

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique

Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -

X•٥٧•٤X •Kll٤ C:٨:|٨ :ll٨•X - X:٥٤٥٥:٤ -



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محمد أولحاج
- البويرة -

Faculté des Lettres et des Langues

كلية الأدب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

التخصص : أدب عربي حديث ومعاصر

التفاعل النصي في الشعر العربي المعاصر دراسة في ديوان برقيات محجلة لسعاد محمد الصباح

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في الأدب العربي .

إشراف الأستاذة :

أ.د صبيحة قاسي .

➤ إعداد الطالبة:

▪ رواج ليلي

➤ لجنة المناقشة:

الصفة	الجامعة	الرتبة	اسم ولقب الأستاذ
رئيسا	جامعة البويرة	أستاذة التعليم العالي	أ.د رشام فيروز
مشرفا	جامعة البويرة	أستاذة التعليم العالي	أ.د صبيحة قاسي
مناقشا	جامعة البويرة	أستاذة التعليم العالي	أ.د نعيمة بن علي

2025/2026





اقتداء بمنهج العلم الذي يبدأ باستحضار المعنى قبل العبارة

واستنزال للبركة قبل الشروع

في البيان ، أستفتح هذا المقام بما يليق بجلال المعرفة ونبل المقصد :

(وقل رب زدني علما) طه / 114

وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم : (إن الله إذا أحب عبدا وفقه لنفع الناس) .

أما بعد ...

فإن من النعم التي لا تقاس بالكلمات أن يلتقي الطالب في مساره العلمي بأستاذ يجمع بين

الصدق والإيمان ونبل الأخلاق وعمق العاطفة الواعية وهو ما وجدته متجسدا في

الأستاذة الفاضلة د. قاسي صبيرة لقد تعلمت من إشرافها أن البحث مسؤولية ويتقترن

بالصدق والعدل والإلتزام بالأخلاق فجزاها الله عني خير الجزاء وبارك لها في علمها وعملها...

ورزقها الصحة والعافية ، فقد كانت كالوالدة في المقام ، والشكر موصول لكل من ساهم

في إنجاح هذا العمل وإتمامه على خير



إهداء

بسم الله الرحمن الرحيم

إلى الله أولاً ...

رب إليك أرفع هذا الجهد ... لا كملاً ... بل صدق محاولة
راجية الرضا قبل كل شيء ... سائلة نورك الذي لا يخبو ...

وهذا الذي لا ينقطع ... كل تعب خالص لك وحدك ... وهو قرب إليك ... لا من البشر.

إلى أمي الحبيبة ... إلى المرأة التي كانت لي أبا وأماً وملجأ حين كان العمر

في بدايته هشاً ... والعالم كله غريب ... إلى اليد التي لم تفلت يدي يوماً

إلى من شجعني حين ترددت ... ووثقت بي حتى عندما كنت أفقد الثقة بنفسي . حتى أصبحت
محاربة لا تهزم ... إلى من وقفت بجانبني ... حين كان الوقوف صعباً . إلى من وقفت في وجه العاصفة
... وحدها لا درع لها إلا قلبها ... وإيمانها أنني أستحق أن تكمل لأجلي الطريق ... إلى التي لم تتركني
حين كان الترك سهلاً ... واختارت البقاء...

رغم أنه كان موقفاً كلفها عمراً بأكمله من القتال ... إلى التي لم تسمح للخوف أن يقتل حلمي ...
أهديك التخرج ثمرة جهدك الطويل ... وعمرة إلى بيت الله الحرام . قربة إلى الله ببرك ... وشكراً
على عطاءك ... الذي لا يوازنه عمل ... ولا يبلغه قول ... وأذكر أبي كجزء من رحلتي ... كصمت
يحمل سؤالاً لم يطرح ... ولم أجراً على إجابته

إلى روعي التي تعبت ولم تنكسر ... وتعثرت ولم تخن حلمها وحاربت حتى النهاية ومضت إلى
المعرفة وهي ترتجف ... ولكن لم تعد أدراجها يوماً. إلى عائلتي وأصدقائي وكل من ساندني ... أهديكم
إخلاصي حبي ووفائي.

مقدمة



مقدمة :

تكمُن أهمية البحث في رصد كيفية استحضار سعاد الصباح للنصوص التاريخية في ديوانها برقيات عاجلة ، وتحويلها إلى أفكار جديدة تعبر عن قضايا العصر ، وتكشف الروابط التي تربط الشعر المعاصر بأصله القديم ، وتقصي المسارات التي يتحول من خلالها الموروث من مجرد ذاكرة ساكنة، إلى طاقة شعورية متوثبة، ورصد قدرة الشاعرة على تطويع الرموز التاريخية لتتطرق بهواجس اللحظة الراهنة، ما يمنح الديوان بعداً إنسانياً يتجاوز الزمن .

والأسباب التي دفعت بي إلى معالجة هذه المسألة هي الكشف عن دور التناص في تحول الخطاب الشعري من المباشرة والتقريبية، ودفعه نحو آفاق الرمز والتأويل المعاصر، ومعرفة مدى مناسبة نص البرقية الموجز مع آليات التفاعل النصي التي تتطلب استدعاء النصوص المختلفة. تنتظم هذه المقاربة العلمية بآفاقها التحليلية وأبعادها النقدية، تحت عتبة وسمتها ب: التفاعل النصي في الشعر العربي المعاصر: دراسة في ديوان برقيات عاجلة لسعاد محمد الصباح.

ومن هنا تتبادر إلى ذهني الإشكالية التالية:

إلى أي مدى استطاعت بنية الشعر العربي المعاصر في تجربة سعاد الصباح أن تمتص المرجعيات والنصوص السابقة وتعيد إنتاجها في ديوانها الشعري؟

وكيف استطاع التفاعل النصي أن ينقل القصيدة من سياقها المباشر إلى رؤية شعرية معاصرة، تجسد الرؤية التاريخية في بنية رمزية تتعدد فيها مستويات التأويل؟

وللإحاطة بجوانب هذا الموضوع، والإجابة عن الإشكالية المطروحة ارتأيت إلى صياغة معالم هذا البحث وفق رؤية منهجية تتجاوز الفصل النمطي بين التنظير والتطبيق؛ حيث استهلكت البحث بمقدمة رصدت فيها المرتكزات الأساسية للمذكرة، ليعقبها مدخل مفاهيمي خصصناه لتحديد مفهوم مصطلح التفاعل

النصي في النقد العربي المعاصر، وتتبع التباينات الاصطلاحية والأطر النظرية المنظمة له، وصولاً إلى استجلاء آليات اشتغاله في النص الشعري المعاصر.

أما المتن فقد حاولت الجمع بين الدراسة النظرية والتطبيق، إذ لم يفرد الجانب النظري بمعزل عن سياقه الإجرائي، بل جاءت الفصول مزيجاً متكاملًا؛ الفصل الأول عنوانه: أنواع التفاعل النصي ومجالاته المرجعية، يتضمن العناصر التالية:

التفاعل النصي التاريخي ودوره في تشكيل الدلالة في ديوان برقيات عاجلة لسعاد محمد الصباح.

التفاعل النصي الشعري وأثره في بناء النص.

التفاعل النصي الذاتي وتجليات المرجعية الداخلية في بنية القصيدة.

التفاعل النصي البيئي وتجسيد الوظيفة المكانية في تشكيل رؤيا النص.

أما الفصل الثاني فيتمحور مضمونه حول وظائف التناص وتحولات الرؤية الشعرية، ويتضمن المحاور الآتية:

الوظيفة التوليدية وتناص الذاكرة التاريخية.

الوظيفة الإحالية وجماليات التناص الشعري.

الوظيفة الانعكاسية وتحولات التناص الذاتي.

الوظيفة الدفاعية وتمظهرات التناص البيئي.

لتنتهي الدراسة بخاتمة أبرزت فيها أهم النتائج التي تم التوصل إليها. وللوصول إلى النتائج المرجوة

اعتمدت على المنهج الوصفي التحليلي مع الاستعانة بأدوات المنهج السيميائي والبنوي.

وقد دُرِسَ موضوع التفاعل النصي في عدة أبحاث تناولت الشعر العربي المعاصر، منها: جماليات التناس في الشعر المعاصر لمحمد أحمد المنزلاوي .

وقد استندت في إنجاز هذا البحث على جملة من المصادر والمراجع، منها: ديوان برقيات عاجلة إلى وطني، وديوان فتافيت امرأة لسعاد محمد الصباح. إنفتاح النص الروائي - النص والسياق لسعيد يقطين. تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناس لمحمد مفتاح. النقد الثقافي - قراءة في الأنساق الثقافية العربية لعبد الله الغذامي... إلخ.

وطبعاً البحث العلمي لا يخلو من الصعوبات والتحديات التي واجهتني ، منها أن فترة إعداد هذه الدراسة تزامنت مع مشاركتي في مسابقة دولية للولايات المتحدة الأمريكية، وما تطلبه ذلك من جهد مضاعف لتجسيد شركتي واستكمال كافة التزاماتها القانونية. والتوفيق بين إدارة الشركة وإنجاز المذكرة أمر صعب ومرهق، وقد واجهت صعوبة في الحصول على بعض المصادر والمراجع. وأخيراً الشكر كله موجه للأستاذة . د قاسي صبيبة المشرفة على هذا البحث .

مرغل



المدخل : من إشكالية المصطلح إلى تأسيس الأفق المفاهيمي في النقد العربي المعاصر .

- ❖ التعدد الاصطلاحي لمفهوم التفاعل النصي في النقد العربي المعاصر .
- ❖ التباين الاصطلاحي في تحديد مفهوم المصطلح .
- ❖ الإطار النظري لتحديد مصطلح التفاعل النصي .
- ❖ آليات اشتغال المصطلح في النص الشعري العربي المعاصر .

❖ مدخل :

1) من إشكالية المصطلح إلى تأسيس الأفق المفاهيمي في النقد العربي

المعاصر

1-1 التعدد الاصطلاحي لمفهوم التفاعل النصي في النقد العربي المعاصر:

يتجاوز تلقي مصطلح التفاعل النصي في النقد العربي المعاصر حدود التحديد المفهومي والضبط الاصطلاحي إلى آليات التحليل النصي؛ إذ يُمارَس داخل القراءة النقدية دون تسمية مباشرة.

إنَّ تلقي هذا المصطلح لا يقتصر على معرفته وتحديد دوره المفاهيمي، بل يمتد ليصبح جزءاً من أدوات التحليل نفسها. ويظهر تتبع الخطاب النقدي العربي تبايناً دقيقاً في كيفية استيعاب المصطلح؛ فثمة اتجاه يسعى إلى تأطيره إجرائياً، معتبراً أن التفاعل النصي نظام من العلاقات المحددة، وفي المقابل يميل اتجاه آخر إلى توسيع أفقه .

الباحث (محمد مفتاح) : يعالج مصطلح التفاعل النصي في الشعر العربي المعاصر ويراه إطاراً تحليلياً منهجياً مركزياً لا مجرد مفهوم إصطلاحي فضفاض، كما أنه قدم تعريفاً دقيقاً مرتبطاً بالاشتغال الفعلي للنصوص داخل النص وخارجه ، ويرى هذا الباحث أن النص الشعري هو شبكة علاقات متشابكة تتفاعل فيها النصوص السابقة والموازية بشكل ضروري، أو إختياري بحيث يصبح النص غنياً في دلالاته ومكتملاً في بنيته واستجابته الفنية.¹

فالتناص عند مفتاح ليس عملية نقل أو إقتباس فقط بل هو إشتغال استراتيجي متكامل يربط

¹ ينظر : محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري : استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3 بيروت ، 1992 ، ص 122، ص 123، ص 124 .

بين الشكل والمضمون والدلالة، ويضمن استمرارية الحوار بين النصوص عبر الأجيال الشعرية.¹

فمصطلح التفاعل النصي عند هذا الباحث ليس شيئاً جاهزاً ، بل هو طريقة لفهم كيف يتشكل النص من داخله ومن علاقاته مع نصوص أخرى ، فبعض هذه العلاقات تفرض نفسها على النص، والبعض الآخر يختاره الشاعر ليضيف لمستته الفنية ، وبذلك تلقي التفاعل النصي عملية نشطة ينسج فيها النص علاقاته مع محيطه الداخلي والخارجي لتولد الدلالة ويكتمل النص فنيا ومعرفيا .

يرى صلاح فضل أن: " النص أكثر من مجرد خطاب أو قول إذ إنه موضوع لعدد من الممارسات السيميولوجية التي يعتد بها على أساس أنها ظاهرة عبر لغوية ؛ أي انها مكونة بفضل اللغة لكنها غير قابلة للإنحصار في مقولاتها " .²

عندما نقرأ هذه الجملة نفهم أن النص ليس شيئاً ثابتاً او جامداً ، بل هو كيان حي يتنفس داخل حدوده ويتفاعل مع نفسه ومع كل ما يحيط به.

فالنص عند صلاح فضل لا يفهم بمجرد النظر إلى سطحه اللغوي أي الكلمات والجمل فقط، يعتبر جهازاً لغوياً متشابكاً ومتشابهاً داخلياً وخارجياً، وبالتالي فإن التفاعل النصي عنده أداة لفهم هذه الشبكة وليست مجرد إقتباس فمثلاً : عندما يستحضر الشاعر أبياتاً من الشعر الجاهلي في نصه فهو لا يقتبس النص القديم فقط بل يتفاعل مع سياق النص الجديد لتوليد الدلالة.³

¹ ينظر : المرجع نفسه ، ص 122 ، ص 123 ، ص 124.

² صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة علم المعرفة ، ع 164 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1992 ، ص 211.

³ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

وإنطلاقاً من هذا التصور الذي يرسخ مركزية البنية والتنظيم في قراءة النص، يؤكد عبد الملك مرتاض أن الأدب لا يقوم علة العفوية المطلقة بل على نظام داخلي محكم التنظيم وليس مجرد كلام منشور بلا ضوابط وهذا يلمح إلى فكرة أعمق وهي أن المعنى لا يستخرج من ظاهر الألفاظ فقط بل من العلاقات التي تضبط عناصر النص وتنسق بينها.¹

نستنتج أن التفاعل النصي، باعتباره مكوناً من مكونات هذا النظام، يعبر عن أحد أشكال إنتظام العلاقات داخل النص ذاته، وعبر ترابطه مع نصوص أخرى .

فعبد الملك مرتاض يرى أن النص ليس مادة سائبة ، بل نظام محكم التنظيم تحكمه قوانين داخلية وأن فهمه لا يكون بمعزل عن بنيته الفنية ، كما أننا لا نجد تعريفاً إصطلاحياً مباشراً لمفهوم " التفاعل النصي" بصيغته النظرية الدقيقة ، ولكننا نجد تأسيساً لرؤيته الجمالية للنص.²

وهذه الرؤية تعكس نظرتة الإصطلاحية إلى ظاهرة " التفاعل النصي " حين يبعدها عن كونها استعارة زخرفية بل آلية من آليات تشكل الدلالة في بنية النص الشعري خرفية بل آلية تحليل لفهم طريقة

تشكل المعنى داخل الشعر العربي المعاصر .

من خلال ما سبق إن التفاعل النصي ليس مجرد مفهوم نظري بل هو إطار منهجي حي يفهم على أنه شبكة علاقات ديناميكية تربط بين النصوص السابقة والموازية وتشكل البنية الداخلية للنص وطريقة إشتغاله على الدلالة ، حيث أن كل عنصر داخلي مرتبط بالآخر، فمفتاح يؤكد

¹ ينظر : المرجع السابق ، ص 211 .

² سعيد يقطين ، من النص إلى النص المترابط ، ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 1 ، بيروت - لبنان ، 2005 ، ص : 95 .

على الإختياري والضروري، فاللغة تعمل كوسيلة تنشيط فعالة ، متكاملة مع القواعد الفنية والجمالية التي تحكم النص ما يعكس تماسك بنيته الداخلية واستمراريته ووظيفته الجمالية .

ومن موضع آخر ينتقل المصطلح من أداة منهجية إلى رؤية معرفية شاملة تعكس التأويل والسياق الثقافي للنصوص ، وذلك حين يقدم سعيد يقطين بعدا رؤياويا أوسع يثري فهم النص موسعا البحث ليشمل البنية ، والسياق ، والثقافة التي ينتمي إليها هذا النص إذ يقول:

" لقد استعمل جينيت هذا المفهوم ليحل محل " التناص " لأنه أجمع وأشمل، وهو يتسع وفق تصوره لمختلف العلاقات النصية التي ليس " التناص " سوى واحدا منها وبذلك يغدو " التناص " مفهوما فرعيا يشكل مع باقي المفاهيم التي أدخلها جينيت أنواعا وأشكالا من المتعاليات النصية"¹.
يتضح لنا من خلال هذا الرأي أن سعيد يقطين تلقى مفهوم التفاعل النصي بوصفه إطارا نظريا موسعا يتجاوز حدود التناص الضيقة ، إذ نظر إليه كشبكة علاقات متعددة تربط النص بسياقه وبمختلف الامدادات الثقافية التي يتشكل داخلها .

فالباحث لم يقف عند التناص بإعتباره المفهوم النهائي الذي يفسر العلاقات بين النصوص بل يرى أنه محدود إذا وظف منفردا ، لذلك ربطه بتصور آخر يوسع هذه العلاقات .وذلك حين نفى عنه أن يكون مجرد عنصر ضمن منظومة أكبر ².

¹ سعيد يقطين ، من النص إلى النص المترابط ، ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 1 ، بيروت - لبنان ، 2005 ، ص 95 .

² ينظر: المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

وأن التفاعل النصي عنده ليس علاقة مباشرة بين نصين فقط، بل هو نظام علائقي يشمل مختلف أشكال التداخل والتأثير والحوار بين النصوص.¹

أي إن النص لا يعيش في عزلة بل هو داخل فضاء ثقافي ومعرفي ، ثم إن تعريفه الضمني للمصطلح ينطلق من هذا الاتساع، فهو لا يحصره في الاقتباس أو الاستشهاد بل يراه بنية دينامية تتقاطع فيها نصوص سابقة وأنظمة فكرية، وسياقات ثقافية، وبالتالي يصبح "التفاعل النصي" آلية لفهم كيف يتشكل المعنى داخل شبكة من العلاقات .

من الضروري الإشارة أن نظرة سعيد يقطين تختلف عن غيره ممن أشاروا على هذا المصطلح لأنه لم يكتف بدراسة العلاقات الداخلية بين النصوص، بل ربطه بالسياق الثقافي والتقني وأنظمة المعرفة الواسعة التي يتجاوز حدود النص الأدبي نفسه .

يتحول المفهوم من أداة تحليلية إلى ممارسة ثقافية تسلط الضوء على البنية الإيديولوجية للنص وذلك عند الباحث عبد الله الغدامي حين قال :

" نشأ الإهتمام بالخطاب بما أنه خطاب ، وهذا ليس تغييرا في مادة البحث فحسب ، ولكنه أيضا تغيير في منهج التحليل، يستخدم المعطيات النظرية والمنهجية في السوسيولوجيا والتاريخ والسياسة والمؤسسية من دون أن يتخلى عن مناهج التحليل الأدبي النقدي " .²

¹ ينظر : سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط ، ص 95 ، ص 96 ، ص 94.

² عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3 لبنان - بيروت، 2005، ص 31 .

- ومن خلال فهمنا للنص يتبين أن عبد الله الغدامي ينتقل من النظر إلى النص ككيان جمالي إلى إعتبره خطابا مرتبطا ببنية اجتماعية واديولوجية ، فهو لا يتعامل مع النص بوصفه كيانا لغويا مكتفيا بذاته بل هو ممارسة ثقافية .

أي إن تلقي مصطلح " التفاعل النصي " عند الغدامي لا بوصفه تقنية تحليلية للكشف عن إحالات النصوص بعضها إلى بعض، بل بوصفه مدخلا لفهم كيف تتداخل النصوص مع الأنساق الثقافية المضمرة وكيف تعيد انتاج السلطة والهيمنة داخل المجتمع.¹

أي إن الاهتمام بالنص لم يعد اهتماما بنيويا فنيا بل اتجه إلى الكشف عما ينطوي عليه من أبعاد ثقافية تتجاوز حدوده الشكلية .

ومن هذا المنظور، يطرح الغدامي جملة من التساؤلات التي تتصل بالبعد الثقافي للنص من قبيل : ماذا تقول هذه القصيدة عن السلطة ؟ وكيف تتشكل من خلالها صورة الفعل أو الحاكم ؟ وما النسق الذي تعيد إنتاجه في إطار بنيته الخطابية؟.

إن النقد الثقافي عند الغدامي يركز على الأنظمة العقلية والاعقلية ويكشفها من خلال التحليل بحيث تظهر النصوص كجزء من منظومة ثقافية أوسع ، يتعامل مع النص باعتباره نتاج أنظمة فكرية تمتاز بالعمق، بعضها واع وبعضها غير واع ، فالتفاعل النصي عنده لا يقتصر على تداخل النصوص بل يمتد ليتحاور مع السلطة، والتاريخ والهوية ، والنسق الاجتماعي.²

¹ ينظر : عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، ص 31 .

² ينظر : : عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، ص 33 .

فهو يشير إلى أن قراءة رواية عربية حديثة لا يكفي أن نبحث عن تناصها مع التراث بل وجب علينا التساؤل عن إمكانية إعادة إنتاجها، وإمكانية ممارسة المقاومة الثقافية .

يظهر الغدامي من خلال طرحه مختلفا كثيرا عن غيره حين يربط " التفاعل النصي " بالبيئة

الادبولوجية التي أنتجت النص الإبداعي عموما.

ومن جهة أخرى يرى الباحث كمال أبو ديب أن النص فضاء مفتوحا للمعرفة تتلاقى فيه المعاني وتتداخل التفسيرات حيث يصبح التأويل شرطا أساسيا لفهم العلاقات بين الأنظمة الثقافية المختلفة إذ يقول :

" أما في هذه الدراسة فإن النسق يبين من حيث هو عملية معقدة بنائية ، أي أن جذوره تنبع

من تآزر ظواهر معينة في جسم النص أو الحكاية ثم تكرارها عدد من المرات ، ثم إختلاف هذه

الظواهر وإختفاءها ، بهذه الصفة يكتسب النسق طبيعته الجدلية " .¹

ركز كمال أبو ديب على فكرة أن النص ليس مجرد صورة أو شكل بل هو فضاء مفتوح للتفاعل

وبالنسبة إليه النص نسق حي متحرك والعناصر داخله تتحرك وتتآزر وتتكرر وتختلف ، وتختفي

كمال أبو ديب لا ينظر إليه أنه لا ينظر إليه بوصفه بنية ساكنة أو شكلا مغلقا بل يراه عملية

بنائية معقدة، تتولد من تفاعل عناصر متعددة داخل النص فالنسق عنه لا يقوم على عنصر واحد،

بل ينبع من تآزر الظواهر هذا ما يكسب النص جدليته ويجعله مفتوحا وليس مجرد وعاء لغوي

¹ كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، بيروت، 2005 ،

ثابت فالفاعل النصي عنده ينقل النص من أداة تحليلية إلى ممارسة ثقافية تكشف البنية الإيديولوجية.¹

1-2 التباين الاصطلاحي في تحديد مفهوم المصطلح :

يقتضي النظر في التباين الاصطلاحي العودة إلى الأسس المعرفية التي انبثقت منها المفاهيم، إذ يتحدد المصطلح بقدر ما تحدده المرجعيات الفكرية التي تؤطره .

وفي هذا الإطار يرى محمد مفتاح ، أن إنتاج المعنى لا يتم من فراغ ، بل ينشأ

من تفاعل الإنسان مع محيطه وهو ما يعني أن النص بدوره يتشكل من علاقات تفاعلية مع نصوص وخبرات سابقة الأمر الذي يفسر تعدد التصورات والمصطلحات التي تصف هذه العلاقة.²

ومن خلال ما سبق ينبع التباين الاصطلاحي من اختلاف المرجعيات الفكرية التي يعتمدها كل باحث لتحديد المصطلح .

كما يوضح مفتاح أن اختلاف النظريات حول القصدية يؤدي إلى اختلاف تحديد المفاهيم

وهو ما يفسر التباين في المصطلحات النقدية.³

حيث يقول محمد مفتاح :

¹ ينظر : كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي ، ص 108.

² ينظر : محمد مفتاح ، دينامية النص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 2 ، بيروت ، 1990 ، ص 40 .

³ ينظر : المرجع نفسه ، ص 38 .

"فالباحثون جميعهم يجعلون المميز الأساسي بين لغة الإنسان وغيره هي المقصدية ، ولكن هناك من قصرها على ما ورد فيه جذورها صراحة أو ضمنا " بارت " ، ومنهم من جعلها مسبقا "كريماص" كما أن منهم من جعلها ميكانيكية موجهة " أوستن ، وكرايس ، وسورل " ¹.

يتبين لنا من خلال هذا الرأي: أن الكتابة عبر التاريخ استندت إلى القصدية لتحديد معنى النص ، مما يفسر اختلاف المصطلحات والتباين الإصطلاحي في التفاعل النصي .

يؤسس سعيد يقطين لفكرة أن : " التفاعل النصي " ليس مجرد استحضار للنصوص الغائبة

(كما هو الحال في التناص) بل هو عملية إنتاجية يقوم بها الكاتب لإعادة صياغة تجربته الخاصة فالمؤلف يرفض اعتبار التفاعل مجرد تكرار ، بل يراه بنية تتقاطع فيها التجربة الذاتية للكاتب مع نصوص أخرى ، مما يجعل التفاعل هنا خلقا وليس اقتباسا ، فهو لا يكتفي بضبط المصطلح اصطلاحيا بل يتجاوزه إلى التقييم الإجرائي لمفهوم التفاعل النصي . ²

إذن يكمن التفاعل النصي بين (التناص) و (التفاعل النصي) في انتقال الرؤية النقدية من رصد التقاطعات الجمالية الساكنة إلى تحليل الفاعلية الإنتاجية المحركة لبنية النص.

ومما سبق فإن التباين بين الرؤيتين ليس تناقضا منهجيا ، بل هو تباين في زوايا النظر الإجرائية إذ ينصرف مفتاح إلى تأصيل مفهوم التفاعل كضرورة وجودية للنص، بينما يواجه يقطين جهده نحو تقنين هذا التفاعل كعملية إنتاجية تحول الاقتباس إلى خلق بنيوي جديد، وتكمن ثغرة هذا التباين في تداخل المصطلحين؛ فبينما يظل التناص مشدودا للآليات رصد الأثر، يتجه التفاعل

¹ محمد مفتاح ، دينامية النص ، ص 38 .

² ينظر ، سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي (النص والسياق) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 2 ، بيروت لبنان ، 2001 ، ص 124 .

النصي نحو استنتاج الفعل الإبداعي، مما يجعل من اختيار الباحث لأي منهما انعكاسا للبعد الذي يود إبرازه في دراسة الخطاب الأدبي.

3-1 الإطار النظري لتحديد مصطلح التفاعل النصي :

يتأسس فهم الفاعل النصي على تصور نظري ينظر إلى الخطاب لا بوصفه بنية مكتفية بذاتها بل باعتباره حدثا لغويا مشروطا بشبكة من العلاقات والسياقات.

يقول باختين: " لا يمثل الوضع اللفظي الخارجي مجرد سبب خارجي للتلفظ فقط ، بل إنه لا يعمل من الخارج مثل قوة آلية. على النقيض من ذلك، يدخل هذا الوضع التلفظ كعنصر ضروري مشكل لبنيته الدلالية " ¹.

فالساق ليس شيئا خارج النص، بل هو جزء من تكوين معناه، ويتضح مما سبق أن الدلالة نتيجة تفاعل بين النص ووضعه التداولي وهذا هو الأساس الأول للتفاعل لأن المعنى يتشكل بالساق .

ويتضح هذا من خلال الانتقال من فكرة السياق إلى فكرة العلاقات بين التلفظات أي إن النص

لا يتفاعل فقط مع وضعه ، بل مع نصوص أخرى ، فالرأي السابق يؤسس لفكرة كبرى وهي أن المعنى لا يتشكل داخل النص وحده ، بل داخل وضع تداولي ، أما هنا فالفكرة تطورت من السياق إلى علاقات النص. ²

وبالتالي فإن الإطار النظري يوضح أن الدلالة ليست ثابتة أو أحادية المصدر ، بل تنتج من تداخل السياق والنص ، أي من تفاعل مزدوج .

¹تريفان تودروف ، (ترجمة فخري صالح) ، ميخائيل باختين المبدأ الحوارية ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، ط 2 ، بيروت ، 1997 ، ص 89 ، نقلا عن ميخائيل باختين .

²ينظر : المرجع نفسه ، ص 110

إن التفاعل النصي هو الركيزة الأساس لتكوين الدلالة داخل النص ، وليس مجرد استدعاء للحدث أو السياق الخارجي .

يعد " التفاعل النصي مركب وصفي تجتمع لمتلقي هذا المصطلح دلالة منشطرة إلى دالتين فهو في جزئه الثاني نص وفي جزئه الأول ممارسة (تفاعل) فيكون الجزء الثاني هو حقل أو موضوع هذه الممارسة " ¹.

وعليه : فهذا الرأي يشير إلى تفكيك المصطلح لشقين (التفاعل) و (النصي) ، ويوضح دلالة كل منهما وهذا هو جوهر الإطار النظري ؛ لأن الأساس هو تفكيك المصطلح إلى مفاهيمه الأولية قبل الإنطلاق في التطبيق .

ومما سبق فإن الرؤية الإجرائية التي طرحتها الباحثة في تحديدها لمصطلح التفاعل النصي تتلاقى مع المنطلقات الفلسفية التي أرساها تزفيتان تودروف في قراءته لميخائيل باختين، فما أشارت إليه الباحثة هو انعكاس للوضع اللفظي الذي يدرسه تودوروف .

4-1 آليات اشتغال المصطلح في النص الشعري العربي المعاصر :

يتأسس الشعر العربي المعاصر على جدل خفي بين المصطلح والنص ، حيث لا يستدعي المفهوم لتفسير الخطاب فحسب ، بل ليشارك في تشكيل بنيته الدلالية .

¹ دراجي منار ، و بارش زهيرة ، التفاعل النصي بين الخطاب الصوفي والرواية الجزائرية المعاصرة ، سيرة المنتهى...عشتها كما اشتتهنتي لوسيني الأعرج " أنموذجا " مجلة علوم اللغة العربية وآدابها ، جامعة محمد لمين دباغين - سطيف 2 ، المجلد 15 ، العدد 02 ، الجزائر ، ديسمبر 2023 ، ص 108 ، نقلا عن نهلة فيصل الأحمد ، التفاعل النصي ، التناصية ، النظرية والمنهج ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ط 1 ، 2010 م ، ص 19 .

يكشف شيوع مقولة " موت المؤلف " في النقد العربي المعاصر أن المصطلح لا يظل خارج

النص ، بل يتدخل في تشكيل طريقة قراءته ، فقد انتقل المفهوم من رواج البنيوية وما بعدها

من سياقه النظري إلى فضاء التطبيق ، فأسهم في إعادة تحديد موقع الشاعر من قصيدته وأعاد

ترتيب العلاقة بين الذات المبدعة وبنية الخطاب الشعري ، وحين يتلقى المصطلح بوصفه حقيقة

نهائية يغدو موجهاً للقراءة قبل ملامسة النص ، فتفهم القصيدة في ضوء إطار مفهومي سابق

عليها ، وبذلك تتبدى العلاقة بين المصطلح والنص الشعري المعاصر ، فهي علاقة تأثير وتأطير

والمصطلح لا يقتصر على التسمية الظاهرة بل يشارك في توجيه معناها ، بينما يتشكل النص

داخل الإصطلاحي الذي يقرأ من خلاله.¹

ومن خلال ما سبق فإن حضور المصطلح في النقد المعاصر ليس عنصراً مضافاً إلى النص من

خارجه ، بل عنصراً فاعلاً في أفق تلقيه وبناءه الدلالي ، والعلاقة بينهما علاقة تداخل متبادل

من خلال تشكيل النص وتوجيه قراءته بالمصطلح .

وبذلك يصبح العمل الأدبي بنية لغوية لا شخصية في الشعر العربي المعاصر ، ما يسمح بفهم

النص كشبكة علاقات دلالية ، كما أن الذات التقليدية داخل النص تختزل و ينتقل مركز المعنى

إلى البنية نفسها ومقولة " موت المؤلف " تقوم بتفكيك العلاقة المباشرة بين الكاتب والنص وتعيد

توجيه القراءة نحو اللغة نفسها.²

نستنتج أن المصطلح يحدد قراءة النص الشعري المعاصر ، بينما يترك النص هامشاً غامضاً

لتأثير تجربة الشاعر الذاتية.

¹ ينظر : عبد المنعم عجب الفيا ، من التفكيك إلى التأويل ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، ط 1 ، سورية

، 2017 ، ص 129 .

² ينظر : عبد المنعم عجب الفيا ، من التفكيك إلى التأويل ، ص 132 .

الفصل الأول:

أنواع التفاعل النصي ومجالاته المرجعية



الفصل الأول : أنواع التفاعل النصي ومجالاته المرجعية :

- ❖ التفاعل النصي التاريخي ودوره في تشكيل الدلالة في ديوان برقيات عاجلة لسعاد محمد الصباح .
- ❖ التفاعل النصي الشعري وأثره في بناء النص .
- ❖ التفاعل النصي الذاتي وتجليات المرجعية الداخلية في بنية القصيدة .
- ❖ التفاعل النصي البيئي وتجسيد الوظيفة المكانية في تشكيل رؤيا النص .

2) أنواع التفاعل النصي ومجالاته المرجعية :

يقتضي النظر في التفاعل النصي الوقوف عند أنماطه المختلفة ، بوصفها مظهرات تكشف عن طبيعة

العلاقة التي يقيمها النص مع مرجعياته المتعددة ، وما ينشأ عنها من تشكل دلالي وجمالي .

وتأسيسا على ذلك يتبدى تنوع التفاعل النصي في صور متعددة ، من أبرزها : التفاعل النصي

التاريخي :

1-2 التفاعل النصي التاريخي ودوره في تشكيل الدلالة في ديوان برقيات عاجلة لسعاد

محمد الصباح:

يتجاوز التفاعل النصي التاريخي في الشعر العربي المعاصر حدود الاستحضار السردى

للماضي ليغدو فعلا إبداعيا يعيد تشكيل المرجع التاريخي داخل نسيج النص، بما يمنحه حياة

دلالية جديدة وفي هذا التحليل الخفي بين الذاكرة والتجربة الشعرية، تتسع الدلالة وتتولد رؤيا

جديدة، تكشف عن حيوية العلاقة بين النص وإمتداداته الزمنية، يقول سعيد يقطين:

قد يبدو هذا السؤال مشروعا عندما ننظر إلى تلك التعريفات نظرة تبسيطية ، لكن هذه

المشروعية سرعان ما تزول عندما نعرف أن خصوصيات تلك التعريفات تحمل في طياتها

طرائق جديدة في التصور ، وإجراءات مختلفة في التحليل.¹

¹ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن ،السرد ، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء ، ط3 ، بيروت 1997 ، ص 27 .

أي إن النص التاريخي لا يستعاد ببساطة بل تتفاعل عناصره مع بنية النص لإنتاج دلالة معقدة وجديدة.

و النص الشعري المعاصر يدمج بين المرجع التاريخي والحدث الشعوري أو الرمزي وبالتالي ينتج تفاعل داخلي بين النص والزمن ، وهذا ما يسمى بالتفاعل النصي التاريخي .

فالنص سواء كان روائيا أو شعريا لا يمكن فهمه وفق نظرة سطحية أو مجرد استدعاء لمفاهيم تقليدية، النص التاريخي داخل الشعر العربي المعاصر لا يمثل زمنا ماضويا جامدا، بل يتصرف بوصفه حالة دلالية حية تتفاعل مع سياقها النصي الداخلي .¹

يرى سعيد يقطين أن تحديد الخطاب الروائي لا يعد عملية تصنيفية محضة، بل هو إجراء معرفي يترتب عليه بالضرورة تشكيل الأدوات الإجرائية للتحليل إذ بحسب تحديدنا للشيء يتم فهمه وصياغة آليات هذا الفهم ، مما يجعل من تعريف المفهوم وتحديد خصائصه منطلقا أساسيا لا يمكن تجاوزه في بناء المنهج النقدي المتبع في قراءة المتن السردى.²

يمثل هذا الانتقال الربط المنهجي الضروري بين التنظير لمفهوم التفاعل النصي وبين آليات استثماره كأداة إجرائية في تحليل الخطاب السردى .

هذا الرأي مفاده أن المعرفة ليست معطى جاهزا سابقا على الفهم ، بل هي نتيجة مباشرة للطريقة التي نعرف بها موضوعنا ونرسم حدوده الإجرائية .

¹ ينظر : سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن ، السرد ، التبئير) ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، ط3 ، . بيروت 1997 ، ص 27 .

² ينظر : المرجع نفسه ، ص 27 .

إن تحليل البنية الزمنية في الخطاب الروائي يكشف عن شبكة من الأزمنة الداخلية والخارجية التي تتداخل لتنتج المعنى ، وهي آلية لا تقتصر على الرواية وحدها ، بل يمكن تعميمها على الخطاب الشعري ، خاصة في الشعر العربي المعاصر ، فالقصيدة مثل الرواية تتفتح على زمن التجربة وزمن التلفظ وزمن القراءة ، وتتفاعل مع زمنها التاريخي وسياق إنتاجها ، مما يجعل الدلالة الشعرية نتاجا لتقاطع الأزمنة وتفاعلها ، لا مجرد انعكاس لمحتوى لغوي مغلق.¹

ومما سبق فإن الدلالة الشعرية تتشكل بتفاعل الزمن الداخلي والخارجي مع السياق التاريخي. وفي سياق آخر يقول إدوارد سعيد: " وإن أي دارس مهتم ذلك الإهتمام الجاد بالفيولوجيا كان على ما يبدو في أرجح الظن منهمكا في بحث خاص جدا أكثر من انهماكه في تحقيق مشروع وطني كبير من ذلك الصنف الذي كان يمثل رينان في فرنسا وراسك في الدانيمارك وبوب في ألمانيا ".²

وتأسيسا على رؤية الباحث يصبح التفاعل النصي التاريخي في ديوان برقيات عاجلة ليس مجرد استعارة لأحداث عابرة، بل هو آلية إجرائية تحول التاريخ إلى مشروع دلالي حي، يساهم في صياغة الرؤية الوطنية للشاعرة ويمنح النص ثقله السياسي والجمالي وهذا يعيد تشكيل التاريخ داخل القصيدة.

ومما سبق: يتحول التفاعل النصي التاريخي في ديوان سعاد الصباح من مجرد استدعاء أدبي للموروث إلى فعل دنيوي يعيد توظيف التاريخ بوصفه مشروعا وطنيا متجدد الدلالة .

وفي هذا الصدد يقول الباحث أحمد الزغبى: " ونعني بالتناص التاريخي تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي للرواية تبدو مناسبة ومنسجمة لدى المؤلف مع

¹ ينظر : سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص 79.

² إدوارد سعيد ، العالم والنص والناقد ، (ترجمة عبد الكريم محفوظ) ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000 ، ص 328 .

السياق الروائي أو الحدث الروائي الذي يرصده ويسرده وتؤدي غرضاً فكرياً أو فنياً أو كليهما معاً".¹

هذا الرأي يضع أساساً إجرائياً فالتناص ليس عشوائياً بل هو عملية اختيار وانتقاء واعية تهدف إلى خلق حالة من الانسجام بين النص التاريخي المستدعى والسياق الراهن .

ومن خلال معاينة البنية الشعرية ، يتضح أن التاريخ لا يستدعى بوصفه حدثاً ، بل يعاد بناءه دلالياً ، ويتضح هذا في قول الشاعرة " سعاد محمد الصباح " :

" يَا قَمْرِي

يَا قَمْرَ الصَّيْفِ الَّذِي لَمْ يَحْتَجِبْ

رَغَمَ حِصَارِ الْمَوْتِ ، وَاللَّهْيَبِ ، وَالْدُخَانِ

بَعْدَ شُهُورٍ سَبْعَةٍ

رَجَعْتَ يَا حَبِيبَتِي الْكُونِيتُ " .²

يتجلى التفاعل النصي التاريخي هنا في استدعاء حدث تاريخي واقعي محدد ، يتمثل في فترة الاحتلال وما رافقها من " حصار ، وموت ، لهب ودخان " غير أن هذا الاستدعاء لا يقدم بوصفه خبراً تاريخياً ، بل يتحول إلى عنصر بنيوي داخل النص ، فالتاريخ هنا يتشكل عبر الصورة الشعرية ، وتتحوّل الكويت من كيان جغرافي إلى رمز كوني " القمر " ، ما يجعل الحدث ينتقل من مستوى الواقعة إلى مستوى الرمز وهذا ما يشكل جوهر التفاعل النصي التاريخي داخل نظام دلالي جديد يتفاعل فيه الزمن الواقعي والزمن الشعري .

¹ أحمد الزغبى، التناص : نظرياً وتطبيقياً : مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا لهاشم غرابية وقصيدة راية القلب لإبراهيم نصر الله ، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع ، ط 2 ، عمان ، 2000 ، ص 29 .

² سعاد محمد الصباح ، برقيات عاجلة إلى وطني ، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع ، ط 6 ، الكويت ، آذار (مارس) ، 2005 ، ص 95 .

وفي موضع آخر من الديوان نجد حضوراً قوياً للتداخل نص الشاعرة ونص محمود درويش حين

يقول :

" لَوْ يَذْكُرُ الرَّيْثُونُ غَارِسَهُ

لَصَارَ الرَّيْثُ دَمْعًا

يَا حِكْمَةَ الْأَجْدَادِ

لَوْ مِنْ لَحْمِنَا نُعْطِيكَ دِرْعًا

لَكِنَّ سَهْلَ الرِّيحِ لَا يُعْطِي

عَبِيدَ الرِّيحِ زَرْعًا " ¹.

على الرغم من اختلاف السياق والحدث غير أن كلا النصين يعيدان استدعاء حدث تاريخي

ملموس ويتحدثان عن الاحتلال والنضال ، ويعيدان بناء الدلالة في النص الشعري.

فسعاد الصباح تشير إلى العودة بعد الاحتلال ومحمود درويش يشير إلى الصمود والمقاومة عبر

أجيال متعاقبة، وفي كلتا الحالتين التاريخ لا يسرد فقط كحدث زمني بل يعاد تشكيله داخل أفق

الدلالة النصية ، ليصبح عنصراً فاعلاً في بناء المعنى.

وهذا يتوافق بالضبط مع ما أكده " سعيد يقطين " في أن الحدث التاريخي داخل النص، لا ينبثق من

الحدث ذاته ، بل من كيفية إدراجه وإعادة صياغته ضمن عناصر النص. ²

¹ محمود درويش ، أوراق الزيتون ، دار العودة ، ط 11 ، بيروت ، 1993 ، ص 38 .

² ينظر : سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص 27 .

وبذلك فإن العلاقة بين نص سعاد محمد الصباح ونص الشاعر محمود درويش لا تقوم على النقل والتكرار، بل على التفاعل النصي التاريخي، فكلا النصين يستحضران تجربة احتلال حقيقية لكنهما يحولانها إلى تجربة معاشة داخل النص ما يجعل الدلالة تتشكل بوصفها حالة مستمرة في الوعي الجمعي. فالإحتلال في النص الأول لا يظهر كنهاية بل كمرحلة انتهت بالعودة، أما في النص الثاني فالإحتلال لا يظهر كهزيمة ، بل كمرحلة مقاومة مستمرة .

كما أن سعاد محمد الصباح تجعل من الوطن في أبياتها كيانا تاريخيا مسروقا ، وليس مجرد أرض محتلة حيث تقول:

" مَنْ سَرَقَ التَّارِيخَ وَالْجُغْرَافِيَا..

وَأَغْتَصَبَ الزَّمَانَ ، وَالْمَكَانَ ،

وَالْحَيَاةَ، وَالْأَحْيَاءَ؟ " ¹

إن الاقتتان بين التاريخ والجغرافيا في أبيات الشاعرة يحيل مباشرة إلى الخطاب التراثي الذي يرى سقوط المدن سقوط للحضارة وليس فقط الأرض ، كما هو الحال في مراثي الأندلس، فهذا النص يشبه البنية الكلية في الشعر الأندلسي، خاصة عند توسيع الفاجعة من المكان إلى الزمن حيث يتحول الحدث إلى انهيار شامل، بحيث الإحتلال العسكري يصبح كارثة كونية والمكان كائن حي يغتصب ويسلب زمنه، بهذه الطريقة يتشكل التفاعل النصي فالحاضر يقرأ عبر نموذج تاريخي سابق، وسقوط الكويت ما هو إلا امتداد لسلسلة من الانهيارات العربية القديمة دون تصريح مباشر، وتكرار علامة الاستفهام " من ؟ " يعد بنية رثائية من العصر القديم داخل سياق وطني معاصر.

¹ الديوان ، ص 72 .

وهذه الأبيات تتناص مع قصيدة " أبي البقاء الرندي " المعروفة ب : نونية رثاء الأندلس.

فالرندي كتب القصيدة في سياق تاريخي حقيقي وهو سقوط المدن الأندلسية ، وضياح الحضارة الإسلامية هناك ، حيث يقول:

" لكل شيء إذا ما تم نقصان ***** فلا يغرب بطيب العيش إنسان

هي الأمور كما شاهدتها دول ***** من سره زمن ساءته أزمان

وهذه الدار لا تبقي على أحد ***** ولا يدوم على حال لها شأن " .¹

تقوم قصيدة الرندي على تصوير انهيار حضاري عميق نتج عن سقوط المدن الأندلسية فهذا النص يعكس فكرة تاريخية مهمة وهي تقلب الزمن وسقوط الحضارات فالشاعر لا يكتفي برثاء المدن، بل يقدم تأملا في طبيعة التاريخ نفسه، حيث تتعاقب الدول وتتبدل الأحوال، وهذه الرؤية لم تبقى حبيسة السياق التاريخي ، بل تنتقل إلى الشعر المعاصر عبر التناص و هذا التناص لا يقوم على الإقتباس الإقتباس اللفظي المباشر، بل على استدعاء تجربة تاريخية مماثلة وإعادة صياغتها داخل سياق جديد ، فالشاعرة تستدعي نموذج السقوط الحضاري القديم لتقارن به مأساة الحاضر، وكأن التاريخ يعيد نفسه في صور مختلفة .

ومن خلال هذا التفاعل النصي يكتسب الخطاب المعاصر عمقا دلاليا أكبر، إذ يصبح الحدث الراهن جزءا من سلسلة طويلة من التحولات التاريخية التي عرفها العالم العربي.

فالكويت في أبيات سعاد الصباح تظهر بوصفها كيانا حيا يتعرض للإغتصاب والقتل وهذا التصوير يقترب من تقاليد رثاء المدن في التراث العربي، وبالتالي فإن نص الشاعرة يساهم في تشكيل الدلالة الشعرية عبر ربط الماضي بالحاضر، واستحضار ذاكرة الانكسارات الحضارية في

¹ أبو عبد الله بن محمد بن ابراهيم الشامي ، رثاء الأندلس (لأبي البقاء الرندي) ، دار كنوز الأندلس ، جمع الشيخ ،

التعبير عن مأساة العصر، وهكذا يتحول النص الشعري إلى فضاء حوار بين الماضي والحاضر، ما يعكس استمرارية التجربة التاريخية في الوعي العربي.

فالدلالة تتشكل عبر شبكة زمنية تتجاوز الحدث الفردي، لتستحضر طبقات من التاريخ العربي ما يجعل من التناص تاريخيا بامتياز، لأنه يستند لوقائع تاريخية، وليس مجرد صور شعرية عامة. وهذا الرصد يتوافق بالضبط مع رؤية سعيد يقطين الذي يرى أن تحليل البنية الزمنية في الخطاب يكشف عن تداخل الأزمنة الداخلية والخارجية لإنتاج الدلالة، وأن الدلالة ليست انعكاسا لحقيقة ثابتة، بل نتاج لتقاطع الأزمنة وسياقاتها.¹

ومن خلال ما سبق فإن التناص التاريخي هنا يجعل من القصيدة مساحة تفاعلية بين الماضي والحاضر، تماما كما يظهر التحليل البنيوي للخطاب الروائي عند يقطين، مع تعميمه على الشعر العربي المعاصر.

كما تستهدف الباحثة سليمة عداوري في مقاربة نقدية تستنطق فيها العتبات النصية بوصفها بؤرا دلالية تختزل جدلية التفاعل بين الذاكرة الخارجية والتمثيل السردى حيث تقول :

فالعنوان لا يفصل بين هذه المعطيات، وإنما يؤسس لوحدة عامة يجمع فيها بين الإحالة والشعرية ومنظور القراءة".²

فالعنوان هو بيان تأسيسي يمنع تشتت النص.

¹ ينظر : سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 79.

² سليمة عداوري، شعرية التناص في الرواية العربية - الرؤية والتاريخ، رؤية للنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 2012، ص 110.

إن هذا النص يحدد وظيفة العنوان بوصفه بنية جامعة تتجاوز الدور التوصيفي، فهو يحقق التوازن بين " الإحالة " ، أي الارتباط بمرجع تاريخي خارجي ، وبين " الشعرية " وهي الإشتغال اللغوي الجمالي و " منظور القراءة " وهو الأفق الذي يتوقعه القارئ ¹ .

وبذلك يصبح العنوان أفقا استباقيا يوجه عملية التلقي ويصهر العناصر التاريخية والفنية في وحدة عضوية واحدة .

تماشيا مع طرح سليمة عذاوري حول كون العنوان عتبة تأسيسية ، نجد أن سعاد محمد الصباح

قد فعلت هذه العتبة بوصفها في عنوان :

" نقوش على عباءة الكويت " ² .

فكلمة نقوش تحيل دلاليا إلى الآثار والتاريخ المكتوب ، والذاكرة الجمعية الراسخة فهذا استدعاء للذاكرة التاريخية ، يجمع العنوان بين الماضي والحاضر ، أي بين الموروث الذي يتجسد في لفظتي العباءة والنقوش وبين الكيان المعاصر الكويت ، فالعنوان يتحول من مجرد عتبة نصية إلى بؤرة اختزال دلالي تؤسس لوحدة عامة تجمع الإحالة التاريخية وشعرية المتخيل، فاستخدام مفردة نقوش يحيل آليا إلى عملية التذكر ، الذي يربط النص بالذاكرة الجماعية والمخزون الثقافي المرتبط بالآثار والخلود التاريخي ، وهذا انزياح دلالي واضح ، تماشيا مع طرح سليمة عذاوري حول هيمنة الصفة على الذات ، حيث لم تكتف الشاعرة بذكر الكويت ككيان جغرافي ، بل ألبستها رداء التاريخ العباءة الموشومة بالنقوش مما يخلق إحالة مزدوجة أي إحالة خارج النص تربطنا بالتراث العربي العريق العباءة والنقش، وإحالة داخل النص تعيد تشكيل هوية الوطن داخل المتن الشعري بوصفه نصا

¹ ينظر: المرجع نفسه ، ص 110

² الديوان ، ص 85 .

تاريخيا مستمرا ، وبذلك يحقق العنوان وظيفة التفاعل النصي ويتحول من وسم تعريفى إلى علامة سيميائية مكثفة تضبط مسار القراءة وتوجهها نحو استحضار التاريخ في صلب المعاصرة .

تناص عنوان قصيدة الشاعرة مع عنوان نص الشاعر السوري نزار قباني، وتحديدًا مع قصيدته الشهيرة وصيحتة الوطنية

" هوامش على دفتر النكسة " .¹

إن العلاقة بين عنوان سعاد الصباح وعنوان قصيدة نزار قباني تتجاوز حدود التأثير اللفظي لتصل إلى مستوى التناص التوليدي الذي توطر له الباحثة سليمة عداوري .

فالشاعر نزار قباني يستخدم الهوامش في سياق نكسة 1967 للتعبير عن الشعور بالانكسار والتدوين الجانبي للتاريخ ، نجد سعاد الصباح تتعمد استخدام النقوش كفعل إثبات وتوثيق للذات والهوية ، فالإنتقال من الهامش الذي يوحى بالتبعية والإحتياج إلى النقش الذي يوحى بالرسوخ الإستمرارية يمثل إعادة إنتاج للذاكرة التاريخية ، فكلا العنوانين يركزان على الوعاء في (الدفتر/ العباءة) بوصفه الحاضنة التي يكتب عليها نزار قباني ، ولكن برؤية ذاتية جديدة تستبدل نكسة الجسد العربي " ب " نقشة الهوية الوطنية " ، فالتناص هنا ليس استتساخا بل هو حوار بين عتبتين، حيث تحول سعاد الصباح الهم القومي من هامش حزين إلى نقوش باقية على عباءة الوطن .

توصل سليمة عداوري لمنهجية تحليل العنوان من خلال تتبع الدلالات التي يفرزها داخل

¹ نزار قباني ، هوامش على دفتر النكسة ، ط 1 ، بيروت 1962 ، ص 1 .

المتن معتبرة أن التفاعل النصي التاريخي يعتمد على المروحة في العنوان بين الواقعة التاريخية وموقعه داخل البنية النصية، وتقتضي هذه المنهجية رصد كيفية توظيف العنوان كأداة استدعاء للذاكرة التاريخية.¹

ومما سبق فإن التفاعل النصي بين العنوانين لا يقتصر على مجرد محاكاة هيكلية بل يتجاوز ذلك إلى إعادة التوليد التاريخي، فالتناص التاريخي ليس استعادة للحدث، بل هو تأثيث للبنية النصية بمعطيات تاريخية تتحول من واقعة إلى مادة لغوية قابلة لإعادة التشكيل .

" يتم قياس التفاعل النصي عبر فحص نقطة " التقاطع " بين الخطابين في بناء دلالة نصية موحدة ، بدلا من قياس مدى تطابق النص مع المرجع التاريخي وضمن هذا الإطار تتحول المادة التاريخية في الشعر المعاصر من وثيقة خارجية إلى عنصر بنيوي يعاد إنتاجه داخل النسق اللغوي للقصيدة ، ليندمج السياق التاريخي مع السياق الشعري في بنية نصية واحدة ذات سياق مركب ".²

وتتجسد ميكانيكية تقاطع الخطابات في مدونة سعاد الصباح ، إذ تعيد الشاعرة بناء الحدث وهذا من خلال قولها :

" سَوْفَ نَبْقَى وَاقِفِينَ

مِثْلَ كُلِّ الشَّجَرِ الْعَالِي، سَنَبْقَى وَاقِفِينَ.

مِثْلَمَا الْأَمْوَاجُ فِي الْبَحْرِ الْكُوَيْتِيِّ.. سَنَبْقَى غَاضِبِينَ

أَبَدًا.. لَنْ تَسْرِقُوا مِنَّا النَّهَارَ

أَيُّهَا الْأَثَوْنَ فِي الْفَجْرِ عَلَى دَبَابَةِ

¹ ينظر : سليمة عذاوري ، شعرية التناص في الرواية العربية - الرؤية والتاريخ ، ص 111 .

² ينظر : المرجع نفسه ، ص 192 .

مَنْ رَأَى دَبَابَةً تَجْرِي جَوَّارًا؟. " 1

يعد التفاعل في هذه الأبيات تفاعلا نصيا تاريخيا بامتياز ، لا لانه يوثق الحدث بل لأنه يجعل من الحدث التاريخي مادة مادة للتشكيل الرمزي ، فالشاعرة لا تقدم التاريخ كمعطى جامد بل تحوله إلى بنية دلالية وحوارية ، حيث يستدعى التاريخ بوصفه خطابا للآخر ليدخل في جدل مع الخطاب الشعري لأننا مما يحقق مفهوم السياق المركب الذي تتولد منه دلالة النص فالتفاعل هنا تاريخي لأن موضوعه التاريخ الذي يتحول إلى بنية لغوية داخل القصيدة وهذا هو جوهر التفاعل النصي التاريخي في الأدب المعاصر.

ففي هذه الأبيات تتعدد السياقات وتتقاطع فاستحضار الدبابة في الأبيات خطاب الآخر الخطاب التاريخي للغزو ، بينما يمثل تأكيد البقاء الأشجار ، الأمواج الخطاب الحالي للذات الشاعرة ، وتقاطع هذين السياقين لا يعد محاكاة للواقعة ، بل صياغة لنص واحد يجمع بين التاريخي والوجودي ، كما أن المادة التاريخية تحولت إلى عنصر بنيوي فالدبابة في الأبيات لا تظهر كوثيقة تاريخية صماء ، بل يعاد إنتاجها داخل النسق اللغوي لتكون عنصرا بنيويا يحمل دلالة انقطاع الحوار وبذلك تتحول المادة التاريخية من واقعة خارجية إلى جزء لا يتجزأ من التشكيل الشعري .

وتكمن الدلالة في بنية القصيدة عند نقطة تقاطع ، هذا التقابل البنيوي هو الذي يمنح النص سياقه المركب حيث يستنطق التاريخ في ضوء الرؤية الشعرية ما يجعل البنية الدلالية موحدة تتجاوز الوصف السطحي للحدث .

فالتفاعل النصي هنا يعمل كمصفاة يأخذ الحدث الخام من التاريخ ويمرره عبر مصفاة اللغة الشعرية ليخرج لنا دلالة فكرية ، إذن التاريخ هنا هو المحرك الأساسي الذي يشغل دلالات

¹ الديوان ، ص 39 .

الرموز الشعرية .

2-2 التفاعل النصي الشعري وأثره في بناء النص :

يشكل التفاعل النصي في الشعر العربي المعاصر ركيزة بنيوية تتجاوز مستوى الاستدعاء المباشر ؛ إذ لا يكفي النص باستحضار موروته، بل يعيد استثماره كآلية إجرائية لتفكيك بنية القصيدة وإعادة تركيبها مما يمنحها عمقا دلاليا يتسم بالتعدد والتشظي ، ويسهم في خلق فضاء نصي جديد يتماهى فيه التراث مع الحداثة في بوتقة واحدة .

يرى شكري محمد عياد أن استدعاء الأوزان الخيلية ليس مجرد إجراء شكلي، بل هو تفاعل مع طاقات بنائية كامنة في الذاكرة الشعرية، حيث يمنح اختيار بحر " كالتويل " أو " البسيط " للنص الجديد صبغة من الهيبة والجلال .¹

مما يعني أن التفاعل النصي الإيقاعي يسهم بفاعلية في رسم المعالم الكبرى لبنية القصيدة وتوجيه أثرها الجمالي لدى المتلقي .

نستكشف أن بناء النص لا يغدو مجرد تجميع آلي للوحدات اللسانية، بل هو عملية معمارية متكاملة يمارس فيها التفاعل النصي دورا إجرائيا حاسما ؛ إذ لا يقتصر أثره على استحضار أصداء الماضي بل يتجاوز ذلك ليغدو أداة جوهرية لتفكيك بنية القصيد وإعادة صياغتها ، مما يؤدي إلى تشكيل وحدة عضوية متماسكة تضبط حركة البناء الشعري وتوجيه دلالاته العميقة.

تقول سعاد الصباح في مقطع من قصيدة : " نقوش على عباءة الكويت "

" أَيَا صَبَاحِ الحُبِّ ..

¹ ينظر : شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية) ، دار المعرفة ، ط 2 ، القاهرة ، 1978 ، ص 150 / 151 .

يَا تُفَاحَةَ الْقَلْبِ، وَيَا سِوَاةَ الْمَرْجَانِ

أَيَا صَبَاحَ الْبَحْرِ يَا فَيْلَكَةَ

أَيَا صَبَاحَ الْمَوْجِ يَا بُوبَيَانَ ¹

هذا التراكم في النداء يخلق " هندسة صوتية " تجعل بناء القصيدة يرتفع تدريجيا ليصل إلى ذروة الإنتماء الوطني ، فتكرار أيا ويا ليس مجرد حشو لغوي ، بل هو تفاعل نصي مع بنية الاستهلال الطلبي كما أشار إليها الباحث ياسين النصير في كتابه الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي في الشعر القديم ، وهذا التكرار يبني هيكلًا صوتيًا متصاعدا يحول القصيدة من مجرد كلمات إلى نشيد له جلال واستحقاق ، فالتفاعل النصي الشعري هنا أسهم في بناء النص عبر خلق وحدة إيقاعية تربط جغرافيا الوطن فيلكة ، بوبيان بعاطفة الشاعرة .

وهذا ما يتوافق بالضبط مع ما ذكره محمد شكري حول الأبنية الإيقاعية التي يقوم بعضها بمنح النص القوة والبهاء ما يجعل القصيدة نصًا متماسكًا إيقاعيًا ودلاليًا. ²

استثمرت الشاعرة صيغ النداء التراثية لصياغة معمار شعري يفيض بالجمال، كما أن التفاعل مع تفعيلة الرمل قد صهر عناصر النص الجغرافية والوجدانية في وحدة عضوية متماسكة ، محققًا انسجامًا بين النص الغائب الموروث الإيقاعي والنص الحاضر كما سماه الباحث ياسر جابر الجمال في كتابه التناص وفاعلية الكتابة بين النص الحاضر والنص الغائب.

تكشف القصيدة عن تناص حوارى مع تجربة الشاعر نزار قباني، حيث استثمرت الشاعرة معجمه

¹ الديوان ، ص 91 .

² ينظر : شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، ط2، القاهرة، 1978 ، ص 151 .

الغزلي الرقيق التفاحة ، السوارة لصياغة خطاب وطني مهيب ، وهذا التفاعل ليس محاكاة خارجية، بل مثل أداة إجرائية في بناء النص ، مكنت الشاعرة من صهر لغة الحب في لغة الأرض .

يقول نزار قباني :

" صَبَّاحَ الْخَيْرِ .. يَا حُلُوهُ ..

صَبَّاحَ الْخَيْرِ .. يَا قَدَيْسَتِي الْحُلُوهُ ..

مَضَى عَامَانِ يَا أُمِّي ،

عَلَى الْوَلَدِ الَّذِي أَبْحَرَ

بِرُحْلَتِهِ الْخُرَافِيَّةِ ..

وَحَبَّأَ فِي حَقَائِبِهِ ..

صَبَّاحَ بِلَادِهِ الْأَخْضَرِ

وَأَنْجَمَهَا ، وَأَنْهَرَهَا ، وَكُلَّ شَقِيقِهَا الْأَحْمَرِ

وَحَبَّأَ فِي مَلَابِسِهِ

طَرَابِينًا مِنَ النَّعْنَاعِ وَالزَّرْعَتَرِ ..

وَلَيْلَكَةً دِمَشْقِيَّةً .. " ¹

تتجلى علاقة هذه الأسطر الشعرية ببناء قصيدة سعاد الصباح من خلال ثلاثة مستويات اجرائية:

¹ نزار قباني ، ديوان الرسم بالكلمات ، منشورات نزار قباني ، د.ط ، بيروت ، د.ت ، ص 123 .

التفاعل مع هيكل الاستهلال التحيوي فقد استعارت سعاد الصباح بنية نزار قباني (صباح الخير يا ..) ، وحولتها إلى (أيا صباح الحب .. يا ..) هذا التفاعل مثل المعمار الإجرائي الذي سمح للشاعرة ببناء مدخل وجداني ناعم للقصيدة الوطنية ، مما أزال المسافة بين الذات والوطن .

التفاعل المعجمي وأنسنة الجغرافيا كما أشار إليها الباحث حسين مجيد حسين في مجلة قه لاي زانست العلمية حيث يقول:

" إن الأنسنة في جذرها اللغوي مشتقة من لفظ الإنسان. أما عم كونها مصطلحا متداولاً فتعود بداية ظهورها في العصر الحديث إلى الأفكار الفلسفية الداعية للاهتمام بالإنسان وجعله محور الوجود، ومنه انتقلت الأنسنة إلى الحقل الأدبي بوصفها تقنية فنية تقوم على إضفاء صفات الإنسان على غير الإنسان من الأمكنة والحيوانات والظواهر الطبيعية " ¹.

فنزار قباني يستخدم اللىلكة الدمشقية ، الشقيق الأحمر ليرسم جغرافيا شعورية لمدينته ، وسعاد الصباح امتصت هذه التقنية لبناء صورتها عن الكويت تفاحة القلب ، إسورة المرجان ، فيلكة بوبيان .

حقق التفاعل الوحدة العضوية ؛ حيث نجد أن بناء النص قام على تشخيص المكان وجعله كائناً حياً يلقي عليه السلام .

نجد التناص الإيقاعي والعاطفي حاضر بشكل واضح فالتفاعل مع لغة نزار قباني " الرسائل " مكن سعاد الصباح من بناء مفارقة درامية، كما أشارت إليها الباحثة صابرة بن قرماز في مجلة قراءات، فبينما نزار قباني يكتب رسائل الحنين من مدريد، تكتب سعاد الصباح رسائل استنهاض الوطن المحتل باستخدام

¹ حسين مجيد حسين، أنسنة المكان في رواية (هولير حبيتي) لعبد الباقي يوسف، مجلة قه لاي زانست العلمية، مجلة علمية دورية محكمة تصدر عن الجامعة اللبنانية الفرنسية - أربيل، كردستان، العراق، المجلد 3، العدد 4، 2018، ص 700. نقلاً عن أحمد، مرشد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف ص 7.

نفس الأدوات الجمالية ، هذا التفاعل هو الذي بنى التوتر الشعري داخل القصيدة وجعل من الرقة النزارية وسيلة لمقاومة وطنية .

ومما سبق فإن هذا التناص منح الهيكل الشعري تماسكا داخليا، يرى الباحث ياسين النصير أنه حيث تأزرت رقة الاستهلال مع عمق الرمز لتشييد نص يتجاوز الوصف المباشر نحو آفاق الرؤية الفنية المتكاملة.¹

تبدأ الكلمة بسيطة لكنها تتوسع لتشمل الرمز والتاريخ في آن واحد.

تقول الشاعرة أيضا في سياق متصل في مقطع من قصيدة نقوش على عباءة الكويت:

" يَا أَمَّنَّا الْكُوَيْتُ ،

ضُمِينَا إِلَى صَدْرِكَ بَعْدَ غُرْبَةٍ

فَنَحْنُ مِنْ دُونِكَ يَا حَبِيبَتِي

جَيْشٌ مِنَ الْأَيَّامِ

وَنَحْنُ مِنْ دُونِكَ يَا حَبِيبَتِي

لَا نَعْرِفُ الْحُبَّ، وَلَا الدِّفْءَ، وَلَا السَّلَامَ " .²

يتجلى أثر التفاعل النصي ضمن هذا المقطع من خلال استحضر رمز الأمومة كقوة إجرائية ناظمة ؛ إذ لم يقتصر التفاعل مع صورة الأم على البعد الدلالي فحسب ، بل مثل الركيزة المعمارية التي حققت

¹ ينظر: ياسين النصير، الاستهلال - فن البدايات في النص الأدبي، ص111.

² الديوان ، ص 92 .

للقصيدة عضويتها ، والقافية هنا لعبت دور الرابط البنيوي في لفظتي الأيتام ، السلام الذي صهر حالة
الفقد الجماعي في قالب إيقاعي منسجم .

ومما سبق فإن الموسيقى والمعنى هنا يصبحان وحدة عضوية متلاحمة قوامها " الإلتواء " .

تتقاطع هذه الأسطر الشعرية مع المرجعية الوجدانية لمحمود درويش في استجداء (الأرض والأم)

وهذا التقاطع مثل المحفز البنائي الذي نقل القصيدة من التقرير إلى التخيل، فالشعر هو الكلام المتخيل¹.

ونجد هذا في قوله :

" خُذِينِي، إِذَا عُدْتُ يَوْمًا

وَشَاخًا لِهُدُوكِ

وَعَطِي عِظَامِي بِالْعُشْبِ

تَعَمَّدَ مِنْ طُهْرِ كَعْبِكَ

وَشُدِّي وَثَاقِي..

بِخُصْلَةٍ شَعْرِ..

بِحَبِطٍ يَلُوحُ فِي دَنِيلِ ثَوْبِكَ.."²

يظهر التفاعل النصي هنا في أقصى صوره ، فالشاعرة تستعير الوجودية الدرامية من نص درويش

¹ ينظر: ياسر جابر الجمال، التناص وفاعلية الكتابة بين النص الحاضر والنص الغائب، ط1، 2023، ص14.

² محمود درويش، الأعمال الأولى 1، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، بيروت-لبنان، 2005، ص106، ص107.

الذي بنى نصه على الإبن المستجدي الذي يريد الحلول في جسد الأم ، أما سعاد الصباح فقد استعارت هذا الهيكل البنائي لتصهر فيه قضية شعب يطلب الحلول في جسد الوطن، وعندما تختار الشاعرة نفس النبرة الهادئة المستجدية، كما سماها عبد المالك مرتاض فإنها تجري حوارا من حنين درويش الفردي إلى وجع سعاد الصباح القومي محققا ما يسمى بتراسل النصوص ، كما ذكره محمد مفتاح في كتابه تحليل الخطاب الشعر - استراتيجية التناص .

إن النص الغائب درويش لا يظل ساكنا، بل يتحول وظيفيا داخل النص الحاضر سعاد الصباح . فعند درويش تظهر غاية الخلاص في الخلاص الفردي والعودة للذكريات وعند سعاد الصباح غايته بناء مأساة جماعية وهذا التحويل هو جوهر التفاعل؛ إذ أنه استثمر طاقة نص درويش ليقوم بوظيفة بناء نص جديد تماما كالتالي:

انه وظف الامكانيات الكامنة في نص درويش ليقوم ببناء كيان نصي جديد كليا. ومما سبق فإن التفاعل النصي الشعري يظهر عندما يكون النص السابق درويش هو المختبر الذي تشكلت فيه أدوات النص اللاحق لسعاد الصباح وبما أن الرؤية الوجدانية، بنية النداء كلها تداخلت، أمام حالة " تفاعل بنيوي. كما أشار لهذا المصطلح جان بياجيه في كتابه البنيوية وعلى صعيد مواز لما سبق تقتضي المنهجية مقارنة التفاعل النصي من زاوية المفارقة التصويرية لاستجلاء الكيفية التي يتم بها تحويل النص الغائب لتوليد دلالة معاصرة تتناقض مع أصله التراثي ، وهو ما يمنح البناء الشعري كثافته النقدية وفاعليته الدرامية .

يرى الباحث علي عشري زايد أن النص المعاصر لا يستدعي التراث ككتلة ساكنة بل يقوم بفعل التحويل كما سماه محمد مفتاح كركيزة بنائية حيث يتم استحضار نص قديم مستقر في الذاكرة المرجعية التراثية

وصهره في سياق جديد يناقض معناه الأصلي ، هذا التناقض هو المحرك البنائي الذي ينتج المفارقة، ويمنح النص الجديد كثافته الدلالية فالتفاعل النصي كعملية " توليد دلالي " ناتجة عن التضاد بين مرجعين ، فهذا الطرح يكشف عن الماهية الإجرائية للتفاعل النصي الشعري باعتباره ميكانيزما لتخليق التضاد داخل القصيدة.¹

أي إن استدعاء الشخصية التراثية في القصيدة المعاصرة يتجاوز مجرد الحضور التاريخي ليصبح عنصرا بنيويا يندمج في نسيج النص ويسهم في تشكيل رؤيته الفنية الجديدة.

تتجلى المفارقة التصويرية كأداة لبناء النص من خلال التشكيل اللغوي والقومي في قول الشاعرة سعاد الصباح في مقطع من قصيدة وردة البحر:

" لِحَرِيَّةِ الرَّأْيِ فِيكَ تُرَاثُ طَوِيلُ

وَطَفْلُ الْمَحَبَّةِ بَيْنَ ذِرَاعَيْكَ طِفْلٌ جَمِيلُ

وَزَرْعُ الْعُرُوبَةِ فِيكَ قَدِيمٌ.. قَدِيمٌ..

كَهَذَا النَّخِيلِ.. " ²

لم تضع الشاعرة كلمة العروبة ككلمة عادية بل جعلتها نصا غائبا يمنح القصيدة قوة ، فقد حورت العروبة وحولتها من كتلة تراثية ساكنة إلى زرع كائن حي ينمو ، وهذا هو التفاعل ، حيث أن القديم التراث يمتزج بالجديد النمو والحرية .

¹ ينظر : علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير ، ط 4

، القاهرة - مصر ، 2002 ، ص 151 .

² الديوان ، ص 20 .

وقد ساعد هذا التفاعل بشكل مباشر في بناء القصيدة، فالتراث والعروبة ليسا مجرد زينة بل هو الأساس الذي قامت عليه، والبناء الحقيقي للنص يقوم على فكرة أن الحرية ليست دخيلة بل هي قديمة ممتدة.

ويبرز أثر التفاعل النصي في التضاد بين الماضي والحاضر، وهذا التضاد هو الذي يبني الكثافة في القصيدة، فبدون استدعاء التراث القديم، ستكون الحرية في النص باهتة ولا جذور لها، فهذا التفاعل هو الذي دفع النص من مجرد وصف لمدينة إلى خطاب فكري يربط الوجود السياسي بالوجود الإنساني.

يستبطن نص سعاد محمد الصباح جينات إبداعية من نص الشاعر أحمد شوقي حيث يقول :

" وَلِلْحُرِّيَّةِ الْحَمْرَاءِ بَابٌ **** بِكُلِّ يَدٍ مُضَجَّرَةٍ يُدْقُ " ¹.

يتجلى التفاعل النصي الشعري بين نص سعاد الصباح ونص أحمد شوقي في إستلهاام الروح البنائية نفسها التي تقوم عليها القصيدة القومية، فالشاعرة لم تقف عند حدود إستعادة الأفكار والمعاني المشتركة فحسب، بل تشربت ذلك النفس التاريخي العميق الذي أرسى دعائمه شوقي، ويبرز أثر هذا التفاعل في بناء النص عبر تحويل الحرية من مفهوم ذهني إلى كيان مادي زرع / نخيل يحاكي باب / يد شوقي وهذا الربط مكن الشاعرة من خلق مفارقة تصويرية تدمج بين قداسة التراث و الحداثة مما جعل النص طاقة فنية تتجاوز الوصف إلى التأسيس الهوياتي.

ومما سبق فإن التفاعل النصي هنا يتجاوز المحاكاة اللفظية إلى الغوص في أعماق الرؤية الكلية، حيث حولت الشاعرة إيمان شوقي الراسخ بأحقية الوجود من فضاء التضحية إلى فضاء الإنتماء الراسخ. وهذا الإمتزاج أذاب الأصول القديمة في قالب جديد يبتعد عن كل ما هو عابر ويعتز بكل ما هو ثابت.

¹ محمد صبري محمد بهيته ، قصيدة أحمد شوقي (نكبة دمشق) دراسة تحليلية ، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين ، بدسوق ، ص 302 .

يتفق هذا الطرح تماما مع ما فعلته سعاد الصباح؛ فبينما استقر في الأذهان مدلول الحرية عند شوقي المرتبط بالدم في لفظة اليد المضرجة والمواجهة العنيفة، قامت الشاعرة بفعل التحوير لتحوّله إلى مدلول آني مرتبط بالاستمرارية والسلام زرع العروبة / النخيل، فالتراث لم يعد ذكرى، بل هو أداة لإثبات أن حرية الرأي في الحاضر ذاتها كرامة الدم في الماضي.

- وفي سياق آخر يرى عزالدين إسماعيل أن التراث ليس مجرد ماضٍ ساكن، بل هو جذور ممتدة في باطن التاريخ يجب على الشاعر المعاصر نبشها واستثمارها لتأصيل واقع الجديد وبناء مستقبله.¹

طبقت سعاد الصباح فلسفة عزالدين إسماعيل بجعل التراث جذرا لواقعها المعاصر، لكنها استخدمت آلية علي عشري زايد في "التحوير" لذلك استدعت نص شوقي القومي سابقا.

تقول الشاعرة :

" غَيْرَ أَنَا سَوْفَ نَبْقَى..

مِثْلَمَا الْأَشْجَارُ تَبْقَى..

مِثْلَمَا الْأَنْهَارُ، وَالْعَابَاتُ، وَالْوُدَيَانُ،

وَالْأَنْجُمُ تَبْقَى..

مِثْلَمَا حُرِّيَّةُ الْإِنْسَانِ تَبْقَى " .²

استدعت سعاد الصباح نبرة الإثبات الوجودي عند المتنبي في هذا المقطع الشعري، حيث إن الشاعرة ربطت بقاء الأنا الجمعية بعناصر الأشجار، الأنجم وانتقلت من بقاء الفرد الأنا الخاصة بالمتنبي إلى

¹ ينظر : عدنان فرزات ، ابراهيم الأسود ، محمود البجالي ، الدكتور عزالدين إسماعيل : ذكرى وتكريم ، إشراف ومراجعة

عبد العزيز محمد جمعة ، الأمانة العامة للمؤسسة ، ط 1 ، الكويت ، 2008 ، ص 242 .

² الديوان ، ص 40 .

بقاء القيمة حرية الإنسان ، فالسيادة في السطر الكويتي أصبحت تمتلك نفس يقين الخلود الذي كان يمتلكه المتنبي في شعره وذلك حين يقول.

"أَنَا الَّذِي نَظَرُ الْأَعْمَى إِلَى أَدَبِي **** وَأَسْمَعْتُ كَلِمَاتِي مَنْ بِهِ صَمَمٌ" ¹.

استند المتنبي في هذا في هذا البيت إلى حواس المتلقي الأصم ، الأعمى لإثبات أزلية أثره ، بينما الشاعرة قامت بفعل تحوير بنيوي رصين ، محولة شهود البقاء من العنصر البشري إلى العنصر الكوني الأشجار ، الأنجم ، هذا الانفتاح النصي جعل من صوت الماضي محركاً بنائياً يمنح القصيدة جزالة لغوية ويقينا لا يتزعزع حيث تماهت الأنا الخاصة بالشاعر والتي لا تقهر مع نحن ، الإنسانية التي لا تنكسر ، مما خلق مفارقة تصويرية جعلت من الحرية حقيقة وجودية تجمع رسوخ القديم وتدفق الحاضر .
فالتناص الشعري هنا أحدث مفارقة في البناء حيث انصهرت ملامح الماضي في تفاصيل الواقع المعاش ضمن وحدة عضوية متماسكة.

ومما سبق فإن العلاقة بين النصين تنهض على تناص المركز الصوتي: كما أشار اليه الباحث محمد مفتاح في كتابه تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، بحيث إن هذا التفاعل لم يكن محاكاة ، بل هو امتصاص لروح النص وإعادة بثها في عروق قضية آنية مما جعل من المتنبي محركاً بنائياً يمنح النص مشروعيته الأزلية وقدرته على تحدي العدم.²

¹ حسين عقله فارس الجداونه ، جدلية الأنا والآخر في شعر أبي الطيب المتنبي (مغامرة في القراءة والتأويل) ط 1 ، إريد - الأردن ، 2022 ، ص 46 .

² ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص25.

يتفق هذا التفاعل النصي مع رؤية عزالدين إسماعيل حيث يرى هذا الباحث أن اختيار المصادر وتدوينها لم يكن ترفاً بل هو استجابة لمطالب الحياة في خطها النامي من الجاهلية إلى زمن العباسيين.¹

هذا ما يفسر بالضبط لماذا احتاجت سعاد الصباح إلى أبيات المتنبي لكتابة قصيدة معاصرة .

فالتراث يمتلك ديناميكية تجعله قادراً على مد النص المعاصر بنماذج دالة تمنحه الإقناع والتأثير وتحيل الموروث من حالة الساكن إلى حالة المحرك البنائي الذي يؤصل الواقع الجديد .

2-3 التفاعل النصي الذاتي وتجليات المرجعية الداخلية في بنية القصيدة :

لم يعد التفاعل النصي في الدراسات النقدية المعاصرة مجرد استدعاء لنصوص غائبة قادمة من وراء التاريخ ، بل أضحت في أعماق تجلياته حواراً داخلياً تمارسه الذات الشاعرة مع أطرافها وهواجسها الكامنة ، إن البحث في التفاعل النصي الذاتي يقتضي النش في تلك المنطقة الرمادية، حيث يتشظى النص الواحد إلى نصوص متعددة، تعيد فيها الأنا قراءة ذاتها حينما يصبح النص مرآة عاكسة لتمزقات الداخل، حيث يغدو المقلق ليس عنصراً خارجياً مخيفاً بل هو بناء فني يتجسد في تكسير الأوزان و غرابة الاستعارة وكثافة الرمز، ويهدف هذا المسعى الى تعرية البنية العميقة للقصيدة، وفهم كيف يتماهى التفاعل النصي الذاتي مع الحيرة الداخلية ليصوغاً معاً هوية إبداعية قادرة على تحويل الفرع الإنساني إلى دفق شعري خالد ، يتجاوز حدود اللحظة ليعانق أزلية السؤال عن الكينونة والمصير.²

¹ ينظر : عدنان فرزات ، وآخرون ، الدكتور عزالدين إسماعيل : ذكرى وتكريم ، إشراف ومراجعة عبد العزيز محمد جمعة ، الأمانة العامة للمؤسسة ، ط 1 ، الكويت ، 2008 ، ص 243 .

² ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص25.

يقول سيغموند فرويد : " إن تقسيم الحياة النفسية إلى ماهو شعوري وماهو لا شعوري هو الفرض الأساسي الذي يقوم عليه التحليل النفسي " ¹.

ويشير الباحث إلى أن ما نراه على السطح القصيدة ، الكلمات ليس كل شيء ، بل هناك عالم خفي هو اللاشعور فالرعب الداخلي يسكن فيه ويخرج ليصبح نصا ملموسا .

إن الفكرة اللاشعورية ليست مجرد فكرة غائبة بل هي قوة لها أثر دينامي ، فالأفكار المرعبة ليست مجرد خيالات عابرة أو ساكنة ، لأنها تضغط على بنية القصيدة لتحدث نوعا من التنشيط والانكسار وهذه القوى اللاشعورية لا تخرج إلى السطح إلا بعد تجاوز عقبة " الكبت " وهو ما يفسر تحول لغة الشاعر من النمط التقريرى الهادئ إلى لغة متوترة مليئة بالرموز المخيفة والاستعارات الغريبة ².

فالتفاعل النصي الذاتى يجعل من القصيدة مساحة للصراع بين الأنا التى تحاول الحفاظ على تماسك النص وبين القلق الداخلى الذى يسعى لفرض سيطرته لاشعوريا ، وبذلك يعيد صياغة الصور والأخيلة بما يتوافق مع تلك القوى الخفية الكامنة من أعماق المشاعر .

تقول سعاد محمد الصباح :

" مَنْ قَتَلَ الْكُوَيْتَ؟ ..

يَنْقُجِرُ السُّؤَالُ فِي عَقْلِي، وَفِي قَلْبِي..

كَنْهَرٍ مِنْ لَهَبٍ..

¹سيغموند فرويد ، الأنا والهو ، ترجمة محمد عثمان نجاتي ، دار الشروق ، ط 4 ، القاهرة - بيروت ، 1982 ، ص 25 .

²ينظر : المرجع نفسه ، ص 26 ، 27 .

كَيْفَ تَمُوتُ وَرَدَّةٌ بِلَا سَبَبٍ؟.

كَيْفَ تَمُوتُ نَخْلَةٌ بِلَا سَبَبٍ؟.

هَلْ أَعْجَمِيَّ يَا تُرَى قَاتِلُهَا؟.

أَمْ عَرَبِيٌّ جَاءَ مِنْ أَرْضِ الْعَرَبِ؟. " 1

ينفجر السؤال في هذه الأسطر من اللاشعور بحيث تتحول الوردة النخلة من رموز للحياة والأمان إلى أشياء تموت بلا سبب .

هذا يجسد مفهوم الرهيب كما سماه محمد مفتاح وهو تحول المؤلف إلى مخيف ، السؤال هنا لم يطرح بهدوء بل انفجر لأن المرعبة الداخلية كما أشار إليها الباحث محمد مفتاح كانت مكبوتة، ولفترة طويلة وعندما زاد ضغط على مستوى اللاشعور الذي اخترق الوعي بقوة حارقة ، والسؤال هنا ليس طلباً للمعلومة بل هو صدمة الوعي بوجود خوف ينبع من الداخل لا يمكن تفسيره بالمنطق .

تقول الشاعرة في ديوانها فتافيت امرأة:

" وَأَنَا النَّخْلَةُ فِي وَحْدَتِهَا

وَأَنَا دَمْعُ الرَّبَابَاتِ

وَأَخْرَانُ الصَّحَارِي " 2.

ترد النخلة هنا رمزا للأنا الصامدة والشامخة والأنوثة المستقلة والمكتفية بذاتها ، الشاعرة هنا منسجمة مع رموز الطبيعة النخلة ، هذه حالة من الأمان الوهمي للأنا قبل أن تواجه المرعبة الداخلية كما سماها

¹ الديوان ، ص 71 .

² سعاد الصباح ، فتافيت امرأة ، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع ، ط 12 ، الكويت ، 2019 ، ص 33 .

محمد مفتاح وقبل أن تظهر مكبوتاتها إلى السطح الشعوري، فوصفها للأنثى بأنها نخلة هي محاولة واضحة لتجميد اللاشعور المكبوت تحت غطاء الكبرياء ولكن موت هذه النخلة لاحقاً يثبت أن الرعب اللاشعوري كان أقوى من دفاعات الأنثى فاجتاحتها الدينامية كقوة جارفة ، وتقول الشاعرة أيضاً :

" وَأَنَا الْأَمْطَارُ ..

وَالْبَرْقُ ..

وَمُوسِيقَى الْيُنَابِيعِ ..

وَنَعْنَاغُ الْبَرَارِيِّ .. " ¹

تصوّر الشاعرة ذاتها في هذا المقطع الشعري بأنها الأمطار والبرق وموسيقى الينابيع ونعناع البراري وهذه كلها رموز تمثل التدفق والحيوية اللاشعورية الإيجابية ، هذا يتناص تقويضياً مع انفجار السؤال في عقلها كنه من لهب .

وفقاً لطروحات فرويد فإن الأفكار المكبوتة من اللاشعور تندفع كقوة انفجارية حارقة اللهب لتجتاح حالة الخصب والهدوء (الينابيع) التي كانت تظنها الأنثى مستقرة . ²

فالتناص التضادي بين المطر، اللهب هو بين واهب الحياة و قوة الدمار وذلك يثبت أن الشاعرة تعيد استخدام عناصر الطبيعة لكنها تقلب وظيفتها من الإحياء إلى الاحتراق .

وفي موضع آخر من ديوانها فتأفيت امرأة تقول :

" أَنَا أَلْفُ امْرَأَةٍ فِي امْرَأَةٍ ..

¹ المصدر نفسه ، ص 33 .

² ينظر : سيجموند فرويد ، الأنثى والهو ، ص 26 .

وَأَنَا الْأَمْطَارُ ..

وَالْبَرْقُ ..

وَمُوسِيقَى الْيَنَابِيعِ .. " ¹

هذا يعكس ثراء الأنا وتعدد أدوارها الإبداعية، وفي هذا إشارة الى السطر يواجه التفاعل النصي الذاتي حيث تقول :

" فَكُلُّنَا شَارِكٌ فِي جَرِيمَةِ الْقَتْلِ ..

وَفِي تَرْبِيَةِ الثُّعْبَانِ

وَكُلُّنَا شَارِكٌ فِي صِنَاعَةِ الشَّيْطَانِ

وَكُلُّنَا صَقَقَ لِلطُّعَاةِ وَالطُّغْيَانِ

فَكَيْفَ نَشْكُو الْآنَ مِنْ أَوْثَانِنَا ...

أَلَمْ تَكُنْ حِرْفَتَنَا أَنْ نَنْحَتَ الْأَوْثَانَ؟ " ²

فالحيرة هنا تكمن في الألف امرأة والذوات المتعددة التي لم تعد رموزا للإبداع، بل أصبحت ذواتا متواطئة في تربية الثعبان وصناعة الشيطان والخراب ، فهذا التفكك مرتبط بمبحث فرويد حول خضوع الأنا لقوة الدمار الكامنة في اللاشعور .

وقول الشاعرة ونعناع البراري .. هذا رمز للنشوء الطبيعي، وهذا السطر يتناص مع نقطة الحيرة الداخلية التي أشار إليها محمد مفتاح في كتابه استراتيجية التناص حيث تقول الشاعرة :

¹ سعاد الصباح ، فتافيت امرأة ، ص 33 .

² الديوان ، ص 81 .

"أَلَيْسَ فِي أَحْضَانِنَا..

تَرَعَرَ السَّقَاخ؟.

مَنْ قَتَلَ الْكُوَيْت؟.

مَنْ ذَبَحَ الْبَحْرَ مِنَ الْوَرِيدِ لِلْوَرِيدِ ¹."

يتحول الحزن والبراري من أماكن لنمو النعناع والجمال لنمو السفاح ، وهذا هو جوهر مفهوم الرهيب عند فرويد : أي اكتشاف أن مصدر الرعب السفاح ليس دخيلا بل ترعرع في المساحة الأكثر ألفة وأمانا داخل الذات .

ومما سبق فإن التفاعل النصي الذاتي بين هذين النصين يثبت أن المرعبة الداخلية عند سعاد الصباح ناتجة عن انفجار المكبوت الذي تحدث عنه فرويد ، فالشاعرة لا تواجه عدوا خارجيا بقدر ما تواجه انكسار مراهاها القديمة ، حيث تحول كل ما هو مألوف إلى رموز للموت والندم .

وعليه تتجلى المرجعيات الداخلية في بنية القصيدة كزلزال لغوي يهدم الصورة النمطية المستقرة ، ليحل محلها صورا متوترة تعكس صراع الإنسان مع ذاته وذاكرته ، وهو ما يحول القصيدة من فعل كتابة إلى فعل اعتراف أو تحليل نفسي بالكلمات .

يمنح النسق النقدي لهارولد بلوم : يمنح هذا التحليل بعدا نصيا عبر مفهوم الانحراف الشعري.

حيث يرى بلوم : أن حالة القلق الناتجة عن التأثير تتبدى في العمل الإبداعي كنوع من العصاب الذي يدفع الشاعر للتكرار ، لكنه ليس تكرارا للمطابقة ، بل هو تكرار هادف إلى عزل المظهر العاطفي للصورة القديمة وتحويله عبر عملية الكبت ليظهر كشيء جديد وغريب في آن واحد.¹

¹الديوان ، ص 77 .

يربط بلوم هنا بين النقد وعلم النفس، فالتكرار في القصيدة ليس مجرد زينة ، بل هو عصاب وحالة من القلق ناتجة عن ضغط المرجعية الداخلية ، فالشاعرة تكرر الكلمة لكنها تعزل مظهرها العاطفي القديم وتحققها بمشاعر جديدة ناتجة عن الكبت وذلك حين تقول:

" وَشَايُ أَبِي

وَابْتِسَامَةُ أُمِّي

وَمَحْفَظَتِي، وَجَدِيلَةُ شِعْرِي

وَكُوبُ الْحَلِيبِ قُبَيْلَ الذَّهَابِ إِلَى الْمَدْرَسَةِ

وَأَوَّلُ مَكْتُوبِ حُبِّ أَتَانِي

فَأَشْعَلَ عَاصِفَةً فِي دِمَائِي..²

وظفت الشاعرة في نصها مفردات شاي أبي ، ابتسامة أمي ، جديلة شعري وذلك بمثابة الإستحضار للأشياء المألوفة والمكرسة في العقل، مرجعية تعود إليها سعاد الصباح لتثبت هويتها قبل حدوث الصدمة كما أشار لهذا عبد الملك مرتاض هذا النوع من التكرار يهدف إلى عزل المظهر العاطفي للصورة القديمة ، فالشاعرة تكرر تفاصيل حياتها السابقة ليس حنيناً فقط بل لتمارس إثماً ضد الاستمرارية ، فهي تضع هذه الصورة الوديعية ضمن سياق حربي برقيات عاجلة مما يفرغها من الطمأنينة ويشحنها بالقلق ، وفي نهاية المقطع تصور العاصفة التي أشعلت في دماغها، في هذه اللحظة يتحول المألوف إلى المخيف أو

¹ ينظر : هارولد بلوم ، قلق التأثر (نظرية في الشعر) ، ترجمة عبد اسماعيل ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، طبعة جديدة ومنقحة ، دمشق - سوريا ، 2019 ، ص 103 .

² الديوان ، ص 16 .

العصابي دلالة الحب التي كانت تتبغي أن تكون مصدرا للبهجة تتحول إلى عاصفة تزلزل الأنا وهذا هو جوهر الحيرة الداخلية .

وتتناص الأسطر السابقة مع مقطع من ديوانها فتايت امرأة حيث تقول:

" تَسْرِقُ الْقَمَحَ مِنْ سَنَابِلِ شِعْرِي

وَتُحِبُّهُ فِي حَقِيبتِكَ الْمُدْرَسِيَّةِ..

مَنْعَتُكَ عَنْ مُوَاصَلَةِ اللُّعْبَةِ..

فَلَمْ تَمْتَنِعْ.. " ¹

يتحول المقطع الشعري الأول المدرسة والحقيبة إلى مرجعية مفقودة يبكي عليها ضمن ذاكرة الوطن المستباح.

وهذا يدل على أن المقطع الشعري الثاني الشاعرة أفرغت مفردات المدرسة ، الشعر ، المحفظة من سياقها الرومنسي وأعادت شحنها بسياق القلق والرعب والخوف الداخلي الذي يجعل النص يتصادم مع نفسه .

يقول هارولد بلوم : " تاريخيا ، القراءة الشعرية الضالة علامة صحة ، لكنها على الصعيد الفردي ، إثم ضد الاستمرارية ، وضد السلطة الوحيدة التي يحسب لها حساب ، أقصد الملكية أو الأسبقية المبادرة بإطلاق تسمية ما " ² .

¹ سعاد الصباح ، فتايت امرأة ، ص 98 .

² هارولد بلوم ، قلق التأثر ، ص 104 .

- ومعنى هذا أن القراءة الشعرية الضالة ليست خطأ في الفهم بل هي فعل تمرد يقوم به الشاعر في نصه القديم ، فالشاعرة عندما تستخدم مفردة المدرسة أو الحقيقة في نصها الأول البرقيات فهي لا تكرر معناها القديم الحب واللعب ، بل تقرأ هذه الرموز قراءة ضالة لتجعلها عاكسة للفقد والمرعبة وهذا التغير في الدلالة علامة صحة وشاعرية متجددة ، ويظل الرمز ثابتاً ومطمئناً ، لكن الشاعر القلق يرتكب الإثم بكسر هذا الهدوء ، أما بالنسبة لصراع الملكية وأسبقية التسمية فهذه هي السلطة الوحيدة التي يخشاها الشاعر ، أي أن يكون قد قال كل شيء في دواوينه السابقة ولم يعد لديه جديد ، فسعاد الصباح تشعر بالقلق من أن تكون قد استهلكت كل رموز الأنوثة ، لذلك هي تعيد امتلاك هذه الرموز عبر إعادة تسميتها وتحويلها من أدوات زينة إلى أدوات مقاومة وذاكرة وهذا إنزياح دلالي واضح .¹

وعليه فإن التفاعل النصي الذاتي هو استحضار الشاعرة لرموزها القديمة كمرجعية داخلية ، ثم تهشيم طمأنينتها بقراءة ضالة تحول المؤلف إلى مرعبة نصية صادمة .

أما الباحث عبد الله الغدامي فيرى أن : " النص هو محور الأدب الذي هو فعالية لغوية انحرفت عن مواضع العادة والتقليد وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميزها " .²

فالنص الشعري هو فعالية لغوية متمردة تنحرف عن دلالات الألفاظ المعتادة (المواضع العادية) لتخلق سياقاً جديداً يخص النص وحده .

وهذا يفسر كيف حولت سعاد الصباح معاني كلماتها من الهدوء إلى سياق الحزن والألم ، فصارت

¹ ينظر : محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص - المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 3 ، 1992 ، ص 23 .

² عبد الله محمد الغدامي ، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية - قراءة نقدية لنموذج معاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط 4 ، 1998 م ، ص 08 .

تستفيد من قصائدها القديمة وتغيرها لكي تناسب قصيدتها الجديدة .

تقول سعاد الصباح :

" سَوْفَ أَبْقَى دَائِمًا ..

أَنْتَظِرُ الْوَرْدَ الَّذِي

يَطْلُعُ مِنْ تَحْتِ الْخَرَابِ .. " ¹

يتجلى في هذا المقطع التفاعل النصي الذاتي بشكل واضح وقوي ؛ حيث تتحول الذات الشاعرة إلى مرجع وحيد لنفسها في مواجهة العدم ، فاستدعاء الرموز ليس استرجاعا للذكريات بل هو انحراف لغوي متمرد بتعبير عبد الله الغدامي ، يرفض سياق الخراب الواقعي ليخلق سياقاً نصياً بديلاً ، فإصرار الشاعرة على أن الورد يطلع من تحت الخراب هو : تجسيد " الإثم ضد الاستمرارية " عند (بلوم) ، فهي ترفض أن يستمر الخراب كحقيقة نهائية وتتعمد قراءة ضالة للفاجعة تحولها إلى أرض خصبة لنمو مرجعيتها الداخلية القديمة ، وبذلك تعيد الشاعرة بناء القصيدة من خلال تحويل العناصر المألوفة لحقول معرفية ورموز تسكن ذاكرة النص .

2-4 التفاعل النصي البيئي وتجسيد الوظيفة المكانية في تشكيل رؤيا النص :

يعبر التفاعل البيئي في الشعر عن علاقة الإنسان بالعالم، حيث يتحول المكان من مجرد موقع جغرافي إلى مشاعر حية تمتزج بطبيعة الشاعر .

يقول غاستون باشلار : " من الواضح تماماً أن البيت كيان مميز لدراسة ظاهراتية لقيم الفة المكان من الداخل ، على شرط أن ندرسه كوحدة وبكل تعقيده ، وأن نسعى إلى دمج كل قيمه الخاصة بقيمة

¹ الديوان ، ص 11 .

واحدة أساسية ، وذلك لأن البيت يمدنا بصور متفرقة ، وفي الوقت ذاته يمنحنا مجموعة متكاملة من الصور ¹ .

يؤصل باشلار في هذا النص لفكرة أن المكان البيت ليس مجرد جدران ، بل هو بنية شعورية متكاملة ، فالبحث في بيئة سعاد الصباح النصية هو بحث عن القيم التي يمنحها هذا المكان للذات الأمان ، الذاكرة ، المقاومة فالبيئة بوصفها وحدة معقدة تدمج بين الذاكرة والواقع وتحول المكان الجغرافي إلى فضاء شعري رؤيوي ، فالبحر ، السور ، البيت ليست أشياء جامدة بل هي فضاءات نفسية تمتلك قدرة سحرية على دمج الصور المتفرقة ، مثلاً قد نملك صوراً عن المطبخ ، الغرفة ، السقف لكن النفس تدمجها في صورة واحدة هي الأمان .

حيث تقول سعاد الصباح :

" أَيُّهَا الْجَارُ الَّذِي هَدَمَ دَارِي

وَأَنَا الَّذِي عَمَّرْتُ فِي قَلْبِي لَهُ رُكْنًا وَدَارًا..

إِنِّي مَكْسُورَةٌ.. مَقْهُورَةٌ.. ذَاهِلَةٌ..

تَقْذِفُ الْحَبِيبَةَ أَحْلَامِي يَمِينًا وَيَسَارًا.. " ² .

هذه الأسطر هي تجسيد حي للصدمة المكانية (الجار / العدوان) الذي اقتحم (الدار) وهدمها فالشاعرة لم تفقد الجدران فحسب ، بل فقدت الركن الذي عمرته في قلبها ، وهنا يتحول هدم البيئة المادية إلى هدم للذات ، وهذا يؤكد أن البيت كيان مميز لا تقتصر دراسته على الوصف المادي وفي موضع آخر يظهر تناص الصباح مع البنية مع قصائد نزار قباني حيث تتحول دمشق عنده من بنية جغرافية إلى حالة حب ، تماماً كما تحولت الكويت إلى ركن في القلب عند الشاعرة ، يقول

¹ غاستون باشلار ، جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع ، ط 2 ، بيروت - لبنان ، 1984 ، ص 35 .

² الديوان ، ص 43 .

نزار قباني :

" عَلَّمَنِي حُبُّكَ سَيِّدَتِي.. أَسْوَأَ عَادَاتِ

عَلَّمَنِي أَنْ أَخْرُجَ مِنْ بَيْتِي

فِي اللَّيْلَةِ آلَافَ الْمَرَّاتِ..

وَأُجَرِّبَ طَبَّ الْعَطَّارِينَ..

وَأَطْرُقَ بَابَ الْعَرَافَاتِ

عَلَّمَنِي.. أَنْ أَخْرُجَ مِنْ بَيْتِي..

لِلْمَشْطِ أَرْصِفَةَ الطَّرِيقَاتِ

وَأَطَارِدَ وَجْهَكَ..

فِي الْأَمْطَارِ.. " ¹.

عند تفكيك الألفة المكانية نجد أن كلا الشاعرين يعالجان فقدان المركز البيت ، فبينما تجسد الصباح صورة عن هدم الدار يجسد نزار قباني صورة عن الخروج من البيت البيئة الخارجية الأرصفة ، الطرقات ، الأمطار وهي حالة الخيبة نفسها التي صورتها سعاد الصباح في قولها : (تقذف الخيبة أحلامي يمينا ويسارا) ، فالاغتراب والعداء يقع بين الاثنين في اللحظة التي ينتهك فيها الحيز المكاني وهذا المشهد يتداخل مع قصيدة الحزن ، لنزار قباني حين يصور كتيه وجودي في بيئة الشارع والأمطار .

فالمكان في التجربتين يعاني من صدمة الانتقال من الألفة الداخل / البيت إلى الوحشة

¹ نزار قباني ، قصائد متوحشة ، دار نوفل ، د.ط ، بيروت ، 1970 .

الخارج / الشارع ، حيث يصبح هنا البحث عن البيت المفقود هو المحرك الأساسي للنص الشعري ، فسعاد الصباح استلهمت من قباني قدرته على تذويب المادة في الشعور ، فأصبح الهدم المادي للبيئة الكويتية معادلاً للانكسار النفسي الذي صورته نزار قباني في قصائده الوجدانية .

يرى جان كوهن في سياق متصل أن : " طبيعة الفارق بين النثر والشعر ... يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول " .¹

يؤكد الباحث على أن جوهر الشعر هو الصورة ولكي تتحقق يجب على الشاعر أن يتحرر من القيود النثرية التي تفرض الوضوح والمباشرة .

فصورة الدار المكسورة والمقهورة عند سعاد الصباح صورة ملحوظة متحررة تماماً من الوصف النثري الهندسي فالشاعرة لم تصف الجدران بل وصفت مشاعر حجرية وهذه هي قمة التحرر من النثرية .

يرى كوهن : أن الشعر " ثروة " على اللغة المألوفة ولكي يكون النص شعراً ، يجب أن يكسر القواعد المنطقية أو اللغوية التي نستخدمها في حياتنا اليومية .²

وتتجلى اللغة اللعادية حين تقول الجار يحمي الجار ، لكنها خرقت ونزار قباني هذا القانون، فنزار خرق قانون السكن ليجعل السكن في " الأرضفة " ، وسعاد خرقت قانون " الضيافة " لتشكو من هدم الجار لدارها . وقد ربط كوهن الشعر بالإنزياح حين أكد :

" أنه لا يوجد شعر يخلو من الانزياح ، وينبغي لأجل أن نثبت بأنه كاف ، أن نبين أنه لا وجود لانزياح خارج الشعر " .¹

¹ جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري ، سلسلة المعرفة الأدبية ، دار توبقال للنشر ،

د. ط ، الدار البيضاء - المغرب ، 1966 ، ص 191 .

² ينظر : جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ص 191 .

حيث أننا عندما نحلل التفاعل النصي البيئي بين نص الصباح ونص نزار حسب منظور جان كوهن نجد أن الشاعرة قد وظفت هذا الانزياح في سياق مغاير ، منتقلة من فضاء (الحزن الذاتي) إلى فضاء (المقاومة الوطنية وأنسنة المكان المدمر) .

ومن خلال هذا الطرح يمكننا تحليل المقطع الشعري الموالي بوصفه نموذجاً للانزياح المكاني حيث تقول الشاعرة :

" مَنْ قَتَلَ الْكُوَيْتَ؟ .

مَنْ حَكَمَ النَّخِيلَ بِالْإِعْدَامِ؟ .

وَالْقَمَرَ الْأَخْضَرَ بِالْإِعْدَامِ؟ .

وَالْكُحْلَ فِي عَيْنِ الْخَلِيجِيَّاتِ بِالْإِعْدَامِ؟ . " ²

تمنع اللغة العادية إسناد الإعدام وهو فعل يقع على العاقل الجاني إلى النخيل و القمر و الكحل ، هذا الخرق هو الذي نقل النص من تقرير إخباري عن حرب إلى نص شعري كثيف ، حيث تحولت الجمادات والنباتات إلى ضحايا سياسيين (فالنخيل والقمر والكحل) هي الدال والمدلول العادي

(طبيعة ، كوكب ، زينة) لكن سعاد الصباح أقامت علاقة خاصة ، جعلت من هذه الرموز دلالة للهوية المنتهكة ، بحيث أصبح النخيل يرمز للصمود الجغرافي ، والكحل يرمز للكرامة والجمال الأنثوي المستهدف

¹ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

² الديوان ، ص 73 .

أما في قول الشاعرة القمر الأخضر فهذا عبارة عن انزياح لأنه ليس اللون الطبيعي للقمر ، حيث أن هذا اللون يرمز للعلم الكويتي ، أو للحياة .

كذلك حالة الإنزياح جعلت الكويت مركزا للقلق وهذا ما حول الواقعة إلى حالة لسانية شعرية مختلفة عن غيرها .

الصورة هنا ليست بصرية فحسب بل هي (صورة انفعالية) تثير الاحساس بالذات ، وتحرر النص من النثرية مكننا من رؤية الجريمة ليست كحدث سياسي بل كاعتداء على الوجود الكلي للمكان .

وفي ذات المسار المنهجي يتقاطع نص الصباح مع نص عبد الوهاب البياتي في تفاعل نصي بيئي واضح حيث يقول الشاعر :

" أَهَذَا الْقَمَرُ الْمَيِّتُ إِنْسَانٌ؟

عَلَى سَارِيَةِ الْفَجْرِ، عَلَى حَائِطِ بُسْتَانٍ " .¹

ويضيف قائلا في السياق ذاته :

" نَادَيْتُ بِالْبَوَاحِرِ الْمُسَافِرَةِ..

بِالْبَجَعَةِ الْمُهَاجِرَةِ..

بِلَيْلَةٍ، رَغَمَ النُّجُومِ، مُسَاهِرَةً..

بِوَرَقِ الْخَرِيفِ، بِالْعُيُونِ.. " .²

¹ عبد الوهاب البياتي ، سفر الفقر والثروة ، مجلة فكر وفن ، العدد 26 ، (1 يونيو 1975) ، أرشيف المجلات الأدبية والثقافية العربية ، ص 46 .

² عبد الوهاب البياتي ، سفر الفقر والثروة ، مجلة فكر وفن ، ص 47 .

إن التقابل بين قمر البياتي الميت الذي يخرج من إطاره الفلكي ليجعل منه جثة ، وقمر سعاد الصباح المعدم يجسد انزياحا كلياً يخرج باللغة من حيز الإخبار إلى حيز الانفعال الشعري ، هذا التفاعل النصي البيئي استطاع أن ينقل صرخة سفر الفقر والثورة إلى جغرافيا الكويت محققا الوظيفة الشعرية التي تقوم على هدم المنطق النثري لإعادة بناء العالم شعريا وفق علاقات دلالية جديدة .

فعلى المستوى البيئي أصبح المكان شاهد عيان إذ إن المفردات البيئية تتحول من مجرد ديكور إلى لغة ناطقة بمرارة الواقع وهو ما يدرج ضمن التفاعل النصي البيئي ، ويعتمد النصان على الأسئلة الغير معتادة للتعبير عن الواقع .

حيث لا ينتظر من السؤال جوابا ، بل هو صرخة وجودية واللغة في هذين النصين تتحول من مجرد نقل المعلومات إلى وسيلة للتأثير الشعري القوي .

وفي سياق متصل يرى الباحث صالح معتوق أن : " حضور الطبيعة في النصوص الأدبية - مهما اختلفت أجناسها - ليس بالأمر الجديد ، غير أن تغير استراتيجيات تناول عنصر الطبيعة والغرض المرجو

من توظيفها عد انفتاحا جديدا للأدب على محيطه وبيئته ، ووعيا بها في ظل التهديد الذي طالها ليصبح الأدب بذلك واجهة للتصدي للممارسات التي من شأنها الاضرار بالنظام الايكولوجي " .¹

فالتحولات البيئية الحديثة فرضت على المشاعر تغيير أدواته ، فالهدف ليس وصف القمر أو

¹ صالح معتوق ، تمظهرات الأدب البيئي في رواية " وسادة من عشب " لناناسومي سوسيكي ، مجلة المعيار ، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية ، المجلد (30) العدد (01) ، الجزائر ، ص 740 .

النخيل لجمالهما ، بل استخدمهما كممكنات نصية للتوعية بمخاطر الدمار ، واستدعاء سعاد الصباح لنصوص البياتي وبالتحديد العناصر البيئية ، لم يكن لأجل كتابة قصيدة طبيعية ، بل كانت عبارة عن ممارسة للتفاعل النصي البيئي الذي يهدف إلى جعل الطبيعة شاهدة على الجرم السياسي و التاريخي ، فعندما يتحدث البياتي عن القمر الميت وتحدث سعاد الصباح عن اعدام النخيل فإنهما يحققان ما قاله صالح معتوق حرفيا ، حيث جعلتا من صورهما الشعرية واجهة للتصدي للخراب الذي طال الإنسان والبيئة معا .

وصفوة القول فإن تتبع مسارات التفاعل النصي البيئي بين تجربة عبد الوهاب البياتي في قصيدته وبين نص سعاد الصباح يقودنا إلى استنتاج مركزي مفاده أن الطبيعة في الخطاب الشعري الحديث لم تعد مجرد مكان حقيقي يعبر عن الواقع أو خلفية جمالية بل تحولت إلى جزء أساسي من بناء القصيدة ووسيلة لحماية البيئة والدفاع عنها .

وختاماً ، فإن هذا التعلق النصي يؤكد أن الأدب البيئي يمثل واجهة أخلاقية رصينة ، استطاعت من خلالها القصيدة العربية المعاصرة أن تجعل من الجرح البيئي مرآة للجرح الإنساني ، محققة بذلك وحدة موضوعية ومنهجية تتجاوز الحدود الجغرافية لكي يجمع الشاعر كل أفكاره ومشاعره للتعبير عن هذه المعاناة الإنسانية الصعبة .

الفصل الثاني

وظائف التناص وتحولات الرؤية الشعرية .



الفصل الثاني : وظائف التناص وتحولات الرؤية الشعرية .

- ❖ الوظيفة التوليدية وتناص الذاكرة التاريخية .
- ❖ الوظيفة الإحالية وجماليات التناص الشعري .
- ❖ الوظيفة الانعكاسية وتحولات التناص الذاتي .
- ❖ الوظيفة الدفاعية وتمظهرات التناص البيئي .

(3) وظائف التناص وتحولات الرؤية الشعرية :

3-1 الوظيفة التوليدية وتناص الذاكرة التاريخية :

يتمثل التوليد في الشعر الحديث : في كونه وسيلة تجعل الماضي يتحرك ويتفاعل مع الحاضر، فبدلاً من أن يبقى مجرد أحداث قديمة وجامدة، فبدلاً من أن يظل التاريخ مجرد معلومة موثقة، يذوب داخل بناء القصيدة الجديدة ليصبح فكرة محرّكة تعطيه معاني ورؤى متجددة. ويعتمد على الابتعاد عن النقل التقليدي للتاريخ، حيث يقوم الشاعر بتغيير طريقة عرض الأحداث والشخصيات ليعيد بناءها داخل السياق الشعري الجديد، وهو ما لا ينقل ما في الذاكرة حرفياً بل يستخرج منها أفكاراً أعمق. وهو ما يعطي القصيدة قوة تجعلها تعبر عن الواقع وتتخيل المستقبل بطريقة مدهشة.¹

يطرح محمد بنيس : الوظيفة الإحالية، والتوليدية، والدفاعية، والانعكاسية ليس كمجرد مصطلحات نقدية بل لتحليل كيف يشتغل النص القديم في النص الجديد، حيث ذكر ثلاثة معايير لقراءة النصوص القديمة منها: الاجترار، الامتصاص، والحوار، وهذا هو الأساس الذي يبني عليه لاحقاً توزيع الوظائف. الباحث شرح هذه الوظائف كطرق عمل النص الغائب داخل القصيدة.²

¹ ينظر: آمنة بلعلی ، خطاب الأنساق الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، الثاني الأدبي في منطقة الباحة المملكة، دار الانتشار العربي، ط 1، بيروت - لبنان، 2014 م، ص 12.

² ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، المركز الثقافي العربي، ط 2، بيروت، 1985، ص ص 151، 152، 153، 154.

يقول رومان ياكبسون: " فهيمنة الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية لا تطمس الإحالة وإنما تجعلها غامضة " ¹.

فالشاعر لا ينقل التاريخ كما هو بل يمارس عليه التغميض ليفجر طاقته الإيحائية ، فالوظيفة التوليدية هنا تبدأ من " خلخلة " المرجع التاريخي ؛ فحين يصبح التاريخ (غامضا) في القصيدة فإنه يخرج من سياقه الماضي ليولد دلالات جديدة تخص الحاضر .

وهذا الغموض ليس عجزا عن البيان ، بل هو قوة توليدية تمنح المتلقي فرصة للمشاركة في انتاج المعنى ، فتصبح الشخصية التاريخية مثلا رمزا كونيا لا مجرد اسم في كتاب قديم ².
ومما سبق فإن الوظيفة الشعرية تهيمن على الخطاب دون إلغاء وظيفته التواصلية لكنها تجعل الإحالة غامضة ومثيرة ، وهذا الغموض هو المحرك الأساسي للأثر الجمالي لأنه يمنح الكلمات قوة تأثيرية تتجاوز معناها القاموسي المباشر مما يفتح الأفق التأويلي للقارئ .

هذا الغموض الإحالي الذي ناقشته زكية يحيوي يظهر بوضوح في قول الشاعرة سعاد محمد الصباح :

" نَطْلُعُ كَالْأَزْهَارِ مِنْ ذَاكِرَةِ الْجِرَاحِ

أَوْ كَسَرُوا جَنَاحَنَا

كُنَّا لَهُمْ،

أَكْثَرَ مِنْ صَدْرٍ، وَمِنْ جَنَاحٍ . " ³

¹ رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب، 1988م، ص

² ينظر: رومان ياكبسون، قضايا الشعرية ، ص 51 .

³ الديوان ، ص 61 .

تتحقق الوظيفة التوليدية هنا من خلال تحويل الجراح من مجرد ألم مادي أو حدث تاريخي إلى أرض خصبة ذاكرة تنبت منها الأزهار ، وهذا ما تحدث عنه جون كوهن حول أن الشعرية فعل انتهاك للمعيار الثابت للذاكرة التاريخية ويمثل التناص التجريبي خرقا لقانون اللغة الذي يولد الجمال فالشاعرة تخرق المألوف الذي يربط الجراح بالموت ، لتعيد بناءه كرمز للحياة ، والذاكرة التاريخية هنا لا تستدعي للبكاء ، بل لتوليد دلالات الإنبعاث .¹

من خلال المقطع الشعري يتضح تكسر أفق توقع القارئ إذ أن الجرح لم يعد نهاية ، بل صار تربة بنيوية جديدة ، كما أن سعاد الصباح تستخدم استراتيجية الهدم والبناء ، فهي تهدم الدلالة الحافة لجناح المكسور والذي يدل على العجز لتبني مكانه دلالة الإحتواء ، وهنا تولدت القوة من رحم الضعف المادي إلى سمو أخلاقي ، كما أن الشاعرة استبدلت المعنى وحولته إلى إشارة جمالية فالجراح ليست إشارة إلى معركة تاريخية محددة بالأرقام ، بل تحولت إلى إشارة رمزية مطلقة وبالتالي الذاكرة التاريخية هنا فقدت مرجعيتها المباشرة لتصبح طاقة إيحائية تولد شعورا بالصمود المستمر ، فسعاد الصباح خلخلت العلاقة التقليدية بين الجرح والألم لتربطه بالولادة نطلع ، ويتضح جليا أن الشاعرة مارست الوظيفة التوليدية في هذا المقطع الشعري عبر آلية نفي الانزياح ، فهي لم تكتف بالوقوف عند الأطلال التاريخية للفجيرة بل عمدت إلى تكسير بنية الألم لتعيد بناءها وفق رؤية تجريبية تجعل من الجرح رحما ومن الكسر صدرا حانيا .²

ومما سبق فإن الوظيفة التوليدية تحققت في المسافة بين المعنى التاريخي الجامد للجرح والكسر

وبين المعنى الشعري الجديد (الأزهار والصدر) وهذا ما يحقق الرؤية الجمالية للحياة .

¹ ينظر : رومان ياكسون ، قضايا الشعرية ، ص 136 .

² ينظر : محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقارنة بنيوية تكوينية ، المركز الثقافي العربي ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ط 2 ، بيروت ، 1985 ، ص 208 .

تتجلى الأبعاد الفنية للتناص عند الصباح من خلال امتصاص واع لفكرة النهوض من جديد ؛ حيث يتناص مقطعها بنيويا ورؤيوا مع قصيدة بدر شاكر السياب النهر والموت ويتجلى هذا في المقطع الآتي:

" أَوْدُ لَوْ غَرِقْتُ فِي دَمِي إِلَى الْقَرَارِ

لَأَحْمِلَ الْعِبَاءَ مَعَ الْبَشَرِ

وَأُبْعَثَ الْحَيَاةَ.. إِنَّ مَوْتِي انْتِصَارٌ " ¹.

يكسر بدر شاكر السياب بنية الموت التقليدية بوصفها نهاية ويحول الدم كحدث فاجع إلى طاقة لتوليد الحياة للآخرين ، هذا النسق التوليدي هو الذي امتصته سعاد الصباح في أبياتها .

إن هذا التناص يتجاوز المحاكاة إلى إعادة بناء الدلالة ، فالمادة الخام عند السياب هي الدم .

ففي قصيدته نجد الدم ليس مجرد سائل يسيل ، بل هو وسيلة للغرق من أجل الآخرين ، أما عند سعاد الصباح فالمادة الخام هي الجراح ، فالشاعرة لم تكتف بذكر الجرح كمعنى حزين بل ولدت منه وظيفة مغايرة فقد ولدت أزهارا ؛ أما الجرح عند السياب فولد انتصارا ، كلاهما استخدم الألم التاريخي الجرح/الألم ليخلق منه الحياة .

هذا الانتقال من الحالة السلبية إلى الحالة الإيجابية وهي (الوظيفة التوليدية) فقد ولد النصان من رحم المعانات التاريخية " رؤية للجمال والبقاء " .

وختاما : فإن التناص ليس محاكاة لفظية بل هو استلهاً لآلية توليد الانبعاث من قلب الفجيرة التاريخية .

¹ بدر شاكر السياب ، أنشودة المطر ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، د . ط ، القاهرة ، 2014 ، ص 109 .

يوضح محمد بنيس أن الزمن في القصيدة التجريبية ليس زمناً فلكياً أو تاريخياً جافاً ، بل هو (زمن نحوي) يتولد من بنية الجملة وعلاقات الأسماء والأفعال داخل النص، الوظيفة التوليدية هنا تعمل من خلال "النحو" فالشاعرة عندما تستخدم فعلاً ماضياً لوصف "الجراح التاريخية"، ثم تتبعه بصيغة تفيد الاستمرار هي لا تحكي تاريخاً، بل (تولّد) حالة شعورية تتجاوز الزمن¹.

تذهب الشاعرة في مطلع المقطع التالي إلى استخدام صيغة الماضي الناقص مكررة، لكن هذا الماضي ليس ميتاً بل هو (زمن مركب) يؤطر الحاضر حيث تقول :

" كَمْ كُنْتُ يَا حَبِيبَتِي جَمِيلَةً

فِي زَمَنِ الْأَحْزَانِ.

كَمْ كُنْتُ يَا حَبِيبَتِي نَقِيَّةً

فِي زَمَنِ التَّلَوُّثِ الْقَوْمِيِّ

وَالْتَدَنُّبِ الثَّوْرِ،

وَالْجُودِ وَالنُّكَرَانِ

كَمْ كُنْتُ يَا حَبِيبَتِي

كَبِيرَةً النَّفْسِ عَلَى مَائِدَةِ اللَّئَامِ

كَمْ كُنْتُ يَا حَبِيبَتِي شَامِخَةً

¹ ينظر : محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - مقارنة بنيوية تكوينية ، المركز الثقافي العربي ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ط 2 ، بيروت ، 1985 ، ص 114 .

في زَمَنِ الْأَقْرَامِ " .¹

تتجلى الوظيفة التوليدية في المقطع الشعري السابق من خلال اتكائها على "زمن مركب"؛ لأنَّ تكرار صيغة كم كنتِ ليس استعادة لماضي انتهى بل هو بناء لزمن نحوي كما أشار إليه محمد بنيس في كتابه ظاهرة الشعر المعاصر ، فاستخدام الشاعرة للماضي ليس رثاء لجمال انتهى ، بل لتوليد حالة استمرارية للقيمة للجمال، النقاء، الشموخ في مواجهة الانهيار التاريخي .

الوظيفة التوليدية هنا تعمل بمبدأ المقاومة بالجمال أي: توليد معنى إيجابي من صلب مادة سلبية، وهذا المقطع لا يكتفي بوصف حبيبة جميلة بل يُؤدِّ جمالها من رحم زمن الأحزان ويولد نقاءها من التلوث القومي .

الوظيفة الفنية للتناص تكمن في جعل الذاكرة التاريخية مجرد خلفية باهتة، بينما يبرز الحدث الشعري النقاء، كبر النفس كقوة مركزية، الشاعرة هنا تولِّد من الانكسار التاريخي رؤية حضارية شامخة .

تولد القصيدة الحديثة معانيها من خلال دمج مفردات الماضي في الحاضر، بحيث لا تكتفي بنقل التاريخ كأدوات جامدة، بل تحوله إلى رموز حية تعطي النص أبعاداً جديدة. ويعتمد هذا التقليد على ابتكار سياقات فنية يخرج بها من السرد التقليدي، ليجعل الذاكرة التاريخية قادرة على التعبير عن الواقع واستشراف المستقبل.

إن الغاية من الوظيفة التوليدية في إثارة إعجاب القارئ جمالياً وحسم الصراعات الفكرية داخل القصيدة؛ فالوظيفة التوليدية هنا لا تأتي لتضيف معلومات جديدة، بل لتصهر كلَّ المعلومات السابقة تقجيرٍ نهائي يقلب موازين المعنى. الغاية هنا هي تحويل المسار النفسي للقارئ من حالة التلقي السلبي للأحزان إلى

¹ الديوان ، ص 90 .

حالة التفجير واليقظة؛ حيث يتم توليد الانبعاث كخيار نهائي ووحيد يوقف سيل الفجعية، مما يحقق جمالية الوظيفة الفنية للتناص في أقصى صورها.

يشير الباحث السعيد الورقي في السياق نفسه إلى أن: "دينامية النص تعني القابلية للتغيير، لأن الذاكرة التاريخية في الشعر الحديث ليست مادة إخبارية ثابتة، بل هي مادة خاضعة للتحويل الدائم، فالتوليد هنا لا يحدث في السكون، بل في التغيير فتعدد الأصوات الذي ذكره الورقي يخدم التناص؛ فكل نص (تاريخي) هو صوت يدخل في جدلية مع صوت الشاعرة ليخلق شكلاً جديداً، إذن التوليد نتيجة حتمية لهذا الانفتاح الدائم على التجريب وصهر الذاكرة في قوالب غير مسبقة¹.

إن القابلية للتغيير صفة جوهرية في الشعر الحديث لأنها المحرك الأساسي للوظيفة التوليدية؛ فالنص لا يستحضر الذاكرة التاريخية ككتلة صماء، بل يعاملها كميدان للوظيفة الفنية للتناص، التوليد هنا يحدث عبر البحث عن شكل جديد، يصهر المادة التاريخية القديمة في قوالب صورية مبتكرة مما يجعل التناص فعلاً حركياً متجدداً لا مجرد استذكار جامد².

وعليه: التوليد الشعري حركية إبداعية متمردة على السكون، تعيد صهر الذاكرة التاريخية في بوتقة الوظيفة الفنية للتناص لتخليق أشكال دلالية متجددة.

تقول سعاد محمد الصباح في مقطع من قصيدتها ثلاث برقيات عاجلة إلى وطني :

" نَحْنُ الْكُوَيْتِيَّينَ .. لَا تُخِيفُنَا

مُفَاجَأَتُ الْبَحْرِ، أَوْ زَمْجَرَةُ الرِّيحِ.

¹ يُنظر: السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث - مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، ط 2، الإسكندرية،

1982، ص 143.

² المرجع نفسه ، ص 143 .

فَنَحْنُ عِشْنَا دَائِمًا فِي دَاخِلِ الْإِعْصَارِ

وَنَحْنُ نَذَرِي جَيِّدًا مَا قَلَقُ الْبَحْرِ، وَمَا أَسْئَلُهُ الْبَحَارُ

فَلَمْلَمُوا خُيُولَكُمْ.. وَأَنْسَجِبُوا..

وَلَمْلَمُوا أَشْيَاءَكُمْ وَأَنْصِرْفُوا..

لَا أَحَدَ يَقْدِرُ أَنْ يُغَيِّرَ التَّارِيخَ..

أَوْ يَسْتَعْمِرَ الْأَرْوَاحَ " 1

يستند هذا المقطع إلى ما سماه الورقي (الطاقات السحرية الكامنة في اللغة)؛ حيث يقول:

" وهكذا حاول الشاعر الحديث أن يعيد للشعر كتجربة لغوية، رصيذاً من الطاقات السحرية الكامنة في

اللغة، وأن يعيد الشاعر وظيفة التأثير البدائية؛ وظيفة الساحر الذي يُخَدَّر بسحره المشاعر " 2 .

عندما تستحضر الشاعرة شخصيات تاريخية عاشت ظروف صعبة فهي لا تتقل وقائع، بل تستثمر

الطاقة السحرية الكامنة في تلك الرموز لتوليد استجابة انفعالية جديدة.

يشتغل التناص كآلية تحريضية ؛ حيث يتم استدعاء الذاكرة التاريخية لإعادة شحن الوعي الجمعي

بطاقة الانبعاث، محولة اللغة من وعاءٍ للذاكرة إلى محركٍ للتغيير، وتتجلى الوظيفة التوليدية للتناص في

المقطع السابق حين تقول الشاعرة (فنحن عشنا دائماً في داخل الإعصار) ؛ فبينما يمثل "الإعصار"

في الذاكرة الجمعية رمزاً للفناء والاضطراب زمنياً مأزوماً، نجد أنَّ الصورة الشعرية هنا تمارس "قابليتها

للتغيير" لتحول الإعصار من تهديدٍ خارجيٍّ إلى (بيئة وجودية) اعتادتها الذات؛ هذا التحويل هو جوهر

¹ الديوان، ص 64.

² السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث ، ص 160.

التوليد؛ حيث يتم صهر مادة الخوف التاريخي لتوليد قيمة الاعتقاد على المقاومة . ثم في المقطع الختامي: "لا أحد يقدر أن يغير التاريخ.. أو يستعمر الأرواح"، يبرز التناص في وصفه (قوة ممانعة)؛ وهذا لا يستدعي التاريخ كحدثٍ مضى، بل كطاقةٍ سحريةٍ كامنةٍ تحمي الروح من الاستعمار.

- وبالتالي فإنَّ غايةَ الشعرِ الحديثِ في تحويلِ اللغةِ من أداةٍ للوصفِ إلى طاقةٍ للتغييرِ الوجوديِّ، تكمنُ في قدرةِ القصيدةِ على استيلادِ الأملِ من رحمِ المأساةِ التاريخيةِ.

تتقاطعُ تجربةُ الشاعرةِ سعاد الصباح مع تجربةِ الشاعرِ أمل دنقل في استثمارِ تاريخيةِ الصراعِ لتوليدِ دلالاتِ الانبعاثِ والمقاومةِ حيثُ يقولُ:

" لَا تَصَالِحْ عَلَى الدَّمِّ .. حَتَّى يَدَّمَ!

لَا تَصَالِحْ! وَلَوْ قِيلَ رَأْسُ بَرَأْسٍ،

أَكُلُ الرُّؤُوسِ سَوَاءً؟

أَقْلُبُ الْغَرِيبِ كَقَلْبِ أَخِيكَ؟!

أَعَيْنَاهُ عَيْنَاكَ؟!

وَهَلْ تَتَسَاوَى يَدٌ .. سَيِّئُهَا كَانَ لَكَ؟! " ¹

يتجلى رفض أمل دنقل للمساومة في قصيدة «لا تتصالح» كروح سارية بداخل نص سعاد الصباح؛ حيث وجدت صرخة لا تصالح المدفونة في وجدان الشاعرة كلمات جديدة تأمر المتعدي بالرحيل والانسحاب، معتبرة أن الكرامة والوطن ثوابت لا يساوم عليها. وقد استحضرت الذاكرة التاريخية في النص تلك القيم الأصلية التي لا يمكن تزويرها، مما جعل من كلمات دنقل بذوراً أثمرت في نص الشاعرة؛ فالتاريخ

¹ أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، مكتبة مريبولي ، ط 3 ، القاهرة ، 1987 ، ص 326 .

والأرواح ملك لأصحابها ولا يمكن استئجارها. وهكذا لم تكتفِ الأسطر بنقل المعنى، بل ولّدت موقفاً حياً جعل من رفض الماضي أساساً متيناً لبناء صمود الحاضر .

تتعلق الرؤية الشعرية في نص الصباح مع النسق الرفضي في نص أمل دنقل عند: استحضر التاريخ بوصفه قاعدة صلبة لا يمكن كسرها أو تزويرها ؛ فإقرار الصباح بأنه: "لا أحد يقدر أن يغير التاريخ"، يمثل الترابط بين الفكرة وطريقة الكتابة لصرخة دنقل: "لا تصالح". إن الذاكرة في هذا السياق لا تشتغل بوصفها "استرجاعاً سكونياً" للماضي، بل بصفتها طاقة تدفع للرفض والمقاومة في الحاضر ؛ حيث يستحيل الدم من كونه موت شخص في نص دنقل ليصبح حياة أمة .

وذلك عبر تفعيل (الوظيفة التوليدية) التي تعيد صياغة المأساة الفردية لتجعل منها وعياً جماعياً عابراً للزمن.

للإشارة إلى ما طرحه الورقي ، الذي ذكرناه سابقاً حول قابلية التغيير التي تمنح الصورة الشعرية الحديثة ثراءها، فإننا نجد أن الأسطر تمارس وظيفة توليدية مزدوجة. لا تنقل وقائع، بل تستثمر الطاقة السحرية الكامنة في تلك الرموز لتوليد استجابة انفعالية جديدة.

التناص هنا يشغل كآلية تحريضية؛ حيث يتم استدعاء الذاكرة التاريخية لإعادة شحن الوعي الجمعي بطاقة الانبعاث، محولة اللغة من وعاء للذاكرة إلى محرك للتغيير. عند أمل دنقل يتجلى التوليد في تحويل موت الأخ كليب من نهاية بيولوجية إلى انبعاث حضاري للأمة عبر السيف والصوت، وربط المصير بالأصل (الرب/ الأب) لينسج من الموت مسؤولية وجودية مستمرة.

أما عند الصباح فهي تمارس فعل التوليد عبر تحويل فعل الاستعمار المادي إلى كشف عن حقيقة حرية الأرواح المطلقة.

إذ أن التاريخ هنا يولد طاقة ممانعة تتجاوز اللفظة الراهنة لتحمي الجوهر الإنساني من الاستلاب .

الشاعر الحديث يعيد للغة طاقتها السحرية الكامنة عبر الانتقال بها من مستواها التقريري إلى مستواها الانفعالي¹.

وهذا يتجلى في مقطع قصيدة (لا تصالح) التي تتحول إلى تعويذة رفض أبدية، وهنا تظهر سحرية اللغة وانبثاق تأثير الساحر؛ فكلا النصان لا يكتفيان بوصف الواقع، بل يعمداً إلى خلق واقع دلالي جديد.

وفي سياق مماثل يرتكز أدونيس: على إشكالية علاقة الشاعر بترائه، وي طرح فكرة أن التراث ليس مجرد نصوص قديمة، بل هو طريقة في استخدام اللغة تمنح الشاعر خصوصيته؛ فأدونيس يرى أن الذاكرة التاريخية (التراث) لا تكتسب قيمتها من كونها أخباراً عابرة، بل من الطريقة التي يولد بها الشاعر من خلالها فضاءً شعرياً جديداً فالتراث عند أدونيس هو طاقة توليدية تسكن لغة الشاعر؛ فهو لا يقلد الماضي، بل يستخدم مخزونه ليخلق هوية ومعنى خاصين به².

ذلك ما لمسناه في الديوان ولاحظنا كيف انصهرت المأساة في بوتقة اللغة لتوليد إرادة الرفض؛ حيث لم يعد الشعر أداة لوصف الانكسار، بل غدا طاقة للتغيير الوجودي؛ استحال فيها الدم إلى ميثاق، والتاريخ إلى حصن للأرواح، محققاً بذلك سحرية اللغة وقدرتها على اجتراح البقاء من قلب الإعصار.

بل تتحول بفضل خيال الشاعر، إلى طاقة مؤثرة تبني الذات من جديد، محولة لحظات الضعف والتراجع إلى بقاء دائم لا يزول مع مرور الزمن.

3-2 الوظيفة الإحالية وجماليات التناص الشعري .

¹ ينظر السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، ص 160 .

² ينظر : أدونيس ، سياسة الشعر ، مكتبة بغداد ، دار الآداب ، ط 1 ، بيروت ، 1985 ، ص 07 ، ص 08 .

تتحرك لغة الشاعر المعاصر في فضاء التناص بوصفها "دينامية" لا تكتفي باستحضار الماضي، بل تعيد تشكيله عبر "وظيفة إحالية" تتجاوز البعد الإخباري المباشر إلى آفاق دلالية رمزية إن جمالية التناص هنا لا تكمن في مطابقة المرجع، بل في تلك "الفجوة" الخلاقة التي يتركها الشاعر بين النص الحاضر والنصوص الغائبة؛ مما يحول فعل القراءة من استهلاك للمعاني الجاهزة إلى صيرورة

لـ "كشف جمالي" تستنطق المسكوت عنه في الذاكرة التاريخية، وتجعل من النص قوة وجودية

ترفض الاستلاب.¹

وتجترح البقاء . يقول الباحث وليد بوعديلة:

" واقتضى البحث هنا دراسة الاختلافات الجوهرية العميقة بين الكلام والتعبير اللغوي في اللسانيات، والتعبير في الإبداع الأدبي؛ فالأول مباشر يقرر الوقائع ويصفها كما هي، أما الثاني فتلميحي ترميزي " .

2

تعمل الوظيفة الإحالية كالبوصلة داخل النص ، فهي توجه المتلقي وتمنعه من الضياع ليفهم كيف يرتبط الكلام الجديد بالأفكار القديمة .

تعتمد جاذبية النص على عدم قول كل شيء بوضوح، مما يجعل القارئ يتفاعل مع الكلمات ويحاول توقع ما سيحدث، ويستطيع الشاعر من خلال ذلك أن يمزج القصص الحزينة من الماضي في كلامه بطريقة

¹ ينظر: أحمد الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقاً، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا لهاشم غرابية وقصيدة راية القلب لإبراهيم نصر الله ، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط1، عمان - الأردن، 2000 ، ص 30 .

² وليد بوعديلة، المبدع والمتلقي عند الجرجاني - قراءة في كتاب محمد عبد المطلب "قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني"، مجلة "قراءات"، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، العدد 2010، جامعة بسكرة ، ص 378.

تجعلها باقية في القلوب دائماً، فتتحول اللغة من مجرد وصف لأحداث وقعت وانتهت إلى مكان آمن يحفظ مشاعرنا وأرواحنا .¹

إن الانتقال من التقرير إلى التلميح هو الجسر الرابط بين الوظيفة والجمالية؛ فبينما تضمن الوظيفة الإحالية بقاء النص متصلاً بجذوره التاريخية الترميز، تتكفل "جماليات التناص بتحويل هذه الإحالة إلى تجربة فنية تستفز الرؤى الجمالية للمتلقي .

وتدفعها للكشف عن المعاني العميقة ؛ وبهذا يصبح التناص ليس مجرد استعارة لنص قديم ، بل هو إحالة ترميزية تعيد صياغة التاريخ في لغة جمالية، تحمي الجوهر الإنساني من الضياع .

يرى بوعديلة أيضاً أن جماليات التناص الشعري تنبع من خلخلة أفق انتظار القارئ ؛ فالنص لا يقدم التاريخ كما هو متوقع ، بل يصدّم المتلقي بجمالية الدهشة و السحرية التي تشع من انصهار المأساة في لغة شعرية جديدة .²

فعند صدم المتلقي بمرجع إحالي غير متوقع، يتحول فعل القراءة إلى تجربة شعورية متذبذبة بين صدمة الغياب وسحرية الحضور الجديد .

تَقُولُ الشَّاعِرَةُ سَعَادُ مُحَمَّدُ الصَّبَّاحُ فِي قَصِيدَةِ ثَلَاثِ بَرَقِيَّاتٍ عَاجِلَةٍ إِلَى وَطَنِي :

" نَحْنُ الْكُوَيْتِيَّيْنَ .. مِنْ عَادَاتِنَا

أَنْ نَسْتَضِيفَ الشَّمْسَ فِي بُيُوتِنَا " .³

¹ ينظر وليد بوعديلة ، المبدع والمتلقي عند الجرجاني ، ص 378 .

² ينظر : المرجع نفسه ، ص 382.

³ الديوان، ص 63.

تمثلت الشمس هنا في المستوى التلمحي الترميزي؛ حيث إن القصيدة لا تشير إلى شمس مادية، بل تحيل إلى قيم الحرية والسيادة كمرجعية إحالية قيمة. فحيث تحيل الشاعرة القارئ إلى استضافة الشمس، فهي تمارس الإحالة الترميزية.

حيث تستحيل الشمس من جرم سماوي إلى رمز للسيادة والحرية؛ مما يحقق سحرية اللغة . وعندما تكرر جملة نحن الكويتيين؛ هذا يمثل إحالة إلى الذات الحضارية، لكنها إحالة تبتعد عن التقريرية، لتصبح قراءة استكشافية تقرأ القديم بعقل جديد ، تقول الشاعرة أيضاً :

" نَحْنُ الْكُوَيْتِيَّينَ .. مِنْ طِبَاعِنَا

أَنْ نُنْبِذَ الْعُنْفَ ،

وَأَنْ نَدْعُوَ الْعَصَافِيرَ إِلَى مَائِدَةِ الْحَوَارِ. " ¹

يمثل هذا المقطع ذروة الدهشة والسحرية ؛ فالتناص مع مفهوم مائدة الحوار السياسي وصهرة مع العصافير في هذا المقطع الشعري، يخلق فجوة دلالية تنير استجابة الذات القارئة للكشف الجمالي.

يرد في هذا المقطع الشعري كثيف الدلالة إذ يجعل القارئ مشاركاً في توليد الدلالة ؛ لأن القارئ يتوقع متابعة الأطراف السياسية للحوار، فيصطدم بخيبة التوقع الجمالية بظهور العصافير. هذا التوتر يجعل المتلقي مساهماً وليس مجرد مستهلك .

كل هذه المقاطع الشعرية تمتلك حلقة وصل ؛ حيث توفر الوظيفة الإحالية المادة الخام من الذاكرة والهوية، بينما تتولى جماليات التناص صهر هذه المادة لتقديمها في صورة مدهشة تحقق الخلود الرمزي للنص.

¹ الديوان ، ص 63.

تتعلق هذه المقاطع الشعرية لسعاد الصباح مع المتن النصي للشاعر قاسم حداد في قصيدته من أبجدية القرن العشرين العربي حيث يقول :

" فَالْأَبْجَدِيَّةُ الَّتِي نَعِيشُهَا جَدِيدَةٌ

فَنَحْنُ لَا نَكْتُبُ فَوْقَ الْمَاءِ

لَكِنَّا نَحُطُّ بِالْذِّمَاءِ

فِي مَقَاطِعِ الْقَصِيدَةِ

فَالشَّاعِرُ الشُّجَاعُ يَعْتَرِفُ

وَيَغْمِسُ الرِّيشَةَ فِي الْجِرَاحِ " ¹.

تظهر الوظيفة الإحالية في نص سعاد الصباح عندما ربطت بشكل مباشر بين صفات نبذ العنف وحب الحوار وبين الشخصية الكويتية . أما في نص قاسم حداد، فتظهر هذه الوظيفة في حديثه عن الأبجدية الجديدة كإشارة واضحة لتغير الزمان وضرورة وجود لغة قوية تواكب هذا التغير.

أما جماليات التناص، فتتجلى في اشتراك النصان في التجديد ورفض الكلام التقليدي العادي. فقد تناصت مقاطع الشاعرة مع أسطر قاسم حداد حين تركت لغة الكلام العابر ، واختارت بدلاً منه لغة العصافير ومائدة الحوار لتكون أبجدية خاصة تواجه بها جراح الواقع .

استندت الشاعرة على المرتكزات الأخلاقية والتاريخية؛ مما منحها الشرعية والقوة. ، لتعمل كـ "نص غائب" يمنح النص الحاضر عمقا إحاليا يتجاوز مجرد كلام جميل إلى مستوى الهوية الوجودية ، وتكمن

¹قاسم حداد، الأعمال الشعرية (الجزء الأول)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت ، 2000 ، ص 117 .

جمالية التناص في أن كل منهما جعل من كلام القدماء مادة حية تبني القصيدة من الداخل ، وليس الغرض هو التقليد ، بل بناء شيء جديد وقوي يعتمد على تلك الجذور .

إن هذا التعالق النصي لا يقف عند حدود الاستعادة، بل يمثل انزياحا رؤيويًا يخرج اللغة من نمطيتها الإخبارية ؛ ليجعل من الوطن كائنا شعريا يتخلق باستمرار في وعي القارئ¹.

على صعيد متصل، يرى تودوروف أن النص الأدبي لا يعمل بنظام "المرآة" التي تعكس الواقع مباشرة، بل يعمل بنظام العلاقات الغيابية ؛ فهي عنده تتجلى كعلاقات مكنونة بالرمز والمعنى. والجمالية تكمن في أن المعنى ليس معطى حاضرا، بل هو ثمرة عملية ترميز يقوم بها النص ويستكملها القارئ معا؛ مما يحول الوظيفة الإحالية من مجرد إخبار إلى توليد دلالي مستمر .²

عندما تذكر الشاعرة قيم الكرم أو رفض الظلم، فإن هذه الكلمات الدال لا تشير إلى معان مجردة ، بل تحيل إلى مدلولات رمزية غائبة تمثل المقاومة الوطنية .

يقول تزفيتان تودوروف: " الأدب ليس نظاما رمزيا " أوليا " (كما يمكن للرسم مثلا أن يكون أو كما هو شأن اللسان بمعنى من المعاني)، وإنما هو نظام " ثانوي " .³

إن الوظيفة الإحالية في الشعر ليست مباشرة وأولية، بل هي نظام ثانوي يبني معاني جديدة فوق المعاني اللغوية المعتادة.

¹ ينظر : أحمد الزعبي ، التناص نظريا وتطبيقا ، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا لهاشم غرابية وقصيدة راية القلب لإبراهيم نصر الله ، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع ، ط 2 ، عمان - الأردن ، 2000 ، ص 30 .

² ينظر: تزفيتان تودوروف ، الشعرية ، ترجمة شكري المخبوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، ط 2 ، المغرب ، 1987 ، ص 31 .

³: تزفيتان تودوروف ، الشعرية ، ص 30 .

يقول تودوروف أيضاً: " وستنقسم في البداية الألعاب التي لا تحصى للعلاقات الملحوظة في النص الأدبي إلى مجموعتين كبيرتين: علاقات بين عناصر مشتركة الحضور حضورية ، وعلاقات بين عناصر حاضرة وأخرى غائبة ، غيبية " ¹.

فجمالية التناص تقوم على هذه العلاقات الغيبية بين النص الحاضر سعاد الصباح والنص الغائب نزار قباني أو الموروث مثلاً ؛ فالنص الشعري لا يقتصر على ما هو مكتوب فقط العلاقات الحضورية ، بل يستمد كينونته من ذاكرة نصوص أخرى العلاقات الغيبية .

وبالتالي، فإن جمالية نصوص سعاد الصباح تكمن في هذا الغياب المحقق الذي يجسد مرجعاً أخلاقياً أو وطنياً؛ مما يمنح النص عمقاً إيحالياً يتجاوز ظاهر اللفظ . والتناص هنا حوار وجودي يتحقق عبر هذه العلاقات الغيبية .

تَقُولُ سَعَادُ الصَّبَاحِ فِي مَقْطَعٍ مِنْ قَصِيدَتِهَا مِنْ قَتْلِ الْكُوَيْتِ :

" هَذَا الَّذِي قَدْ قَتَلَ الْكُوَيْتِ ..

لَمْ يَأْتِ مِنْ فَرَاغٍ ..

وَإِنَّمَا جَاءَ إِلَى الْوُجُودِ مِنْ أَرْحَامِنَا ..

مِنْ وَجْهِهَا الشَّاحِبِ .. مِنْ عَاهَاتِنَا ..

مِنْ مَكْرِنَا .. وَغَدْرِنَا .. وَحُبْنَا لِذَاتِنَا " ² .

¹ ترفيطان طودروف ، المرجع السابق ، ص 30 .

² الديوان ، ص 76 .

تجسد هذه الأسطر ما أسماه تودوروف بـ العلاقات الغيابية؛ حيث لا تشير كلمة "أرحامنا" إلى معناها البيولوجي أو النفسي الضيق، بل تحيل إلى نظام رمزي ثان يربط المأساة بـ الداخل العربي.

فالوظيفة الإحالية هنا ليست إخبارية أي وقوع تقرير القتل، وإنما القتل تم تحويله من حدث تاريخي إلى علاقة ترميز تعيد صياغة مفهوم المسؤولية القومية.

تَقُولُ الشَّاعِرَةُ أَيْضاً:

" مَنْ حَطَمَ الْكُوَيْتَ؟ ..

حَطَمَهَا .. تِلْكَ الدَّكَاكِينُ الَّتِي تَبِيعُنَا الْوَحْدَةَ وَالْقَوْمِيَّةَ .

حَطَمَهَا عَصْرٌ مِنَ التَّلَوُّثِ الْخُلُقِيِّ، وَالنَّقْصِ الْقَوْمِيِّ .. " ¹.

اللغة هنا خرجت من نظامها الأولي اللغة كأداة للتواصل إلى النظام الثانوي، وهو اللغة كبناء أدبي، فالشاعرة تستخدم الدكاكين كدال منزاح يحيل غيابياً إلى المؤسسات والشعارات الفارغة، وفي هذا يتم امتصاص الخطاب السياسي القومي النص الغائب وصهره داخل لغة نقدية حادة؛ مما يحقق خلخلة أفق الانتظار لدى المتلقي الذي يتوقع مراثية بكائية فيجد نفسه أمام نص ذو جودة ، لا يكتفي بقراءته بل يحاول معرفة مواطن القوة والضعف والجمال فيه .

تَقُولُ سَعَادُ الصَّبَّاحِ فِي سِيَاقٍ مُتَّصِلٍ:

" سَتُبْعْتُ الْكُوَيْتُ مِنْ رَمَادِهَا .. كَطَائِرِ الْفِينِيقِ

وَتَبْدَأُ الرِّحْلَةَ مِنْ أَوَّلِهَا ..

وَيَرْفَعُ الْقُلُوعَ سِنْدِبَادَ " ¹

¹ الديوان ، ص 79 .

تتجسد في هذا المقطع جماليات التناص الشعري؛ حيث يستدعي النص الحاضر نصوصاً أسطورية وتراثية غائبة مثل: طائر الفينيق والسندباد، وهذا يمنح للنص الشرعية والقوة، والوظيفة الرؤيوية للتناص تتحقق من خلال فاعلية العلاقات الغيائية إذ يحول اللغة لنظام ثانوي يمنح الوظيفة الإحالية أبعاداً رمزية تتجاوز التقريرية.

يقول صلاح فضل :

" لقد شاعت عبارة " فاليري " التي قال فيها أن الأسلوب هو في جوهره انحراف عن قاعدة ما ، وشاركه في ذلك الرأي كثير من النقاد ، ودعوا إلى ضرورة أن يتعود الباحث تماماً على القاعدة أولاً حتى يتمكن من اكتشاف الانحرافات المتفرعة عنها " .²

يعني هذا أنّ قصيدة سعاد الصباح من قتلك يا كويت لا تشير إلى فعل القتل أو الجريمة المادية فقط ، بل تعبر هذه الكلمة عن الوجد والحزن الكبير الذي يمرُّ به الناس؛ فالقصيدة لا تجعل اللغة اليومية التي ننقل خبراً عادياً، بل رتبت الكلمات بطريقة تجعل لها معاني جديدة ومؤثرة ، كما أنّ الشاعرة استخدمت بعض الرموز منها طائر الفينيق والسندباد هنا القصيدة لا تتحدث عن قصصهم، بل تعبر عن الوضع الحالي بمعانٍ مختلفة عن الكلام العادي.

فكلمة الدكاكين علامة على الشعارات السياسية الكاذبة بدلاً من المحلات التجارية، هذا التغيير في طريقة اختيار الكلمات وترتيبها هو ما يعطي القصيدة جمالها.

تقول الشاعرة في مقطع من قصيدتها من قتل الكويت :

¹ الديوان ، ص 83 .

² صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجرائته ، دار الشروق ، ط 1 ، القاهرة - بيروت ، 1998 ، ص 208 .

" هَذَا الَّذِي قَتَلَ الْكُوَيْتِ ..

يَا سَادَتِي:

لَمْ يَأْتِ مِنْ غِيَاهِبِ الْمَجْهُولِ

فَهُوَ امْتِدَادٌ مُرْعَبٌ لِفِكْرِ كَرْبَلَاءِ ..

وَعُنْفِ كَرْبَلَاءِ

وَمَقْتَلِ الْحُسَيْنِ مَغْدُورَا عَلَى رِمَالِ كَرْبَلَاءِ ..

قَاتِلُهَا مِنْ مُنْتَجَاتِ أَرْضِنَا " .¹

تستحضر الشاعرة نصوصاً غائبة قوية جداً، وهذا واضح في المقطع الشعري كربلاء ، مقتل الحسين هذا النوع من العلاقات يجعل مأساة غزو الكويت جزءاً من مأساة تاريخية كبرى، وهذا بالضبط ما يخلخل أفق انتظار المتلقي.

الشاعرة هنا لم تكتب مرثية، بل قدمت خطاباً تاريخياً بلغة شعرية حادة ؛ فالنص يتجاوز ظاهر اللفظ ليتحول إلى حوار وجودي يستمد كيانه من ذاكرة نصوص أخرى. فقد ألغيت الحواجز بين الماضي والحاضر، الماضي التاريخي والواقع الحاضر لكشف جذور الجريمة.

وهنا نلمس صدى صرخة نزار قباني حيث نعى الفكر القديم حيث يقول:

" أَنْعِي لَكُمْ، يَا أَصْدِقَائِي، اللُّغَةَ الْقَدِيمَةَ

وَالْكِتَابَ الْقَدِيمَةَ

¹ الديوان، ص 75.

أَنْعَى لَكُمْ..

كَلَامَنَا الْمَثْقُوبَ، وَالْأَحْذِيَّةَ الْقَدِيمَةَ..

وَمُفْرَدَاتِ الْعُحْرِ، وَالْهَجَاءِ، وَالشَّتِيمَةِ

أَنْعَى لَكُمْ.. أَنْعَى لَكُمْ

نِهَايَةَ الْفِكْرِ الَّذِي قَادَ إِلَى الْهَزِيمَةِ " ¹

تتناص الشاعرة في نصها مع مقطع نزار قباني في الرؤية؛ حيث امتصت منه شجاعة الاعتراف بالخطأ الداخلي، بدلاً من إلقاء اللوم على المجهول. فقصيدة الصباح استحضرت صرخة نزار قباني التاريخية، لتحولها من نقد للنكسة إلى نقد لمأساة الكويت، مما يجعل النصين في حالة حوار وجودي يتجاوز حدود الزمن والحدث.

يقول نزار قباني أيضاً:

" يَا وَطَنِي الْحَزِينِ

حَوَّلْتَنِي بِلَحْظَةٍ

مِنْ شَاعِرٍ يَكْتُبُ الْحُبَّ وَالْحَنِينَ

لِشَاعِرٍ يَكْتُبُ بِالسَّكِينِ " ²

يشير الشاعر هنا إلى لغة النقد الحادة ، " السكين " وهي لغة قاسية في تشريح الواقع، وسعاد الصباح تمارس هذا التحول فعلياً في نصها (هذا الذي قتل الكويت) بدلاً من استخدام لغة الحب، استخدمت لغة

¹ نزار قباني ، هوامش على دفتر النكسة ، ط 1 ، بيروت ، 1962 ، ص 02 .

² نزار قباني ، هوامش على دفتر النكسة ، ط 1 ، بيروت ، 1962 ، ص 03 .

" التشریح " للأسباب الداخلية للمأساة، كما أشار الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا الذي يرى أن تفكيك وتشریح النص يستحق الكشف عن تناقضاته الداخلية.

استخدم نزار قباني الكتابة بالسكين ولغة التشریح في تفكيك الواقع، و نص الشاعرة يتناص مع نص نزار قباني ليحدد نبرة الغضب والرفض للغة التقليدية وتحولها إلى لغة جديدة تكشف الواقع . الوظيفة الإحالية هنا لا تشير إلى أشخاص أو أحداث بقدر ما تشير إلى حالة فكرية. فبدلاً من أن تحيلنا هذه المقاطع إلى العدو الغريب، تحيلنا إلى " إحالة صادمة " إلى أرضنا، أرحامنا... إلخ .

تظهر الوظيفة الإحالية جلياً من خلال المقطع لأن : القارئ لا ينظر إلى الخارج لبحث عن المجرم، بل ينظر إلى التآكل الحضاري والفكري الذي سمح بوجود هذا المجرم.

والواضح أيضاً أن جمالية التناص الشعري قد تحققت مع الوظيفة الإحالية من خلال قدرة الشاعرة على استخدام لغة "السكين" النزارية لتشریح مأساة كربلاء داخل واقع الكويت، محوِّلة النص الشعري من مجرد رثاء إلى شهادة إدانة للفكر الذي أنتج الهزيمة.

3-3 الوظيفة الانعكاسية وتحولات التناص الذاتي .

ينطلق النص الأدبي في رؤيته الحديثة من كونه كياناً يدرك ذاته؛ فهو لا يكتفي بنقل الواقع، بل يمارس دور المرأة التي تعكس طريقة بنائه وخطوات تأليفه، ومن هنا يبرز استحضار الكاتب لعالمه الخاص ونصوصه السابقة ليس من باب التكرار، بل كحوار متجدد يهدف إلى إعادة اكتشاف الهوية الشخصية داخل العمل الفني وتطويرها في صور إبداعية مختلفة .¹

تقول منال محمود الصياح:

¹ ينظر : منال محمود المصباح، مرايا نقدية في الرواية والقصة والشعر، دار الخليج للنشر والتوزيع، ط1 ، عمان - الأردن 2026 ، ص 100 ، ص 101 .

" تندرج الرواية ضمن ما يعرف بـ "التخييل الذاتي" (Autofiction) " وهو جنس أدبي يدمج بين السيرة الذاتية الحقيقية والخيال الروائي، حيث يستخدم الكاتب عناصر من سيرته الذاتية لكن ضمن إطار

متخييل " ¹.

نجد أن القصة لا تكتفي فقط بحكاية الأحداث، بل هي تعكس نفسها وتتنظر إلى ذاتها، لتفسر كيف تشكلت هذه الذات داخل السرد.

الشاعرة سعاد محمد الصباح لا تستعير نصوصاً من غيرها بل تستعير ذاتها التاريخية وتضعها في سياق نصي جديد، الوظيفة الانعكاسية هنا تظهر في وعي الشاعرة بأنها تعيد صياغة حياتها ك (نص أدبي).

حيث تقول الشاعرة في مقطع من قصيدة إنني بنت الكويت .

" إِنَّنِي بِنْتُ الْكُوَيْتِ

بِنْتُ هَذَا الشَّاطِئِ النَّائِمِ فَوْقَ الرَّمْلِ،

كَالظُّبِيِّ الْجَمِيلِ " . ²

يبدأ النص بـ " عتبة إعلان الهوية " إنني ، بنت هذه الجملة ليست خبرية بل الشاعرة هنا تؤسس لذاتها، حيث يمارس النص وظيفة انعكاسية لتعريف القارئ بالقناع الشعري الذي سيحدث وهو قناع يدمج بين الشاعرة التاريخية وبين الشاطئ.

وتقول الصباح أيضاً:

¹المرجع نفسه ، ص 104.

²الديوان ، ص 9

" إِنَّ جِسْمِي نَخْلَةٌ تَشْرَبُ مِنْ بَحْرِ الْعَرَبِ.

وَعَلَى صَفْحَةِ نَفْسِي ارْتَسَمَتْ

كُلُّ أَخْطَاءٍ، وَأَحْزَانٍ، وَأَمَالِ الْعَرَبِ.. " ¹

تتحول الأنا الشعرية هنا إلى صفحة بعدما كانت (بنت) في المقاطع الهويةتية الأولى، الصفحة التي يكتب عليها تاريخ العرب، هذه ذروة الوظيفة الانعكاسية، فأمال العرب التي تكتب عنها الشاعرة ليست شيئاً خارجياً، بل النص يتأمل ذاته كوعاء يحتوي هذه المأساة.

إنَّ ارتسام الأخطاء والأحزان على صفحة النفس هو انعكاس للواقع السياسي على بنية النص.

تقول الشاعرة في مقطع آخر:

" سَوْفَ أَبْقَى دَائِماً..

أَبْحَثُ عَنْ صَفْصَافَةٍ .. عَنْ نَجْمَةٍ..

عَنْ جَنَةِ خَلْفَ السَّرَابِ " . ²

الأفعال في المقطع (أبقي ، أبحث) تحول القصيدة من نص جامد إلى فعل بحث مستمر عن المستحيل.

الوظيفة الانعكاسية هنا جعلت النص يمارس دور المرأة التي تبني الأنا الشعرية الخاصة بها وتظهر وعيها بذاتها (ارتسمت على صفحة نفسي)، بينما تقود تحولات النص الذاتي في القصيدة، كما ورد عند

¹ الديوان ، ص 10

² الديوان ، ص 11 .

سعيد يقطين واشتغلت على تحولاته الباحثة منال المصباح، ليصبح الحوار في المقطع الشعري متجدداً، وقد أعادت الصباح إنتاج رموزها وقيمها في صورة إبداعية تخدم قضايا الوطن.

تتناص سعاد الصباح مع الشاعرة لميعة عباس عمارة في قصيدتها رسائل إلى الكويت حيث تقول:

" كَفَّايَ بَارِدَتَانِ،

وَالْأَشْوَاقُ يَرْعَشُهَا ارْتِجَافِي

أَيْنَ الشِّقَاةِ الْعَاصِرَاتُ حُمُورَهُنَّ

مِنْ الشِّقَاةِ؟ " ¹

يمارس النص عند الشاعرين وظيفة انعكاسية تبدأ من نقطة الصفر المركزية أنا ؛ حيث يتناص إعلان الصباح عن هويتها الوطنية إنني ، بنت الكويت مع نبرة الشاعرة لميعة عمارة المجسدة في المقطع الشعري لإثبات ذاتها، فكلا النصان يمارسان ما تسميه منال الصياح الوعي بالذات .

تبني الشاعرة سعاد الصباح هويتها عبر الوطن والشاعرة لميعة تبنيها عبر الرؤية والتحدي، فهي تضع القارئ أمام مرآة ذهنية مباشرة، والتناص هنا يكمن في أن الأنا لا تكتفي بالبوح بل تراقب عملية البوح وتفرض شروطها على المتلقي.

نقول تتجسد في هذه الأسطر الوظيفة الانعكاسية لأن الشاعرة لا تخاطب حبيباً بل تخاطب الآخر وهو المتلقي.

¹ لميعة عباس عمارة ، أغاني عشتار ، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر ، بيروت 1969 ، ص 21 .

هذا النوع من الشعر ليس انغلاقاً على الذات في شعر المرأة العربية الحديثة ، بل هو وظيفة انعكاسية تجعل من الذات الفردية منطلقاً لتحرير الهوية الجماعية والوطنية ، فالمرأة جاءت لتقاوم الرجل بسلاح اللغة وتخلص النساء من البلوة الذكورية وهذا أدق معنى للوظيفة الانعكاسية .¹

تتجلى الوظيفة الانعكاسية عموماً في قدرة الشاعرة على جعل النص مرآة واعية، تعيد صهر الرموز الخارجية لتحويلها إلى بصمة هوية أنثوية متفردة.

وفي السياق ذاته يقول الباحث إحسان عباس:

" ولكن يبقى شيء يدركه الشاعر -دون ريب- ولا أحد ينكره، وهو أن الشاعر لا يخلق اللغة -مهما يحاول التحول بها وإفراغها من دلالاتها الثابتة، وأن هذه اللغة على اتساع نطاقها وتوسيع الشاعر لهذا النطاق "مدارة ضيقة" تخضع الشاعر دون أن يدري في حيز الترتيب المؤلف والمسافات اللفظية المحدودة "

2 .

بل تعود لمخزونها الذاتي وتعيد تدويره، وهي بهذه الطريقة توسع النطاق، أي تتقل مفردات الذات الحب، الأرض ، الرحم... إلخ ، من سياقها الفردي القديم إلى سياق انعكاسي جديد يواجه المأساة الجماعية، الصباح اضطرت لاستخدام لغة السكين والتشريح النزاري لأن اللغة التقليدية أصبحت ضيقة لا تتسع لحجم صدمتها من الواقع . وهذا بالضبط ما ذهب إليه إحسان عباس في نصه الذي يرى " أن الزمن

¹ ينظر : عبد الله محمد الغدامي ، المرأة واللغة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 3 ، بيروت ، 2006 ، ص 58 .

² إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت،

ليس مجرد وعاء يقع فيه الحدث الشعري، بل هو أداة تشكيل تعكس وعي الشاعر بذاته وبالعالم وقوله إن الزمن يحدد مدى الانتماء يفتح الفهم لفكرة أن القصيدة مرتبطة بالزمن " .¹

هذا يوضح موقف سعاد الصباح المجسدة في نصوصها، فالزمن في قصائدها ألغى المسافات بين الماضي والحاضر.

وهذا لم يكن مجرد تقنية فنية، بل يعكس الوعي بالذات، والتناص الذاتي في شعرها تحولاً من لغة العاطفة إلى لغة المواجهة التاريخية.

تقول الشاعرة في مطلع إحدى قصائدها:

" مَنْ قَتَلَ الْكُوَيْتَ؟ .

فِي زَمَنِ الْقَتْلِ الْجَمَاعِيِّ الَّذِي نَعِيشُهُ

لَا تُوجَدُ الْمُصَادَفَةُ..

فِي زَمَنِ السَّادِيَّةِ الْعَمِيَاءِ ..

وَالْفَاشِيَّةِ السَّوْدَاءِ ..

وَاللُّصُوصِ، وَالْحُكَّامِ .. وَالتُّجَّارِ .. وَالصَّيَّارِفَةِ ..

لَا تُوجَدُ الْمُصَادَفَةُ.."²

¹ إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 67.

² الديوان ، ص 82 .

تتجلى الوظيفة الانعكاسية من خلال تحويل السؤال من عدو خارجي إلى (منظومة داخلية) كما أشار إحسان عباس، حيث تنعكس الجريمة على بنية المجتمع نفسه، وتصبح القصيدة أداة تشريح للأنساق التي أنتجت الكارثة، بدلاً من مجرد رثاء الضحية.

وهذا ما وضعه إحسان عباس في فكرة التحول من الذاتي إلى الجماعي، بحيث إن التناص الذاتي هو عندما تستدعي الشاعرة قاموسها القديم ثم تحوله لصالح قضية كبرى، وبهذا تذوب الأنا الفردية في الأنا الجماعية، وهنا يكمن جوهر الوظيفة الانعكاسية في قصيدتها السياسية¹

تتداخل مقاطع الصباح مع نص الشاعر قاسم حداد حيث يقول في قصيدة له:

" نسير بلا حيرة - كانت الحيرة مثل القناديل

في جلدنا

نسير على أرض كل الشوارع ،

أقدامنا رعد كل الزوابع يتبعنا الحزن والياسمين

ونستصرخ الموت ، والموت يصرخ فينا : تجبثون ؟

برقاً نجىء من المدن الخائنة

(مدينتنا لم تخن - نحن خنا) . "

وحين تداخلت الصور المرعبة

صرخنا ، وجئنا نسن حراب الفجيعة

¹ لينظر: إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص 154.

نشرب خمر التغرب " ¹.

يلتقي نص سعاد الصباح مع نص قاسم حداد في طريقة فهم الكارثة ؛ فكلاهما لا يرى أن ما حدث كان مجرد صدفة أو فعل من عدو غريب فقط ، بل يبحثان عن الأخطاء الموجودة في داخل المجتمع نفسه . سعاد الصباح في قصيدتها تؤكد أن القتل ليس مصادفة ، وتضع اللوم على فئات من المجتمع مثل الحكام والتجار ، وهو نفس ما يفعله قاسم حداد حين يقول بكل وضوح :

(مدينتنا لم تخن - نحن خنا) ، وبهذا تتحول صور القتل والحزن في القصيدتين من مجرد بكاء على الماضي إلى صرخة رفض قوية تهدف لتوعية الناس وتغيير الواقع الحالي.

وفي سياق آخر نجد أن الشاعر يوظف الرمز والأسطورة لأن : " العلاقة القديمة بينهما وبين الشعر ترشح لهذا الاستخدام، وتدل عندئذ على بصيرة كافية بطبيعة الشعر والتعبير الشعري " ² . - أي أن الرمز حينما يُستدعى، ليس فقط مجرد زينة فنية، بل هذا دليل على بصيرة الشاعر لكشف الواقع المعاصر.

تقول الشاعرة سعاد الصباح:

" يَا أَصْدِقَاءَ السَّيْفِ.. قَلْبِي مَعَكُمْ

وَأَنْتُمْ تُقَاتِلُونَ الْوَحْشَ

بِالْعَصِي، وَالْفُؤُوسِ، وَالْأَسْنَانِ

¹قاسم حداد، الأعمال الشعرية (الجزء الأول) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1 ، بيروت ، 2000 ، ص 167.

²عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط 3، ص 195.

يَا أَصْدِقَاءَ الْغَضَبِ الْكَبِيرِ .. وَالْإِصْرَارِ .. وَالْإِيمَانِ

بِفَضْلِكُمْ عَادَتْ لَنَا الْكُوَيْتُ " .¹

تبرز الوظيفة الانعكاسية في هذا المقطع من خلال انتقال الشاعرة من الباكية على وطنها إلى المحللة لقوة المقاومة، فوصفها للقتال بالعصي، الفؤوس، والأسنان يعكس واقعاً مادياً قاسياً يتجاوز الوصف العادي، إنَّ الكويت عند الشاعرة لم تعد مجرد ذكرى، بل أصبحت فعلاً نضالياً، وقد وظفت التناص الذاتي لتحويل أدوات الحياة اليومية الأسنان، العصي، الفؤوس إلى أدوات مواجهة تاريخية تضمن البقاء والمصير .

تتناص قصيدة سعاد محمد الصباح مع نص محمود درويش، ف كلا النصين استُخدم فيهما نفس المعجم الجسدي لوصف المقاومة من داخل الحصار .

حيث يقول درويش:

" سَقَطَ الْقِنَاعُ ..

سَقَطَتْ ذِرَاعُكَ فَالْتَقَطْتُهَا

وَأَضْرَبْتُ عُدُوكَ .. لَا مَقَرُّ

وَسَقَطْتُ قُرْبَكَ فَالْتَقَطْتَنِي

وَأَضْرَبْتُ عُدُوكَ بِي .. فَأَنْتَ الْآنَ حُرٌّ " .²

¹ الديوان، ص 95.

² شمس الدين شرفي ، قراءة سيميائية العنوان في قصيدة: مديح الظل العالي لمحمود درويش ، مجلة (ASJP)، السنة التاسعة، العدد 17 ، 2014، ص 157.

عندما تقول الصباح تقاتلون الوحش بالعصي والفؤوس، والأسنان فإنها تتداخل مع محمود درويش في نصه عندما يقول: (التقط ذراعك واضرب بها)، كلاهما ينزع عن الجسد الصفة البيولوجية لينعكس به إلى المقاومة ويصبح أداة مواجهة تاريخية.

و يتجلى ذلك في : " وارتباط الأديب بقضايا عصره على اختلاف أنواعها، وبمشكلات الحياة في المجتمع الذي يعيش فيه - مهما يكن لها من طابع محلي - ليس شيئاً غريباً على طبيعة الأديب " ¹ .
فدرويش في حصار بيروت والصباح في حصار الكويت ، كلاهما صوّر البطولات التي تُصنع بأقل الإمكانيات البشرية الذراع المبتورة، والأسنان ، هذه مرآة انعكاسية لصمود الإنسان العربي في وجه الوحش، محوّلين الوجد الذاتي إلى لغة مواجهة تاريخية شاملة.

3-4 الوظيفة الدفاعية وتمظهرات التناسل البيئي:

يرتبط النص الشعري بمهمة واضحة وهي حماية الأرض ومنع ضياع معالمها، حيث إنّ الشعر لم يعد مجرد كلمات، بل صار جدار يحفظ البيت والشارع من المحو، ببساطة، الشاعر لا يرى الأرض مجرد مكان يسكن فيه، بل يراها حصناً قوياً يحميه ويدافع عنه.
هذا الشعور يغير علاقة الشخص بتاريخه وأصل أجداده ؛ فالمكان هنا لا يبقى مجرد جماد، بل يتحول إلى قوة سياسية مؤثرة تساعد الإنسان على الصمود والمواجهة والبقاء في وجه الصعاب .
لأن : " السكن ليس حالة انتقالية؛ بل على العكس، إنه يوحى بالتراكم المستمر للمناظر الطبيعية في الذاكرة، والأسلاف، والموت، والطقوس، والحياة، والعمل " ¹ .

¹ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 374.

فعندما يصوّر الشاعر البيت والشارع، ليست لأنها مجرد جمادات ، بل تعتبر خزّاناً لذاكرة الأسلاف ، وطقوس الحياة . الوظيفة الدفاعية هنا تتبع من هذا التراكم؛ فالشاعر يدافع عن الذاكرة المودعة في التضاريس، وليست مجرد جغرافيا صامتة.

تقول سعاد محمد الصباح في قصيدة لها:

" كُوَيْتُ، كُوَيْتُ

مَوَانِيْ أَبْحَرَ مِنْهَا الزَّمَانُ

وَوَاحَةً حُبٍّ، وَبَرُّ أَمَانُ

وَشَعْبٌ عَظِيمٌ

وَرَبٌّ كَرِيمٌ

وَأَرْضٌ يُسَيِّجُهَا الْعُنْفُوانُ " .²

تعزز الشاعرة في هذا المقطع فكرة أن المكان قوة تحتمي بها، حتى أن الزمان نفسه أبحر منها (الموانئ)، وهذا ما يربط التراث الجغرافي بالخلود التاريخي، وهذا هو جوهر التضامن البيئي الذي يجعل الإنسان والأرض كياناً واحداً في وجه المحو، وتسييج الأرض بالعنفوان من طرف الشاعرة أهم المظاهر الدفاعية التي تُحوّل الأرض إلى حصن، فالعنفوان هو السياج الدفاعي البيئي.

وقد وردت الدلالة نفسها في مقطع شعري لسميح القاسم حين يقول :

¹ جورج جرارد، النقد البيئي ، ترجمة: عزيز صبحي جابر، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث (كلمة)، ط1، أبوظبي، 2009م،

ص 121.

² الديوان ، ص 15 .

" سلّت نيوب الحية الرقطاء

وعلى مواطنك النبيلة حطمت

مجد الخنا ومكائد الأعداء

فتكلمي أم الجليل تكلمي

شعب معي في هيبة الاصغاء

شعب ، خيام العار ملّت جرحه

في وحشة المنفى القريب النائي

شطرين بات ، فأفهمي حطّابه

إن الجذور على أتمّ وفاء! " ¹

تصف سعاد الصباح أرض الكويت بأنها يسجها العنفوان، أي أنها أرض قوية ترفض الذل بطبيعتها. وهذا يلتقي مع قول سميح القاسم إن المواطن النبيلة حطمت مكائد الأعداء، فالأرض عنده ليست مجرد تراب بل هي حصن صلب يكسر خطط المعتدين. يعطي النسان الطبيعة صفات بشرية لتعميق فكرة الأمان؛ فالصباح ترى في وطنها واحة ، حب ، وبر أمان، بينما ينادي القاسم وطنه بـ "أم الجليل". هذا الوصف يجعل من البيئة، الواحة أو الجبل، بمثابة الأم الحاضنة التي تحمي أبناءها من الغرياء. وهنا تصبح الموانئ والجذور هي الشاهد البيئي على بقاء الشعب وصموده في وجه أي محاولة للاقتلاع أو النسيان؛ فهي ليست مجرد مناظر جميلة، بل أدوات دفاعية تحافظ على هوية أصحابها.

¹ سميح القاسم، الأعمال الكاملة القصائد : (الجزء الثاني) ، دار سعاد الصباح، ط 1 ، الكويت ، 1993 ، ص 405 .

يؤكد الباحث يوري لوتمان أن المكان هو " الفقاعة السيميائية " التي يحيط الإنسان بها نفسه، وبمجرد اعتداء الآخر على حدود هذه الفقاعة، فإن الاعتداء يكون على الفرد نفسه؛ حيث يقول لوتمان:

" يرتبط البشر ارتباطاً وثيقاً وحيوياً بالمكان الذي يعيشون فيه، فالإنسان يعيش في جسده وبه، ويموت إذا أُصيب هذا الجسد. ولكن هناك مساحة تتجاوز جسد الإنسان، ولكنها لا تقل أهمية بالنسبة لحياته، وهذه المساحة تختلف على المستوى الفردي أو الاجتماعي أو القومي، ولكنها محددة ومعروفة على هذه المستويات جميعاً " .¹

تقول سعاد الصباح في مقطع شعري :

" وَيُسْعِدُنِي أَنْ يَكُونَ تُرَابُ بِلَادِي

مَزَارَ الْبَنْفَسَجِ وَالشُّهَدَاءِ

وَسَقْفًا ، لِمَنْ تَرَكْنَهُمْ حُرُوبُ الْعُرُوبَةِ دُونَ غِطَاءٍ ..

وَيُسْعِدُنِي أَنْ تَظَلَّ بِلَادِي جَزِيرَةَ حُرِّيَّةٍ رَائِعَةٍ

بِهَا الْفَجْرُ يَطْلُعُ حِينَ يَشَاءُ

بِهَا الْبَحْرُ يَهْدُرُ حِينَ يَشَاءُ

بِهَا الْمَوْجُ يَغْضِبُ حِينَ يَشَاءُ

وَيُسْعِدُنِي أَنْ تَظَلَّ بِلَادِي فَضَاءً رَحِيباً

وَنَافِذَةً تُنَشِّقُ مِنْهَا الْهَوَاءَ

¹ أحمد طاهر حسنين ، وآخرون ، جماليات المكان، عيون المقالات، دار قرطبة، ط2، 1988، ص 60 .

فَعَصْرُ الْمَبَاحِثِ صَادَرَ مِنَّا السَّمَاءَ

وَصَادَرَ مِنَّا الْحَقَائِبَ، صَادَرَ مِنَّا السَّفَرُ

وَأَدْخَلَ لِلسَّجْنِ صَوَاءَ الْقَمَرِ.. " ¹

تتجلى الوظيفة الدفاعية من خلال هذه المقاطع في استتطاق عناصر الطبيعة وجعلها شريكاً في المقاومة؛ فمثلاً: الموج تحوّل من ظاهرة بيئية إلى رد فعل دفاعي تلقائي يحمي حدود البلاد السيمائية.

هذا هو جوهر التضامن البيئي؛ حيث يعيد تعريف المكان بوصفه قوة دفاعية عن الذاكرة المودعة في التضاريس، ما يجعل أي محاولة قمع تصطدم بجدار طبيعي وتاريخي صلب.

ويتناص هذا المقطع الشعري مع مقطع شعري لأمل دنقل إذ يقول :

" تُصَالِحْ!

وَلَوْ..

مَنْحُوكَ الذَّهَبِ

أَنْتَرَى حِينَ أَفْقاً عَيْنَيْكَ

ثُمَّ أَتَبْتُ جَوْهَرَيْنِ مَكَانَهُمَا..

هَلْ تَرَى..؟

هِيَ أَشْيَاءٌ لَا تُشْتَرَى..: " ²

¹ الديوان ، ص 23 .

² أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، مكتبة مريولي ، ط 3 ، القاهرة ، 1987 ، ص 324 .

المكان عند أمل دنقل مشابهاً للمكان عند سعاد الصباح لأنه لا يُعرَف بحدوده الجغرافية فقط ، بل بسياجه السيميائي المكون من الدّم والذاكرة والرفض؛ وهذا يحدد هوية الشاعر في مواجهة فوضى الآخر. إنَّ التناص في هذه التجربة الشعرية يعيد إنتاج جماليات المكان بوصفها جماليات المقاومة؛ حيث تتحد البيئة في قصائد الشعارين لتتشكل حصناً سيميائياً منيعاً ، وبهذا الشكل، يؤدي الشعر دوره الدفاعي بأفضل صورة؛ لأنه يحمي الشاعر من ضياع شخصيته وتفكك هويته أمام الطرف المعتدي .

وفي السياق نفسه يقول الباحث عبير جودت حافظ عبد الحافظ:

" العلاقة الوطيدة بين الإنسان والمكان، الذي يحدد هويته، وكيانه، وحياته بأكملها، في زمن عرف فيه البشر بأرقام وهويات منسوبة لأوطانهم، لكن هذا الارتباط لم يُجسّد في البيئة الفلسطينية فقط، بل أيضاً تجسّد في البيئة المغتصبة والمحتلة " .¹

تغدو الأرض في زمن الاحتلال جوهر الهوية ودرعاً نضالياً يحمي الذات الحضارية من محاولات المحو والاستلاب.

تقول سعاد الصباح في قصيدتها :

" نَحْنُ بِأَقْوَنَ هُنَا

هَذِهِ الْأَرْضُ هِيَ الْأُمُّ الَّتِي تُرْضِعُنَا

¹ عبير جودت حافظ عبد الحافظ، النقد البيئي ونظرية الأدب: دراسة في نماذج روائية معاصرة، دار كنوز المعرفة للنشر

والتوزيع، ط1، عمان، 2023م، ص 207.

وَهِيَ الْخَيْمَةُ، وَالْمِعْطَفُ، وَالْمَلْجَأُ،

وَالْتَوْبُ الَّذِي يَسْتَرْئَا

وَهِيَ السَّقْفُ الَّذِي نَأْوِي إِلَيْهِ

وَهِيَ الصَّدْرُ الَّذِي يُدْفِنُنَا..

وَهِيَ الْحَرْفُ الَّذِي نَكْتُبُهُ..

وَهِيَ الشَّعْرُ الَّذِي يَكْتُبُنَا..

كلما هم أطلقوا سهاماً عَلَيْهَا

غُرِسَتْ فِي قَلْبِي أَنَا..¹

تتجلى الوظيفة الدفاعية بوضوح في قول الشاعرة نحن باقون هنا، وهذا إعلان صريح للمقاومة، فالشاعرة تستخدم رموزاً بيئية (السقف، الملجأ، الخيمة، الأرض) كدرع يواجه محاولات المحو، مما يقي الذات من التبديد، فالعناصر البيئية أصبحت ترسانة دفاعية تدمج بين الذات والأرض لأجل البقاء ورفض المحو.

تتناص أسطر الصباح مع نص المقاومة عند توفيق زياد؛ حيث يقول:

" الْجَدُولُ يَجْرِي .. يَجْرِي الْجَدُولُ

وَالْمَاءُ الصَّافِي .. يَتَمَلَّمُ

وَعَلَى مِرَاتِهِ

¹ الديوان، ص 30.

تَنْعَكِسُ الْأَشْجَارُ، وَتَغْسِلُ

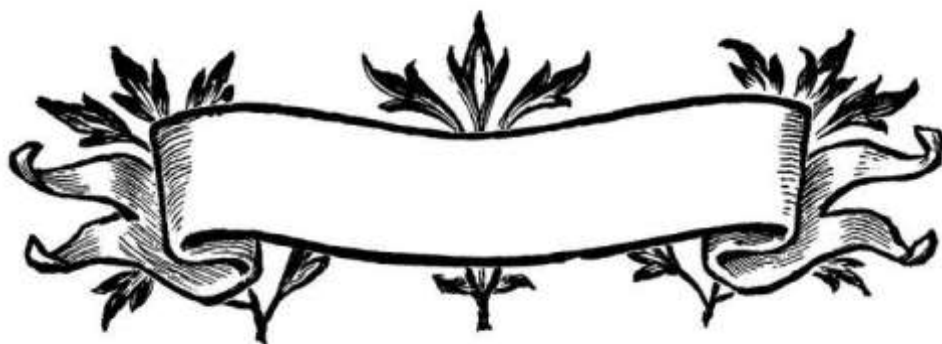
فِي الْمَاءِ غَدَائِرَهَا الْخَضْرَاءُ " .¹

تتجلى ملامح التناص بين النصين في استحضار الوظيفة الدفاعية ؛ فبينما تجسد سعاد الصباح هذه الوظيفة من خلال قيم الاحتماء والالتصاق العضوي بالأرض، واصفةً إياها بأنها الخيمة والمعطف والملجأ ، يعبر عنها توفيق زياد عبر استنهاض القوة المتمثلة في حركة الفرسان الذين ينطلقون ك الطير بسيوفهم لحماية البيئة وتحقيق النصر .

وعليه، يشترك الناصان في نبرة المقاومة مع اختلاف الوسيلة ؛ حيث تميل سعاد الصباح إلى المقاومة عبر الثبات والتحصن بالأرض ، في حين ينزع توفيق زياد نحو المقاومة عبر الفعل الدفاعي الهجومي المباشر .

¹ توفيق زياد، ديوان توفيق زياد، دار العودة، ط1، بيروت، ص 414.

خاتمة



انطلاقاً من عرض إشكالية البحث في المقدمة، وتتبع مراحل المتضمنة للطروحات النظرية حول موضوع التفاعل النصي، وكذا الوقوف عند مختلف التناصات وطرق اشتغالها في ديوان (برقيات عاجلة) للشاعرة، توصلت إلى مجموعة من النتائج ذات الصلة بالبحث وموضوعه ومراحلها، والتي تجيب عن إشكاليته المركزية، وأورد أهمها في النقاط الآتية:

- 1 - إن التعدد الاصطلاحي لمفهوم التفاعل النصي يعكس حيوية النقد العربي المعاصر وقدرته على استيعاب المرجعيات الغربية وتحويلها إلى أدوات إجرائية، وهذا التباين ليس تناقضاً، بل هو تنوع في زوايا النظر بين من يراه نظاماً يربط بين الأفكار، وبين من يراه تعبيراً عن الثقافة والآراء المنتشرة.
- 2 - يتحدد التفاعل النصي في كونه الركيزة الأساسية لتشكيل الدلالة، إذ لا ينشأ المعنى من فراغ بل من تقاطع النصوص في سياقاتها المختلفة، وهو ما يجعل النص جملة من العلاقات المتشابكة لا تكتمل فنياً إلا باستحضار الغائب .
- 3 - يتجسد التفاعل النصي بين الشعر والتاريخ في ديوان سعاد الصباح، وهو ليس توثيقاً للتاريخ، بل هو تناص توليدي يعيد صياغة الذاكرة الوطنية، فالمادة التاريخية تحولت من وثيقة خارجية لعنصر بنيوي، يحقق الالتحام بين الزمن التاريخي والحدث الشعوري .
- 4 - توصل البحث من خلال تحليل التفاعل النصي الشعري والذاتي والبيئي إلى أن تفاعل الشاعرة مع الرموز الشعرية للمتنبي ودرويش يقوم على امتصاص روح النص لا محاكاته، حيث وظفت التراث لبناء مأساة جماعية تتجاوز الخلاص الفردي مما منح نصوصها مشروعية أزلية، وهذا التفاعل امتد ليشمل الذات والبيئة، فاستحالت العناصر الطبيعية في القصيدة إلى واجهة أخلاقية ومرآة للجرح الإنساني لتعيد تشكيل وعي القارئ بالهوية .

5 - تحولت الوظيفة التوليدية للتناص الشعري من أداة لوصف الانكسار إلى طاقة للتغيير الوجودي، أما الوظيفة الإحالية فقد لعبت دوراً استنهاضياً من خلال الإحالة إلى الرمز لتصبح قوة فاعلة في بناء الذات المتكسرة .

6 - يؤدي التفاعل النصي وظيفه انعكاسية تكشف عن تحولات الذات المبدعة في مواجهة الواقع، ووظيفة دفاعية تجعل من الرموز البيئية درعاً تمثالياً يحمي الهوية الحضارية في محاولات المحو والاستلاب، وهذه الوظائف تلغي الحواجز بين الماضي والحاضر في القصيدة ما يجعلها ذات قوة دلالية وبُعد رؤيوي عميق.

7- يتجلى التناص النزاري في ديوان الصباح كحوارية أسلوبية ورؤيوية امتصت النبرة الاحتجاجية والخطاب البرقي، لتوليد دلالات وطنية متجددة بخصوصية أنثوية.

قائمة المصادر والمراجع



قائمة المصادر والمراجع

أولاً-المصادر

- 01 (أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، مكتبة مريبولي ، ط 3 ، القاهرة ، 1987 .
- 02 (توفيق زياد، ديوان توفيق زياد، دار العودة، ط1، بيروت.
- 03 (سعاد الصباح ، فتافيت امرأة ، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع ، ط 12 ، الكويت ، 201 .
- 04 (سعاد محمد الصباح ، برقيات عاجلة إلى وطني ، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع ، ط 6 ، الكويت، آذار (مارس)، 2005.
- 05 (قاسم حداد، الأعمال الشعرية (الجزء الأول)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، 2000.
- 06 (محمود درويش ، أوراق الزيتون ، دار العودة ، ط 11 ، بيروت ، 1993 ، ص 38 .
- 07 (محمود درويش، الأعمال الأولى 1، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، بيروت-لبنان، 2005.
- 08 (ميعة عباس عمارة، أغاني عشتار ، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر ، بيروت 1969.
- 09 (نزار قباني ، ديوان الرسم بالكلمات ، منشورات نزار قباني ، د.ط ، بيروت ، د.ت .
- 10 (نزار قباني ، قصائد متوحشة ، دار نوفل ، د.ط ، بيروت ، 1970 .
- 11 نزار قباني ، هوامش على دفتر النكسة ، ط 1 ، بيروت 1962 .
- 12 (سميح القاسم، الأعمال الكاملة القصائد : (الجزء الثاني) ، دار سعاد الصباح، ط 1 ، الكويت، 1993 .
- 13 (بدر شاكر السياب، أنشودة المطر ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، د.ط ، القاهرة ، 2014.

ثانياً - المراجع العربية

- 01 (إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، 1978.
- 02 (أحمد الزغبى، التناص نظرياً وتطبيقاً: مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا لهاشم غرابية وقصيدة راية القلب لإبراهيم نصر الله، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط 2، عمان، 2000.
- 03 (أديب الشامي (أبو عبد الله بن محمد بن إبراهيم)، رثاء الأندلس (لأبي البقاء الرندي)، دار كنوز الأندلس، جمع الشيخ.

- 04 (أودونيس، سياسة الشعر، مكتبة بغداد، دار الآداب، ط 1، بيروت، 1985.
- 05 (آمنة بلعل، خطاب الأنساق الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، الثاني الأدبي في منطقة الباحة المملكة، دار الانتشار العربي، ط 1، بيروت - لبنان، 2014 م.
- 06 (حسين عقله فارس الجداونه، جدلية الأنا والآخر في شعر أبي الطيب المتنبّي (مغامرة في القراءة والتأويل) ط 1، إربد - الأردن، 2022.
- 07 (السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث - مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، دار المعارف، ط 2، الإسكندرية، 1982.
- 08 (سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، بيروت لبنان، 2001.
- 09 (سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التنبير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط 3، بيروت 1997.
- 10 (سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، بيروت - لبنان، 2005.
- 11 (سليمة عذاوري، شعرية التناص في الرواية العربية - الرؤية والتاريخ، رؤية للنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة.
- 12 (شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، ط 2، القاهرة، 1978.
- 13 (صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة علم المعرفة، ع 164، المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب، الكويت، 1992.
- 14 (صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط 1، القاهرة - بيروت، 1998.
- 15 (عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، لبنان - بيروت، 2005.
- 16 (عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرّحية - قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4، 1998 م.
- 17 (عبد الله محمد الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، بيروت، 2006.
- 18 (عبد المنعم عجب الفيا، من التفكير إلى التأويل، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، سورية، 2017.

- 19 (عبير جودت حافظ عبد الحافظ، النقد البيئي ونظرية الأدب: دراسة في نماذج روائية معاصرة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، 2023 م.
- 20 (عدنان فرزات (وآخرون)، الدكتور عز الدين إسماعيل: ذكرى وتكريم، إشراف ومراجعة عبد العزيز محمد جمعة، الأمانة العامة للمؤسسة، ط 1، الكويت، 2008.
- 21 (عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط 3.
- 22 (علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، ط 4، القاهرة - مصر، 2002.
- 23 (كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، بيروت، 2005.
- 24 (محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقارنة بنيوية تكوينية، المركز الثقافي العربي، دار التنوير للطباعة والنشر، ط 2، بيروت، 1985.
- 25 (محمد صبري محمد بهيته، قصيدة أحمد شوقي (نكبة دمشق) دراسة تحليلية، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين، بدسوق.
- 26 (محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، بيروت.
- 27 (محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، بيروت، 1990.
- 28 (منال محمود المصباح، مرايا نقدية في الرواية والقصة والشعر، دار الخليج للنشر والتوزيع، ط 1، عمان - الأردن 2026.
- 29 (ياسر جابر الجمال، التناص وفاعلية الكتابة بين النص الحاضر والنص الغائب، ط 1، 2023.
- 30 (ياسين النصير، الاستهلال - فن البدايات في النص الأدبي.

ثالثاً - المراجع المترجمة

- 01 (إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، (ترجمة عبد الكريم محفوظ)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- 02 (تزفيتان تودروف، ميخائيل باختين المبدأ الحوار، (ترجمة فخري صالح)، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط 2، بيروت، 1997.
- 03 (تزفيتان تودروف، الشعرية، ترجمة شكري المخبوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط 2، المغرب، 1987.

- 04 (جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، 1966.
- 05 (رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب، 1988 م.
- 06 (سيجموند فرويد، الأنا والهو، ترجمة محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، ط 4، القاهرة - بيروت، 1982.
- 07 (غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، ط 2، بيروت - لبنان، 1984.
- 08 (هارولد بلوم، قلق التأثر (نظرية في الشعر)، ترجمة عبد اسماعيل، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، طبعة جديدة ومنقحة، دمشق - سوريا، 2019.
- 09 (يوري لوتمان (وآخرون)، جماليات المكان، (ترجمة أحمد طاهر حسنين وآخرون)، عيون المقالات، دار قرطبة، ط 2، 1988.

ثالثا-المجلات

- 1) حسين مجيد حسين، أنسنة المكان في رواية (هولير حبيبي) لعبد الباقي يوسف، مجلة قه لاي زانست العلمية، مجلة علمية دورية محكمة تصدر عن الجامعة اللبنانية الفرنسية- اربيل، كردستان، العراق، المجلد 3، العدد 4، 2018، نقلا عن أحمد، مرشد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف.
- 2) دراجي منار، وبارش زهيرة ، التفاعل النصي بين الخطاب الصوفي والرواية الجزائرية المعاصرة ، سيرة المنتهى...عشتها كما اشتهتني لوسيني الأعرج " أنموذجا " مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة محمد لمين دباغين - سطيف 2، المجلد 15 ، العدد 02 ، الجزائر ، ديسمبر 2023 ، نقلا عن نهلة فيصل الأحمد ، التفاعل النصي، التناسية، النظرية والمنهج ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ، ط 1 ، 2010 م .
- 3) شمس الدين شرفي، قراءة سيميائية العنوان في قصيدة: مديح الظل العالي لمحمود درويش ، مجلة (ASJP)، السنة التاسعة، العدد 17 ، 2014.
- 4) صالح معتوق ، مظهرات الأدب البيئي في رواية " وسادة من عشب " لنانسومي سوسيكي ، مجلة المعيار ، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية ، المجلد (30) العدد (01) ، الجزائر .

- (5) عبد الوهاب البياتي ، سفر الفقر والثورة ، مجلة فكر وفن ، العدد 26 ، (1 يونيو 1975) ،
أرشيف المجلات الأدبية والثقافية العربية.
- (6) وليد بوعديلة، المبدع والمتلقي عند الجرجاني- قراءة في كتاب محمد عبد المطلب "قضايا الحداثة
عند عبد القاهر الجرجاني"، مجلة "قراءات"، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة
ومناهجها، العدد 2010، جامعة بسكرة .

فهرس المحتويات

الصفحة	العنوان
	أ - تشكرات
	ب - الاهداء
	ت - مقدمة
5	- المدخل : من إشكالية المصطلح إلى تأسيس الأفق المفاهيمي في النقد العربي المعاصر.
6	1-1 التعدد الاصطلاحي لمفهوم التفاعل النصي في النقد العربي المعاصر
13	1-2 التباين الاصطلاحي في تحديد مفهوم المصطلح
16	1-3 الإطار النظري لتحديد مصطلح التفاعل النصي
17	1-4 آليات اشتغال المصطلح في النص الشعري العربي المعاصر
21	الفصل الأول : أنواع التفاعل النصي ومجالاته المرجعية
21	2-1 التفاعل النصي التاريخي ودوره في تشكيل الدلالة في ديوان برقيات عاجلة لسعاد محمد الصباح
33	2-2 التفاعل النصي الشعري وأثره في بناء النص .
44	2-3 التفاعل النصي الذاتي وتجليات المرجعية الداخلية في بنية القصيدة
54	2-4 التفاعل النصي البيئي وتجسيد الوظيفة المكانية في تشكيل رؤيا النص
	الفصل الثاني : وظائف التناص وتحولات الرؤية الشعري
64	3-1 الوظيفة التوليدية وتناص الذاكرة التاريخية
75	3-2 الوظيفة الإحالية وجماليات التناص الشعري
86	3-3 الوظيفة الانعكاسية وتحولات التناص الذاتي
95	3-4 الوظيفة الدفاعية وتمظهرات التناص البيئي
104	خاتمة
106	قائمة المصادر والمراجع

