# توظيف الموروث العربي والإسلامي في شعر أحمد مطر

## "قراءة في التناص"

م.م سالم عبدالنبي جابر العقابي

**المقدمة:**

من الأهمية بمكان أن يشحذ أصحاب الأقلام هممهم كي يحلقوا في سماء المبدعين من أولئك الذين غيّبتهم الحقبة المظلمة للنظام البائد ، لا لذنب ارتكبوه سوى أنهم كانوا أحراراً في كلمتهم ، فتعرض الكثير منهم إلى ملاحقات السلطة فأعدم من أعدم وسجن من سجن ، ومن بقي منهم هاجر بعيدا عن وطنه ، الذي أصبح فيما بعد رمزاً للمعاناة والمأساة ، وظلت صورته ماثلة في أذهانهم حتى بعد هجرتهم .

فالجواهري والبياتي ومظفر النواب وأحمد مطر أسماء وعنوانات ، ما أن يسمع بها الفرد المثقف حتى يقف إجلالاً وتعظيماً لإبداعاتهم .

أحمد مطر شاعر عراقي كبير عُرف بـ"لافتاته" التي سحر بها الجميع وأصبحت أنشودة يتحدث بها كل من ولج عالم السياسة وعالم السخرية السياسية -على وجه التحديد- ، فقد وسّع من كلمته الحرة لتخرج من نطاق العراق إلى نطاق الوطن العربي ، فكان كثيراً ما يسخر من الوضع السياسي المتردي في هذه البلدان واستطاع صوته الشعري أن يبيّن لأبناء هذه الدول حجم وطغيان حكامهم وأنهم أقزام لا يمكن لهم أن ينهضوا بهذا الواقع المتردي ، ولا يستطيعوا اللحاق بركب الحضارة المتسارع .

من هنا بدا لي أن هذا المبدع لم ينل الحظ الوافر من الدراسة[i] والبحث ، وإن ماتزخر به "لافتاته" من موضوعات لجديرة بالوقوف إزاءها ومحاولة إعادة قراءتها وفق مناهج نقدية معاصرة ، الأمر الذي سيسهم بالكشف عن مزايا خطابه الشعري والتفاعلات الحاصلة في تلافيف النصّ من لغة ودلالة مع التوظيف الذي زخرت به "لافتاته" ، خصوصاً أبنية الموروث العربي والإسلامي ، كيف تسلسل هذا الموروث في البناء الشعري وكيف آلت صورته من حيث هو تناصٌ عاش في ظرفه وتعايش في نصّ آخر ..؟

من هنا يأتي هذا البحث ليكون واحدة من المحاولات الجادة لتحديد طبيعة استلهام الشاعر أحمد مطر للموروث العربي والإسلامي وفق قراءة في التناص .

**مفهوم القراءة**

هذه المحاولة ستعتمد – بالدرجة الأساس – القراءة المنتجة لنص احمد مطر ، الأمر الذي يعني اعتمادنا مفهوماً ومنهجا دقيقاً للقراءة النقدية المعاصرة التي تنطلق من مناهج لها تصوراتها ورؤآها عن النص .

إن مفهوم القراءة بقي حبيساً في دائرة الالتباس والغموض سواء على مستوى الجانب التنظيري أم الإجرائي ، ذلك أنه لم يكن وليد الصدفة بقدر ما كان نتيجة طبيعية لتطور وتقدم آليات قراءة النصوص ، لا سيما القراءة المرتكزة على التشابك والتعقيد لمصطلحات النقد الإجرائي الذي يهدف –غالباً- إلى التبادل المعرفي ضمن منظومة اللغة الفكرية والمفهومية .

إن هذا النمط من الممارسات مع النصوص ولّد تأزّم العلاقة التحليلية بين القارئ والمقروء ، وتأرجحت العلاقة بين النص وإحالاته أو مرجعياته .

ثمة تعريف يتمتع بشيء من الموضوعية والدقة لمفهوم "القراءة" ، وإن كان ينطلق من زاوية سيوسولوجية : مفادها أنها "مجموعة من المعالجات والممارسات الإجرائية لفكّ شفرة المكتوب والمنسوخ ، أو المقروءات اللغوية والجمالية والفكرية ، بوصفها مساراً تناصّياً واجتماعياً يجمع في داخله سياقات إنتاجية خارجية أدبية ، وأخرى ثقافية وإيديولوجية، وإتساقها ، وترابطها ، وتأثرها في ظروف المتلقي ، وذلك يؤدي جميعه إلى أن يتواشج النص بوصفه موضوعاً للقراءة"[ii].

إن ما يميّز هذا التعريف اعتماده البنية العميقة والرحم الأم الذي تجري فيه عملية المخاض ثم الولادة ، فالسياقات اللغوية وقواعدها الفاعلة ، ثم تمظهرها الجمالي والفكري الناتج من إعادة تشكيل هذه العناصر مجتمعة – في عملية تناصية – هو السمة البارزة لهذا التعريف ، إن طرفي إنتاج النص وإنتاج القراءة هما طرفان يلعب الواقع دوراً جوهرياً في صياغة أبنيتهما العميقة ، فالواقع يفعل فعل القراءة في النص – الكامن في ذات المنتج – قبل أن يتبلور إلى منجز فعليّ واقعيّ ، ثم يتفاعل الجميع بعد ذلك

ضمن شبكة علاقات دلالية نابعة من التجاور اللفظي فيتولّد نصٌ يحمل بين طيّاته كلّ تلك التعقيدات .
إن الواقع لا يكتفي بهذه المهمة ويخلد إلى الراحة والاستجمام ، فبعد سطوته الكبيرة في المرحلة السابقة سيظل يلاحق النص في المرحلة التي تليها ، وهي مرحلة إعادة إنتاجه وفق قراءة نقدية ربما سيكون تأثير الواقع وسلطته أكبر من سابقتها .
كيف يحصل هذا ..؟ وما هي المبررات التي أتاحت للواقع فعل هذا الشيء في قراءة المنجز ..؟
إننا إذا تأملنا الواقع بدقة وعمق سنجد أنه يتألف من مجموعة من البنى ذات هوية تعكسها قوة التآصر والارتباط لسماتٍ وصفاتٍ صغيرة بالمقارنة مع صفات النسيج العام . ثمّ إن هذا الحقل يرتبط - بدوره – في بنية أخرى ربما تكون اجتماعية أو نفسية أو تاريخية وحتى ثقافية وإيديولوجية لها هويتها المُنْتَجَة بالطريقة التي تمظهرت بها الهوية والصورة الأولى – وإذا جاز لنا التعبير- فإن لكل نسيج من هذه الخلايا محمولاً يتصف بطبيعة المرجعية التي يتصل بها .
إن تلك الأبنية والطبقات المعقدة تؤلف جميعها المركب المفهومي والمعرفي للقارئ ، أو المتلقي، الأمر الذي يجعله مهما تمتع بدرجة من الموضوعية لا يستطيع أن يتحرر من تلك السلطة التي يؤلفها هذا البناء ، ولذا تكون تلك السلطة لها مستويات من النفوذ إلى مداخل النص بما يتفق وطبيعة استجابته ، ومسار تناغمه مع المحمولات الفاعلة في القراءة .
فإذا كان النص يعيش سباتاً طويلاً وتشبّثاً وانطواءً على مدلولاته الذاتية المحكومة بفعل اللغة فإن أقوى فعلٍ يمارسه القارئ "هو أن يوقظ النص من سباته الطويل"([iii])، على حد تعبير جان بول سارتر؛ لتكون تلك اليقظة هي نقطة الشروع والتبلور للمعنى – من هنا- نعتقد أن المعنى هو الضرورة الباعثة لجميع تلك الإجراءات والممارسات النقدية ، وإلا خلاف ذلك ستقع جميع المدارس والمذاهب النقدية بالتناقض المُربِك لعملها ، وسيُصبح أولئك الذين شعار "موت المؤلف"([iv]) عاجزين عن استبعاد تلك الحقيقة ، فحتى محاولاتهم قطع النص عن مرجعياته وإشاعة العقوق بينه وبين والده "المُنشيء" لم تُفلح وظل توليد المعنى هو الهدف المنشود سواء كان توليداً عبثياً يضر بروحية النص أم توليداً إيجابياً ، ففي النهاية لا يمكن للنص إلا أن يرسو عند شاطئ الغاية التي انطلق لأجلها.
لقد ضاقت النصوص ذرعاً من الممارسات والقراءات المتطرفة وازدحمت بالمصطلحات النقدية – إلى حد التخمة – حتى بدا صراخها يعلو مستنجدة العود بها إلى أحضان الأم ، إلى أحضان عشّها الإنساني المعقلن .

فضاء المعنى = هدف القراءة

اتضح مما سبق أن القراءة - عبر هذا المفهوم- تستهدف بالدرجة الأساس تحديد مدلولات النص وفقاً للبناء الموضوعي ، أو تهدف إلى إعادة ترتيب المدلولات بغية إعطاء جمالية ومظهر ذي قيمة فنية عالية ، الأمر الذي سيقود إلى إحداث صدمة في ذات

المتلقي متأتية من قيامه بتقطير النص من جديد وزجّه في المخاض النقدي حيث تُزال الأقنعة ، وتحطّم العلاقات لمختلف المحمولات، ليعاد تشكيلها بالطريقة التي تُحدث استجابة عالية – كما مرّ- .
إن جميع تلك الممارسات والإجراءات مع ما ترتكز عليه من أدوات وآليات نقدية فائقة الدقة في حفر مكامن النص ، أبقت السمة العامة لخارطة المعنى مُستَقْطِبَة لمختلف المناهج النقدية والمعرفية ، وهو ما جعل النص الموطن الخصيب للتنازع النقدي ، ساعده في ذلك إتساع فضائه وانفتاحه أمام كل الإمكانات والاحتمالات التي جعلت القارئ أمام اتجاهين اتسما بالتطرف على صعيد الممارسة والمعالجة لتحديد المعنى .
الأول: انغلق على تلافيف النص متصفّحاً مستوياته الداخلية وصولا إلى نافذة تساهم في تقليص دائرة الاحتمال .
والثاني: تذرّع بالاعتباطية بين الدال والمدلول ليكون الاحتمال والإمكان – هذه المرّة- أكثر تأكيداً لفلسفة "أن المعنى في النص هو اللا معنى"، إذ انطلق هذا الاتجاه من الألسنية التي اعتبرت اللغة وسيلة وغاية ، فأصبح النص الجمالي – لاسيما الشعر – "بنية ألسنية مكتفية بذاتها ، وليست بحاجة إلى إحالة إلى مرجع خارجي أو الوقوف أمام دلالة ومعنى محددين"([v]).
وثمة اتجاه ثالث يمكن أن نصفه بالاتجاه "التوفيقي" ، حَفِظَ للنص مدلولاته المركزية ، وأضفى عليه التوازن ، وعَدَّ مرجعياته واحدة من أهم المرتكزات في الفهم والتأويل ، وجعل اللغة وعملية التعبير الجمالي والفني شكلين من أشكال العطاء التكاملي والتفاعل الحيّ بين كل الظروف والحيثيات التي أسهمت في ولادته . ولم يغفل هذا الاتجاه توظيف آليات وأدوات الحداثة بوصفها عناصر – ربما تساهم – في رفد الصورة الجمالية يعد تعرضها للصدمة النقدية – إن صحّ التعبير -.
أما السمة البارزة لهذا الاتجاه، هو إيمانه بالاقتران التاريخي للدال والمدلول ، مع الاتساق والتوازي لتلك المسيرة التاريخية ، لذا جعل هذا الاتجاه المعنى قرين الكلام منذ أن برزت ضرورة الكلام وأصبح الأخير دالا على المعنى وممثلاً حقيقيا للوظيفة اللغوية التي مهمتها التبادل المعرفي والتفاهم بين المتكلمين ، فهنالك نصوص تتباين فيها مستويات المعنى، بدءاً من معنى "المفردة" إلى معنى "النسيج العام"، فثمة معنى وُضِعت لأجله الكلمة يُدعى بـ"المعنى الأوليّ" ، أو الأساسي ، وهو ما يلازم الكلمة بمفردها ، أو ترد منفصلة عن سياقها . هذا النمط من العلاقة تكفّلت بحفظه عبر التاريخ المعاجم اللغوية .
وهنالك مستوى آخر للمعنى وهو حينما تأخذ اللفظة طريقها إلى السياق ، فبمجرد دخولها إلى النص

تكتسب معنى جديداً ، وهو المعنى الإستعمالي – ويسمى أحياناً – بالمعنى العرفي أو التضمنّي أو الإضافي – على اختلاف الأوصاف- .

ويتغيّر بتغير الثقافة أو الزمن أو الخبرة ، ويمتلكه اللفظ عادة عن طريق ما يشير إليه أو يترشح بالاستعمال ، إلى جانب معناه المركزي . ويتصف أيضا بأنه شديد التعلق بالمفاهيم التي أرادها المُنشيء أو المتكلم ، واعتقد بها ، وعَمِلَ على تسريبها وتمريرها للمتلقي ، واعياً بذلك أو غير واعٍ ، فهو على خلاف المعنى المركزي ذو فضاء واسع ومفتوح لجغرافية العلامة .

ومن هذا النمط الإستعمالي يولد معنىً آخر يُسمّى بـ" المعنى الأسلوبي" تؤثر فيه ملابسات وظروف المتكلم الجغرافية والبيئية ، كما يتأثر بنوع ومقدار الرسالة المُراد توصيلها .

ومع بلوغ البحث النفسي ذروته ، أضيف ما يسمّى بـ"المعنى النفسي" ، وهو يعتمد على ما تفيض به اللفظة أو العبارة من انفعال وتوتر وإرباك ، يُفسّر الطبيعة السايكولوجية للمُنشيء التي تنكشف عبرها جملة من الميول والرغبات المختزَنة والمكبوتة في شخص المُنتج.

وأخيراً ، أضاف النقاد المُحدثون ، مع وصول البحث الصوتي قمة تطوره وتقدمه معنىً أسموه "المعنى الإيحائي"، وهو ما يوحيه جرس الكلمة ، وبناؤها الصوتي والصرفي ، وكلاهما ذو مغزى دلالي يعزز حالة التوتر والهدوء – إن وجدت - .

إن ما تمّ استعراضه يفرض سؤالاً نحن بصدد الكشف والإجابة عنه ، وهو صلب البحث أيضا ، هو كيف يمكن لتلك الآليات والمفردات النقدية أن تكشف عن بنية معنى تفاعل وتداخل في نص آخر ..؟ ماذا بقي منه ومن صفته التاريخية والدلالية المُحدَّدَة بعد توظيفه..؟ والأهم من ذلك ما مقدار احتفاظه بصبغته المقدسة فيما لو كان موروثاً مقدساً كالذي نحن بصدده..؟

## التوظيف ومبدأ التناص

شاع منتصف القرن الماضي مفهوم اللغة الشعرية ، واحتل حيزا كبيرا من دراسات الحداثة والنقد الأدبي – على وجه الخصوص ، وأصبحت قضايا الشعر وعملية الخروج به من دائرة المألوف أو إعادة رسم لما هو شعر وما هو خارج نطاق الشعرية ، واحدة من ابرز الموضوعات الحساسة ، فبعد تعقّد أبنية الثقافة المعاصرة والتداخل الكبير بين المعارف، بات النص الشعريّ مقيداً بتلك القيود ، وربما لا نبالغ إذا قلنا أنه أصبح مرآة تعكس نقاط التلاشي بين المساحات الثقافية لمختلف الحضارات والتوجهات الفلسفية .

وتسارع الشعراء إلى توظيف ما يُمكن توظيفه من الرموز والأساطير أملا في تحقيق أعلى مستوى للخطاب الشعري المعاصر ، وأضحت اللغة الشعرية المعيار الأساس في تقييم الشعر والشاعر على حدّ سواء[vi] ، وساد منطق خرق العلاقات المألوفة في اللغة العادية ، والسير بها لتحقيق مستوى عالٍ من الانزياحات بين الكلمات والجمل والمقاطع ، وهو ما جعل اللغة الشعرية حاضرة وفاعلة في هذه النمط من النصوص التي أكّدت مبدأ التمييز بين لغة الأدب ولغة الحياة ، بين اللغة التي تستخدم لغاية فنية واللغة التي تستخدم لغاية إعلامية[vii].

"إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية لا يُنتج الشعرية ، بل يُنتجها الخروج من الكلمات من طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خرق لما أسمّيه الفجوة: مساحة التوتر ، خلق المسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الأولية وفي أبنيتها التركيبية وفي صورها الشعرية"[viii].

لقد رسّخ هذا التوجه ما كان يعتقد خصوم الحداثة من أن مبدأ اللغة الشعرية شطر ذهنية الشاعر إلى ذهنيتين ، الأولى ، انطوت عليها اللغة بما هي قوانين وقواعد مستقلة عن العقل ، والثانية، بوصفها مكمناً توليدياً ومنبعا للنتاج ، فجعلوا على اثر ذلك الحظ الأوفر للقسم الأول ، إذ أن اللغة أصبحت متكاملة في قوانينها وقواعدها الذاتية ، وتستطيع أن تخلق الشعر بمفردها ، ذلك ما يمنحنا العذر في أن لا نجد تفسيراً – أو على الأقل – تبريراً للمقولة السائدة أن "الشعر لا يُصنع من الأفكار بل من الكلمات"[ix]، سوى ما ذكرناه.

أما التناص الذي هو أبرز محاور اللغة الشعرية لم يتخلص هو الآخر من الغموض وعدم الوضوح على المستويين النظري والتطبيقي.

إن أول مَن أشار لهذا المصطلح هو العالم الروسي باختين في ثنايا كتابه "فلسفة اللغة"[x]، بيد أنه لم يعط له مفهوما واضحا كما وصل إليه فيما بعد من الوضوح والنضوج، لقد كان فهمه قائما على أساس أن التناص : هو التفاعل الواقع في النصوص في حالة استعادتها أو محاكاتها لنصوص أو أجزاء سابقة عليها.

إن التناص بلغ ذروة اتضاحه النظري والتطبيقي على يد كرستيفا عبر دراستها لنصوص شعرية أجرت عليها القواعد العامة للتناص ، واتخذت من تقنية التفاعل النصيّ في النص بعينه منطلقاً للكشف عن هذه الظاهرة ، وعُدّت دراستها (ثورة اللغة الشعرية)[xi] واحدة من ابرز الدراسات في هذا المنحى ، ومع ارتفاع رصيد المكتبة العربية من الكتب والدراسات النقدية ساعدها في ذلك ثنائية اللغة في المغرب العربي ، أصبح الناقد العربي في وضع يسمح له إبداء وجهة نظر اتجاه المحاور النقدية الحديثة ، فحاول الكثير من هؤلاء تأصيل ما يمكن تأصيله في الثقافة العربية أو تكييف بعض قضاياه كما هو الحال في "التناص" ، فقد عَدَّه عدد من هؤلاء (...) من الموضوعات التي عرفها النقد العربي القديم وتفنن في شرح كثير من أقسامها وأعطاها عنوانات مثل

"النقـــائض" و "الاقتباســـات" و"الســـرقات" و "المعارضات" ...إلخ"[xii].
أمـا الناقـد محمـد مفتـاح فقـد انصـبّ اهتمامـه علـى توضيح جملة من المفاهيم البارزة في قضية التناص ، خصوصـا علـى المسـتوى النظـري ، فتوقـف عنـد "المدوّنة الكلامية والحدث ومفاهيم التواصل والتفاعل والمغلق والتوالدي" ، فأماط اللثام عن الشكوك التي

أثيرت حول التناص من أنه ربما يسير بـالنص مسيرة النسخ الحرفي فوصفه بكونـه مدونـة كلاميـة ، أي أنـه لا يمكن تكرارها على الطريقة الحرفيـة الفوتوغرافيـة، أو بطريقـة النحـت والرسـم علـى الحجـر. أمـا كونـه "حدثاً" فهو مرتبط بمكـان وزمـان معينـين ، لا يمكن إعادته بذاته ، وبوصفه تفاعلياً فقد عنى بهذا المفهوم قابلـية تفاعل البنـى اللغويـة والتاريخيـة فـي كنفـه ، ولذلك فهو مغلق - في الوقت ذاتـه - ، حيث تتصف سمته الكتابيـة بـأن لهـا بدايـة ونهايـة ، وحينمـا يكـون توالديا أنـه لـيس منبثـق مـن عدم بـل هـو متوالـد مـن أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية ([xiii]).
وبموجـب هـذه المسـائل فـإن الشـاعر إذا مـا أراد أن يوظف أبنيـة ثقافتـه عليـه أن يراعـي عددا من قوانين هـذا التوظيـف ، وهـي دعـائم أساسـية وشـرائط مهمـة لكي ينصهر معنى في معنىً آخر ، أو لفظٌ في لفظٍ آخر ، والاهم هـو تفاعل بنيـة فـي بنيـة أخـرى ، ولـذا فـإن جميع أنماط هذا التوظيف لا تخرج عن الأقسام الثلاثـة للتنـــاص ، وهـــي "الاجتـــرار" و "الامتصـــاص" و"الحوار".
سنلاحظ عبر هذه الدراسة مقدار نجاح الشـاعر أحمد مطر لإبـراز أنمـاط هـذا التنـاص ، وكيـف اسـتطاع أن يُحسن التصـرف بالنصـوص والمقـولات والأمثـال مـن الموروث العربي والإسلامي..؟.

## التوظيف مبدأ الاستجابة للتناص (التطبيق)

إن المتصـفح لـديوان الشـاعر أحمـد مطـر يلاحـظ أن ثقافة الشاعر تبدو على قدر كبير من التنوع ، فلا تكـاد تخلو لافتة من لافتاتـه مـن معلومـة ثقافيـة أو تاريخيـة أو سياسـية فتجـدها زاخـرة بالسـخرية السياسـية أو الاجتماعية ، الأمر الذي جعلها توحي بروح المعارضة التـي يتصـف بهـا شـعره ، وأنـه لا يبـالي فـي إعـلان مواقفه الجريئة .
إن مصادر ثقافة الشاعر تعدّ المرتكز الأساس الـذي نفهـم منـه طبيعـة التكـوين الـذهني والثقـافي والـذي بدوره تبلور بأشكال مختلفة من التناص كما سيأتي :

## أولا: القرآن الكريم :

يوظف أحمد مطر النص القرآني في نسيجه الشعري محققا نجاحا عاليا في عدد غير قليل من هذه المواطن ، إذ يقول في قصيدة (قلّة الأدب)([xiv]):
قرأتُ في القرآن:
"تبّت يدا أبي لهب"([xv])
فأعلنتْ وسائلُ الإذعان
"إنّ السكوت من ذهب"
أحببتُ فقري لم أزل أتلو:
"و تبّ"
ما أغنى عنهُ ماله وما كسبْ .
" وصودر القرآن"
لأنه حرّضني على الشغب .

إن الشـاعر اسـتطاع أن يحقـق مـن الـنص الموظـف والمقتبس من القرآن الكريم وجوداً آخر لـم يلـغِ هويتـه ودلالتـه الأم ولـم يُحـدِث تدنيسـاً لقدسـيته بـل وظّفـه بطريقة تناص "الإجترار"([xvi])، هو أن حَفِظَ المظهر الغائب له واستطاع - من خلاله – أن يشطر النص إلى صورتين ، صورة ساكنة وأخرى متحركة – في الوقت ذاته- ، فالأولى حينما يتم تجريدها من النسيج والنتـاج الجديد والعودة بها إلى الالتحام بأجزائها الأولى فيكون قرآناً متحركاً له جوهره في الحكم والدلالـة، والصـورة الثانيـة عاشـت فـي النتـاج الجديـد حاملـة معهـا كـل محمولاتها الدلالية المختزنة لتتعايش في البناء العام.
أن هذا النمط من التنـاص منح الـنص الشـعري قـدرة علـى حمايـة مـا هـو مقتبس وجعلـه ركيـزة مـن ركـائز الخطاب الشعري في النهاية .
لقد تفاعلت أفعال المقاطع الشعرية "أعلنتُ السكوت" و "فقري وما أغنى" لتتولد عبرها بنية تضاد لا تمسّ جـوهر "الاجتـرار" كمـا إن الإعـلان يـوحي بـالتوافق الدلالي النابع من كلمـة "وتبّ" ، وهـو مـا تفيض بـه مـن خـزين صـوتي يقـرع الأسـماع ، هـذا علـى صـعيد التفاعل الجزئـي للمقـاطع والكلمـات ، أمـا علـى صـعيد التنـاغم الصـوتي والموسـيقيّ ، فقـد حقـق التوظيـف جرساً صوتياً رفـع المستوى الـواطئ للنبـرة الشـعرية في نص أحمد مطر وخلق منه مركّباً موسيقياً وإيقاعاً تكون فيه موجات الآيات ذات درجة عالية من الإضفاء على موسيقى وإيقاع النسيج الشعري.
إن الأبيات الخاتمة تعبّر عن مدى اليقظة والحذر التـي يعيشـها الشـاعر وهـو يوظـف الـنص القرآنـي ، الأمـر الذي جعله يؤكد هويته عبر دلالتين: الأولى بالتصـريح "وصـودر القـرآن" والثانيـة تأكيـد لهويتـه عبـر بنيـة التضاد في قوله:
لأنه حرّضني على الشغب
لقد آمن الشاعر أن القرآن الكريم يقود الإنسان إلى أكثر الحالات انتظاماً للنفس والسلوك، ولذلك فإن مع ما يكتنزه من دلالات - تُدرَكُ بالبداهة – إلا أن خصوم الشاعر جعلوه نصّاً غريباً محرضا على الشغب.
إن التوظيف السابق تمركز حول مقاطع من سورة واحدة، ولذا فإن الشاعر لا يقتصر على هذا الإنموذج من "الإجترار" بل يتخطى الحدود التي تفصل الآيات في داخل السورة، فتجده يركز على آيات من سورة أخرى يلجأ إليها ليركب معها آية أخرى، يقول([xvii]):
"والعصر...
إن الإنسان لفي خُسر
في هذا العصر

فإذا الصبحُ تنفَّس
أذَّنَ في الطرقات نباحُ كلاب قُصَّرْ
قبل آذان الفجر
وانغلقت أبواب يتامى
وانفتحت أبوابُ القبرِ

لقد جمع الشاعر في داخل البناء الشعري سورة وآية من سورة أخرى حيث استهلّ مطلعها بالاسم وهو "والعصر" ، والمضمون "إنّ الإنسان لفي خُسرٍ" ،

ولجأ في موطن آخر ليمازج بينها وبين قوله تعالى "والصبح إذا تنفّس"([xviii]).
ثمة ارتباط دلالي عميق بين النص الموظّف من حيث الدلالات الجزئية والمدلول الكليّ ، قائمٌ على أنّ العصر ليس كما يتبادر إلى ذهن القارئ أنه "قسمٌ قرآني" طبقاً للدلالة الأم ، بل هو تمهيدٌ واستهلالٌ يستقطب من خلاله الشاعر ذهن المتلقي إلى الحالة السوداوية التي سينبلج بها عمود الصبح ، وهي صورة مُعتمة من الشر ستؤدي في النهاية إلى موت "اليتامى" عبر انغلاق أبوابهم وتحوّلهم إلى باب آخر هو باب القبر ؛ والشيء نفسه يحصل في قصيدة أخرى وهي "الغريب"([xix]):
كلُّ ما في بلدتي
يملأ قلبي بالكمد
(...)
إنّ فرعونَ طغى(xx): يا أيها الشعرُ
فأيقظ مَنْ رقد
قل هو الله أحد(xxi)
قل هو الله أحد
قل هو الله أحد
قال الشعرُ
ومَدَّ الصوتُ . والصوتُ نفد
وأتى من بعدِ بعد
واهن الروح محاطٌ بالرصد
يمدّون صدى صوتي على نحري
حبلاً من مسد (xxii)
ويصيحون "مدد"
في هذه القصيدة تناص شعريّ يتمحور حول اقتباس الشاعر لآياتٍ من القرآن دون أن يحوّر فيها أو يضيف عليها ، وهي تمثّل نوعاً آخر أيضا من "الاجترار" ، إذ أنه اقتبس النص اقتباسا حرفيا مع انه أجرى عليه تغييرا طفيفا في آية "إذهب إلى فرعون إنه طغى" ، لقد أدّى النص الموظف مؤداه الدلالي ، إذ أن فرعون يمثّل الطرف المتعالي ، الذي يستهدف من دعوته للربوبية تحطيم القيم السائدة في ذهنية الشاعر ، والذي بدوره –أي الشاعر- احتل دور موسى النبيّ في النص المسكوت عنه . فجعل صحائفه مندمجة برسالة الشعر الذي ينبغي أن يؤدي دوره في السير بالناس لتوحيد القيم الكبرى وكسر قيم الطاغوت التي يفرضها رمز "فرعون" .

لقد نجح الشاعر في التقسيم لأطراف الصراع ، فجعل طرفي الصراع "فرعون" و"الشعر" ، وطرفاً ثالثاً يفرضه رمز "الدرويش" وهو مَن يسير بركب فرعون ويزيّن له فعله. إن الدرويش هنا هو من يمتهنُ الدين لذاته ، فلا يُحدث ضرراً لفرعون ، أو قد يكون أحد جنوده اتخذ قناع الدرويش ، ولذا فقد حكموا على صوت الشاعر بالخنق بحبال "المسد".

وفي موطن آخر نجد الشاعر يمتصُّ قصة "مريم" المستوحاة من القرآن الكريم وتحديداً في قوله تعالى "وهزّي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا"([xxiii])، يقول([xxiv]):
يا قدسُ معذرةً ومثلي ليس يعتذرُ

ما لي يدٌ فيما جرى فالأمرُ ما أمروا
(...)
هُزّي إليك بجذعِ مؤتمرٍ
يُساقط عليك الهَذْرُ
عاش اللهيب
.... ويسقطُ المطرُ

إن هذا اللون من التناص الذي يمثّله "الامتصاص" يُعدّ أعلى مرحلة في قراءة النص الغائب ، إذ ينطلق – أساساً- من الإقرار بأهمية النص وقداسته فيتعامل معه تعاملاً حركياً تحويلياً لا يُلغي أصله ولا ينفيه ، بل يسعى لجعله حالة من الاستمرار في الجوهر وليؤكد على قابلية وإمكانية تجديده ، فهو بناء على ذلك لا يُجمّد النص ولا ينسف أبنيته ومحمولاته الذاتية ، بل يحاول إعادة صياغته وإنتاجه وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في لحظة الانفصال عن النص الجديد([xxv]).
لقد امتزجت الآية السابقة وذابت في البناء الشعري الأمر الذي جعلها تعطي مدلولات جديدة تدور حول دلالة "الخواء" حيث استبدل رطب النخلة وثمارها بالهذر وهي الأصوات والخطابات الجوفاء ، ومن يمعن النظر أكثر سيلحظ أن اللغة الساخرة مهيمنة على طبيعة الخطاب وأن التناص دفع بالنص نحو القوة والجزالة وأصبح – بالفعل – باعثا على الضحك والاستهزاء ، وهذا ما يعكسه عدم جرأة الحكام في اتخاذ القرارات الحاسمة ، سوى قرار الهذر وشعار "يسقط المطر" ، إن هذا النمط شائع في أكثر لافتاته، ويتميز باللغة الواضحة وبالمفردات المألوفة وهو ما يجعل المتلقي لا يجد عناءً و صعوبة في فهمها.
إن القرآن الكريم يمثل أثراً بارزاً أحدث انعطافة([xxvi]) تاريخية في عقلية الإنسان العربي والمسلم وتجلّى هذا الأثر إبداعاً في المجالات شتى ومجال الشعر على وجه الخصوص ، فمنذ ذلك اليوم الذي نزل فيه أصبح معيناً يلجأ إليه الشعراء للانتهال من معانيه والاقتباس من روائعه المتمثلة بالآيات ، ولعل عملية توظيفه كنصٍّ يعيشُ في نصٍّ آخر شكّلت أكثر الممارسات إبداعاً للشاعر العربي، فهي من حيث

المضمون العام تمثّل تذوقاً للموروث العربي والإسلامي ، ومن حيث الجانب المعرفي تمثّل تكويناً للعقلية الإبداعية أو بمعنى أدقّ أن القرآن يشترك بدرجة كبيرة في صياغة ذهنية الشاعر المعرفية .
وشاعرنا أحمد مطر يمتلك ثقافة قرآنية عالية جعلت معالجته للنص القرآني يسودها التنوّع ، فبعد معالجته له عبر مبدأي "الاجترار" و "الامتصاص" ، يلجأ هنا إلى جعل النصّ الموظّف يعيش في صميم البناء الشعريّ يكسر فيه كثيراً من حدود العزلة، ويقرّب

المسافات بينه وبين نمط التعايش الجديد . يقول في قصيدة "بلاد ما بين النحرين"([xxvii]) :

إذا جاء نصرُ الذي ما آنتصر
بأدنى الضرر
كهدم المباني
وذبح المعاني

وقتل الأماني
ومسح البوادي . ومحو الحَضَرْ
فهذا قَدَرْ
(...)
ومن فضله أن حباكم
بهذا الرئيس الأغرِّ
وأن بثَّ من شكله أمّةً
من صفاتٍ أُخَر
فسبّح بحمد الحجار
وسبّح بحمد الصور

إنه يُدخل تقنية "الحوار" في التناص الجديد ، إذ يحاور سورة النصر في قوله تعالى : "إذا جاء نصر الله والفتح* ورأيت الناس يدخلون في دين الله أفواجا* فسبّح بحمد ربّك واستغفره* إنه كان توابا"([xxviii]).
لقد أجرى الشاعر تغييرا جذريا في مؤدى الآية الدلالي ، إذ يخلق المضمون فيها انقيادا طبيعيا لنتائج النصر وهو الفتح ودخول الناس جميعا في دين الله ، في حين أن النصر في البناء الشعري قائمٌ على أساس تناص "حواري" ، جاء خلاف المعنى الأصل للسورة ، إذ أعطى تضاداً للدلالة الأم فأصبح الفعل متشكلٌ من أفق "الهدم ، والذبح ، والقتل ، والمسح" حتى تتأكد الدلالة المستبطنة للهزيمة أكثر .
إن النصر – هنا – شكلٌ من أشكال الهزيمة أحدثتها بنية التضاد لفعل النصر ومقابل تلك الهزيمة لا يدخل الناس في دين الله ولا يسبحون بحمد الله بل يصفقون للهزيمة ويسبحون بحمد التماثيل والصور للرئيس المنتصر..!!
إن هذا التناص هو أعلى مرحلة في قراءة النص الغائب إذ يعتمد النص المؤسس على أرضية عملية صلبة تحطّم مظاهر الاستلاب مهما كان شكله وحجمه فلا مجال للتقديس كل النصوص الغائبة في عملية الحوار ، ولذا فإن الشاعر لا يتأمل النص فحسب وإنما يغيّر في القديم منه أسسه اللاهوتية ويحاول أن يرسم له مضموناً آخر عبر تحطيم مدلولاته الأصل وصبَّها في بوتقة جديدة من المدلولات ، فهو يقيم مع النص حواراً قائماً على قراءة نقدية لا علاقة لها بالنقد بوصفه مفهوماً عقلائياً خالصاً أو نزعة فوضوية عدمية([xxix]).
والشيء حصل أيضا في ذات القصيدة مع فتية أصحاب الكهف([xxx]) حينما استوحى قصتهم من القرآن فأعطى لها مدلولاً مخالفاً لأصل القصة .

## ثانياً : الحديث الشريف والأثر

لقد حصل مع الحديث الشريف والأثر الوارد من سيرة الصحابة ما حصل للقرآن الكريم من جريان قوانين "التناص" في شعر احمد مطر ، ففي قصيدة "الجار والمجرور"([xxxi]):

لي جارٌ مُخبِرٌ
في قلبه تجري دماءٌ وشِراك
نظرةٌ منه ..... هلاك
همسةٌ منه ..... هلاك

رحمةٌ منه ..... هلاك
(...)
قال لي: آحفظ وقارك
لا تعلّمني بديني
فرسول الله وصّى
قال: جارك
ثم جارك
ثم جارك

وظّف الشاعر الحديث الشريف عن الجار "ما زال جبريل يوصيني بالجار حتى ظننت أنه سيورّثه" ، أو الحديث "جارك ثم جارك ثم جارك"([xxxii])، بطريقة اقتباسية واضحة ، وهي نوع من تناص "الاجترار" ، إذ لم يزد الشاعر على الحديث الشريف شيئاً سوى المؤدّى الدلالي، فالجار الذي تحدّثَ عنه الشاعر من النوع الذي جعله السلطان عيناً من عيونه ، وصورة من صوره ، كلما حفظ الشاعر له قرابةً وحقق مفهوماً لـ"الجورة" استفحل خطره وأصبحت كل مظاهر سلوكه توحي بالخطر وهو نوع من أنواع بنية التضاد أيضا.
ونجد في موضع آخر يوظّف السيرة النبوية الشريفة مستوحياً قصة الهجرة حيث قلب مضامين ومفاهيم الهجرة إلى تضادٍ واضح ، يقول في قصيدة "قف ورتّل سورة النسف على رأس الوثن"([xxxiii]):

لا تهاجر
كُلُّ مَن حولكَ غادر
لا تدع نفسكَ تدري بنواياك الدفينة
وعلى نفسكَ من نفسك حاذر

حيث أقام الشاعر حواراً تناصيّاً مع معظم المفاهيم البارزة في هجرة النبي (ص) والصحابة ، إذ حوّل مسيرة النبي (ص) أثناء هجرته إلى جملة من المعاني

والمفاهيم الجديدة، بدأ يحاورها ويحاكمها وصَهَرَ مضامينها في بوتقة إبداعه الشعريّ لتكون ذات أبعاد دلالية جديدة تمّ إعادة إنتاجها بما ينسجم والخطاب الشعري.
لقد قسَّم الشاعر مراحل هجرة النبي (ص) إلى ثلاث لوحات ، الأولى ، هي عزمه على الهجرة وتحدّيه للمخاوف والأقاويل وعدم مبالاته بالذين أشاعوا فكرة فشل هجرته ، والثانية، هي شروعه بالهجرة واكتمال مشاهدها ومواقف الرجال الذين وقفوا وساندوا وشدّوا من أزر النبي (ص)، أما اللوحة الثالثة ، هي

دخول النبي (ص) إلى الغار وما جرى فيه من مشاهد و مواقف يقول في هذا الصدد([xxxiv]):

إمضِ إن شئتَ وحيدا
لا تسل: أين الرجال
كلّ أصحابك رهن الاعتقال
فالذي نام بمأواك أجيرٌ متآمر
ورفيق الدرب جاسوسٌ ... عميلٌ للدوائر
وآبنُ مَن نامت على حَمْرِ الرمال
في سبيل الله ...
كافر
(...)

سترى غاراً فلا تمشِ أمامه
ذلكَ الغارُ كمينٌ
وترى لغماً على شكل حمامة
وترى آلة تسجيلٍ
على هيئة بيت العنكبوت
تلفظُ الكلمة حتى في السكوت
ابتعد عنه ولا تدخلْ ... وإلا ستموت
قبل أن يُلقى عليك القبض
فرسان العشائرْ.

لقد حطّم الشاعر كل العلاقات الموضوعية التي تربط واقعة الهجرة وأعاد تشكيل ملامحها من جديد ، بدءاً من الصورة وانتهاءاً بالاهداف..
إن فضاء النص يوحي بوضوح أنّ الهجرة ليست متشابهة مع هجرة النبي (ص)، فالنبي وجد من يناصره ووجد كهفاً وغاراً يلوذ به من بطش المشركين ، إلا أن المهاجر وربما هنا إشارة إلى - المثقف الحرّ – سيؤول مصيره – أي الأخير- إلى الخذلان أو الموت في ظل آلة الحرب العصرية التي بإمكانها أن تطاله أينما ذهب .
وفي قصيدة "القبض على مجنون ميت"([xxxv])، استلّ الشاعر صفات وملامح الصحابيّ الثائر "أبي ذرّ الغفاري"(رض) وأذابها بما ينسجم مع حركته وثورته المعروفة، حيث كانت الملامح العامة للقصيدة تتعايش في النسيج الشعري لتعطي دلالة جديدة ، مع أن مفردات "الخضوع، الجوع، الطعام" أوحت بالارتباط التاريخي بهذه الشخصية، لكن الملفت هو عنوان القصيدة، حيث يوسم الثائرون على مدى العصور بالمجانين لأنهم يثورون على واقع قُلِبَت فيه القناعات وأصبح مَن يكسر صمتها لا شكّ أنه مجنون من الأموات..؟!!

## ثالثاً : توظيف المثل

تُعدّ الأمثال واحدة من أهم عناصر الثقافة عند العرب – قديماً- ، إذ يعكس المثل حصيلة كبيرة من تجارب الناس مع مختلف الحوادث والمحن ، وبفعل التراكم الكبير والتكرار الحاصل لهذه الحوادث والوقائع أخذت تعبّر عن نفسها بمقولات أو كلمات أو أبيات من الشعر يكون لها صدى في وعي الجماعة ، الأمر الذي جعلها مرجعا لتقرير المواقف اتجاه حوادث متناظرة ومتشابهة .

والأمثال العربية كسائر الأمثال عكست تجارب الإنسان العربي مع الحياة وتفاصيلها ، ولذلك فإن الموروث منها ليس بالنزر اليسير بل إن معاجم الأمثال شكّلت واحدة من أهم مصادر الثقافة العربية عبر عصورها ، فتمثل بها الأدباء واقتبسها الشعراء ووظفوا منها ما يتفق مع توجهاتهم وأغراضهم.
أحمد مطر لم يغفل اقتباس وتوظيف المثل العربي ، فكما مرَّ علينا في قصيدة "ليس بعد الموت موتٌ" كيف اقتبس الشاعر المثل المعروف "بلغ السيل الزبى" في قوله([xxxvi]):
(...)
لم يزلْ مرتدياً ثوب حداد

لم تزل تغسله منا دموع ودماء
بلغ السيل الزبى
ها نحن والموت سواء
فاحذروا يا خلفاء

وهذا النوع من التناص هو "الاجترار" إذ أقحم الشاعر المثل دون أن يضيف أو يحوّر فيه أو يكسر مدلولاته الأم ويقيم له مدلولات جديدة ، بل الواضح هو قابلية انتزاعه من البناء الشعري بسهولة وبيسر ، الأمر الذي يدلّ على كونه طارئاً في الخطاب الشعري أدّى فقط حالة من "الاقتباس".
والشيء يتكرر أيضا مع استشهاده بالمثل "إن السكوت من ذهب" حيث وظّفه بطريقة "تناص الاجترار" ، أدّى وظيفته بالخطاب الشعري في قصيدة "قلة الأدب"([xxxvii]) كما مرّ علينا.

## الخلاصة والنتائج

لقد برع الشاعر أحمد مطر في اقتباس الموروث العربي والإسلامي وأحسن التصرف فيه وجعله يتعايش مع البناء الشعري من حيث كونه تقنية ضمن اللغة الشعرية، فمنح الخطاب الشعري قوة في الأسلوب وعمقا في الدلالة ، وأضفى على اللغة الساخرة التي عُرفت به "الافتاته" التنوّعَ وأحدث استجابة اتجاه مفاهيمها الجديدة.
لقد ظهر لنا من خلال هذه القراءة أن الشاعر أحمد مطر يتمتع بثقافة قرآنية وموروثية مكّنته من

**توظيفها بالمكان المناسب وفي الموطن الذي ينسجم مع أهداف الخطاب، لذا جاء معظم التناص متنوعاً وذا مغزىً دلاليّ منحَ القارئ زوايا كثيرة للنظر وتقليباً لمدلولاته بغية البحث عن ارتباطها العضوي ، وأتاح الحرية في سبر أغوار النص المتضمن هذا التوظيف العربي والإسلامي ، فكانت حركة النص الموظَّف تأخذ بالخطاب الشعريّ نحو الحركية والعمق .**

**الهوامش:**

(i) ثمة توجّه بدأ – أخيرا- لدى طلبة الدراسات العليا في الجامعات العراقية نحو دراسة "لافتات" الشاعر احمد مطر ، وفق مناهج نقدية حديثة. للمزيد ينظر: الخطاب الشعري في لافتات أحمد مطر ،رسالة ماجستير ، وليد محمد وليد ، مجلس كلية الآداب ، جامعة البصرة ، ٢٠٠٧.

(ii) قراءة القراءة (مدخل سيوسولوجي)، عمار بلحسن، مجلة جامعة وهران، ١٩٩٢، ص٢٢.

(iii) جماليات النص الأدبي (دراسات في البنية والدلالة)، مسلم حسب حسين، دار السياب، لندن، ٢٠٠٧.

(iv) رولاند بارت، أحد أكبر رواد الاتجاه البنيوي، دعا إلى تجاهل المؤلف، ثم ألحق دعوته بإعلان موت المؤلف ( Death Of Author)، وقد تعكّز بدعوته تلك على مقولة دوسيسير في الاعتباطية بين الدال والمدلول . للمزيد في هذا الخصوص ينظر كتابه (The Pleasure of Text) ترجمة الحسين سبحان، دار البيضاء، الرباط.

(v) نقلاً عن مقال(معاني النص الشعري) لمحمد عبدالعظيم، ندوة كلية الآداب ، الجامعة التونسية، ١٩٩٧، ص٩٤.

(vi) ينظر: (الشعر والخطاب الشعري) ، سعيد الغانمي، مقال منشور على موقع شبكة المعلومات ، مجلة نزوى (www.nizaw.com).

(vii) ينظر (تحليل النص الشعري)، محمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط١، ١٩٩٩، ص٥٥.

(viii) في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت ، لبنان، ط١، ١٩٩٧،ص٣٨-٣٩.

(ix) الخطاب الشعري وإشكاليات الإزاحة اللغوية، عبدالعزيز موافي، مقال منشور على شبكة الانترنيت في مجلة نزوى.

(x) ينظر: التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري، شربل داغر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد ١٦، العدد الأول، القاهرة، ١٩٩٧، ص١٢٧.

(xi) تعيش المكتبة العربية اليوم ثراء كبيراً على صعيد الترجمة للكتب والدراسات ذات التوجه في الحداثة والنقد والسيماسولوجية، فدور الترجمة والطباعة في المغرب العربي تشهد هذه الأيام نشاطا غير مسبوق في الترجمة عن الفرنسية لكل كتاب أو مؤلف يكون له وقع في ذهنية المثقف الأوربي حيث يتم اقتناؤه وترجمته.

(xii) ينظر: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، محمد عزام، دراسة منشورة على شبكة المعلومات لاتحاد الكتاب العرب (www.awu-dan.com).

(xiii) ينظر: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، محمد مفتاح، النادي الأدبي والثقافي بجدة، ط١، ١٩٩٩، ص١٢٠.

(xiv) الأعمال الشعرية الكاملة ، أحمد مطر، ط١، لندن، ٢٠٠٣، ص١٢٧.

(xv) سورة اللهب، الآيات ١-٢.

(xvi) ينظر: التناص في شعر الرواد، أحمد ناهم، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥، ص٤٣.

(xvii) الأعمال الشعرية الكاملة:٥٢.

(xviii) سورة التكوير، الآية ١٨.

(xix) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٨٧ - ٤٨٨.

(xx) سورة طه، الآية ٢٤.

(xxi) سورة التوحيد، الآية ١.

(xxii) سورة النازعات ، الآية ١٧.

(xxiii) سورة مريم، الآية ٢٥.

(xxiv) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٠ -٣١.

(xxv) ينظر: ما نقله في التناص في شعر الرواد أحمد ناهم،ص٤٧-٤٨ ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٥، ص٢٥٣.

(xxvi) للمزيد ينظر: الشاعر العراقي الحديث ناقدا، علي حداد حسين، رسالة دكتوراه، كلية الآداب ، بغداد، ١٩٩٠، ص٢١ وما بعدها.
(xxvii) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢١.
(xxviii) سورة النصر، الآيات ١ ، ٢ ، ٣ .
(xxix) نقلا عن : التناص في شعر الرواد، احمد ناهم ، ص ٥٥ ـ ٥٦.
(xxx) ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة : ٢٧١ – ٢٧٢.
(xxxi) المصدر نفسه، ١٢٢ – ١٢٣.
(xxxii) صحيح البخاري (الجامع الصحيح)، محمد بن إبراهيم بن المغيرة البخاري، ج١ ، مركز الدراسات والإعلام، اشبيلية، (كتاب الإيمان)، باب (من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فلا يؤذي جاره، د.ت، رقم الحديث: ٥٥٥٩ .
(xxxiii) الأعمال الشعرية الكاملة ٦٦ – ٦٨.
(xxxiv) المصدر نفسه : ٦٦ – ٦٨ .
(xxxv) المصدر نفسه : ١٣٤.
(xxxvi) المصدر نفسه : ١٢٧.
(xxxvii) المصدر نفسه : ٨.

**المصـــادر:**


* القرآن الكريم.
١. الأعمال الشعرية الكاملة ، أحمد مطر ، ط ١ ، لندن ، ٢٠٠٣.
٢. تحليل النص الشعري، محمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط١، ١٩٩٩.
٣. مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.
٤. تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، محمد مفتاح، النادي الأدبي والثقافي بجدة، ط١، ١٩٩٩.
٥. التناص في شعر الرواد، أحمد ناهم، الدار البيضاء ، ط١، ١٩٨٥.
٦. جماليات النص الأدبي (دراسات في البنية والدلالة)، مسلم حسب حسين، دار السياب، لندن، ٢٠٠٧ .
٧. الخطاب الشعري وإشكالات الإزاحة، عبدالعزيز موافي، الدار البيضاء ، ١٩٩٩.
٨. الشاعر العراقي الحديث ناقدا، علي حداد حسين، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب ، بغداد، ١٩٩٠.
٩. صحيح البخاري (الجامع الصحيح)، محمد بن إبراهيم بن المغيرة البخاري، مركز الدراسات والاعلام، اشبيلية، د.ت.
١٠. مجلة جامعة وهران، العدد ع :٦ ، ١٩٩٢.
١١. في الشعرية، كمال ابو ديب، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٧١.
١٢. لذة النص ، رولان بارت، ترجمة الحسين سبحان، الدار البيضاء ، والرباط.
١٣. مجلة (ندوة كلية الآداب، الجامعة التونسية)، ١٩٩٧.

**المصادر من شبكة المعلومات الدولية (الانترنيت):**

١. مجلة نزوى(www.nizaw.com).
٢. اتحاد الأدباء والكتاب العرب (www.awu-dan.com).