مصادر التناص وأشكاله في شعر أحمد مشاري العدواني

مبارك عادل علي الميع العازمي *

تاريخ وصول البحث: ١/ ٨/ ٢٠١٨م تاريخ قبول البحث: ٢٠/ ١٢/ ٢٠١٨م

ملخص

يعد التناص أحد أهم المفاهيم النقدية التي تنتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية، ولقد أصبح اليوم فكرة محورية يحاول الجميع امتلاكها والاستئثار بتعريفها وتحديدها، فكانت موضوعا للشعرية وبحثاً سيميائيا ودرساً أسلوبيّاً ثم انتقلت إلى حقل التداولّية.

إن ما سبق يوضّح السبب في تضخم المفهوم وتوسعه، وإن التوقعات الأكاديمية التي تنبأت بأفول المفهوم والانتقال نحو مرحلة جديدة باءت بالفشل الذريع، إذ عاد التناص ليمثل نقطة مركزية في روح ما بعد الحداثة، وهو ما يفسّر متابع كثرة الدراسات التناصية تنظيراً أو تطبيقاً. فليس بوسعنا اليوم أمام هذا التشظّي النظري للمفهوم إلا مجاراة المنطق النقدي في الدراسة والتحليل، كما أنّه ليس من حق أيّ منظّر أن يحتكر مفهوم التناص لأنه في الواقع نتاج جماعي لا ينبغي لأحد إدعاء ملكيته أو الاستئثار بتعريفه.

وهذه الدراسة المتواضعة تحاول أن تقدّم مقاربة منطقية في إطار النقد الأدبي منطلقة من موجز تاريخي مكثف لظهور المصطلح وتطوّر المفهوم وتغيّره، فيما ستخصص القسم الأكبر لدراسة مصادر التناص وأشكاله في أعمال الشاعر الكويتي أحمد مشاري العدواني، مسلّمةً بأن التناص هو القدر الذي لا فكاك لنصٍ منه، وأن التناصّ استراتيجيّة لتشكيل النص الأدبي (إبداع) بقدْر ما هو أداة لتحليله (قراءة).

Abstract

Intertextuality is a significant poststructural critical concept that has become a pivotal notion claimed by everyone to define. It then became a subject matter for poetics, semiotics, stylistics and pragmatics.

* باحث، طالب دكتوراه، جامعة العلوم الإسلامية العالمية.

This might suggest the continuous expansion of this concept and the invalidity of some academic expectations that it would fade out and transform into a new stage. Intertextuality still represents a central point in the poststructural spirit. This indicates the abundant literature on theoretical and applied Intertextuality. Under this theoretical fragmentation of the concept this study cannot but follow the critical logic of analyzing the concept of intertextuality which no theoretician has the right to claim its definition because it is a collective work.

This study seeks to critically approach intertextuality through a brief chronicle of its evolution and change, discussing mainly the sources and forms of intertextuality in the Kuwaiti poet Ahmad Mshari Al- Edwani's works, recognizing that Intertextuality is inevitable for any text, being thus a creation strategy for structuring the text and similarly a reception tool for analyzing it.

مدخل:

ظهر مصطلح التناص بعد التجديد الذي لحق الفكر النقديّ خلال الستينيّات من القرن العشرين، وكان حين اكتشفه باختين (Bakhten) قبل ذلك ظاهرةً موجودةً في اللغة، وفي الخطاب الأدبيّ لاحقاً؛ ثم أصبح على يد كريستيفا (Kristiva) ومن بعدها؛ أحد أهمّ الأدوات الإجرائيّة في الدراسات النقديّة. والحق أنّ الدراسة التاريخيّة لظهور نظريّة التناصّ وتطوّرها تتداخل مع سياقات منهجيّة متباينة وربّما متداخلة؛ حاولت تفسير ظاهرة تعدّد الخطابات في النصّ، كما حاولت الاستئثار بالمفهوم وتفسيره بصيغةٍ ناجزة، مما أدّى إلى بروز نوعٍ من التشظّي لمفهوم التناصّ.

وتعدّ نظريّة الحواريّة التي جاء بها باختين (Bakhten) النقطة المحوريّة التي أسهمت في إحداث تغيير وجهة النظر حول الكلام، حيث انتقل الاهتمام تدريجياً نحو تحليل التلفّظ؛ في حين كان التحليل في ذلك الوقت متركّزاً أساساً على بنية الملفوظ[1]. وعندما ظهر مصطلح التناصّ شكّل مرحلةً

واضحة المعالم في الحركة النقديّة التي عُرِفت بـ"ما بعد البنيويّة"، وقد بدأ ذلك في بعض الأعمال النظريّة لجماعة تيل كيل (Tel Quel) الفرنسيّة عامي ١٩٦٨/ ١٩٦٩. ولا سيما كريستيفا التي صكّت المصطلح (Intertextuility) قبل ذلك بنحو عامين، إذ حدّدت ما لـ باختين (Bakhten) من فضلٍ على مفهوم التناصّ؛ ورأت أنّ كلّ نصّ يتشكّل من فسيفساءٍ من الاستشهادات، وأن كلّ نصٍّ امتصاصٌ وتحويلٌ لنصٍّ آخر[٢].

وكان بارت (Barthes) قد تناول مصطلح كريستيفا في كتابه لذة النص ١٩٧٣، وأسبغ عليه الصفة الرسمية، ولذلك فقد لوحظت غزارة إسهامات الباحثين بدءا من العام ١٩٧٥ وصولاً إلى ريفاتير الذي قدّم إسهامات كثيرة في الموضوع[٣]، فأصبح عنده "التناصّ" الآليّة الخالصة للقراءة الأدبيّة"، وأساساً لما يمكن أن يسمّى بالشعريّة[٤]. كما أصدر أنطوان كومبانيون (Compagnon) كتابه "اليد الثانية أو اشتغال الاستشهاد" ١٩٧٩م، حيث قدّم فيه دراسةً منهجيّة للاستشهاد باعتباره ممارسةً تناصيّة[٥]. ثم نشر تودروف (Todorov) كتابه "ميخائيل باختين، المبدأ الحواريّ"؛ واقترح فيه تقسيم المبدأ الحواريّ إلى مفهومين؛ مفهوم الحواريّة، ومفهوم التناصّ كما حدّدته كريستيفا (Kristiva). لكن المشروع التوضيحيّ للتناصّ كان من صنيع جينيت (Genette) في إصداره "مدخل إلى جامع النص" ١٩٧٧ أوّلاً، ثمّ في "أطراس" ١٩٨٢. وقد سعى جينيت إلى بناء تصنيفٍ شكليٍّ للعلاقات التي تتمّ بين النصوص وانتهى إلى أنّ موضوع الشعريّة هو "الماوراء نصيّة"؛ التي حدّدها كمتعالية نصيّة للنصّ تؤطّر كلَّ ما يجعل نصّاً ما في علاقةٍ ظاهرةٍ أو خفيّةٍ بنصوصٍ أخرى، ثمّ فرّق من خلال هذا المفهوم بين مجموعةٍ من العلاقات التي يمكن للنصّ أنْ ينشئها مع نصوصٍ أخرى؛ جاعلاً التناصّ نمطاً واحداً فقط ضمن خمسةِ أنماطٍ من العلاقات الماوراء نصيّة، ورتّب هذه العلاقات في نظامٍ تصاعديّ من التجريد إلى التضمين إلى الإجمال وهذه الأنواع هي[٦]:

١. التناصّ بالمعنى الذي صاغته كريستيفا (Kristiva) وعرّفه على أنّه: علاقة حضور متزامن بين نصّين أو عدّة نصوص عن طريق الاستحضار وفي غالب الأحيان بالحضور الفعليّ لنصّ داخل آخر، وميّز هنا بين ثلاثٍ من العلاقات النصيّة هي الاستشهاد، والسرقة والتلميح.

٢. التوازي النصّيّ: هو العلاقة التي ينشئها

النصّ مع محيطه النصّيّ المباشر، وهي العلاقة الأقلُّ وضوحاً والأكثرُ بعداً عن المجموع الذي يشكّله العمل الأدبيّ ويرتبط النصّ بذلك بنصّ موازٍ يتمثّل بأشكال متعدّدة؛ كالعنوان والعنوان الفرعيّ والعنوان الداخليّ والتصدير والتنبيه وغيرها .

٣.النصية الواصفة أو علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصّاً بآخر؛ بحيث يتحدث عنه دون أنْ يتلفّظ به أو يستدعيَه بالضرورة.

٤.الاشتقاق النصّيّ أو العلاقة التي يمكن لنصٍّ ما من خلالها أن يُشتقّ من نصّ سابقٍ عليه بوساطة التحويل البسيط أو المحاكاة، كالمحاكاة الساخرة والمعارضة، والتحريف.

٥.النصية الجامعة: وهي علاقةٌ ذات طابعٍ تصنيفيٍّ؛ كالعنوان البارز على العمل الأدبيّ مثل (أشعار، دراسة، رواية).

لقد وضع جينيت (Genette) آخر الخطوط الكبرى لنظريّة التناصّ، إذ وضّح من خلال هذه التقسيمات ما يمكن لنصّ أنْ ينشئه من علاقاتٍ مع نصوص أخرى، والواقع أنّه وضع بصنيعه هذا حدّاً للتعريفات الفضفاضة كاشفاً الغموض والجدل الذي تسبّبت به الطروحات المختلفة في التناصّ ومفهومه. وقد بدا فيما بعد أن جينيت (Genette) قد أدّى خدمةً جليلةً لنظريّة التناصّ، فظهر أنّ معظم الدراسات التي تناولت التناصّ كانت قد نهلت من أطراس وتقسيماته للعلاقات النصيّة[٧].

بعد هذا الإيجاز في تاريخ نظرية التناص، سننتقل في الصفحات التالية لدراسة التناص في شعر أحمد مشاري العدواني، وسيحاول البحث إتمام المشروع وفق خطين يهتم الأول بمصادر التناص عند العدواني، في حين يبحث الخط الثاني في أشكال التناص عند الشاعر.

أولاً: مصادر التناص في شعر أحمد مشاري العدواني:

حسب بارت؛ كل نص تناصّ، ولذلك لن يقوى أي نص على محو آثار النصوص السابقة عليه أو طمسها، فالأمر يحدث بطريقةٍ غير إراديّة، وبالمقابل فإنّ الكاتب قد يتعمّد استحضار النصوص فيتعامل معها بكيفياتٍ مختلفة، فيوازيها أو يهشّمها أو يستخدم مفرداتها أو يأخذ من معانيها. إنّ هذا النمط جزءٌ مهمٌّ في عمليّة إبداع النصّ. وإذا كان التناصّ يتحرّك في دائرة الوضوح عندما يتعامل مع الماضي بكونه موروثًا حضاريًا أو تاريخيًا أو دينيًا، فإنّه أيضاً يقدّم ما لا يمكن الإمساك به ويصعب فهمه؛ إذ يطبع في النصّ ظلالاً كثيفة الدلالة لأنّ "الارتداد إلى الماضي

واستحضاره من أكثر الظواهر فعاليّةً في عملية الإبداع، حيث يحدث نوع من التماس بين النصّ الحاضر والنصّ الغائب يؤدّي إلى تشكيلات إبداعيّة قد تميل إلى التماثل أو التخالف أو المناقضة"[٨].

إننا- نظريّاً- نستطيع أن نجد كلّ شيءٍ في النصّ؛ ومع ذلك فنحن لا نستطيع استخراج كلّ شيءٍ من النصّ، والتناصّ هو أداةٌ لكشف النصّ وسبر أغواره، بقدر ما هو علاقات داخليّة في النصّ، وإذا كان النص يخضع بشكلٍ دائم للتحريك والتأويل؛ فسبب ذلك مرجعيّته إذ يأتي من مصادر متعدّدة، كما أنّ التناص يظهر في النصّ بأشكالٍ متعدّدة تقاطعًا واستدعاءً وتداخلاً وتشاكلاً. إن كل نصٍّ يتعايش بطريقة ما مع نصوصٍ أخرى.

ولا يختلف أحمد مشاري العدواني عن غيره من الشعراء في موقفهم من النصّ، فنصّه كغيره من النصوص يعتمد في بنائه على نصوص متنوّعة، إلاّ أنّ هناك متونا تستهوي العدواني دون غيرها. فثمّة ارتباط عضويّ بين خطاب العدواني الشعريّ وبيئته وثقافته. والباحث في شعره يلاحظ نسيجاً يتضافر فيه الموروث الدينيّ مع النصّ الأدبيّ مع الحدث التاريخيّ وغير ذلك ممّا يمكن عدّه مصادر معرفيّة، وكلّ هذه العوامل تنسجم مع ثقافته وبيئته وظروفه المحيطة به، ومن المصادر التي وجدنا العدواني يعود إليها في خطابه الشعري:

*** الموروث الديني:**

يعدّ النصّ الدينيّ من المرجعيّات المهمّة التي وظّفتها القصيدة العربية المعاصرة، كما يشكّل الموروث الدينيّ نصّاً بنائيّاً موازياً أسهم في تشكيل الخطاب الشعريّ وصياغته، وقد دأب الشعراء على استلهام النصوص الدينيّة لما تتميّز من قوّة تأثير ولما تقدّمه من نماذج ورموز عالية الدلالة. ويمكن أن نميّز في نصوص العدواني وتعامله مع الموروث الدينيّ بين استخدامه للقرآن الكريم والأثر النبويّ.

تحتفظ ألفاظ القرآن الكريم بدلالاتٍ قويّة تكشف عن مصدرها بالرغم من ورودها في سياقات أخرى. وقد شكّل استخدام القرآن الكريم في الشعر العربيّ المعاصر ملمحاً أسلوبيّاً مميّزاً، إذ يشكّل متعالياً نصّيّاً وذلك بتأثيره وامتداده في لحظته التاريخيّة وفي اللحظة الراهنة، فهو نصّ مقدّس ذو امتداد فاعل في الحاضر كما هو في الماضي، ومنهلٌ خصبٌ لمختلف أنواع التفاعلات النصيّة[٩]، والشاعر إذ يتناصّ مع القرآن

الكريم يستدعيه ليشكّل منه جزءًا من البنية الدلاليّة للنصّ الشعريّ؛ ولذلك فإنّ الإشارات القرآنية لا تشكّل عبئًا على جسد النصّ بقدر ما ترتبط به دلاليّاً وبنيويًا، ويشكّل ذلك نوعاً من الإثراء يغني تجربة الشاعر. والعدواني يتعامل مع النصّ القرآنيّ وفق ما يتطلّبه تشكيل النصّ فقد يقتبس آيةً، أو يمتصّ مضمونها، أو يستدعي بعض مفرداتها، أو يلمح إليها بطريقةٍ ما. وإن البحث لا يسعى للإحاطة بكل التناصات القرآنية التي حقّقها الشاعر، ولذلك سنكتفي هنا بالتدليل على ما ذهبنا إليه ببعض الشواهد:

ففي قصيدة يا نوح يستحضر الشاعر قصة نوح من القرآن الكريم، يقول[10]:

يا سيد الربابنة
يا نوح أدركنا
من غرق مهين
أسلك بنا قصد الطريق الآمنة
يا قاهر الطوفان
بالحكمة واليقين
يا نوح أدركنا
يا نوح أدركنا
يا نوح أدركنا

ففي المقطع السابق يستلهم الشاعر قصة نبي الله نوح المعروفة بالطوفان، ويذكر نوحاً عليه السلام بالاسم، ويصفه بأنّه قاهر الطوفان. ويتضح البعد الفكري لهذا التناص من خلال الاستحضار الرصين الذي ينسجم مع الواقع العربي آنذاك أي ما بعد نكبة فلسطين، فالشاعر يرى أن العرب على وشك الغرق ولن ينقذهم من المصير المحتوم سوى معجزةٍ كبيرة، ولذلك جاء استدعاء نوح وقصة الطوفان بطريقة موفّقة، ولعلّ العدوانيّ في هذا التناص يسبق الشعراء العرب المعاصرين في تعاملهم مع النص الديني، فهو لم يسع للاستشهاد بل عمل على التوظيف.

وفي قصيدة سراب، يستحضر العدواني آية من الذكر الحكيم، يقول[11]:

ما دهانا من خطوب
وغشانا من عذابِ
همّنا أن نحتوي الغيـ
ـث على حسن مآب
بقدورٍ راسياتٍ
وجفانٍ كالجوابي
ونباهي الناس فيما
قد أصبنا من رغاب

والتناص المقصود في هذه الأبيات هو قوله في البيت الثالث، "بقدورٍ راسياتٍ وجفانٍ

كـالجوابي" الـتي اقتبسـها مـن قولـه تعـالى: ﴿يَعۡمَلُونَ لَهُۥ مَا يَشَآءُ مِن مَّحَٰرِيبَ وَتَمَٰثِيلَ وَجِفَانٖ كَٱلۡجَوَابِ وَقُدُورٖ رَّاسِيَٰتٍۚ ٱعۡمَلُوٓاْ ءَالَ دَاوُۥدَ شُكۡرٗاۚ وَقَلِيلٞ مِّنۡ عِبَادِيَ ٱلشَّكُورُ﴾ [سبأ: ١٣]، فالشاعر في هذا التناص يستخدم المفـردات المقتبسـة بمعانيهـا الـتي وردت في القـرآن الكـريم، فالجفـان هـي الآوانـي، والجـوابي جمـع جابيـة وهـي الحـوض الـذي يجمـع فيـه المـاء أمـا القـدور فهـي معروفـة، وراسيات أي عظيمة ثابته لا يمكن زحزحتها، إلا أنّه يستخدمها في سياق جديد وفكرته فيـه أن الإنسـان يسـعى جاهـدا لجمـع الخـير (الغيث) لنفسه بهـذه الأدوات العظيمـة الـتي اصطنعها الجن لنبي الله سليمان، ويلاحـظ في هذا التناص استحضار الشاعر لجزء من الآيـة الكريمة التي أشـرنا إليهـا قبـل قليـل، دون أن يحافظ على العبارة القرآنية بحرفيتها إذ عكـس العطف الذي ورد في الآية الكريمة، والعـدواني في هـذا التنـاص يسـتخدم العبـارة القرآنيـة بالمعنى الذي وردت به، لكنـه بالوقـت نفسـه يستخدم سياقاً مغايراً لسياقها الأصـلي، فهـو يسـتفيد مـن المعنـى والهالـة الإعجازيـة لهـذه القدور والأواني العظيمة الـتي صـنعها الجـان للـنبي سـليمان، ويسـخّرها لرسـم صـورة فاضـحة عـن تهافـت النـاس وسـعيهم وراء الدنيا فهم يحاولون جمع كل ما يمكن جمعه مـن أجل التباهي.

ومن تناصّ الشاعر مع الموروث الديني استحضاره للحديث الشريف، وأمثلته نادرة قياساً لتناصه مع القرآن الكريم، يقول مثلاً في نصّ بعنوان تأمّلات ذاتية[١٢]:

أيامنا تموت...
كالحشرات في خيوط العنكبوت
أيامنا تموت،
تنحلّ في بالوعة الزمن
وظلّ" خضراء الدمن:
المرأة الحسناء في المنبت السوء"
لها وطن.

ويتضّح من الشـاهد السـابق استحضـار الشـاعر لحـديث خضـراء الـدمن، والحـديث مشهور ورد بكتب الحـديث بغـير لفـظ: قَـامَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ خَطِيباً فَقَالَ: أَيُّهَا النَّاسُ، إِيَّاكُمْ وَخَضْرَاءَ الـدِّمَنِ قِيـلَ: يَـا رَسُـولَ اللَّـهِ، وَمَـا خَضْـرَاءُ الـدِّمَنِ؟ قَـالَ: "الْمَـرْأَةُ الْحَسْـنَاءُ فِـي مَنْبِـتِ السَّـوْءِ"[١٣]. فالشـاعر يتنـاص مـع الحـديث بشـكلٍ شـبه حـرفي، إذ يسـتخدم علامتي التنصيص، ويستفيد من دلالة خضراء الدمن ومـا تـثيره في ذهـن المتلقـي ليشـير إلى سوء الواقـع العربـي، حيـث يمـوت الإنسـان العربي وتذهب أيامه سـدى في وطنـه فيعـاني

من الغربة ويتعاظم الإحساس بها عندم يتأكّد أن من يصفها بخضراء الدمن تعيش حياة رغيدة مكرّمة وتشعر بالأمن والأمان، ولعله أراد أن يصنع منها رمزاً لكل ما يراه من عبث.

* **الأدب العربي**:

إذا كان النص الديني يشكل متن التناص الأوّل الذي يتناص معه الشاعر العدواني، فإن المتن الثاني هو الشعر. والظاهر أن نصّ العدواني ينفتح على عوالم شعرية تنمّ عن رهافة حسّه وذائقته الفذّة. وإذا كانت حركة الشعر العربيّ المعاصر قد أخذت تبتعد عن وهم البكارة التي عاش بها شعرنا القديم، فقد أنشأت تنفتح على جوانب التراث الإنسانيّ بكلّ جوانبه، وإذا كان مفهوم السرقة قيداً كبّل شاعرنا القديم فإنّ الشاعر المعاصر تحرّر أخيراً من هذا القيد، إذ وجد الشعراء ملاذاً في التعامل مع الشعر، ولذلك أخذ الأدب بأنواعه دوره في القصيدة المعاصرة، والشاعر المعاصر إذ يلجأ إلى الأدب يجد نفسه يعيش في تجارب إنسانيّة معهودة، فرغم اختلاف العصور تبقى الحقيقة الإنسانيّة واحدة، وتبقى التجارب واحدة، وما يفرّق بينها هو اختلاف الزمان والمكان، لذلك لايبدو غريباً أن يرث شاعرنا المعاصر أدبنا القديم بشعره ونثره وأدبائه، ولن نستغرب حينها مدى تجاوبه مع هذا التراث الأدبيّ الهائل خصوصاً أنّه كثيراً ما يجد في أصوات الشعراء الآخرين وشخصيّاتهم صدًى لتجاربه وتجسيداً لمعاناته.

وقد نهل العدواني من الشعر العربي خاصّةً واغتنى بالكثير من التجارب الشعريّة والشاعريّة التي وجدها تنسجم مع مقولاته، ولذلك فقد تفاعل بخطابه الشعريّ بأشكالٍ متباينة مع نصوصٍ أدبيّةٍ متنوّعةٍ بين نثرٍ وشعرٍ؛ عربيّةٍ وغير عربيّة تنتمي إلى فتراتٍ تاريخيّة مختلفة، جسّدت سعة ثقافته ومدى انفتاحه على الآخر.

أ- الأدب العربيّ القديم:

نوّع العدواني باستحضاراته واستدعاءاته فكانت علاقته بهذا الأدب أكثر من علاقة إعجاب، وتلوّنت بين تنصيصٍ وتحويرٍ ومحاكاةٍ ومحاورةٍ، فنوّع بين هذا وذاك دون أن تفقد قصيدته بريق المعاصرة أو لغة الانسجام ودون أيّ قصورٍ في تأدية رسالته، ومن ذلك تناصه مع قيس بن الملوح في أكثر من موضع، ومنها قوله(١٤):

تمتّع قبل أن تطفئ
ريح الموت مشعالك

تمتّـــــع قبـــــل أن يغمـــــــر
ظـــــلّ الشـــــيب آمالـــــك

والبيت الذي نزعم أن الشاعر تناص معه هو قول ابن الملوّح(١٥):

تَمَتَّـعْ مِـنْ شَـميمِ عَـرَارِ نَجْـد
فمـا بَعْـدَ العَشِـيَّةِ مـن عـرار

والتناص حدث هنا من خلال استخدام الشاعر للفعل تمتّع، وقد اتفق السياق في كلا الشاهدين على ضرورته، وإن كانت دعوة العدواني لعيش الشباب قبل مجيئ المشيب، ولذلك يمكن أن نعدّ الشاعر العدواني قد تناص في الوقت نفسه مع المتنبّي في قوله:

ذَرِ النَّفْسَ تأخذْ وُسعَها قبلَ بَينِها
فمُفْتَـرِقٌ جـارانِ دارُهُمـا العمـر

فالتناص هنا بين العدواني والمتنبي واضح إذ يستلهم العدواني مضمون بيت المتنبي، والمعنى يكاد يكون متطابقا بالرغم من أنه لم يستخدم أي مفردة من مفردات المتنبي.

ب. الشعر العربي الحديث:

من اللافت أن يتناصّ العدواني مع الأدب العربيّ المعاصر بشكلٍ غزير، ولقد بدا ذلك كأنّه رغبة في مجاراة أدباء عصره، وإن المتفحّص لديوانه يجد ذلك ميزةً واضحة، ولا ريب أن القارئ الحصيف سيجد آثار شعراء آخرين في ديوان العدواني من حيث النزعة أو الأسلوب أو الغاية، ولذلك يمكن نعثر على أحمد شوقي وعمر أبو ريشة وإيليا أبو ماضي وخليل مطران وجبران خليل جبران وبدوي الجبل والأخطل الصغير وربما غيرهم، إنّ هذا الأمر على كل حال لا يظهر في مجال التقليد أو الاحتذاء؛ ولعله يكون مجاراةً لشعراء عصره وسابقيه، ولعل الأمر سينطبق على شعراء عصره أيضا إذا ما تمّ إخضاع تجاربهم الشعرية للدراسات التناصيّة، وبالرغم من ذلك فإنّ لكلّ واحد منهم أثره وطابعه الخاص.

فمن التناص الذي يمتثل للغاية، يمكن أن نلاحظ التناص الذي وقع بين قصيدة رأس للعدواني، وقصيدة الحمار لأحمد شوقي، ويبدو أنّ كلا من القصيدتين كُتبت لغاية تعليميّة، لكن القصيدة اللاحقة- وهي للعدواني- رغم اختلاف الموضوع وقعت في إطار قصيدة شوقي، يقول العدواني في قصيدة رأس(١٦):

وأنـاس زعمـوه مـن تنـانين البحـارِ!!
قـذف المـوج بـه قسـراً إلى هـذا الجـوارِ
ورآه غيرهـم خلقـاً مسـيخاً في الـديار
حلّـت اللعنـة فيـه فـتردّى بـالتواري
.....

فـأتى للشـبح المحجـوب مخفـور الـذمارِ
هتـك السـتر عليـه فبـدا رأس حمـارِ

أما قصيدة شوقي المعنيّة، فهي التي يقول فيها:

سَقَطَ الحِمارُ مِنَ السَفينَةِ في الدُجى
فَبَكى الرِفاقُ لِفَقدِهِ وَتَرَحَّموا
حَتّى إِذا طَلَعَ النَهارُ أَتَت بِهِ
نَحوَ السَفينَةِ مَوجَةٌ تَتَقَدَمُ
قالَت خُذوهُ كَما أَتاني سالِماً
لَم أَبتَلِعهُ لِأَنَّهُ لا يُهضَمُ

والظاهر أنّ التناص حدث في هذه القصة الشعرية من خلال الغاية التعليميّة التي صُنعت لأجلها، كما أنّ بطل القصّتين هو حمار، ويؤكّد حدوث التناص بين هاتين القصتين استخدام العدواني للفظتي الموج والدجى.

ثمّة إشاراتٌ كثيرة يمكن ملاحظتها في شعر العدواني؛ حول تداخل بعض نصوصه مع متن الشعر العربيّ المعاصر، وسواءٌ أصدق ذلك أم لا- فإنّ العدواني يكشف هنا عن سعة أفقه كما يكشف عن رغبته الدفينة في تطوير أدائه الفنّي ومجاراة شعراء عصره، ومن وجهة نظرٍ أخرى نرى أنّه لن يستطيع الخروج من دائرة عصره؛ هذه التي تعامل معها شعراء عصره أنفسهم، فهم جميعاً أبناء بيئة واحدة، جمعتهم الثقافة والهمّ المشترك والحبّ للوطن والانتماء له، فلا غريب إذن أن نلمح مشتركاتٍ تتبدى نصوصاً غير واضحة المعالم ضمن أشعارهم. إنّ من يقرأ المقطع التالي مثلاً لابدّ أن تقفز إلى ذهنه قصيدة المواكب لجبران خليل جبران ولا سيّما في مقطعها السادس. يقول العدواني(١٧):

لقد طابت حياة الوحش عندي
فبت ولي بها لهف وغلّة
فهل لي أن أفرّ إلى البراري
وأسكن قلب موماةٍ مضلّة
إذا ما جنّ ليلي طالعتني
كواكب من نواحي الأفق جذلة
وأملأ من رحيق الفجر كأسي
وأغزل من شعاع الشمس حُله
وأحسب أن هذا الكون ملكي
وأنّي قد صنعت الكون كلّه

بينما يقول جبران في قصيدة المواكب، المقطع السادس:

هل تخذتَ الغاب مثلي
منزلاً دون القصورْ
فتتبعتَ السواقي
وتسلقتَ الصخورْ

هـــــل تحممـــــتَ بعطـــــرٍ
وتنشـــــــــقت بنـــــــــورْ
وشـــــربت الفجـــــر خمـــــراً
في كـــــؤُوس مـــــن أثـــــير

إنّ المقارنـة بـين المقطعـين السـابقين تؤكّد أنّ العدواني وقع في التناص، فـالروح هي ذاتُهـا المسـيطرة في القصـيدتين، وحيـاة الوحش والبراري التي تناولها العدواني هي نفسها حيـاة الغـاب عنـد جـبران، والدالّـة المؤكدة على هذا التناص يمكن معاينتها مـن خلال المقارنة بين عبارة العدواني (أملأ من رحيق الفجر كأسي) وعبارة جبران (شربت الفجر خمراً). إنّ ما سبق يؤكّد علـى وقـوع التناص كما يؤكّد على تناصّ العدواني مع الشعر العربي المعاصر ككل.

كما ينفتح العدواني في خطابه الشعري علـى منـابع ثقافيّـة متعـدّدة، وقـد أغنـت الأسـفار فكـر الشـاعر فنوّرتـه، والواقـع أن الشاعر المعاصر لا يسـتطيع أن يحـبس نفسـه داخـل ثقافتـه، ولربّمـا حـاكى العـدواني في شـعره بعـض النمـاذج الشـعريّة لـلأدب الأوربي أو استعان برموزهـا الثقافيّـة. ففـي قصيدته التي جـاءت بعنـوان "في المقـبرة بـين الصـدى والطيـف"[18] يسـتلهم بعضـاً مـن معاني ودلالات الشاعر الإنجليـزي تومـاس هاردي كما يُشار إلى ذلك في الحاشـية، فيمـا يبدو أنه نوع من التجريـب والاسـتفادة مـن تجارب الشعراء في الثقافات الأخرى.

ثانياً: أشكال التناص عند العدواني:

تتيح عمليّة القراءة بصـفتها عمـلاً منتجـاً تزامن بنيات النصّ المختلفة، وبذلك تصـبح القراءة عمليّـة كشـفيّة حدسـيّة تتطلـب مـن القارئ الحصافة وسعة الاطلاع؛ إذ إنّ التناصّ قد ينصـرف إلى المسـتوى الـدلاليّ الخـالصّ عن طريق التوليد حيـث يتحـرك الـوعي إلى النصّ المقترض كاشفاً عن دلالتـه العميقـة، وهذه بدورها تتفاعل مـع الدلالـة الظـاهرة لتنتج في النهاية مقولة النصّ بشكلٍ ما.

إنّ التنـاصّ يقتضـي المخالفـة الشـكليّة والمضـمونيّة وإلاّ كـان استنسـاخًا، كمـا أنّـه يقتضي الجـدّة والمنافسـة والتجـاوز الـدلاليّ؛ فحين يتداخل النصّ أويدخل في علاقات مـع نصوص أخـرى فـإنّ هـذا لا يعـني الاعتمـاد عليها أو محاكاتها فقط، بل إنّ النصّ المقـترَض يتجسـد في الـنصّ الجديـد وفـق تنظيمـاتٍ وتشكّلات قد تقتضي المخالفة أو المعارضة أو التنافس، أو أيّ علاقةٍ أخرى تتيحها عمليّـات التحويل والتوليد التي يمارسها المبدع.

وكمـا يـرى أحمـد زهـير رحاحلـة أنّ الدارس في التناص يستطيع أن يلاحـظ تباينـا

واسعاً في أنواعه وتقسيماته وآلياته ووظائفه، وهو أمر منطقي إذا أقررنا بأنّ مفهوم التناص غير منضبط ، إذ لا قوانين قارة ولا معايير محددة، وعليه فالنصّ المدروس هو المعيار الذي نركن إليه في دراسة التناص، كما إنّ التجربة الأدبيّة هي التي تملي على الدارس ملامح الدرس والبحث في التناص(١٩).

والحقّ أنّ النصّ السابق يتجسّد في النصّ الحالي وفق تشكّلات متباينة، لكنّها تنتمي جميعاً لثلاث آليّاتٍ رئيسةٍ هي التضمين والتلميح والسرقة إذا كان التناصّ إراديّاً، وآليّات أخرى تسهم في تشكيل النصّ إذا كان التناصّ يتمّ بطريقةٍ غير إراديّة.

أ. التناصّ اللاإراديّ:

ثمّة ما يحدث بطريقةٍ غير واعية لا يتدخّل فيها المبدع، ولا يكون له دورٌ في استحضار النصوص، ويلعب اللاوعي دوراً كبيراً في استدعاء النصوص، ولكنْ بشكلٍ غريبٍ يُبعدها عن مصادرها، وغالباً ما سيكون التناصّ هنا بعيداً عن يد المتلقّي، فيصعب عليه إمساكه أو ملاحظته، إذ يكون كلمةً أو جملةً مبعثرةً أو محوّرة في النصّ الجديد؛ وبشكلٍ يبتعد عن الأصل بطريقةٍ ما. وما دام التناصّ بجميع أشكاله يخضع لمخزون الكاتب فإنّ اكتشافه في النصّ يحتكم لمعرفتنا بمصادر المبدع من جهة؛ كما يحتكم لثقافة المتلقّي من جهةٍ أخرى؛ فهو يقع في منتصف الطريق بين المتلقّي والنصّ، ولابدّ لاكتشاف هذا النوع من التناصّ؛ أن يكون القارئ على علمٍ ودرايةٍ كافية بنصوص المبدع، فإنّ ذلك يعتمد على معرفة القارئ المسبقة بجمل المبدع وعباراته وتراكيبه وأساليبه بالإضافة إلى معرفته بمصادره واهتماماته الثقافيّة والمعرفيّة.

وفي هذا النوع، يمكن أن نورد شاهداً على ربّما حدث فيه التناص بشكلٍ لا إرادي، وهو ما جاء في قصيدته التي يقول فيها(٢٠):

ورحت أخطو إليه
مجرّح الخطوات
وفي فمي صلوات
محروقة الكلمات
تهيم في سبحاتي
على صدى أغنياتي

ففي المقطع السابق يمكن أن نعد الشاعر وقع بالتناصّ اللاإرادي مع قصيدة الشاعر كامل الشنّاوي "حبيبها" التي يقول فيها:

وسرت وحدى شريدًا
محطم الخطوات
تهزنى أنفاسى
تخيفنى لفتاتى!
كهارب ليس يدرى

من أين، أو أين يمضى؟
شك! ضباب! حطام!
بعضى يمزق بعضى

إنّ البحر الواحد والقافية المشتركة وهي التاء المكسورة المشبعة ياءً، والمفردات المشتركة والنبر المهيمن في المقطعين تدفع بنا للاعتقاد بوقوع هذا التناص، مع أننا لا نجزم أن رؤية الشاعرين واحدة، فالعدواني يتحدث عن غربته الذاتية ولعله يناجي ربه في الأبيات السابقة، في حين كان مضمون قصيدة الشناوي عن الحب وألمه.

ب. التناص الإراديّ:

أمّا إذا كان التناصّ إرادياً فإنّه يتجلّى في النصّ الجديد وفق تشكّلاتٍ متباينة تتدرج من التنصيص الصريح إلى الإشارة الخفيّة، ولا بدّ أن نشير في هذا السياق إلى اختلاف النقّاد في تحديدهم لأنواع التناصّ أو أشكاله في الأثر الإبداعيّ أو النصّ، ولا ضير في ذلك ما دام الناقد ينطلق من النصّ، لأنّ النقد -بطبيعة الحال- لن يكون تطبيقاً آليّاً صارماً لقوالب جامدة ومصادرات، كما أنّ التناص ليس تنظيماً لمقدّمات محدّدة النتائج، وبالتالي فالنصّ هو من يحدّد تقسيمات وتصنيفات ظاهرةِ التناصّ فيه، ولذلك كان لا بدّ من استقراء خطاب أحمد مشاري العدواني الشعريّ للخروج بأشكال التناصّ عنده.

١. التناصّ بالتضمين:

لاحظ نقادنا القدماء أنّ في النصّ المقتبَس أو المضمّن ما يجعل منه مثار إعجاب المضمِّن، ولن يعيب الشاعر اقتباسه طالما أنّ الهدف تسجيل موقف فكريّ وإبراز قيمةٍ ما؛ يهدف لمحاورتها والاستفادة منها ومن تجارب أصحابها، كما أنّه يحاول من خلالها توسعة أفق خطابه وتطوير تقنياته الشعريّة. والعدواني كغيره من الشعراء يضمّن قصائده هادفاً من ذلك إلى إغناء نصّه وتعضيد مقولاته. وفي هذا الشكل من التناصّ تتوفّر المعايير الثلاثة فالنصّ المُضَمّن منقولٌ بوضوحٍ في النصّ المضمِّن وهذا ما يوحي به استخدام علامات التنصيص أحياناً. ونشعر بوجود التنافر من خلال تصادم سياقي النصّين المضمِّن والمُضمَّن، وقد يتغيّر هذا الشكل فيكون النصّ المضمّن غير كاملٍ أو مجتزأً، أو محرّفاً بتقديمٍ أو تأخيرٍ فتزاح عنه علامات التنصيص لكنّه يبقى محتفظاً بالمعايير السابقة؛ وعلى هذا فقد يظهر التناص تضميناً تاماً أو محرفاً أو جزئيا.

-التضمين الجزئي: إنّ التناص الذي من هذا الشكل غالباً ما يستند إلى النصوص المعروفة والمشهورة وقد تكون هذه النصوص من القرآن أو الحديث وقد تكون من الأمثال المتداولة أو الفصيحة وقد تكون من الشعر المعروف، وتحافظ هذه الاستدعاءات عندما تكون من هذا الشكل على النص المقترض بوصفه أيقونة دالة وقد يشار إليها بعلامة التنصيص أو بدونها، كما يرد في المقطع التالي(٢١):

قد دان بالكراسي ...
فهي لديه سدرة المنتهى ...
وجنة المأوى
عبادة ملحدة بخالق الإنسان والإنسان
لا تسألوني لم لا أكون بينكم
فلست من يؤمن الأوثان

ففي المقطع السابق يقترض الشاعر عبارتين قرآنيتين واضحتين الأولى هي "سدرة المنتهى" والثانية "جنة المأوى"، وردتا في قوله تعالى: ﴿وَلَقَدۡ رَءَاهُ نَزۡلَةً أُخۡرَىٰ ١٣ عِندَ سِدۡرَةِ ٱلۡمُنتَهَىٰ ١٤ عِندَهَا جَنَّةُ ٱلۡمَأۡوَىٰٓ ١٥﴾ [النجم: ١٣-١٥]، فالشاعر في المقطع السابق اقترض عبارتين غير كاملتين من الآيات القرآنية المشار إليها، لكن ذلك لم يمنع أن تشير هاتين العبارتين إلى متنهما الأصلي مباشرة، كما أنّ التوظيف المغاير للسياق الأصلي لم يمنع ذلك أيضا، فالشاعر إذ يتحدث عن المسؤولين المتشبثين بالكراسي جعلهم يعتقدون أن عروشهم هي جنّة المأوى وأن مواقعهم هي أعلى وأسمى ما يمكن الوصول إليه ولذا فهم متمسكون بها لا يتزحزحون، لقد جعل الشاعر دينهم هو تلك المناصب وهذا ما ينظر إليه الشاعر على أنه إلحاد وعبادة للأوثان التي يأنف من الاقتراب منها. وهذا ما يلهيهم عن فعل أي شيء آخر. لقد جاء التناص في هذه المقطع من نوع التناص بالتضمين الجزئي ولم يعتمد الشاعر علامة تنصيص فلاشك أن العبارة القرآنية تشير إلى متنها دون أن يجد القارئ أي عناء في البحث عنها.

- التضمين التام: في هذا الشكل من التناص يستحضر الشاعر نصاً ما من متن معروف ويضمنه نصه، ويحرص الشاعر في هذا التناص على التنصيص، فالنص المقتبس يظهر من خلال تصادم سياقي واضح، وهو لا يختلف عن النوع السابق إلا من خلال حجم النص الذي تم استيعابه في النص الجديد. ومن أمثلة ذلك استدعاء الشاعر لحديث خضراء الدمن والتناص معه، كما في قوله نصّ بعنوان تأمّلات ذاتية(٢٢):

أيامنا تموت...
كالحشرات في خيوط العنكبوت
أيامنا تموت،
تنحلّ في بالوعة الزمن
وظلّ "خضراء الدمن:
المرأة الحسناء في المنبت السوء"
لها وطن.

فالشاعر في النص السابق استحضر الحديث واقتطع جزءاً منه ضمن علامتي تنصيص، وإرادة الشاعر الواعية في هذا التناص تفصح عن نفسها من خلال هذا التنصيص، كما أن هذا التنصيص لا يعني الارتهان إلى دلالة الحديث الحرفية، فالتوظيف الجيد هنا يستفيد من الدلالة أما السياق الجديد الذي أتى به الشاعر فيذهب بالدلالة إلى مكان الآخر بالاستفادة من دلالة الحديث.

٢. التناصّ بالامتصاص:

عند اكتشاف آثار نصٍّ ما في نصٍّ من نصوص العدواني الشعرية نرى أن هذا الأثر يتجلّى كتناصّ لم يحدث بشكلٍ حرفيّ لكنّه واضح ولا يبدي أيّ تنافرٍ مع السياق المحيط به، وهو تناص يفصح عن نفسه لأنّه ليس هنالك من إرادةٍ حاولت إخفاءه، وبالتالي فهو تضمينٌ مستتر، وهو شكلٌ من التناصّ يقوم الشاعر من خلاله باستدعاء نصٍّ ما بمضمونه ومعناه دون أن يتقيّد بلفظه، ولذلك قد لا تظهر آثار هذا النصّ في النصّ الجديد المستضيف، وآليّة التفاعل بين النصّين تقوم إذ يمتصّ النصّ الحاضر النصّ السابق ويحتويه دون أن يهتمّ بألفاظه أو أن يشير إليه بالضرورة، وليس هنالك من قانون صارم لكيفية حدوث هذا الشكل من التناصّ سوى أنّ آثار النصّ المستدعى يمكن للباحث أن يعثر عليها من خلال قرائن معنويّة وأخرى لفظيّة.

إنّ هذا النمط من التناص يكشف الجانب المهم في عملية تحويل النصوص إلى نصوص جديدة، فالشاعر يتأثر بغيره من الأدباء والشعراء ويهضم نتاجاتهم الأدبية والشعرية فيحاول مجاراتهم، وكمثال على ذلك نرى أن الشاعر العدواني قد تأثر بالشعراء الإنسانيين العرب ولا سيّما إيليا أبو ماضي، ومن خلال ديوان الشاعر نكتشف أن العدواني تأثر بهذه النزعة الإنسانية ورائدها، وعندما أراد أن يدلي بدلوه وقع بالتناص وكمثال على التناص من هذا النمط نورد القصيدة التالية[٢٣]:

وخذي عن وردة البستان أسرار الحياة

أدركـــت ســـحر شـــذاها
فازدهـــــت بالبســـــمات
عـــرف القصـــد أنـــاس
تخـــذوا الأفـــراح فنـــا
كلمـــا أجـــدب مغنـــى
لهـــم حلّـــوا بمغنـــى
.....
كـــلّ مـــا جـــدد في النـــ
ـــفس شـــعورا بـــالوجود
وأراهـــا صـــورا تفـــ
ـــصح عـــن حـــسّ جديـــد
فاجعلـــه هـــدف المســـ
ـــعى وعنـــوان الســـعادة
ولـــتكن منـــك اســـتجا
بـــاتٌ إليـــه وعبـــادة

والقصيدة التي تناصّ معها الشاعر العدواني هنا هي قصيدة فلسفة الحياة لإيليا أبي ماضي، التي يقول فيها:

أيّهـذا الشّـاكي ومـا بـك داء
كيـف تغـدو اذا غـدوت عليـلا؟
إنّ شـرّ الجنـاة في الأرض نفـس
تتـوقّى، قبـل الرّحيـل، الـرّحيلا
وترى الشّـوك في الـورود، وتعمـى
أن تـرى فوقهـا النّـدى إكليـلا
والـذي نفسـه بغـير جمـال
لا يـرى في الوجـود شـيئا جميلا
أحكـم النّـاس في الحيـاة أنـاس
عللّوهـا فأحسـنوا التّعليـلا
أدركـت كنههـا طيـور الرّوابـي
فمـن العـار أن تظـل جهـولاً
ما تراهـا- والحقل ملـك سـواها
تخـذت فيـه مسـرحاً ومقـيلاً
أنـت لـلأرض أولاً وأخـيراً
كنت ملكـاً أو كنـت عبـداً ذليلاً
لا خلـود تحـت السّـماء لحـي
فلمـاذا تـراود المسـتحيلا
قـل لقـوم يسـتنزفون المـآقي
هـل شـفيتم مـع البكـاء غليلاً؟
مـا أتينـا إلى الحيـاة لنشـقى
فـأريحوا، أهـل العقـول، العقـولا
كـلّ مـن يجمـع الهمـوم عليـه
أخذتـه الهمـوم أخـذا وبـيلا

فالشاعر العدواني يريد أن يجاري أبا ماضي في رؤيته، ولكنه لا يستطيع أن يخفي تـأثره بهـا، فـالروح الـتي تسـري بـين القصيدتين واحدة، وفيها دعـوة إلى التمتـع بالحيـاة والابتعـاد عـن الهمـوم والأحـزان، وتقدّم القصيدتان كلتاهما تفسيرات لمعنى

الحياة الحقيقية، إنّ هذه الرؤية المشتركة بين القصيدتين لا بدّ أن تُحمل بتعبيرات وألفاظ مشتركة، وهذه الألفاظ هي التي تلفت انتباه القارئ إلى وقوع التناص، ففي هذا المجال نستطيع التوقّف عند ألفاظ (وردة، زهرة، بستان، حياة، أدرك، أناس، اتخذ...) فهذه الألفاظ المشتركة بين القصيدتين تشكل مفاتيح التناص، والمؤشر الذي يشير إلى وقوعه، أمّا التناص من حيث المضمون فهو واقع لا محالة كما بيّنا قبل قليل إذ تشربت قصيدة العدواني موضوع أبي ماضي، وظهرت الألفاظ كقرائن واضحة تشير إلى وقوع هذا التناص.

ويبدو أن العدواني كان شديد التأثر بالنزعة الإنسانية التي قادها أبو ماصي، لذلك نراه يخاطبنا بموضوعات أبي ماضي، كما في المقطع التالي الذي يتناص فيه مع قصيدة أخرى لأبي ماضي، يقول العدواني في قصيدة بعنوان همسات[٢٤]:

قالت الدنيا لأهـ ـلها مقال الناصحينا
جهل الحكمة قومٌ جعلوا الأحزان دينا

والمقطع يحيلنا إلى قصيدة إيليا أبي ماضي فلسفة الحياة أيضاً، ولا سيّما المقطع الذي يقول فيه:

أحكم النّاس في الحياة أناس
عللّوها فأحسنوا التّعليلا
أدركت كنهها طيور الرّوابي
فمن العار أن تظل جهولا

فالتناص أخذ شكل الامتصاص من خلال الكلمات التي أشارت إلى قصيدة أبي ماضي وهي مفردات (جهل، الحكمة، قوم، الدنيا) التي وردت في قصيدة أبي ماضي على شكل (جهولا، أحكم، أناس، الحياة)، فالفكرة والرؤية تكاد تكون واحدة في القصيدتين كلتيهما، والدعوة إلى ترك الأحزان والعيش بسعادة واضحة في كلا المقطعين، أما وظيفة العلامات اللفظية في نص العدواني فهي الإحالة إلى النص الأصل الذي تناصّ معه الشاعر.

ومن التناص بالامتصاص أيضاً ما أورده العدواني في القصيدة التالية، حيث يقول[٢٥]:

ربي بما أغويتني!!!
أرفق بشيطان أمين
وعدته، ووعدك الحق المبين
بأن يكون بين المنظرين

وأن يُضلّ العالمين
يمكر سرّاً تارة وجهرا

لا شكّ أن العدواني تناصّ في المقطع السابق مع مضمون الآيات القرآنية التي تتناول قصة إبليس في الذكر الحكيم، قال تعالى: ﴿قَالَ رَبِّ فَأَنظِرْنِيٓ إِلَىٰ يَوۡمِ يُبۡعَثُونَ ٣٦ قَالَ فَإِنَّكَ مِنَ ٱلۡمُنظَرِينَ ٣٧ إِلَىٰ يَوۡمِ ٱلۡوَقۡتِ ٱلۡمَعۡلُومِ ٣٨ قَالَ رَبِّ بِمَآ أَغۡوَيۡتَنِي لَأُزَيِّنَنَّ لَهُمۡ فِي ٱلۡأَرۡضِ وَلَأُغۡوِيَنَّهُمۡ أَجۡمَعِينَ ٣٩ إِلَّا عِبَادَكَ مِنۡهُمُ ٱلۡمُخۡلَصِينَ ٤٠ قَالَ هَٰذَا صِرَٰطٌ عَلَيَّ مُسۡتَقِيمٌ ٤١ إِنَّ عِبَادِي لَيۡسَ لَكَ عَلَيۡهِمۡ سُلۡطَٰنٌ إِلَّا مَنِ ٱتَّبَعَكَ مِنَ ٱلۡغَاوِينَ ٤٢﴾ [الحجر: ٣٦-٤٢]. فالعدواني يتناول فكرة الرحمة المصاحبة لحالة الإنظار مع اختلافٍ جوهري سببه السعي لتوظيف القصة، فالشيطان هنا هو الشاعر نفسه، وهو شيطان بسبب كثرة ذنوبه، لكنه يطلب الرحمة من خالقه مستعينا بأن الله تعالى أنظر إبليس، والانتظار هنا من باب الرحمة وهي الصفة الألوهية التي يطمع المذنبون بها. لقد تناص الشاعر مع مضمون الآيات الكريمة من خلال تقنية الامتصاص التي استلهمت المعنى ومضمون الخطاب القرآني، ولم يمنع ذلك من استخدام المفردات القرآنية كما ظهر في المقطع، إلا أنّ جمالية التناص تكمن في حسن التوظيف كما فعل العدواني.

ومن أمثلة هذا التناص عند العدواني ما استحضره في قصيدة شكوى[٢٦]:

....

يا سماء الله يا أحلى سماء
اذبحيني إنني كبش فداء
عشق الموت على نعش ضياء
صنعته صبوات الأنبياء

.....

ففي المقطع السابق يستحضر الشاعر بعضا من قصة إسماعيل الذبيح عليه السلام، فالنص القرآني الغائب يندغم ويتماهى في النص الماثل، وبالوقت نفسه يعلن عن حضوره، والشاعر يُخرج عناصر القصّ القرآني في لوحة جديدة ببراعة، فهو الكبش الذي قبل أن يكون فداءً، في حين أنّ القصّة القرآنية تتحدث عن مثول إسماعيل وموافقته على تنفيذ رؤيا أبيه إبراهيم عليهما السلام، إلى أن جاء الأمر الإلهي بفداء إسماعيل بالكبش الذي نزل من السماء، فالشاعر في هذه القطعة أبدع لوحة جديدة معتمداً على القصة القرآنية وأركانها وهي كما تظهر (صبوات الأنبياء التي ربما أراد بها الرؤيا، والسماء، والفداء، والكبش، وفعل الذبح الذي جاء على صيغة الأمر).

لقد أكثر العدواني من التناص الذي يأتي على شكل الامتصاص، وفي شعره كثير من الأمثلة الذي تؤيد ما نذهب إليه، وإن جمال هذا التناص يكمن بقدرة الشاعر على الاستفادة من النص الغائب وتطويعه ليثري نصه وإبرازه واقعاً شعرياً غائر الدلالة، وكمثال أخير على التناص بالامتصاص يمكن أن نورد قول الشاعر(٢٧):

لما *ضربت بعصاي الماء*
صارت دماء
وصارت العصا حساما
كنت إماماً
وباركتني الأرض والسماء

فالملاحظ هنا قدرة الشاعر على تطويع النص الغائب والاستفادة منه بشكل جديد، حيث تناصّ مع قصة النبي موسى عليه السلام دون أن يذكرها، إذ أن العصا التي ضربت الماء في المقطع السابق تحيل إلى القصة بشكلٍ مباشر. إنها رؤيا إبداعية جديدة تستفيد من عناصر القصة القرآنية وتخرج بها لوحةً جديدة دون أن تغفل الاستفادة من مكوناتها الدلالية من خلال اعتماد شكل التناص بالامتصاص، إنّ غاية القول إن الشاعر استوعب عناصر قصة موسى ثم أبدع هذه القطعة التي تعد مثالاً ناصعاً للتوظيف المبدع.

٣. التناصّ بالتلميح والإشارة:

نطلق هذا الوصف على شكلٍ من التناصّ يعطي القصيدة ثراءً دلاليّاً بالرغم من محدوديّته كنصٍّ مقتطع أو مستضاف، ويحدث عندما يستحضر الشاعر كلمةً من أيّ مصدر كان؛ فتكون قادرةً على لفت انتباه المتلقّي آخذةً بشعوره موجّهة إياه إلى مصدرها، وعندها يكون هذا الاستدعاء شبيهاً باستحضار سياق بكامله؛ بالرغم من اقتصار التناصّ هنا على تلك الإشارة الصغيرة التي قد لا تتجاوز الكلمة الواحدة. ويأخذ التناصّ هنا شكلاً غير واضح لأنّ المعنى يغيب مع قصر النصّ؛ لكنّه يكشف عن تنافرٍ حادّ ينبّه المتلقّي، وبهذا الشكل يدفع بدلالة النصّ إلى أقصى ما يمكن بما يحدثه من استدعاءٍ في ذهن المتلقّي، ويثير فيه كلّ دواعي التأمّل محرّكاً فيه مشاعر وأحاسيس شتّى. وتتجلّى أهميّة هذا النوع من التناصّ بقدرته الفائقة على الإيجاز والتكثيف الذي يتناول كلّ ما يمكن من مصادر الشاعر. إذ تتحول بعض ألفاظ النص لتصير أيقوناتٍ دالّة تحيل إلى متنٍ كامل.

ويعتمد العدواني في قصائده على التلميحات التي تعبّر عن هذا الشكل من

التنـاصّ ولا سـيّما في القصـائد القصـيرة والمقـاطع الـتي تـبرز علـى شـكل ومضـاتٍ شعريّة، فتكاد تتحوّل بعض هـذه المقـاطع إلى بؤر دلاليّة لما تتضمّنه من مثل هذه الإشـارات والرموز، ولنـا علـى ذلـك أمثلـةٌ كـثيرةٌ مـن شعره؛ إذ يقول في قصيدة بعنوان أماني(٢٨):

يا ليتني في شاطئ الخليج رملة
تدلني على هموم السندباد
وكيف كان يقضي في الشتاء ليلهْ
يا ليتني في موجة الخليج ذرّة
تدلّني على ضمير السندباد
وكيف أقلق الزمان سرّه
لمحت في مجاهل الخليج
تاريخي المجهول..
محارةً ودرّة

فالعدواني في هذا المقطع يشـير إلى قصـة السندباد من خلال شخصـيّة القصّـة الرئيسـة وهي شخصيّة معروفة تُحضِر في ذهن المتلقـي متنـاً كـاملاً وقصصـاً مختلفـة كـان بطلـها. والسندباد شخصيّة ملحميّة أسطوريّة استهوت العديد من الشعراء العرب، وهـذه الشخصـية بدلالتها الرمزية الكبيرة تساعد الشـاعر علـى قول ما يريده من خلال غناها الـذي تكتسـبه بطابعها الأسـطوري، ومـن خـلال وقعهـا في ذهن المتلقي. ليس في المقطع ما يشير إلى قصـة السندباد سوى اسمه وبالرغم مـن ذلـك فـإن قصـته تبقـى حاضـرة تهـيمن علـى منـاخ القصيدة وذهن المتلقي، فالشاعر يسـتفيد مـن الأسفار الطويلة التي قـام بهـا السـندباد ومـن المغـامرات دون أن يشـير إليهـا، وهنـا تكمـن بالذات أهمية اسـتخدام الرمـز الـذي يتجلـى من خلال التناص بالتلميح أو الإشـارة علـى هذا الشكل. إن استحضار مثـل هـذه الرمـوز تساعد الشـاعر في خلـق واقـع جديـد يـدعم تجربته الشعوريّة المعاصرة مـن زاويـة إبداعيّـة فيوظّف الرمـز لخدمـة القصـيدة لا العكـس. ولا يخفـى في المقطـع السـابق محاولـة إسـقاط رحلات السندباد على الواقـع العربـي، فليـل الشـتاء الطويـل البـارد حافـل بـالبؤس والألم ويشـكل المعـادل الموضـوعي للواقـع العربـي الـراهن، ومـن هنـا تـأتي شخصـية السـندباد ضرورة إبداعية تثري دلالة القصيدة.

ومن الأمثلة على التناص بالإشارة استحضار العدواني لقصة قيس بن الملوّح، من خلال ليلى، وليلى محبوبة قيس أصبحت رمزاً وأيقونة لا يمكن أن تمر على متلقّ دون أن يتوقف ويتأمّل. يقول في قصيدة ذكريات في حان(٢٩):

أتـــذكر مـــا جنـــت ليلـــى
وكيـــف تقصّـــدت قتلـــي

أثارتهـــــــــا دعابـــــــــاتٌ
فلِـــــم تســـــمع إلى عـــــذل
ولـــــو لم تخطـــــئ المرمـــــى
لرحـــــت ضـــــحيّة الهـــــزل

ففي هذا المقطع يستحضر العدواني قصة ليلى، ولعله لم يكن يقصد ليلى محبوبة قيس، إلا أنّ السياق يدفع المتلقي لعقد المشابهة والمقارنة، فليلى الحقيقية هذه أصبحت رمزاً لكل محبوبة، وإن مجرد ذكرها يحيل إلى قصص الحب العذري وكلّ ما أدى إلى تعلق قيس بها ومن ثمّ نهايته المحزنة وأنّه جنّ ولم يحظ بها في النهاية. وسواء أتقصّد الشاعر أم أنّه لم يقصد فقد وقع في التناص، من خلال استحضار رمز ليلى، مما يضفي على الدلالة أبعادا أخرى.

خاتمة:

بعد القراءة المستوفية لدواوين العدواني الثلاثة ومعاينة بعض جوانب التناص ولاسيما مصادر التناص وأشكاله في شعر أحمد مشاري العدواني أمكن لنا تسجيل النقاط التالية:

- يحاول الشاعر من خلال التناصّ تعميق رؤيته وتثبيت مقولاته، والتناصّ يكون أكثر مطاوعةً وانصياعاً لتداعيات القصيدة، كما يسمح للشاعر أن يقرن استدعاءاتٍ عديدة في النصّ الواحد رابطاً بينها توظيفاً وتكثيفاً من أجل الوصول إلى مقولته وإن تباعدت مصادر هذه الاستدعاءات أو تنافرت. وبما أنّ التناص لا يُلزم الشاعر أن يسلك سلوك النصّ المُستدعى أو الأثر السابق أو استخدام ألفاظه ومفرداته، فإنّ قدرة الشاعر تبرز في تطويعه للمرادفات التي تؤدّي المعنى القديم وتشير إليه دون أن تقيّده.

- إنّ خطاب العدواني الشعريّ يستوعب الكثير من النصوص والرموز الدينيّة التي تنتمي للديانة الإسلامية، وتأخذ الاستدعاءات القرآنيّة قصب السبق في تناصّه الديني فيما يندر التناص مع الحديث الشريف. كما أنّه ينفتح في قصيدته على الشعر العربي ويأخذ الشعر المعاصر حيزاً مهما من تناص العدواني، والشاعر يحاول من خلال هذا التناص مجاراة أبناء عصره من الشعراء ولا سيما شعراء النزعة الإنسانية كجبران وأبي ماضي. ولا نغفل أن الشاعر لجأ أحياناً إلى المتن السردي العربي فاستحضر شخصية السندباد مثلاً.

- تتفاوت أشكال التناص عند العدواني، فالتناص يظهر بنوعيه الإرادي وغير الإرادي، كما أنّ أشكال التناص الإرادي

تظهر بأنواعها المختلفة، فالتناص الإرادي عند العدواني يظهر من خلال التضمين التام والتضمين الجزئي، كما أن التضمين بالامتصاص يظهر كثيراً عند الشاعر، ومن ناحية أخرى فإن التناص بالإشارة الذي يشكل الرمز عنصره المحوري يظهر بدرجة جيدة عند الشاعر.

- إنّ دلالة النصّ المقتبس كانت دائماً تضاف إلى المتن الجديد في التناص الذي يأخذ شكل الامتصاص، وهو ما كان يمنح الشاعر قدراً كبيراً من الحريّة والتوفيق الذي قد لا يبلغه الشاعر في الاستدعاءات التي تحتكم إلى أشكال أخرى من التناصّ، فهو في هذا الشكل من التناص يتعامل مع استدعاءاته بشكلٍ يقرّبه من التوظيف الدقيق والدلالة الغائرة والرؤية البعيدة.

- يحمل التناصّ بالإشارة دلالاتٍ عميقة لما تثيره التلميحات في وجدان المتلقّي من انفعالات ولما تفتح أمامه من آفاقٍ معرفيّة وثقافيّة. وغاية هذا الشكل من التناص أن يتمثّل بأيقونات أو رموز كما ظهر من خلال السندباد وليلى، وهي رغم قلتها إلا أنها كانت استدعاءات موفقة بالإجمال.

الهوامش:

(١) ينظر: جيني، لوران، **الحوارية وتعددية الأصوات**، (L. Jenny-Polyphonie et dialogisme):

http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/index.htm

(٢) ينظر: دوبيازي، بيير، **نظرية التناص**، ترجمة: المختار حسني.

http://post2modernisme.blogspot.com/2016/01/pierre-marc-de-biazi. html

(٣) ينظر: المصدر السابق.

(٤) ينظر: رفاتير، ميكائيل، **دلائليّات الشعر**، ترجمة: محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط, ١٩٩٧، ص١٢.

(٥) ينظر: ساميول، تيفين، **التناصّ، ذاكرة الأدب**، ترجمة: نجيب غزّاوي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧، ص٢٢.

(٦) ينظر: جينيت، جيرار، **أطراس**، ترجمة: المختار حسني:

http://www.aljabriabed.net/n16_11atras. (2).htm

(٧) ينظر: دوبيازي، بيير، **نظرية التناص**، ترجمة: المختار حسني.

(٨) عبدالمطّلب، محمّد، **قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٥، ص١٨.

(٩) ينظر: دودين، رفقة، **توظيف التراث في الرواية الأردنيّة المعاصرة**، وزارة الثقافة، عمّان، الأردن، ١٩٩٧، ص٦١.

(١٠) **العدواني**، أحمد مشاري (١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م)، **ديوان أجنحة العاصفة**، الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ط١، ١٩٨٠، ص٦٥.

(١١) العدواني، أحمد مشاري، **ديوان أجنحة العاصفة**، ص١٩٠.

(١٢) العدواني، أحمد مشاري، **ديوان أجنحة العاصفة**، ص٨٣.

(١٣) الألباني، ناصر الدين، **سلسلة الأحاديث الضعيفة**، مطبعة دار المعارف، د.ت، مج١، ص٦٩.

(١٤) العدواني، أحمد مشاري، **ديوان أجنحة العاصفة**، ص٢٢٥.

(١٥) ينسب البيت إلى قيس ابن الملوّح كما ينسب للصمة القشيري.

(١٦) العدواني، أحمد مشاري، **ديوان أجنحة العاصفة**، ص١٨١.

(١٧) العدواني، أحمد مشاري، **ديوان أجنحة العاصفة**، ص٢٠٢.

(١٨) العدواني، أحمد مشاري، **ديوان أجنحة العاصفة**، ص١٩٧.

(١٩) ينظر: رحاحلة، **أحمد زهير**، (تجليات التناص في ديوان محمود درويش الأخير "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي")، **دراسات العلوم الاجتماعية والإنسانية**، عمان، الأردن، مج٤٢، ع٢، ٢٠١٥، ص٤٦٣.

(٢٠) العدواني، أحمد مشاري، **ديوان أجنحة العاصفة**، ص١١.

(٢١) العدواني، أحمد مشاري، **ديوان صور وسوانح**، مركز البحوث والدراسات الكويتية، الكويت ٢٠٠٧، ص٧٧.

(٢٢) العدواني، أحمد مشاري، **ديوان أجنحة العاصفة**، ص٨٣.

(٢٣) **العدواني**، أحمد مشاري، **ديوان أجنحة العاصفة**، ص٢١٨.

(٢٤) العدواني، أحمد مشاري، **ديوان أجنحة العاصفة**، ص٢١٧.

(٢٥) العدواني، أحمد مشاري، **ديوان أجنحة العاصفة**، ص٥٦.

(٢٦) العدواني، أحمد مشاري، **ديوان صور وسوانح**، مركز البحوث والدراسات الكويتية، الكويت، ٢٠٠٧م. ص٩٩ وما بعدها.

(٢٧) العدواني، أحمد مشاري، **ديوان صور وسوانح**، ص٢٤١ وما بعدها.

(٢٨) العدواني، أحمد مشاري، **ديوان أوشال**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ١٩٩٦، ص٣٦١.

(٢٩) العدواني، أحمد مشاري، **ديوان أجنحة العاصفة**، ص١٨٦.