

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر - 2 - أبو القاسم سعد الله

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها



التناص الديني في الشعر الجزائري المعاصر

دراسة أسلوبية تداولية في متن سليمان جوادي الشعري

(the religions intertextuality in the contemporary Algerian poetry)

À stylistic and pragmatic study in soulaiman jawadi's poetic text

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة العربية وآدابها

تخصص: مدارس نقدية وتحليل الخطاب

إشراف الأستاذ الدكتور:

علي ملاحي

إعداد الطالبة الباحثة:

نور إيمان زكوب

الصفة	أعضاء لجنة المناقشة
رئيسا	أ.د. سعيدة قدام
مشرفا ومقررا	أ.د. علي ملاحي
عضوا	أ.د. سعيد سلام
عضوا	أ.د. فتيحة شقيري
عضوا	أ.د. نصيرة عماري

السنة الجامعية: 1440-1441 هـ / 2019-2020 م

People's Democratic Republic of Algeria
Ministry of Higher Education and Scientific Research

University of Algiers-2- Abul-Qasim Saadallah

Faculty of Arabic Language and Literature, Oriental Language.

Department Of Arabic Language and Literature.



التناص الديني في الشعر الجزائري المعاصر

دراسة أسلوبية تداولية في متن سليمان جوادي الشعري

(the religions intertextuality in the contemporary
Algerian poetry)

À stylistic and pragmatic study in soulaiman jawadi's poetic text

A thesis submitted to obtain a doctorate of science in Arabic
language and literature

Specialization: Critical Schools and Discourse Analysis

Prepared by the student:
Imane ZEKOUB

Under the supervision of:
Pr. Saida KEDDAM

Members of the commission	Capacity
Pr.Saida KEDDAM	President
Pr. Ali MELAHI	rapporteur
Pr.Saida Sellam	member
Pr.Fatiha Chekiri	member
Pr. Nacira Amari	member

University Year : 2019/2020

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿قَالَ رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي﴾ ٢٥ وَيَسِّرْ لِي

أَمْرِي ٢٦ وَأَحْلِلْ عُقْدَةً مِّن لِّسَانِي ٢٧

يَفْقَهُوا قَوْلِي﴾ ٢٨

سورة طه، الآيات : 25 - 28

شكر و عرفان

أَتَقَدِّمُ بِجَزِيلِ الشُّكْرِ وَالْعُرْفَانِ لِلْأَسْتَاذِي الْمَوْقِرِ الْأَسْتَاذِ د. كَتُورِ عَلِي مَلُوحِي

أَتَقَدِّمُ بِالشُّكْرِ وَالْاِمْتِنَانِ إِلَى جَمِيعِ أَسْتَاذَاتِي فِي دَائِرَةِ اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ

أَتَقَدِّمُ بِالشُّكْرِ لِلْأَسْتَاذَةِ الْأَفْضَلِ أَعْضَاءِ لُجْنَةِ الْمُنَاقَشَةِ

إهداء

قبل أن أؤف إهدائي: الصلاة والسلام على خير خلق الله محمد أول من دعا إلى

تنوير العقل

إلى والدي الكريمين... إلى زوجي ...

إلى أختي ... إلى أبنائي ...

إليك جدتي ... إلى أهلي وأحبائي ...

إلى وطني ...

أهدي ثمرة هذا الجهد عربون محبة ووفاء



مقدمة

مقدمة

زود الشعر العربي المعاصر الساحة الأدبية و الفكرية بمنتوج ثقافي فريد، رفض الارتكان للأنموذج الأقدم، فواكب معالم الحداثة و الانفتاح وفق منهج تحرري تعدى حدود الوزن والقافية، وكف عن نمطية نسخ الحياة الاجتماعية والتاريخية التي طالما قيدت ذاته الشاعرة، ليصبح النص الشعري في عرف التحولات فضاء للكشف و التجريب.

إن ما اكتسبه النص الشعري المعاصر من خصائص فنية و إبداعية، استقطب مشروع النقد الحديث و استفز أدواته الإجرائية، فاشتغل على كشف هذه الخصائص، و من أهم ما أحدثه هذا الجذب من تقاطعات ما دار حول موضوع التناص .

التناص إجراء يبرز العلاقات القائمة بين نصوص مختلفة ، حيث يستحضر المبدع التراث و يذيبه في نصه بما يوافق الدلالة الشعرية و الحالة الوجدانية التي يكون عليها ، ليسند المهام على عاتق المتلقي فيعود إلى مخزونه الثقافي كي يجد النصوص المتعلقة مع هذا النص .

إنه إجراء يبرز تفاعلات النص المختلفة مع ما هو خارج النص، فهو يظهر ذلك التعالق النصي، أو كما أسمته رائدة هذا المجال "جوليا كويستيفا" بـ "التداخل النصي Intertextuality " للنصوص السابقة المتمفصلة في النصوص المعاصرة ، فيجلبها بشكل دقيق، أما عن أهميته فهي تكمن في شرح الكيفية التي يوردها المؤلف ليجعل القارئ على علم بكل مصادر عمله الفني.

وعلى الرغم من حداثة ظاهرة التناص، إلا أن جذورها ضاربة في القدم، فهي تمتد إلى فترة معرفة الإنسان بالخطاب الإبداعي، وهو ما عالجه الباحثون منذ عهود، بداية من " أفلاطون " platonic الذي يرى بأن الفن محاكاة للطبيعة... إلى النقد العربي القديم الذي عالج مسألة نقدية مهمة لها علاقة كبيرة بالتناص (Intertextualite)، ألا وهي "السرقة الأدبية (Le Vol Littéraire)، إلا أن حدود وصفه، ضرباً من ضروب الاتفاق العرضي بين نص وآخر، اتفاق أملتة طبيعة اللغة وتشابه التراكيب...، إلى (ميخائيل باختين-Mikhail Bakhtine) ومبدأ حواريته التي ركز فيه على الطبيعة التواصلية للفظ...، إلى (بلوران جيني Jenny i ; L) الذي ذهب إلى أن التناص هو

تفاعل نص لاحق بسابق، أو تفاعل نصان متزامنان... إلى (ميشال ريفاتير Michel Riffaterre) الذي ذهب إلى أن التناص أساس النصية.... إلى (جيرار جينت Gérard Genette) الذي سعى إلى تجاوز البنى الصغرى عند ريفاتير... إلى (جوليا كريستيفا Julia Kristeva) التي ترى بأن النص إنتاجية وتداخل....

وبهذا يغدو النص المعاصر، فضاء لامتزاج النصوص، والذي تتعلق دلالاته بمدى ارتباطه بالنصوص المنصهرة فيه، ما يستوجب متلقيا فذا ذا مخزون ثقافي كبير ومتنوع. ويتأتى شعر سليمان جوادي في مجمله لافتا لغة و أسلوبا، ويتأتى انفتاحه على التراث من بين أبرز سماته الإبداعية البارزة خاصة التراث الديني، وهو ما جعله يستجيب لمقولة التناص، فعذ ذلك دافعا لاختيار هذه الدراسة وفق هذا العنوان:

" التناص الديني في الشعر الجزائري المعاصر " دراسة أسلوبية تداولية في متن سليمان جوادي الشعري .

تتجه هذه الدراسة إلى استخلاص نصوص سليمان جوادي و استنطاقها من خلال ما تعالقت معه من نصوص سابقة، ورصد ما تنتجه هذه العلاقات من مواطن جمالية ، مستندة في ذلك على التناص، ليس كونه نهجا إجرائيا فحسب بل لأنه ممارسة إنتاجية ، تبث النص و تبعثه من جديد.

ويرجع سبب اختيارنا لهذا الموضوع إلى دوافع موضوعية، وأخرى ذاتية.

الدوافع الموضوعية:

1- كون الشعر الجزائري مادة خصبة، ومعين لا ينضب يستحق التنقيب والبحث والدراسة.
2- الرغبة في إيلاء شعر جوادي جزءا من الاهتمام الذي يستحق، على الرغم من أن شعره قد حظي بالدراسات إلا أنه ثمة مناطق جمالية غائرة بحاجة إلى التمهيص والتدقيق.

3- فهم الأثر الديني العالق والمتداخل في النص الشعري الجزائري المعاصر بصفة عامة والنص الشعري عند سليمان جوادي بصفة خاصة، على شكل دينامية متنامية لا تفقده قيمته بتبدل الأزمنة.

4- تخطي نمطية التعامل مع المبدع بعد نهاية حياته، إلى التعامل معه في فترة الحياة والعطاء والبذل.

الدوافع الذاتية:

1- النزعة الوطنية وما أملتة عليّ من توجه لاختيار هذا الموضوع بالدراسة والتحليل، إذ سأحاول الوقوف عند إنتاج شعري لقامة من قامات الشعر الجزائري المعاصر، وهو الشاعر سليمان جوادي، والذي يعد واحدا من الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين عرفوا كيف ينهلون من التراث بطريقة تطفئ ظمأ الدارسين والمتلقين، بإبداع زواج بين المعاصرة وعبق الأصالة المنبعث من التراث.

2- جاء هذا البحث استكمالا للطريق الذي خططناه في مرحلة الماجستير والموسوم ب: " التشكيل الأسلوبي في شعر سليمان جوادي " وهو يمثل رؤية نقدية أردت بها إضاءة نقاط لم أتوسع فيها، إلى جانب تقديم مقارنة جديدة للمتن الشعري بكامله .

3- احتكاكا بما شرفنا الله تعالى به من إسلام، وكرمنا به من قرآن فجعله على خير لغة...اللغة العربية البحر العميق المكتنز على درر.

4- اعتقادنا منا أن هذه الدراسة تكون بمثابة التحفيز لإقامة دراسات أخرى، بما أن العمل النقدي هو عمل استكشافي، يأتي بالجديد عند كل دراسة جادة فاحصة ولو كان على حساب عمل إبداعي واحد.

إن موضوعا كهذا، يجعلنا نطرح العديد من التساؤلات التي تدور حوله وهي :

- كيف وظف المتن الشعري الجزائري المعاصر التراث الديني ؟
- كيف تتناص معه ؟ ماذا وظف منه ؟ ماذا أضاف إليه ؟
- هل يعد جوادي نموذجا متميزا في التعامل مع التراث الديني ؟
- في أية جوانب انعكس التواصل مع التراث الديني في شعر جوادي ؟
- كيف عبر نص سليمان جوادي عن كل ما سبق ؟
- ماهي النتائج التي يمكن الخروج بها من هذه الدراسة ؟

وقد انحصر الموضوع في إطار مكاني ينتمي إلى الخطاب الأدبي الذي يدخل ضمن إطار الفضاء الأدبي الجزائري.

انحصر البحث في إطار زمني، إذ تناول مادة أدبية معاصرة، تقنياتها معاصرة، تنتمي إلى جيل السبعينيات بالجزائر، وهي المرحلة التي يرتبط بها شعر سليمان جوادي تقنيا وثقافيا.

أما عن الإطار المنهجي فقد اعتمدت فيه على المنهج الأسلوبي بإجراءاته المختلفة بهدف الكشف عن تجليات التناص وإبراز جماليته، كما اعتمدت على المنهج التداولي من أجل رصد مختلف الخصائص اللغوية للشاعر وما تحيل إليه من ظواهر خطابية تواصلية. وعليه فقد كان منهج هذه الدراسة مزيجا بين المنهج الوصفي التحليلي والمنهج الإحصائي المصحوبان بالتفسير والتعليل عقب كل عملية نقدية.

وعلى سبيل التقديم لموضوع الدراسة كان لزاما عليّ الإشارة إلى الأدوات النقدية والبحثية التي وظفتها عند معاينة النصوص، وفحص مختلف ظواهرها التناصية، ذلك إنّ التوجه إلى التدقيق في انتقاء وسيلة اللغة العربية يأتي في مقدمة ذلك، وقد حاولت استخدام لغة دقيقة صميمية تناسب الحس الوجداني للشاعر من جهة، فلا تقلل من حماسته، وتلبي حاجة المنهج المتبع في الدراسة من جهة فلا تلغي آلياته، وتستجيب لفضول القارئ المتتبع من جهة أخرى فتروي ضمأه بذلك .

جاء البحث في ثلاثة فصول تستبقهم مقدمة، وتقف لهم خاتمة تلخص أهم النتائج، إضافة إلى فصل تمهيدي يلي المقدمة، قاربت فيه مفهوم التناص في الخطابين العربي والغربي عبر مراحل زمنية متباينة، وتناولت أولياته عند كليهما.

الفصل الأول تقنيات التناص القرآني و أبعادها التداولية في شعر سليمان جوادي. درست فيه معظم تقنيات التناص التي تسهم في إقامة العلاقات الترابطية والتوظيفية، ووجدت أن التناص لا يقوم على تقنية واحدة وإنما يقوم على تقنيات متعددة بحسب النص المتناول ومجموع النصوص المتداخلة فيه، فوقفت عند الامتصاص، والاختصار، والاقتباس بأنواعه الثلاثة : الكلي، الجزئي، والتصويري في شعر جوادي.

أما الفصل الثاني: (أثر الشخصيات الدينية والتراثية البطولية وبعدها التداولي في شعر سليمان جوادي). تناولت فيه توظيف الشاعر لشخصيات الأنبياء كرمز فرعي يأتي شطرا من النص، أو الرمز الشامل الذي يحتل كامل فضاء النص، أو على شكل خطاب

سير ذاتي لأنا الشاعر مع شخصية النبي سليمان . محصور حسب الدراسة في عناصر سياقية ومؤشرات الملفوظات المفصلية، الضامة لألفاظ مفتاحية ولمجموعة من الإشارات. ودرست فيه كيفية تضمين جوادي مختلف الشخصيات التراثية البطولية في شعره، على شكل رموز أو ملامح تعبر عن قضايا إيجابية وسلبية، من خلال استعمال أدلة خارج الخطاب وأدلة داخله، المستندة على الاحتكاك المباشر مع العالم الخارجي وقيمة الموضوع.

وفي الفصل الثالث : (الملاحم التناسية للأحاديث النبوية والتصوف في شعر سليمان جوادي) حاولت تبيان طريقة تناس متن سليمان جوادي الشعري مع الحديث النبوي الشريف، كشفت عنه تيمات النص البارزة، من تعبير عن الوحدة بالترقة، وتردد الرفض ومقدار درجة الإيمان، كما تناول الفصل كيفية اعتماد جوادي على الرمز بنوعيه : الأنثى رمز البوح بالحقيقة وإثبات للهوية، والمعراج : رمز ارتقاء الانسان بعقله وقلبه، وذلك من أجل بثّ المقامات التي استوقفت الشاعر، وكذا عرض الأحوال التي حلت بقلبه، والذي خلصت فيه إلى أن الشاعر قدم رؤية إبداعية صوفية ناضجة مزج فيها الشعر بحياته ووحد حياته بهيامه الكوني. وإن بدت لغته أحيانا سطحية تقضي إلى معان قاموسية مباشرة، إلا أنها في الحقيقة ترمي على عاتق المؤول والدارس معا، مهمة الغوص في الدلالة لكشف حيثيات الامرئي من النص .

وأخيرا، لم أدخر جهدا في هذا البحث سعيا خلف المراجع والمجالات والمذكرات وحتى المحاضرات وصالونات معرض الكتاب، التي كان الحصول عليها والوصول إليها ليس بالأمر اليسير، من أجل تجاوز تلك النظرة التي قد تعدم النص من أول قراءة له، متوخية الحذر من الخروج عن الحدود الدينية والشرعية والوقوع في مزالق التأويل، خاصة ما تعلق بنص القرآن الكريم، محاولة في الآن نفسه الابتعاد عن التعصب والانحيازية كونهما ليستا من صفات الناقد الحقيقي، الطامح والطامع لكشف الصورة الحقيقية لما استحال رأيته من ظاهر السطح .

وعليه فقد تنوعت مراجع بحثنا وتعددت مشاربه بين ما هو فلسفة دينية إسلامية، وما هو دراسات نقدية معاصرة، وما هو نص ديني مقدس، وبين ما هو تأويل وسؤال مرجعية

ومقتضيات سياق، إلى جانب كتب الدراسات التداولية في أصول الفقه، دون أن ننسى
أمهات الكتب في مجال النقد والأدب .

الفصل النمهيدي

النحوالات الأسلوبية لمفهوم النص في الدراسات النقدية

- 1- النص وانفلات المفهوم.
- 2- حقيقة النص في النقد العربي القديم.
- 3- تحولات مفهوم النص في النقد العربي الحديث والمعاصر.
- 4- تحولات مفهوم النص في النقد الغربي الحديث والمعاصر.
- 4-1- رولان بارت: Roland Barthes.
- 4-2- يوري لوتمان (Youri Lotman) .
- 4-3- ميشال ريفاتير.
- 4-4- تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) .
- 4-5- جيرار جنيت (Gérard Genette) .

الفصل التمهيدي: التحولات الأسلوبية لمفهوم التناص في الدراسات النقدية

يسير قطار الدراسات النقدية الحديثة على نحو يصعب اللحاق به، أو الالمام بما يتضمنه من مناهج ووجهات نظر. وقد توقف في أثناء رحلته بثلاث محطات رئيسية متعاقبة، ففي المحطة الأولى ركز على المؤلف فجعله مادة دراسته ومحول بحثه، فخصه بقدر كبير من الاهتمام لدرجة ربط النصوص بحياة المؤلف ومحاولة إيجاد سكك مشتركة أو حتى تقاطعة بين هذه الحياة والنص، زاعماً أن النص هو صورة معاكسة لواقع مؤلفه، لكن سرعان ما انزاحت تلك القدسية التي كانت تلفه لتلتف بالنص فتكسبه السلطة العليا في السيطرة على الأبحاث والقضايا النقدية التحليلية، إلا أن هذه السلطة لم تبق على حالها. وفي محطة الثالثة انصب الاهتمام بالمتلقي وما رافقه من نظريات جديدة تبث في التلقي والقراءة ولاسيما الافتتاحية منها.

ولأن النص - كما يراه باختين - مكتوبا أو شفويا - يعد مادة أولية تقوم تحليلها الألسنية والفلسفة والنقد الأدبي وغير ذلك من العلوم المجاورة¹ كان لزاماً أن يقف البحث في تناول موجز على مفهوم النص وما يتصل به وصولاً إلى التناص .

1- النص وانفلات المفهوم :

النص هو نسيج لفظي وعقد منتظم من الحروف الصامتة والناطقة فهو حيز ممتد، فضاء بعيد الامتداد، مفتوح الدلالة على ما لا نهاية له من المعاني، وهو ثمرة فعالية اللغة الجميلة في لعبتها السحرية الأبدية، اللعبة التي تبدو ميسرة لكل أحد منا، فإذا حاولها أزعجته وربما أعجزته، بل ربما أعيته بل ربما تحدته، فارتدّ من مشروعه النصي خائبا حسيراً² فهو تلاعب باللغة ورفض لها، وذوبان فيها، وملاعبة لها .

إنه "تلك الواقعة المباشرة التي تتأسس عليها هذه العلوم، وتدور حولها، سواء اصطبغت بالطابع الفكري أم العاطفي"³ إنه أساس التبليغ في العلوم، وأساس البوح عن

¹ - صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب الكويت، 1992، ص 252.

² عبد المالك مرتاض : نظرية النص الأدبي : دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص 5.

³ - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، مرجع سابق، ص 252 .

العاطفة. والنص "جهاز عبر اللغة يعيد توزيع نظام اللغة عن طريق ربطه بالكلام التواصلية راميا بذلك إلى الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمتزامنة"¹.

فهو حيز يضم الدلالة ويؤدي الوظيفة، أي هو حدث اتصالي إنجازي، ولقد تبلور لدى (رولان بارط Roland barthes) " مفهوم آخر ظهر في بحث كتبه عام 1981 بعنوان (من العمل إلى النص) لخصه في مجموعة من النقاط منها: إن " للنص طاقة تقاوم المعقول والمحدود وتتجاوز الأجناس والمراتب المتعارف عليها، لتصبح واقعا نقيضا ينافي القواعد والمفهوم، فهو يتكون من نقول متضمنة، وإشارات وأصداء للغات أخرى وثقافات عديدة تكتمل فيه خريطة التعدد الدلالي، وهو لا يجيب عن الحقيقة وإنما يتبدد إزاءها وضع المؤلف يتمثل في مجرد الاحتكاك بالنص، فهو لا يحيل إلى مبدا النص ولا إلى نهايته بل غيبه الأب بما يلمح لمفهوم الانتماء.² إنتماء لا نسب ولا قرابة له، أما في نظر (جاك ديريدا Jacques Derrida) فالنص عنده تداخلات لعبة منفتحة ومنغلقة في وقت واحد، مما يجعل من المستحيل لديه القيام ب " جينولوجيا " بسيطة لنص ما توضح مولده ، فالنص عنده لا يملك أباً واحداً وليس له جذر واحد، بل هو نسق من الجذور وهو ما يؤدي في نهاية الأمر إلى محو مفهومي النسق والجذور على حد سواء"³

بالنظر إلى التعاريف السابقة نستنتج أن المناهج النقدية الحديثة تنوعت وتعددت، اختلفت بل وتميزت باختلافها ، لأنه بإعادة تركيب " هذا الاختلاف"⁴ ... نستطيع " استخلاص " المقومات الجوهرية الأساسية على حد تعبير محمد مفتاح، فهو "مدونة كلامية تقع في زمان ومكان معينين تشتمل على وظائف متعددة من بينها التواصل والتفاعل"⁵

¹ عزيز توما: مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2000 ص20.

² حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث: البرغوثي نموذجاً، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان: 2009، ص14 .

³ صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص: 238

⁴ ميجان الرويلي سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 2000، ص 183.

⁵ بنظر محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2005، ص125.

أما رولان بارط فالنص عنده نسان " النص المقروء (المغلق) **lisisble** والنص المكتوب (المفتوح) **scribtible**"¹ ويحمل النص المكتوب في الغالب رسالة محددة ودقيقة، إذ يخضع لنظرية المحاكاة في العمل الأدبي، والتي ترى النص صورة فوتوغرافية عن العالم التقطها مصور محترف بعدسة رفيعة الجودة²

أما النص المكتوب فهو نص مستمر التأويل، متغير الدلالة، يقبل إعادة الكتابة عليه، فهو مؤسس ومؤسس عليه، غايته الأولى إبراز المعنى وتوضيحه، ومن هنا يبرز مفهوم النص والنص المتداخل ، ومفهوم انغلاق النص وموت المؤلف .

إن الشكلائية الروسية (Formalisme russe) قد ذهبت إلى القول إن العمل الأدبي يكفي بذاته وينقطع عما سواه³، والبنوية (Le structuralisme)⁴ بتأملها القاصر للنص ذلك النوع من التأمل الذي يغلق عليها أفق القراءة ولا يفتح النص على سياقات لها أهميتها في تحليله وإدراكه⁵ فإن السيميولوجيين ومعهم التفكيكيين ذهبوا إلى أن النص مفتوح على غيره من النصوص ومتداخل فيها، وكل نص أدبي هو حالة انبثاق عما سبقه من نصوص تماثله في جنسه الأدبي⁶ فالنص الواحد يذوب وينصهر في مجموع النصوص الأخرى حسب المخزون الثقافي والاجتماعي الذي يحمله .

ومن ذلك الوسط المثير والدائر حول النص تتجلى نظريات التناص لترد على النظريات المسلمة بانغلاق النص على نفسه فحسب، وتركز على انفتاح النص ومحدوديته وعلى الرغم من حداثة الدراسات المشتملة على قضية التناص إلا أنها تعد قضية ضاربة في القد، تمتد إلى مرحلة إنشاء الخطاب الابداعي. إذ و مع مرور الزمن يتنوع

⁶ -حاتم تاصكر . ترويض النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، دط، 1998، ص 153.

² Barthes Roland : Le Plaisir du Texte .ed Du seuil .Parais .1973 .P .102.

³ عدنان قاسم : الاتجاه الأسلوبى البنوي في نقد الشعر العربي، مؤسسة علوم القرآن، الشارقة، ط1، 1992، ص153.

⁴ البنوية :لغويان هي نظرية قائمة على تحديد وظائف العناصر الداخلية في تركيب اللغة ومبينة أن هذه الوظائف هي مندرجة في منظومات واضحة ، أي بواسطة نماذج رياضية ، إصطلاحا : يعتمد وجودها على وظائفها العامة ، فمن المستحيل فصل عضو عن علم الأحياء دون إتلافه .

⁵ الحسين مبارك خليفة : الخير الأدبي عند أبي بكر الصولي، مقاربة سردية تواصلية، دار المعتر، ط 1، 2017، ص225 .

⁶ المرجع نفسه : ص 227.

البحث في تناول الروابط النصية فتختلف الاتجاهات والمعالجات النقدية للموضوع، والمثال ذلك موضوع السرقات الشعرية في النقد العربي القديم .

إن التناص باعتباره مصطلحا معاصرا يمضي في هذا الاتجاه، إلا أنه من حيث الممارسة موجود منذ القدم، لأغراض جمالية وغير جمالية " فلم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ولا على قوم دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركا مقسما بين عباده في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثا في عصره، وكل شرف خارجه في أوله "1 أي لا يوجد علم جاهز من أوله بل يستمر متخطيا الأخطاء لجني الحقائق .

2- حقيقة التناص في النقد العربي القديم :

وجه النقد القدماء إهتمامهم بالسرقة من خلال ما خصصوه لها من مؤلفات وأبواب في كتبهم العلمية وبحوثهم النقدية، بناء على ما وجدوه من جذور للسرقات في النقد العربي القديم ، فقد رصدوا تفاعل النصوص فيما بينها، وأقاموا الفرق بين طرق توظيف القديم منها والجديد، إنطلاقا من أنواع محددة من المعالجة، أبرزها حصر هذا التفاعل في زاوية ضيقة من المقارنة المقتصرة على الجانب البلاغي التجزيئي البعيدة عن التفاعل العام والشامل، وفق معالجة اقتصرت على البلاغة والبيان مع التركيز على ما أخذه الشاعر اللاحق من الشاعر السابق ، للكشف عن مواطن القوة والضعف والبحث عن القواسم المشتركة الجامعة بين الشاعرين. ذلك أن العربي بصفة عامة كانت تبهره "البلاغة في هواها، ويعشقها فيهم بجمالها، وكان الشعر أرقى ما يسمع من قول ، وأجمل ما يتلقى من نسج، فإذا سجل مسألة في موقف، أو خلد حادثة في مقام ، سارع ذلك في قلبه فعلقه ، وبادر إلى ذاكرته فحفظه "2

¹ - ابن قتيبة الدينوري : الشعر والشعراء، دار الحديث، القاهرة . ج 1 ن د ط، 2010، ص101.

² عبد المالك مرتاض : قضايا الشعرية، هيئة أبو ضبي للثقافة والتراث ، (أكاديمية الشعر) ط1 ، 2010 ، ص 104.

إن الدعائم المعرفية والبنى التحتية التي يقوم عليها تشييد الدراسات النقدية القديمة في مجال السرقات، هو التنقيب الدائم عن الأصول وعن المصدر الأول للإنتاج الأدبي، أي أنه تقصّ عن الحقيقة لا بحث عن طريقة تفاعل النصوص فيما بينها أو تأثيرها .

لقد تجلّى التناص كممارسة من قبل الشعراء والنقاد العرب في القديم، من خلال ما امتحن به بعضهم البعض، وهم يأخذون من إنتاجاتهم المختلفة لزيادة البريق لعملهم الأدبي وقد تتبّع النقاد منذ القديم مواضع التشابك والاختلاف في أخذ اللّاحق عن السابق، وأطلقوا على هذه العملية مصطلحات متشابهة الدلالة، ومن بين هذه المصطلحات: المحاكاة، الاستشهاد، التلميح، التضمين، الاقتباس، السرقة ... وبالخصوص السرقة، إذ كانت في البداية أمرا مباحا لكنها تحولت بعد ذلك إلى سبب في نشوب الخصومة بين القدماء والمحدثين، والسرقة تحديدا هي النوع الأقل شرعية ما بين أنواع التناص، فالتناص ما لم يلمح له بعقد وحل استشهاد أو اقتباس ... فهو سرقة، وهذا ما يفهم أيضا من مجمل إنتاج النقد والبلاغة قديما . أما مصطلح السرقات الممدوحة الذي يتردد في الكتب النقدية القديمة ¹ فإنه يدنو من مفهوم التناص ويتداخل معه، ولم يفسروا الظاهرة إلا على أنها " ضرب من ضروب الاتفاق العرضي، بين كتابة أدبية وأخرى، ويجعلونه مجرد اشتراك بدافع من طبيعة اللغة وسجلاتها في الأمثال والمحاورات، ومن طبيعة الأوصاف البلاغية، وينظرون إليه بمعزل عن السياقات أحيانا " ²

ويتفق النقاد القدماء على أن السرقة عمل إيداعي في معظمه، فيقول الجرجاني في هذا المجال " ومتى جاءت السرقة هذا المجيء لم تعد من المعاييب، ولم تخض في جملة المثالب وكان صاحبها بالتفضيل أحق بالمدح والتزكية الأولى ³ وهو ما أكدّه بعده جان جبرودو (Jean Ghraudoux) حين قال : " إن السرقة الأدبية هي أساس كل الآداب،

¹ - علي بن عبد العزيز الجرجاني . الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد الجبّاري ، مطبعة عيسى الياباني الحلبي، د. ط، 1996، ص 186.

² - بشير القمري . مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، مجلة الفكر العربي المعاصر ع 60 61، 1996، ص 91.

³ - علي بن عبد العزيز الجرجاني . الوساطة بين المتنبي وخصومه : ص 188.

باستثناء الأول منها المجهول على كل حال¹ ذلك أن كل مبدع محكوم عليه باجترار ثقافة أدبية احتك بها سماعاً أو قراءة، فهي مطبوعة فيه حتى ولولم يشأ ذلك.

أما المصطلحات التي أجمعوا على أنها سرقة، فقد حددها الحاتمي في (حلية المحاضرة) وابن رشيق في (العمدة) على أنها : الاجتلاب، الانتحال، الإغارة، المرافدة، الاستحقاق، الاصطراف.

ففي كلام ابن رشيق عن السرقات الشعرية نلمس شكلاً من أشكال التناص، إذ يقول عن بابها : " باب متسع جداً لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه ، وفيه أشياء غامضة إلا عن البصر الحاذق بالصناعة، وفي آخر فاصحة لا تخفى عن الجاهل المغفل، وقد أتى الحاتمي في (حلية المحاضرة) بألقاب محدثة تدبرتها ليس لها محصول إذا تحققت: كالاصطراف والاجتلاب والانتحال والاهتمام والإغارة والمرافدة والاستحقاق كلها قريب من قريب " ².

أما الاجتلاب : فهو أخذ البيت بلفظه من شاعر آخر وضمه كلامه ولا يعد ذلك سرقة في المناقضة " .³

والانتحال : هو أن يدعي المرء ما ليس له وذلك "كادعاء امرئ القيس شعراً لابن قميئة"⁴ ويورد ابن رشيق بيتين بجمع الرواة على أنهما للمعلوط السعدي، ولكن جريراً انتحلها وادعى بأنهما له، والبيتان هما :

إن الذين عدوا بلبك عادوا ولا شك بعينك لا يزال معينا
غيضن من عبراتهن وقلن لي ماذا لقيت من الهوى ولقينا⁵

¹ ونص العبارة باللغة الفرنسية :

(Le plagiat est la base de toutes les littératures, excepte de première, qui d'ailleurs est inconnue) Jean giraudoudoux ; in « Grand » Robert .

² - ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، ط 1، دت، ص 208.

³ - محمد ابن الحسن الحاتمي : حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تح : جعفر الكتاني ، دار الرشيد، بغداد، 1979، ص 106.

⁴ - المرجع نفسه : ص 106 .

⁵ - ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج 2 ، ص 283- 284.

الإغارة : وهي أن يعجب الرجل بكلام غيره يسيطر عليه جهارا " ¹ ويتناوله من هو أعظم ذكرا وأبعد صوتا، كما فعل الفرزدق، بجميل بثينة حين سمعه ينشد :

ترى الناس ما سرنا يسرون خلفنا وإن نحن أومأنا إلى الناس وقفوا

فقال متى كان الملك في بني عذرة ؟ نها هوفي مضر وأنا شاعر فأخذه من جميل جهارا²

المرافدة: وهي أن يعين شاعر شاعرا آخر بأبيات هو يضيفها إلى شعره ومثال على ذلك ما رقد الفرزدق لعمر وابن لجأ الذي هجا جريرا، فقد رقد لجأ في قوله :

لقد كذبت وشر القول كذبه ما خاطرت بك عن احسابها مضر³

الاستلحاق: هو نسبة شعر رجل مغمور إلى شعر شاعر مشهور كنسبة البيت الآتي إلى النابغة :

فلسيت يستبق أخا لا تلمه على شعث أي الرجال المهذب

فالبيت لرجل من بني سعد، ولكن الرواة ينسبوه للنابغة الذبياني⁴.

وقد شعر جلّ النقاد القدامى بقصور مفهوم السرقة وكأنهم تورطوا في تبني هذا المفهوم بهذه التسمية فراحوا يستجدون بمواصفات عساها تبعث فيها اللطافة والاستحسان⁵ كقولهم السرقة الممدوحة⁶.

وقد خص ابن خلدون حقيقة ما ارتبط بمفهوم السرقة كمصطلح بما سمي (بناء الذاكرة)، لخص من خلالها آراء من سبقه من نقاد أمثال: الجرجاني وابن طباطبا حيث وضع شروطا لما يتعلق بماهية العملية الإبداعية:

¹ - محمد بن الحسن الحاتمي : حلية المحاضرة في صناعة الشعر، ص 107.

² أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني، مطبعة دار الكتب، القاهرة، دط، ج 8، ص 387.

³ - محمد ابن الحسن الحاتمي: حلية المحاضرة في صناعة الشعر: مرجع سابق ص107.

⁴ - ابن رشيق القيرواني: العمدة: 2: 285.

⁵ حريوي عبد الحميد، تجليات التناص في شعر عفيف الدين التلمساني، مذكر لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي ونقده، جامعة ورقلة، 2004/2003، ص9.

⁶ علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص165.

الحفظ من جنسه، أي من جنس شعر العرب حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحد القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم، وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ، وربما يقال إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة إذ هي صادة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتعش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة.¹ وهكذا وبناء على تصور العلامة ابن خلدون فإن البناء على منوال السابقتين خاضع لعمليتين لأبد منهما: أولهما، نسيان المحفوظ من الأشعار والاعتماد على المرجعية الثقافية المخزنة في الذاكرة وثانيهما: ضرورة حدوث التفاعل الحي مع الموروث دون تقليد أو اجترار في بيئة يحضر فيها الخيال المستفيق.

إن نظرية السرقات الأدبية التي أنتجت ظروف الثقافة العربية في عصورها الأولى وفرضتها عوامل عديدة أبرزها الرواية الشفوية للشعر وما يصيبه خلالها من تغيير، فضلا عن محاولة الرواة إظهار ذاكرتهم، شغلت حيزا كبيرا من اهتمام الأدباء والنقاد، وما كان من النقاد ليعنوا كل العناية بتخريج سرقات المحدثين لولا كثرتها وأنهم التفوا مع النقاد القدماء في كثير من المعاني تواردت في خواطرهم أو استلهموها، أو ألموا بها، أو أخذوها وأخفوها بنقلها من مديح إلى رثاء أو من خمر إلى مديح أو من نفي إلى إيجاب،² ولم يتبلور مفهوم السرقات الأدبية إلا مع ما جاء به أبوتام فقد انجر عن ذلك تضيق الخناق على الشاعر والتسييج على عمله الإبداعي فهو في نظر خصومه، "إما أن يأخذ بمعنى من سبقه أو يولد معنى جديدا من معنى سابق ولهذا يتفاوت المحدثون في قدرتهم من هذه الناحية،³ وهذا ما التفت له الشعراء أنفسهم حيث استعانوا بخواطر بعضهم البعض ودليل ذلك ما افتخر به حسان بن ثابت وهو يعبر بقريحة :

¹ عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة مج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 1967، ص1105.

² طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع هجري، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ط.د.ت، ص162.

³ إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، 1971، ص39.

لا أسرق الشعراء ما نطقوا بل لا يوافق شعرهم شعري¹

إن قضية تداخل النصوص وتعالقها أمر حتمي كما هو أمر معترف به من طرف النقاد والشعراء والعرب القدامى مع اختلاف بينهم في الأحكام والضوابط المتحكمة بتلك الظاهرة.

وتعتبر أراء الجرجاني أحد الركائز المهمة في التنظير والتطبيق للمقاربات النصية، وطريقة تحليله، وموقفه الحكمي بين المتنبّي وخصومه أفضى به إلى إيجاد حلول لكثير من الوضعيات التي ضمها السابقون لقضية السرقة، بل رده إلى تشابهه في الفكرة والشعور حين قال: "إن الشاعر المحدث إذا وافق شعره بعض ما قيل واجتاز منه بأبعد طرف قيل سرق بيت فلان ولعل ذلك البيت لم يلامس قط سمعه ولا مر بخلده"² وتناول قضية المعنى المشترك الذي أصبح بمثابة العرف الجاري بين الناس، "فمتى نظرت فرأيت أن تشبيه الحسن بالشمس والبدر والجواد بالغيث والبحر. أمور متقررة في النفوس متصورة للعقول يشترك فيها الناطق والأبكم والفصيح والأعجم، حكمت بأن السرقة عنها منفية."³ كما تكلم عن تشارك الألفاظ وتجاوز المعاني المتداولة، كما أدخل مصطلحات جديدة صنفت ضمن إطار السرقة الممدوحة عدت فيما بعد من الجانب التطبيقي حجر أساس في بناء آليات التناص وأشكاله.

أما عند الأمدي فلم تخرج السرقة عن إطار الموازنة بين الطائنين وهذا ما أفقر كتابه المعايير الدقيقة والتفاصيل المحكمة كما عند القاضي الجرجاني. بل ويؤمن بالسرقة الممدوحة ويحسبها من المحاسن.

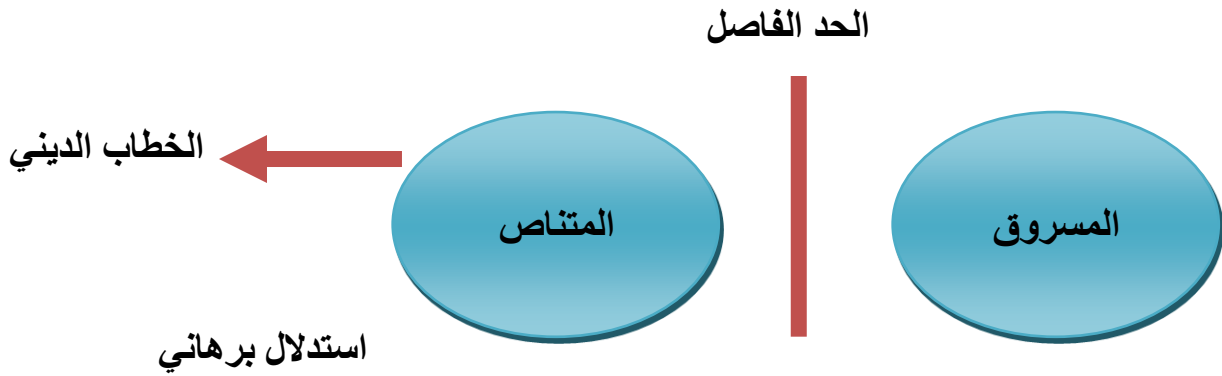
وقد أضاف أبو هلال العسكري من خلال دراسة المقامة عن السرقات إضافات كبيرة يمكن أن تروي الحقل التناصي بالقدر الكثير تنظيراً وتطبيقاً، فإلى جانب ما قدمه السابقون أثار العسكري موضوع البيئة أو المحيط أو الميفضاء في حدود التفاعل النصي والتماثل

¹ طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع هجري، المرجع نفسه، ص162.

² علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، 1966، ص 52

³ علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبّي وخصومه، ص183

وتوارد الخواطر،" فإذا كان القوم في قبيلة واحدة وفي أرض واحدة فإن خواطرهم تقع متقاربة كما أن أخلاقهم وشمائلهم تكون متضاربة.¹ كما أشار إلى المبتدع والمتبع ونجده قد اقترب كثيرا لمفهوم التناص الإيجابي والتناص السلبي حيث عقد فصين أحدهما أحسن الأخذ والثاني أشانه، كرر الجرجاني ما أتى به سابقوه في هذا المجال إلا أنه وضع بآرائه حدا فاصلا لما هو مسروق وما هو ممتناص، وخاصة جانب الاستدلال بالخطاب الديني وما يطبعه من قدسية وحكم من ثورته المستقاة من التجربة والبرهان ، ولذلك نجد الأكثر من هذا الجنس منتزعا من أحاديث النبي محمد صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة، أو ترى له أصلا في الأمثال القديمة والحكم المأثورة عند القدماء.



كما قسم المعاني إلى مجموعتين المعاني العامة والمعاني الخاصة فسمي الأول المعنى الفعلي وسمي الثاني المعنى التخيلي وأنكر أن تحدث السرقة بينهما فعندما يتوافق ما اختاره الشاعران من معني فإنما هو توافق في الألفاظ لا غير أي الدال واحد والمدلولات متنوعة ويقول الجرجاني " أن هذا يفيد في التشبيه والصفة كالتشبيه بالأسد في البأس والبحر في الجود، وتدل على الصفة كوصف الرجل في حالة الحرب بالابتسام وسكون الجوارح.² وقد نبه الجرجاني إلى جانب آخر أغفله غيره الذين أقروا بوجود اللفظ والمعنى وألغوا سواهما، والمتمثل في النظم أي طريقة ترتيب الألفاظ الحاملة للمعاني وهنا تكمن حقا العملية الإبداعية والمحاسنة بين شاعر وآخر فالخطاب عقد أحجار كريمة كلما

¹ أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق محمد أمين، مطبعة محمد علي، القاهرة، د.ت، ص230.

² عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق رشيد رضا، القاهرة، 1959، ص383.

حسن نظمه حسن مظهره " فالمعنى الذي يفرغه كل شاعر في صورة تختلف عن الأخرى كأصناف الحلي الذي يجمعها جنس واحد ثم يكون الاختلاف الشديد في الصنعة والعمل.¹

وسار ابن الأثير على ما قسمه غيره من تقسيمات غير أنه غير تسمية مصطلحاتها فهي عنده خمسة أنواع: النسخ، السلخ، المسخ، الزيادة، العكس. وقد ارتوت هذه المصطلحات بالبحث من قبل السابقين، أما الجديد الذي أضافه ما تعلق بمسألة اتخاذ القرار. واختلاف المقصد، و" هو أن يسلك الشاعران طريقا واحدة فتخرج بهما إلى موردين، وهناك يتبين فضل أحدهما على الآخر.²

وهو بذلك قد ركز على المقصدية والتي تعتبر من العمليات المهمة في التناص، كما أنه جعلها أساس المفاضلة بين شاعر وآخر، وبالعودة إلى الأسس الفلسفي في قيام المصطلحين (السرقعة) و(التناص) نجد أن بواعث كل منها مختلفة فالسرقعة قامت على العداوة والخصومة بين الأدباء، وهي معاكسة تماما لدعائم التناص. إذ هو قائم على محاولة نقدية لا علاقة لها ببواعث السرقات متكئ على الرؤية الفكرية للنقد الحديث القائل بموت المؤلف والاهتمام بالنص وحده، فالتناص أعم من السرقات إذ يجعل اللاشعري شعريا ويوظف الأسطورة والقصة الخرافية وكذلك الشخصيات التراثية والحديثة والمواقف الدالة على أحداث قديمة وحديثة، كذلك فإن السرقات اختصرت على نقل المعنى الشعري أو القرآني فيما كان التناص أرحب وأوسع في طرحه للمضامين التناصية³ فمصطلح السرقعة حسب ما ورد يظل قاصرا عن استيعاب مختلف المفاهيم المتعلقة بهذا المصطلح الحديث (التناص) بل إن إقامة موازنة من هذا النوع يحيلنا لإثارة طرح آخر يتلخص في أسئلة يصعب العثور على أجوبة لها تكمن في: هل السرقعة نوع من أنواع التناص؟ أم هي إحدى ضروبه القديمة التي تناساها الزمن؟ هل التناص هو وجه آخر للسرقعة؟ أم هي قضية مصطلح لا غير؟ هل يجيز مصطلح التناص السرقعة؟

ربما هذا ما جعل النقاد العرب المعاصرين يجمعون على تأكيد المفارقة بين المصطلحين (السرقعة) و(التناص) شكلا ومضمونا.

¹ عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار النشر، القاهرة، 1969، ص388.

² ابن أثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القاهرة، 1959، ص3-221.

³ عبد الباسط المراشدة: التناص في الشعر العربي الحديث السياب ونقل ودرويش نمزجيا، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط 2006 ص 42، 41.

3- تحولات مفهوم التناص في النقد العربي الحديث والمعاصر :

لقد فتح الناقد المغربي محمد مفتاح مجال البحث في التناص من بابه الواسع بطرح جديد أكثر إلماما وأكثر نقدا من خلال ما ورد في كتابه (تحليل الخطاب الشعري) وكتابه (دينامية النص) ففي الأول يعرف مفتاح التناص على أنه " فسيفاء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة...".

معنى هذا أن التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة¹ حللها في المعارضة، والمعارضة الساخرة والسرقعة والتي خصها بنوع من التفصيل إذ عنت النقل والافتراض والمحاكاة وهي مصطلحات نجد لها نظير في الثقافة العربية كالمعارضة الدالة على المحاكاة والمحاذاة في السير، المناقضة، السرقعة والذي أفاض النقاد العرب في ذكرها الشيء الكثير.

ويتفق محمد مفتاح مع المهتمين باللغة في تصنيف التناص حسب نوعيه إلى نوعين أساسيين هما:

1- المحاكاة الساخرة النقيضة.

2- المحاكاة المقتدية المعارضة، ويدخل ذلك في مجال التناص الضروري والتناص الاختياري أي تناص الإلتباع والافتداء وتناص المشاكسة والتعدي وهو نموذج قائم في حدود حرية ما سواء أكان إنتاجه الأدبي لنفسه أو لغيره، أي ما يدخل ضمن التناص الداخلي والخارجي. ويشترط في هذه العملية الدراية الدقيقة بالتاريخ لمعرفة سابق النصوص من لاحقها.

وبالحديث عن مقصدية التناص عند محمد مفتاح يتضح مما سبق أن " التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح على أن هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه ويوجه القارئ للإمساك به² ولعل الشيء الإضافي الذي أتى به مفتاح هنا، هو ما تعلق بـ (التشاكل)(L'isotopie). هذا المفهوم الجديد الوافد من ميدان الفيزياء إلى ميدان

¹ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري ص 121

² محمد مفتاح: تحليل النص الشعري ص 131.

اللسانيات، لوقي بالمناقشة والتنقيب والإقرار بوجاهته كمفهوم إجرائي لتحليل الخطاب، فهو عند قريماص (A. J. Greimas) "مجموعة مترابطة من المقولات المعنوية التي تجعل القراءة متشاكلة للحكاية كما نتجت عن قراءات جزئية للأقوال بعد حل إبهامها، هذا الحل نفسه موجه بالبحث عن القراءة المنسجمة"¹، الإن التلاعب بحروف الكلمة والإقرار بالمعارضة، أو استعمال لغة بيئة محددة هي ما يجعل النص يقرأ بعدة تشاكلات.

ويعد محمد مفتاح على رأس من واجهوا هذا المفهوم (التشاكل) العربي ممارسة، وقد أثراه راستي (Rastier François)² حيث وسع المفهوم القريماصي للمصطلح بمشروعية التصرف فيه من جديد³ ليشمل التعبير والمضمون معا

أما عن الناقد الجزائري عبد المالك مرتاض فقد تعاطى مع هذا المصطلح بشراهة، وأسهب في التعامل معه حتى سمي ب (التشاكل المرتاضي) لقد كان أجراًهم تصرفاً في دلالاته حيث أعاد عجنه وشحنه بمحمول تراثي زاخر، اقتبس من العهد البلاغي القديم (المشاكلة، المقابلة، مراعاة النظير، الجناس، الطباق، الجمع، اللف، والنشر...) ⁴

وبالعودة إلى آراء الناقد محمد مفتاح نجد أن التناص عنده ينقسم حسب المقصدية إلى :

1- مجرد موقف لاستخلاص العبرة.

2- تصفية حساب ودعوة لاستخلاص العبرة.

3- موقف التقاليد السائدة أو التوفيق بينها.

وليس بعيداً عن مقصدية التناص الواردة في كتابة " تحليل الخطاب الشعري، نجده قد تناولها أيضاً في كتابة (دينامية النص) فإنه تناول التناص ضمن الفصل الذي يحدده لدراسته الحوارية في النص الشعري ويقدم فيه تعريفاً لمفهوم الحوار الخارجي والكشف عن النظام الذي يحكم حوار النصوص، وخاصة النصوص الشعرية كما فرق بين النص والمركزي الذي يتخذه الشاعر هدفاً لإقامة حوار معه، وبين النصوص الفرعية المساعدة

¹ A . J . Greimas .La simantique Structurale .Paris , Larousse , 1966

² Rastier François « Systématique des isotopies »in Essais de Sémiotique , Larousse paris , 1972 , PP . 88 - 106

³ يوسف و غليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد منشورات الاختلاف ط1 2009 ص 265

⁴ المرجع نفسه: ص 265-266

الآتية من منابع متعددة، وبين الحوار مع بعض الكلمات (الإصلاحية) ذات الحمولة الإيحائية التي يستثمرها الشاعر لمنح نصه قيمة احتجاجية وجمالية على أساس مقصدية ودور المتلقي¹.

فالمنتج والمتلقي هما قطبان أساسيان يشاركان في صنع القرار اللغوي وفق زمان ومكان معينين، وقد قسم مفهوم المقصدية إلى أنواع:

- 1- مقصدية المنتج والمتلقي الحاضرين المتراضيين على ميثاق موحد.
- 2- مقصدية المنتج المضمرة التي يحاول من خلالها المتلقي المعاصر فك شفرات المنتج وفق قرائن خارجية ونصية.
- 3- مقصدية المنتج المعلنة: هي محاولة المتلقي غير المعاصر فهمها وفكها.
- 4- مقصدية المنتج المضمرة: التي يسعى المتلقي غير المعاصر فهمها فيصعب عليه ذلك. قد قدم محمد مفتاح نماذج تطبيقية على ذلك. جاءت مستعجلة مع التنظير. كانت بمثابة الإضاءات الكاشفة لعمات دورب التناص.

ويتجاوب صلاح فضل بشدة مع آراء النقاد الغربيين حول مفهوم التناص في كتابه (شفرات النص) حين عرض رأي (قريماص) في كتابه المشترك عن (السيموطيقا) حول (ميخائيل باختين)² حيث قال: أول من استعمل مفهوم التناص. فآثار إهتمام الباحثين في الغرب بحيوية الإجراءات التي تقوم عليها الدراسات المقارنة التي تتضمنه، والتي يكمن أن تمثل تحولا منهجيا في نظرية التأثيرات، لكن عدم الدقة في تحديد المصطلح أدى إلى تعدد المسالك في فهمه وتطبيقه. ولعل عبارة (مارلو) التي يقول فيها إن العمل الذي لا يخلق ابتداء من رؤية الفنان، وإنما من أعمال أخرى تسمح بإدراك أفضل لظاهرة التناص التي تعتمد في الواقع على وجود نظم إشارية مستقلة، لكنها تحمل في طياتها عمليات إعادة بناء نماذج منضمة بشكل أو بآخر. مهما كانت التحولات التي تجري عليها³

¹ محمد مفتاح، دينامية النص: (تنظير وانجاز) المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2010، ص 82.

² باحث روسي، ولد في أورال 1895، وتوفي في موسكو 1975، نشر دراسات عدة تحت أسماء مستعارة في بداية حياته وهو يعد من أكبر المنظرين الماركسيين للأدب في القرن العشرين، انظر: Le petit robert (des noms propres) p 176

³ صلاح فضل: شفرات النص دراسة سيمولوجية في شعرية القصص والقصيد دار الأذان ط1 1995 ص 114.

ويعتمد صلاح فضل إلى حد كبير على تحديات كريستينا للتناص إذ قال: " فإذا تقدمنا خطوة أخرى في كشف مفهوم التناص أمكن لنا أن نجد الموقع الصحيح لهذا الجنس الأدبي الذي يقوم على أساسه ولنعتمد هذه المرة على تعريف الباحثة التي اشتهرت بأنها أبرز من قدمه للنقد الحديث، وهي (جوليا كريستيفا)¹. فكريستيفا تعرف التناص بأنه "جملة من المعارف التي تجعل من الممكن للنصوص أن تكون ذات معنى ، وما أن نفكر في معنى النص اعتباره معتمدا على النصوص التي استوعبها وتمثلها فإننا نستبدل مفهوم تفاعل الذوات بمفهوم التناص"² هذا ما شابه كثيرا تعريفه في كتاب (علم النص) حيث قال: " نشهد في أيامنا هذه تحول النص إلى مجال يلعب فيه ويمارس ويتمثل التحويل الإيسيمولوجي والاجتماعي والسياسي، فالنص الأدبي خطاب يحترق حاليا وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة، ويتقطع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها"³ إلا أن النص لم ينل حظه الوافر من الاهتمام خاصة في هذا العصر الذي يشهد ثورة معرفية وانقلابا ابستولوجيا جذريا لذلك هو يؤكد على "تبني مفهوم النص من جملة المقاربات التي قدمت له في البحوث البنيوية والسيمولوجية الحديثة دون الاكتفاء بالتحديدات اللغوية المباشرة لأنها تقتصر على مراعاة مستوى واحد للخطاب هو السطح اللغوي بكيونيته الدلالية"⁴.

ويتبنى محمد بنيس مصطلح (النص الغائب) عوض التناص. إذ يعد الناقد محمد بنيس أول من نقل مصطلح التناص إلى اللغة العربية وذلك في سنة 1979م. من خلال كتابه: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. دراسة بنيوية تكوينية، وقد كان ذلك من خلال مصطلح "النص الغائب" والذي أضاف إليه بنيس فيما بعد مصطلح هجرة النص في كتابه: حادثة السؤال عام 1988م. وكذلك مصطلح التداخل النصي في كتابه: الشعر العربي الحديث- بنياته وإبدالاتها. عام 1989م⁵ هذا ما جعله يقع في إشكالية وهي إشكالية المصطلح. فحينما اختار تسمية النص الغائب غيب النص كله وفي الحقيقة ظهور نص في نصوص أخرى لا يعني غيابه بل غياب مصادره. كما يرى بنيس " أن النص كدليل لغوي معقد أو كلفة معزولة تشكلت فيها عدة نصوص، فلا نص يوجد خارج النصوص الأخرى

¹ صلاح فضل: شفرات النص، ص 115 .

² « Tout Texte se construit comme mosaïque de citations ; tout texte absorption et transformation d'un autre texte a la place de la notion d'installé celle d'intertextualité » sémiotiké , p 146.

³ جوليا كريستيفا : علم النص، تر فريد الزاهي، دار تزيقال، الدار البيضاء المغرب، ط 2، 1997، ص 13.

⁴ صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص : الشركة المصرية العالمية للنشر لوجمان، ط 1، 1996، ص 294.

⁵ محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب دراسة بنيوية دار التوزيع بيروت ص 251-263.

أو يمكن أن ينفصل من كوكبها، وهذه النصوص الأخرى اللانهائية، هي ما نسميه بالنص الغائب¹

وتتسع دائرة البحث في التناص إلى ما هو أبعد عن محاولة الكشف عن تأثير النصوص الأدبية ببعضها إلى مفهوم تعالقات النصوص الأدبية مع بعضها سواء أكانت ظاهرة أم مضمرة، وهذا ما التفت إليه حافظ صبري إذ قدم فهما عميقا للتناص حيث زواج بين الرصيد الثقافي ولا شعور في عملية إنتاج النص، حيث خصص حافظ صبري إلى جانب سامية محرز جانبا معتبرا من أبحاثهم ، ظهر أثره في مجلة (عيون المقالات) في باب بعنوان (التناص : تفاعلية النصوص)² فكل نص مخول بإزاحة نص آخر وإحلال محله" فالنص عادة لا ينشأ في فراغ وإنما ينظر في عالم مليء بالنصوص الأخرى ومن ثمة فإنه يحاول الحلول محل هذه النصوص أو إزاحتها من مكانها. وخلال عملية الإحلال والإزاحة هذه، وهي عملية لا تبدأ بعد اكتمال النص، وإنما تبدأ منذ لحظات تخلق أجنته الأولى وتستمر بعد تبلوه واكتماله قد يقع النص في ظل نص أو نصوص أخرى. وقد يتصارع بعضها وقد يتمكن من الإجهاز على بعضها"³ ولا يجري هذا القول على حالات التناص كافة فالنص اللاحق حينما يقع في ظل النص السابق فإنه يفشل في إزاحة النص السابق. وإن شمل الجانب التفاعلي للتناص فإنه يشمل الجانب التبليغي.

أما عبد الله الغدامي فقد اكتفى بنقل تعاريف بارط وتودوروف وكرستيفا دون تعمق إلا أنه استبدل مصطلح التناص بالنص المتداخل ويرى أن النص المتداخل هو وليد السيمولوجية⁴

وقد علق الغدامي على هذا المفهوم بأنه متطور جدا في كشف حقائق التجربة الإبداعية. وفي تأسيس العلاقة الأدبية بين النصوص في الحس الأدبي الواحد، وفي قيامها على سياق يشملها وقد خصص عبد المالك مرتاض للتناص فصلين كاملين من كتابه (نظرية الأدب العربي). وكان الفصل الخامس (بعنوان نظرية التناص عند العرب) عرض فيه مفهومه وتكلم عن تأويلاته في الأدب العربي وأسبقيه هذا الطرح بين النقاد

¹ محمد ينيس: حادثة السؤال، دار التنوير للطباعة، الدار البيضاء، 1985، ص 251.

² عيون المقالات : دار قرطبة للطباعة والنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، عدد 2 ، 1986.

³ صبري حافظ: التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة ألف العدد الرابع 1984 ص 22.

⁴ عبد الله الغدامي : الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط 4، 1998: ص 370.

العرب إذ قال " إن التناس كما يبرهن قال ذلك اشتقاق المصطلح نفسه هو تداخل التأثير والعلاقات بين نص أدبي راهن ونصوص أدبية أخرى سابقة وكان الفكر العربي عرف هذه الفكرة معرفة مفعمة تحت مصطلح (السراقات الشعرية)"¹ فالعرب حسب مرتاض قد عرفوا فكرة التناس في مفهومها وأبعادها وتعدد وظائفها، إنما أعجزهم أن يصنعوا المصطلح الغربي نفسه الذي لم تستعمله جوليا كريستيفا ورولان بارط، إلا في الثلث الأخير من القرن العشرين"² فمصطلح السراقات حسب مرتاض قد جنى على نظرية التناس، فمفهوم التناس في صورته النظرية المعروفة هو بلا ريب إستكشاف غربي، لكن بات لزاما لدراستنا عن النقد الجديد ومفاهيمه، أن تتجاوز حدود النقل والتعليق الهامشي على انجازات النظرية النقدية الحديثة في الغرب. فلا بد لنا أن نتخذ نوعا من الحوار الجدلي الخلاق بين هذه الانجازات، وإنجازات النقد العربي في عهده الزاهرة"³

لقد جعل عبد الملك مرتاض من محاولة البحث في التناس من وجهة نظر عربية خالصة حقا وواجبا، خاصة أن " التناس المعاصر يحاول في حذقة حدائية بادية أن يزعم للناس أنه غير "السراقات الأدبية" على الرغم من أنه في حقيقته ليس إلاها. فهو يقر بوجود مبادئها العامة فيه. ولا ينكرها منه. وكل ما في الأمر أن النقاد الأقدميين كانوا ربما دانوا السرقة الأدبية وهوتوا من شأن الأديب الذي يعول عليها تعويلا مفضوحا، في حين أن التناسيين لا يدينون المتناس قتيلا. بل يتجشمون حتى عبء التوقف لدى كتابته للتساؤل عن مصدر أفكارها وألفاظها...) "⁴ ليكتسب التناس بعده الأخلاقي. كما أن الكتابة الراهنة على حد قول كرسيفا ما هي إلا استيدالا لكتابات سابقة. والنص المائل لما هو إلا مزيج من نصوص أخرى مجهولة على حد تعبير رولاب بارط.

وقد قام عبد الملك مرتاضي بالبأس التناس جبة السياسة حين زعم بأنه التناس يقع بين الناس في المستوى التكنولوجي الأعلى أيضا. إذ كان من العسر بمكان أن نجد كاتباً منتمياً إلى العالم المتطور يتنامى مع كاتب ينتمي إلى العالم المختلف تكنولوجيا"⁵

¹ عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص 260.

² المرجع نفسه، ص 194.

³ صبري حافظ : التناسر تفاعلية الفرص منشور في مجلة ألف، ع 4، 1984، ص 26.

⁴ عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص 264.

⁵ المرجع نفسه، ص 294.

أما الفصل السادس بعنوان نظرية التناص في النقد الغربي المعاصر. تتبع فيه نظرية التناص في النقد الفرنسي المعاصر محاولا الإلمام بأهم الكتابات للمنظرين من النقاد الفرنسيين الجدد قرأهم بما استطاع من التآني والتقصي ونظم في آرائهم بما استطاع من العمق والاستيعاب. ساعيا إلى معرفة ما انتهوا إليه في هذه المسألة المريجة. ولا شك أن هذا المصطلح الحدائي لم يشكل إشكالية بين النقاد الغربيين أنفسهم وكذلك العرب.

أما عبد الرحمان طه فقد أطلق على التناص مصطلح " المحاورة البعيدة" فالمتحاور يستطيع أن يفتح العديد من الاتجاهات الخطابية أي سبل تشقيق الكلام وآفاق توليد النص. هذه الآفاق التي ينقل فيها الغير من أقوال لغيره، يوردها على لسانه هو ليستنتج منها أقوالا ينسبها إلى نفسه¹ فهي ذات بعد فلسفي أكثر منها دراسة نقدية.

وطرق الناقد الجزائري سعيد سلام موضوع التناص وحقيقة مفهومه طرقا ثريا في كتابه (التناص التراثي - الرواية الجزائرية نموذجا) كشف من خلاله عن وعي الروائيين الجزائريين بالتراث الثقافي، حيث إن بعضهم استطاعوا أن يتجاوزوا رهبتهم وأن تكون لهم الجرأة في ذلك، إذ وجدوا فيه ضالتهم في تصوير الواقع، فتناصوا مع هذا التراث وتفاعلوا مع بنياته السردية التي تخدم موضوع تجربتهم وعمقها وتوصلها².

4- تحولات مفهوم التناص في النقد الغربي الحديث والمعاصر

لقيت قضية التناص رواجاً كبيراً في الثلث الأخير من القرن العشرين في الكتابات النقدية الغربية وحتى العالمية، ويعد التناص Intertextuality. من المصطلحات الوافدة عند الغرب التي بدأت تنتشر في الأدب العربي الحديث، لقد توصلت الناقدة والأدبية البلغارية الفيلسوفة والمحلة النفسية جوليا كريستيفا 1941. على ابتداء مصطلح التناص أو النصوية على مواقع معينة من الخطاب الأدبي فلقد ظهر أول مرة في كتاباتها سنة 1966 فما بعدها لضبط مصطلح آخر هو (إيديولوجيم Idéologème) أو عينة إيديولوجية وأشارت الكاتبة في مقال لها (النص المغلق) (Texte clos)³. فالتناص عندها وظيفة أيديولوجية يحققها كل مستوى من مستويات النص وليس مجرد تداخلات لغوية ذات طابع

¹ طه عبد الرحمان في أصول الحوار والحديث عالم الكلام/ المؤسسة الحديثة للنشر الدار البيضاء 198، دط، ص 251.

² سعيد سلام : التناص التراثي الرواية الجزائرية نموذجا عالم الكتب الحديث، ط1، 2010، ص 453.

³ ترجمة فريد الزاهي 22 Séméiotiké وعلم النص Julia kristeva sémeiatiké

لساني، وليس هو تأويل يلحقه المحلل بالنص بل هو مظهر من مظاهر كل علامة في النص. ومجموعها هو الذي يجعل النص نصا ويقحمه في هيكله أوسع: (المجتمع والتاريخ) وقد ركزت (كريستيفا) على التحويل بل وجعلته من الأمور الأساسية في تحديد مفهومه لأنه يشير إلى عملية انتقاء الملفوظات التاصية، وإعادة بناءها في شكل متفرد يقضي لا محال إلى الخارج نصي المتمثل في البنية الأدبية العامة والبيانات غير أدبية.

وقد استنقت كريستينا في الحقيقة (المنهج التحويلي) أصلا عن شومكي الذي يقول: (إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى وبالأستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها. وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في توازن وتقابل مع نموذج معين¹.

لقد تناولت (كريستيفا) أعمال الشكلايين الروس وأعمال (باختين). واختارت أعمال (باختين) أساسا لنظرياتها في التناص، أما الشكلايين فلم تجد فيها إلا إشارات عابرة تخص العلاقة بين التزامني والتعاقبي وكل ما شمل تقاطع الاجتماعي بالأدبي، كل ذلك حال دون الوصول إلى نظرية شاملة، وقد يعود السبب في ذلك إلى تمجيدهم للنص.

لقد بلور (ميخائيل باختين) نظرية التناص، وحدث من طرحه له من خلال مصطلحاته التي مهدت للتناص بشكل غير مباشر، مثل (البنى الحوارية للنص) (La structures dialogiques)² والرواية متعددة الأصوات، فالحوارية حسب باختين تنتمي إلى الأصوات لا إلى اللسان. كما أن الحوار لا يقع بين المتحاورين فقط، بل يحدث بين النصوص أيضا. هذا المفهوم الذي قامت (جوليا كريستيفا) بتطويره (مفهوم التناص) حيث استبدلت حوارية باختين بالتناص وأشارت إلى أن علاقة النص باللغة التي يتموقع داخلها هي علاقة إعادة إنتاج وتوزيع، ونتيجة لذلك فهو قابل للتناوب عبر المقولات المنطقية، لا عبر المقولات اللسانية الخالصة وإنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء كل نص معين تتقاطع وتتافر ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى³. هذه النصوص التي يحاول الكاتب تطويرها في عالم مليء بالكلمات، أنه يبحث عن طريقه وسطهم، لا يلقي فكره إلا بكلمات مشعولة سابقا⁴.

¹ النصوص الشكلايين الروس، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة الغربية د ط، ص 102 وما بعدها.

² Cf , Jacques Leenhardt, Sociologie de La littérature ; in Encyclopaedia universalis, t , XI, p, 138

³ جوليا كريستيفا، علم النص، ص 21.

⁴ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، الرباط، د ط، 1987، ص 44.

أي أن النصوص تتعالق وتتداخل بصورة جلية أو مستترة ويشير باختين إلى أن النص قد يصادف نصا آخر لا يمكن تحاشي التفاعل معه وتلك هي الإرهاصات الأولى للتناص. ويصر باختين على هذه الحقيقة بقوله "وحده آدم هويقارب لكلامه الأول، عالما بكرا لم يوضع موضع تساؤل، وحده آدم ذلك المتوحد كان يستطيع أن يتجنب تماما هذا التوجه الحوارى نحو الموضوع مع كلام الآخرين، وهذا غير ممكن بالنسبة للخطاب البشرى الملموس"¹.

إن ما جاء في نظرية باختين الحوارية وما حملته من تعددية واضحة في شبكة المعاني كان بمثابة الأرضية الأساس التي بنت عليها كريستيفا منظورها للتناص، هذا المصطلح البديل لمصطلح الحوارية، " فلقد استفادت كريستيفا من المنطق النظري الذي وظفه باختين وأضافت إليه حوارا مع المعرفة الحديثة ممثلة في الماركسية في آخر اجتهاداتها، وعلم النفس في أحداث مراجعاته² فالنص عند كريستيفا يتحدد عبر الإنتاجية (Productivité) فهي "لا تربط النص بالسان فقط، بل تشترط أن تكون له صبغة إجتماعية تمكن الأفراد من التواصل عن طريق اللغة والحديث والنطق، وبذلك تتفاعل الملفوظات من خلال النص الذي تصبح علاقته بالسان علاقة إعادة توزيع للملفوظات، فيكون الهدم أو البناء للنص"³ كما التفتت كريستيفا إلى تكامل التناص وعلم الدلالة التحليلي الذي يقتضي تعارف الحدود المعجمية إلى آفاق أوسع فيها تتأغم وتلاقح للنصوص. فيصير المعنى الواحد مصدرا لكثير من التطبيقات التركيبية والدلالية. تتباين وتيرته حسب منزلة الدال في التركيب. فالتناص حسب (كريستيفا) هو حتمية كل نص وكل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى"⁴.

والاختلاف يكون عند انتقاء الملفوظات للتعبير، وعرفت التناص " أنه ذلك التقاطع داخل النص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى وأنه النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة"⁵ فالمرجعية منبع للدلالة والنص كإنتاجية توليدية لها.

¹ مخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 45-46.

² أنور المرتجي، سيميائية النص، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987، ص 52.

³ سعيد سلام : التناص التراثي ، ص 94.

⁴ مارك أنجلو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد أحمد المديدي ، ص 102.

⁵ صلاح السعدني : المدخل اللغوي في نقد الشعر: دار المعارف الاسكندرية، دط، دت ، ص 28.

ويمكن القول أن ولادة مصطلح التناص جاء بعد محاولات عديدة ومخاض عسير. استشعرته العديد من الدراسات الغربية إلى أن اعترفت لـ (باختين) ولـ (كريستيفا) فظلهما في ولادة النظرية:

4-1- رولان بارط: Roland Barthes

نفى رولان بارط من خلال مقاله (موت المؤلف) 1968، (أصل) كل النصوص، فلا نصوص سابقة ولا المؤلف يعتبران مصدرا وأصلا رئيسيا للنص المنتج بل النص نسيج من الاقتباسات تتحدر من منابع ثقافية متعددة. إن الكاتب لا يمكنه إلا أن يقلد فعلا هو دوما متقدم عليه دون أن يكون ذلك الفعل أصليا على الإطلاق... كل ما في متناول الكاتب أن يزاوج فيها بين الكتابات وأن يواجه بعضها ببعض دون أن يستند إلى إحداها فحتى لو أراد التعبير عن ذاته، فإنه ينبغي أن يعلم على الأقل أن الشيء الباطني الذي يدعي ترجمته ليس هو ذاته سوى قاموس جاهز، لا يمكن لألفاظه أن تجد تفسيرها إلا عن طريق ألفاظ أخرى وهكذا إلى ما لا نهاية"

أو بالأحرى النص في نظم بارط مبني على اختلاف مفتوح إلا ما لانهاية، إذ ليس من المجدي أن يتناوله علم يبحث في تداخلات لغاته وأنساقه ليصل به في الأخير إلى (النص الأصل)، والإشارة إلى مسألة (الأصول) ومجهوليتها يسوقنا إلى الحديث عن القارئ المثالي الذي وإن استطاع أن يكتشف بعض الأصول التي تزاوجت فأنجبت نصوصا جديدة إلا أن تكوين الأصل ومصدره يبقى مجهولا" فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي نادرا ما يكون أصلها معلوما استجابات لا شعورية عفوية¹ أي هو تناص خارج عن حدود الامتصاص والمحاورة بين النصوص بل يعتصب على لا شعور مؤلفة وما احتدا عليه من مخزون وهي ليست مجرد ضرورة نمطية قائمة على التداير، بل على العكس تضع المتلقي أمام نص جديد جدير بالقراءة والاهتمام لأنه توالد من نصوص مجهولة. فالواضح أن بارت ينظر إلى الطريقة التي يحيك بها النص غير مبال بالذات المنحلة فيها، ومفهوم التناص هذا ما يجعل نظرية النص ذات حجم اجتماعي.

¹ رولان بارط: درس اليمولوجيا، تر عبد السلام عبد العالي، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، ط2، 1996، ص 85

² رولان بارط: نظرية النص تر محمد خير البقاعي مجلة الفكر العالمي العدد 1988.03 ص 96

4-2- يوري لوتمان (Youri Lotman) :

انصب اهتمام لوتمان في كتابه (بنية النص الفني)¹ على القراءة والنص بوصفه نتاجاً، فهو عمل مبني على إنتاج سابق. وهو يتفق بذلك مع رولان بارط بإعطاء الدور الفاعل للقارئ ويعارضه في المؤلف لأن بارط يجعل من المؤلف مصوراً لنصوص سابقة في حين لو تمان يمنحه دوراً أساسياً يجعله منتجا للتناص. فالقارئ هنا بمثابة الأداة المحققة للتناص. بل ويصير ناقداً يهتم بما هو أوسع كالبنى السياسية والاجتماعية والثقافية التي أنتجت البنية النصية. لذلك فهو يستعمل مصطلح (غير نصية) باعتبارها المدخل الصحيح للعلاقات لتناول موضوع التناص من ناحية، ولطرح مفهوم جدلي وحركي للنص. يجعل من العسير تصور وجوده وفاعليته خارج إطار هذا المفهوم الشامل للتناص². الذي يشير إلى الخارجية على النص مقابل مصطلح (ضمن النصية) التي تعني العلاقات الداخلية في النص. وما يربط بين المصطلحين من علاقة هي العلاقات بين مجموعة العناصر التي ينطوي عليها النص ومجموعة العناصر التي أختير منها أي عنصر محدد فيه³.

ومن هنا نجد بعد تأمل المثلث الإبداعي المؤلف. النص القارئ أن (جوليا كريستيفا) تهتم بالنص... و(رولان بارط) يهتم بالقارئ المتميز الذي ينتج النص ثانية بعد موت المؤلف ليشعر بلذة النص... أما (لوتمان) فقد اهتم بما احتواه المثلث من مؤلف ونص وقارئ.

إن التناص عند لوتمان هو ما يهب للنص قيمته ومكانته لأنه يصنف النص في سياق يمكننا من فك شفراته، كما يمكن القارئ من طرح مجموعة متعددة من التوقعات.

4-3- ميشال ريفاتير:

تحدث ميشال ريفاتير عن مفهوم التناص من خلال مفاهيم في سيميائية الشعر والأسلوبية البنيوية ومن خلال علاقة النصوص الشعرية بالسابقة منها، كما أنه يفرق بين التناص وتداخل النصوص. فالتناص عنده "مجموعة النصوص التي تستحضرها من

¹ Youri Lotman , La structure de texte artistique , (traduction de HENRI meschonnic) Gallimard , paris, 1973

² صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار الشقيقات، القاهرة، 1996، ص 58.

³ صبري حافظ: التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة ألف، العدد الرابع، 1983، ص 14.

ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين أما تداخل النصوص فهي ظاهرة توجه قراءة النص، ويمكن أن تحدد تأويله¹ والقراءة هنا في الحقيقة تحتاج إلى مرجعيات متعددة لاستخراج المؤول وربطه بالتدال، إذن التناص من هذا المنطلق هو انتاج للتدال والتداخل مختص بالقراءة التأويلية.

4-4- تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) :

من المواضيع التي تستهوي تودوروف أثناء دراساته النقدية ما تعلق بالظاهرة الرمزية (symbolique)، ومن بينها التناص بحيث يدرك القارئ نصه إما عن طريق الدال والمدلول تلميحا أو تلويحا. كما يرى تودوروف أن التناص يحدث على مستوى الخطاب فقط، وليس على مستوى الخطاب واللغة. وهو بذلك يوافق باختين. فهو يقسم الخطاب إلى نوعين " خطاب أحادي القيمة وهو الخطاب الذي لا يستحضر أساليب في القول سابقة والخطاب متعدد القيم وهو الذي يقوم بهذا الاستحضار بشكل صريح".²

4-5- جيرار جنيت (Gérard Genette) :

لقد وعى جيرار جنيت جيدا حقيقة الأزمة الاصطلاحية التي شهدتها التناص في سيرورته. حتى بات في أمس الحاجة إلى التعديل ، بوضع تحديات علمية ومناهج وصفية متأنية ، بعيدة كل البعد عن الغلو الإيدولوجي الذي كان السبب في تضارب الآراء حوله.

لقد كرس جيرار جنيت جهده ليفتح صفحة جديدة لهذا النوع من الدراسة في حقل مفهومي لا يمثل التناص فيه إلا عنصرا واحدا من بين العناصر الأخرى التي تشكل حيزه والتي كانت بمثابة أدوات إجرائية تفقد الدراسة نحو الأوضح.

ويقدم جيرار جنيت تعريفا بسيطا للتناص وهو " التواجد اللغوي لنص في نص آخر " كما يستخدم مصطلح التعالي النصي (La transondance textuelle) وهو كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى³ أي هو ما يجعل النص في

¹ هانس جورج روبر ميشت: تداخل النصوص ، تر الطاهرة البيضاء ورجاء بن سلامة مجلة الحياة الثقافية التونسية العدد 50. 1988. ص 57

² عبد الله الغدامي : الخطيئة والتكفير، ص 321

³ Gererd Genette Seuil coll poins Editions de Seuil parie , p 86

علاقة خفية أو جلية مع ميزة من النصوص"¹، فالتعالى النصي حسب جيرار جنيت هو مصطلح أهم وأشمل وهو الأنسب بعد تراجعه عن بعض المفاهيم التي أعطاها لبعض المصطلحات لتكون موضوع الشعرية. وقد بدا جنيت حذرا في تعامله مع المصطلح ذلك أنه قال : سأسميها هكذا لأنني لم أجد تسمية أفضل" ثم أضاف بعد تصريحه واعدة بالعودة إلى هذا المصطلح لا حقا. والحقيقة أنه لم يخلف وعده. في كتابه (أطراس) الأدب في الدرجة الثانية (palimpsestes : la littérature au Second degés) سماه في كتابه السابق النصية المصاحبة (La paratextualité) وأشار إلى ذلك في بداية الكتاب بقوله إن موضوع هذا العمل هو ما سميت في موضوع آخر النصية المصاحبة في غياب مصطلح أحسن وقد وجدت منذ ذلك الحين ما هو أحسن أو أسوأ، سنحكم على ذلك لاحقا، ولذلك قد وظفت النصية المصاحبة لتعيين شيء آخر². وقد عزز جرار جنيت ما ذهب إليه بتصنيفه العلاقات التي تنظم التعالى النصي (La trans textualité) والذي يقوم على وجود خمسة أنواع هي:

- التناصية: (Intertextualité)
- النصية المناصية: (Paratextualité)
- الميتانصية أو النصية البعدية: (Metatextualite)
- النصية الجامعة: (Architextualité)
- النصية المتعالية: (Transtualite)
- التعالق النصي: (Hypertextualité)

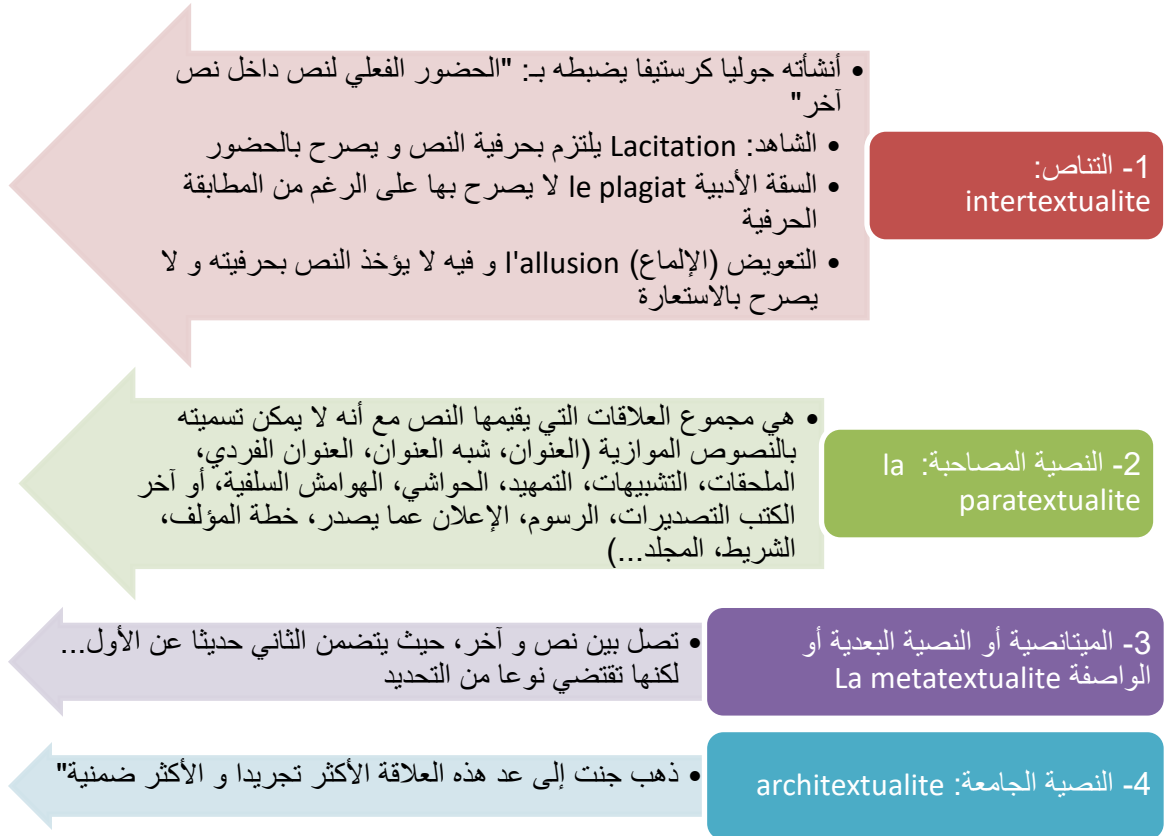
وقد أعاد صياغته على النحو التالي: "إنني أسمى إذا نصا ناسفا hypertexte كل نص مشتق من نص سابق بواسطة التحويل البسيط... التحويل غير المباشر الذي تسميه محاكاة"³. ولم يقنع جنيت بما توصل إليه فيما يتعلق بالتعالى (Transcendance) النصي أو التاسع النصي، فلقد تفرغ لبقية الأنواع بالتعريفات المضبوطة والمفاهيم الدقيقة التي تكفل لها الاستقامة والاعتدال وهذا ما يبينه المخطط التوضيحي الآتي⁴:

¹ جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، ص 90.

² Gérard Genette, Seuil. Coll points, Edition de seuil passive, p86.

³ Gérard Gennet. Seuil. Coll points p 7.

⁴ Gérére Gennet: p10-11.



لقد صنف (جينيت) علاقات المتعاليات النصية فجعلها خمسا، وبحث فيما يمكن أن ينشأ بينها من صلات فتوصل إلى أنها على الرغم من تنافرها فيما يتعلق بدرجات تجريدها وإفصاحها عن نفسها تعود فيما بينها، فلا يمكن جحد ما يقوم بين (التناص) و(المتناص) ولا يمكننا إنكار ما يوحد بين (النصية المصاحبة) و(النصية الجامعية) هذه الرؤى وإن كانت متباعدة في شكلها متنافرة في غايتها، الجميل فيها هو إمدادها لها بعدة مفهومية وأدوات إصطلاحية أعانته على صياغة ما هو ماض إليه في هذا المجال. بل إن فاعلية كل مصطلح من المصطلحات المذكورة آنفا هي من فاعلية تناصه، فهو يبغي من دراسته هذه المصطلحات دراسة التناص دراسة شاملة لا تقتصر على النصوص وإنما تشمل الأنواع الأدبية كافة والعلاقات النحوية التي تصل فيما بينها وبين قانون التوازي والتعدد والتعالق وهو بذلك يؤسس تعالقات مورفولوجية بإمكانها أن تنهض بين الأعمال الأدبية بوصفها نصوصا حاضرة وغائبة من جهة رؤية العالم أو وجهات النظر من جهات أخرى¹. ومن الأطراس إلى العتبات لنجد بأن (جينيت) صدر كتابه بالتعريف للمصاحبة النصية التي يبدو أنه لا يمكن لأي نص الاستغناء عنها. وكان قد استعمل هذا المصطلح

¹ بشير القميري، مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، الفكر العربي المعاصر، العدد 01، 1998، ص57.

في كتاب أطراس، وهو بهذا يربط اللاحق بالسابق ما يؤكد على خصيصة لصيقة بمساره، وهي العناية بالجزئيات والمضي في البحث في حيثياتها المتشعبة حتى تستوي نظرية أو منهجا.

وفي إطار الشعرية فجنيت قد حدد وجهته عند (التعالى النصي) اقتناعا منه أنه الحيز الأرحب والأنسب لتجلي الشعرية بعدما خضعت لتصنيف أجناسي مجحف.

وبعد تطلعنا على مختلف آراء النقاد المتشعبة، اتضح لنا أن مفهوم التناص مفهوم متفرع متسع الجوانب متنامي الطرح مثله مثل كرة الثلج كلما تدرجت ازداد حجمها. لالتصاقها بتأويلات تمنحها فاعلية ودينامية تشتغل على كافة المستويات يطمح إلى الرقي بالإنتاج الأدبي إلى مراتب الكمال.

والتناص بالمعنى الحديث أيضا، ليس مجرد اجترار أو تضمين أو امتداد أفقي لنصوص مختلفة، بل هو في الأصل باب يرخص الحوار على النص المقتبس بغية دمج وإعادة إنتاجه لتوسيع المجال المعرفي والدلالي. هذا ما أغنى العملية النقدية بالكثير من الطروحات المركزة بالمدلولات الممنهجة التي تستحق تصحيحا ومتابعة.

الفصل الأول

نقنيات النّص القرآني وأبعادها

النداءية في شعر سليمان جوادي

1 - أسلوب الامتصاص وبعده التداولي في شعر جوادي

2 - أسلوب الاختصار وبعده التداولي في شعر جوادي

3 - أسلوب الاقتباس وبعده التداولي في شعر جوادي

3 - 1 - اقتباس جزئي

3 - 2 - اقتباس كلي

3 - 3 - اقتباس تصويري

الفصل الأول: تقنيات التناص القرآني وأبعادها التداولية في شعر سليمان جوادي

يعتبر الرّصيد الدّيني، الزاد المعين الذي لا ينضب للكثيرين من الشعراء والأدباء بشكل خاص ، فالدين يجسد قيما أخلاقية وروحية تتجذر في الأنا النفسية والذات الإنسانية، وتبرز مظاهرها بشكل أوضح في تصرفات الأشخاص ومستوى تفكيرهم، ومن ثم تتجلى الأبعاد الدّينية في قيادة الثقافة الإنسانية دون أن ننسى درجة تأثيرها من فرد لآخر. حسب ما تملّيه أحوال تجربة كل شخص. فالقداسة تتمظهر في المنابع الدّينية، وبالتالي يصبح توظيف ما تحمله تلك المصادر سببا في إضفاء القدسية على الموضوع المتناول، خصوصا إذا تعلقت القضية بواقع يومي معين.

والحديث عن المخزون الدّيني يضم مصادر كثيرة في طليعتها الكتب السماوية، فالقرآن الكريم يشكل مصدرا من المصادر التي يأخذ منها الشاعر دون أن تكون حجة في تقنين المصادر التي اعتمد عليها، واللجوء إلى النصّ القرآني يكون متى أحس الشاعر بضرورة تدعيم موقف معين أو إمطة القداسة عليه.

والتناص كما أكدته التعريفات السابقة، حتمية لا بد منها، يحدث عن قصد أو دون قصد، نتيجة اتكاء الشاعر على مخزون الذاكرة، ويرى محمد مفتاح أن التناص للشعر هو "بمثابة الهواء والماء والزّمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما"¹. فالتناص لم يعد وليد الصدفة البحثية بل يخضع لآليات تحكمه، شكلت مركز اهتمام ورصد من قبل العلماء القدامى، وأبرز دليل على ذلك ما كان يقوم به ابن رشيق من حكم على النصين ينظر إليهما من خلال جودة المعاني ومن خلال اختصاره للنص إذا كان فضاضا، أو من خلال بسطه وتمطيظه إذ كان عكس ذلك، ومن هنا جاءت آليات التناص، كما رصدها ابن رشيق وأقرها المعاصرون، حتى وإن أجمعوا على صعوبة تحديد آليات للدراسات التناصية زاعمين بأن لكل نص آلياته الشخصية التناصية الخاصة التي تستنبط بعد القراءة التأويلية والاستكشافية.

فا استجدت مصطلحات جديدة لهذه الآلية رفدتها هذه الثقافة المعاصرة ، ويمكن تحديدها كالآتي:

¹ محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص125.

1- أسلوب الامتصاص وبعده التداولي في شعر سليمان جوادي :

الامتصاص: هو محاولة إعادة إنتاج للنص الغائب في النص الجديد وفق آلية تحفظ ملامحه وتحافظ على جيناته الوراثية أي أنه خلق لنص جديد دون إلغاء النص الأول فهو "عملية إعادة كتابة النص الغائب ضمن عناصر النص الجديد ليصبح استمرارا له متعاملا معه بمستوى حركي وتحولي"¹.

هو إعادة بثّ للنص الغائب في ثوب النص الحاضر وفق تصاميم جديدة تضمن أصالته، وتقر بحركيته وتجده فهو اختراق لبعض ملفوظات النص السابق وإبقاء على الجزء الآخر في مكانه مع الحفاظ على الأساس الذي يبنى عليه النص السابق لإتمام بناء القصيدة عليه.

ولا تقف هذه الآلية على المستوى التأليفي فقط وإنما على مستوى القراءة المتجددة والتأويلات المشعّبة، فأسلوب الامتصاص يسعى لإيجاد الحالة الحيوية بين النصوص.

وقد أشارت نصوص سليمان جوادي للجانب العقائدي بشكل واضح، وذلك من خلال التقمص الروحي القائم على خلفيات غائبة، وأخرى بارزة من التناص والموروث الديني وتداعياته السياقية والدلالية في نفس الشاعر، ويبدو في قوله:

" تنمو الأفيال وتكثر في الساحات

تقصف بالجيل

بكلام الثورة والتحرير

وأشعار من سجل

نتمنى...."

عفوا....فلنتمنى أن ننقض على الفيل²

¹ محمد نبیس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط2، دار التنوير، بيروت، 1985، ص252.

² سليمان جوادي الأعمال غير الكاملة:، قصائد للحن وأخرى للحزين أيضا، و سلبه رصاصة لم يطلقها حمة لخضر، صهورات أرتيستيك، الجزء 16، 2009، ص60.

يمازج الشاعر بين نصه الشعر والنص القرآني الكريم، تحديدا صورة الفيل بنص تجاوز الملفوظات ليضفي بنا إلى قراءة تأويلية واسعة ومتجددة تقود إلى فهم أكثر تكاملا لبنيتها ودلالاتها، فتركيب المقطوعة السابق يكشف مرجعيته وعلاقته بسورة الفيل:

﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ ﴿١﴾ أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ ﴿٢﴾ وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ ﴿٣﴾ تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ ﴿٤﴾ فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَّأْكُولٍ ﴿٥﴾﴾¹.

ينبغي على القواعد الشعرية للنص أن تستظهر المعاني الأصلية المصدرية وتأويلاتها المتعددة والنظر للمصطلحات الخاصة بالسرد القرآني، بل والاقتراب أكثر من طبيعة القصة القرآنية واجتراف مستويات جديدة لتحليلها بما فيها التحليل الحجاجي، المنبني أساسا على فناعة أن "قصص القرآن الكريم، ليس تخيلا حكايا يهدف إلى الامتاع السردى بل إن غايته هي الاقناع بالدعوة والدفع الاعتقاد بها والتبديد المفحم لأن تردد أوشك أو إنكار إزاء مصداقيتها"². لقد استثمر الشاعر نصاً مرجعياً في نصه الأنف، لذا خرج نصه مفعما بالدلالات والإحالات، فمن هذا الاستحضار القوي للتراكيب والمفردات القرآنية. لمس اختراقا واضحا في تغيير هيكل النص وإبقاء الآخر منها في أماكنها — (أشعار من سجيل) هي خرق للآية (... بحجارة من سجيل). "الشاعر بدل في البنية الصرفية والنحوية واستبدل تركيب الجملة تقديمًا وتأخيرا من أجل استقامية السياق الدلالي واللفظي للخطاب الشعري"³

النص القرآني (عنوان السورة: سورة الفيل و حجارة من سجيل)

النص شعري (بداية القصيدة: الجيل . الفيل وأشعار من سجيل)

لقد جاء النص الشعري متآزرا ومتآلفا مع الخطاب القرآني، فالشاعر يحكي عن تجربة حياتية، بل عن جانب اجتماعي أنهكه وضعه السياسي وكان سببا في تردي حاله. يتكلم بصيغة الجماعة (الضمير المتكلم، نحن): (ننقض، نتمنى، ننقض). الشاعر هنا يعلق -ثورته التي تسكنه- بمدى التحامه بنوع معين من الجماهير في ظروف خاصة، هي جماهير تعيش نفس أوضاع التأزم، فهو يريد العبور إلى العالم الشعري على أشلاء

¹ سورة الفيل ، الآيات 1 -5

² عبد اللطيف عادل، الحجاج في الخطاب، مقاربات تطبيقية، مؤسسة أفاق للدراسات والنشر والاتصال، ط1، 2017، ص11.

³ إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، دط، 2009، ص122.

المعاني التي أحس بها في نفسه واضحة ومحددة، فعبارة أخرى يدخل إلى عريان من المعنى ومن ثم لا يستطيع الشاعر أن يقول إنني أريد أن أعبر عن (كذا) في عمل شعري، لأن تعبيره عن المعنى أو الموضوع المحدد الواضح له لن يكون تعبيراً شعرياً، بل مجرد تعبير "ذلك أن عالم الشعر يخلق موضوعه الخاص"¹. فالشاعر عبّر عن هذه الحقيقة بحقيقة أخرى تثبتتها الحمولة الحجاجية للقصص القرآني، ذلك أنها وقائع تاريخية.

"تشير هذه الحادثة إلى حادث مستفيض الشهرة في حياة الجزيرة العربية قبل البعثة، عظيم الدلالة على رعاية الله لهذه البقعة المقدسة التي اختارها الله لتكون ملتقى النور الأخير، ومحضن العقيدة الجديدة، والنقطة التي تبدأ منها زحفها المقدس لمطاردة الجاهلية في أرجاء الأرض، وإقرار الهدى والحق والخير فيها."²

بل إن توظيف دالي (حجارة وسجيل) في النص الشعري قد استدعى معه السورة التي وردا فيها كاملة، ولم يكتف بذلك فقط بل استدعى معها سياقها التاريخي وقصتها وحوافزها لأن استدعاء شيء من التراث يستدعي معه بالضرورة سياقاً حضارياً كاملاً.³

أخبر القرآن الكريم، بأنها وفقت بالفعل، فهي تصاريف وآثار وسنن من سبق من الأمم وبهذه المصادقية الواقعية ترتفع درجة التأثير ويتأسس الاقحام. وتصبح القصص حاسمة في توجيهها لا يلبسها وهم أو خيال أو ظن⁴ ويتفق نص الشاعر مع خطاب القرآن الكريم في سورة الفيل من خلال أدوار الاعتبار والعظة التي أراد أن يبثها الشاعر في نصه، فلا يقتصر التداخل والتعلق النصي على هيكل القصيدة الخارجي أو السمة الشكلية، لكنه يشتمل على عدة مستويات بما فيها المستوى الدلالي، فهو ينبه ويعظ للمصير الذي يؤول إليه مجتمعه. ويدعو إلى استخلاص القيم وإدراك ما تصلح وتستقيم به أعماله (وانتهاج مسالك من أفلحوا)⁵، ويقصد من الثوار الذين حرروا الوطن كذلك القصص القرآني لا يخرج عن ثنائية التحرير والترغيب، وما يترتب عنها من عقاب أو نعيم، أوهي الثنائية التي تشكل خاصية دعوته، وآليته الإقناعية المركزية، إن الاعتبار إذن هو

¹ عز الدين اسماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري، دار الحداثة، ط2، 1985، ص37.

² السيد قطب: في ظلال القرآن، دار الشروق للطباعة والنشر، مصر، ط31، ص4657.

³ رحاب الخطيب، معراج الشاعر مقارنة أسلوبية لشعر طاهر رياض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص144.

⁴ عبد اللطيف عادل الحجاج في الخطاب، ص11.

⁵ المرجع نفسه، ص11.

مدار القصص القرآني¹ فالتناص هنا اتخذ أبعادا وظيفية بعيدة عن تحقيق المتعة النفسية والتغذية الخيالية والاستراحة العقلية، وهي وظيفة محملة بثقل حاجي كبير ركز على القوة الإقناعية للتمثيل القصصي.

تم استحضار النص القرآني قصد دراسته واستيعاب ما فيه لإنتاج نص إبداعي جديد، يعرض ويحلل ويعلل قيمة العمل الإبداعي الأول، لذلك فكل نص أدبي خرج عن نطاق التناص حسب (لوران جيني)² فهو خارج عن حيز الإدراك تنمو الأفيال وتكثر في الساحات فنقصف بالجيل³.

إن السّاحات التي قصدها الشاعر: هي السّاحات السيّاسية التي يحكمها ساسة العرب. أما السّاحات التي تنمو فيها الأفيال وتكثر هي ساحة الحرم، ويقول ابن كثير (فتأهب أبرهة وسار في جيش كثيف عرمرم لئلا يصدّه أحد عن (البيت العتيق) واستصحب معه فيلا عظيما كبير الجثة لم ير مثله وقال كان معه ثمانية أفيال وقيل اثنا عشر فيلا غيره، ليهدم به الكعبة بأن يجعل السّلاسل في الأركان وتوضع في عنق الفيل ثم يزجر ليلقى الحائط جملة واحدة⁴.

مصادقية الشاعر وصفه في تناصه مع هذه القصة بهدف رفع درجة التأثير، فهو يعتمد إلى تصوير مشاهد خارقة للعادة تتسم بالغرابة والإثارة في الوقت ذاته فالحجارة التي ترمي بها طير الأبايل هي حجارة من طين مطبوخ في ثار تتساقط كالمطر وهي تهوي على أبرهة الحبشي وأصحابه فتودي بهم، كذلك الأشعار جعلها الشاعر كالحجارة، الذي تمنى في نهاية قصيدته أن تجعلهم كعصف مأكول أي التبن المأكول.

" نتمنى

عفوا

فنتمنى أن ننقض على الفيل⁵

¹ المرجع نفسه، ص 12.

² « Hors de l'intertextualité ,L'œuvre serait tout simplement imperceptible ; au memetitre que La parole d'uneclangue hnconnue » Laurent JENNEY , « La stratégie de la forme », Révue poétique k N 27 , Paris , France 1976, p 257

³ سليمان جوادي الأعمال غير الكاملة:، قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، ص : 60.

⁴ ابن كثير الدمشقي، تفسير القرآن الكريم، ج 4، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2006، ص2072.

⁵ الأعمال غير الكاملة، سليمان جوادي، قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، ص60.

هنا تبرز مفردة (الفيل) بوصفها مثيراً أسلوبياً يفرض على محاولة تأويل النص ضرورة اقتران المقطع الشعري بالنص المرجع المتمثل¹ "في سورة الفيل التي اتسمت بالاختصار والإيجاز، والكثافة والتركيز الحكائي مثلها مثل القصيدة التي وقع فيها التناص، فكلاهما يقف فيه" الراوي أو الحاكي موقف المرشد الذي يقود، تفكير السامعين أو القارئ إلى النقاط الأساسية في أسلوب يقترب من التلقين². غير أن المسار السردى للخطاب القرآني قد استعجل النهاية وأصرّ على تحقيق غاية تلقينه، بينما نص الشاعر بقي مفتوحاً على نهاية قائمة على التمني...

ولسنا في حاجة هنا "لأن نفيض في هذا السرد، وإنما يهمننا من ذلك أن نبين وجه الإطار الحضاري العام الذي يميز عصرنا، والذي يتحرك الشاعر المعاصر داخله، ومن الواضح الآن أنه عصر ثوري على مستوى الوطن العربي كله، يتحرك نحو وحدة لهذا الوطن تتحقق بين أجزائه المختلفة الإنسجام على المستويات السياسية والاجتماعية والفكرية" وكان هذا هو الحل الذي ارتضته الذات لنفسها وخاصة.

وقد استدعى الشاعر صيغة أخرى من الخطاب القرآني وهي ﴿قُلْ إِنَّمَا أَنَا مُنذِرٌ

وَمَا مِنْ إِلَهٍ إِلَّا اللَّهُ الْوَاحِدُ الْقَهَّارُ﴾³ على سبيل أسلوب الامتصاص وهي ملائمة لما يبدو في قوله:

"لوقلت إن الخبز فيك حاكم مغوار

وأنه هو الإله الواحد القهار

وأنه وأنه

فلتسقط الأدوار"⁴

وهو قول ذكره الله تعالى لنبيه محمد (قل) يدعوه فيه لأن ينذر قومه (إنما أنا منذر) لكم يا معشر قريش بين يدي عذاب شديد، أنذركم عذاب الله وسخطه أن يحل بكم على كفركم به، فاحذروه وبادروا حلولة بكم بالتوبة، (وما من إله إلا الله الواحد القهار)، يقول

¹ أحمد جبر شعت، جماليات التناص، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014، ص155.

² عز الدين اسماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري، ص51.

³ سورة ص، الآية : 65.

⁴ سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة، قصائد الحزن وأخرى للحزن أيضاً، ص95.

وما من معبود تصلح له العبادة وتتبعي له الربوبية إلا الله الذي يوحد كل الخلق، الواحد الذي لا زوج له ولا شريك ولا خليل في ملكه، القهار لكل ما دونه بقدرته، ربّ السّماوات والأرض وما بينهما من الخلق.

لقد اكتسب شعر جوادي إضافة إلى خاصيته الجمالية المحققة لبعده الإمتاعى بحمولة إقناعية، تظاهرات في البنية الهيكلية القائم عليها، وفي البنية الدلالية المهيمنة فيه، تخف وتقوى حسب السياق، ذلك أن النص الشعري ليس لعباً بالألفاظ فقط ، وليس نقل تجربة فردية ذاتية فحسب، إنه يهدف كذلك إلى الحثّ والتّحريض والإقناع والحجاج، وهو يسعى إلى تغيير أفكار المتلقي ومعتقداته، وإلى دفعه إلى تغيير وضعيته وسلوكه ومواقفه¹، فالشاعر حريص على التّحسين الأسلوبى، اهتم بجمالية لغته ومنجزات التعبير الشعري ، وبناء التّركيب وتنظيم المعجم حين امتص آيات عديدة من الخطاب القرآني، وحاول التعاطي معها في تصميم جديد توخى فيه الحس المرهف والإبداع الفني. محاولاً من خلال ذلك اختراق كيان المتلقي والتأثير على مشاعره . "وهو ما تكشف عنه جلّ الدراسات الأسلوبية التي تشير إلى ظاهرة التناص على أنه تجلّ للنص السابق في النص اللاحق ، وتحاول تحديد وظيفته التي يؤديها في السياق الجديد " ²بأدوات حديثة غير غافلة استثمار الطاقة الإيحائية الماثلة في النص الأدبيّ " فالنص تفاعل معرفي قبل كونه بنية لغوية " ³وهي حقيقة تبوح عن مقدار الوعي النظري بماهية النص الأدبي .

وحضور الموقف في القطعة السابقة لم يكن يباعد فيه أبداً بين الهم المجتمعي السّياسي والتعبير الشعري، بل نذر شعره لخدمة وطنه لقد استطاع تصوير الوضع الاجتماعي بعدسة ألقت تركيزها على أصغر الأشياء حجماً وأكثرها سعياً في الحياة، إنه (الخبز) (وإن) وهو أبسط أنواع الطعام، لقد صورّه الشاعر إله، وحاكماً مغواراً، "فمكانة الإله في النهاية هي قوة ومكانة الشعب الذي يؤمن به. وفي العادة فإن تاريخ فرق أيّ شعب متعلقة بالنظام الاجتماعي الذي يسيره، وبالتالي فإن قوة وحضور الإله -أي إله- تعتمد على قوة وحضور النظام الاجتماعي الذي يمثله، وأي تغيير اجتماعي يطرأ على قوة الشعب فإن هذا التغيير

¹ أبوبكر العزاوي: الخطاب والحجاج، الأحمديّة للنشر، ط1، 2007، ص35.

² نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب : دراسة في النقد العربي الحديث ، تحليل الخطاب الشعري والسردى ، دار هومة ، الجزائر ، الجزء

2 ، دط ، 2010 ، ص 161

³ عبد القادر فينوح : دلالية النص الأدبي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط 1 ، ص 30

يصيب مباشرة صورة الإله أيضا¹. لقد حملت لفظة (الخبز) رمزية مثالية جميلة، أدت إلى معرفة حقيقية في تعبير شعري ينمي حاسة المتلقي، فهي تفتح أجنحتها لتطير من ألفاظ وعبارات الوضعية إلى معان أخرى يتحملها اللفظ بالتفسير والتأويل.

إن أسلوب الرمز بنية مركبة على نحو جمالي إنه أداة "لتفجير كل طاقات المعاني المترسبة في الشعور واللاشعور عن طريق الوجدان، أو تكثيف الانفعال الذي يعمل فكر المتلقي على محاولة إدراكه، قد يعبر الشاعر عن المعنى ببعض الظلال، أو يلجأ إلى أطراف في المعاني وعلى القارئ أن يلتمس من وراء ذلك كله دلالات، يدرك من إيماءاتها ما لم يدركه الشاعر نفسه².

سليمان جوادي من الشعراء الذين يخوضون صراعا عنيفا من أجل الخروج من السكونية وفي هذا تتمثل ديناميته "... وهو يعد من الشعراء الذين يعون هذه الحقيقة والذين يجعلون من أشعارهم ومن أنفسهم جزء، من هذا الفعل وهم الذين يستجيبون بحق لمطالب واقعهم، وهم الذين يكسرون حاجز السكون بانفجاراتهم الشعرية³ غير أنه في بعض الأحيان يترك الواقع الذي يعيش فيه هو واقع مرير، ولو استسلم الشاعر للتفكير العادي لما وجد أملا وطريقا للخلاص⁴.

وتوسل الشاعر جملة من الأبيات المحددة للحجاجية، تظهر في باقي قصائده كي يضمن لنصه الشعري بعده الإقناعي، ويبدو ذلك في:

"ولا يحلمون بذات العماد

ولا يحلمون بقطعة خبز

ورقعة ثوب⁵

¹ جمال علي الحلاق، آلهة في مطبخ التاريخ، قراءة في تاريخ سورة الفاتحة، منشورات الجمل، ألمانيا، ط1، 2012، ص34.

² رجاء عيد، دراسة في لغة الشعر، منشأة المعارف، ط1، 1998، ص11-12.

³ عز الدين إسماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري، ص128.

⁴ رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، مصر، ط2، 1962، ص151.

⁵ سليمان جوادي، الأعمال غير كاملة، قصائد الحزن وأخرى للحزن أيضا، ص96

" إن مظهر التناص هنا يتجلى في عملية التقاطع أو التداخل أو التفاعل الذي يحصل بين بنية نصية جزئية واحدة (هي) القرآن وليس بنيات نصية مركزية كالخطاب التاريخي أو بنية الحكيم العربي أو الديني (الصوفي) " ¹

"وجرة ماء

ينامون ...

لا يشعرون

ولا يحلمون

ولكنني، وأنا الملك المتفتح، قد جبت سبعا طباقا

لأبصرهم

يحلمون ببسمة فجر

رأيت الفضاضة عدت لربي

"شديد العقاب" ²

فالنص الشعري وبعد عملية التشرب من النص القرآني، يتحول باتجاه التهكم والتحسر إزاء وضع الأمة العربية وما تطلها من شتائم وتآمر وشقاق. لذلك أبقى الشاعر على روح النص الغائب حاضرة في نصه من خلال إبقائه على الدوال:

(بذات العماد،...، سبعا طباقا،...، شديد العقاب،...، لأبصرهم)

يتضح من ذلك أن نص الشاعر قد تشرب من النص القرآني ولم يبق دائرا في فلكه، لأن مقصدية نصه وغايته تختلف عن غاية النص القرآني إلا أنه أراد الاستعانة به على سبيل المفارقة اللفظية التي تدل عليها وتبشر بها، "فالخطاب التهكمي الساخر، أرض خصبة لنمو المفارقات وتكاثرها" ³، إن الحسّ التهكمي الذي يخترق هذه المقطوعة بالإضافة إلى القرائن السياقية الأخرى يدفع القارئ إلى أن يعيد تفسير العبارات أي ما يحتم البحث عن الدلالة النقيضة:

¹ سعيد سلام : التناص التراثي ، ص 136

² سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة، قصائد الحزن وأخرى للحزن أيضا، ص 96

³ نوال بن صالح،جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر، شركة دار الكادميون للنشر والتوزيع، ط1، 2016، ص73.

سبعاً طباقاً سورة نوح الآية 15: ﴿أَلَمْ تَرَوْا كَيْفَ خَلَقَ اللَّهُ سَبْعَ سَمَوَاتٍ طِبَاقًا﴾. وهي موافقة للآية 12 من سورة الطلاق: ﴿اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَوَاتٍ وَمِنَ الْأَرْضِ مِثْلَهُنَّ يَتَنَزَّلُ الْأَمْرُ بَيْنَهُنَّ﴾^(١٢). والآية 03 من سورة الملك: ﴿الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَوَاتٍ طِبَاقًا﴾^(١٣). والآية 12 من سورة فصلت : ﴿فَقَضَّاهُنَّ سَبْعَ سَمَوَاتٍ فِي يَوْمَيْنِ﴾^(١٤).	إرم ذات العماد سورة الفجر الآية 6-7 ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ ﴿٦﴾ إِرْمَ ذَاتِ الْعِمَادِ ﴿٧﴾﴾ عاد قوم هود عليه السلام فإن الله بين أظهرهم ومن آمن منهم وأهلكهم
--	---

ولا يراعي الشاعر في مقامه هذا تسجيل الأحداث، أو التنقيب عن الماضي بقدر ما يعنيه التعبير عن ذاته وواقعه لذلك يتيح التناص للشاعر، قول ما يشاء والتشرب بالصيغة التي يشاء فهو يعرض النص القرآني ضمن النص الشعري، لإتمام ما خطط له، وهو ما يفتح المجال لمفارقات بالغة الأهمية تتحقق في بنية النص بشكل جلي. "فمن خلال هذه التقنية يصير النص ذا وجهين، فالشاعر حين يستحضر نصا لجعله يتقاطع مع الواقع، فإنه يراعي حرفيته ولا تعنيه الحقيقة التاريخية، بل قد يضحي بذلك لأجل بناء المفارقة، وإذا ذهب القارئ إلى قراءة قصة تاريخية من خلال نص الشاعر فهو واقع ضحية مغالطة وسوء فهم يسمي من خلالها أحد ضحايا المفارقة"¹.

إن الشاعر هنا يأتي بآيات من القرآن الكريم لها دلالات وإيماءات في الواقع المعيش من أجل عبور ملأئم يحقق الرضا الحجابي، لكن في الوقت نفسه قد يعرض طرحاً آخر، يتمثل في إلحاق صفات الجلالة ب (أنا) الشاعر، وهو إسقاط واضح، كشفته مجموعة تجاوزات قد لا يتحملها إطار الخلق أو الدين، رغم أن الشعرية تسمح بكل ذلك في إطاره الفني المستتر² إذ للدقة الشعرية طبيعة الخروج الديني على نحو من الأنحاء بل " يجب إخراج الأعراف والتقاليد والأخلاق من منطقة الشعرية، لأن في مثل ذلك قيد للإبداع الذي يجب أن يتوسع لاستيعاب حركة الذهن بكل تناقضاتها، وبكل توافقاتها، لأن طبيعة الشعرية أن تفارق مواصفات الواقع المادي والمعنوي، والخارجي والداخلي،

¹ نوال بن صالح، جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر، ص139.

² محمد عبد المطلب : قراءات في أسلوبية الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دط ، 1995 ، ص 27

ووسيلتها في ذلك الطاقة التخيلية الخلاقة، لأن هذه الطاقة لها فاعليتها في خلق فضاء النصّ الموازي للنص المنطوق، حيث تقوم بينهما علاقة جدلية تجمع بينهما على صعيد التلقي¹، وهذا ما يعارضه الشرع .

كما أنه تناص مع الآيات السابقة، وامتنص منها جزء وأعاد صياغته في شعره، صياغة أضفى عليها مشاعره وأحاسيسه بما يتواشج ونسيج النص الشعري، فاستطاع التحوير بالألفاظ القرآنية زيادة وحذا واستبدالاً وتغيراً، كما يبدو في قوله:

" أيقنت أنني المقيم

أيقنت أنني السميع العليم

المجيب الغفور الرحيم

الشديد العقاب

ومالك كل الرقاب"².

وهو ما يتوافق مع الآيات الآتية :

المجيب الغفور الرحيم هو قريب لخطاب المواجهة ﴿إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ﴾. وهو ما يتوافق مع الآيات القرآنية والتأويلات الآتية	شديد العقاب الآية 98 من سورة المائدة: ﴿اعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ شَدِيدُ الْعِقَابِ وَأَنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾ يستخف الناس بالموعظة ويضنون أنهم مهما فعلوا من المعاصي ف إن عفو الله تعالى منتظرهم هي تبريرات واهية وحجج باطلة
	السميع العليم البقرة 127: ﴿وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْمَاعِيلُ رَبَّنَا تَقَبَّلْ مِنَّا إِنَّكَ أَنْتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ﴾. آل عمران: ﴿إِذْ قَالَتِ امْرَأَتُ عِمْرَانَ رَبِّ إِنِّي نَذَرْتُ لَكَ مَا فِي بَطْنِي مُحَرَّرًا فَتَقَبَّلْ مِنِّي إِنَّكَ أَنْتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ﴾. البقرة 137: ﴿فَإِنْ ءَامَنُوا بِمِثْلِ مَا ءَامَنَتْمْ بِهِ ء فَقَدْ اهْتَدَوْا وَإِنْ تَوَلَّوْا فَإِنَّمَا هُمْ فِي شِقَاقٍ فَسَيَكْفِيكَهُمُ اللَّهُ وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ﴾. المائدة 76: ﴿قُلْ أَتَعْبُدُونَ مِن دُونِ اللَّهِ مَا لَا يَمْلِكُ لَكُمْ ضَرًّا وَلَا نَفْعًا وَاللَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ﴾. الأنعام 13: ﴿وَلَهُ مَا سَكَنَ فِي اللَّيْلِ وَالتَّهَارِ وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ﴾.

¹ المجمع نفسه ، ص 26

² سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة، يوميات متسكع محظوظ، ص59.

هكذا استطاع الشاعر استيفاء الملامح القرآنية، واختيار ما يلائم تجربته الشعرية وأبعاده الفكرية، ويجعل من هذه الملامح دلالات متجددة من خلال إضافته وسبكه موافقه النفسية والشعورية عليها. ويستخدم جوادي الخطاب القرآني بنصه الشعري ببراعة وعمق كبيرتين وبمصادقية محددة يدلي أسلوبه بالتناص ويتمرس في الامتصاص والتوظيف، فهو بذلك قد تناص بأسماء الله الحسنى الواردة سلفا في آيات قرآنية (السميع العليم، المجيب، الغفور الرحيم، مالك) "مع الخطاب القرآني لفظا ومعنى وظفه توظيفا فنيا يصبح جزءا حقيقيا من بنية النص الشعري متلاحما تلاحما عظيما ينبئ عن قدرة سليمان جوادي في استحضار النص القرآني وتمثيله وصياغته - بما يناسب - المواقف النفسية والأبعاد الدلالية"¹، إنه مزج بين ذات المتكلم وصفات الذات الإلهية لإعطاء سمة التفرد والمعاكسة لعمليات التصنيف المعهودة:

سميع	عليم	مجيب	غفور	رحيم
يسمع الشتائم	يعلم بالنعمة والتأمر	يستجيب لدعوة المتضرع	يغفر ذنب المخطئ	يرحم عباد الأمة العربية
نقيض الصفات				
شديد العقاب = > تنذير للمستخفين ببطش الله				

"فهو يستدعي إلى الذاكرة الأسماء الحسنى التي تستدعي معها سلطة الذات العليا، ولكنه يستخدمها عكسيا ليبين المفارقة بين سلطتين اثنتين، السلطة الإلهية القادرة على كل شيء، وبين السلطة البشرية الفاقدة لمواضيع القيمة المتمثلة في الإقدام والحزم..."²، ما هو في الحقيقة إلا استخدام عكسي لدلالة المرجع القرآني.

لا نستطيع المضي نحو إضاءات أخرى لنص سليمان جوادي في كنف النص والخطاب القرآني دون الوقوف عند هذه النقطة للإطلاع على المراد، و"ليس معرفة المراد سوى معرفة القصد والمقصد وهذه المعرفة من جملة ما تتقضاء الدراسات التداولية، وتتغياها، وتفتش عنه من خلال قوانين ومساطر، يستدل فيها من المنطوق على

¹ إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المغربي، ص 133.

² المرجع نفسه، ص 133.

المفهوم، ومن الصريح على المضمّر ومن الغايات الكلية على القصد في خطاب محدد، لذلك فإن الدلالة تتأسس على القصد¹، وهذا القصد مركب على قصدين قصد المتكلم (منشئ الخطاب)، وقصد المتلقي أو (المكلف) وهو الناتج الذي يمكن أن تصطلح عليه بـ (القصد المدمج).

وفيما سبق (نقل) قضية انتقال (القصد) من ذات المتكلم إلى خطابه أو كلامه، إذا المتكلم (دال) (الشاعر) أي قاصد بكلامه، وكلامه (دال) بنظامه فإن سامع يدرك أن المتكلم (الشاعر) لا يقصد أنه الإله، ذلك أن "الألفاظ لم تقصد لذواتها، وإنما هي أدلة يستدل بها على مراد المتكلم، فإذا ظهر مراده ووضح بأي طريق كان بمقتضاه سواء كان بإشارة، أو كتابة، أو بإيماءة، أو دلالة عقلية، أو قرينة حالية، أو عادة مطردة لا يخل بها أو من مقتضى كماله وكمال أسمائه وصفاته، وأنه يمتنع منه إرادة ما هو معلوم الفساد، وترك إرادة ما هو متيقن مصلحته، وأنه يستدل على إرادته للنظير بإرادة نظيره ومثله، وشبهه، وكراهة الشيء بكراهة مثله ونظيره وشبهه"². وترتبط هذه القضية الحالة الذهنية، أي الكلام والمساورات النفسية وتتعلق بقصدية تجيز الإنابة عنها عبر اللغة فالخطاب هو سلوك لغوي للأفراد³ ففهم مراد المتكلم من كلامه، قدر زائد على مجرد فهم وضع اللفظ في اللغة. وهذا حسب تفاوت الناس فيما يفقهون.

ونستعير في هذا السياق "مصطلح (المحتمل) عند جوليا كريستيفا، ليتطابق مع مصطلح (الظاهر) ... فما يجده المتلقي ظاهراً للوهلة الأولى هو المحتمل إذا إن وظيفة المعنى التي يتميز بها الخطاب، وظيفة تماثل متجاوزة لكل اختلاف ووظيفة (هوية) وحضور للذات، لتكون الإرادة أو القصدية هي إرادة حول الحقيقة، والحقيقة خطاب مشابه للواقع، وهو المحتمل، وهنا يتظاهر المعنى المحتمل بالاهتمام بالحقيقة الموضوعية، ولكن ما يهمه هنا هو علاقته مع الخطاب يكون (تظاهر بأنه حقيقة موضوعية، معترف به، ومقبول ومتواضع عليه، فالمحتمل إذا لا يعرف سوى (المعنى) الذي هو بالنسبة إليه ليس بحاجة لأن يكون حقيقياً كي يكون أصيلاً وكأنه حالة انتقالية وسطى بين المعرفة واللامعرفة"⁴.

¹ سعود بن عبد الله الزد جالي، دراسات تداولية في أصول الفقه (العموم والخصوص) دار الفرابي، بيروت، ط1، 2016، ص228.

² ابن القيم : أعلام الموقعين، تح بشير محمد عيون، مكتبة دمشق، دار البيان، 2000، ص 205

³ رويول أن موشلار، جاك، التداولية، اليوم: علم جديد في التواصل، ترجمة: المنطقة العربية للترجمة، 2003، ص43.

⁴ جوليا كريستيفا، عالم النص، ترجمة: فريد الزاهي، الدار البيضاء، توبقال للنشر، 1997، ص45-46.

تعد التحليلات السابقة رهانات لها أهميتها في تحليل الخطاب الديني بما فيه القرآني، إذ تتحد مع مبادئ (بول غرايس Paul Grice)¹ في التعاون، نص جوادي هنا، لا يؤدي أفعاله الكلامية بطريقة مباشرة، لكنه عمد إلى طرائق غير مباشرة تجاوز بها الأساليب الأمرية المعيارية إلى استخدام تراكيب ظاهرها وصفي، ولكنها تتضمن قوة الفعل الإنجازي على نحو قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا حَرَّمَ عَلَيْكُمُ الْمَيْتَةَ وَالدَّمَ وَلَحْمَ الْخِنْزِيرِ وَمَا أُهْلَ بِهِ لِغَيْرِ اللَّهِ فَمَنْ اضْطُرَّ غَيْرَ بَاغٍ وَلَا عَادٍ فَلَا إِثْمَ عَلَيْهِ إِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾²، ويتجلى امتصاص النص القرآني بهيكلته تتم حرفية وتصميم معماري فني راق ما يبدو في قوله:

"من قال إن السماء ستهوى.

ومن قال إن السماء ستسقط.

ومن قال إن لعباد ستبنى.

ومن قال إن الإله سيغلط"³.

وهو الذي يتوافق مع ما ورد في سورة النجم ﴿وَالنَّجْمِ إِذَا هَوَىٰ﴾⁴.

وظف الشاعر سليمان جوادي بنى النص الغائب (النص القرآني) مطلع سورة النجم، على أساس التحوير، وتبعاً لرؤى متباينة، لقد امتص الفعل الماضي (هوى) وغير زمنه إلى فعل مضارع بعد قرنه بسين التسوييف (ستهوى) بينما استبدل في السطر الثاني من المقطوعة لفظة (ستهوى) بلفظة (ستسقط) وما هي في الحقيقة إلا مرادفاً لها. بل غير تركيب وصياغة جملة النص الغائب (والنجم إذا هوى) من جملة بدأت بواو القسم إلى جملة استفهامية تبدأ بأداة الاستفهام (من) على سبيل النفي فهو ينفي سقوط السماء، وينفي خلود العباد، وينفي غلط الإله، على نحو ما يقره الجدول الآتي:

من قال إنَّ السماء ستهوى/ستسقط	من قال إنَّ السماء ستبقى	من قال إنَّ الإله سيغلط
نفي الفناء/الزوال	نفي الخلود/البقاء	نفي الغلط/الخطأ

¹ H . P . Grice – Logique et conversation – in M L'inversion Grammaticale – traduit par : Friderick Berthet et

Michel Bozen - Paris , n 66 – 1995 – pp 51 - 71

² سورة البقرة، الآية : 173

³ سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة، ثلاثيات العشق الآخر، ص107.

لقد وظف الشاعر النص المرجع معكوساً أو محوراً فيه، إذ ينطوي على أساس هدم بنية النص الغائب الدال على القسم ، والذي يخبرنا فيه الله تعالى بالنجم إذ كان بحال معين (إذا هوى)، بأن حبيبنا محمد صلى الله عليه وسلم لم يضل ولم يغو، وما ينطق محمد صلى الله عليه وسلم بهذا القرآن عن هواه وهذا سياق الآية القرآنية الآتية: ﴿مَا ضَلَّ صَاحِبُكُمْ وَمَا غَوَىٰ ۚ وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَىٰ ۚ إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَىٰ﴾¹، وهو معنى وافق السطر الشعري الآتي (ومن قال إن الله سيغلط) وإن خالفت ألفاظه ألفاظ الآيات القرآنية السابقة إلا أنها طابقتها في معناها العام، تمثله العلاقة البرهانية الآتية:

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{الله لا يغلط} \\ \text{الوحي من عند الله} \end{array} \right. \quad \text{إذن الرسول لا يغلط لأن وحيه من عند الله}$$

لكن اللافت في الأمر ليس مجرد شرح الأسطر الشعرية، ولا في محاولة تفسير الآيات المرجعية لها وإنما يكمن في حجم المفارقة الساخرة التي صاغها الشاعر، فهو حاول أن يبني دلالاته انطلاقاً مما ورد في النص القرآني الذي ألفه الناس. لكنه في الآن نفسه يحاول ترحيل تلك الأشياء المعروفة صوب عالم الشعر المختلف الذي يحق فيه للشاعر أن يسمي الأشياء من جديد وفق ما تدفعه إليه اللحظة الشعرية التي يعيشها².

ويمكن القول عن هذا المقطع بأنه انشغال واضح بحركية الإثبات والنفي التي يدور المعنى في فلكها متقلبا غائماً، لا يبين على شيء مما يعرفه الشاعر في واقعه، فيتمسك تارة بـ (الحياة) في (من قال إن السماء ستهوى) ثم ينفي ذلك لـ (بالفناء) في (من قال إن العباد ستفنى) وهذا ذاته يجعل المعنى يبتعد أكثر عن صفة الأحادية، ويقترب أكثر إلى التعدد "لأن الدلالة الشعرية لا تقتصر على معطيات الدلالة اللغوية العامة بل تمثل في محصلة التداخل البنيوي لمجموع الأبنية التعبيرية المتعاقبة"³، التي بها تتحقق النصية وعنها تتولد الدلالة ليكون النص مساحة للبوح فمعبّر للقارئ الباحث عن ذاته.

¹ سورة النجم، الآية : 2 - 4

² محمد الأمين سعدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة إرفيسيرا، دط، 2013، ص162.

³ صلاح فضل، الأساليب الشعرية المعاصرة، دار الأدب، بيروت، ط1، 1990، ص19.

يتضح مما سبق أن التفاعل التناصي، تفاعل متفاوت، يتوزع، بين التماثل والتواشج مع الألفاظ والتراكيب، وهذا يخرج بنية نصية شعرية ذات رؤى ومرام بعيدة وصياغة وحبك قويم يزداد بعده الجمالي بتجاوز السطحية.

2- أسلوب الإيجاز وبعده التداولي في شعر سليمان جوادي :

يقوم أسلوب الاختصار على الإيجاز والإحالة والإشارية والتكثيف، ويعد الأنسب للشعر لاعتماده على الكلمات الدالة، والعبارات الكثيفة، يحاول هذا النمط الأسلوبى اقحام المتلقي بخوضه في العملية التفسيرية والتأويلية للنص، يقوم على التلميح دون ذكر التفاصيل، يحاول من خلالها المبدع الإمام بالأجزاء واستخلاص العبرة منها بعبارات مكثفة مثقلة بالدلالات الوافية، ناجمة عما توصلت إليه التجارب، السابقة، تعينها علاقاتها الإشارية بين الخطابات والملفوظات عن التمثيط والإطالة في الكلام" فبالتميح يشير الشاعر في فحوى الكلام إلى قصة أو شعر أو مثل سائر¹ ويعتمد على خلفية البرهان والتأثير في ذات المتلقي. كما ترجع أسباب التلميح والإشارة في العملية التناصية إلى أنواع تعضيدية أو تشبيهية أو تأثيرية.

و"مثال الاختصار القائم على الإشارية ما يبدو في قوله: وهياً للمؤمنين قصورا وجنات عدن بها المتقون".²

فالإشارة السابقة حملت إشارة استدعت حضور الذاكرة بكل ما يتناسب معها من آيات قرآنية تحمل المعنى نفسه، ومنها قوله تعالى:

1- ﴿جَنَّتٌ عَدْنٍ يَدْخُلُونَهَا وَمَنْ صَلَحَ مِنْ آبَائِهِمْ وَأَزْوَاجِهِمْ وَذُرِّيَّاتِهِمْ وَالْمَلَائِكَةُ يَدْخُلُونَ عَلَيْهِمْ مِنْ كُلِّ بَابٍ﴾.الرعد: 23.

2- ﴿جَنَّتٌ عَدْنٍ الَّتِي وَعَدَ الرَّحْمَنُ عِبَادَهُ بِالْعِيبِ إِنَّهُ كَانَ وَعْدُهُ مَأْتِيًا﴾ مريم: 61.

3- ﴿جَنَّتٌ عَدْنٍ يَدْخُلُونَهَا يُجَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَلُؤْلُؤًا وَلِبَاسُهُمْ فِيهَا حَرِيرٌ﴾ فاطر: 33.

4- ﴿قُلْ أُوْنِبْتُكُمْ بِخَيْرٍ مِّنْ ذَٰلِكُمْ لِلَّذِينَ اتَّقَوْا عِنْدَ رَبِّهِمْ جَنَّاتٌ تَجْرَى مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ....﴾ آل عمران: 15.

¹ عبد الرحيم أحمد العباسي، معاهد التنصيص، تحق محي الدين عبد الحميد، د.ت.ط، ص54.

² سليمان جوادي: الأعمال غير الكاملة قصائد للحرز وأخرى للحرز أيضا. ص 33.

استمد الشاعر من لفظي (جنات عدن) و(المتقين) مضمونا فنيا يعتمد فيه على قسمه بالله تعالى الذي هياً لعباده المتقين القصور و جنات عدن" فبد التناصق الشكلي الجمالي واضحا لهذه الصورة، فضلا عن التكيّف الدلالي والإفادة من النصّ القرآني لدعم وتأيد الرؤية النفسية للشاعر"¹.

يغرف سليمان جوادي مما لديه من مخزون هائل من العلوم والمعارف الدينية والنصوص المرجعية المودعة في الذاكرة، التي يوظفها بوصفها مدلولات ومنظورات في نصوصه في شكل اقتباس وتصنيف، أو تلميح وإشارة فاستعرض ثراء لغته وغناها بالألفاظ والتراكيب والجمل والسياقات القرآنية لتصبح لغته قادرة على التعبير عن آرائه ومواقفه، وانفعالاته الغزيرة، وثمة مقاطع ونصوص شعرية للشاعر تمتلئ بتناص الإيجاز (الإشاري) مع الآيات والتراكيب القرآنية تحقق وهجا وتأثيرا فنيا في النصّ، يظهر ذلك في قوله:

"هو الله

يدرك ما في القلوب

وما في الجيوب

وما في السماوات والأرض

وما في الورى من عيوب

هو الله أقرب منكم إلى الشعب

فاعتبروا أيّها المؤمنون به علنا

أيّها الكافرون به في الغيوب"².

" تتمثل الكثافة التناصية هنا نتيجة اعتماد الشاعر على التراكيب من ناحية، واستدعائه لأكثر من آية من ناحية أخرى، وهذا الاستدعاء يشير إلى تعدد السياقات داخل النصّ، أو إلى تعدد الإشارات الصادرة منه، أوهما معا، على معنى أن الدلالة في مثل هذه

¹ إبراهيم مصطفى الدهون: التناص في شعر أبي العلاء المعري ص 58.

² سليمان جوادي: الأعمال غير الكاملة: رصاصة لم يطلقها حمة لخضر ص 98.

الأنساق تكون ثنائية الحركة من الداخل إلى الخارج ، ومن الخارج إلى الداخل ، ومن ثم تحتاج إلى تعدد المرجع الذي تتكئ عليه ¹ .

" هو الحيّ

فلا تقتلوا ثقة الشعب فيه

ولا تعزفوا باسمه كل لحن طروب

هو الله أرأف منكم بنا

يتفقدنا كل حين

يعلمنا الصبر والحبّ

ينزع عنا جميع الكروب

هو الله أكبر من أن يكون

عباءة باغ

وتاج بليد

وقول كذوب

هو الله أكبر من أن يكون

سلاحاً يوجه ضد الشعوب ²

لقد النقط الشاعر دلالات وإيحاءات استمدتها من القرآن الكريم ووظفها في انزياحات جديدة وبصياغة جديدة تتوافق وتجربته الشعرية. لهذا لم يعتمد على الأسلوب القرآني اعتماداً كاملاً بل غير في التشديد اللفظي الأسلوبية تغيراً انصهر معه النص القرآني. وهوما يتوافق مع المقولة الأسلوبية " جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغاته الإبلاغية " ³ ، والتي طورها (بيار جيرو Pierre Guiraud) بإضافة تعريف آخر

¹ محمد عبد المطلب : قراءات في اسلوبية الشعر الحديث ، ص 173.

² سليمان جوادي: الأعمال غير الكاملة: رصاصة لم يطلقها حمة لخضر ص 98.

³ Pierre Guiraud : la Stylistique Coll « que Sais je N 646 , D .U . F émeed 1972 Paris.

لها إذ يضيف إلى البعد اللساني في تعريف الأسلوبية ، بعد العلاقة الرابطة بين حدث التعبير ومدلول محتوي صياغته ¹

والواضح تشربه في قوله تعالى: ﴿هُوَ اللَّهُ الَّذِي لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْمَلِكُ الْقُدُّوسُ السَّلَامُ الْمُؤْمِنُ الْمُهَيْمِنُ الْعَزِيزُ الْجَبَّارُ الْمُتَكَبِّرُ سُبْحَانَ اللَّهِ عَمَّا يُشْرِكُونَ﴾².

والواضح تشربه من قوله تعالى: ﴿اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ.....﴾³.

يشي أسلوب سليمان جوادي في نصه الشعري الآلف الذكر. بتمركز حول ألفاظ قرآنية عمل على تكتيفها، ووصلها بالنص الشعري وصلا متينا مكنه من بلوغ الهدف بالتحوير للألفاظ وحذفها. حيث استخدم الخطاب الرباني (هو الله) ظهرت بصفة تراكمية في جسد القصيدة. ربطها في كل مرة بتحورات وحذف واستعاضه، نسجها لينفذ إلى زوايا. أكثر دقة وعمقا، يبت من خلالها رؤاه وتجاربه الإنسانية ، فهو بذلك يطلق العنان لنفسه كي تأخذ ما تشاء من النصوص المرجعية التي يمكن لها أن تثري نصوصه وتمنح خطابه سمة التصديق والاقناع.

وإذا كان الجانب الصوتي يمكن أن يتأتى عشوائيا ، أي ضرب من لعب الأصوات فإن المستوى الدلالي ينهض على نظام صارم ، لتوليد الدلالة عن طريق مخارج الأصوات، وبنائها ، لذلك يذهب جمهور كبير من الفلاسفة إلى أن الحقيقة التي تمثلها اللغة لا تظهر إلا في اللغة المنطوقة ، فاللغة المتلفظة كما يزعم أفلاطون وأتباعه، هي وحدها الحاملة للحقيقة، والمعبرة عنها أيضا ⁴. في حين أن اللغة تفقد جزءا من خاصية التعبير، بمجرد كتابتها ، مثلا ، عبارة (هو الله) أراد الشاعر من خلالها أن يؤدي غرضا دلاليا معيناً، إلا أنه قد لا يؤثر به التأثير المباشر الفاعل الذي يحدثه الصوت نفسه .

لقد اكتنزت قصيدة سليمان جوادي على دلالات دينية بحثة، تفيض بألفاظ وتراكيب قرآنية استعرض فيها الشاعر صفاته تعالى من وحدانية وعلم غيب، ورأفة ، وعلو شأن ورحمة، فراح يستثمرها تعبيراً عن تلك الصفات، فأدى ذلك إلى تفاعل وامتزاج مثيرين.

¹ Pierre Guiraud : Essais de Stylistique ; 3ème Tirage . Ed Klincksieck . 1980

² سورة الحشر، الآية : 23 - 24

³ سورة البقرة، الآية : 255

⁴ CF . Jacques Derrida ; La dissémination ; in pierr Zima , La déconstruction : une critique , p 40f ;parris 1994

بل إن كل جزء من أجزاء المقطوعة السابقة يشير إلى آية ويوجزها حسب ما يورده المخطط الآتي:

هو الله		
يدرك ما في القلوب	﴿قُلْ إِنْ رَبِّي﴾	﴿أَلَمْ يَعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ
يدرك ما في القلوب	يَقْذِفُ بِالْحَقِّ عَلْلَمٌ	يَعْلَمُ سِرَّهُمْ وَنَجْوَاهُمْ
وما في الجيوب	الْغُيُوبِ ﴿٤٨﴾ سبأ-48.	وَأَنَّ اللَّهَ عَلَّمُ الْغُيُوبِ ﴿٧٨﴾
هو الله	← إن ربي	التوبة- 78.
يدرك ما في القلوب	علام الغيوب	إن الله علام الغيوب
هو الله أقرب منكم إلى الشعب	﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ وَنَعْلَمُ مَا تُوَسَّسُ بِهِ نَفْسُهُ وَنَحْنُ	﴿... فَأَعْتَبِرُوا يَأْأُولِيَ الْأَبْصَارِ ﴿٢﴾
	أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ ﴿١٦﴾﴾ ق-16.	
(نداء) أيها	← (نداء)	
(صفة) المؤمنون به علنا	← (صفة) أولي الأبصار (صفة)	
هو الله أرأف منكم بنا	﴿..... عَزِيزٌ عَلَيْهِ مَا عَنِتُّمْ حَرِيصٌ عَلَيْكُمْ بِالْمُؤْمِنِينَ	
ينفقنا كل حين	رءُوفٌ رَحِيمٌ ﴿١٢٨﴾﴾ التوبة- 128	
هو الله أكبر من أن يكون	﴿وَمَا لَنَا لَا نُؤْمِنُ بِاللَّهِ وَمَا جَاءَنَا مِنَ الْحَقِّ ﴿٨٤﴾	
عباءة باغ	المائدة-84	
وتاج بايد	﴿الْحَقُّ مِنْ رَبِّكَ فَلَا تَكُنْ مِنَ الْمُمْتَرِينَ ﴿٦٠﴾	
وقول كذوب	الكذوب # الحق	60 آل عمران

هو الله أكبر من أن يكون سلاحا يوجه ضد الشعوب ﴿يَأْتِيهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا أَدْخُلُوا فِي السِّلْمِ كَآفَّةً ﴿٥٨﴾ البقرة- 208 سلاحا # السلم

ما يلتفت النظر أن الشاعر جعل من عبارة (هو الله) عبارة مسيطرة بقوة على المقطع الشعري " جعلت ذاتها محورا دلاليا ومركزا لمنظور الرؤية الشعرية . حيث تطوف حولها الأحداق، وتكرر بإلحاح، مشبعة طاقة دلالية فائضة، تنقل المفردة من مستواها المعجمي. إلى معنى وسيع قد يصل إلى مشارف الرمز بما يجسده من عالم مقدس ذي طابع سحري يمتلك به الشاعر قوة تأخذه لتحقيق مبتغاه من الحكمة والحدس لرؤية كل

شيء¹ في مجتمعه. لقد كرّر الشاعر عبارة (هو الله) مرات متتالية عبر جزء من القصيدة. والتكرار كما نعلم ليست بالظاهرة الغريبة على الشعر العربي قديمة وحديثة. إذ نجدها ماثلة فيه منذ أقدم النصوص الشعرية، فقلما يخلو منها شعر شاعر، بل إنّ التكرار Répétition ظاهرة عامة في الفنون التي تعتمد على الحركة الإيقاعية جسمية أو سمعية (لفظية) أو بصرية كما في فن العمارة عند مختلف الشعوب وظاهرة خاصة عند المسلمين في ممارساتهم الدينية التي تعتمد على تكرار الحركة في الأداء²

لقد استطاع الشاعر بتكراره لعبارة (هو الله) أن يعطي المعنى ويرفعه إلى مرتبه الأصالة، لأن كلمة (الله) نفسها تعني كل ما ارتبط بالله من صفات "أنه واحد لا يتعدد لأنه لو تعدد لما كان خيراً أسمى. بسيط كامل لا يشوبه نقص. قديم أزلي مفارق الزمان. معقول ومعشوق معاً. إذ بالتأمل والحب ندركه. رمز الحياة والحركة يهبها لموضوعاته. الإيمان به واجب لأنه يسعف على صيانة نظام المجتمع³ فكلمة الله وحدها تشكل لفظة مركزية تحفر مغزى عميقاً. وتضفي دلالة كبيرة على النص. فهي مناجاة في نفس الوقت تعبر عن أغوار أزمة الشاعر النفسية وعما يقاسيه من شعور حاد بالقهر. فنفسه تتوق للتحرر من قيود انتمائه لمجتمعه تحكمه أنظمة جائزة ، كشفت عن شرورها مؤامراتها الدسيسة تلك المفارقة المفجعة.

وقد ربط الشاعر طيلة جسد المقطوعة المعروضة آنفا عبارة (هو الله) بظلال العديد الآيات القرآنية. فهو بذلك ينقلها من دلالتها القديمة المتداولة منذ العصر الأفلاطوني إلى دلالة جديدة تستمدّها من سياقها الشعري، بالإضافة إلى ما تعلق بها من سياق قرآني ... أراد أن يبرز مقدرة الخالق عز وجل بنظرة بعيدة الغور في الآيات القرآنية، تحليلنا إلى مدلولات الإنجاز، ومظاهر الطبيعة (وما يدرك ما في السماوات والأرض) و(ما في الورى من عيوب)، ومدى خضوعها وتليبيتها لمشيئته وأوامره، وهذه إشارة أكيدة لمبدأ إعجاز الخالق وامتلاكه زمام الأمور كلها.

لا يمكننا المرور هنا دون أن نولي عنايتنا بالضمير (هو) الذي يعد جزءاً من العبارة المقصودة بالدراسة، لما يؤديه من دور في الترابط النصي. بل إن تشكيل المعنى أو إبرازه

¹ أحمد حبر شعت: جماليات التناص: ص 105.

² عبد الرحمن تييرماسين : لبنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة ط1 2003 ص 198.

³ الأب سهيل قاشا: مدخل إلى الفلسفة الإسلامية دار الفرابي لبنان ط 2013 ص 44.

يعتمد على وضع الضمائر داخل النص، وتحديد الإشارات إلى داخله وخارجه¹، فورود الضمير (هو) مكررا منح هذه المقاربة القدرة على تخطي العبارة الجزئية بالنظر إلى المقطوعة كلاً متكاملاً لا بوصفها وحدات جزئية مبعثرة ، فهي بذلك تجاوزت التركيب الدلالي النفعي، المباشر إلى دلالات أخرى إيحائية .

إن الضمير (هو) بتعاضده مع كلمة الله (هو الله) جعل من العبارة مركزاً للقطعة، وخولها مكانة الاستخواز على عناية التحليل، حيث تبرز أهميتها في ذاتها وفي علاقتها ببقية الآيات المشار إليها بواسطة قرائن، أو الآيات التي تفهم من خلال عملية التفسير والتأويل ، يركز الشاعر جهده على هذه الجملة، "إذا يكون ما بعدها غالباً تفسيراً لها، وتمثل كذلك المحور الذي يدور عليه النص فيما بعد، إذ تتعلق الأجزاء الباقية من النص بالجملة الأولى بوسيلة ما"²

وتتأز موسيقى المقطوعة مع ألفاظ القرآن الكريم لتضفي بنغمها إحياء شعرياً خارقاً، لم يحدثه الشاعر اعتباطياً وإنما يريد به إحداث لون من النغمات الإيقاعية على المستوى السمعي، وذلك لإضفاء نوع من الغنائية³ جسده التطابق التام بين الدوال المشكلة لل فقرات (القلوب، الجيوب، عيوب، القلوب، طروب، كذوب، شعوب).

والدوال المشكلة للفاصلة القرآنية (الغيوب) بتردها في الآيتين الكريمتين، هذا التوافق الموسيقي ناتج عن التداخل العميق بين النص الشعري وبنية الآيتين التي دارت حول السيطرة المطلقة للذات الإلهية.

لقد استطاع النص الشعري توظيف موسيقاهما المتميزة المتمثلة في (الواو) الممدودة الرادفة لـ (الياء) المكسورة، بكل ما تتطوي عليه من بطء إيقاعي ينسجم تماماً مع دلالات التمكن والاقتراء الإلهي والضعف الإنساني، الذي لا يملك سوى التسليم والخضوع للمشينة المطلقة⁴، فقد استحضّر الشاعر الذات الإلهية، التي باركت وجودها في الشعور والوجدان ، من خلال تكرار ضمير الغائب (هو)، إذ أدى هذا التكرار وظيفة

¹ محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2006، ص24.

² صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء للطباعة، القاهرة، ج1، ط1 2000، ص65.

³ إبراهيم عبد الله البعول، البنية الإبداعية في الشعر العربي المعاصر، شركة الكادميون للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2015، ص26.

⁴ أنظر، محمد عبد الباسط عيد، بلاغة الخطاب، قراءة في شعرية المديح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014، ص294.

دلالية، جسدت الظاهرة الأسلوبية التي أرادها الشاعر، إضافة إلى ما يحققه من إثارة تنبيه للمتلقي، مع تكثيف الإيقاع الصوتي المصاحب للضمير (هو)، فهو ينبه القارئ بأهمية هذا الغائب، وبأن الكلام كله يدور حوله، فهو يثبت موقف المبدع ويؤكد إطراده الأسلوبي. وإذا كانت عبارة (هو الله) قد شكلت قطب الدلالة ومحور التمرکز في جسد القصيدة الحاملة لدلالات اللفظ القرآني، نجد ألفاظا حملت نفس القوة رغم قلة تكرارها وتدفعها، عبارة (زبانية النار) قد استنزفت ذاكرة القارئ، وأعادته إلى آفاق النص القرآني في قوله:

"لا شك أن زبانية النار أرحم منا بنا"¹.

فتطابق الآية القرآنية ﴿سَدَّعُ الزَّبَانِيَّةَ﴾².

تطابقت معاني المفردة في مستواها المعجمي والسياقي الشعري في معنى ملائكة العذاب الغلاظ الشداد الموكلون بدفع أهل النار إليها. ويعتبر استخدامها هنا نوعاً من أنواع البلاغة الكلامية نظراً لتطابق الوصف على الموصوف. "وهنا يخيّل السياق للسامع صورة معركة بين المدعوين : بين الزبانية وأهل ناديم، وهي معركة تخيلية تشعل الحس والخيال، ولكنها على هذا النحو معركة المصير، فلتترك لمصيرها المعروف، وليمض صاحب الرسالة في رسالته، غير متأثر بطغيان الطاعي وتكذيبه"³.

نزلت هذه المفردة في أبي جهل والنادي هم عشيرته أصحاب مجلسه المقربين منه، وقد عمل الشاعر على تأسيس هذا المعنى بأن يكون زبانية النار، أرحم من أتباع النظام بما فيهم الشاعر، وقد أردفها باسم التفضيل (أرحم). ليدل على اشتراكه وزبانية النار في صفة الرحمة إلا أنهما يتفاوتان فيها وهذا على سبيل المفارقة.

وكذلك الحال بشأن مفردة (نار سقر) في قوله:

"يحاضرني الحب هذي سفائن

طارق نيرانها تستعر

وهذي عيونك أهون منها

عذاب الجحيم ونار سقر"⁴

¹ سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة، رصاصة لم يطلقها حمة لحصر، ص132.

² سورة العلق، الآية : 18

³ سيد قطب التصوير الفني في القرآت الكريم، دار الشروق، القاهرة، ط 17، 2004، ص 21

⁴ سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة، ثلاثية العشق الآخر، ص133.

فمن الواضح أن هذا النص الشعري يحيل المتلقي بشكل مباشر إلى النص القرآني ﴿سَأُصْلِيهِ سَقَرَ﴾ وَمَا أَدْرَاكَ مَا سَقَرُ ﴿٢٧﴾ لَا تُبْقَى وَلَا تَذَرُ ﴿٢٨﴾ لَوَّاحَةٌ لِلْبَشَرِ ﴿٢٩﴾ عَلَيْهَا تِسْعَةُ عَشَرَ ﴿٣٠﴾¹ ويدور الخطاب الشعري حول دالتين هما:

1- حديث الذات المعذبة بالعشق والهيام ويبرز في (سفن طارق المتضرمة و عيون حبيبته الموقدة، أكثر من نار الجحيم ونار سقر، وهو خطاب له دلالة الماضية الفاعلة في الحاصل محل الشكوى، وينطوي هذا المحور على الأفعال التي استخدمها النص القرآني في صيغة النفي (لا تبقي، ولا نذر) بحضورها بصيغة (المضارع) في الخطاب الشعري (يحاصرني، تستعر) وهو خطاب يصف الوضع الراهن لذات الشاعر ويرشح لاستمراره في المستقبل

2- التفات الخطاب من الحديث عن الذات إلى المخاطب :

يحاصرني (أنا) ← هذي عيونك (أنت)

الحديث عن الذات المخاطب

ويستمر الخطاب في وصف الحالة الراهنة، وهنا توافق التراكيب الشعرية التراكيب القرآنية، فهي تحاول تحويل دلالتها كي تستجيب للدلالة الشعرية، فعذاب جهنم ونار سقر أهون من عيون الحبيبة "إن هذا النوع من التفاعلات النصية يحصر ميدان علاقة نص بنص آخر محدد، كما يعين أيضا صيغة التعالق"² عند محبوبته.

لقد عدد الشاعر في تناول أسماء جهنم (تستعر ← السعير) جهنم (نار، سقر) للتعبير عن قوة نار الحب المتأججة في نفسه، كما قد أحالت المقطوعة إلى الآية الكريمة الآتية ﴿... مَاؤُنْهْمُ جَهَنَّمُ كُلَّمَا خَبَتْ زِدْنَاهُمْ سَعِيرًا﴾³، وكذلك للآية الكريمة ﴿... وَجَعَلْنَاهَا رُجُومًا لِلشَّيَاطِينِ وَأَعْتَدْنَا لَهُمْ عَذَابَ السَّعِيرِ﴾⁴ لتجد التشابك حسب ما يوضحه المخطط الآتي:

النص الشعري: سفائن طارق نيرانها تستعر عذاب الجحيم ونار سقر

¹ سورة المدثر، الآية : 26-30

² أنوال المرتجى : سيميائية النص الأدبي ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، دط ، 1987 ، ص 35

³ سورة الإسراء، الآية : 9

⁴ سورة الملك، الآية : 5

النص القرآني: ﴿...وَأَعْتَدْنَا لَهُمْ عَذَابَ السَّعِيرِ﴾، ﴿...كُلَّمَا خَبَتْ زِدْنَاهُمْ سَعِيرًا﴾

لقد راوغت الألفاظ السابقة (جهنم، تستعر، نار، سقر) الملتقي بتتصلها عن نصفها الأصلي. لتتحول إلى دوال وإحالات تقل فيها العلنية لكنها تقوده في نفس الوقت إلى إقامة علاقة بين النصين: الحالي والموحي إليه.

ويواصل الشاعر تغلغله في النص الديني، أو بالأحرى يستمر في توظيف مفرداته في قوله:

"وقد تغضبون في السر أيضا

إذا قلت إني أخطأت في حب هذا السмир

وذلك المذيع؟

ولكنكم جبناء...

فهذا المذيع له فرصة للتفاوض لا تقتلوه

وأما سمير فقد عرف الدرب"¹

أدرك أن الجراح جراح

وأن التقهقر يكمن في فكرة بائدة

إذا عسعس الليل...

والعمر ليل...²

إن ما تلتقطه ذاكرة المتلقي على سبيل تناص الاختصار القائم على الإشارات والتلميحات ما توافقت عباراته مع الآية الكريمة ﴿وَاللَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ﴾³ نجد عبارة (عسعس الليل) نظيرة لها في المقطع الشعري وهي عبارة تشي بسوادية الليل وبشدة ظلامه، تستدعي البحث عن بعدها المقامي والسياقي، ليس في القرآن الكريم بل في النص

¹ سليمان جوادي: الأعمال غير الكاملة قصائد للحن وأخرى للحن أيضا ص 69

² المصدر نفسه، ص 69.

³ سورة التكويد، الآية : 17

الشعري بآليات فلسفية تحليلية محضة، حسب ما يقدمه الجانب التداولي للكشف عن مراد وقصدية (Intentionnalité)¹ الشاعر من وراء هذا التوظيف .

وبعد ربط المقدمة بالسياق تبين أنه يحاول تصوير مسالك الحياة، وإلتواءاتها الوعرة بتدقيق شعري يسري في حركة متواصلة تتخللها دلالة ولدت من رحم التجربة الشعرية، وأغوار النفس البشرية المتدفقة في الواقع العيني، واقع الشاب سمير الذي يمثل واقع كل شاب جزائري.

لقد بات الرمز في هذه القصيدة يحاور من خلالها فلسفة واقعه المتعهر . واقع أنهكه تضارب المصالح وفساد النظام . لقد كان سمير كيان ماديا ومعنويا في الوقت ذاته عبر عن منطق معكوس . عكسته حتمية الأوضاع الاجتماعية والسياسية السائدة في تلك الفترة التي احتكرت فيها جميع المنابر بما فيها الإذاعات.

لقد تصرف الشاعر حيث قدم لفظة (عسّس) وآخر لفظة (الليل) تصرفا يخدم غرض القصيدة البلاغي والدلالي فخالف بذلك البنية التركيبية للنص القرآني (والليل إذا عسّس) خدمة للمعنى خاصة لما جعل من العمر (مشبها) والليل (مشبها به) على سبيل التعبير البليغ. ويجدر التنبيه هنا إلى أن عبارة (عسّس الليل) شكلت العنصر اللافت والإشارة الواضحة في القصيدة تنبه إلى مدى تأثر الشعري بالاجتماعي، والاجتماعي بالديني على حد سواء.

وإلا ما كان على الشاعر أن يسوقها في مثل هذا المقام. لقد وظفها في وقت وعى فيه تماما بأن الفرد يتغذى من أفكار ومعتقدات مجتمعه، الذي لا يتمكن من وعي ذاته إلا إذا حفظ لمشاعره درجة من الزحم اللازمة. إذ عليه أن يتجمع ويتمحور على ذاته بصورة دورية حتى يولد. تجيشا للحياة الذهنية يتخذ صورة المجموعة ذات المفاهيم المثالية²

على حد تعبير دوركام، ما يبدي غوص الشاعر إلى أعماق حياة الشاب (سمير) المتزاحمة بالتناقضات، كشفها التلميح بعبارة جعلت القصيدة تموج بالمرارة والحزن بل وتخفي مفارقة عميقة الدلالة.

¹ مبدأ القصدية استثمر الفيلسوف أوستين في دراسة ظاهرة الأفعال الكلامية ، وقام تلميذه سيرل بنفس الصنيع ، حينما اتخذ معيارا أساسية لتصنيف القوى المتضمنة في القول

² إيقن برتشارد، الأناسة المجتمعية، ديانات البدائيين في نظريات الأناسين، شرح: حسن قبيسي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1982، ص227.

وتظل ألفاظ القرآن الكريم مناسبة في نص جوادي وإن كانت موجزة لتأكد حضور الدلالة الموضوعية التي لا تغيب وتظل مدركة إما بقدر من الوضوح الغامض أو بقدر من الغموض الواضح¹ لتكشف عن أغوار التجربة التلقائية للشاعر، في قوله:

"تزوج في حينا طيب الطيبين
بطيبة الطيبات"².

يحمل السطران اختصاراً لفظياً عما ورد في الآية ﴿الْحَيِّثُ لِلْحَيِّثِينَ وَالْحَيُّثُونَ لِلْحَيِّثِ وَالطَّيِّبُ لِلطَّيِّبِينَ وَالطَّيِّبُونَ لِلطَّيِّبِ أُولَئِكَ مُبَرَّءُونَ مِمَّا يَقُولُونَ لَهُمْ مَغْفِرَةٌ وَرِزْقٌ كَرِيمٌ﴾³.

يسوق هذا النوع من التناص حتماً إلى مجارات اللفظ للوصول إلى الدلالة الحقيقية للمعنى الموضوع له. فاللفظ يطلق والمراد به غير ظاهره ويكون على المجاز إذا كانت هناك قرينة تجعله يدل على معنى آخر غير المعنى المتعارف عليه بالاصطلاح اللغوي⁴. بل ويعد المجاز من كبرى آليات التطور الدلالي، حيث يؤدي إلى دلالة جديدة عن طريق قرنية تؤكد مقصدية الدلالة الجديدة والتعبير عنها، وكذلك (حين تزوج طيب الطيبين، بطيبة الطيبات) فتشكل الجنين على شكل (انتفاضة)، وتشير الانتفاضة إلى ضرورة ربط المقطوعة والقصيدة معاً بالسياق فلقد شهدت الفترة المدروسة تغيرات اجتماعية كبيرة تمثلت في:

انكسار الآمال وخيبة الرجاء في بناء مشروع قومي، وحدث انقلاب خطير في مفهوم القيمة لدى الوطن العربي بعد أن اجتاحت لغة الانفتاح وطرحت فيه مفاهيم جديدة وافدة على الساحة الأدبية والفنية، هددت تراثاً عريقاً بالتبدد والانحسار، وتسبب الانتهازية والوصولية والردة، وظهور المواطن المهزوم الذي يعيش في إطار غير ديمقراطي ونظام تعليمي فاسد إلى جانب الإعلام الموجه وتقسيم الأنصبه والأدوار على أشباه الكتاب وأنصاف الموهوبين، وظهور ما يسمى بالرأسمالية والواقعية الاشتراكية والقضاء على

¹ عبد العزيز المقالح: البدايات الجنوبية قرارات في كتابات الشعراء اليمنيين الشبان، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1986، ص107.

² سليمان جوادي: الأعمال غير الكاملة قصائد للحن وأخرى للحن أيضاً، ص 14.

³ سورة النور، الآية: 26.

⁴ عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية)، مجلة النقد الأدبي، 2001، ص288.

الملكية وظهور دور المرأة في المجتمع ومشاركتها في الإنتاج، وظهور ما يسمى بالماركسية¹.

لقد أسس شاعرنا علاقة تعاضدية تساوقية مع النص القرآني السابق، إلى جانب تساوقها في الدلالة على مضمون واحد، فمضمون الآية القرآنية يتناسب مع حادثة الإفك والتي تعد من أصعب الحوادث التي مرت في حياة رسول الله صلى الله عليه وسلم وزوجته عائشة رضي الله عنها أحب البشر إلى قلبه، والصحابة الكرام رضوان الله عليهم في تجربة من أصعب ما مر في تاريخ البشرية،

بلغت من الألم والضيق والشدة مبلغاً ذلك أن رسول الله صلى الله عليه وسلم طعن في شرفه وهو أظهر البشر وأشرفهم، فجاء تفسير الآية السابقة بالقول إن الخبيثات من النساء يتزوجن من الرجال الخبيثين وهو في الأغلب والخبيثون من الرجال يتزوجن من الخبيثات من النساء وكذلك الأمر للطيبين من الرجال فهم للطيبات من النساء، فأم المؤمنين عائشة رضي الله عنها طيبة، فصفاتها تناسب من تزوجت به وهو خير البشرية رسول الله صلى الله عليه وسلم، فكانت هذه الآية دليلاً على شرف أم المؤمنين وبرائها مما كذب أهل الفساد أصحاب الإفك. كذلك الشاعر يحاول أن يندد من خلال قضيته ويرفض النظام السياسي السائد المنطوي على التعسف والبطش من خلال أدب رمزي لا يعتمد على المصارحة والمكاشفة، وإنما يعتمد على أساليب الرمز والإيحاء والإشارات الخفية والتلميحات الذكية والقصص الخيالية، فراراً من المساءلة والمؤاخظة، وإيثارة للسلامة والعافية².

لقد أراد الشاعر حمل المتلقي إلى عوالم تناصية تبوح بقراءات وتأملات متعددة تغني النص وتكثف رؤاه الدلالية.

ويتجلى بعد تناصي آخر عند سليمان جوادي تموضع النص الغائب فيه ضمن بعد جديد، يتحول من كينونة في النص الغائب إلى كينونة جديدة في النص الحاضر في قوله:

" وإذ يسألونك عن الساعة

¹ صبري حافظ، جماليات السياسية والتغيير الثقافي، مجلة فصول، ج2، العدد4، 1986، ص66-67.

² عبد الله حسين، بين السياسة والأدب في حياة الأمم والشعوب، جريدة الأهرام، صفة الأدب بتاريخ 2003/10/02، ص32.

لا تدس الدسائس فيها

ولا ينتهي العشق منها

ولا يستحم النفايات فيها

ألا قل ستأتي ولا ريب فيها

لكم دينكم سادتي

ولي الرفض ولا قبول¹.

لقد وظف الشاعر النص القرآني في هذه المقطوعة من بدايتها إلى مقفلها ، توظيفا إبهاريا لافتا. منح قصيدته إحياءات وطاقات عظيمة بنت "بينه وبين الملتقي جسرا من التواصل الفكري والذهني والانفعالي في صناعة الصورة والرؤية الكلية للقصيدة"².

استنتق الشاعر النص القرآني من خلال ما أورده من ألفاظ لمحت لمضمون الآيات الآتية وأجازت المعاني بكل ما ضمنته من ألفاظ حسب ما يورده الجدول البياني الآتي:

النص الشعري	النص القرآني	الألفاظ
وإذ يسألونك عن الساعة	1- ﴿يَسْأَلُونَكَ عَنِ السَّاعَةِ أَيَّانَ مُرْسَلُهَا قُلْ إِنَّمَا عِلْمُهَا عِنْدَ رَبِّي لَا يُجَلِّيهَا لِوَقْتِهَا إِلَّا هُوَ ثَقُلَتْ فِي السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ لَا تَأْتِيكُمُ إِلَّا بَغْتَةً يَسْأَلُونَكَ كَأَنَّكَ حَفِيٌّ عَنْهَا قُلْ إِنَّمَا عِلْمُهَا عِنْدَ اللَّهِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ﴾ ^(١٧٧) "الأعراف-187.	يسألونك عن الساعة قل إنما علمها عند الله
...	2- ﴿يَسْأَلُونَكَ عَنِ السَّاعَةِ أَيَّانَ مُرْسَلُهَا﴾ ^(٤٤) فِيمَ أَنْتَ مِنْ ذِكْرِنَهَا ^(٤٣) إِلَى رَبِّكَ مُنْتَهَاهَا ^(٤٤) النازعات 42-44.	يسألونك عن الساعة إلى ربك منتهاها
ألا قل ستأتي ولا ريب فيها	3- ﴿إِنَّ السَّاعَةَ آتِيَةٌ أَكَادُ أُخْفِيهَا لِتُجْزَىٰ كُلُّ نَفْسٍ بِمَا تَسْعَىٰ﴾ ^(١٥) طه 15.	
	4- ﴿وَلِلَّهِ غَيْبُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا أَمْرُ السَّاعَةِ إِلَّا كَلَمْحِ الْبَصَرِ أَوْ هُوَ أَقْرَبُ إِنَّ اللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾ ^(٧٧) النحل 77.	إن الساعة آتية الساعة كلمح البصر

¹ سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة، قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، ص 15-16.

² إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المغربي، ص 51.

تومئ تركيبة المفردات الآتية (وإذ يسألونك عن الساعة ... ألا قل ستأتي ولا ريب فيها) وتشير بشكل مباشر إلى دلالات معروفة وصارخة في النص القرآني حسب ما بينته الآيات السابقة، بل هي تتطابق معها تطابقاً كبيراً وشاملاً، فالشاعر يحرز شدة بعده العقائدي المتمثل في حلول اليوم الآخر، يبرز درجة إيمانه الشديد والمطلق بالله تعالى، من خلال التأكيد على ركن من أركان الإيمان، ألا وهو الإيمان اليوم الآخر حين قال: "ألا قل ستأتي لا ريب فيها".

ويظهر للدارس أن الشاعر بنى النص الغائب (النص القرآني) ووظفه على أساس التحوير، وتبعاً لرؤى متباينة، واستثمر هذا التحوير في النص الشعري ليعيد صياغته وتشكيله من جديد، وفقاً لواقع وعالم فني ومضموني خاص بالشاعر¹. وإذ دققنا النظر في الأبيات السابقة وجدناها تجسد المضمون العام للأحداث السياسية المتناقضة التي مرّ بها العالم العربي، كان لها أثر في وجدان الشاعر من توظيف معان جديدة²، مصدرها في الغالب نص القرآن الكريم.

وتظهر براعة الشاعر أيضاً في استظهار النص القرآني، في مقفل مقطوعته في قوله:

"لكم دينكم سادتي

ولي الرّفْض واللاقبول"³

وهنا استحضار واضح يطرق باب السورة القرآنية (الكافرون)، ﴿لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ﴾ حين أشار لها بعبارة ﴿لَكُمْ دِينُكُمْ...﴾ في النص الشعري.

لقد تخطى هنا القالب التركيبي المألوف في الآية القرآنية وأعاد بعثه بعد الإشارة إليه بأوصاف جديدة.

"لكم دينكم ولي دين" ← "لكم دينكم ولي الرّفْض واللاقبول" قصد الشاعر هنا واضح تمثّل في الرّفْض والمعارضة.

¹ إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في سفر أبي العلاء المغربي، ص50.

² أشرف محمد السعدي، النّظور الدلالي للألفاظ في الشعر العربي السياسي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2014، ص65.

³ سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة، قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضاً، ص15-16.

جسد الشاعر دلالة قوية عند تناصه مع الآية السابقة، ليس باختيار لفظة ﴿لَكُمْ دِينُكُمْ﴾ فحسب بل عندما اتفق معها في المعنى المؤدي إلى الرفض، فحينما يكون النظام السياسي جائراً مستبداً ينطوي على التعسف والبطش. فحين إذن تسود المعارف والشكوك وتنهار المبادئ والقيم وتعلو أصوات النفاق وترتبك الأوضاع، وتسوء الأحوال، وتسري تلك التيارات بسمومها ورواسبها في المجالات العلمية والأدبية والفنية، فتطبعها بطابعها وتترك عليها بصماتها، وتوجهها وفق أهوائها وتسيّرهما حسب أغراضها وأهدافها فيتولد عن ذلك أدب سياسي يندد بالحكم وأساليبه وبالحكم وطغيانه، ويدعو إلى التمرد والرفض ويطالب بالحرية¹

إن ما مرّ بالعالم العربي في تلك الفترة كان له كبير الأثر على الشعراء ولغتهم، بما فيهم الشاعر سليمان جوادي. حيث كانت تقلبهم الأحداث كيف ما تشاء، وهم يبارزونها بلغتهم فيعبرون عن الرفض والتمرد والخوف والأمل، والثورة على الواقع والرغبة في الحرية وما يحدث من ظلم اجتماعي وقهر، إلى جانب ما شهده الوطن العربي من حشد لا مثيل له من الانكسارات والانهيئات ابتداءً من التواطؤ مع العدو الصهيوني إلى الاستنزال أمام الامبريالية، إلى جانب ظهور الطائفية وطغيان النعرات الإقليمية، ثم ميلاد القوى الوطنية والقوى الثورية، وقد أخذ كل شعب عربي نصيباً من هذا القهر والقمع الجمعي... هذا إلى جانب الانتصارات وتحقيق البطولات واحتفالات التحرير² كل هذا من شأنه أن يبرز معان جديدة مستقاة من القرآن الكريم توظف في الشعر السياسي الذي يعد السلاح السري، يدافع به الشعب العربي عن نفسه ضد الظلم والقهر والاستبداد.

لقد استطاع الشاعر أن يجعل مقاطع قصيدته مشحونة وممتلئة بالتوترات النفسية وبمشاعر التيه والضياغ، فاستشف من أبياته لغة شعرية جديدة تركت خلفها التقليد والمحاكاة المباشرة والتكرار المتجدد، واستطاعت بعد ذلك أن تبني لها وجوداً فنياً متميزاً. مما يجعل هذه اللغة ذات روح جديدة في البيت الشعري المتوثب المتكئ على انفتاح في الرؤية الفنية وإناطة واعية لمعطيات التاريخ مع مقدرة في التحفز اللغوي الجديد³ والتأهب لبناء نص شعري جديد يبتعد كل البعد عن القراءة السطحية أو الأحادية. نص

¹ شرف محمد السعدي، التطور الدلالي للالفاظ في الشعر العربي السياسي المعاصر، ص 62 ص 62.

² أشرف محمد السعدي، التطور الدلالي للالفاظ في الشعر العربي السياسي المعاصر، ص 65.

³ رجاء عبد : لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث منشأة المعارف الاسكندرية، 1985م، ص 202.

يشكل مدخلا وفيرا وغزيرا للتفاعل النصي والتشاكل مع النص القرآني الكريم والذي نعه نوعا من إثبات الذات وإثبات للمرجعية.

3- أسلوب الاقتباس وبعده التداولي في شعر سليمان جوادي :

يمثل الاقتباس أعلى درجات الحضور النصي الفعلي لنص ما داخل آخر ومعناه أن يتضمن الكلام شيئا من القرآن الكريم والحديث ولا ينبه عليه للعلم به¹ وقد يعود السبب إلى اختيار هكذا تسمية إلى قدسية القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، لهذا سميت هذه الآلية النقلية بين الخطاب المقدس وخطاب المنتج باسم الاقتباس، في حين حملت الآلية النقدية بين الخطاب الشعري وخطاب المنتج اللاحق بما تحمله من ملفوظات وفقرات باسم آلية التضمين، ويعد الاقتباس مثالا كبيرا وحجة دامغة وبرهانا قاطعا، يعتمد عليه في المناظرة. وفي إنتاج النصوص بصفة عامة، فلا اعتراض على كلام الله عز وجل، ولا إعراض على كلام رسوله صلى الله عليه وسلم. فسيتعامل مع الخطاب بشكل عقائدي غير أن كمية الإقناع هاته ستكون بسيطة على المنتج الذي يعرف تماما مقدار ما سيحدثه خطابه المقتبس من تأثير في شخصية المتلقي المؤمن أصلا بقدسية هذا الخطاب.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الاقتباس أنماط :

1- اقتباس جزئي: هو نقل بعض ملفوظات الآية القرآنية والتحويل في ملفوظاتها الأخرى.

ويسمى أيضا اقتباسا تحويليا ويبرر النقاد ذلك بأن عدم التزام الشاعر بنقل الآية كاملة يعود إلى تدخل الشاعر في توجيه ما يقتبسه لخدمة موقفه الذي يريد أن يعبر عنه²

2- اقتباس كلي: هو النقل التام لملفوظات الآية القرآنية مع المحافظة في الغالب على نفس التركيب.

3- اقتباس تصويري: هو نقل صورة من الصور الواردة في القرآن الكريم بما تحمله تلك الصورة من بعد عقائدي عميق وتحويل فني دقيق³

¹ شهاب الدين محمود الحلبي: حسن التوصل إلى صناعة الترسل: تحقيق اكرام عمان بوسعد، ط، 1987، ص 323.

² سامح رباعية: الاقتباس والتضمن في شعر عرار موسى، مجلة دراسات الجامعة الأردنية، العدد الأول، 1992 ص 223.

³ بدران عبد الحسين محمود: التناص في شعر العصر الأموي، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص 63.

3-1- الاقتباس الجزئي :

من ملفوظات التي تعلن عن التناص في الاقتباس الجزئي من القرآن الكريم في نصوص الشاعر ما يبدو في قوله :

" حسب النجوم لنا أزهرت

لأجلي وأجلك قد أزهرت

حسبت السماء لنا ضحكت

لأجلي وأجلك قد ضحكت

ونسيت بنا تعيش ونفنى

مع العاملين

مع العاملين

مع معشر مثلنا كادحين

مع معشر مثلنا عاشقين".¹

تشير هذه الأسطر الشعرية إلى اشتباك واضح لمفردات النص القرآني المتفتح على سورة الفاتحة في الآيتين : ﴿الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾ ﴿إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ﴾.²

فالشاعر يوظف الملفوظ القرآني من خلال العبارات "الْعَالَمِينَ ، نَسْتَعِينُ" ويبنى عليه محموله الدلالي القار فيه والمتمثل في استحضار آيات من سورة الفاتحة التي تفيد من أن كل ثناء جميل بالحق. فهو الله استحقاقا وفعلا من حيث أنه الربّ خالق العالمين ومدير جميع أمورهم... ذي الملك والتّصرف دون غيره³ إلا أن جرأة الشاعر على ما يبدو ساقته إلى أبعد من ذلك وجعلته يقدم الاستعانة بمحبوبته على الاستعانة بالله تعالى. على سبيل إبداء ذلك الإفراط في الحبّ الذي أنساه الفناء وجعله يعتقد أن كل ما يحيط به يضحك ويزهر بما فيهم السماء والنجوم (حسبت السماء لنا ضحكت، حسبت النجوم لنا

¹ سليمان جوادي: الأعمال غير الكاملة ثلاثية العشق الآخر، ص 141.

² سورة الفاتحة، الآية : 1 - 5.

³ محمد الصالح الصديق : ومضات من سورة الفاتحة ، دار قرطبة ، الجزائر ، ط 2 ، 2010 ، ص 115.

أزهرت). فالحب حسب الشاعر هو تحقيق للحضور واكتمال للوجود بواسطة الآخر. وهو يشبه الحرية من حيث هو تحد للعدم ونفي للعبث وانتصار على الموت الذي هو الوجه اللازم للعبث، فممارسة الحرية تحقيق للحضور وإثبات للوجود فالحياة ليست خطوات مقدورة، ولا زهدا عابرا كالفرار وإنما هي فعل الحضور الخلاق الذي نضعه على أعيننا، مدركين أن الكون ما كان وما نعلم أنه سيكون بأيدينا في مدى إرادتنا الحرة ما ظلت هذه الإرادة علامة كائن حرّ يرفض الموت"¹

يحاول الكثير من الشعراء أن يبرزوا مقدرتهم على الخلق الفني والابداع الشعري، من خلال استحضار مفردات وآيات من القرآن الكريم في متونهم الشعرية ، غير مباليين بم سيزرتب عن هذا المزج من مخالفة لأحكام الله الشرعية، التي قد تفضي في أغلبها إلى الشرك لامحال، ذلك أنهم يخرجون عن الدلالة القرآنية الناصية على ضرورة "التعبد لله عز وجل" فهو يرفع الإنسان عن العبودية لسواه، ويقيم في نفسه المساواة مع جميع العباد، فلا يذل أحد، ولا يحني رأسه لغير الواحد القهار"²، إنهم ينافون الإقرار بالربانية " التي تحدد الجهة التي يلقي منها الإنسان تصورات وقيمه وموازينه واعتباراته وشرائعه وقوانينه، وكل ما يرتبط بالله أو الوجود، أو الناس، فينتقي من الحياة المصلحة، وتحل محلها الشريعة والعدالة، وترفع من شعور المؤمن بقيمته ومنهجه، وتمده بالاستعلاء على التصورات الجاهلية، وقيمتها واعتبارها، وعلى القيم المستمدة من الارتباطات الأرضية الواقعة".³

(نسيت بأنا نعيش ونفنى) وهو نفس ما تشير إليه الأسطر الشعرية الآتية :

"لأجلك أنت فقدت الحنين إلى الآخرين

فقدت الصداقة والأصدقاء

فقدت اللواتي

فقدت الذين

لأجلك أعرضت عن معشر المؤمنين

¹ جابر عصفور : عوالم شعرية معاصرة، كتاب العربي 88، مجلة العربي، ط 1، 2012، ص 75.

² سيد قطب : في ظلال القرآن ، ص 4646.

³ سيد قطب : في ظلال القرآن ، ص 4646.

فقالوا برب العباد استعنا

فقلت بها وبه أستعين¹.

ويبدو تأثر الشاعر بسورة الفاتحة جليا في القصيدة حيث تناص مع آياتها. هاته السورة التي تسري مسرى الدّم في عقيدة أي مسلم خاصة الملتزمين بالصلاة منهم، ذلك أنهم يتلونّها في اليوم إثنان وعشرون مرة، فلقد أجملت كل ما فصل في القرآن الكريم من إثبات التوحيد والبعث وبيان الطريق المستقيم، الذي يسلكه في تنظيم حياته مع ربه ومع نفسه ومع الناس² ولأنّ قدرا كبيرا من الاقتباس الشعري لا يكون ذا مدلول تناسلي واضح ومقصود. قد تكون ذاكرة الشاعر قد استدعت مخزون الذاكرة اللفظية. خاصة وأنّ ألفاظ سورة الفاتحة هي أكثر ما تحتوي عليه خزانات ذاكرة المسلم، بل قد يكون الشاعر اتكأ عليها لشهر نصه الأصلي لا لمضمون التناص ذاته. " لأنه غالبا ما تكون الدعاية السياسية أو الاقتصادية حافزا كبيرا لتوليد تلك الألفاظ جديدة الدلالة، - تماما كأصحاب - الإعلانات التجارية لا يألون جهدا في تخير الألفاظ، وصبغتها بدلالات جديدة جذابة، رغبة في رواج بضائعهم في أسواقهم، فصاحب محل المشروبات قد يطلق على محله (جنة الفواكه)، والحلاق قد يطلق على دكانه (دار الزينة)، والخياط قد يقول عن محله (دار الأناقة) والطورشجي قد يدعو ما يبيعه (بالشهيات)، وغير ذلك مما هو مألوف لنا في حياتنا العامة³.

وهناك نوع آخر يرجع استعارة هذه الألفاظ إلى الإعجاب التام إلى درجة الخضوع. إن الأسطر الشعرية السابقة تنبه عن الغياب التام، " لشمول الرقابة، وما تثيره في حس المؤمن من يقظة وحساسية، ومن رزاة وتدبر، وهي ليست تبعة فردية وحسب، إنما كذلك تبعة جماعية، وتبعة تجاه الخير في ذاته، وإزاء البشرية جميعا⁴ .

ويتناص الشاعر في موضع وسياق مختلفين مع سورة الفاتحة باقتباس جزئي يبدوفي قوله يصبح القيظ صراطا مستقيما⁵.

¹ سليمان جوادي الأعمال غير الكاملة ثلاثية العشق الآخر ص 141.

² محمد الصالح الصديق ومضات من سورة الفاتحة : ص 17.

³ إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط 3 ، 1976 ، ص 141.

⁴ سيد قطب : في ظلال القرآن ، ص 4647.

⁵ سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة، يوميات متسكع محظوظ، ص 53.

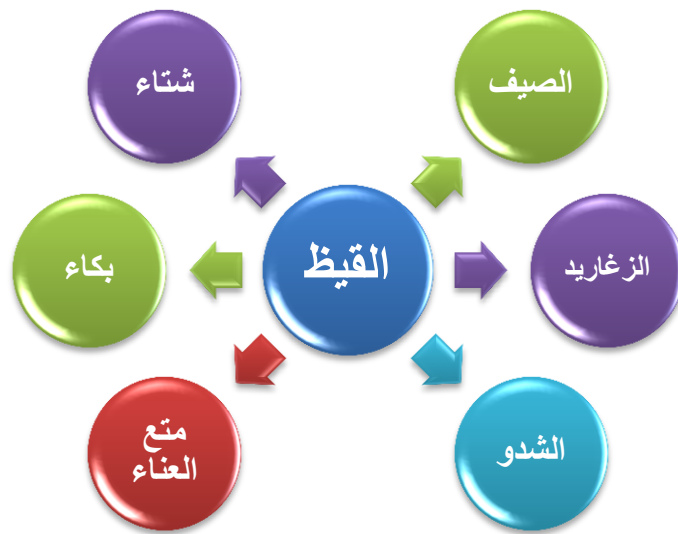
اقتبس جزءاً من الآية (اهدنا الصراط المستقيم) فألغى الحدودين النص (المركز) والنص (الوافد) وفق استراتيجية إنتاجية حثيثة عملها الهدم والبناء. إذ أحيطت القصيدة بجغرافية إقليمية واضحة أعلنها الشاعر منذ السطر الأول. حين لجأ إلى الرمزية، فألبس (القيظ) الصفة الإنسانية، فجعله يقف كالإنسان في مكان جغرافي محدد معلوم الأبعاد، بخصوصيات إقليمية.

عند خط الاستواء

• يقف القيظ مساء

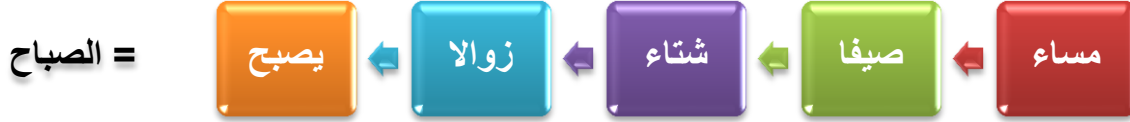
• يقف القيظ كشرطيّ المرور

وكأنه أراد أن يعلن عن حالة من الوجد العنيف الثائر ... في صورة (القيظ) المتأججة ناره في نفس الشاعر، دون أن ينجح في تنفائه ملاطفة أو مواساة ... فهو تجسيم رمزي لحالة وجدانية ... في طوايا الروح وليس في أغلفة الجسد¹ لقد جعل من (القيظ) الرّمز محورا وحدا فاصلا تقف عنه الأشياء ، بل له القدرة الخارقة على تغيير مسرى الأحداث ، وكلما احتدم حرّه واشتد خرجت الأشياء عن طبيعتها ونهجها المألوف.



¹ سامح ربايعة الاقتباس والتضمن في شعر عرار موسى، ص 224.

ولم تلتزم أسطر القصيدة بجغرافية المكان فحسب بل صاحبها كرونولوجيا الزمن حينما اختار الألفاظ الخاضعة للتسلسل الزمني :



وقد تتبع الشاعر صيرورة (القيظ) وما صحبه من تحولات كشفت عنها ألفاظ دالة على الزمن تجدر الإشارة إلى أن معرفة الزمان تقع داخل المعرفة الإدراكية للعالم الخارجي.

التي تفرض الإدراك الجماعي للأزمنة انطلاقا من كون المعرفة الإدراكية تمثل في ذاتها واقعة اجتماعية ثم إن كثافة الأزمنة تفرض نفسها بعيدا عن كل وعي للزمان. لأنها تعني أن هناك حياة اجتماعية¹. فهو وقوف في المساء وتحويل للصيف شتاء وللزغاريذ بكاء ومنع للعبور ومنع للغناء) إذ لابد أن تقضي هكذا معرفة بحقيقة الواقع ، جسدها الإشارات الزمانية حسب ما تنص عليه مباحث الدرس التداولي إلى الكشف عن معاناة السأم الذي يلزم توقع المعروف والذي لا ينبغي منه حتى بصيص من بقاء.

يشيد الحجاج² التصاعدي في الخطاب الشعري بواسطة الاستدلال الاستنباطي أو (الاستقرائي) فشاعر الغزل مثلا، يحاول إقناع محبوبته بحبه ، كما أن (التيارات السياسية) في الشعر العربي (خوارج وشيعة وأميون) يدافعون عن أطروحاتهم، ناهيك عن أن الشعر دافع عن مواقف الدول المتعاقبة على الحكم وناصر فتوحاتها بواسطة الاستدلال بنوعيه، وبذلك، يمكن القول، مثلا ، إن الاستدلال الاستنباطي ينطلق من الكل إلى الجزء، ويرد ضمنا في القصيدة من خلال توظيف أدوات الاتساق التركيبية والبلاغية³ .

لقد انطلق الحجاج التصاعدي في هذه الأسطر في مشابهة بين القيظ بالصراط المستقيم بواسطة المقارنة التي تنشط المقوم (أصبح) بإسقاطه على الوحدة الدلالية (القيظ)

¹ اسماعيل شكري، في معرفة الخطاب الشعري، دلالة الزمان وبلاغة الجهة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2009، ص32.

² نميز في البدء بين البرهان التقليدي والمنطق الصوري من جهة ، وبين الحجاج من جهة أخرى ، ذلك أن الأولين ثابتان ولا زمنيان ، بحيث يعرضان قضايا ذات حقائق ثابتة يراد منها خلاصة معينة ، أما الثاني باعتباره مجموعة من الأوليات المقالية ، فيمتاز بالدينامية والتفاعل الزمنيين

Perelman ; Ch , L'empire Rhétorique Et Argumentation , Librairie PhiLosophique 1988, p 439

³ اسماعيل شكري : في معرفة الخطاب الشعري، ص 144

مما ينتج عنه تنشيط المقوم الخفي (اليأس ونفاد الصبر)، ومن ثم استلزمت هذه المشابهة - المنطق استنباط خلاصة - هي ضرورة التفتن للوضع ، وهو ما تم من خلاله تنظيد مكونات الزمن التصاعدي الحجاجي .

إن الفلسفة الوجودية فتحت الباب إلى فهم دلالة (القيظ) من حيث إشارته الرمزية إلى الذات الأخرى الإنسان، أو الآخر الذي تتطوي عليه أي إلى وعينا الذاتي الذي يدفعنا إلى مجاوزة ذاتنا الضيقة وحضور المحدود بحثا عن حضور أوسع، وقصدا إلى ممارسة فعل الوجود الخلاق، لكن هذه الذات الأخرى هي سر متاعب الإنسان، لأنها تدفعه إلى مفارقة ما ألفه من راحة أو استرخاء أو خدر واستسلام، وتدفعه إلى اختيار ما قد يقضي إلى الخطر أو يقود إلى المحذور...¹

إن من يدرك هذا كله لابد أن يدرك قيمة هذه القصيدة العلامة ، ويدرك سر غوصها في بحار الفكر تأسيسا لنوع فريد من الفكر الشعري. وكان ذلك التأسيس متجسدا في بناء فني عنقودي، عماده الصوت الصارخ في القصيدة على هيئة ضمير المتكلم الذي يختفي وراءه الشاعر كعنصر نقيض للقيظ بهيأة جديدة (برزت للقيظ في شكل جديد وبمضمون جديد)



¹ جابر عصفور، عوالم شعرية معاصرة، كتاب العربي 88، سلسلة فصلية، ط1، 2012، ص66.

إن ما حاكته أنا المتكلم من خيوط زمانية ومكانية كان (القيظ) بطلها، وإن ما جمعته من متناقضات وصدام متوقع بين المتشابهات والمختلفات ومن أشكال الصدام الداخلي لأننا وما تحمله من صراع داخلي ولد بذرة الدرامية أو الدراما الشعرية داخل هذه القصيدة الغنائية التي انقسمت إلى جبهتين اثنتين: الجبهة الأولى كل ما حوته القصيدة من أسطر ما عاد السطرين الأخيرين، الجبهة الثانية: السطرين الأخيرين، واللذان شكلا معادلا موضوعيا تجلت فيه معالم المفارقة الصارخة، أول ما كشف عنه تحول (القيظ) إلى صراط مستقيم، وهنا تكمن المفارقة وتتجلى في تنويع توجيه الخطاب إلى المتكلم فالغائب (يصبح) وإلى المعنى السابق على اللاحق والعكس.

والحقيقة أننا بعد هذه القراءة في عمق ما تقضي إليه تلك المقاطع يتأكد لنا بأن الشاعر كان يسلك طريق الباحث عن المعرفة أو طريق العرفان أثناء ملاحظته لذلك القيظ¹ الذي أصبح صراط مستقيما، وهو بذلك يصدع المتلقي حين أقر بواقع (القيظ) وما أصبح عليه، خاصة أنه اختار مفردات النص القرآني للتوضيح، الناس على الهداية فمن هدي إلى الطريق المستقيم، فقد ربح وفاز فوزا عظيما لأنه بالهداية يحصل للمؤمن الإيقان المطلوب والطمأنينة والهدوء وبذلك يكون من أهل السعادة في الدنيا والآخرة فكيف لنار محرقة أن تكون سبيل سعادة؟

وفي سياق الاقتباس الجزئي نجد أن الشاعر قد وظف النص القرآني وبشكل واضح يتسنى لمتلقيه إدراك ذلك. بل وإدراك حتى السورة القرآنية التي تشرب بها نصه الشعري ويبدو ذلك في قوله:

"أتذكر أنني رأيت البارحة العقبة

هل تدري ما العقبة؟؟!"²

يتضح الاقتباس بين تراكيب النص الشعري والنص القرآني من خلال النظر إلى الآتي:

النص القرآني	النص الشعري
﴿وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْعَقْبَةُ﴾ ³	هل تدري ما العقبة؟؟!!

¹ محمد الصالح الصديق، ومضات من سورة الفاتحة، ص 201.

² سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة، يوميات متسكع محظوظ، ص 21.

³ سورة البلد ، الآية : 8 .

يضيق الاختلاف بين تركيب الجملة الأولى (الآية) والجملة الثانية سوى عبارة ﴿مَا أَدْرَاكَ﴾ وتعني (ما أعلمك) وهي عبارة تقال في الأمور العظيمة، وفي الأمر الذي يراد به التفخيم والتعظيم، تحديدا يقال ما أدراك وليس على أمر سهل هين، يعني لم تبلغ دراية علمك بهذا الأمر لم تعلم علو قدرها ولم تعلم علو مكانتها بل إن العلم بها خارج عن علوم الناس، وعن دائرة المعارف...، وعبرة (هل تدري) والمراد بها السؤال بمعنى أصلي للاستفهام وهو طلب الفهم من المخاطب وإثارته وتحريك ذهنه، ويظل باقيا عند إفادة الاستفهام لتك المعاني البلاغية¹ يظل باقيا فيه معنى التنبيه وإثارة ذهن المخاطب ولفته إلى موضع التعجب أو الإنكار أو التقرير حتى يتأمل ويتدبر ويعلم أنه لا جواب لهذا الاستفهام إلا بالإذعان للمعنى الذي يلفته إليه... "فهو يتسائل عن إمكانية دراية المخاطب بالعقبة، فقد يشعر المتلقي بمحاولة إضافة الشاعر هاته العبارة" أتذكر أنني رأيت البارحة العقبة.

هل تدري ما العقبة؟! لتبدو المسافة بعيدة بين أسطر القصيدة والسطرين السابقين بين الحديث الموجه للسائل، هل تدري ما العقبة؟! والحديث السارد للأحداث عبر ضمير الغائب. كالباحث عن النموذج الذي تجسده كلماته وهو أمر قد يخرج عن نطاق الشاعر ويوجه الأنظار إلى دور اللاوعي في العمل الفني حسب ما أقره علماء التحليل النفسي وعلى رأسهم فريد، يرى أن اللاشعور أساس الظواهر الهامة في حياتنا النفسية، وأن الحلم تحقيق لرغبة مكبوتة في اللاشعور وأن الفنان يمتاح من اللاشعور شأنه في ذلك شأن الحالم والعصابي، وإن اختلف عن الأول في أن سيطرة اللاشعور عنده وعي بذاته وبعمله، وعن الثاني في سلامة نزعات اللاشعور عنده.

إن الفنان الحقيقي كما يقول فريد "يعرف كيف يتقن أحلامه حتى تفقد تلك النبوة الشخصية التي تؤذي أسماع الآخرين، ومن ثم تصبح ممتعة لهم. وهو يعرف كيف يعدل شكلها حتى لا يسهل اكتشاف أصلها من المنابع المحرمة، وهو يملك تلك القدرة الغامضة على تشكيل مادته الخاصة بحيث تعبر تعبيرا أميناً عن الأفكار التي يدور عليها خياله، ثم هو يعرف كيف يصل هذا الانعكاس لحياته الخيالية بسلسل قوي من اللذة يرجح الكبوت

¹ بسيوني عبد الفتاح فيود، علم المعاني دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط3، 2013، ص395.

ويطردها مؤقتا على الأقل، وإذا استطاع أن يعمل كل هذا فإنه يفتح للآخرين طريق الراحة والعزاء"¹.

إذا ينهل الشاعر كما ينهل الحالم من اللاشعور، وهو منهل يترجم خفايا اللاشعور إلى صور ورموز، ويمتاز بالقدرة على ستر معالمها، وهذا ما استهدى به شاعرنا في استنباط رموزه النفسية حين انتقى لفظ (العقبة) فهي تنم عن إحساس جوهري كامن، وشعور خفي ملح، بأن هناك قوة مجهولة جبارة تتعقبه، فالعقبة شكلت نموذج القوة المطارد التي لا ترحم وكثيرا ما تكون هذه القوة مجموعة من الذكريات المحزنة، أو هي الندم، أو عادة تمقتها في سلوكنا الخارجي، أو صورة مخيفة قابلناها فلم نعد نستطيع نسيانها، أو هي النفس بما لها من رغبات وما فيها من صعق وشروذ أو أي شيء آخر"².

إن العقبة حسب ما وردت في النص القرآني هو مثل ضربه الله لمجاهدة النفس والهوى في أعمال البر يفسره ما بعده من الآيات، وقالوا هو جبل في جهنم، أو عقبة بين الجنة والنار، أو الصراط أو طريق النجاة والعقبة في الأصل طريق في الجبل الوعر أو الجبل الطويل... كعب الأحبار سبعون درجة في جهنم عقبة جهنم ... قحمة شديدة فاقتحموها بطاعة الله عز وجل"³ وهي قريبة من مفهوم سليمان جوادي للعقبة في عالمه الشعري، والتي يقصد بها التيه والإبهام، والمسلك الصعب في الحياة لبلوغ الأهداف بل وأكثر من ذلك إنه نفاذ الصبر، أمام سطوة الظلم المنافي للسلم القامع للاجتهاد والتقدم لكل من تغلب على مصاعب الحياة، واجتاز ما سطرته الأنظمة العربية الفاشلة والكاذبة، وهذا ما أراد الشاعر قوله لما اختار هكذا صيغة للفظ (العقبة)، والتي أتت مماثلة لصيغة القرآنية، فهي النص القرآني تذكر العقبة ﴿فَلَا أَقْتَحَمَ الْعَقَبَةَ﴾ وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْعَقَبَةُ ﴿١٢﴾⁴.

وفي النص الجوادي (الشعري) أتى توزيعها على جسد القصيدة حسب ما يلي:

(1) "أتذكر أنني رأيت البارحة العقبة هل تدري ما العقبة؟؟!"⁵.

(2) "الويل لكن ...

¹ شكري محمد عياد، البطل في الأدب والأساطير، نشر دار المعرفة بالقاهرة، ط1، 1955، ص44.

² شظايا ورماد، منشورات المكتب التجاري، بيروت، ط3، 1959، ص16.

³ أبو الفداء إسماعيل بن الكثير القرشي الدمشقي: تفسير القرآن العظيم، دار الغد الجديد، القاهرة، 2010، ص 478

⁴ سورة البلد، الآية: 11 - 12

⁵ سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة، يوميات متسكع محظوظ، ص21.

لهن

من الإنسان إذا اجتاز العقبة

هل تدري ما العقبة؟¹.

يحظى التركيب الإنشائي الاستفهامي بخاصية كبيرة في إطار الخطاب الحجاجي، تهدف به هذه الصيغة في الأصل إلى الاستعلام، عن أمر مجهول، ولكنها غالباً ما تأخذ أهدافاً أخرى تتنوع بحسب التركيب النحوي للجملة الاستفهامية، "كما يرى ديكر و أنسكرو، أن الغاية من الاستفهام تتمثل في أن نفترض على المخاطب به إجابة محددة يملئها المقتضى الناشئ عن الاستفهام ، فيتم توجيه دفة الحوار الذي تخوضه معه الوجهة التي نريد، فالاستفهام يأتي بالكلام لإجبار المخاطب على الإجابة وفق ما يرسمه البعد الاستفهامي الاقتضائي"² ومن ثم دلّ الاستفهام على الالتزام، وحمل معنى الاستعلاء فيه، ليلبغ بذلك درجة التأثير .

ففي النص القرآني يذكر لفظة العقبة ثم يلحق بها سؤالاً على سبيل الاستفسار عن أمر لا يراود منه جواب بل يراود به تفخيم وتعظيم.

ويظهر جزء آخر للآيات النص القرآني في قصيدة سليمان جوادي، من نفس الديوان الذي تناص به الشاعر بلفظة العقبة، ودائماً مع الجزء الأخير من القرآن الكريم، فيما يبدون قوله:

"تبت يدا أبي لهب

فالمجد دوما للعرب

والنفط دوما للعرب

هذا الذي حفظت في المدرسة الصغيرة

الذل دوما للعرب.

والجهل دوما للعرب

¹ المصدر نفسه، ص24.

² Dictionnaire des auteurs Maghrébins de La Langue Française , Karthala ; paris : 1984 ; JeanDejeux

والنقر دوما للعرب

والجنس ربّ للعرب

تبت يدا بعض العرب¹.

يبدو استلهام الشاعر لمفردات سورة المسد ﴿تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ﴾² استلهاهما واضحا استحضرها في نصه الشعري وكان لها دور في إنتاج الدلالة . لقد كان النص الشعري متواشجا ومتماهيا مع النسيج القرآني . موظفا الاقتباس الجزئي من أجل بلورة موقف الشاعر ورؤيته، والتناص هنا يؤدي إلى ازدواجية الدلالة وتعدددها. إنه يستحضر الماضي والحاضر بتفاوت مراحل الزمنية، ليعبر من خلالها عن اهتراء الواقع وعن الانتماء للوطن.³

وتستدعي المتابعة التحليلية للأسطر الشعرية السابقة إثبات توسلها في بناء مضمونها وخدمة مقصديتها آلية حجاجية تمثلت في: تحوير الشاهد وتعدد الشواهد بوصفها جملة الأقوال التي يستدعيها خطاب ما. يوظفها داخل متنه لكي يمنح لنفسه المقبولية والشرعية، ومن أجل تأكيد إقراراته وأحكامه. ويكتسب الشاهد هذه القيمة من صدوره عن سلطة سياسية أو أخلاقية أو دينية، ولذلك فهو يشكل ضمانا للإقناع⁴. هذا الشاهد ينقل حادثة دينية تاريخية أصبحت مناطا للعبارة والنصيحة، فسورة المسد تتمحور حول هلاك أبي لهب عدو الله تعالى ورسوله، الذي صدّ الناس عن الإيمان وأذى الرسول وقد توعده الله تعالى بنار موقدة يصلها هو وزوجه، كما نجد في السورة عنف والحزم والشد الشبيه بحزم الحطب وشده والشبيه كذلك بغل العنق وشده والشبيه بجو الخنق والتهديد الشائع في الصورة.

لقد استثمر الشاعر حجاجيا خبرا متواترا ومعروفا ذلك أن التّواصل الحجاجي يتبع آليات العملية التواصلية نفسها في الحجاج، "تحاول أن تتقل عناصر معينة ، غرضها خلق أو توكيد قناعات وترتيبات، وذلك للتصرف في المواقف، بقصد الإقناع وليس ببساطة

¹ سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة، يوميات متسكع محظوظ، ص94.

² سورة المسد، الآية : 1.

³ أشرف محمد السعدي، التطور الدلالي للألفاظ في الشعر العربي السياسي المعاصر، ص171.

⁴ عبد اللطيف عادل، الحجاج في الخطاب، ص73.

إثراء معارف المتلقي" ¹. وله سلطة التوجيه من أجل استدراج المتلقي، فرفع عن نصه الشعري ضبابيته من خلال وصله بحدث ديني تاريخي، كما خلق الشاعر باستدعائه للذاكرة المشتركة (النص القرآني) سورة المسد، نوعا من الألفة لدى المتلقي حرك لديه قطعاً قيميا واجتذبه نحو المضمون العام للنص الشعري.

هذا ويقع التماثل الموسيقي للنص الشعري مع الفاصلة القرآنية، أبرز مظاهر الأداء القرآني، حيث تطابقت القافية المكونة من (الباء الساكنة المردوفة براء مفتوحة) تطابقاً جعل الأسطر الشعرية زفرة ممتدة من زفرات التودد الهامس، القلق من احتدام الصراع بين الشاعر وواقعه العربي، لقد عمل الشاعر على تعميم الدلالة فانقل بعبارة ﴿تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ...﴾ " من المعنى الخاص إلى المعنى العام، فأصبح عدد ما تشير إليه العبارة، أكثر من السابق، وأصبح مجال استعماله أوسع من قبل" ².

إن لغة الشاعر في هذه القصيدة لا تخلو من النزعة التعذيبية، ومن التعابير الحادة، فالمأساة وحدها هي التي صنعت لغة القصيدة وأعطتها السياق العام. هذه المفردات المعبرة عن التحلل وعن استرجاع مسلسل السقوط وهي التي أمدت الشاعر بلغة الرفض التي حاولت احتواء الموقف بأقل قدر من توظيف كلمات العنف والتوحش " وإن كانت هذه القصيدة:

(الشمس في استقالة مؤقتة) قد أطلقت النار في وجه أعداء السلم القومي والذي يعد الأساس في بناء نهضة الأمم وتقدمها. وعلى حد تعبير الأنصاري فإنه "من المحال تصور (وطن) في تنازع مع ذاته يستطيع التعايش بسلام مع غيره" ³

لقد وعى الشاعر جيداً حقيقة هذه الصراعات فكشف منذ البداية أن لها كلفة واقعية وكبيرة على واقع التنمية وعلى مستقبل الدول العربية كوحدة كبرى تواجه العالم أو أن يضعها العالم في موقع المواجهة وعلى شاعرنا تماماً ما تراهن عليه الدول العربية (من نفط ومجد) وما تتموقع عليه استراتيجيا كي تشكل خط المواجهة مع الكيان الصهيوني كما أنه يشير في أكثر من موضع إلى خضوع العرب لنظريات المؤامرة والتي هي من

¹ حافظ إسماعيل : الحجاج مفهومه ومجالاته ، دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ط 1، 2010 ص273.

² أشرف محمد السعدي، التطور الدلالي للألفاظ في الشعر العربي السياسي المعاصر، ص225.

³ محمد جابر الأنصاري : إشكالية التكوين المجتمعي العربي، أقيات .. أم أكثرية متعددة ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ، 1997، ص، 77.

أساسيات تخلفنا، وتشتمل في ما تشتمل على عدم قدرتنا على تحمل المسؤولية التاريخية لأخطائنا ومحاولة تحميل أعباءنا ومشكلاتنا. هذا ما وضحته الأسطر الشعرية التي تلت عبارة تبت يدا بعض العرب، فيما يبدو في قول الشاعر:

"فلتسقط الأدوار

ولتتحرق الأسفار والأخبار

وليشنق الآباء والأحبار

والأئمة الفجار

وليصلب الصليب والهلال والأقمار

ولتذبح الأبقار

ولتطفئ المياه تلك النار"¹.

فتبت يدا أبي لهب، معناها: هلاك وخسران للأيادي الخفية المتسببة في هلاك البلدان العربية والوحدة العربية، وهي ما من شك أيادي ظالمة ظلم أبا لهب لأصحاب الرسالة المحمدية.

3-2- الإقتباس الكلي في شعر سليمان جوادي :

يقوم التصور الأمثل للعينة النصية على مبادئ لغوية تزعم الريادة والخلق على غير العادة، ولهذا كان هذا المنظور للعينة النصية، منظورا "لا تاريخيا يقوم في الفضاء المطلق، ويتصور المثل الأعلى للشاعر العظيم ابتداء من نقطة الصفر في الاستخدام اللغوي، يرفض الإحالة ويدعي عدم السبق ويبدأ من التجربة"² وتناص ما سبق ينافي هذا التصور، فالتداخل والتفاعل بين النصوص أمر لا بد منه والنص الحالي يدخل مع النص السابق في علاقة قد تكون ضرورية وقد تكون اختيارية"³ وعندما يسعى النص للتداخل والتفاعل مع نص محوري في الموروث العربي هو القرآن الكريم من خلال بناء الكلية

¹ سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة، يوميات متسكع محظوظ ص.95

² صلاح فصل، طراز التوسيع بين الانصراف والتناص، قراءة جديدة لتراتنا النقدي، من منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد الآخر، 1988، ص940.

³ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجيات التناص، ص122.

فإن هذا يعني أن هذا النص قد عمد إلى أن "يحرّج بتلذذ الحسّ القومي والتاريخي والفني، ليصل إلى أقصى درجات الامتاع الغنائي"¹.

وعندما يختار النص ذلك التناص الكلي بعد الجزئي، فمعنى ذلك أنه أراد أن يشبع الخطاب الشعري بالخطاب القرآني، ليس عبر مستوى واحد، ولكن عبر بناء ومستوياته المختلفة، فالتفاعل أو التداخل الجزئي مع الآية الواحدة لم يعد كافياً، لم يعد مشبعاً، الشيء الذي يدفعه إلى التفاعل مع الآية كاملة (النموذج) مشبعاً مستوياتها موظفاً خصائصها وهذا يعني أن النص النموذج (الآية) يقبع بكليته خلف النص وهذا يعني أننا نواجه بناءً نصوصي يتخطى التفاعل والتداخل الجزئيين .

إن العلاقة بين النصين أكبر من ذلك، فهي استراتيجيات فكرية، تحوم حول النص المحوري، فهي أقرب ما تكون بالبناء المتراكب، المرسخ لمبادئ الثقافة بكلّيتها، المفرغ لتبديداتها عبر أنماط مختلفة، ما يعني أن الثقافة، تتلاقح فيها أجناس ببعضها والخط التواصل بين الشعري الإنساني والمقدس الإلهي يبغي مجالا خصبا للتلاقح، ما يعلن عن وجود أنس رهيب بين النصوص يتصدى لإقامة الحواجز"²

يقول سليمان جوادي:

"فرجعت إلى الأحزان إلى الآلام إلى الأحباس

وهتفت

(أعوذ برب الناس

من شر الوسواس الخناس..³

أغنى الشاعر بنية النص الداخلية بلغة القرآن الكريم وآياته، فتوسعت الدلالة ومكنته من الانفتاح على العالم العلوي، فأينع هذا التداخل، ومهد الأرضية لبناء رؤية شعرية دسمة من حيث الدلالات العميقة، فكان توحيد الله وتعظيمه، الشرارة الأولى للشاعر، فالله تعالى خالق الكون ومدبره ومسيره، لذلك يقر الشاعر ببديع خلق الله، وشأنه، مصرحاً وهاتفا بتوحيده وعبوديته وإلهيته.

¹ صلاح فضل: طراز التوسيع بين الانحراف والتناص، مرج سابق، ص940.

² مصطفى النحاس، نحو النص: في ضوء التحليل اللساني للخطاب، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ط1، 2001، ص141-142.

³ سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة، يوميات متسكع محظوظ، ص27.

ولو تصفحنا بنائية التناص عند الشاعر لوجدنا أنها قائمة على أجزاء من الآية ﴿قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ﴾¹ والآية كاملة ﴿مِنْ شَرِّ الْوَسْوَاسِ الْخَنَّاسِ﴾² غير أن الشاعر هنا اهتدى إلى الحذف حين قرر سحب فعل الأمر "قل" مع الإبقاء على بقية أجزاء الآية، ولعله يعتبر فرصة من الفرص السانحة باتساق النص الباعث إلى البحث عن العلاقة بين الجمل وليس داخل الجملة الواحدة . فهو يمثل "جزءا مهما من فضاء النص وإعادة البناء، ويعتبر النص القرآني أنموذجا فريدا في اعتماد الحذف وسيلة للربط"³ فالشاعر بذلك ترك فراغا بنيويا اعتمد على المتلقي في ملئه لأنه يدرك تماما احتواء رصيده الثقافي على ذلك العنصر المحذوف، والذي يستطيع تأويله بالقدر الذي يشاء.

وهتفت

(أعوذ برب الناس)

من شر الوسواس الخناس..⁴

لقد أثبتت تلك النقاط المتتابعة فوق بياض الورقة ، أثر العلامة اللغوية السابقة لها، أن الشاعر السبعينيّ عندنا افتقد المهارة الكافية ليبلغ ما كان يأمل قوله أو التعبير عنه سواء حقيقة أو مجازا، فوقف عاجزا حائرا أمام ذلك، فجاء عجزه وحيرته مصاحبين لتلك النقاط⁵.

وينصّب الشاعر من نفسه واعظا حين نصح بالابتعاد عن إبليس وحبائله بل هو مصلح اجتماعي وديني، يأمل تجنب البشر وسوسة ومهالك وشرور إبليس، الذي يتربص بهم في كل حين وأن أينما حلّ إلى يومنا هذا ما زال يوسوس للناس، ويغويهم على ارتكاب المعاصي ويحثهم على الضغائن والغيبة...

"إن المتصفح لآيات سورة الناس يلاحظ أنها جاءت تقريرا للشيطان وأفعاله ووسوسته وتحذيرا لبني البشر من أن يقعوا في مكائده لأنه قضى حياته مغريا للإنسان وجالبا للشر"⁶.

¹ سورة الناس، الآية : 1.

² سورة الناس، الآية : 2 .

³ مصطفى النحاس، نحو النص: في ضوء التحليل اللساني للخطاب، ص 141-142.

⁴ سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة، يميات متسكع محظوظ، ص 27.

⁵ جعفر زروالي : شعرية القصيدة السبعينية بالجزائر ، ص 374.

⁶ الزمخشري أبو القاسم جار الله محمود (ت 538هـ) الكشف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجود التأويل، مكتبة مصر، الفجالة د ت، ط4، ص 657.

الشاعر هنا يستغل هذه الآيات المقدسة ويوظفها في سياقه الشعري توظيفا موافقا، يعلن عن تشابه النصيين في الموقف الدلالي "فالخطاب القرآني يزخر بعبارات التحذير من الوسوسة والحيرة التي مصدرها الشيطان، كونه يحمل أبعادا سلبية ومتطورات مذمومة، ويكتنز النص الشعري على رؤية ثاقبة مشابهة والمستوى المضموني للخطاب القرآني تمثلت في وقوع -سليمان جوادي- بحيرة واضطراب أشبهت وسوسة، وحبائل الشيطان، فشكل ذلك علامة مأساوية وتشاؤمية في نفسه"¹.

يجب الإقرار ببراعة التوظيف حسب ما يشير إليه المستوى التركيبي للتناص السابق، وبالقدرة الفائقة في التحام النص المقتبس (القرآني) مع النص الشعري في علاقات سياقية منسجمة. إذ أصبح نص سليمان جوادي تبعا لذلك، نسيجا واحد منفتحاً على عوالم علوية قدسية مشرقة، فالشاعر قد اقتبس الآية وجزءاً من الآية التي تبعتها، بوعي وإدراك كبيرين لدرجة أنهما هيمنتا وسيطرتا على مقطوعته الشعرية، وبذلك أصبح نصا "مزاحا"، والنص القرآني مسيطرا"².

3-3- الاقتباس التصويري وبعده التداولي في شعر سليمان جوادي :

ليس غريبا أن يكون النص القرآني منبعاً عذبا يتزود به الشاعر سليمان جوادي لعذوبة مائه وصفاء تركيبته، إذ لم يكتف بتشرب ألفاظه وتراكيبه بل يحاول أن يجعل من وهجه حجة دامغة يرتكز عليها ودعامة صلبة يبني عليها أفكاره وآراءه أمام الآخرين، من خلال اقتباس الصورة من صور القرآن الكريم، وعرضها في النص الشعري، تكشف عنها تيمات ما تكون بمثابة الدّوال المتفرعة من حقل معجمي معين.

كما يمكن تسمية الاقتباس التصويري بالاقتباس الإحالي ذلك أنه " لا يعلن عن وجود ملفوظ حرفي مأخوذ من نص آخر ومندمج فيه بشكل صريح كلي معلن، وإنما يشير إليه ويحيل الذاكرة من خلال وجود دوال دالة عليه، أو لفظ شبيه ينوب عن اللفظ الأصلي مع تقارب أو تطابق الحادثة الشعرية مع الحادثة القرآنية، بحيث يذكر النص شيئا من النصوص السابقة، أو الأحداث "ويسكت عن بعضها، ويدخل مؤشرات ذاتية مختلفة يتممها

¹ إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص124.

² تركي المغيـض، التناص في معارضات البارودي، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مجلد 9، عدد 2، 1991، ص 17.

بروايات من مصادر أخرى، وهو في ذلك ينتقي، وينفي، يظهر ويظمر¹ ومن الملفوظات التي تشكل صورة التناص الاقتباسي من القرآن الكريم قول الشاعر:

" لكني أعيش مع الشعب حيث يعيش

وشعبي ...

وإن كان يحمل أسفاره باليمين

يسجل أن ليس أفضل للقلب

من خفقة حرّة في اليسار"².

فهو يفتح على قوله تعالى: ﴿مَثَلُ الَّذِينَ حُمِلُوا التَّوْرَةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا....﴾³.

الملفوظ الشعري يقدم في مضمونه صورة الرفض وعدم الرضوخ لأفكار متطرفة غير مبررة، تتبنى شعارات، تستعملها للتعبير عن أفكار توظف لوهم الايديولوجية السياسية بطريقة عنيفة غير سلمية.

إن الأسطر الشعرية السابقة كانت عبارة عن ردّ من قبل الشاعر لجهات تدعو إلى التطرف :

" ومالك يا صاحبي

تتأرجح ذات اليمين

وذات اليسار

ومالك لا تستقر

ومالك لا تتطرف في طرف واحد مثنا

فالتطرف موضوعة هذا الزمان"⁴.

¹ جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري، دار هومة للنشر، الجزائر ، 2013، ص324.

² سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة، رصاصة لم يطلقها حمة لخضر، ص106.

³ سورة الجمعة، الآية : 5

⁴ سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة، رصاصة لم يطلقها حمة لخضر، ص103-104.

" وتعد مشكلة التّطرف من القضايا الرئيسية التي تهتم بها الكثير من المجتمعات المعاصرة وهي قضية يومية حياتية. تمتد جذورها في التكوين الهيكلي للأفكار والمثل الأيديولوجية التي يرتضيها المجتمع، فالفكر المتطرف شأنه شأن أي نسق معرفي، هو ظاهرة اجتماعية تتأثر وتؤثر في غيرها من ظواهر مرتبطة إلى حد كبير بالظروف التاريخية والسياسية والدينية والاجتماعية والاقتصادية وغيرها من ظروف يتعرض لها المجتمع"¹.

لقد أعاد الشاعر تشكيل الصورة والفكرة الواردة في القرآن الكريم، مع الإبقاء على معناه ومحموله الدلالي القار فيه، ويزيد عليه دلالة جديدة، بمجرد دخوله في هيكل النص الشعري. فإذا كانت الصورة في الملفوظ القرآني تتحدث عن المكذبين برسول الله صلى الله عليه وسلم حاملي التوراة، من اليهود والنصارى، الرافضين العاصين العمل بها، المشبهين في القرآن الكريم بالحمار، الذي يحمل فوقه كتباً دون أن يجد سبيل يهديه كيفية الانتفاع بها فإن كان الملفوظ القرآني يثبت أداة التشبيه (كمثل) فإن الملفوظ الشعري يعمل على إبدالها، وتحويل الجملة من أسلوب تشبيه إلى أسلوب شرط و(إن كان ... يسجل أن ليس أفضل) فيلغي لذلك الحدود الفاصلة بين الأشياء. كما يلغي (كمثل) الفاصلة بين المشبه والمشبه به، ويعتمد إلى جعل الصور تتوالد والتراكيب تتوالى باعتماده على الروابط النصية .

فالشعب حسب اعتقاد الشاعر، رغم ضعفه وتيهه، ورغم قلة حيلته في استثمار موارده الفكرية إلا أنه يرفض السيطرة يرفض الانحياز، أو الإنضمام تحت لواء أي حزب، بل يفضل العيش الحرّ على أي احتكار.

إن انهمار واو الربط في معظم أبيات أسطر القصيدة الشعرية، يشي بمدى الانفعال القابع تحت ضغطه النَّاص، وهو ينتج نصه، مما يجعل تلاحق الجمل على هذا النحو دون توقف، يخاتل المتلقي فيضنها حيناً معطوفة على أشياء مبطنة بصفات مضمرة لوضع الشاب الجزائري في تلك الحقبة وبيان لحال صموده، وامتلاكه لعزيمة البقاء بالقوة وبكل حرية.

¹ موقع الإلكتروني، www.moqatel.com.

ولأن الشاعر أراد أن يلمح لمعالم صورة اقتبس مشهدها من القرآن الكريم فإن "ملفوظه الشعري، لم يقتبس الآية كاملة بل اقتبس منها ما يحمل تيمة، الفكر، الوعي، الفلسفة في مقام يحمل كل هذه القيم وإن استبدال دال (حمار) حسب النص القرآني بدال (شعبي)"¹ الدال على الانقيادية والخضوع، إلا أنه وظفها للدلالة على عكس ذلك.

ويواصل الشاعر لجوءه إلى الاقتباس القرآني ليتتبع عمق الدلالة للكلمة وجمال التعبير، ليمنح شعره قوة وفكره يقينا ووضوحاً² ومن تم يكسب موضوعه قداسة لـ "أن القداسة تتجسد في المصادر الدينية، ... يغدو توظيف ما تحويه تلك المصادر سببا في إضفاء القدسية على القضية موضوع التناول..."³. حيث قال الشاعر:

"أنا شاكر لك حسن صنيعك بي

وجزاء الشكور المزيد

فزيدي عذابا

وكفي عن اللغو"⁴.

إنه يقتبس قوله تعالى: ﴿وَالَّذِينَ هُمْ عَنْ اللَّغْوِ مُعْرِضُونَ﴾⁵، فهو يفتح على ذاكرة قرآنية مشحونة بدافعية نعي شاعر تميز بابتعاده عن ارتياد الموضوعات الوصفية والمعاني والصور المستهلكة، المستضاء لدربه الشعري بثقافته الفلسفية والأدبية والنقدية الذي جعل من النفس والكون والطبيعة والحياة موضوع شعره.

نعي شاعرنا روح الشاعر اللبناني خليل حاوي، فمحا الحدود الجغرافية الفاصلة بين الجزائر ولبنان بل وحدها من خلال ما اختاره من ألفاظ في مقطوعته :

"لسانك هذا المدجج

بالسجع والشعر

والجنس، بل بالجناس

¹ ينظر، علي حمود السميحي، داخل آزال خارج صنعاء، دراسة لخطاب المدينة في الشعر اليمني الحديث الجمهورية اليمنية، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، دط، 2004، ص212.

² خديجة حسين أحمد المغنح، استلهام التراث في شعر عبد العزيز المقالح، جامعة بغداد، 2001، ص50.

³ صادق عيسى الخصور، التواصل بالتراث في شعر عز الدين لمناصرة، مجلادوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007، ص54.

⁴ سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة، رصاصة لم يطلقها حمة لخضر، ص129-130.

⁵ سورة المؤمنون الآية : 3.

وشتى مفاتننا آدابنا العربية ...

أرجوك لا تخرجه "1.

إن شعر حاوي تعبير عن المجادة للوصول إلى يقين نهائي، أو إلى منطق دائم وكان الصراع بين المادة والروح واضحا في شعره، صراع من أجل التحرر من المادة، فالشاعر سليمان جوادي رأى في الشاعر(حاوي) الحنين إلى الشفافية النافذة التي طالما حلم بها شعراء آخرون فكانت الرموز المتعددة والمتوالدة قوام شعرهم.

لقد طلب الشاعر من روح (حاوي) الكف عن الكلام الذي لا فائدة منه، لأنه ليس هناك من يسمعه رغم طلقات النار، أي رغم انتحار الشاعر في الحقيقة وعلى أرض الواقع، فطلب من روحه الصمت لأنه يعي تماما صدى شعره، رغم صعود الروح إلى خالقها، فشعره مازال يصدح بمفاتن الجناس والطباق، وبجميل الرّمز وبراعة الإيحاء. وفي الواقع يختزل الشاعر مضامين المتناص بشكل مكثف وغير ظاهر، فالنص المتناص موجود لكنه غير ظاهر، وغير معلن فبعث الصورة يقوم " على الاحساس بعلاقة الشيء الذي تذكره بآخر لا تذكره، حيث أن هذه العلاقة نفسها توقظ الفكرة ... فيفهم القارئ من عبارة مبثّنة ما يريد المؤلف منه. فيفهمه بدون أن يصرح له بذلك ما يعتمد على لعبة عبارات"2 وهذا ما نجده في قول الشاعر:

"أنا لست من معشر المشركين

ولم أك يوما من الملحدّين

وَألم أتخذ من إله سواه

ولم أعتق غير حبك دين

ولكن إذا ما استشاط المزمار

دعوتك يا أرحم الرّاحمين"3.

ففي النص تصوير شفيف لا يدركه المتلقي بيسر، ذلك أن كل دوال النص السابق غير بارزة فقد أزاحها النص الوافد، واحتفظ بمدلولها مضمرا خلف مقامه الذي يوظف

¹ المصدر نفسه، ص130.

² نتالي بيبقي غروس، مدخل إلى التناص، ت: عبد المجيد بورايو، جامعة الجزائر، ترجمة غير منشورة، ص39.

³ سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة، ثلاثية العشق الآخر، ص121.

قصة سيد البشرية، وزوجه حواء الدال عليها قوله تعالى: ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾¹.

تهيمن على النصّ الشعري النزعة الصوفية التي تبلغ ذروتها في (لم أأخذ من إله سواه) و (... دعوتك يا أرحم الراحمين) إذ يستبطن حكاية حوار الله تعالى مع الملائكة حول آدم مصدر النسل البشري، وهو إذ يستبطن ما كلف به الله الملائكة من سجود لخليفة الله آدم عليه السلام، فكأنما النص الشعري يستبطن رد سيدنا آدم عليه السلام ورأيه بعد الحوار الذي جرى بين الله عزّ وجل وملائكته فيبدو الحوار هنا حواراً ناجماً عن الخيال لا عن ذات بشرية آدمية، (آدم عليه السلام) ويكون هذا الاتصال موجه إلى كوكب التقوى الذي يرمز إلى الذات الإلهية العليا (الإله)، في (ولم أأخذ من إله سواه) فالشاعر اختار مقام الورع من الصّوفية وهو ترك الشبهات.

¹ سورة البقرة، الآية : 30

الفصل الثاني

أثر الشخصيات الدينية والبطولية وبعدها النداولي في شعر سليمان جوادي

1 - أثر شخصيات الأنبياء وبعدها التداولي في شعر سليمان جوادي

1-1 - شخصية النبي رمز فرعي في شعر سليمان جوادي

2-1 - شخصية النبي رمز شامل في شعر سليمان جوادي

3-1 - تناص (أنا) الشاعر في خطابها السير ذاتي مع شخصية النبي سليمان وبعدها التداولي في شعر سليمان

جوادي

1-3-1 - العناصر السياقية وتوليد الدلالة في عالم الخطاب

2-3-1 - المؤشرات (الملفوظات المفصلية)

3-1-2-1 - الألفاظ المفتاحية

3-3-2-1 - الإشارات الشخصية

3-3-3-1 - الإشارات الزمانية

3-3-4-1 - الإشارات المكانية

2- أثر الشخصيات الدينية البطولية وبعدها التداولي في شعر سليمان جوادي

2-1- أدلة داخل الخطاب

2-1-1 - الاحتكاك المباشر مع العالم الخارجي

2-1-2 - قيمة الموضوع

2-2 - أدلة داخل الخطاب

2-3 - المبادئ الحجاجية والإقناع المنطقي

الفصل الثاني: أثر الشخصيات الدينية و البطولية و بعدها التداولي في شعر سليمان جوادي

أجمع الباحثون على ما أشارت إليه جوليا كرسيفا حول المفهوم الحديث للتناص إذ تعرفه "بأنه تقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى، وكل نص هو امتصاص لنص آخر أو تحويل عنه"¹.

المتفق عليه أن النصوص لم تعد هي المرجعية الوحيدة للنص، على الرغم من أن النص في غالبيته "يتوالد من نصوص أخرى"²، فثمة مرجعيات عديدة لجأ النص إلى الاعتراف منها، بل أصبح العالم بتفاصيله وأجزائه مرجعا أساسيا ينهل النص منه ما تستدعيه التجربة التي يتناولها وتعد الشخصيات القرآنية إحدى أدوات استجلاب الإبداع والاستعانة للدخول إلى عوالم إبداعية والحصول على معان جديدة"³.

تقدم أبعادا ورموزا ودلالات" استخدمت لتؤدي مضامين موحية كثيرة، وهي تشكل ركائزا أساسية يعتمد عليها المعنى العام للنص، وهذه الرموز يمكن أن نعتبرها كجملته من النصوص التراثية المستقلة بذاتها، ولكنها في - القصيدة - لا تقوم بتأدية المعنى التاريخي بحرفيته، وإنما تؤديه عن طريق الرموز اللغوية التي تتولد منها معان جديدة داخل الشكل الأدبي الذي وظفت لأجله"⁴، بمجرد استدعائها وتحويلها أو إلباسها تجربة حديثة تضاف إلى تجربتها التاريخية التي عرفت بها، وينجرّ عن ذلك انفلات عن الذاتية وتخط كامل لها فتصبح الذاتان ذاتا واحدة تشير إلى عالم شديد الخصوصية والأهمية في تاريخ الشعر العربي المعاصر، " نقدم لنا شاعرا وصل بالمحتوى القومي للشعر إلى درجة عالية من التقنية والفنية والقيمة الفكرية في وقت واحد، بل وتدفع هاته الرؤية ... إلى اختيار رموز من التراث العربي وصياغته أفنعتة من الشخصيات الرمزية والتراثية والدينية القادرة على إثارة اللاشعور القومي لجماهير القراء العرب"⁵.

¹ سومفيل ليون، نظرية التناصية والنقد الجديد، ترجمة: وائل بركات، مجلة علامات، المجلد 6، الجزء 21، عدد أطول، ص 236، جدة، المملكة العربية السعودية، 1996.

² شكري الماضي، ما بعد البنيوية حول مفهوم التناص، المعرفة السورية، مجلة ثقافية شهرية، المجلد العدد: 31 إصدارات وزارة الثقافة، دمشق، ع 353، 1993، ص 92.

³ عصام واصل، ملحق الثورة الثقافي، صحيفة الثورة للصحافة والطباعة والنشر، صنعاء، اليمن، 2006، ع 15118، ص 3.

⁴ سعيد سلام : التناص التراثي ، الرواية الجزائرية أنموذجا ، ص 337

⁵ جابر عصفور، عوالم شعرية معاصرة، وزارة الإعلام، مجلة العربي، ط1، الكويت، 10 أبريل 2012، ص 156.

إنّها تلحّ على إثارة المعطيات التراثية الكامنة في مخزون المتلقي الوعي ولا وعي كي تدخل به إلى عالم الشاعر.

ويستلزم على الشاعر المتناص مع الشخصية القرآنية وعيا عميقا بمحتوى الشخصية، وطابعها ومكانها وزمانها والحمولات المعرفية التي تتطوي عليها، وما يتيح للشاعر كيفية الاستثمار السليم والحقيقي في معطيات تلك الشخصية القرآنية، وكذا الدروس والعبر المستخلصة منها، ليؤكد من خلالها رؤيته وفلسفته الخاصة.

1- أثر شخصيات الأنبياء وبعدها التداولي في شعر سليمان جوادي

لقد ورد توظيف سليمان جوادي للشخصيات القرآنية على ثلاث طرائق مختلفة، فقد تظهر رمزا فرعيا من النص. وقد تكون رمزا شاملا فيه، أو قناعا محوريا يتحكم كليا في حركات النص من بنيته الاستهلاكية إلى ختامه، ويتمركز في كل دواله النحوية والفكرية والإلقائية على نحو ما سيفصله الآتي:

1-1- شخصية النبيّ رمز فرعيّ في شعر سليمان جوادي :

يعول كثير من الشعراء المعاصرين على توظيف الرّمز¹ كأداة انفتاح للنص الشعري على خارجه، فالشاعر وفي حدود العملية الفنية التي يتم بها تشكيل الرمز الأدبي "يعتمد على ما يدعى رمزيا بتراسل الحواس، وتبادل الماديات والمعنويات، ثم على ما يتعاقب في اللاوعي من مدركات لا صلة بينها بحسب الظاهر، حتى تصل تلك الصورة إلى حالة من المثالية والتجريد تتوارى فيها الدلالة الوضعية وتفسح الطريق لإحياء رحب غير مقيد ولا محدد"² إنه رؤيا يتم فيها التفاعل بين الذات والموضوع، لكن المعنى هنا هو الرمز الشخصي والمقصود به توظيف شخصية تراثية أو معاصرة حقيقية أو خلقية مبتكرة يدرجها الشاعر في نصوصه وبأكثر دقة، والرمز هو "الذي يبتكره الشاعر ابتكارا محضا أو يقتلعه من حائطه الأول أو منبته الأساس ليفرغه جزئيا أو كليا من شحنته أو مغزى

¹ ما يوضع لشيء ليعرف به، وهو يختلف من مجال لآخر، فإذا كان مرتبطا بجنس أدبي فهو رمز أدبي، وإذا كان مرتبطا بملابس معينة فهو رمز اجتماعي وهكذا، وإذا ثبت رمز في شيء معين، فغنه من الصعب تغييره إذ لا يمكن تبديل الميزان، رمز العدالة بأي شيء آخر، كالعربة مثلا:

Ferdinand de Saussure, Cours de l'linguistique général publié par Charle Bzilly et Albert Sechehaye Editions Critique préparée par Tullio de Mauro, paris ; 1980 ; p 19

² محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعبي المعاصر، دار غريب، دط، القاهرة، 2011، ص358.

ذاتي مستمد من تجربته الخاصة وفي كلتا الحالتين يصبح الرمز نكهة شخصية¹ يلخص رؤى الشاعر ومواقفه من عوالم زمنية متباينة تجسدها شخصيات شتى مقتبسة تارة ومحال إليها تارة أخرى، فيوظف عباراتها أو منجزاتها لمواقف تاريخية عرفت بها هذه الشخصية التي يستدعيها الشاعر كي يحورها ويتلاعب في دلالتها، من تلك الشخصيات التي جاء بها الشاعر، شخصيات الأنبياء "موسى، أيوب، سليمان، صالح، آدم ...) عليهم السلام وهي شخصيات جاء لها دور فاعل في التاريخ، اقتبس الشاعر أسماءها وأقوالها: بشكل مباشر في نصوصه :

" تتوالد جوهرة أخرى أعظم

أعظم

تتناقل أخباري صحف العالم

وعصا موسى عجزت

فرعون هو الظالم

فرعون هو الظالم

وعصا موسى عجزت

حاولت فلم أفجح ... صليت فلم أفجح².

ينشط النص هنا الذاكرة القرآنية ويثير فيها صورا ووقائعا مرتبطة بالقصص القرآني عامة، وبقصص الأنبياء خاصة، وبالأخص قصة نبي الله موسى عليه السلام، وبذلك تتراكم فيها مجموعة من الأحداث، بدءا من ولادة موسى عليه السلام، مروراً بدعوته لفرعون وقومه، حتى هزيمة السحرة ... وإذ كان هذا الملفوظ لم يوردها بشكل صريح ومعلن إلا أنه يقوم باستشارة الجانب الفكري واستئذان خزان الذاكرة المقتبس منها النص والكامنة في لاشعور المتلقي . فالنص التاريخي يفرض على المتلقي بالضرورة "أن يستدعي سياقاً حضارياً كاملاً، الأمر الذي يؤدي إلى تحقيق أعلى درجة من فاعلية عملية التلقي (أي من) فاعلية القصيدة وعمق تأثيرها"³.

¹ علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص47.

² سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، ص25.

³ رحاب الخطيب، معراج الشاعر، ص144.

ينهض النص على شبكة من الملفوظات إذ لا ينهض النص على آية واحدة إنما يشير إلى مجموعة آيات مرجعية.

﴿فَأَلْقَى مُوسَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ﴾¹.

﴿فَأَلْقَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُّبِينٌ﴾².

﴿وَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ﴾³.

﴿وَأَلْقِ عَصَاكَ فَلَمَّا رَآهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَانٌّ وَلَّى مُدْبِرًا وَلَمْ يُعَقِّبْ يَمُوسَى لَا تَخَفْ إِنِّي لَا يَخَافُ لَدَيَّ الْمُرْسَلُونَ﴾⁴.

تشير شبكة الآيات المرجعية إلى أداة من أدوات الإعجاز الإلهي المرتبطة بنبي الله موسى عليه السلام وهي العصا، "إنه نموذج للزعيم المندفع العصبي المزاج، ربي في قصر فرعون، وتحت سمعته وبصره، وأصبح فتى قويا"⁵ لكن الشاعر لم يستدع شخصية موسى عليه السلام، الفتى القوي فحسب، بل ذكر العصا وهي قيمة تختزل كل سمات وخصائص الشخصية الدالة عليها.

قوله تعالى:

﴿وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَمُوسَى﴾^٧ قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّوْا عَلَيْهَا وَاهْبُشْ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى﴾^٨ قَالَ أَلْقِهَا يَمُوسَى﴾^٩ فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى﴾^{١٠} قَالَ خُذْهَا وَلَا تَخَفْ سَعِيدُهَا سِيرَتَهَا الْأُولَى﴾^{١١} وَأَضْمُمْ يَدَكَ إِلَى جَنَاحِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ ءَايَةً أُخْرَى﴾^{١٢} لِّئُرِيكَ مِنْ ءَايَاتِنَا الْكُبْرَى﴾^{١٣} أَذْهَبَ إِلَى فِرْعَوْنَ إِنَّهُ طَغَى﴾^{١٤}.

لقد استطاع الشاعر أن يبيث حالة موسى النبي المضطربة الخائفة من المشهد السحري وفراره من تحول العصا، وأمر الذات الإلهية له بالخضوع والرجوع والتروي وعدم الذعر، فهو منح باستدعائه شخصيتي موسى وفرعون حالته الشعورية قيمة روحية

¹ سورة الشعراء، الآية 45.

² سورة الأعراف، الآية 107.

³ سورة الأعراف، الآية 117.

⁴ سورة النمل، الآية 10.

⁵ سيد قطب : التصوير الفني في القرآن الكريم : دار الشروق ، القاهرة ط 17 ، 1425 ، ص 199

⁶ طه، الآيات 17-24.

توحي بفقدان الحاكم العادل من جهة ، وتتنذر عن حالات الشعور رغم توفر المعجزة الربّانية في تلك الحادثة.

أراد الشاعر من هذا الاستدعاء المغاير للشخصية وسياقها التاريخي أن يعري السلطة فهو " ينتقي من الشخصية ماله وجود متراكم في ذاكرة القارئ فيكسر التوقع لديه حينما يستخدم هذا التراث استخداما عكسيا. إذ يفرغ دلالاته القارة فيه ويحملها دلالات مناقضة لها، ليصور عمق المفارقة القائمة بين زمنين وبين خطابين إيديولوجيين تحملان مفارقات شتى"¹ لقد انحرف الشاعر عن الدلالة الدينية الموروثة، امتصها ليعبر بها عن علاقة جديدة بالأداة الإلهية المعجزة (العصا).

إنّ الجمل الشعرية الفارطة تتطوي على ملامح تعبيرية مأساوية يلامس فيها الشعر جرح قومه الذي ما انفك ينزف:

ويضحك جرح فوق جبين الأحزاب الأيتام"²

" ظلت أشعاري مغتربة

ظلت أفكاري مكتئبة

يحتجّ السيف

ولا تحتج أيا وطني الرقبة"³.

إن المعاناة قائمة في ربوع أرض غناء ببتروول صحرائها الذي يكفي الملايين، والوجع وصل إلى رقاب أهلها حد السيف، ويواصل سليمان جوادي توظيف شخصية الأنبياء، لارتباط شخصية النبي بالرفض والمعارضة وعدم الانسياق لعادات القوم. وارتباطها بالألم والعذاب الذي يصاحب النبي في سبيل إيصال الرسالة السماوية. هذا ما يصله بمادة الشاعر النصية ويرفّقها بما تحتاجه في حديث غير مباشر عبر تواسجها مع النص الحديث.

فيختار شخصية النبي هودا عليه السلام:

" وطني يا مصلوب الأبعاد

¹ عصام واصل، في تحليل الخطاب الشعري، دراسة سيميائية، ط1، دار التنوير الجزائر، 2013، ص119.

² سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، ص17.

³ سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة، يوميات مسكع محظوظ، ص18-19.

يا منفي الصيادين ويا منفي الحساد

مغضوب أنت عليك كعاد

مغضوب أنت عليك إلى يوم الميعاد ¹

لم تدل الأبيات الشعرية على شخصية النبي هودا عليه السلام، بل دلت عليها القرائن الموجودة في النص الذي تستدعيه بالضرورة، إذ يلبي هذا الاستدعاء في إطار قصيدة مشحونة بالكثير من الرموز والإشارات وأبعاد قضايا مستوحاة من ثقافات عديدة، يوظفها كي يوضح الفارق بين النص والواقع.

ويحرص الشاعر من خلال هذه القطعة إلى أن يوازي بين غضب الإله على قوم عاد وغضب القوم على سادتهم، فهو يعالج قضايا الاستلاب الفكري والحضاري والاجتماعي، وتشئت القوم وتشضي قيمتهم. "وتتضح رؤية - الشاعر - ومواقفه من خلال العلاقات التي تنشأ بين الشخصيات، فيعمد إلى اصطناع الأسلوب أو البناء اللغوي للحكاية التي يريد نقلها للآخرين ومن ثم، فمادة - الشعر - أو متاعه يصاغ سرديا عن طريق الوسائل السردية التي تنهض بمهمة نسجها وصياغتها " ²

إنه يعالج نصا معروفا يشترك معه بكلمة (عاد). فبمجرد تضمين هذه الكلمة النص الشعري تجمعنا إلى الآية: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ﴾ ³. بل وتحيلنا إلى قصة قوم (عاد)، فبعد أن أهلك الله قوم نوح بالطوفان، ولم يبق من الكافرين أحد على الأرض وهبط نوح ومن معه من المؤمنين من السفينة إلى الأرض وعمروها، وتكاثرت الأمم والأجيال، ومضت سنوات طويلة حتى نسي الناس وصايا نوح عليه السلام، كما نسوا وصايا آدم من قبله... وبعد نوح وقومه توالى الأجيال وكثرت الأقوام وعثوا في الأرض فسادا، وكان من بين الأقوام قوم يسمون قوم (عاد) وهم من الأمم والأقوام الذين عبدوا الأصنام بعد قوم نوح، وكانوا أصحاب بطش وقوة جفاة، عتاة متمردين. رغم عيشهم الرغيد دعاهم نبي الله هودا للهداية وترك الأصنام إلا أنهم كذبوه وسفهوه فكان من الله أن أمسك عنهم المطر فهلكوا...

¹ سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة، يوميات متسكع محظوظ، ص28.

² سعيد سلام : التناص التراثي ، الرواية الجزائرية أنموذجا ، ص : 390.

³ سورة الفجر، آية 6.

إن هذا الملفوظ ينبه على وجود موضوع بقيمة سلبية. كما أنه يقدم حالة ذات مخاطبة منهزمة. فقدت موضوع القيمة بزوال قوتها، إذ نلمس هنا تلميحاً يحول الدلالة ويقلب مسارها بغية إخلال المرجعية وإدماجها في سياق جديد تآزره وتخدم فكرته فتتلاحم في بنية واحدة، فتمتص مرجعيتها التاريخية داخل علاقتها الوظيفية الجديدة في النص الحداثي. وتكسب دلالات متعددة قد تبعد بها عن مرجعها التاريخي، بل تناقضه¹.

هذا التناقض الذي كشفت عنه عصا موسى من قبل في المقطوعة الشعرية، فبعدما كانت في سياقها القرآني أداة كشف وفضح لزيف السحرة ووسيلة مبينة للؤمهم وخداعهم، أضحت في النص الشعري فاقدة الكشف والدفاع عن الحقوق المصلوبة المحتكرة لتتصل بالعجز والضعف. ومن ثم تدخل في طور فقدان القيمة.



كما استحضر الشاعر المضامين الدينية لقصة نبي الله نوحا وخطوطها العريضة المتعلقة بالزمن إذ قال:

"هلموا احرقوني ومروا

ولكنك الآن تصبح حبرا

وترسم للجائعين دخانا

جميل هو الحقد

إني أنتظرك من عهد نوح²

¹ أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1998، ص355.

² سليمان جوادي، قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضاً، ص43.

ثمة إحالة إلى حقيقة زمنية تعد المنعطف ونقطة التحول الجذري لكونولوجيا الحياة والكون. فبعد الطوفان بدأ زمن وتوقيت آخر فهي نهاية حياة وبداية أخرى.

إذ هناك إحالة إلى قصص قرآني تاريخي كامل بكل أبعاده ومرائيه الدرامية المحزنة، الشاعر لم يوظف كل تفاصيله المسترسلة ولم يدرج مجمل معطياته التركيبية المتجذرة في قوله:

﴿وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوْمِهِ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمْسِينَ عَامًا فَأَخَذَهُمُ الطُّوفَانُ وَهُمْ ظَالِمُونَ﴾¹. إلا أنه يستدعي منها ما يلفت ذاكرة المتلقي للواقعة وما تعلق بها من تغير حول مسار الحياة بأكملها. ويسوقنا هذا التحليل إلى التعرّيج على مفهوم الزمن ودلالته في القرآن والشعر، ففي القرآن قد تعددت، أسماؤه وتفاوتت طبيعته في طولها وفي مدى تسارعها وقصرها²، بينما في الشعر يختلف في طبيعته عن زمن العالم أو الزمن الطبيعي أو الأزمنة البيولوجية، بل يدرس على حسب ما يحمل من أفعال تتسجم مع طبيعة عصر الشاعر وما لها من دلالات تؤكد ارتباطه بماضيه وبما يقدمه وما حصل من تطور وفق سيرورة الحياة، فالزمن يختزل عالما تتحاصر فيه أو تتباين كل الأحداث³.

لا يوجد في شعر سليمان جوادي زمن مستقل عن الحوادث، لأن الزمن عنده يخلق مع خلق الحوادث والعلاقات، وأبرز هذه العلاقات علاقات التعاقب، فزمن نوح رغم طول مدته قد اندثر بينما زمن انتظار الشاعر قد طال ولم يندثر.

تواصل تلك الرموز المدرجة في المتن بعث ملامح دلالية مبطنة تشي بانكسارات الذات وقصورها عن تحقيق النصر. فهي تدعم تيمة التراجع والانحطاط الحضاري، وتشبّت الشعوب. وتمثل في الوقت نفسه محرك الصّحوة والاستدراكية ... أبقت على حالها كرموز غربة وحزن وألم، فهي رموز متحولة من رموز انتصارات إلى رموز هزائم، لأن وضعها يطابق وضوح الحالات الراهنة.

لقد وظف الشاعر شخصية الأنبياء الآتية أسمائهم (أيوب، موسى، صالح) في قوله:

"وكننت كما الأنبياء صبوراً

¹ سورة العنكبوت، آية 14.

² نضال الأميوني دكاش، ظاهرة الزمن في الشعر العربي القديم، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2006، ص50.

³ مير هوف هاتر، الزمن في الأدب، ترجمة: أسعد رزوق مراجعة العوضي الوكيل، مؤسسة فرانكلن للطباعة والنشر، القاهرة، 1972، ص120.

وأيوب كان بحجري صبيا

توزع حزني وعاد إليا

وكننت وحيدا

كموسى كصالح¹.

ظهرت أسماء شخصيات الأنبياء في الأسطر الشعرية السابقة ، ملفوظات صريحة مباشرة، الشاعر بداية شبه نفسه بالأنبياء في الصبر، فاستعان بالتشبيه من خلال توظيفه للأداتين (كما) و(كـ) أي (الكاف) في محاوله منه لرسم سوداوية التجربة والكشف عما يختلج نفسه من ضيق وضجر وألم، فالتشبه "أداة توصيل وليس مجرد استعمال لغوي أو بلاغي إنه إحدى الوسائل المتواتية الناجحة لنقل أحاسيس الشاعر ومشاعره إلى نفس القارئ"². فطيلة الملفوظات السابقة أتت الشخصية رمزا بذاتها تعاضد أنا الشاعر وتلتحم معها، بل وتكتشف عن عمق العلاقة التفاعلية بينهما. "إن الحادثة التاريخية مهما كان زمنها أو مكانها ، تجعلنا نستقرئ الحاضر ونستعطفه، وذلك لما بين الطرفين من نقط التقاء وتشابه، إضافة إلى " اكتشاف الأثر الذي تحدثه الأحداث التاريخية ومواقف الصراع من وجهة نظر مصالح الإنسان المعاصر"³ فالإنسان يبقى مرتبطا مع نفسه عاطفيا وتاريخيا ولو ابتعد عن ماضيه زمنيا .

إن الثوب الجديد الذي يعيد من خلاله صياغة هذه الحوادث، تبرزه الملفوظات التي تمول الدلالة وتثري السياق بما ينسجم مع الحالة الشعورية ومع ذوق المتلقي" فالنص آلة كبسولة تتطلب من القارئ عملا تعاونيا حثيثا لملء الفضاءات التي لم يصرح بها أو، التي صرّح بها من قبل أنها بقيت فارغة "، ولما كان التناص يوجب أن يكون التعالق على مستوى الشكل أو المضمون أو كليهما، نلنفت إلى مستهل الأسطر الشعرية السابقة (وكننت كما الأنبياء صبوراً) للملفوظ دلالة تقترن بصعوبة تجارب وحياة الأنبياء وما يحفّ طريقهم من حواجز عند محاولاتهم نقل الرسالة السماوية .

¹ سليمان جوادي، قال سليمان، ص 64.

² محمد مصاييف، جماعة الديوان في النقد، مطبعة البحث قسنطينة، الجزائر، 1974، ص 262.

³ منى سعد أبوسنة : الاغتراب في المسرح المعاصر، مجلة عالم الفكر ، مج : 10 ، ع : 1 ، أبريل ، مايو، يونيو، 1979، ص : 169.

ويحيلنا السطر السابق مباشرة إلى قصة نبي الله أيوب عليه السلام، عرف سيدنا أيوب بكثرة ماله وجاهه وتعدد أولاده وزوجاته، فقد حصل على مكانة عالية عند الله تعالى، حتى خيره نبيا من أنبيائه المكرمين إلا أنه بين ليلة وضحاها فقد كل ما يملك، ولم يبق لديه سوى زوجة واحدة، ولم يتوقف الابتلاء على ذلك بل أصيب بمرض عضال، وشعر قومه بالخوف من أن يصيبهم ذلك المرض، فأخرجوه من بينهم، وانتقل للعيش في خيمة وسط الصحراء وقد أرهقه المرض... وظل على حاله سنين طويلة إلا أنه بقي ذاكرا شاكرا إلى أن رفع عنه الله الضرر.

لقد وجد جوادي كغيره من شعراء عصره، أن شخصية أيوب عليه السلام هي أكثر شخصيات تراثا تراسلا مع هذا البعد من أبعاد تجربته، فتبنى صوت أيوب للتعبير عن هذه المرحلة¹، كما اختاره في موضع آخر من قصائده، حيث قال:

"روح يا زمان

وأرواح يا زمان

الربّ الثائر في الصحراء

توسد جسرا من كذب

وتكلم شيئا من خشب

وتعرض يوما في البيدا، لقافلة

تجتاح الصبر وأيوب العرب"².

لقد وجد الشاعر في شخصية أيوب الصيغة الملائمة لأحزانه الغائرة، فهو يستخدمها بلامحها القرآنية الصابرة على البلاء والرضا به إلى غاية الحمد. وهي ملامح ذكرها القرآن الكريم في رسمه لشخصية أيوب. ﴿وَحُذِّ بِيَدِكَ ضِعْفًا فَأَضْرَبَ بِهِ وَلَا تَحْنُثْ إِنََّّا وَجَدْنَاهُ صَابِرًا نَعَمَ الْعَبْدُ إِنَّهُ أَوَّابٌ﴾³.

¹ نجيب العوفي، ظواهر نصية، عيون المقالات الدار البيضاء، ط 1، 1992 ص 90.

² سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة، يوميات متسكع محظوظ، ص 20.

³ سورة ص، الآية 44.

كما يتأكد في هذا الجزء حضور موضوع السفر والتنقل (ونعرض يوما في السداد لقافلة/ تجتاح الصبر وأيوب العرب) مع ما أوجب المرض على نبي الله أيوب عليه السلام من سفر من مكان إلى آخر بما يعني من غربة وضياح وعزلة ووحدانية، ما يجعل النص ينفتح على دلالات أخرى لا تقف عند حدود تتبع معاناة الشاعر مع الترحال، بل ينفتح على دلالات حضارية عامة تمس حالة الإنسان المعرض لاستبداد القوة الظالمة، ليتجسد في النص البعد الكوني الذي ينبعث من قضايا ذاتية ليعبر عن مقاساة إنسانية.

وتتجلى هذه الدلالة العامة للنص الشعري من خلال ما اختاره الشاعر من حقول دلالية وألفاظ: (الصحراء، الببداء، القافلة) لقد تضافرت كل هذه الألفاظ لتعري البؤرة الدلالية للقصيد المبنية أساسا على الغربة والضياح والمعاناة ، فعناصر الطبيعة شاهدة على ذلك، في وقت غابت فيه العين البشرية القادرة على المساعدة والمواساة.

إن مقصد الشاعر من ذلك هو تأكيد ما جاء في هذه القصة ، والنظر إلى ما قام به من تقديس وتبجيل ، باعتباره معجزة إلهية واعتبار ما يمر به في هذه الفترة امتحانا عسيراً مماثلاً لما عاناه أيوب وموسى وصالحا عليهم السلام، ومن معهم من المسلمين في سبيل الحفاظ على دين الله ، "على أن العدو، إنما كان هناك خارجياً، فهو هنا لدى شعراء المتن داخلي أكثر مما هو خارجي، ونجاتهم التي ينيشدها هي نجاة من الثروات والأهواء، إلى ما يعتبرونه ولادة جديدة في أحضان الفطرة . والاطمئنان النفسي، وهكذا يتخذ هؤلاء الشعراء من التناص مرة أخرى وسيلة من وسائل التعبير عن أحاسيسهم ولا يلجؤون إليه لمجرد التزيين والتباهي بثقافتهم، وفي لجوئهم إلى القرآن الكريم بصفة عامة. وإلى قصصه بصفة خاصة ما يضمن ذلك تواصل أكبر من الوجدان العربي الإسلامي خاصة في مثل هذه الظروف التي فقدت فيها كثير من المذاهب رونقها وأثبتت بمرور الزمن فشلها في رأب الصدع وإعادة الحياة إلى كيان هذه الأمة"¹.

لقد استطاع الشاعر تجاوز المستوى الاختياري للكلمة إلى مستوى إيحائي انفعالي عميق الدلالة والتأثير، كما أن آلية استدعائه للشخصيات الدينية في النص الحاضر تعطي صورة واضحة عن ثقافة الشاعر ومصادره، لكن وفق مخطط خطاب يهم " كل الأنواع

¹ المختار حسني، التناص المفهوم وخصوصية التوظيف، ص176.

التي يخاطب فيها شخص شخصاً آخر، يقدم نفسه كمتكلم وينظم ما يقوله في مقولة الضمير¹ "إنه يجند بالضرورة ضمير المتكلم " أنا " .

ويواصل الشاعر التأسيس لمناخ شعري يراهن فيه على الصورة الكلية كعامل أساسي في بناء القصيدة الحرة، من خلال مواصلته لتوظيف التشبيه التام في قوله:

"كأدم كنت وكانت كحواء

إثنان في جنة الخلد نمرح

ولم يك إبليس إذاك إلا

ملاكاً إلى عمل الخير ينصح"².

لقد شبه نفسه بشخصية النبي آدم عليه السلام ، كما شبه حبيته بشخصية أمنا حواء وفي هذا نجد ارتباطاً وثيقاً بالأعلام لأشخاص من القرآن الكريم والقصص القرآني، فهو لم يلجأ إلى نظم القصة كما وردت في القرآن، حيث خرج بالتشبيه من الإرسال والإجمال الذي هو عليه في القصص القرآني إلى المبالغة³ لأن الشاعر يقصد من وراء ذلك أن تكون هذه الصورة هي تلك لكن أداة التشبيه تحافظ عليها بتشكيلها جداراً يمنع أن يكون هذا هو ذاك.

وتخبر هذه الأسطر الشعرية عن الإنسان في سجية خلقه وضعف قواه وكدحه، وفي نفاذ حيلته وغفلته، ومعاناته والمقصود بالإنسان والإنسان على ما هو عليه من اجتماع في تلك الخصائص ... فتكون لديه استجابة نوعية للطاعة أو العقوق وإن " لشخصية آدم في القصص القرآني لنموذج الإنسان بكل مقوماته وخصائصه، ومن أظهر تلك المقومات والخصائص ذلك الضعف البشري الأكبر الذي يجمع كل نواحي الضعف الأخرى"⁴

لقد غره إبليس وأغواه، فدار في نفسه الحلم بالخلود والبقاء والديمومة فأغفل ما نهاه الله تعالى عنه، فأقر وزوجه بالعصيان، فهبط إلى الأرض، فاعترف بذنبه فتأب عليه الله، فكان ذلك أنموذجاً مصغراً لتجارب الإنسان الصالحة لكل زمان ومكان.

¹ محمد ساري : عناصر تحليل الخطاب ، دار التنوير ، الزائر ، ط 1 ، 2014 ، ص 68

² سليمان جوادي، ثلاثيات العشق الأخر، ص112.

³ القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، شرح عبد الرحمن البرقي، دط، نشر دار الكتاب العربي، بيروت، دت، ص291-292.

⁴ سيد قطب التصوير الفني في القرآن، دار الشروق ، مصر القاهرة، دطت، ص209.

"إن قصة الشجرة المحرّمة، ووسوسة الشيطان باللّذة، ونسيان العهد المعصية والصحوة، من بعد السكر، والندم وطلب المغفرة... إنها هي تجربة البشرية المتجددة المكروهة"¹ وتبدو استعانة الشاعر بشخصيات الأنبياء وقصصها جلية، في محاولة منه لرسم ذاته، فجسد بذلك تجربة الإنسان الواقعية كما وردت تماما في النظرة الإسلامية فيما يفصحون عما في أنفسهم من إحساس بالخيبة والحزن. فيعلنون عن ضعفهم ويشتاقون للصفح والمغفرة، غير أن استدعاء شخصية معينة من شخصيات الأنبياء وما اقترن بها من حوادث وقصص قرآني لا يعني بالضرورة على حاجة الشاعر إلى ذلك الغرض نفسه بل يتم تسييره وأقلمته وفق السياق الجديد. " علما أنه في قصة آدم عليه السلام " مظهر لقدرة الله وكمال علمه، ونعمته على آدم وبنيه، وفي حادثة إبليس معه بما فيها من أغراض دينية "²

قد عبر الشاعر عن تجربة خضوع وانسياق وغواية، فتنته حواء، فانساق نحو النسيان ومن تم الخطيئة والمعصية.

1-2- شخصية النبيّ رمز شامل في النص الشعري الجوادي:

تأتي شخصية محمد صلى الله عليه وسلم رمزا شاملا في نص جوادي إلى جانب شخصية اليسوع في:

قبلت رسول الله بذكرى مولده

عانقت يسوع بعيد الفصح

أتذكر أن رسول الله جفاني وأنبني

أتذكر أن يسوع، بكى ندما لمعانقتي

فرجعت إلى الأحزان إلى الآلام إلى الأحباس³

كثيرا ما أحس شعراؤنا بنوع من التخرج من توظيف شخصية الرسول في إطار خشية أن يتأولوا في شخصيته صلى الله عليه وسلم وأن يلحقوا بأنفسهم بعض صفاته"

¹ سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق بيروت، ط24، 1415هـ، 1995، ص59.

² سيد قطب : التصوير الفني في القرآن الكريم ، ص 163.

³ سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة، يوميات متسكع محظوظ، ص27.

ولذلك فقد كانت القصائد التي حملت فيها شخصية الرسول دلالة عامة أكثر بكثير من تلك التي حملت فيها دلالة خاصة بشاعر معين¹، وما نلاحظه في الأسطر الشعرية السابقة أن الشاعر قد تخرج من التأويل في شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم، ودليل ذلك اقتراب صيغته من السرد منها إلى صيغة أخرى.

لقد اختار ما يناسب وينسجم وتجربته النفسية فقد استدعاه بالكنية (رسول الله)، للصراع القائم بين قوى الحق والباطل، الموقف الذي يؤكد على توق نفسه للسلام والعدل، فلمحمد صلى الله عليه وسلم دلالة الثائر المتمرّد على الظلم الحامل لواء النضال في سبيل تفشي الحق وانبعاث الخير، ويربط الشاعر تلقائياً استحضار شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم بذكرى مولده وفي ذلك جمع لمتناقضين، وما يؤكد على تناقضهما هو الفارق الزمني من خلال اللفظتين "قبلت" و"ذكره" فالتقبل قد يكون في الماضي لكن الذكرى هي تجسيد لما هي في الزمن الحاضر، فالشاعر يعلن عن "سفر شعري، أو رحلة تناصية، لا إلى الرمز نفسه بل باتجاهه، وهذا يحقق (التماهي) بالرمز، ويحدد المسافة السردية بين الرمز والشاعر"² لقد جعل الشاعر من هذه الشخصية مزدوجة، مركبة تطل من نافذة التاريخ لتتحول إلى ذات (تعاصرنا) معاصرة قابلة للتقبل، لقد ظهر الرسول صلى الله عليه وسلم بلقبه (رسول الله) لتخفيه ذكرى مولده. "بل إن الاسم يزدوج بدوره إلى دال ومدلول، وبالنسبة لوجوده على مستوى النصّ تمثّل وتحديد الشخصية على مستواه بواسطة دال متقطّع، أي مجموع منتشر من العلامات التي مكننا تسميتها ببطاقة الشخصية، وتتركز بالدرجة الأولى على السم الذي يحمل علامة طباعية مميزة"³

تفرض الصياغة السابقة استحضار شخصية محمد صلى الله عليه وسلم حديث ذات عميق مؤجج بالأسئلة، تختزل في ثناياها تجربة درامية حاسمة. تنقل الذات والمتلقي من زمن إلى آخر وبالالتفات إلى حركية الأفعال ودلالة الحدث في الأسطر السابقة نجد أنه لا يخلو سطر شعري واحد فيه من الأفعال القائمة أساساً على بناء درامي متعدد المكونات. فهي تؤدي هذا الدور في أبنية لغوية متعددة. تتحرك مضيا وحضورا....:

¹ المصدر نفسه، ص82.

² د. خاتم الصكر، خمسة أنماط من قصيدة السرد الحديثة في نماذج من الشعر اليمني الحديث، مجلة الحكمة اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، صنعاء، ع230، يوليو-أغسطس، 2004، ص70.

³ PH . HAMON « statut sémiologique du personnage » in « poétique du récit » Edition du seuil , 1977 , p 142 , 143

(قبلت، عانقت، أتذكر، أنذكر، بكى، رجعت) ، وهذا ما ورد طيلة مقاطع القصيدة ليصبح النص عبارة عن حلقات من التصوير للموجودات داخل البنية الشعرية، المتشابهة والمتصاعدة والمتضادة.¹ وقد ساهمت السردية التي اعتمدها الشاعر في نصه واختارها إلى خلق مركز الصراع الذي تقوم عليه مفارقة التضاد.

لقد حاول الشاعر أن يكونَ فضاء متخيلاً ينهل من الواقع ويبتعد عنه " فهو يريد تحقيق المعادلة المستحيلة أن يجعل الواقع شعرا والشعر واقعا، وبما أن الواقع لا يسعف ودائما هو في درجات تختلف عن الحلم، فالشاعر يقف دائما مع الحلم ضد الواقع".² فتتعارض الدلالات المعتادة والمعاني الجديدة التي هي عبارة عن مجموعة الأشياء المنقولة من الواقع لتخلق مفارقة ضدية حادة المعالم أدت إلى احتدام الصراع بين جميع العناصر المكونة لهذا المقطع الشعري ويمكن حصرها في المفارقة الضدية الآتية:

قبلت ← جفاني

عانقت ← بكى ندما

لقد نجح إلى درجة كبيرة في تشكيل فضاء يمتد بين حفاوة الاستقبال بالتقبيل وردة فعل يحفها الجفاء، وتدخل هنا مفارقة التضاد لتبدو من خلالها تجربة الشاعر وسطا يتجاذبه وإيقاع اليأس وإيقاع الأمل.

لقد اتخذ الشاعر من الشخصية رمزا يتحدث عنه. فاستعمل ضميرين هما: الضمير المتكلم العائد على الشاعر وهو يدل على حضوره (قبلت، عانقت) واستعمل ضمير الغائب في الحديث عن شخصية محمد صلى الله عليه وسلم، وشخصية نبي الله عيسى عليه السلام. (جفاني، بكى) فهو يمثل الغياب والخفاء وهذا يكشف أن المقطع يقوم على مفارقة ذات بعدين زمنيين الماضي والحاضر. نطق بها لسان الذات المتحدثة في النص بضمير المتكلم (ت). تدخل المتلقي في علاقة حميمة مع الشاعر، بحيث يتعين كمخاطب، وهو بمثابة ال (أنت) الذي يوجه إليه ال (أنا) في المقطوعة الشعرية: " أي شخصية خيالية،

¹ علاء هاشم مناف فضاء الحدث والقناع الشعري في قصيدة الجواهري يا أم عوف الحوار المتميز (إلكترونية) العدد 2051 2007 27 09

² هذا الكلام للشاعر المصري الكبير أمل دنقل سجل قبل وفاته بوقت غير طويل، وهو من أرشيف التلفزيون المصري وقد تم بث برنامجه بقناة النيل الثقافية يوم الاربعاء 15 ديسمبر 2010

ولا تتمتع بحالة مدنية ، كما أن المرويّ له قد يكون داخل حكاوي أو خارج حكاوي انطلاقا من علامات التّلفظ التي تحدد شكله في عمل ما " ¹

لقد إنزاح الشاعر عند تذكره (أذكر) عن الواقع نحو خلق واقع مغاير. يقيم نوعا من التوازن في أعماق الذات المفجوعة، أو هو مهديّ آني لوجع ناتج عن خيبة أمل وانكسار عميقين، فرسول الله صلى الله عليه وسلم قد رفض معانقته، بل وأنبه.

لم يأت التواصل بشخصية نبي الله محمدا صلى الله عليه وسلم عشوائيا، كما لم يأت ترتيب هذه الشخصية قبل شخصية نبي الله عيسى عليه السلام اعتياديا، بل أتى مدروسا وناجحا عبّر عن أبعاد التجربة وجسد معاناتها، فرغم أن هذه الشخصية قد تم التعامل معها بشكل قليل نسبيا قياسا إلى الشخصيات المتداولة الأخرى.(أيوب، موسى، عيسى، سليمان...)

إلا أنه استطاع تكييفها، وفق رآه وتطلعاته المثالية المرتبطة بها. وعلى كل حال، فإن شخصية محمد صلى الله عليه وسلم " أخذت دلالات متنوعة كثيرة في قصائد شعرائنا المحدثين، وأكثر هذه شيوعا، هي استخدامها رمزا شاملا للإنسان العربي في انتصاره أوفي عذابه" ²

يسوقنا المقطع نفسه إلى الحديث عن شخصية المسيح عليه السلام (عانقت يسوع الصفح. أتذكر أن يسوع بكى ندما لمعانقتي) ، نجد حضورها الشبه دائم في أشعار جوادي، وقبل تناول هذه الشخصية بالدراسة ، يجدر بنا التعرّيج على رؤية علي عشري زايد حول ذلك حيث يقول " ولقد كانت شخصية محمد عليه السلام، أكثر شخصيات الرسل شيوعا في نتائج المرحلة الأولى... مرحلة التعبير عن المورث، ولكنها في المرحلة الثانية... مرحلة التعبير بالمورث، تخلت عن تلك المكانة، من حيث شيوع استدعائها لشخصية المسيح عليه السلام. التي أصبحت أكثر شخصيات التراث الديني، وربما أكثر الشخصيات التراثية على الإطلاق شيوعا في الشعر العربي المعاصر، ولعل السر في هذا أن الشاعر في إطار صيغة التعبير(ب) يضطر إلى تأويل ملامح الشخصية التراثية تأويلا خاصا ...

¹ ACHOUR (Christianne) et REZZOUG (Simone) : Convergences critique , introduction à la lecture du littéraire , office des publications universitaires , Alger 1990 , p 200

² علي عشري زايد استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص 78

بينها في إطار صيغته التعبير (عن)، لم يكن مضطرا لمثل هذا التأويل، ولا لتحميل شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم، ملامح معاصرة وإنما ينقلها كما هي من مصادرها التراثية¹. ويتابع "ولم يخرج شعراؤنا من التوسع في استخدام شخصية المسيح، نظرا لغناها بالدلالات التي تتلاءم والكثير من جوانب الشاعر المعاصر، ونتيجة لذلك، فقد أصبحت شخصية المسيح عليه السلام هي الأكثر شيوعا، وتبعتها شخصية محمد عليه السلام في نسبة الشيوخ"². هنا تحديدا لا يمكننا المرور دون تعقيب على التعميم الأخير الذي صرحه: علي عشري زايد، بخصوص مدى شيوع شخصيات الأنبياء. حاول شخصية محمد المرتبة الثانية من حيث الترتيب أمر يحتاج التريث، إذ لا ينطبق على شعر كثيرين ومن بينهم شعر جوادي.

إذ نجد وعلى الرغم من كثرة استدعاءاته لشخصية المسيح إلا أنه يقدم استدعاء شخصية محمد صلى الله عليه وسلم إذا ذكره، وفي محاوله لإيجاد المبررات التي ساقته الشعراء إلى توظيف شخصية المسيح عليه السلام منها أن " الشعراء على ملمح الصليب أطلقوا كل الآلام التي يتحملها الشاعر المعاصر والإنسان المعاصر عموما"³. ففي هذا الرمز دلالات تنسجم مع واقع الشاعر المعيش فرديا وجماعيا.

ويواصل الشاعر طرح ذلك التقارب المكاني والزمني بينه وبين شخصية الأنبياء: إذ يقول: (عانقت اليسوع) وكأنه يريد الإفصاح عن وجود علاقة وجدانية بينه وبين المسيح ربما لتداخل معاناة الشاعر بالحدث الذي عانى منه المسيح، وكأنه يود التأكيد على شمولية الارتباط مع شخصية المسيح أو معاناته بشكل خاص. "إن التحول الأسلوبي الذي لجأ إليه المؤلف، احتفظ إلى درجة كبيرة بالوحدات الأساسية للنص المحوّل، مما جعل تنبيه القارئ إليه سهلا، بحيث لم يغيب النص القرآني، ولجأ إلى استبدال وحدات معينة أو قلب معانيها لتخدم سياقات مختلفة، ومهما كان هذا القلب فهو عبارة عن تضاد (صريح أو ضمني)"⁴.

¹ المرجع نفسه، ص 78.

² المرجع نفسه، ص 78.

³ علي عشري زايد، المرجع نفسه، ص 78.

⁴ نصيرة عشي : البنية التناسلية في الرواية العربية ، ص 152

الفصل الثاني أثر الشخصيات الدينية و البطولية و بعدها التداولي في شعر سليمان جوادي

وتعد شخصية النبي عيسى عليه السلام من الشخصيات الفنية والخصبة بالدلالات والمعاني والصور الحيّة التي تمنح التجارب الشعرية عمقا، وتزيد الخيال اتساعا، وأفقا أرحب، فمن هنا نلاحظ أن هناك شعراء كثيرون أفادوا من شخصيته ووظفوها توظيفا يتلاءم وميولاتهم الشعرية¹.

ويوفق الشاعر إلى حد كبير في مقطوعته ليس لاستدعاء شخصية نبي الله عيسى عليه السلام فحسب بل في طريقة " إنتاج ذلك التطور الدلالي وما اختاره فيه من وسائل فنية لتشكيل هذه الصورة الشعرية، التي تكسب الصورة قيمة إيحائية وتعبيرية أغنى في إنتاج التطور الدلالي وأكسب الألفاظ دلالات جديدة"²، ومن بينها التضاد فقد استعمله الشاعر لتحقيق أغراض الصورة الشعرية ولإيضاح دلالتها حيث ينتقي الألفاظ التي ترتبط بالصفة المصورة ثم يقابلها بتصوير صفة أخرى تعين على إيضاح دلالتها³. على نحو ما تبرزه الترسيم الآتية:

$$\boxed{\text{قبلت}} \leftarrow \boxed{\text{رسول الله}} \neq \boxed{\text{جافني}} + \boxed{\text{أنبني}}$$
$$\boxed{\text{عانقت}} \leftarrow \boxed{\text{يسوع}} \neq \boxed{\text{بكى}} \text{ ندما لمعانقتي}$$

لقد فاعل الشاعر بشكل مؤثر يثير الشفقة في طرفي التناص من خلال طريقة عرضه للأضداد على شكل متناقضات كشفت عن علاقة جدل عميقة أبرزت قداحة المفارقة بين الماضي المشرف، والحاضر الأليم، ومحاكمة الواقع الراهن المتردي، فعبرت عن وضع أليم وواقع يأدي إلى الحزن والإنتكاس. هذا ما أظهرته لعبة العكس والقلب ، بتحويل الروابط الدلالية القائمة ، يعوض قاعدة من اللغة بقاعدة من اللهجة الفردية (IDIOLECTE) ، وكلّ مرّة تجلت في النص ، فإن أولية اللهجة الفردية على اللغة هي بالتأكيد إحدى مظاهر الدلالية (SIGNIFIANCE) ⁴، لقد بدت سخرية الشاعر جلية حين استعار مدلولات اللفظ القرآني وحوّلها بمدلولات غيرت الروابط الدلالية

¹ أنظر ابن الرومي، علي ابن العباس بن جريح، الديوان لتحقيق حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981، ج6، ص2498.

² د أشرف محمد سعدي، التطور الدلالي للألفاظ في الشعر العربي السياسي المعاصر، ص100.

³ سعد أحمد الحاوي، دور الكلمة في العمل الأدبي، دار الكتاب الجامعي للنشر والتوزيع، 2001، ص202.

⁴ M . RIFFATERRE / La production du texte , EDITIONS de SEUIL , 1979 , P 81

الأولى " فتحطيم اللّغة عن طريق الأسلبة يسمى أسلبة باروديّة، وهي غالبا ما تحمل موقفا ساخرا من اللّغة عن طريق اللّغة الموضوع " ¹

إنّ شخصية محمد صلى الله عليه وسلم وشخصية نبي الله عيسى عليهما السلام ما هما في الحقيقة إلا رمزا العدل والمسامحة واللين، لأن الشاعر العربي يغرف من حضارات الشرق القديم ومن الحضارات العربية ومن الحضارات الغربية رموزا يدخلها في عالمه الشعري، ومن ثم يضيف عليها فيضا من أحاسيسه وهواجسه وأهوائه ويجسد فيها رؤياه، وليس بمقدور الشاعر أن يجرد الرمز من دلالاته الشائعة والموروثة، لذلك فهو يحاول قدر استطاعته أن يشحن رمزه بمدلولات يجعل الرمز أكثر صلة وقضايا عصره ومن ثم يضيف عليه دلالات فردية ترتبط بتجربته وأبعادها النفسية، وهذه الدلالات المضافة تشكل في الواقع، مصدرا غزيرا للتطور الدلالي في الشعر العربي المعاصر².

لقد قام الشاعر بمزج المتناقضات بطريقة فنية في كيان واحد، تعانق فيه الذات شخصا من غير زمانها، بل وفي عيد مولده للتعبير عن حالة نفسية معينة، وأحاسيس غامضة مبهمة.

فالعملية الإبداعية في جزء منها هي توفيق في انتقاء الأضداد، يقرب المتباعدات ويجمع بين المتباينات في تكوينات وعلاقات جديدة، وهذا نتيجة لتمرد الشاعر العربي المعاصر على كثير من الأوضاع الروحية والفكرية والعاطفية التي كانت مفروضة على الشعراء قبله، ودخل في تجربة الحياة كلها، فأتاحت له الحياة أشياءها جميعها بكل تناقضاتها الممتعة المدهشة حتى أصبح التناقض وصورة الأشياء والعواطف المتناقضة من أهم إنجازات الشاعر العربي المعاصر³، فمحمد صلى الله عليه وسلم وعيسى عليه السلام هما الحكام دعاة الفضيلة والعدل، إلا أن هؤلاء الحكام في واقع الشاعر هم مزيفون يظهرون خيرا ويهمون شرا وبهذا تنحط دلالة لفظ (رسول الله) صلى الله عليه وسلم ولفظ (يسوع) عن طريق مصاحبتهمما للفظين (جفاني أنبيني، بكى ندما لمعائقتي).

وفي نفس القصيدة يواصل الشاعر رسم تقاسيم واقعه المزيف.

¹ حميد لحميداني : أسلوبية الرواية ، مدخل نظري ن الدار البيضاء المغرب ن ط 1 ، 1989 ، ص 90

² فريدريك هيجل، الفن الرمزي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، 1978، ص11.

³ سلمى خضراء الجبوسي، الشعر العربي المعاصر ومستقبله، عالم الفكر، المجلد الرابع، العدد الثاني، 1973، ص39.

" فالكلمة في وطني كالغادة إذا تعشق

تتربع فوق العرش وتمتحن.

صفق، صفق، صفق.

وطني يا مطلوب الأبعاد

يا منفي الصيادين ويا منفي الحساد

مغضوب أنت عليك إلى اليوم الميعاد"¹

إن عمق التجربة الوطنية عند جوادي انعكس على تجربته الشعرية، فنبع شعره من تجربة (إنسانية/عربية) عميقة عبر من خلالها عن همومه من خلال هموم شعبه الجزائري وأمتة العربية والإنسانية كافة، لقد نبضت القصائد الجوادية بالعزم على التغيير. والتشبث بتقرير المصير، ففي قصائده تتبدى هموم جماهير الأمة العربية. "ونلاحظ أثناء ذلك حواراً لا تستمد منه الشخصية الشعرية قوتها وكيوننته ذاتها، حيث يتوزع هذا الحوار، بحكم طبيعته، بين الذات والموضوع، إذ تكمن ثنائية تنطلق من الذات إلى الموضوع، ثم تعود من إلى الذات في ترجّ محموم وفي التماس غامر بالرغبة الجامعة من هذه الذات"²

إن الشاعر يشعر بمرارة تجربة الصلب، فهو يحاول بثها في الحاضر لتأكيد وجود نقاط مشتركة بين أحداث وإن تباعدت زمنياً تقاربت من حيث الخلاص. وتأخذ تجربة الصلب حضورها في التعبيرات الشعرية لدى الشاعر، لتكتمل ملامح المعاناة المعبر عنها من خلال الشخصية، التي تم توظيفها في سياقات تخدم الأبعاد التعبيرية في النص، والهادفة إلى إبراز خصوصية المعاناة التي تعيشها³ أمة دون أخرى. فإحساس جوادي لا يتوقف فقط عن الإحساس الذاتي الإقليمي بل هو إحساس ممتد امتداد الأرض العربية، إحساس ينفجر بالقهر النفسي الذي يعانيه الإنسان العربي ويكون نتيجة هذا الإحساس بالقهر، تولد أحاسيس الحنين والإرتباط بالوطن فرغم ما يحسه من قهر وعجز الواقع العربي عن القدرة لتحقيق آمال الإنسان، ومن خلال أحاسيس إنسانية عميقة ومركزة

¹ سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة، يوميات متسكع محظوظ، ص29.

² عبد المالك مرتاض : قضايا الشعرية، ص 217.

³ صادق عيسى الخضور، التواصل بالتراث في شعر عز الدين لمانصرة، ص61.

تتمازج هذه الأبعاد مع الرمز الشعري في التعبير عن أحوال الواقع العربي ومن بينها الصليب، فقد أطلق الكثير من الشعراء على ملمح الصليب، "الآلام التي يتحملها الشاعر المعاصر والإنسان المعاصر عموماً"¹ ولا شك أن استدعاء رموز تعلقت بالأنبياء، كسفينة نوح، وعصا موسى، وصليب عيسى لتعزيد مدلولات النص.

هو من تقنيات القصيدة الحرّة كما هي من جماليات قصيدة النثر لكن وجودها في القصيدة النثرية يتعزز بالسرد الذي يهيمن عليه صوت السارد المتكلم الموجه للأفعال والأحداث توجيهها دلالياً.

تسمح قراءة الأسطر السابقة بتدفق شعري ينداح في حركة مواصلة، تتولد دلالتها من رحم التجربة الشعرية، وخلق ان النفس البشرية، المبتوثة في الواقع العيني، بأبعاد عبرت عنها صيغة النداء.

لقد أراد الشاعر أن يشير حساسية الشعب عن طريق النداء بـ (يا) في أكثر من موضع بتردده المضاف إلى المنادى (وطني ... يا) قد عمل على شحن الدفقة الشعرية بشحنة عاطفية خاصة. أبرزت مدى التصاق الشاعر بوطنه ومدى قربته من قلبه، وكأنّ الوطن بأكمله شخص واحد، هذا ما ظهر حين قرن (ي) بياء المتحكم إذا كان بوسعه أن يقول يا وطني، لكنه اختار هذا التركيب.

ولم يقتصر ظهور (يا) في سطر واحد فقط بل في أسطر عديدة من القصيدة، وذلك بحسب منزلة المنادى، فهي تتوسط السطر الشعري تارة وتتصدره تارة أخرى.

لقد تبوّأت الياء منزلة رأس الهرم من الترتيب في هذه المقطوعة، نظراً لمرونتها فهي تمنح المنادى أريحية عند الاستعمال، باعتبار أن الصوت فيها يشغل مساحة واسعة ما يجعلها سهلة النطق والمخرج ومن ثم التناول ... وكونها أكثر حرية في النداء ينادي بها القريب والبعيد، أي تسمح بالتلاعب في النداء القريب بالبعيد والعكس.

يا ← مأوى

ويشبهه الدكتور بكري شيخ أداة النداء (يا)، بلوح الزجاج الصافي الذي إن وضعته على الجسم الأبيض رأيت بياضاً متصلاً، وإن وضعته على الجسم الأصفر والأحمر

¹ علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص78.

أو الأشقر أو الأسود أعطاك اللون ذاته ... لا تميز الزجاج مما تحته، فكأنما كل لا
ينفصل وجزء لا يتجزأ.¹

وقد شعل النداء هنا مساحة بنائية أوسع، توجب التفات السامع، أبعدته غفلته عن
ساحة الحضور وأنزلته منزلة البعيد.

"ويواصل الشاعر توظيف الحدث المتصل بالصلب في أشعاره بين الفينة والأخرى،
فتتوحد اللفظة وتتعدد الإحياءات دون أن تثبت عن جوهر المعاناة"² فتأتي لتواصل تأكيد
ما يمر به الشاعر:

وأخرج حيناً إلى العالم المترنح ذات اليمين

وذات اليسار

فتقتلني خلسة زمرة

وتصلبني في الجهار، جماعة³

أنّ شعور الشاعر بمرارة ما حدث لـ (يسوع) يتزايد، بل ومعاناته تتداخل بالحدث
الذي عانى منه (يسوع)، وكأنه يود التأكيد على شمولية الارتباط مع شخصية المسيح من
خلال مشهد الصلب الذي جعل منه قفلاً لقصيدته، فالشاعر يرى أن حالة الانفكاك لا تبدو
ممكنة في ضوء الجهر بالأذية.

ويلازم مشهد الصلب قطعة شعرية أخرى من أشعاره:

"قليضني الجوع وليصلبني

ولينهكني الدرب

ولنقر طلبك يا هذا"⁴

تقصّد الشاعر استحضار مدلول (الصلب) مرة أخرى، لإظهار شعلة الثورة
المتضرمة بداخله، فهو يعبر عن وضع اجتماعي مزر إلى حد الفضاة، وضع تنعدم فيه

¹ حسن عبد الحفيظ، علم المعاني، دراسة نظرية تطبيقية، ط4، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2010، ص207.

² صادق عيسى الخضور، التواصل بالتراث في شعر عز الدين المناصرة، ص61.

³ سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة، يوميات متسكع محظوظ، ص86.

⁴ المصدر نفسه: ص88.

الإنسانية عند انعدام رغبة الخبز. فالشاعر وإن قاسى فنونا من العذاب لم يجد بديلا أفضل من الاستمرار في ذلك باعتباره نوعا من الكدح الذي يتوافق ورؤيته (الدينية) الاجتماعية.

لأن إنتاج الأفكار والتصورات والشعور يرتبط أولا وبصورة خفية بالنشاط المادي وبالتجارة المادية التي يمارسها الناس، فهذا الإنتاج هو لغة الحياة الواقعية.¹ بل إن الشعر في حد ذاته هو عملية انقلاية يخططها وينفذها إنسان غاضب، ويريد من ورائها تغيير صورة الكون،² فالخطاب الشعري مرآة صادقة تعكس كل متقلبات العالم وأوضاعه مع حال المتكلم، لتكون لغة الشاعر مطابقة لحاله. فالشعر يجب أن يجمع بين الإفادة والمتعة ما دامت المتعة من لزوميات نجاح الأدب عامة والشعر على وجه الخصوص.

1-3- تناص أنا الشاعر في خطابها السير ذاتي مع شخصية النبي سليمان وبعدها التداولي:

تعلق الشعر العربي منذ القدم في قطاع مهم ودال منه بسيرة الشاعر وذاته، فهو لم يكف الشاعر أن يضمن قصيدته ملامحا من سيرته الذاتية أو أن يتكلمها وفق حساسية ما على امتداد تجربته.

وإذ نطرق اليوم موضوع العنصر السير ذاتي في الشعر الجوادي فإنما نسعى إلى استكشافه وبحث تجلياته المختلفة، وبالتالي إبراز أهم الإبدالات المعرفية والنصية التي تجلى فيها أو هذا حذوها.

فالسيرة الذاتية حسب ما حددها فيليب لوجون "Philippe Le jeune" هي: حكي استعادي نثري يقوم به الشخص واقعي عن وجوده الخاص عندما يركز أساسا على حياته الفردية، ولا سيما على تاريخ شخصيته³، ولقد استدعى مثل هذا التعريف تناول ثلاث معايير محكمة ترتبط بمنظور الحكي:

1- معيار شكلي: إذ يرتبط بالحكي نثرا.

2- معيار تيماني: يتناول الموضوع جانبا من حياة الشخص وتاريخه

¹ Karl marx, L'indéologie Allemande, Le partie, Ed sociales, 1962, p33.

² نزار القباني، قصتي مع الشعر، مطابع دار الكتب منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1973، ص78-79.

³ Philippe Le jeune, le pacte autobiographique, jeuil, 1975, now, ed, 1996, coll, points, p14.

3- معيار يتعلق بمنظور الحكي الذي يكون استعاديا في الغالب.

4- معيار تلفظي: وهو المعيار الخاضع لتماثل المؤلف، والسارد والشخصية الرئيسية.

والمعيار الأخير من المفترض أن تبرز فيه السيرة الذاتية قدرتها على انصهار الذات وتاريخها الشخصي. وهذا ما توخاه شاعرنا حينما قرن فيه صوت: المؤلف والسارد والشخصية معا، بشكل مباشر أو متفرق، وينبغي أن يحصل اتفاق مسبق بين المؤلف وقارئه، فالمؤلف يلتزم بأن لا يقول إلا الحقيقة، ويكون مؤتمنا في ما يخص حياته، في مقابل ذلك يقر القارئ بأن يمنحه ثقته.

إن هذا الالتزام الذي يقر بهذه العلاقة هو ما أشار إليه فيليب لوجون فيما يخص "تأكيد هذا التطابق داخل النص الذي يحيل في نهاية المطاف إلى اسم المؤلف على الغلاف"¹.

إن هذا التطابق بين الثلاثة (المؤلف، السارد، الشخصية) قد تأسس من جهتين: عبر استعمال العنوان "سليمان" باعتباره اسم الشاعر نفسه وعلى التزام الشاعر منذ بداية النص:

“سليمان

أفتش عن غير وجهي

لألقى الأحبة مبتسما

مثلما عهدوني

أفتش عن غير ثغري

لألقي التحية دون ارتباك

أفتش عن غير كفي

لأضغط على كفهم جيدا

وأحضنهم جيدا

¹ Philippe lejeune, le pacte autobiographique, op-cit, p26.

ولأدخلهم في بقاياي

أنشرهم في دمائي¹.

لقد تولدت من جسد الكتابة السير ذاتية أنواع وأمشاج متفرقة من مذكرات ووقائع ومفكرات ويوميات ومدونات حميمية وسوى ذلك مما أصبح يندرج تحت مسمى "التخييل الذاتي" *auto fiction*. كما نظر له سيرج دوبروفسكي، فعرفه بأنه "عمل أدبي من خلاله يبتكر الكاتب شخصية ووجودا آخرين مع الحفاظ على هويته الواقعية (اسمه الحقيقي)"²، أما جاك لوكارم فقد دقق أكثر في مفهوم التخييل الذاتي، بالمعنى الدقيق للمصطلح: "أي أن الوقائع التي يتضمنها المحكي تكون حقيقية. بيد أن التقنية السردية والمحكي هما من وحي الخيال"³. وبالحديث عن حصة ونصيب السيرة الذاتية من الشعر المعاصر "في المجال العربي، وبدلاً من السير الشعرية الذاتية، أي سير الشعراء التي يعرضون فيها قصصهم مع الشعر، ويضمنونها تصوراتهم للقصيدة، وتجاربهم الشعرية ومصادرهما الكتابية والمعرفية (تجربتي الشعرية لعبد الوهاب الياباتي، حياتي في الشعر، لصالح عبد الصبور، قصتي مع الشعر لنزار قباني، وفراشات هاربه لعبد الكريم الطبال...) صار بإمكاننا اليوم أن نتحدث عن نصوص شعرية سير ذاتية أو على الأقل يبرز فيها العنصر السير الذاتي بوضوح أكثر من ذي قبل وهوما يجعل القارئ يتعرف على أمشاج من سيرة الشاعر وأناه الأصلي ضمن الشعر نفسه، وبالتالي يمنحه الشعور إذ أن ما يكتبه حقيقي، وينبأ به عن سطح الذات وتهويماتها"⁴ هذا ما نجد له مثيلاً في نص "سليمان" بكل ما يحمله من "إلتماعات وإشارات وعناصر سردية... تقارب تمظهراتها الفنية وتجسدها النصية، لرؤية ما تعطي للقصيدة من طاقة السرد، وما تأخذه من شعريتها موضوعاً وبناء وإيقاعاً"⁵.

استطاعت القصيدة السير ذاتية أن تحوز لنفسها مكاناً أجناسياً وأسلوبياً باعتبارها نوعاً شعرياً، يتنامى باستمرار، بتنامي العنصر السير ذاتي داخل القصيدة المعاصرة الذي

¹ سليمان جوادي، قال سليمان، ص، ص11.

² Serge Poubrovski, "texts en main", in autofictions est cio, op. cit, p212.

³ Jaques Lecarme, L'autofiction: un mauvais genre? in autofictions est cie colloque de Nanterre, 1992, dir, Serge Doubrovsky jacques Lecarme et philippe lejeune, RITM, n06.

⁴ عبد اللطيف الوراري، في راهن الشعر المغربي، من الجيل إلى الحساسية، منشورات دار التوحيدي، الرباط، المغرب، ط 1، 2014، ص91.

⁵ عبد اللطيف الراوي، المرجع نفسه، ص91.

أضحى يشكل مقومًا ثيماتيًا وجماليًا بارزًا فيها، لقد استطاعت أن ترسم لنفسها خصائصًا وأبعادًا قائمة الذات قائمة بذاتها، لا تمثل لبناء فني آخر، بل إن بنيتها تتمظهر بحسب، إيقاع ذات الكتابة وكيفية صياغتها للخطاب، ولمقصديته داخل الخطاب. هذا الخطاب وفي كنف الدرس التداولي نسير في تحليلنا له على ضوء تصور اللساني الهولندي "هانسون" Hansan في إطار التداوليات الثلاث، بداية يتناول ضروب السياق وتوليد الدلالة، ثم الإشارات بأنواعها المفصلية والشخصية والزمانية والمكانية ثم الوقوف على المعنى الحرفي والمعنى السياقي من خلال دراسة الافتراض المسبق والاستلزام الحوارية.

1-3-1- العناصر السياقية وتوليد الدلالة في عالم الخطاب :

ينطوي الخطاب الأدبي على خصائص ومميزات فنية فريدة ميزته عن باقي أنواع التعبير الأخرى، خاصة إذا كان هذا الخطاب شعرا تتخطى لغة المؤلف وتتجاوز به كل ما أتيح فيها من ألفاظ وإشارات وتلمييح وبعد عن المباشرة، وإيجاز وعدم الخوض في التفاصيل لتظهر القصيدة بشكل فني، توجد علاقات لغوية غير اعتيادية، تخرق النظام المؤلف، وهي صورة وجود الأمة بأفكارها ومعانيها وحقائق نفوسها وجودا متميزا قائما بخصائصه، فهي قومية الفكر تتحد بها الأمة في صور التفكير وأساليب أخذ المعنى من المادة والدقة في تركيب اللغة على دقة الملكات في أهلها وعمقها هو عمق الروح ودليل الحس على ميل الأمة إلى التفكير والبحث عن الأسباب والعلل.¹

لقد كان الشعر العربي في العصر الحديث أكثر التزاما بواقع الأمة، فبعض الشعراء في مسيرتهم الفنية حدث لهم تغيير جذري بسبب الظروف الراهنة التي تواكبها الأمة، ومنهم "جوادي". لقد انقلب تماما من شاعر المرأة في السبعينيات إلى شاعر الوطن. ولو أنه لم يفصل بين المرأة والوطن، ليتحول شعره إلى كتلة رفص ومقت لكل موقف عربي جائر.

لقد قدم "تجاربا جديدة تولدت عن وعي فكري وإيديولوجي أكثر منه آني وعابر ... فبقي منتصرا لنهجه التحرري في الالتزام بقضايا المجتمع الجزائري، الذي كان يمرّ بفترة عصيبة بعد اشتداد سنوات الرصاص، فهولم ينسح عرام الإيديولوجيا، أن يواصل سيره في بث شكل القصيدة التفعيلية ولغتها". مع أنه اهتم بالمرأة بشكل كبير إذا رأى فيها الإطار

¹ مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، باتي عميري، مرقم للنشر، الجزائر، دط، 1991، 03/08.

الأمثل المستوحب لتجربة الشاعر المعاصر بكل تعقيداتها وخلفياتها إلا أنه استطاع التعامل مع هذا الإطار بمرونة وانسيابية كبيرتين قابلتين للتشكيل.

ولأجل إقامة دراسة حديثة تحاول أن تتناول النص كاملا، لا تقف عند بنية محددة أو مستوى محدد، بل تربط المكونات بعضها ببعض للوصول إلى بنية عميقة النص، لا تجزئ النص ولا تفصل عنصرا عن سياقه ولا تحلل شكلا تعبيريا إلا من خلال علاقته بغيره من الأنظمة التعبيرية...¹ ومن أجل قراءة تداولية للخطاب الشعري الجوادي في محاولة للقبض عن تناص (أنا الشاعر) في خطابها السير ذاتي بات من الضروري أن تتوفر مجموعة من المعطيات السياقية لرفع اللثام عن شفرات الخطاب في هذه المدونة التي تبقى صندوقا مغلقا ما لم يتم بثها في ثنايا العالم الخارجي المجسد للواقع بكل تفاصيله، أي التدقيق في الظروف والملابسات العامة التي قيلت فيها هذه القصيدة (سليمان) من خلال العناصر السياقية الآتية:

أ- المرسل Emetteur

يمثل المرسل الدور الأساسي في بلورة المعنى من خلال اللغة: "إذ أن اللغة تحيل عليه لتحديد معنى الخطاب على أن القصد شرط في بلوغ الكلام تمامه معتمدا على ملاحظة أن الكلام في الشاهد يكون أمانة لما يريده المتكلم بحيث يكون دليلا على مقصود المتكلم وعلى أن المتكلم أراد أن يبلغ مراده بمقصوده"² فالمرسل في هذا الخطاب هو الشاعر (جوادي)، بل هو أنا الشاعر، ارتبطت بأنا سير ذاتي المرتبط أساسا بالإسم الشخصي للشاعر "سليمان" ولكنه أنا يتخفف من غلواء التطابق الذي نعثر عليه في السيرة الذاتية".³

يمكن أن ننعت هذه القصيدة بأنها عمل شعري سير ذاتي تحتشد فيه عناصر وإشارات سيرية متنوعة لذات حاولت البحث عن أناها.

ب- المرسل إليه (Récepteur)

هو طرف الخطاب الثاني، وإليه تتجه لغة الخطاب التي تترجم مقاصد المرسل، والتي تتحدد علاقته بالمرسل من خلال استراتيجية الخطاب التي يختارها. وذلك بحضوره

¹ عبد اللطيف الوراري، في راهن الشعر المغربي، من الجيل إلى الحساسية، ص 15.

² ينظر: الشهري عبد الهادي بن ظاهر: استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، ط1، 2004، ص 45

³ المرجع نفسه: ص 7.

العيني أو الذهني، فهو الذي يفك شفرات الخطاب لمعرفة مقاصد المرسل وأهداف الخطاب التي يريد تحقيقها، فالمقول له هنا هو الشاعر ذاته يبحث عن أنه في ثنايا الفطرة، وهذا ما صرح به منذ مطلع القصيدة .

ج- السياق (Contexte)

هو الإطار العام الجامع لمختلف الظروف التي قيل فيها الحدث يضم آليات مختلفة مناسبة لعملية الافهام والفهم بين طرفي الخطاب وذلك من خلال عدة عناصر منها العلاقة بين المتخاطبين وعنصر الزمان والمكان اللذان يتلفظ فيهما المرسل بخطابه: ويتعلق الأمر بذات شاعرة تخاطبه أنها وهي تتوق للحظة شعر ترفض الانطفاء.

حنانيك كن شاعرا مثلما كنت

كن جدوة ترفض الانطفاء

حنانيك كن قدرا

وجوادا يغامر ضد الفناء¹.

د- الرسالة (Message)

هي نقطة الكشف عن تعامل الشاعر (المرسل) مع ذاته ومع المرسل إليه وفيها تبرز الأدوات اللغوية والآليات الخطابية المنتقاة، وهي تسعى من خلال وظيفتها التفاعلية والتفاعلية إلى التعبير عن مقاصد معينة وتحقيق أهداف محددة إذ تبرز في الرسالة "مقاصد كثيرة تظهر مباشرة من شكل الخطاب وقد لا تظهر، وعندما تصبح لغة الخطاب شكلا دالا يقود إلى المدلولات الموجودة خلفه ومن خلال المعطيات السياقية والعلاقات التخاطبية، والافتراضات المسبقة التي يدركها المرسل ويفترض وجودها فيبني لغة تخاطبية عليها كما يدركها المرسل إليه ليستدل على المقاصد من خلالها"².

وخطاب الشاعر سليمان هو مناجاة نفس، وصحوة شاعر "فالرسالة تمثل علاقة الاتصال بين المرسل ومستقبل شفرة أو نظام لغوي"³، فرسالة الشاعر ليست رسالة خاصة

¹ سليمان جوادي، سليمان، ص17.

² عبد الهادي الشهري، استراتيجيات الخطاب بين الدراسات النظرية والممارسات الواقعية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص23.

³ نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1990.

بمتلقيها ولا المطلوب من ورائها التبليغ قصد التنفيذ بل الشاعر نفسه هو المتلقي والمبلغ وبالتالي يكون نصه دالا من حيث هو رسالة، قام فيه باستدعاء شخصية مقدسة (شخصية النبي سليمان عليه السلام) للإسهام في عملية تكوين النص ... بجعله شخصية تتعاقب من زمان إلى آخر ومن مكان إلى آخر، فتظل عملية التفاعل متواصلة عبر العصور، وتظل الشخصيات المقدسة نصوصا مفتوحة بفعل صفتها الخطابية قابلة لقراءات مختلفة ولمعان متعددة¹.

فهذه الرسالة كما أرادها صاحبها أن تكون، تتخلل إلى نفوس سامعيها فتتقلهم في رحلة البحث هذه على عالم مرسوم بالكلمات الدالة المشحونة، توقف المتلقي ليرى فيها شيئا من البراعة وحسن التصوير في منح الدلالة بعدا جديدا، يحاول استعادة المكانة السابقة بمثابة " تحفيز للبناء الشعري الحكائي داخل العمل، وللذات أن تبرر صوته وشخصيتها وهي تخترق الحجب والمسافات والأمكنة... وبالنتيجة يخلق نوعا من الأسطورة الشخصية التي تلتحم فيها الذات السيرية الشعرية بالذات الكبرى المتمثلة في ² شخصية سيدنا سليمان، في سياق يتعلق بعالمها العاطفي والوجداني الذي تعمل على ترقيته أو تحريره، فجزء من هذه القصيدة هو بمثابة "التربية العاطفية"³ أي بناء علاقة عاطفية بين الشاعر وبلقيس ملكة سبأ:

سليمان

بلقيسك الآن راحلة

لسليمان آخر

كان يطرها بالقصائد

والأغنيات الجميلة والورد

يمنحها ما تريد

من العشق والانتشاء

يعلمها منطق الطير⁴.

¹ حكيمة بوقرومة، المتلقي في الخطاب القرآني، رسالة دكتوراه، كلية الأدب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري، الجزائر، 2010، ص3.

² عبد اللطيف الوراري، من راهن الشعر المغربي، ص99.

³ المرجع نفسه، ص99.

⁴ سليمان جوادي، قال سليمان، ص15.

فبلقيس راحلة برحيل الشاعر سليمان، لكن صورتها بقيت جرحا في وعي الشاعر لم يبرأ منه، وبالتالي بقيت في نطاق توق دائم تعيشه أنا الشاعر في مراحل تالية وتحية في علاقات بنساء أخريات.

وبلقيس إذا تركت سباً

فلأن سليمان أعلى من الملك

والحب أخذ من عرشها

ولأن سليمان

يعرف كيف يروض قلب النساء¹.

فلسفة التخيل هنا أطلقت السرد من عقاله وأذابت الكلام في قوالبه، بمعجم سردي يوقظ الأنا من هذيانها ويحي فيها سليمان آخر.

ونلمس من البدء في قصيدته سليمان شعورا فادحا لدى الذات بالقلق والخوف والرهاب والتهيب، وكأن الشاعر قد هاجر إلى عالم غريب عنه، عالم غير عالم الشعر. وعندما أراد العودة إليه استعصى عليه الأمر، ليتبدى سياق من هذه العلاقة الملتبسة والمتوترة التي تقيمها مع العالم. فهي ذات ساخطة على المجريات والوقائع حولها جعل نبرتها احتجاجية طافحة تسري في سردها المطرد النزاع إلى التفكه الساخر من النفس:

"سليمان

يا رجلا كان يسكنني

قبل بضع سنين²

ونجد في هذه الصورة صورة الشاعر المقاوم لخلجه والمعتزف بحنينته إلى الشعر، نجده في ضمير أنه الضاغط ينظر إلى العالم والأشياء التي تحيط به. والوقائع التي وجد نفسه مقدوفا فيها.

¹ سليمان جوادي، قال سليمان، ص16.

² المصدر نفسه، ص13.

1-3-2- المؤشرات الملفوظات المفصلية (Indicateur Deixis)

لا يمكن سبر كوامن الخطاب الأدبي ومعرفة مقاصد المؤلف ومدى تأثيره على المخاطب دون الوقوف على دلالات المحددات اللفظية والتعرف على مواضيعها. كونها ملفوظات مركزية في الخطاب (مفتاحية) أو مضمرات أو إشارات زمانية ومكانية، فإن لها بالغ الأثر في ربط حبال التواصل بين المشاركين لتحقيق غاياتها التداولية، عندما يحسن المبدع استعمالها تماشياً مع السياق الواردة فيه. ومن هذه المؤشرات:

1-2-3-1- الألفاظ المفتاحية

هي ألفاظ مكثفة الدلالة، مركزة الإيحاء تدرج من أجل التعبير عن موقف خاص " فالكلمة في الأدب تتحول من لفظة تحمل معنى معجمياً مباشراً. إلى لفظة محملة بالشحنات التي تشع عددا لا متناهي من الأفكار والمشاعر والأحاسيس التي يساعدها السياق المبدع في استخراج طاقتها الكامنة فيها لفظاً ودلالة "مما يجعلها تتجاوز كونها أصوات معجمية، وهي ترسم وتشخص وتجسم حالة شعورية فتتسع دلالتها الإشارية الضيقة وتحمل دلالة أخرى في حالة الإتساع"¹

أ- مؤشر التفتيش

إنها أول كلمة تطالع أذن السامع، وهي قصد الشاعر من خطابه، ومبتغاه يريد إخبارنا فيه عن حاله باستعماله للفعل المضارع (أفتش) المسند إلى ضمير المتكلم (أنا) لتظهر منذ البداية الاهتمام، بالزمن الراهن المؤسس للمستقبل (أفتش) بتردده ست مرات في القصيدة. وهذا ما يحي بوضوح أنه يمتلك طاقة كبيرة من التوتر والقلق النفسي، فليس ثمة ما يحثه ويطعمه في الركون إلى قناعة الاستقرار"².

ولعل الابتداء بكلمة (أفتش) لم يأت اعتباطياً ولا من قبيل المصادفة، فالأمني لا تزال تراود خياله، في أي تصريح كان يصرفه.

¹ أحمد ياسوف، جماليات المفردة القرآنية، دار المكتبي، دمشق، ط02، 1999، ص25.

² د. كمال عبد الرزاق صالح، كلية حركية الفعل ودلالة الزمن لدراسة أسلوبية في كافوريا المتنبي، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد التاسع والخمسون، 2009، ص112.

وينصبّ اهتمامنا هنا على اللفظ نفسه، ولا شأن لنا هنا بتوجه الشاعر ومغزى العبارة الشعرية، فقد كان اللفظ (أفتش) من أكثر الألفاظ التي اتكأ عليها، وبهذا يكون قد أثر الإتكاء على تركيب بعينه ليمنح لنفسه فرصة أكبر للتفكير فيما سيقول لاحقاً قبل أن يصرح باسم المفتش عنه (سليمان)، لينعته بـ (الرجل) على سبيل النكرة المقصودة :

أفتش عنك سليمان

يا رجلاً ضيعته المدينة
والمشكلات الصغيرة والحب¹.

فقصّد المتكلم البات، (أنا الشاعر) واضح جلي منه الإخبار إذا "يصير خبراً إذا انضم إلى اللفظ قصد المتكلم الإخبارية"².

فالشاعر يقر بضخه للفظ (أفتش) على جسد القصيدة خاصة بداياتها، عن عزم الذات على التجاوز والتخطي فهي لا ترضى بالخسارة . بل وتريد أن تخرج من عزلتها مهما كلفها ذلك من ثمن هذا ما جعل القصيدة تبدو كأن ليس لها هاجس سوى وجودها الذاتي، من خلال التركيز على الكلمات في ذاتها، كما لو كانت كائنات مستقلة تلفتتاً إلى دالها أكثر من مدلولها³.

إن هذا التكرار المطرد للفظ (أفتش) أدى وظيفة التحدي والإصرار وإثبات الذات، إذا لم يكن هذا التكرار هدراً وحشواً، "فإن رأيت شيئاً تكرر منه من حيث الظاهر فامعن نظرك فيه، فانظر إلى سوابقه ولواحقه لتتكشف لك الفائدة منه"⁴، فالفعل المضارع (أفتش) قد عمق دلالة الصورة الشعرية وزاد من فاعليتها في فرض حالة الحضور منذ بداية القصيدة، فهو مؤشر يوحي بوقوع الفعل اليوم وغداً" وتكمن أهمية هذا البعد الزمني في كونه يعلن أن الحاضر هو ما تعاني منه الذات⁵ والذي هو امتداد للماضي وامتداد له.

قام جوادي بتكرار هذا المؤشر للربط بين البنية السطحية المحيلة إلى غرض معين من أغراض الكلام. وهو التأكيد الذي يصل في آخر مراتبه إلى الإقناع لاسيما تكرار

¹ سليمان جوادي، قال سليمان، ص12.

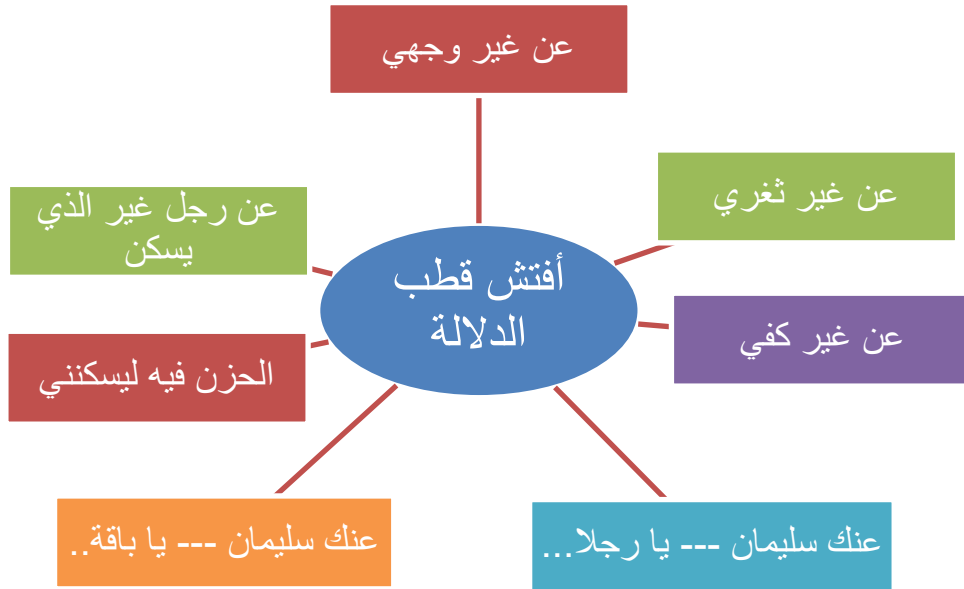
² شرح اللمع تح: عبد المجيد تركي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1988، مج2، ص568.

³ عبد اللطيف الوراري، في رهن الشعر المغربي، من الجيل إلى الحساسية، ص771.

⁴ ابن الأثير (ضياء الدين) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، نقح أحمد الحوفي وبدوي، طباعة دار النهضة للطبع والنشر، القاهرة، ط2، دبت، 08/2.

⁵ عبد القادر علي زروقي، أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، ص103.

الوحدة المعجمية نفسها في أو السطر من كل شطر. كما ورد في المدونة، وهذا النوع التكراري يفرض حضوره على المتلقي ويوجه دلالة السياق بوصفه يشكل مفتاحاً من مفاتيح الغوص إلى المكونات ...



إن المقام المرتبط بالشاعر هنا هو مقام البوح والإفصاح عن حالة ذاتية وموقف داخلي.

ب- مؤشر "النداء"

استعمل جوادي هذا المؤشر لربط الخطاب بالغاية التي أوجده من أجلها، وفيه استدعاء لقصة وشخصية نبي الله سليمان عليه السلام:

سليمان

بلقيسك الآن راحلة

لسليمان آخر

كان يطرها بالقصائد

والأغنيات الجميلة والورد¹.

إن هذا التناص مع قصة سليمان حمل قراءة خاصة بالشاعر، هو أن ذات المرأة في بلقيس، كانت منبهرة بملك سليمان المتأتي في شعره.

¹ سليمان جوادي، قال سليمان، ص15.

بداية تجدر الإشارة إلى أن المرأة قد شكلت على مر التاريخ الشعري موضوعاً أثيراً لدى الشعراء فهي كانت دائماً رمزا للحب والجمال، ومنبعاً لكل المشاعر الرقيقة، وقد أخذت دائرة المرأة بوصفها موضوعاً فنياً تتسع وتتطور إلى أن وصلت في الشعر الحديث والمعاصر إلى أقصى مراحلها تطوراً وتعقيداً، لتغدو المرأة رمزا عميقاً وثرانياً وإطاراً فنياً يستوعب هموم الشاعر المعاصر، وقضاياها وآماله وطموحاته، متجاوزاً بذلك دائرة الحب والجمال، كانت منحصرة فيه لعصور طويلة وإن ظلت تؤدي هذه الوظيفة الأصلية لها¹.

لقد حاول الشاعر استكمال صورة (سليمان) الملك بإدخاله الملكة بلقيس فيها مع كل ما يحيط بها من هالة أسطورية.

"إن صيغة النداء، بما تعكسه من مواجهة، هي مركز النّقل في هذه القصيدة الحافلة بالشعر"². وهو نداء باللفظ (سليمان) أو بالأداة (يا) ... هذا ومن أسباب التوفيق الشعري في هذه القصيدة إلتحام "أنا الشاعر بأنا السارد" لافتتاح فضاء حكاية يبدأ من عصور البداية ويتقيد خطياً في الفضاء الورقي لتبدأ اللغة الشعرية لعبتها في نفث رذاذها السحري على مرايا الصور³ من هنا تتعدّد البنية الدورانية لهذه القصيدة لتستحوذ لفظة سليمان المصاغة في قالب النداء بدءاً من عتبة العنوان على جسد القصيدة .

لقد عمل تكرار لفظ النداء (سليمان) و"يا" على تكريس رسالة العنوان وترسيخ غايته ما أكسبه عمقا تأثيرياً أكبر اتساعاً وأكثر أهمية، فاللفظة المركزية في عنوان القصيدة هي عبارة (سليمان) مثلت المحور الذي تدور حوله كل المكونات الأخرى للرؤية الشعرية في القصيدة.

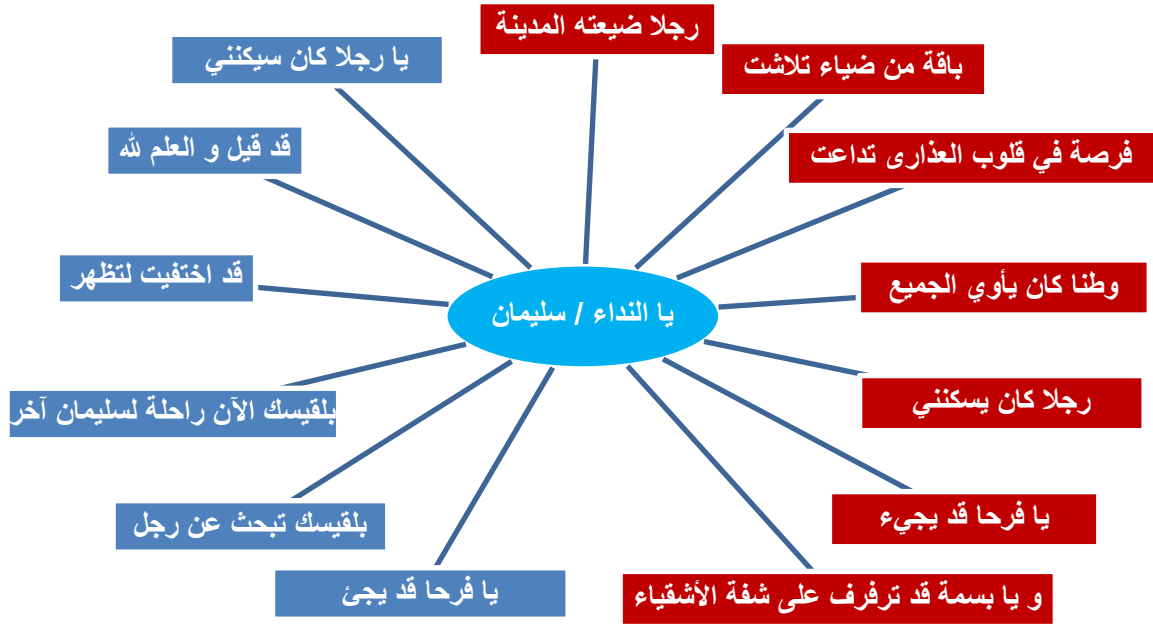
فهو لا يكاد يستغرق في ديمومة تاريخية يعرض فيها حكاية نبي الله الملك سليمان مع ملكة سبأ، إلا ويعود للنداء ولا نزع أن جوادي كان يقيس بدقة مسافته أو يزن تراوح حركات النداء بين أجزاء قصيدته عن وعي، فقد كان لا يعبأ عادة بهندسة قصائده، ولكن حسه الموسيقي، وتطويعه الأمثل لأدواته التعبيرية يهديانه عفويًا لتوظيف صيغة النداء الملحاح المتراوح لضبط الإيقاع الشامل لقصيدته بهذه الدقة...⁴.

¹ صالح مرحباوي، جماليات الخطاب الشعري عند سليمان جوادي، رسالة دكتوراه، كلية الأدب واللغات، الجزائر، 2016، ص178.

² صلاح فصل، فصول عن شوقي أمير الشعراء، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2008، ص65.

³ محمد صابر عبيد، حركية التعبير الشعري، رذاذ اللغة ومرايا الصورة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص14.

⁴ صلاح فصل، فصول عن شوقي أمير الشعراء، ص63.



إن استهلال القصيدة بكلمة (سليمان) تحديداً من شأنه أن يمنح للمتلقي انطباعات - إن قصيدة (سليمان) تدخل ضمن العنصر السير ذاتي - ومما يعزز هذه القراءة الموثيق التي تشف عنها تلك النصوص وأهمها تكرار اسم الشاعر الصريح، في أكثر من "موضع فضلاً عن ذكر ألفاظ رحلة الكتابة الشعرية:

(وقد قيل اختفيت ليصبح شعرك بعد ظهورك أحلى

+

بلقيس الآن راحلة لسليمان آخر، كان يطرها بالقصائد والأغنيات الجميلية

+

... وله هيبة الأنبياء وصعلكة الشعراء ...

+

حنانيك كل شاعرا مثلما كنت ...¹

والمحقق في هذه القصيدة يلمس المصاهرة بين الجنس الشعري والسردى وبالعودة إلى الصورة الداخلية سنجد أن الدلائل الصورية والكتابية معا تشير إلى أن (سليمان) هو محور الصورة.

¹ سليمان جوادي : قال سليمان، ص 16.

فسليمان الشاعر الغائب نصيا، مستحضر بقوة في أنا الشاعر، وفي شخصيته نبي الله سليمان عليه السلام.

﴿وَوَرِثَ سُلَيْمَنُ دَاوُدَ وَقَالَ يَأَيُّهَا النَّاسُ عَلِمْنَا مِنْتُمْ أَنْتُمْ وَآتَيْنَا مِنْ كُلِّ شَيْءٍ إِنْ هَذَا لَهُوَ
الْفَضْلُ الْمُبِينُ﴾^(١٦) وَحُشِرَ لِسُلَيْمَانَ جُنُودُهُ مِنَ الْجِنِّ وَالْإِنْسِ وَالطَّيْرِ فَهُمْ يُوزَعُونَ ﴿١٧﴾ حَتَّى إِذَا أَتَوْا
عَلَى وَادِ التَّمَلُّ قَالَتُمْ نَمْلَةٌ يَأَيُّهَا النَّاسُ أَدْخُلُوا مَسْكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَنُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ
لَا يَشْعُرُونَ ﴿١٨﴾ فَتَبَسَّمَ ضَاحِكًا مِّنْ قَوْلِهَا وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى
وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ ﴿١٩﴾﴾¹

لقد استعان الشاعر بالرمز التصويري (منطق الطير) بحيث يمكن اعتباره رمزا متفرعا من قصة سيدنا سليمان عليه السلام حيث جاء له من سبأ بالخبر اليقين:

يمنحها ما تريد

من العشق والانتشاء

يعلمها منطق الطير

يرفعها فوق ألف بساط

ويحملها فوق ألف سماء²

ويسوق الشاعر "منطق الطير" على سبيل الرمز الذي يتوخى منه في الغالب الاعتبار والإقناع بموقف معين.

ومن الطريف أن العطار قد جعلها هي أيضا نصا متفرعا لحكاية الغزالي عن الشيخ عبد الرزاق الصنعاني³، فهو في الحقيقة قد تناص مع نص صوفي متمثل في حكاية الشيخ صنعان، إذ نظم قصيدته بهذا العنوان وهي حكاية الشيخ صنعان، وجاءت في منطق الطير تحت عنوان "حكاية الشيخ صنعان وعقده الزنار" لعشق فتاة مسيحية، "فمنطق الطير" حسب جوادي وحسب حكاية الشيخ صنعان، كلاهما يدور حول العشق والتفاني فيه، بل

¹ سورة النمل، آية 16-19.

² سليمان جوادي، قال سليمان، ص 15.

³ محمد صابر عبيد، عضوية الأداة الشعرية، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 91.

إن موضوع حكاية الشيخ صنعان وما ورد فيها أصلا إلا بيان قيمة العشق وعلوه على كل من الكفر والإيمان.

يرفعها فوق ألف بساط

ويحملها نحو ألف سماء.

فالارتفاع والعلو نحو سماء الحقيقة هو ارتفاع وعلو المحبوبة في سماء عشق حبيبها، إن الارتفاع والسماء ترفع السياق الشعري إلى ما فوق مستوى البصر لتبين الأشياء على نحو آخر... فتفعل فعلها في شحن الصورة بطاقة تدليل نابعة من الدلالة المشتركة التي تؤنثها الدوال" إذ تخرج اللغة خارج حساسيتها الحكائية التي استغلت بكل تلك الحرارة والتدفق وترسم صورة يأخذ التشكيل حصته الكبيرة فيها.

وفي فلسفة أخرى غير بعيدة عن منطق الطير، يقوم النداء في لون من التدويم المفتوح من خلال اللفظة (سليمان) بعرض فني رائع لمنطق الطير، فللطير معان متعددة في القرآن: ﴿وَلَحِمٌ طَيْرٍ مِّمَّا يَشْتَهُونَ﴾¹ ← والمقصود بالطير هنا الحيوان، سواء كان ذو أجنحة أو بدونهما.

﴿.... وَمَنْ يُشْرِكْ بِاللَّهِ فَكَأَنَّمَا خَرَّ مِنَ السَّمَاءِ فَتَخْطَفُهُ الطَّيْرُ....﴾² ← يقصد به هنا

فصيلة الكواسر من الطيور والصقور التي تنقض على فريستها.

﴿.... وَلَا طَيْرٍ يَطِيرُ بِجَنَاحَيْهِ إِلَّا أُمَمٌ أَمْثَالُكُمْ....﴾³ ← المقصود هنا الطيور الطائرة

المتوفرة على أجنحة.

فللطير معان عديدة حسب الآيات من بينها الطيور المعروفة وأيضا معان أخرى للطير من بينها عمل الإنسان خيره وشره.

﴿وَكُلَّ إِنْسَانٍ أَلْزَمْنَاهُ طَائِرَهُ فِي عُنُقِهِ وَنُخْرِجُ لَهُ يَوْمَ الْقِيَمَةِ كِتَابًا يَلْقَاهُ مِنْشُورًا﴾⁴.

وتدل الطير في قصة نبي الله سليمان عليه السلام على جنوده وأناس لهم خفة مثل خفة الطير لكنهم ناس عقلاء مهمتهم الاستخبار والاستعلام في مملكة سليمان، واسمه

¹ سورة الواقعة، الآية : 21

² سورة الحج، الآية 31.

³ سورة الأنعام، الآية 38.

⁴ سورة الإسراء، الآية 13.

الهدهد، وقد يكون هذا هو اسمه الحقيقي، أوهي إحدى صفاته المعروفة ﴿وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَا أَرَى الْهُدُودَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ﴾¹.

وتطلعنا لفظة النداء (سليمان) مرة أخرى على مدى تغلغل شخصية النبي سليمان في شعر سليمان جوادي بما أوتي من صفات ومعجزات ربانية، إذ حملت شعره بأبعاد عالية ومعان داخلية فأخذت تشيد خيوط نصه الشعري، مكونة نسيجاً ملتحمًا لا ينقطع:

سليمان

بلقيس تبحث عن رجل

يملك الخاتم النبوي

له الفلك والريح

والصافنات الجياد مسخرة

وله هيبة الأنبياء...²

لقد أدت (دلالة) لفظة (الخاتم النبوي) وما تعلق بها من معجزات الخلق الرباني إلى تسجيل انقلاب دلالي واضح المعالم خاصة عند تتبع حركة أنا الشاعر السائرة باتجاه استحضار الآخر المحتجب خلف صيغة الضمير الغائب (هي) (بلقيس)، لتخرج أنا الشاعر، من الحدود الضيقة المقترحة مع الآخر المحتجب وتتفتح إلى فضاء ذي سعة لا متناهية، تكسب فيها اللغة صوفيته ويرتكز فيها الأداء التشكيلي تركيزاً فريداً³.

إن تكرار اللفظة (سليمان) جاء هنا ليكمل الدورة وليلد على رحلة التفتيش التي ذكرها الشاعر في البداية، إلا أنها أتت هنا مغايرة لفعل التفتيش، لم يلزم أنا الشاعر فحسب مثلما ألفناه في مطلع القصيدة إنما انتقل إلى (بلقيس) التي صارت تبحث عن الأداة الخارقة الخاصة بالنبي سليمان والمتمثلة في الخاتم النبوي.

هذا الخاتم الذي طالما مثل صفة الدعاء إلى الله عز وجل، حيث أن الإنسان يستخدم الإسم الأعظم لله، من أجل أن يسخر الله له ما يريد، كما أنه كرامة أكرم الله بها نبيه

¹ سورة نمل، الآية 20.

² سليمان جوادي، قال سليمان، ص 16.

³ محمد صابر عبيد، حركية التعبير الشعري ص 38.

سليمان من أجل أن يكون قادرا على تسخير الأرض والرياح وجميع المخلوقات له من أن يعيش على الدنيا حاكما بأمر من الله عز وجل.

فبلقيس تتوق لذلك الشاعر الذي يغير دوما الواقع ويزخرفه بقدرة خارقة تضاهي تماما قدرة الخاتم النبوي الأسطورية القادرة على التحكم.

وفي ذلك تأثر واضح بالنص القرآني وإشاراته في قوله تعالى:

﴿إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ وَالْفُلْكِ الَّتِي تَجْرِي فِي الْبَحْرِ بِمَا يَنْفَعُ النَّاسَ وَمَا أَنْزَلَ اللَّهُ مِنَ السَّمَاءِ مِنْ مَّاءٍ فَأَحْيَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَبَثَّ فِيهَا مِنْ كُلِّ دَابَّةٍ وَتَصْرِيفِ الرِّيْحِ وَالسَّحَابِ الْمُسَخَّرِ بَيْنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَعْقِلُونَ﴾¹.

وهي نفسها الآية التي تقودنا إلى ضرب وجه من المقارنة بينها وبين الآية الكريمة الآتية:

﴿أَلَمْ يَرَوْا إِلَى الطَّيْرِ مُسَخَّرَاتٍ فِي جَوْ السَّمَاءِ مَا يُمَسِّكُهُنَّ إِلَّا اللَّهُ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ﴾²، نلاحظ أن هناك نقطة تجمع بين السحاب المسخر والطير، فالسحاب هو أيضا طير لأنه يطير في الهواء ما يمسكه إلا الله يعني سخره ليكون نعمة للناس.

وهو مفهوم تستكملة دلالة الآية الكريمة الآتية :

﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يُسَبِّحُ لَهُ مِنْ فِي السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالطَّيْرِ صَوْتٌ كُلٌّ قَدْ عَلِمَ صَلَاتَهُ وَتَسْبِيحَهُ وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِمَا يَفْعَلُونَ﴾³.

فالعلم الذي تعلمه سليمان عليه السلام على ما يبدو هو علم السحاب يعني منطق الطير، إذ كان سليمان يعلم أين تكون السحاب فسخر الله له الرياح كي تسوقها.

هكذا استثمر شاعرنا شخصية النبي سليمان للتعبير عن معاناته النفسية، ليأتي تناصه مع الشخصية القرآنية متسقا ومنسجما بحضور شخصية -سليمان- واستدعاءها، هو حضور واستدعاء واضح التعددية والثراء، فهو يحوز تجليات نصية مختلفة، وأنه يمد النص الشعري على الانبعاث المتواصل للإبداعية والمعاني المتجددة فتوظيف مثل تلك الشخصيات،

¹ سورة البقرة، الآية 164.

² سورة النحل، الآية 79.

³ سورة النور، الآية 41.

يعد النص الشعري بعالم ثقافي واسع الثراء، عالم هادر بالإثارة والتشويق والانفعال، متعدد الانتماءات والرؤى والسياقات، ويتحرك على محور اسم واحد وهو سليمان.¹

يضم لفظ النداء (سليمان) المكرر على جسد القصيدة ثنائية (الأنا) و(الآخر)، سواء كان حقيقيا أو متخيلا. لكنه على مستوى النص الشعري يريد إثارة انتباه المتلقي واستقطاب اهتمامه، ويحلل القدامى هذا النوع من النداء إلى "أن المرء وهو يقرأ يحس أن الشاعر يستنفذ بهذه الطريقة، طاقة انتباهية عالية، يندر أن يستمر في المحافظة عليها، بعد تطور البيت إلى إشارات فنية أخرى، وبعد تداخله مع الأبيات التالية له".²

وتأخذ دلالة الضياع في هذا المقطع الشعري حيزا وفيرا مثلها تكرر الصرخة في (يا) و(سليمان)، هذا التكرار يوحي بأهمية المنادى أو الآخر عند ذات المتكلم يشكو فيه الضياع النفسي الرافض للذات والعصر.

سليمان

قد قيل والعلم لله

أنك ترفض عصرك

ترفض جيلك

ترفض جسمك

ترفض أن تفصل العمر ظلا.³

لقد مثل هذا الرفض -في الماضي القريب- رفضا حقيقيا وكاملا وقد أفاد ذلك اقتران: (قد): نفي الماضي القريب، ودلالة الفعل الماضي المبني للمجهول (قيل) واقترانهما معا (قد قيل)، يفيد تحقيق وتأكيد وقوع حدث الرفض.

ولعل أهم ما يؤديه هذا -التكرار المطرد- للفظ (الرفض) "هو إضاءة المفردات/العبارات الجديدة داخل المقطع، وتسليط الانتباه عليها مما يضفي صبغة جمالية مستحبة في القصيدة".⁴

¹ بيسو عبد الرحمان، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، تحليل الظاهرة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999، ص306.

² عبد الله الغدامي، الخطبة والتفكير، النادي الأدبي جدة، ط1، 1991

³ سليمان جوادي : قال سليمان ص 15

⁴ نارك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 270

إضافة إلى ما يحصل من دهشة شعورية لدى المتلقي، الذي يخال أنه قرأ شيئاً مكرراً، إلا أنه أمام اللفظة ذاتها لكن بدلالات مغايرة "والتفسير السيכולوجي لجمال هذا التعبير أن القارئ وقد مر به هذا المقطع يتذكره حين يعود إليه مكرراً في مكان آخر من القصيدة، وهو بطبيعة الحال يتوقع توقعاً غير هام أن يجده كما مرّ به تماماً ولذلك يحس برعشة من السرور حين يلاحظ فجأة أن الطريق قد اختلف، وأن الشاعر يقدم له، في حدود ما سبق أن قرأه لونا جديداً.¹

1-3-2- الإشارات الشخصية (Personal deictick)

الإشارات هي علامات لغوية لا يتحدد مرجعها إلا في سياق الخطاب التداولي، إنها خالية من المعنى في ذاتها رغم ارتباطها بالمرجع، ولا يتوقف دورها في السياق التداولي عند الظاهر منها بل يتجاوزه إلى نمط آخر منها هو مستقر في بنية الخطاب العميقة عند التلفظ يعطيها دوراً تداولياً في استراتيجية الخطاب، لأن حدوث التلفظ من ذات المتكلم يكون بسمات معينة، وفي حيزين (مكاني - زماني)، وبهذا فإن الخطاب بصفة عامة يحوي على الأقل ثلاثة إشارات يسميها الباحثون الأنا، الهنا، الآن².

تعمل الإشارات على فك شفرة الملفوظات وتحديد دورها التبليغي في الخطاب عن طريق عناصر إشارية تحتويها تلك اللفظة داخل سياقها المادي الذي قيلت فيه، فللسياق دور كبير في تفسير العناصر الإشارية المتعلقة بكل ملفوظ باعتبار أن هناك "كلمات وتعبيرات تعتمد اعتماداً تاماً على السياق الذي تستخدم فيه، ولا تستطيع إنتاجها أو تفسيرها بمعزل عنه"³.

بل إن الخطاب اللغوي في الأصل ينحصر في بنائه على إشارات تحدد المرجع بين عناصر التخاطب (المتكلم، السامع)، فقط رأى لنفسون أن الإشارات "تذكير للباحثين النظريين في علم اللغة، بأن اللغات الطبيعية وضعت أساساً للتواصل المباشر بين الناس وجها لوجه كما تظهر أهميتها البالغة حين يغيب عنا ما تشير إليه فيسود الغموض ويستغلق الفهم"⁴.

¹ المرجع نفسه، ص 207.

² عبد الرحمن بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتب المنحة الجديدة، بنغازي، ط1، 2004، ص 81.

³ محمود أحمد، نحلة آفاق جديدة، في البحث اللغوي المعاصر، ص 15-16.

⁴ المرجع نفسه، ص 16.

الإشارات أنواع من بينها الشخصية، Personal Deictick، ومن الإشارات الشخصية البارزة في خطاب المدونة (أنا) و(أنت) اللذان يمثلان ثنائية قامت عليها القصيدة، إذ يعتبرها جاكبسون Jacobson ومن بعده الألسنيين محركات مفصلية في عالم الخطاب¹، فالضميران (أنا) و(أنت) هما قطبا العلمية التواصلية ومن خلالهما يمكن للمرسل أن يؤثر على المتلقي.

لكن عن أي (أنا وأنت) نتكلم في هذا المقام؟ إنها إشارات وإن بدت ضربا من التجريد في عالم الخطاب فإنها صورة حية عن واقع مرير تأبه نفس الشاعر وترفضه، بل وتبحث عن منفذ للخلاص منه، عبرت عنه بالضمير (أنا) مخاطبة الـ(أنت) هذا الأخير الممثل لـ(أنا) الشاعر المفقودة التائهة الرافضة للعصر والجيل وحتى الجسد الذي يحملها. تفصح هذه الثنائية نوعا من الحوار والحوار الأعرق بين الشاعر وذاته وذات الآخر وبين أناه الشخصية وأناه المعقدة أو الاجتماعية، لقد دخل هذا الأخير -ذات الشاعر- في تجربة مباشرة مع إمكانية الوجود أو التحول الشعري:

سليمان

بلقيسك الآن راحلة

لسليمان آخر

كان يطرها بالقصائد

والأغنيات الجميلة والورد².

وكان شاعر يفصح من مقامه هذا أن سليمان المبحوث عنه هو ليس سليمان واحد بل عدة من سليمان إذ كيف لبلقيس، أن ترحل لسليمان آخر، وهو سليمان الشاعر الذي كان يطربها بالقصائد، وهذا ما أكد عليه الضمير المتصل (ك).

بلقيس — (ك) = الدالة على أن بلقيس هي لسليمان ومن جهة أخرى هي تبحث عن سليمان آخر له علامات النبوة وصعلكة الشعراء:

سليمان

¹ نوازي سعودي أبوزيد، في تداولية الخطاب الأدبي، المبادئ والإجراء، ص 65.

² سليمان جوادي، قال سليمان، ص 15.

بلقيسك تبحث عن رجل

يملك الخاتم النبوي

له الفلك والريح

والصافنات الجياد مسخرة

وله هبة الأنبياء

وصعلكة الشعراء¹.

يبدو أن الشاعر قد دخل في تجربة مباشرة مع إمكانات الوجود، أو التّحول الشعري، لقد صار في جدل مع العالم في كليته، وأنه من ثم قد أخذ يتحول في العالم بمقدار ما يغير في نظامه ونظام العلاقة بين أشياءه.

إنه يجسد الإخفاق على مستوى تحقيق الوجود في العالم - بعد أن تحقق وجود الحبيبة بين يدي حبيبها - (بلقيس(ك) ... تحول من عالم ممكن إلى عالم غير ممكن²) (بلقيسك - الآن راحلة لسليمان آخر). ثم في مقطع آخر يحذف (الكاف) الخاصة بالملكية من اللفظة (بلقيس) ليتبين أنّها تبحث عن رجل يملك الخاتم النبوي، أي أنها لم تعد لسليمان.

إن نص جوادي يفتح على تيمة التيه، والضياع دل عليه تنامي التراكم التركيبي المؤدي حتما إلى تراكم دلالي من جهة وتراكم معرفي من جهة ثانية، يجعل المتلقي ينتظر ما سيقوله هذا التراكم عن الشخصية المزدوجة في النص: شخصية سليمان الشاعر وشخصيته سليمان النبي، صاحب الملك والعرش والمعجزات.

ومن ثم فإن هذا التراكم والحشد الصوري لمكونات العالم بحزننها ووجعها يغدو نتيجة لما يشعر به المبدع المتماهي مع قناعه حيث يمتزج ضمير المتكلم (أنا) مع ضمير الغائب، فيلتحم أنا الشاعر بقناعه مع وقوع اختلاف دلالي، لأن القناع "لا يحتفظ" بملامحه كاملا، كما أن ارتباطاته الزمنية والمكانية تظل عرضة للتغيير باستمرار. فقد يخفي وقد

¹ سليمان جوادي، قال سليمان، ص16.

² عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، ط 1، 1999، ص 206.

يتبادل بعضها الآخر جزئيا أو كليا الانتقال بين طرفي القناع: الشخصية التاريخية، أو شخصية النص"¹.

وتتجه الـ (أنا) في ثنايا الخطاب إلى البحث والتفتيش نتيجة الرفض والنعكران والضياغ. وهي الأغراض التي تقف عندها مقصدية (أنا) الشاعر المكررة بكثافة لافتة للنظر خاصة في مطلع القصيدة :

أفتش -> عن غير وجهي => أنا -> لألقى أنا

أفتش -> عن غير ثغري => أنا -> لألقى أنا

أفتش -> عن غير كفي => أنا -> أضغط أنا

أفتش -> عن رجل => أنا -> لأحضنهم أنا

أفتش -> عنك سليمان => أنا -> لأدخلهم أنا

أنشرهم..... أنا

وعلى ما يبدو أن الشاعر ينطوي على ذاتين:

أولهما: الأنا الفردية أو الحقيقية، وتمثلها "الذات في حصورها العقلي الوجودي"²

ثانيتهما : الأنا المعرفية أو الشعرية، وهي "أنا الشاعر الفرضية التي توجد في القصيدة والنص وهي ذات ورقية"³

والظاهر أن كلتا الذاتين تعيناننا في التحليل، فالـ (أنا) الفردية وإن تم استثناءها داخل النص، لتحقيق حضورا بنيويا فاعلا، كونها إحدى السمات الأسلوبية التي يتشكل منها بناؤه.

نلاحظ مما سبق أن الشاعر قد استخدم ضميري التكلم (أنا) والغيبة (هم)، لمرجع واحد هو(سليمان) وهذا الاستخدام لم يأت عشوائيا بل له مبرره الأسلوبي، إذا أن هذا القسم الاستهلاكي استثمر فيه الشاعر كون الراوي هنا من نوع (الأنا المشارك) الذي

¹ سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث، دراسة في النظرية والتطبيق، مطبعة كنعان، الأردن، ط1، 1995، ص7.

² سعيد الغانمي، أفنعة النص، قراءة نقدية في الأدب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991، ص62.

³ شجاع مسلم العاني، السرد في القصيدة الغنائية، مجلة الأفلام، ع 4 - 5، 1994، ص70.

الفصل الثاني أثر الشخصيات الدينية و البطولية و بعدها التداولي في شعر سليمان جوادي

يساهم في الأحداث. لذا عمد إلى سرد الأحداث، أولاً على لسان الراوي وبضمير المتكلم، قبل أن يرويها بضمير الغيبة القصصية:

ضمير المتكلم (أنا)	ضمير الغيبة (هو)
أفتش	أضاعك
ألقي	أفسد
أفتش	أعدم
لألقي	يمطرها
أضغط	يعلمها
أحضن	يرفعها
أدخل	يحملها
أنشر	يروض
أفتش	

وفي النص أيضاً تدرّج في الإنتقال من الوصف الهادئ إلى السرد القصصي، من خلال الاتحاد الحاصل بين الراوي والشخصية، وهذا ما أشار إليه التتابع السياقي، قبل الفصل بينهما لتسير القصيدة نحو منحى ضمائري آخر نحو(الـ (أنت)):



فالسباق إذن يتدرج في الصعود من التكلم إلى الغيبة ثم يتدرج تارة أخرى في الهبوط من الغيبة إلى المخاطبة.

لقد مكنت هذه الإنعطافة الدلالية المتدرجة الشاعر من أن يتكرر لذاته الحقيقية. إذ أنه بحديثه عنها بضمير الغيبة ينفي كل أفعالها، لأنها ليست غريبة عنه فحسب بل مناقضة له أيضا وبهذا فإن تصويرها في أبشع تصوير لا يهيم، ما دامت لا تمت له بصلة، فالذات واعية تماما بتحويلات قناعها، فحدث عن ذلك تناص أنا الشاعر مع أنا، الأنا المغاير تناسا دقيقا إلى درجة التطابق القائم على "التلبس وانسحاب الشاعر مع النص ليخلي مساحة لأنا أخرى يظل على مبعده منها ظاهريا أو أدائيا لكنه في الواقع يتطابق معها إلى حد التلاشي الصوتي الوجودي والنحوي في هيئة النص وتشكله النهائي"¹ لتغدو التجربتان تجربة واحدة.

وبعد أن يحقق السياق دفقة دلالية مكثفة من خلال ضمير الغيبة، ينتقل إلى تقنية أهدأ قليلا، عندما يأتي الشاعر بذلك الآخر وجها لوجه ويخاطبه، بعدما كانت ذاته الشعرية تترفع عن ذلك:

"أضاعك عن جسدي الحب

أفسد ما فيك من هوس وجنون

وأعدم ما خبأته شفاهك للأخريات

أفتش عنك سليمان"²

.....

ها أنت بالحب تشقى³

.....

"وقد قيل والعلم لله

أنك ترفض عصرك

ترفض جيلك

ترفض جسمك

¹ حاتم الصكر، مرايا ترنيس، خمسة أنماط من قصيدة السرد الحديثة في نماذج من الشعر اليمني الحديث الحكمة، اتجاه الأدباء والكتاب اليمنيين، صنعاء، ع230، يوليو، أغسطس، 2004، ص106.

² سليمان جوادي، قال سليمان، ص12.

³ سليمان جوادي، قال سليمان، ص13.

ترفض أن تفضل العمر ظلا

سليمان قيل اختفيت " ¹.

وبمقاربة بدايات القصيدة مع هذه الأسطر الشعرية المدرجة نلاحظ أن هناك انتقال داخلي، بين ضميري التكلم والخطاب، لأن الشاعر يخاطب هنا ذاته بل إن تلك الذات ما زالت منفصلة عنه، وهو ما زال نافرا منها" ² ونلاحظ ذلك في أسلوب الطلب الذي يخاطب به ذاته الحقيقية، (الأمر) الذي يحمل دلالة طلب الكينونة :

"حنانيك كن شاعرا مثلما كنت

كن جدوة ترفض الإنطفاء

حنانيك كن قدرا

وجودا يغامر ضد الفناء " ³.

يعرض النص برنامجا سرديا انطلاقا من توالي الحالات والتحوّلات، ونقصد بالحالة (être) أو الامتلاك (Avoir) تبعا للعلاقة بين ذات وموضوع، بكونهما أدوارا وليس شخصيات أو أشياء، علما أن الذات قد تكون في علاقة انفصالية مع الموضوع، أوفي علاقة اتصالية، أما التحوّل (transformation)، فهو الانتقال من حالة إلى أخرى ⁴، ونميز نوعين من التحوّل : تحوّل اتصالي، هو انتقال من حالة اتصال إلى حالة انفصال، وتحوّل انفصالي ، هو انتقال من حالة اتصال إلى حالة انفصال" ⁵

ومن الجلي ذلك الانتقال الضمائري الذي حققه النص عند حديثه عن الغائب بضمير التكلم (أنا) وإذ أردنا إبراز العناصر التي يتكون منها القناع في هذا النص والمتمثل في:

1- المتحدث (حقيقيا أوخياليا).

2- المخاطب الصامت.

3- قضية مهمة متعلقة بالمتحدث.

¹ سليمان جوادي، قال سليمان، ص14.

² عشتار داود، الأسلوبية الشعرية، قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص176.

³ سليمان جوادي، قال سليمان، ص17.

⁴ نصيرة عشي : البنية التناسبية في الرواية العربية ، ص66

⁵ Group d' entervernes , Analyse sémiotique des textes , Edition Toubkal , 1987, p 14, 15

4- بعض الحوادث الماضية في حياة المتحدث التي تساعد على تفسير موقفه الحاضر¹.

إذا وباندماج هذه العناصر وبضمها للعنصر الثاني خاصة ثمة ألفاظ معينة في هذا النص تدل على وجود المخاطب الصامت وهي:

(عصر ك جيلك جسمك شعرك ظهورك بأنك بلقيسك ها أنت)، فالمخاطب (Locuteur) - هنا- هو ليس قريب من الشخصية، بل إن رأيه إزاء القضية التي ترونها في غاية الأهمية، لذا فإن الشخصية تتذرع بكل السبل لإقناعه² بالعودة كما كان سابقا.

ويحدّد التفاعل (Interaction) حالة كيانية يفتح خلالها وعي الشاعر، على شخصية بطله تاريخية تمثلت في شخصية النبي سليمان، لا بل نحن أمام (عملية تماه) يتم بمقتضاها حول (الأنا) الشاعر في (الأنت-سليمان) وتحول (أنا) الشاعر، من تم إلى أنا الشاعر المتكلمة في النص وأنا سليمان القابع أو المتخفي تحت الأنا الأول. كما أننا نمثل أمام (عملية استبدال استعارية يتم خلالها استبدال سليمان النبي بسليمان الشاعر، استبدالاً يعتمد المشابهة من جهة وينهض على مستوى بنية النص الكلية من جهة ثانية. "بحيث يصبح النص كله استبدالاً استعارياً متين الحبكة إلى درجة أن البعد المعجمي (المستعار له في هذه الحالة، لا يكاد يرشح حتى رشحاً من الجلد الذي سكنه النص"³.

مما يجعلنا في النص أمام صوت واحد، (صوت أنا الشاعر الراوي الشعري الذي يسرد النص بصيغة (أنا) المتكلم يسكنه صوت سليمان النبي).

إن المرسل في استعماله للضمير (أنا) دليل على حضور الطرف الآخر واستحضاره حتى لو كان غائبا عن عينه، إنطلاقاً من أنه "يسمى ضمير المتكلم والمخاطب، ضمير حضور، لأن صاحبه لابد أن يكون حاضراً وقت النطق به"⁴. فجوادي يخاطب الآخر بما يمرّ به حقا من صراع بين الأنا ووجودها معتمداً بذلك على المرجعية الدينية والمرجعية الذاتية (Autoréférence). التي استقى منها هذه الصفة. حقيقة ملك ونبي عظيم وابن نبي عظيم، ورثه والده النبي داود في النبوة والملك دون المال وملكه على الإنس والجن.

¹ عمر أبوريشة وروبرت براونتنج، علاقة في مجال المونولوج الدرامي، عزت عبد المجيد، خطاب، دراسات، ع4، 1984، ص206.

² وهذا ما يقربه كثيراً من المونولوج الدرامي الذي طوره براوننج، ينظر، عمر أبو ريشة، ص207.

³ كمال أبودييب، أهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي، النادي الأدبي، جدة، ج1، 1991، ص318.

⁴ عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، كورنيش النيل القاهرة، مصر، دط، 2018، ص 113

فالشاعر أراد أن يغير من واقعه فتماهى بصوته ك (بؤرة) يتفجر بكل الأصوات المتصارعة والمتناقضة، مجسدا لدرامية الصراع الوجودي في الزمن.

إن علاقة الـ (أنا) بـ الـ (أنتم) التي تقضي أن تكون مجسدة تداوليا لتكريس مبدأ التعاون واحترام قواعد المحادثة لا تكاد تكون موجودة واقعا بين متخاطبين، أظهر صراعهما، فقد ورد مؤشر (الـ أنت) في صورتيه، أنت الضمير المنفصل، وكاف الخطاب، إذ لا يكاد بحث وتفتيش في القول يذكر دون أن يكون هناك حضور للضمير (أنت) وفي هذا الحضور موازنة من الشاعر له مع المؤشر (أنا) لتجسيد الصراع القائم.

لقد سربت هاته الإشارات النصية الواردة في النص، أطيافا من عوالم النص الخفية المتواشجة "لتحقيق كينونه معينة يقتضيها سياقه، لذا فإن التبادل الحاصل في استخدامها، انقطاعا تاما، لأنه لا يحدث إلا لأن دلالة النص اقتضت ذلك، لكن لم يكن بالإمكان رصدها دون الغوص في أعماق قصة نبي الله سليمان القرآنية.

"إن الطريقة التي يشحن بها الشاعر مراهيه بشعرية ذاهبة إلى الانفراد تنهض على أساس استثمار الموروث الشخصي، والجمعي والتاريخي... بمستوياتها الفضائية دائمة التغيير والانفتاح، وضغطه في المفردة إلى أقصى ما تحتل من حدود تكثيفية ممكنة، مما ينعكس فعليا على تخصيب قوتها التعبيرية وإثراء عمقها الدلالي، وتوفير حساسية إيقاعية تكفل وحدتها وتماسكها وتتبع من طبيعة الروح الملتاعة النازعة إلى التغيير والتجديد في اكتشاف الفضاءات واختراع الوسائل ... إنها قوة للروح وتحفير حي لتطلعاتها وترجمة لجدل الاضطراب"¹ والته فيها.

إن النص الشعري في تفاعله مع الشخصية الدينية التاريخية سليمان عليه السلام قد سعى إلى تحويلها وتملكها بصورة أبقت على ملامحها، وكذلك الحال بالنسبة لوظائف هذه الشخصية وأفعالها. "لقد كانت بنية هذه القصيدة اعتباطية أو مجانية بمعنى أنها تعتمد على فكرة اللازمية حيث لا تتطور نحو هدف ولا تعرض لسلسلة أفعال وأفكار منتظمة، مهما استخدمت من وسائل سردية أو وصفية...²

¹ محمد صابر عبيد، مراهيا التخيل الشعري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1، 2012، ص316.

² صلاح فضل، الأساليب الشعرية المعاصرة، دار الأدب بيروت، ط1، 1995 ص199.

لقد أحالت الوظيفة الوحيدة التي احتواها النص الشعري إلى الوظيفة الموجودة في شخصية نبي الله سليمان هي القدرة على التغيير، هذه الوظيفة التي ترد في النص الشعري وتقوم بها الشخصية التاريخية التي تم ابتعاثها لكيان جديد، متحركة في الزمن الحاضر، فإن ما حدث لها سابقا سيتكرر بلغة مستقبلية.

لقد تفاعلت بنية النص الشعري مع الرمز التاريخي سليمان بصورة انزاح فيها عن مرجعيته منذ العنوان، ليحيل إلى دلالات وقرارات جديدة وإن كان هذا الانزياح قد تم وفق آليات التحويل والنقد والمعارضة، فإننا نجد التعالق القائم بين أنا الشاعر والشخصية المستدعاة لا يقف عند حدود اسم أو صفات وإنما يمتد إلى الوظائف التي تقوم بها الشخصية¹ التاريخية الدينية.

لقد قامت هذه القصيدة المكثفة الدلالة القائمة على ثنائية الـ (أنا) والـ (أنت) على تصدع الذات المتكاملة وانشطارها، سعت فيها كل من الذاتين أنا المتكلم ⇨ سليمان رغم وقوف عقبة الزمن حائل بينهما إلى اختراقه لا أحداث تواصل وتأسيس جديد لقصة بطلها، ذات حبلى بدلالاتها المرجعية، تجمع فيها بين (العادي وما فوق العادي، أو الحقيقي وغير الحقيقي) ... وهو الذي يجعل منها شخصية رمزية² تاريخية دينية:

لقد تفاعل صوت (الـ أنا) مع صوت الشخصية المقنعة وزمنها، فتولد نص حدائي روى تجربة مأساة الذات في غربتها وتيهها تتوزعها مشاعر الحنين والرغبة في العودة إلى الأصل من جهة، والتمرد على الوضع الراهن للعصر والجيل من جهة أخرى، فالذات هنا تهدف إلى تحولها عن العالم الواقعي، إلى البحث عن وجود مفقود، بل عن وجودها الممكن في الزمن.

1-3-3-3- الإشارات الزمانية (Temporal deictics)

هي ملفوظات تدل على زمن معين وفق سياق محدد، موازاتاً بزمن التلفظ الذي يعد مركز الإشارة الزمانية في القول، وتكمن قيمته التداولية في كشف معاني الخطاب أي

¹ لبيدا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2005، ص241.

² حلاوي يوسف، الأسطورة في الشعر العربي، دار الحداثة، لبنان، ط1، 1992، ص64-65.

إزالة البس عن المتلقي، ذلك أن المرجع في الزمان يختلف حسب الحامل الدلالي حسب نوع الزمان المشار إليه.

1- زمن كوني.

2- زمن متعاقب.

3- زمن نفسي (ذاتي)

4- زمن نحوي.

والزمن في نظر أندري "لالاند" A Laland هو ضرب من الخيط المتحرك الذي يحرك الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر، وهو مظهر وهمي يزمن الأحياء والأشياء فتتأثر بماضيه الوهمي غير المحسوس¹. فالزمن صار ظاهرة تحمل دلالات متنوعة رمزية أو كونية أو فلسفية، ولم يعد ذلك الزمن التقليدي المرتبط بالماضي والحاضر والمستقبل، بل تسع المجالات نفسه وذهنه على مستوى الذات، ويشمل الذاكرة التاريخية، وامتداد المستقبل للجماعات والأمم.²

لقد صنع جوادي لقصيدته سليمان زمنها الإبداعي الخاص بها، وهذا الزمن الإبداعي هو ما حقق لها تكثيف الرؤية وتحفيزها للمتلقي، فالزمن الذي أثارته قصيدته هو زمن متحول متجدد ترقى به أعلى درجات المغامرة والتكثيف الرؤيوي:

"سليمان

يا رجلا كان يسكنني

قبل بضع سنين

...

قد قيل والعلم لله

أنك ترفض عصرك

¹ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنية السرد، عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب الكويت، عدد 240، ديسمبر 1998، ص 172.

² باديس فوغالي، الزمن ودلالته في قصة من البطل، لزيخة السعودي مجلة العلوم الانسانية دورية علمية محكمة تصدرها جامعة مجد خيضر، بسكرة، الجزائر، جوان 2002، ع 2، ص 52.

ترفض جيلك

ترفض جسمك

ترفض أن تفضل العمر ظلا

...

"وقيل اختفيت ليصبح شعرك

بعد ظهورك أحلى

وقيل بأنك تمسك بالسنوات

تقيدها

كي تظلّ مدى الدهر طفلا¹

يظهر جليا الاستخدام المكثف لصور الزمن عبر أسطر القصيدة المعروضة، (سنين، عصر، جيلك، العمر، يصبح السنوات) حيث دمج الشاعر بنى الزمان المتقطعة محاولة لدمجها معا واستحضار زمن مختلف مبني على ظاهرة فريدة غائرة في البعد كاشفة عن مناطق مجهولة كلما حاولنا سبر ملامحها، تنبثق دلالات أخرى محيطة بمناخ الشاعر، ومتقاطعة مع حاضره.

إذ يصارع الزمن ويتجاذب مع أطرافه كي يخلق لنفسه طريقة سلسلة للتفاعل مع العالم المحيط به، وليؤسس وجودا صريحا ومبهما في الوقت ذاته، ذلك أن الرؤية الشعرية على حد تعبير جعفر العلاق:

"تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها، وهذا النظام المختلف في النظر إلى الأشياء، فيجعل من هذه الصلة، لانتقاط تماس مجردة، بل انصهارا حادا واندماجا في تيار جارف، شديد الفرادة، ولا يمكن لصلة الشاعر بعالمه أن يكون على هذا المستوى إلا إذا كان مسكونا برؤية حقّة، تتيح له تمثّل العالم والانغمار فيه، والتفاعل معه تفاعلا داخلا وهاجا"²

¹ سليمان جوادي، قال سليمان، ص14

² علي جعفر العلاق، في حداثّة النصّ الشعري، دار فضاءات، عمان، ط3، 2013، ص112.

لقد بدا الشاعر قلقا ورهينا لذاكرة مكتظة حيال زمن متحول غير ثابت محاصر بالتفاعلات الثنائية. زمن قررت فيه بلقيس أن ترحل لسيمان آخر، ثم بحثت فيه عن رجل يملك الخاتم النبويّ وتتصاع له الفلك والريح والصفائف الجياد، مع العلم أن زمن المعجزات والنبوة قد انقضى.

لقد تضافرت دلالات ألفاظ الزمن للتعبير عن دلالات الشاعر النفسية فاستعمل ألفاظ :

الزمن الكوني (عصرك، جيلك، الدهر) الدالة على المعاناة والأمل والتمني في نفس الوقت، وهو في الحقيقة زمن موضوعي يطرق الأشياء والأحياء وهو زمن طولي سرمدى. لكن حركته ذات ألفاظ ابتداء وانتهاء¹.

والزمن المنقطع: (ليصبح، بعد ظهورك، تظل). الدال في مضمون القصيدة على التحويل والتغيير والتجدد... لتعيين الزمن النفسي الذاتي العازم على تحويل ذات الزمن العادي إلى زمن غير عاد².

فالشاعر يسعى لمعالجة دواخله عن الكتابة الشعرية والزمن الكامن في الصورة المجسدة المتحركة للفعل والحدث . وكأن ثمة ترادفا بين الذات وتشظيها الحارق، والزمن وتقلبته المفاجئة. مما يجعل الدلالة متداخلة تماما مع الصورة الحركية للزمن.

لقد بدت شدة الاحتدام الكبيرة في نص جوادي الشعري بين الزمن المتحرك والزمن الجامد جليّة، فالأول يلون حضور الشاعر بصور ذات قالب حركي حسي حيويّ، تحمل معنى الإيجاب والاستعداد التام للتحويل في النظر للواقع، والآخر يمثل الزمن المفرغ من الحركة الذي يصوّر العلاقة المعتمدة مع الأشياء.

وتنحو قصيدة "سليمان" نحو سير ذاتيا في بناء صورتها الكلية، إذ تنهض في تشكيلاتها على نحو ما يمكن أن تمنحه القصيدة السير ذاتية من إمكانات، كونها قصيدة تعتمد في عرض مقولاتها، على مرجعيات وإحالات ذات صلة بالواقع السير ذاتي الحقيقي للشاعر وتعرف القصيدة السير ذاتية اصطلاحا بأنها: " قول شعري ذو نزعة سردية يسجل فيه الشاعر شكلا من أشكال سيرته الذاتية تظهر فيه الذات الشعرية الساردة

¹ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص175.

² المرجع نفسه، ص175.

بضميرها الأول متمركزة حول محورها الأنوي، ومعبرة عن حكاياتها عبر أمكنة وأزمنة وتسميات لها حضورها الواقعي خارج ميدان المتخيل الشعري وقد يقنع الضمير الأول بضمانر أخرى حسب المتطلبات والشروط التي تحكم كل قصيدة سير ذاتية¹ وتتفتح الصورة السير ذاتية على مشهد استهلاكي يتمثل في تكرار الفعل المضارع "أفتش" عموديا ست مرات متعاقبة يسترجع في كل مرة لفظة المشهد الاستهلاكي السير ذاتي، على نحو يهيئ المناخ للصورة الكلية التي تحيل إلى قصة النبي سليمان بوصفها معاملا مركزيا في تشريع فكرة البناء الكلي للصورة، إذ يتحد فيها صوت (الأنا) في قصة النبي سليمان:

أفتش عن غير وجهي أفتش عن غير ثغري أفتش عن غير كفي

والذات المتلفظة، وفقا لذلك تدمج المرأة (الأنثى) في لعبة من التمثيلات الرمزية لصياغة عالمها، وإنعاش ذكرياتها المعطلة، إذ تتحول إلى بؤرة جذب مشبعة بحضورها المستحوذ ورغبتها الهائلة²

"سليمان

بلقيسك الآن راحلة

لسليمان آخر

كان يطرها بالقصائد

والأغنيات الجميلة والورد"³.

لقد مثل الفعل (أفتش) "فعل ضرورة" مثل تجربة التحول هذه وفعل ولوج الذات في عالم التجربة، أو ما سمح لها بالدخول في حالة انفصام الذات عن الواقع كخطوة أعلى تمهد لدخول الذات في حالة أخرى هي "حالة الاندماج" في العالم.

يستثمر الشاعر البعد المكاني، (سبأ) ويمزجه في بنية نصه الشعري تعبيراً عن المكانة التي يحتلها سليمان في قلوب الآخرين.

¹ محمد صابر عبيد، مظهرات التشكل السير ذاتي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص138.

² عبد اللطيف الوراري، في راهن الشعر المغربي، ص213.

³ سليمان جوادي، قال سليمان، ص15.

إن كلا من نص جوادي الشعري وقصة بلقيس بنبي الله سليمان جاءا دالين على زمن معين أو أزمنة مختلفة يحققان فيها التعلق النصي (Heper textualité)، وقبل الولوج في هذه الأزمنة، نشير إلى أن هناك اختلاف على مستوى الزمن التقليدي؛ الذي نستشفه من زمن الأفعال المتوزعة في جسد القصيدة، وقد اعتمدنا على الفعل لأن "الدراسات المحدثّة، تؤكد أن (الفعل) هو الأكثر مركزية من باقي أجزاء الكلام الأخرى"¹

لقد هيمن الزمن المضارع على نص "سليمان" إذ تقدر الأفعال الدالة عليه، هذا الزمن الدال على حدث آنيّ، لارتباط الموضوع بالتحول والتعبير، وهذا ما يضمنه الفعل المضارع عامة سواء الحاضر أو المستقبل، كما أن النص لم يخلو من الزمن الماضي (ضيعة، أفسد، خبأته، أعدم، تلاشت، انتهى، اختفيت) هي أفعال دالة على زمن مضى وانقضى، حتى أن الفعل المضارع (يطررها)، قد دل على الماضي لاقتترانه بالفعل الماضي الناقص (كان يطررها، يمنحها ... يعلمها، يرفعها، يحملها) ما جعل هذا المقطع يصطبغ بلون السرد القصصي للأحداث.

إن ما يمكن قوله حول تنوع الأفعال الدالة على الأزمنة، وغلبة الفعل المضارع المحيل إلى الحاضر، وضياع ذات المتكلم وخبرته فهي تتغنى بالحاضر والمستقبل، وفي الوقت ذاته لم تتجاوز الماضي الأليم، فالانطلاقة كانت باتجاه الحاضر لكنه حاضر سوداوي، مازال النص يتخبط في سوداوية الماضي متلبسا بغياهبه، رغم هذه الاختلافات والتنوعات في الزمن إلا أنه "...أشرأب إلى زمن أدبي مستتب من حدوث العلاقة بين الحيز والزمن أو علاقة الدلالة بالاستعمال أو علاقة المدلول بالوعي الزمني المتسلط بالقوة أو الفعل، على أي نص إيداعي، إذ يستحيل أن يفلت كائن ما، أو شيء ما أو فعل ما، أو تفكير ما أو حركة ما من تسلط الزمنية"².

ينطلق النص من زمن الضياع واليأس، زمن لا تعرف فيه ذات المتكلم سبيلا للهناء والسعادة بعيدا عن ذاتها الحقيقية تجسده صرخات البحث القائم عن الذات المنبعث من الحاضر من خلال صيغة (أفتش) والأفعال الأخرى اللاحقة بها على التوالي: (ألقى، ألقى أضغط، أحضنهم ، أدخلهم، أنشرهم)، في الأسطر الأولى للقصيدة، فهذا التكرار الدلالي

¹ محمد مفتاح، تحليل خطاب الشعري، ص60.

² عبد المالك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة، أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص121.

والإيقاعي للفعل المضارع أصبح دالا على عمق معاناه وألم ذات الشاعر الكبيرين في غياب الأنا الحقيقية، هي صرخة زمن يائس مشتت تبحث عن اليقين والإطمئنان والأمان بل الرضا بالنفس.

ويتعلق النص الشعري مع الشخصية المستدعاة في الزمان الحالم والغائب والمتحول وفق علاقة المحاكاة، إلا أنه تجدر الإشارة إلى أن نص سليمان جوادي الشعري في صرخات يأس، لفقد الموضوع أو حلمه بالزمن الجميل لم يكن يقصد من الموضوع تلك الأنثى الملكة بلقيس، وإنما المكانة التي احتلها سليمان ذاته في حياة بلقيس.

لقد أدت منظومة الأفعال المجسدة في النص إلى تماسك الخطاب وانسجامه من خلال تتابعها المطرد، توزعت بين دلالات الماضي الحاضر والمستقبل لتصر على الحركية العازمة على التغيير والتجديد، ذلك أن للأفعال حمولات تكشف عن موقف الشاعر وتجسد تجربته.

1-3-3-4- الإشارات المكانية (Spatial deictic)

يعد المكان أحد الموتيفات الأساسية في تشكيل بناء القصيدة وفي رسم دلالتها، فمن خلاله يحيي الشاعر الوشائج ويلامس العلاقات الممتدة التي تخترق وجدانه، لما يثيره من علاقة جدلية تنشأ من خلال عمليتي التأثير والتأثر. فمن الطبيعي أن يكون المكان هو أحد متناصات الشاعر لأنه يحيي بالنسبة للإنسان أشياء متعددة فهو المأوى والانتماء ومسرح الأحداث، حتى إن المكان الذي ينتمي إليه الإنسان يتخذ في بعض الأحيان طابعا مقدسا، لأن العلاقة بين الإنسان والمكان علاقة متجذرة¹، والمكان وإن ذكر باحتشام في قصيدة سليمان إلا أنه عنى الكثير من حيث الدلالة، إذ أعان على تطويرها كما وسع نطاق النص الشعري وزمانه من خلال الإيماءات والتلميحات المكثفة:

"وبلقيس إذ تركت سباً

فلأن سليمان أغلى من الملك

والحب أخذ من عرشها"².

¹ رباعية موسى، ظواهر من الإنحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلي، مجلة أبحاث اليرموك، مج 8 ع 2، 1990، ص56.

² سليمان جوادي، قال سليمان، ص16.

لقد أمدت كلمة سبأ¹، وإن كان لها ظهور واحد في النص، القصيدة بشحنة دلالية قوية، وطاقة تعبيرية غنية، فسبأ كلمة يطرق صداها ذاكرة كل عربي لتترسم في مخيلته صورة مملكة الملكة بلقيس الوارد ذكرها في القرآن الكريم والتي ذكرها رجال الدين والمفسرون والإخباريون حتى صارت هذه الملكة ومملكتها مادة خصبة للكتب والقصص والأشعار والروايات.

لقد تعالق النص الشعري في تناصه هذا مع مكان عريق مخالف لكل الأمكنة. قام بدور إثرائي في التوالد النصي، واستفادة السابق مع اللاحق.

استثمر الشاعر البعد المكاني عرش "سبأ" بطريقة فنية في نصه الشعري فمزجه تعبيراً عن المكانة العظيمة التي يحتلها سليمان في قلب بلقيس إذ تركتها تتخلى الملك والعرش مقابل "سليمان"، وما هي في الحقيقة إلا تعبير عن مكانة سليمان الشاعر التي يحتلها في قلوب الآخرين:

"وبلقيس إذ تركت سبأ

فلأن سليمان أغلى من الملك

والحب أخذ من عرشها

ولأن سليمان

يعرف كيف يروض قلب النساء"².

لقد اتخذ سليمان من سبأ بعداً محورياً في السياق الشعري مسقطاً عليه ملامح تجربته الذاتية، كما تعاضدت على إحكام تناص جوادي مع الموروث "سبأ" صيغتي المبالغة (أغلى أخذ) فكانتا سبباً في تعميق المعنى وتأصيله للمتلقي، كشفتنا عن دلالة عميقة هي ترك المكان مقابل اللحاق بسليمان، وفي ذلك تناص واضح لحادثة استدراج بنبي الله سليمان لملكة سبأ بلقيس، بأن تغادر عرشها باتجاه سليمان ومن تم إقناعها بالعدول عن دينها واتباع رسالة سليمان القاضية بوحدانية الله:

¹ سبأ: كان هناك خلاف كبير بين الباحثين حول موقع مملكة هذه الملكة وادعت شعوب كثيرة أنها موطن هذه الملكة، إلا أن الأبحاث الأثرية الحديثة فصلت في ذلك بما لا يدع مجالاً للشك أن موطن مملكة سبأ كان باليمن ... وإن كان بعضهم يعتقد أنها أسطورة يمنية قديمة وجدت طريقها إلى العهد القديم لوجود تماثيل عديدة لنساء في معبد بران أو محرم بلقيس كما يسميه اليمنيون. واعتقادهم كونها ذكرى في العهد القديم والقرآن أنه لابد أن يكون للقصة سند أثري في مكان ما.

² سليمان جوادي، قال سليمان، ص15.

"لقد كان لسبأ في مسكنهم آية جنتان عن يمين وشمال كلوا من رزق ربكم واشكروا له بلدة طيبة ورب غفور"¹

وواضح أن المقطوعة الشعرية السابقة ترتبط معاً، بدليل اتكاء جوادي على أسلوب بلاغي هو (الشرط) لقوله (وبلقيس إذا تركت سبأ) فجاء الجواب متمماً للدفقة الشعرية والصورة الشعرية: (فلأن سليمان أغلى من الملك، والحب أخذ من عرشها) وتلاها معطوف آخر (ولأن سليمان، يعرف كيف يروض قلب النساء) أتى الشاعر بـ (سبأ) إيذاناً بالعظمة وعلو المكانة والكبر لأن كلمة (سبأ) لها دلالة قوية على الصعيد الديني، فالشاعر يستدعي التراث ويحفز عناصر التفاعل معه، فيحشده في سياق شعري واحد وإفادته من حمولات ذلك المكان وطاقته الدلالية ولعل يمكن إرجاع ذلك إلى رصيده الثقافي الواسع، ونهله من الثقافة الإسلامية فضلاً عن عمق تجربته الشعرية، ونضوجها التأملي والفلسفي.

وتستنطق الذات الشاعرة عبر التناص المكاني، البعد الدلالي لذلك المكان وتتخذة متكاً ومنطلقاً لتجربتها الشعرية، وموقفها الفكري، كما تحرص على اتخاذ المكان وأبعاده وسيلة لإغناء الصياغة اللغوية، والقيمة الجمالية للخطاب الشعري ومن هنا فإنه ثمة علاقة متينة بين المكان وطبيعة الأحاسيس المنبثقة منه، وارتباطها بموقف الشاعر من جهة وموقفه الفكري من جهة ثانية، إضافة إلى عمق الصلة بين المكان والإبداع الشعري ... ودورها في إخراج عمل إبداعي عظيم².

فاستحضاره للمكان يشي بترسيخ انتماء الشاعر كما يجسد قيمه ، ومثله الرفيعة تخدم سياقه الشعري، وتثري مضمونه الفكري وما لا نستطيع أن نخفيه هو استدعاء جوادي للمكان بالقدر الذي يخدم نصه فهو لا يكثر من الحشد المتتالي لأسماء الأمكنة كي لا يصبح نصه تاريخياً أكثر منه أدبياً.

¹ سورة سبأ، الآية 15.

² حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتيه جمالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص140.

2- أثر الشخصيات الدينية البطولية و بعدها التداولي في شعر جوادي:

يشكل التاريخ بما ينطوي عليه من أحداث وشخصيات منعطفًا حاسمًا يمر به الشاعر أثناء تشييده لبنائه الإبداعي، إذ يعد جزءًا لا يتجزأ من مجموع ما تحتويه الذاكرة الإنسانية إلى جانب تجارب وخبرات يستدعيها العقل بفعل إرادي أو غير إرادي، فيمزجها بالواقع والتناص التاريخي يعني: "أن يوظف الشاعر بعض الحوادث والشخصيات التاريخية في شعره، ولعل الهدف منه تعميق رؤيته وفلسفته تجاه مواقف وأفكار يؤمن بها"¹.

بل كان توظيف أحداث التاريخ وشخصياته في الشعر، موضوعًا نقديًا وجماليًا منذ القدم وقد تحدث فيه أرسطوطاليس، وأوضح أنه لا مانع من أن يجعل الشاعر موضوعه مستفتى من أحداث وقعت في الماضي، ذلك أن بعض الحوادث التاريخية بطبعها محتملة الوقوع ممكنة، لكنه يعود عما قاله موضحًا الفرق بين الشاعر والمؤرخ "فالمؤرخ يروي الأحداث التي وقعت فعلاً والشاعر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي في حين أن التاريخ يروي الجزئي، لهذا كان الشعر أسمى مقامًا من التاريخ"².

والتاريخ كتلة المغناطيس في استقطاب وعي الشاعر الحديث بما يقدم من أمثولات وعبر مترشحة ومصفاة، بهيئات سردية مرمّزه أو مختزلة في حبات لها أثر دلالي تعجز عنه المباشرة والتقريية والغنائية الصارخة"³. ضف إليه ضرورة الوعي بالموروث القومي التراثي، والذي يستوجب توسيع الدلالة دون كشف كي لا تصبح الدلالة مجرد أركان لاستعارة آلية ساذجة " بل أداة فنية بلاغية تنطوي على مغيب أو محذوف، هو المشبه به دائماً أو المحال إليه، أي الحاضر الذي يخترق الماضي زمنه من أجل الوصول إليه وهذا هو جوهر دلالة عملية التناص، والتعديل الجاري عليها، فهنا لن نعثر على إجراءات تناصية تقليدية، أي وجود نص سابق في نص لاحق مضمناً أو معارضاً أو متدرجاً في ثناياه بل سنجد تناصاً بلا تفصيلات أو إرشادات أو تلميحات لأن إطاره في

¹ زياد الجازي، ظواهر أسلوبية في شعر أحمد عبد المعطي حجازي، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، 2011، ص42.

² حاتم الصكر، مرايا نرسييس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية بقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1/1991، ص212-213.

³ المرجع نفسه، ص219.

أصل استعماله قد خضع للتمدد والتوسع¹. وتقدم الحرية التي تمنح للشاعر في فضاء الاستلهام من التاريخ الفرصة الكبيرة والطاقة الهائلة للإبداع "حيث يمثل مستودعه الذهني من خلال طوفانه القرائي للتاريخ ومعطياته بمخزون عظيم الحقائق والحوادث والشذرات الضاربة بسهم عميق في التاريخ، ...

إن حضور التاريخ واستلهام حوادثه ومعطياته الدلالية في السياق الشعري ينتج تمازجا ويخلق تداخلا بين الحركة الزمنية، حيث ينكسب الماضي في إشاراته وتحفزاته، وأحداثه على الحاضر بكل ماله من طزاجة اللحظة الحاضرة، فيما يشبه تواكبا تاريخيا يومئ الحاضر إلى الماضي² ويمكن القول أنه قد نجح كثير من شعراء العصر المعاصر في استدعاء التراث، استدعاء يعوض عن الحاضر الخاسر بكل اهتراءاته النفسية والاجتماعية والسياسية. وكان وراء كل استدعاء تراثي قضية³، وكغيره من الشعراء، يحضر استدعاء التراث في شعر جوادي بما يخدم الشخصيات الدينية البطولية، حضورا لافتا نحاول استعراضه في هذا البحث عن طريق تقنية من تقنيات التحليل التداولي، والمتمثلة في تقنية الحجاج وأدلة الإقناع، لننطلق من تعريف أوتس ماس *ut maas* للحجاج بأنه سياق من الفعل اللغوي⁴، يرمي من خلاله المحاجج إلى إقناع الطرف الآخر بنزاهة أقواله وصدق دعواه في من ثم التأثير في موقفه وسلوكه، والتأثير نفسه هو الذي يمنحه صفة الفعل الكلامي، إذ أن عملية الإقناع في الخطابات الأدبية لا تتحقق إلا بتضامن مجموعة من الأدوات الإقناعية نقصد بها الأدلة والبراهين والأساليب التي يستند عليها المرسل لإقناع المتلقين، وتنقسم إلى قسمين، أدلة خارجية (العالم الخارجي) وأدلة داخل الخطاب، (انتقاء اللغة، سبك الأسلوب، ترتيب الأفكار) وقد جمع جوادي بين الإثنين في السياق اللغوي، فهو يلمح للعالم الخارجي باستعمال اللغة، ويتبين ذلك فيما يلي:

2-1- أدلة خارج الخطاب :

لا شك أن وظيفة اللغة الأساسية هي: التعبير والإفصاح عن الأحاسيس وتبليغ الأفكار وإيصال العواطف من المرسل إلى المتلقي، فهي على هذا الأساس وسيلة للتخاطب

¹ خالد الكركري، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجبل، بيروت، ط1، 1989، ص20.

² رجاء عيد، لغة الشعر العربي المعاصر، ص201.

³ جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، دار هجر القاهرة، ط1، 1987، ص27.

⁴ محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص188.

والتفاهم بين الناس، فهي بذلك ليست في معزل عن الواقع، بل هي أدواته الأولى التي تصف أحداثه ووقائعه وتسهم في تغييره، وكذلك الشعر، يسهم في تغيير الوضع من خلال كشف الواقع، رغم رفض الكثير من النقاد أن يكون الشعر وسيلة لغايات أخرى، فهو غاية ذاته، الشعر ليس صورة للواقع الاجتماعي أو السياسي وليس وعظاً أو خطابة¹. إلا أننا نرى الشاعر يراعي دوماً قبل تقديم عمله الفني للمتلقين معطيات عدة يجب أن تكون مستوفاة في خطابه. كواقع الجمهور ومستواه وذوقه الفني وقضاياه وتطلعاته للمستقبل وغير ذلك من المتطلبات، فالشاعر لا يعيش في فراغ زمكاني، كما أنه محاكاة تامة للواقع، ذلك أن الحياة عشوائية والفن منظم².

ومن بين البراهين التي نستند عليها في هذه الدراسة، الاحتكاك المباشر مع العالم الخارجي وقيمة الموضوع:

2-1-1- الاحتكاك المباشر مع العالم الخارجي :

بالإحالة إليه والحديث عنه والاقتباس منه³ وتدخل فيه كل أنواع الإشارات وتخص بالدراسة أسماء الشخصيات الدينية البطولية. (خالد بن الوليد، صلاح الدين الأيوبي، عمر بن الخطاب، فاطمة الزهراء، عثمان بن عفان، طارق بن زياد ...) إذ تؤدي هذه الرموز الشخصية مهمة الوصل بين حلقات الماضي بالحاضر، إذ استطاع جوادي أن يذيب أسماء هؤلاء الأعلام في فضاء تجربته الشعرية، فغدت مادة منتجة الدلالة توظف في سياقات مختلفة، كما تبعث النص بعثاً جديداً يتلاءم ودلالات الخطاب.

ويتفاوت استدعاء الشخصية البطولية الدينية في شعر جوادي بين تمجيد قيم البطولة والفداء والتضحية، وحالة التضمر والسأم من هوان الأمة وضعفها، كما نلاحظ أن استدعاء الشخصية ربما تكون غايته إدانة الواقع المتردي المتعلق بفساد الحكام، وقد هيأ جوادي شعره بمثل هذه الإحالات. وبعد إذ لا بد أن تتسم الشخصية بشهرة تاريخية مميزة وموقف يميزها عن سواها يجعلها، وحدها قادرة فنياً للتعبير عن قضية الشاعر، وتجسد

¹ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص298.

² عبد الله خضر : قضايا الشعر العربي ، دار القلم للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، 2017 ، ص 125

³ محمود عكاشة، لغة الخطاب السياسي، دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص168.

رؤيته، فيتعلق الأمر إذا بشخصية مركزية تشكل محور العمل الإبداعي، التي تتوفر فيها معظم إمكانات الاستدعاء والتناص.¹

ومن خلال الأمثلة والشواهد الشعرية الموجودة في شعر جوادي:

كان في النية أن نلتقي

بسيف بن الوليد

كان في النية أن نمحو أخبار عمر²

إن مجرد ذكر اسم الشخصية التاريخية في أي نص شعري يرتبط بمعنى ودلالة منشؤها هو ذات الشخصية التاريخية، لذا فإن التناص يقع في ذكرها أو ذكر ما اشتهرت به باعتباره مكونا ثقافيا مختزنا في ذاكرة المبدع، وفي القصيدة التي أخذت منها السطور السالفة، يستقي الشاعر شخصيتي خالد بن الوليد وشخصية عمر بصفة عامة. ليعبر بهما عن أحساسه بالتلاشي والخواء والتقهقر أمام صروف الدهر، وشكل الزمان، ونلمس أن هاتين الشخصيتين تنطقان بالشعور الرهيب والمصير المؤلم الذي آل إليه المواطن العربي في أرضه.

فأشار إلى الوعود الكاذبة التي يمني بها الحكام والملوك شعوبهم لتحسين عيشتهم وصرف حزنهم ولتحقيق العدل بين الناس فاستعان (بسيف) خالد بن الوليد رمز القوة والبطش والظفر بالحق المسلوب. فالصحابي الشجاع والمجاهد القوي أحد قادة الجيوش القلائل في التاريخ الذين لم يهزموا في معركة طوال حياتهم، فلقب بسيف الله المسلول. لكثرة شهره سيفه في سبيل إعلاء كلمة الحق، كما قرن الشاعر استدعاء سيف خالد باستدعائه لشخصية عمر، ذلك أن خالد بن الوليد قد عاصر خلافة عمر بن الخطاب بعد معاصرته لخلافة أبي بكر الصديق. كما أن للعلم (عمر) دلالات تاريخية في الثقافة الإسلامية ارتبطت بالخليفين العادلين "عمر بن الخطاب" وعمر بن عبد العزيز، فالعلم هنا يدين لمن تسموا به وأكسبوه دلالاته، ولا يدينان له بشيء، فالدال اللغوي هنا لا يذكر لدلالاته من سيرة (ابن الخطاب) التي صار على دربها (ابن العزيز) الذي عمق صنيع سلفه فحضور العلم هنا حضور ثقافي يرتبط بالدور التاريخي الذي يستدعي إلى الذاكرة

¹ رجاء عيد، لغة الشعر العربي المعاصر، ص212.

² سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، ص09.

انجاز السلطان العادل الذي اكتسب صنيعة بعدا مثاليا صار بمثابة الحلم الانساني الذي لا يتوقف شجنه رغم مرور السنين وتوالي الأيام¹

يمتزج النص الحالي بالسابق إذ يلحق الواقع بالماضي الحالم الذي أخبرنا التاريخ عنه وجسده يوما ما، فصلاح الدين وعمر، هما حلقة وصل توثق عرى الحاضر بالماضي ومن ثم، تطبع على النص لغة الإنجازية التي تقرب كثيرا بين المثال والواقع. فالشاعر تكلم بلسان في مجاله لإلقاء سيف بن الوليد غيره ليؤكد هذا البعد الإنجازي الذي ينطوي عليه الدال العام (بن الوليد)، فالحلم قد خلق لنفسه مكانا وهوما سمح بحضور شخصية "بن الوليد" و"عمر" مرة أخرى في الزمن الحاضر.

وتظل الشخصية البطولية الدينية والقرائن المتعلقة بها، تدعم أحد أهم الأهداف التداولية للنص الحجاجي في الشعر العربي المعاصر، إذ يرسم جوادي لوحة تتمتع بقدر عال لمعاني البطش والقوة، فجوادي لجأ من خلال استدعائه للفظة السيف، إلى تعميم الصورة وتوضيحها بعد أن ألحقه بشخصية بطولية دينية أخرى:

نحن نرجو أن تعيدوا سورة الناس إلى القرآن فوراً

أن تعيدوا لصلاح الدين سيفاً عربياً

قام في وجه الحكومات وعرى

نحن نرجو أن تعيدوا لأبي الهول لسانه

وتردوا لأبي الخيرات شأنه².

لقد حمل جوادي السيف دلالات وأبعاداً تحاول أن توازن بين الأمور وترجعها إلى نصابها. فالشاعر في هذه المقطوعة يحاول بلورة مشاعر كل الجماهير العربية المنسحقة تحت وطأة الظلم. فعودة السيف العربي لصلاح الدين هو عودة حق لصاحبه وعودة فارس لميدانه.

فصلاح الدين الأيوبي من الشخصيات الإسلامية التاريخية التي قامت بدور مهم في الأحداث التي شهدتها منطقة الشرق الوسط في أواسط القرن الثاني عشر الميلادي،

¹ محمد عبد الباسط عيد، بلاغة الخطاب قراءة في شعرية المديح، ص222.

² سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، ص15.

واقترن اسمه بانتصاره على الصليبيين في معركة حطين، وفتح بيت المقدس وتحريرها منهم عام: 1187م و، جوادي كغيره من الشعراء المعاصرين الذي استهوتهم شخصية صلاح الدين الأيوبي فهو يرجو أن يعيدوا لصلاح الدين سيفه العربي وفي ذلك دلالة واضحة لمناجاة الشاعر الضمائر العربية كي تستفيق لحالها، فهي بمثابة الملامة لهم وانتقاد ما هم فيه من فوضى وما يتصفون به من خذلان، إنه إعلان واضح عن حالة افتقار وافتقاد لمثل هذه الشخصية الفذة للخلاص مما هم فيه من ضياع وانهزام ، حيث بيت المقدس تحت الاحتلال والأوطان تنهب من أصحابها.

لقد التفت جوادي إلى دلالة شخصية (صلاح الدين الأيوبي)، فبذل جهدا واضحا حيث وظفها في مواضع من قصائده بما يتلاءم والمعنى ويتوافق والموقف الذي يريد إيصاله:

"إعصار يجذبني نحو الماضي

لأرسم أنقاضي

ولأرسم فوق جبين الآتي

مهرة خالد سيف الله

لأملأ من غزوات صلاح الدين جراري"¹.

يبدو أن الشاعر قد اتكأ على شخصية (صلاح الدين الأيوبي) ليبث إليها أحزان شعبه، ويطلعها على الأسى الذي تفيض به قريحته، فهو هنا يلتفت إلى قضية الشعب الفلسطيني (منذ أمد بعيد)، فالفلسطيني منذ مدة لم يذق طعم الأمان والاستقرار، كما أغنى الشاعر فكرته بتوظيف القوة الإيحائية في عبارة (إعصار يجذبني نحو الماضي) فكلمة الماضي، تبرز العلاقة المتشابكة بينه وبين الماضي "حيث يعد التاريخ منبعاً ثرياً من منابع الإلهام الشعري الذي يعكس الشاعر من خلاله الارتداد إلى روح العصر، ويعيد بناء الماضي، وفق رؤية إنسانية معاصرة، تكشف هموم الإنسان ومعاناته وطموحاته وأحلامه، وهذا يعني أن الماضي يعيش في الحاضر ويرتبط معه بعلاقة جدلية تعتمد على التأثير والتأثر"².

¹ سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، ص 66

² إبراهيم نصر موسى، تضاريس اللغة والدلالة في الشعر المعاصر، عالم الكتب الحديثة عمان، 2010، ص111.

إلى جانب القوة الإيحائية للفظة (آمال) المكررة في نفس المقطع، رغب الشاعر من خلالها بث روح الأمل في النفوس اليائسة من سياسة الحكام الجائعة المتناسية لقيم الأمة ومتطلباتها، فهو يحاول بعث العزيمة في نفس المتلقي كي يتمكن من مواجهة ظروفه القاهرة التي يتخبط فيها خاصة الفلسطيني منهم:

"إعصار يجذبني نحو الماضي

لأرسم أنقاضي

ولأرسم فوق جبين الآتي

مهرة خالد سيف الله

لأملأ أحواضي"¹.

يبحث الشاعر الماضي المشرف الحافل بالانتصارات والمليء بالبطولات، في الزمن الراهن المشحون بالخيبات والانكسارات، من خلال استحضار شخصية (صلاح الدين الأيوبي) رمز القيادة والقوة، حامي بيت المقدس، الرمز الدسم للعروبة، فالشاعر يريد أن يمحو سوداوية الظرف الراهن، من خلال تمجيد الماضي، والتذكير ببطولات فرسانه، وكأنما يريد التلميح إلى أن البطولة، وإنجازات السلف إرث حضاري وجب الحفاظ عليه، أي عدم السماح بتشوية العروبة، وفي ذلك فضح لحقيقة القادة والحكام المعاصرين الذين بات همهم جمع الثروات وملء الجيوب وتقلد المناصب والمهام متناسين واجبههم الأساس في الحفاظ على مبادئهم وحماية مقدساتهم.

ونرى أن استدعاء الشخصية قد جاء متماشيا مع حال أعراب اليوم، من خلال عدم وحدة الهدف لديهم، فهم مشتتون، كل منهم يدور وراء مطامحه بهدف واضح، وبالتالي سيظلون سائرين في دوامة غير مستقرة². ويشكل زمن (صلاح الدين) في هذه القصيدة حجرا فاصلا بين زمنين قبلي وبعدي، قبلي أي في عصر صلاح الدين وبعدي أي بعده "وتتركز بؤرة الحضور العربي الإسلامي على مرّ التاريخ في الاقتراب من القدس في

¹ سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، ص66.

² حاتم المبحوح، التناسل في ديوان لأجلك عزة، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية غزة، 2010، ص168.

زمنه، ثم يغيب حضور القدس عن العرب والمسلمين قبل زمنه وبعده، مما يؤدي إلى الاشتياق للقدس العربية الربانية المنسية¹

إن استحضار شخصية صلاح الدين الأيوبي وقرنها بسيفها العربي جاء تلبية للحاجة الملحة القاضية بضرورة العودة إلى زمن السيف والقوة الذي كان رمز صلاح الدين، وقد جاء هذا الاستحضار لرسم العار اللاحق بالأمة العربية، وهي غارقة في صمتها، مستمتعة بنومها، راضية بالذل والمهانة، فصلاح الدين وسيفه يوعيان العقول المعتمدة ويؤكدان على قداسة الكفاح والنضال، والثبات على المبادئ وعدم الخضوع والاستسلام.

وهو نفس المنحى سلكه الشاعر حينما وظف شخصية عمر بن الخطاب ثاني الخلفاء الراشدين، الذي وما إن يذكر اسمه حتى تتبادر إلى الذهن مقولته الشهيرة " متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحراراً"² تحمل عبارته دلالة إحيائية قوية تبرز حاجتنا في هذا العصر لرجل مثله، ويكشف توظيف الفعل المضارع نمحو المؤكد (بأن) في أن الحكام لا تعقل شيئاً سوى التجاهل والتناسي للوضع، لذلك الشاعر رأى بضرورة محو أخبار عمر، ويرى إبراهيم موسى أن إخصاب الدلالة في الأسطر الشعرية يكشف عن حقيقة المأساة أو مأساة حقيقية، التي يعانيتها النائر الطامح للحرية والوجود الحضاري الفاعل"³.

استحضر الشاعر عمر بن الخطاب ليوضح الحالة التي آلت إليها الأمة العربية، من هوان وصمت دون أن تتحرك لتغيير وضع الشعب الفلسطيني، فبعد الحكم العمري الذي ساد فيه الأمن والأمان، أبيع اليوم للمحتل بأن يغتصب أرض فلسطين وهوفي الحقيقة اغتصاب للوحدة العربية ككل، حين سمح حكامها للعدو بهذا التطاول، فالشاعر في هذه القصيدة أعلن منذ البداية سخريته من موقف الحكام اتجاه وضع العربي المزري.

"واتحدنا

مخطئ هذا الذي يدعي القدر

مذنب هذا الذي يدعي القدر

كان في النية أن نلتهم الصبر

¹ إبراهيم نمر موسى : شعرية المقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر، دروب للنشر والتوزيع، عمان 2010، ص 313
² محمد ابن أحمد بن تميم التميمي، كتاب المحن، تحق، يحي وهيب الجبوري، دار الغرب الإسلامي، ط 3، 2006، ص 317
³ إبراهيم نمر موسى، شعرية المقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر، دروب للنشر والتوزيع، عمان، 2010، ص 313.

ونجتز العمر

كان في النية أن نلقي بسيف ابن الوليد

كان في النية أن نمحو أخبار عمر¹.

لقد أكد الفعل الماضي (اتحدنا) المسبوق بالواو التي نزع هنا أنه "حق فسحة زمنية توحى بدلالة اعتبارية تدرك أهميتها" عند التأمل سياق النص الشعري² فالفعل (اتحدنا) يشي بوجود التشتت في صفوف العرب وينبئ عن حالة الضياع العام، وعن ساعة الخطر فرغم الطابع التهكمي للنص إلا أنه يحمل مفارقة شفافة تنمو وتتشابك وتتفاعل، لتجعل مستوى النص غير المباشر قادرا على البث المتجدد الطامح للعدالة، وهو ما مكن الشاعر من بناء هذا المعنى بناء خاصا من خلال المفارقة اللغوية والتاريخية على السواء³ والشاعر في الحقيقة أراد أن يرسم مفارقة بين زمنين زمن القدس الأمانة في عهده وزمن الظلم والسكوت عليه في عصرنا وترى ابتسام أبو شرار أن استدعاء مثل هذه الشخصيات هو في الحقيقة محاولة لقراءة واقعنا العربي لنعرف من خلاله المقارنة بين الماضي والحاضر مقدار الخلل الذي أصاب الأمة في حاضرها ويمكن استلهامه من تجارب الماضي حلولا لمشاكل الحاضر⁴.

زواج الشاعر في قصيدته هاته بين شخصيتين: شخصية صلاح الدين الأيوبي وشخصية عمر بن الخطاب إذ تتقاطع الشخصيتان بالكرم والشجاعة ومساندة المحتاج والوقوف في وجه الظلم.

وفي تحصيل القصيدة بمثل هذه الرموز الدينية المشرفة دفع قوي للسير على خطاها لفك الظلم عن الأمة، فخوض ميدان التحرير يتطلب شجاعة قوية وهمة كبيرة. كشجاعة وقوة صلاح الدين الأيوبي، وخالد بن الوليد وعمر بن الخطاب.

فالنص من خلال هذه البنية سعى إلى "تكثيف" (Condensation) الأحداث والأشخاص التي مرت به، ثم يحولها في مهارة إلى ما يشبه الحكم التي هي أثيرة عند الإنسان

¹ سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، ص 09.

² عمران اسماعيل فيكتور، طالب محمد اسماعيل، قواعد النحاة في ميزان القرآن الكريم، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان، دط، 2007، ص 107.

³ ينظر، مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأ المعارف، الاسكندرية، دط، دت، ص 227.

⁴ ابتسام أبو شرار، التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، رسالة ماجستير جامعة الخليل، فلسطين، 2007، ص 177.

العربي، فهو هنا يحول بؤرة النظر من الحقول الشاسعة إلى ورقة عشب واحدة، وهو هنا يصنع رؤية الذهن فوق رؤية العين"¹.

وقد بدا هذا النص كيانا واحداً، من خلال ما مر به من اختزال وتكثيف ، وتوزيع حاسم للدلالة ، تشي نهايته بحقيقة بدايته، لتؤكد على عمق المفارقة التي تحياها الأمة العربية، فهذا الاتحاد دلالة عكس ذلك، ما دفع الشاعر إلى تعرية هذا الواقع الطامس للحقيقة، واقع كلما تكلم عنه شخص أخذ إلى غرفة التحقيق.

ويسلك الشاعر تناص التخالف حين استدعى علي بن أبي طالب وشخصية فاطمة:

"والجلسة لم ترفع

والخالق لم يشفع

وعليّ وفاطمة الزهراء

الويل لكم

الويل لهم

الويل لكن ...

لهن"².

إن مجموع الحالات التي تفكك أفقية الكتابة، وتنموضع فراغات بين وحداتها الخطية، على شكل علامات بيضاء تملؤ البياض بعلامات التنقيط، وحتى إذا كانت هذه الفراغات تسهم في خلق شكل هندسي عام في قصيدة سليمان جوادي ، توحى باتساع الفضاء ، كما أنها تحمل في الوقت نفسه مجموعة من الدلالات المرتبطة في الدرجة الأولى بالقارئ، لأنه سيسهم في إيجاد المقابل للكلمة الغائبة انطلاقاً من السياق، ما يفرض عليه الانتباه في ممارسة القراءة " وما يعرف عند علماء النفس بالمواسلة الجيدة " إن هذا المفهوم يعين إقامة علاقة ترابط لمعطيات الملاحظة ، قصد ملاحظة شكل ما، ثم الربط

¹ عبده بدوي، أهتمام وقضية التجديد في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1985، ص246.

² سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، ص23.

بين الأشكال الملاحظة ، وحين تخلق البياضات تقطعا في النص ، فإن هذه العملية تتطور بشدة في خيال القارئ " ¹.

" تعطي واو العطف الواردة بداية السطر، القيمة الدلالية نفسها للكلمة المعطوفة عليها ، وتتم عن سخرية الشاعر، لأنها تقدم أمورا معروفة في الغالب، أوتم يذكرها في مواضع أخرى من- القصيدة - و- الشاعر- يستعمل الفراغ لتحفيز القارئ على تذكر المضمون" ².

فتناص التخالف هنا ليس الهدف منه المعنى الظاهر، وإنما استدعاء المعنى المقابل الذي يذهب بعيدا، بقدر ما تلاقي هذه الشخصيات المستدعاة احتراماً وتجيلاً وإجلالاً لدى القارئ في مخزونه الجمعي" ³، إن فكرة هذا الاستدعاء كانت عكسية غايتها التهمك والسخرية (Ironie) على الحكام، وفضح علاقاتهم بالشعوب، فقد تحولت البطولة والشجاعة إلى غاية التخاذل والتراجع بعدما بعثها الشاعر بغير صفاتها الحقيقية.

2-1-2- قيمة الموضوع :

تناولت نصوص جوادي الشخصية التاريخية الدينية البطلة كموضوع بالغ الأهمية في النص الشعري المعاصر، لقد استطاعت أن ترسم ملامح الساحة السياسية وتاريخ البلاد العربية، وهو الصراع السرمدي، صراع عويص شغل كل المشاركين في الحدث الكلامي المتكلم وهو الشاعر الذي اختار أن يخاطب الشعب العربي المخاطب بالانفتاح على التراث العربي والإسلامي (الغائب) فعمد الشاعر إلى توظيفها في صورة جديدة لا تماثل الواقع الحاضر في محاولة منه لقراءة أوراق الماضي، والبحث بين طياتها عن أوجه توافق واختلاف لرسم مفارقة بين زمنين مختلفين، فالشاعر ينهل من معين التاريخ ليجعل كل شخصية صالحة لكل زمان وهذه الدلالة الكلية للشخصية التاريخية، بما تحمله من قابلية للتأويلات المختلفة هي التي يوظفها الشاعر المعاصر للتعبير عن بعض جوانب تجربته ليكسب هذه التجربة نوعاً من الكلية والشمولية وليضفي عليها البعد التاريخي الحضاري الذي يكون لونا من جلال المعرفة" ⁴. فالشاعر يستثمر في الأحداث التاريخية

¹ ISER WOLFGANG : L'acte de lecteur théorie de L'effet esthétique , pierre Maagada, Editeur , pp 322, 323

² نصيرة عشي : البنية النصية المعاصرة في الرواية العربية ، ص 170

³ عبد المنعم محمد فارس سليمان، مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر، مذكرة ماجستير، نابلس فلسطين، 2005، ص71.

⁴ علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص151.

بما يلائم تجربته الشعرية المعاصرة ليضفي على عمله الإبداعي بعدا آخره فالأحداث التاريخية مخزونة في الذاكرة على شكل بنيات معطاة متمثلة لأوضاع متكررة نستقي منها عند الاحتياج إليها لتتلاءم مع الأوضاع الجديدة التي تواجهها"¹.

2-2- أدلة داخل الخطاب :

لا نختلف في أن ألفاظ أي خطاب تنبني على قصدية محددة تهدف إلى التأثير في المتلقي، فتشد انتباهه وتجعله يشارك في عملية التكلم، إلا أن هذه العملية تحتاج إلى حجج وبراهين تدعم بها موقفها فلا نترك سبيلا للشك أو التكذيب، شرط أن تكون تلك البراهين منطقية مقبولة من طرف العقل.

ومن الوسائل الإقناعية الداخلية التي استعملها جوادي عند استدعائه لشخصيته الدينية البطولية نذكر ما يلي:

- الاستشهاد بآيات القرآن الكريم وأسماء الصورة ويعتبر الاستشهاد بآيات القرآن الكريم من البراهين الجاهزة التي يضمنها الشاعر خطابه، ومن ذلك قوله:

نحن نرجو أن تعيدوا سورة الناس إلى القرآن فورا

أن تعيدوا لصالح الدين سيفا عربيا

قام في وجه الحكومات وعري².

استحضر الشاعر اسم سورة قرآنية هي سورة الناس، إذ نزلت آيات هذه السورة تقريبا لإبليس ووسوسته، وتنبيهها للبشر من الوقوع في مكائده فوسوسة الشيطان توقع الإنسان في الهموم والمتاعب وتتغص عليه عيشة نتيجة ارتكابه الأخطاء والزلات، " إذ هناك لفظة ذات مغزى في وصف الوسواس بأنه الخناس)، فهذه الصفة تدل من جهة على تخفيه واختبائه حتى يجد الفرصة سانحة فيدب ويوسوس ، ولكنها من جهة أخرى توحى بضعفه أمام من يستيقظ لمكره ، ويحمي مداخل صدره ، فهو سواء كان من الجنة أم الناس ، إذ وجهه خنس وعاد من حيث أتى وقبع واختفى " ³، ولعل الشاعر من وراء هذا

¹ محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص123.

² سليمان جوادي ن يوميات متسكع محظوظ، ص14.

³ سيد قطب : في ظلال القرآن ، ص 4696

الاستدعاء أراد تنزيل حادثة مريرة وقعت لرسول الله صلى الله عليه وسلم مع اليهود ... لتكون رقية لرسول الله صلى الله عليه وسلم "وورد في قصة "نزولها أن: غلاما من اليهود كان يخدم رسول الله صلى الله عليه وسلم، فجاءت إليه اليهود وطلبت منه أخذ مشاطة النبي صلى الله عليه وسلم بالإضافة إلى أسنان من مشطه ليسحروه فأعطاهم فسحروه فيها، وكان الذي تولى ذلك ليبيد بن أعصم اليهودي، ثم وضعها في بئر يتبع لبني زريق يقال لها بئر ذروان، فمرض رسول الله صلى الله عليه وسلم وانتثر شعر رأسه ويرى أنه يأتي نساءه ولا يأتين، وأخذ يدور ولا يدري ما جرى له، فبينما هو نائم ذات يوم أتاه ملكان فقعد أحدهما عند رأسه والآخر عند رجليه، فقال الذي عند رأسه: ما بال الرجل؟ قال: طب، قال: وما طب؟ قال: سحر قال: ومن سحره قال ليبيد بن أعصم اليهودي قال: وبم طبه؟ قال: بمشط ومشاطة، قال وأين هو؟ قال: في جفة طلعة تحت راعوفة في بئر ذروان، والجف: قشر الطلع والراعوفة: حجر في أسفل البئر يقوم عليه المائح ، فانتبه رسول الله صلى الله عليه وسلم، فقال: يا عائشة ما شعرت أن الله أخبرني بدائي، ثم بعث عليا والزبير بن العوام وعمار بن ياسير فنزحوا ماء تلك البئر كأنه نقاعة الحناء، ثم رفعوا الصخرة وأخرجوا الجف فإذا هو مشاطة رأسه وأسنان مشطه، وإذا وتر معقد فيه أحد عشر عقدة مغزورة بالإبر، فأنزل الله تعالى سورتي المعوذتين فجعل كلما قرأ آية انحلت عقدة ووجد رسول الله صلى الله عليه وسلم خفة، حتى انحلت العقدة الأخيرة فقام كأنما نشط من عقال...¹، فاليهود هم من غدروا بنبي الله محمد صلى الله عليه وسلم في الماضي، وهم يغدرون الأمة المحمدية في حاضرها، ومن سهل هذا الغدر ومهد له الأرضية هم الحكام الحلفاء مع الإسرائيليين والمتخاذلون في حماية الوطن العربي ومقدساتهم فمطالبة الشاعر بإعادة سورة الناس إلى القرآن الكريم هي في الحقيقة إعلان استعازة فورية برب الناس من شر الإنس والجن وتتضمن أيضا الاستجارة بصفة مالك الناس وربهم ومصلحهم وإلهم الذي يجب أن يستعيز به جميع الناس فهو الملجأ وهو المنجي الذي يكون دونه جميع العظماء والملوك...²

ويستشهد الشاعر بسورة الناس في نفس القصيدة التي فيها شخصيتي علي بن أبي طالب وفاطمة.

¹ تأملات في سورة الناس، www.alukah.net

² تأملات قصار السور، سورة الناس، www.saaaid.net

"وهتفت

أعوذ برب الناس

من شر الوسواس الخناس"¹.

يسهم تكرار حرف السين في المقطوعة في التموجات الموسيقية فالسين صوت مهموس رخو فيه صفير ونوع من الاستمرارية"²، وتتطابق هذه الصفات مع طمس الشيطان الذي يدق في أذن الإنسان كل حين ، كالناقوس كي يغرقه في الشهوات والملذات ويصده عن باب الطاعات والعبادات، ورد في تفسير الطبري أن "الخناس هو من يوسوس مرة ويغنس مرة من الجن والإنس، ويستمر في هذا الوسواس بالدعاء إلى طاعته في صدور الناس، حتى يستجاب له، إلى ما دعا إليه من طاعته"³

ويستحضر الشاعر لفظة (الويل) من الخطاب القرآني عند استدعاء شخصيتي علي بن أبي طالب وفاطمة، رضي الله عنهما:

"والجلسة لم ترفع

والخالق لم يشفع

وعلي وفاطمة الزهراء

الويل لكم

الويل لهم

الويل لكن

لهن"⁴.

والويل حسب ما ورد في القرآن الكريم ، هو صنف من أصناف العذاب في جهنم ودرجاته ، فقد جاء في سورة الماعون تهديدا ووعيدا بتاركي الصلاة والمتهاونين في

¹ سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، ص27.

² داود عطية، دراسات في علم الأصوات العربية، دار جرير، الأردن، دط، 2010. ص 60

³ محمد ابن جرير الطبري، تفسير الطبري، ج1، دار المعارف، القاهرة، 1966، ص 145

⁴ سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، ص23.

أدائها قال تعالى: ﴿فَوَيْلٌ لِلْمُصَلِّينَ ۖ الَّذِينَ هُمْ عَنْ صَلَاتِهِمْ سَاهُونَ ۚ الَّذِينَ هُمْ يُرَاءُونَ ۖ وَيَمْنَعُونَ الْمَاعُونَ ۖ﴾¹.

كما أفاد المفسرون بأن الويل هو واد في جهنم، أعده الله لكل من لم يوف أي طفف في الشيء قال تعالى: ﴿وَيْلٌ لِلْمُطَفِّينَ ۖ الَّذِينَ إِذَا أَكْتَالُوا عَلَى النَّاسِ يَسْتَوْفُونَ ۖ وَإِذَا كَالُوهُمْ أَوْ وَزَنُوهُمْ يُخْسِرُونَ ۖ﴾² ويرجح عبد الله بن عباس رضى الله عنه أن الويل واد في جهنم يسيل فيه صديد أهل النار وخالف في ذلك الإمام القرطبي، حيث يرى أن الويل هو العذاب الشديد يوم القيامة في جهنم³.

لجأ الشاعر إلى هذا التناص ليشحن الصورة بدلالات قوية وجديدة فالشاعر يريد محاسبة الظالمين حين تمنى لهم الوقوع في درجة من درجات العذاب (الويل)، وكأنما يريد بعث وميلاد حياة جديدة، أي تطهير المكان، باقتلاع المحتل والمتواطئ معه من الأرض العربية ويستحضر الشاعر من نفس القصيدة ألفاظا من سورة البلد فيقول:

" الويل لكم

الويل لهم

الويل لكن

لهن

من الإنسان إذا اجتاز العقبة

هل تدري ما العقبة؟"⁴.

يستدعي الشاعر في هذه المقطوعة قوله تعالى: ﴿فَلَا أَقْتَحَمَ الْعَقَبَةَ ۖ وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْعَقَبَةُ ۖ﴾⁵ إذا تحمل لفظة العقبة سرا كبيرا من حيث الدلالة، فهي تعني الأصل أي الوطن والبلد، فالشاعر يتوعد مقتحمي هذا البلد بالويل، أما الدلالة الثانية والتي نرجح إليها قصد الشاعر، فستعرض بالتفصيل في ثاني الأدلة الواردة داخل الخطاب.

¹ سورة الماعون، الآية 4-7.

² سورة المطففين، الآية 01

³ تفسير قوله تعالى، ويل للمطففين، 9، www.fatwa.islamweb.net.

⁴ سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، ص 23.

⁵ سورة البلد، الآية 11، 12.

2-3- المبادئ الحجاجية والإقناع المنطقي :

هي عبارة عن مجموعة من المسلمات والأفكار والمعتقدات المشتركة بين أفراد مجموعة لغوية وبشرية معنية، والكل يسلم بصدقها وصحتها"¹، كذلك العقبة المذكورة في القرآن والتي اختارها الشاعر كي يضمنها في مقطوعته:

" الويل لكن

لهن

من الانسان إذا اجتاز العقبة
هل ترى ما العقبة؟"².

إن جوادي في هذا السياق يعمد إلى إقناع مخاطبه على حجج وبراهين منطقية وردت في القرآن الكريم. بداية الشاعر استبدل لفظة (اقتحم) بمرادفها (اجتاز)، وكلتا اللفظتين تدلان عن التجاوز والتبديل والقوة في القدرة على التغيير، وبما أن اللفظتين قرتنا هنا بالعقبة، دلنا على العبور وسلوك الطريق، لكنه طريق صعب واقع بين جبلين محفوف بالمخاطر، فسالكه لابد أن يكون شجاعاً، جريئاً مهياً لكل ما يصادفه، كذلك هو الإنسان الذي تكلم عنه الشاعر في مقطوعته فكل تلك الصفات التي ألحقت به كفيلة بأن ترعب العدو، لأنه إنسان لا يهاب الموت، اختار قراراته الناضجة والحقيقة منذ البداية، كي يفك الأمة من عبوديتها وتبعيتها، تماماً مثلما فكّ الاسلام العبيد الأرقاء، في الحروب أوفي أسواق البيع والشراء فهو محاولة إعادة الإنسان لوضعه الأصلي هو أننا كلنا أبناء آدم خلقنا أحرارا ولم نخلق عبيدا لأحد غير الله سبحانه وتعالى . "هي العقبة التي يقتحمها الانسان - إلا من استعان بالإيمان - هذه هي العقبة التي تقف بينه وبين الجنة، لو تخطاها لوصل، وتصويرها كذلك حافز قوي، واستجاشة للقلب البشري، وتحريك له ليقتم العقبة، وقد وضّحت ووضّح معها أنها الحائل بينه وبين هذا المكسب الضخم، (فلا اقتحم العقبة) ففيه تحضيض ودفع وترغيب " ³ وإغراء (Captation)

¹ أبوبكر العزاوي، الحجاج في اللغة، (على الخط)، www.aljabriabed.net/n61.05%20azzaon.htm.

² سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، ص23.

³ سيد قطب : في ظلال القرآن ، ص 4586

فمجتاز العقبة الذي قصده الشاعر هو إنسان تخطى أهواء نفسه ومطامعها كي يقف في وجه الحكام العرب الذين استهدهتهم أنفسهم وكفروا بكل ما هو مقدس من دين و تراب وعرض ولم يكثرثو إلا بما يشبع نزواتهم الدنفة إلى حد الإدمان.

فمجتازو العقبة في نظر الشاعر هم تلك الشخصيات البطولية أمثال، صلاح الدين الأيوبي، خالد بن الوليد، عمر بن الخطاب، علي بن أبي طالب، اقتحموا عقبة العيش لأنفسهم وعقبة العيش لأنهم، إلى العيش لرفع الظلم عن الآخرين وفي هذا اقناع منطقي يبين غلبة الحق على الباطل وإعلاء لكلمة الشعوب على جلاديهما وفي استحضار التاريخ وربطه بالحاضر برهان ساطع يعزز به المتكلم موقفه، ويجعل من السامع يذعن ويسلم بصدق ما يعرض عليه، إيماناً منهما (المرسل والمتلقي) بمقولة:

إن التاريخ يعيد نفسه.

وفي سياق الحجج والبراهين المنطقية، ثبت علمياً أن أصحاب العقبة هم أشخاص حباهم الله بقوة هائلة في إفراز هرمون (الدوبامين) المسؤول عن شعور المرأة بحالات النشوة، والسعادة طبيعياً، بكمية تفوق الأشخاص المدمنين الذي يحصلون على هذا الهرمون بعد تحقيق غاياتهم الدنيوية المادية من : مخدرات، تسوق، جنس... فأصحاب العقبة هم أشخاص تجاوزوا ملذات الحياة ليجدوا سعادتهم في خدمة الآخرين، في أحلك أيامهم (تماماً مثلما ورد في القرآن الكريم في يوم ذي مسغبة، أي اليوم شديد الجوع بالنسبة للعرب.¹

¹ عن الأنترنت: SALAM P AIX PEACE 19 MARS 2016

الفصل الثالث:

الملاحح النناصية للأحاديث النبوية

والنصوف في شعر سليمان جوادي

1- أثر الحديث النبوي الشريف في شعر سليمان جوادي

1-1- التعبير عن الوحدة بالتفرقة

1-2- الرفض ودرجة الإيمان

2- أثر التصوف في شعر سليمان جوادي

2-1- التصوف

2-1-1- الروية الصوفية للعالم والتأويل

2-1-2- في مفهوم الصوفية وعلاقة التصوف بالشعر

2-2- التصوف في شعر سليمان جوادي

2-2-1- الرمز الأثنوي في شعر سليمان جوادي

2-3- رمز المعراج في شعر سليمان جوادي

الفصل الثالث: الملامح التناسية للأحاديث النبوية والتصوف في شعر سليمان جوادي

إن أول ما يلفت انتباه الدارس العربي المعاصر، عند محاولته كشف مناطق تسرب الخطاب الديني في المتن الشعري هو القرآن، الذي يعلن منذ الوهلة الأولى، عن غلبة التناسات القرآنية وقلة أو انعدام باقي النصوص التشريعية كالحديث النبوي مثلاً، وإذا ما أحللنا ذلك المتن الشعري على خبير بنصوص الشريعة وجد عكس ذلك، أي احتواء ذلك المتن على تناسات مع الأحاديث الشريفة، وهو تناس يتطلب الكثير من الجهد والتفاعل لاكتشافه خلافاً للظواهر التناسية الأخرى .

وقد حثّ الكثير من القدماء مقارنة بالمعاصرين، على ضرورة التوجه لحفظ الحديث الشريف وتضمينه في الأشعار والأقوال، ومن ثم إدراجه بحسب البليغ منه، ومن أمثلة ذلك أن الثعالبي اختار من أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم، ما ورد على هيئة المثل "وما يتميز بتشبيهاته وتمثيالاته وما حسنت استعارته، وما بني على الطباق والمقابلة والتجنيس وما يندرج في باب الحكمة والفنون المختلفة"¹، ثم سرد بعد ذلك جملة من كلام الصحابة والتابعين تدرج في الأمثال"² وقد بين جلال الدين السيوطي فوائد الاقتباس والآثار من الحديث الشريف منها الاستدلال بها على شهرة الحديث في الصدر الأول وصحتها، وقد وقع ذلك لجماعة من المحدثين ومنها إيرادها في مجالس الإملاء، ومنها الاستشهاد به في فن البديع في أنواع العقد والاقتباس والانسجام"³

1- أثر الحديث النبوي الشريف في شعر سليمان جوادي

بداية لا نزع أننا نختلف عن هؤلاء الدارسين المعاصرين، الذين لم تتل دراستهم للتناس الحديثي الشريف إلا بضع صفحات مقارنة بالقرآن الكريم، ليس كون القرآن الكريم أول مصادر التشريع، وهو الأحق بورود التناسات معه أكثر من غيره، لا لكونه مادة سمعية واسعة الانتشار، وإنما لقلة الحديث نفسه في متن الشاعر سليمان جوادي، على خلاف تناسه مع القرآن الكريم وكذا الأحداث والشخصيات الدينية، إلا أننا سنعمل

¹ أبو منصور الثعالبي، التمثيل والمعاصرة، تحقيق عبد الفتاح محمد الحلو، دط، مقدمة الطبعة الثانية، 1981، الدار العربية للكتاب، تونس، 1983، ص22-28.

² المرجع نفسه، 28-35.

³ بتحقيق : علي حسين البواب، المكتب الإسلامي ودار الخزانة، بيروت، الرياض 1991 ص125

على الكشف عن مواطن اقتطاع نص الحديث من سياقه النصي والحضاري، وتضمينه في سياق آخر يختلف عنه أو يماثله من المتن الشعري، وقد يقع بين هذا وذاك مسكوت عنه من الكلام، وهو ما يمكن أن نسميه بتعبير لوتمان: الصمت الفني أو المعنى الدال للصمت، فالتناص لا يتم بين جزء من منطوق النص اللاحق وبين الجزء الذي يستحضره من النص السابق فحسب، بل يتعداه انطلاقاً من هذا الجزئي، لإنشاء علاقات مختلفة بين السياق نصياً وحضارياً، ولهذا فإن دون الرجوع إلى بعض جزئيات هذا السياق وذاك وهذا المجال وذلك يحرم الدارس نفسه وقارئه من الرؤية السليمة للعلاقات التناسية".¹ وهذا ما سنحاول توحيه عند إقامة هذه الدراسة، وقد جاء في هذا الشأن قول الإمام بن حزم الظاهري: "الوحي ينقسم من الله عز وجل إلى رسوله صلى الله عليه وسلم، على قسمين: أحدهما وحي متلو مؤلف تأليفاً معجز النظام، وهو القرآن، والثاني وحي مروى، منقول عبر مؤلف ولا معجز النظام، ومتلو لكنه مقروء، وهو الخبر الوارد عن رسول الله صلى الله عليه وسلم، وهو المبين عن الله عز وجل مراده منا"²، ومن هذا يتفق القرآن مع الحديث في الوحي والمعنى ويختلف معه في اللفظ والنظم، ولهذا بات من الواجب الوقوف على الدلالة اللغوية والمعجمية للفظ الحديث، ومن ثم إبراز مكانته وأهميته في الشعر المعاصر.

الحديث لغة:

توحدت معظم التعاريف اللغوية على معنى (الجديد) من الأشياء أي هو نقيض القديم، ويستعمل في اللغة أيضاً حقيقة الخبر، كقول ابن فارس ومعجم مقاييس اللغة: "الحاء والدال والتاء: أصل واحد، وهو كون الشيء لم يكن، يقال: حدث أمر بعد لم يكن... والحديث من هذا لأنه كلام يحدث منه الشيء بعد الشيء"³ وإطلاق الحديث على الكلام، يعد فرعاً من الأصل الذي هو "نقيض القديم"⁴ كما جاء في لسان العرب الحديث الخبر"⁵. وقال تعالى: "فقالوا ربنا باعد بين أسفارنا وظلموا أنفسهم فجعلناهم أحاديث

¹ المختار حسني: التناص المفهوم وخصوصية التوظيف، ص 207

² أبو محمد علي بن حزم الأندلسي الظاهري، الأحكام في أصول الأحكام، ترجمة: أحمد محمد شاكر، مطبعة السعادة، مصر، 1347هـ، ص 97.

³ محمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج2، ص36، مادة حدث الأزهرى تهذيب اللغة، ج4، ص405، ابن دريد، الجمهرة، ج2، ص34.

⁴ المرجع نفسه، ج3، ص76، مادة حدث.

⁵ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، مادة ورث، ص581.

ومزقناهم كل ممزق"¹، إذن الحديث هو كل ما اتفق مع معنى الوصف والأخبار عن وصف أو فعل أو تقرير.

الحديث اصطلاحاً:

هو علم يضم أقوال النبي صلى الله عليه وسلم على سبيل الحديث الشريف الذي من إنشائه مبنى ومعنى، أو ما روي عنه من فعل، وتقدير² والحديث "قول النبي وفعله وتقديره وصفته حتى في الحركات والسكنات في اليقظة والمنام"³، كما أن الحديث هو اسم من التحديث وهو الأخبار، ثم سمي به قول أو فعل أو تقرير نسب إلى النبي عليه الصلاة والسلام⁴. ومن العلماء من يدخل في تعريف الحديث أقوال الصحابة والتابعين وأهالهم⁵. ولكن الغالب أن يفيد إذا ما أريد به غير النبي صلى الله عليه وسلم.

يحتل الحديث المركز الثاني بعد القرآن الكريم في متن سليمان جوادي الشعري، وقد يرجع ذلك أصلاً لنتاوله المواضيع المختلفة التي تتعلق بشؤون في حياته، فيدفع الشاعر لمحاولة الإتيان بفكرة جديدة كان يغفل عنها المتلقي، فتحرك شعره وتكسر أفق توقفه بتبيان قيمة جديدة بأسلوب فني بارع.

لقد سمح تلاقح عقيدة الشاعر الإسلامية، ووعيتها الثقافي الواسع والمدرک تماماً لمكانة الرسول صلى الله عليه وسلم في قلوب المسلمين، كما سمح ذلك التلاقح مع القديم لتأصيل الشخصية المسلمة وتمتين هويتها ببروز الحديث النبوي الشريف في المتن الشعري عند جوادي. بما يتلاءم ومقاصد الشاعر وأفكاره، أما من الناحية الجمالية فقد طبع على الفصاحة المتميزة، ويكني عما اضطره الكلام استقباحاً للتصريح مما جعل كلامه صلى الله عليه وسلم قمة الإعجاز البياني فهو الكلام الذي ألقى الله عليه المحبة، وغشاه بالقبول وجمع له بين المهابة والحلاوة وحسن الإفهام، وقلة عدد الكلام مع استغنائه عن إعادته، وقلة حاجة السامع إلى معاودته، لم تسقط له كلمة ولا زلت به قدم، ولا بارت له حجة، ولم يقم له خصم، وأقحمه خطيب"⁶.

¹ سورة سبأ، الآية 19.

² شمس الدين السخاوي، فتح المغيـث بشرح ألفية الحديث، تج: علي حسين علي، المطبعة السلفية، الهند، 1987، ج1، ص08.

³ أبو القباء محمد بن موسى الحسيني الكليبات، بولاق، ط1، 1281هـ، ص152.

⁴ محمد الخضر حسين : دراسات في العربية وتاريخها، مكتبة الفتاح، دمشق، ط2، 1960، ص109

⁵ محمد عجاج الخطيب، السنة قبل التدوين، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 1963، ص22.

⁶ أبو عثمان الجاحظ : البيان والتبيين، دار الفكر، بيروت، 1968، ص17

إن كل ذلك خلق للشاعر طرقاً خاصة يتعامل معها في عملية التناص أبرزها من الناحية الشكلية الاستشهاد والاقتباس ومحاولة من هذه الدراسة لاستكشاف شيء من ذلك، قسم ما استدعي من أحاديث بحسب الموضوعات (التيّمات) إلى:

1-1- التعبير عن الوحدة بالتفرقة :

إن أو ما يبدو من الاقتباسات الواضحة في شعر جوادي من الحديث النبوي:

"تموتين بيروت

لا لن تموتي

فنحن هنا جسد واحد

إذا ما اشتكى منه عضو

تداعى له سائر الجسد

ونحن هنا أمة كم لديها من المال والعدد".

يتعلق المقطع الشعري مع حديثه صلى الله عليه وسلم: "مثل المؤمنين في توادهم وتراحمهم وتعاطفهم مثل الجسد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى"¹.

ففي الحديث تمثيل واضح للمؤمنين بالجسد الواحد وأهله بالأعضاء، لأن الإيمان أصل وفروعه التكليف، فإذا أخل المرء بشيء من التكليف شأن ذلك الإخلال بالأصل، وكذلك الجسد أصل كالشجرة وأعضاؤه كالأغصان فإذا اشتكى عضو من الأعضاء اشتكت الأعضاء كلها. كالشجرة إذا ضرب غصن من أغصانها اهتزت الأغصان كلها بالتحرك والإضطراب"².

إن هذا التعالق بيدي كيفية بناء الشاعر لمقطوعته وبعث معناها من خلال هذا الحديث الشريف ، فإن كان رسول الله صلى الله عليه وسلم قد أعلن عن التمثيل والتشبيه بالجسد الواحد، في صفات الرحمة والمودة واللين فإن الشاعر يقر بكونه هذا الجسد

¹ صحيح البخاري ومسلم، الأحاديث النبوية في الأخلاق والاجتماع والمدينة، دطت، ص73.

² أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، فتح الباري شرح صحيح البخاري، دط السلفية، دار الكتب السلفية، ط1، ج10، ص439.

وبحقيقته من خلال استعماله للضمير المنفصل (نحن) الوارد على هيئته المبتدأ ويخبرنا، بأننا جسد واحد، فالشاعر يصرّ على معنى الحديث ويعيد توثيقه من خلال حذف أداة التشبيه (مثل المؤمنين مثل الجسد الواحد)، وتعويضه بالضمير (نحن)، على سبيل التشبيه البليغ وهو تأكيد كذلك على ذاتية الشاعر في وصف مشاعره تجاه وطنه العربي الذي يفخر به، ويفخر بنفسه فيه رغم الظروف.

إن الشاعر يقر الحضور (فنحن هنا) بعد النفي (لا لن تموتي) وبين العبارتين إحساس عميق بالغربة، ناتج عن عقيدته وحساسيته الحادة إزاء ما يحيط به من مظاهر مادية ومعنوية لا تمت إلى مجال الهوية الإسلامي بأية صلة¹

ويحظى التعريف باسم الإشارة والضمير باهتمام الشعراء المعاصرين، وخاصة حينما يستدعي الأمر لعظيم المسند إليه²، كما فعل سليمان جوادي إذ لجأ إلى المزوجة بين الضمير والإشارة في صبغة واحدة (نحن هنا) للدلالة على احترام شعور الشاعر المتضخم مشتقات الألم والتحسر.

إن الشاعر استقى من الحديث ما رآه مناسباً، وهو حقاً يتناسب مع نفسيته العميقة التي دفعته للكلام عن مثل هذه القضايا، كما هو مناسب أيضاً لعرض مفارقة صارخة يستفز من خلالها المتلقي ويثير انفعاله، "فهو يحرض الذات ضد الآخر وفي الوقت نفسه، يحرض الآخر على الذات"³. إذ أن الشاعر يحاول إرغام جميع الأطراف، فهو بذلك يمنح القارئ دوراً أكثر فاعلية في التعامل مع النص قراءة وفهما وتأويلاً. فهو يقصف جاهزية المعنى وواحديّة الفكرة ليضعه وسط تشييد مغمور بالمفارقات، ومن أجل هذا "تعتبر المفارقة عنصراً تشكيمياً فاعلاً أصيلاً ومركزياً في الفن الشعري لأنها تشحن التعبير بقوة إبلاغ فنية تنقل المتلقي من حدود الاستقبال المطمئن إلى الاستقبال المفاجئ"⁴. (فيها ملازمة احتكار العرب لكل الشتائم، والقضايا التي لا تحل...)

يستنجد الشاعر بحديث الرسول صلى الله عليه وسلم، لعرض حالة من السخرية المؤلمة، إذ يعرض المتلقي لصدمة حادة إذ هو في وضع يرفض فيه أن يجد منفذاً للقبض

¹ المختار حسني، التناس المفعوم وخصوصية التوظيف، ص236.

² مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث، ص219.

³ عبد الله الغدامي، الكتابة ضد الكتابة، دار الأدب بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1991، ص07.

⁴ محمد صابر عبيد، العلامة الشعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، دط، 2010، ص161.

على المعنى، فشعرية المفارقة من هذه الزاوية هي "لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفض معناه، وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتبط بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرضيه ليستقر عنده"¹ وكذلك على مستوى الرؤية فهي تجعل القصيدة أكثر غورا:

"ويحتكر العرب كل الهزائم

يحتكر العرب كل الشتائم

يحتكر العرب كل القضايا التي لا تحل

وكل الشموس التي لا تطل

وكل السيوف التي هشمتهما الحزازات

وأشعلتها الفتنة"²

إن توظيف الشاعر لهذا الحديث الشريف وإن كان فيه نوع من الحلية اللفظية، إلا أنه حاول سبر أعماق الذات الإسلامية على المستوى الفردي والجماعي.

ويركز الشاعر إلى حد كبير على موضوع التفرقة، فينبه عليه محاولا بذلك إيقاظ الهمم وبث القيم، ونفخ الحياة في الذات حتى تدب فيها الروح من جديد، فتكمل مسيرة ما حثنا عليه صلى الله عليه وسلم من الوحدة .

وتظل ثورة الشاعر على الأنظمة محتدمة عبر عنها، تكرار الفعل المضارع (يحتكر) الدال على استمرار وباء الحكام المتفشي "إذ وينفرد الفعل يحتكر بالتكرار المتراكم تأكيدا على الحدث والزمن بصوت الفعل نفسه." ليخلع الدلالة الحاضرة على المعاناة الملازمة³ للبلدين لبنان وفلسطين.

وجاءت بقية القصيدة تفصيلا للموقف السابق وتمثيلا لعناصره، ولأن هذا الموقف تأطر بالفعل (يحتكر) و(المضارع المنفي بـ (لن)) (تموتي) فإن انتهاءه جاء في الحاضر (موتي) الدال على الأمر .

¹ حسين عبد الجليل يوسف : المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط 1، 2001، ص 14

² سليمان جوادي، قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، ص75.

³ مصطفى السعدني، البنات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص176.

هذا ولم يكتف الشاعر باستحضار الحديث النبوي الشريف لتبان عمق المفارقة بل، نسج السطر الموالي لاستحضار الحديث على سؤال السطر الأول، فابداها بواو العطف للدلالة على المشاركة بين المعطوف والمعطوف عليه في الحكم:

نحن هنا أمة كم لديها من المال والعدد

تموتين بيروت

لا لن تموتي ...

فلا شك أن الإله سيسمع سيل الخطب

ويرفع عنك العطب¹

للفظة (الأمة) وحدها دلالة كبيرة في الدين الإسلامي، إذ أنها ترد على أغلبها ملازمة مضافة للفظة المحمدية، لقد ميز الله هذه الأمة واختصها وفضلها على سائر الأمم بكرامات كثيرة في الدنيا والآخرة، ولا تتم هذه الفضيلة إلا بتكريم نبيها محمد عليه الصلاة والسلام وتعظيمها له. إذ ينبغي على هذه الأمة المحافظة على خصوصيات أمنهم في زمن الدعوة إلى إزالة الفوارق بين الأمم.

ومن خصائص هذه الأمة أن الله سبحانه وتعالى جعلها أكرم الأمم وأحسنها عنده، عن بهز بن حكيم، عن أبيه عن جده أنه سمع النبي صلى الله عليه وسلم يقول في قوله تعالى "كنتم خير أمة أخرجت للناس"² قال: "أنتم تتمون سبعين أمة، أنتم خيرها وأكرمها على الله"³ رواه الترميذي، وقال حديث حسن وعلي بن أبي طالب رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "أعطيت مفاتيح الأرض، وسميت أحمد، وجعل التراب لي طهورا وجعلت أمتي خير الأمم"⁴ رواه أحمد.

فالشاعر وكأنما يريد التذكير كذلك بالحديث النبوي الشريف، (سألت ربي ثلاثا فأعطاني اثنتين، ومنعني واحدة، سألت ربي: أن لا يهلك أمتي بالسنة، فأعطانيها، وسألته أن لا يهلك أمتي بالغرق، فأعطانيها، وسألته أن لا يأجل بأسهم بينهم فمنعنيها"⁵ فمنحه

¹ سليمان جوادي، قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، ص 77.

² سورة آل عمران، الآية: 110

³ الترمذي: صحيح سنن الترمذي، مكتبة المعارف، ط1، 1998، ص 3001

⁴ أحمد بن علي بن حجر: فتح الباري في شرح صحيح البخاري، دار المعرفة، بيروت، ج 2، 1379، ص 19

⁵ مصطفى العدوي، الصحيح المسند من أحاديث الفتن والملامح وأشرط الساعة، دار الهجرة للنشر والتوزيع - الرياض، 1991، ص.

الله هذا الوعد إذ لا يمكن استئصال هذه الأمة المحمدية من الأرض مهما بلغ الأمر، وبناء على ذلك لن تموت لبنان، رغم أنه مصر على تحقير العرب إلا أنه يشجع بيروت على استئناف الطريق.

1-2- الرفض ودرجة الإيمان :

ويلوح الشاعر إلى ارتفاع وتيرة التمازج والتعالق بين الحديث النبوي الشريف، لما يكتنز عليه من نبرات ومقاصد، وتلميحات وبنى دلالية، وتراكيب لفظية متنوعة، فهو ليس مجرد وصلات دلالية تزيينية للنص الشعري تنمق ألفاظه وتراكيبه "بل إنه عملية اختراق مقصود للبنية اللغوية القارة في الذهن في شكل إشعاعات دلالية تجعل الماضي الجميل المستعار شعوريا أو لا شعوريا، لخلق فضاء مضيء متداخل متعدد الدلالة، ولذلك فإن الحضور الذهني المشترك بين إشارات النص التي يدركها المتلقي بعد أن يستدعيها المبدع هو الذي يقيم العلاقات، وينتج الدلالات ويجعل النص بنية مفتوحة على الماضي وقاره في الحاضر وتتحرك نحو المستقبل، وهذا يغير فكرة البنية المغلقة على الآتي"¹.

حفل شعر جوادي بالحديث النبوي الشريف فتفاعل معه كونه واصفا رؤاه، داعما توجهه ومبلورا لمواقفه الفكرية فيه مجال الرفض :

"أتيت وفي القلب العدالة

وفي الصدر تشرق ألف رسالة

أتيت إلى زمن الكادحين

وخلفي أجر رقاب النذالة

أتيت ... وإني وإن قدر الله لي

أن أعيش شقيا...

وإن قدر الله لي أن أعيش فقيرا

وإن قدر لي أن يتفرد بالخير غيري

¹ عبد الله الغامدي، ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993، ص113.

لأرفض أن ينفرد بالشمس غيري

لأرفض أن تستحيل عظامي.

سلام مجد لغيري¹.

تناص الشاعر سليمان جوادي تناسا مباشرا مع الحديث النبوي ،من خلال لفظتي (قدر الله) في قوله صلى الله عليه وسلم: "المؤمن القوي خير وأحب إلى الله من المؤمن الضعيف وفي كل خير أحرص على ما ينفعك، واستعن بالله، ولا تعجز، وإن أصابك شيء، فلا تقل لو أنني فعلت كان كذا وكذا قل، قدر الله وشاء فعل، فإن لوتفتع عمل الشيطان"² إلا أنه خالف دلالة المرجع. القاضي بحب الله الصريح للعبد المؤمن القوي في دينه والسليم في اعتقاده، فهو خير من المؤمن الضعيف.

إنه يرفض سلب الواقع المعاش، السلبي في قيوده ونمطيته ، الجديد في واقع محلول به، ثم متحقق على مستوى النص، كاستباق للتحقق على المستوى الاجتماعي، الانساني، إنه بروز لا متناه لرحلة بين الواقع والمتخيل، " ذلك أن الباث للرسالة اللسانية، لاشك يستجيب لمنبهات تشده برباط عضوي، إلى إرضاء مقتضياتها بالشحن والابلاغ، ثم إنه يحمل رسالته اللسانية دلالات بالتصريح والتضمن، رابطا بذلك محتويات الخطاب ببصماته التأثيرية في من يتلقاه "³.

هذا المرجع الذي يحسم في قضية حب الله للعبد المؤمن، صاحب الدين القوي والاعتقاد السليم، الذي هو عنده خير من المؤمن الضعيف الفاتر الدين المقصر في العبادات، فمعنى القوة في هذا الحديث كما أشارت إليه طائفة أهل العلم، تعني: بدن المؤمن وعمله المتقن وصبره وجلده على البلاء وهو قدرة التحمل عند النوائب، والخيرية هنا مطلقة في كل شيء عامة وشاملة على أهل الإيمان.

يلتف الشاعر حول عبارة (قدرة الله) ليحملها بدلالات تتفق ورؤاه فقد استلهم دلالة الحديث وأضفى بها على شعره دفقة شعورية مميزة، فقد انتقل إلى خير معنوي وظف فيه نصه الشعري من خلال إقامة علاقة جدلية تمثلت في الرفض وعدم الانصياع رغم

¹ سليمان جوادي، قصائد للحن وأخرى للحن أيضا، ص 19-20.

² ابن ماجه، كتاب التجارات ، باب الاقتصاد في طلب المعيشة، ج 2، 725، ص 2144

³ عبد السلام المسدي : الأسلوب والأسلوبية ،الدار العربية للكتاب ، ط 3 ، 1982 ، ص 77

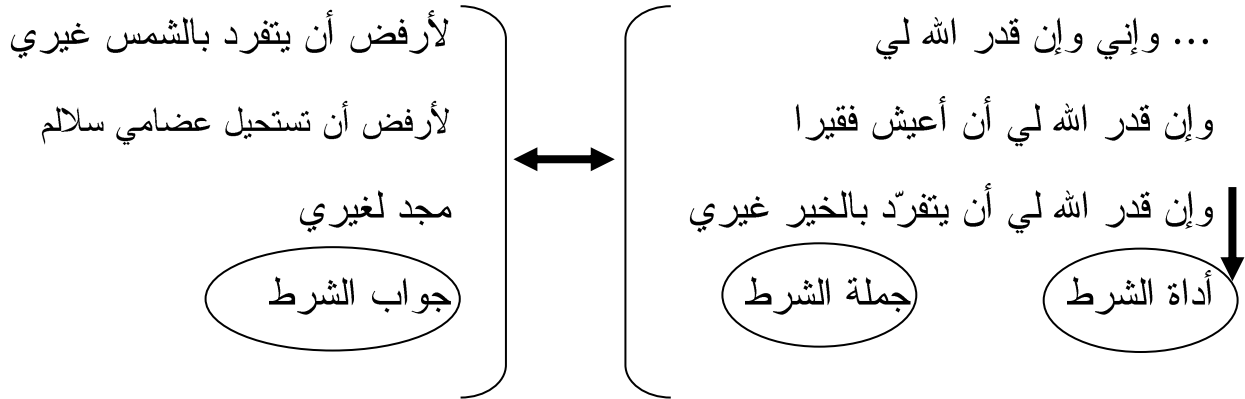
الإقرار بقدرة الله، فالرضا والاطمئنان غائبين في نظر الشاعر ما دامت العدالة في التوزيع غائبة، والصبر على الفقر والشقاء غائب ما دام تفرد الغير بالشمس قار، وكنتيجة يريد الشاعر الوصول إليها من خلال التحويل الخفي يجعل الآخر المستحوذ على النعم سببا مباشرا في الرفض (أرفض أن يتفرد بالشمس غيري) لذا وجب توجيه أصابع الاتهام نحو الآخر حسب السياق، وهذا التحويل للحديث يتساق ومضمون النص، على طريقة الاستشهاد البسيطة وبعبارة نثرية غير موفقة في حسن التخلص إلى الاستشهاد وهذه العبارة هي (وإن قدر الله لي). إن تكرار هذه العبارة حدث بعد قلب المضامين ، لهذا جاءت العبارات معارضة لعبارة النص (الحديث النبوي) " أي أن كل عنصر من النص السابق يقطع مسار عنصر من النص اللاحق ، بحيث يطمط النص اللاحق ، ذلك أن الشاعر قد مارس عملية اختصار موضوعاتية أولا ، ثم عملية تمطيط أسلوبية أيضا ، فكل تحول لنص ما هو: حذف + إضافة = بديل"¹

إن هذا الرفض الذي اختاره الشاعر قفلا لقصيدته وإن حمل في ظاهره القوة وعدم الخضوع إلا أنه ضعف، تحقق بعدم الإيمان، بما كتب وقدر الله، فالفقر ابتلاء يهزم صاحب الإيمان الضعيف ويصمد له المؤمن القوي، وقد قال ابن قتيبة في ذلك "إن الفقر مصيبة من مصائب الدنيا عظيمة وآفة من آفات أليمة، فمن صبر على المصيبة لله تعالى ورضي بقسمه زاده الله تعالى بذلك في الدنيا وأعظم له الثواب في الآخرة، وحتما مثل الفقر والغني مثل السقم والعافية، فمن ابتلاه الله تعالى السقم فصبر، كان كمن ابتلى بالفقر بصبر"².

قاربت (إن) معنى (لو) في الشرط الوارد في الحديث النبوي الشريف "فلا تقل لو أني فعلت كان كذا وكذا ولكن قل قدر الله وما شاء فعل، فإن لو تفتح عمل الشيطان" ف(إن) حرف وضع للدلالة على مجرد تعليق الجواب على الشرط، أي حدث الجملة الأولى مرتبط بحدث الجملة الثانية وإن كان شكل فعل الجملة الشرطية هنا فعلا ماضيا بمعنى المضارع مع ورود جملة جواب الشرط مقابلة لما اشترط له حسب الترسيم الآتية:

¹ Voir G ; Genette : palimpsestes , la littérature au second degré , p 384

² ابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث، تحقيق محمد عبد الرحيم، دبط، دار الفكر، بيروت، 1995، ص156.



وابتعت عنها في المعنى: ذلك أن (لو) الحديث تفتح عمل الشيطان حسب ما شرح في كتاب التوحيد خصوصا إذا جاءت تحسرا على شيء وقع في الماضي مما يسوء العبد وهي في الحقيقة اعتراض على القدر كما أنها تفتح عمل الشيطان على القلب وهو سوء الظن بالله ﴿... لَوْ أَطَاعُونَا مَا قُتِلُوا...﴾¹، فـ (لو) تفتح عمل الشيطان وتعلق باب الرضا، وتطرد عبارات الاستعانة كما تحزن النفس فتتأس ولا تهدأ. وهي تقنع عمل الشيطان في التحسر على ما فات وأن العبد لو فعل كذا وكذا لخلص لكذا وكذا، فقبل وقوع الشيء، يبذل الإنسان الجهد ويجتهد لكن إذا وقع عليه، وجب عليه أن يسلم بقضاء الله وقدره وأن يفوض شأنه ثانية لله، وهذا كله يدخل في باب حسن الظن بالله وهو طرد لتوسلات الشيطان "لولا أنا لكان في الدرك الأسفل من النار"² وفيه فتح أبواب كثيرة من أبواب إيمان القلب.

و(إن) الواردة في المتن الشعري عكست تمزق ومأساة الشاعر إذ هو يكشف في أغوار شعره عن "عن حوار الذات مع واقعها، فالشعر تعبير بحق عن هذا الحوار"³ وتعكس مفردة (أرفض) حالة الحرمان التي تسكن نفسه، فالإيحاء الذي تبتغي الذات الشاعرة توصيله هو عدم اكتراث الأدباء والنقاد بأهمية الكلمة باعتبارها وسيلة من وسائل بث الوعي الفكري والمعرفي.

اعتنق جوادي في قصيدته هاته الحقد نهجا ومسلكا فنيا، يعبر به عن عمق الجرح الذاتي والعداء الموضوعي، للظلم والطغيان والاحتلال، فحملت نفسه الملتزمة بقضايا أمته شعورا عنيفا، جسده فلذات لغوية متظافرة عبرت عن تجربة نفسه شديدة القسوة، فالفلذة

¹ سورة آل عمران، الآية 168.

² أحمد بن علي بن حجر : فتح الباري في شرح صحيح البخاري، ج 2، 3670

³ تجليات الوطن واستبطان الذات في شعر كما ناصر، الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، ط1، 2015، ص08.

الأولى بنفحة دينية تعلقت بالحديث النبوي الشريف والفلذة الثانية ظهرت بتكرار اللفظ (أرفض) والعبارة و(إن قدر الله) ليشير الثراء الدلالي للتكرار إلى أنه "ليس مجرد ترديد لكلمة معنية، أو لعبارة ما، وإنما هو وسيلة لغوية تنبض بإحساس الشاعر وعاطفته، بحيث يمكن القول: إن التكرار يرتبط تعبيريا بالحالة الشعورية الملحة على الشاعر قبل ارتباطه بأي شيء آخر"¹ ليؤكد من خلال هذه الكلمات أن أبناء هذه الأمة يمتلكون القدرة والعزيمة الكثير للسير في طريق صائب وصولا إلى الحرية.

أما الفلذة الثالثة تدل على تطور وعي (الأنا) الشعرية من أنا الرضا (وإني لراضية بالذي قدر الله) إلى أنا الرفض (وإن قدر لي ما شاء وما لا أشاء لأرفض أن يتفرد بالخير غيري) فرفض الشاعر وسخطه يدل على حقد فردي ومعاناة ذاتية لكن ببعد جماعي.

ويظهر على الشاعر تردد قبل استدعاء ألفاظ الحديث النبوي الشريف عندما انحرفت الأنا المخبرة عن حساسية الوضع ومأزقيته إلى الإخبار عن صمود وركود حركي وغياب للصوت المنطلق من زاوية الحضور (أتيت) ... فالصوت يغيب في فضاء الصمت والحزن الذي يلف سطح الصورة ليعلن هذا الإيقاع الصامت عن دلالات حركية باطنية عميقة: أتيت

أرفض

أرفض

لأجل أن ترسم نموذجا خافتا من إيقاع مقهور مرتد إلى الداخل.

ويغير الشاعر من وجهة التعاطي مع دلالة الصبر في قصيدة درة العرب، حيث جعل من قصة آل ياسر قفلا لقصيدته، وختاما لمعاناة الروح، فهل تشي هذه الدلالة ببلوغ إيمان الشاعر درجة أعلى مما كان عليه سنة 1975 حينما أعلن الرفض وأصر عليه ؟

تمكنت لغة الشاعر من صناعة صورة كلية متخمة بالخيال سمت بالروح الباهية إلى الجنة فجعلت مصيرها وأنهت ألمها، فجاورت آل ياسر لأنها استحققت هذا المكان من الفردوس الذي لا يطاله إلا صاحب الصبر الجلد:

¹ محمد صلاح أبوحميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مطبعة المقداد، غزة، ط1، 2000، ص301.

ها أنت في جنة الفردوس متكئ

ومن آل ياسر قد ناداك عمار¹.

لقد ضمن جوادي معاني قصة آل ياسر، وتشرب ألفاظها الواردة في حديثه صلى الله عليه وسلم في شعره وأعاد بناءها بسياق لغوي جديد، يتماشى وقوله صلى الله عليه وسلم: "صبرا آل ياسر، فإن موعدكم الجنة"² إذ كانت "بنو مخزوم يخرجون بعمار بن ياسر وبأبيه وأمه. وكانوا أهل بيت إسلام إذا حميت الظهرية يعذبونهم برمضاء مكة، فيمر بهم رسول الله صلى الله عليه وسلم فيقول في ما بلغني: صبرا آل ياسر فإن موعدكم الجنة، فأما أمه فقتلوها وهي لا تأبى إلا الإسلام"³ لقد استطاع النص الشريف أن يمضي بالقارئ إلى رسم صورة واضحة عن الصبر فمن يقرأ السطرين الشعريين الواردين في القفل لا يستطيع إلا أن يجزم استثماره واقتباسه مفردات الحديث النبوي الشريف، واتخاذها أداة تعبيرية يؤكد من خلالها مصير الصابرين، فمفردات الخطاب الشعري (آل ياسر) (جنة الفردوس) تتقاطع بإشارات صريحة وتلميحات واضحة على مستوى معنى الحديث النبوي الشريف فتلون الخطاب الشعري بألوان التعالي والسمو، وتمنحه قدرات إضافية ليمارس فاعلية التعامل مع الواقع⁴.

يشير سليمان جوادي إلى أن الإنسان رهين أفعاله، فهو ينال الفردوس أعلى درجات الجنة مقاما إذا ما صبر وجاهد وفي هذا توجه ديني آخر في الإيمان والمعتقد، إذ نرى الشاعر لا يكتفي بالإحالة أو الإيماء لنص الحديث الشريف المتعلق بقصة آل ياسر، بل يمازج معه مفردات حديث شريف آخر، يحوره ويحوّله لإيقاظ علاقات فنية ودلالية داخل النص الشعري، إذ يتألف ويتطابق مع مضمونه صلى الله عليه وسلم "من آمن بالله وبرسوله وأقام الصلاة وصام رمضان، كان حقا على الله أن يدخله الجنة، جاهد في سبيل الله أو جلس في أرضه التي ولد فيها، فقالوا يا رسول الله أفلا نبشر الناس، قال إن في الجنة مائة درجة أعدها الله للمجاهدين في سبيل الله ما بين الدرجتين كما بين السماء

¹ سليمان جوادي، قال سليمان، ص 58

² علي بن أبي بكر الهيثمي: مجمع الزوائد ومنبع الفوائد، دار الكتاب العربي، دط، 2015، 9 - 293

³ ابن هشام، السيرة النبوية، تحقيق مصطفى السقا، وإبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي (لاط) الكتب العلمية (لات)، ص 320.

⁴ عبد الحميد حمدان، التناس في مختارات من شعر الانتفاضة المباركة، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية، مجلد 3، عدد 3، 2006، ص 97.

والأرض فإذا سألتهم الله فاسألوه الفردوس فإنه أوسط الجنة وأعلى الجنة أراه فوقه عرش الرحمان ومنه تفجر أنهار الجنة¹ فهذا الحديث يدل على الفردوس أعلى درجات الجنة.

ونتوصل إلى أن الغرض من هذا الحديث هو إخبار الرسول صلى الله عليه وسلم الناس بقيمة الصبر، وجزاء من اتصف به من عباد الله الصابرين أن لهم شرف المنزلة الرفيعة عند خالقهم، ومن جهة أخرى حث الناس على الاقتداء بهم لنيل الكرامة التي خصهم بها.

لا يخرج كلام جوادي في السطرين السابقين عن مقتضى المضمون وإثبات صفة المحتوى القضوي، والحالة النفسية المعبر عنها لأنه استند على دلالات واسقاطات مبنية على الاعتقاد الجازم بصحة المضمون، فالمتكلم الرسول صلى الله عليه وسلم هو الصادق المصدوق والمضمون فيما يرويه عن ربه، فجاء الحديث حاملاً للبعد التداولي المتضمن لكل الشروط.

ويختار جوادي الفعل الماضي (ناداك) لكي يثبت ما أصدره من قول، ذلك أن الماضي يفيد تقرير الحقائق وقد قال بن مالك "وينصرف الماضي إلى الحال بالإنشاء وإلى الاستقبال بالطلب والوعد"² فمناداة عمار هو طلب صريح للحاق به. إذ هو يتوعد بالجنة فجاءت الجملة المتضمنة للقول مختصرة محققة لما تدعو إليه التداولية من القصديّة والتأثر والإيجاز بحسب الحديث النبوي، إذ الإيجاز سمة الحديث النبوي الشريف بصفة عامة، كما قيل "أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه"³.

عول جوادي في قصيدته (أغنية لم يلحنها الشيخ إمام) على بث جملة شعرية ترددت بين مقاطع القصيدة على شكل لازمة تتبئ بمعان مختلفة بحسب السياق المدرجة فيه ولتوفر في كل مرة الدلالة الساخرة التي يتوخاها الشاعر.

فهي عبارة (كان في النية) يتناص مع معنى قوله صلى الله عليه وسلم: "إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل امرئ ما نوى، فمن كانت هجرته إلى الله ورسوله فهجرته إلى الله

¹ أحمد بن علي بن حجر : فتح الباري في شرح صحيح البخاري: 2790

² ابن مالك، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، حققه وقدم له محمد الكامل بركات، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة مصر، دط، 1968، ص505.

³ الجاحظ (أبو عثمان، عمر بن بصر)، البيان والتبيين، ج1، ص47.

ورسوله، ومن كانت هجرته لدنيا يصيبها أو امرأة ينكحها، فهجرته إلى ما هاجر إليه¹ ويتعلق معنى الحديث بالإخلاص في الأعمال ظاهرها وباطنها، ووجوب إحضار النية قبل الشروع فيها خاصة أعمال العبادة كالوضوء والصوم، ويتعلق بصحة العبادة وموافقة الشرع بجواز العمل أو بطلانه وفيما كان خالصا لوجهه تعالى أم لتحقيق عرض دنيوي.

لكن المفارقة هو أن الشاعر استخدم هذا في موضع السخرية المعبرة عن الحزن، المبتوث في نفسه الحاملة بالقومية العربية التي لم تتحقق، والتواقة للعدل والإنفراج من قيود الإغراب الداخلي، ولو كان الشخص في كنف الوطن فضلا عن رغبته الجامعة في تغيير الواقع

إن تناص الشاعر مع هذا الحديث النبوي الشريف بالذات يمثل منعطفًا مهما في نصه إذ يطبعه بلون إسلامي وديني واضح، يمنحه ديمومة واستمرارية بالتواصل، كما ينم عن وعي الشاعر بالمضامين الإسلامية والنصوص المكتنزة بوهج الدلالة، وميأس التأثير والتي تتفتح على عوالم واسعة تكسب شعره علاقات متينة وتمده بقيمة جمالية وشعورية عديدة .

إن نص الحديث النبوي الشريف قد سمح للشاعر بإعادة كتابة نصوص شعرية معينه، كما قد سمح له بتضمينها في نصه، لكن ذلك لم يجعله يرقى إلى مستوى - نص الحديث الشريف - لأنه لم يحللها جيدا ليستفيد من خصوصيتها، لذا غلبت على مقطوعته الإحالات الموضوعية، وجاء الشكل اللغوي هجينا ، لمحاولة الشاعر ربط أعماله بالواقع في كل مرة، فهو يقدم نصه الشعري أحيانا بشكل جاهز، فيجبر القارئ على التزام الهامش، خاصة لما يعلن عن كل شيء من البداية².

وما يفيد هذا الرأي ما رواه الشافعي رضي الله عنه أن قال: يدخل هذا الحديث في سبعين بابا من الفقه وقال جماعة من العلماء "هذا الحديث ثلث الإسلام"³.

¹ أحمد بن علي بن حجر : فتح الباري في شرح صحيح البخاري : 2529

² أنظر: نصيرة عشي : البنية التناسية في الرواية العربية ، ص 120

³ ابوزكريا بن محي الدين بن شرف النووي : المنهاج شرح مسلم بن الحجاج، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط 2، 1392، ج 13، 247،

فبقدر ما أفاد الحديث وروده في أبواب عديدة بقدر ما وعى الشاعر أهمية ذلك، فكرر من عبارة كان في النية مازجا إياها تارة بلومه وتارة باعتذاراته الساخرة رافضا للمنهج والمنطق السائد في زمانه.

"واتحدنا

مخطئ هذا الذي يدعي القدر

مذنب هذا الذي يدعي القدر

كان في النية أن نلتهم الصبر

ونجتز العمر

كان في النية أن نلقي بسيف بن الوليد

كان في النية أن نمحو أخبار عمر"¹.

تنهض البنية اللغوية التي يستند إليها الخطاب الشعري بدور وظيفي، على مستويين دلالين يعبر الأول، عن وعي الذات الشاعرة الحاد بالواقع المعيش، وحتمية تغييره ربطا وتناسلا لتراث الأمة التاريخي، وما أحرزه أبطالها من تقدم وسيادة. وتحمل في جوانبها وصفا لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصرة، على شكل بنيات معطاة متمثلة لأوضاع متكررة، يستقي منها عند الاحتياج إليها لتتلاءم مع الأوضاع الجديدة التي تواجهها"²، نوع فيها جوادي توظيف الشخصيات التاريخية بتفاصيلها المختلفة ليثري تجربته الشعرية بأبعاد تاريخية مختلفة، فتبرز العلاقات المتشابهة بينه وبين الماضي "حيث يعد التاريخ منبعاً ثرياً من منابع الإلهام الشعري الذي يعكس الشاعر من خلاله الارتداد إلى روح العصر، ويعيد بناء الماضي، وفق رؤية إنسانية معاصرة تكشف هموم الإنسان ومعاناته وطموحاته وأحلامه، وهذا يعني أن الماضي يعيش في الحاضر ويرتبط معه بعلاقة جدلية تعتمد على التأثير والتأثر"³. اعتمد الشاعر على شخصيات تاريخية تحمل دلالات كثيفة، استثمرها لتشير إلى ماض عريق حافل ببطولات العرب، خاضوا فيها معاركاً سطرت أسمى معاني العزة والمجد والكرامة للأجيال القادمة.

¹ سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، ص 09.

² محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناس، ص 123.

³ إبراهيم نمر موسى، تضاريس اللغة والدلالة في السفر العربي المعاصر، ص 111.

أما المستوى الدلالي الثاني للخطاب الشعري: فيتمثل في بعد ديني آخر يستحضر مبدأ، "النية" بوصفها أساس صحة العبادة في الدين الإسلامي فيتخذها الشاعر ضرباً من التمثيل الرمزي في تعبيره عن وجدانه وانطباعاته النفسية الدفينة، برتابة تسترجع زمن الوقائع والأحداث، وكأنه يفكر بالزمن لبناء "تسلسل زمني له معنى يعلل الماضي والمستقبل التوفير والانتظار الشيء آت أو مقل¹ ليؤكد من خلال ذلك كله أزمته الإنسانية الكبرى باختلاف حال العرب من زمن البطولات إلى زمن الانكسارات وهذا يكشف عن نفس معذبة وعن معاناة من سطوة الغير واستحواذهم على الزعامة، لكنه يتجاوز ذلك إلى استشراف المستقبل وما هو آت من إمكانات نفسية، فهو يوقع اللوم على الساكت على الأوضاع: "مذنب مخطئ".

كان في النية لكن

كان في النية آه

اسمحوا لي خاني بيت القصيد

مذنب ذلك الذي يحترف الصبر

ولا يشهر سيفه

مذنب من يكبت الأحزان

من يترك في الأحوال أنفه

مخطئ يا سادتي من ينزف الآن دماء ودموعا

دون أن يغزو كواليس الزعامة

شاهرا في وجههم سيف الكرامة².

ينم الكون الشعري للأبيات عن تمهيد واضح لشرارة الثورة والرغبة في النصر على القبح والظلم الصادر من الزعامات (يغزوا كواليس الزعامة، شاهرا في وجههم سيف الكرامة).

¹ مصطفى السعداني، البنات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص279.

² سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، ص10.

كما ينم عن مفارقة دلالية حادة، مغمورة بنفحات الأسى والحزن بين زمنين الزمن الوليدي والعمرى والصلاحي، والزمن الأنى حيث تكثر أمانى التحرر من الظلم والقهر وهوما يدفع النفس لأن تغني سيرورتها الوجودية منذ عصر البطولات، إلى هذا العصر الذي يئن تحت وطأة الظلم والمؤامرات.

لا شك أن الوعي القومى الحاد الذي تمتع به الشاعر جعله يرفض اقتفاء خطا سابقه، فهو بذلك يبتعد عن الخيانة، وينفض غبار الهزيمة لينتصر لكرامة وطنه ولو على مستوى الذات نفسها، فهو يرفض الأفكار التي يراها غيره منطقا بل يراها في قمة السذاجة والهامشية:

"كان في النية أن أفقو خطاكم

أن أغني للأمور الهامشية

للأمور المنطقية

والأمور المنهجية

غير أنى وبأفكارى الغبية

قلت صدقا

فلتعاقبنى الزعامات الذكية

ساذج يا سدتي - هذا الذي يتلو عليكم

خنجرا في صدره

هذا الذي يغزو كواليس الزعامة

شاهرا في وجههم سيف الكرامة"¹.

ثم ما يلبث لييدي تراجع فيغتر بما عرض عليه من رشاو وقصور مرمرية فبات لا يعجبه شيء لا شكل ولا لون زمانه. وفي هذا التراجع اغتراب واضح على الذات واغترابه عنها، والتمرد على الأوضاع السائدة والشعور بالبعد والاستلاب.

¹ سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، ص 11.

تتحدد ملامح الخصوصية اللغوية، وتبين أكثر ملامحها في التوظيف الذي يتدخل فيه الشاعر، وهو التغيير في البنية، وتحديد أسلوبه الذاتي، انطلاقاً من إعادة كتابة أسلوبية لنص سابق، وذلك بتحويله هذا إلى جانب مجموعة من العبارات تنتشر عبر كل القصائد الخاصة بسليمان جوادي، والتي تحدد علاقته بها، وهو ما يعرف "بالتعالي الأسلوبية (transtilation)"، هو إعادة كتابة أسلوبية، وهو نقل الوظيفة الوحيدة (تغيير الأسلوب)¹

فالشاعر في تناساته يبدو سطحياً، فالألفاظ الموظفة بسيطة ومتداولة، تفصح محدودية لغة الشاعر وقصورها، مع ما نعام بأن هذه المقادير الضئيلة من الألفاظ اللغة التي يعرف - هي في معظمها سقيمة غير سليمة، ومعوجة غير صحيحة، فهي في أكثرها إذن لغة تصنف في مستوى اللغة الإعلامية الرديئة، وإذا كانت اللغة الإعلامية غايتها ومعاذرها، فإن هذه اللغة إذا اصطنعها الشعراء أفضت إلى العجمة والركاكة، والعِي والتفاهة²، ولعل ما يثبت صحة ذلك، لجوء الشاعر إلى استكمال ما عجز عن قوله بنقاط المتتابعة فوق بياض الورقة، إثر علامة لغوية سابقة، ذلك أن البياض ليس عنصراً مساعداً على التأويل دائماً، وهو هنا يثبت "افتقاد الشاعر للمهارة الكافية ليبلغ ما كان يأمل قوله أو التعبير عنه، سواء حقيقة أو مجازاً، فوقف حائراً أمام ذلك، فجاء عجزه وحيرته مصاحبين لتلك النقاط"³.

"واغفروا لي، إن أنا ألقيت في بحر همومي صولجاني

متعباً أخرج من مورد رزقي

مثقلاً، أرزاء هذا الوطن المغلوب فوق

عريقي يسبقني ...

يغرقني ...

يبصقني ...

يرفض أن يصحبني

يرفضني"⁴.

¹ 315G ; Genette : palimpsestes , la littérature au second degré , p

² عبد المالك مرتاض : قضايا الشعرية ، ص 148

³ جعفر زروالي : شعرية القصيدة السبعينية في الجزائر ، ص 374

⁴ المصدر نفسه، ص12.

تبدوا مشاعر الإغتراب والتوحد مع الذات جلية حين قال: "هذا الوطن وكأنها هذا الشاعر غريب عنه، بل يتكلم عن وطن آخر غير وطنه في حين أنه كان باستطاعته القول: (وطني)".

وما يبين ذلك أيضا ما اختاره الشاعر من ألفاظ لا تخرج عن دلالات الإنفراد والوحدة "وتشير الدلالات المعجمية لمادة" (وحدة) إلى الانفراد بالنفس، والبقاء مفردا، وأوحدت المرأة ولدت واحدا، ووحد الله سبحانه وتعالى أقر بوحدانيته، وتوحد الله بربوبيته وجلاله وعظمته: تفرد بها وفلان، بقي مفردا، وبرأيه: تفرد به، واستوحد، الفرد¹ وبهذا المعنى كان جوادي وحيدا ومستوحدا بنفسه كما تبين من شعره، أي أنه يعاني غربا وتمزقا عن المجتمع، إلى درجة التيه على منوال (هاملت) في مسرحية شكسبير الشهيرة "وحدة هاملت لا يصورها شكسبير مثلا أعلى بل ضرورة قاسية في مجتمع فاسد"²

كشفت عبارات الشاعر "عربي يسبقني يغرقني، يبصقني، يرفض أن يصحبني، يرفض أن ينصرني، يرفضني) عن مرارة الإحساس وخيبة الأمل في نفسه ، كما كشف توظيفه حرف المد (الياء) في العبارات السابقة عن قدر مشترك من المعنى، فهي دوال شعرية زادت من فعالية الصياغة اللغوية والبناء الموسيقي، للدلالة الإيحائية أو الرمزية، على اتساع المخرج الصوتي وشدة الوضوح السمعي ذلك أن الصوت في معظم الحالات هو مفتاح التأثيرات الأخرى في الشعر"³ وفي ذلك دلالة على إرادة الشاعر الداخلية في رفع صوته المهموس المنبعث من كهف التوحد والاعتراب.

قد لا تخرج لغة الشاعر فيما سبق عن حدود الإستعلامية والاعلامية، لتظهر في صورتها الفاترة البليدة، كونها لا تتعدى المستوى الحسي أو البيولوجي، لكن عندما يتعامل معها شعريا ، تصبح سيلا من الدلالات والمفردات ، كاسرة حدود التوقع " فنتقاطع عدة شفرات لغوية، لتجد نفسها في علاقة متبادلة ، تعني خروجها بالعبارة عن حيادها إلى أشكال وأنماط مغايرة للمألوف ، لا يمكن معها إحالة الملول الشعري إلى سنن محددة"⁴.

¹ مجمع اللغة العربية القاهرة، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط5، 2011، ص.

² جانيت ديون، شكسبير والإنسان المستوحد، ترجمة جبران إبراهيم جبران، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986، ص16.

³ ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم، د مصطفى بدوي المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، مصر، 1961، ص192.

⁴ جوليا كريستيفا ، عام النص ، ص 170

تتحكم الأنا الشعرية على القسم الأول من القصيدة، جاعلة من نفسها ساردا يكشف عن هويته الفردية، وأعماقه النفسية المعذبة المتألّمة والتأرجح بين القرب عن الوطن والبعد عنه، لكن هذا الشعور المتفاقم بالوحدة، وجه حركة الدوال الشعرية نحو التيه والإنطواء.

إن تكرار الفعل (يرفض) الحامل لدلالة السلب يكشف عن عمق الاغتراب والوحدة التي يعاني منها الشاعر، كما يظهر الأنا النفسية "الجهاز الإداري للشخصية، لأنه يسيطر على منافذ العقل والسلوك، ويختار من البيئة الجوانب التي يستجيب لها، فالأنا يدرك ويفكر ويميز بين الأشياء المتخيلة والواقعية، وهو يتضمن الشعور، ولو أن جزءا هاما منه لا شعوري"¹ ويعني ذلك أن وعي الإنسان لنفسه ومجتمعه يمر عبر نفق (الأنا).

ويتقدم الحاضر في استحضار الماضي في نفحات حارة بمعينات نفسية وأسلوبية متعددة:

"ساذجة هذي الزعامات التي تسرقه

تافهة هذي الحكومات التي تمتصني

مزق عبد القادر الآن موثيقك، -بيجو-

وأني ممتشقا عنثرة العبسي

مصحوبا بأبطال نوفمبر

وغزا صالون داود ليختال فتاة تتكوفر"².

تتشكل أول هذه المعينات الأسلوبية والنفسية من حضور الذاكرة لأنها تتصل بحبل متين بالبعد النفسي للإنسان، وتتمظهر من خلالها تجاربه وتصرفاته في الحياة، عند استرجاعه ما اختزن فيها من معلومات ومشاهد، خبرات، تشيد الذات من جديد وتبعث الماضي في قالب الحاضر في "أنا أعرف من أنا بفضل السجلات والعلاقات التي تشكل الذاكرة التي أدعوها ذاكرتي، والتي تختلف في تركيبها عن ذاكرة الآخرين"³ وينطبق ذلك

¹ سيد محمد عتيم، سيكولوجية الشخصية، دار النهضة العربية، مصر، 1975، ص 680.

² سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، ص 13.

³ هانز مير هوف، الزمن في الأدب، ترجمة: أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، مصر، 1972، ص 50.

على تذكر الشاعر لبطل ورمز المقاومة الشعبية الجزائرية للاستعمار الفرنسي -الأمير عبد القادر- ولعنتر العبيسي شاعر الفروسية والبطولة، ومحاولة صياغته وفق رؤيا جديدة فهو يروي حكايته من خلال حكاية أبطال الذاكرة المتسربة عبر مسامات الروح والجسد.

أما ثاني المعينات فيتمثل في توظيف الشاعر (للوم) تتحقق حوله مبررات النية، لأن النية وثيقة الصلة بالنفس، والنفس مصدر الفعل، إذ هي الملام الأول.

ويتمثل ثالث المعينات في توظيف الشاعر لجملة الأمر، "اسمحوا لي أيها السادة" المكررة خمس مرات حيث يتسلط الفعل الأمر اسمحوا على تعيين الحالة النفسية للأمر وما اعتراها من توسل وترجّ في إخلاص النية، محور الدلالة ومرتكز هذا التدفق الشعري، وبذلك يشكل أسلوب الأمر توترا حادا، يكشف عن توجيه صريح للخطاب الشعري نحو دال يسيطر على حركة الصياغة اللغوية، في ثنايا القصيدة إذ تجده ماثلا أمام عبارة النية (كان في النية) منذ ظهورها في القصيدة، فالشاعر يشير إلى قصد متعلق بالنية ثم يطلب الصفح من السادة المنتهكين لها الوطن أو المتواطئين في انتهاكه، وينفي الشاعر ما يمكن ترده في ذهن المتلقي بالحق لا النافية بالمضارع ليحقق إثبات خبر عدم الطلب ويؤكد من حكمه.

"كان في النية لكن

كان في النية آه

خاني حظي وعذبت على جسر التشوق

نحن لا نطلب منكم - أيها السادة تحليق الشوارب

نحن لا نطلب منكم - أيها السادة - إلغاء الضرائب¹.

لقد قدم الشاعر المسند إليه (نحن) على أداة الفعل (لا) فأفاد التخصيص والتوكيد، كما في قوله تعالى: "لقد حق القول على أكثرهم فهم لا يؤمنون"²، وقوله تعالى "فعميت عليهم الأنباء يومئذ فهم لا يتساءلون"³ وقوله جل وعلا "إن شرّ الدواب عند الله الصم البكم

¹ سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، ص 13.

² سورة يس، الآية 07.

³ سورة القصص، الآية 66.

الذين لا يعقلون"¹، نجد أن التقديم في هذه الآية الكريمة قد أفاد من التأكيد وتقوية الحكم ما لا يفيد تأخير المسند إليه...² ويحاول الشاعر إرسال منطقته المحمل بالبعد الاجتماعي من خلال نفي الفعل (نطلب) بـ (لا) المكرر ثلاث مرات، سعيًا منه لإحداث ذلك التوازن النفي والتكامل مع الآخرين بعد أن جنح إلى الرفض والتّمرّد والاعتراب عندما صدم بواقع، مناقض لرغبته الحائل دون إشباع دوافعه:

"كان في النية أن نقتل برغوثًا يبرمج

وبراغيًا تطبق

كان في النية أن تمحو أخبار جرير

والفرزدق

كان في النية لكن

كان في النية آه.³

ويوظف الشاعر أقصى طاقاته الإبداعية لإبراز مقصديته من جراء تكرار الكلمة (كثيرا)، (نرفض) والجملة (كان في النية لكن ... كان في النية آه) بمنظار رأوي متجدد ونفس شعوري رفيع، فالتكرار يستطيع أن يعين المتلقي في الكشف عن القصد الذي يريد الشاعر أن يصل إليه، فالكلمات المكررة، ربما لا تكون عاملا مساهما في إضفاء جو الرتبة على العمل الأدبي، ولا يمكن أن تكون دليلا على ضعف الشعرية عند الشاعر، بل إنها أداة من الأدوات التي يستخدمها الشاعر لتعين في إضاءة التجربة، وإثرائها، وتقديمها للقارئ الذي يحاول، الشاعر بكل الوسائل أن يحرك فيه هاجس التفاعل مع تجربته، إن حرص الشاعر على إحياء تجربته في نفوس المتلقين يجعله يتحرز في اختيار الأسلوب الأكثر ملاءمة⁴

كما يلح الشاعر على تكرار الفعل المضارع (نرفض)، كون هذا التكرار يؤدي وظيفة دلالية تعمل على تجميع العناصر، فتكرار الأفعال في الجملة الشعرية يترك أثرا

¹ سورة الأنفال، الآية 22.

² بيسوني عبد الفتاح قيود، علم المعاني، دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2013، ص155.

³ سليمان جوادي : يوميات متسكع محظوظ، ص 16.

⁴ ربابعة موسى، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية ص170.

مهما في بث الائتلاف والتناغم النسقي بين إيقاعات القصيدة على اختلاف أنساقها الشعرية، وتمظهراتها اللغوية، ومثيراتها النسقية ضمن السياق، فالفقارئ يستهويه تكرار الفعل إذا كان مقوما من مقومات النبض الشعوري والإحساس الدافق بالمعاناة والتجربة¹، فتكرار الفعل المضارع بصورة رأسية منح الدلالة تجددًا واستمرارية كما وأكد السياق ودعّمه، كما حقق هذا التكرار الفني نوعًا من التوازي البصري الأفقي، فأسهم في تعميق الدلالة وإخصاب طاقتها الإيقاعية.

أما التكرار الرأسي لجملة (نحن لا نطلب منكم) فيوحي بدلالات التوحد القومي والمشاركة الكلية بين (الأننا) الشعرية وموضوعها المتمثل في استرجاع الهوية، مما يجعله معالًا دلاليًا، يلتحم بالتجربة الشعرية في بعدها القومي المأساوي، لأنه الشعور بالهوية هو أساس الشعور بالإنتماء، لذلك كان لفقدان الهوية أحيانًا، واضطرابها وأزمته أحيانًا أخرى، أثرها الواضح والمباشر على شعور الفرد بالعزلة والاعتراّب والتشاؤم" وهذا دليل على أن الشاعر يستقي هوية من احتكاكه المباشر بشعبه.²

ويستتق الشاعر واقعه المادي المحدد وواقعه الروحي باستحضار آخر لرسول الله صلى الله عليه وسلم، "قصوا الشوارب واعفوا اللّحي".³

ويتجه جوادي إلى منحى آخر ليلاّمس فيه جانب الحرية الشخصية والأحكام القانونية والتي يرى الشاعر أنها نقطة الارتكاز للجميع، وقد رتب جوادي الحرية الشخصية في مقدمة الحريات العامة باعتبارها ضرورية للتمتع بغيرها من الحريات، فقص الشوارب أو تركها هو حرية شخصية وإن كان من سنن الرسول صلى الله عليه وسلم، إلا أن الشاعر يراها حرية لصيقة بالشخصية الإنسانية، بحيث تسمح لها بقيادة نفسها في الحياة. إذ هي حرية غائية تسرى على كل إنسان بصرف النظر عن موطنه ومكان إقامته.

إنه بذلك يعطي وصفا دقيقا للحرية، كما أنه يطالب بها في الوقت ذاته فأخبار السادة بنفي طلب تحليق الشوارب، هو طلب بضرورة منحهم الحرية المسلبة لمستحقيها، وهو

¹ عبد اللطيف محمد خليفة، دراسات في سيكولوجية الاعتراّب، دار غريب، مصر، 1983، ص62.

² رفيف لاشيد : تمثل المغتربين لبلد الإقامة وعلاقته بالاندماج (الهوية)، الحوار المتمدن، 29 - 04 - 2006.

³ أحمد بن علي بن حجر : فتح الباري في شرح صحيح البخاري : 5553.

في نفس الوقت يطالب باسترجاع حقوقه المنتهكة، ويقر بقاء بعض القوانين (نحن لا نطلب منكم أيها السادة، إلغاء الضرائب) فهو من باب إقرار الواجب لنيل الحق:

"نحن نرجو أن تعيدوا سورة الناس إلى القرآن فوراً

أن تعيدوا لصالح الدين سيفاً عربياً

قام في وجه الحكومات وعرى

نحن نرجو أن تعيدوا لأبي الهول لسانه

وتردوا لأبي الخيرات شأنه"¹.

يوسع الشاعر الشرح الحاصل بين الجبهتين، الجبهة المستحوذة السالبة للخيرات ولعناصر الهوية من دين ومعتقد وتاريخ، والجبهة المسلوبة الحرية الطامحة لاسترجاع هويتها المنتهكة، فمطالبة الشاعر وترجييه بإعادة سورة الناس إلى القرآن وتعجيله بتلبية هذا المطلب (فوراً) وجعله في مقدمة مطالبه هو في الحقيقة ترتيب للأولويات والمتمثلة في استرجاع حرية المعتقد وإقرار مبدأ الاختلاف، والمطالبة بإعادة سيف صلاح الدين الأيوبي هو مطالبة للعرب باتحادهم واستنهاض لهمهم، كي يقفوا في وجه الكيان الصهيوني، على اعتبار أن القضية الفلسطينية هي شأن عربي خالص وليست حكراً على الفلسطينيين، ثم يتجه لملامسة نطاق أوسع من الحريات، عله ما تعلق بما سنته الأنظمة السياسية العالمية وما صدر من الإعلام العالمي لحقوق الإنسان ليطالب باستردادها.

فتمثال أبي الهول إرث عالمي لا يحق لأحد المساس به وهو مقصد أطياف عدة كما أنه رمز القوة والحكمة، وتغيب لسانه هو إلغاء للسيادة مما يخلي الفضاء لحلول السداجة محلها، ويتأكد افتتاحان جوادي بالأسطورة كغيره من الشعراء العرب المعاصرين عند استدعائه لشخصية (سيزيف) ومطالبته بنزع الصخرة عن ظهره لتتأكد مقولة "إنّ الأدب الآن كما لو كان يبدأ من جديد ليعيش عصره، عليه أن تكون بدايته الأسطورة"².

¹ سليمان جوادي : يوميات متسكع محظوظ، ص 16

² أحمد كمال زكي، الأساطير دراسة حضارية مقارنة، دار العودة بيروت، ط2، 1979، ص211.

لم يكتف جوادي بتسريب ألفاظ الحديث الديني ومعانيه إلى شعره بل ضمنه بمعطيات ومرجعيات تاريخية، ليقدم صورة بليغة عن معاناته الذاتية المشبعة بهم مجتمعها العربي.

يسكب الشاعر عناصر القوة والجرأة على السادة أصحاب الزعامات ويسقط عليهم مظاهر السيادة والعلو، ليسمح لسمة الخواء الروحي بأن تطفو على السطح، مع الظهور الواضح لانكسار الذات الرافضة لهذا الواقع المزيف المتجاهل لمقومات الإنسان العربي، ما يبعث في نفس الشاعر شعورا بالقدرة وعنف الجموح والانطلاق.

وإذا رجعنا إلى نقطة ارتكاز القصيدة وجدنا أن تشييدها اعتمد على لفظ (النية) وهوما توافق مع مضمون حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم "إنما الأعمال بالنيات"، غير أن الشاعر يقرنها في كل مرة بـ (آه) التذکر لتوسيع مجال السخرية، معتمدا في ذلك على تقنية التفاعل، لما له من طاقة تحويلية توليدية خصبة في نصه الشعري، تخلق متعته، وجاذبيته، ومساره الإبداعي، "فالنص الأدبي، يتحدد أساسا، كفضاء اختراقي بامتياز، الأمر الذي يعني أنه فضاء تحويلي بالدرجة الأولى، فضاء يتيح للعبة الدال، داخل تلفظ فارغ بالقيام بتألفات لانهائية وتنويعات دلالية غير منتظرة بواسطة كتابة بيضاء تعمل على إنتاج الدلالة الجديدة لا الدلالة السائدة"¹ وبخاصة التفاعل الإشاري الذي يعد مكن خضوبة النص الشعري الحديث، الذي تجاوز كل الأشكال والرؤى النصية المتوقعة إلى استقطاب إشارات نصية مفتوحة على أفاق رؤية غير متوقعة، فالتفاعل الإشاري يمثل جوهر الحركة النصية في القصيدة الحديثة لما يثيره من إحياء، ودلالة وعمق وتكثيف. فيضحي النص الشعري نصا مفتحا كونه يضم سلسلة لا منتهية من الإشارات والدلالات النصية المفتوحة، فلا يمكننا الإدعاء أن النصوص الأدبية الخالدة، إنما خلدت فنيا لمواقفها الأدبية أو توجهاتها الفكرية، وإنما كثافة النص الأسلوبية، وطاقته التعبيرية هي ملمح من ملامح البقاء الفني، بل هي تعطي شرعية تجاوز الإطار الفكري الضيق إلى آفاق نقدية رحبية، فالنص قد شكل من إشارات ورموز حرة طليقة تأبى السر، وتتأى عن القهر، وترفض الانقياد، إنها تعشق التمرد المستمر، ولعل هذا التحرر تسوقه طبيعة النص الفنية

¹ نزار التجديتي، السيميائيات الأدبية، لأكرادس جريماس، منهج لتحديث قراءة الأدب، مج: عالم الفكر، مج34، ص165.

والجمالية، ومن تم لا مجال للتسلط والتحكم، وتبقى العلامات اللغوية محافظة على بكارتها، وغير خاضعة إلى مساومة الاستتطاق القهري¹.

وتحتفي القصيدة الجوادية بالتفاعلات النصية الإشارية لكثافة رؤيوية وحس شاعري مرهف ما يجعل قدرتها على التأثير أعمق إذ تملك فاعلية القدح والتبئير النصي:

"افتحوا بوابة الشمس لنجم وإمام

وفتاة ناصرية

انزعوا الصخرة عن ظهر سيزيف

واكتبوها غيرة أو وطنية

كان في النية لكن

كان في النية آه

عرفة التحقيق أنستني البقية².

ينبني التفاعل الإشاري في قصائد جوادي على مرجعية نصية إشارية فاعلة في التقاط الإشارات اللامعة، وتوظيفها في سياق رؤيوي حداثي جدلي يستحث القارئ إلى ملاحظة علاقتها .

وبالنظر في حصيلة التفاعلات الإشارية التي تضمنها القصيدة نلاحظ أن درجة تفاعلها الإشاري المرجعي يشير إلى استحضار قرائن إشارية تاريخية بما فيها التراث والأسطورة: "ابن الوليد، عمر بن الخطاب، عبد القادر الجزائري، عنتره العبسي، جرير الفرزدق، صلاح الدين، أبا الهول، أبو الخيرات، سزيف) هذا الاستحضار رغم دلالاته الإشارية الموجزة، جاء استحضارا تفاعليا كاشفا عن حالة التردد الشعوري والانكسار النفسي الداخلي المرير، والحق أن الشاعر قد وفق كثيرا في هذا التوظيف التفاعلي الإشاري، بما يحقق لرؤية التفاعل والتنامي والثراء الدلالي خاصة أن الشاعر يتمكن بمهارة فنية شديدة من استلهم المواقف القديمة لصالح نصه الشعري، فيخرج النسق التعبيري، قويا متلاحما يظهر مقدرته على إعادة صياغة مواقفه، القديمة ولامح جديدة

¹ التفكير، مج عالم الفكرن ع2، مج35، ص44.

² سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، ص 17

مشهورة، وجعلها تفصح عن تجربة الشاعر الخاصة التي هي في النهاية تعبير عن كل إنسان في كل زمان ومكان، ومن هنا، يتم طي مسافات الزمن في وحدة شعرية إنسانية تأخذ مجالها من ضمير القارئ العربي.

وما يدفع لرفع وتيرة الشعرية أثر في هذه القصيدة أن توظيف¹ كل تلك التفاعلات الإشارية يتفرغ من مورد واحد هو موضوع وقيمة حديثه صلى الله عليه وسلم على النية والقصدية. ليوسع فضاءاته الشعرية ويغني تجربته النفسية، فالتناس -هنا- لم يتكئ على التضمين المباشر للألفاظ وإنما اعتمد على الإيماء المضموني لخطاب الحديث النبوي وتوظيفه في حنايا النص الشعري.

ويتكرر انشغال جوادي بفكرة صدق النية طيلة جسد القصيدة في كل مرة يشي عن مقدار الوعي السياسي لديه وإلى مقدار الفهم العام للمناخ السياسي وما يحركه من تجاذبات ومخططات من الفاعلين السياسيين داخل القطر أو حتى خارجه. فالشاعر ينظر للعالم من زاوية أوسع هي زاوية العقيدة الإسلامية فهو ينزل على الوقائع أحكام الإسلام، ليتمكن من معرفة الأخبار وبهذا نحصل على فكر مستدير يؤدي إلى النهضة الصحيحة الطامحة إلى تحقيق القيم الروحية والأخلاقية والإنسانية والمادية.

2- أثر التصوف في شعر سليمان جوادي

2-1- التصوف:

بنت المعرفة قوامها في محاولة إدراكها للحقيقة على دعامتين من المعرفة: المعرفة الحسية وهي ما تحرك بالحواس. فيفهم معنى الأشياء الظاهرة وتحيط بحقيقة العالم الموضوعية. والمعرفة العقلية، تتكئ على الأولى فتدرك الماهيات التي يستتبطها العقل من الجزئيات المادية، ويجردها ليصل إلى الحقائق الكلية الماورائية.

وقد تمخص عن هذا التصور فئة من المشككين الرافضين لكلتا المعرفتتين: فمنهم من شك، بإمكانية المعرفة الحسية لتغير الظواهر كأفلاطون ومنهم من شك بقدرة العقل في

¹ خلود توماني، الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، رسالة دكتورا جامعة حلب، سوريا، ص43.

معرفة الماورائيات كـ "كانت"، كل من الفئتين تنسب الحق إلى جانبها، وقام بينهما من يثبت وجود حقيقة إنسانية خاصة بالإنسان بعيدة عن عالم المادة والعقل" ¹

وقام المتصوفون في البداية يشاطرون الفئتين بالإثبات والشك فيما ذهبت إليه الفئتان. لكنهم شكوا في كليهما: فلا الحواس قادرة على إدراك الحقيقة المثلى، ولا العقل يستطيع أن يتنبأ بمستقبل مجهول، فأدوا في ركن ثالث للمعرفة، (المعرفة الدينية)، والتي تتجاوز الاثنين معاً، وتعدهما كوهماً مآله الفناء.

وتعد هذه المعرفة الدينية كنهج قويم وأكد إلى إدراكه الحقائق السامية، فهي امتحان عميق مباشر يجعل الإنسان في مواجهة للحقيقة الأزلية، وهي تلاحم كلي مع الحقيقة القصوى.

2-1-1- الروية الصوفية للعالم والتأويل:

تقوم الرؤية الصوفية للعالم على تصور يصنف العالم إلى ثلاثة موجودات: القرآن والعالم والإنسان إذ تتميز هذه الموجودات بخاصية التقابل، حيث أن كلا منها نظير للآخر حسب صيغته الخاصة، كما أن كلا منها خطاب إلهي، والمقصود بهذا الخطاب هو الإنسان، على اعتبار أن له خصوصيتين: أولاهما: أنه على الكلمة الإلهية الجامعة لمعاني الخطابين، ثم توصيل هذه المعاني إلى غيره²، فكل العوالم في الرؤية الصوفية ناطقة بأسلوبها الخاص الذي يمكن الإنسان من أعمال بصره وبصيرته، فيصيح بالسمع إليها وبمشاهدتها، والقرآن الكريم هو الوحي الرباني المنزل بلغة هذا الإنسان كي يتمكن من فهم معانيه، والامتثال لأوامره ونواهيه، لذلك تعتقد الصوفية أن الإنسان مهياً بفطرته لاستقبال الرسالة الربانية وفهم الخطاب الرباني، فالقرآن في الرؤية الصوفية جامع للوجود، ويرمز إلى حقائق الإنسان والعالم، فهو كلمات الله المرقومة التي توازي الموجودين فتناظرهما، وهو ذو وجهتين مثل الإنسان والعالم جهة باطنية كلياً وهي جمعيته من حيث هو قرآن تنزل على قلب النبي صلى الله عليه وسلم، وجهة ظاهرة من حيث هو كتاب متلو باللسان، ومنطق هذا التناظر بين الموجودات الثلاثة ينعكس على فهم

¹ الأب سهيل قاشا : مدخل إلى الفلسفة الإسلامية ، ص 141

² محمد مصطفى عزام، المصطلح الصوفي بين التجربة والتأويل إن مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر، ط1، 2000، ص21

الصوفية للوجود برمته وطبيعة، تأويلهم القرآن: إذ الصوفي أو العارف أو الإنسان الكامل يقرأ في القرآن الوجود بأسره، كما يقرأ فيه نفسه ومعارفه، إذ الوجود كلمات الله، والعارف أو الإنسان الكامل هو كلمة الله الجامعة¹.

حاول بعض المتصوفين وضع تعريفات للتصوف، لكنها تعريفات شخصية إلى أبعد حد، فاختلفت وتعددت لأن كل صوفي يحاول أن يعبر عن جانب روحي من حياته الشخصية المتفردة.

كما أنه "ليس في المفاهيم العربية القديمة ما يدل على أن هذا الاسم كان مستعملاً في اللغة العربية بالمعنى الذي نفهمه منه اليوم"².

كما أن القرآن والسنة أيضاً لم يوردا عنه شيئاً، وهذا كاف لخلق الشكوك حول أصل هذا الاسم، والغاية من وجوده هنا تكمن في مواجهة المصطلح لأشكال التأصيل، الذي قد طرقة أبو النصر السراج الطوسي في كتابه (اللمع) فحاول إثبات قدم اللفظة وتحميلها المفهوم الذي هو بصده، بكثير من الاحتراس، قال: "وقد ذكر في الكتاب الذي جمع فيه أخبار مكة عن محمد بن اسحاق أنه قبل الإسلام قد خلت مكة في وقت من الأوقات حتى كان لا يطوف بالبيت أحد، وكان يجيء من بلد بعيد رجل صوفي فيطوف بالبيت وينصرف، فإن صح ذلك فإنه يدل على أنه قبل الإسلام كان يعرف هذا الاسم، وكان ينسب إليه أهل الفضل والصلاح"³.

كما أشار أبو النصر السراج إلى أن هذه التسمية قد عرفت في عهد الحسن البصري، ذلك أنه أدرك جماعة من صحابة الرسول صلى الله عليه وسلم، رضي الله عنهم، وهو بصدد الحديث عن اسم (الصوفي)، هو الاستئناس إلى كونهم ولا شك سمعوا به، فلم يرفضوه، وقد لاحظ الدكتور عبد الرحمان بدوي اتفاق كل من السراج والجامي والقشيري وبعض المستشرقين المعاصرين على أن اسم (الصوفي) كان منتشراً حوالي القرن الثاني الهجري⁴، إذ لا يرجع مصطلح (الصوفي) حسب السراج إلى اتجاه علمي

¹ أنظر، نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل، دراسة في تأويل القرآن، عن محي الدين بن عربي، بيروت دار التنوير، 1993.

² أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، تحقيق د. عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، (لا ط)، دار الكتب الحديثة، مصر (مطبعة السعادة) ومكتبة المثني بغداد، 1985، ص 42-43.

³ ابن عجيبة الحسني: الفتوحات الإلهية في شرح المباحث الأصلية، عالم الفكر القاهرة، د ط، ص 53.

⁴ عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1984، ص 64.

معين كالفقه أو الحديث. وإنما " إلى ظاهر اللبسة، لأن لبسة الصوف دأب الأنبياء عليهم الصلاة والسلام، وشعر الأولياء والأصفياء ... فلما أضفتهم إلى ظاهر اللبسة كان ذلك اسما مجملا عاما مخبرا عن جميع العلوم والأعمال والأخلاق والأحوال الشريفة المحمودة"¹، ويرى الدارسون بعد جمعهم لعدة نصوص من القرنين الأول والثاني أن لبس الصوف دليل على زهد مرتديه في الدنيا.

إن التحدث عن صفة الصوفية والتصوف، وعن أصل الكلمة وتأثر الصوفية بالانصرانية يضفي هالة من الغرابة والغموض على الصوفي والتصوف. إلا أن لب هذا التصوف قائم على أساسين: وهما التجربة الباطنية المباشرة للإتصال بين العبد وربّه، وإمكان الاتحاد بين الصوفي والذات الإلهية²، ويعتقد الصوفية أن هذه التجربة الباطنية هي الموصلة إلى الحقيقة دون وسائط لذلك، بل منهم من ذهب إلى حد التصغير من قيمة العبادات وإلغاء دورها لأنها في اعتقادهم مجرد عادات تلهيهم عن الانقطاع عن الله، ومنهم من جعله توجها ثانيا للفقه يخص المقامات والأحوال، يدعى بفقه الصوفية، واستندوا في ذلك على القرآن والحديث كقوله "هو الأول والآخر والظاهر والباطن"³، وكبعض الأحاديث التي يلحقونها بنبي الله صلى الله عليه وسلم "إن للقرآن ظهرا وبطنا ولبطنه بطن إلى سبعة أبطن"⁴، وهوما أورده بعض من رجال الشيعة إذ يزعمون تلقيهم الحديث من الرسول صلى الله عليه وسلم مباشرة من خلال الكشف، لذلك فهم يتوصلون إلى الحقيقة والإثبات فيما تعلق بضعف الأحاديث ومدى صحتها وتصحيحها.

وتعد الهرمسية*⁵ بالنسبة لعبد الرحمان بدوي البنية التحتية لانبثاق كافة العرفانيات، والتي تتحدث عن فكرة هبوط وصعود النص في دوائر فلكية فتتخلص من خطاياها نزولا في السماء الثامنة...

ومرور العارف بكل هذه التجارب الغاية منه كما ذكر سلفا الفناء للذات الإلهية ... وهو مبدأ يؤمن به جميع متصوفة الإسلام إلا أنهم يختلفون في درجة الإفصاح عنه.

¹ أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، ص40.

² عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، ص69.

³ سورة الحديد، الآية : 3.

⁴ الكليني : أصول الكافي، دار الأضواء للطباعة والنشر والتوزيع ، ط 1، 1992، ج 2، ص 374

⁵ الهرمسية : هي طريقة باطنية وغموضية تتناول الغيب، هي الفلسفة والإطار التي تحيط بعمليات السحر وجمعيات الديانات الغامضة، وتابعي الصليب الورد، كما هي سابقة للحركات الوثنية الجديدة ، وهي أساس القشورية، كما تدرس في جماعات درب اليد اليسرى، متمثلة بالجماعة التيفوسية

التصوف هو نزعة إنسانية تتألى ظهورها في حضارات متباينة، بمظاهر مختلفة في التعبير عن شغف الروح للتطهرّ والزهد فيما يتنافس عليه الناس من ملذات الدنيا، ورغبة في التعالي عن شهوات المادة، بغية التدرج في سلم التسامي والتطهر الروحي للوصول إلى مراتب الكمال الخلفي.

كما يعد التصوف حركة دينية انتشرت في العالم الإسلامي في القرن الثالث الهجري كنزاعات فردية تدعو إلى الزهد وشدة العبادة كرد فعل مضاد للانغماس في الترف الحضاري، ثم تطورت تلك النزاعات بعد ذلك، حتى صارت طرقاً مميزة معروفة باسم الصوفية، ويتوخى المتصوفة تربية النفس والسمو بها، بغية الوصول إلى معرفة الله تعالى بالكشف والمشاهدة.¹

2-1-2- في مفهوم الصوفية وعلاقة التصوف بالشعر:

جاء في كتاب (كشاف اصطلاحات الفنون) ما نصه "في اللغة، التصوف يعني ارتداء الصوف، وهذا نتيجة الزهد وتترك الدنيا" وفي نظهر أهل العرفان تطهير القلب من محبة ما سوى الخالق، وتقويم الظاهر من حيث العمل والاعتقاد بالتكليف أو المأمور به، والابتعاد عن المنهي عنه، والالتزام بما قاله رسول الله صلى الله عليه وسلم فهؤلاء جماعة من المتصوفة المحقة".²

مرت الحركة الصوفية بمراحل وتطورات مختلفة عرفت الكثير من الجدل بين العلماء في محاولة التعريف بالصوفية: "والتصوف رحلة، روحانية تعتمد على الخلوة والتجلي الرباني أو اللقاء العرفاني المتوج بالوصول والكشف الإلهي، ويعني هذا أن المرید السالك لكي يحقق مراده أولاً وهو الوصول إلى الحضرة الربانية، عليه أن يتجرد من أوساخ الدنيا، ويتوب إلى الله، وأن يتطهر من كل أدران الجسد ويبتعد عن ملذات الدنيا، ويترك جانب شهوات الحياة ومتعتها الزائفة الواهمة".³

والصوفي هو العرف بمبادئ التصوف من آداب وخلوات عمادها تطهير القلب من أوزار المادة، وقوامها علاقة الإنسان بخالقه العظيم.

¹ ينظر عبد الله بين وجين السهلي، الطرق الصوفية نشأتها وعقائدها وأثرها، الرياض، دار كنوز أشبيليا للنشر والتوزيع، ط2005، ص109.

² محمد علي التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق محمد وجيه عبد الغني، و غلام قادر، طبعة العنود منشورات خيام، 1346هـ، ص841/1.

³ اسماعيل محمود، سوسيولوجيا الفكر الإسلامي، التطور والإزدهار، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2000، ص217.

وعموما فإن التصوف هو إخلاص العمل لله تعالى والزهد في الدنيا وترك دواعي الشهرة والميل إلى التواضع والإقلاع عن الشهوات إذا هو "ظاهرة روحية دينية لها مفهوم معين للإسلام عرفه التاريخ الإسلامي، قوامها فلسفة روحية تركز على الذكر والاعتكاف وفق أساليب تربوية مرهقة للنفس، بحملها على الطاعة حتى تزكو وترتقي إلى مراتب عليا من الإيمان"¹. فهو عكوف على العبادة والانقطاع إلى الله، وإدارة الوجه عن زينة الحياة وزخرفها.

يعرف الأمير عبد القادر التصوف بأنه "جهاد النفس في سبيل الله، أي لأجل معرفة الله، وإدخال النفس تحت الأوامر الإلهية والاطمئنان والإذعان لأحكام الربوبية لا شيء آخر في سبيل معرفة الله"² والمقصود منه هو معرفة الله عن طريق الإخلاص في العبادة له والاتصال الدائم معه.

يعد التصوف أحد الظواهر الفنية التي ساهمت إلى حد كبير في إثراء الشعر العربي وتكثيف مضامينه، لما يجمع بينهما من روابط وعلاقات جدية.

فالشعر والتصوف منطقتان متجاوران في عالم معرفي واحد يبني كيانه الروحي مستترا خلف عالم الواقع، مع توافق كبير في الأسلوب والإيقاع واللغة.

فالتجربة الصوفية والتجربة الشعرية هما نتاج تجربة حياتية نفسية شعورية تختلجها مشاعر وجدانية" أي هناك وشائج قرى تجمع بين التصوف والفن، بشكل عام وبينه وبين الشعر بشكل خاص، هذه الوشائج تتمثل في أن كليهما يحيل إلى العاطفة والوجدان"³

فالشاعر والصوفي يتشابهان في الوسيلة ويتحدان في الهدف. كما يصيغان فكرة رؤية العالم. غير أنهما يختلفان في تحديد تلك المعرفة: معرفة تجريبية عقلية منطقية، أي هناك تناسق وانسجام وتشابه بين التجربتين وهذا ما توصل إليه أدونيس حين قال: "إن الشعر رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة، ويؤمن بأن الشعر كشف

¹ التلي العجلي، الطرق الصوفية والاستعمار الفرنسي بالبلاد التونسية (1839-1881) سلسلة التاريخ، 1992، منشورات كلية الآداب بمنوبة، ص25.

² فؤاد صالح السيد، الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1985، ص115.

³ عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس الاسكندرية، ط1، 1983، ص53.

عن عالم يظل أبداً في حاجة إلى الكشف ، ولا يمكن للشاعر أن يكون عظيماً إلا إذا رأيناه وراء رؤيا للعالم¹، هي دعوة صريحة للأخذ من الصوفية في مجال الشعر.

إنهما تجربتان مترابطتان تلتقيان في اعتبار الخيال والحدس من الركائز الأساسية في العملية الإبداعية، لذا يعتمد كل منهما على الرمز والإيحاء خاصة مع التجربة الصوفية التي تعتمد على لغة خاصة ذات رؤية واسعة.

فالنص الصوفي مثل النص الشعري يتميز بصدق التجربة لكونها وليدة معاناة، ذلك أن الصوفي عاشق بنفس عن مشاعره بكلمات تتسم بالرمزية التي تفرضها طبيعة المعاني الروحية، فهو لا يعبر بلغة العموم، بل يلجأ إلى لغة الخصوص، فالتجربتان (الصوفية والشعرية) مترابطتان، غير أن الشاعر قد لا يكون متصوفاً أولاً يلزمه أن يكون متصوفاً ولكن الصوفي لا يبتعد أن يكون شاعراً².

إن الشاعر والصوفي يتحدان بالوجود ويمتزجان به، من خلال لغة الرمز والمجاز. فما تفيض به قريحة الشاعر من أفكار وتأملات وتساؤلات يشبه تماماً ما يمر عليه الصوفي من مقامات وأحوال.

2-2- التصوف في شعر سليمان جوادي:

لم تفتقر القصيدة عند سليمان جوادي إلى مثل هذا التوظيف للطرح الصوفي وفيوضات فضاءاته الحقيقية والمجازية. فهو يستخدم اللغة في بعدها الرمزي الإشاري، برمزية موضوعية تتناول موضوعات صوفية الشاعر وفلسفته عن الحب الإلهي والخمر والكون والاعتراب، ووحدة المعرفة والنفس وغير ذلك، وإن كانت تلك العملية هي إعادة تفسير لغوي للشعر القديم عن طريق "نزع الدلالات الأولى الحسية والدينية لكلمات تتصل بمجالات الجنس والخمر وحالات النفس لإدراجها في أنساق رمزية جديدة قد لا تكون مرتبطة بمواجهه وعالمه" ... دون أن تكون هناك مرجعية أخرى سوى التجربة اللغوية والشعرية ذاتها ...³ مما تستدعي قارئاً ماهراً في إعادة التفسير.

استخدم جوادي أنماطاً من الرمز الصوفي في شعره:

¹ أدونيس، رمز الشعر، دار العودة، ط2، 1978، ص9.

² سعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، 1429 هـ، 2008، ط2، ص137.

³ صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الأدب بيروت، ط1، 1995، ص192.

2-2-1- الرمز الأنثوي في شعر سليمان جوادي :

تعدد وصف المرأة قديما وحديثا وكثر توظيفه كأداة لترميز الأنثوي، حسب النظرة والمعتقد والإيديولوجية والفرقة والمذهب، فتناولها الشاعر العذري، وتناولها الشاعر الصوفي وتناولها الشاعر الغزلي الصريح.

ورمز المرأة عند الصوفي، شبه بالرمز العذري من ناحية الانصهار مع الآخر والذوبان فيه، أما الاختلاف فيكمن في نوع الآخر، أي الانصهار بين الصوفي الروحي والديني والطبيعي أي بين ما هو إلهي وما هو آدمي:

"أنا والذي قد منكن حوار كواعب

تعتصمين بطهرك

أقسم أني رأيت البتول تقيم الصلاة

على ضفة النهر تاركة طفلها عند مرضعة من يهود الحجاز...

أمام القضاة ... سأذكر أني رأيت الذي قد رأيت

ولكن سأشهد أني رأيت الذي ما رأيت¹.

الأكيد أن الشاعر لا يقصد بالألفاظ معناها الظاهر، إنما يريد معنا خاصا به وبالعارفين، فيستند على ذكر ألفاظ، الوصف الأنثوي ذلك أن "اللغة عند الصوفي رمز فهي لا تعني شيئا محددا وإنما تعني رؤيته لذلك الشيء أو موقعه منه، اللغة الصوفية مثل اللغة الشعرية تخلق ولا تسمى أو تسمى ما لا يسمى"².

لذلك يحضر جسد الذات بأشكال مادية ورمزية كثيفة ثابتة ومتحولة.

¹ سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، ص33.

² فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2008، ص46.

المتحول	الثابت
• استفاق الجنين	• تعتصمين بطهر ك

إن الشاعر كان شاهدا على تلك الكينونة المتحولة المتعددة بتعدد مستويات الحب الإلهي، فهو يحاول جذب السامع للاستلاء على لبه وقلبه، فيقرب مشاهد التجلي الإلهي للمتلقى، عبر متحولات عدة ، ليستقر عند الطهر والعفاف، باستحضار، صورة السيدة مريم. في مظهر تعبدي خالص لله عز وجل لدرجة التسليم في الولد. بأن تركته عند مرضعه يهودية من الحجاز.

ودليل ذلك أنه في البداية افتتح مقطعه الرابع هذا بعبارة (تحققت) عندما كان في مقام الجذب ولفت الانتباه، بينما فضل استعمال أسلوب القسم (أقسم أني رأيت البتول تقيم الصلاة، على ضفة النهر. تاركة طفلها عند مرضعة من يهود الحجاز). "عندما فضل إثبات ما يقول، بإشهاد هذه الصورة الرمزية المطابقة للآية القرآنية الكريمة ﴿وَبِكُفْرِهِمْ وَقَوْلِهِمْ عَلَى مَرْيَمَ بُهْتَنًا عَظِيمًا﴾¹. فالشاعر في معنى قصيدته كان شاهدا على هذا الطهر المطعون في شرفه بالكذب والبهتان.

نجد عند جوادي التفاتا حادا لمسألة الدال الشعري المتعلق بالجسد تخيليا وجماليا، بل تجد أن أكثر قصائده تفننا وإبداعا ، سواء من حيث الصور الشعرية ، أو من حيث دلالة الألفاظ وإيحاءاتها ، ونغمية القصيدة وجرسها ، ما تعلق بالمرأة وما جاراها من مضامين التشبيب والغزل ، فالنزعة النزارية قارة في شعر جوادي ومستقرة في أغلب قصائده ، بل إن لغته في هذا ليست مجرد لغة للشعراء المعاصرين ، أو عبارة عن لفيظات يرددها

¹ سورة النساء، الآية 156.

الأول فيرددها اللاحق معه ¹، بل تجدها قد ولدت بطريقة إبداعية ، تجديدية ، توليدية ، مما تجعل القارئ يوسع النص ويقرأ فيه كل ما يريد أن يقرأه. " وإذا عرضت - لغته - الناحية الجنسية وما يتصل بها، رأينا التطور الدلاليّ أسرع ²، في الوقت الذي تكون فيه الكناية والتعمية مطلوبة مستحبة، ولو أن دواخل النفس الغرائزية نادت بذلك .

لقد اختار الشاعر اسم (مريم)، هذه الأنثى التي ليست الأنثى المعهودة بل هي عالم لله عز وجل، ذلك أن الشاعر استعار رمز المرأة للتعبير عن ملاقاته من شوق وحنين ولوعة فراق لله تعالى. فصوره في الأنثى التي هي عند الصوفية أسمى مظاهر التجلي الإلهي.

"فإذا كان الحب الإلهي قائم على المعنويات المحضة والأمور المجردة ولا يمكن بث صوابتها وإطلاق شرارة هيمنتها، كما هي في مكنون النفس إلا بضرب من واقع الحياة مما هو مأنوس ومستقر من عالم الأكوان، فكان رمز المرأة هو صاحب الخطوة، فإذا كان الإنسان أعظم مجلى لجمال الله ولا سيما النساء، لأن كل آخر يتضمن ما قبله، والمرأة خلقت بعد آدم ولذا تتضمن صورة العالم، فهي أجمل ما خلق الله" ³.

ويصحب العبارات اللصيقة بالأنثى هنا (الخور الكواعب) عبارة النهر (النيل) وكأنهما شيان متلازمان، وكأن النهر هنا تدرج في التحول إلى مراتب الصفاء والنقاء والترقي في المقامات حتى تتجلى شمس الحقيقة. هذا ما نكتشفه من خلال جملة التناصات المركبة التي تمزج بين النص المقدس وغيره من النصوص ونعيد تأويلهما من جديد، فمكان (النهر) هو تلك الصخرة البيضاء في أرض (برثا) في موضع مسجد برثا حالياً وهو موضع العين الخرابرة أين وضعت مريم عيسى من عاتقها وصلت هناك حسب ما جاء في حديث الإمام علي بن الحسين عليه السلام والراهب على حسب ما ورد في الإنجيل.

إن رغبة الذات بدت واضحة في محاولتها تضوي دليل الجسد والتنقيس عن تاريخ المسكوت عنه بمنأى من مسكواته، والعبور به إلى عالم أكثر تمثيلاً وموجودية، ... فلغة

¹ عبد المالك مرتاض : قضايا الشعرية ، ص 148

² إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ ، ص ، 142

³ سليمان العطار، الخيال والشعر في تصوف الأندلس، دار المعارف القاهرة د ط ت، ص 65-66.

الشعرية لا تعمل بمنأى عن ذلك. إنها تتحمل أعباء هذه الشعرية وتفجر أنساقها في اتجاهات مختلفة ومتنوعة، إنها تفسح المجال لأنا الشاعر بوصفه ملاحا لشبق اللذات، تتحرك في موشور هائل من الحقول والصور الاستعارية الحسية والمفارقة التي ترصد التحولات الخلاقة للصورة، وتدفع بشعرية جامحة منشغلة بتجربة الجسد الحية حد الهوس، إلى أقصاها... بل اللغة أيضا بوصفها موضوعا لتأويلات عدة، أكثر من أنها وسيلة تعبير فحسب"¹.

"يفتش في سلة المهملات سمير

عن العطف والحب والانتماء

ولكن مذيع محطتنا الجهوية

يعلن أن سميرا يفتش بين القصور

عن المنتقاة من الحور"²

هيا الله الحور العين لأهل الجنة أكمل تهيئة حتى يكن نعيما للأبرار والمتقين وكان ذلك تمييزا لأهل الجنة، فقد جعل لهم من النعيم، ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر، وإن الحور العين جزء من ذلك النعيم، قال الله تعالى: "وحور عين كأمثال اللؤلؤ المكنون، جزاء بما كانوا يعملون، لا يسمعون فيها لغوا ولا تأثيما، إلا قليلا سلاما سلاما"³.

لازم الشاعر صورة المنقاة من النساء بصفة (الحور). "والحور هي النجلاء، أي أن ألوانهن بيضاء مشربة بصفرة، لأنه ذلك هو لون بيض النعام الذي شبهن به، فلا هن بيض بياضا شديدا منفرا، ولا في لونهن ميل للون الباهت، وذلك قمة الحسن، ولون المرأة المذكورة كلون البيضة البكر المخالط بياضها بصفرة"⁴.

فالعيون الجميلة عند المتصوفة رمز الجمال المطلق، لأن "المرأة في المنظور الصوفي تعتبر تجسيدا فيزيائيا لتجل إلهي يتنوع ظهوره فيما لا يتناهى من الصور"⁵، ودعم قوله بصفة أخرى راقية وهي الانتقاء.

¹ عبد اللطيف الوراري، في راهن الشعر المغربي من الجيل إلى الحسانية، ص214.

² سليمان جوادي، قصائد للحن وأخرى للحن أيضا، ص65.

³ سورة الواقعة، آية 22-26

⁴ أبو المنذر محمود بن محمد بن مصطفى بن عبد اللطيف المنياوي، أضواء البيان، مكتبة ابن عباس، 2005، ج2، ص675.

⁵ عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذجا، مطبعة هومة، ط1، 1998، ص106.

فالعيون حلقت بالشاعر، لتعطيه نفسا طويلا في وصف الجمال الأنثوي المادي، الذي أراد الشاعر من خلاله بث أحاسيس أخرى معنوية، تذوب في الخالق جل وعلا.

"وهذي عيونك أهون منها

عذاب الجحيم ونار سقر"¹.

يجمع رمز العيون بين المادي والروحي، والشاعر تعلق بالجانب المادي (العيون) حيث جعلها وسيطا جماليا للوصول إلى الجمال المطلق، لأن المرأة عند الصوفي تجسيد للتجلي الإلهي، وبهذا، فإن المرأة تحقق تجلي الجمال الذي يمثل طابع جلالي وظهور الجلال في طابع جمالي"².

إنّ الرّمز هنا رمز متحوّل، من خلال تحوله إلى فضاء آخر للتأويل، ينهض بالفكر والروح ويحرّض الوعي، لأنّ "الشعر يجب أن يكون وصفا لا ورائيا، بل إيحائيا وأن يتكلّم المرء كشاعر هو أن يكتفي بالتلميح عن الأشياء، أو يستخرج صفتها التي تجسم فكرة ما ، وليس لقارئ أن يقاد بيده على موطن فكرة الشاعر الدقيقة، بل عليه أن يجد الفكرة التي يتضمّنّها حقل القصيدة الضبابي، حيث تختبئ أو تنفتح فكرة هي غامضة لأنها مركّبة"³ فالرمز هو أداة فنية تحقق شعرية الخطاب الشعري المعاصر، وهو وسيلة طيبة للابتعاد عن المباشرة والتصريح .

ويتجلى رمز المرأة في قصيدة أخرى:

قدمت يا سيدتي

وما يصير الشاة بعد ذبحها

ما مات عبد الله

لكني وأسماء تقيم حفلة رسمية

أو شبهها

لسيد قد زارنا من وطن

¹ سليمان جوادي، ثلاثيات العشق الآخر، ص133.

² عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص106.

³ فليب فان تيغم : المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، ترجمة : فريد انطونيس ، منشورات عويدات ، ط 3 ، بيروت ، 1983 ، ص 280

بصدر الإمام والخصي

والإباء العربي.¹

انتقى الشاعر اسم (أسماء) للدلالة على فراغ ما في عالمه، فحبه لأسماء ليس بحب أو عشق بقدر، فجاء الخطاب موجهاً إلى الأنثى الشبيهة في جنسها بجنس الغربة الأبديّة والحسرة والندامة والخسارة، هي من تتوق إليه نفس الشاعر.

إن رمز الأنثى لدى الشاعر قد جمع بين الحب الإنساني والحب الإلهي، ما هذا إلا تمثّل للذات الإلهية في صورة حسية أي أنه "يحيل على تمثّل المحب صفات الكمال في المحبوب، تمثلاً فعلياً على قدر طاقته واحتماله"².

ف(أسماء) المذكورة في القصيدة معشوقة عربية يسير بها الصوفية إلى الذات الإلهية وتجلياتها في الوجود³.

الشاعر يشير إلى (العلو) أيضاً للذات الإلهية وبيانها مقام الحضرة الإلهية التي يرقى إليها صفوة الصوفية، ولا يخفى على جوادي ذكر القرينة الدالة على المعنى الأصلي في قوله:

"فأنت يا سيدتي عريقة في الحسب

شريفة في النسب

أما أنا فقطرة من جرة تحت لسان ظامئ

تلفه الرمضاء في الصحراء

تنفيه المسافات

يناديه سراب أزلي

كتاجر ينظر للميزان في سذاجة"⁴

مناداة الشاعر في قوله (يا سيدتي)، مناداة ومخاطبه منه لروحه السيدة الكبيرة، إذ وبشكل درامي يعكس الشاعر عبر الحوار الذي بثه بينه وبين روحه، ما هو بحاجة إليه

¹ سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، ص 44-45.

² عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 97.

³ عفيف الدين سليمان التلمساني، الديوان، ص 155.

⁴ سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، ص 45-46.

من مراتب السمو والرفعة لبلوغ الذات الإلهية. وهو بالمقابل يقزم ذاته ويظهر الذلة والمسكنة لمقام الدعاء والتضرع الذي هو فيه.

يجتهد الشاعر في توظيف فلسفته عن الوحدة المطلقة، فيكسبها صبغة مادية، كما يضيف على المادي صفات التجاوز لترمز إلى ما ورائيات غير معينة عن طريق التجاوز والصور المحسوسة بهذا الاعتبار لغة حية تتحدث بها الحقيقة إلينا، والشاعر وحده هو القادر على التقاط هذه اللغة وتحويلها إلى رموز، كما تبدو هذه الصورة، وحدة جامعة بين الديمومة والفناء¹:

"أنا لست من معشر المشتركين
ولم أك يوما من الملحدين
ولم أتخذ من إله سواه
ولكن إذا ما ستشاط المزار
دعوتك يا أرحم الراحمين"².

يدخل الشاعر في حضرة الروح ويفرق في وجدانها إنها روح إلهية اعتنق الشاعر دينها، فصيرة نحوه، وأزاعه عن الشرك والإلحاد وما دون ذلك، "قالصوفي لا يتعلق بالمرأة من حيث هي ذات ولكن من حيث أنها طريق إلى الله فلا يعتنق الحب كدين وإنما حب ذلك الدين هو الذي يقود لاعتناقه.

والشاعر الصوفي لا يرى الحسي في ذاته ولكن يرى الله فيه، وهو لا يتعلق بالجمال الحسي، وإنما بالجمال المطلق، وهذا الاستفراق في السحر المطلق هو الطريق إلى فناء الذات الفردية في الذات المطلقة والغيبية عن السوى، فلا يرى الرائي غير الله"³.

إنه يسعى عبر المجاهدة إلى تجاوز كل الحجب التي تقوم حائلا يمنعه من مشاهدة الذات الإلهية، ومرد ذلك هو سعي الإنسان إلى مراتب الكمال المطلق، وقد سبق للنفس اللذة بالمحسوسات قبل اللذة بالأمور الروحانية لتقدم الحواس وقوى الطبع البدني من أول النشء قبل اندراج نور العقل (الروح) وإشراقه على اللذات الإنسانية⁴.

¹ عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الكندي بيروت، ط1، 1978، ص291.

² سليمان جوادي، ثلاثية العشق الآخر، ص121.

³ فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، ص57.

⁴ عبد الرحمان بن محمد بن علي الأنصاري، مشارق أنوار القلوب ومفاتيح أسرار العيوب، دار الكتب العلمية بيروت، د.ط، ص5.

"وتشرق كالشمس إذ تشرق

وكالوحي تنزل إذا نطق"¹

يظهر جليا ذلك الفرق الشاسع بين حب الخالق وحب المخلوق، فالمرأة التي خيرها الشاعر، ما هي إلا مخلوق أوجده الله، ليري للخلق عجائب قدرته وحسن صنعه، وهو من باب محبة الإنسان للطبيعة التي أوجدها الله تعالى .

وبذلك تكون استطيعا² المرأة بوصفها مجالا لجمال أكثر ديمومة وكلية، والعلو ذاته في تنوع ظهوره، وفي تجليه المشهود في المرأة على أنها شكل فيزيائي، ومنعكس التجلي الذي يعاينه الصوفي في رؤية مشبوهة، ومظهر يجمع في إحالة تبادلية بين التأثير والقابلية وبين الفعل والانفعال"³.

"أمجد في مقلتيها الهوى

فبيعت بين موجها الأزرق

هي البحر والموج والاضطراب

ولكن ما بيننا أعماق"⁴.

الكون كله يتحرك فيضطرب موج البحر، ويرمي بمياهه على الشاعر ليجد علاقته بخالقه قد تطورت وتشعبت وصارت أعماق، وفي هذا تشبيه لتلك الرؤية الصوفية الحقة ... إذ هي تميز بين الله الظاهر الباطن وبين المظاهر، فالله لا يتعدد ولا يتجزأ أو يرى بالعين المجردة، فالله ظاهر فعله وباطن ذاته والمظاهر محدودة والله غير محدود"⁵

ومن هنا جاء ذكر الأنثى في قصائد جوادي على نمطين:

- نمط جسد فيه الأنثى رموزا حية تبوح بحقيقة هذه العلاقة النفسية، السامية محاولة اختراق حجب.

¹ سليمان جوادي، ثلاثية العشق الآخر.

² الاستطيعا : هو ذلك الفرع من فروع الفلسفة الذي يهتم بطبيعة الجمال والفن والذوق .

³ عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص255.

⁴ سليمان جوادي، ثلاثية العشق الآخر، ص127.

⁵ مصطفى محمود، رأيت الله، دار المعارف، القاهرة، ط6، ص14.

- ونمط ثان يعتبر فيه الشاعر أن الصوفية (نبرة تراثية) على حد تعبير صلاح فصل، يريد بها الشاعر إثبات هويته وهو يعبر عن ثورته: (في محاولة تأكيد الذات لحظة الخروج من ماضيها، محاولة إثبات الجدارة عبر الانتماء إلى وجود حضاري متميز، في لحظة كسر عمود الشعر كسرا لا عودة فيه¹).

2-2- رمز المعراج في شعر سليمان جوادي

أخذت قصص المعراج يتطور، وينموا نموا واسعا على ممر العصور والأزمنة، وتدرج هذا النمو تدرجا طبيعيا من أية في القرآن الكريم إلى حديث في السنة النبوية، إلى قصة "السيرة" كما رواها ابن اسحاق متكاملة المعنى والإطار، ثم إلى رؤيا رمزية عند المتصوفة كالبيسطامي وابن عربي، وغيرهما ... ثم أخذ يتلبس أشكالا أدبية وأطرا .. وسليمان جوادي يعد واحدا من هؤلاء الذين اهتموا بحادثة المعراج، فأودعوها خبراتهم الروحية، وتصوراتهم الماورائية، وكشوفاتهم وحدهم وتأويلاتهم، والكثير من الإحياءات الإنسانية.

إلى جانب فك رمز المعراج من أسر التاريخ وحدود السيرة لتقديمه بطابع فني إبداعي خاص رفيع الصياغة والأسلوب.

إن معراج سليمان جوادي في ذاته رمز لارتقاء الإنسان بعقله وقلبه وروحه، بل يكفي أن السياق الذي استعار منه جوادي عنوان قصيدته الرمزي "سليمان" من قصة سيدنا سليمان عليه السلام. قال تعالى: ﴿وَوَرِثَ سُلَيْمَنُ دَاوُودَ وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عَلِمْنَا مَنَظِقَ الظِّيرِ وَأُوتِينَا مِنْ كُلِّ شَيْءٍ إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْفَضْلُ الْمُبِينُ﴾² ويعبر جوادي عن رحلته عبر أنا الذات وهو يعرج إلى عالمه الفني، الذي تشكله روافد تجربته الشعرية المتنوعة المتقاطعة في نسجها مع خيوط ذاكرة الماضي المورث ليقضي بذلك نهج سابقين ممن ألهمهم سحر هذه التجربة الربانية المخيرة لصفوة الخلق سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام:

" سليمان

بلقيسك الآن راحلة

¹ صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 193.

² سورة النمل، آية 16.

لسليمان آخر

كان يطرها بالقصائد

والأغنيات الجميلة والورد

يمنحها ما تريد

من العشق والانتشاء

يعلمها منطق الطير

يرفعها فوق ألف بساط

ويحملها نحو ألف سماء¹.

لقد أضفى سليمان جوادي لمستته المتميزة في تجسيد هذه الكتابة القدسية ، وتعميق المعنى السامي الذي تحتويه، فهو يبحث عن ذاته ملتصقا من هذه النظرة البحث عن الحقيقة، المخبأة خلف تلك الموجودات، فبليس ربما لم تكن تلك الأنثى التي وردت في قصة النبي سليمان، بل هي الروح المبحوث عنها للوصول إلى الله "وقد يتوهم متوهم أن السالك سائر إلى الله في مسافة محسوسة، وأن الوصول إلى الله وصولا محسوسا"² لكن الروح وحدها من يمكنها الخروج في المدارج نحو الخالق.

فالوجود كله مظهر لتجلي الخالق المجسد لعظمته في المظاهر الكونية، فدور الصوفي هو التحري في حقيقة هذا العالم والبحث فيما وراءه للكشف عن الوحدة الإلهية، ذلك أن "المشاهدة رؤية الذات اللطيفة في مظاهر تجلياتها الكثيفة ، فترجع إلى تكثيف اللطيف، فإذا ترقى الوداد ورجعت الأنوار الكثيفة لطيفة فهي المعاينة، فترجع إلى تلطيف الكثيف، فالمعاينة أرق من المشاهدة وأتم، والحاصل أن شهود الذات، لا يمكن إلا بواسطة تكثيف أسرارها اللطيفة في مظاهر التجليات، إذ لا يمكن إدراك اللطيف ما دام لطيفا، فرؤية التجليات كثيفة المشاهدة، وردها إلى أصلها بانطباق بحر الأحدية عليها معاينة وقيل: هما سواء"³.

¹ سليمان جوادي، قال سليمان، ص15.

² فواد صالح السيد، الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985، ص147.

³ عبد الله أحمد بن عجيبة، معراج التشوق إلى حقائق التصوف تحتق، عبد المجيد خيالي، مركز التراث الثقافي المغربي، الدار البيضاء، 1224هـ، ص33.

أي بقلّة الرؤية للكثرة وتكتف الرؤية للوحدة تغيب المحسوسات وتتلاشى تدريجيا ليحل محلها المعنوي اللطيف وبشكل تدرجي.

ولأن مادة التصوّف المجاهدة والمكابدة لبلوغ منتهى السقف الروحي، والسمو نحو التكامل المعنوي، استدعى الأمر البحث في المقامات والتي استوقفت الشاعر، والأحوال التي حلت بقلبه حسب الآتي:

- صفات المقام في شعر جوادي:

لقد خص الشاعر حضرة المحبوب بالمقامات المحمودّة، والأحوال الوجدانية التي اتخذها وسيلة مهمة تمكنه من السمو إلى العالم المطلق، والارتقاء إلى الحضرة الإلهية، أين يكمن الانسجام الروحي، والحقيقة أن بلوغ ذروة المعراج مرتبط بخوض معركة ضارية مع شهوات نفس آدمية أمارّة بالسوء، واتجاه الغرائز فطريا هذا ما أدركه سلوك الشاعر حين جعل روحه تنتشعب عن الخلق.

"فالمقامات والأحوال بالنسبة إلى التوحيد كالطرق والأسباب الموصلة إليه، وهو المقصد الأقصى والمطلب الأعلى ... وحقيقة التوحيد تجلّ عن أن تحيط بها فهم، أو يحوم حول حماها وهم، إذ هو بحر وقف بساحل العقول وامتنع على الأرواح والقلوب إلى كنه، وتكلم كل طائفة فيه -بعضهم- بلسان العلم والعبارة، وبعضهم بلسان الذوق والإشارة، وما قدروه حتى قدوه، وما زاد بيانهم غير ستره، إلا أن أرباب الذوق لما كانت إشارتهم عن وجدان، وبيانهم عن عيان لاحت إشارتهم لأسرار المحبين لوائح الكشف المبين، وأذابت عباراتهم قلوب المتعطشين برد اليقين"¹.

" سليمان

بليقيسك الآن راحلة

لسليمان آخر

كان يطرها بالقصائد

¹ عبد الرزاق بن أحمد القاشاني : شرح تائية ابن الفارض، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط 1، 2005 ن ص 35

والأغنيات الجميلة والورد¹

إن رحيل بلقيس ملكة سبأ عن فضاء سليمان إلى فضاء آخر، لهو دليل على توق روح الشاعر للرحيل إلى عالم آخر ما ورائي. عالم يخلو من شهوات الدنيا وزخرفها حتى تحقق ما تصبو إليه. لكن لأبد من سلوك نهج وعر محفوف بالمغريات ما يفرض على الروح مكابدة وجهادا يمكنها من مجابهة النفس.

ولعل اللافت في تلك الأسطر الشعرية أن سليمان قد اقتفى نهج سابقه من الصوفيين، وإن كان قد اكفى بالإشارة، والاستحضار الجزئي لحكاية الشيخ صنعان. (منطق الطير) ورحلته في أودية التصوف كتجربة صوفي عاشق، وهو ما فعله الأمراني وفريد الدين العطار وآخرين قبله، ومن نماذج الأمراني في هذا الباب:

" إلى شيرازيه

تقول وقد سألت ولم تخني

لشيراز انتسابي وانتمائي

أتعرفها؟ فقلت: كيف يخفى

ضياء قد توالد من ضياء

وأعرف (منطق الطير) المعنى

وهل هي في غناء أم بكاء

وأنت؟ فقد وجدت بعض فرعي².

ففي هذه التعاريف يرد ذكر (منطق الطير) ويضعه الشاعر بين قوسين مع حاشية سفلية تشير إلى أنه ديوان فريد الدين العطار.

" يا ناسك الجبل

من يخبر الورد أن البلب العاشق ما ابتهل

إلا لأن القلب من حرارة الإيمان مشتعل

¹ سليمان جوادي، قال سليمان، ص 16

² فريد الدين العطار : ثلاثة أناشيد قصيرة ، مملكة الرماد، ص 62 - 63

إنني يا وردتي بلبلك العاشق عند بابك " ¹.

أدرك الشاعر جوادي قيمة توظيف منطق الطير، من خلال وعيه الواضح بالاعتقاد السائد حول حب البلبل للورد، ووجوده لا يكون إلا في حضرته إلى حد أنه "إذا رأى من يقطفه يكثر صياحه" ² وقد غدا ذلك مثالا يضرب لبيان شدة عشق العاشق ومقدار حبه له وهو ما ذهب إليه جلال الدين الرومي:

" إن الأجزاء لتطلع إلى كلها

والبلابل تلعب مع الورد لعبة العشق " ³.

إن البلابل تصدر الغناء (الأغنيات الجميلة) لأنها بجانب الورد (كان يطررها بالقصائد والأغنيات الجميلة والورد) وهي علاقة تعلقية بصورة ظاهرة وبكائن مآله الزوال.

ولعل من يصدر الأغنيات هنا (البلبل) حسب ما عناه الشاعر ليس مثل بلبل (منطق الطير) وإنما هو بلبل خاص بالشاعر، ذلك أن رمزية القصيدة مراوغة فقد تعددت الرؤى، واختلقت التفسيرات في محاولة الكشف عن المعادل الرمزي للبلبل أو حتى الورد فنخلص إلى أن الشاعر كان يبحث عن "الحقيقة الكاملة وراء حركة الحياة الصاخبة" ⁴.

تطمح ذات الشاعر أن يكون مصيرها مثل مصير النبي سليمان مع ملكة سبأ، فتناسه هنا جاء جزئياً تماماً مثلما وردت قصة سيدنا سليمان مجزأة في القرآن الكريم. إذ عند التأمل العميق لآيات القصة نجد أنها تذكر لنا جانباً مهماً في حياة النبي سليمان، وهو قيامه بدعوة قوم سبأ إلى الإسلام ، ونجاحه في الوصول إلى هدفه.

بيد أن القصة هنا ليست تامة لأنها لم تذكر لنا كل ما تعلق بحياة نبي الله سليمان، منذ لحظة الميلاد وحتى الوفاة. فهي لم تحدثنا عن مولده أو عن تسخير الرياح له.... وإنما ركزت القصة هنا على جانب واحد وهو قصة ملكة سبأ مع النبي سليمان وكذلك نمط قصيدة جوادي افنتحها برحلة الذات في محاولة القبض على آناها ليتم شطرها الثاني

¹ تاج محل، ص44.

² زكريا بن محمد القزويني، عجائب المخلوقات، بهامش حياة الحيوان الكبرى لدميري، لا ط، درا الفكر، بيروت، لا ت، ص20.

³ بديع الزمان النورسي، المثنوي العربي النوري، شركة سورية، لنشر، القاهرة، ط 1، 1995، ص144.

⁴ عبد الناصر حسين، قراءة في نص البحث عن وردة الصقيع، مجلة القاهرة، ع 116، سبتمبر، 1996، ص49.

بموضوع الملكة سبأ وما تضمنه من تناسب مع متطلبات الرسالة الإعلامية. المتمثلة في اختيار الأسلوب المناسب للوصول إلى الجمهور المستهدف.

إن محاولة إيجاد تطابق بين قصة نبي الله سليمان وقصة سليمان الشاعر ستسوقنا حتماً إلى ثلاث حقائق:

1- حكم قوم بلقيس في عهد النبي سليمان ملكة. سجد شعبها للشمس دون الله، وأطاعوا الشيطان وساروا بوحي منه.¹ أما بلقيس المتواجدة في عالم الشاعر وأناه هي الروح الراغبة في المجاهدة. بالاستقامة على طاعة الله.

2- قصة نبي الله سليمان ليست تامة، لأنها لم تذكر كل ما تعلق بحياة نبي الله سليمان، وهي تتدرج تحت نوع القصة التي تعرض حلقة متأخرة نسبياً. فلم تذكر لنا شيئاً عن مولد نبي الله سليمان أو طفولته أو صباه . بل ركزت على حلقة متأخرة من حياته وهي قصته مع الهدهد تماماً مثلما جاء في قصة سليمان الشاعر، إذ اكتفى بذكر مرحلة نهاية الشباب ومشارف الكهولة.

3- مسألة التوحيد: إن قصة نبي الله سليمان عليه السلام مكية، أي نزلت على قلب المصطفى صلى الله عليه وسلم. وما ذكرها في قصيدة سليمان جاء إلا لتثبيت العقيدة في نفوس المسلمين والدعوة إلى الله الواحد الأحد.

" وبلقيس إذ تركت سبأ.

فلأن سليمان أعلى من الملك.

والحب أخذ من عرشها.

ولأن سليمان

يعرف كيف يروض قلب النساء²

إن تناس جوادي هنا جاء مخالفاً مع تناس حكاية الشيخ صنعان لدى الأمراني، نرى أنها خضعت لتصوّره الإسلامي وتجربته الذاتية الخاصة. نفى عنها ما يتصل

¹ محمد وهدان: الاعجاز الإعلامي في القصص القرآنية دراسة تطبيقية على سورة النمل، منشورات أطلس المهندسين القاهرة 2006، ص 87.

² سليمان جوادي: قال سليمان ص 16

بالأسرار الباطنية مثل جعل العشق فوق الإيمان والتكفير، فصار لا عشق لديه في خدمة الإيمان وضد الكفر"¹

مع أن تناص جوادي في مجاله الصوفي كان جزئياً، إلا أنه لم يخلو من الكلام المخزون الباطني الذي لا يظفر به إلا أهله. فهو يعتمد على صور حسية وتمثيلية مستوحاة من العالم الخارجي. بغية التماس معان جديدة ، فالمستور عند أي صوفي هو الحقيقة الواردة. إنه الانهمار في حضرة الغياب. إنه الانعتاق من الوجود بهدف تحقيق الكيونة، فهو محول (أنا) من أجل إثبات تصوف إسلامي.

نجد الخيال عند جوادي بتحوّل من منطقة بناء الصورة إلى منطقة أخرى تقوم على هدم الصورة التي يقدها الإدراك ، حيث يصور الخيال صوراً جديدة تحرّنا من سجن الصور الأولى، وتلج بنا إلى عالم منفتح على الحداثة والإبداع، أليس " الشعر هو أحد أقدار الكلام، وعندما نحاول تمحيص سيرورة وعي اللغة على مستوى القصائد الشعرية واستقصاءها يتراءى لنا أننا لا نصل إلى حيز إنسان الكلام الجديد، ذلك الكلام الذي لا يكتفي بالتعبير عن أفكار وأحاسيس فحسب ، بل الذي يحاول أن يكون له مستقبل، ويمكن القول ربما إنّ الصورة الشاعرية في تجديدها تشقّ مستقبل اللغة " ²

يلغي غير المتصوف ويقر بفردانيته، يدعو إلى الوحدة بين الله والإنسان. خارج حدود فكرة العقل والتفكير. إنه مجاهدة لبلوغ الحقيقة الإلهية، حيث السعادة الأبدية.

¹ المختار حسني : التناص المفهوم وخصوصية التوظيف، ص 387.

² غاستون باشلار : شاعرية أحلام اليقظة ، علم شاعرية الأحلام الشاردة ، ترجمة : جورج سعد ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، ط 1 ، 1991، ص 2

خاتمة

خاتمة

تهدف دراسة النصوص الشعرية لدى الشاعر سليمان جوادي إلى رسم صورة عامة وموجزة لطبيعة التجربة الشعرية الجزائرية، في جانبها التناسلي من خلال دلالتها اللغوية، فقد كانت ميدانا رحبا يجوب فيه القلم بحرية لإجراء مقارنة أسلوبية، ولتبيان جدوى البعد التداولي على هذا الخطاب الشعري الحدائي .

إن موضوع التناسل موضوع بحث ممتد الآفاق، اكتسب عند النقاد العرب القدامى بالطابع الأخلاقي القيمي، أكثر من الطابع النقدي، هذا ما أعرب عنه المصطلح نفسه (السراقات) فليقبولا واستهجانا في المواقف، لكن ظهرت بعدها جهودا حديثة قدمت تصورا سليما حول هذه الظاهرة : عبد القاهر الجرجاني، أبو الهلال العسكري، عبد العزيز الجرجاني ... لكنها لم تتمكن من بلوغ درجة التكامل والشمول كونها لم تستجب للمفاهيم الحديثة، إلا أن برزت جهود الغربيين في هذا المجال، فلقد اتضح أن جهود باحثين حول الحوارية الإيديولوجية، والتفاعلية اللفظية في مختلف المفاهيم كانت المحطة الأولى لانطلاق باقي التنظيرات النقدية، التي ظهرت فيما بعد عند الغرب في مجال التناسل، لقد ميز باحثين بين وضعية الذات المبدعة في كل من الشعر والنثر، لكن سرعان ما اندثرت معالم هذا التصور مع بروز السيميائية عند كريستيفا وريفاتير والشعرية عند جيرار جينات، فأصبحت الكتابة من منظورهم إنتاجا وليس تأليفا.

- إن متن سليمان جوادي الشعري ، متن مفعم بالتناسل القرآني الكريم، إذ يمثل القرآن أحد مرجعياته وسماته الشعرية، وأحد ملامحه الأسلوبية، وقد أتى التناسل القرآني معه وفقا للامتصاص والاختصار والاقتباس، ولا يأتي جوادي بهذه الآليات إلا لأحد الأمرين: إما لتدعيم قضية قومية ومدّها بالقيم الروحية وإضفاء القيم القدسية عليها، وإما لتعرية السلطة، فيختار منها ماله تراكمات في ذاكرة القارئ فيكسر أفق التوقع لديه حينما يوظف التراث الديني توظيفا عكسيا، بعد أن يفرغه من دلالاته القارة المعتادة، ليشحنه بدلالات متناقضة توضح عمق المفارقة القائمة بين واقعين مغايرين لزمينين وخطابين وإيديولوجيتين تحويان مفارقات عدة.

- استمد الشاعر من شخصيات الأنبياء والرسل قصصا وأصواتا ومضاميناً وأهدافاً متوخاة عبر من خلالها عن تجربته ورؤاه وأبعاده الفكرية وفقاً لتصوره الخاص، ووفق حرية أباحت له الانفلات من الذاتية نحو الموضوعية، إلى أن يصبح الشكل عاماً... وجاء حضور الأنبياء متحولاً على شكل رمز فرعي، أو رمز شامل، أو على شكل خطاب سير ذاتي.

وبالحديث عن السير ذاتي نجد أن الذات عنده تتخلى عن مرجعيتها الواقعية، وعن وضعها المرجعي، ليصبح المرجع نفسه إشكالية داخل النص الشعري، حين تتجاوز الذات، وكأن (أنا) الشاعر تريد أن تثبت أن حياتها شيئاً آخر غير الذي عاشته، إذ لا إذن لها بالطلوع إلا وفق ما يمليه عليها التخيل الشعري.

- أفاد التناص مع الشخصيات الدينية البطولية تخطي مرجعية المادة النصية، إلى اتخاذ الشخصيات إحدى تلك المرجعيات، بوصفها أداة مطيعة تستجيب لرسم رؤية فنية متفتحة على التاريخ تعبر عنه بتيمات الحاضر، أو لتقارن بين زمنين مع إقرار مفارقة حادة بينهما لتعرية أحدهما وإثبات فراغ الآخر.

- يعد الحديث النبوي الشريف رافداً جوهرياً من روافد صياغة النسق الشعري في شعر جوادي، ولبنة أساسية في بناء تراكيبه ونظم جملته وهو الشيء الذي عزز شاعرية الشاعر، كما نلاحظ الانسجام في نسيج النص الشعري بلحمة مفرداتية، تمنح النص أبعاداً جمالية ومعرفية، وتعمق الموقف الفكري، وتثري التجربة الشعرية بطاقات تعبيرية مشرقة على شكل إشعاعات دلالية تجعل الماضي الجميل المستعار فضاء مضيئاً متداخل الدلالة.

- نجح جوادي إلى حد ما في خلق لغة ذات دلالات رمزية متعددة وكذلك على مستوى الرؤية الشعرية بما يتناغم وذلك الجانب المضيء ط الحي من الصوفية، الزاهد في المطامع والمبتعد عن الملذات، فيتحدى الظلم حينما يعبر عن التمرد المشحون بالثورة على الفساد، كما أبانت الدراسة أيضاً أن جوادي قد اتبع نمطاً آخر من الرمزية الصوفية والتي يرى من خلالها أن التصوف شعوزة وهروب من الحياة...

وقد يرجع تنوع صوفيته إلى طبيعة الجدل الدائر بين الفكر الصوفي الاعتقادي وبين غيره من التيارات الفكرية والدينية المعاصرة.

- سليمان جوادي موهبة شعرية متميزة، اتسمت معظم قصائده بالوضوح رغم تطورات العملية الفنية، ... إنه يطرق بشعره أبواب المعادلة التعبيرية التي تحاول الجمع بين الوعي بالشعر والوعي بالمجتمع.

- لقد استطاع المبدع جوادي أن يحول تجاربه وتجارب الآخرين إلى نسيج شعري متقدم، يمنح للقصيدة الجزائرية الجديدة المعاصرة في هذا الركن من الوطن العربي الكبير أملا في النمو والامتداد الطبيعي لحركة شعرية ما زالت تبحث عن أبطالها الحقيقيين في أكثر من فضاء عربي.

نستخلص أخيرا من دراسة التناص عند سليمان جوادي:

- إن القصيدة الجوادية لم تقتصر في سيرها مع المعطيات القرآنية على لفظة أو تركيب، بل تعدت ذلك إلى استحضار المعجزات والقصص القرآنية.
- إن نزعة جوادي الدينية ساقته في العديد من قصائده إلى التخلص من ماديات الحياة ومحاولة الهروب من تناقضاتها وأزماتها والسمو بالروح الوجدانية إلى أرقى مراتب الوجد .
- إن الخطاب الشعري الجوادي قد سعى في أغلب تناصته إلى الهروب والفرار من المواجهة الزمانية التي تطمس المعالم والأثر.
- إن الشاعر سليمان جوادي قد دمج في نسيج قصائده العديد من الشخصيات الأدبية بقدرة تعبيرية بالغة التأثير، والإيجاء حتى عدت كأنها نابضة بالحياة.
- إن قصيد سليمان جوادي تنفتح على نصوص عدة، من خلال استخدامها لبعض الدوال الفاعلة المؤثرة في نفس الوقت.
- لم يرتبط الشاعر بأحدث عصره ارتباط المشاهد بل حاول أن يعيشها و يتفاعل معها.

الملحق

الشاعر سليمان الجوادي

هو سليمان بن العربي بن الزاوي جوادي من مواليد 12 فبراير 1953 بالجنوب الجزائري.
الدراسة: خريج دار المعلمين ببوزريعة ثم المعهد العالي للفنون الدرامية ببرج الكيفان الجزائر العاصمة.

العمل: اشتغل بالعمل الصحفي منذ منتصف السبعينيات ومن الجرائد التي عمل بها : مجلة ألوان، جريدة الشعب، مجلة الوحدة ومجلة الثقافة، ثم عين سنة 1995 مديرا للثقافة بولاية الجلفة وبعدها بولاية الطارف حيث ما زال يزاوّل عمله.

النشاط الأدبي والفني: أنتج عدة حصص للإذاعة الوطنية منها:

-الساقية والخيمة.

-ضياف ربي.

-حقيقية الأسبوع.

كما أنتج للتلفزيون مجموعة من المنوعات ذات الطابع التاريخي والاجتماعي بعنوان "حاجي لي يا جدي"

ألف لعدد كبير من المطربين منهم : مصطفى زميرلي، محمد بوليفة، زكية محمد، الشاب خالد، صليحة الصغيرة، يوسف توفيق وغيرهم.

-نشر أعماله الأدبية في اغلب الصحف الوطنية والمجلات العربية.

-عضو المجلس الوطني لاتحاد الكتاب الجزائريين منذ 1981.

الأعمال والمطبوعات:

يوميات متسكع محظوظ // أغاني الزمن الهادئ // ثلاثيات العشق الآخر // ويأتي الربيع

قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا // رصاصة لم يطلقها حمة لخضر // قال سليمان

لا أشعر بعدك

النشاط الإعلامي:

تعامل مع عدة صحف وطنية هي : الحوار، صوت الأحرار، الجزائر اليوم، بريد الشرق، الشروق العربي، الأنوار وله منذ خمس سنوات عمود يومي بجريدة الشروق تحت عنوان (الجدير بالذكر) ثم في يومية صوت الأحرار.....

يعد سليمان جوادي من جيل السبعينات الذي ترك بصمات جليلة في المدونة الشعرية الجزائرية وقدم مع شعراء ذلك الجيل إضافة نوعية للقصيدة الحديثة في الجزائر وفي الوطن العربي.

المخلص

المخلص

زود الشعر العربي المعاصر الحركة الشعرية، والساحة الثقافية والأدبية بمخزون كبير، خاصة في مرحلة السبعينيات، إذ شهد تحولات كبيرة شملت جوانب متعددة من بنائه الفني، وهو في ذلك لا يقصي الواقع ولا يتجاهله، إنما يتداخل معه ليبيدي ما ستر منه، بلغة راقية تكشف عالمه، ويتأتى شعر سليمان جوادي في مجمله لافتا لغة و أسلوبا، ويتأتى انفتاحه على التراث من بين أبرز سماته الإبداعية البارزة خاصة التراث الديني، وهو ما جعله يستجيب لمقولة التناص، فعدّ ذلك دافعا لاختيار هذه الدراسة.

نستخلص فيه من دراسة التناص عند سليمان جوادي الآتي :

- إن القصيدة الجوادية لم تقتصر في سيرها مع المعطيات القرآنية على لفظة أو تركيب، بل تعدت ذلك إلى استحضار المعجزات والقصص القرآنية.
- إن نزعة جوادي الدينية ساقته في العديد من قصائده إلى التخلص من ماديات الحياة ومحاولة الهروب من تناقضاتها وأزماتها والسمو بالروح الوجدانية إلى أرقى مراتب الوجد.

الكلمات المفتاحية: التماص الديني، التعالق النصي، تقنيات التناص، البعد التداولي، مرجعية النص.

Abstract:

Contemporary Arab poetry enriched the poetic movement, and the cultural and literary arena, with a large stock, especially in the seventies, As he knew great transformations that included several aspects of its artistic construction, and in this it does not exclude reality or ignore it, but rather overlaps with it in order to show a master of, in a sophisticated language that reveals its world. The poet's openness to heritage is considered among his most prominent creative qualities, especially religious heritage, which made him respond to the saying of intertextuality.

We concluded through this study the following: Suleiman Jawadi's poem evokes miracles and Quranic stories. The emergence of religious tendency in many of Jawadi's poems. - It directed him to get rid of life's materialities and try to escape from its contradictions and crises and to elevate the spirit to the highest levels.

Keywords : Religious intertextuality, text bonding, Intertextuality techniques, deliberative dimension, text reference.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش

المصادر:

1. سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة (1)، منشورات أرستيك، الجزائر، القبة، ط1، 2009.
2. سليمان جوادي، الأعمال غير الكاملة (2)، منشورات أرستيك، الجزائر، القبة، ط1، 2009.
3. سليمان جوادي، قال سليمان، دار التنوير، الجزائر، ط2، 2012.

المراجع:

باللغة العربية:

1. الأب سهيل قاشا: مدخل إلى الفلسفة الإسلامية دار الفرابي لبنان ط 2013.
2. ابراهيم عبد الله البعول، البنية الإبداعية في الشعر العربي المعاصر، شركة الكاديميون للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2015.
3. إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، دط، 2009.
4. إبراهيم نصر موسى : شعرية المقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر، دروب للنشر والتوزيع، عمان 2010.
5. ابن الأثير (ضياء الدين) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، نحق أحمد الحوفي وبدوي، طباعة دار النهضة للطبع والنشر، القاهرة، ط2، دت.
6. ابن القيم : أعلام الموقعين، تج: بشير محمد عيون، مكتبة دمشق، دار البيان، 2000.
7. ابن رشيقي القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، ط 1، دت.
8. ابن عجيبة الحسنى : الفتوحات الإلهية في شرح المباحث الأصلية، عالم الفكر القاهرة، دط،
9. ابن قتيبة الدينوري : الشعر والشعراء، دار الحديث، القاهرة. ج 1 ن د ط، 2010.
10. ابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث، تحقيق محمد عبد الرحيم، دط، دار الفكر، بيروت، 1995.

11. ابن كثير الدمشقي، تفسير القرآن الكريم، ج 4، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2006.
12. ابن ماجه، كتاب التجارات، باب الاقتصاد في طلب المعيشة، ج 2.
13. ابن مالك، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، حققه وقدم له محمد الكامل بركات، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة مصر، ط، 1968.
14. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، مادة ورث.
15. ابن هشام، السيرة النبوية، تحقيق مصطفى السقا، وإبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي (لاط) الكتب العلمية (لات).
16. أبو الفداء إسماعيل بن الكثير القرشي الدمشقي : تفسير القرآن العظيم، دار الغد الجديد، القاهرة، 2010
17. أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني، مطبعة دار الكتب، القاهرة، طت،
18. أبو القباء محمد بن موسى الحسيني الكليات، بولاق، ط1، 1281هـ.
19. أبو المنذر محمود بن محمد بن مصطفى بن عبد اللطيف المنيلاوي، أضواء البيان، مكتبة ابن عباس، 2005، ج2.
20. أبوبكر العزاوي: الخطاب والحجاج، الأحمديّة للنشر، ط1، 2007.
21. أبوبكر العزاوي، الحجاج في اللغة، (على الخط)،
- www.aljabriabed.net/n61.05%20azzaon.htm.
22. ابو زكريا بن محي الدين بن شرف النووي : المنهاج شرح مسلم بن الحجاج، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط 2، 1392، ج13، 1907
23. أبو عثمان الجاحظ : البيان والتبيين، دار الفكر، بيروت، 1968،
24. أبو محمد علي بن حزم الأندلسي الظاهري، الأحكام في أصول الأحكام، ترجمة: أحمد محمد شاكر، مطبعة السعادة، مصر، 1347هـ.
25. أبو منصور الثعالبي، التمثيل والمعاصرة، تحقيق عبد الفتاح محمد الحلو، ط، مقدمة الطبعة الثانية، 1981، الدار العربية للكتاب، تونس، 1983.
26. أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، تحقيق د. عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، (لاط)، دار الكتب الحديثة، مصر (مطبعة السعادة) ومكتبة المثنى بغداد، 1985.
27. أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق محمد أمين، مطبعة محمد علي، القاهرة، دت.

28. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، 1971.
29. أحمد بن علي بن حجر : فتح الباري في شرح صحيح البخاري، دار المعرفة، بيروت، ج 10-2.
30. أحمد جبر شعت، جماليات التناس، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014.
31. أحمد كمال زكي، الأساطير دراسة حضارية مقارنة، دار العودة بيروت، ط2، 1979.
32. أحمد مجاهد، أشكال التناس الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط، 1998.
33. أحمد ياسوف، جماليات المفردة القرآنية، دار المكتبي، دمشق، ط02، 1999.
34. اسماعيل شكري، في معرفة الخطاب الشعري، دلالة الزمان وبلاغة الجهة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2009.
35. اسماعيل محمود، سوسيولوجيا الفكر الإسلامي، التطور والإزدهار، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2000.
36. أشرف محمد السعدي، النظم الدلالي للألفاظ في الشعر العربي السياسي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2014.
37. أنور المرتجي، سيميائية النص، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987.
38. إيقنر برتشارد، الأناسة المجتمعية، ديانات البدائيين في نظريات الأناسين، شرح: حسن قببسي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1982.
39. بدران عبد الحسين محمود التناس في شعر العصر الأموي دار غيداء للنشر والتوزيع ط 1 2012
دت
40. بديع الزمان النورسي، المثنوي العربي النوري، شركة سورية، لنشر، القاهرة، ط 1، 1995.
41. بسيسو عبد الرحمان، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، تحليل الظاهرة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999.
42. بيسوني عبد الفتاح فيود، علم المعاني دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط3، 2013، ص395.
43. بيسوني عبد الفتاح قيود، علم المعاني، دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2013.
44. تجليات الوطن واستبطان الذات في شعر كما ناصر، الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، ط1، 2015.
45. الترمذي : صحيح سنن الترمذي، مكتبة المعارف، ط1، 1998.

46. التيلي العجلي، الطرق الصوفية والاستعمار الفرنسي بالبلاد التونسية (1839-1881) سلسلة التاريخ، 1992، منشورات كلية الآداب بمنوبة.
47. جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، دار هجر القاهرة، ط1، 1987.
48. جانيت ديلون، شكسبير والإنسان المستوح، ترجمة جبران إبراهيم جبران، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986.
49. جمال علي الحلاق، آلهة في مطبخ التاريخ، قراءة في تاريخ سورة الفاتحة، منشورات الجمل، ألمانيا، ط1، 2012.
50. جمال مباركي، التناس وجمالياته في الشعر الجزائري، دار هومة للنشر، الجزائر، 2013.
51. جوليا كريستسفا : علم النص، تر فريد الزاهي، دار تزيقال، الدار البيضاء المغرب، ط 2، 1997.
52. حاتم الصكر، مرايا ترنيسيس، خمسة أنماط من قصيدة السرد الحديثة في نماذج من الشعر اليمني الحديث الحكمة، اتجاه الأدباء والكتاب اليمنيين، صنعاء، ع230، يوليو، أغسطس، 2004.
53. حاتم تاصكر . ترويض النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، دط، 1998
54. حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتيه جمالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
55. حسن التوصل إلى صناعة الترسل: شهاب الدين محمود الجلي تحقيق اكرام عمان بوسعاد، ط 1987.
56. حسن عبد الحفيظ، علم المعاني، دراسة نظرية تطبيقية، ط4، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2010.
57. حسين عبد الجليل يوسف : المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط 1، 2001.
58. الحسين مبارك خليفة : الخبر الأدبي عند أبي بكر الصولي، مقاربة سردية تواصلية، دار المعتز، ط 1، 2017.
59. حصة البادي: التناس في الشعر العربي الحديث: البرغوثي نموذجا دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع 110 عمان:2009 .
60. حلاوي يوسف، الأسطورة في الشعر العربي، دار الحداثة، لبنان، ط1، 1992.
61. حمد حطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2006.
62. حميد لحميداني : أسلوبية الرواية، مدخل نظري ن الدار البيضاء المغرب ن ط 1، 1989 .
63. خالد الكركري، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجبل، بيروت، ط1، 1989.

64. خديجة حسين أحمد المغنح، استلهم التراث في شعر عبد العزيز المقالح، جامعة بغداد، 2001.
65. د أشرف محمد سعدي، التطور الدلالي للألفاظ في الشعر العربي السياسي المعاصر.
66. داود عطية، دراسات في علم الأصوات العربية، دار جرير، الأردن، ط2، 2010.
67. رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، مصر، ط2، 1962.
68. رجاء عبد لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث منشأة المعارف الاسكندرية 1985م.
69. رجاء عيد، دراسة في لغة الشعر، منشأة المعارف، ط1، 1998.
70. رحاب الخطيب، معراج الشاعر مقارنة أسلوبية لشعر طاهر رياض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.
71. رفيف لاشيد : تمثل المغتربين لبلد الإقامة وعلاقته بالاندماج (الهوية)، الحوار المتمدن، 29 – 04 – 2006.
72. روبول آن موشلار، جاك، التداولية، اليوم: علم جديد في التواصل، ترجمة: المنطقة العربية للترجمة، 2003.
73. رولات بارت: درس اليمولوجيا، تر عبد السلام عبد العالي، دار توبقال للنشر ز الدار البيضاء، ط2، 1996 .
74. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم، د مصطفى بدوي المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، مصر، 1961.
75. زكريا بن محمد القزويني، عجائب المخلوقات، بهامش حياة الحيوان الكبرى لدمبري، لا ط، درا الفكر، بيروت، لا ت.
76. الزمخشري أبو القاسم جار الله محمود (ت 538هـ) الكشف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجود التأويل، مكتبة مصر، الفجالة د ت، ط4.
77. سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث، دراسة في النظرية والتطبيق، مطبعة كنعان، الأردن، ط1، 1995.
78. سعد أحمد الحاوي، دور الكلمة في العمل الأدبي، دار الكتاب الجامعي للنشر والتوزيع، 2001.
79. سعود بن عبد الله الزد جالي، دراسات تداولية في أصول الفقه (العموم والخصوص) دار الفرابي، بيروت، ط1، 2016.
80. سعيد الغانمي، أقنعة النص، قراءة نقدية في الأدب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991.

81. سعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، 1429هـ، 2008، ط2.
82. سعيد سلام : التناسل التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجاً، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط 1، 2010.
83. سلمى خضراء الجبوسي، الشعر العربي المعاصر ومستقبله، عالم الفكر، المجلد الرابع، العدد الثاني، 1973.
84. سليمان العطار، الخيال والشعر في تصوف الأندلس، دار المعارف القاهرة د ط ت.
85. السيد قطب : في ظلال القرآن، دار الشروق للطباعة والنشر، مصر، ط 31.
86. سيد قطب التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، مصر القاهرة، د ط ت.
87. سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق بيروت، ط24، 1415هـ، 1995.
88. سيد محمد عتيم، سيكولوجية الشخصية، دار النهضة العربية، مصر، 1975.
89. شرف محمد السعدي التطور الدلالي للألفاظ في الشعر العربي السياسي المعاصر.
90. شكري محمد عياد، البطل في الأدب والأساطير، نشر دار المعرفة بالقاهرة، ط1، 1955.
91. شمس الدين السخاوي، فتح المغيبيات بشرح ألفية الحديث، تج: علي حسين علي، المطبعة السلفية، الهند، 1987، ج1.
92. صادق عيسى الخصور، التواصل بالتراث في شعر عز الدين لمناصرة، مجدلوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007.
93. صبري حافظ : التناظر تفاعلية الفرص منشور في مجلة ألف ع4، 1984.
94. صبري حافظ أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار الشرقيات القاهرة 1996
95. صحيح البخاري ومسلم، الأحاديث النبوية في الأخلاق والاجتماع والمدينة، د ط ت.
96. صلاح السعدني : المدخل اللغوي في نقد الشعر: دار المعارف الاسكندرية، د ط ت.
97. صلاح فصل: شفرات النص دراسة سيمولوجية في شعرية القصص والقصيد دار الأذان ط1، 1995.
98. صلاح فصل: بلاغة الخطاب وعلم النص : الشركة المصرية العالمية للنشر لوجمان، ط1، 1996.
99. صلاح فصل، طراز التوسيع بين الانصراف والتناص، قراءة جديدة لتراتنا النقدي، من منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد الآخر، 1988.

100. صلاح فصل، فصول عن شوقي أمير الشعراء، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2008.
101. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الأدب بيروت، ط1، 1995.
102. طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع هجري، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ط.د.ت.
103. طه عبد الرحمان في أصول الحوار والحديث عالم الكلام/ المؤسسة الحديثة للنشر الدار البيضاء 198، دط .
104. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس الاسكندرية، ط1، 1983.
105. عباس حسن، النحوالواقي، دار المعارف، كورنيش النيل القاهرة، مصر، د.ط، 2018.
106. عبد الباسط المراشدة: التناص في الشعر العربي الحديث السياب ونقل ودرويش نموذجيا، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط 2006.
107. عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذجا، مطبعة هومة، ط1، 1998.
108. عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1984.
109. عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة مج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 1967.
110. عبد الرحمان بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، دار الكتب المنحة الجديدة، بنغازي، ط1، 2004.
111. عبد الرحمان بن محمد بن علي الأنصاري، مشارق أنوار القلوب ومفاتيح أسرار العيوب، دار الكتب العلمية بيروت، د.ط.
112. عبد الرحمان تيرماسين البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة ط1 2003.
113. عبد الرحيم أحمد العباسي، معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، مكتبة الدكتور مروان العطية، دمشق، تحق محي الدين عبد الحميد، د.ت.ط.
114. عبد الرزاق بن أحمد القاشاني : شرح تائية ابن الفارض، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط 1، 2005 .
115. عبد العزيز المقالح: البدايات الجنوبية قرارات في كتابات الشعراء اليمنيين الشبان، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1986.
116. عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار النشر، القاهرة، 1969.
117. عبد اللطيف الوراري، في راهن الشعر المغربي، من الجيل إلى الحسانية، منشورات دار التوحيد، الرباط، المغرب، ط 1، 2014.
118. عبد اللطيف عادل، الحجاج في الخطاب، مقاربات تطبيقية، مؤسسة آفاق للدراسات والنشر والاتصال، ط1، 2017.
119. عبد اللطيف محمد خليفة، دراسات في سيكولوجية الاعترا، دار غريب، مصر، 1983.

120. عبد الله أحمد بن عجية، معراج التشوق إلى حقائق التصوف تحقق، عبد المجيد خيالي، مركز التراث الثقافي المغربي، الدار البيضاء، 1224هـ.
121. عبد الله الغامدي، ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993.
122. عبد الله الغدامي : الخطيبية والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط 4، 1998:
123. عبد الله حسين، بين السياسة والأدب في حياة الأمم والشعوب، جريدة الأهرام، صفة الأدب بتاريخ 2003/10/02.
124. عبد المالك مرتاض : نظرية النص الأدبي : دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.
125. عبد المالك مرتاض، دراسة سيمائية تفكيكية لقصيدة، أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
126. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنية السرد، عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب الكويت، عدد240، ديسمبر 1998.
127. عبد المجيد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر، 1998.
128. عبد الهادي الشهري، استراتيجيات الخطاب بين الدراسات النظرية والممارسات الواقعية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
129. عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، ط 1، 1999.
130. عبده بدوي، أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1985.
131. عدنان قاسم : الاتجاه الأسلوبى البنيوي في نقد الشعر العربى، مؤسسة علوم القرآن، الشارقة، ط1، 1992 .
132. عز الدين اسماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري، دار الحداثة، ط2، 1985.
133. عزيز توما: مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر الرافد دائرة الثقافة والإعلام الشارقة 2000 .
134. عشتار داود، الأسلوبية الشعرية، قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2007.
135. عصام واصل، في تحليل الخطاب الشعري، دراسة سيميائية، ط1، دار التنوير الجزائر، 2013.
136. عصام واصل، ملحق الثورة الثقافية، صحيفة الثورة للصحافة والطباعة والنشر، صنعاء، اليمن، 2006، ع15118.
137. علاء هاشم مناف فضاء الحدث والقناع الشعري في قصيدة الجواهري يا أم عوف الحوار المتميز (إلكترونية) العدد 2051 2007.
138. علي بن أبي بكر الهيثمي : مجمع الزوائد ومنبع الفوائد، دار الكتاب العربي، دط، 2015.
139. علي بن عبد العزيز الجرجاني . الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى اليابى الحلبي د ط، 1996.
140. علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى اليابى الحلبي، 1966 .
141. علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار فضاءات، عمان، ط3، 2013.
142. علي عشري زايد استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1997.

143. عمر أبو ريشة وروبرت براوتنچ، علاقة في مجال المونولوج الدرامي، عزت عبد المجيد، خطاب، دراسات، ع4، 1984.
144. عمران اسماعيل فيتور، طالب محمد اسماعيل، قواعد النحاة في ميزان القرآن الكريم، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان، دط، 2007.
145. فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2008.
146. فريدريك هيجل، الفن الرمزي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، 1978.
147. فؤاد صالح السيد، الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1985.
148. القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، شرح عبد الرحمان البرقي، دط، نشر دار الكتاب العربي، بيروت، دت.
149. الكليني : أصول الكافي، دار الأضواء للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 1992، ج 2 .
150. كمال أبو ديب، أهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي، النادي الأدبي، جدة، ج1، 1991.
151. ليديا وعد الله، التناسل المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2005.
152. مجمع اللغة العربية القاهرة، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط5، 2011.
153. محمد ابن أحمد بن تميم التميمي، كتاب المحن، تحقق، يحي وهيب الجبوري، دار الغرب الإسلامي، ط 3، 2006 .
154. محمد ابن الحسن الحاتمي : حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تح : جعفر الكتاني، دار الرشيد، بغداد، 1979 .
155. محمد ابن جرير الطبري، تفسير الطبري، ج1، دار المعارف، القاهرة، 1966.
156. محمد الأمين سعدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة إرفيسيرا، دط، 2013.
157. محمد الخضر حسين : دراسات في العربية وتاريخها، مكتبة الفتح، دمشق، ط 2، 1960.
158. محمد الصالح الصديق ومضات من سورة الفاتحة دار قرطبة الجزائر ط 2 2010.
159. محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي القاهرة، مصر، ط1، 2005.
160. محمد بن الحسن الحاتمي : حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، بغداد العراق، 1979.
161. محمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج2، ص36، مادة حدث الأزهرى تهذيب اللغة، ج4، ص405، ابن دريد، الجمهرة، ج2.
162. محمد جابر الأنصاري : إشكالية التكوين المجتمعي العربي، أقلية .. أم أكثرية متعددة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1997.
163. محمد حطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2006.
164. محمد ساري : عناصر تحليل الخطاب، دار التنوير، الزائر، ط 1، 2014 .
165. محمد صابر عبيد، العلامة الشعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، دط، 2010.
166. محمد صابر عبيد، مظهرات التشكل السير ذاتي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

167. محمد صابر عبيد، حركية التعبير الشعري، رذاذ اللغة ومرايا الصورة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.
168. محمد صابر عبيد، عضوية الأداة الشعرية، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2007.
169. محمد صابر عبيد، مرايا التخيل الشعري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1، 2012.
170. محمد صلاح أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مطبعة المقداد، غزة، ط1، 2000.
171. محمد عبد الباسط عيد، بلاغة الخطاب قراءة في شعرية المديح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2015.
172. محمد عجاج الخطيب، السنة قبل التدوين، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 1963.
173. محمد علي التهانوي، كشف اصطلاحات الفنون، تحقيق محمد وجيه عبد الغني، و غلام قادر، طبعة العنود منشورات خيام، 1346هـ.
174. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعبي المعاصر، دار غريب، د ط، القاهرة، 2011.
175. محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، مطبعة البحث قسنطينة، الجزائر، 1974.
176. محمد مصطفى عزام، المصطلح الصوفي بين التجربة والتأويل أن مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر، ط1، 2000.
177. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استرايجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط 4، 2005
178. محمد مفتاح، دينامية النص: (تنظير وانجاز) المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2010.
179. محمد نبيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط2، دار التنوير، بيروت، 1985.
180. محمد وهدان: الاعجاز الإعلامي في القصص القرآنية دراسة تطبيقية على سورة النمل، منشورات أطلس المهندسين القاهرة 2006.
181. محمد ينيس: حادثة السؤال دار التنوير للطباعة الدار البيضاء 1985 .
182. محمد ينيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب دراسة بنيوية دار التوزيع بيروت.
183. محمود أحمد، نحلة آفاق جديدة، في البحث اللغوي المعاصر. دار المعرفة الجديدة، مصر، دط، 2020.
184. محمود عكاشة، لغة الخطاب السياسي، دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط1، 2005.
185. المختار حسني : التناص المفهوم وخصوصية التوظيف، دار التنوير، الجزائر، ط 1، 2012.
186. مصطفى السعداني، البنات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، ط 1، 1998.
187. مصطفى العدوي، الصحيح المسند من أحاديث الفتن والملاحم وأشراف الساعة، دار الهجرة للنشر والتنوير –الرياض- 1991.
188. مصطفى النحاس، نحوالنص: في ضوء التحليل اللساني للخطاب، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ط1، 2001.
189. مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، باني عميري، مرقم للنشر، الجزائر، دط، 1991، 03/08.
190. مصطفى محمود، رأيت الله، دار المعارف، القاهرة، ط6.
191. ميجان الرويلي سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 2000 .
192. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، الرباط د ط، 1987.

193. ميرهوف هاتر، الزمن في الأدب، ترجمة: أسعد رزوق مراجعة العوضي الوكيل، مؤسسة فرانكلن للطباعة والنشر، القاهرة، 1972.
194. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط 5، 2014.
195. نتالي بيبقي غروس، مدخل إلى التناس، ت: عبد المجيد بورايو، جامعة الجزائر، ترجمة غير منشورة.
196. نجيب العوفي، ظواهر نصية، عيون المقالات الدار البيضاء، ط 1، 1992.
197. نزار التجديتي، السيميائيات الادبية، لأكرادس جريماس، منهج لتحديث قراءة الأدب، مج: عالم الفكر، مج34.
198. نزار القباني، قصتي مع الشعر، مطابع دار الكتب منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1973.
199. نصر حامد أبوزيد، مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1990.
200. النصوص الشكلايين الروس، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة ابراهيم الخطيب، الشركة الغربية د ط.
201. نطال الأميوني دكاش، ظاهرة الزمن في الشعر العربي القديم، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2006.
202. نواري سعودي أبوزيد، المنهج التداولي في مقارنة الخطاب المفهوم والمبادئ والحدود، 2018.
203. نوال بن صالح، جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر، شركة دار الكادميون للنشر والتوزيع، ط1، 2016.
204. نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب : دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسرد، دار هومة، الجزائر، الجزء 2، دط، 2010 .
205. هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ترجمة: أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، مصر، 1972.
206. هذا الكلام للشاعر المصري الكبير أمل دنقل سجل قبل وفاته بوقت غير طويل، وهومن أرشيف التلفزيون المصري وقد تم بث برنامجه بقناة النيل الثقافية يوم الاربعاء 15 ديسمبر 2010.
207. يوسف و غليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد منشورات الاختلاف ط1 2009.

المقالات في المجلات:

1. باديس فوغالي، الزمن ودلالته في قصة من البطل، لزيخة السعودي مجلة العلوم الانسانية دورية علمية محكمة تصدرها جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، جوان 2002، ع2.
2. بشير القمري . مفهوم التناس بين الأصل والامتداد، مجلة الفكر العربي المعاصر ع 60 61، 1996
3. تركي المغييض، التناس في معارضات البارودي، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مجلد 9، عدد 2، 1991
4. جابر عصفور، عوالم شعرية معاصرة، وزارة الإعلام، مجلة العربي، ط1، الكويت، 10 أفريل 2012.
5. د. خاتم الصكر، خمسة أنماط من قصيدة السرد الحديثة في نماذج من الشعر اليمني الحديث، مجلة الحكمة اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، صنعاء، ع230، يوليو-أغسطس، 2004.
6. د. كمال عبد الرزاق صالح، كلية حركية الفعل ودلالة الزمن لدراسة أسلوبية في كافوريا المتنبي، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد التاسع والخمسون، 2009.

7. رباعية موسى، ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، مجلة أبحاث اليرموك، مج 8 ع2، 1990.
8. سومفيل ليون، التناسية والنقد الجديد، ترجمة: وائل بركات، مجلة علامات، المجلد6، الجزء 21، عدد أطول، ص236، جدة، المملكة العربية السعودية، 1996.
9. شجاع مسلم العاني، السرد في القصيدة الغنائية، مجلة الأفلام، ع 4 - 5، 1994.
10. شكري الماضي، ما بعد البنيوية حول مفهوم التناص، المعرفة السورية، مجلة ثقافية شهرية، إصدارات وزارة الثقافة، دمشق، ع353، 1993.
11. صبري حافظ : التناظر تفاعلية الفرص منشور في مجلة ألف ع4 1984
12. صبري حافظ: التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة ألف العدد الرابع 1984
13. صبري حافظ، جماليات السياسية والتغيير الثقافي، مجلة فصول، ج2، العدد4، 1986.
14. عبد الحميد حمدان، التناص في مختارات من شعر الانتفاضة المباركة، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية، مجلد 3، عدد3، 2006.
15. عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية)، مجلة النقد الأدبي، 2001.
16. عبد الناصر حسين، قراءة في نص البحث عن وردة الصقيع، مجلة القاهرة، ع 116، سبتمبر، 1996.
17. هانس جورج روبر ميشت: تداخل النصوص، تر الطاهرة البيضاوي ورجاء بن سلامة مجلة الحياة الثقافية التونسية العدد 50. 1988.
18. سامح رباعية الاقتباس والتضمن في شعر عرار موسى، مجلة دراسات الجامعة الأردنية العدد الأول 1992

المراجع المترجمة:

1. Julia kristeva sémeiatiké وعلم النص (Séméiotiké ترجمة فريد الزاهي .
2. غاستون باشلار : شاعرية أحلام اليقظة، علم شاعرية الأحلام الشاردة، ترجمة : جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، 1991،
3. فريدريك هيجل، الفن الرمزي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، 1978،
4. فليب فان تيغم : المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة : فريد انطونيس، منشورات عويدات، ط 3، بيروت، 1983،
5. مير هوف هاتر، الزمن في الأدب، ترجمة: أسعد رزوق مراجعة العوضي الوكيل، مؤسسة فرانكلن للطباعة والنشر، القاهرة، 1972
6. هانز مير هوف، الزمن في الأدب، ترجمة: أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، مصر، 1972،

المراجع باللغة الأجنبية:

1. P aul robert « Grand » Robert ; maison d édition française . 1951
2. « Hors de l'intertextualité ,L'œuvre serait tout simplement imperceptible ; au memetitre que La parole d'uneclangue hnconnue » Laurent JENNEY , « La stratégie de la forme » , Révue poéthque k N 27 , Paris , France 1976, p 257

3. « Systématique des isotopies » in Essais de Sémiotique , Larousse paris , 1972 Rastier François
4. « Tout Texte se construit comme mosaïque de citations ; tout texte absorption et transformation d'un autre texte a la place de la notion d'installe celle d'intertextualité » séméiotiké
5. 315G ; Genette : palimpsestes , la littérature au second degré ,
6. A . J . Greimas .La simantique Structurale .Paris , Larousse , 1966
7. ACHOUR (Christianne) et REZZOUG (Simone) : Convergences critique , introduction à la lecture du littéraire , office des publications universitaires , Alger 1990 ,
8. AIX PEACE 19 MARS 2016 SALAM
9. Barthes Roland : Le Plaisir du Texte .ed Du seuil .Parais .1973
- 10.Cf , Jacques Leenhardt, Sociologie de La littérature ; in Encyclopaedia universalis, t , XI,
- 11.CF . Jacques Derrida ; La dissémination ; in pierr Zima , La déconstruction : une critique , paris 1994
- 12.Dictionnaire des auteurs Maghrébins de La Langue Française , Karthala ; paris : 1984 ; JeanDejeux
- 13.Ferdinand de Saussure , Cours de l'inguistique général publié par Charle Bzly et Albert Secheyaye , Editions Critique préparé par tullio de mauro, paris ; 1980 ;
- 14.Gérard Cennet, Seuils. Coll points, Edition de seuil passive.
- 15.Group d' entervernes , Analyse sémiotiques des textes , Edition Toubkal , 1987,
- 16.H . P . Grice – Logique et conversation – in M L'inversion Grammaticale – traduit par : Friderick Berthet et Michel Bozen - Paris , n 66 – 1995
- 17.ISER WOLFGANG : L'acte de lecteur théorie de Leffet esthetique , pierre Maagada, Editeur ,
- 18.Jaques Lecarme, L'autofiction: un mauvais genre? in autofictions est cie colloque de Nanterre, 1992, dir, Serge Doubrovsky jacques Lecarme et philippe lejeune, RITM, n06.

- 19.Jaques Lecarme, L'autofiction: un mauvais genre? in autofictions est cie colloque de Nanterre, 1992, dir, Serge Doubrovsky jacques Lecarme et philippe lejeune, RITM, n06.
- 20.Karl marx, L'indéologie Allemande, Le partie, Ed sociales, 1962.
- 21.M . RIFFATERRE / La production du texte , EDITIONS de SEUIL , 1979
- 22.Perelman ; Ch , L'empire Rhétorique Et Argumentation , Librairie PhiLosophique 1988,
- 23.PH . HAMON « statut sémiologique du personnage » in « poétique du recit » Edition du seuil , 1977
- 24.Philippe Le jeune, le pacte autobiographique, jeuil, 1975, now, ed, 1996, coll, points.
- 25.Pierre Guiraud : Essais de Stylistique ; 3ème Tirage . Ed Klincksieck . 1980
- 26.Pierre Guiraud : la Stylistique Coll « que Sais je N 646 , D .U . F émeed 1972 Paris
- 27.Sérard Gennet Seuil coll points Editions de Seuil parie
- 28.Serge Poubrovski, "texts en main", in autofictions est cio
- 29.Youri Lotman , La structure de texte artisthque , (traduction de HENRI meschonnic) Gallimard , paris, 1973

الأنطروحات والرسائل العلمية:

1. ابتسام أبو شرار، التناسل الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، رسالة ماجستير جامعة الخليل، فلسطين، 2007،
2. حاتم المبحوح، التناسل في ديوان لأجلك عزة، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية غزة، 2010.
3. حريوي عبد الحميد، تجليات التناسل في شعر عفيف الدين التلمساني، مذكر لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي ونقده، جامعة ورقلة، 2004/2003.
4. حكيمة بوقرومة، المتلقي في الخطاب القرآني، رسالة دكتوراه، كلية الأدب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري، الجزائر، 2010.
5. خلود توماني، الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، رسالة دكتوراه جامعة حلب، سوريا.
6. زياد الجازي، ظواهر أسلوبية في شعر أحمد عبد المعطي حجازي، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، 2011.
7. صالح مرحباوي، جماليات الخطاب الشعري عند سليمان جوادي، رسالة دكتوراه، كلية الأدب واللغات، الجزائر، 2016،

8. صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء للطباعة، القاهرة، ج1، ط1 2000.
 9. عبد القادر علي زروقي، أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر.
 10. عبد المنعم محمد فارس سليمان، مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر، مذكرة ماجستير، نابلس فلسطين، 2005.
- المواقع الإلكترونية :

1. موقع إلكتروني، www.moqatel.com.
2. عن الأنترنت: SALAM P AIX PEACE 19 MARS 2016

الفهرس

الفهرس

مقدمة 7

الفصل التمهيدي: التحولات الأسلوبية لمفهوم التناص في الدراسات النقدية

- 1- النص وانفلات المفهوم 14
- 2- حقيقة التناص في النقد العربي القديم 17
- 3- تحولات مفهوم التناص في النقد العربي الحديث والمعاصر 25
- 4- تحولات مفهوم التناص في النقد الغربي الحديث والمعاصر 31
- 1-4- رولان بارط (Roland Barthes) 34
- 2-4- يوري لوتمان (Youri Lotman) 35
- 3-4- ميشال (ريفاتير) 35
- 4-4- تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) 36
- 5-4- جيرار جنيت (Gérard Genette) 36

الفصل الأول: تقنيات التناص القرآني وأبعادها التداولية في شعر سليمان جوادي

- 1- أسلوب الامتصاص وبعده التداولي في شعر سليمان جوادي 42
- 2- أسلوب الإيجاز وبعده التداولي في شعر سليمان جوادي 56
- 3- أسلوب الاقتباس وبعده التداولي في شعر سليمان جوادي 72
- 1-3- الاقتباس الجزئي 73
- 2-3- الإقتباس الكلي في شعر سليمان جوادي 85
- 3-3- الاقتباس التصويري وبعده التداولي في شعر سليمان جوادي 88

الفصل الثاني: أثر الشخصيات الدينية والبطولية وبعدها التداولي في شعر سليمان جوادي

- 1- أثر شخصيات الأنبياء وبعدها التداولي في شعر سليمان جوادي 96
- 1-1- شخصية النبي رمز فرعي في شعر سليمان جوادي 96
- 2-1- شخصية النبي رمز شامل في النص الشعري الجوادي 107
- 3-1- تناص أنا الشاعر في خطابها السير ذاتي مع شخصية النبي سليمان وبعدها التداولي 117
- 1-3-1- العناصر السياقية وتوليد الدلالة في عالم الخطاب 120
- 2-3-1- المؤشرات الملفوظات المفصلية (Indicateur Deixis) 125

125	1-2-3-1- الألفاظ المفتاحية
125	أ- مؤشر التفتيش
135	1-2-3-3- الإشارات الشخصية (Personal deictick)
144	1-2-3-3- الإشارات الزمانية (Temporal deictics)
150	1-2-3-4- الإشارات المكانية (Spatial deictic)
153	2- أثر الشخصيات الدينية البطولية وبعدها التداولي في شعر جوادى
154	1-2- أدلة خارج الخطاب
155	1-1-2- الاحتكاك المباشر مع العالم الخارجى
163	1-2- قيمة الموضوع
164	2-2- أدلة داخل الخطاب
168	2-3- المبادئ الحجاجية والإقناع المنطقي

الفصل الثالث: الملامح التناسية للأحاديث النبوية والتصوف في شعر سليمان جوادى

171	1- أثر الحديث النبوي الشريف في شعر سليمان جوادى
174	1-1- التعبير عن الوحدة بالتفرقة
178	1-2- الرفض ودرجة الإيمان
198	2- أثر التصوف في شعر سليمان جوادى
198	1-2- التصوف
199	1-1-2- الروية الصوفية للعالم والتأويل
202	1-2-2- في مفهوم الصوفية وعلاقة التصوف بالشعر
204	2-2- التصوف في شعر سليمان جوادى
205	1-2-2- الرمز الأنثوي في شعر سليمان جوادى
213	2-3- رمز المعراج في شعر سليمان جوادى
221	خاتمة
224	الملحق
226	الملخص
229	قائمة المصادر والمراجع
246	الفهرس