والشّاعر من كلّ ذلك جعل المتلقي يختار بين عالمين متقابلين، تاركاً للعقل مجالًا للتفكير في اتخاذ القرار الصّائب، وهو المعنى الذي دلّ عليه آخر سطر من المقطوعة:

فاختر إنَّ العاقبةَ للأخيار[2]

يبدو أنّ الشّاعر علّاق له رغبة واضحة في جعل الصّوفية فلسفة في الحياة، بحيث يسير على نهجها كل متشوق إلى الرّفعة الإلهية، وفي الوقت ذاته فإنّه يعمد بصورة متخفيّة أو متجليّة إلى تفكيك

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 76.

2 المصدر نفسه، ص: 76

العقل* المبني من العالم السّفلي الذي تُعشِّش فيه معاني التّراب واللّذة الجسدية، لأنّها فلسفة مغلوطة واهمة تؤدي بالعبد إلى الظّلمة لا غير، فيقول في قصيدة (الطّريق إلى الله):

هل ضيَّعتك حروبك أم سيجتك كُروبي؟
سدىً ما تحاول في الأرض
لا جنّة في القفار
والطّريق إليَّ أنَا
لا نشيدَ سِواي
ألق بكل الزَّخارف خلف فُؤادِك
واُخرج من الكهف تُبصر طريقي
حطب كل ما جمعته العقول
لا نور غيري
ولا هدي غير هداي[1]

في هذا المقطع مصطلحات صوفية من مثل (جنّة/ فؤادك/ الأرض/ الكهف/ نور/ الطّريق/ هدي)، فالنّص الشّعري السّابق يمثّل خطابا سماويا كما ورد في السّطور الشّعرية التّالية: (والطّريق إليّ أنا/ لا نور غيري/ لا هدي غير هداي). فالطّريق إلى أنا هو الطريق إلى الله ولا يكون ذلك إلّا بإبقاء الزّخارف خلف فؤادك كي لا تشوش عليك الرّؤية، وكذلك، الخروج من الظّلمة (الكهف) والتي ترمز إلى العالم السّفلي الأرضي، فالخطاب السّماوي الإلهي اعتبر كل المعرفة العقلية هي بمثابة حطب؛ معنى ذلك أن كل ما تحطبه من الدّنيا من علم فهو هش سريع الانكسار لأنّه، وبكل بساطة، لا يؤدي إلى الحق؛

* لم تعد التّجربة الصّوفية قائمة على اعتماد العقل بأي حال من الأحوال، بل على العكس، أصبحت تعمد على المعرفة الذّاتية التي محلّها القلب، ذلك أنّ هذا الأخير يعانق "العالم فيصبحان شيئاً واحداً، وهذا الإبدال في طريق المعرفة لدى الصّوفية أسهم في تجسير الهوّة بين الفكر والشّعر بالإلحاح على ضرورة التّفكير بالشّعر، معتبراً أنّ العناصر الشّعرية من خيال ورمز وحدس وغيرها هي أدوات لإنتاج معرفة لا تضاهي العقل والحس فحسب، وإنّما تفوقهما". ينظر: عبد الحميد هيمة، الخطاب الصّوفي آليات التّأويل (قراءة في الشّعر المغاربي المعاصر)، موفم للنّشر، ط1، الجزائر، ص: 94.

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 77، 78.

فالمعرفة الحقيقية هي الله (لا نور غيري/ لا هدي غير هداي)، فالمعرفة الإلهية تأتي من الأعلى ولا تأتي من العالم السّفلي الذي يمثّله الإنسان، لأنّ الحواس تحول بينك وبين الرّؤية.

ولعلّ العودة إلى الله تبدأ من التّخلي عن كل ما هو أرضي طيني إلى كل ما هو راقٍ وعالٍ، والهروب من عالم ضيّق محدود إلى عالم مُتّسع لا تحدّه حدود، مثلما يقول في قصيدة (على طريق الله):

تحبسك العين في الأين
سدى ما تحاول في الأرض
لا سماء هنا في المضيق
تحجبك النّفس عنك
يأسرك اسمك في قمقم
فانفض غبارك تبصر شروقي[1]

ثمّة مصطلحات صوفية مثل (العين/ الأين/ الأرض/ النّفس/ اسم/ غبار)، وكل هذه المصطلحات جاءت بمعنى الحجاب، وهذا الأخير يعني في المعجم الصّوفي "انطباع الصّور الكونية في القلب المانعة لقبول تجلي الحق"[2]، فالشّاعر في هذا المقطع راح يُظهر لنا الحجب التي تقف كحائل دون الله، وهذا الحجاب هي كل ما يتعلق بالأرض، لذلك، يجب على الإنسان أن يتخلّص من هذا التّراب كي يرى المعرفة الإلهية (فانفض غبارَك تُبصر شُروقي)، وغير ذلك فلن يرى الضّوء أو النّور أبداً.

هذا، وفي قصيدة (على ذروة الرّوح) من ديوانه الثّاني (الجُرح والكلمات) نجدها تعجُّ بالكثير من المصطلحات الصّوفية من مثل: (النّور/ السّماء/ النّجوم/ الطّير/ الرّوح/ الجسوم/ الرّسوم/ الثّرى/ الذّرى). ولعلّنا نلاحظ، هُنا، أنّ هناك مصطلحات مرتبطة بين ما هو سماوي وأرضي، فالشّاعر يرى العبد تحت قدرة الله تعالى، وهو في علم الله حاضر بالأعمال الصّالحة واتباع الحق، وغائب بالرّكون إلى الدّنيا الفانية، التي هي عبارة عن حُطام ووهم، ولا يُدرك هذا إلّا عن طريق اليقين الذي يجعل الذّات تتعلق بخالق الكون وحده دون سواه، كما يرى أنّ من أسباب فساد العبد هو التّعلق بالماديات والمغريات التي تخدم

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 78.

2 أنور فؤاد، معجم المصطلحات الصّوفية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، لبنان، 1993، ص: 57.

الجسم دون الرّوح، ومن ثمّ تُنسيه الآخرة وما فيها من حساب وعقاب. فالشّاعر من كلّ هذا يركّز بصورة متجلّيّة على بناء الرّوح وفق العودة إلى الله، فيقول:

تسافر فيك الذّرى كلّما هب فيك النّسيمُ
ويحضنك النّور في المرتقى
هل أظلت سماءك تلك النّجومُ؟
ما زال طيرك يعلُو فلا تسه عنه فتهوي
إلى درك بايعته الهمومُ
جرد الرّوح من غمدها وارْق سُلمها
يرْق روْحٌ وتسقطْ جسومُ
أُترك ثَراك لهذا الثَّرى
وانجُ بالرُوحِ حتى تَراني
لقد كبّلتْكَ الرسومُ[1]

هذا المقطع الشّعري مبني على ثنائيتيّ الحياة والموت*؛ إذ إنّ الحياة منبعها النّور في المرتقى، والموت منبعه الثّرى، كما أنّه قد ارتبط النّور بالعالم الرّوحي في مقابل الموت الذي ارتبط بالجانب المادي والأرضي. فالشّاعر فاتح علّاق أراد أن يبين لنا بأنّ العبد هو في صراع دائم بين ما هو سماوي وأرضي، والشّاعر يريد من العبد أن يتخلص منه بشتّى السّبل، حتَّى يكونَ بذلك على صلة حميمية بمخلوقه الذي يتجلّى له كلما تدرج نحو مدارج الرّوح (وأنج بالرّوح حتَّى تَراني)، التي تصعد متعبّدة عن شهوة الجسد، الذي يمثّل "الفاني المتلاشي (...) الجسد هباء لا يبقى، أو هي صخرة سيزيف التي يحاول الإنسان التَّخلُص منها"[2]. وعلى العموم فإنّ واقع بناء الرّوح لا تكون إلّا من خلال التّفكير في الدّار الآخرة دون

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 47، 48.

* اللّغة عند الشّاعر فاتح علّاق تنبني على جمالية التّناقض، ولعلّ هذا يعني بشكل أو بآخر، أنّ الشّيء لا يفصح عن ذاته سوى في نقيضه-كما رأينا في القصيدة التي تنبني على ثنائيتي الحياة والموت-، فهي تشكّل ثنائيات ضدية بوحدة النّقيضين التي تعدّ من الأساسيات الجمالية لهذه اللّغة.

2 فاتح علّاق، شعرية الخطاب الصّوفي في القصيدة الجزائرية المعاصرة، مجلة التبين الجاحظية، ع27، جانفي 2007، الجزائر، ص:17.

الفانية وفي الله دون سواه؛ أي في مدى حبّه والتّعلّق به والدّعوة إليه دون الخلق. ولنتوقف عند نموذج آخر من القصيدة يوضّح لنا، وبصدق، على استسلام علّاق ورضوخه إلى قوى أعلى منه، فيقول:

وتجذبني قبة الرُّوح
يمتصني الضَّوء والعطرُ
يُسلمني لمقام تجلّى
ويشربني السّكْرُ
يحملني الاسمُ،
يعرُجُ بي في سماء تهيمُ
أرى روضةً تتدلى[1]

في هذا المقطع تقابلنا مصطلحات صوفية كـ (الرّوح/ الضّوء/ التّجلي/ السّكر/ الاسم/ الرّوضة/ مقام)، وهي مصطلحات تحيلُ على الارتقاء الصّوفي، فهي مرتبطة بنشوة الذِّكر والاقتراب من الله تعالى، التي تعصف بقلب الشّاعر وتغمر وجدانه، فهي التي تنيره وتسلمه لمقام تجلّى وتسكره حتى يعرج قلبه في سماء تهيم. فمصطلح الرّوح يعني عند المتصوفة "حصول الاستعداد من الصّورة المساواة لقَبُول التّجلي الإلهي الدّائم الذي يزل ولا يزال، وهو بذلك مبدأ الاختلاف وكثرة الصّور في التّجلي الواحد"[2]، والتّجلي يأتي بمعنى "إذا فتح الله على عبد بعد السّتر، يتجلّى عليه بنعمة، فيكشف له عن بعض المغيبات، ويظهر له أنوار المشاهدة"[3]، في حين نجد مصطلح السّكر يعني امتلاء القلب بحب الله، ونجد (الشّريف الجرجاني) يعرفه بقوله: "وعند أهل الحق السّكر هو غيبة بوارد قويّ، وهو يُعطي الطّرب والالتذاذ وهو أقوى من الغيبة وأتم منها"[4]. ومصطلح الاسم-كما يراه الصّوفية-هو "الذي يحكم العبد في حاله في الوقت وذلك لأنّ العبد ربما يشتغل في حال آخر باسم آخر من أسماء الله الحسنى-والاسم بهذا المعنى

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 48.
2 سعاد الحكيم، المعجم الصّوفي، الحكمة في حدود الكلمة، دندرة للطباعة والنّشر، ط1، بيروت، لبنان، 1981، ص: 540.
3 حسن الشّرقاوي، معجم الألفاظ الصّوفية، مؤسسة مختار للنشر والتّوزيع، ط1، القاهرة، 1987، ص: 74.
4 الشّريف الجرجاني، التّعريفات، تحقيق: عبد الرحمن عميرة، عالم الكتب، ط1، بيروت، 1987، ص: 159.

يكون نوعا من العبادة لله تعالى كما جاء في الحديث النّبوي الشّريف في قوله-صلى الله عليه وسلّم-: **(أعبد الله كأنّك تَراه فإن لم تكن تراه فإنّه يَراك)**"[1].

إنّها، إذن، تحليقات صوفية حلقها فاتح علّاق في عوالم الرّوح في السّماء والنّور في جلال الله، فالشّاعر من خلال المقطع الشّعري حاول أن يتغلب على ماديّة هذه الحياة من خلال العُروج إلى عوالم السَّماء أين يسكن النُّور والصَّفاء، فهو عالم تصفو فيه الرُّوح ويذوب فيه كل ما هو دنيوي لا غير. وعلى صعيد آخر يُحاول علّاق من خلال نصّه الآتي أن يجعل من التّصوف مبدأ في الحياة، بحيث يَسير وفقَ نَهجهِ كُلّ متعطِّش للسَّعادة الأبديَّة، غيرَ أنَّ هذا لا يكون إلّا من خلال الابتعاد عن كل ما هو طيني والارتقاء بكل ما هو أعلى، فيقول:

مازلت أقاضي الشّوق إلى القمة
واللّيل دروب
وأنا في قبضة أحلامي
أسمائي غائبة والوقت كذوب
أمواجي تلهبها ناري
والتّوق رهيب
والرّيح تكمم أفواهي
لكن الطّير يرابط في السّاحة
ينقر عين الظّلمة حتى تسفر عن قلبي
أو تَبدو نُجوم
والصّبر رفيقي يعلمني
فتعود إلى سبيل الله
تحملني للخضرة في الواحة
فتبين تخوم

1 حسن الشّرقاوي، معجم الألفاظ الصّوفية، ص: 42.

النّهر نشيدي في سفري

والنّاقة قلبي

ودليلي كلوم[1]

هذا المقطع الشّعري يجسّد صوت المريد الذي يخاطب الشّيخ بأنّ يعينه في الصّعود إلى القمة كي يتخلص من طينته، ذلك أنّ المريد ليس راضيا عن نفسه، فهو يريد أن يتجاوز الخاطرة وحدوده الضّيقة وأن يكسر طينيته وأن يتجاوز ذاته إلى آفاق أعلى وأسمى، ويوظف الشّاعر في هذه الحالة مصطلحات صوفية تختلف باختلاف الحالة النّفسية من وقفات وخلجات، فيستعمل مصطلحات تعكس ذلك من مثل: (الشّوق/ اللّيل/ ناري/ التّوق/ الرّيح/ الظّلمة)، فهذه المصطلحات كلها تعكس لنا الحالة التي ألمت بالمريد، وبالإضافة إلى ذلك فإنّه تم الرّبط في هذا المقطع بين الذّات (القلب) والطّبيعة (النّجوم)، وكأنّ الشّاعر أراد من ذلك أن يبين لنا بأنّ الذّات والعالم يمثّلان شيئا واحدا. فكيف أن الطّير ينقر عين الظّلمة فتسفر هذه النّقرة عن ظهور القلب أو عن النّجوم وكأنّ الذّات والعالم شيء واحد (متحدّان)، وهناك مصطلحات صوفية تمثّل عوالم تساعد على التّرقي والعروج وهي (الصّبر/ النّهر/ النّاقة/ الكلوم) وهذه المصطلحات الأربعة التي وردت في آخر المقبوس الشّعري السّابق كلها تمثّل وسيلة للترقي والصّعود، وبدونها يبقى في الحضيض، وهي مصطلحات تحدد وجهة المريد ومعاناته من أجل البحث عن سبيل السّمو عن الذّات والملذّات.

فهذه الجماليات التي تظهر في الأسطر الشِّعرية ما هي إلّا انعكاسات لذات مشحونة بعواطف صادقة من المريد تُجاه الشَّيخ، وهي تعكس الباطن لما فيه من اصطدامات وانفعالات، يقول:

هل هب نايك في صدري

أم رنت ريح

أحلامي هائمة تجري

والنّهر كسيح

فانزل من يقظتك الكبرى

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 61، 62.

واخطف نومي

انفض عن قلبي أسراب النّحل

في الرّوح قافية تهمي

وترابط في الأعماق

من يطفيء سحرها في قلبي

لأطير إلى الآفاق؟[1]

هنالك صوتان في هذا المقطع الشّعري، ولكل صوت قاموسه الخاص، فالمريد يطلب من الشّيخ أن يساعده على اليقظة، وأن يوقظه من خلال النّاي ومن خلال الرّيح لينفض عن قلبه أسراب النّحل التي تمثّل رغبات حياة الدّنيا، وكذلك، فهو يطلب من الشّيخ أن ينفض عن قلبه أسراب النّحل حتّى يخرج من النّوم ومن غفلته ويساعده كي يستيقظ من غمرات الحياة ومن رغبات الدّنيا، لتنطلق روحه (لأطير إلى الآفاق)، وليتحرر من هذه الرّغبات ليطير إلى الآفاق الأعلى إلى عوالم الرّوح، وقد وظّف الشّاعر، هنا، قاموساً دنيوياً وقاموساً أخروياً ويمكننا أن نجمعهما في ما يلي (النّاي/ ريح/ أحلامي/ النّهر/ يقظتك الكبرى/ نومي/ أسراب النّحل/ الرّوح/ قلبي).

هذا، وتزخر قصائد الشّاعر فاتح علّاق بكم هائل من المصطلحات الصّوفية المتنوعة التي تغلغلت في صميم نسيجه الشّعري، فتصبح بذلك لبنة مهمّة من لبناته، وتشكل هذه المصطلحات مزيجا في اتحادها مع تجربته الشّعرية، والحالات الوجدانية التي تعتريه وتعبر عن مواقف ورؤى يصبو إليها، ففي قصيدة (هذا أوان القلب) يبين لنا الشّاعر بأن زمن القلب قد بدأ بعد أن فشل العقل، فالقلب وحده يرسم الطّريق إلى الله، فيقول:

هذا أوانُ القلوب

فافرش كتابك واقرأ

كلّ بحر سوى

كلّ بر سوى

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 66، 67.

فاخرج من البر والبحر حتى تراني

فكل مكان لظى

وكل زمان ضغينة

يبدأ الدّرب منك

يبدأ الوقت منك

الورد منك والشّوك منك

وأنت الرّهينة

فاخرج من النّفس حتى تراني

أنا لا سواي الطّريق

أنا لا سواي الرّفيق

فاسكن عيوني[1]

في هذا المقطع الشّعري هنـاك الكثير من المصطلحـات الصّوفية كـ (البحر/ البرّ/ السّوى/ النّـفس/ تراني/ الطّريـق/ الرّفيـق/ عيوني) والتي تغلغلت في أعماق لغتـه الشّعرية الخاصّة، لتشكل معها مزيجا من تجربته الشّعرية.

على أيّة حال تتجلى فاعلية التّناصّ في المقطع الشّعري من خلال استحضار مصطلح (السّوى)، وهو مصطلح للنفري والذي يعني "حجاب يحجب الحق عن العبد الطامح إلى مشاهدته"[2]، و"درجت الصّوفية على تسمية كل ما عدا الله من المخلوقات بـ(السّوى)"[3]، فالمقطع الشّعري يجسّد الصّوت للذّات العلية التي تحثّ الذّات السّفلى بأن تتجرد من كل القيود المادية والمعنوية، والتي تحول دون وصولها إلى الله، فإذا أرادت الوصول إلى الله فما عليها إلّا أن تتخلص من كل ما تعرفه ومن كل ما تراه، بمعنى أن تفرغ نفسها من السّوى، والسّوى حجاب يحول بين الإنسان وخالقه، ولا يخلص الإنسان إلى رؤية خالقه حتى يخرج من السّوى. يقول الشاعر: (كل بحر سوى/ كل برّ سوى)، فإذا استطاع

1 فاتح علّاق، ما في الجبّة غيرُ البحرِ، ص: 51، 52.

2 فريدة مولى، التّأويل السّياقي النّصي للاستعارة الصّوفية، مجلة الخطاب الصّوفي، ع6، جامعة الجزائر(2)، 2015، ص: 77.

3 سعاد الحكيم، المعجم الصّوفي، الحكمة في حدود الكلمة، ص: 621.

الإنسان أن يتخلص من البحر والبر أي يتخلص من عالم المادة (السّفلي) خلص حينئذ إلى رؤية الله (فاخرج من البحر والبر حتى تراني)، فالتّخلص منهما والتّحرر منهما واجب للترقي نحو حقائق السّماء. والرّؤية الصّوفية تمثّل أعلى مراتب الكشف، حيث إنّه يرى الله خلف كل شيء، فالصّوفي لا يرى الأشياء كما هي، وإنّما يتجاوزها إلى الحق، غير أنّ هذا لا يكون إلّا من خلال الخروج من النّفس (فاخرج من النّفس حتى تراني)، وتجاوز السّوى (أنا لا سواي الطّريق/ أنا لا سواي الرّفيق) ليرى الله سبحانه، إنّه يفنى عن السّوى فلا يشاهد غير الله ويسكن عيونه.

وفي قصيدة (سُؤال) ثمّة اتصال قوي بين الذّات العلية والذّات الإنسانية، وذلك من أجل التّأسيس لفكرة مفادها أنّ قمّة الرُّوح تكمن بالعودة إلى الله وعلى قدر الفعل يكون الجزاء، ويظهر ذلك من خلال توظيف أفعال الأمر التي عكس بها استمرار الوضع قصد الوصول إلى الهدف، فيقول الشّاعر:

أكسر الباب يستيقظ القلب من غفلة

تتحرك أركان بيتك

تهتز أنحاؤك المترامية

ثمّ تسعى رموزك نحوي

ادخل النّور نوري

تر الطّين محترقا

وصفاتك خيط دخان[1]

تظهر فاعلية التّناصّ في المقطع الشّعري من خلال استحضار مصطلح (النّور) من قاموس المصطلحات الصّوفية، ففي اصطلاح محي الدّين بن عربي في رسائله يرى أنّ النّور يأتي بمعنى " الوارد الإلهي الذي يطرد العالم الفاني باعتباره ظلمة من القلب، فلا يبقى فيه غير نوره تعالى"[2]، إذ إنّ القلب يكون في حالة شهود دائم أو أن تكون الحقيقة في حالة تجل دائم. فالمقطع يُظهر لنا انتصار القلب على الجسد، ففيه تجاوز للجسد نحو قيم أعلى وأسمى، ومن ثمّ محاولة لكسر أركان الجسد أو عناصره، ذلك أنّ الجسد يمثّل قيما مادية تحول دون التّعالي والتّسامي. ومن هنا يرى الشّاعر فاتح علّاق أن عدم

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 56.

2 حسن الشّرقاوي، معجم الألفاظ الصّوفية، ص: 276.

الاستسلام لشروط الجسد وتجاوزه إلى حفر الرّوح يؤدي إلى رؤية النّور الذي يتجلى في السّماوات والأرض، فيقول:

احفر الرّوح أكثر
حتّى ترى النّور منفجرا
بين تلك الحنايا
يسبح بين القبور
وترى الكون يولد ثانية
بين نون ونون
يومها تبصر الحق مؤتلقا
في سماء الصّدور[1]

فقد استعمل لفظ الرّوح والنّور وحرف النّون والصّدور للتّعبير عن تجاوز المادي إلى الرّوحي، فالرّوح عالم يقود إلى عالم الأنوار والأسرار، حيث يولد كون جديد بقوله تعالى: (إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَن يَقُولَ لَهُ **كُن فَيَكُونُ**)[2]، فالنّون حرف الكينونة تفتح للرّائي كشوفات ورؤى تصله بالحق مصدر الأنوار والأسرار. قال تعالى: (**اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ۚ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ ۖ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ ۖ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ** يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ ۚ **نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ ۗ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ** ۚ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ ۗ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ)[3].

ونجد إلى جانب ذلك مجموعة من المصطلحات الصّوفية تقريبا في كل نصوص الشّاعر، والتي تومئ إلى تأثره الواضح بالمعجم الصّوفي، الذي يمتح من مخزون دلالي كثيف وعميق يستهوي الشّعراء. ونورد بعض المصطلحات التي وردت في شعر شاعرنا على سبيل المثال: (البرزخ، سدرة المنتهى، الرسوم، الوقت، أعرج، الحلم، الهوى، كروم، الورد، الناي، الرغبة، الخوف، السّكر، الأنوار، الأسرار...) وغيرها.

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 57.
2 سورة يس، الآية: 82.
3 سورة النّور، الآية: 35.

بيد أنّ الشّاعر علّاق "لم يكن يوظف المصطلحات الصّوفية بحمولتها الصّوفية التي وضعت لها في كل تعبيراته واستخداماته لها، ولكن كان يضفي عليها مسحة شعرية ويخفف من حمولتها بما يناسب حالته وموضوعه الشّعري"[1].

3-2-استدعاء أعلام الصّوفية:

لقد استدعى الشّاعر المعاصر الشّخصيات الصّوفية كما تبين لنا ذلك في شعر فاتح علّاق، حيث استجلب في نصوصه بعض أعلام التّصوف المشهورين من مثل: (الخيام/ الحلّاج/ الجنيد/ الشّبلي/ السّقطي/ رابعة العدوية/ بشر الحافي)؛ إذ إنّ الشّاعر اختارهم بعناية فائقة ليكونوا شفرة يختفي من ورائهم، وفي هذا الشّأن نجد الدّكتور محمّد بنعمارة يقول: "إنّ بعض شعرائنا المعاصرين بلغ بهم الأمر أن رأوا أنفسهم وتجاربهم، وإيقاع حياتهم الرّوحية والاجتماعية والسّياسية في بعض الشّخصيات التّراثية الصّوفية"[2]. وسنحاول فيما يأتي إبراز بعض مظاهر الشّخصيات الصّوفية في شعر فاتح علّاق.

ففي ديوان (الجرح والكلمات) تقابلنا صورة للخيام* هي بمثابة رؤية شخصية يقدمها الشّاعر للخيـام، فهي مـرآة ينعكس عليها وجه الخيام بزاوية يختـارها الشّـاعر فاتح علّاق، إذ يقـول على لسان الخيام:

قـال الخيـام:
مرت الأرض قربي فلم ألتفت
كان قلبي يشـكو إلى زهـرة
ثمّ علق حزنه في كلمة وبكا
لم أفكر كثيرا فسيان عندي
تقدم عقلي أم أدبر القلب مرتبكا
فكم خـذل الخـلق هذا الطّـريق

1 محمّد رغميت، الرّؤية الصّوفية وتجلياتها في الشّعر الجزائري المعاصر، ص: 212.

2 محمّد بنعمارة، الأثر الصّوفي في الشّعر العربي المعاصر، ص: 266.

* هو شاعر وفيلسوف فارسي مستعرب، كان عالما بالرّياضيات والفلك واللّغة والتّاريخ، له شعر عربي وتصانيف عربية، حيث بلغت شهرة الخيام بمقاطعاته الشّعرية (الرّباعيات)، نظّمها شعراً بالفارسية وترجمت إلى العربية وإلى لغات أخرى، توفي سنة 515هـ. ينظر: كامل سليمان الجبوري، معجم الشّعراء (من العصر الجاهلي حتّى سنة 2002)، دار الكتب العلمية، ط1، ج5، بيروت، 2003، ص: 76.

الوقت ضـــاع والعمر قـد هلـكا[1]

فالخيام يُدرك جيداً بأنّ الإنسان خذلتهُ الطّريق، وأن قلبه تعلّق بأمور الدّنيا وفتنتهَا، فقد نظر إلى زهرتها وأخذه الحزن من آلامها فلم يفكّر في نهاية الطّريق بعد أن مرّ الوقت سريعاً، لقد كان العمر قصيراً إذ مرّت به الأرض مرور الكرام دون التفات. وهو، هنا، يريد أن يثبت دلالة جديدة مفادها "الخلق والورى قد ظلوا الطّريق حينما افتتنوا ببعضهم فهم في سكرة واضطراب، لأنّهم أفنوا أعمارهم فيما لا طائل منه، وهي دعوة صريحة إلى النّهوض من هذا السّبات لأنّ الوقت قد ضاع والعمر قد هلكا"[2]، فهو يوجب على الإنسان التّعلق دائما بالله والدّار الآخرة، حتّى ولو فقد جانبا من جوانب الحياة، فهمّه أن يربح الإنسان رضى الله والدّار الآخرة ولو ضاع عمره في تحقيق ذلك، فالطّريق إليه لا ينتهي واسمه باق لا يتغير أبدا.

يستدعي الشّاعر في شعره أعلام التّصوف بشكل جديد، فهو لا يكرر الشّخصية الصّوفية، بل إنّه يوظفها للدّلالة على التّجربة الذّاتية، وفي هذا الشّأن نجده اختار عدداً هائلاً من أعلام التّصوف من مثل الجنيد ورابعة العدوية وبشر الحافي، فهؤلاء المتصوفة يمثّلون نماذج ارتبطت بكل ماله صلة بالسّماء وابتعدوا عن كل ما له علاقة بالأرض، إذ يقول الشّاعر في قصيدته التي حملت عنوان (على طريق إرمَ):

..وكنت أغني على ضفة النّهر
في الشّاطئ الأيمن
من جبال الأسى
أتطلع نحو نجوم بعيده
(...)
من هنا مرت الأفئده
صعدا صعدا
تجرح الأفـقا

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 30.

2 علي حميداتو، الأسطورة والرّمز في الشّعر الجزائري المعاصر من المعنى إلى فائض المعنى، قراءة في ديوان (الجرح والكلمات) لفاتح علّاق، مجلة العلوم الإنسانية، ع74، جامعة محمّد خيضر بسكرة، جوان 2017، ص: 438.

هذا فؤاد الجنيد يلوح

وذا قلب بشر يطل

ورابعة نجمة تتألق في كبدي

هذي منازلهم فاستظلي بها

من هجير الرّغاب

ومن سطوة الجسد[1]

فالشّاعر علّاق في هذه المقطوعة يرى في كل من الجنيد ورابعة العدوية وبشر الحافي صفاء ونورا وسكينة وسلاما فهم مثل النّجوم البعيدة، فالشّاعر قال (من هنا مرّت الأفئدة) وبعدها ذكر (صعداً صعداً)، وهي إحالة إلى أنّ هذه الشّخصيات هي بمثابة نماذج تتبع لأنّها سلكت طريق الله وحده دون سواه، وابتعدت عن كل ما هو أرضي مادي، وهذا ما عبر عنه الشّاعر في السّطرين الشّعريين الأخيرين (من هجير الرّغاب/ من سطوة الجسد)، وبهذا المعنى، فإنّ "العروج إلى عالم الحق لا يكون بغير التّخلص من شهوات الجسد ورغبات الذّات والتّعلق بالقيم السّامية، وإذا كانت بعض الرّحلات الصّوفية تتخذ الصّحراء فضاء لتجسيد البحث عن الحقيقة، فإنّ الشّاعر هنا يتّخذ السّماء فضاء للبحث عن هذه الحقيقة، وإذا كانت آثار السّالكين إلى عالم الحق في بعض الرّحلات الصّوفية تظهر في الأرض، فهي هنا نجوم تلوح في السّماء، ومرّة أخرى نجد الشّاعر يستخدم أعضاء الإنسان (القلب والكبد) للدّلالة على الجانب الرّوحي المادّي"[2].

هذا، ونجد من أكثر الشّخصيات حضورا في شعر شاعرنا هي شخصية الحلّاج* وهو من كبار الصّوفية، وهذه الأخيرة اندمج فيها الشّاعر علّاق، وحل فيها حلولا صوفيا، بحيث لا يمكن بتاتا الفصل بين الشّخصية الصّوفية والذّات الشّاعرة، ثم إنّ هذه الظّاهرة تجلّت بشكل واضح في الشّعر العربي المعاصر، حيث "اختار شعراؤنا المعاصرون شخصيات عديدة من أهل التّصوف واجهوا بها قارئ

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 38، 41.

2 إنشراح سعدي، البحث عن الذّات في أعمال فاتح علّاق الشّعرية، ص: 218.

* سبق وأن أشرنا، إلى التّعريف بهذه الشّخصية في الفصل الثّاني، وبالضّبط، عندما تعرضّنا لدراسة عنوان (ما في الجبّة غير البحر). وقد كان ذلك في الصّفحة 96.

قصائدهم، واتخذوا منها قناعا يتحدثون من ورائه عن مشاغلهم ومعاناتهم، ومواقفهم"[1]، وفي هذا الصّدد نجد الشّاعر يقول في قصيدة التي حملت عنوان (قيامة شهيد):

لم يقتل الشّهم الذي في القلب
مـا زال يرفـع جبـهة للشّمس
ويقبّـلُ الدّنيـا
من قال إنّ دمائي الحرّى دهاها اللّيل
أو ذهبت سُدَى؟
من قال إنّ دموع أطفالي سبتها الرّيح
وانكسرت مع الأمواج؟
(...)
ما زلت انسج رايتي من جبّة الحلّاج
فلتصلبـوا رعدي
ولتشنـقوا بـرقي[2]

من خلال هذا المقطع، يتضح لنا، وبكل جلاء، من أنّ الشّاعر يستخدم شخصية الحلّاج ويوظّفها كرمز دال على التّضحية والنّضال من أجل عالم أفضل، حيث إنّ الشّاعر نادى إلى صلب رعده وشنق برقه كما فعل الحلّاج عندما ثار على منتقديه، وهكذا، إذن، فإنّ المقطع السّابق يمثّل نوعا من التّحدي والطّموح للشّاعر، على الرّغم من وجود الانكسارات والصّعوبات الكثيرة التي تواجهه. وفي موضع آخر نجده يستدعي شخصية الحلّاج مع شخصيات صوفية أخرى مشهورة من مثل الجُنيد، الشّبلي، السّقطي، فيقول في قصيدة (الحلّاج على الصّليب)*:

1 محمّد بنعمارة، الأثر الصّوفي في الشّعر العربي المعاصر، ص: 266.

2 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 24.

* استعمل الشّاعر فاتح علّاق شخصية الحلّاج في قصيدة (الحلّاج على الصّليب) بوعي فنّي تام، ذلك أنّه اتّخذها كرمز يتحدث بلسانها ومن خلفه مواقفه ومعاناته، وبالإضافة إلى ذلك، فإنّ الشّاعر علّاق حاول دمج هذه الشّخصية في وقته/ زمنه الحاضر، ولعلّ أنّ تاريخ كتابة القصيدة يستدعي إعادة النّظر في المداليل المضمرة؛ فالشّاعر كتب قصيدته بتاريخ 5 جويلية، ولعلّ هذا التّاريخ هو تاريخ استقلال الجزائر، وهذا ما يجعلنا نستشف أن المعاناة التي تألم لها الحلّاج، ما هي سوى معاناة الشّعب الجزائري وقت الاستعمار

أنا حي هنا في القفر
لي سمع ولي بصر
فما صلبوا سوى موتي
وما قتلوا سوى ليلي
لهذا عشت وانتحروا
أنا حي أضيء اللّيل من جرحي
فيزدهر[1]

في هذا النّص الشّعري يستدعي علّاق شخصية الحلّاج، وهذا الأخير يعدّ رمزا للتضحية والتّحدي في سبيل الكلمة والدّفاع عن المواقف والمبادئ، لذا فهو-كما جاء في النّص-حي له سمع وله بصر وما صلبوا وما قتلوا سوى موته وليله، ولقد استدعى الشّاعر هذه الشّخصية كي تحمل دلالات جديدة، لعلّ من بينها التّجاوز والعلو على عالم المادة. فالحلّاج يمثل عالم السّماء وأعداؤه يمثّلون عالم الأرض. حيث تستمر القصيدة فتقول:

قال الجُنيد:
أسوارك أسرارك
أشواقك أنوارك
فلا تغرس ألفاظك في الرّمل
واحفظ قلبك من سكرات اللّيل
حتّى يحين الفجر
ويخلد للنوم أصحاب الفيل[2]

الفرنسي، وانتفاضته-كما جاء في آخر القصيدة-تمثّل ثورة التّحرير التي قادته للانتصارات. ينظر: محمّد رغميت، الرّؤية الصّوفية وتجلياتها في الشّعر الجزائري المعاصر، ص: 257.

1 فاتح علّاق، ما في الجبّة غيرُ البحرِ، ص: 66.

2 المصدر نفسه، ص: 70.

هذا المقطع الشّعري عبارة عن نصائح من الجُنيد* للحلّاج بعدم البوح بالأسرار للخصوم الذين يمثّلون أصحاب الفيل، ثمّ تظهر شخصية أخرى وهي شخصية الشّبلي، فيقول:

لا تلق الخرقة يا مولاي
مازال القلب لم يفطم
لا تعجل مثل ذي النّون
لا تبذر شعرك في الأسواق
فإنّ الرّيح خائنة للقلب
والنّار خادمة للريح
والدّرب أفعى لاهثة
تلدغ قلبك حين ينوح
فاحفظ شوقك في الأعماق[1]

حيث بدأ الشّاعر مقطوعته بحرف النّهي والفعل المضارع (لا تلق) وذكر بعدها الخرقة، وهي إحالة إلى أنّ "خلعها يعني الضّلال والموت"[2]، فالشّبلي قدم مجموعة من النّصائح لصديقه الحلّاج متمثلة في: (لا تلق الخرقة/ ما زال القلب لم يفطم/ لا تعجل مثل ذي النّون)، ومن ثمّ راح يطالبه بحفظ أشواقه في أعماق نفسه حتّى لا يُتهم بالكفر من قبل أعدائه. وفي القصيدة نفسها نُلفي شخصية صوفية أخرى، وهي شخصية السّري السّقطي*، وهو خال الجُنيد، والشّاعر هنا لم يذكر نصائحه للحلّاج مثل الجُنيد والشّبلي، وإنّما انطلق إلى الفعل مباشرة، إذ أشار إليه أن يكسّر قيده ويتبعه ففعل، يقول الشّاعر:

دقوا المسمار على كفي

* الجنيد بن محمّد بن الجنيد البغدادي الخزار أبو القاسم، مولده ومنشأه ووفاته ببغداد، صوفي من العلماء بالدّين، قال أحد معاصريه: "ما رأت عيناي مثله، الكتبة يحضرون مجلسه لألفاظه، والشّعراء لفصاحته، والمتكلمون لمعانيه". ينظر: الزّركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، ط15، ج2، بيروت، لبنان، مايو 2002، ص: 141.

1 فاتح علّاق، ما في الجبّة غيرُ البحرِ، ص: 67، 68.

2 أسامة فرحات، المونولوج بين الدّراما والشّعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر، 1997، ص: 116.

* هو أبو الحسن السّري بن المغلّس السّقطي، خال الجنيد وأستاذه، وهو أوّل من تكلّم ببغداد في لسان التّوحيد، وحقائق الأحوال، وفي الوقت ذاته هو إمام البغداديين وشيخهم في زمانه. ينظر: أبو عبد الرّحمن السّلمي، طبقات الصّوفية، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، 2003، ص: 52.

ونسوا المزمار

صلبوا طرفي

ونسوا قلبي في النّار

اللّوح ينوح

والغصن يبوح

والنّهر دمي

مرّ السّقطي فلم أسقط

ولم يسقط خشبي

فأشار إلي

اكسر قيدك واتبعني

فطرحت النّعش منتفضا

ومشيت وراءه مرتعشاً

ومشى خلفي النّهر

ومشى خلفي القمر[1]

فالسّقطي من الشّخصيات الصّوفية الأثيرة لدى الشّاعر، إذ نجد الحلّاج الذي يتقنع به الشّاعر يستطب الحديث مع السّقطي والاستئناس به، وكان السّقطي، هنا، امتداد لحلم الحلّاج:

فالتفت السّقطي إليّ وقال:

-هل رأيت

قلت: نعم

-هل سمعت

قلت: نعم

قال لي: البس حلمك واتبعني

1 فاتح علّاق، ما في الجبّة غيرُ البحرِ، ص: 71، 72.

احمل نايك واتبعني

أطيارك جائعة

أشجارك صادية

فاقرأ باسم الرحمن

فهب القلب

وانكسر التّابوت

الله حي

الله حي

وسواه يموت[1]

في هذا النّص حوار أقامه الشّاعر بين شخصيتين صوفيتين هما السّقطي والحلّاج وهو حوار تمثّل في مجموعة من التّوجيهات التي ألقاها السّقطي إلى الحلّاج. فالنّاس في حاجة إلى الحلّاج وأفكاره، إنّها أفكار تحيي القلوب، بل حتّى الطّيور والأشجار فهي بحاجة إلى صوته ونايه لتسبح الله. لقد أعاد السّقطي الحلّاج إلى طريقته الأولى ليواصل رسالته في النّاس، وهذه تزكية لفعله الإيجابي في الحياة.

3-3-تجليات التّناصّ الصّوفي:

إنّ المتتبعَ لشعر فاتح علّاق يلحظ بأنّ نصوصه تعجّ بالرّموز الفنية التي بثّها في صور حية، التي تؤلف بين ذاته والواقع الذي يريد أن يصوره، وهو هنا يريد أن يخلق منها قوّة تأثيرية ضاغطة على المتلقي. ومن هنا سنتناول في هذا المبحث ثلاثة نقاط رئيسة وهي: (الاتحاد مع الطّبيعة/ رمز المرأة والحقيقة المطلقة/ الموقف الصّوفي للغة):

3-3-1-الاتحاد مع الطّبيعة:

يعدّ رمز الطّبيعة من الرّموز التي رمز بها المتصوفة، ذلك أنّهم ينظرون إلى كل ما هو موجود في الكون أو في الطّبيعة على أنّها "مجلى من مجالي الحق، والجمال الإلهي، ولا بدّ أن يكون الشّجر والأنهار

1 فاتح علّاق، ما في الجبّة غيرُ البحرِ، ص: 73.

والورد وكل مظاهر الجمال في الطّبيعة مصدرا من مصادر الإعجاب، ورمزا من رموز الصّوفية الشّعرية الجميلة"[1].

وهكذا، إذن، فقد وظّف الصّوفيون الطّبيعة توظيفا خاصا، ومن ثمّ صبغوها بمعانٍ مخالفة لمن سبقهم؛ أي ألبسها الصّوفية بعدا جديدا، فالطّبيعة بما احتوت من أشجار، وماء، وألوان، وطيور تجسيدا لجمالها، وتجلي للحق تعالى، لذلك "اهتم بها الصّوفية اهتماما خاصا"[2].

ولقد اهتم الشّاعر فاتح علّاق بالطّبيعة من حيث هي جزأ لا يتجزأ منه، فقد اتّحد بها واتّحدت به، فإذا تألّم تكسَّرت أغصانه وأشجاره وإذا ثار ثارت بحاره وأنهاره. فهو يعبِّر من خلالها عن علاقته بالحياة والوجود ويعبِّر عن علاقتها بها من حيث هي أخت له. فالشَّجرة أخته والصَّخرة أمّه والبحر أبوه كما نلاحظ في قصيدة (غمامة) وهو يؤاخي بين عناصر الطّبيعة:

أختي الشَّجرة:
هذه الشّجرة
جلست إليها كثيراً
حدثتني وحدثتها زمنا ثمّ صمنا عن الكلمات
وغابت وغبت ولكنها انتقلت من هنا
لترافقني في مسار حياتي
دمها في دمي
يدها في يدي
(...)
أمّي الصَّخرة:
على هذه الصَّخرة العاتية
فتحت عيوني على اليابسة
وأرسلت قلبي طيوراً إلى المدن والقرى

1 إبراهيم محمّد منصور، الشّعر والتّصوف، الأثر الصّوفي في الشّعر العربي المعاصر، ص: 68.
2 المرجع نفسه، ص: 68.

عشقت صعود الجبال

ونداء الذرى

(...)

أبي البحر:

رأيت النّجوم تعانقه

وتقود مياهه نحو السّماء

رأيت الطّيور تصافحه

وتشاوره فيسوقها بين يديه إلى

شرفات الغناء[1]

وهذه نظرة صوفية ترى في الطّبيعة مخلوقاً كما ترى في الإنسان مخلوقاً، ومن ثمّ فلا تفاضل بين هذه المخلوقات كمال قال مخائيل نُعيمة في قصيدة له بعنوان (دودة)، كلّها واحدة أمام الحياة كما يرى، ولعلّ الشّاعر فاتح علّاق تأثّر بهذا التّصوّر منه، يقول ميخائيل نُعيمة:

وما أنت في عين الحياة دميمة وأصغر قدراً من نسور وعقبان

هل استبدلت يوماً غرابا ببلبل وهل أهملت دودا لتلهو الغزلان؟[2]

والطّبيعة، من هنا، تسكنه ويسكنها، فإذا انكسر غصن تداعى له جسده بالسّهر والحمى لأنّها امتداد له، وفي قصيدة (أسوار) نجده يشعرنا بالانكسار فتتحطّم الطّبيعة في داخله، يقول علّاق:

تحطّمت في داخلي الأشيَاء

صفصافة تكسّرت أغصانُهَا

وزهرةٌ بيضاء

فراشَة جناحُها محترقٌ

وبلبلٌ قد غَصَّ بالغناء

تحطَّمت في داخلي الأشيَاء

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 76، 78، 79.

2 ميخائيل نُعيمة، همس الجفون، مؤسّسّة نوفل، ط6، بيروت، لبنان، 1974، ص: 85.

من أين أبدأ البنـاء

من أين أبدأ البنـاء؟ ![1]

فهذا الإحساس العالي والحديث عن الآلام والآمال معروف لدى الشّعراء الرّومانسيين، كما تظهر سعة الخيال والالتجاء إلى الطّبيعة في بساطتها ونقائها والامتاع من عناصرها (صفصافة/ زهرة بيضاء/ فراشة/ بلبل)، وبث شكواه إليها، ومزجها بآلامه فيأتي ما فيها صورة من جروحه ليس غير. وهكذا، إذن، فإنّ التّصوير الفنّي، صار خاضعاً بشكل من الأشكال للمشاعر والأحاسيس الذّاتية لا لقواعد العقل.

وفي قصيدة (أنت البداية..أنت الحكاية) فإنّنا نجد الشّاعر علّاق قد صوّر حبّه الكبير لمدينة اسطنبول التّركية، ممتزجا بتمجيده للطّبيعة ومجال الجمال فيها، لذلك، نراه في كلّ حين موظفاً لبعض رموزها من مثل (الكون/ حجر في رباك/ البحر/ الجبال/ الزّهر/ الشّجر/...)، فيقول:

إلى شهرزاد الجديدة (اسطنبول)

(...)

أراك فأولد من نظرة في عيونك

من بسمة في شفاهك

من حجر في رباك

ومن موجة في بحارك

كل شيء هنا يولد في عيوني

البحر يولد من دمعتي

والجبال تطاول من فرحتي

الزّهر يطلع من بسمتي

الشّجر من دمي

والمدى من حنيني

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 18.

أراك فأسمو وأسمو

لأبصر دنياك أجمل[1]

فهذا المقطع الشّعري يوضح وبكل جلاء توظيف عناصر الطّبيعة، وكيف يتحدّ الإنسان مع الكون، وعلاقته بالطّبيعة، فالشّاعر في السّطور الشّعرية السّابقة نجده يتشبث بالطّبيعة، وهذه الأخيرة تخرج من الشّاعر، ومن ثمّ يتحوّل الشّاعر إلى جزء من الطّبيعة، فتكون لنا علاقة الجزء (الشّاعر) بالكل(الطّبيعة)، فالشّاعر يُولَد من كل جزء في إسطنبول، ويُولَد، أيضا، منهُ كلّ جزء؛ فالبحر يولد من دمعته، والجبال من فرحته، والزّهر من بسمته، والشّجر من دمه، والمدى من حنينه، وهكذا، فإنّ الشّاعر يخرجُ من كل عنصر من عناصر الطّبيعة، وهذا التّوظيف للطّبيعة وجمالها عاكس لجمال مدينة اسطنبول وجمالها، وكل ذلك يثير في الشّاعر الرّضا والحب والإعجاب.

هذا، ويندمج الشّاعر الرّومنسي في معالم الطّبيعة، ومن ثمّ يتخذ من مناظرها أدوات فنية لصياغة مشاعره، وكذلك، تبيان ما تخبئه نفسه، ويتبع ذلك إحساسه الكبير بالاغتراب الزّمكاني، لذلك ينتاب الرّومنسي حنين إلى الماضي، أي حنين إلى الحياة الفطرية النّقية بعيدا عن حياة المدنية الزائفة، وفي هذا الصّدد ألفينا أحد رواد الرّومانسيين وهو (شاتو بريان) يقول: "كانت غربتي التّامة بين مشاهد الطّبيعة بسبب استغراقي في حالة تستعصي على الوصف، فكنت أحس كأنّما يسيل في قلبي ما يشبه جداول من سيول بركانية متأججة، وكان يعزوني شيء أملأ به هوّة الفراغ"[2].

هذا، ونجد في قصيدة (ما في الجبّة غير البحر) ثمّة تفاعل بين الشّاعر والبحر، فالبحر يسكن الشّاعر، والشّاعر يسكن البحر، إلى درجة الفناء والاتحاد، فالشّاعر هو البحر، والبحر هو الشّاعر، فيقول:

هو البحر بحري

وأنا بحرُه.

والذي يعرف البحرَ يعرفني،

ليس في البحر غيري،

1 فاتح علّاق، ما في الجبّة غيرُ البحرِ، ص: 75، 76.

2 محمّد غنيمي هلال، الرّومنتيكية، دار العودة، ط6، بيروت، 1981، ص: 35.

أنا مدُّهُ وأنا جزْرُه،

أنا شعرُه وأنا نثره،

والذي خانني خانهُ،

فأنا دمُه وأنا دمعُهْ.

والذي يعرف البحرَ يعرفني

فأنا برُّه وأنا بحرُهْ[1]

فهنا، نجد أنّ البحر يعكس باطن الشّاعر مثلما يوضحه السّطر الشّعري الثّامن (فأنا دمُه وأنا دمعُهْ)، كما يعكس ظاهره (أنا مدّه وأنا جزره)، فالبحر، هنا، يحمل تلك القيم التي يُؤمن بها الشّاعر علّاق؛ وهو بهذا الشّكل يمثّل صورة وصوتا للوطن، وأي مساس به تعدّ خيانة له وللشّاعر نفسه، ومن هذا نجده يقول:

يا أيُّها البحرُ ماذا دهاك؟

كسرَتْك التي كسَرتْني يا صاحبي

فحاصِرْ هواكْ[2]

فالبحر هو جزء هام من الطّبيعة، وهو من الجمادات، غير أنّ الشّاعر علّاق وظفه في قصيدة (غمامة) وكأنّه إنسان عاقل وواع، له روح، يرى، ويصافح، ومن مثل ذلك أنّه رأى النّجوم تصطحبه وتعلو بمياهه إلى السّماء، وثمّة طيور تصافحه وتشاوره ليأخذها إلى شرفات الغناء، أضف إلى ذلك فإنّه يبدو لنا في نص الشّاعر أنّه يستشعر الطّبيعة بما تمنحه من جمال لا يقدّر، وذلك في اختياره لزمن يتجلّى سحر الطّبيعة (البحر/ النّجوم/ السّماء/ الطّيور) فيها، وهو زمن اللّيل كما يوضّحه سياق النّص، فتحرك الإحساس وتستثير الشّعور، بما تتركه في النّفس من أثر ينعش الرّوح إلى حدّ كبير، فيقول:

أبي البحر

رأيت النّجوم تعانقه

وتقود مياهه نحو السّماء

1 فاتح علّاق، ما في الجبّة غيرُ البحرِ، ص: 20.

2 المصدر نفسه، ص: 26.

رأيت الطّيور تصافحه

وتشاوره فيسوقها بين يديه إلى

شرفات الغناء[1]

فالبحر، هنا، أنسن وتحول على يد الشّاعر إلى كائن حي يملك الحس والعاطفة والمشاعر، ولعلّ خلوص الشّاعر لعناصر الطّبيعة على الرّغم من جدليتها في الحضور بالانسجام وعدم الانسجام، يدعو إلى أن نعيد النّظر في مقصدية المعنى لديه، وبخاصّة، عندما يجد كل تلك العناصر تتحد وتتداخل فيما بينها، بغية أن تقدم لنا ما يثير مكامن النّفس ويطلق عنان الخيال الرّحب في مساحتها، فالطّبيعة، إذن، هي أصدق معلم للإنسان.

3-3-2-رمز المرأة والحقيقة المطلقة:

تعدّ المرأة ركيزة أساسية في الشّعر العربي، وقليل هم الشّعراء-حسب اطّلاعنا-الذين لم يجعلوا من المرأة محركا رئيسا في أعمالهم الشّعرية. فالشّاعر الصّوفي كغيره من الشّعراء، يبحث عن دلالة رامزة تتجلى فيها روعة وجمال محبوبه، الّذي "يغمر كل الوجود، والشّاعر يحسّ به في كلّ مظاهر الكون؛ في الفجر، بين النّجوم، وفي كلّ زنبقة تتفتح، وهذا تأكيد لوحدة الوجود التي قال بها ابن عربي، والمرأة تجلّي لهذا الوجود المطلق، بل هي أفضل مظاهر تجلّيه و'أعظم الشّهود وأكمله' كما يرى ابن عربي، ولذلك يعشق الشّاعر المرأة"[2]، لأنّها تمثّل رمز الجمال والحقيقة المطلقة.

ثمّ إنّ المرأة تأتي في الخطاب الشّعري المعاصر بمثابة الأرض، والقصيدة، والمدينة الفاضلة، والرّؤيا، وما شابه ذلك، وعند الصّوفية هي الذّات الإلهية. فالمعجم المؤنث يلاحقهم في كلّ النّصوص، يقول عبد الله العشي: "إنّ كثيرا من الشّعراء يستخدمون المرأة كحديث عن موضوعات متعدّدة، فالأرض عند درويش امرأة والمدينة الفاضلة عند السّياب والمعنى المثالي عند عبد الصّبور امرأة، يكاد المؤنث أن يكون أساس الكون (...) والمرأة أصبحت مكوّناً أساسياً في الشّعر، فهي ترمز للجمال وللجلال وللكمال

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 79، 80.

2 عبد الحميد هيمة، الرّمز الصّوفي في الشّعر الجزائري المعاصر وآليات التّأويل، مجلّة المخبر، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، ع4، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، الجزائر، 2008، ص: 85.

وللموضوع أيضا، كما هو الأمر عند شعراء الغزل، ويتحقق الأمر عند المتصوفة، لأنّهم جعلوا الذّات الإلهية امرأة أو أنثى، إذا كان الرجل عقل الوجود وحكمته، فإنّ المرأة بهجته وجماله"[1].

هذا، وبالعودة إلى شعر فاتح علّاق نجد المـرأة تحضر بشكل جـلي، ففي قصيدة (أنت البداية..أنت الحكاية) تحضر المرأة، ومن ثمّ يغدو جمالها كرمز لجمال مدينة إسطنبول، فتولد المرأة الرّمز بغياب المرأة، فجمالها يأسر الشّاعر، ومفاتنها تحتويه، وأصبح حبّها يهاجمه من كل الجهات حتى خطف قلبه وعينه، فيقول:

وهذا جمالك يأسرني
يُهاجمني حبك من جميع الجهات
فيخطف قلبي وعيني
فأولد ما بين عينيك طفلا
يسمى المكان سريرا
يسمى الزّمان أميرا[2]

فمدينة إسطنبول أثيرة لدى الشّاعر علّاق، حيث إنّها اتخذت في القصيدة شكل المرأة في غالب الأحيان، فهي رمز للجمال (وهذا جمالك يأسرني)، وقد أوجد الشّاعر بينه وبين المكان علاقة غرامية، وكوّن علاقة حب معه، ارتقى فيه من الحب الطّبيعي إلى الحب الإنساني، فإذا إسطمبول جمال مطلق للحقيقة الإلهيـة.

وعلاوة على ذلك، فلا يقف الشّاعر عند هذه الدّلالة الواحدة للمرأة فحسب، بل العكس، والعكس من ذلك أنّه يجتهد كل الاجتهاد لكي يلبسها دلالات رمزية عبر قصائده الشّعرية، فالقارئ لا يكاد يمسك بدلالة في قصيدة شعرية أو مقطع منها حتى يفاجئه الشّاعر بدلالة جديدة عبر نص آخر، وهذا لأنّ المرأة في الشّعر الصّوفي تمثّل "رمزاً للجمال الإلهي المبثوث في كلّ عناصر الوجود؛ فتغيب المرأة/ الأنثى، وتولد المرأة/ الرّمز التي تتقمّص الوجود، وتغمر الكون"[3].

1 عبد الله العشي، الشّعر رؤية معرفية، 2014/4/2. Alrai.com./article/640422.html
2 فاتح علّاق، ما في الجبّة غيرُ البحرِ، ص: 77، 78.
3 عبد الحميد هيمة، الرّمز الصّوفي في الشّعر الجزائري المعاصر وآليات التّأويل، ص: 84.

وتظهر المرأة في قصيدة (على طريق إرم)، وهي قصيدة تعبّر عن رحلة صوفية كدليل للحقيقة المطلقة التي يبحث عنها الشّاعر، فهي تبدو مرافقاً مؤنساً في رحلته نحو المطلق، فالمرأة، إذن، جزء لا يتجزأ من الرّجل؛ من حياته ومن رحلته ومن الحقيقة التي يبحث عنها أيضا، ومن هذا نجده يقول:

تـعالي تـعالي نودع هذا الحـطام
قبل أن تسقط الرّوح في اللّهب
دنياي ضالعة تنقب السّد
والبـحر يصفـع قلـبي
والتّل ينحل في تعـبي
خذي حذرك من دموعي
ولا تخدعيني بنفسي
فإنّ المدى حيّة في ظلوعي
تصارع بأسي
انزلي في فؤادي قليلا قليلا
لأحفظ رأسي
إذا هاجمتني ظنوني
أنزلي في عيوني
لأبصر طيني يسقط
ذات الشّمال وذات اليمين[1]

فالشّاعر يُسافر مع المرأة نحو البحث عن الحقيقة الإلهية، عابراً عالم الظّاهر إلى عالم الباطن، متجاوزاً عالم المادة إلى عالم الرّوح، لذلك، يطلب من المرأة أن تنزل في فؤاده وفي عيونه ليبصر طينه يسقط الذي وقف أمامه كعقبة في سبيل تحقيق ما يصبو إليه.

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 39، 40.

وهكذا، فإنّ المرأة احتلت مساحة واسعة في شعر شاعرنا، بحيث لا يخلو ديوان من دواوينه من ذكر لها، وقد أحبّ علاّق المرأة، فيرسم لها صورة منتزعة من مختلف عناصر الطّبيعة لكي يقنع القارئ أن خصبها فياض كهذه الطّبيعة. أضف إلى ذلك فإنّه خصّها بكل ما في الطّبيعة من عناصر الحياة، وهو يشدو بها شعرا مفعما بالحياة. إنّ المرأة التي نجدها حاضرة بهذا العمق الدّلالي في أعماله الشّعرية تستمد دلالتها من الطّبيعة، وهي دلالة رامزة، فيقول في قصيدة حملت عنوان (لُونجا):

عيناك غائمتان
والطّقس يبدأ من عينيك
ويسافر في الأكوان
وأنا طير تتعاوره الدّنيا
وتجاذبه الأغصان
يا فالق هذا الصّبح
وخالق هذا الكون
يا مزبد هذا البحر
وباعث ذي الأزهار
افتح باب الأسرار
لهذي الوردة في الأسحار[1]

فالمرأة دائما ما ترتبط بالطّبيعة، فهي رمز للبراءة والخير والطّفولة، إذ إنّ الشّاعر اتخذها كوسيط جمالي ليرمز بها إلى بلده الجزائر، وذاتا أولى يقف من خلالها على كلّ المخاطر التي تهدده، وهو في منتصف العمر، في مفترق الطّرق، ومن هذا نجده يقول:

يا لُونجا تحاصرني الأنهار
وأنا في منتصف العمر
في مفترق الطّرق

1 فاتح علاّق، الكتابة على الشّجر، ص: 101.

أزهار الأرض ضيعها قلبي

ويدي قد ضيعت الأنوار

والصّخرة بين يدي أجرجرها

ومناي تخطفها الأطيار

فكيف أفر من قدري[1]

والشّاعر في هذه القصيدة هو ذلك البطل الذي حاول أن يتجاوز الخطر وأن يغامر في نفسه من أجل أن يأخذ بيد لُونجا، أو أن يستولي على هذه المرأة، ودون ذلك طبعاً أخطار، وهي أيضا لها مواقف؛ فمثلًا نجدها تقف ضده أحيانا، وأحيانا تقف معه، فموقفها متذبذب، غير أنّ الشّاعر يتشبث بها لتوقظه من الغرق ومن التّمزق، ومن كلّ المخاطر التي تهدده من الأنهار والبحار وغير ذلك، لذلك، فهو يحاول أن يأخذ بيدها، ولكنها في الوقت نفسه تخوفه من نفسها، تحاول أن تبعده عن ذاتها؛ فهي تريد منه أن يبحث عن الأمن والحياة بعيدا عنها، ولكن هو لم يستطع أن يصل إلى ذلك من دونها، وهي تَعِدُه أنّه إذا عادت الطّيور إلى وكناتها وعاد الماء إلى الأنهار وعودة كل عناصر الطّبيعة إلى مكانها أن تعود إليه، فيقول:

فاشرب مائي

واسكن ناري

وتعال أقاسمك الأشعار

فالنّهر ينبع من ذاتي

والنّار جمرها كلماتي

وأنا حلم الإنسان[2]

على أنّ الشّاعر يلجأ إلى المرأة في بعض الأحيان من أجل أن يعبّر عن رد فعل الذّات المنكسرة، والتي عجزت عن مواجهة الواقع، ومن ثمّ يكون اللّجوء إليها بغية بث مواجده وهمومه، ومن هنا فهي رمز كلّي يمتص توتره وقلقه، فيقول الشّاعر في قصيدة (صهيل الخيول):

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 105.

2 المصدر نفسه، ص: 108.

فاستيقظي من شذا العمر
فري ببعض الكلام المباح
وانتظري قد يفاجئ صبحك جرحي
(...)
فاختبئ في دمي
قد تراك النّجوم
وتعمى العواطف عنك
اعصري القلب
هذا الزّمان يطل
وذا اللّون يصرخ في الأمكنة
وانفخي في رمادي
لعلّ الحروف تعود إليّ[1]

هنا، تحضر المرأة، كمعين أو مساعد في نضاله ضدّ الظّلم والطّغيان، ومعها ينشد فنياً خلاصه الذّاتي، وجسدها يختزن في دلالته رمز التّحول من حال إلى حال آخر، ذلك أنّها تمثّل المرادف الوجودي للأرض والحياة، ويبدو واضحاً بأنّ المقطع السّابق يريد أن يقول الصّراع، وأن بنيته تنهض به وتنبني بنسيج لغوي خاص، وبصورة شعرية خاصّة، فالشّاعر يبين لنا بأنّ الرّجل والمرأة يقفان معا ضدّ الاستبداد والظّلم، فالحركة تُجاه المرأة هي القوَّة والحياة؛ وهذه الميزات هي التي تمثّل الضّوء الذي يُنير الشَّكل الآخر من الإنسان من خلال اكتماله النّفسي؛ أي أنّ المرأة تظهر إلى جانب الرّجل في حركته وسعيه في دروب الحياة.

3-3-3-الموقف الصّوفي للغة:

هنالك نوعان من اللّغة، فالأولى معيارية والثّانية إيحائية[2]. فاللّغة المعيارية هي لغة تقريرية-صفرية-موضوعية، إذ لا يمكن بتاتا بأن تكون وسيلة يتعامل معها الشّاعر في شعره، أمّا الثّانية فهي لغة

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 88، 89.

2 جـان كوهن، بنية اللّغة الشّعرية، ترجمـة: محمّد الولي ومحمّد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الــدّار البيـضاء، المغرب، 1986، ص: 16.

إيحائية، وهي لغة "منزاحة عن المألوف لتعيد بناء الواقع من خلال إحساس عميق بأشياء العالم ورؤية عميقة وشاملة لعناصر الحياة والوجود. اللّغة الشّعرية لا تقول ما يعرفه النّاس ولكن ما يجهلونه، تقول ما لا يقال بلغة النّثر. إنّها تتجاوز لغة العبارة إلى لغة الإشارة ولغة التّقرير إلى الإيحاء، تتجاوز لغة التّبليغ إلى لغة التّصوير، ولغة التّفصيل إلى لغة التّكثيف"[1]، فاللّغة الإيحائية هي التي يرتضيها الشّـاعر لكي يشحن مـا بداخله من تلوّينات ذاتيـة في قـالب شعري منمق، مملوء بالخيـال والصّور الفنّيـة الإيحائية، ومن ثمّ "أصبح المدلول واسعاً يفوق الدّال"[2].

هذا من ناحية نوعية اللّغة، أمّا إذا تحدثنا عن اللّغة الصّوفية فيتبين لنا أنّها لغة تجعل من الرّمز والإيحاء وسيلتين أساسيتين في الكشف عن ذاتية الشّاعر والتي يخفي وراءها مقاصد يتوخاها هو نفسه. فاللّغة الصّوفية، إذن، هي لغة "لا تعبّر عن العادي والمتداول ولكنّها تعبّر عن المخبوء والمحجوب، فهي لغة تتجاوز المحسوس إلى غير المحسوس والمرئي إلى غير المرئي والمحدود إلى غير المحدود. هي لغة تغوص إلى أعماق الوجود وتتوغل في أسرار الكون بحثاً عن الجوهر"[3]. فاللّغة الصّوفية لا تقرأ قراءة سطحية، لأنّها تحوي على غموض واضح في طياتها "إلى درجة الإبهام مع التّعقيد في الدّلالات"[4]، بحيث إنّ الصّوفي يحملها أكبر من طاقتها في التّعبير عن وجده وباطنه، فشساعة خياله تجعله يخرج عن قواعدها وضوابطها ومحدوديتها، وهذا ما يجعلها عاجزة عن تفسير غاية الصّوفي المرجوة.

ومهما يكن من توضيح فإنّ الصّوفي يشكل اللّغة ضمن أسلوب رؤيوي، بحيث "تنحو فيه التَّجربة الحسيّة إلى التَّواري خلف طابع الأمثولة الكلية، وهذا يؤدي إلى امتداد الرّموز في تجليات عديدة، ويفتر الإيقاع الخارجي بشكل واضح، ولا تنهض فيه أصوات مناهضة، بل تأخذ الأقنعة في التّعدد، ويمضي في اتجاه مزيد من الكثافة والتّشتت مع التّناقض البين لدرجة اللّغوية"[5]، وهكذا، تخرج اللّغة عن المألوف لتمثّل عالماً مبهماً، ومن ذلك فهي تعمل بشكل من الأشكال على "توسيع مدركاتنا وترتفع بأذواقنا وتكسبنا معارف جديدة تجعل لحواسك حواسا، تعطي لبصرك بصيرة ولسمعك سمعا، إنّها تعيد

1 بومدين ذباح، أحمد العارف، لغة الشّعر بين التّشكيل والتّأويل، تقديم: فاتح علّاق، ص: 7

2 راوية يحياوي، شعر أدونيس، البنية والدّلالة، منشورات اتّحاد كتّاب العرب، لاط، دمشق، 2008، ص: 18.

3 بومدين ذباح، أحمد العارف، لغة الشّعر بين التّشكيل والتّأويل، تقديم: فاتح علّاق، ص: 7.

4 راوية يحياوي، شعر أدونيس، البنية والدّلالة، ص: 69.

5 صلاح فضل، أساليب الشّعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1998، ص: 35.

خلق الإنسان من جديد فإذا هو يرى ما لا يرى ويسمع ما لم يسمعه من قبل ويحس بما لم يكن يحسه"[1].

من هنا، إذن، سنعمل على تبيين موقـف الشّـاعر علّاق من اللّغة ومن الكلمات، خاصّـة وأنّنا لاحظنا وروود مفردتي اللّغة والكلمات بشكل كبير في عمله الشّعري، ويكفي أن نقرأ هذه العناوين (من هنا تبدأ لغتي) (الجرح والكلمات) (في البدء كانت الكلمة) (أسرى الكلام) (عندما تهرم الكلمات) (ليس غير الكلمات) (قبر الكلام). ثمّ إنّ تَكرار هذه العناوين بهذا الشّكل يعكس رغبة علّاق في تكثيف الـدّلالة، والتّـأكيد على عجـز اللّغة أو الكلمة للتّعبير عن عـالمه الخـاص*، ومن هذا القبيـل نجده يقول:

ولدت ذات ليلة
تحت سماء ممطرة
وكان قلبي مفعما يداعب الحروف
ويدرج من زهرة لزهرة
ليجمع الحروف في فراشة
أو باقة تحجبها من نظرة السّيوف
وعندما كبرت ذات ليلة
أخذت أجلد الحروف
وأنزل العقاب باللغى
لأنّـها طيـوف
تـظلل الخـطى
وتجلب الحتـوف

1 بومدين ذباح، أحمد العارف، لغة الشّعر بين التّشكيل والتّأويل، تقديم: فاتح علاق، ص: 8.

* نوّد الإشارة، هنا، إلى أنّ الصّوفي عندما يعجز عن التّعبير، فهو يريد البحث عن لغة تعبّر عن فكرة العجز ذاتها، وليست المسألة متعلقة بحالة من العجز أو القصور، بل على العكس، والعكس من ذلك أنّها تتعداهما إلى حالة من التّأمل البعيد في اللّغة ذاتها كنظام إشاري رمزي. ينظر: محمّد خطّاب، اللّغة في العرفان الصّوفي، مجلة حوليات التّراث، عدد1، مستغانم، 2006، ص: 30.

لسارقي النّدى[1]

في هذا المقطع قضية إدانة الكلمات من حيث إنّها حتوف وطيوف وأنّها تقود إلى الخطأ دائما، يعني ذلك أنّها تزيــغ بالمرء عن الحق والحقيقة، وبالتّالي فهي أيضاً تمثّل حجاباً عن الحق، ففي المقطع السّابق ثمّة موقف صوفي من اللّغة، وذلك باعتبار أنّ هذه الأخيرة–اللّغة–ليست وسيلة للحق بمقدار ما هي وسيلة إلى إبعاد الشّاعر عن ذاته وعن الحقيقة التي يُؤمن بها، وبالتّالي فهي تمثّل حجابا، ومن ثمّ كان يقف ضدّها.

ونجد هذه المعاني ذاتها تتردد في قصيدة (أسرى الكلام)، بحيث إنّ الكلمات تعتري الإنسان، وتحمله إلى جذورها البعيدة عن نفسه وعن أهله، يعني أنّ هناك نوعاً من التّغييب؛ أي أنّ اللّغة تغيّب الذّات، فتسرق الذّات عن ذاتها، وهذا ما يؤكّده قول علاّق فيما يأتي:

... وتزرعنا الكلمات على عتبات البيوت
نكبر ثمّ تجرجرنا الطّرقات
ونبدأ رحلتنا في خضم الكلام
فتشرعنا الكلمات لنمتد في أفق غامض
ثمّ ننأى بعيدا عن الأمهات[2]

إنّ اللّغة الشّعرية اكسبت رمزيتــها، وهذا بالنّـظر إلى أنّها لا تدل على دلالة بعينـها بتـاتاً، وهذا ما يجعل الشّاعر الصّوفي يعاني في تعامله معها، إذ وجب عليه خلق لغة صوفية داخل أخرى شعرية، ذلك أنّ اللّغة المعتمة تُخفي أسرارا، تلك التي يخفيها الصّوفي والّتي يعبّر عنها بلغته الخاصة، "وهي لغة الباطِن المشكّلة للرّمز"[3]، وعلى هذا الأساس يقول الشّاعر في قصيدة (قبر الكلام):

كيف تسيل النّفوس على شفة الحرف
آمنة في الظّلام؟!
يسكنني الحرف حينا فيتّسع الحرف

1 فاتح علاّق، الجرح والكلمات، ص: 23، 24.
2 المصدر نفسه، ص: 35.
3 راوية يحياوي، شعر أدونيس، البنية والدّلالة، ص: 69.

أسكنه فأضيق

الحرف قبر فكيف أصبّ بحاري في قارب أو مضيق

أسند ظهري إلى سنبله؟! [1]

في هذا المقطع الشّعري-كما نرى-يظهر لنا الحرف وكأنّه قبر مثلما يقول الشّاعر (الحرف قبر)، وكأنّ الكلمات لا تصلح بأن تكون وسيلة للتبليغ. ذلك أنّها عاجزة عن أن تكون وسيلة لإيصال الحقيقة، وهنا، بالضّبط، نجد الشّاعر علّاق يتقاطع بشكل واضح مع مقولة النِّفري، فيقول فيها: "فقد رأيت الأبد ولا عبارة في الأبد"[2]، ومعنى هذا أنّ اللّغة إذا كانت تعبيراً عن المعنى، فإنّ المعنى يتسع ومن ثمّ تضيق العبارة، وهذا ما عبّر عنه الشّاعر في الأسطر الشّعرية السّابقة.

وعلى كل حال فإنّ اللّغة مرتبطة بطريقة من الطّرق بما يستطيع عقل المرء استيعابه، على أن عالم العقل قد لا يستطيع مجاراة الوجدان في معطى التّجربة الرّوحية. فإذا كانت اللّغة تمثّل وسيلة المرء في التّحقق، فإنّها قد تصبح حجابا، ومن ذلك يقول النّفري: "وقال لي: إذا جئتني فألق العبارة وراء ظهرك، وألق المعنى وراء العبارة، وألق الوجد وراء المعنى"[3]، فالعبارة، بهذا الشّكل، هي عاجزة عن حمل الحقيقة الكبرى، أو الحقيقة الإلهية، أو المعرفة الإلهية.

على العموم، فقد كشف البحث في هذا الفصل، على أنّ التّناصّ الدّيني كان له الأثر البارز في تشكيل نصوص الشّاعر علّاق؛ فالقرآن العظيم أمدّ الشّاعر شحنات تعبيرية واسعة تسهم في إغناء تجربته، وتعزيز أبعاده الفكرية، وقد حضر بأساليب مختلفة؛ فهو حاضر على مستوى الألفاظ والتّراكيب من ناحية، ومن ناحية أخرى يتجاوز ذلك إلى إنتاج جو القصص القرآني ضمن السّياق الذي يخدم الدّلالة الجديدة، التي لا يستطيع النّصّ المقروء الإيفاء بها، كما استلهم الشّاعر تناصّاته مع الحديث النّبوي الشّريف-على الرّغم من قلتها-لأنّه يأتي في المقام الثّاني مرتبةً وتأثيراً في النّفوس، وكان القاموس

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 106.

2 عبد الجبار النّفري، المواقف والمخاطبات، تقديم: عبد القادر محمود، تحقيق: بيرتر آربري، الهيئة العامة للكتاب، لا ط، مصر، 1985، ص: 103.

3 عبد الجبار النّفري، المواقف والمخاطبات، ص: 22.

الصّـوفي ورموزه المتنوعة مُعيناً واضـحاً للشّاعر في التّـعبير عن تجربته الشّعرية، كما استطاع خلق كثير من الألفـاظ التي اكتسبت بُعـداً صـوفياً من خلال تجربتـه الصّوفية.

الفصل الرَّابع

جمالية التَّناصّ الأسطوري والتَّاريخي والأدبي

تزخر المجموعات الشِّعرية للشّاعر فاتح علّاق بالتّداخلات النّصية-التّناصّ الأسطوري والتّاريخي والأدبي-فهو يستجلب نصوصاً مختلفة "تقبع على بعد آلاف أجزاء الزّمن والمكان"[1]، ويأتي استدعاؤها مواتياً للحالة الشّعورية التي تعتريه في تلك اللّحظة؛ أي لحظة الخلق الشّعري، فالشّاعر، بهذا التّحديد، نراه يمثّل صوتاً "وسط آلاف الأصوات التي لا بدّ أن يحدث بين بعضها البعض تآلف وتجاوب، هذا الشّاعر قد وجد في أصوات الآخرين تأكيداً لصوته من جهة، وتأكيداً لوحدة التّجربة الإنسانية من جهة أخرى، وهو يضمن شعره كلاما لآخرين بنصّه فإنّه يدلّ بذلك على التّفاعل الأكيد بين أجزاء التّاريخ الرّوحي والفكري للإنسان"[2]، وإضافة إلى هذا فإنّ هذه الجسور التي يشيدها مع ماضيه تتأسس على وعي عميق بالمعاني المترسبة، إذ إنّه يغوص إليها ليستكنه جوهرها ويتلمس ملامح تشابه مع واقعه السّوداوي المؤلم، ليذهب بعدها في بعث روح آماله وتطلعاته في هذه النّصوصّ، ثمّ إنّ هذا التّوظيف للنّصوص-الأسطورية والتّاريخية والأدبية-ليس مجرّد أشكال يؤتى بها لتدعيم هذه اللّحمة في نصه الشّعري فحسب، بل أصبح له "آليات وغايات متنوعة تسعى إلى الهدم وإعادة البناء، ومن ثمّ التّجاوز"[3].

ومن خلال هذا كلّه سنلج إلى المتن الشّعري عند فاتح علّاق، لنتناول فيه التّناصّ بأشكاله المختلفة: التّناصّ الأسطوري، التّناصّ التّاريخي، التّناصّ الأدبي.

1-جمالية التّناصّ الأسطوري:

تعدّ الأسطورة نظاماً خاصا داخل بنية الخطاب الشّعري المعاصر، بحيث تمدّه دلالات إيحائية جمالية فنّية، وذلك نظرا لتناصّاتها مع مجالات الفكر المعاصر كالأنثروبولوجيا، علم النّفس، الدّين، علم الاجتماع، ومجالات أخرى كثيرة[4]، وإضافة إلى هذا، فإنّها تعدّ بشكل أو بآخر، من أكثر الغوامض إثارة؛ حتّى أصبح يقال: "إنّ الأدب الآن كما لو كان يبدأ من جديد ليعيش عصره، عليه أن تكون

1 نسيمة بوصلاح، تجلّي الرمز في الشّعر الجزائري المعاصر، شعراء رابطة إبداع نموذجا، لا ط، الهدرت رابطة إبداع الثّقافية، لا ب، 2003، ص: 133.

2 عزالدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص: 311.

3 عصام حفظ الله واصل، التّناص التّراثي في الشّعر العربي المعاصر، دار غيداء، ط1، عمّان، 2011، ص: 24.

4 نور ثروب فراي، الماهية والخرافة، دراسات في الميثولوجيا الشّعرية، ترجمة: هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثّقافة، ط1، دمشق، سوريا، 1992، ص: 34.

بدايته الأسطورة"[1]، ولأجل ذلك يلجأ إليها الشّعراء للتّعبير عن أحلامهم وتطلعاتهم الفنّية والفكرية في آن واحد، ومن ثمّة فهي تساهم-إلى حدّ كبير-في إثراء تجاربهم الشّعرية، وهذا لكونها "تخدم الرّؤية الشّعرية الصّادقة وتمدّها بعصارة الفن"[2]، وكذلك، فإنّ توظيف الأسطورة في الشّعر العربي المعاصر يتوقف "على انفعال الشّاعر بأسطورة معينة واستغلالها للتّعبير عن موقف واقعي بوصفها معادلًا موضوعياً لرؤيته"[3]، فينتقي منها ما يلائم نصه من دلالة ومن ثمّة يوصلها إلى المتلقي بأكبر فعالية ممكنة.

وما من شك، فإنّ الشّاعر العربي المعاصر يقوم بصناعة أساطيره الخاصّة، ويكون ذلك باتباع طرائق وأساليب مختلفة، كأن يرجع إلى بعض الأساطير الموروثة ويقوم بإعادة صياغتها وتشكيلها تشكيلاً فنّيا جديدا، إذ تفقد فيه شخصيتها الأولى لتكتسب ملامح تجربته وتحمل صورة تعينه، وإضافة إلى ذلك فإنّه يلجأ إلى ابتكار رموزه الخاصّة ليخلق منها صورة ضخمة من دون أن يعتمد على شكل من أشكال الأساطير الموروثة، وبذلك يكون قد وضع نوعا من الأسطورة المحضة[4]، ذلك أنّ الأسطورة هي ميراث الفن، حيثُ تظل نبضاتها حيّة-إن جاز التّعبير بذلك-في خيال الشّعراء لخلق أفق جديد. بعبارة أخرى، فإن "دراسة الأسطورة اليوم وتوظيفها في الأعمال الأدبية، وفي مختلف أشكال التّعبير، أصبحت تمثّل معلما بارزا يكشف جانباً مما خفي من رسوبات خامدة من حياة الإنسان، لكنها رسوبات متذبذبة، مهتزة، تعكس أبعاداً إنسانية يعتذر ضرب صفح عنها، لانطواء النّفس البشرية على أبعاد كثيرة، منها البعد الأسطوري، والأمر لا يقتصر على ما كانت تعتقده العشائر الموغلة في القدم، أو بالأحرى ما وصلنا من معتقداتها، لأنّه يمتدّ إلى وجود الأسطورة وإلى أثرها في حياة المعاصرين بصفتها مؤثرا وموجها-بشكل أو بآخر-لسلوك المعاصر في كثير من المواقف"[5].

على أنّ الشّاعر العربي في صناعته للأسطورة الشّعرية المحضة يحتاج إلى تلك القوّة الابتكارية الفذّة، التي يستطيع من خلالها أن يرتفع بالواقعية الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعية الإنسانية العامة

1 أحمد كمال زكي، الأساطير دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، ط2، بيروت، لبنان، 1979، ص: 211.

2 فايز علي، الرّمزية والرّومانسية في الشّعر العربي، لا د، ط2، 2003، لا ب، ص: 57.

3 عبد النّاصر حسن محمد، الحب عند روّاد الشّعر الجديد، الهيئة العامة لقصور الثّقافة، ط1، القاهرة، 2009، ص: 50.

4 صلاح الدّين نينان، تجلّيات الأسطورة في شعر عزالدين المناصرة، مجلة الباحث، ع 8، دائرة اللّغة العربية وآدابها، جامعة القدس فلسطين، ديسمبر 2011، ص: 97.

5 عزّي بوخالفة، هجرة الأساطير، مجلة اللّغة والأدب، العدد 18، جامعة الجزائر، نوفمبر 2018، ص: 46.

ذات الطّابع الأسطوري، وزيادة على ذلك فإنّه يستطيع أن يعلو بالمفردة العادية المألوفة إلى مستوى المفردة الرّامزة. وهكذا، تكمن مهمة الرّمز الأسطوري في أن يخرج "العام من الخاص، والحي من الميت والوجود من العدم، والحضور من الغياب، والحاضر من الماضي، والبراعم من الخضراء اليابسة بعد إحيائها، فالعثور على المعادل الموضوعي-كما يرى إليوت-هو سر بقاء القصيدة وخلودها، وليست العبرة في سكب العواطف وتكثيفها فيها"[1].

ومهما يكن فإنّ الأسطورة تعدّ بصورة أو بأخرى أحد الظّواهر البارزة التي حظيت باهتمام الشّاعر "علّاق"، ذلك أنّه اطّلع عليها ومن ثمّ أعاد كتابتها بطرائق مختلفة. كما أنّه عمد إلى الإفادة منها مستغلاً ما فيها من رموز إيحائية فنية تجذب انتباه القارئ، ومن خيال لا تحدّه حدود عن طريق بعث أبطاله في مجموعاته الشّعرية الأربعة؛ ليجسّد لنا من خلال كل ذلك أفكاره ومشاعره، وبهذا الشّكل، إذن، تندمج تجربته بمعطيات الأسطورة التي تميّزت بها أعماله الشّعرية. وباختصار شديد، فإنّ إعادة بعث الأسطورة لدى الشّاعر "تحمل القيمة الدّلالية نفسها، لأنّ الأسطورة –في النّهاية-وظيفة، بغض النّظر عن قيمة هذه الوظيفة في الأزمنة المختلفة"[2].

وقد ترد الأسطورة عند الشّاعر بشكل جزئي حيناً وبشكل كلّي أحياناً أخرى، ومن الحضور الكلّي للأسطورة في نصوص الشّاعر نأخذ قصيدة (أوديب في دلفي)، حيثُ يتقمص الشّاعر شخصية أوديب من أوّل النّصّ إلى آخره. على أنّ الشّاعر يبدأ قصّة (أوديب) من نهايته أو هو يختلق له نهاية جديدة؛ إذ يذهب به إلى كاهنة دلفي ليسألها عن سبب ما أصاب طيبة، وطيبة هنا هي جزائر الشّاعر. فالشّاعر، إذن، يبدأ من حيث انتهى (سُوفوكليس)، بعد أن فقأ عينيه وقادته ابنته (ألكترا) في دروب المأساة يأخذه الشّاعر إلى (دلفي) حيث يقابل الكاهنة ويسألها ويريد أن يعرف منها أسباب الخراب الذي حلّ بطيبة. والشّاعر، هنا، يريد أن يتكئ على الأسطورة ليسأل هذه الكاهنة عن أسباب المأساة في الجزائر اثناء العشّرية السّوداء في نهاية القرن الماضي. إنّه القصيدة تساؤل وبحث ووصف للمأساة التي يخبط فيها الوطن، يقول الشّاعر في قصيدة (أوديب في دلفي):

1 محمّد فؤاد السّلطان، الرّموز التّاريخية والدّينية والأسطورية في شعر محمود درويش، مجلة جامعة العلوم الإنسانية، م 14، ع 1، جانفي 2010، ص: 18.

2 عزّي بوخالفة، هجرة الأساطير، ص: 47.

امنحيني وردةً أو قنبلة

ودعي قلبي ينزّ

تحت حدّ المقصلة

نافضاً عنه غبارَ الزمن الخـالي

وعن عينيه ثقل الأمكنة

آن أن تشقّ نفسي عن سمائي

وأرى من قمّة الرأس جذوري

ما بهذا القلب من سجنٍ ومنفى[1]

إنّ الشّاعر في هذا المقطع يوظف أسطورة (أوديب) بطريقة فنّية تخدم مقصوده الخاصّ، وهي أسطورة إغريقية جسّدها (سوفوكليس) في مسرحيته (أوديب ملكا)، وهذه الأخيرة تروي حكاية (الملك أيوس) وزوجته (جوكاستا) في أرض طيبة أين تصله نبوءة مفادها أنّ ابنه عندما يكبر سيقتله ويتزوج أمّه، فيقوم على إثرها الملك بثقب أرجل الطّفل ويتركه "على جبل قيصرون ليموت غير أنّ راعياً وجده فرعاه، وبعد ذلك سلمه إلى كورنثه وهو راعٍ آخر، وهناك تبنّاه الملك والملكة وربيّاه، غير أنّ أوديب علم بالنبوءة التي تقضي بأنّه يقتل أباه ويتزوج أمّه، فترك كورنثه فراراً من العجوز وحاشيته، وبعد أن يصل أوديب إلى طيبة يجد أبا الهول يهدّد المدينة ، فيحل أوديب الأحجية التي يطرحها أبو الهول، وينقذ المدينة، يتزوج أوديب من جوكاستا، الملكة الأرملة، فتنجب له أولادا وتزدهر المدينة أثناء ولايته، لكن يجتاح الوباء المدينة فيضطر العرّاف إلى القول بأنّ الآلهة غاضبة، لأنّ قاتل الملك أيوس لم يعاقب، ويعلن أوديب بوصفه ملكا على إيجاده، وبعدها يتبين أن القاتل هو أوديب الملك وأن زوجته الملكة هي أمّه، فيذهب إلى المنفى، ومنذ اللّحظة التي ينزل فيها العقاب على نفسه يصبح أوديب مقدسا يجلب السّعد في المكان الذي يدفن فيه"[2].

إنّ أوّل ما نقف عنده من المقطع السّابق هو العنوان، ذلك أنّ هذا الأخير يمثّل بشكل أو بآخر هوية النّص، وهكذا، فإنّ أوّل تجلّ للأسطورة في العنوان (أوديب في دلفي)، فقد أخذ الشّاعر يتقمص

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 32.

2 محي الدّين صبحي، النّقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، الدّار العربية للكتاب، لا ط، ليبيا، 1988، ص: 119، 120.

هذه الشّخصية الأسطورية راسما ملامح الدّرب لأوديب الجديد، وبهذا يكون الشّاعر استدعى محتوى الأسطورة ككل، إذ إنّ المعاني المضمنة في النّص الغائب هي المعاني نفسها التي يسعى المبدع إلى إيصالها للقراء.

فالشّاعر في النّص السّابق يعيش نوعاً من المعاناة، وهذا بسبب الوطن المغتصب من كل حقوقه المشروعة؛ كالحرّية-مثلًا-، فهو في قمّة الحيرة والضّياع بسبب ما آل إليه وطنه الجزائر، وبخاصّة، ونحن نعلم أنّ مرحلة التّسعينيات هي مرحلة الوباء الذي أصاب طيبة، ومن ثمّ بدا الموت وتسمم المكان والزّمان في آنٍ معاً، فيقول:

آن أن ينحلّ صوتي
وأرى من موت موتي
ما بطيبة
من رموز خبّأتها عينُ دلفي
عن حبيبه
راعها الطوفان في الأرض الغريبة[1]

إنّ الشّاعر يريد أن يعرف ما وراء هذا الخراب والدّمار والموت؟ ما هو سر اللّعنة التي أصابت البلد؟ هل قتل أوديب الوحش حقاً؟ ما هذا الوحش الذي يعبث فساداً في البلاد؟ إنّ الوحش يسكن المدينة بل يسكن أوديب. ها هو يدمدم بين جوانبه، فيقول الشّاعر:

قيل إنّي قاهر الألغاز في طيبة
وإنّي قاتل الوحش
وإنّي بطل يصلح للعرش
فهلّا رفعوا الأكفان عن نعشي
ليلقوا ذلك الوحش يدمدم
ذلك اللّغز الذي ما زال يسعى

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 32.

ساخطاً في جوف قمقم[1]

إنَّ الوحشَ إذن لم يمت بل تحوّل إلى المدينة، بل سكن نفسه بعد أن قتله في مدخل المدينة. فهل أوديب هو الوحش الذي عاث فساداً في البلاد؟ كيف يستخلص من هذا الوحش الذي في داخله، يقول الشّاعر:

ينهش الثّعبان قلبي
تأكل الدّيدان صبري
وتَضيءُ العقرب السّوداء في عزّ انتشاري
كيف أحبو
كيف أصبو
وأنا في القاع أخبو
ثمّ أخبو في دماري[2]

وهذا ما نجده في قصيدة (على أبواب طيبة) في الدّيوان الثّاني (الجرح والكلمات)؛ إذ نجد الوحش يسكن المدينة ويستولي عليها، يقول الشّاعر:

هو الوحش يسكن قلب المدينة
يجلد روحي ويحفر قلبي
أأقضي هنا عند أعتابها؟[3]

ولكن، أوديب يأخذ ثأره من الوحش فيقتله ويحرّر المدينة ويطلق النّسر المسجون بين أسوارها، ويحرّر سيزيف من صخرته، فيقول الشّاعر:

لقد قتل الوحش أوديب فارفع جبينك
هل تبصر الآن نسري؟
فيا روح هبي

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 33، 34.
2 المصدر نفسه، ص: 34.
3 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 33.

لقد لفظ الوحش قلبي

وأقبل نصري[1]

فإذا كان أوديب كما جاء في الأسطورة اليُونانية يتمكن من التّغلب على الوحش وشروره ومن ثمّ يخلص المدينة، فإنّ هذا كلّه صاغه الشّاعر ليعطيه رؤيا أخرى، وهي أنّ أوديب، هنا، بعد أن تقمصه الشّاعر أصبح يمثّل الإرادة الشّعبية، والقوّة العادلة في البلاد، ومن ثمّ كان الانتصار.

وإلى جانب ذلك، دائماً، نجد من النّصوصّ الأسطورية التي كان لها حضور التّوظيف في شعر شاعرنا أسطورة "بروميثيوس*"، وهذه الأخير تحمل في طيّاتها معاني الفداء والمقاومة، وبخلاف ذلك تحمل العذاب والقهر بغية إسعاد الآخرين وخلاصهم، يقول الشّاعر في قصيدة (أوديب في دلفي)، مشيراً إلى سارق النّار (بُرومثيوس):

من يردّ لي نهاري

كي أرى عمق ظلامي في البحار

علّ هذا السّجن ينهار بقلبي

1 المصدر نفسه، ص: 34.

* لعلنا لا نجانب الصّواب، إن قلنا، وبكل صدق، أنّ الشّاعر فاتح علّاق ممثّل لفكر بروميثيوس، لأنّه في كثير من قصائده-بحكم دراستنا لأعماله الشّعرية-نجده استقى من هذه الأسطورة، ومن ثمّ استلهمها من غير مرّة، فقد استحوذت عليه هذه الأسطورة إلى أبعد الحدود، وهو بدوره حاول الإفادة منها بطريقة من الطّرق. ومن هنا يمكننا القول إنّ الشّاعر توسّع كثيراً في استخدام بروميثيوس، حتّى أصبحت هذه الأسطورة محورية في دواوينه الأربعة. وللإشارة، فإنّ "بروميثيوس واهب الفكر العميق والحكمة، يعتبرُ أحد الجبابرة في الميثولوجيا الإغريقية، من مؤسّسي مجمع الآلهة الجدد والعقل المدبر لهذا النّظام، والثّوري المدافع للإنسان إزاء خصومة الآلهة، ولعلّ اسمه يعني (بعيد النّظر)، كما يعني في الوقت نفسه (الفكر المتقدم)، إضافة إلى أنّه يملك المقدرة على التّنبؤ بالمستقبل، وإنّه كان معلّم البشرية لاستعمال النّار. وقصّته واحدة من أهم القصص في الميثولوجيا الإغريقية، وهذه القصّة ترمز لمضامين ودلالات هائلة في الفكر والتّاريخ الغربي، وقصّة بُرومثيوس تكمنُ في أنّه اختار الانحياز للجنس البشري، وأن يكون منقذهُ ومعلمهُ وحامي وجوده؛ لأنّه هام حبّاً للبشر، لذلك، قام بفعل تمرّد على كبير الآلهة (زيُوس)، من أجل الإنسان، وسرق النّار التي تعني (النّور، المعرفة، الدّفء)، وقدمها للبشر كإحدى وسائل الحضارة والتّمدن الفعّالة؛ منحها للبشر من أجل رفعه من الظّلمة إلى النّور، وقد خالف بُرومثيوس الإله (زيوس) الذي أراد للأرض أن تعيش في الظّلام، فاختطاف بُرومثيوس النّار والإلقاء بها للأرض وتقديمها للجنس البشري جعل زيوس غاضباً عليه غضباً شديداً على ما ارتكب من خطأ في رأيه، وعاقبه بأشد قسوة؛ فقيّده بالسّلاسل إلى صخرة كبيرة في جبال القوفاز، وسلط عليه نسراً جارحاً يتردّد عليه كلّ صباح ويَنهشُ كبده ويلتهمه، ثمّ ينمو الكبد في اللّيل من جديد دون أن يحظى بُرومثيوس بنعمة الموت، وهكذا، إذن، يعذبه عذاباً أبدياً إلى ما لا نهاية، حتّى يأتيه المخلّص هِرَقل، ويُحرّر بُرومثيوس من لعنة الإله زيُوس وينقذه من قساوته وظلمه على البشر". حسن المسلمي، دراسة في مسرحية بروميثيوس في الأغلال لأيسخيلوس أو مشكلة العدالة، حوليات كلية الآداب جامعة عين شمس، المجلد 140، لا ب، 1974، ص: 313.

ويقوم سارق النّار[1]

فأوديب يعيش في ظلمة ولا ينقذه إلّا سارق النّار بروميثيوس، هو الذي يردّ له نهاره، وهو الذي يخرجه من سجنه؛ سجن العمى وسجن الخطيئة، وهو الذي ينقذه من أسئلة فيعطيه الجواب الذي به ينقذ طيبة بلده. إنّ الشّاعر، هنا، جعل من بروميثيوس منقذاً للمرحلة السّوداء في العشر الأواخر من القرن المنصرم. إنّ أوديب رمز الحاكم الذي فقد القدرة على الرّؤية والقدرة على إيجاد مخرج يلجأ إلى بروميثيوس سارق النّار ليضيء له الظّلام ويقوده إلى الحلّ. إنّ بروميثيوس يحمل المعرفة، نار المعرفة التي بها نتجاوز مشاكلنا.

إنّنا نجد الشّاعر فاتح علّاق، قد اخترق خطابه الشِّعري كثيراً من النُّصوص الأسطورية في ظاهرة تناصية جمالية، ومن مثل ذلك نجده يقول في قصيدة (رؤيا):

واقف هاهنا ينهش النّسر قلبي
وتأوي الوحوش إلى كبدي
ساعدي شفة تتململُ
رجلاي زلزلة
وعيناي عاصفة وغيوم[2]

فبروميثيوس هنا يعاني، إذ ربطته الآلهة إلى جبل الألب–فيما أعلم–وسلطت على كبده نسراً يأكل منه نهاراً لينبت في اللّيل، فتعود إليه في النّهار عقاباً له على سرقة النّار من عالم الآلهة، وهنا، يتقمصه الشّاعر رمز المعرفة في زمن القتل والدّمار والحرائق.

إنّ الشّاعر في قصيدة (الجزائر في دمي) هو بروميثيوس الجزائر، يعيش التّعذيب من المستعمر، من الهدم والظّلام وهو يجاهد بصره ليرسم خريطة وطنه في ضلوعه ودموعه، برسم جمال بلده في قلبه في دمه:

رغم الخناجر في فمي
رغم المعاول والمطارق فوق رأسي ترتمي
بالصبر أرسم وجهك في مقلتي

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 34.
2 المصدر نفسه، ص: 47.

في مبسمي
في كل شبر من خرائط أضلعي
في أدمعي
لا تحسبي أني نسيت جمالك
لما تناثرت الكلاب على دمي[1]

في هذه السّطور الشّعرية يتنفسُ فيها الشّاعر من أجواء أسطورية (برومثيوسية)؛ إذ نجد الشّاعر استوحاها بغية جعل استراتيجيته من استراتيجيات الكتابة الشّعرية المعاصرة، ومن ثمّة تنسجم مع دلالة الشّاعر من النّص. وهكذا، إذن، جاء النّص الشّعري عن طريق التّلميح، يحمل في مضامينه أسطورة برومثيوس لدلالة على التّضحية والمعاناة من أجل العشق الذي يحمله إلى وطنه الجزائر، إذ إنّه يعتمد "على سهولة اللّفظ وبساطته في انسياب وذاتية التّعبير، لأنّ العشق لا يتحمل الغموض والتّعقيد، فهي نهر متدفق وكأنّ القصيدة برمتها نفس واحد طويل ينساب على شكل تيار جارف لا تعترف بالحزن والألم ولا تغازل اليأس بل تذكي جذوة الأمل في قارئها، فبالرغم من جرائم هولاكو ومذابح التّتر تعود عنقاء العرب سيوف الكلمات لترسم للقارئ العربي والجزائري خاصّة موقفا رافضا لليأس وبوجود إمكانية القول والفعل"[2].

هذا، وإذا كان برومثيوس الأسطوري قد بقي في العذاب الأبدي[3]، فإنّ شاعرنا فاتح علّاق هو كذلك، لم يخرج سالما من هذا العذاب الأبدي، والذي يتمثل في الجرح والألم اللّذين يسكنان قلبه، فبرومثيوس يأكل النّسر كبده، والشّاعر في قصيدة (الجرح والكلمات) تشرب الكلمات دمه وتأكل لحمه وتقتات ذاكرته، فهو يعاني خيانة الكلمات التي خرجت عن سلطانه إلى سلطانها وجبروتها، وأصبحت تعذبه بعنفوانها وسموها، وهو يسعى إلى الفكاك منها والتّخلص من أثرها. إنّ الشّاعر يريد أن يقول ذاته

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 09.

2 علي حميداتو، الأسطورة والرّمز في الشّعر الجزائري المعاصر من المعنى إلى فائض المعنى، قراءة في ديوان (الجرح والكلمات) لفاتح علّاق، ص: 438.

3 حرز الله بوزيد، مواويل العشق والأحزان، المؤسّسة الوطنية للكتاب، ط1، الجزائر، 1984، ص: 93.

وهي تريد أن تقول ذاتها لهذا شق عليه هذا العصيان وتمنى لو استطاع أن يمد جبالاً من الهجر ليقضي على هذا الطّغيان، فيقول:

تشرب الكلمات دمائي وتأكل لحمي
وتقتات ذاكرتي ثم ترفع هاما
كلما كبرت غرها فرعها فاستطالت
وألقت عليّ بأجنحة من خزامي
وأرخت عليّ ستائرها ثم قالت سلاما سلاما
خانني ودها فاستتبت مفاتنها فاستطارت
وألقت ضراما
لو أني استطعت مددت جبالا من الهجر
لكن جرحي يأبى التـآمـا
وإن جهنم كانت غـرامـا[1].

هاهنا، يتكئ علّاق على أسطورة "بروميثوس" ومضمونها، ليؤكّد لنا من خلالها الدّائم الذي لا ينقطع، ولا ينضب، فهو مثقلٌ بالجراح والأحزان، وهذا في صراعه مع شهوة الكلمة وسلطتها الآمرة. فالشّاعر يصوّر لنا خداعها في ادعائها السّلام في بادئ الأمر، لتنقلب بعد ذلك إلى تهييج العواطف وإثارة جراح الذّاكرة التي تأبى الالتآم. على أنّ هذا الألم الذي يسكن الذّات الشّاعرة، لم يمنعه من أن يكون متماسكاً في عذابه.

وعلّاق، هو شاعر استطاع أن يتجاوز الأسطورة الأم من حيث هي رموز توضّح ظواهر الكونية، ومن ثمّة أسقطها على تجربته الشّعرية، إذ إنّه عمل على تطويع الأسطورة لكي يعبّر عن همومه الذّاتية وهموم شعبه، وقد اتضّح لنا ذلك جلياً من خلال السّطور الشّعرية السّابقة، التي راح الشّاعر فيها يبيّن لنا الكيفية التي يتخلص بها من عذابه، غير أنّ الشّكوك لا تزال ببابه، فهي لا تتلاشى، وبخاصّة، عندما يرى في الأفق إلّا النّذير والتّحذير، ومن ذلك قول الشّاعر:

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 12، 13.

مررت على أملي
كانت الشّمس تغرب في حمإ
والبدر يقطع أوردتي
ويصلي لقاتلتي
ويسلم إسمي إلى الصّنم
كيف يمرّ السّحاب
ولا فارس غير هذا الدّم
غير هذا الغراب؟[1]

من هنا، لقد شحن الشّاعر أسطورة بروميثيوس بقيمة دلالية فنّية متسقة مع حالته الشّعورية، ففي السّطر الشّعري الأخير نجد الغراب يرمز إلى التّشاؤم في الأفق "وهو ما خرج في صندوق (باندورا) في الأسطورة الإغريقية ليعمم أفق انتظار الشّاعر ولكنّه سرعان ما سيزول لأنّ الشّاعر على علم بمن سيخلصه من جرحه الذي يأبى أن يلتئم، على الرّغم من كونه لا يزال بعيدا عن مخلّصه إلّا أنّه سيأتي لأجل ذلك"[2]، فيقول في قصيدة (رحلة الأرض):

فهل يشرع الشّجر في الإياب
وتفـــــيء الطّيور إلى القلب ثانية
لتـــــضيء الحقول؟
أيرتفع الجبل بن هام الجراح
ويسترجع البحر زرقته
أم يطول العذاب[3]

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 21، 22.

2علي حميداتو، الأسطورة والرّمز في الشّعر الجزائري المعاصر من المعنى إلى فائض المعنى، قراءة في ديوان (الجرح والكلمات) لفاتح علّاق، ص: 440.

3 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 45.

إنّ الشّاعر يرمز بـ "بروميثيوس" إلى ذلك الإنسان العربي الذي ما يزال يدافع عن أرضه وشعبه رغم جراحه وآلامه، ومن ثمّة يستمد قواه من يقينه بحتمية انتصاره على فتك الاحتلال وقيوده بكفاحه فينهض عملاقاً يتصدّى لكل المساوئ حتّى يرى وطناً، وقد جعل علّاق من ثقته بأمل النّصر حقيقة مطلقة، لذا قدّم صورة بروميثوس رمزاً للمشيئة والإرادة الإنسانية.

أمّا أسطورة "سيزيف"* فهي، كذلك، تعدّ من أكثر الرّموز الأسطورية ظهورا في الشّعر العربي المعاصر، وهذا لكونها ترمز إلى العذاب الأبدي الذي يعانيه الإنسان من أجل الوصول إلى الهدف الذي يرمي إلى تحقيقه، فهو يصطدم في كل مرّة بعائق يَحول دون تحقيق ذلك الهدف، ويبقى الإنسان في سعي دائم للوصول إلى ما يريد، فأسطورة سيزيف بهذا المعنى تصور قصة العذاب الأبدي وكفاح الإنسان البائس من أجل الوصول إلى قمة رغباته، فهو عارف أنّ الحياة عبث لكنّه يعمل حتى النّهاية[1].

ولقد وظف الشّعراء المعاصرون هذا الرّمز الأسطوري تعبيراً منهم على معاناة الإنسان وعبثية الحياة الدّائمة، فالإنسان العربي–على سبيل المثال–شأنه في ذلك شأن سيزيف الذي يظلّ يدحرج هموم الحياة ليدفعها عنه، غير أنّها تغالبه وتعيده إلى نقطة البداية في ظل الحصار الذي يعانيه فكرياً واجتماعياً.

وتحسن الإشارة إلى أنّ أسطورة (سيزيف) وردت في أكثر من مرّة في شعر الشّاعر علّاق، ثمّ إنّ ورودها كان مخالفاً للنّصّ الأسطوري بصورة تتجاوز البُعد التّقليدي لهذه الشّخصية الأسطورية، فسيزيف علّاق لا يحمل الصّخرة كما جاء في الأسطورة الأصل، وإنّما يلقيها جانباً متخلصاً من عذابه الأبدي.

إنّ عناصرَ الأسطورة السّيزيفيّة لم يطرأ عليها أيّ تغيير (سيزيف/ الصّخرة)، غير أنّ الذي طرأ على المتناصّ الشّعري هو رفع العذاب الإلهي عن سيزيف، فقد أمره أوديب أن يتخلص منها كما تخلص هو من الوحش، وفي ذلك يقول فاتح علّاق:

دمي خنجري إن رماني الخداع

* تعدّ أسطورة سيزيف من أشدّ الأساطير نهلاً واستلهاماً في الشّعر العربي المعاصر، وذلك بالنّظر إلى قوّة رمزيتها التي تحيل بشكل من الأشكال إلى عبثية الوجود الإنساني، كما ترمز إلى المعاناة الأبدية وعجز الإنسان؛ فسيزيف كان ذنبه الوشاية بالملك "زيوس" الذي اختطف "إيجينيا" ابنة إله النّهر، فقررت الآلهة معاقبته عقاباً أبدياً، ومن ثمّ حكمت عليه بحمل صخرة ضخمة إلى قمّة الجبل، على أنّها سرعان ما تتدحرج بمجرد وصولها للقمّة، ثمّ بعد ذلك يكرّر العمل ذاته، وهكذا للأبد. يُنظر: جمال مباركي، التّناصّ وجمالياته في الشّعر الجزائري المعاصر، ص: 225.

1 عبد المعطي الشّعراوي، أساطير إغريقية (أساطير البشر)، ص: 129.

وسيفي ظفري

أنا قادم من صراخ الزّمان

سيزيف ألـق بصخرتك الآن

واصدع بأمري[1]

فسيزيف العصر لم تعاقبه الآلهة عندما تمرّد عليها فحسب، وإنّما السّلطة هي التي عاقبته بأن جعلته مُسخراً لخدمتها لأنّه تجرأ على معارضتها، وهذا تماشياً مع النّسق الذي جاءت فيه هذه الأسطورة مع الدّلالة التي أراد أن يرمي بها الشّاعر للمتلقي من خلال القصيدة، فيقول:

من يزحزح صخرة سيزيف عنّي

ويرفع عنّي الصّغار

من يرد النّبال التي تخرق الآن صدري

من يرد الرّمال التي تحفر الآن قبري؟[2]

في هذا المقطع وظّف الشّاعر أسطورة سيزيف لكي يعبّر عن خذلان قومه له أمام العدو، وهذه الصّورة تعادل-إلى حدّ ما-صورة سيزيف مع العذاب الأبدي المسلط عليه من غير خلاص. على أنّ الشّاعر وظّف أسطورة سيزيف توظيفاً فنّيا جماليا يقوم على الإسقاط ليس غير، إذ عبّر من خلالها على التّجربة المعاصرة التي تتوافق والدّلالة الأسطورية لشخصية سيزيف. ولذلك، استحضر الأسطورة في السّياق الحاضر وما يعيشه الشّعب العربي برمته من ظلم وقهر وشقاء أمام صمت العالم وتخاذله.

فالتّفاعل بين النّصّ الحاضر والنّصّ الغائب حاصل من دون شك على المستوى الدّلالي، ذلك أنّ الشّاعر استدعى هذه الشّخصية الأسطورية-سيزيف-مسقطا إيّاها على واقع الشّعب العربي، وبخاصّة، فلسطين وما تعانيه جرّاء خيانة الأمة العربية وتآمر القوى الكبرى، غير أنّ هذا لم يمنع من أنّ سيزيف له القدرة على الإبصار والسّير الحثيث إلى هدفه النّبيل، وهو تحرير الأرض وتحريرها من الكيان الصّهيوني الغاشم.

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 34.

2 المصدر نفسه، ص: 91، 92.

وتتجلّى أسطورة سيزيف كثيرا في قصائد الشّاعر فاتح علّاق من خلال دواوينه الشّعرية الأربعة، لتبين لنا قيمة التّضحية، وهذا حين يقول في قصيدة (بعد سقوط غرناطة):

لا تسْأليني عن بقاياي هنا،
عن مُقْلةٍ حائرةٍ،
أو شَفَةٍ قد ذبلتْ
على ضفاف الصَّبر.
فاللّيل يمتصُّ دمي،
والدّربُ قد أرهقه سيزيفْ،
وهو يسوق الصَّخر[1]

إنّ هذا المقطع يلتزم كأجزاء القصيدة كلّها بعذاب الشّاعر، والتي عبّر عنها ضمنياً بجنة ضائعة متمثلة في سقوط غرناطة وما خلفته من ذكرى سوداء تغمر الذّات المبدعة، وتتخذ مستويات كارثية متنامية مثلما تمثله التّراكيب التّالية: (عن مقلة حائرة/ شفة قد ذبلت/ ضفاف الصّبر/ زمن الخراب...إلخ). فالشّاعر، هنا، هو سيزيف يحمل صخرته ويدحرجها في صبر وثبات دون أن يفقد الأمل في عودة الحضارة الضّائعة في الأندلس. ما زال يركز رحلته في التّاريخ وينتظر عودة السّندباد من رحلته، أو النّسر الذي تتجدّد قوّته كل سبعين سنة لينهض من جديد ويعيد القطار إلى سكته. إنّه سيزيف الذي يربط الحاضر بالماضي، والواقع بالتّاريخ، فهل يفلح في ذلك؟

على أنّ هذه الصّخرة التي تربطه بالأرض والتّاريخ كثيراً ما تتغيّر أبعادها ومعانيها، فالصّخرة ليست نظاماً سياسياً أو واقعاً متخلفاً أو سقوطاً حضارياً، بل قد تكون الصّخرة وعياً وعقلية تقف حجر عثرة أمام التّحرّر والانطلاق. قد تكون النّفس الفردية ذاتها لا يتم تجاوزها إلّا بكسرها وتفتيت أجزائها ليرى صاحبها ما وراءها من حقائق وأسرار. إنّ الرّؤية الصّوفية تجعل من الجسد صخرة سيزيف، بل تجعل النّفس صخرة تربطك بالدّنيا وحطامها فتقيّد حركاتك وتجعلك عبداً لملذاتك وشهواتك. كيف يعبر سيزيف صخرته؟ وكيف يتجاوز ذاته ليرى الحقائق الإلهية؟ يقول الشّاعر في قصيدة (سُؤال):

1 فاتح علّاق، ما في الجبّة غيرُ البحرِ، ص: 14.

وحين يجيء الكلام

أعبر نفسي إلي

أجتاز هذي الصّحاري

النّفس صخرة سيزيف

دحرجها نهر هذا الزّمان

من لي بتكسير أضلاعها

والفؤاد ضعيف؟[1]

إنّ طبيعة العلاقة التي يقيمها النّصّ الآني مع النّصّ الأسطوري الغائب هي علاقة تتمثل بشكل أو بآخر في عملية تكرار لأهم معانيها، مع إدماج بنيات نصيّة طارئة على المعنى الأصلي من مثل (النّفس صخرة سيزيف/ دحرجها نهر هذا الزّمان/ أجتاز هذه الصّحاري/ أعبر نفسي إلي...)، ولقد كان هذا التّوظيف في تعبير الشّاعر عن كفاحه في الحياة بغية منه الوصول إلى المعرفة؛ فالمعرفة وحدها وسيلة الانتصار وتجاوز الآني إلى حياة النّور.

وبالإضافة إلى أسطورة سيزيف، نجد شاعرنا قد وظف أسطورة (زهرة الخزامى) في قصيدته الموسومة (طُفولة)، غير أنّها لم تأتِ بذكر الاسم المباشر فحسب، وإنّما جاءت من خلال ملابسات منبثقة من كيان أسطوري (إله الشّعر)، وفي ذلك يقول الشّاعر:

أبحثُ عن زمن نافر

عن زهرة سافرت في دمي

ذاهب في الخصوبة استحضر الكائنات

تقرأني نسمة عابره

وتشربني فرحة غامره

فأجري إلى قدمي

وأعلن أنّي وصلت إلى آخر الكلمات[2]

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 55، 56.

2 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 97.

وكما جاء في أسطورة زهرة خزامى أنّه كان لملك إسبرطة ابن اسمه (هواكثوس) مولع بالرّياضة، وكان يصاحب (أبولو إله الشّعر) في شتّى رحلاته، غير أنّه كان ثمّة (زفيروس) إله الرّيح الغربية ينشد هو الآخر صداقة الولد، وفي أحد الأيام عندما كان (هواكثوس) و (أبولو) يمارسان رياضة الجلّة بمهارة تسلل زفيروس ليراقبهما، واشتعلت نيران الغيرة في قلبه لتفضيل الولد (أبولو) عليه، فما كان منه إلّا أن أمسك الكرة التي أرسلها (أبولو) وغير اتجاهها صوب (هواكثوس)، لتصيبه في رأسه إصابة قاتلة، فحزن (أبولو) على الولد حزنا شديدا، ومن ثمّ حمله بين يديه واعدا أباه بحياة خالدة[1]، فقال: "أنت قد مُت، ولكن ستخرج من دمك زهرة يحبها الجميع، لتنبثق بعدها من الأرض زهرة رقيقة أرجوانية اللّون تشبه الزّنبق ، منقوش على وريقاتها التّويجية الكلمتان (الويل، الويل)، وقد أطلق الإغريق اسم هواكنث عليها وهي زهرة الخزامى"[2]. على أنّ الشّاعر علّاق وظّف هذه الأسطورة في قضية صراعه الدّائم مع الكلمات الشّعرية، مضفيا عليها بصور أسطورية شبيهة بالسّابقة لأغراض إيحائية فنّية؛ أي تتآلف مع ما تمّ ذكره في مقدّمة الدّيوان على أنّها **ابنة أبولو**[3]، وقد أضفى الشّاعر على الأسطورة من بعدها التّراثي تحويراً فنّياً أو انزياحاً، فهذه الكلمات المنفجرة من الوجود الأسطوري تمارس عنفوانها وسلطتها على المبدع في كلّ شيء.

كما نجد الزّهرة في الدّم عنصر الانبعاث والولادة والإبداع، وقد كيّفها الشّاعر مع الأسطورة، فهي الحافز على الخلق والإبداع، وهذا حين يقول في قصيدته (في البدء كانت الكلمة):

أينعت في دمي وردة
واشتعل القلب غيما
هل يغني دمي؟[4]

ثمّة صراع نفسي يعاني الشّاعر منه بداخل المقطع الشّعري، وربما كان ذلك من خلال وجود القوى المسببة لذلك الصّراع التي عجز علّاق من الوقوف أمامها مانعا الأذى الذي تسببه. من هنا، بالضّبط، راح شاعرنا يحاول الكشف عن طبيعة الصّراع بينه وبين الكلمة، فيقول: "كثيراً ما تقوم الحرب

1 أمين سلامة، الأساطير اليونانية والرّومانية، ط1، لا د، لا ب، لا ت، ص: 60
2 المرجع نفسه، ص: 60، 61.
3 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 3.
4 المصدر نفسه، ص: 25.

بين الشّاعر والكلمة فيرى فيها موته وذهاب ملكه لهذا يحاربها ليعيدها إلى سلطانه ويضمها إلى جواريه وغلمانه. فهو يشكك في إخلاصها ويحذرنا من فتنتها وإغوائها، فهي تسرقنا من عالمنا وتزرعنا في عالمها"[1]. وبالإضافة إلى ذلك نلمح أسطورة زهرة الخزامى في قصيدة (الجرح والكلمات)، فيقول:

تشرب الكلمات دمائي وتأكل لحمي

وتقتات ذاكرتي ثم ترفع هاما

كلما كبرت غرها فرعها فاستطالت

وألقت علي بأجنحة من خزامى

وأرخت عليّ ستائرها ثم قالت سلاما سلاما[2]

وإضافة إلى الأساطير التي وظّفها الشّاعر في شعره نجده يوظف أسطورة السّندباد، وهذه الأسطورة تحيل على البحث الدّؤوب واختراق المجهول، ومن ثمّة انتظار ما هو أحسن، ولعلها الأسطورة المشتركة بين جلّ الشّعراء المعاصرين.

ومن المعلوم أنّ هذه الأسطورة مليئة بالمغامرات والمتاعب، وهي بالمقابل حافلة بالتّشويق والإثارة، إذ إنّها تحدث عند المتلقي قابلية التّلقي والتّفاعل، وهذا بالنّظر إلى موافقتها لحالة الإنسان العربي في حياته اليومية المملوءة بالمتاعب والمشّقات، وهكذا، كَثُر توظيفها في الشّعر العربي؛ أي أنّها تعدّ أكثر تعبيراً عن واقع مرير هش أملا في بعث غد مشرق.

لقد استهوت أسطورة السّندباد البحري "العديد من هؤلاء الشّعراء، إذ وردت في أشعارهم بكثرة لافتة للنّظر. ذلك أنّ شخصية (السّندباد) بطابعها المعروف بالاغتراب الدّائم، والتّجوال المستمر، وحبّ المغامرة، والبحث عن الجديد، ورفض الواقع الرّائد الثّابت، هي التي أغرتهم واستمالت أفئدتهم، فراحوا يبنون عليها قصائدهم، وكأنّهم وجدوا في هذه الشّخصية ما يشبه نزوعهم عادة على كلّ ما هو جديد، وتطلعهم الدّائم على الكشف، والمغامرة والتمرّد"[3]، وفي هذا الشّأن نجد الدّكتور (محمّد ناصر) يقول:

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 6.

2 المصدر نفسه، ص: 12.

3 محمّد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنّية (1925-1975)، دار الغرب الإسلامي، ط2، بيروت، 2006، ص: 597.

"ولا نستبعد أن يكون ذلك تأثرا بالشّعر العربي المعاصر، فقد عرف شعر السّياب، والبياتي، وعبد الصّبور باستخدام أسطورة (السّندباد) بل إنّ هذا الاستخدام أصبح ظاهرة من ظواهر الشّعر العربي المعاصر"[1]، وبالإضافة إلى ذلك نجد الدّكتور عز الدين إسماعيل يقرّ إقراراً أنّ "شخصية السّندباد قد ظفرت باهتمام معظم الشّعراء المعاصرين، إن لم نقل كلّهم، ويكفي أن تفتح أي ديوان جديد حتى يواجهك السّندباد في قصيدة منه أو أكثر، وكم فجر الشّعراء في هذه الشّخصية الشّعبية الفنّية من دلالات، لقد تصور كل شاعر في وقت من الأوقات، أنّه هو السّندباد"[2].

وفي معرض الحديث عن أسطورة السّندباد، نجد الشّاعر علّاق قد أعجب بها أيّما إعجاب، فتارة يوظفها توظيفاً مباشراً يعتمد على اللّغة التّقريرية–ذاكرا هذه الشّخصية بالاسم–وتارة أخرى يكنّي عن الذّكر المباشر معتمداً في ذلك على اللّغة الإيحائية، مع ذكر المغامرات والأفعال والمشّقات التي تعزى في الأصل إلى شخصية السّندباد*، يقول الشّاعر في قصيدته الموسومة (انكسارات ربيعية):

هذا زمانٌ أضَاعَ الطّريق

فكن أنت أنت

غمرتنا مياهُ المحيطات سهواً!

ولا سندبادَ لنا غَيرُ هذا الحريق !![3]

هذا المقطع يحيلُ إلى الاضطراب والقلق، ذلك أنّ قصيدة (انكسارات ربيعية) تفيض بمعاني الضّياع، واليأس، والإحباط، من حالة وطن الشّاعر–الجزائر–بعد تأزم أوضاعه إبّان العشرية السّوداء من أواخر القرن العشرين، وكأنّي بالشّاعر علّاق، قد ألبس شخصية السّندباد حالته النّفسية وبثّ فيها ما يعانيه.

1 محمّد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنّية، ص: 579.

2 عزالدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّية، دار العودة، ط3، بيروت، 1981، ص: 35.

* تمثّل أسطورة السّندباد البحري أهم قصص وحكايات ألف ليلة وليلة، وقد راجت وانتشرت القصّة في الأدب العربي منذ زمن قديم، ووظفها الشّعراء المعاصرون في شعرهم واستفادوا من طاقتها الخيالية والرّمزية، وكان الشّاعر فاح علّاق قد اطّلع على كتاب ألف ليلة وليلة وأعجب بمضمونه، وقد وظّف هذه القصّة أسطوريا في بناء بعض نصوصه الشّعرية. ينظر (الهامش): محمّد رغميت، الرّؤية الصّوفية وتجلياتها في الشّعر الجزائري المعاصر، ص: 236، 237.

3 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 27.

على أنّ الشّاعر كثيراً ما يتقمص شخصية السّندباد لأنّه كثير الرّحلات، فهو لا يخضع للواقع المأساوي بل يجابهه ويحاول تجاوزه باختراقه عن طريق الأمل والصّمود أو عن طريق البحث عن بديل عنه، وهو في كل الحالات باحث مستمر عن عالم أفضل في الأرض أو في السّماء، وهذا ما يعبر عنه في قصيدته (في اتجاه الوطن):

ها أنا أدق السّماء
أمد النّداء
علّ بابا سيفتح لي
علّ نجما سينبح صوتي فأتبعه
يتمتنى الطّرق
سوف أنثر نفسي على عتبات الفضاء
علّ جزءا سيعلق يوما بريشة طير فأرتفع
علّ جزءا يفاجئ جزئي بباقة ورد فأتسع[1]

على أنّ السّندباد (الشّاعر) كثيراً ما يتعلق بالمدن الجميلة مثل تونس، وسوسة، وإسطنبول. وتعتبر مدينة إسطنبول شهرزاده التي تلهمه القصص أو تقص عليه قصصها. فقد استبد به عشقها وملك عليه أقطار الأرض وهاجمته بحبها من كلّ جهة، فجلس يسمع لحقائق حبّها وجمالها. يقول في قصيدته التي حملت عنوان (أنت البداية..أنت الحكاية):

إلى شهرزاد الجديدة (إسطنبول)
أراك فيتسع الكون
يتسع القلب
تتسع الطّرقات
وتتسع الأغنيات
فيزداد حبي

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 75، 76.

ويقوى يقيني

(...)

سوقي حقائق هذا الوجود

إلى السّندباد.

لا شعر قبلك،

لا شعر بعدك،

منك القصائد تبدأ[1]

على أنّ هذا السّندباد كثيراً ما يعود إلى وطنه، يعود إلى منبع طفولته ليأخذ منها القوّة والسّند، فهو يعود للبحث عن زهرة هناك وعن غصن هنا أو بسمة هناك أو حب هنا يتخذ منه زاداً لرحلاته المستمرة، يقول الشّاعر في قصيدة (وقفة على النّبع):

ولم أجيئ لأنادي الحمام

أطعمة من فؤادي حبا

أجلس قرب الحقيقة

وأحكي حكايا الطّريق

وما اقترف السّندباد من البعد

عن ذكريات الطفولة

(...)

من هنا أطل الفرح

وبدأت طريقي

وكنت رفيقي

فاجمعي ما تيسر من همسات النّسيم

ومن قطرات النّدى

1 فاتح علّاق، ما في الجبّة غيرُ البحرِ، ص: 75-84.

فتلك حياتي

أقدمها باقة من زهر

إليك حياتي[1]

يقـول الـدّكتور "عبـد الله العشـي" في أسـطورة السّـندباد، إنّ "التّجربـة الشّـعرية هـي في طبيعتهـا تجربة سندبادية، تجربة الرّحلة والسّفر المتواصل في أدغال عالم الرّوح والمادة"[2]، فالشّاعر يتناصّ في السّطور السّابقة مع أسطورة السّندباد على شكل تلميح، يستحضر أجواءها في رحلاته المتعدّدة، وهي أجواء مليئة بالمغامرات والمشّقات والمتاعب، ثمّ إنّ الشّاعر تخيل نفسه ذلك السّندباد البحري المعاصر الذي يعيش في واقع مأزوم يشد قبضته على حريته الفردية، وهكذا، فلا يتركه بتاتا يعتمد على ذاته لخوض الأهوال والمصاعب لأجل الإتيان بالعجائب، ومن ثمّة العمل على مواصلة البحث والتّقصي عن واقع جديد يلبّي كلّ تطلعاته التي يسعى إليها جاهدا في كل زمكان.

وفي موضع آخر من شعره، نجد فاتح علّاق يبدع في لغة تشابكيـة مع النَّص الأسطوري، حيث يقول:

قالت لا تقرب ناري

لا تشرب من مائي

لا تدخل في طقسي

فأنا الطّوفان

(...)

فاهرب منّي حتّى لا يقتلك شوقي

فأمزق قلبك أو قلبي

اغرب عن وجه النّار

إذا ما صادفك نسران يقتتلان

1 فاتح علّاق، ما في الجبّة غير البحر، ص: 88-90.

2 عبد الله العشّي، السّندباد المعاصر (دراسة تطبيقية في نموذج شعري حداثي)، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، ع1، جامعة باتنة، الجزائر، 1994، ص: 148.

فلا تقرب

واهرب من جههما اهرب

(...)

اهرب مني

من وجه البحر إذا أزبد

من عين ميدوزا[1]

إنّنا نرى في هذا النّصّ، أيضاً، استجلاب لأسطورة "ميدوزا/Medusa" الذي عرف في الأسطورة اليونانية القديمة. وتذهب الأسطورة إلى أنّها كانت فتاة جميلة جدّاً، فاشتد غرورها، وزعمت أنّها لا تقل جمالاً عن أثينا، فحوّلتها إلى حيوان قبيح الخِلقة، وتبدل شعرها بثعابين، وأصبح لها وجه بشع، وكان كلّ من يتطلّع إليها ينقلب حجراً[2]، وإن كان في النّصّ الغائب لم يصرح فيه الشّاعر، وإنّما ثمّة تداخل بنيوي بين النّصيّن. ولقد استجلب علّاق أسطورة ميدوزا في هذا النّصّ رامزاً بها إلى القوّة، وهذا لكونها تمثّل أسطورة خالدة، وأصبح كل من تنظر إليه يتحوّل إلى حجر[3]. فمن هنا راح المبدع ينسب إلى كلّ من ينظر إلى بلده الجزائر بنية الشّر والغدر فإنّه سيحاسب وسيندم على تلك الأفعال الشّريرة. فهي التي تعصر أيامهم وتسلم لحمهم للغيلان فتكون بذلك عبارة عن نصائح وتحذيرات لكـــل من أراد بها-الجزائر-سوء، فيقول في قصيدته (لونجا):

وإذا ما صادفك تلان

لا تسلك بينهما أبداً

حتّى لا أعصر أيامك

وأسلم لحمك للغيلان[4]

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 103، 104.

2 عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور مع مسرد إنجليزي-عربي، WWW. Kotobarabia.com، ص: 407

3 المرجع نفسه، ص: 407.

4 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 104.

وكما جاء في العنوان للقصيدة السّابقة، فإنّ الشّاعر علّاق استخدم أسطورة "لونجا*"؛ وهي أسطورة شعبية جزائرية تعرف لدى الجزائريين "ببنت الغول"، ولقد جاء توظيفها في شعره كي يصف بها الجزائر بالوردة التي ترمز للجمال والبهاء، يقول:

يا فالق هذا الصبح
وخالق هذا الكون
يا مزبد هذا البحر
وباعث ذي الأزهار
افتح باب الأسرار
لهذي الوردة في الأسحار[1].

وهو بذلك قد عدّل دلالة الأسطورة وتفاصيلها، وصنع منها أسطورته الخاصّة التي تتناسب وواقعه الشّعوري، وهذا يمثّل بشكل أو بآخر في تعامل "الشّاعر المعاصر مع الرّموز القديمة فإنّه يخلق كذلك الرّمز الجديد وينشئ الأسطورة الجديدة، وهو في هذا يحتاج إلى قوّة ابتكارية فذّة يستطيع بها أن يرتفع بالواقعية الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانية العامة ذات الطّابع الأسطوري، كما أنّه يستطيع أن يرتفع بالكلمة العادية المألوفة إلى مستوى الكلمة الرّامزة"[2].

ويضيف الشّاعر علّاق في موضع آخر مستلهماً من الأساطير معادلات موضوعية لبعض نصوصه، حين يقول مثلًا:

سأنهض (مثل عنقاء الرّماد من الدّمار)
مدي أصابعك النّحيلة في نثاري

* شخصية جزائرية خرافية، و "هي امرأة فاتنة الجمال، وكان أبواها غولين يسكنان في غابة بعيدة عن البشر، وكان في ذلك الزّمن أمير شاب يطلب الزواج من امرأة تليق بمكانته، فدله البعض على لونجا، ولكنه حذره من خطر الوصول إليها لأنّ أبويها غولان، لكن الأمير أصرّ على طلبها فذهب إلى الغابة التي تسكنها فوجد الفتاة، فكلمها، وكان أبواها غائبين، فلما جاء ميقات رجوعهما من الغابة أمرته بالانصراف، لكنّه أبى ذلك حتّى أدركناه في المنزل، لكن لونجا خبأته في مكان في البيت، ولما كان الليل تسللت معه وفرا، لكن أمها الغولة انتبهت لهما ولحقتهما، وظلّت تركض خلفهما، لكنها لم تظفر بهما ونجا الأمير مع لونجا، وبعد ذلك تزوّج منها وانتهت القصّة بعدّة روايات تناقلتها الحكايات الشّعبية". محمّد رغميت، الرّؤية الصّوفية وتجلياتها في الشّعر الجزائري المعاصر، ص: 239.

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 101.

2 عزالدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّية، ص: 217.

واستعيدي الجمر

إنّي رأيتكِ في فؤادي

تطلقين الصّقر[1].

فالشّاعر، هنا، يستحضر العنقاء لقرب روحها في أنحاء الشّاعر، حتّى تنقذه من الموت وتدفعه إلى القيام من جديد كالنّسر الذي تتجدّد حياته كل سبعين سنة. إنّ الشّاعر يستعيد الجمر من خلال روح العنقاء فيه، ليعود إلى الحياة من جديد مكافحاً عن وطنه.

وهكذا نلاحظ أنّ الأسطر الشّعرية تَكشف عن اتصال علّاق بالتّراث العربي من جهة، واهتمامه السّياسي والاجتماعي من جهة أخرى، إذ جاء تناص مع شخصية العنقاء التّراثية في قوله: "سأنهض (مثل عنقاء الرّماد من الدّمار)"، وهي دلالة تتمثل في الموت والانبعاث والتّجدّد.

وبهذا، يشكل استخدام أسطورة (العنقاء) عنصرا من عناصر التّجربة الشّعرية للشّاعر، إذ جاء هذا التّوظيف كوسيلة دافع بها الشّاعر عن قضايا الوطن، ووقف بها إلى جانب الشّعب على أمل تجديد الطّريق للمستقبل والنّهوض بالأمة (الجزائر)، ومن ثمّ العمل على العلو والسّمو بها بعد الذي شهدته من نزيف في العشّرية السّوداء.

ومثلما استحضر العنقاء لينهض من رماده من الموت، استحضر (حوريس)* أيضاً، هذه الشّخصية الأسطورية التي عرفت في الأساطير المصرية القديمة[2] بقدرتها على جمع أعضاء الموت وبثّ الرّوح فيها لتنهض كائنا متماسكاً، يقول في قصيدة (الخطوة الأولى):

حوريسُ إنّي هاهنا أجزَاءُ

الكتفُ تنكر رأسها

والقلبُ يرفض صدره

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 107.

* شخصية أسطورية قديمة، تمثّل إله الشّمس عند المصريين، وهو ابن أوزيريس، خرج إلى العالم ليواجه جبروت عمّه (ست) الذي اغتصب الملك من أبيه (أوزيرس)، بعد أن دبّر له مكيدة وقتله، وصورته الرّمزية عند المصريين صقر له جناحان، وإضافة إلى ذلك، فإنّه يمثّل عند معتقديه رمزا للتخليص من المحن ورد الحقوق لا غير. ينظر: مزهر محسن الخفاجي، الجذور الرّافدية للآلهة حورس في الفكر الدّيني المصري القديم، مجلّة مداد الأدب، كلية التّربية، عدد7، جامعة بغداد، لا ت، ص: 223، 227.

2 إنشراح سعدي، البحث عن الذّات في أعمال فاتح علاق الشّعرية، ص: 206.

الرّجلُ تنكر أختها

والكلّ يجهلُ سرَّه[1].

إنّ التّوظيف الفنّي لشخصية "حوريس" يتجاوز الاستلهام الجزئي الذي يكتفي بإيراد الشّخصية، فالشّاعر يحاول أن يجد لشعبه معنى للحياة بعد طول المأساة الوطنية، وهذه الأخيرة جعلته يحس بفقدان الأمل، حيث إنّ "حوريس" البطل الأسطوري يمثّل-عند معتقديه-رمزاً للتخليص من المحن، فالمبدع يتفاعل مع شخصية حوريس التي هي بمثابة رمز لوضع الإنسان في الوجود، لذلك راح الشّاعر ينادي هذه الشّخصية ويتناصّ معها لكي يقدّم لها شكواه المتمثّلة في التّشتت والضّياع جرّاء إحساسه بفقدان أعضاء جسده، وهذا مثلما توضحه التّراكيب التّالية (الكتف تنكر رأسها/ والقلب يرفض صدره/ والرجل تنكر اختها)، وهي إشارة على الضّياع والتّشتت التي يعيشها الشّاعر في وطنه، وفي هذا الشّأن تقول الدّكتور "إنشراح سعدي": "الشّاعر حائر لا يدري كيف يجمع هذه الأشلاء المتناثرة، فكل عضو ينكر علاقته ببقية الأعضاء، وكأنّه من طينة أخرى، كيف يقرب بين هذه الأجزاء ويؤاخي بينها، ويقنعها بالجوهر المشترك الذي يجمع بينها؟"[2]، ولعلّ الجامع بين أعضاء الجسد يتجلّى في اغتراب النّفس عن نفسها، وكذا عدم تصالح الذّات مع ذاتها، وهكذا، إذن، يصير النّفور عنصراً أساسيا في احتدام الصّراع بين أجزاء الجسد.

2-جمالية التنّاصّ التّاريخي:

ليس من الخفي أنّ كل مبدع "له خلفية تاريخية قد عايشها، أو سمع بأحداثها فشكّلت جزءاً من شخصيته، وعاملاً من عوامله النّفسية، فانعكس هذا التّأثير في كتاباته"[3]، وهذا يعني أنّ التّاريخ يمثّل مصدرا ثرياً من مصادر المعرفة الإنسانية، ومخبرا صادقا للتجربة، ومعرضا حافلا بالعبر؛ إذ إنّ النّاس يطالعونه بشغف كبير، ومن ثمّة فهم يرون حكاياته بمتعة من ناحية وحسرة من ناحية أخرى، وهذا بالنّظر إلى كون التّاريخ يمثّل بشكل أو بآخر "ذاكرة تلك التّجربة السّالفة كما حفظت لنا بإسهاب في مدونات مكتوبة، وطبيعي أنّ التّاريخ نتاج عمل المؤرخين والمتمثّل في إعادة تشكيل مجرى الأحداث وفقا

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 15.

2 إنشراح سعدي، البحث عن الذّات في أعمال فاتح علاق الشّعرية، ص: 205.

3 صليحة جلّاب، التّأويل الدّلالي في النّصّ الرّوائي، ص: 228.

لأصول المدونة بأسلوب قصصي، فعن طريق هذه المدونات أمكن تمييز المراحل التّاريخية المختلفة منذ عصر ما قبل التّاريخ، والتي لم تكن معروفة فقط إلّا من خلال أبحاث علم الآثار"[1].

وتبعا لذلك، فإنّ التّاريخ "يتمثّل في البحث والتّنقيب، وهو علم قائم بذاته له قواعده وأصوله وأدواته يتحلّى برؤية صادقة أمينة للأحداث التي يسردها كما جرت على أرض الواقع والحقيقة. إلى جانب هذا التّاريخ أو من عمقه، ينهض نوع آخر منه مغَيب أو مسكوت عنه في كلّ كتب التّاريخ التي تُعنى بالحوادث وما شاكلها من الدّروس والعبر التي يمكن استخلاصها منها: التّاريخ هو الزمان، والزّمان ليس منفصلاً عن الإنسان. الإنسان بمفرده تاريخ. في جوهره له بداية ونهاية"[2]. وهو إصرار صريح على أنّ التّاريخ أدّى دورا مهما في حياة الأمم والشّعوب، ذلك أنّه يمثّل بكيفية أو بأخرى، الإطار الذي تتحدّد من خلاله ملامح شخصيتها، وبالإضافة إلى ذلك، فإنّها تستقرأ من خلاله الأوضاع الفكرية، والثّقافية، والاجتماعية، وحتّى السّياسية التي طبعت تاريخ هذه الأمم، لذا "فالأحداث التّاريخية والشّخصيات التّاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإنّ لها إلى جانب ذلك دلالتها الشّمولية الباقية، والقابلة للتجدّد–على امتداد التّاريخ–في صيغ وأشكال أخرى؛ فدلالة البطولة في قائد معين، أو دلالة النّصر في كسب معركة معينة تظل –بعد انتهاء الوجود الواقعي لذلك القائد أو تلك المعركة– باقية، وصالحة لأن تتكرر من خلال مواقف وأحداث جديدة"[3]. فالتّاريخ، بهذا التّحديد، ليس وصفا للأحداث فحسب، بل العكس، والعكس من ذلك أنّه يمثّل الوعي بطبيعة تلك الأحداث وقدرتها في إعادة تشكيل الوعي الجماعي "من خلال ما تحويه الذّاكرة الجماعية"[4]، ولا يتأتّى ذلك إلّا من خلال هضم المؤشّرات التي ساعدت في صياغتها، والتّأثيرات التي يمكن أن تعيد ترتيب الأمة في ظلّ وجود التّغيرات الجديدة. فالتّاريخ، إذن، هو "إدراك إنسان معاصر أو حديث له، فليست هناك إذن صورة جامدة ثابتة لأية فترة من هذا الماضي"[5].

1 منير فوزي، صورة الدّم في شعر أمل دنقل، دار المعارف، ط1، مصر، 1995، ص: 45.

2 سعيد سلّام، التّناصّ التّراثي، الرّواية الجزائرية أنموذجا، ص: 181.

3 علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيات التّراثية في شعرنا العربي المعاصر، ص: 120.

4 صليحة جلّاب، التّأويل الدّلالي في النّصّ الرّوائي، ص: 229.

5 مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، الدّار القومية للطباعة والنّشر، ط1، القاهرة، لا ت، ص: 205.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فقد سعى الشّعراء المعاصرون إلى تمثّل التّاريخ واستحضاره سواء أكان ذلك بأمكنته، أحداثه، شخصياته. إذ إنّها تكون بأساليب فنّية مختلفة في أشعارهم. وهكذا، فإنّ كلّ شاعر يختار من الأحداث والشّخصيات التّاريخية ما يتناسب وطبيعة الموضوع الذي يريد التّحدث عنه أو تصديره إلى القارئ. على اعتبار أنّ التّاريخ "جزء من الواقع، إنّه خلاصة الماضي وروحه اللّتان تشكّلان عنصر الاستمرار والوجود المتجدّد لأي أمّة، بل أن يكون لأي فن كذلك الواقع ثمرة لحركة يسهم فيها الماضي"[1].

وفي الإطار هذا، يعدّ الشّاعر الجزائري "فاتح علّاق" من بين الشّعراء الذين تعاملوا مع التّاريخ في مجموعاته الشّعرية الأربعة، وبخاصّة، أنّه يعلم أنّ هذا التّاريخ له دور كبير في استنهاض الهمم واستحضار الأمجاد في تحديد الشّعور بالانتماء.

وبالإضافة إلى ذلك فإنّه يجد فيه–التّاريخ–حبال وصل تربط بين ماضيه وحاضره برباط متين، وكأنّ التّاريخ بهذا المعنى شاهد، وبصدق، على أنّ الصّراع بين الحق والباطل سيظل أبدياً، فقط تتغير أمكنته، وأزمنته، وشخصياته لا أكثر ولا أقل من ذلك، غير أنّ معاركه تتشابه. فالتّاريخ وثيقة ناطقة، يمكنها أن تضيء جانبا من ماضي البشرية بحلوها ومرّها. من هنا، بالضّبط، غاص "علّاق" في عمق التّاريخ لكي يستمد منه الأمل والقدرة على التّحدي والمقاومة، وهذا بدليل أنّ نصوصه الشّعرية كانت تحتوي على الكثير من الحمولات والحوادث التّاريخية، كما أنّ استحضار التّاريخ واستلهام معطياته الدّلالية في النّصّ الشّعري يؤدي بكيفية أو بأخرى، بصورة ظاهرة أو مستترة إلى أن "ينتج تمازجاً ويخلق تداخلاً بين الحركة الزّمنية، حيث ينسكب الماضي بكل إشاراته وتحفزاته وأحداثه على الحاضر بكل ماله من طزاجة اللّحظة الحاضرة، فيما يشبه تواكبا تاريخيا يُومئ الحاضر إلى الماضي"[2]. والتّناصّ التّاريخي عند شاعرنا اتجه في ثلاثة نقاط رئيسة، وهي التّناصّ مع الشّخصيات التّاريخية، التّناص مع الأمكنة والأحداث التّاريخية.

1 طه عمران وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، الشّركة المصرية العالمية للنّشر، ط1، مصر، 2000، ص: 08.

2 رجاء عيد، لغة الشّعر، قراءة في الشّعر العربي المعاصر، ص: 201.

2-1-الشّخصيات الإيجابية والبطولية:

أدرك الشّعراء الجزائريون مدى أهمية توظيف الشّخصيات الإيجابية والبطولية-سواء أكانت هذه الشّخصيات أدبية أو نضالية-من خلال الدّور الذي تؤديه كلّ شخصية في نصوصهم الشّعرية، ومن ثمّة فلا يكاد أيّ ديوان من دواوين علّاق يخلو من استدعاء الشّخصية من هذا النّوع، فهي تحوي بأي حال من الأحوال على ظواهر تعبّر عن قضايا أمته، بلده، همومه، تطلعاته. وهكذا، فإنّ المبدع/ الشّاعر يتعامل مع الواقع وفقا لمنظوره الخاصّ، ذلك أنّه "صاحب موقف مما يجري في واقعه باعتباره واحدا من أفراد هذا المجتمع. فهو (...) يحاول أن يؤسّس نظرة خاصّة لبناء مجتمع بديل من خلال لغة خاصّة ورؤى ومواقف متميّزة"[1]، كأن يوظّف-مثلًا-في نصّه الإبداعي شخصيات مرّت بتجربة شبيهة مع تجربته، وذلك لأجل مدّ جسر التّواصل مع المتلقي.

وأوّل الشّخصيات التي يتناصّ معها "علّاق" شخصية (عبيد بن الأبرص)، ففي قصيدة "من مذكرات عبيد بن الأبرص" من ديوانه الأوّل يتقمص الشّاعر هذه الشّخصية ليدللّ على حالة التّشتت والضّياع التي يحسّ بها في وطنه، فيقول:

إنّي أرى الشّمس تغرب في حمإٍ
هل يحثّ المدى سفره؟
تهذي الطّريقُ فلا ينصح الشّوق قطره
وأهذي فلا أبصر الرّوح تجري إلى ثمره!
"بيني وبين مسيرة دهر
وبيني وبين الردّى خطوتان
صحراء ترمي لأخرى تواري
وهذا الظمأ سيّد الزمكان"[2]

لقد استطاع الشّاعر علّاق أن ينزاح بهذه الشّخصية التّراثية من واقعها التّاريخي كشّخصية إيجابية تتميز برجاحة العقل، وحصافة الرّأي، وبعد النّظرة، والخبرة، والدّراية، وتدبر الأمور، ومعالجتها، كما أنّها

1 فاتح علّاق، مفهوم الشّعر عند روّاد الشعر العربي الحر، دار التّنوير للنشر والتّوزيع، ط1، الجزائر، 2008، ص: 54.
2 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 54.

تتصف بالخلق الكريم والحكمة. إنّ شخصية "عبيد بن الأبرص" من بين الشّخصيات الموظّفة في شعر فاتح علّاق تجاوبا مع وجدانه، وبالتّالي فهي تمثّل وجها أو قناعا، وحضورها، هنا، ليس تسجيليا فحسب، بل العكس، إنّ هذا الحضور يمثّل لحمة السّياق الدّرامي في القصيدة، وربما كان لنمط الشّخصية المستحضرة دور كبير في تقمصها بشكل جيّد، وربما لأنّها ذات شاعرة مثله، ويضاف إلى كلّ ذلك، فإنّها تمثّل فكرة الصّراع القائم بين الأديب وما يحمله من همّ إنساني في مواجهة السّلطة الزّمنية، وما تملكه هذه الأخيرة من أساليب البطش والاستبداد ومصادرة الحرّيات، وقد اعتمد الشّاعر علّاق في قصيدته–من مذكرّات عبيد بن الأبرص–على الحوار الدّاخلي بغية منه في تبيان الدّلالات والكشف عن خبايا النّصّ. وعليه، فالشّاعر عندما يريد توظيف "إحدى الشّخصيات الأدبية داخل بنية قصيدته الحديثة محاولا التّوفيق بينها وبين واقعه المعاصر الذي يريد التّعبير عنه، فإنّه في حقيقة الأمر يحاول التّوفيق بين نوعين مختلفين من الخطاب: الخطاب التّاريخي، والخطاب الشّعري"[1].

من هذه المنطلقات، إذن، يبدأ التّناصّ من العنوان كما في بعض قصائده التي تتكئ على الشّخصيات التّاريخية من خلال العتبة النّصية المتمثّلة في العنوان الرّئيس (من مُذكرّات عَبيد بن الأبرص) لتسري إشعاعات هذه الشّخصية في ثنايا النّص الشّعري بصوت الشّاعر فاتح علّاق، مشكّلة بذلك نسيجاً دلائليًا لأبعاد هذه الشّخصية في محاورتها للواقع المعيش. ثمّ إنّ استدعاء "هذه الشّخوص أو المواقف إنّما تستدعيها التّجربة الشّعورية الرّاهنة، لكي تضفي عليها أهميّة خاصّة، فالتّجربة إنّما تتعامل مع هذه الشّخوص والمواقف تعاملًا شعريًا على مستوى الرّمز، فتستعمل فيها خاصة الامتلاء بالمغزى أو بأكثر من مغزى"[2].

إنّ الشّاعر علّاق يلجأ أحياناً إلى التّأمل في الشّخصية التّاريخية المستدعاة بالوقوف عند التّفاصيل التّراثية، وبخاصّة إذا علمنا بأنّ "عبيد بن الأبرص" قُتل في قصة طويلة "فيقال إنّ ملك الحيرة كان له يوم نعيم يكرم من يفد عليه فيه، ويوم بؤس يقتل من يفد عليه فيه، وصادف أن وصل عبيد إليه

1 حسين العربي، تناص الشّخصيات في الشّعر الجزائري المعاصر، مصطفى الغماري أنموذجاً، مجلة المدونة، العدد 3، الجزائر، مارس 2015، ص: 94.

2 عزالدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية، ص: 203.

في يوم بؤسه، فقتله الملك على الرّغم من محبته له، وكان نادما على فعلته"[1]. ومن هنا، فقد أعاد علّاق نسج أساس قصيدته إلى هذه الحادثة، والتي تصبح بشكل أو بآخر، مرآة عاكسة للوقائع والتّفاصيل المعاصرة، ويكون ذلك من خلال الانطلاق من قناعات فنيّة وأخرى ذاتية، مرتبطة بحساسية الموقف الذي يقوم فيه الشّاعر بإثارة النّفوس وتأجيج الغضب في مواجهة السّلطة الحاكمة، وخوفاً، كذلك، من سلطة الرّقيب حين يضع المتلقي في مواجهتها، ففي الحوار الدّاخلي الذي يدور بين الشّاعر ونفسيته، يمعن الشّاعر في تكثيف النّزعة الدّرامية بتصويره لحالة الجزائر إبّان العشّرية السّوداء، وقد وقّع الشّاعر قصيدته-سالفة الذّكر-في عام 1994، وهو زمن شهد حالة من اللّا استقرار وطغيان الرّدى في كلّ الجهات؛ فكثر القتل، وساح الدّم، وهذا ما جعل الشّاعر يبحث عن مخرج لهذا التّوتر النّفسي الذي يعيشه. ولقد كان هذا كلّه في بنية لغوية شديدة الاختزال من المصدر التّراثي ما يطعم الحدث المعاصر ويقويّ الدّلالة عليه.

وفي قصيدة (صوت في البرية) يستدعي الشّاعر شخصية "عنترة بن شدّاد العبسي"، ليدللّ على أحزانه وآلامه وهمومه تُجاه ما يحصل في البلدان العربية، فيقول:

يا عبس أين عنترة في هذا اللّيل؟
ما بال الأرض ساكنة
ما بال الجو مقرور
وسيوفنا نائمة في الظّل؟[2]

إنّ الشّاعر "فاتح علّاق" وظّف (عنترة) في هذا السّياق طلباً لحضوره البطولي؛ إذ هو البطل المخلص من كلّ الأزمات، وهو كذلك، القائد الذي تترقب الحشود بزوغه في عتمة اللّيل، فالأمّة العربية هي بحاجة إلى من يشدّ بيدها ويرفع عنها الغبن الذي سلطه الاستعمار عليها، أو استعباد حكّامها وقهرهم لشعوبهم، ومن خلال النّداء الحاصل في السّطر الشّعري الأوّل (يا عبس أين عنترة في هذا اللّيل؟) يتبين لنا، وبكل وضوح، بأنّ الشّاعر متشوّق لشخصية عنترة بغية منه باستعادة قوّة أمجاد الأمّة العربية، ومن ثمّة فإنّ استحضار هذه الشّخصية الأدبية التّاريخية ترمز إلى القوّة التي تمنح الأمل في التّغيير.

1 https : //m. marefa.org.

2 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 81.

وكذلك يستحضر الشّاعر "فاتح علّاق" شخصية (صلاح الدّين الأيـوبي) في قصيدته المعنـونة (لُونجـا)، يقول:

يا مزبد هذا البحر
وباعث ذي الأزهار
افتح باب الأسرار
لهذي الوردة في الأسحار
نادتك جوارحها
لكن اللّيل يهدّدها
ويبددها الإعصار
فافتح قلبها كيما ترجع عبلة من أسر
وتعود جيوش صلاح الدّين
إلى الأوطان[1]

إنّ شخصية (صلاح الدّين الأيوبي) تملك قدرات إيجابية قوية نابعة من ارتباطها بوجدان المتلقي، فهي شخصية الانتصارات والشّموخ والقوّة الإسلامية. ذلك أنّه حقّق النّصر على الصّلبيين، ووحّد مصر والشّام، وبهذا تكون شخصيته من الشخصيات العظيمة والقوية[2].

وبالعودة إلى المقطع الشّعري السّابق، نلفي أنّ الشّاعر قد وظّف شخصية "صلاح الدّين"، وذلك باعتباره يمثّل بشكل أو بآخر رمزا للحرية والانتصار في أوطاننا العربية والإسلامية، إذ إنّ الشّاعر دعا ربّه من أجل أن تتحرر الجزائر من كل مآسيها من خلال استعمال التّعابير التّالية: (يا مزبد هذا البحر/ يا باعث ذي الأزهار/ افتح باب الأسرار)، والتي راح يشبهها-الجزائر-بعبلة عندما كانت في الأسر، فالشّاعر باستدعائه لصلاح الدّين له نكهة خاصّة، وذلك باعتباره بطلُ تحدٍّ ضد كلّ القوى التّقليدية التي مازالت قائمة لحدّ اليوم.

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 101، 102.

2 قاسم عبده قاسم، الأيوبيين والمماليك، عين للدراسات والبحوث في الإنسانية والاجتماعية، ط1، عين شمس، مصر، لا ت، ص: 58، 59.

وقد يجمع الشّاعر في القصيدة الواحدة بين أكثر من شخصية من شخصيات هذا النّوع، وذلك لإبراز نوع من المقاومة الجماعية بين الواقع التّراثي لهذه الشّخصيات وبين ما آل إليه أمرهما في الحاضر، فيعود ويستحضر شخصية (الحلّاج بن منصور) إلى جانب شخصيات شهداء الثّورة التّحريرية الجزائرية الكبرى، وذلك بوصفهم قادة روحيين للمعتقدات والثّورات في آن واحد، وفي هذا الشّأن نجده يقول:

لم يقتل الشّهم الذي في القلب
مازال يرفع جبهة للشّمس
ويقبِّل الدّنيا
من قال إنّ دمائي الحرّى دهاها اللّيل
(...)
مازلت انسج رايتي من جبّة الحلّاج
فلتصلبوا رعدي
ولتشنقوا برقي
أنا ديدوش والعربي
أنا زيغوت والحواس
أنا لطفي وبوجمعة
فلتطفئوني إن قدرتم شمعة شمعة[1]

في المقطع السّابق يتحدث الشّاعر عن شخصية (الحلّاج) الصّوفي الذي يمثّل عند العامة أحد أولياء الله الصّالحين؛ فهو الذي راح ضحية من جهلة النّاس وقت ذاك، "حتى ظنّوا فيه أنّه من أولياء الله الكبار"[2]، حين أدّعى حلول الذّات الإلهية فيه حين قال: "أنا الحق"[3] فاتُّهم بالكفر والزندقة فسجن (8 سنوات)، وعُذب حتّى مات، وقطع رأسه وأحُرقت جثته في بغداد. وقد استخدم الشّاعر هذه الشّخصية

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص:24، 25.
2 غنية لوصيف، تجليات التّناصّ في الشِّعر الجزائري الحر، ص: 210.
3 عبد اللّطيف الرّاوي، عبد الإله النّبهان، تراث الحلّاج، دار الذّاكرة، ط1، حمص، سوريا، 1996، ص: 180.

كصورة للعدو الفرنسي الذي يتمنى له الزّوال والفناء أبدا[1]. ثمّ إنّ استحضار الشّهداء من أمثال: (ديدوش/ العربي/ زيغوت/ الحواس/ لطفي/ بوجمعة)، التي هي نماذج للقوى القادرة على النّصر في هذا البلد، والتي تمثلها في صورتها المعاصرة أولئك الفدائيون الذين يقدمون حياتهم للحظة النّصر المرجوة، ومن غير شك، أنّ هذا الاستدعاء قد منح لهذا اليقين بالنّصر لونا من الرّسوخ والتّحقق عن طريق إعطائه هذا البعد التّاريخي الذي يقوم شاهداً، على صدق هذا اليقين، وفي الوقت ذاته، ابتعدت عاطفة الشّاعر من الغنائية الصّارخة، وأضفت عليها نوعا من الموضوعية بإعطائها معادلها الموضوعي.

وفي ضوء استدعاء الشّخصيات البطولية، يمكننا أن نلمح، كذلك، شخصية (بلقيس) التي هي رمز للعزة والقوّة والمجد والتّفاخر، فيقول في ذلك:

أوغلت كثيرا في الزمن
أوغلت كثيرا في المدن
حتى رآني الصبح
وقبلني الاحسان
فرأيت الهدهد قربي مبتسماً
وراءه بلقيس تبكي
وتسبح للرحمان[2]

لقد شدّ انتباهنا أنّ الشّاعر علاّق في هذه الأسطر الشّعرية يحيلنا إلى شخصية تاريخية ترمز إلى المجد العربي الأصيل، وهي بلقيس ملكة سبإ، والّتي وصف القرآن العظيم عظمة ملكها، وهذا في قوله تعالى:(إِنِّي وَجَدتُّ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِن كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ)[3]. كما ورد ذكرها "في العهد القديم والعهد الجديد، إضافة إلى انتشارها في الموروث الثّقافي لكثير من شعوب المنطقة بصيغ مختلفة وروايات متعدّدة، غلب عليها المنحى الأسطوري ونَفَسُ الحكايات الشّعبية، وهو أمرٌ إن دلّ على شيء

1 غنية لوصيف، تجليات التّناصّ في الشّعر الجزائري الحر، ص: 210.
2 فاتح علاّق، ما في الجبّة غير البحر، ص: 72، 73.
3 سورة النّمل، الآية: 23.

فإنّما يدلّ على عظمة تلك الملكة"[1]. لقد صوّر لنا الشّاعر في المقطع السّابق وضع بلده الذي اتّسم بسوداوية الواقع واضطهاده، فتعرض للنّهب والسّطو ومصادرة الحرية، ومن ثمّ اتخذ من شخصية "بلقيس" معادلًا موضوعياً للجزائر، وهكذا، ظلّ الشّاعر ينشد الحوار لحلّ الأزمة القائم بين القوّتين المتعارضتين، والذي كانت "بلقيس" تمثّل الوطن الضّحية نتيجة لهذا الصّراع. ومن هنا، فإنّ هذا النّسج بين هذه المسائل له قيمة جمالية.

2-2-الشّخصيات السّلبية:

يقصد بها تلك الشّخصيات التي ارتكبت جرائم شنيعة عبر التّاريخ فحلت عليها اللّعنة[2] من مثل: قابيل، فرعون، نيرون، إبرهة، هولاكو، الحجّاج. الشّيطان وإلى غير ذلك من هذا القبيل.

ومن الشّخصيات السّلبية الموظّفة في شعر فاتح علّاق نجد شخصية (نيرون)، وهي شخصية الحاكم الرّوماني الذي عاث في روما فسادا، وأهلك الحرث والنّسل، وضحى بكل مقدرات وطنه، وكان هذا كلّه من أجل أن يرضي غروره ويشبع شهواته، غير أنّه لم يكتف بذلك، وهذا بدليل أنّه راح يتسبب في حريق روما التّاريخي، الذي يعدّ الأساس في تخليد اسمه كعلامة مسجّلة على الظّلم والعنف والجبروت والوحشية[3]. ولعلّ توظيف مثل هذه الشّخصيات في النّصّ الشّعري المعاصر له ما يبرره، "فهو في الكثير من الأحيان يكون حافزاً، أو رادعاً، لبعض الوقائع الرّاهنة المشابهة لما سبق"[4].

هذا، ولقد استجلب شاعرنا شخصية (نيرون) في مقام التّنديد بممارسات الاستعمار الغربي وجرائمه البشعة في حق المجتمعات العربية، وتلفها المنظم لخيرات البلاد والعباد، ومن ثمّ حرمان أبنائها الغارقين في المآسي والجراحات منها، لذلك فهو يستحضر هذه الشّخصية السّلبية بغية التّطلع من رجس التّبعية والاحتلال والدّكتاتورية، وكذلك، لكي يصف بها عبّاد الشّهوات الذين يضحون بالغالي والنّفيس في سبيل إشباعها في زمن الدّماء والخراب والموت كما يقول الشّاعر:

فأحصد شرورك

---

[1] جبرا إبراهيم جبرا، الملكة بلقيس، التّاريخ والرّمز والأسطورة، دراسات نقدية، مطبعة وهدان، ط1، القاهرة، 1994، ص: 17.

2 علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيات التّراثية في شعرنا العربي المعاصر، ص: 98.

3 محمّد عصمت، الطّاغية نيرون، سنوات الهرطقة والمحرقة، دار مشارق للنشر والتّوزيع، ط1، القاهرة، 2009، ص: 07.

4 صليحة جلّاب، التّأويل الدّلالي في النّصّ الرّوائي، ص: 230.

اشرب دماءك

وسف التّراب

نيرون مات

أمامك نار

وخلفك نار

فقل للغراب

يحفر قبرك

وقل لذبابة تصنع نصرك

هذا الزّمان زمان الخراب[1]

في المقطع السّابق يسافر علّاق في الماضي البعيد، حيث جعل نصّه يسبح في فضاء إنساني مفتوح، ومن ثمّ استدعى شخصية نيرون عبر استعادة صفاته السّلبية المتعددة من مثل: (حصد الشّرور/ شرب الدّماء/ سف التّراب/ حفر القبر)، وتتجلّى جمالية التّناصّ، هنا، من خلال المماثلة بين نيرون الذي عذّب الرّومان وقتلهم بوحشية، وبين المستعمر الغربي الذي يقتل وينهب في بعض البلدان العربية التي تعيش ما عاشه الرّومان ذات زمان. وبهذا فالشّاعر يريد أن يفنّد حجة المستعمِر ويؤسس موقفه الإيجابي من ظلم الظّالمين. بالإضافة إلى ذلك، فإنّ هذا التّوظيف قد أكسب النّص الشّعري بعداً تأويلياً ومرجعية اجتماعية وسياسية، تقدر صياغة هذا الثّابت الحافل بالذكريات إلى متغير في النّص الشّعري، يجاري واقع الشّخصيات، وتطلعاتها الحينية والمستقبلية[2].

والشّاعر بتوظيفه لشخصية نيرون يهدف إلى نتائج الظّلم التي يحصدها الظّالمون أوّلا وما يخلفونه من القتل والدّمار والخراب، والذي يمثّل بداية الانتصار والتّغيير. فالظّلم حادثة محدّدة سيتم تجاوزها مع مرور الوقت، والمستعمر سيزول مهما طال الزّمان أو قصُر، وسينتصر الحق والعدل والجمال في الحياة. ويبقى الظّالم عبرة لغيره وناراً موقدة تدفع الشّعوب إلى التّحرّر من الظّلم.

1 فاتح علّاق، ما في الجبّة غير البحر، ص: 95.

2 صليحة جلّاب، التّأويل الدّلالي في النّصّ الرّوائي، ص: 230.

ومن الشّخصيات السّلبية في التّاريخ (إبرهة الحبشي) الذي حاول هدم الكعبة، فسلط الله عليها طيراً أبابيل ترميه بحجارة من سجيل، فجعله كعصف مأكول. و(هولاكو) زعيم التّتار الذي عاث في بلاد المسلمين فساداً، فقتل الخليفة وحطّم بغداد وسقطت الدّولة العباسية، ولكن استطاع السّلطان قُطز هزم المغول في عين جالوت بفلسطين، يقول الشّاعر:

لو أنّي استطعت لصغت هذا الفضاء طيورا أبابيل

تقصف باطل إبـرهة

ألفت بين القبائل ضد هولاكو

وأرسلت صاعقة ورجومـا[1]

يستدعي علّاق في المقطع السّابق شخصيتين تاريخيتين عبر آلية الاسم المباشر، لتحتل في النّصّ دورًا هاماً في إغناء الفكرة، ومن ثمّ تقريب المعنى للمتلقي. وإضافة إلى ذلك، فإنّ الشّاعر لا يقوم بتوظيف هذه الشّخصيات التّاريخية "توظيفاً شعرياً فقط، وإنّما يوظّفها إلى أبعد المعاني والتّفسيرات التي يمكن لأي شخصية تاريخية أن تعطيه من معان وإيحاءات من التّأثير. إنّه ينجح في إثارة ذلك التّوظيف وإلقاء المزيـد من الأضواء على تلك الشّخصيات، بـل إنّـه ينجح في إثارة العديد من الأسئلة على مستقبل الأمّة"[2].

لقد أدرك علّاق الكينونة الإيحائية السّلبية لكل من شخصيتي (إبرهة) و(هولاكو) الموغلتين في القدم، ومن ثمّ راح باستدعائهما في شعره ليعبّر من خلالهما عن مختلف المعاني المتمثّلة في الظّلم والبطش والاستبداد في حاضره، وهذا لكون "تلك الرّموز التي يستخدمها الشّاعر ضاربة بجذورها في التّاريخ، ومرتبطة عبر هذا التّاريخ بالتّجارب الأساسية النّمطية، فإنّها حين يستخدمها الشّاعر لابدّ أنّ تكون مرتبطة بالحاضر، بالتّجربة الحالية، وأن تكون قوّتها التّعبيرية نابعة منها، فالقيمة كامنة في لحظة التّجربة ذاتها وليست راجعة إلى صفة الدّيمومة لهذه الرّموز، ولا إلى قدمها"[3].

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 13.

2 حسين العربي، تناص الشّخصيات في الشّعر الجزائري المعاصر، مصطفى الغماري أنموذجاً، ص: 82.

3 عزالدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية، ص: 199.

ومن الشّخصيات التّاريخية ذات الظّلال السّلبية القاتمة التي استدعاها الشّاعر ليسقط عليها وقائع الأحداث المعاصر (قابيل) الذي قتل أخاه (هابيل)، وهذا من أجل أن "يمنعه من الزّواج من أخته التّوأم، بحيث أنّ حوّاء كانت تنجب من كلّ حمل توأما ولدا وبنتا، فكان كل ولد لا يتزوج أخته التي ولدت معه، وإنّما يتزوج فتاة التّوأم الآخر، إلّا أنّ (قابيل) تمرّد على هذه الشّرائع لأنّ الفتاة التي ولدت معه كانت أجمل من التي ولدت مع (هابيل)، ومن ثمّ راح يسعى ليحتجزها لنفسه، ولما قام بالاحتكام إلى أبيهما طلب منهما أن يقدما قربانين، والذي يقبل قربانه يتزوج الفتاة المتنازع عليها، فقبل الله قربان (هابيل)، فقتله (قابيل) ليمنعه من الزّواج بأخته"[1].ولقد أخذت شخصية (قابيل) في شعر شاعرنا رمزا لكلّ سفّاح ومعتد، وقدّمت رؤية مأساوية، يقتل فيه الإنسان أخاه، فيقول:

ميّت أنت فاختر مكانك بين الخشب !!

جثة للطريق هنا

جثة للشعاب هناك

جثة للشجر

جثة للنهر

لا وقت للروح

لا وقت للطين

فادخل إلى جثة واحتسب !!

هذا زمان الدّم

قابيل يقتل هابيل[2]

وواضح أنّ الشّاعر علّاق يستخدم شخصية (قابيل) عنوانا للجاني، وبالمقابل يستخدم (هابيل) لاستحضار صور الضّحايا في بلده الجزائر من خلال العشّرية السّوداء التي مسّت الجزائر في نهاية القرن العشرين، من خلال تفاقم الأوضاع واختلال الموازين وفساد الرأي العام. وبتعبير آخر، فإنّ الشّاعر فاتح

1 حسين العربي، تناص الشّخصيات في الشّعر الجزائري المعاصر، مصطفى الغماري أنموذجاً، ص: 88.

2 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 59.

علّاق في المقطع السّابق "لا يتوقف عند قابيل ابن آدم الّذي نعرفه، ولكن يتعدّاه إلى قابيل العصر الّذي امتهن حرفة القتل وسلّط كل ما يملك لقتل حرّيات الغير ومصادرة الأفكار وبعث الفساد في الأرض"[1].

أمّا شخصية فرعون فإنّ الشّاعر علّاق قد عبّر من خلالها عن القوى المتجبّرة التي تسعى كلّ السّعي إلى أن تفتن النّاس عن معتقداتهم، وأن تسلبهم مقدساتهم وتجبرهم على تركها، ومن مثل ذلك نجده يقول:

ارم اصابعك الآن حتّى نرد صلاتك
وأظهر لنفسك حتى ترانا
فرعون أرسلنا كي نعدّ رفاتك
إنّا نبايع فيك ردانا[2]

لقد تجلّى التّناصّ في هذه الأسطر الشّعرية من خلال استعارة المدلول العام للشّخصية التّاريخية، وهكذا "يظل فرعون الماضي يتكرر في كلّ مسيرة نمطية وسنة كونية يتداول بها الله الأيام بين المتجبّرين والمستضعفين"[3]. على أنّ فرعون الذي يريده الشّاعر علّاق ليس فرعون الّذي: (**كَذَّبَ وَعَصَىٰ* ثُمَّ أَدْبَرَ يَسْعَىٰ * فَحَشَرَ فَنَادَىٰ * فَقَالَ أَنَا رَبُّكُمُ الْأَعْلَىٰ**)[4]، بل العكس هو فرعون المعاصر الموجود بوطنه، الّذي وقف في وجه الحياة، والحرّية. وشخصية فرعون في المقطع الشّعري السّابق هي شخصية طالحة شريرة، أعطيت لها مكانة فرعون الإله، ذلك أنّه لم يجلب لبلده الكرامة والعزّة، بل جلب لها الشّرور والرّدى.

ومن الشّخصيات الأخرى التي يحيلنا إليها الشّاعر في شعره شخصية (الحجاج بن يوسف الثّقفي)، فهذا الأخير كانت له الشّهرة مما نسب إليه من مظالم حتى أصبح في نظر المؤرخين صورة مجسدة للظلم ومثالا بالغا لمعاني الطّغيان والاستبداد[5]. ومن ثمّ رسمت له صورة شنيعة، أفلم يُسمى بجلّاد

1 غنية لوصيف، تجليات التّناص في الشّعر الجزائري الحر، ص: 202.
2 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 40.
3 حسين العربي، تناص الشّخصيات في الشّعر الجزائري المعاصر، مصطفى الغماري أنموذجاً، ص: 89.
4 سورة النّازعات، الآية: 21، 22، 23، 24.
5 غنية لوصيف، تجليات التّناص في الشّعر الجزائري الحر، ص: 210.

العراق؟ والمعتصم وقد عرفه التّاريخ لقساوته إزاء السّود ومطاردته لهم. وهو الذي قضى على أوّل ثورة حقيقية عرفها الإسلام[1]، وكلّ هذا يصوّره لنا الشاعر في قصيدته الموسومة (قيامة شهيد):

ما زلت أغضب للنّخيل وللندى

ما زلت أصرخ في المدى: الموت للحجّاج

(...)

سأظلّ أصرخ في المدى:

لكَ الطّوفان يا حجّاج

يا شانق الدّمعة[2]

إنّ الشّاعر علّاق في المقطع السّابق جعل من شخصية (الحجاج بن يوسف الثّقفي) بؤرة رمزية تدور حولها القصيدة، فالحجّاج لم يعد ذلك الشّخص الدّموي المتعطش للقتل والإبادة، بل إنّه أصبح في تجربة شاعرنا يمثّل مرحلة زمنية بأسرها التي عرفها الوطن أثناء الاستعمار الفرنسي، أين انتشر الدّم، وكثر القتل، وحلّ الخراب في كل مكان....، فهذه القصيدة مليئة بالصّور الرّمزية الجزئية، والتي تحيل المتلقي إلى تشكيل الدّلالة المتولدة من شخصية الحجّاج بن يوسف، ومبقيا على بؤرة الرّمز التّاريخي ليعبّر عن الدّلالة الكلّية للنّصّ.

2-3-استحضار الأماكن والأحداث التّاريخية:

إنّ الشّاعر العربي المعاصر اليوم يستقي من التّاريخ، ويشغل طاقاته الحيّة، ومن ثمّ يوظفها في نصّه الشّعري، وذلك بغية تجسيد واقعه المعيش الذي يعاني همومه وآلامه وأماله. على أنّه "لا يقع أسيراً له، أو يعيد سرده، أو ينظر إليه على أنّه حالة مثالية الدّلالة مكتفية بذاته، يستحق الثّناء وإعادة السّرد"[3] بل العكس، والعكس من ذلك أنّه يعمل على إعادة صياغته بغية الوصول إلى هدفه؛ أي الوصول إلى دلالات جديدة تكون محمّلة بجو الواقع الذي يحياه.

1 سعيد سلّام، التّناصّ التّراثي، الرّواية الجزائرية أنموذجاً، ص: 221.

2 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 24، 25.

3 سامح الرّواشدة، مغاني النّص، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، ط1، بيروت، 2006، ص: 14.

والشّاعر فاتح علّاق لا ينظر إلى التّاريخ من زاوية أنّه تاريخ، بل على العكس، ينظر إليه بنظرة العصر والمحيط الاجتماعي، وبالتّالي فقد أصبح استثمار التّاريخ وسيلة مثلى لفهم الواقع من خلال الماضي أو نقده من ناحية، ومن ناحية أخرى أسلوب جديد لإبداع وتجديد النّص الشّعري[1].

ومن الأماكن التي استحضرها علّاق "بابل"، وهذه الأخيرة تعدّ من الأماكن العريقة في التّاريخ، فهي تمثّـــل رمزاً من الرّموز الحضارية في التّـــاريخ القديم في بـــلاد الرّافـــدين (العـــراق)، إذ يقول في قصيدة (صهيل الخيول):

ألف ألم الفقر، قهر الفؤاد
سؤال الغدير وصوت المآذن
والباء حبّة رمل تهيم على جبهة لليالي
الضّياع على باب بابل
والتّاء تذكرة للندى وانتباه الطيور إلى
عشها المتهدم تحت القنابل[2].

تشكّل "بابل" حقلًا تاريخياً ثرياً في مخيلة الشّاعر فاتح علّاق. على أنّ الماضي يعيش في الحاضر بشكل مستمر، والإنسان في حاضره يخضع بشكل من الأشكال لماضيه، وتفسير الحاضر لا يكون سوى بالرّجوع إلى الماضي، فالشّاعر علّاق وظّف كلمات تدل في مجملها على معاني الحزن والألم من مثل: (القهر/ الضّياع/ القنابل). وهذا نتيجة للوضع الاجتماعي والسّياسي في الأوطان العربية، وبخاصّة، تزامن تاريخ كتابة هذه القصيدة 2011 مع بداية الرّبيع العربي الذي مسّ بعض البلدان من مثل: ليبيا، تونس، سوريا، اليمن. كما أنّ بابل في السّياق السّابق تقودنا إلى أكثر من ناحية، وهذا بالنظر إلى ما تحمله من دلالة تاريخية مناقضة للواقع، واليهود عبر التّاريخ كانوا مسببين الظّلم إلى بابل، بينما اليوم نجد العكس، وهو أنّ الحكام العرب هم أنفسهم من يمارسون الظّلم ضد شعوبهم، لذلك، أصبحت هذه الشّعوب على باب الضّياع. وهكذا، يعبّر الشّاعر عن قلقه الشّديد لما آلت إليه البلدان العربية من فوضى وخراب وضياع.

1 فتحي بوخالفة، شعرية القراءة والتّأويل في الرّواية الحديثة، عالم الكتب الحديثة، ط1، إربد، الأردن، 2010، ص: 169.
2 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 89، 90.

وبالإضافة إلى "بابل" نجد الشّاعر فاتح علّاق استحضر كذلك في شعره مكاناً وحدثاً تاريخياً آخر، يتمثل في سقوط "غرناطة"، في قصيدته الموسومة بـ (بعد سقوط غرناطة)، إذ نجده يقول:

لا تسْأليني عن بقايا الزّلزلَة
في عمق هذا البحرْ،
عن زمن أحرقته صعقات الجوْ
فانتحرت أيّامه في السِّر،
عن لغة تكسَّرت فوق ظهور الخيلْ
وهي تكرُّ في الزّمان المرّ،
عن عُمُر ضيَّعه النّزاعُ والصِّراعُ.
بين لصوص البرّ[1]

في المقطع الشّعري السّابق يصوّر لنا الشّاعر حدث سقوط غرناطة من خلال الألفاظ والتّراكيب المستعملة في النّصّ، والتي تدخل في حقل دلالي وهو الدّمار والفناء من مثل: (زمن أحرقته صعقات الجو/ انتحار أيامه/ لغة تكسّرت/ النّزاع والصّراع/ لصوص البّر). إنّ المقطع السّابق يستحضر أحداث تدور في مملكة غرناطة، وهذا بعد سقوط جميع الممالك في بلاد الأندلس، وهذه الأخيرة حملت راية الإسلام أكثر من قرنين من الزّمن، ومن ثمّة يعتبر سقوطها من أكثر الأحداث الهامة التي ميّزت النّصف الأخير من القرن الخامس عشر. وهكذا، فالشّاعر راح يتحدث عن حضارة تعرضت للتدمير والحرق، وذلك لكونها تمثّل "منارة للعلم وحاضنة للمعرفة وسقوطها المدوي جعلها جديرة بالندب والبكاء والرّثاء، فباتت المدينة ذروة المجتمع الضّائع والفردوس المفقود الذي يتجلى في عهود الهزيمة والانسحاق وهي استلبت دونما مقاومة"[2]، ولكنّ الشّاعر استحضر الحادثة التّاريخية بتقنية قلب الحقائق، وذلك بغية إحداث المفارقة بين ماضي الفتوحات والإشراقات وحاضر الانكسارات والصّدمات. ومن هنا، فإنّ هذا الرّبط بين الزّمنين المتباعدين له قيمة جمالية ودلالية في عوالم القصيدة.

1 فاتح علّاق، ما في الجبّة غير البحر، ص: 13.

2 إبراهيم رماني، أسئلة الكتابة النقدية، المؤسسة الجزائرية للطباعة، ط2، الجزائر، 1992، ص: 05.

ومثلما كان الاهتمام بغرناطة كرّمز تاريخي، كذلك، كان الاهتمام بقرطبة، وذلك بعدّها مدينة أندلسية عريقة تميّزت بالحضارة والازدهار، وهذا بفضل المسلمين الذين أقاموا فيها ردحاً من الزّمن، ثمّ بعد ذلك أصبحت في يد المسيحيين بعد سقوط الدّولة الإسلامية وتراجُعِهَا، وهذا حين يقول الشّاعر:

الريح عاتية
والورى مثل أعجاز نخل
فأين الطريق إلى قرطبه؟
لم تعد هذه الأرض أرضي
ولا هذه النجمة لي
لم تعد هذه الرأس رأسي
ولا القلب قلبي
فكيف أعيد لنخلي عزته
ودمائي كرامتها؟
أين الطريق إلى قرطبه؟[1]

يصوّر لنا الشّاعر في هذه السّطور الشّعرية الوضعية المأساوية التي آلت إليها قرطبة في الأندلس، من خلال الخراب الّذي لحقها، فالمقطع السّابق يتشكل من بؤر تدل في مجملها على مقولة الضّياع من مثل: (أين الطّريق؟ / لم تعد الأرض أرضي/ لم يعد الرّأس رأسي/ لم يعد القلب قلبي/ لم يعد النّجم نجمي)، وكلّ هذه الدّوال تساعد الرّمز التّاريخي المتمثّل في قرطبة وهو رمز مكاني على الانصهار ضمن خانة الخراب والدّمار.

3-جمالية التّناصّ الأدبي:

في الواقع أنّ التّناصّ الأدبي يؤدي دوراً كبيراً في إثراء لغة النّصّ الشّعري، ذلك أنّه يقوم بتحويله بطريقة أو بأخرى، إلى قوّة دافعة تثري التّجارب الأدبية للشّعراء، كما أنّه-في الآن ذاته-يعمل على نقل رؤيتهم ومبتغاهم إلى المتّلقيين، لكننا نؤكّد، هاهنا، بإنّ هذا النّقل امتد تأثيره "ليرسخ رؤية شاملة مغايرة

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 125.

للحياة والإنسان والعالم"[1]؛ فالتّناصّ الأدبي من هذا المنظور هو "تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة وحديثة، شعرا أو نثرا مع نص القصيدة الأصلي، بحيث تكون منسجمة ومشتقة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يقدمها أو يعلنها المؤلّف، أو الحالة التي يجسدها، ويتحدث عنها"[2].

ثمّ بعد ذلك فإنّ المبدع المعاصر يجد في التّجارب الإبداعية للسابقين صدى في تجربته الخاصّة، فتنصهر بذلك تلك التّجارب الماضية بالتّجارب المعاصرة. ومن هنا يتجلى لنا هذا الانصهار أو التّداخل عبر أجزاء تلك النّصوص من خلال المعجم اللّغوي لها، أو من خلال بنياتها الدّلالية[3]؛ إذ إنّ المبدع يأخذ من الأساليب المتنوعة ويتشابك معها، فينحرف بها إلى دلالات جديدة، حتّى تكتسب التّجربة الإبداعية التّفرد والتّميز، وهكذا، إذن، فإنّ العمل الإبداعي "المعاصر يصنع لنفسه جمالياته الخاصّة، سواء ما يتعلق بالشّكل أو بالمضمون وهو في تحقيقه لهذه الجماليات يتأثر كلّ التّأثر بحساسية العصر وذوقه ونبضه"[4].

والمطّلع على التّجربة الشّعرية للشّاعر علّاق يلحظ أنّ ثمّة اتصالًا قويًا بينه وبين الشّعر العربي قديمه وحديثه، ضف إلى ذلك الأمثال الشّعبية، فهو بذلك يستلهم نصوصاً لشعراء سبقوه، ثمّ إنّ هذا الاستلهام يأتي متوافقاً مع الحالة النّفسية التي تعتريه في لحظة كتابة النّص الإبداعي، ذلك أنّ الشّاعر يمثّل صوتاً "وسط آلاف الأصوات التي لا بدّ أن يحدث بين بعضها البعض تآلف وتجاوب، هذا الشّاعر قد وجد في أصوات الآخرين تأكيداً لصوته من جهة، وتأكيداً لوحدة التّجربة الإنسانية من جهة أخرى، وهو يضمن شعره كلاماً لآخرين بنصه ليدلّ بذلك على التّفاعل الأكيد بين أجزاء التّاريخ الروحي والفكري للإنسان"[5].

1 صالح كامل فرحان، الشّعر والدّين، فاعلية الرّمز الدّيني المقدّس في الشّعر العربي، دار الحداثة للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط2، بيروت، 2006، ص: 151.

2 أحمد الزّعبي، التّناص نظريا وتطبيقيا، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتّناص في رواية (رؤيا) لهاشم غرايبية، مكتبة الكتاني، ط1، 1993، ص: 43.

3 جمال مباركي، جماليات التّناصّ في الشّعر الجزائري المعاصر، ص: 235

4 عزالدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية، ص: 28.

5 المرجع نفسه، ص: 311.

3-1-التّناصّ مع الشّعر العربي القديم:

يعدّ الشّعر العربي القديم مصدراً أساسيا في عملية الإبداع الشّعري المعاصر، ذلك أنّه يمثّل مادة خصبة بدلالاتها المتجلية، وإيحاءاتها المختلفة التي تغني تجاربه الشّعرية، غير أنّ "الاطّلاع على الثّقافات لا يمكن أن يكون مفيدا للشّعر إلّا بعد عملية صهر المادة المعرفية في ذات الشّاعر وتحويلها عبر تجربته الخاصّة وتمثلها فنّيا وإلّا بقيت مجرد أفكار تقضي على الشّعر ذاته"[1]، وفي السّياق ذاته أكدّ الباحث الجزائري "جمال مباركي" على أنّ "التّفاعل مع التّراث الشّعري العربي يأتي عن طريق اطّلاع شعرائنا المعاصرين على نصوص التّراث(...)ومن ثمّ يترقرق التّناصّ ويتجلّى عبر مقاطع نصوصهم، وفي معجمهم الشّعري وفي بنيتها الدّلالية، مما يؤكّد أن المتن الشّعري العربي القديم من المصادر الأساسية يغترف منها الشّاعر الجزائري المعاصر، ويأخذ منها الأساليب المتنوعة بتداخل معها وينحرف بها إلى دلالات جديدة يولدها من هذا التّفاعل النّصي"[2].

وعلاوة على هذا كلّه، نستشفُ أثر الشّعر العربي القديم عند الشّاعر فاتح علّاق من خلال البعد التّقاطعي، وبخاصّة، على المستوى الدّلالي، بحيث نجده يقول في قصيدته التي حملت عنوان (سُؤال)، التي يتحدث فيها عن الحب وكيف يصير قيداً وسجناً بعد أن كان تحريراً للنفس:

هل يئس الحب
هل قطعت زهرة أضلعي وهشم رأسي طل؟ !
هل خدشت نسمة معطفي
وخاصمني ياسمين وفل؟ !
كيف تصير الحبيبة شوكا
ويخرج من بطنه السّم نحل؟
وكيف تَحوَّلُ كفّاي قيدا
ورجلاي سجنا

1 فاتح علّاق، مفهوم الشّعر عند رواد الشّعر العربي الحر، ص: 75.
2 جمال مباركي، جماليات التّناصّ في الشّعر الجزائري المعاصر، ص: 235.

وعيناي نافذه من حجر؟ [1]

من خلال المقطع الشّعري السّابق يبدو لنا من أنّ رمزية المرأة عند الشّاعر فاتح علّاق هي الجمال المطلق والمقدّس؛ فهي تعدّ بمثابة العقيدة، الوطن، الحرية، القيم وإلى غير ذلك من هذا القبيل. فالشّاعر-علّاق-يؤكّد من خلال تجربته الشّعرية على أنّ المرأة تمثّل بكفية أو بأخرى الاحتواء للآخر. ومن هنا يمكن لنا أن نرصد التّناص مع الشّاعر عنترة، فيقول:

ولقد نـــاح في الغصون حمـام فشـــجاني حنينه والنّـحيب
بات يشكو فراق ألـف بعيــد وينادي أنـــا الوحيد القريب
يا حمام الغصون لو كنت مثلي عاشقاً لم يرقك غصن رطيب
فاترك الوجـــــد والهوى لمحب قلبـــه قد أذابـــه التّعذيب
كلّ يوم له عتـــاب مع الدّهر وأمـر يحـــار فيـــــه لبيب[2]

من خلال هذا النّص يمدّ الشّاعر علّاق جسور الإعجاب والاستلهام من بائية الشّاعر عنترة، فيسافر بذاكرته الشّعرية إلى الضّائقة التي عاشها عنترة في عصره، وما بثّه من شكوى في قصيدته، وهذا التّناصّ الحاصل بين النّصيّن هو في الحقيقة يمثل تواصلاً بين تجربتين شعريتين وحالتين نفسيتين. فالحب هو كوسيلة لتحرير النّفس والوطن وتجاوز الحدود الضّيقة للمكان ومعانقة الأشياء المختلفة في العالم والقيم العليا. فالحب تسام فوق البغض والكره والموت بأشكاله المختلفة لصناعة الحياة وبثّها في الجماد والنّفوس، ومن ثمّ يتساءل الشّاعر علّاق متعجباً من تحوّل القيمة الإيجابية للحب في هذا الزّمن الذي تحوّلت فيه القيم إلى حدود وقيود سلبية ضد الإنسانية.

من هنا، يتبين لنا، وبكلّ وضوح، بأنّ الشّاعر علّاق له رمزية حسيّة يمتزج فيها الحب والإخلاص بالوطنية ليس غير؛ فالشّاعر من خلال الأسطر الشّعرية السّابقة يعيش صراعاً نفسياً، وهذا الصّراع جعله يلتجأ إلى الطّبيعة لكي يمتزج معها، ذلك لأنّه وجد فيها ملاذاً يلجأ إليها لتمنحه عمق الاتصال لا الانفصال، وهذا ما أوضحته التّعابير التّالية من مثل:(شهد/ فل/ياسمين). على أن هذا

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 110.
2 عنترة بن شداد، ديوان، مطبعة الآداب، لا ط، بيروت، 1893، ص: 12.

راجع بكفية أو بأخرى، إلى أنّ الإنسان لا يمكنه أن يذهب "إلى رقعة فيزيقية يعيش فيها، بل يميل كذلك إلى البحث لنفسه عن رقعة في الأرض يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته"[1].

إنّ الشّاعر علّاق هو ذلك الشّاعر الذي يبحث عن القصيدة التي تمجّد الإنسان، تمجّد التّسامح، تمجّد الحرّية، لذا فهو يبني شعره من خلال تجاربه العميقة في الحياة، فهو حريص كل الحرص على أن تكون نصوصه الشّعرية صرخة نابعة من العمق الإنساني، ليصبح الشّعر بالنسبة إليه، هو ذلك الشّعر الذي يبحث عن الحقيقة الكونية في مفهومها الشّامل، وزيادة إلى ذلك فإنّ الشّعر والحقيقة الكونية عند شّاعرنا توأمان ملتصقان ببعضهما البعض، فكلّ واحد منهما يكمّل الآخر، لذا فإنّ الكلمات عند علّاق قادرة على إصلاح الذّات، الرّؤى، تاريخ وجغرافيا الأمم، فيقول:

تعاتبني الكلمات فهل غادر الشّعراء الكلاما؟
لو أنّي استطعت مددت حبالا من الصّمت
أغريت بالنّفس هذا الصّياما
وقمت أصلب ما طاف من نغم
أو أبرق من خاطر
أو تألق من كلم عبر وادي الهيام
فإنّ ضياءها كان ظلاما[2]

فنحن نلمح، وبكلّ وضوح، بصمات الشّاعر العربي القديم "عنترة بن شداد العبسي"، وهو يقول في مطلع معلّقته الشّهيرة:

هل غادر الشُّعراء من متردَّمِ أم هل عرفتَ الدّار بعد توهُّمِ[3]

استدعى "علّاق" الشّطر الأوّل من بيت "عنترة" لتوظيفه في سياق آخر، لذا فإنّ الرّكن المستجلب–إن جاز القول–يقع ضمن تراتبية الحقائق التي توصل إليها الشّاعر الجاهلي، إذ إنّ المبدعين–الشّعراء–لم يتركوا شيئا إلّا وتطرّقوا إليه، بينما في السّطرين الشّعريّن للشّاعر علّاق المستضيف له

1 نبيلة إبراهيم، خصوصية التّشكيل الجمالي في أدب طه حسين، مجلة فصول، م9، ع 1و2، لاب، 1990، ص: 49.
2 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 12.
3 عنترة بن شداد، ديوان، مطبعة الآداب، لا ط، بيروت، لا ت، ص: 80.

يستخدم المسح على الرّكن في إطار محاورة الكلمات التي تعاتبهُ، ذلك أنّ الكلمات "لا تصنع مجدها إلّا على أنقاضه"[1] ومن ثمّ راح الشّاعر علّاق يدلّل بالبيت الشّعري المشهور لعنترة. ولكن ينعطف عن معنى عنترة في الوقت نفسه، فهو يقصد أن الشّاعر الملهم لا يترك الشّعر أو الكلمات مهما حاول الهروب من نفسه أو هجر الشّعر. ولا يقصد هل عنترة أن شعراء متردّم قد سبقوا إلى كلّ معنى جميل، ولم يتركوا لمن جاء بعدهم إلّا التّكرار والاستعادة.

إنّ للشّاعر علّاق نصيباً لا يستهان به من هذا التّأثير الذي صبغ قصائده بصبغة الشّعر القديم، فقد استنطق هذا الشّعر من خلال العودة إلى فحول العصر العربي القديم، والشّاعر **امرؤ القيس** يعدّ واحدا من بين هؤلاء، ذلك أنّه يعدّ شخصية مثيرة للجدل تركت بصمتها على الشّعر العربي القديم؛ إذ إنّه "شغل الشّعر والشّعراء في كل عصور الأدب العربي، وله فيه مكانة كبيرة، وذلك في تجربته الأدبية والحياتية، وتكاد تكون شخصية امرئ القيس شخصية أُنموذجية في رحلة الشّعر العربي القديم والحديث، طالما استلهم الشّعراء تجربته بأساليب مختلفة ومتعدّدة، وهذا يشي بأهميتها ومدى انتشارها بين أوساط الشّعراء"[2].

على هذا الأساس فإنّ شاعرنا استلهم تجربة امرئ القيس الشّعرية، وهذا بالنّظر إلى كونها تمثّل مادة خصبة، ومعيناً لا ينضب، ينهل منه جلّ الشّعراء. من هنا، بالضبط، ضمّن الشّاعر علّاق نصّه الشّعري بألفاظ "امرئ القيس" لكي يفيد تجربته الشّعرية، ورؤاه الفكرية في مكابدة الهموم والأحزان، فيقول:

فيا ليل فارق مداي
ويا نجم افرش دموعك في صلواتي
لقد أورق القلب
واستيقظ الطير في جنبــاتي[3]

إذ إنّه يتناص عن طريق الإشارة في المقطع السّابق مع بيت امرئ القيس الذي يقول فيه:

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 4.
2 أحمد الزّعبي، التّناصّ نظريا وتطبيقيا، ص: 50.
3 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 31، 32.

ألا أيُّها اللّيلُ الطّويل ألا انْجلي بصُبحٍ، وما الإصْباحُ منك بأمثلِ[1]

فالشّاعر علّاق يدعو هو الآخر ليله أن ينجلي عنه ويطلب من النّجم أن ينير دربه. بل يربط النّجم بالدّموع وبالصّلوات وهو معنى جديد، فالنّجم دامع العينين حزناً على الشّاعر وما يعانيه، وإضافة إلى ذلك، نجد الشّاعر مرّة أخرى يلتقي بامرئ القيس في معلقته:

وقد اغتدي والطّير في وكناتها بمُنـــجردٍ قيد الأوابــد هيــكل

ولكن يختلف معه في أن الطّير تستيقظ في جنباته، إذا كانت الطّير عند امرئ القيس لم تخرج من وكناتها، وهذا تناص جميل عفوي يربط التّجربة الشّعرية المعاصرة بالتّجربة القديمة مع إضافات تطلبها الواقع الجديد، والتّجربة الفنّية الجديدة، وفي هذا الصّدد يقول النّاقد عزالدين إسماعيل أنّ الشّاعر "لا يستطيع أن يفسِّر نوعية موقفه من التّراث إلّا من خلال فهمه لمغزى هذا التّراث بالنسبة لظروف الحياة الرّاهنة"[2].

وفي قصيدة (صهيل الخيول) من ديوانه الثّالث (الكتابة على الشّجر) يستحضر فاتح علّاق بيتين من شعر امرئ القيس، فيقول:

هي الأرض تكسر نهري على نحرها
تهدم شوقي لكي تغزل نارها
(بكى صاحبي لما رأى الموت دوننا
وأيقن أنا لا حقان بقيصرا
فقلت له لا تبك عينك إنما
نحاول عزا أو نموت فنعذرا)
فحثّي خيولك[3]

تستدعي هذه السّطور الشّعرية بيتي الشّاعر امرئ القيس على طريقة الاستشهاد، فيقول:

بكى صاحبي لما رأى الموت دوننا وأدرك أنــا لا حقــان بقيصرا

1 امرئ القيس، ديوان، ضبطه وصححه: مصطفى عبد الشّافعي، دار الكتب العلمية، ط5، بيروت، لبنان، 2004، ص: 117.
2 عزالدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية، ص: 11.
3 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 91.

فقلت له لا تبـــك عينـك إنمـا نحاول ملـــكا أو نموت فنعذرا[1]

فهنا هم الشّاعر امرئ القيس بزيارة قيصر ليطلب منه العون في استرداد ملك كندة. من هنا، بالضّبط، اكتسبت السّطور الشّعرية للشّاعر فاتح علّاق بعدا آخر متعلقاً بقضية الرّبيع العربي ومحاولة استرجاع الحكم العربي في ظل التّبعية والانبطاح للغرب، والنّضال من أجل إعادة بناء النّظام العربي أمام نظيره الغربي، فما أشبه اليوم بالبارحة.

ويتكئ الشّاعر علّاق على نص آخر من نصوص الشّعر العربي القديم، والمتمثّل في الشّاعر طرفة بن العبد البكري؛ إذ إنّه استحضر بعض ألفاظ من معلقته، ولقد كان ذلك من خلال قصيدته التي حملت عنوان (في طريقي إليّ)، حيث عبّر فيها الشّاعر عن قضية جوهرية مفادها البحث عن الهوية في واقع فقد خصوصيته وأصبح واقعاً غريباً ليس فيه حظ للعروبة وللإسلام، لقد اتّبع الشّرق الغرب حتّى لو دخل حجْر ضب دخله كما يقول النّبي صلى الله عليه وسلم، يقول الشّاعر:

أبحث عن قصيدة
في زمن أضاع قلبي ويدي
وضيع العقيدة
(...)
أبحث عن معالم تبددت عبر سماء الروح
تلوح ثم تختفي مثل بقايا الوشم
في عالم أضاع قلبي ويدي
وضيّع القصيدة[2]

في هذه الأسطر الشّعرية راح الشّاعر يبحث عن التّاريخ، عن معالم تبدّدت عبر سماء الرّوح، كبقايا الوشم، تظهر تارة وتختفي تارة أخرى. وهو هنا، يتناص عن طريق الإحالة مع مطلع معلّقة طرفة بن العبد:

لِخولـــــــةَ أطلالٌ ببرقة ثهمـد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليدِ

1 امرئ القيس، ديوان، ص: 64.
2 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 27، 28، 29.

وُقوفـاً بِها صحبي عليَّ، مطيّهُم يقولونَ: لا تهلِك أسىً وتجـــلَّدِ[1]

من الواضح جدا، أنّ الشّاعر علّاق أحال المتلقي إلى مطلع المقدّمة الطّللية للشّاعر طرفة بن العبد، وبالتّالي فهو تناص جزئي مُحوّر من خلال المفردات التّالية: (تلوح/ بقايا/ الوشم)، التي استجلبها الشّاعر من عجز البيت الأوّل، ثمّ إنّه بعد ذلك، قام بإدخال تغييرات عليه من خلال الحذف والإضافة لتناسب النّسق الشّعري، وهذا ما يوضحه الرّسم التّالي:

تلوح ك باقي الوشم في ظاهر اليد (طرفة بن العبد)

تلوح مثل بقايا الوشم (محذوف) (فاتح علاق)

وكما قام الشّاعر في تحويره للصّياغة الأولى، فقد غيّر كذلك في الدّلالة، وهذا بغية منه في أن يعيد توظيفه في صيغة جديدة تخضع لحاجيات فكرية وفنّية طارئة عليه؛ فطرفة وقف على أطلال حبيبته **خولة** ببرقة ثهمد التي تظهر كبقايا الوشم في ظاهر يد المرآة[2]. على أنّ الشّاعر علّاق استلهم هذه الصّورة من أجل أن يعبّر عن الواقع الاجتماعي والسّياسي والثّقافي، إنّه عالم مُغاير تماماً لهويتنا ودِيننا ولغتنا، مغاير لحضارتنا.

3-2-التّناصّ مع الشّعر العباسي:

يقتصر هذا القسم على التّمثيل لظاهرة التّناص ومدى ما يظهر في شعر علّاق من تأثر بالعصر العباسي، وكيف أنّه تلاقح مع نتاج ذلك العصر، لكن لم يكن هذا التّلاقح "مقتصرا على ممارسة فنّية من أجل المتعة أو اللّذة الجمالية وحسب، بل امتد خارج هذا الإطار المحدود لمفاهيم اقتضاها الواقع"[3]، ومن هنا، أفاد الشّاعر علّاق مما أفرزته تجاربهم الشّعرية التي وظّفها بصورة متجلية أو متخفية بعد أن صبغها بالحالة النّفسية والشّعورية التي كانت تسيطر عليه، فأضفى على قوله طابعا مختلفا مستقلا عما سبقه. وعلى ذلك، فالتّناص الأدبي تشابك لنصوص مختارة شعرا كانت أو نثرا مع النّصّ الأصليّ، شرط أن تكون منسجمة في نسيجها، ومقتربة في دلالتها، مع الفكرة التي يطرحها النّص الجديد[4].

1 طرفة بن العبد، تحقيق: دريّة الخطيب، لطفي الصّقال، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، ط2، بيروت، 2000، ص، 23.

2 محمّد بوزواوي، الوجيزُ في شرح المعلّقات العشر، دار هومة، ط1، الجزائر، 2014، ص: 125.

3 صالح كامل فرحان، الشّعر والدّين، فاعلية الرّمز الدّيني المقدّس في الشّعر العربي، ص: 23.

4 أحمد الزعبي، التّناصّ نظريا وتطبيقيا، ص: 50.

إلى هنا، يأتي المتنبي في المرتبة الأولى من الشّعراء العباسيين الذين تناصّ معهم الشّاعر علّاق، وهذا لشدّة ارتباط علّاق بهذا الشّاعر المتفرد في مكانته، الذي ملأ الدّنيا وشغل النّاس. وهنا، ينبغي لنا أن نؤكّد بأنّ "المتنبي كان من الشّخصيات الأكثر حضورا في الشّعر العربي المعاصر لما اشتملت عليها شخصيته من قوّة وسعي دائب نحو المجد والعلاء ونحو الطّموح الذي لا حدّ له ونحو النّزوع إلى الثّورة وحب التّغيير ولو بقوّة السّلاح، لتغيير الأوضاع الفاسدة التي سيطرت على الأمّة بفعل تسلط الحكام الأجانب عليها"[1]. إنّ قصائد فاتح علّاق تتفاعل أو تتناصّ مع قصائد أبي الطّيب المتنبي في بواطن عدّة، ومن ثمّ تعطيها زخماً متميزاً وتشحنها بالمعاني التي تستدعيها الذّاكرة كلما حضرت هذه النّصوص التي خلدها الزّمن، يقول فاتح علّاق من قصيدة (رؤيا):

واقف ها هنا ينهش النّسر قلــبي
وتأوي الوحوش إلى كبدي
(...)
تمرّ القوافل مثقلة بالأنين
تركُضُ في الرّوح خيل
يقبل ليلٌ
ويقضي على البُعدِ ليل
"ظهريَ رومٌ وبطني روم
على أيّ جنبٍ أميل؟"[2]

من هنا، تبدو ظلال المتنبي واضحة المعالم في مقطوعة فاتح علّاق، حين تناصّ هذا الأخير-المتنبي-مع بيت شعري له عن طريق الاستشهاد؛ عندما يقول:

وسِوى الرّوم خلف ظهـرِكَ رُومٌ فعـلى أيّ جانبيْـكَ تميـلُ[3]

1 ماجد ياسين الجعافرة، التّناص والتّلقي، دراسات في الشّعر العباسي، دار الكندي، ط1، إربد، 2002، ص: 86.
2 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 47.
3 المتنبي، الدّيوان، دار بيروت للطباعة والنّشر، لا ط، بيروت، 1983، ص: 432.

لقد اتفق الشّاعر علّاق في تناصه مع بيت المتنبي السّابق في اللّفظ والمعنى، غير أنّه خالفه في التّوظيف ليتلاءم وتجربته الشّعورية المعاصرة، وبذلك تظهر فاعلية التّناصّ في تحديد الإنتاج النّصيّ، ومن ثمّ توليده عن طريق الاتصال مع المخزون الثّقافي للشّاعر، والذي يعتمد، بصورة متجلّيّة أو متخفيّة، على إبداعات سابقة، وهذا لأنّ الشّعر في حقيقته متناصّ في بنياته متداخل مع بعضه ببعض.

وإضافة إلى ذلك، فإنّ أشعار المتنبي حاضرة في دواوين علّاق، والذي يبدو افتتانه بشعره واضحاً عندما تتضافر نصوصهما معاً مرّة أخرى، من مثل قوله في قصيدة (هو البحر لا صوت لي):

دمشقُ تَفِرُّ من الشّعرِ
تأوي إلى غربتي وانكساري
وبغداد زوّجها البحر
باللّيل والخيل...
هل أموتُ لكي لا أموتَ
أم أصارعَ موج البحارِ؟[1]

فالمقطع الشّعري يتناص بوضوح مع بيت المتنبي الذي يقول فيه:

الخيـلُ واللّيـلُ والبيداءُ تعرفُـني والسّيفُ والرّمحُ والقرطاسُ والقلَمُ[2]

والملاحظ أنّ الشّاعر علّاق أعاد لنا بسؤاله صورة المتنبي الذي ظّل وفياً لبيته هذا، ومروءته حتى الموت. من هنا، جاء توظيف شاعرنا له في إطار بعث العزيمة، وشحذ الهمم، وهذا جرّاء الحروب التي أصابت بعض البلدان العربية في السّنين الأخيرة، كبغداد مثلا (وبغداد زوّجها البحر)، فالبحر، هنا، غمر الشّاعر، فهو رمز السّلطان الطاغية المستبد، وقد يبدو الشّاعر من خلال هذا التّوظيف هو أنّه أراد أن يبعث بذرة المتنبي الثّائر بطريقة غير مباشرة. ومن هنا، نستنتج بأنّ الشّاعر علّاق يريد أن يزرع "في المتلقي روح الانتماء القومي، وروح الإحساس بأنه ينتمي إلى حضارة عريقة، لا تقل إن لم تزد عن الحضارات اليونانية والرّومانية"[3].

1 فاتح علّاق، ما في الجبّة غير البحر، ص: 30.
2 المتنبي، الدّيوان، ص: 332.
3 ماجد ياسين الجعافرة، التّناص والتّلقي، دراسات في الشّعر العباسي، ص: 86.

ويحضر صوت المتنبي، كذلك، في قصيدة (وجه لقلبي ووجهان لمدينتي)، فيقول الشّاعر:

ولكنّها تونس
ترابط في كل فجر
وتسكن كل مكان
فكيفَ أغادر وجهي وقلبي
وأهجر فيها يدي ولساني[1]

في السّطرين الأخيرين استدعاء عن طريق الإحالة بيت المتنبي الذي يقول فيه:

ولكن الفـــتى العربي فيـــها غريب الوجه واليد واللّسان[2]

فإذا كان الفتى العربي في البيت الشّعري السّابق غريب الوجه واليد واللّسان، فإنّ فاتح علّاق بعكس ذلك تماماً، فهو لا يستطيع أن يغادر وجهه وقلبه في تونس ولا يستطيع أن يهجر فيها يده ولسانه. ومن هنا، يتبين لنا أن التّشابك النصي ظاهرة فنية خفية وجلية لا فكاك لأيّ نص جديد منها، وهذا الأخير–النّص–يسعى بشكل من الأشكال للأخذ من سابقه كي يزيده إشراقاً وتوجهاً شعرياً، ومن ثمّ يتحقق التّناصّ الذي عرفه جينيت بقوله: "هو التّواجد اللّغوي سواء أكان نسبيا أم كاملا أو ناقصا لنص في نص آخر"[3].

كما نجد هذا التّناص في قصيدة (من أين يبدأ قلبي) عندما يلجأ الشّاعر إلى لم شتات هذا الوطن، لقد آلمه هذا التّمزق العربي المستمر، ولكنّه يأمل باستمرار في استرجاع هذه الوحدة العربية والإسلامية، يقول الشّاعر:

هو الكون أقبل من سفرٍ
فاسترح برهة في مكانك،
وابدأ.
اكتب الشّام

1 فاتح علّاق، ما في الجبّة غير البحر، ص: 41، 42.
2 المتنبي، الدّيوان، دار بيروت للطباعة والنّشر، لا ط، بيروت، 1983، ص: 541.
3 جيرار جينيت، مدخل لجامع النّص، ص: 90.

واكتب عدن

اكتب القدس، بغداد، بيروت...

كلّ الوطن[1]

وفي هذا المقطع إشارة متخفية من لدن الشّاعر علّاق إلى البيت الشّعري للشّاعر أبي تمام، الذي يقول فيه:

خليفة الخضر من يربع على وطن في بلدة فظهور العيس أوطاني

بالشّـام أهلي وبغـدادُ الهوى وأنا بالـرقتين وبالفسـطاطِ إخـواني[2]

إنّ أبا تمّام من خلال هذين البيتين "كان يعبّر عن شعوره وشعور الفرد العربي الذي فتحت الحضارة نفسه على العالم فشعر بالارتباط بوطنه من مشرقه إلى مغربه، ففي كلّ بقعة له أهل وأصدقاء، وفي كلّ موطن له هوى وأصحاب، وحيثما ولّى وجهه فهو واحد اخوانا وخلانا، لا فرق بين القريب والصّديق، والنّاس إخوانه جميعا"[3]. أمّا الشّاعر علّاق فقد راح يعبّر من خلال الأسطر الشّعرية السّابقة عن رؤيته القومية، وذلك من خلال وضع الدّول العربية تحت وطأة السّيطرة الغربية، حيث إنّ الشّاعر يستلهم هوى هذه الدّول من شعر أبي تمام، هذا الأخير الذي عاش حالة انقسام بين الشّام والعراق وبين الرّقتين، وهو في ذلك إشارة إلى أنّه ينادي إلى الوحدة العربية، وفك الصّراعات بين الإخوة العرب، وهذا لقوله تعالى: (**وَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعًا وَلَا تَفَرَّقُوا ۚ وَاذْكُرُوا نِعْمَتَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ كُنتُمْ أَعْدَاءً فَأَلَّفَ بَيْنَ قُلُوبِكُمْ فَأَصْبَحْتُم بِنِعْمَتِهِ إِخْوَانًا** وَكُنتُمْ عَلَىٰ شَفَا حُفْرَةٍ مِّنَ النَّارِ فَأَنقَذَكُم مِّنْهَا ۗ كَذَٰلِكَ يُبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمْ آيَاتِهِ لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ)[4].

الحاصل إذن، هو أنّ الشّاعر فاتح علّاق أظهر إجادَة كبيرة من خلال تعامله مع النّصوص الشّعرية التي استلهمها من الشّعراء الذين سبقوه، ومن ثمّ راح يوظّفها في سياقه الخاص، وتمشيا بما يخدم ورؤيته الشّعرية، محمّلًا إيّاها بدلالات خاصّة، منسجمة في المواقف والرّؤية مع النّص لأبي تمام، وبهذا

1 فاتح علّاق، ما في الجبّة غير البحر، ص: 102.

2 أبو تمام، الدّيوان، شرح: الخطيب التّبريزي، دار الكتاب العربي، ج2، ط2، بيروت، 1994، ص: 156، 157.

3 علي غانم سعد الله، الغربة الرّوحية لدى شعراء القرن الرّابع الهجري، المتنبي والمعرّي أنموذجاً، مجلة جامعة كركوك للدّراسات الإنسانية، مجلد13، العدد2، جامعة الموصل، 2018، ص: 2.

4 سورة آل عمران، الآية: 103.

الشّكل، فإنّ الشّاعر يرى في هذه الدّول: (الأصالة والمعاصرة، العلم والمعرفة، الأدب والفن)، ومن الوضوح أنّ التّناص قد تمّ من خلال سياق النّص الحاضر؛ فالشّام وبغداد عند أبي تمام هي ملتقى الهوى والحق، استمرار الحياة وجمالها، فهي ذاتها إضافة إلى كلّ الوطن عند الشّاعر علّاق. فاستدعاء أسماء البلدان في شعر المتن للشّاعر علّاق لم يكن حلية لفظية فحسب، بل كان من قبيل التّلميح إلى دلالات خاصّة تقتضيها التّجربة الشّعرية التي يخوض غمارها الشّاعر لكي يعمّق التّعبير عن هذه التّجربة ومدّ جذورها وربطها بما هو مشترك في الأمة.

وليس يفوتنا أنّ الشّاعر أبو تمام، هو شاعر ماهر متنوع الثّقافة بين "الفلسفة والتّاريخية والإسلامية واللّغوية وحتّى القصائد والنّحل المختلفة"[1]، ومن أشهر قصائده التي تعدّ من عيون الشّعر العباسي يستحضر قصيدته (ذل السّؤال شجي في الحلق معترض). من هنا، ينفتح نص علّاق على هذه القصيدة الأيقونة، وذلك من أجل أن يقرأ واقعه المعيش ليس غير، فيقول:

ما عدتُ أفقه روح المكان

غارت بشاشته

واعتراني سكونه

كيف أخاطبه ويخاطبني

ولا ماء يقرأ وجهي[2]

يتقاطع علّاق مع بيت أبي تمام الّذي يصوّر فيه العطية قبل السّؤال، ليجعله علّاق منطلقاً إلى رأي يوافق به رأي أبي تمام في ما ذهب إليه، وهو تناص عن طريق التّلميح، يقول الشّاعر أبو تمام:

ذُلُّ السُّؤال شجىً في الحلقِ معتَرِضُ من دونِهِ شَرَقٌ ومن خلفِهِ جَرَضُ

مَا ماءُ كفِّكَ إن جادَت وإن بَخِلَت من مـــاءِ وجهي إذا أفنَيتُهُ عِوَضُ[3]

إنّ النّص الغائب لأبي تمام يبين بكيفية أو بأخرى، أنّ من بذل إليك وجهه فقد وفاك حق نعمتك[1]، أمّا النّص الحاضر فينفي ذلك (لا ماء يقرأ وجهي). إنّ التّعبير عن كوامن القلب ضرورة لا

1 شوقي ضيف، الفنّ ومذاهبه في الشّعر العربيّ، دار المعارف، ط11، القاهرة، لا ت، ص: 221.

2 فاتح علّاق، ما في الجبّة غيرُ البحرِ، ص: 47.

3 أبو تمام، الدّيوان، ص: 391.

فكاك منها، ومن ثمّ فالأنا المتأججة والجريحة هي التي يقف من ورائها علّاق؛ لأنّه ما عاد يفقه روح المكان، ولا يرى بشاشته، وسكونه، فكيف لهما-إذاً-أن يخاطبَ بعضهما ببعض؟

وبهذا المعنى، فقد جسّد علاق تناصّه عن طريق التّلميح مع النّص الغائب، وذلك من خلال ضمه جزءاً من بيت أبي تمام، ومن ثمّة راح يغيره بالحذف والإضافة؛ فقد قام بحذف حرف الجر المتمثّل في (من) ثم أدخل حرف النّفي (لا) على مفردة (ماء)، وهكذا، إذن، تظهر فاعلية التّناصّ من خلال تمكّن الشّاعر من إيجاز التّعبير وتكثيفه، وكذلك، من خلال قدرته الفنّية على تقليص مسافة وصول النّص المقتبس منه إلى المتلقي والتّلميح على أحاسيسه التي يشعر بها.

وفي قصيدة (أُشرب) يستحضر الشّاعر نصاً لأبي نواس حينما راح يسعى في أن يرسم صوراً لبعض السّلوكات التي يتميّز بها النّاس في زمانه، إذ إنّه نهل بعض من مفرداته بما يخدم رؤيته الشّعرية، فيقول:

اشربها معتّقة اشرب
الفأر بساحتنا يلعب
والقط هنا أضحى أرنب
كم عضّ طرفه عن أشعب
اشرب! اشرب![2]

لقد استعار الشّاعر علّاق من خلال المقطع الشّعري السّابق مفردتي (اشربها) و(معتّقة) التي تستدعيان، وبشكل مباشر، بيتاً شعرياً لأبي نواس الذي يقول فيه:

دعْ ذا، عَدمْتُكَ واشْرَبْها معتّقة صَفراء تفصلُ بين الرّوحِ والجسّدِ[3]

وواضح أنّ علّاق حاول في تطويع الرّؤيا النّواسية بما يتلاءم مع سلوكيات واقعنا، إذ جاءت سخرية شاعرنا واضحة المعالم، مغلفة بخدعة لفظية، حيث إنّه بدأها بخطاب شفاف (اشربها معتّقة اشربها) غير أنّه أردف هذا الخطاب بأوصاف ساخرة من مثل: (الفأر بساحتنا يلعب/ القط أضحى

1 https : //www.google. com/ amp/ s/ poms.

2 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 103.

3 أبو نواس، الدّيوان، تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب العلمية، ط1، أبو ظبي، 2010، ص: 93.

أرنب/ عض طرفه عن أشعب) وهذه من المفارقات التي تمنح السّاخر حدودا أوسع من خلال المقارنة. وهو هنا يوحي إلى الواقع المر الذي لا يتحمله عاقل وذو قلب حي، وبذلك، فإنّ الشّراب يُنسيه ويذهب آلامه والتي لا تخرج عن آلام الوطن والأمّة في آن معاً.

إنّ من ينعم النّظر في شعر فاتح علّاق لا يخفى عليه كيف ينحو إلى المجتمع من خلال الفرد، حيث يجعله يمثّل صورة المجتمع بأكمله؛ فالمقطوعة السّابقة لا تمثّل واقع المهجو فحسب، بل إنّها تمثّل واقع عصره، حيث لا يوضع المرء في المكان اللّائق، كما أنّه عمّ الزّيف والنّفاق؛ ولعلّ هذه السّخرية تعدّ ضرباً من الفلسفة التي تنتقل من خلال الفرد إلى المجتمع ثمّ بعد ذلك تنتهي إلى الوجود.

3-3-التّناص مع الشّعر العربي الحديث والمعاصر:

يعدّ الشّعر العربي الحديث رافداً مهمّا من روافد الشّعر القديم (العربي والأجنبي)، ذلك أنّه يمدّ القصيدة الجزائرية بمادة لها قيمتها من التّأثير في حياة الأفراد والجماعات[1]، حيث نجد الشّاعر الجزائري يأخذ منه-خاصّة الشّعر العربي-ما يلائم تجربته الفنّية، وهذا يعني أنّ "استحضار الشّعراء المعاصرين لنصوص الشّعر العربي الحديث حقيقة مؤكّدة تناولتها العديد من الدّراسات للتجربة الشّعرية المعاصرة"[2]، وعلى هذا الأساس، إذن، عمد الشّاعر الجزائري في قصيدته الشّعرية إلى خلق نظام ينهض على تعدّد الأصوات، التي تقوم هي الأخرى بجملة من التّعالقات التي تشكّل هيكلها.

عطفا على هذا، فإنّ الشّعر العربي الحديث والمعاصر حضر في دواوين علّاق بكثافة؛ ممّا أنبأ عن تشبع الشّاعر بما يكتب في عصره، حتّى أصبحت ألفاظه ومعانيه مبثوثة في أغلب قصائده إن لم نقل كلّها، التي تذكرنا بهذا الشّاعر أو ذاك. ثمّ إنّ المتتبع لشعر فاتح علّاق يجد تقاربا في بنيته وتناغما في سماته الفنية مع ما سبقه من أشعار، لهذا فـ "القارئ/ النّاقد لا يستطيع حصر النّصوص المتداخلة كما أنّه لا يستطيع حصر دلالتها"[3]؛ ذلك أنّها في علاقات من التّحاور والتّعارض، وهكذا، إذن، تكون النّصوص في حركة دائمة متوافقة من جهة ومتضاربة من جهة أخرى، لذلك نجد شاعرنا قد استخدم نصوصا ومعانيّ سابقة عليه بطريقة مُخالِفة في تركيبها عمّن سبقوه؛ إذ اتكأ عليها للتعبير عمّا تمرّ به نفسه

1 المختار حسني، التّناصّ، المفهوم وخصوصية التّوظيف في الشّعر المعاصر، ص: 113.

2 محمّد ناصر، الشّعر العربي الحديث وخصائصه الفنّية 1925-1975، دار المغرب الإسلامي، ط1، بيروت، لبنان، 1985، ص: 400.

3 شكري ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، ط1، بيروت، لبنان، 2005، ص: 179.

من انفعالات متقلّبة جرّاء ما يحدث في واقعه المعيش، ولهذا وجب على الشّاعر الاحتكاك "بمشكلات عصره وقضاياه، حتّى يتمكّن بذلك من أن يجعل من قوّة التّعبير الفنّي وسيلة فعالّة في تنبيه النّفوس إلى حقيقة واقعها، وتوعيتها بمصيرها"[1].

هذا، ونلتمس تجربة الشّاعر إيليا أبو ماضي في نصوص شاعرنا، وهو تداخل لم يكن بتاتا وليد الصّدفة فحسب، وإنّما يظهر كدليل على تأثّر الشّاعر علّاق بتجربة شُعراء المهجر، وفي هذا الّصدد نجده يقول في قصيدة (يا مولاي):

مولاي:
هبت أشعارك دون صدى
لا الشّجر اهتز من طرب
ولا رقص الطّير
النّملة أشعر منك،
أذكى عقيرتها الفكر
ما فائدة الأشعار تهدهدها
والقلب لفافة تبغ
والأنف يمخر في الوحل
الكف دامية
والعين بايعها السكر[2]

يشتغل الشّاعر علّاق في هذا المقطع الشّعري على نص غائب من قصيدة (الشّاعر والسّلطان) لإيليا أبو ماضي، ويتبين لنا ذلك من خلال استحضاره للعديد من دوال النّص السّابق، بحيث وظف الشّاعر أبو ماضي مشاهد الطّبيعة كي يُظهر عجز السّلطان وإبطال ادعاءاته، فيقول:

ولقد نـقلتُ لنـــملة مـــا تـــدّعـــي فتعجّبت ممـــا حكيتَ كثيـــرا
قالت: صديقُكَ ما يكونُ؟ أقشعماً؟ أم أرقماً؟ أم ضيغماً هيصـــورا؟

1 عزالدّين إسماعيل، الشّعر في إطار العصر الثّوري، دار الحداثة للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط2، لبنان، بيروت، 1985، ص: 10.
2 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص: 59، 60.

أيحـــوكُ مثـــلَ العنكبوتِ بيوتَـــهُ؟ حوكاً؟ ويبني كالنُسور وكـــورا؟[1]

من الواضح أن التّناص في هذين المقطعين ينبني، وبكل جلاء، على أساس الإحالة، وقد استطاع الشّاعر في هذا المشهد أن يُكوّن حواراً طرفاه الشّاعر والنّملة، ومن ثمّ فهو يروم إلى إظهار الملحوظات التي تصدر من الآخرين على السّلطان، وذلك بهدف إبراز عجزه وضعفه. لذلك جاءت كل الاستفهامات الموظفة في المقطع السّابق كي تعبّر عن هوان السّلطان. أمّا الشّاعر علّاق في مقطعه الشّعري يتكلّم عن أهمية المشاعر الإنسانية الحقيقية كما نعيشها والواقع بشكل عام، ومن ثمّ فهو يقصد أن الأدب يجب أن يعالج مشاكل الواقع لا أن يبقى بعيدا في برجه العاجي سواء أكان من حيث الموضوعات التي يعالجها أو من حيث لغته التي يجب أن لا تكون غامضة، فيقول له شعرك لا يؤثّر في الحياة؛ لأنّه شعر بعيد عن الحياة كصاحبه تماما، وكذلك، لأنّ العبرة في العمل وليس في الكلام الذي لا يتبعه عمل، ولذا فالنّمل عند الشّاعر أفضل. فالشّاعران فاتح علّاق وأبو ماضي يشتركان في أنّهما اختارا النّملة كحشرة لكسر غرور السّلطان أوّلاً، وبيان ضعف السّلطان أمام عناصر الطّبيعة ثانياً؛ فالسّلطان (مولاي) لم يؤثّر في الشّجر أو في الطّير عند فاتح علّاق، وهو ضعيفٌ أمام العنكبوت والنّسر والأسد والثّعبان.

ومن آثار الشّعر المهجري، كذلك، نجد معاني قصيدة (على طريق إرَمَ) للشاعر السّوري نسيب عريضة (1887-1946) مبثوثة في قصيدة (على طريق إرَم) للشّاعر فاتح علّاق، التي يصوّر فيها رحلة سماوية مع المتصوفة في اتجاه إرَمَ ذات العماد، التي ترمز إلى السّعادة والحقيقة والمدينة الفاضلة، وهذه القصيدة تنتهي بإشراق قلب الشّاعر عندما يصل أو يقترب من إرم ذات العماد، فيقول:

اشعلي القلب حتّى أرى خطوتي

في نشيد الجبـال

لن ترد طموحي البحار

وإن غمرتـني

لن تزحزحني صهوات الرمال

وإن أحرقتني

1 إيليا أبو ماضي، الدّيوان، دار العودة، ط1، بيروت، 2004، ص: 624.

دليلي معي لا يزال

يشق طريقي إلى إرم

(...)

هذه نجمتي طلعت

فارقبي ألقي

أحد، أحد

يا أيها القلب

اسند قناتك بالبسملة

واستعن بالصلاة[1]

في المقطوعة الشّعرية السّابقة ثمّة استحضار لنص الشّاعر نسيب عريضة، وهو تناص عن طريق التّلميح، حيث يلتقي النّصّ الحاضر (فاتح علّاق) مع النّصّ الغائب (نسيب عريضة) في ذلك الحوار الذي أقامه الشّاعر مع رحلة روحية في صورة مناجاة الله ليهتدي إلى خفايا الوجود الأعظم، وذلك يتجلى في قول (نسيب عريضة)، إذ يقول:

تلك نارُ العلَم أُوقدت في "إرَم"

قبلَ عَهْدِ القِدَم ما لَهَا منْ خُمُودْ

أو تزولَ العُهُود

إيه ضوئي البعيدْ! لحْ ولحْ ما تريدْ!

ليس طرفي يحيــدْ عنك حتى يعودْ

لتراب ودودْ

لحْ ولحْ في الفضاء قد سمعتُ النّداء

ودليلي الرجَـــاء فعسَـــــاه يقود

ظامئاً للورود[2]

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص:40، 41، 42، 43.

2 نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، مطبعة جريدة الأخلاق، لاط، نيويورك، 1946، ص: 197.

فكلا الشّاعرين يصّوران رحلة بحث روحية، بحثا عن الكمال والصّفاء والسّعادة والمعرفة خلف حجب الحياة والوجود، وفي الوقت نفسه يشتركان في ذلك الخيط الرّفيع الذي يجمعهما والمتمثّل في الرّوح الحائرة؛ فالشّاعر علّاق في المقطوعة السّابقة راح "يترصد خطاه ليصل إلى الفناء، ولذلك نراه يردد عبارة التّوحيد (أحد، أحد) في درجة التّوحيد واليقين التي يبلغها الصّوفي الحق فلا يرى شيئاً من خلق الله إلّا ويرى فيه عظمة الله"[1]، بينما نسيب عريضة كانت روحه دائما تتوق لمعرفة الأسرار، لذا كان صاحبها يعاني الحيرة والشّك المتواصلين، فروح نسيب عريضة، هي روح تبحث "عن الكمال والمعرفة(...)وعن السّعادة الكبرى في الاتصال الرّوحي بمصدر الحياة والوجود، ولذلك نجد نسيبا دائم البحث مع نفسه وفي زوايا نفسه ليهتدي إلى خفايا الوجود الأعظم، ونفسه هي رفيقه ودليله ومؤنس وحشته؛ يناجيها كثيراً، ويستأنس إليها طويلا. وهو في شعره شديد الحرارة والصّدق في التّعبير عن هذا الجهاد النّفسي العنيف الذي رافقه كل حياته"[2].

ومما سبق يتضح لنا أنّ التّناصّ تمّ توظيفه بطريقة مختلفة حيث نجد الشّاعر علّاق يطوف حول (إرم ذات العماد) بعد أن أشرق نجمه فيها، في حين ظلّ نسيب عريضة يبحث الطّريقة (إلى إرَم) دون الوصول إليها، إذ لاح نجمها من بعيد وبقيت حلماً يتمنّاه الشّاعر ولا يصل إليه. هذا بالإضافة إلى أنّ رحلة الشّاعر علّاق كانت جوّية تتبع أثر القلوب السّابقة من المتصوّفة، في حين كانت رحلة نسيب عريضة في الصّحراء. فالتّناص هنا كان تشكيلاً جديداً للرحلة نحو الحقيقة المطلقة، بطريقة تستفيد من قصيدة نسيب عريضة، ولكنّها لا تكرّرها، زيادة إلى أنّ الشّاعر علّاق بقيّ يتخذ القلب دليلاً في حين نجد نسيب عريضة يتخذ نفسه مطية لذلك النّجم البعيد. ولعلّ هذا ما يؤكّد السّيطرة الدّلالية الكاملة للنّص الغائب على النّص اللّاحق، بمعنى أنّ شاعرنا أعاد كتابة-النّص الغائب-بالتّلميح إلى معانيه، ومن هنا، تتبدى العلاقة الدّلالية والسّياقية بين النّصيّن من خلال كون "النّص الحاضر يتنفس بواسطة النّصوص الغائبة، ويحييها ويتكلم بألسنتها"[3]. وعليه، فإنّ هذا التّعالق الحاصل بين النّصيّن؛ نص علّاق ونص عريضة أحدث بعداً جمالياً تأويلياً في ذهن المتلقي.

1 محمّد رغميت، الرّؤية الصّوفية وتجليّاتها في الشّعر الجزائري المعاصر، ص: 130.

2 عيسى النّاعوري، أدب المهجر، دار المعارف، ط3، مصر، 1977، ص: 304.

3 خليل موسى، قراءات في الشّعر الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد كتّاب العرب، دمشق، 2000، ص: 56.

أمّا بالنّسبة للشّعر المعاصر فنجد الشّاعر علّاق يستلهم تجارب الشّعراء المعاصرين في نصوصه الشّعرية وهذا شيء طبيعي، فهو يقرأ لهم ويدرس شعرهم ويحلّله، ومن ثمّ يتأثّر بالنّصوص الشّعرية للشّعراء الرّواد، وبخاصّة، أمثال البياتي والسّياب وعبد الصّبور وحجازي* وغيرهم، وفي قصيدة (غناء الحجر) نجده يتناص مع نص لأحمد عبد المعطي حجازي، فيقول:

سأبكي على وطن هارب
القطا ضل عني
وهذا المدى مال بي
سوف أبكي الصدى
فيا ريح لا تتبعي خطواتي فإني مللت الطريق
وهذا الطريق ضعيف البصر
ولكن هناك نداء عميق
سأحفر قلبي حتى أرى وطنا
أو أموت سدى[1]

لعلّ القارئ المتمعن للنّص الشّعري السّابق يستشعر بجلاء أنّ الشّاعر علّاق يستدعي دلالات وإيحاءات نص حجازي (طردية)، التي يقول فيها:

كان القطا يتبعني من بلـد إلى بلـدٍ
يحط في حلمي ويشدو
فـإذا قمت شـرد
حملت قوسي، وتوغلت بعيداً
في النهـار المبتعـد
أبحث عن طير القـطا

* وفق المنهج الأسلوبي، حللّ علّاق قصيدة (طردية) لعبد المعطي حجازي في كتاب تحليل الخطاب الشّعري الصادر عن دار التّنوير، 2018، من ص 201 إلى 225.

1 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 39.

حتى تشممت احتراق الوقت في العشب

ولاح لي بريــق يرتعــد[1]

من الواضح أنّ التّناص في هذين المقطعين قام على أساس الإحالة، فهناك تقاطع كبير بين الشّاعرين، على أساس أنّ الشّاعر أحمد عبد المعطي حجازي خرج للصيد يبحث عن طائر القطا، وهذا الأخير يرمز لحالة شعرية، للسّعادة، للإلهام، للإبداع. أمّا الشّاعر فاتح علّاق في القصيدة فهو كذلك يبحث عن القطا الذي ضاع منه، والقطا، هنا، يرمز إلى الوطن (سأبكي على وطن هارب)، فهاجس الوطن كان يراود الشّاعر دائما في البحث عن الاستقرار والأمن. ومن خلال هذا التّقاطع تتحقق عناصر المتعة الجمالية التي ينشدها القارئ.

ومن الشّعراء الذين تناصّ معهم الشّاعر علّاق بشكل كبير، نلفي الشّاعر الكبير محمود درويش (1941-2008)، فثمّة حضور لأثره في قصائد الشّاعر علّاق، وخاصة أنّ هذا الأخير كثيرا ما يتناصّ مع محمود درويش على مستوى الخطاب* لا على مستوى الجملة، ففي قصيدة (هذا أوانُ القلب) نجده يقول:

ولا تلتفت للرياح الهجينة

وحاصر جراحك بالطائرات

حاصر دماءك بالشّجر

حاصر دموعك بالشّجر[2]

من هذه المقطوعة الشّعرية يتبيّن لنا بأنّ رؤية الشّاعر علّاق تتعالق لغوياً ودلالياً مع الأسطر الشّعرية للشّاعر محمود درويش، وذلك من خلال قصيدته المعنونة (مديح الظّل العالي):

حاصر حصارك لا مفر

سقطت ذراعك فالتقطها

1 أحمد عبد المعطي حجازي، الأعمال الكاملة، دار سعاد صباح، ط1، الكويت، 1993، ص: 651.

* التّناصّ على مستوى الخطاب يكون على مستويين؛ فالمستوى الأوّل يكون وفق النّصّ الجامع أو ما يعرف بـ (architexulite)، والذي يكون على مستوى البناء والشّكل، أمّا المستوى الثّاني فيكون وفق النّصّ اللّاحق، أو ما يعرف بـ (hypertextualite)، ويكون هذا على مستوى الفكرة؛ أي أنّ الشّاعر يتناول الفكرة ذاتها ولكن بأسلوب مختلف.

2 فاتح علّاق، ما في الجبّة غير البحر، ص: 51.

أضرب عدوك..لا مفر

(...)

حاصر حصارك بالجنون

وبالجنون[1]

إنّ الشّاعر محمود درويش يرى في الشّعر أنّه منطلق ثوري، إضافة إلى أنّه يعتبر أداة من أدوات التّغير التي امتدت حوالي أكثر من أربعين عاماً، وفي النّصّ السّابق (مديح الظّل العالي) طغى صوت الكاف؛ أي كاف الخطاب، ممّا يوحي بأنّ الشّاعر يتكلّم باسم الشّعب الذي ينتمي إليه وهو الشّعب الفلسطيني، وهذا ما أوضحته التّعابير التّالية: (حاصر حصارك/ أضرب عدوك)، فالشّاعر مسكون بالوطن، بالشّعب؛ فالقضية ليست قضيته وحده فحسب، بل هي قضية وطن بأكمله، وبهذا الشّكل، يتفاعل "فاتح علّاق" مع "محمود درويش" عن طريق الإحالة من خلال التّعابير التّالية: (حاصر جراحك/ حاصر دماءك)، ليعبّر عن التّحرر من قيد الاستعمار، والتّعلق بالوطن كمكانٍ تستقرُ فيه النّفوس، وهذا لكون المكان يمثّل في كلّ الحالات بالنّسبة للشّعراء "النّواة الخفية التي تتمحور حولها التّجربة الشّعرية"[2].

لقد اتخذ علّاق من شعر درويش أرضية خصبة لصوغ تجربته الشّعرية، فهو يشكل معيناً ثراً ورافداً فكرياً لشعره، إذ نلمح هذا التّأثر في قصيدته الموسومة (العنقاء)، التي نظمها عام (1994):

لقد عض المدى روحي

وأسلمني إلى ناري

سأنهض (مثل عنقاء الرّماد من الدّمار)

مدّي أصابعك النّحيلة في نثاري

واستعيدي الجمر

إنّي رأيتك في فؤادي

1 محمود درويش، ديوان، دار الحرية للطباعة والنّشر، ط2، بغداد، 2000، ص: 357.

2 إبراهيم رماني، المدينة في الشّعر العربي (الجزائر أنموذجا 1925-1962)، الهيئة العامة للكتاب، ط1، مصر، 1947، ص: 205.

تطلقين الصّقر[1]

استحضر الشّاعر علاّق السّطر الشّعري الثّالث عن طريق الاستشهاد من قصيدة (مديح الظّل العالي) للشّاعر محمود درويش، التي نظمها عام (1982)، حيث يقول:

...وبيروت اختبار الله. جرّبناك جرّبناك

من أعطاك هذا اللّغز؟ من سمّاك؟

فأظهر مثل عنقاء الرّماد من الدّمار[2]

كما هو بيّن أنّ الشّاعر علاّق في نصّه السّابق، وبخاصة، في السّطر الشّعري الثّالث (سأنهض مثل عنقاء الرّماد من الدّمار) قد تناصّ مع الشّاعر محمود درويش (فأظهر مثل عنقاء الرّماد من الدّمار)، مع وجود تغيير بسيط في مفردة (فأظهر)، وعلاوة على ذلك فقد وظف الشّاعر الرّمز الأسطوري العنقاء* لكي يعبّر عن تألمه الشّديد لما آلت إليه أحوال الفلسطينيين في بيروت سنة (1982)، إذ إنّ الشّاعر درويش وصل به الحال إلى حد اليأس. أمّا الشّاعر علاّق فهو يريد أن ينهض من تحت ركام الواقع المرير الذي يعانيه شعبه ووطنه في فترة التّسعينيات**. وهكذا، إذن، فإنّ الشّاعرين يشتركان معا في إظهار المعاناة التي يتعرض لها الإنسان العربي من كل أشكال الاضطهاد والعنف وما إلى غير ذلك من هذا القبيل. على أنّ جمالية الاستشهاد تكمن في التّعبير عن الدّمار والخراب والحرائق في التّسعينيات، وكيفية النّهوض من هذا الوضع الأليم تتطلب العودة إلى الأسطورة، فهي أكثرُ تأثيراً في المتلقي وتعبيراً عن الأزمة، فكانت العنقاء رمز الانبعاث والتّجدد ملائمة لما يجب أن يكونَ من تجاوز الموت والرّماد إلى جمع الشّتات والشّمل، واستعادة القوّة لانطلاق الهمم.

1 فاتح علاّق، آيات من كتاب السّهو، ص: 107.

2 محمود درويش، ديوان محمود درويش، مجلّد2، دار العودة، ط1، 1994، ص: 10.

* طائر خرافي كثُر توظيفه في الشّعر العربي المعاصر، وهو يرمز إلى الانبعاث من جديد، وتقول الأسطورة: "هو طائر مديد العمر بعد مئات السّنين يحترق في عشّه ويصبح رماداً ثمّ يولد من جديد، وهكذا في دورة أبدية...". ينظر: ماكس شابيرو، رواد هندريكس، مُعجم الأساطير، ترجمة: حنّا عبود، دار علاء الدّين، ط3، دمشق، سوريا، لا ت، ص: 209.

** هي مرحلة مظلمة-يسمّيها الكثيرون بالعشرية السّوداء-عاشتها الجزائر في العشر الأواخر من القرن الماضي، حيثُ عانى الجزائريون وقت ذاك من انفلات أمني، وهي-بكلّ صدق-سنوات اقتتال ودمار وبؤس أفقدتهم أدنى مقوّمات العيش والحياة، الّتي ما زالت تفاصيلها راسخة في عقول الجزائريين الذين عايشوا تلك الفترة الحالكة، إنّها مكتوبة بأحرف حمراء-من دماء-كان التّاريخ شاهدا عليها، وموثقا لأحداثها.

كما تناص الشّاعر في مقطوعة أخرى مع الشّاعر نفسه، وذلك من خلال قصيدته التي حملت عنوان (هذا أوانُ القلب)، فيقول:

وعدتُ إلى قلقي احتمي

بجدائل نخلة[1]

يستدعي نص علّاق نصاً غائباً من نصوص الشّاعر محمود دروش الشّعرية، إذ يقول في قصيدته (وطن):

علّقوني على جدائل نخلة

واشنقوني...فلن أخون النّخلة ![2]

فإذا كان درويش يرمز بالنّخلة إلى الوطن، فإنّ الشّاعر فاتح علّاق يشعر بالفقد لأوطانه تباعاً من اليمن إلى العراق والشّام وليبيا، فعاد إلى نفسه القلقة يبحث عن وطن، عن جدائل نخلة. أمّا الشّاعر درويش فهو متعلق بوطنه فلسطين لا يخونها ولا يريد عنها بديلاً مهما حاول العدو الصّهيوني أن يبعده عن وطنه أو نفيه إلى خارجه. فحب الوطن هو الجامع بين الشّاعرين، غير أنّ الشّاعر علّاق قلبه معلّق بالوطن العربي جملة، ومحمود درويش كان متعلّقاً بوطنه فلسطين، علماً أنّ حسّه القومي قائم في شعره، ولكن كان الوطن مجتمعاً مع احتلال فلسطين عندما قال درويش ما قال.

وفي ديوان (الكتابة على الشّجر) يعود بنا فاتح علّاق إلى الشّاعر محمود درويش ليختار نصه عن غزّة، ويوظف في نصه، فيكتب:

أنا يوسف في غيابة جبي

أين خطاك فهذي عروقي

(...)

إخوتي أسلموني

ومالوا إلى الريح ينتظرون الثمن

باعوا دموعي

1 فاتح علّاق، ما في الجبّة غيرُ البحرِ، ص: 46.

2 محود درويش، ديوان، ص: 110.

وباعوا شموعي

ولم يرأفوا بالوطن

وما انكسرت أضلعي يا أبي

أو أصاب ترابي الوهن

ها أنا أتململ تحت التراب

أمزق هذا الكفن[1]

ونجد في قصيدة (أنا يوسف يا أبي)، لمحمود درويش يتحدّث عن التّكالب العربي عن القضية الفلسطينية، والتّآمر عليها والتّنكر للمقاومة، ومن ثمّ إرغامها للجلوس مع العدو على طاولة الانهزام وتسليم الأرض والتّخلي عن مشروع المقاومة، فيقول:

أنا يوسف يا أبي،

يا أبي إخوتي لا يحبونني،

لا يريدونني بينهم يا أبي.

يعتدون علي ويرمونني بالحصى والكلام.

يريدونني أن أموت لكي يمدحوني.

وهم أوصدوا باب بيتك دوني.

وهم طردوني من الحقلِ

هم سمَّمُوا عنبي يا أبي

وهم حطّمُوا لُعبي يا أبي

حين مرّ النَّسيم ولاعب شعرِي

غاروا وثاروا عليك،

فماذا صنعت لهم يا أبي؟

الفراشات حطّت على كتفيَّ،

1 فاتح علّاق، الكتابة على الشّجر، ص:49، 50، 51.

ومالت عليَّ السّنابلُ،
والطّيرُ حطّت على راحتيَّ
فماذا فعلتُ أنا يا أبي،
ولماذا أنا؟ [1]

إنّ ما نوّد قوله في هذا التَّداخل بين الشَّاعرين "فاتح علّاق" و"محمود درويش" هو أنّ القارئ يمكن له في الكثير من الأحيان من إمكانية إدراك أوجه التَّناص المختلفة، وهذا من خلال تشابه المعاني وطريقة الأداء، من خلال تقمص شخصية (يوسف) ومخاطبة الأب، كما نصل إلى اعتبار النّصّ اللّاحق (نص علّاق) هو تتمة بصورة ما للنّصّ السّابق (نص درويش). على أنّ الشّاعر علّاق عندما يتعامل مع النّصّ الغائب يكون بطريقة مثيرة لأفق القارئ، وذلك بتشكيله الخاص للعناصر الغائبة، إذ يعطيها بلاغتها وتأثيرها الجمالي في القارئ.

ويبدو لنا هذا التّعامل مع عناصر النّصّ الغائب في تناصه مع أسطر لأدونيس من ديوانه الموسوم (أوّل الجسد آخر البحر):

غبت، لكن وجهك يأتي ويذهب
في مقلتيّ[2]

إذ نلاحظ عنصري الوجه والمقلة يأخذان دلالةً أوسع من خلال الوطن-الجزائر-، يقول الشّاعر علاّق في قصيدة حملت عنوان (الجزائر في دمي):

رغم المعاول والمطارق فوق رأسي ترتمي
بالصّبر أرسم وجهك في مقلتيّ
في مبسمي[3]

فالنصّان يشتركان في التّعبير عن الاغتراب، ولكن أدونيس يحصر الغياب في المرأة، في حين يقصد الشّاعر علّاق الوطن الّذي يصارع الاستعمار.

1 محمود درويش، ورد أقل، دار توبقال للنشر، لا ط، الدّار البيضاء، المغرب، 1986، ص: 77.
2 أدونيس، أوّل الجسد آخر البحر، دار السّاقي، ط2، بيروت، 2005، ص: 80.
3 فاتح علّاق، الجرح والكلمات، ص: 09.

إنّ تقاطع الشّاعر فاتح علّاق مع نصوص أخرى لشعراء سابقين يثري تجربته الشّعرية، سواء انسجمت معها أو تحوّلت بما تقتضيه هذه التّجربة من تحوّلات طارئة تستدعي انزياحات لغوية ودلالية. وهذا ما نجده في قصيدة (وقالت غزّة)، إذ يتناص مع نص صلاح عبد الصّبور، فيقول علّاق:

سوف أنهض من صرخي ودمائي
أهدي الطّيور إلى عشها
ثمّ أسند رأس الحجر
أين يداك فهذي يدي
تنسف الآن روح التّتر
تمزق هذا الدّخان الكثيف
وتعلي غدي[1]

إنّ المقطع الشّعري السّابق، يتقاطع على مستوى الخطاب لا على مستوى الجملة، مع قصيدة حملت عنوان (ثلاث صور من غزّة) للشّاعر صلاح عبد الصّبور، الذي يقول فيها:

انطلقت كتائب التّتار
تذوده عن أرضه الحزينة
لكنه خلف سياج الشّوك والصّبار ظلَّ واقفاً
بلال ملال
يرفض أن يموت قبل يوم ثار[2]

إنّ الشّاعر علّاق تناص مع مقطوعة صلاح عبد الصّبور التي تتحدث عن معاناة الفلسطينيين، ومن هنا، فإنّ عبد الصّبور نجده من خلال المقطوعة السّابقة قد بلور، وبحق، مشاعر الجماهير الفلسطينية المنسحقة تحت وطأة الاستعمار الإسرائيلي في الأرض المحتلة، لذا راح يؤكّد على فكرة الجهاد من أجل الحرية ليس إلّا، ولعلّ الفكرة التي ذهب إليها صلاح عبد الصّبور، هي الفكرة نفسها عند شاعرنا، وهذا ما أوضحته التّعابير التّالية: (أنهض/ أهدي/ أسندي/ تنسف/ روح التّتر/ تمزق)، وهي

1 فاتح علاق، الكتابة على الشّجر، ص: 48.
2 صلاح عبد الصّبور، الأعمالُ الكامِلة، دار العودة، ط1، بيروت، لبنان، ص: 139، 140.

دلالات-كلّها-تلهب المشاعر وتحيي النّفوس والعزائم وتوحد الصّفوف من أجل نسف روح التّتر ونيل شمس الحرية.

من هنا، يتبين لنا جلياً، بأنّ الشّاعر علّاق وفق في وضع التّناصّ في محله، ذلك لأنّه أورد التّناصّ ضمن سياقه من خلال طريقة التّلميح، التي تتأسّس أسلوبياً كلّما احتوى النّصّ على الشّفرة، ومن ثمّ، فالشّاعر عمد إلى إعادة إنتاج ما استلّه، موفراً له حياة جديدة ضمن إطار جديد. ثمّ إنّ موطن الرّؤيّة الجمالية في التّناصّ المطروح هو البعد التّقابلي بين نصيّن يختلفان في الصّيغة اللّسانية (جمل، كلمات...)، ولكنهما، يشتركان على المستوى المدلول، ولهذا، فإنّ العلاقة بين النّصيّن أحدثت مسافة للتوتر يفهمها القارئ بذائقته الجمالية.

4-جمالية التّـناصّ مع الأمثال الشّعبية:

لم ينحصر تناص فاتح علّاق على الشّعر فقط، بل إنّه استثمر في الأمثال العربية واستمدّ منها مادة خصبة أعانته على ضبط قواعد محدّدة في أغراض شعره، وبيان عن مراميه المختلفة من خلال المواقع المختلفة، بالإضافة إلى ما تمنحه من إيحاءات ودلالات غنيّة متنوّعة تفتح السّبل أمام القارئ للتعمق في الخطاب الشّعري وتفكيك أنسجته. و"لأن المثل-شفاهيّا كان أو مكتوبا-استطاع الحفاظ على بنيته ووظيفته والإجراءات التي يحتكم إليها في تمرير رسالته منذ تأسّس بما هو من أجناس الكلام"[1]؛ فالأمثال كما يعرفها الباحث الجزائري سعيد سلّام بقوله: "هي الأشباه والنّظائر ولا يخلو منها أيّ مجتمع من المجتمعات، وهي نابعة من حياته التي تميّزه عن غيره من المجتمعات البشرية الأخرى، فهي نتاج قريحة الجماعة وخلاصة خبرتها ومحصول تجربتها في عبارات موجزة ولغة مكثّفة موحية"[2]، أمّا الحسين اليُوسي فيعرّف المثل بقوله: "إنّ المثلَ هو قول يرد أولا لسبب خاص ثمّ يتعدّاه إلى أشباهه، فيستعمل فيها شائعا ذائعا على وجه تشبيهها بالمورد الأوّل"[3]. ثمّ إنّ استدعاء الأمثال في الشّعر لا يراد منه ذكر المثل بعينه حشوا، بل على العكس، والعكس من ذلك هو التّغذي والإفادة منه وإخراجه من حيزه بامتصاصه

1 محمّد كاديك، من الملحمة إلى الرّواية، آليات الانتقال الأجناسي، ص: 305.

2 سعيد سلام، دراسات في الرّواية الجزائرية وتناصها مع الأمثال الشّعبية، دار التّنوير للنشر والتّوزيع، ط1، الجزائر، 2012، ص: 9.

3 الحسن اليُوسي، زهر الأكم في الأمثال والحكم، تحقيق: محمّد حجي ومحمّد الأخضر، دار الثّقافة، ج1، ط1، الدّار البيضاء، 1401، 1981، ص: 21.

وإذابته في نصوص أخرى لإنتاج نصّ جديد، ذلك أنّ التّراث الذي لا يتجدّد ولا يتغير به أحسن دليل على أن المبدع قد أضاع القدرة على تجديد نفسه، ومن ثمّ أصبح في مستوى الأشياء لا أكثر[1].

إنّ من ينعم النّظر في شعر فاتح علّاق يجده قد وظّف الأمثال الشّعبية، وذلك لأغراض شتّى، متباينة الإيغال بداخل المتن-النّصّ الشّعري-كما أنّه جسّد أنماطا متمايزة في توظيف المثل تراوحت بين الاستشهاد والإحالة والتّلميح، ومع ذلك فإنّ الاستدعاء للمثل عند علّاق اتسم بالمرونة وثراء الإيحاءات، فضلا عن الدّقــة في تركيب عبــاراته والوشائج العلاقية التي تظل طافحة بقدرة تعبيرية مؤثّرة. على أنّ الشّاعر يدرك جيدا أهمية المثل ثقافيا وحضاريا، ودوره في الحفاظ على الهُوية العربية، إضافة إلى ما يحمله من دلالات عميقة، ولهذا "فالمثل يسّلط الضّوء على وضع معيّن كي يقرّبه من الفهم، ولكن الوضع-من جهة أخرى-هو الّذي يسمح باستحضار المثل واختبار حصافته في سياق يستدعي التّلفّظ به من أجل مقابلة وضعيّة أصيلة بوضعيات شبيهة بها سابقة"[2]. ولقد عمد الشّاعر في استدعائه للمثل إلى عملية التّحوير-أحيانا-أو قلب دلالته أو نفيها، ومن مثل ذلك ما جاء في قصيدة (هذا أوان القلب):

بأي نخيل سأومن
وأي عراك؟
لا البرّ بري...
ولا البحر بحري
فانهضي من نشيدي
وأعدّي لقلبي خيمة
أنْتِ الطريق
وأنْتِ الرفيق
وأنا سفر دائم[3].

1 أدونيس، الثّابت والمتحول، دار الساقي، بيروت، 1994، ص: 155.
2 محمّد كاديك، من الملحمة إلى الرّواية، آليات الانتقال الأجناسي، ص: 309.
3 فاتح علّاق، ما في الجبّة غير البحر، ص: 45، 46.

يلّح الشّاعر، في هذا المقطع، على البعد عن كل ما له عِلاقة بهذا الوجود، الذي راح فيه شاعرنا يصفه بأشنع الأوصاف، ويحلم بالخروج منه، من بحره، ومن برّه، ليحاول الانطلاق في عالم آخر يعيد لقلبه الهدوء والبهجة المطلقة.

من هنا، بالضّبط، تناصّ الشّاعر مع المثل العربي القائل: "الرّفيق قبل الطّريق"، فهذا المثل ظاهر في السّطرين الشّعريين السّابع والثّامن، وكان التّناص هنا عن طريق الإحالة، بحيث تبدو المحاورة الدّلالية قائمة من خلال إعادة موضع الصّيغ التّعبيرية؛ فالمثل "الرّفيق قبل الطّريق" هو تعبير "يدخل في باب التّوجيه والإرشاد والاتعاظ بما ورد من أمثال السّابقين في الحث على حسن اختيار رفيق السّفر وطول الطريق"[1]، أمّا في النّصّ الشّعري فقد جاء بغرض محدّد، وهو أنّ الشّاعر فاتح علّاق جعل من ملهـمته طريقا ورفيقا في آن واحد، وهو يبحث عن وطنه.

وإذا كان فاتح علّاق قد تناص مع المثل السّابق بصورة معكوسة أو بالاستناد إلى آلية قلب الدّلالة، فإنّه استطاع في قصيدة (لا شأن للبحر بي) في أن يتناصّ مع المثل القائل "كلّ يغني لياليه" عن طريق التّطابق الكلّي؛ أي أنّ النّص الغائب عند شاعرنا جاء حاضرا من دون تغيير، وإنّما وظفه كما هو، محافظا بذلك عليه لفظا ودلالة، لذا تطابق النّصّان-الحاضر والغائب-معًا، فيقول:

للبحر أسماؤه، وأسماكه،
ولي لغتي ونَدايْ.
للبِرّ أشجارُه،
وأطياره،
ولي نخلتي وغنايْ
لا شأن للبرّ والبحر بي،
كلٌّ يغازلُ أحلامَهُ،
ويغني لياليه[2].

1 سعيد سلام، دراسات في الرّواية الجزائرية وتناصها مع الأمثال الشّعبية، ص: 236.
2 فاتح علّاق، ما في الجبّة غيرُ البحرِ، ص: 54.

تعكسُ هذه الأسطر الشّعرية الواقع المرير الذي تمارسه السّلطات العربية على شعوبها، والتي راحت تقف في كلّ شيء يدعو إلى الحرية، والبهجة المطلقة، لذا نجد الشّاعر في المقطع السّابق يوظف كلًّا من البحر والبر اللّذين يحملان في طيّاتهما رمز السّلطة العربية المتخاذلة. فالبحر والبر تبرأ منهما الشّاعر بقوله: "لا شأن للبر والبحر بي"، لأنّهما يحاولان أن يسيطرا على كل شيء حولهما، وهذا ما ولّد حالة من الاغتراب لدى الشّاعر. من هنا ورد المثل الذي تناصّ معه الشّاعر فاتح علّاق هو "كلّ يغني ليلاه"، وقد استحضره الشّاعر للتعبير عن مدى التّشاؤم والحزن اللّذين يسكنان قلبه.

هذا، وتتجلّى فاعلية التّناصّ في النّصّ نفسه عن طريق الاستشهاد شكلًا ومضموناً مع المثل القائل: "كلّ إناء بما فيه ينضح"، حيثُ انتقل الشّاعر بنصّ غائب إلى حضور بارز في النّصّ الحاضر، لقوله واصفاً الواقع العربي المزري:

كلّ إناء بما فيه ينضحُ،
البحر ينشد برّا،
والبّرُ ينشدُ بحرا،
وأنا لا أطيق الرّطوبةْ[1].

في هذا المقطع استشهاد، والذي يقول عنه جيرار جينيت بأنّه يمثّل: "الشّكل الأكثر وضوحا والأكثر حرفية"[2]، وبهذا المعنى، إذن، حافظ الشّاعر علّاق على لفظ المثل الذي تناصّ معه كما جاء في أصله الفصيح: "كلّ إناء بما فيه ينضح"، وهذا من دون تغيير-التّطابق الكلّي-حتّى يشير إلى الموتيف أو التّضمينة من استخدامه، وأضف إلى ذلك، فإنّ تجسيده في موقف حواري بين البحر والبر يؤكّد المعنى الوارد فيه بكلّ جلاء، كما أنّ الشّاعر علّاق قد استخدمه في زمكانه المناسب؛ ليزيد من الإحساس والانفعال من جرّاء الوضعية المحرجة التي هو عليها كشّاعر.

ينهض علّاق بالمثل إلى مستوى عالٍ في التّناصّ والتّوظيف، فينفتح على المثل العربي القائل: "الصّيف ضيّعت اللّبن"، مستخدما بذلك آلية التّناص عن طريق الإحالة ليحمل النّصّ شحنة انفعالية،

1 فاتح علّاق، ما في الجبّة غيرُ البحرِ، ص: 54، 55.

2 Gérard Genette : Palimpsestes, op, cit, p : 8.

تتصل بوصفه للربيع العربي الذي مسّ بعضاً من هذه الدّول، والتي نجد عاصمة اليمن صنعاء من بينها، إذ يقول في قصيدته الموسومة بـ "من أين يبدأ قلبي؟":

من أين يبدأ قلبي طريقَه
وسط الزحام؟
من موجة في المحيط
تحوك حكاياتها،
أو دمعة في الغمام.
(...)
الأرضُ تركضُ،
في إثر نرجسية لا تنام،
في إثر عصفورة طلّقت غصنها
في الشآم
فرأت حلمها ينزف في اليمن
صنعاء ضيعت اللّبن[1]

وواضح أنّ البنية اللّغوية في السّطور الشّعرية السّابقة تحشدُ في أعماقِها مجموعة من الإنتاجية الدّلالية، تتمثل في استثمار شاعرنا للمثل الآنف الذّكر واستحضار النّصّ الغائب، ومن ثمّ يكون التّعالق معه كاملا، وهذا المثل يضرب في الذي "فرّط في حاجة زمن إمكانها، ثمّ جعل يطلبها وقد أدبرت، ساغ لك أن تشبه هيئة بهيئة من ترك اللّبن أو محله في وقت، ثم جعل يطلبه في وقت آخر، فتقول لأجل هذه المشابهة: (الصّيف ضيعت اللّبن)"[2]، وبهذا المعنى أراد علاّق-من خلال المثل المستحضر-أن يشبه حالة صنعاء اليوم بالحالة التي ورد فيها المثل "الصّيف ضيعت اللّبن"، بحيث تتمحور الدّلالة الشّعرية حول (صنعاء)، التي ضيّعت اللّبن من خلال ما آلت إليه بعد الرّبيع العربي.

1 فاتح علاّق، ما في الجبّة غيرُ البحرِ، ص: 97، 98.
2 الحسن اليُوسي، زهر الأكم في الأمثال والحكم، ص: 22.

وفي قصيدته (من هنا تبدأ لغتي) يستدعي الشّاعر المثل القائل: "بلغ السّيل الزّبى"[1]، ليجعل المثل يتحدث عن حالته، فيعبر عن مصيبته العظمى، وهي الاغتراب بداخل وطنه، فيقول:

عاتية هذه الريح
عيني حجر
وسمعي حجر
طغى اللّيل فاظفر بذات الرماح
بغى السّيل فاركز جراحي
لا تهادن مساءهم
وصدق صباحي[2]

فالشّاعر يختار ما يناسب تجربته الشّعرية في تناصه مع ألفاظ المثل السّابق، بحيث إنّه يستجلب مضمون المثل، لكي يعبّر عن تلك الحالة المتأزمة التي وصل إليها، وما ناله من آلام شديدة نتيجة الفترة الحالكة التي مرّت بها الجزائر في مرحلة التّسعينيات، "ذلك السّياق الّذي أطلق عليه العامّة والسّوسيولوجيون مصطلح العشرية الحمراء"[3].

وفي موضع آخر، استجلب الشّاعر علّاق ما أثر عن الشّاعر العربي القديم امرئ القيس، حينما وصل إليه نبأ مقتل أبيه (اليوم خمر وغدا أمر)، حيث إنّه أعلن عن نقطة تحوّل في حياته، فترك الخمر والنّساء وذهب مباشرة إلى المطالبة بثأر أبيه، ذلك أنّ الثّأر لديه يمثّل جلاء للمصيبة التي لا يغلق أبوابها إلّا مثل هذا الفعل، أمّا الشّاعر فاتح علّاق فقد أصابته الهموم، غير أنّها لم تكن هم أب مثل أمرئ القيس، بل على العكس، هي هموم بلد تدهورت أوضاعه الأمنية والسّياسية، حيث يقول في هذا الصّدد:

اليوم أمر ولا بأس بالموت إمّا سكب !!
فاصطلي دمنا أيها الرعد

1 الحسن اليُوسي، زهر الأكم في الأمثال والحكم، ص: 202.
2 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 64.
3 حياة أم السّعد، النّقد والخطاب، مقاربات تداولية وميديولوجية، ص: 49.

أو فاعتلي صوتنا

للموت نحن فهل تهرب الروح مما كتب !!

هي الأرض تكمل دورتها

هو القلب يرسم دورته[1]

فالسّطر الشّعري الأوّل من هذا المقطع ينسجم كلية مع النّص التّراثي الذي يقول: "ضيعني صغيراً وحملني دمه كبيراً، لا صحو اليوم ولا سكر غدا، اليوم خمر وغدا أمر"[2]، ذلك أنّهما يبحثان عن شيء يعبث في وجوديهما، فامرؤ القيس يسعى لإعادة ملك أبيه ليخلص نفسه من هم نفسي اجتماعي لكي يستعيد به كينونته التي فقدها، أمّا الشّاعر علّاق يحاول في أن يستنهض الأحزان والآلام النّائمة. وهكذا، فقد أضحى فاتح علّاق صاحب قضية كامرئ القيس، وحزن هذا الأخير يتجاوب بطريقة أو بأخرى مع حزن شاعرنا، ذلك أنّهما يعيشان حالة من خذلان المجتمع لهما.

وفي قصيدة حملت عنوان (مجد الغراب) اتكّأ الشّاعر على بعض من العبارات الشّعبية تتحدّث عن التّحدي من مثل: "فانطح الصّخر يا صاحبي "، "أشرب البحر"، إذ يقول:

ظننت الثّرى جبّتك

والسّما قبتك

فارتقيت السّحاب

تحاول صيد النجوم

ولكن رمتك الطيور بأحجارها

فهويت إلى غمرات التّراب

فانطح الصخر يا صاحبي

واشرب البحر[3].

1 فاتح علّاق، آيات من كتاب السّهو، ص: 61.

2 عزالدين بن الأثير، الكامل في التّاريخ، دار بيروت، ط1، لبنان، لا ت، ص: 516.

3 فاتح علّاق، ما في الجبّة غيرُ البحرِ، ص: 91.

إنّ الشّاعر علّاق في المقطع السّابق يوظّف التّعبير الشّعبي، الذي هو عبارة عن "أقوال مختصرة تضمّ في القليل من كلماتها معانٍ كثيرة، أو هي عنوان مختزل لقصة وقعت أحداثها، فخرج صاحبها بقاعدة حياتية هي حكمة أو نصيحة يتبنّاها، ويعمل بها من يقع في الوضع نفسه"[1]. وقد جاء توظيف التّعبير الشّعبي في السّطرين الشّعريين الأخرين "فانطح الصّخر* يا صاحبي/ اشرب البحر"، فهو يحاول أن يضفي عليه ملامح من انفعالاته النّفسية، ومزية شعرية ممّا احتوته الألفاظ من قوّة في التّعبير والتّصوير لرؤيته الخاصّة، ويلحظ في التّعبيرين الشّعبيين السّابقين دلالة للتّحدي والتّعجيز في آن معا؛ أي افعل ما بدا لك، فلن تخرق الأرض ولن تبلغ قامة للجبال، وبهذا المعنى فإنّ الشّاعر استطاع أن يتآزر بتناصه مع التّعبير الشّعبي بما ينسجم ورؤيته، فالتّوظيف–إذا–ورد مطابقا كما هو في الأصل. فالشّعر الذي يحتوي على قدر عال من الرّموز هو ذلك الشّعر الذي يحاول "التّغلغل في أعماق الإنسان الفردّ، إنّما هو يستعين بموروث هذا الإنسان الفرد، للكشف عن نوايا نفسه المختبئة وراء عقله الواعي المتحكّم في سلوكه وفكره وتعبيره"[2].

وفي ختام هذا الفصل يُلاحظ توظيف الشّاعر فاتح علّاق للأساطير اليُونانية والإغريقية والفرعونية مثل (بروميثيوس، سيزيف، أوديب، السّندباد...)، وعلى الرّغم من أنّ هذه الأساطير لا تعيش في وجدان النّاس كالشّخصيات العربية الإسلامية، فإنّ لها تأثّراً في إضاءة الواقع الاجتماعي والسّياسي، ولقد استخدم الشّاعر الأسطورة بشكل جزئي أحياناً وبشكل كلّي أحياناً؛ كما في قصيدة (أوديب في دلفي) و(على أبواب طيبة)، حيث لا يستعصي فهم النّص بمعزل عن الأسطورة، غير أنّ فهم الأسطورة يمنح أبعادا أكثر عمقا في فهم النّصّ، على أنّ استخدام الأسطورة يبقى رهينا بالقضايا الوطنية والقومية التي تستعمل من أجلها.

---

1 صليحة جلّاب، التّأويل الدّلالي في النّصّ الرّوائي، ص: 238.

* للإشارة، فهذا التّعبير الشّعبي (فانطح الصّخر) يتقاطع دلالياً مع بيت شعري للشّاعر الجاهلي المدعو الأعشى، فيقول:

كناطح صخرةً يوماً ليوهنها فلمْ يضرِها وأوهى قرنهُ الوعلُ

ومعنى هذا البيت هو أنّك تكلّف نفسك ما لا تصل إليه، ويرجع ضررها إليك، فأنت كالوعل الذي ينطح الصّخرة محاولًا أن يفلقها، ولكن كسّر قرنه. (ينظر: محمّد بوزواوي، الوجيز في شرح المعلقات العشّر، ص: 372)، كذلك، فصاحب الحق الضّعيف سيكون حاله شبيهاً مثل حالِ الوعل الذي يريد مطالبة من هو أقوى منه حجّة بشيء يريد الحصول عليه دون وجه حق.

2 فاروق خورشيد، عالم الأدب الشّعبي العجيب، دار شروق الأولى، ط1، بيروت، لبنان، 1991، ص11.

أمّا بالنسبة للتّناصّ التّاريخي فقد لاحظنا بأنّه سيطر على مساحة كبيرة من دواوين الشّاعر فاتح علّاق، فالشّاعر وظّفه لغاياته الفكرية والفنّيّة، على اختلاف الأزمنة والأمكنة التي نهل منها هذه التّناصّات، ولعلّ التّاريخ الإسلامي بأبطاله وأحداثه يعدّ أكثر التّناصات حضوراً في شعره، ذلك أنّه يمثّل العصر الذّهبي للأمّة وقت ذاك، كما رأينا بأنّ التّناصّ مع الشّخصيات كان أكثر من التّناصّ مع الأحداث والوقائع التّاريخية، وقد أصبحت تلك الشّخصيات بالنّسبة إليه رموزاً لكل المعاني الإيجابية التي تتجسد في عصره: فالشّجاعة يجسدها (عنترة بن شدّاد)، والنّصر والشّموخ والقوّة الإسلامية يمثّلها (صلاح الدّين الأيوبي)، والثّورة مثلها (شهداء الثّورة الجزائرية)، وإلى غير ذلك. وكل هؤلاء يفتقدهم الشّاعر في زمانه الحالي. وإضافة إلى ذلك فقد قصد الشّاعر إلى استدعاء الشّخصيات السّلبية كشخصية (نيرون) الّذي عاث في روما فساداً، وشخصية (أبرهة الحبشي) الّذي حاول هدم الكعبة، وشخصية (هولاكو) الّذي عاث في بلاد المسلمين فساداً وغيرهم كثر، وباستدعائه لتلك الشّخصيات يتمنى الشّاعر أن تثور أمته لتغيير واقعها المزري كما فُعل مع هذه الشّخصيات المتمردة.

وإلى جانب التّناصّ التّاريخي نجد أنّ شعر فاتح علّاق يتميز بالتّداخلات النّصيّة مع نصوص شعرية غائبة على امتداد العصور، فقد تناص مع امرئ القيس، وعنترة، والمتنبي، وأبي تمام، وأبي نواس، وحجازي، وعبد الصّبور، ودرويش، وغيرهم، ولقد عمل علّاق على إعادة تشكيل النّصوصّ وفق سياقات مختلفة. كما أفاد الشّاعر علّاق من الأمثال العربية–بالرّغم من قلتها–لقراءة واقعه المعيش.

خَـــاتمة

بعد هذه الدّراسة لشعر فاتح علّاق، والمعاينة والمتابعة للتّناص وأثره الجمالي في بنيته، أسفر البحث على جملة من النّتائج:

-أثناء الفصل النّظري، رأينا بأنّ مصطلح التّناصّ كأداة إجرائية نقدية حديث النّشأة، وتعدّ الناقدة الفرنسية جوليا كريستيفا (J.Kristeva) هي أوّل من بلور هذا المفهوم وصاحبة التّحديد المنهجي له، ولقد اعتمدت في تحديدها لمصطلح التّناصّ على الإرث النّقدي الذي تركه الرّوسي باختين (Bakhtine). كما لاحظنا كيف أتى بعض المنظرين الغربيين من بعدها ليمارسوا عليه تطويرا-إضافة أو تعديل-، فوجدنا رولان بارت (R.Barthes) أضاف إليه عنصراً أساسياً عندما ربطه بالقراءة، ووسّع ميشال ريفاتير (M.Riffaterre) مفهوم التّناصّ فجعله ما أدركه القارئ سواء باستشهاد ظاهر أو استرجاع غامض. أمّا جيرار جينيت (G.Genette)، فقد عمل على تقليصه إلى الحد الذي أصبح فيه مقتصرا على أربعة أنماط وهي: (الاستشهاد، الإحالة، السّرقة، التّلميح). وبالإضافة إلى ذلك فقد تطرقنا إلى الحديث عن التّناصّ في الدّراسات النّقدية العربية الحديثة، وذلك من خلال ما كتبه أربعة نقاد-بارزين في نظرنا-وهم: محمّد بنّيس، محمّد مفتاح، سعيد يقطين، عبد المالك مرتاض، إذ لاحظنا كيف اعتمد النّقاد العرب في بناء المفهوم على المرجعية النّقدية الغربية بدرجة أولى، مع انفتاح بعضهم على التّراث العربي القديم، بالإضافة إلى ذلك فقد رأينا كيف اجتهد بعضهم في ابتكار مصطلحات جديدة لوصف بعض المظاهر التّناصيّة، ولقد ركزّ هؤلاء على الجانب النّظري مدعوماً بأمثلة تطبيقيّة في الشّعر والرّواية.

-لقد تبيّن لنا بأنّ التّناصّ متعدّد التّعاريف بين النّقاد والدّارسين، سواء أكان ذلك في النّقد الغربي أو العربي، ويرجع هذا الاختلاف في تعريفه إلى العلاقة المختلفة التي تربط النّص الحاضر بالنّصّ الغائب، وإلى تعدّد المنطلقات النّقديّة من جهة، وتعدّد أوجه النّصّ الأدبي من جهة أخرى.

-يعدُّ التَّناصّ ظاهرة لغوية ذات أبعاد دلاليّة متعدّدة، وهذا على اعتبار أنّ النّصّ الأدبي يمثّل عملية استجلاب وتمثّل لنصوص سابقة مختزنة في ذاكرة المبدع، ومن ثمّ يحدث التَّفاعل في النّصّ من خلال تعامل المبدع مع هذه النّصوصّ المختزنة في ذاكرته.

-لقد شكلت العتبات النَّصيّة حضوراً فاعلاً في دواوين الشَّاعر فاتح علّاق، وذلك بما تحمله من مقاصد ودلالات وقيم جمالية فنّية.

-إنَّ العناوين الرّئيسَة عند فاتح علّاق هي بمثابة تلخيص للعمل الأدبي، ورسالته يتبادلها الباث وقارئ العمل، بحيث يحقّقان عالماً معرفياً جميلاً، فهي علامة رمزية تشدُّ انتباه القارئ ومن ثمّ تُغريه للدخول في تجربة فاتح علّاق الشّعرية، فالشّاعر بهذا الإبداع الفنّي يشكل عناوين مُثيرة لمخيّلة القارئ. أمَّا العناوين الدَّاخلية للقصائد فجاءت مشفّرة جداً، فهي تحتاج إلى جُهد فكري لفهمِهَا وتحليلها، باستثناء بعض القصائد التي خرجت من هذه الدّائرة، ونجد أبسط عناوينه في ديوانه الأوَّل (آيات من كتاب السَّهو) التي تختلف قليلاً عن دواوينه الأخرى، ذلك أنّ العناوين الدَّاخلية تلخص نصوص القصائد ولا تشرحها، حتَّى تثيرَ التَّساؤل عند قراءَتها. وعلى هذا الأساس فإنّ العنونة عند علّاق عرفت تشكّلات متنوعة، وذلك بهدف غرض جمالي معين.

-أمّا عتبة المقدّمة عند علّاق فقد كان لها الأثر الواضح في ما يهدف إليه الشّاعر، إذ تُضيء المتن الشّعري وتمهد له لتكون عوناً للقارئ في فهم الشّعر وتحليله، باستثناء مقدّمة الدّيوان الأوَّل التي عمد فيها الشّاعر إلى أن تكون (إبحاراً حولَ حقيقة الشِّعر ومحاولة للبحث عن روح الشّعر).

-جاءت أغلفةُ الدَّواوين الشّعرية بصورِهَا المختلفة والألوان المتنوعة لتشكل الفكرة الرَّئيسة التي يهدف إليها النّصّ الشّعري عند علّاق. ومن هنا، فتعتبر تلك الأغلفة مثالا في تشكيلها ومضمونها، وخصوصا فيما توقفت عنده على مستوى السّر الجمالي النّابع من التّقاطع بين الشّكل والمضمون، ومن ثمّ فهي محاكاة لما هو موجود بداخل النّص الشّعري.

-لم تكن الاستعانة بعتبة الإهداء في شعر فاتح علّاق مجرد زينة لفظية، أو إظهار ثقافة شخصية أو مجرّد تقليد ومحاكاة، بل على العكس من ذلك تماماً، إنّه مرتبط بالغاية والحمولة الفكرية الَّتي يرسمها المبدع للقارئ، وإضافة إلى ذلك فإنّ الإهداء في تجربة الشّاعر فاتح علّاق انقسم إلى قسمين؛ فالقسم الأوَّل تمثّل في الإهداء الخارجي الَّذي يمثّل الدّيوان برمته، مثل الإهداء الموظّف في الدّيوانيّن الأخرين (الكتابة على الشَّجر/ ما في الجبَّة غيرُ البحرِ)، والقسم الثَّاني يندمج مع بنية عنوان القصيدة، بحيث يمكن قراءة العنوان على أنَّه يمثِّل عتبة إهداء مثل (إلى أبي في الخالدين/ نداء المدى «إلى أمّي في الخالدين»/ أنتِ البداية أنتِ الحكاية «إلى شهرزاد الجديدة إسطنبول»/ قيامة شهيد...)، وهذا ما كثَّف دلالة الإهداء لدى الشَّاعر.

-لقد مكنتنا عتبة التَّصدير من الوُلُوج إلى عالم النَّصّ المعتَّم، وبخاصّة، عندما تحوّلت من مجرّد عتبة خادمة للنّص وتابعة له إلى سُؤال ليس أقلّ صعوبة من سؤال الخلق الشِّعري ذاته، كما أنّ لهذا التّصدير شروط التّوظيف لدى

المبدعين، ولعل من بينها أن يتلاءَم مع سياق النَّص الَّذي يستدعيه، وأن يعمّق التَّجربة، واحتوائه على مدلولات وأبعاد تنسجم مع مقاصد المبدع، وهو ما يقودنا للإقرار بأنَّ عتبة التَّصدير عند علَّاق-بالرَّغم من قلَّتِها-تمثِّلُ حقلاً للبراهين والحجج. هذا بالإضافة إلى أنَّ التَّصدير لدى علَّاق جاء على مستوى القرآن الكريم من مثل قصيدة ((البلد الطَّاهر))، وعلى مستوى الشّعر الغربي مثل قصيدة ((في البدء كانت الكلمة))، وعلى مستوى الذَّاتي الّذي سبق القصائد التَّالية: ((صوت في البرية))، ((عودة التَّتر))، ((تعويذة)).

-لمْ تكتفِ نصوص الشّاعر بنوع واحد من التَّناصّ، بل يشمل النّصّ الواحد أنواعاً مختلفة منه، مما ساهم في انفتاح نصوصه على مرجعيات (دينية، صوفية، تاريخية، أسطورية، أدبية) تساعد في إنتاج مدلولات مختلفة، وتفتح آفاقاً واسعة أمام المتلقي للبحث والاطّلاع. وبالإضافة إلى ذلك، فإنّ تعدد المرجعيات المكونة للتناصّ، هو نشاط جمالي يقدّم إضافة في ذهن المتلقي.

-كان للتناصّ الدّيني الأثر البارز في تشكيل نصوص الشَّاعر، وتنوعت مصادر ثقافته الدِّينية المنعكسَة في متنه الشِّعري، فالقرآن الكريم يمثِّل مصدراً أساسياً في شعره، كما أنَّ مجالَ توظيفه يحضر بأساليب مختلفة، فهو حاضر على مستوى المفردة الواحدة، وعلى مستوى الجملة، وعلى مستوى القصة القرآنية أحياناً ضمن السّياق الذي يخدم البناء الشَّكلي والدّلالة التي يهدف إليها في كلّ توظيف، فنجد المفردة القرآنية مثل: (الكوثر، الملكوت، القرآن، آيات، السّجود، الصّلاة...)، أمّا التّضمين للعبارة القرآنية حرفياً مثل: (قتل الفتى ما أكفره، إنّ الإنسان لفي خُسر، النّجم والشّجر يسجدان، في كل سنبلة مائة حبّة...)، ويتجاوز أحياناً لإنتاج جو القصص القرآني كما حدث مع قصة موسى ويونس ونوح، ويوسف، وهذا الأخير تمّ استحضاره بكثرة، وبخاصّة في قصيدة (وقالت غزّة)، التي بدأها الشّاعر برؤيا يوسف وختمها بتحقيق الرّؤيا كما في سورة يوسف، ومن ثمّ كان يوسف هو القناع الذي تقمصه الشّاعر في النّصّ. ولاحظنا بأنّ الشّاعر علّاق لجأ إلى قلب الدّلالة الدّينية، وبخاصّة الشّخصيات، وهو قلب فنّي ساعده في إعادة تشكيل القصّة وفق منظور معاصر، ودلالة جديدة تعكسُ القصّة كما وردت في القرآن الكريم، وبخلاف هذا الأخير قد قلّت التّناصات مع الحديث النَّبوي الشَّريف مقارنة مع التَّناصّ القرآني.

-لقد استعانَ الشَّاعر علَّاق بالقامُوس الصُّوفي ورموزه المتنوعة وتجلياته المختلفة لكي يعبِّر عن تجربته الشِّعرية، بل استطاعَ أن يكسب الكثير من الألفاظ بُعداً صوفياً من خلال رؤيته وتجربته الصُّوفية في الحياة، وكثيراً ما

تغلب لغة الإشارة على لغة العبارة، كما في قصائد (الكتابة على الشّجر، على ذروة الرّوح، ما في الجبّة غيرُ البحرِ، الحلّاج على الصّليب، آيات من كتاب السّهو...).

-تفاعل الشَّاعر مع النَّص الأسطوري، الذي تُحيل فيه الأسطورة إلى شساعة المخيلة البشرية، وكذا شُمولية التَّجربة الشِّعرية، وقد استخدمَ الشَّاعر الأسطورة بشكل جزئي أحياناً، كما في توظيف أسطورة (سيزيف)، و(السّندباد)، وبشكل شامل أحياناً كما في قصيدة (أوديب في دلفي) و(على أبواب طيبة) و(رؤيا)، ولكن يبقى استعمالها رهيناً بالقضايا التي تستخدم من أجلهَا.

-كما تعامل الشَّاعر علَّاق معَ التّناصّ التَّاريخي، وهذا الأخير عُدَّ من أكثر الأشكال بروزاً في شعرِه، وبالخصوص، التّاريخ الإسلامي الحافل بشخصياتهِ البُطولية مثل (حمزة، علي، إسكندر المقدوني، عنترة بن شداد العبسي، صلاح الدّين الأيوبي...)، وأحداثه التَّاريخية مثل (بابل، غرناطة، قرطبة...)، مما يدل على أنّ الشَّاعر يحن إلى ذلك الزّمن الحلم الذي كانت فيه أمته قوية بفكرها وحضارتها، فهو يرثي واقعه المعيش الذي يفتقد إلى تلك النَّماذج الاستثنائية، بالإضافة إلى ذلك فإنّ استدعاءه للشخصيات والأحداث التّاريخية يأتي لأهمية الشَّخصية وموقعها التَّاريخي وبارتباطها بوجدان النّاس، وكذا قدرتها على استعاب التَّجربة المعاصرة من خلال ملابساتها التَّاريخية.

-لقد فتح شاعرنا علّاق نوافذ نتاجه الشّعري على تراثنا الأدبي بمحطّاته الزّمانية المختلفة-حتَّى وإنْ لم يبلغ من التّأثيرِ ما بلغه التّناصّ الدّيني والتّاريخي-، إذ إنّه قرأ تجارب الشّعراء السّابقين قديماً وحديثاً؛ كنصوص عنترة بن شدّاد العبسي، وامرئ القيس، وأبي تمام، والمتنبي، وأبي نوّاس، وعبد المعطي حِجازي، وصلاح عبد الصّبور، ومحمود درويش، وأدونيس وغيرهم، ثمّ بعد ذلك أعاد تشكيل تلك النّصوصّ بطريقة وفق سياقات مختلفة. وجميع تلك الاستحضارات عبّرت عن مواقفه الوطنية والقومية، حيث برزت من خلال استحضارات علّاق الأدبية مظاهر حب الوطن، والدّعوة إلى تحرر الأوطان المستعمَرة، والثّورة، والحزن...، وكلّ هذه الاستحضارات وظفت بأنماط مختلفة كـ (الاستشهاد والإحالة والتّلميح والامتصاص...)، وإضافة إلى ذلك نجد تلك الاستدعاءات قد وسّعت من عمق تجربته الشّعرية وعمّقت عن مواقفه الفكرية.

-لقد استثمر الشَّاعر فاتح علّاق من الموروث الأدبي في دواوين الشِّعرية كثيراً من الأمثال العربية-حتَّى وإنْ لم تبلغ هذه الاستحضارات ما بلغه الاستحضار الدّيني والأسطوري والتَّاريخي والأدبي-، وذلك من خلال التَّفاعل

مع محتوياتها المعبّرة، وقولبتها وفق أسلوب إبداعي وجمالي، حيث أضفت على الملكة التّعبيرية جمالاً وتطوراً في مستوى العمل الإبداعي الشِّعري، وقد عبَّرت هذه الأمثال عن يأسه وألمه وحزنه من الظّلم والاستبداد الَّذي سادَ في الوطن الأم (الجزائر)، وبعض الدّول العربية، من منطلق تغير الأوضاع، وقلب نظام الحكم السّياسي وفرضه على أفراد المجتمع، واتّخاذ قرارات سياسية معيّنة وأساليب عنف...وهلّم جرا، ثمّ إنّ استدعاء الشَّاعر لتلك الأمثال تنحاز إلى نوع من نقد الواقع السّياسي والسّخرية منه، ومن أمثلة ذلك ما جاء في شعره: (كلّ يغني لياليه/ كل إناء بما فيه ينضح/ الصّيف ضيعت اللّبن/ اليوم خمر وغداً أمر/ اشرب البحر/ انطح الصّخرة...)، وكلّ هذه التَّوظيفات جاءت بأنماط متعدّدة؛ كالتّطابق والتَّآلف، التَّلميح، الاستشهاد. وبهذا الشّكل، غدا المثل عند الشَّاعر علَّاق وسيلة يجدّد بها أدواته الَّتي يُمسك بها المعاني الشَّاردة ويصنع بها عالمه الثَّاني، وفي الوقت نفسه يثبت بها العلاقات بين الحاضر والماضي أساساً لما هو آتٍ.

هذه هي جملة النّتائج، التي توصّلنا إليها من هذا البحث المتواضع، وهي-في نظرنا-ليست نتائج نهائية بقدر ما هي محطّات لقضايا وأسئلة جديدة في المتن الشّعري عند فاتح علّاق، تفتح المجال لجهود أخرى تتوسّع في هذه القضايا والمحطّات.

(ولله الحمدُ دائماً أبداً)

مَصادر البَحث ومراجعُه

-القرآن الكريم

أوّلاً: المصادر

أ-المصادر الشّعرية المعتمدة:

-(فاتح علّاق):

-آيات من كتاب السّهو، اتّحاد الكتاب الجزائريين، 2003

-الجرح والكلمات، دار التّنوير، 2008.

-الكتابة على الشّجر، دار التّنوير، 2013.

-ما في الجبّة غيرُ البحرِ، دار التّنوير، 2017.

ب-المصادر الشّعرية:

-(أبو تمام):

-الدّيوان، شرح: الخطيب التّبريزي، دار الكتاب العربي، ج2، ط2، بيروت، 1994

-(أبو نواس):

-الدّيوان، تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب العلمية، ط1، أبو ظبي، 2010

-(أدونيس):

-أوّل الجسد آخر البحر، دار السّاقي، ط2، بيروت، 2005

-(أحمد عبد المعطي حجازي):

-الأعمال الكاملة، دار سعاد صباح، ط1، الكويت، 1993

-(امرئ القيس):

-ديوان، ضبطه وصححه: مصطفى عبد الشّافعي، دار الكتب العلمية، ط5، بيروت، لبنان، 2004

- (إيليا أبو ماضي):

-الدّيوان، دار العودة، ط1، بيروت، 2004.

-(نسيب عريضة):

-الأرواح الحائرة، مطبعة جريدة الأخلاق، لاط، نيويورك، 1946.

-(صلاح عبد الصّبور):

-الأعمالُ الكامِلة، دار العودة، ط1، بيروت، لبنان، لا ت

-(طرفة بن العبد):

-ديوان، تحقيق: دريّة الخطيب، لطفي الصّقال، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، ط2، بيروت، 2000

-(عترة بن شداد):

-ديوان، مطبعة الآداب، لا ط، بيروت، لات

-(المتنبي):

-الدّيوان، دار بيروت للطباعة والنّشر، لا ط، بيروت، 1983

-(محمود درويش):

-ديوان محمود درويش، دار العودة، ط1، مجلّد2، 1994

-ديوان، دار الحرية للطباعة والنّشر، ط2، بغداد، 2000

-ورد أقل، دار توبقال للنشر، لا ط، الدّار البيضاء، المغرب، 1986

-(ميخائيل نُعيمة):

همس الجفون، مؤسّسّة نوفل، ط6، بيروت، لبنان، 1974.

-(الشّريف الرّضي):

-الدّيوان الشّعري، دار صادر، لا ط، بيروت، 1961.

ج-المعاجم والقواميس:

-(ابن منظور):

-لسان العرب، تحقيق وتعليق: عامر أحمد حيدر، مراجعة عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، المجلد 13، ط1، بيروت، 2003.

-(أنور فؤاد):

-معجم المصطلحات الصّوفية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، لبنان، 1993.

-(حسن الشّرقاوي):

-معجم الألفاظ الصّوفية، مؤسسة مختار للنشر والتّوزيع، ط1، القاهرة، 1987.

-(سعاد الحكيم):

-المعجم الصّوفي، الحكمة في حدود الكلمة، دندرة للطباعة والنّشر، ط1، بيروت، لبنان، 1981.

-(الفيروز آبادي):

-القاموس المحيط، مادة (نص)، دار الكتب العلمية، المجلد 2، ط2، بيروت، لبنان، 2007

-(محمّد إسماعيل):

-معجم الألفاظ والأعلام القرآنية، دار الفكر العربي، ط2، القاهرة، 1969.

-(محمّد مرتضى الحسيني الزّبيدي):

-تاج العروس من جواهر القاموس، مادة (نصص) دار الأبحاث، ط1، الجزائر، 2011

-(ممدوح الزّوبي):

-معجم الصّوفية، دار الجيل، ط1، لا ب، 2004.

ثانياً: المراجع باللغة العربية

-(إبراهيم رماني):

-أسئلة الكتابة النّقدية، المؤسسة الجزائرية للطباعة، ط2، الجزائر، 1992.

-المدينة في الشّعر العربي (الجزائر أنموذجا 1925-1962)، الهيئة العامة للكتاب، ط1، مصر، 1947.

-(إبراهيم محمّد منصور):

-الشّعر والتّصوف، الأثر الصّوفي في الشّعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتّوزيع، ط1، لا ب، لا ت.

-(إبراهيم مصطفى محمّد الدّهون):

-التّناصّ في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، ط1، عمّان، الأردن، 2011.

-(ابن كثير):

تفسير القرآن العظيم، تحقيق: سامي بن محمّد السّلامة، دار طيبة، ط2، ج8، لا ب، 1999.

-(ابن ماجة):

-سنن ابن ماجة، تح: محمّد فؤاد عبد الباقي، الجزء الثّاني، دار الفكر للطباعة والنّشر، ط1، لا ت، لا ب.

-(أبو الحسن مسلم بن الحجاج):

-صحيح مسلم، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التّراث العربي، ج2، لا ط، بيروت، لا ت.

-(أبو بكر الصّولي):

-أدب الكتاب، دار الكتب العلمية، لا ط، بيروت، لبنان، لا ت.

-(أبو حيان التّوحيدي):

-الهوامل والشّوامل، تحقيق: أحمد أمين وأحمد صقر، لا ط، القاهرة، 1951.

-(أبو عبد الرّحمن السّلمي):

-طبقات الصّوفية، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، 2003.

-(أحمد الزّعبي):

-التّناص نظريا وتطبيقيا، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتّناص في رواية (رؤيا) لهاشم غرايبية، مكتبة الكتاني، ط1، لا ب، 1993.

-(أحمد مختار عمر):

-اللّغة واللّون، عالم الكتب للنشر والتّوزيع، ط2، القاهرة، 1997.

-(أحمد يوسف):

-يتم النّص الجينالوجيا الضّائعة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002.

-(أحمد كمال زكي):

-الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، ط2، بيروت، لبنان، 1979.

-(أدونيس):

-الثّابت والمتحول، دار الساقي، لا ط، بيروت، 1994.

-(أسامة فرحات):

-المونولوج بين الدّراما والشّعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر، 1997.

-(أسيمة درويش):

-مسار التّحولات، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، ط1، بيروت، 1992.

-(أشجان الهندي):

-توظيف التّراث في الشّعر السّعودي المعاصر، النّادي الأدبي، ط1، الرّياض، 1996.

- (أمين سلامة):

-الأساطير اليونانية والرّومانية، ط1، لا د، لا ب، لا ت.

-(أمير حلمي مطر):

-فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، دار الثّقافة للنشر والتّوزيع، ط2، القاهرة، 1983.

-(البخاري محمد بن إسماعيل):

-الجامع المسند الصّحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه، تحقيق: محمّد زهير بن ناصر النّاصر، دار طوق النّجاة، ج7، ط1، لاب، 1422.

-أحاديث الأنبياء، تحقيق: محمّد زهير بن ناصر النّاصر، دار طوق النجاة، ط1، ج4، لا ب، لا ت.

-فضائل القرآن، تحقيق: محمّد زهير بن ناصر النّاصر، دار طوق النجاة، ط1، ج6، لا ب، لا ت.

-صحيح البخاري، دار ابن كثير، ط1، دمشق، بيروت، 2002.

-(الألباني؛ محمّد ناصر الدّين):

-سلسلة الأحاديث، دار المعارف، ط1، ج2، الرّياض، المملكة العربية السّعودية، 1992.

-(بسّام قطّوس):

-سيمياء العنوان، وزارة الثّقافة الأردن، ط1، الأردن، 2001.

-(بلال عبد الرّزاق):

-مدخل إلى عتبات النّص، أفريقيا شرق، ط1، المغرب، 2000.

-(بومدين ذباح، أحمد العارف):

-لغةُ الشِّعر بين التّشكيل والتّأويل، ط1، دار التّنوير، الجزائر، 2018.

-(توفيق فريرة):

-كيف أشرح النّص الأدبي، دار قرطاج للنشر، ط1، تونس، 2000.

-(جبرا إبراهيم جبرا):

-الملكة بلقيس، التّاريخ والرّمز والأسطورة، دراسات نقدية، مطبعة وهدان، ط1، القاهرة، 1994.

-(جمال مباركي):

-التّناصّ وجمالياته في الشّعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثّقافية، ط1، الجزائر، 2003.

-(حامد حفني داود):

-المنهج العلمي في البحث الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

-(حبيب مونسي):

-فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، من المعيارية النّقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدّد، دار التّنوير، ط1، الجزائر، 2018.

-(حرز الله بوزيد):

-مواويل العشق والأحزان، المؤسّسة الوطنية للكتاب، ط1، الجزائر، 1984.

-(حسن المسلمي):

-دراسة في مسرحية برومثيوس في الأغلال لأيسخيلوس أو مشكلة العدالة، حوليات كلية الآداب جامعة عين شمس، المجلد 140، لا ب، 1974.

-(الحسن اليُوسي):

-زهر الأكم في الأمثال والحكم، تحقيق: محمّد حجي ومحمّد الأخضر، دار الثّقافة، ج1، ط1، الدّار البيضاء، 1401، 1981.

-(حسين الواد):

-مناهج الدّراسات الأدبية، دار توبقال للنّشر والتّوزيع، ط2، الدّار البيضاء، المغرب، 1985.

-(حميد لحمداني):

-القراءة وتوليد الدّلالة: تغير عاداتنا في قراءة النّصّ الأدبي، المركز الثّقافي العربي، ط1، المغرب، 2003.

-(حياة أم السَّعد):

-النّقد والخطاب، مقاربات تداولية وميديولوجيّة، دار رؤية للنشر والتّوزيع، لا ب، 2017.

-(خالد بلقاسم):

-أدونيس والخطاب الصّوفي، دار توبقال للنشر، ط3، المغرب، 2000.

-(خليل موسى):

-قراءات في الشّعر الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد كتّاب العرب، لا ط، دمشق، 2000.

-(رَاوية يحياوي):

-شعر أدونيس، البنية والدّلالة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، لاط، دمشق، 2008.

-(رجاء عيد):

-لغة الشّعر، قراءة في الشّعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالأسكندرية، ط1، مصر، 1985.

-(رشيد يحياوي):

-الشّعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النّصي، أفريقيا شرق، ط1، الدّار البيضاء، 1998.

-الشّعري والنّثري: مداخل في أنواعيّة الشّعر، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، ط1، المغرب، 2001.

-(رواد طريبة):

-مختارات الشّعر الفرنسي من بودلير إلى بريقر، دار المسار، ط1، بيروت، 1994.

-(سامح الرّواشدة):

مغاني النّص، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، ط1، بيروت، 2006.

-(سعيد سلّام):

-التّناصّ التُّراثي، الرِّواية الجزائرية أنموذجاً، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 2010.

-دراسات في الرِّواية الجزائرية وتناصها مع الأمثال الشَّعبية، دار التّنوير للنشر والتّوزيع، ط1، الجزائر، 2012.

-(سعيد يقطين):

-الرّواية والتّراث السّردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثّقافي العربي، ط1، بيروت، 1992.

-القراءة والتّجربة، دار الثّقافة، ط1، الدّار البيضاء، 1985.

-انفتاح النّصّ الرّوائي، النّصّ والسّياق، المركز الثّقافي العربي، ط2، الدّار البيضاء، المغرب، 1989.

-(سوسن هادي جعفر):

المغامرة السّردية، جماليات التّشكيل القصصي رؤية فنية في مدونة فرج ياسين القصصية، إصدارات دائرة الثّقافة والإعلام، ط1، حكومة الشّارقة، 2010.

-(سيد قطب):

-التّصوير الفنّي للقرآن الكريم. دار شروق، ج4، لاط، بيروت، لا ت.

-(شعيب حليفي):

-هوية العلامات في العتبات وبناء التّأويل، الدّار الثّقافية للنشر والتّوزيع، ط1، لا ب، 2005.

-(الشّريف الجرجاني):

-التّعريفات، تحقيق: عبد الرحمن عميرة، عالم الكتب، ط1، بيروت، 1987.

-(شكري عزيز ماضي):

-في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، ط1، بيروت، لبنان، 2005.

-(شوقي ضيف):

-الفنّ ومذاهبه في الشّعر العربيّ، دار المعارف، ط11، القاهرة، لا ت.

-(طه عمران وادي):

-جماليات القصيدة المعاصرة، الشّركة المصرية العالمية للنشر، ط1، مصر، 2000.

-(صابر الحباشة):

-التّداولية والحجاج، مداخل ونصوص، صفحات للدراسات والنّشر، ط1، دمشق، سوريا، 2008.

-(صالح كمال فرحان):

-الشّعر والدّين، فاعلية الرّمز الدّيني المقدّس في الشّعر العربي، دار الحداثة للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط2، بيروت، 2006.

-(صلاح فضل):

-إنتاج الدّلالة الأدبية، مركز الحضارة العربية، ط2، القاهرة، 2002.

-(صليحة جلّاب):

-التّأويل الدّلالي في النّصّ الرّوائي، دار غيداء للنشر والتّوزيع، ط1، عمّان، 2019.

-(ضحى المصعبي):

-الكتابة والتّناصّ، تقديم: رجاء بن سلامة، الدّار التّونسية للكتاب، ط1، تونس، 2014.

-(عاطف جودة نصر):

-الرّمز الشّعري عند الصّوفية، دار الأندلس ودار الكندي، ط1، بيروت، 1987.

-(عالية محمود صالح):

-البنـاء السّردي في روايات إليـاس الخـوري، أزمنة للنشر والتّوزيع، ط1، عمّــان، الأردن، 2005.

-(عباس إحسان):

-اتّجاهات الشّعر العربي المعاصر، دار الشّروق، ط2، عمّان، 1992.

-(عبد الجبار النّفري):

-المواقف والمخاطبات، تقديم: عبد القــادر محمود، تحقيق: بيرتر آربري، الهيئة العــامة للكتاب، لا ط، مصر، 1985.

-(عبد الحق بلعابد):

-عتبات، جيرار جينيت من النّصّ إلى المناصّ، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف/ الدّار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر، بيروت، 2008.

-(عبد الحميد هيمة):

-الخطاب الصّوفي آليات التّأويل (قراءة في الشّعر المغاربي المعاصر)، موفم للنّشر، ط1، الجزائر، لا ت.

-(عبد اللّطيف الرّاوي، عبد الإله النّبهان):

-تراث الحلّاج، دار الذّاكرة، ط1، حمص، سوريا، 1996.

-(عبد الرحمان بسيسو):

-قصيدة القناع في الشّعر العربي المعاصر، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، ط1، بيروت، 1999.

-(عبد الرحمن السّعدي):

-تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، مؤسسة الرّسالة، ط2، بيروت، 2013.

-(عبد الرّحمن بن رجب الحنبلي):

-جامع العلوم والحكم في شرح خمسين حديثا من جوامع الكلم، تحقيق: إبراهيم جابس، مؤسّسة الرّسالة، ج1، بيروت، 2001.

-(عبد الرّزاق بلال):

-مدخل إلى عتبات النّصّ، أفريقيا شرق، ط1، المغرب، 2000.

-(عبد الصّبور صلاح):

-حياتي في الشّعر، دار العودة، ط1، بيروت، لبنان، 1969.

-(عبد الفتاح رياض):

-التّكوين في الفنون التّشكيلية، دار النّهضة العربية، ط2، القاهرة، 1983.

-(عبد القادر فيدوح):

-الرّؤيا والتّأويل، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، الجزائر، 1994.

-(عبد الكريم شُرفي):

-من فلسفات التّأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النّظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007.

-(عبد الله الغذامي):

-الخطيئة والتّكفير، من البنيوية إلى التّشريحية، نظرية وتطبيق، النّادي الأدبي الثّقافي، ط1، جدة، 1985.

-(عبد المالك مرتاض):

-تحليل الخطاب السّردي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، الجزائر، 1995.

-فكرة السّرقات الأدبية ونظرية التّناصّ، مجلة علامات في النقد الأدبي، المجلد1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، 1991.

-نظرية القراءة، دار الغرب، ط1، وهران، الجزائر، 2003.

-نظرية النّصّ الأدبي، دار هومة للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، الجزائر، 2007.

-(عبد المعطي الشّعراوي):

-أساطير إغريقية (أساطير البشر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، لا ط، لا ب، 1982.

-(عبد الناصر حسن محمد):

-الحب عند روّاد الشّعر الجديد، الهيئة العامة لقصور الثّقافة، ط1، القاهرة، 2009.

-(عبد النّاصر لقاح):

-مفهوم النّصّ في الفكر اللّغوي المعاصر، سلسلة الندوات، اللّسانيات الغربية بين النّظرية والتّطبيق، جامعة المولى إسماعيل، مكناس المغرب، 1992.

-(عبد الوهاب شكري):

-الإضاءة المسرحية، الهيئة المصرية للكتاب، لا ط، القاهرة، 1985.

-(عبيد كلود):

-الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، لاب، لات.

-(عزّالدّين إسماعيل):

-الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّية، دار العودة، ط3، بيروت، 1981.

-الشّعر في إطار العصر الثّوري، دار الحداثة للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط2، لبنان، بيروت، 1985.

-(عزّالدّين بن الأثير):

-الكامل في التّاريخ، دار بيروت، ط1، لبنان، لا ت.

-(عمّار بن زايد):

-النّقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسَّسة الوطنية للفنون المطبعيّة وحدة الرّغاية، لاط، الجزائر، 1991.

-(عصام حفظ الله واصل):

-التّناص التّراثي في الشّعر العربي المعاصر، دار غيداء، ط1، عمّان، 2011.

-(العلوي ابن طباطبا):

عيار الشّعر، شرح وتحقيق: عباس عبد السّاتر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1982.

-(علي أومليل وآخرون):

-الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1986.

-(علي عشري زايد):

-استدعاء الشّخصيات التّراثية في الشّعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي المعاصر، ط1، القاهرة، 1997.

-(عيسى النّاعوري):

-أدب المهجر، دار المعارف، ط3، مصر، 1977.

-(فاتح علّاق):

-مفهوم الشّعر عند روّاد الشعر العربي الحر، دار التّنوير للنشر والتّوزيع، ط1، الجزائر، 2008.

-في تحليل الخطاب الشّعري، دار التّنوير، ط1، الجزائر، 2018.

-(فايز علي):

-الرّمزية والرّومانسية في الشّعر العربي، لا د، ط2، لا ب، 2003.

-(فاروق خورشيد):

-عالم الأدب الشّعبي العجيب، دار شروق الأولى، ط1، بيروت، لبنان، 1991.

-(فتحي بوخالفة):

-شعرية القراءة والتّأويل في الرّواية الحديثة، عالم الكتب الحديثة، ط1، إربد، الأردن، 2010.

-(قاسم عبده قاسم):

-الأيوبيين والمماليك، عين للدراسات والبحوث في الإنسانية والاجتماعية، ط1، عين شمس، مصر، لا ت.

-(كامل سليمان الجبوري):

معجم الشّعراء (من العصر الجاهلي حتّى سنة 2002)، دار الكتب العلمية، ط1، ج5، بيروت، 2003.

-(لعموري زاوي):

-شعرية العتبات النّصية، دار التّنوير، ط1، الجزائر، 2013.

-(المختار حُسني):

-التّناصّ، المفهوم، وخصوصية التّوظيف في الشّعر المعاصر، دار التّنوير، ط1، الجزائر، 2013.

-(ماجد ياسين الجعافرة):

-التّناصّ والتّلقي، دراسات في الشّعر العباسي، دار الكندي للنشر والتّوزيع، ط1، الأردن، لا ت.

-(محمّد البازي):

-العُنوانُ في الثقافَة العَرَبية، التّشْكيل ومَسالِكُ التّأْويل، منشورات الاختلاف، الدّار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان، ط1، الجزائر، لبنان، 2012.

-(مُحــمَّد بنعمارة):

-الأثــر الصّوفي في الشّــعر العربي المعاصر، شركة النّشر والتّــوزيع المدارس، ط1، الدّار البيضاء، 2001.

-(محمّد بنّيس):

-الشّعر الحديث، بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، ط3، المغرب، 2001.

-ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، ط1، بيروت، 1979.

-(محمّد بوزواوي):

-الوجيزُ في شرح المعلّقات العشر، دار هومة، ط1، الجزائر، 2014.

-(محمّد تحريشي):

-في الرّواية والقصة والمسرح، دحلب للنشر والتّوزيع، لا ط، الجزائر، 2007.

-(محمّد خــطّابي):

-لسانيـات النّصّ، مدخل إلى انسـجام الخطاب، المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، 1992.

-(محمّد خير البقاعي):

-أفاق تناصية، المفهوم والمنظور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، لا ط، مصر، 1998.

-(محمّد الصّفراني):

-التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث، المركز الثّقافي، ط1، الدّار البيضاء، 2008.

-(محمّد صابر عبيد):

-شعرية الحجب في خطاب الجسد، المركز الثّقافي العربي، ط1، بيروت، 2007.

-(محمّد صابر عبيد، سوسن البياتي):

-جماليات التّشكيل الرّوائي، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، ط1، عمّان، الأردن، 2006.

-(محمّد صقر إياد):

-فلسفة الألوان، الأهلية للنشر والتّوزيع، ط1، عمّان، الأردن، 2010.

-(محمّد عبد الحفيظ):

-دراسات في علم الجمال، دار الوفاء، ط1، الإسكندرية، 2004.

-(محمّد عويس):

-العنوان في الأدب العربي، النّشأة والتّطور، مكتبة نجلو مصرية، ط1، القاهرة، مصر، 1988.

-(محمّد عصمت):

-الطّاغية نيرون، سنوات الهرطقة والمحرقة، دار مشارق للنشر والتّوزيع، ط1، القاهرة، 2009.

-(محمّد علي السّلايمي):

-الأسطوري في شعر المتنبي، الدّار التّونسية للكتاب، ط1، تونس، 2013.

-(محمّد غنيمي هلال):

-الرّومنتيكية، دار العودة، ط6، بيروت، 1981.

-(محمّد فكري الجزار):

-لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النّصّ في شعر الحداثة، دار يتراك للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، القاهرة،2001.

-(محمّد مفتاح):

-المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، المغرب، 1999.

-تحليل الخطاب الشّعري، استراتيجية التّناصّ، المركز الثقافي العربي، ط3، الدّار البيضاء، المغرب، 1992.

-دينامية النّصّ، تنظير وإنجاز، المركز الثّقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1987.

-(محمّد ناصر):

-الشّعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنّية (1925-1975)، دار الغرب الإسلامي، ط2، بيروت، 2006.

-(محمّد كاديك):

-من الملحمة إلى الرّواية، الآليات الانتقال الأجناسي، دار التّنوير، ط1، الجزائر، 2020.

-(محي الدّين صبحي):

-النّقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، الدّار العربية للكتاب، لا ط، ليبيا، 1988.

-(مريم عبد الله الغذامي):

-التّناصّ في شعر سعد بن عطية الغذّامي، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، بيروت، 2013.

-(مزهر محسن الخفاجي):

-الجذور الرّافدية للآلهة حورس في الفكر الدّيني المصري القديم، مجلّة مداد الأدب، كلية التّربية، عدد7، جامعة بغداد، لا ت.

-(مسلم بن الحجاج):

-صحيح مسلم، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، ج5، دار إحياء التّراث العربي، بيروت، لا ت.

-(مصطفى السّعدني):

-البنيات الأسلوبية في لغة الشّعر العربي الحديث، دار المعارف، ط1، القاهرة، لا ت.

-التّناصّ الشّعري، قراءة أخرى لقضية السّرقات، توزيع منشأة المعارف، ط1، الإسكندرية، 1991.

-المدخل اللّغوي في نقد الشّعر (قراءة بنيوية)، منشأة المعارف، لا ط، الإسكندرية، لا ت.

-(مصطفى بيومي عبد السّلام):

-التّناصّ النّظرية والممارسة، أفريقيا الشّرق، ط1، المغرب، 2017.

-(مصطفى ناصف):

-دراسة الأدب العربي، الدّار القومية للطباعة والنّشر، ط1، القاهرة، لا ت.

-(منير سلطان):

-التّضمين والتّناصّ، وصف رسالة الغفران للعالم الآخر (نموذجاً)، منشأة المعارف، ط1، لا ب، 2004.

-(محمّد وهابي):

-من النّصّ إلى التّناصّ، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 2016.

-(منير فوزي):

-صورة الدّم في شعر أمل دنقل، دار المعارف، ط1، مصر، 1995.

-(موسى أغربي):

-مقالات نقدية في الرّواية العربية، دار النّشر الجسور، ط1، وجدة، 1997.

-(مولاي علي بوخاتم):

-مصطلحات النّقد العربي السّيماوي: الإشكالية والأصول والامتداد، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2005.

-(نبيـــل منصر):

-الخـطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقـال للنّـشر، ط1، الدّار البيـضاء، المغرب، 2007.

-(نسيمة بوصلاح):

-تجلّي الرّمز في الشّعر الجزائري المعاصر، شعراء رابــطة إبداع نموذجـاً، لا ط، الهدرت رابطة إبداع الثّقافية، لا ب، 2003.

-(نصيرة العشّي):

-البنية التّناصيّة في الرّواية العربية، دراسة تطبيقية للتداخلات النّصية، دار التّنوير، ط1، الجزائر، 2013.

-(هشام موساوي):

-المناصية في الرّواية المغاربية، من العنوان إلى النّصّ، منشورات دار الأمان، ط1، الرّباط، المغرب، 2015.

-(القشيري):

-الرّسالة القشيرية، دار المعارف، لا ط، ج2، القاهرة، لا ت.

-(وحيد بن بوعزيز):

-جدل الثّقافة، مقالات في الآخرية والكولونيالية والدّيكولونيالية، دار ميم للنّشر، ط1، الجزائر، 2018.

-(يوسف حسن نوفل):

-الصّورة الشّعرية والرّمز اللّوني، دار المعارف، ط1، لا ت.

-(يوسف حلاوي):

-الأسطورة في الشّعر العربي المعاصر، دار الآداب، ط1، لاب، 1994.

ثالثاً: المراجع المترجمة

-(أمبرتو إيكو):

-حاشية على اسم الوردة، ترجمة: سعيد بن كراد، منشورات علامات، المغرب، 2007.

-(ب. م. دوبيازي):

-نظرية التّناصّ، تر: المختار حسني، مجلّة فكر ونقد، ع28، المغرب، أفريل 2000.

-(تزيفتان تودوروف):

-التّناصّ، تر: فخري صالح، مجلة الثّقافة الجديدة، ع4، لاب، 1988.

-الشّعرية، تر: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنّشر، ط2، الدّار البيضاء، المغرب، 1990.

-ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1996.

-(جـان كُوهَن):

-بنية اللّغة الشّعرية، تر: محمّد الولي ومحمّد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الـدّار البيضاء، المغرب، 1986.

-(جوليا كريستيفا):

-علم النّصّ، تر: فريد الزّاهي، ط2، دار توبقال، المغرب، 1997.

-(جيرار جينيت):

-مدخل لجامع النّص، تر: عبد الرّحمن أيوب، دار توبقال للنّشر، ط2، الدّار البيضاء، المغرب، 1986.

-(رولان بارت):

-المغايرة السّيميولوجية، تر: عبد الرّحيم حزل، دار تيمل للطباعة والنّشر، ط1، مراكش، 1993.

-درس السّيمولوجيا، تر: عبد السّلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط3، الدّار البيضاء، المغرب، 1993.

-لذة النّصّ، تر: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1988.

-(ماكس شابيرو، رواد هندريكس):

-مُعجم الأساطير، تر: حنّا عبود، دار علاء الدّين، ط3، دمشق، سوريا، لا ت.

-(ميخائيل باختين):

-الخطاب الرّوائي، تر: محمّد برادة، دار الأمان، ط2، الرّباط، 1987.

-شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التّكريتي، منشورات دار توبقال للنّشر، ط1، المغرب، 1986.

-(ميشال ريفاتير):

-دلائليات الشّعر، تر: محمّد معتصم، منشورات كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، ط1، الرّباط، 1997.

-(نتالي بييغي غروس):

-مدخل إلى التّناصّ، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، دمشق، سوريا، 2012.

-(نور ثروب فراي):

-الماهيّة والخُرافة، دراسات في الميثولوجيا الشّعرية، تر: هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثّقافة، ط1، دمشق، سوريا، 1992.

رابعاً: المجلّات والدّوريات العلميّة:

-(أحمد المنادي):

-النّصّ الموازي: آفاق المعنى خارج النّصّ، مجلة علامات في النّقد، النّادي الأدبي، ج 61، مج 16، ماي، 2007.

-(أحمـــد حسانين حمـــد):

-استلهام التّراث في شعر ابن خـــاتمة الأنصاري، دراسة تنـــاصيّة، مجـلّة قوافـــل، ع20، النّادي الرّياضي الأدبي، الرّيـــاض، 2005.

-(انشراح سعدي):

-البحث عن الذّات في أعمال فاتح علّاق الشّعرية، مجلة اللّغة والأدب، ع2، جامعة الجزائر(2)، ديسمبر 2014.

-شعرية العتبات النّصية في دواوين الشّاعر العُماني سعيد الصّقلاوي، حوليات جامعة الجزائر1، ع3، سبتمبر، 2018.

-(حليفي شعيب):

-النّصّ الموازي، استراتيجية العنوان، مجلّة الكرمل، ع46، لاب، 1992.

-(حياة أم السّعد):

-من الحوارية إلى التّناصّ إلى المتعاليات النّصيّة، جينيالوجيا مفهوم التّناصّ في الدّراسات الغربية، مجلّة مقاليد، ع5، ديسمبر 2013.

-(حسين العربي):

-تناص الشّخصيات في الشّعر الجزائري المعاصر، مصطفى الغماري أنموذجاً، مجلّة المدوّنة، ع3، الجزائر، مارس، 2015.

-(سامح الرّواشدة):

-تقنيات التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث المعاصر، مجلّة مؤتة للبحوث والدّراسات، م12، ع2، 1979.

-(سعيدة تومي):

-عتبات النّصّ التّراثي، مقاربة في عتبة المقدّمة، مجلّة تاريخ العلوم، ع9، جامعة برج بوعريريج، الجزائر، 2017.

-(شربل داغر):

-التّناصّ سبيلا إلى دراسة النّصّ الشّعري وغيره، مجلّة فصول، ع1، لا ب، 1997.

-(صالح زياد):

-منظور (التّناصّ) وحوارية الإقصاء الفنّي للهيمنة، مديح الشّاعر السّعودي (طاهر زمخشري نموذجا)، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللّغويات، م19، ع1، 2001.

-(صلاح الدّين نينان):

-تجلّيات الأسطورة في شعر عزالدين المناصرة، مجلّة الباحث، ع 8، دائرة اللّغة العربية وآدابها، جامعة القدس فلسطين، ديسمبر 2011.

-(عبد الحليم ريوقي):

-مقاربات بين النّقد الغربي الحديث والنّقد العربي قديم (التّناصّ أنموذجاً)، مجلّة دراسات أدبية، ع2، تعاونية الرّشد القبة القديمة، الجزائر، 2009.

-(عبد الحميد هيمة):

-النّزوع الصّوفي في الشّعر المغاربي المعاصر، مجلّة الخطاب الصّوفي، ع7، جامعة الجزائر(2)، الجزائر، 2017.

-الرّمز الصّوفي في الشّعر الجزائري المعاصر وآليات التّأويل، مجلّة المخبر، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، ع4، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، الجزائر، 2008.

-(عبد الرحمان بوعلي):

-نظرية "التّناصّ" و"التّناصية" في الدّراسات النّقديّة المغربية المعاصرة، مجلّة الخطاب، ع23، جامعة محمّد الأوّل، وجدة، المغرب، لا ت.

-(عزّي بوخالفة):

-هجرة الأساطير، مجلّة اللّغة والأدب، ع18، جامعة الجزائر، نوفمبر 2018.

-(عبد العـالي بوطيب):

-برج السّعود وإشكـالية العلاقة بين الـرّوائي والتّـاريخي، مجلّة المنـــاهل، ع55، جوان 1997.

-(عبد الكريم شُرفي):

-مفهوم التّناصّ: من حوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جينات، مجلّة دراسات أدبية، ع02، تعاونية الرّشد القبة القديمة، الجزائر، 2009.

-(عبد الله العشّي):

-السّندباد المعاصر (دراسة تطبيقية في نموذج شعري حداثي)، مجلّة العلوم الاجتماعية والإنسانية، ع1، جامعة باتنة، الجزائر، 1994.

-(عبد الله شطّاح):

-قراءة في الرّواية الجزائرية من العشّرية السّوداء بين سطوة الواقع وهشاشة المتخيل، مؤسسة كنوز للنشر والتّوزيع، مجلّة الحكمة، ع03، جويلية، 2001.

-(عبد المالك مُرتاض):

-بين التّناصّ والتّكاتب، الماهية والتّطور، مجلّة قوافل، مجلد4، عدد7، 1996.

-فكرة السّرقات ونظرية التّناصّ، مجلة علامات في النّقد الأدبي، المجلد1، النّادي الأدبي الثّقافي بجدة، السّعودية، 1991.

-(عبد المجيد بن البحري):

-قراءة في عتبات النّص النّقدي: بحث في بلاغة التّصدير (محنة الشعر) لنزار شقرون نموذجا، الحياة الثّقافية، وزارة الثّقافة التّونسية، ع 168، تونس، 2005.

-(علي حميداتو):

-الأسطورة والرّمز في الشّعر الجزائري المعاصر من المعنى إلى فائض المعنى، قراءة في ديوان (الجرح والكلمات) لفاتح علّاق، مجلّة العلوم الإنسانية، ع74، جامعة محمّد خيضر بسكرة، جوان، 2017.

-(علي غانم سعد الله):

-الغربة الرّوحية لدى شعراء القرن الرّابع الهجري، المتنبي والمعري أنموذجا، مجلّة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، مجلّد13، ع2، جامعة الموصل، 2018.

-(غنّية لوصيف):

-تجلّيات التّناصّ في الشّعر الجزائري المعاصر الحرّ، مجلّة الحكمة للدراسات الأدبية واللّغوية، ع9، السّداسي الأوّل (جانفي-جوان)، الجزائر، 2017.

-(فاتح علّاق):

-شعرية الخطاب الصّوفي في القصيدة الجزائرية المعاصرة، مجلة التبيين الجاحظية، ع27، جانفي، الجزائر، 2007.

-(فريدة مولى):

-التّأويل السّياقي النّصي للاستعارة الصّوفية، مجلّة الخطاب الصّوفي، ع6، جامعة الجزائر(2)، 2015.

-(محمّد تونسي جكيب):

-إشكالية مقاربة النّصّ الموازي وتعدد قراءاته، عتبة العنوان أنموذجاً، مجلّة الأقصى، م09، ع01، 2008.

-(محمّد خطّاب):

-اللّغة في العرفان الصّوفي، مجلّة حوليات التّراث، ع1، مستغانم، 2006.

-(محمّد فؤاد السّلطان):

-الرّموز التّاريخية والدّينية والأسطورية في شعر محمود درويش، مجلة جامعة العلوم الإنسانية، م 14، ع 1، جانفي 2010.

-(نبيلة إبراهيم):

-خصوصية التّشكيل الجمالي في أدب طه حسين، مجلة فصول، م9، ع 1و2، 1990.

خامساً: الرّسائل والأطاريح

-(بوبكر فوضيل):

-التّناصّ في شعر فاتح علّاق، ديوان الجرح والكلمات نموذجاً، أطروحة دكتوراه، إشراف: خليفة قرطي، جامعة البليدة2، 2018.

-(حسن مطلب المجالي):

-أثر القصّة القرآنية في الشّعر العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، إشراف: أحمد محمّد المجالي، كلّيّة الدّراسات العُليا، الجامعة الأردنية، كانون أوّل، 2009.

– (سليمة عذاوري):

–النّظريات الغربية وإشكاليات التّلقي العربي نظريات التّناصّ، أطروحة دكتوراه، إشراف: واسيني الأعرج، جامعة الجزائر، 2012، 2013.

–(محمّد رغميت):

–الرّؤية الصّوفيّة وتجلياتها في الشّعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، المشرف: سهيلة عبريق، كلية اللّغة العربية وآدابها واللّغات الشرقية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر(2)، الجزائر، 2017-2018

–(قاسم توفيق خصر):

–شخصية فرعون في القرآن، أطروحة دكتوراه، إشراف: محسن الخالدي، كلّية الدّراسات العليا، جامعة النّجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2003.

–(نورة كادي):

–الاتّساق والانسجام في شعر فاتح علّاق، أطروحة دكتوراه، المشرف: منى علّام، كلية اللغة العربية وآدابها واللّغات الشّرقية، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر(2)، 2018-2019

سادساً: المواقع الإلكترونية

–(عبد الله العشي):

–الشّعر رؤية معرفية، 2014/4/2. Alrai.com./article/640422.html

–(عبد الحميد يونس):

معجم الفولكلور مع مسرد إنجليزي- عربي .www. Kotobarabia.com

-https: //dorar.net /hadith /sharh/16229.

-https : //amp/ s/ www. Echoroukonline. Com. 21. 09. 2011.

-https : //m. marefa. Org.

سابعاً: الملتقيات العلميّة:

–(عبد الجليل منقور):

–المقاربة السّيميائية للنّص الأدبي، ألوان ونماذج، محاضرات الملتقى الوطني الأوّل (السّيميائية والنّص الأدبي) جامعة محمّد خيضر بسكرة، 2001.

ثامناً: المراجع باللّغة الأجنبية

–(Bernard Dupriez):

-Les procédés littéraires, Gradus, paris, 1984.

–(Gérard Genette):

-palimpsestes, Ed du seuil, 1982.

- Seuils. Coll. Poétique. Ed : paris. 1987.

–(Julia. **Kristeva**):

-Semiotikè, (recherches pour une sémanalyse) éditions du seuil. Paris.1969.

–(Leo Hoek) :

-la marque du titre. Dispositif d'une pratique textuelle. Mouton. Publisher. 1981.

-(**Michel Riffaterre**):

– Sémiotique de poésie, Seuil, Paris, 1983.

المـــــلاحِق

ترجمة الشَّاعر فاتح علّاق*:

ولد الشَّاعر فاتح علّاق بمدينة تابلاط يوم 19جوان 1958، وفيها درس المرحلة الابتدائية والمتوسطة، تحصل على شهادة اللّسانس بقسم اللّغة العربية وآدابها عام 1981، وتحصل على دبلوم الدّراسات العليا عام 1982، وعلى شهادة الماجستير في عام 1987، وتحصل على شهادة دكتوراه دولة في نظرية الأدب عام 2003، سافر إلى عدة بلدان عربية وأجنبية، منها تونس وسوريا وفرنسا وتركيا، وهو حالياً يشغل أستاذ التَّعليم العالي بكلية اللّغة العربية وآدابها واللّغات الشّرقية-قسم اللّغة العربية وآدابها-بجامعة الجزائر(2). كما تحصل الشَّاعر والباحث الأكاديمي البروفيسور فاتح علّاق على جائزة مفدي زكريا المغاربية عام 1999.

أعماله:

-نشر مقالات علمية في مجلّات وطنية منها: مجلة اللّغة العربيّة وآدابها بجامعة الجزائر(2)، ومجلّة الخطاب الصّوفي، إضافة إلى مجلة التَّبيين لجمعية الجاحظية بالجزائر العاصمة.

-نشر مقالات علمية في مجلّات وجرائد عربية. منها الموقف الأدبي ومجلّة جامعة دمشق. كما نشر قصائد شعرية في جرائد ومجلّات علمية منها: الفينيق بالأردن، الأسبوع الأدبي بسوريا، ومجلّات القصيدة، والتّبيين، والثّقافة، وآمال بالجزائر.

-قام بالإشراف على عدّة رسائل جامعية ماجيستير ودكتوراه.

-ناقش رسائل عديدة (الماجيستير والدّكتوراه) في جامعة الجزائر والبليدة والمدّية وتيزي وزو والأغواط...

-ترأس اللّجنة العلمية بقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الجزائر(2) بداية من عام 2013 إلى غاية عام 2016.

-عضو في اتّحاد الكتاب الجزائريين منذ عام 2001.

-شارك في عدة ملتقيات علميّة بجامعة الجزائر(2)، البليدة، البويرة، المدّية، وغيرها.

-شارك في عدّة أمسيات شعرية في جامعة الجزائر(2)، البليدة، المدّية، البويرة...

أعماله الإبداعية الشِّعرية:

-نشر دواوين شعرية منها:

-ديوان (آيات من كتاب السَّهو) الذي صدر له في عام 2001.

-ديوان (الجرح والكلمات) الذي صدر عن دار التَّنوير، وبدعم من وزارة الثَّقافة في عام 2008.

---

* للإشارة هنا، فقد اعتمدنا، وبشكل كبير، في إعداد هذه النَّبذة عن حياة الشَّاعر فاتح علّاق، على ما ورد بهذا الخصوص في آخر أعماله الشِّعرية والنَّقديَّة، وعلى بعض الدّراسات الأكاديميّة.

-ديوان (الكتابة على الشَّجر) صدر عن دار التَّنوير في عام 2013.

-ديوان (ما في الجبّة غيرُ البحرِ) صدر عن دار التَّنوير في عام 2017.

-ديوان (شظايا من مرايا البحر والذَّاكرة) صدر عن دار التَّنوير في عام 2021.

مؤلَّفاته النَّقدية:

إنَّ الشَّاعر علّاق على غرار بعض شعراء الحداثة، وبالإضافة إلى كونه شاعراً، فهو كذلك ناقداً أيضاً، فالكتابة الشِّعرية والكتابة النَّقدية دورة إبداعية متكاملة عند الشَّاعر. ولذلك أصدر مؤلَّفات نقدية منها:

-مفهوم الشِّعر عند روَّاد الشِّعر العربي الحر، الذي صدر له في عام 2005.

-في تحليل الخطاب الشِّعري، صدر عن دار التَّنوير عام 2008.

-النَّزعة التَّأملية في الشِّعر العربي الحديث-الرَّابطة القلمية أنموذجاً-صدر عن دار نينوى بدمشق في عام 2015.

من مقالاته:

– شعرية الخطاب الصُّوفي في القصيدة الجزائرية المعاصرة، مجلّة التَّبين الجاحظية، الجزائر، ع27، جانفي 2007

- التَّحليل الأسلوبي للخطاب الشِّعري، مجلّة اللّغة والأدب، جامعة الجزائر، ع18، نوفمبر 2008

-نص النِّفري بين التَّشكيل والتَّأويل، مجلّة الخطاب الصُّوفي، الجزائر، العدد السَّابع، 2017.

ما أنجز حول شعره من كتب ورسائل جامعية:

-بومدين ذباح، أحمد العارف: لغة الشِّعر بين التَّشكيل والتَّأويل-في ديوان الجرح والكلمات أنموذجاً- (كتاب)، الذي صدر عن دار التَّنوير في عام 2018.

-محمَّد رغميت: الرّؤية الصُّوفية وتجلياتها في الشِّعر الجزائري المعاصر "فاتح علَّاق أنموذجاً" (أطروحة دكتوراه)، إشراف الدّكتورة: سهيلة عبريق، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر(2)، 2018.

-محمَّد رغميت: الحس الصُّوفي في شعر فاتح علَّاق، بإشراف الدّكتور: خميسي حميدي، (رسالة ماجستير)، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر(2)، 2014.

-مفتاح بخوش: الاتّساق والانسجام في آيات من كتاب السَّهو، بإشراف الدّكتورة: آمنة بلعلى، (رسالة ماجستير)، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر(2).

مقالات حول شعره منها:

-انشراح سعدي: البحث عن الذَّات في الأعمال الشِّعرية لفاتح علَّاق، مجلة قسم اللّغة العربية آدابها، ع23

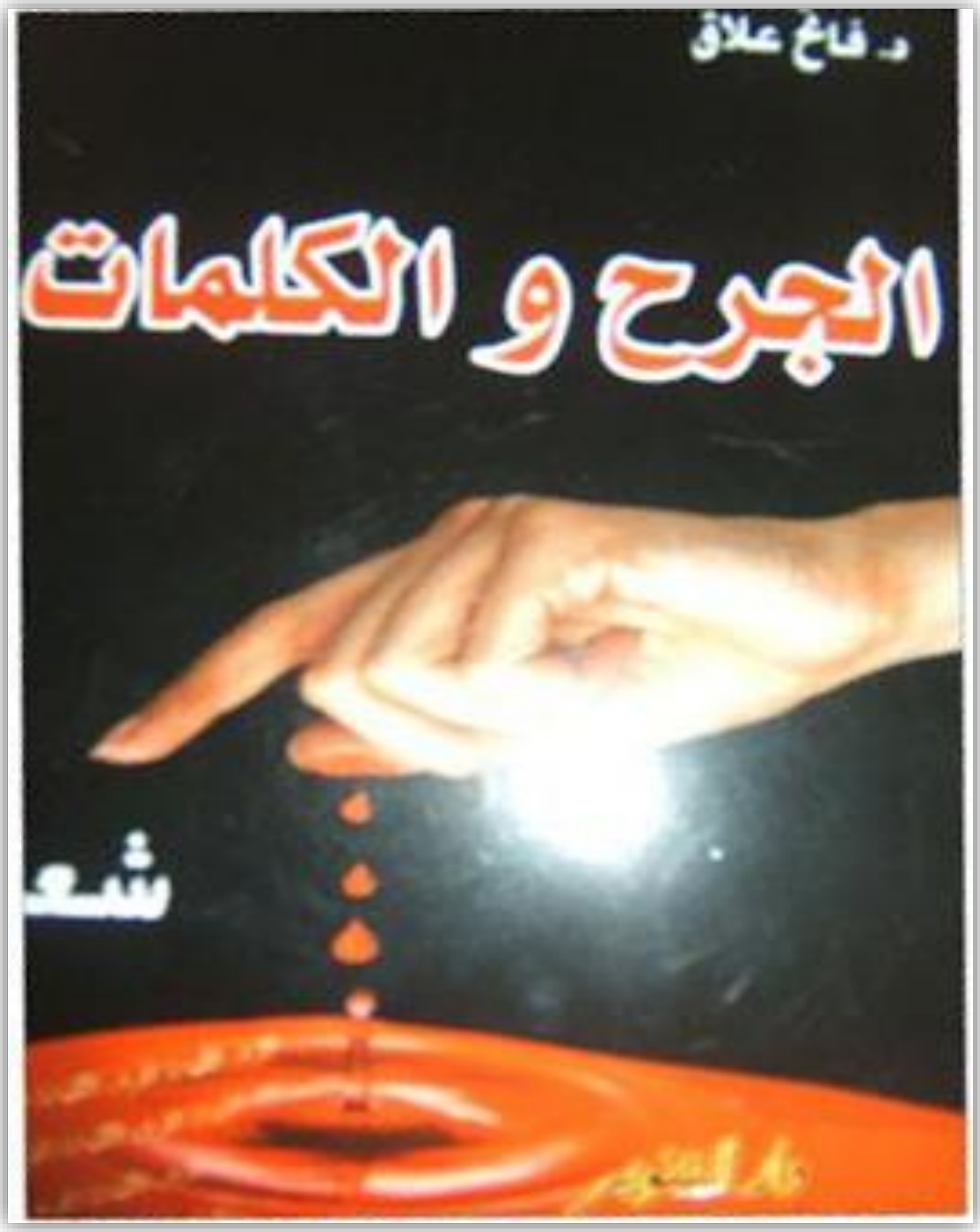
-بومدين ذباح، انشراح سعدي، المشهد السَّردي في الشِّعر الجزائري المعاصر-شعر فاتح علَّاق مثالًا-مجلَّة المدوّنة، المجلّد 7 العدد 1، جوان، 2020.

-نورة كادي، التَّحليل اللِّساني النَّصي للمنجز الإبداعي في الشِّعر الجزائري المعاصر، قصيدة (أسرى الكلام) لفاتح علَّاق أنموذجاً، مجلَّة الواحات للبحوث والدِّراسات، المجلَّد 12 العدد 2، 2019.

-محمّد رغميت: الشِّعر الرّؤيوي في التَّجربة الشِّعرية الجزائرية المعاصرة "فاتح علّاق أنموذجاً"، مجلّة التَّواصلية، جامعة الدّكتور يحي فارس بالمدية، العدد 23.

-مفتاح بخوش: الوظيفة المعجمية في انسجام النَّص الشِّعري، قراءة وتحليل لقصيدة أطلال للشَّاعر فاتح علَّاق، مجلَّة صوتيات، العدد 07، جوان 2007.

صور أغلفة الدَّواوين الشِّعرية:


د. فايز علاق
الجرح و الكلمات
شعر

فاتح علاق

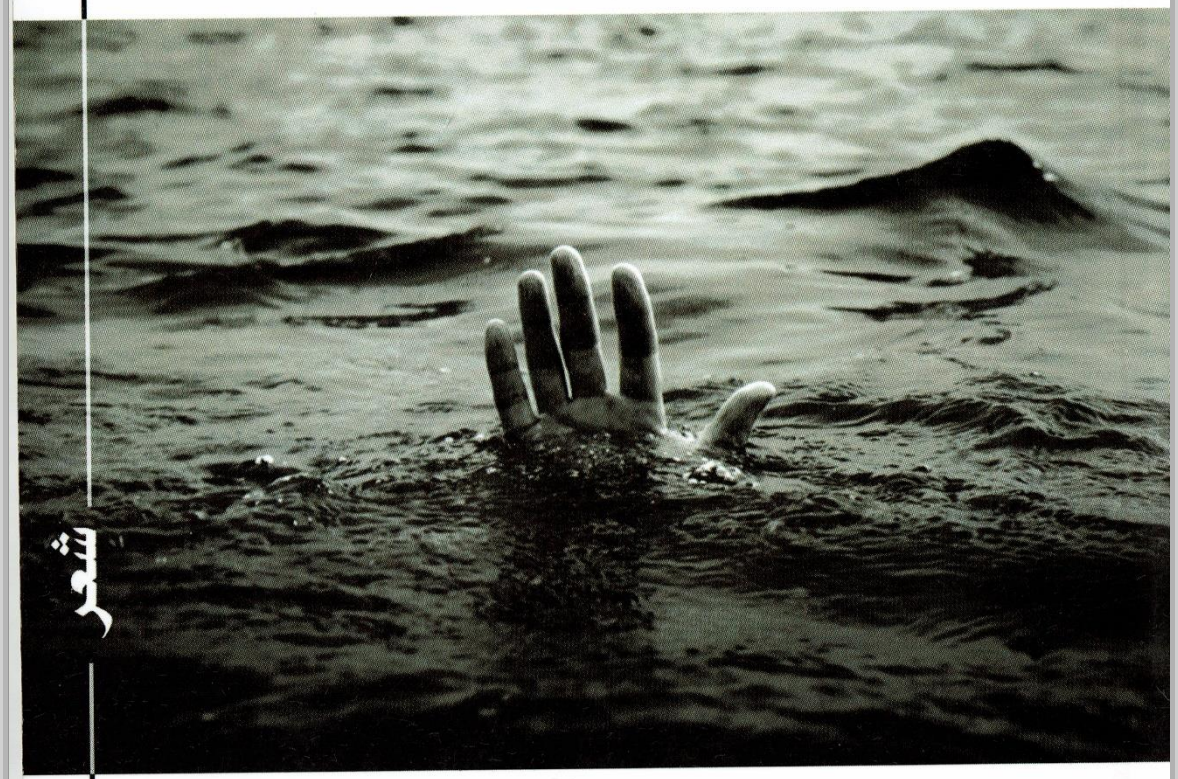
الكتابة على الشجر

شعر

دار التنوير
الجزائر

فاتح علاّق

ما في الجبّة غير البحر



شعر

دار التنوير / الجزائر

أسسها المرحوم بإذن الله تعالى عبد الحفيظ بن محمد صحراوي

فَهرس الموضوعَات

مُقدّمة 02

الفصل الأوَّل

المقاربات المفاهيمية النّقديَّة لنظرية التّناصّ

1-دلالة التَّناصّ لغة واصطلاحاً 08
2-التَّناصّ وتفريعاته وتنويعاته في الدّراسات النّقديّة الغربية 12
2-1- تحديد الحوارية عند ميخائيل باختين 15
2-2- تطوير مصطلح ومفهوم التّناصّ عند جوليا كريستيفا 19
3-مراجعات في مفهوم التَّناصّ 23
3-1- البُعد القرائي في الفكر التَّناصي عندَ رُولان بارت..... 24
3-2- القارئ وإدراكاتهُ التَّناصيّة عند ميشال ريفاتير..... 28
3-3- التَّناصّ كتقنية عند جيرار جينيت 31
4- التَّناصّ في الدِّراسات النَّقديَّة العربية الحديثة 37
4-1-التَّناصّ من منظور محمَّد بنّيس..... 38
4-2-التَّناصّ وفقَ رُؤية محمَّد مفتاح..... 43
4-3-التَّفاعل النّصيّ عند سعيد يقطين..... 48
4-4-التَّناصّ عند عبد المالك مرتاض..... 51
5-التَّناصّ وتمظهراته الشَّكلية 54
6-معالم التَّناصّ 57
7-مجالات التَّناصّ بحسب توظيفه في الأعمال الإبداعية 58

الفصل الثَّاني

جمالية العتبات النَّصيَّة في دواوين فاتح علَّاق

1-المناصّ 65
2-أقسام المناصّ 67
3-في العنونة 71
4-جمالية العنونة في دواوين الشَّاعر فاتح علَّاق 81
4-1-عنوان ديوان (آيات من كتاب السَّهو) 83
4-2-عنوان ديوان (الجرح والكلمات) 87
4-3-عنوان ديوان (الكتابة على الشَّجر) 93

4-4-عنوان ديوان (ما في الجبّة غيرُ البحرِ) 98
5-جمالية عتبة العناوين الدَّاخليَّة 101
5-1-ديوان آيات من كتاب السَّهو 104
5-2-ديوان الجرح والكلمات 107
5-3-ديوان الكتابة على الشَّجر 112
5-4-ديوان ما في الجبّة غيرُ البحرِ 118
6-عتبة خطاب المقدّمة 122
7-عتبة اسم المؤلّف واللَّوحة التَّشكيلية للغلاف 136
8-عتبة خطاب الإهداء 146
9-عتبة التَّصديرات 159

الفصل الثَّالث

جمالية التَّنـاصّ الدِّيـني

1-التَّناصّ مع القرآن الكريم..... 176
1-1- التَّناصّ مع المفردات والعبارات القرآنية..... 178
1-2- التَّناصّ مع قصص القرآن الكريم..... 206
2- التَّناصّ مع الحديث النَّبوي الشَّريف 228
3-التَّناصّ الصُّوفي 238
3-1- التَّناصّ مع القاموس الصُّوفي 239
3-2- استدعاء أعلام الصُّوفية 254
3-3- تجلّيات التَّناصّ الصُّوفي..... 261
3-3-1- الاتّحاد مع الطَّبيعة 261
3-3-2- رمز المرأة والحقيقة المطلقة..... 267
3-3-3-الموقف الصُّوفي للغة..... 272

الفصل الرَّابع

جمالية التَّناص الأسطوري والتَّاريخي والأدبي

1-جمالية التَّناصّ الأسطوري 279
2-جمالية التَّناصّ التَّاريخي 303
2-1- الشَّخصيات البُطولية 306

2-2- الشَّخصيات السِّلبية 312
2-3- استحضار الأماكن والأحداث التَّاريخية 317
3-جمالية التَّناصّ الأدبي 320
3-1- التَّناصّ مع الشِّعر العربي القديم 322
3-2- التَّناصّ مع الشِّعر العباسي 328
3-3- التَّناصّ مع الشِّعر العربي الحديث والمعاصر 335
3-4- جمالية التَّناصّ مع الأمثال الشَّعبية 348
خَاتمة 358
مصادر البحث ومراجعه 364
الملاحق 386
فهرسُ الموضوعَات 394

مُلخص:

هذا البحث هو دراسة لمجموعة من دواوين الشَّاعر الجزائري فاتح علَّاق، من خلال استكناه البُعد الجمالي في توظيفه لآليّة التَّناصّ بمختلف تجلّياتها وخصوصية هذا التَّوظيف عند الشَّاعر.

وقد سبق الدِّراسة التّطبيقيّة عرض للجهاز النّظري حول ظاهرة التّناصّ ومدى الاهتمام الكبير والمتزايد بها في الدِّراسات الحديثة الغربية والعربية على السَّواء، ثمّ قراءة في العتبات النّصيَّة في الدَّواوين المختارة، وهي عتبة الغلاف والعناوين الخارجية والدّاخلية، الإهداء والمقدّمات والتَّصديرات، تعقبها تجلّية للظاهرة التّناصيّة في الدّواوين الشّعرية، متمثِّلة في النُّصوصّ الدّينية: القُرآن الكريم والحديث النَّبوي الشَّريف، والتَّناصّ الصُّوفي بمختلف تمظهراته: اللّغة و الشّخصيات الصّوفية، ثمّ دراسة التّناصّ الأسطوري والتَّاريخي والأدبي بمختلف تجلّياته وتقنياته، مع تفعيل القراءَة التّأويليّة والدّلاليّة لفكّ شفرة التّوظيف التّناصي وفهم مقاصد الشَّاعر في ذلك.

الكلمات المفتاحية: التّناصّ، التّداخل، المعنى، الشّعر الجزائري، فاتح علاق.

Summary:

This research is a study of a group of collections of the Algerian poet Fatah Allag through his aesthetic dimension in his employment of the intertextuality mechanism in its various manifestations and the specificity of this employment by the poet.

The applied study has been preceded by a presentation of the theoretical apparatus about the phenomenon of intertextuality and the extent of the great and growing interest in it in both modern Western and Arab studies, then a reading of the textual thresholds in the selected collections, which is the cover threshold, in addition to the external and the internal addresses, dedications , introductions and exports, followed by a manifestation of the contextual phenomenon in the poetic collections, represented in the religious texts: the Noble Qur'an and the noble Prophet's hadith, and Sufi intertextuality with its several manifestations : the language and the Sufi characters , then studying the mythical, historical and literary intertextuality with its various manifestations and techniques, with the activation of the interpretive and semantic reading to decode the interpretations of the poet.

Key words : intertextualité, interference, signification, Algerian poetry, Fatah Allag.