المُستَوَيَاتُ الجَماليَّةُ لِشِعْرِيَّةِ التَّنَاصِّ فِي دِيوانِ(تَيَمَّمِي بِرَمَادِي)، لِلشّاعِرِ يَحيَى السَّمَاوي

م. د جبَّار مَاجد بَجَّاي البَهادلي
وَزارةُ التربيَّةُ /المُديريَّةُ العَامةُ لِتربيَّةِ مَحافظةِ مَيسان
JAABAR MAJID BACHAY Al_BEHADILy Jbaramajad@gmil.com

المُستَوَيَاتُ الجَماليَّةُ لشِّعريَّةُ التَّنَاصّ

مُلخصُ الدَّراسةِ باللُّغةِ العّربيَّةِ

يتضمَّنُ مُلخصُ هذه الدراسة البحثية المُيسِّرة مُدخلاتِ العنوان الرئيس،ومُخرجاتهِ الخِارجية (المُستوياتُ الجَماليةُ لشعريَّةِ التَّناصِّ فِي غزليات الشَّاعرِ العِراقي يَحيَى السَّماويَّ العشقية)، وأعني بالمستوياتِ دَراسةَ مُستوياتِ التَّناصِّ الجّماليةِ وَأَقسامهُ، أَو مَصادرهُ، والَّتي شكَّلتْ مَرجعياتِ هذهِ الدِراسةِ، أَي الكشفُ والبيان عن مختلف مستويات التناصِّ التي تضمَّنتها عينة هذه الدراسة (النظرية التطبيقية)، كالتناصِّ الديني التَّاريخي، والتَّناصِّ الأدبي الشِّعري، والتَّناصِّ الأُسطوري، والتَّناصِّ التُّراثي الشَّعبي(الفُلْكلُوري)، وغيرها من التَّناصّات ذات التأثير الإبداعي بالنصِّ الأدبي، والتي ضمَّت مِساحاتٍ كبيرةً من مستوى البنية الجمالية.

فَضلاً عن ذلك كلِّهِ تَقديمُ موجزٍ تَعريفيٍ عن أثر صاحب هذه التجربة الشعرية، يَعقبُهُ مَدخلٌ تمهيديٌّ إلى مفهوم التناصِّ، والتعريف به لُغةً واصطلاحاً، والمراحل التي مّرَ بهِ بَدْأً من العَالِمِ اللُّغوي الإيطالي دي سوسير،مروراً بالرُّوسي ميخائيل باختين الذي اكتشفه لأوّل مرةً ولكن سُمِّي بموضوع(**الحُوارية**)،ووقوفاً عند الناقدة البلغارية جوليا كرستيفياً التي استقرَّ عندها مصطلحاً تامَّاً بمفهومه، مروراً برولان بارت الذي نضج على يده واتَّسع، وجيرار جينيت، واستقرار مفهومه مصطلحاً في النقدية الغربية،والنقدية العربية التي أخذت به حديثاً مع جُذورهِ المُبهمةِ التي ظهرت بشكل مُوحياتٍ إشاريةٍ على يَدَي عبد القاهر الجُرجاني.

تَقْديمٌ:

صاحبُ هذا المنجزِ الشِّعري الكبير والتجربة الثَّرة، هو الشَّاعر يَحيى عبَّاس الحِسنَاوي، المعروف بلقبه الأدبي(يَحيى السَّماوي)، والمولود بمدينة السَّماوة مركز محافظة المثنى الواقعة على ضفاف نهر الفرات الذي يتوسَّد صحراء السَّماوة في جنوب العراق. وهو شاعرٌ وأديبٌ عراقيٌّ معاصرٌ من شعراء العصر الحديث، أسهم إبداعياً وفنيَّاً بأنماط الشعر الثلاثة المعروفة شعرياً: الشعر(النظامي التُّراثي)، ذو الشطرينِ، والشعر التَّفعيلي(الحُرِّ) الحديث، وقصيدة النثر الشعرية الجديدة، وقد رفد المكتبة العربية بمنجزه الضخم الهائل كمَّاً وكيفاً، وشكلاً ومضموماً على وجه العموم، وأثرى العراقية على وجه الخصوص في منجزه بنحو ثلاثين ديواناً شعرياً، وَحَفِلت تجربته الشعرية بالعديد من الدراسات النقدية، والبحوث الأكاديمية لطلبة الدراسات العليا الماجستير والدكتوراه وبحوث الأُستاذية والترقيات العلمية. وقد تُرجِمَت قَصائده وأشعاره الحديثة، والكثير من أعماله الشِّعرية الحديثة إلى أكثر من(**خمسَ عشرةَ**) لغةً عالميةً أجنبيةً، ومحليَّةً مختلفةً كـ(لألمانية، الأنكليزية، والفرنسية، والأوردية، والأفغانبة والأسترالية، والفارسية، والأسبانية، والروسيَّة، والكُردية) وغيرها من المنجزات الإبداعية التي زخرَ بها نتاجه الشعري الثر؛ لذلك استحقَّ منَّا

يحيى السَّماوي كلَّ هذه الدراسة والاهتمام الكبير بتجربة مسيرته الشعرية الرائدة في تجديد الشعر العربي التراثي والحديث.

١ــ مَدْخَلٌ إِلَى مَفْهُومِ التَّناصِّ

التناصُّ، هو في الحقيقة من أهمِّ المُصطلحات الغربية الحديثة التي دخلت على الأدب العربي الحديث في مطلعِ السِّتينياتِ، غيرَ أنَّ له جذوراً وبداياتٍ قديمةً مُبهمةً في التراث العربي القديم. ومع أنَّ كلمة التناصِّ الحديثة لم تكن معروفةً عند نُقادنا العرب القُدامى بمفهومها الحديث، فقد أشار إليها الشَّيخ عبد القاهر الجرجاني في كتابيهِ: (**دَلائلُ الإعجازِ**)،و(**أَسرارُ البَلاغةِ**)، تحت الانتحال، والسرقات، والنسخ.

والتناصُّ من أهمِّ تجلِّيَات أساليب الشعريَّة المعاصرة، وقد تزايدت أهمية هذا المصطلح في المناهج النقدية النسقية الحديثة، وفي النظريات البنيوية، وما بعد هذه النظريات البنوية الحديثة. وما بينَ المفهوم العربي القديم، والمفهوم الغربي الحديث للتَّناصِّ،لا بُدَّ وأنْ ننظرَ إلى أهمية التناصِّ بتجلٍّ بين عبد القاهر الجرجاني العربي إرثَاً، وجوليا كرستيفيا الغربية حَداثةً، وما أحدثه مفهوم التناصِّ من تجلِّياتٍ كثيرةَ ومقارباتٍ نصيَّةٍ ومفارقاتٍ شعريةٍ وموضوعيةٍ مُذهلة وقعاً في خطِّ سير المنظومة الشعرية العربيةالحديثة.

أ–التَّناصُّ لُغةً

وحينما نبحث عن معنى التناصِّ في معاجم اللُّغة العربيَّة الحديثة، وعلى وجه التحديد معجم(**المعاني الجامع**)، نجد أنَّ كلمة (**تَناصٍّ**)، هي فعلٌ في تصريفها اللُّغوي من(**تَناصَّ، يَتَنَاصُّ، مَصدرُ تَنَاصٌّ**)، أي تناصَّ النَّاسُ، أو القومُ بمعنى تزاحموا. والتناصُّ في الأدب، مصطلحٌ نقدي يُقصد به وجود تَشابهٍ أو تقاربٍ دلالي معنوي بين نصٍّ قديمٍ وآخرَ جديدٍ، أو بينَ عدة نصوصٍ، أيْ عَلاقة نَصينِ مع بعضهما.

ب_ التَّناصُّ اِصطلاحَاً

التناصُّ كمصطلحٍ نقديٍ حديثٍ مرَّ مفهومه الاستراتيجي في النقديَّة منذ نشوئه الأول بمراحل وتَغيراتٍ وتَطوَّراتٍ جذريةٍ مُهمَّةٍ عَديدةٍ، حتَّى وصل إلى ما وصل إليه الآن من تطوِّرٍ واستقرارٍ راسخٍ اتَّضحت فيه مقاصده وباتتْ ماهيته النقدية. حيثُ كانت البدايات الأولى للتَّناصِّ قد بدأت من العالم اللُّغوي الإيطالي دي سوسير، مُروراً بالناقد الروسي ميخائيل باختين الذي اكتشفه لأوَّل مرَّةٍ، ولكن بمصطلح آخر أسماهُ بـ(**الحوارية**)، فجوليا كرستيفيا الذي تَرسَّخَ عَلى يدِهَا وأصبح مفهوماً ناضجاً إلى معية رَولان بَارت، وَجِيرار جينيت، وصولاً بمساره النقدي السريع في علاقته الحميمة بمرحلة ما بعد الحداثةِ. حَيثُ تشهد ساحة الجدل النظريَ القائم بخصوص استقلالية النَّصَّ كَبنيةٍ لُغويةٍ، وعلاقاته التفاعلية مع بقية النصوص الأخرى التي ترتبط معه بعلاقاتٍ قويَّةٍ تعالقيةٍ تجدُّديَّةٍ مُتعدِّدةٍ تُسمِّى بـ(**التَّناصِّ**)، ولمعرفة المزيد من مفهوم ذلك التَّناص وإشكاليات النقدية والشعرية تُنظر صفحات مُدَوَّنات(**نظرية التناصِّ**)(١).

وفي ضوء هذه العَلاقة التناصيَّة التي تربط النصَّ بنصوصٍ أخرى، ترى الناقدة البلغارية جوليا كرستيفيا في تعريفها للنصِّ بأنه "ترحالُ النُّصوصِ، وتداخل نصَّي في فضاء نصٍّ مُعيَّن، تتقاطع وتتنافى ملحوظات عديدة مقتطعة من نصوص أُخرى(٢)". أي أنَّ التَّناصَّ هو تَداخل النَّصِّ الجديد مع نصٍّ سابقٍ، أو نُصوصٍ أُخرى. وفي تعريف آخر للتَّناصِّ أنّه "تعالق (الدخول في عَلاقة) نُصوصٍ من نصٍّ حديثٍ بكيفياتٍ مختلفةٍ(٣) ". إذن هو العلاقة الجدليِّة الجديدة بين نصينِ مُتحدينِ مُتباينينِ بعلاقةٍ توالديةٍ.

وفي ستينياتِ القَرن العِشرين حينَ أطلقت جوليا كرستيفيا على العَلاقة التداخلية مصطلح التَّناصِّ عرَّفتهُ بأنَّ "كلَّ نصٍّ هو عبارة عن لوحةٍ فُسيفَسَائيةٍ من الاقتباساتِ، وكلِّ نصٍّ هوَ تَشرَّبَ وتحويلٌ إلى نصوصٍ أُخرى(٤) ". أمَّا رولان بارت، فهوَ الآخر قدَّمَ دوراً مهمَّاً بارزاً وفعَّالاً في استراتيجية مفهوم التناصِّ لا يقلُّ أهميةً عن الدور الكبير الذي قامت به الناقدة جوليا كرستيفيا، إذ انطلق في أبحاثه وتصوراته ورؤاه النقدية من منجزاتها ومشاريعها النقدية لمفهوم التناصِّ، فهو ينظر إلى ذلك من خلال نظريةِ النصِّ، فيرى بأنَّ "كلَّ نَصٍّ ليسَ إلَّا نَسيجاً جديداً من استشهاداتٍ سَابقةٍ(٥) "، أي أنَّ هذا النسيج يسترفد خيوطه النقدية وتحولات تخلُّقه التشكُّلي من البِنية الأصلية الأُمِّ، حتى يستقلَّ بوجوده القائم تناصَّاً.

فَالنصُّ يُعدُّ بمنزلة الابنِ الشَّرعي الذي يَستمدُّ خصوصيتهِ الثقافية واستقلاله الذاتي من رَحْمِ آبائه النصوص الأصلية السابقة دونَ أنْ يفقدَ ميزاته اللُّغوية والجمالية؛ كونه نَصَّاً قائماً بذاته الاستقلالي تمنحه نظريات القراءة وجماليات التّلقِّي الحديثة وضعاً قرائياً تأويليَّاً جديداً يسبرُ أغوار وحدته الموضوعية، ويفكُّ شفراتِ هُويتهِ اللُّغوية، ويجلو سياقاتِ مُستوياته الدلالية. فَيُحقِّق بذلك النَّصِّ أبجديتَهُ التي تؤمِّن له من أنَّ النصَّ يُشكِّلُ فضاءً واسعاً رحباً قابلاً للتأويل بقراءاتٍ فاعليةٍ مُتجدِّدةٍ كثيرةٍ تجلو صفحاته المتنوِّعة المتعدِّة الرؤى، سواء أكانت الرؤى الفلسفية والجمالية المتجليَّة المرئية منها بصرياً أو الخفية غير المرئية بصرياً.

أمَّا المُفكِّر والناقد الروسي ميخائيل باختين، فينظر إلى التَّناصِّ نظرةَ تواصلٍ في ضوء العَلاقة التي تحدث بين المُرسل والمُتلقِّي، فيُعرِّفُ التناصَّ بأنَّهُ "عبارةٌ عن وسيلةِ تواصلٍ لا يمكن أنْ يحصل القصد من أيِّ خطابٍ لُغويٍ بدونه، إذ لا يمكن أنْ يكون هناكَ مرسل بغير مُتلقٍّ مُستوعبٍ مُدركٍ لمراميهِ"(٦) . إذ أنَّ باختين في التناصِّ يؤكِّد العَلاقة المتينة المتبادلة طرفياً بين المرسل المُبدع لخطابه رسالةً، والمتلقّي الحاذق الواعي لتجلِّيات رسالة الخطاب الشعري التي تمَّت بهذه التقنية أو هذه الوسيلة الجمالية الفنيَّة.

وَتَأسيساً على ما تقدَّم حول نظرية النَّصِّ وتداخله النصِّي الذي يُفقده خصوصيَّتة الاستقلالية،فإنَّ ميزة هذا التفاعل التداخلي الذي يتعالق فيه سياق نصِّي ثقافي جديد بسياقٍ نصِّيٍ ثقافيٍ آخر، جاء لغرضٍ ثقافيٍ من أجل ترصينِ مَفاهيم الثقافة الحديثة، وتعميق قيمها الراهنة في الوسط الثقافي، والعمل بِجديَّةٍ على التأصيل الفكري لظاهرة التَّعالقِ الثقافيِ النَّصيِّ الراهن في حضوره الثقافي مع ماضيه الضارب؛ لأنَّ حاضر الأزمة هو استطالة لماضيها(٧) "، كما يُشير إلى ذلك التواصل الثقافي الدكتور فَيصل دَرَّاج. ولذلك يدخل النصُّ سواءٌ أكان شعِرياً أمْ

نثرياً في علاقةٍ ثقافيةٍ مع نَصٍّ أصلي قديم آخر؛ لِيكسبَ غَاياتٍ وَأبعادَاً ثقافيةً عبرَ إعادة إنتاجه وتخليقه فنيَّاً وشعرياً من جديدٍ في بنية الخطاب الجمالي الشعري الحالي.

وعلى وفق ذلك يأخذ مفهوم التَّناصِّ طابعاً شكليَّاً سوسيو ثقافياً، وهذا التناصُّ الثقافي لا يمكن أنْ يحدث إبداعياً ويتحوَّل إلى تناصٍّ سوسيو ثقافي إلَّا إذا اشتبكَ وتعالق تداخلياً مع سياقٍ ثقافيٍ آخر، وليس مع نصوص أخرى معيَّنةٍ. وهذه الإشتراطية في الوظيفة التناصيِّة تجلو لنا الفرق واضحاً بين من يعتقد أنَّ التناصَّ "بالنسبة للكاتب ليس ظاهرةً أدبيةً فَحسبَ، بل ثَقافةً فِكريةً أيضاً(٨). وهذا يُدَلِّلُ على أنَّ التعالق بين ثقافتين مختلفتين زماناً ومكاناً يَخلق تشكلاً ثقافياً جديداً مغايراً لشكله السوسيو ثقافي المعتاد.

والتناصُّ كونه تقنيةً استراتيجيةً أدبيةً وثقافيةً وفكريةً فاعلةً تُضيء سيِمياء النَّصِّ اللَّاحق، وتُنيرُ فضاءاته المتعدِّدة، لا يقتصرُ عملُها التَّقني على إظهار هيمناتِ النَّصِّ، وبثِّ محمولاته الثقافية والمعرفية فحسب، بل يُحقِّقُ التناصُّ للنَّصِّ وظيفةً جماليَّةً وفنيَّةً أُخرى تكسب العمل الشعري الأدبي معماراً فنيَّاً وجَماليَّاً مُؤثِّراً مَرغوباً عندما يستند هذا المعمار إلى منابت إرثٍ حضاريٍ وفنِّيٍ أصيلٍ متكاملٍ يَهبهُ المجد الأدبي والخلود الثقافي في بنائه الفنِّي الجديد.أضف إلى ذلك أنَّ أغلب المُبدعينَ من الشعراء والأدباء يلجَؤُونَ إلى هذه التقنيَّة الفنيَّةِ المقبولة من أجل تعضيد أعمالهم الأدبية بمصاحب نصِّي مثير لكي "يَلفت انتباه القُرَّاءِ إلى بعض جوانبها ويؤثِّر في عملية تلقيها(٩) "،من خلال هذا الاقتران الأدبي الترابطي الإنساني الفكري الذي يحدث بين فضائي النصينِ القديمِ والجديدِ بحثاً لغوياً تنويرياً إبداعياً جمالياً مناسباً لواقعة الحدث الموضوعية والجمالية التي وهبته تعبريَّة هذا الثراء الصوري الفنِّي التَّقني الشائق بتكوينه.

٢_أَقسَامُ التَّناصِّ (أنواعُهُ):

بعدَ أنْ اتَّضحت وظيفة التناصِّ التفاعلية التي يقصدها الكُتَّابُ المُبدعونَ، فإنَّ جيرار جينيت قد دأبَ على تقسيم تقنيةِ التناصِّ على ثلاثة أقسامٍ فرعيةٍ صغيرةٍ، لكنَّها تتمتَّع باستقلاليةٍ وأهميةٍ كبيرةٍ في محفلِ الدِّراسات النقديَّة الحديثة، ويمكن أنْ نجمل التعريف الموجز لهذه الأقسام أو الأنواع الثلاثة بما يأتي:

أ_ المَنَاصَّةُ: ونعني بها البنيةَ النَّصيِّة التي تشترك مع بنية نصٍّ أصليةٍ في مَقامٍ وَسِياقٍ مُعينينِ لا ثالث.

ب_ التَّناصُّ: وهو عملية التَّضمينِ النَّصِّي الذي يَنطلق من مفهوم العلاقتينِ(النَّقديةِ والإيحائيةِ) بين المِيتا نصِّ والتَّعلُّق النَّصِّي اللَّذينِ ينتميانِ إلى مفهوم (التفاعل النَّصي)(١٠)، والذي يُقيمُ علاقته التفاعلية مع النصِّ الأصلي الأُمِّ،فيحقِّقُ بذلك للتناصِّ أبعاداً مُختلفةً، ويَخلق له حُضوراً"جَمالياً وفكريَّاً وآيدلوجياً(١١)".

ج_ المِيتانَصيَّةُ: وكما أشرنا يأخذ مفهوم الميتانصيَّة بُعداً نقديَّاً مَحضَاً في علاقته التفاعلية التي يُقيمها ببنيةٍ نصيَّةٍ جديدةٍ طارئةٍ مع بنيةٍ نَصيَّةٍ قَديمةٍ أصلٍ لإحداث تقنيَّة التَّناصِّ(١٢). وبعضهم من قسَّمَ التناصَّ من حيثُ المقتبس على نوعينِ هُما:

النَّوع الأَولُ: ما لم يُنقلُ فيه المقتبسُ عَن مَعناه الأصلي. **والثَّاني:**ما نُقِلَ فيهِ المُقتَبسُ عَن مَعناهِ الأصلي.

وهناكَ مَا يُعرف بـ**(التَّناصِّ العامِ)**، وهو ما أشار إليه الكثير من النُّقاد العرب ومنهم الدكتور أحمد الزغبي في كتابه **(التَّناصُّ نظرياً وتطبيقياً)**، ويعني به علاقةَ نصِّ الكاتبِ بنصوصٍ غيرهِ من الكُتَّاب الآخرينَ، **والتناصُّ الخاصُّ**، وهو علاقة نصوص الكاتب المبدع نفسه بعضها ببعضها الأخر. ويمكن أن نُسمِّيه تناصَّاً داخلياً محليَّاً من بنيته مقامه النَّصية، وليسَ تناصاً خَارجياً آخر من بنيةِ مقام غيرهِ النصيِّة.

٣_ مُستوياتُ التَّناصِّ(مَصادرُهُ) :

يَمتازُ مفهوم التَّناصِّ الشِّعري من بين مصطلحات جماليات الخطاب الشعري المتعدِّدة لغوياً وانزياحياً بأنَّ له عدَّةَ مستوياتٍ بنائيةٍ، أو مصادر ترفده وَتَنَميِّه فنيَّاً وموضوعياً في تشكّلُ البِنيةَ النَّصيَّةَ وتغذِّيه تنوِّعاً وثراءً لغوياً وجمالياً له أثره الفنِّي البالغ ووقعه النفسي والجمالي في صرح هندسة الخطاب النَّصِّي لدى عين الناقد المتلقِّي والقارئ الثالثة،وإدراك وفهم مغزاه الكلي ومعرفة مقاصد جماليات حداثته الشعرية.

أ_التَّناصُّ الدِّينيُّ (التَّاريخيُّ)

إنَّ البحث في نصوص السَّماوي التي تضمَّنت اقتباساً أو تضميناً شعرياً أو نثرياً تؤكِّد القول بأنَّ النصَّ أو أي نصٍّ هو متواليات لنصوصٍ سابقةٍ له تجمَّعت وتوحَّدت بهيأة نصٍّ آخر في نصٍّ جديدٍ بلغته وشكله الانحرافي الذي وقعَ في أسره الشَّاعر؛ كونه وسيلةً أخرى من وسائل اللُّغة التَّطَوّريَّة، وَثَوباً لُغوياً قَشيباً من تناصَّات الشاعر المتحوِّلة في الشعرية النقدية الحديثة التي سمح بها النُّقاد المحدثونَ.

كما أنَّ التناصَّ فضلاً عن ذلك، يمُثِّل وظيفةً استرجاعيةً تستعيد نصَّاً سابقاً؛ لتعيدَ إنتاجه _ثانيةً_ داخل نصٍّ آخر كما أشار إليها علماء اللِّسانيات الحديثة.والغاية من هذه الوظيفة الاسترجاعية تهدف إلى استحضار الرصيد التاريخي، واستثمار الرصيد العاطفي للنصِّ الأوَّل من أجل قراءةٍ تفاعليَّةٍ نَصيِّةٍ بينَ المُرسلِ والمرسلِ إليه. وهذا التحوِّل النصِّي في شعرية السَّماوي ظهرت آثاره القريبة والبعيدة في تناصاته الشعرية ذات المظهر الديني التاريخي الذي جادت به مُدَوَّنات قصائده العشقية وأشعاره النصيِّة الكثيرة:

كَيْفَ جِزْتَ الأَبْحُرَ ..

الأَنْهُرَ..

وَالبِيْدَ الصَّحَارَى ..

أَبُسَاطُ الرِّيْحِ نَحْوِي حَمَلَكْ ؟

أَمْ هُوَ الحُلُمُ

وَقَدْ "شُبِّهَ لَكْ"(١٣)

في الفضاء النصّي لهذا المنتج النصِّي الجديد يستدعي يحيى السَّماوي نصَّاً تراثياً دينياً مَثَّلَ إشكاليةً وَجَدلاً كبيراً عند طائفتي اليهود والنصارى، وقد تَمثَّل هذا الإشكال بالعبارة القرآنية((**شُبِّهَ لَهُمْ**))التي تُلخِّص قصة سيدنا المسيح عيسى ابن مريم(عليه السلام) مع قاتليه من اليهود الذين افتخروا بقتله، وذلك لقوله تعالى :((**وَقَولِهِم إِنَا قَتَلْنَا**

المَسِيْحَ عِيْسَى اِبْنِ مَرْيَمَ رَسُولِ اِللهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُم وَإِنَّ الَّذِينَ اِخْتَلَفُوا فِيْهِ لَفِي شَكٍّ مِنْهُ وَمَا لَهُم بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا إِتْبَاعُ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِيْنَاً))(١٤).

وفي هذه المتوالية الدلالية التي ترتبط بالرمز التاريخي الديني عيسى ابن مريم(ع)، والتي تفجَّرت من خلالها دلالتا: **(الشَّكُّ بالقتلِ_ والبقاءُ حَيَّاً)** لدى قاتليه. وقد أراد الشاعر يحيى السَّماوي من خلالها في تناصِّه المتحوِّل تقويةَ المعنى الدلالي ونزع فرضية الشكِّ لدى المحبوبة في حضوره المذهل، ليختفي الشكُّ وتبقى دلالة الحضور الحياتي شاهداً حيَّاً على ذلك، لا الحلم الذي شُبِّهَ لها، والذي يُلغي فرضية جدلية الحضور والغياب الذي أثارته بنية النصّ الشعري التَّراثي دينياً وتاريخياً وواقعاً آنياً مُعاشاً عندهما.

ويُجدِّدُ السَّماوي في قصيدته الحوارية القصصية**(مَا الَّذي تَعنينَ لِي؟)** جدليةَ الحضور مع الحبيبة في علاقةٍ تفاعليةٍ حواريةٍ نصيَّةٍ حاضرةٍ مع نصٍّ تراثيٍ دينيٍ يَرتبط بقصة سيدنا يوسف(ع) مع **(زُليخا)** زوج عزيز مِصرَ، والَّتي استدعاها تمثُّلاً بالعبارة القرانية الشهيرة**((هَيتَ لكْ))** في مِعرض قوله تعالى بسورة يوسف:**((وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هِيَ فِي بَيْتِهَاعَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتْ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكْ))**(١٥)، والتي عبَّر عنها الشاعر بهذه المعاني المتوالدة في نصه التحوِّلي الرمزي المُستحضر قائلاً بصوت الراوي الشعري العليم:

فَإِذَا صَوْتٌ كَمَا الوَحْيُ

أَتَانِي مِنْ وَرَاءِ البَابِ

نَادَانِي:

لِتَدْخُلْ

فَأَنَا قَدْ "هَيْتَ لَكْ"(١٦)

في هذا الطقس الديني المشحون بالمعاني الدلالية المتوالدة في ذهن الشاعر؛ كونه نتاجاً فردياً ذاتياً من ناحية الشاعر، وجماعياً من ناحية الآخر القارئ، وباعتبار أنَّ النصَّ ليس معزولاً ولا يُمثِّل ظاهرةً منفردةً لِوحدِها كما ترى جوليا كرستيفيا، فهو بطبيعته الجمعية مركَّب من التضمين والاقتباسات النصية السابقة، وهو تحويل لنصٍّ أخر، وقد فجَّرَ يحيى السَّماوي في علاقته التفاعلية مع النصِّ الدِّيني السابق دلالتي**(الاشتهاءِ والمُراودةِ)**التي ترتبط رمزياً وتاريخيَّاً بالمؤثِّر الشرطي الإغوائي لهما ثيمة الرمز **(زُليخة)**.

ولكنَّ الشاعر في تعامله النصِّي التفاعلي أراد أنْ يعكس صدى تلك الصورة الرمزية والتاريخية الدينية القديمة مع توحده بالحبيبة؛ ليُحيلها إلى عَدمٍ وَدَمار،حيثُ تختفي رمزية صورة**(الاشتهاءِ)** من مواطن نصِّه الحالي؛ لِيحلَّ مَحلَّها دلالتا**(الصَبرِ والصَدودِ)** عن الفعل، وأن يخفي دلالة**(المُراودةِ)** العاطفية؛ ليخلقَ لنا بدلاً عنها دلالة عنصر**(التَّسامِي)** الرُّوحي والنفسي، والعمل بمبدأ التَّرفُعِ العابر لهذه الغريزة الانسانية من إيجاد عاكس دلالي لها بين(الثوابت والمتغيِّرات) الدلالية التي يفيض بها مناخ النصَّ الشعري وأجواؤه.

ولا ينفكُّ الشاعر العاشق الشغوف يحيى السَّماوي في مدوَّنات تناصَّاته النصوصية التفاعلية عن التأثُّر بالمعطيات الدينية التي يتوحَّد فيها مع المعشوقة قلباً وروحاً وجمالاً؛ ليثبتَ لها تَقوى رغبته وفقرَ حالهِ الذاتِي، وكأنَّه في الحبِّ إنسان فقير اجتمعت له من الصفات أنَّه **(مسكينٌ ويتيمٌ وأسيرٌ)** وغريب يستجدي الرحمة ليديم عُرى صيروةِ الحُبِّ بهذه الدلالات الدينية التي لها مَعانٍ كبيرةٌ في التفسير الديني:

فَأَنَا

أَوْصَى بِيَ اَللهُ

يَتِيْمٌ وَغَرِيْبٌ وَأَسِيْرْ(١٧)

لا أريد في هذا المقطع التفاعلي أنْ أبحثَ عن المعاني الدلالية لهذه المفردات الدينية الثلاث التي تناصَّ فيها الشاعر مع سورة الإنسان في قوله تعالى:((**وَيُطْعِمُوْنَ الطَّعَامَ عَلَى حُبِّهِ مِسْكِيْنَاً وَيَتِيْمَاً وَأَسِيْرَاً**))(١٨)، بقدر ما أريد أنْ أكشف بقراءة جديدةٍ لهذا التحوِّل النصِّي الجديد أنَّ الشاعر يُقدِّمُ للحبيبة ولاءاتِ الطَّاعةِ العشقيةِ، والشفقةِ به من خلال هذه المُهيمنَات الدينية الثَّلاثة ليس بمعناها المُعجَمِي السِّياقي المعروف، وإنَّما بمعناها الدِّلالي السياقي البعيد. فهو يتيمٌ لا أبٌ له في الحبِّ، وغريبٌ لا وطن له سوى المُحب، وأسيرٌ عَانٍ لَدى الحبيبةِ التي هي رمز الرحمة والملاذ الذي يجد فيه الأمان الدافئ.

وفِي أبجديات نصِّه الشعري**(دَربُ النَّدى)** تلكَ القصيدة التي اتَّخذ منها السَّماوي طريقاً سالكاً في الحبِّ يلتمس فيه النور الذي يُعمِّرُ قلبَهُ ضياءً يُطفئُ به عُتمته الروحية الحالكة؛ وذلك من خلال أسلوب القسم الذي يجد فيه الشاعرُ استراحة تأكيديةً لجنون نفسه الهائمة بها حين تسمو مطمئنةً هادئةً في رحاب معشوقٍ يستمدُّ منه مخياله الروحي صفاءً وسكينةً بهذا القسم المرتَّل حبّاً ترتيلاً مُحوِّراً سياقَ الآية القرآنية:

أَقْسِمُ بِالضُّحَى

وَبَاللَّيْلِ إِذَا سَجَى وَرَبِّ الرَّحْمَةْ

إِنَّ جُنُونِي فِيْكِ

حِكْمَةْ(١٩)

إنَّ ظلال هذه الدفقة الشعورية تستمدُّ موضعيتها التناصيَّة ومشاهدها الفكرية وإيقاعها النصِّي من كلمةٍ خالصةٍ للنَّبي (ص) خصَّه بها الله تعالى في سورة الضحى؛ لتكون إطمئناناً وترويحاً وتسليةً له ولروحه المتعبة، وقلبه الموجع بالألم، فأقسم بها الله تعالى؛ ليبعُدَ هجيرَ الجحودِ، ويُبدِّدَ التكذيبَ حين قال: ((**والضُّحَى*وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَى**))(٢٠). والشاعر في تناصِّه الحالي لا يكتفي فلسفياً بقسم سورة الضحى، وإنَّما يُضفي عليه تأكيداً للقسم برحمة الله؛ ليعضدَ حبَّه الذي أضحى جنوناً بالحبيبة؛ لكنَّه جنونٌ حكيمٌ مجرَّبٌ لِلحبِّ يَعرف قسوتهُ القتالية اللَّاهبة في ميادين العشق الحقيقية المجرَّبة.

وإذا كان الاقتباس أو التضمين المطابق من التراث بصوره الثلاث(**الدِّينيُ، والتَّاريخيُ، والشَّعبيُ**) يعدُّ عيباً نصيَّاً مُحرَّماً في الشعر والنثر الحديث، فإنَّ التَّناصَّ المتحوِّل هو البديل الذي أباحه النُّقاد في النقدية الحديثة. وقد وجد فيه السَّماوي ضالته المفقودة في الاستفادة منه "في خلق دلالاتٍ نَفسيةٍ تُوطِّرُ الفكرة أو تُضفي عليها شيئاً جديداً(٢١) " مُعبِّراً عن موقعه الذاتي في إعادة إنتاج نصٍّ حاليٍ يَتفاعَلُ مع تجربته المتوحِّدة ويجلو تشخيص حركته الفعلية والجمالية بهذا الترتيل الشعري المستمدِّ تجَدُّدهُ من روح القرآن:

لَا تَقُلْ أُفٍّ

إذَا أَوْلَغَ فِي نَهْرِكَ ضَبْعٌ

أَوْ دَنَا مِنْهُ سَفِيْهْ(٢٢)

وقد أفاد السَّماوي في متفاعله النصِّي التَّحوِّلي من (**سورةِ الإسراءِ**) في تضمين فكرة(**التَّأفُّفِ**) وتطوير دلالته التي هي أدنى مراتب القول السيِّئ في الفعل القبيح، فقال تعالى ناهياً ومحذِّراً منها: ((**فَلَا تَقُلْ لَهُمَا أُفٍّ وَلَا تَنَهَرَهُمَا وَقُلْ لَهمَا قَوْلاً كَرِيْمَاً**))(٢٣).فَإذَنْ الشاعر ملزمُ بآداب الحبِّ وتَلَطُّفه الذي يفرض عليه ما يلذُّ من الحسن الطيِّب، مهما كانت نتائج ذلك التأدُّب وسلبياته التي لا ترقى إلى نهر الحبِّ الجاري.

ويجنح السَّماوي كثيراً في انزياحاته النصيَّة التناصيَّة في الاستفادة من استثمار أدبيات التراث الديني في توظيف الشعائر الدينية في الإسلام، فيستدعي شعيرة(**السَّعي**) بين (**الصفا والمروةِ**) عند الطَّواف في الحج مُستفيداً من دلالاته القرآنية في قوله تعالى:((**إنَّ الصَّفَا وَالمَرْوَةَ مِنْ شَعَائِرِ اللهِ فَمَنْ حَجَّ البَيْتَ أَوْ اِعْتَمَرَ فَلَا جُنَاحَ عَلَيْهِ أَنْ يَطُوْفَ بِهُمَا وَمَنْ تَطَوَّعَ خَيْرَاً فَإنَّ اَللهَ شاَكِرٌ عَلِيْمٌ**)) (٢٤). إذ يقول مُعبِّراً عن قصة هذه الشعيرة بلغة شعرية مخيالية رائقة التعبير، شفافة التقدير بلغتها التصويرية الخبرية الشعرية:

لِأَطُوْفَ

حَوْلَ سَرِيْرِكِ المَائِي

عُشْبَاً ظامِئَاً

مُسْتَجْدِيَّاً كَأْساً مِنِ الخَمْرِ الحَلَالِ

وَلَيْلَةً أَسْعَى بِهَا

مَا بَيْنَ خِدْرِكِ فِي"صَفَا" قَلْبِي

"وَمَرْوَةِ" مُقْلَتَيْكْ(٢٥)

فالطواف على الرغم من كونه عادةً قديمةً وشعيرةً بدأت منذ هجرة سيدنا إبراهيم(ع) حينَ سَعتْ زوجه السيِّدة هاجر بين الصفا والمروة، وجعله الإسلام واحداً من أركانه الأساسية الخمسة في الحجِّ والعُمرةِ، فإنَّ الشاعر طوَّر فكرة السعي في ميدان الحبِّ الصوفي المعتَّق وحوَّره تخليقياً وإنتاجياً؛ليتخذ منه محجَّةً ومثابةً روحيةً لا بدَّ للعاشق أنْ يطوف بها ليسمو تطهراً ووضاءةً في شعائره العشقية ويتطهَّر قلبه المتعب بطهارة هذا الطواف، طواف عاشقٍ ظامئٍ

لخمره الحلال يُكمل به دينه العشقي المقدَّس. وقد أعطى السَّماوي لهذا الطواف شيئاً مُقدسَّاً من روحه التي تَفيضُ لِهذه الشَّعيرةِ السَّماوية الثَّابتة فيوضاتٍ جَمَّةً.

إنَّ الشعور بالألم ورفض الواقع السياسي للوطن المذبوح والثورة عليه بكلِّ الوسائل الإبداعية المتاحة كان شرارةً لاهبةً من شراراتِ تمرُّد الشاعر وثورته؛ لتحقيق نصر نفسي كبير عليه. حتَّى وإنْ كان هذا النصر دافعاً حقيقياً في مسارب الحبِّ التي جسَّدها الشاعر دينياً مُستفيداً في موضوعيته الشعريَّة من قصة(**آدمَ وحواء**) مع الشجرة التي أخرجتهما من فردوسهما الأعلى هبوطاً من سماء الجنَّة وخيرها إلى أرض الشرِّ والخطيئة. وهذا ما تفوح به رائحة قصيدته(**تُفاحةُ النُّعمى**)التي جاء فيها السرد الحكائي المتناسق اقتباساً تضمينياً لثيمتها الفكرية بلغة المجازات الانزياحية التي تعتمد المخيال الشعري أسلوباً فنياً وجمالياً في البناء النصِّي للخطاب الشعري الذي يتعكَّز الشاعر السَّماوي على صوره المنتجة؛ لخلق جوٍّ (روحِي روحِي) و(نَفسِي نَفسي)من المقدَّس الديني شيئاً تناصيَّاً جديداً في مشاهد القصصية الشعريَّة:

تُفَّاحَةُ الأَمْسِ البَعِيْدِ

رَمَتْ "بِآدَمَ"

خَارِجَ الفِرْدَوْسِ

فَانْطَفَأَ الصَّبَاحُ

بِمُقْلَتَيْهِ

وَأَغْمَضَتْ أَجْفَانَهَا الأَقْمَارُ

فَهْوَ لِذِنْبٍ مَنْدَمَةٍ

طَرِيْدْ(٢٦)

الشاعر طريدٌ من صُنعته الشعرية التي ألقت به أنْ يكون آدمها البشري الجديد، فهو مطرود من نعم جنته(الوطن) جزاء خطيئته في رفض تلك الجنة التي يتحكَّم بها الشياطينُ من البشر الذين أحالوها إلى ظلامٍ حالكٍ وَجَورٍ وظلمٍ وهلاكٍ. كلُّ هذه الرموز الدينية التاريخية كانت قناعاً كافياً يتلبَّسَ به الشاعر في مواجهة كلِّ الصعاب والتحدِّيات الإنسانية التي تربطه بالوطن من خلال هذه الفيوض العشقية التي اتَّخذ منها الشاعر بؤرةً مركزيةً ينفذ منها إلى عالمه الشعري، مُستفيداً من استثمار قصة سيدنا(**آدم**) تناصياً الواردة في سورة البقرة في قوله تعالى:((**وَقُلْنَا يَا آدَمُ اُسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدَاً حَيْثُ شِئْتِمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُوْنَا مِنِ الظَّالِمِيْنَ**))(٢٧). لكنَّ شيطان الشعر أزلَّ الشاعر عن جنته الوطن لِيحررَهَا من رَبقةِ الظالمينَ وشرورهم،وزرع في نفسه الكريمة لغة الرفض والاحتجاج سلاحا شعرياً.

وتأخذ رحلة(**الإسرَّاءِ والمِعراجِ**) من تفكير السَّماوي مأخذاً قدسياً جَلَلاً في الحبِّ، وقد أفاد الشاعر من الرحلة التي عرجَ فيها الرسول الأكرم(ص) من الأرض إلى السَّماء على دابةِ(**البُرَاقِ**)، وسيلته الإيصالية إلى سدرة المنتهى.

وطبيعي أنَّ الشاعر كان مُدركاً تماماً لتفاصيل قصة **(الإسراء والمعراج)**؛ كونها حدثاً إلهيَّاً معجزاً وغير عادٍ في زمانه ومكانه؛ لذلك فإنَّ الشاعر ضمَّنها شعرياً في رحلته الفردوسية في سماء الحُبِّ مَستفيداً في تناصِّه المتحوِّل من دلالتها التي وردت في سورة الإسراء، لقوله تعالى:((**سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مِنِ المَسْجِدِ الحَرَامِ إِلَى المَسْجِدِ الأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيْهِ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيْعُ البَصِيْرُ**))(٢٨).وكانت غاية الشاعر السَّماوي أنْ يخلق من هذا المقدَّس القرآني صوراً إنتاجيةً حاليةً معبِّرةً عن مضامينها الأساسية من أجل مقاربتها النصيَّة مع الواقع الحدثي الجمالي الموضوعي:

وَأَسْرَى بِيْ إِلَى الفِرْدَوْسِ لَثْمٌ

وَمِعْرَاجِي سَرِيْرُكِ وَالبُرَاقُ(٢٩)

فعلى الرُّغم من النتائج المتحقِّقة من رحلة الإسراء والمعراج إلهيَّاً، فإنَّ الشاعر كان واضحاً في رسم وتحقيق غايته المُبتغاة بهذه اللَّوحة الجمالية المتباينة الأبعاد برؤاها وصورها،وهي غايةٌ حسيَّةٌ تكمن دلالاتها الموضوعية في المنال من التابو الإغوائي المُحرَّم الذي جعل فيه دلالة**(الإسراءِ)** طريقاً لمدلول **(اللَّثمِ أو التقبيلِ)**. ودلالة**(المِعراج)** لمدلول **(السَّرير)** الرمز الحسي الجنسي الواضح في الشعريَّة التناصيَّة.

مرَّةً أُخرى يستثمر الشاعر السَّماوي في تضمينه الشعري التقليدي واقعة قصة يوسف(ع) مع زليخا امرأة العزيز في القضية التي شغلت الرأي لدى المُفكرين والمُفسِّرينَ المسلمين،((**لَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا**)) (٣٠)، تلك الدلالة التركيبة العميقة التي أخذت عدَّةَ تفاسيرَ ودلالاتٍ معنويةً كثيرةً لدى المُختصِّينَ من العلماء والمُفسرينَ، ومعلومٌ أنَّ معنى**(الهَمِّ بالشيء)** في كلام العرب هو: حديث المرء نفسه بمواقعته، ما لم يواقع، أي مسألةِ المواقعةِ من عدمهما، وفقاً لما يرونه في سورة يوسف من قوله تعالى:((**وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَنْ رَأى بُرْهَانَ رَبِّهِ كَذَلِكَ لِنُصرِفَ عَنْهُ السُّوْءَ وَالفَحْشَاءَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا المُخْلِصِيْنَ**))(٣١).

إذ يقول الشاعر معبِّراً عن تضمين هذه القصة تضميناً تحوِّليَّاً مع الحبيبة المعشوقة التي هامتْ بهِ هُياماً، وشغفتْ بحبِّه المضمر غوايةً واشتهاءً، وهامَ بعفتها الباردة ظاهراً وقد أحال السَّماوي في تناصِّه الديني غواية الاشتهاء إلى استعصامٍ وتمنِّعٍ كلِّي وعفةٍ وشرفٍ ووئامٍ لافتٍ للنظرِ في هذه النصَّ الظاهر:

هَامَتْ بِمَا أُخْفِي وَهِمْتُ بِمَا جَهَرَتْ بِمَاءِ عِفَافِهَا الخَصِرِ(٣٢)

إنَّ فهم قَصص القرآن الكريم وحوادثه الشهيرة كان لها حضور كبير في شعرية السَّماوي، وتحويل دلالاتها الدينية والتاريخية إلى مُتناصاتٍ تحوِّليَّةٍ في بنية قصائده العشقية الَّتي استأثرت بتوظيفِ هذه القصص المأثورة، ومن بينها قصة سيدنا يوسف(ع) مع أخوته التي تمثَّلها الشاعر السَّماوي بقناعٍ ذاتيٍ مع الحبيبة، وتماهى مع صورها العشقية تماهياً روحياً ذا وقعٍ صُوفيٍ مُحبَّبٍ في جدليِّة العشق الجمالي الفنَّي، إذ يقول مُعبِّراً عن رؤيته التناصيَّة بهذا الشأن مُستفيداً من قصة الرمز الديني يوسف مع زليخا:

وَتَمُدُّ حَبْلاً مِنْ ضَفَائِرِهَا لِـ"يُوْسُفِهَا" الَّذِي

أَلَقَى بِهَ فِي بِئْرِهَا عِشْقٌ خُرافِيٌّ
تَمَاهَى فِيْهِ مِحْرَاثٌ وَتَنُّوْرٌ ..
وَضِلِّيْلٌ وَنَاسِكَةٌ..
وَصُبْحٌ وَالأَصِيلْ(٣٣)

ويكشف التَّضمينُ النصِّي لهذه الدفقة الشعورية المُقَنَّعةُ أنَّ المُلْقى به في بئرِ العشقِ، هو الشاعر يحيى السَّماوي الرمز(**يوسف**) شاعر العشق البتوليِّ، وأنَّ المُنقِذَ من غيابةِ الجُبِّ هو الحبيبة التي رَمَزَ بضفائرها إلى حبل الدلو.وقد تماهى الشاعر فيهِ، كَتَماهي أداوات العشق(**مِحراثٍ وتنوُّرٍ**)، وتضاد(**ضِلِّيلٍ وَنَاسكةٍ**)، ومقاربةِ(**الصُبحِ والأصيلِ**). وهذا التحوِّل أضفى على جوِّ الدفقة الشعورية صوراً جماليةً متتابعةً للحدثِ جسَّدت ثنائية(**الحياةِ والموتِ**) في أجواء الحبِّ اللَّاهبة التي استمدَّ الشاعر ثيمتها الفكرية الدينية وأسقطها على شعريته الحالية بالتَّناصِّ مع قوله تعالى:((**قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ لَا تَقْتُلُوْا يُوْسُفَ وَأَلْقُوْهُ فِي غَيَابَتِ الجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بُعْضُ السَّيَّارِةِ إِنْ كُنْتُمُ فَاعِلِيْنَ**))(٣٤). وكان الفاعل الرئيس المُنقذُ لمأزقه هو الموضوعي المكاني هو الحبيبةُ مصدر التَّناصِّ العشقي الرُّوحي الجمالي الذي تماهى مع بنيته الفكرية.

كما أفاد السَّماوي في تضمينه الشعري من قصَّة(**أَهلِ سَدُومَ**) الذين أفسدوا في الأرض وأهلكهم الله تعالى على سوء فعلتهم، وكما قرنَ ذلك بقصَّة (**أَهلِ ثمودَ**)، قومِ صالح(ع) من العرب البائدةِ الَّذين أُهْلِكُوا جَزاء بما فعلوه معه. وقد وظَّفهما الشَّاعر السَّماوي للتعبير عن تجربته الشعورية الذاتية مع المعشوقة، وكيف صار حالُ أَمسِهِ من غَدهِ في غفلةٍ من الزمن القمئ:

عَتَّقَنِي فِي طَيْشِهِ أَمْسِي
وِعتَّقَنِي غَدِي فِي غَفْلَتِي
فَهَل أَنَا "ثَمُوْدٌ" أَمْ"سِدُوْمٌ"؟(٣٥)

والتناصُّ الحالي لهذه السطور يستنكر فيه السَّماوي على نفسه أنْ يكون لسان حالهُ الآني كحالِ قصةِ قومِ سَدومٍ وثمودَ في التاريخ،والمعادل الموضوعي للتناصِّ أنَّ قصته مع الحبيب ذاتية بينما سدوم جمعية.

ب_ التَّناصُّ الأدبيُّ(الشِّعريُّ)

كثيراً ما يلجأ الشاعر السَّماوي في نصَّه الشعري الجمالي إلى تدوين الحسِّ الأدبي الشعري؛ وذلك لتحقيق أغراضٍ عدَّةٍ منها التواصل مع الماضي بغنائية النصِّ الحاضر. وقد يلجأ بفرض التأكيد على هيمنة الذات الشاعرية (الأنوية)،ويتمُّ ذلكَ من خلال إعادة إنتاج عناصر الأدب بمختلف عصوره التي تلائم حاضر الزمن الراهن بقناعٍ أدبيٍ شعريٍ معبِّر عن ذاته وإسقاطه على واقعة الحال المعاشية الراهنة.

وفي قراءة تناصيَّةٍ كاشفةٍ يُفصِحُ لنا السَّماوي كاشفاً في طيَّات نصِّه الشِّعري الموسوم بعنونته (**مُتطَرفٌ في العشقِ قلبي**) عن العَلاقة بين النصِّ الحاضر والنصِّ الأوَّل عن عملية فكِّ الارتباطِ بين النصينِ من خلال هذه

القراءة التحوّليَّة التي تُصبح فنّاً أدبيّاً للكشف عما لا يكشف من النَّصِّ، وهذا ما نجده في قراءتنا لأوليات مُعطيات الشَّطر الأوَّل والثاني لما يقوله السَّماوي في مثل هذا الشاهد الشعري:

(لَا مَرْحَبَاً بِغَدٍ وَلَا أَهْلَاً بِهِ) لَوْ أَنَّ لَيْلِي عَنْ ضُحَاكِ تَخَلَّفَا(٣٦)

إنَّ التناصَّ الشعري يكون فعله قويّاً إذا كان مؤثِّراً في الحالية، والشَّطر الأول من بيت شعرٍ جاهليٍ رائعٍ للنابغة الذبياني في قصيدته الدالية المشهورة(**أَمِنْ آلِ ميَّة رائحٌ أو مغتدِ عَجْلَانِ ذَا زَادٍ وَغيرَ مُزوَّدِ**) في وصف المتجردة زوج النعمان بن المنذر التي تقول وصفيته:

لَا مَرْحَبَاً بِغَدٍ وَلَا أَهْلَاً بِهِ إِنْ كَانَ تَفْرِيْقُ الأَحِبَّةِ فِي غَدِ

فالسَّماوي لا يُرحب بِغدِ النَّابغةِ ولا يُهلِّلُ به؛ ولا يرغب به مستقبلاً للحب؛ كونه يمثل شُؤماً عدمياً يخلفُ ليله عن نهاره ويُفرِّقهُ عن الأحبة، وهذا يعطِّل مسيرةَ التواصل الشُّعوري الذاتي بين الأحبة، ويُحطِّمُ أسوار اللِّقاء والمحبة ويكسرها بعناصر الفرقة والتباعد الذي يُعيق مسيرَ لقائه العشقي الإنساني الجميل.

ويتَّضح الفعل القرائي في قصيدته(**مِيلادُ**) التي يتغنَّى فيها السَّماوي ضمنياً في تناصِّه الشعري بـ(**المها والجسر**)، ليُضفي عليها شيئاً من روحه المائرة الجيَّاشة في قصته الحكائية مع الحبيبة حين يلتقي بها منشداً لها أجمل أشعار الغزل الروحي الرقيق التي فاضت بها روحه المُستهامة التَّواقة:

حَامِلَاً قَلْبِي عَلَى شَفَتِي
أُغَنِّي لِلْمَهَا وَالجِسرْ
يَتْبَعُنِي السَّفَرْجَلُ وَالقُرَنْفُلُ
وَالمَلَائِكةُ الصُّغَارْ(٣٧)

وعبارة(**المَها والجِسرِ**) الشعريَّة من بيت رائع مُتفرِّدٍ لِعَلي بِنِ الجَهمِ الشَّاعرِ العباسيِّ الشهيرِ الذي يقول مُنشداً لتلك الجميل التي شغلته بِسِهَامِ عُيونها وسلبت لُباب عقله ورُوحه العاشقة بلحاظها الموجعة :

عُيُونُ المَهَا بَيْنَ الرُّصَافَةِ وَالجِسْرِ جَلَبنَ الهَوَى مِنْ حَيْثُ أَدْرِي وَلَا أَدْرِي(٣٨)

وما غناء السَّماوي بالمها والجسر إلَّا شعور تحوِّلي منه بالحراك النفسي، وانتقالُ من حال إلى حالٍ جديدةٍ أخرى. ويبدو أنَّ هذه الحال المتحرِّكة كثيرة التوالد والتجدُّد، وهي التي تدفعه باستمرار إلى التمثُّل أو التَّقنُّع برموز شعرية وأدبية كبيرة في زمانها ومكانها ومضمونها الفكري والوجودي الذي كانت عليه. وهذا ما نتلَّمسهُ في تناصِّه الرمزي التَّاريخي(**لِلملكِ الضِّلِّيل**) الشَّاعر امرئ القيس بنِ حِجْرِ بِنِ الحَارثِ الذي عُرِفَ بهذا اللَّقب وبالقول الشهير ((**اليومُ خمرٌ وغداً أمرٌ**))؛ لكثرةِ تِرحاله وتنقُّلهِ بين القبائل العربية.

والضلِّيل في اللُّغة، هي صيغة مبالغة من الفعل ضَلَّ، وهو صاحب الغوايات والبطولات الكثيرة. وامرؤ القيس معروف بسيرته الحياتية، وقصصه ومغامرات الليلية وتنقُّلهِ بين السعادة والشقاء، والنصر والهزيمة لما مرَّ به. يبدو أنَّ السَّماوي كان شديدَ التأثُّر بهذه الشخصية الشِّعرية المُبدعةِ التي تجمع بين صفة المُلكِ والشِّعرِ، وكانت كافيةً لأنْ

يتقنَّع بها ويتناصُّ مع أحداث قصتها الشهيرة في الأدب العربي مازجاً بينها وبين تجربته الشعورية مع الحبيبة شَهرزاد السومرية رمزِ عشقه الأثير، فوصف حكايتها:

تَقَصُّ بِالقُبُلَاتِ لِيْ
قَصَصَاً
عَنِ الضِّلِّيْلِ صَارَ مُؤَذِّنَاً
وَمُبَشِّراً بِالعُشْبِ بَادِيَةَ السَّمَاوَةِ
وَالرُّبَى بِالإِخْضِرَارْ(٣٩)

وكأنَّ لسان حال الشاعر السَّماوي الآني يقول ويعترف ويقرُّ لمتلقِّية بذاته الشعرية أَنا(**الضلِّيلُ**)، أَنا امرؤ القيس المهاجر الجديد في مدن الأرض والمنافي والتغرُّب الذي يحمل رسالةً سماويَّةً إنسانيةً مُقدَّسةً لأهله وناسه وموطنه بادية السَّماوة في العراق، وهي رسالة تبشِّرُ بصفات الخير والأمل والحياة الرغيدة الآمنة؛ لِتُعيدَ إليها نَسغَ روحها وإنسانيتها المفقودة في عهود الظلام والتَّردِّي والانغلاق عن آفاق الوطن.

ويعتمد يحيى السَّماوي في تناصِّه الأدبي الديني والتاريخي وغيره على أسلوب الامتصاص مع النصوص السابقة، وهو ما سمح به الكثير من النقَّاد وأيدوه حديثاً. وهذا المؤثِّر كان حافزاً كبيراً للسَّماوي في أنْ يتَّخذ من تقنيَة(الكُولاج) الفنِّي أسلوباً شعرياً في توظيف تناصِّاته الشعريَّة وتضمينها بالاقتباسات التحوِّليَّة المقبُولة في تكنيكها الفنَّي الذي يقوم على تجميع أشكالٍ ومجالاتٍ شعريَّةٍ وفنيَّةٍ مختلفةٍ؛ لتكوين عمل جديدٍ ذي تأثيرٍ فنِّيٍ أوسع في بنية الخطاب الشعري والثقافي.مثل هذا التشكيل التَّناصِّي الفنِّي الرائع نجده ماثلاً بين طيَّات قصيدته(**ثالثةُ الأثافي**) التي جسَّدها بصورةٍ كليَّةٍ بَلاغيةٍ حَلَّقَ فيها بعيداً في مخياله الشعري؛ يصله إلى عالمه الشعوري الذاتي مع من تُحدِّث روحهُ بروحها مُحلقةً بهوى العشق ونداه البهية:

نَحْنُ الوِئَامُ
سَرِيْرُنَا اِفْتَرَشَ الغُيُومَ
أَنَا المُحَلِّقُ فِي هَوَاكِ
وَأَنْتِ مِنْ صَدْرِي القَوَادِمُ
الخَوَافِي(٤٠)

إنَّ قراءتنا التناصيَّة لهذه الدفقة الشعورية التي تناصَّ فيها السَّماوي تضمينياً مع بيت مشهور من قصيدة المتنبِّي الشهيرة(**عَلَى قَدرِ أَهْلِ العَزْمِ تَأْتِي العَزَائِمُ...**) التي صور فيها براعة وقوَّة جيشِ سيف الدولة الحمداني الذي يتكوَّنُ تركيبه التشكيلي الخُطَطِي من جناحين (**الميمنةِ والميسرةِ، ومقدِّمةٍ ومؤخِّرةٍ، وقلبٍ**) في نسقية معناه البَعيدِ. أمَّا معناه القريب، فهو الصورة الكليَّة الرائعة التي رسمها لأجزاء الطير.

وها هو السَّماوي يستفيد من هذه الفكرة الفنيَّة وَيُوظّفها في تشكيلٍ جماليٍ فنِّي يتجاوز فيه الحدود البلاغية المألوفة في الشعر؛ ليرسم لنا صورةً حَاليةً مكانيةً مع الآخر الذي شكَّل حضوراً مائزاً في تكوين هذه اللَّقطة التصويرية العابرة لتخوم الفضاء السَّمائي الذي حَلَّقَ فيه الشاعر طائراً مُغرِّداً مع الحبيبة:

ضَمَمْتُ جَنَاحِيْهُم عَنِ القَلْبِ ضَمَّةً تَمُوْتُ الخَوَافِي تَحْتَهَا وَالقَوَادِمُ(٤١)

يحتل شعراء الغزل العُذري العرب المشهورونَ في العصر الأُموي حُضوراً مائزاً، وتَلقى معشوقاتهم مكاناً مُهمَّاً وواضحاً في إشارات الشَّاعر يحيى السَّماوي إلى الموروث الشِّعري الأدبي؛ كونهم جُزءاً مُهمَّاً من منظومة تكوين تاريخه العريق. وغالباً ما تكون مضامينُ هذه الإشارات ذِكراً لأسمائهم الشعرية الشهيرة مقرونةً بذكر أسماء حبيباتهم اللائي خَلدَهُنَّ الشِعرُ العربي تَدويناً وتوثيقاً على مرِّ العصور. وقد أفاد يحيى السَّماوي من تضمين قصص هذه الأسماء مدوَّنات في تناصَّاته الشعرية؛ لتكونَ شاهداً رمزياً على تجربته الشعرية، وأُنموذجاً تراثياً ساطعاً يُضربُ به المثل الأدبي على مواقفه الذاتية المترعة مع المعشوقة:

مَا السُّنْدَبَادُ بِغَيْرِ أَخْطَارِ البِحَارِ ؟
وَمَنْ "بُثَيْنَةُ" فِي قَوَامِيْسِ الصَّبَابَةِ وَالهَوَى
لوَلْاَ جَمِيْلْ؟(٤٢)

والتناصُّ الذي وظَّفه السَّماوي يشي بذكر(**بثينة**) معشوقة جميل بن عبد الله بن مَعمرِ بنِ العُذري القُضاعي الشَّاعر الأُموي الذي يُنسبُ لِقبيلة عُذرة الأمويَّة، فلا وجود لذكر بثينة بنتِ حَيانِ بنِ ثعلبة العُذرية في قواميس العشق وأبجدياته الوالهة، لولا وجود المعشوق الشرطي المثير (**جميلٌ**). وقد استثمرَ الشاعر قضية جميل بثينة؛ ليفيدَ بأنَّ العِلَّة في الهوى ترتبط بمعلولها الغائي، مثل ما هو السندباد البحري لا كونٌ وجوديٌّ لهُ، لولا البِحار. ومعنى ذلك أنَّ الأسباب مرهونة بالمسببات الَّتي هي أساس العلَّة والمعلول بالنسبة للشاعر في إحالاته الأدبية والشعرية القصصية لهذه الرموز التراثية الشعرية الكبيرة.

ومن المظاهر الأدبية التناصِّية التي أحياها الشاعر العاشق الثائر المجاهد يحيى السَّماوي وابتكرها رمزاً تناصيَّاً شعرياً في بنيات قصائده العشقية ذات الروح الصوفية والجوِّ العرفاني شخصبة(**عِشقِائيلُ**) النحتية، مرسال العشق الروحي وَمِهْبَطُ وحي الهوى بينهُ وبين معشوقته الحقيقية مُستفيداً من دالة التَّأفُّف:

قَالَ "عِشْقَائِيْلُ" لِيْ
يا سادِنَ العِشْقِ وَنَاطُورَ بَنَيْهْ
لَا تَقُلْ أُفٍّ
إِذَا أَوْلَغَ فِي نَهْرِكَ ضَبْعٌ
أَوْ دَنَا مِنْهُ سَفَيْهْ(٤٣)

وكأنَّ شاعرنا يخبرنا بأنَّه يأخذ أوامرَ مخياله العشقي من معلِّمهِ(**عِشقائيلَ**)، ذلك النحتُ الرمزي الذي صَيرَّه إبداعه الإنتاجي مِرسالاً للحبِّ ورسولاً طيِّعاً للهوى، فلا يُعصي له أمراً ما في تباريح الهوى طالما قطوفه في العشق دانية أُكُلُها، وحلاوتها العشقية تُغري قلوب القاطفينَ من جنائنه العشقية دونَ مَعصيةٍ تمنعه من تذوق ذلك الرحيق العسلي لشهد محبوبته السومرية الأرضية المُثلى بهذا النموذج الفذِّ التَّناصِّي.

ج_ التَّنَاصُّ الأُسطُوريُّ(المَلحَمِيُّ)

لاشكَّ أنَّ التَّناصَّ الأُسطوريَّ يأخذ شكله الطبيعي، ويستمدُّ قوته الفكرية والجمالية في البنى الشعرية من الأسطورة في التراث الأدبي، والتي تمثِّل كما يقول أنس داوود:"أجزءَ الناطقِ من الشعائر البدائية، الذي نَمَّهُ الخيال الإنساني، واستخدمته الآدابُ العالميةُ... فهو يعني تلك المادة التراثية التي صِيغتْ في عصور الإنسانية الأولى، وعبَّر بها الإنسان في تلك الظروف الخاصَّة عن فكره ومشاعره تُجاه الوجود فاختلط فيها الواقع بالخيال وامتزجت معطيات الحواس والفكر واللَّاشعور واتَّخذ فيها الزمان كما اتَّخذ فيها المكان"(٤٤). وقد أفاد الشاعر من ذلك من خلال إسقاط الواقع الأسطوري على معطيات واقعه الحدثي.

ولعلَّ هذه المُعطيات التي انصفت الأسطورة، والمخرجات التي ظهرت عليها في التراث كانت ميداناً خِصْبَاً، وعالماً أرحب من عوالم اجتذاب الشاعر الحديث؛ لتكون محطَّ أنظاره واهتمامه الخيالي، وكانت مُتَّكَأً فكريَّاً طافحَاً بالشاعرية والخيال الإنساني للسَّماوي في توظيف واستحضار رموزه الأسطورية، والإفادة من قصصها الخيالية؛ لتكون نصوصاً تناصيَّة إنتاجيةً أوليَّةً سابقةً لمتفاعلاته النصيَّة الحديثة في إعادة بناء وإنتاجِ نصوصٍ حاليةٍ تَسعُ عوالمه وآفاقه الشعرية والشعورية الذاتية؛ وذلك كون البنية السَّردية الأسطورية "تسعف الشاعر على الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر، والربط بين الماضي والحاضر، والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية، وتنقذ القصيدة من الغنائية المَحَضِ، وتفتحُ آفاقها لقبول ألوانٍ عميقةٍ من القوى المتصارعة والتنويع في أشكال التركيب والبناء"(٤٥).

فضلاً عما تختزنه الأسطورة في المثيولوجيا من طاقةٍ إيحائيةٍ رمزيةٍ تمنح الشاعر قوةً تعبيريةً إيجابيةً في الإفصاح عن مشاعره وأفكاره وفلسفة رؤاه المنهجية بطريقةٍ فنيَّةٍ عميقةٍ تبعده عن المباشرة والتقريرية والتسطيح الرتيب المملول الذي لا يغني أثراً ولا يُسمن بطناً من جُوع. والأسطورة تغني الشاعرية بنصِّها.

إنَّ اهتمام السَّماوي بالتَّناصِّ الأُسطوري الملحمي لا يقتصر على مضامين الأسطورية العربية القديمة والأساطير العالمية كالأغريقية والرومانية التي وجدت لها مكاناً تفاعلياً نسقياً في خطاب الشاعر مُستفيداً من شخصياتها ورموزها وحكاياتها الموازية للأساطير العراقية البابلية والسومرية القديمة. واللَّافت على نصوصه الشعرية المُتناصَّة استخدامة للشخصيات الأسطورية أكثر من فنتازيا الأسطورة، أو من قصتها المعروفة، وذلك من خلال الرمز لها أو الإيحاء بالإشارة إلى بطلها الرمزي، ولا سيَّما أسماء الرموز أو أسماء المدن القديمة والأقوام البائدة كـ(**عادٍ وثمود**

وسدوم)، وغيرها من قصص الخرافة وشياطين عبقر الشعرية التي ألهمت الشعراء شعريةً وشعوراً مخيالياً عميقاً ميَّز أسلوبية معجمه الشعري الثَّرِّ بجمالياته.

ولنقف في هذا على المقطع الأخير من قصيدة الشَّاعر السَّماوي(**مَا الَّذي تَعنينَ لِي؟**) لنرى كيف تمكَّن السَّماوي من توظيف شعرية الحسِّ الأسطوري للرمز السُّومري(**إينانا**)، آلهة الحبُّ والحربِ والجنس والخِصب والجمال والحياة، كي تصل الذات الشاعرية إلى أقصى قدراتها الكونية، ولتصلَ الذات الأنوية إلى ذروتها وهيمنتها العليا في هذا التصوير الرمزي لمعطيات الآلهة إينانا في تحكمها بالعالم السفلي:

إنَّ إيْنَانَا إذَا جِزْتَ مَدَاهَا

تُمْسِكُ المَاءَ عَنِ الحَقْلِ

وَتُظْمِي جَدْوَلَكْ(٤٦)

وكأنَّ السَّماوي يبوح بإشاراته المثيولوجية للآلهة السُّومرية بأنَّه هو (**إينانا**) في الحبِّ، بل هو ديموزي مصدر خصب هذا العشق الروحي، ونماؤه الممطر الهاطل في هذا الحبِّ الذي لولاه لِما حصلت به الحياة مع الحبيب الذي لا يمكن أنْ يتجاوزك مداه الروحي. وإنَّ تناصَّ يحيى السَّماوي مع الأسطوري (**إينانا**) له أبعاده الفنيَّة المؤثِّرة، وأثره على تفاعله الحالي في ميدان الذات الشاعرية.ومعلوم أنَّ(**إينانا**) السومريَّة مع (**ديموزي**)، يقابلها في الأساطير البابلية مع **تموز**(**عشتار**)، آلهة الحبِّ والحرب والجمال والمطر، ويقابلها(**عشتاروت**) عند الفينيقيين، و(**أفروديت**)، أو الزهرة عند اليونانيينَ، و(**فينوس**) عندَ الرومانيينَ. فالآله واحدة في مضمون تجلِّياتها، وإنْ تعدَّدت مسمياتها الحضارية العربية أو الإغريقية أو الرومانية أو غيرها من الحضارات الإنسانية الآخرى في العالم التي عرفت بسمات حضاراتها الإنسانية.

وفي إشارةٍ أسطوريةٍ واضحةٍ يتمنَّى السَّماوي في قصيدته(**شجنٌ منْ حجرٍ**) أنْ يكون (**سيزيفَ جَديداً**) رمزاً للعذاب الأبدي في تناصِّه مع قصة الرمز الحقيقي الأسطوري(**سِيزيف**)إحدى الشخصيات الأسطورية الأكثر مَكراً وخداعاً في المثيولوجيا الأغريقية، والَّتي تَمكَّنت حتَّى من خداعِ إلهِ الموت (**ثاناتوس**).الأمر الذي أغضب كبير الآلهة(**زيوس**)، فعاقبه بحمل الصخرة من أسفل الجبل إلى أعلاه، ويظلُّ يراوح هكذا، حتَّى صار رّمزاً أبديَّاً للعذاب الجسدي والنفسي الإنساني الكبير. فيقول السَّماوي مُجسِّداً خاصية هذا الرمز للتعبير عن تأصيل تجربته الذاتية الشعورية العشقية في قداسة الحبِّ الروحي الأرضي الحقيقي:

لَا بُدَّ لِيْ مِنْ صَخْرَةٍ

لِأَكُوْنَ

"سِيْزِيْفَ" الجَدِيْدَ..

وَلَيْسَ مِنْ بَحْرٍ وَأَشْرِعَةٍ

فَأَبْتَدِئ الرَّحِيلْ(٤٧)

إنَّ السَّماوي حينما تماهى في تناصِّه مع قصة الرمز الأسطوري الأغريقي أراد أنْ يوصل رسالةً لمتلقيه القارئ بأنَّ يكون رمزاً متجدِّداً للتحدِّي والصمود والعزيمة والرفض والبطولة والإصرار والاحتجاج، مهما كانت تجلِّيات هذا العذاب، لا بدَّ من سيزيف جديدٍ يُبحرُ به سُفناً مشرعةً في بحر الثورة لتحقيق ما يمكن تحقيقه، وإنْ كان البعدُ جداراً قويَّاً حائلاً بينه وبين ذلك الحلم الفريد الذي يمكن التوحُّد معه رمزاً.

ونلمح في إحدى قصائد يحيى السَّماوي(ومضةً) فنيَّةً أو إشارةً تناصيَّةً واضحةً مع قصيدة **(الأرضُ اليَّبابُ) للشاعر الإنكليزي(ت.س إليوت)**، والتي تضمَّنت شخصياتٍ أسطوريةً عرفانيةً توحي بالتنبُّؤِ، والتي تشكلِّ دعامةً القصيدة الأساسيَّة في نظرة إليوت إلى العالم الأحادي بعد الحرب العالمية الأولى. وتشكِّل هذه النظرة خيبةَ أملِ جيلٍ من ذلك العالم الأحادي، وتصوِّرهم ثقلاً بالمخاوف والذعر والشهوات العميقة، وفيها إشاراتٌ كثيرةٌ تؤْذِنُ بالخلاص من خلال هذه الشخصيات الأُسطورية التي أسقطها على شخصيةٍ حديثةٍ في عصره؛ لأنَّها تمتلك قوةً روحانيةً تستشرف مستقبل العصر الحديث وتتنبَّأ كاتبه. وقد وظَّف لهذه القصيدة شخصيةَ عَارفٍ فَقَدَ البصرَ؛ ولكنَّه لم يفقد بَصيرةَ العَقلِ، ودلالةَ القلبِ كي ينظر إلى العالم الذي من حوله نظرةً فرديَّةً؛ كونه فاقداً للشيء، ولا يمكن أنْ يعطيه ما يشعر به من أمل وخلاصٍ:

قَالَ لِيْ اَلأَعْمَى

أَنَا

أَرْضٌ يَبَابْ

لَيْسَ يَغْنِيْنِي إِذَا أَشْرَقَتِ الشَّمْسُ

أَوْ البَدْرُ عَنِ الشُّرْفَةِ

غَابْ(٤٨)

والحقيقة أنَّ ومضة تَقَنُّعَ الشاعر السَّماوي سَيَّانٌ بقناع رمزية الأعمى في فرض رؤيته الشعرية عن عالمه الذي يتوحَّد معه ماضياً وحاضراً ومستقبلاً في الإفادة من موضوعية**(الأرضِ اليبابِ)**؛ لِيُعيدَ إلى عالمه الأرضي جزءاً من خصوبة الحياة ونمائها المفقود، بدلاً من تلك النظرة التشاؤمية المُتَخَوِّفةِ من فقدان الأمل، والشعور بالخيبة والخذلان. وإذا كان إليوت قد وظَّف شخصيتي العرافة الأسطورية**(سيبيل ليبيكا وتايريزياس)** وأسقطهما على شخصياته الحديثة؛ كونهما يمتلكان قوىً روحانيةً تنبُّؤيَّةً،فإنَّ السَّماوي استثمر شخصية**(الأعمى)** الضرير؛ لِيُماهي بها تناصيَّاً شخصيات إليوت من أجل أنْ يسقطها على فضاء عالمه الوجودي الحاضر؛لتكون مُنقذاً مُخلِّصاً من الهمِّ الكبير الذي يعتري أفكاره وتجدُّد إبداع رؤاه.

ولم يهمل يحيى السَّماوي في شعره الإشارة أو الإيحاء إلى أسماء الممالك والمدن الأسطورية القديمة التي دخلت عالم المثيولوجيا الأسطورية؛ لأهميتها التاريخية الحضارية زمانياً ومكانياً. فلنقرأ السَّماوي وهو يُشير في إحدى تناصاته التضمينية إلى مدينة**(أُور)** التاريخية مِهْبَطِ سيدنا إبراهيم، وعاصمة الدولة السومرية التي اشتهرت بمبنى

الزقورة التي فيها معبد الآله(**إينانا**) آلهة الحبِّ والقمر كما وردت في الأساطير(المثيولوجية) السومرية. فضلاً عن أنَّ مدينة(أور) تاريخياً هي موطن النبي إبراهيم الخليل(ع) أبي الأنبياء قبل نحوَ ألفي سنةٍ قبل الميلاد. وقد أشار السَّماوي إلى هذه المدينة مقرونةً بذكر(**المَشحوفِ**) الزَّورق السَّومريِّ الذي يعود تاريخ وجوده إلى الحضارة السومرية التي بزغت قبل نحو خمس آلاف سنةٍ في العراق؛ ليصلَ ماضيه الأصيل وتاريخ جذوره العريقة بحاضره الراهن ومستقبله الحالي،إذ يؤرخن ذلك:

وَفِيْهِ مِنْ (أُوْرَ) مَشْحُوْفٌ يَسِيْرُ بِهِ زَهْوَ الهِلَالِ بِضَوْءِ الأَنْجُمِ الزُّهُرِ(٤٩)

إنَّ اجتذاب يحيى السَّماوي لمدينة أور واستخدامها في شعره ليس تقليداً على هدى الشعراء الغربيين الآخرين أو غيرهم واتباع أساليبهم الأسطورية، وإنما كان ذلك رغبةً منه؛ كونه شاعراً سومريَّاً جنوبياً وابن مدينة السَّماوة التي تمتدُّ جذورها التاريخية إلى أرض سومر. فضلاًعن أنَّ المعشوق الحقيقي الذي تغنَّى به على أرض الواقع أصله سومري، فمن حقِّه أنْ يزهو بالمعشوق الذي صيَّرَ زورقه الصغير،وكأنّه هلالٌ يشقُّ بضوئه الزاهر من الأنجم الوضاءة، وهو يسير في آفاق الحبِّ المُتهادية ويشقُّها نحوَ عنانِ السَّماءِ.

ولا نعدم في هذا التَّناصِ الأُسطوري من أنْ الشاعر يميل بقصدٍ أو بغير قصدٍ إلى التلميح باستعراض بعضٍ من ثقافته الأسطورية المكتسبة، وبيان سعة إطلاعه الكبيرة على مختلف الثقافات العالمية التي شكَّلت الأساطير المثيولوجية ركناً أساسياً مهمَّاً من ثقافاتها الحضارية والإنسانية، وقد "أعانته الأسطورة أنْ يحيطَ بعض مقاصده بشيء من الغموض"(٥٠) الذي يتقَّنع بخفاءٍ وراءَه أمام متلقيه كي يدركه بتدبُّرٍ وفهم حقيقيين.

د_ التَّناصُّ التُّراثي الشَّعبيِّ(الفُلكلُوريُّ)

يمثِّل التَّناصُّ الشعبي في شعر يحيى السَّماوي جزءاً مهمَّاً مستمدَّاً من بيئة التراث الشعبي المحلِّي الذي يعتمد على ما يظهر منها من مَظاهر ومُهيمناتٍ ذاتَ حِسٍّ شعبيٍّ فلكلوريٍّ مَحضٍّ يَستمدُّ شخصياته الرئيسة من وحيِّ الخيال الشعبي المحلِّي التي ظلَّت ماثلةً حيَّةً في مخيال الإنسان العراقي على مرِّ السنينَ وتوارد العقود. وقد تكون بنيات السَّماوي التناصيَّة في شعره تمثِّل "صوراً شعبيةً يرسم من خلالها عوالمَ مُستمدَّةً من واقعه ويضمِّنها صورَ معاناته، أمْ أمثالاً وحكاياتٍ وأغانيَ وألعاباً تتَّسمُ بطابع خصوصيتها الشعبية العراقية"(٥١) المتوارثة عبر الموروث الشعبي التُّراثي الذي هو خزينُ ذاكرة الشاعر المحتشدة بوقائع الدين والتراث الأدبي والتاريخ الأصيل الذي هو موئل شعريته ومنابع رفده الجمة.

والسَّماوي كشاعرٍ عراقيٍ حديثٍ ظهر ما بعد جيل السيَّاب قد تأثَّر كثيراً في شعره بالتراث الفلكلوري الشعبي العراقي الذي أخذ يزدهر ويتطوَّر سريعاً ما بعد الحرب العالمية الثانية متزامناً مع قيام حركة الشعر الحرِّ(التفعيلي) الجديد التي دخلت إلى العراق في النصف الثاني من القرن العشرين، ووجدت لها أنصاراً وروَّاداً فاعلينَ مؤثِّرين في مشهد الشعر الثقافي العراقي خاصَّةً والوطن العربي على وجه العموم.

وقد حَلَّقَ السَّماوي في تناصاته الشعبية ومخياله الحسِّي بعيداً في آفاقٍ واسعةٍ وعوالمَ مُعَصْرَنَةٍ من أساليب التعبير وتجلِّيات التلقِّي المرتبطة بِهُويَّة وطابع الشعر العربي القديم، والذي يستمِدُّ مضامينه وأفكاره من ظلاله الغنيَّة الوارفة؛ وذلك من خلال الإشارات التَّناصيَّة التي تتضمَّن في تركيبها اللُّغوي الشعري تضميناتٍ لغويَّةً مُجردةً أو اقتباساتٍ شعبيةً حسيَّةً محضةً وجدت طريقها المباشر دون تكلُّفٍ أو اقحامٍ وتحمّيُلٍ في مستوى الخطاب الشعري المتجدِّد ليحيى السَّماوي مهماز الشاعرية الحديثة وفنارها الفذ.

واتَّخذ السَّماوي في تناصَّاته الشعبية المتحوِّلة الشخصية الشعبية التي أنتجها الخيال الشعبي العراقي، وأنضجها صوراً كليَّةً من مخياله المتنامي كأول صورةٍ من صور مظاهر تأثره االشعري الحديث بالتراث الشعبي؛ ليثبتَ من خلالها إمكاناته الشعرية والإبداعية لإنتاج وابتكار شخصيةٍ تفاعليةٍ متفرِّدةٍ بسماتها الإنسانية المتمايزة بدلالاتها الشعرية تحقِّقُ إنتاجاً جديداً ما لم يتمكَّن المخيال الشعبي الفردي أنْ ينتجه في المجتمع الفلكلوري المتحقِّق. ولعلَّ شخصيَّة (**السندبادُ البَحريُ**) من أبرز الشخصيات العراقية ذات الأصل التاريخي الفلكلوري البعيد التي أشار إليها الشاعر يحيى السَّماوي في تناصٍّ شعريٍ واصفاً إياها:

مَا السُّنْدَبَادُ بِغَيْرِ أَخْطَارِ البِحَارِ ؟
وَمَنْ "بُثَيْنَةُ" فِي قَوَامِيْسِ الصَّبَابَةِ وَالهَوَى
لَوْلَا "جَمِيْلْ"؟ (٥٢)

ونكاد نتلمَّس من خلال هذه الإشارة التناصيَّة المباشرة لشخصية السندباد الشعبية شخصية السَّماوي الشعرية، وفاعلية روحه المسافرة في مخاطر بحار الغربة ومنافيها وعذاباتها ووجعها القاتلة، ولعلَّه أراد القول بهذا الحسِّ الشعبي لولا وجود الوطن وخطورة وضعه السياسي والثقافي، لما كان هناك سندبادٌ (يَحياويٌ) في المهاجر مسافراً. ولولا وجود جميل الغزل ، لما كانت هناك في الساحة بثينة تذكر أيقونتها في تاريخها العشقي، فوجود الأول شرط مؤثِّر رهينٌ بوجود المقابل الثاني المُتعلِّق بهِ روحاً وفكرةً وجمالاً.

ويبدو لي أنَّ حياة يحيى عَبَّاس السَّماوي ورحلته الشعريَّة السندباديَّة وخطوط آفاق غربته الداخلية والخارجية تتقارب نسبياً في شخصيتها المركَّبة من حياة وشخصية بدر شاكر السيَّاب التغرُّبيَّة التي تاكاد تكون رحلةً سندبادية شعبيةً جديدةً وفحتاً أسلوبياً متقرداً في جماليَّاتِ عالم الشعر بكلِّ تفاصيلها ومعطياتها الجديدة التي حفلت بها مسيرة السيَّاب الشعرية(٥٣)، وعلى الرغم من أختلاف وضعهما المعاشي والاجتماعي معاً بصفة مغايرة للواقع الذي مرَّا به في حياتهما الشعرية والجهادية المكافحة على مختلف الصُعُد والاتجاعات الإبداعية والآيدلوجية،فإنَّ لكلِّ شاعرٍ معجمة اللُّغوي المائز عن جمال الآخر.

فالسّماوي يلجأ في تناصَّاته الشَّعبية إلى استثمار وتوظيف بعض الشخصيات ذات الطابع الشعبي أو الحس خيالي التي وردت قصتها التراثية في كتاب((**ألفُ ليلةٍ وليلةٌ**)) المؤثِّر بأدبه الشعبي العراقي، مثل شخصية(**شهرزاد**) وزوجها الملك(**شهريار**) اللَّذينِ اشتهرا كثيراً في الموروث الشعبي العراقي، تلك التي قرن بها السَّماوي

شخصية(**شهرزاد**) بشخصية معشوقته التَّبَتُّليَّة الملاك السومرية الحقيقية لا المتخيَّلة الافتراضية بعالمه الأرضي الهابط الذي يَستمدُّ تعاليمه من وحيِّ ألواح سماء الأساطير السومريَّة الحقَّة:

تَقُصُّ بالقُبُلَات لِيْ

قِصَصَاً

عَنِ الضِّلِّيْلِ صَارَ مُؤذِّناً

وَمُبَشِّراً بِالعُشبِ بَادِيَةَ السَّمَاوَةِ

وَالرُّبَى بِالإِخْضِرَارْ(٥٤)

ولعلَّ إشارة السَّماوي التضمينية المباشرة لشخصية(**شهرزاد**)المرأة العراقية القويَّة المتحرِّرة أراد بتناصها الشعبي أنْ يكون معادلاً موضوعياً مماهياً للمَلَاك السومريَّة ذات الأصل الجنوبي المتجذِّر، والتي بها تتحقَّق بشائر حبِّ والخير ،والحياة الحرة السعيدة في متواليَات قصائده العشقية الساخنة بالجمال والطبيعة.

وإذا كانت المعشوقة في الملاك السومرية هي(**شهرزادُ**) العشق وما أضاف إليها السَّماوي من مخياله الشعبي وحسِّه الشعري، فإنَّ العاشق في هذه الملاك السومريَّة، والذي نصَّبَ نفسه مَلِكَاً عليها هو الملك (**شهريار**)،البطل في كتاب(**ألفُ لَيلةٍ وليلةٌ**)، والرجل القوِّي المغامر الذي لا تأخذه بالمرأة لومة لائم، وهو يتروَّضُ بفعل شهرزاد المرأة العراقية يوماً بعد يومٍ، وليلةً بعد أُخرى؛ ليكون شهريار السِّلم وشهزاد الأمان:

فَأَنَّا بِمَمْلَكَةِ المَلاَكِ السُّومَرِيَّةِ

"شَهْرَيَار"(٥٥)

وهذا التأكيد الإشاري الحسِّي الشَّعبي لشهريار العشق يشي بشخصية الشَّاعر يحيى السَّماوي التي تسعى إلى تضمين المخيال الشعري بالاعتماد على قدرة الإنسان على حلِّ همومه وصراعاته ومشكلاته الإنسانية التي يعاني منها داخلياً وخارجياً وإسقاطها. وقد تكون الحاجة إلى الحبيبة والتوحُّد معها روحياً دافعاً إنسانياً قويَّاً للاستغناء عن كلِّ ما هو ترفٌ باذخٌ، أو نعيمٌ دنيويٌ زائلٌ يكفل حياةً دنيويةً رغيدةً لا تساوي لحظة لقاء دائمٍ مع شهرزاد المعشوقة، وإنْ كانَّ مخدع شهريار وثيراً دافئاً جاذباً للحياة السعيدة التي ينشدها الإنسان، ويسعى إليها كحقٍّ من حقوقه الدنيوية المشروعة في العيش الحُرِّ الرغيد بكرامةٍ :

مَا دُمْتِ لِيْ

وَمَخْدَعِ شَهْرَيَارَ وَمُلْكِ هَرُوْنَ الرَّشِيدْ؟(٥٦)

والشاعر بهذه اللَّقطة المملوءة بتناصَّاتها الجماليَّة (**الشَّعبيةِ والتَّاريخيةِ والدِّينيةِ**) يرفض أنْ تكون معشوقته السومريَّة شهرزاد العشق قريبةً من صورة شهريار الموت؛ لانتفاء الحاجة إلى التحرُّر منه، فوجودُها قريبةٌ منه يُغنية عن ملك هَرون الرشيد، وعن كلِّ مُغريات زوائل حياة الدنيويةِ المؤقته بوجودها.

ويحظى المثل (**الشَّعبيُ التُّراثِيُ**) في بنية الخطاب الشعري باهتمام السَّماوي في تناصاته التراثية القديمة؛ كونه يمثِّل تجسيداً لخلاصة حكمة الإنسان وفلسفته الحياتية، وتشخيصاً لرؤى تجاربه الزمنية التي أفاد منها الشاعر في التعبير عن واقع الحال العراقي الراهن وإظهار صوره الدلالية المعبِّرة، وهذا ماختم به قصيدة(**قَنَاعَةٌ**) التي يتوافق فيها وينسجم ويتطابق مع نسق الحبيبة معاً شكلاً ومضموناً وإيقاعاً:

إنَّنِي "شَنٌّ"

فَكُوْنِي لِي "طَبَقَةً (٥٧)

لا أُريد في هذه الدفقة الشعرية المكثَّفة بتناصَّها التُّراثي الشعبي أنْ أتحدثَ عن أصل هذا المثل الذي حدث بين رجلٍ يُدعى(**شَنٌّ**) وامرأة تدعى(**طَبقةً**)؛ ولكن حقيقة هذا المثل الذي يعدُّ من روائع الأمثال العربية في التراث العربي يُضربُ للشيئينِ المتماثلينِ اللَّذينِ يلتقيانِ ويتوافقانِ في التفكير والتدبُّر، ورجاحة العقل، وَحُسنِ المُؤتلف، وتوافق المختلف.لذلك انزاح فيه الشاعر العاشق الثائر متحوِّلاً في تعبيره الموافق؛ ليكون الحبيب المعشوق(**شناً**)؛ ولتكون المعشوقة(**طبقةً**) في صدى غزلياته الشعرية االمتأصِّلة تطبيقاً.

ولجماليات الغناء الشعبي الفلكلوري الريفي في التراث العراقي أهميةٌ تأصيلية في شعر السَّماوي لا تقلُّ عن أهميةِ اهتمامه بالمثل الشعبي الذي وظَّفه في تناصَّاته التحوليَّة؛ وذلك لِما لهذا الفن التراثي الشعبي الأصيل من مظاهر تأصيليةٍ بارزةٍ في انتقاء صوره وألفاظه ودلالاته، وفي تضمين الصادق منه الذي يُحاكي هموم وأمال وتطلع الفرد العراقي(٧٣). وقد تجسَّدت مبادئ هذا الاهتمام الشعبي الأصيل وتطبيق منهج انثيالاته الشعورية العاطفية التي ضمنتها قصيدته الجمالية (**فِي حِضنِ مَشحُوفٍ**) التي يُصوِّر فيها قصة رحلته الغزلية مع المعشوقة بلغةٍ فيها من الشفافية والتقابل اللُّغوي الجميل لهذه الأغنية:

فِي حِضْنِ "مَشْحُوْفٍ يَطُرُّ الهُوْرَ"

يَوْمَ تَلَاقَيْنا شَرْقَاً وَغَرْبَاً

وَالصَّبَاحَ مَعَ الأَصِيلْ

أَدْرَكْتُ

أَنَّكِ خَيْرُ مِفْتَاحٍ

لِقُفْلِ المُسْتَحِيْلْ(٥٨)

عمد الشاعر يحيى السَّماوي في بنائه التركيبي الشعري الجُملي على تضمين واقتباس مضمون دلالة الأُغنية العراقية الفُلكلورية الشعبية التراثيةالريفية(**مَشحوفَنَا طَرَّ الهُورَ**) بمعنى قطع زورقنا الهور مارَّاً، أو مضى لحال لِسبيله، تلك الأغنية الذائعة الصِّيت شيوعاً في خمسينياتِ وستينيات القَرن العشرينَ؛ ليتخذَ منها مَلمحاً صورياً بارزاً في تجسيد غزلياته العشقية مع من وجد فيها التصافي والتلاقي الوجودي الغنائي بهذه التضادية الثنائية من التقابلات،

مُدركاً مكانتها الحقيقية في قلبه، وما تمثِّله رمزياً له؛ كونها خيرَ مفتاحٍ يفكُّ به قفل القلب المُغلق المستحيل. فانساب بها صوته الشعري مثلما صدح بغنائها(داخل حسن).

إنَّ اهتمام يحيى السَّماوي بمظاهر التراث الشعبي الثَّر دَفعهُ إلى الاستعانة بتوظيف واستحضار مصادر الحكاية الشعبية وأنساقها المحلية ذات التأثير الدلالي الكبير. وتأتي بوادر هذا الاهتمام أو التأثير بها من خلال الإشارة إلى إحدى شخصياتها التراثية أو الحديث عنها،أو الرغبة باقتباس أو تضمين بعض صورها الشعبية التي تناسب موضوعيتُها وقائعَهُ(٦٠) المكانية والزمانية والجمالية المعبِّره عن واقع الحال.

وتبدو ملامح الحكاية الشعبية وبشكلٍ واضحٍ في شعر السَّماوي في قصة **(بِساطِ الرِّيحِ السِّحري)** التي ورد ذكرها في أدبياتِ المثيولوجيا الشعبية حكاية**(ألفِ ليلةٍ وليلةٍ)**، وهي بمثابة سجادةٍ سحريةٍ تَنقل النَّاسَ فوقَها إلى الوجهة التي يقصدونها فوراً وبسرعةٍ مُذهِلَةٍ. وقد ظهرت تلك السجادة الأسطورية في حكايات **(علاءِ الدِّينِ السِّحري)** ذات الأصل التراثي العربي العراقي.ونظراً لأهمية هذه الحكاية في التراث الشعبي، ولِمَا لها من مزايا صوريةٍ ماثلةٍ في البنية الجماعية عكف السّماوي على تضمين دلالتها الرمزية شعرياً للتعبير عن فيوضات مشاعره الإنسانية في التوحُّد العاطفي والشعوري مع امرأته التي ذُهِلَتْ وأُدهِشَتْ، كيف حملته أقدارهُ السريعة بهذه الكيفية العجائبية التي وصل بها إليها حالاً دون تأخير منه نحو لقائها:

كَيْفَ جِزْتَ الأَبْحُرَ ..

الأَنْهُرَ ..

وَالبِيْدَ الصَحَارَى ..

أَبِسَاطُ الرِّيْحِ نَحْوِي حَمَلَكْ؟(٦١)

الشَّاعر يَسوقُ تناصَّهُ الشعريَّ**(بِساطَ الرِّيح)** للدلالة على القوَّة السحرية المذهلة التي حملت الشاعر بقوةٍ إلى أحضان المعشوقة وبسرعةٍ فائقةٍ لا يمكن تصوِّرها عقلياً، وكأنَّه طائرٌ جَوِّيٌّ يُحلِّقُ في سماء الأفق البعيد. وقد اعتمد السّماوي في تركيب هذه اللَّقطة على صورة المخيال الشعبي الأسطوري لهذه الحكاية، وأسقط شعرياً دلالتها الموضوعية على واقعه الحدثي اليومي المعاش، فكانت بحقٍّ نموذجاً فنيَّاً شعبياً رائعاً لتعبيرٍ انزياحيٍ رمزيٍ جمالي لها أخذ منه مأخذاً فنيَّاً روحياً في موضوعه التراثي المثيولوجي.

ومن الملاحظ أنَّ أغلب هذه التمظهرات الشعبية التَّراثية التي استحضرها السَّماوي في تناصاته الشعرية مرَّت في تاريخها التكويني بحالات من التغيُّر والتبديل والتأصيل والإضافة، فضلاً عما يهبها المخيال الشعبي التُّراثي من سماتٍ وخصائص تأصيليةٍ متزايدة لها أثرها الكبير في ترصين الجملة الشعرية، وإسقاط دلالاتها على الواقع الحياتي الراهن الذي هو مناطُّ اهتمام الشاعر ومبتغاه الفنِّي في الشعرية العربية الحديثة التي تُبيح للشاعر الاستفادة من تجلِّيَات الصور الشعبية التراثية والاجتماعية، وبعض المعتقدات والطقوس والأعراف الشعبية السائدة في محيط البيئة المحلية للمجتمع العراقي.

وإنَّ مثل هذه التناصّات الجمالية التي أغنت قصيدة السَّماوي بمضامينَ وسماتٍ موضوعيةٍ عِدةٍ في غاية الأهمية،جعلت الفرصة مانحةً لهذه التناصَّات التحوليَّة الخارجية العامة أنْ تتكرَّر بمفرداتها المختلفة بنحو(٣٨) مرَّةً في شعرة وبنسبة مئوية بلغت(٩٥%). وهي نسبة كبيرة وهائلة بالمقارنة مع المستويات الجمالية الأُخّرُ التي يشي بها تصنيف معجمه الشعري في أسلوبيته الشعرية التي شكَّلت العمودي الفقري لشخصية يحيى السماوي الإبداعية شاعراً ومناضلاً ومثقَّفاً فكريَّاً واعداً بالتجدُّد والتخليق الإنتاجي المُبتكر.

هَوامشُ الدِّراسَةِ

١_لمعرفة المزيد من ذلك يُنظرُ: جراهام ألان، نظرية التناصِّ، ترجمة: د. باسل المسالمة.

٢_ جوليا كرستيفيا، علم النصِّ، ترجمة: فريد زاهي، ص ١٢.

٣_ د. محمَّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص١٢١.

٤_ نبيل علي حسن، التناصُّ(دراسة تطبيقية في شعراء النقائض، جرير والأخطل والفرزدق)، ص ٢٦.

٥_إبراهيم مصطفى دهنون، التناصُّ في شعر أبي العلاء المعرِّي، ص ١٥.

٦_ سماح رواشدة، فضاء الشعريَّة، ص ٧٩.

٧_ د. فَيصل دَرَّاج، دلالاتُ العَلاقة الروائية، ص ٩.

٨_ جراهم ألان، نظرية التناصِّ، ترجمة: د. باسل المسالمة، ص ٧ .

٩_د. فوزي الزمرلي، شعرية الِّروايَّة، ص ٢٥.

١٠_ يُنظرُ: د. سعيد سلام، التَّناصُ التُّراثي، ص ١٥٤.

١١_ د. سعيد يقطين، الرِّوايةُ والتُّراثُ، ص ٥٣.

١٢_ يُنظرُ: نبيل علي حسن، التناصُّ(دراسة تطبيقية في شعراء النقائض، جرير والأخطل والفرزدق)، ص ٤٥.

١٣_ يَحيَى السَّماوي، تيمنَّمي برماديِّ، ص ٢٧.

١٤_ سُورة النساءِ، الآية: ١٥٧.

١٥_ سُورة يُوسفَ، الآية: ١٥.

١٦_ يَحيَى السَّماوي، تيمَّمي برمادي، ص ٣٠ .

١٧_ يَحيَى السَّماوي، تيمَّمي برمادي، ص ٦٦ .

١٨_ سُورة الإنسان الآية: ٨ .

١٩_ يَحيَى السَّماوي، تَيَمّمي برماديِّ، ص ١١٧.

٢٠_ سُورة الضُّحى، الآية: ٢.

٢١_ عَلي حدَّاد، أثرُ التُّراث في الشِّعرِ العراقي الحديث، ص ١١.

٢٢_ يَحيَى السَّماويُّ، تَيمَّمي بِرمادِيِّ، ص ١٣٦.

٢٣_ سُورةُ الإسراءِ، الآية: ٢٣.

٢٤_ سُورةُ البقرة، الآية: ١٥٨.

٢٥_ يَحيَى السَّماوي، تَيَمَّمِي بِرماديِّ، ص ١٥٨.

٢٦_ يَحيَى السَّماوي، تَيَمّمي برماديِّ، ص ١١.

٢٧_ سُورةُ البَقرةِ، الآية: ٣٥.

٢٨_ سُورةُ الإسراءِ، الآية: ١.

٢٩_ يَحيَى السَّماوي، تَيَمَّمِي بِرَمَادِي، ص ٣٨.

٣٠_ سُورةُ يُوسفَ، الآية: ٢٤.

٣١_ سُورةُ يُوسفَ، الآية: ٢٤.

٣٢_ يَحيَى السَّماوي، تَيَمَّمِي بِرمادِي، ص ٩٨.

٣٣_ يَحيَى السَّماوي، تَيَمَّمِي بِرمادي، ص ٨٥.

٣٤_ سُورةُ يُوسفَ، الآية: ١٠.

٣٥_ يَحيَى السَّماوي، تَيَمّمِي بِرمَادِي، ص ١٥٢.

٣٦_ يَحيَى السَّماوي، تَيَمَّمِي بِرَمادِيّ، ص ١٢١.

٣٧_ يحيى السَّماوي، تيمَّمي برمادي، ص ٩.

٣٨_ عَليُ بِنَ الجَهْمِ (أبو الحسن)، ديوانُ عَليِ بِنِ الجَهمِ، ص ١٤١.

٣٩_ يَحيَى السَّماويُّ، تَيَمَّمِي بِرمَادِيّ، ص ٨ .

٤٠_ يَحيَى السَّماوي، تَيَمَّمِي بِرمادِيِ، ص ١١٢.

٤١_أحمدُ بِنُ الحُسينِ المُتنبِّيُّ، دِيوانَ أَبي الطيَّبِ المَتنبِّي،تَحقيق وتعليق: د.عَبد الوهَابِ عَزَّام، قَصيدة عَلى قَدرِ أَهل العزم تأتي العزائم..
٤٢_ يَحيَى السَّماويُّ، تَيَمَّمِي بِرمادِيِّ، ص ٨٦.
٤٣_ يَحيَى االسَّماوي، تَيَمَّمِي بِرمادِيِّ، ص ١٣٦.
٤٤_ أَنس دَاود، الأُسطورةُ في الشِّعرِ العَربيِّ الحديثِ، ص ١٢.
٤٥_ د. إحسَان عَبَّاس، اِتّجاهاتُ الشِّعر العَربيِّ المَعاصرِ، ص ١٦٥.
٤٦_ يَحيَى السَّماويُّ، تَيَمَّمِي بِرمادِي، ص ٣٦.
٤٧_ يَحيَى السَّماوي، تَيَمَّمِي بِرمادِي، ص ٨٦.
٤٨_ يحيى االسَّماوي، تيمَّمي برمادي، ص ٧٨.
٤٩_ يَحيَى السَّماوي،تَيمَّمَي بِرمادِيِّ، ص ٣١.
٥٠_ د. جلال الخيَّاط ، الشعر العراقي الحديث، مرحلة وتطور، ص ١٨٣.
٥١_عَلِي حَدَاد، أَثرُ التُراثِ فِي الشِّعرِ العِراقيِّ، ص ٨١.
٥٢_ يَحيَى السَّماويِّ، تَيَمَّمي بِرمادِيِّ، ص ٨٦.
٥٣_ يُنظرُ: بَدرُ شَاكرُ الَّسيَّابُ، دِيوانُ بَدر شَاكر السَّيَّابِ، ١/ ١٤٧.
٥٤_ يَحيَى السَّماويّ، تَيَمَّمِي بِرمادِي، ص ٨.
٥٥_ يَحيَى السَّماوي، تَيَمَّمِي بِرمادِي، ص ٩.
٥٦_ يَحيَى السَّماوي، تَيَمَّمِي بِرَمَادِي، ص ١٢.
٥٧_ يحيى السَّماوي، تيمَّمي برمادي، ص ١٢٣.
٥٨_ يُنظرُ: عَبدُ الجَبَّارِ داودُ البَّصريُّ، بِدرُ شاكرُ السَّيَّابُ رِائدُ الشِّعرِ الحُرِّ، ص ٤٧ ومابعدها.
٥٩_ يَحيَى السَّماوي، تَيَمَّمِي بِرمادِي، ص ,١٣٢
٦٠_ يُنظرُ: عَبدُ الوَهابِ البَيَّاتِيُّ، دِيوانُ عَبدِ الوَهابِ البَيَّاتِيِّ، ثلاثة أجزاء، ٥٨٨٦١,/١
٦١_ يَحيَى السَّماوي، تَيَمَّمِي بِرمَادِيِّ، ص ٢٦.

ثَبْتُ المَصَادِرِ وَالمَرَاجِعِ

*القُرآنُ الكَريمُ.
١_ إبراهيم مُصطفى دَهنون :

*التناصُّ في شعرِ أبي العَلاء المَعرِّي،عالم الكتب الحديثة للنشر،أربد_عمَّان، ط ١، ٢٠١١م.

٢_ د. إحسَانُ عَبَّاسُ :

*اِتّجاهاتُ الشِّعرِ العِربيِّ المُعاصرِ، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع اليقظة، الكويت، ط١، ١٩٧٨م.

٣_ أَحمدُ بِنُ الحُسينِ (أبو الطيِّب المُتنبِّيُ) :

*دِيوانُ أَبي الطيِّبَ المُتنبِّيِّ،تَحقيقُ وتَعليقُ:د.عبد الوهاب عزَّام،مكتبة الثقافة الدينية، مصر،ط١،(ب ت).

٤_ أَنسُ دَاودَ :

*الأُسطوررةُ فِي الشِّعرِ العَربيِّ الحَديثِ، دار الجبل للطباعة، القاهرة، (ب ط)، و(ب ت).

٥_ بَدرُ شَاكرُ االسَّيَّابُ:

* دِيوانَ بَدرِ شَاكرِ السَّيَّابِ، دار العودة، بيروت، ط ١، ١٩٧١م.

٦_جَراهامُ ألان :

* نَظريَّةُ التَّناصِّ، ترجمة: د. بَاسلُ المُسالمة، دار التكوين سوريا، ط ١، ٢٠١١م.

٧_ د. جَلَالُ الخَيَّاطُ :

*الشِعرُ العِراقيُّ الحَديثُ، مَرحلةٌ وَتطوِّرُ، دار صادر، بيروت–لبنان، ط١، ١٩٧٠م.

٧_ جُوليَا كِرستيفيا :

*عِلمُ النَّصِّ، تَرجمةُ: فَريدُ زَاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء_المغرب، ط ١، ١٩٧١م.

٩_ سَعدُ سَلَامُ :

*التَّناصُّ التُّراثُ(الرِّوايةُ الجَزائريَّةُ أُنموذَجَاً)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط ١، ٢٠١٠م.

١٠_ د. سَعِيدُ يَقطينُ :

* الرِّوايَّةُ وَالتُّراثُ السّرديُّ، دار رؤيا، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.

١١_ سَمَاحُ رَواشِدةُ :

* فَضاءُ الشِّعريَّةِ، المَركز القومي، عمَّان، (ب ط)، ١٩٩٩م.

١٢_ عَبدُ الجَبَّارِ دَاودُ البَصري :

* بَدرُ شَاكرُ السَّيَّابُ رَائِدُ الشِّعرِ الحُرِّ، وزارة الإرشاد، بغداد، (ب ط)، ١٩٦٦م.

١٣_ عَبدُ الوَهابِ البَيَّاتي :

* دِيوانُ عَبدِ الوَهابِ البَيَّاتيِّ، ثلاثة أجزاء، دار العودة، بيروت –لبنان،ط ١، ١٩٧٢م.

١٤_عَلَيُ بِنَ الجَهمِ(أَبو الحَسَنِ) :

* دِيوانُ عَلي بِنِ الجَهْمِ، تَحقيقُ: خَليلَ مَردم، المطبعة الهاشمية، ط ١، ١٩٤٩م.

١٤_ عَلِي حَدادُ :
*أَثَرُ التُّراث فِي الشِعر العِراقِي الحَديثِ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٨٦م.
١٥_ د. فَيصلُ دَرَّاجٌ :
* دِلالاتُ العَلاقةِ الرِّوائيَّةِ، دار كنعان، دمشق، ط ١، ١٩٩٣م.
١٦_ د. فُوزيُ الزُّمرلي :
* شِعريَّةُ الرِّوايَّةِ العَربيَّةِ، بَحثٌ في أشكالِ تأصيلِ الرِّوايَّةِ العَربيَّةِ وِدلالاتِها، مركز النشر الجامعي، كليَّة الآداب، جامعة منوبة، تونس، (ب ط)، ٢٠٠٢م.
١٧_ د. مُحَمَّد مِفتاح :
*تَحليلُ الخِطابِ الشِّعريِّ، اِستراتيجيةُ التَّناصِّ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.
١٩_ نَبيلُ عَلِيُ حَسنَ :
*التَّناصُّ(دِراسةٌ تَطبيقيةٌ فِي شُعراءِ النَّقائضِ، جِريرِ وَالأخطلِ والفَرزدقِ)، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمَّان، ط١، ٢٠١٠م.
٢٠_ يَحيَى السَّماوي :
* تَيَمَّمِي بِرمَادِي، دَار تَموزَ دِيموزي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق_سوريا، ط١، ٢٠١٩م.