أثر التفاعل النصيّ في انفعالات المتلقي ديوان (الأخير أوّلاً) لأحمد بخيت أنموذجاً

م . ابتسام محمد نايف جامعة القادسية/ كلية التربية

المقدمة

يتوجّه كل شاعر إلى متلقٍ في مخيلته يحاوره ويتفاعل معه ويناقشه, لذا فكل شاعر يعمل جاهداً على مناغشة مشاعر القارئ وإرضاء فضوله واختبار مخزونه الذهني, وقد عمل الشاعر أحمد بخيت بإفراغ جزء من معجمه الذهني في هذا الديوان فخرج لنا بتفاعلات نصيّة كثيرة دينية وأدبية وسياسية وتاريخية, ولا يمسك بأحبال هذه التفاعلات إلّا متلقٍ فطن نخبوي في بعض الأحيان, لأنّ أغلب تناصات الشاعر جاءت رفيعة المعنى لا يمسكها المتلقي البسيط الذي يمتلك اطلاعاً بسيطاً, وقد ارتأى البحث في ضوء ذلك أن يكون على مبحثين الأوّل في المهادات النظرية والآخر في بحث هذه المهادات في ديوان الشاعر أحمد بخيت (الأخير أوّلاً).

Abstract

Every poet turns to a recipient in his imagination, to converse with him, interact with him, and discuss him, so every poet works hard to discuss the feelings of the reader, satisfy his curiosity, and test his mental reserve. The ropes of these interactions are held only by a clever, elitist recipient at times, because most of the poet's intertextuality came with a high meaning that is not held by the simple recipient who has a simple knowledge. The poet Ahmed Bakhit (the last first.

إلماحات في حياة الشاعر[1] :

أحمد بخيت شاعر مصري ولد بمحافظة أسيوط بصعيد مصر في ٢٦فبراير ١٩٦٦, وتخرج في كلية دار العلوم جامعة القاهرة عام (١٩٨٩), عمل معيداً في قسم البلاغة و النقد الأدبي والأدب المقارن لمدة خمس سنوات, ثمّ ترك العمل الأكاديمي ليتفرغ للكتابة منذ عام (١٩٩٥), شغل عضوية جمعية المؤلفين والملحنين بباريس, وأصبح عضواً في أتيلية القاهرة للأدباء والفنانين, وعضو دار الأدباء بالقاهرة .

له مؤلفات كثيرة , منها: (شهد العزلة–شعر–طبعة أولى ١٩٩٩ – دار زويل للنشر وقد ترجم إلى الإنجليزية والفرنسية, وصمت الكليم – شعر – طبعة أولى –– ٢٠٠٢منشورات بخيت, وترجم إلى الانجليزية, ووداعا أيتها الصحراء – شعر – طبعة أولى ١٩٩٨ – دار زويل للنشر, وعبقرية الأداء في شعر المتنبي – نقد – طبعة أولى ١٩٨٩ – دار الحقيقة للأعلام الدولي , والأخير أولاً (شعر), وعطر (شعر), وجزيرة مسك (شعر) , ووطن بحجم عيوننا (شعر), وبيوت الأحبة شعر, وقد تُرجمت بعض قصائده إلى الإيطالية, ثمّ جمع الشاعر هذه الدواوين داخل مجلدات أطلق عليها الأعمال الشعرية في عام ٢٠١٢.

احتلّ مكانة مرموقة في المجتمع , فقد حصل على جوائز كثيرة منها: (الجائزة الأولى في الشعر على مستوى الجمهورية من المجلس الأعلى للثقافة. الفنون والآداب ثلاث مرات متوالية أعوام٨٧/٨٨/٨٩ . وجائزة أمير الشعراء أحمد شوقي عام١٩٩٨, وجائزة المبدعون الدورة الأولى الإمارات أفضل قصيدة عربية ٢٠٠٠ , وجائزة الدولة التشجيعية في الشعر مصر ٢٠٠٠ , وجائزة المنتدى العربي الأفريقي مهرجان أصيلة المغرب أفضل ديوان عربي ٢٠٠٠, جائزة المبدعون الدورة الثانية الإمارات أفضل ديوان عربي ٢٠٠٢, جائزة البابطين للإبداع الشعري أفضل قصيدة عربية الكويت ٢٠٠٢.

شارك الشاعر في العديد من المؤتمرات , منها:

١ –مؤتمر الشعر العربي الثاني عمان الأردن

٢ – مؤتمر الشعر العربي الثالث عمان الأردن .

٣ –مهرجان أصيلة المغرب .

٤ –مهرجان جرش الأردن .

٥–مهرجان البحر المتوسط إيطاليا .

٦– مهرجان فيلادلفيا لشعراء حوض المتوسط .

٧– مئوية الميلاد والرحيل ضمن احتفالية البابطين الكويت .

٨– دورة ابن المقرب العيوني البحرين .

٩– معرض القاهرة الدولي للكتاب .

كتب عنه الدكتور صلاح فضل بقوله: ((أدخل رهاناً نقدياً على اسم شاعر شاب سيتألق بتوهج مثير في دنيا الإبداع خلال السنوات القادمة ليصبح شاعر مصر الأوّل ... إنّه أحمد بخيت الذي تخطى الثلاثين بقليل, وبهر كل من تعامل مع شعره بقوته وعرامته وصدقه, بنبضه الكلاسيكي الحيّ, وقدرته على إعادة الشباب للقصيدة العربية بجنونه الذي دفعه إلى الاستقالة من وظيفة لامعة مضمونة في السلك الجامعي

الأكاديمي ليتفرغ للعذاب الخلّاق والقلق العنيد , وهو جنون لا يقوى عليه سوى شاعر حقيقي يقف على حافة الإبداع المستطير))[٢].

المبحث الأوّل

مفهوم التّفاعل النّصيّ، وأثره في انفعالات المتلقي

وهو انفتاح النص على نصوص أخرى لها غايات كبرى منها إثارة المتلقي وتفاعله والوصول إلى قصد المتكلم.

وقد نشأ هذا المفهوم في ظل الدراسات السيموطيقية الذي يرتبط بنحوٍ أساسي بما دعا إليه بيرس وموريس؛ إذ إنّ السيموطيقيا أو بما يسمى علم العلامات في جوهرها تشكّل أنموذج شفرة للتواصل, فتكشف أنظمة النصوص العميقة التي تحيل على وقائع ورهون خارجية متجاوزة بذلك الأنظمة السطحية[٣], فيؤكد التفاعل النصيّ على آلية التوليد semiosis التي تتضمنها النصوص, وهي آلية عميقة تجعل النصوص قادرة على التكلم عن أنظمتها السيميائية وتمنحها القدرة على إنتاج الدلالات في راهنها الثقافي والتاريخي فضلاً عن قابليتها للانفتاح على القراءة والتلقي الدائمين[٤].

ومصطلح (التفاعل النصي) استعمله الدكتور سعيد يقطين بدلاً عن مصطلح (التعالي النصي) الذي استعمله جيرار جينيت؛ إذ يرى الدكتور سعيد يقطين أنَّ مصطلحَ (التفاعل النصي) أكثر عمقاً في حمل المعنى المراد والإيحاء به بشكل سليم؛ لأنَّ لفظَ التعالي قد يوحي ببعض الدلالات التي لا يتضمنها لفظ التفاعل[٥].

وتتيح نظرية التفاعل النصي ((إمكانية التعامل مع النص من جهة تفاعله مع نصوص أخرى من أجناس مختلفة, ظهرت في الفترة نفسها أو في فترات سابقة أو لاحقة, وبما أنّ عمليةَ (التفاعل) بينَ النصوصِ ضرورةٌ, فلا مناصَ للباحث من الانكباب على إبراز مختلف مستويات التفاعل النصي وأشكاله, وهذا العمل علاوة على كونه يسمح لنا بالنظر إلى النص في ذاته, يتيحُ لنا إمكانية النظر إليه في مختلف علاقاته مع نصوص أخرى, ومع السياق الاجتماعي والثقافي الذي ظهر فيه))[٦].

ولا يمكن إغفال التفاعل النّصيّ أثناء اشتغالنا على نصّ أدبيّ؛ لأن ((كلَّ نصٍّ أدبيٍّ هو خلاصةُ تأليفٍ لعددٍ من الكلماتِ، والكلماتُ هذه سابقةٌ للنص في وجودها كما أنّها قابلةٌ للانتقالِ إلى نصٍّ آخر، وهي بهذا تحملُ معها تاريخَها القديمَ والمكتسبَ))[٧]. وبالرجوع إلى قوانين دي سوسير يُشير (جان جوزيف غو) إلى أنّ ((الإنتاج التناصيّ يثيرُ من جديد مصطلحاً آخر ساذجاً هو مصطلح (المرجع)؛ إذ الكتابة (الكلام) لا ترتبط بمرجع، ولكن بكتابة أخرى, كتابة العلامات الاجتماعية والتي ليست إلا استشهاداً لها))[٨].

وقد تناولتِ الدراسات النقدية ظاهرةَ التفاعل النصي وأثرها في إنتاج النص وتلقيه، وركزت جوليا كريستيفا على أثر التناص في إنتاج النص، فلم تُعنَ كما ينبغي بالقراءة والتلقي، ولكن بالإنتاج، أي بنمطِ خلقِ النص على وفق عملٍ منبنٍ على بناءٍ سابقٍ وتركيبات[٩]، وتقول: ((النصُّ إذن إنتاجيةٌ وهو ما يعني: أنّ علاقته باللسانِ الذي يتموقع داخله هي إعادةُ توزيع... أنه ترحالٌ للنصوص، تداخلٌ نصيٌّ في فضاءٍ معينٍ، تتقاطعُ وتتنافى ملفوظاتٌ عديدةٌ مقتطعةٌ من نصوصٍ أخرى))[١٠], وتقول : ((كلُّ نصٍّ هو امتصاصٌ وتحويلٌ, وإثباتٌ, ونفيٌ, لنصوصٍ أخرى))[١١]. التناصُّ شيءٌ لا مناصَ منه، لأنّ الإنسانِ مرتبط بزمان ومكان وله تاريخه الشخصي وذاكرته, وإنتاج نصّ ما يكون من معرفةُ صاحبهِ للعالمِ، وهذه المعرفةُ هي ركيزةُ تأويلهِ من قبلِ المتلقي[١٢], إذ يتطلب فهمُ النص واستيعابُه قدراً من المعهود الذهني المشترك بين المتكلم والمتلقي للنصوص التي يستدعيها المنتجُ، وعلى وفقِ هذه المعرفةِ يتمُّ إنتاجُ النص واستقباله، فيحصلُ التواصلُ وتتعدد قراءاتُ النص على حسبِ المعلوماتِ المشتركة لدى المشاركينَ في الموقف الاتصالي وتوجهاتهم وثقافتهم[١٣]. فينفتحُ النصُّ على عددٍ من التأويلات بحسب تفاعل المتلقي.

ومن هذا الجانب أخذتِ الدراسةُ التناصية تنحو منحىً آخر ، مع (لوتمان) الذي حول دائرة النقاش من دائرة الإنتاج إلى دائرة التلقي على نحو أصبحَ معه مرتبطاً بعلاقاتٍ غير نصية, واتَّضحَ أن النصَّ الأدبي يدخلُ في تعالقاتٍ مع البنيةِ الاجتماعيةِ, والثقافيةِ, والتاريخيةِ, والنفسية[١٤].

ومع ريفاتير في كتابه ((إنتاج النص وقراءات أخرى)) صارَ التناصُّ آليةً خاصةً بالقراءة الأدبية[١٥]؛ اذ يعرّف التناص بقوله: ((إنّ التناص هو أن يلحظَ القارئ علاقاتٍ بين عملٍ وأعمال أخرى سبقته او جاءت بعده))[١٦] , وبهذا يُغيَّب منتجُ النص، أي أن ((الكتابةَ والقراءةَ في تصوُّرِ التناص تبدوانِ عملياتٍ دينامية تولِّدُ دائماً شيئاً غيرَ تامٍ, وغير دقيق وجديداً في حال التكرار فقط. إن النصَّ على الورق يجبُ تبعاً لذلك أن يفهمَ بوصفهِ إشارةً لمضمونٍ دلاليٍّ كامنٍ يرجعُ من جهةٍ إلى عمليةِ إنتاج (ولكنه لم يعد متطابقاً معها) ويمكن من جهة أخرى أن تستخدم حافزاً لعملية تلقٍ ولكنه لا يحددها))[١٧], ويعمدُ منشئ النص إلى ((الانتفاعِ بالنصوصِ المشهورةِ ,أو في الإحالةِ إليها, وفي وسع منتجِ النص مبدئياً أن يستشهدَ بأيّ نص سابقٍ متيسّرٍ له, غير أن النصوصَ المشهورة هي من الناحية العملية أكثرُ ملاءمة ,ويعودُ هذا إلى سهولة تيسر وصول جمهور المستقبلين إليها))[١٨].

فكانت الدراساتُ التناصية رداً على الدراسات البنيوية التي تنظرُ إلى النص بوصفهِ بنيةً منغلقةً مستقلة ؛إذ أصبحَ النصُّ – على وفق التناص– تعاقبياً ومتحركاً ومفتوحاً ومتجدداً[١٩].

إنّ إدراك منتج النص بما ينبغي أن يثيره في نفس متلقّيه من مشاعر وأحاسيس وانفعالات تحقق اقتناعه أو تسليمه بمحتوى الخطاب[٢٠], لابدّ من استراتيجية منظمة ومحددة له, فانتقاء المنتج لأسلوبه بوصفه

استراتيجية لتحقيق الإثارة في نفس المتلقي, لا بدّ له من ((الاختيار الدقيق الواعي لدقائق الخطاب قبل قضاياه الكبرى))[٢١], مما يؤدي إلى بلوغ غاية واحدة وهي الإقناع بمحتوى الخطاب, أو جعل عقول المتلقين تُذعن لما يعرض أمامها, أو تُزيد درجة ذلك الإذعان. ((فليس الحجاج علما أو فناً يوازي البلاغة, بل هو ترسانة من الأساليب يتم اقتراضها من البلاغة... تُظهر المعنى بطريقة أجلى وأوقع في النفس))[٢٢] فكثيراً ما تعوّل النظرية الحجاجية على البلاغة وقدرتها في زعزعة قناعة المتلقي حتى قيل: ((وراء كل حجاج بلاغة, والعكس صحيح؛ لأنَّ مدار ذلك هو الإغراء والاستقواء قصد الإمتاع والإقناع))[٢٣], وهناك أساليب يلجأ إليها المنتج تحوي طاقاتٍ حجاجية, وقدرة عالية في التأثير على المتلقي, ومحاولة كسب استمالته, منها حجج الدليل , أو ما تعرف بالتناص والتقابل بين النصوص؛ إذ اضطلعت بفاعلية حجاجية عالية, فهي تشمل جميع الحجج والشواهد الجاهزة التي يضعها المخاطِب في الموضع المناسب من خطابه[٢٤], حتى أنّ طه عبد الرحمن وصفها بالمحاورة البعيدة أو التناص الظاهري الذي ينقل فيه المحاوِر شواهد من أقوال غيره كالإقتباس والتضمين والحكاية[٢٥].

هذا الصنف من التناص ((يكون أقرب إلى "التفارق" منه إلى التعالق حيث لا يذكر المحاور قول الغير للاعتراض عليه... إنما لحصر مشاركة هذا الغير في تكوين النص... وإظهار انفراده بهذا التكوين))[٢٦], وتتجلّى الفاعلية الإقناعية لهذه الحجج في كونها تسهم ((في رفع ذات المخاطب إلى درجة أعلى, وبالتالي منحها قوّة سلطوية بالخطاب؛ عند التلفظ بخطاب ذي بعد سلطوي في أصله , وعندها يتبوأ المخاطِب بخطابه مكانة عليا , ويستمد ذلك من مكانة الخطاب المنقول على لسانه فقط. وبالتالي تصبح السلطة هي سلطة الخطاب الذي يتوارى المخاطب وراءه))[٢٧].

وتتعالق النصوص فيما بينها بطرائق شتى، فينشئ منتج النص من خلال ذلك علاقات عدة منها:

١ – المناصة (paratextulite) :

ويمكن حدّه بأنّه ((مجموعةُ الافتتاحياتِ الخطابيةِ المصاحبةِ للنص أو الكتاب))[٢٨], أي البنية النصية التي تأتي مجاورة لبنية النص الأصل، وتشتركُ معها في راهن معين، وتجاورها محافظةً على بنيتها كاملةً ومستقلةً بذاتها، وهذه البنيةُ قد تنتمي إلى أي جنس كلامي كالشعر أو النثر أو هامش أو تعليق على مقطع ما، ويمثلُ المناصُ بنيةً مستقلةً يمكنُ الاستغناءُ عنها[٢٩] .

أما وظيفة هذه العلاقة فتحقق علاقة المناصية ((وظيفةً جماليةً وبلاغيةً بكونها تعمّقُ تجاوبنا وفهمَنا للنص عن طريقِ الانزياحِ عن التعبيرِ المباشر في السياقاتِ التي تردُ فيها ، كما أنها تعميقٌ للدلالةِ المُبتغاة))[٣٠]؛ إذ تساعد على قراءة النص, لأنّ النص السطحي الذي يخلو من آثار ثقافية أو اجتماعية هو نصّ جامد لا يستطيع التنقل داخل المنظومة الثقافية, ومن جهةٍ أخرى فإن بنيتَه تقتصر على الخطية في

ترتيب الكلمات والجمل, ومن هذا المنطلق فإنّ المبدأ الحواري الذي جاء به باختين يؤكد على إعطاء الأولوية للمناصية على النصية, وهذا يعني أنّ علاقة المناصية جزءاً لا يتجزأ من النص غير هامشية ولا مشتقة بالنسبة إليه[٣١], وينشئ المناص على وفق هذه الوظيفة ثلاثَ علاقاتٍ في النص هي: المماثلة، والمعارضة، والتفسير[٣٢].

والمناصيّة على قسمين[٣٣] :

أ – **المناص النشري (مناص الناشر)** : وهو كلُّ الإنتاجات المناصية التي تعودُ مسؤوليتها للناشر , وتشملُ الغلافَ وكلماتِ الناشرِ والإشهار...الخ.

ب – **المناص التأليفي (مناص المؤلف)** : ويمثلهُ المصاحباتُ الخطابيةُ التي تعودُ مسؤوليتُها للمؤلف , وتتضمنُ اسمَ الكتابِ, والعناوينَ الرئيسةَ, والفرعيةَ, والإهداءَ, والاستهلال والاستشهاداتِ و الإحالاتِ والاقتباسات, فهي تمثل وجهة إقناعية للمادة المحكية, فتوجّه المتلقي إلى وجهة دلالية محددة[٣٤] .

وتأتي أهميةُ العنوان في امتلاكه ((مرجعيةً, وله أبعادٌ تناصيةٌ فهو دالٌّ إشاريٌّ وإحاليٌّ يلمحُ إلى تداخلِ النصوص أو يصرّحُ بذلك عبرَ حواريةٍ داخليةٍ وحواريةٍ خارجيةٍ تفكّكُ إحداها الأخرى، فخلف كلِّ عنوانٍ ,كلمةٍ ,أو جملةٍ, أو سطرِ بياضٍ يملأهُ جيشٌ من الكلمات/ النصوص يمكنُ قراءتُها مع النص، ويمكنُ دراسةُ تموضعِ العنوانِ كبحثٍ مرتبطٍ أو مستقلٍ بذاته))[٣٥]. فقد تنبه التفكير النقدي المعاصر إلى أهمية العنوان, ويعد " "لوي. هويك" من أوائل الذين تنبهوا لجدوى العنوان في مقاربة النصوص فقد عرّفه بـ((مجموعة العلامات اللسانية ... تظهر على رأس نص لتدل عليه وتعينه , وتشير لمحتواه الكلي , ولتجذب جمهوره المستهدف))[٣٦] فيحثهم على قراءة النص , فهو رسالة لغوية , تفصح عن هوية النص في السياق التواصلي, وتحاول أن تُمحور مضمونه وتحدده , وتستبطن الغواية والجذب[٣٧].

وقد حدد جيرار جنيت وظائف العنوان بالآتي :

- **الوظيفة التعيينية** : تهدف هذه الوظيفة إلى تسمية النص وتعيينه تعيناً موضوعياً أو إخبارياً[٣٨]
- **الوظيفة الوصفية** : يسميها جنيت بالوظيفة الإيحائية , تضطلع هذه الوظيفة بوصف النص بأحد مميزاته الموضوعية أو الخبرية وطريقة تشكيل العناوين الموضوعاتية أو الإخبارية, وهي المسؤولة عن تفعيل الوظيفة الإيحائية[٣٩] .
- **الوظيفة الإغرائية** : تعد هذه الوظيفة من الوظائف المهمة والتي يستند عليها التأثير في المتلقي؛ فهي تغريه, وتنشط قدرة التفاعل عنده , وتحرك فضوله نحو القراءة[٤٠] , وترتكز هذه الوظيفة على المقولة التي ترى إنّ((العنوان الجيد أفضل سمسار للكتاب))[٤١] . كما في نصوص أحمد بخيت (فاتحة, الأخير أوّلاً , ركعة الشاهد, حارس الضوء, قيامة الغريب) .

والعناوين الرئيسة لنصوص أحمد بخيت الشعرية هي: ((الفاتحة, حصة القلب, في وصف البلاد, في وصف الحرس, في وصف الرحلة, في وصف الأمل, ضراعة, قيامة الغريب, من عنترة إلى أبيه, ركعة الشاهد, الأخير أوّلاً, كأنك العراق, حضور, الفاتحون, النبوءة, عينان, الظل الثابت, حارس الضوء)) , وهي ثمانية عشر عنواناً, وهذا يبين أهمية العنونة بالنسبة للشاعر وقصديتها، بوصفها ذات سمة إشارية تلوح إلى المضمون وتستفز القارئ إلى معرفة ما في النص. وجاءت أغلب عنوانات الشاعر فاصحة عما في طياتها من مضامين.

٢ – علاقة الميتانصية : ((metatextualite)) :

ونعني بها((علاقة الشرح أو التفسير أو التعليق ، أنّه يمثل الخطاب النقدي الذي ينهض بوظيفة تفسير العمل الأدبي بتحليله والتعليق عليه، من حيث بنيته وقيمه المعرفية الجمالية وحتى الأيديولوجية))[٤٢], وتأخذ الميتانصيّة بُعداً نقدياً محضاً في تعالق بنية النص مع بنية نصية أصل[٤٣] ، ويذكر جينيت أن هذه العلاقة شاعت تسميتها بـ(الشرح) أو (التعليق) الذي يجمع نصاً بنص آخر يتحدث عنه من دون أن يذكره، فهو يمثل العلاقة النقدية في أسمى صورها[٤٤]. فالميتانص نوع من التفاعل النصي؛ الذي يؤثر في المتلقي؛ لأن ((التلفظ الذي يصف تلفظاً آخر يدخل في علاقة حوارية معه, واللغة الشارحة ليست مجرد نظام رمزي, بل هي دوماً في علاقة حوارية مع اللغة التي تصفها وتحللها))[٤٥] .

٣ – علاقة التناص :

التناص هو ((علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية، وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر))[٤٦]. ويعدّ من مقومات النص الأساسية ((لأن ما يقوم في أساس النص ليس بنية داخلية مغلقة، قابلة للحساب ، بل منفذ نص على نصوص أخرى وعلامات أخرى))[٤٧]. ويتمثل التناص بمجيء المتناص مندمجاً ضمن البنية الأصل ومتداخلاً معها ، من خلال صوت الراوي أو صوت إحدى الشخصيات بحيث يصعب تحديده في بعض الأحيان[٤٨]، ويساعد التناص في شدّ انتباه المتلقي واستثارة ذاكرته ، إلى أن يتلقى نصاً له علاقة بنص أو نصوص تشكل مخزوناً ذهنياً . وله وظيفة مهمة في نجاح الموقف الاتصالي، وقد أكّد دي بوجراند وديسلر على وظيفة التناص في التواصل من خلال حدّه بأنه ((الترابط بين إنتاج نص بعينه أو قبوله، وبين المعارف التي يملكها المشاركون في التواصل عن نصوص أخرى))[٤٩].

وعلى هذا فالتناص هو أن يلمح القارئ ترابطاً بين النص الحالي ومعلومات مختزنة لديه، جاء النص لتوكيدها أو دحضها، لأنّ أيّ نصٍ لا يُدرَك إلا في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى[٥٠].

والتناص ثلاثة أشكال[٥١]:

١ – **الاقتباس والتضمين:** وهو الشكل الصريح المحدد بقوسين مع الإحالة أو عدمها إلى مرجع محدد.

٢ – **السرقة:** وهو الشكل الأقل صراحة .

٣– **الإيماء:** وهو أقل أشكال التناصية وضوحاً وحرفية.

وقد وجد البحث أنواع التناص المتمثلة بالاقتباس والتضمين والتلويح بالمعنى ليتلقفه المتلقي ويبني عليه تصوّر ما فالنصّ للمتلقي يؤوله ما يشاء حتى لو كان الشاعر قد قصد المعنى قصداً طفيفاً أو بعيداً.

المبحث الثاني

علاقات التفاعل النصي وأثره في المتلقي في ديوان الأخير أولاً

أوّلاً : التفاعل النصي الخارجي :

إنّ أغلب المؤلفين لا يكادون يستغنون عن التناصات في كتاباتهم, وهي شواهد يتمّ اقتباسها من القرآن الكريم, أو الحديث الشريف, أو الأدب العربي؛ شعره, ونثره بوصفها طريقة تدور حول تقوية الحجج المطروحة وتوكيدها للتأثير في المتلقي والحصول على انتباهه[٥٢] وتكون هذه الحجج جاهزة وتكتسب قوتها من قوة مصادرها, ومصادقة الناس عليها, وتواترها[٥٣] فهي بمثابة حجّة عليا, تفوق الحجج الأخرى إقناعاً. إذ تشمل جميع الشواهد الجاهزة التي يضعها المخاطِب في الموضع المناسب من خطابه [٥٤]. وتتجلّى الفاعلية التأثيرية لهذه الاستشهادات في كونها تسهم ((في رفع ذات المخاطب إلى درجة أعلى, وبالتالي منحها قوّة سلطوية بالخطاب؛ عند التلفظ بخطاب ذي بعد سلطوي في أصله , وعندها يتبوأ المخاطِب بخطابه مكانة عليا, ويستمد ذلك من مكانة الخطاب المنقول على لسانه فقط . وبالتالي تصبح السلطة هي سلطة الخطاب الذي يتوارى المخاطب وراءه))[٥٥] .

ويُعدّ القرآن الكريم أعلى وسائل الاستشهادات وأكبرها في الثقافة العربية الإسلامية, وهو سلطة غير شخصية؛ لأنّه يشكل محط إجماع للكل ودونه كلّ الحجج[٥٦].

وقد مثّل القرآن الكريم سمة برزى في كتابات الشاعر أحمد بخيت فقد توارى وراء سلطة النص القرآني في مجموعة كبيرة من قصائده, حتى أنّه قد ذهب شأواً بعيداً في استعمال القرآن إذ نجده في قصيدة (حصة القلب) قد وظف سورة الرحمن بفكرتها وفواصلها أيضاً, فيقول[٥٧]:

أعطيكِ ما يَكفيـــــكِ من أزمانِ ... كي تبلُغي ما شئتِ من نسياني

ما زلتُ من خَوْفِي عَليكِ أخافُني ... وأخافُ أن يقسو عليكِ حناني

عيناكِ يا قَمَرِي اعتذاراتُ السَّما ... عن كلِّ ما عانيتُ أو سأعاني...

لو رفرفَ الإيمانُ بين ضلوعِهم ... مـــــن آيتين بسورةِ الرحمن

لم ينكروا في الحبّ أروعَ آيةٍ ... ليســـــت لأُميّينَ في الوجدانِ

فقد وشّح الشاعر هذه القصيدة بنوعين من التناص, الأوّل هو تناص موسيقى الشعر مع الفاصلة القرآنية في سورة الرحمن, إذ أنّ انتقاء النون كقافية لم يكن عفو الخاطر فاختيار الشاعر لوزن لا يسلم من غاية حجاجية, فقد أكدّ حازم القرطاجني وجوب محاكاة تلك الأغراض ((بما يناسبها من الأوزان ... فإذا قصد الشاعر الفخرَ حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة , وإن قصد في موضع آخر قصداً هزلياً أو استخفافياً وقصد تحقير الشيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء))[٥٨], فهذه المحاكاة القصدية للأوزان تؤثر في نفس المتلقي فما بالك إذا كانت متناصّة مع شاهد أصيل وهو القرآن الكريم؟! ؛ فاللغة بحاجة إلى الموسيقى حتى تُعبّر والأحاسيس[٥٩], هذا الإحساس بوقع الكلمات على الإذن يشكّل رافداً إقناعياً من شأنه أن يغيّر قناعات المتلقي؛ لكون الإنسان أسيراً لحواسّه تغيّره متى شاءت[٦٠], وتكمن فاعلية الموسيقى في ما تخفيه من تأثير في المتلقي ؛ لاضطلاعها بوظيفة توفير التكافؤ بين مستوى البنية السطحية إذا ما تعلّق الأمرُ بموسيقى الإطار (الوزن والقافية), بوصف التفعيلات والقافية ليست سوى وحدات تتشابه وتتعاقب, وفي مستوى البنية العميقة حين يعمد الشاعر إلى ترصيع أو جناس أو موازنة, فإذا بالموسيقى عنصر هام من عناصر تحقيق اللذة ورافد من روافد الإقناع[٦١]. وغاية الشاعر من استعماله حروف المدّ واللين ملحقة بالنون إنّما كانت للتطريب[٦٢], ومثلما يكثر في القرآن ختم المقطع من الفاصلة بحرف المد واللين ملحقة بنون, فكذلك يكثر في الشعر مجيء النون روياً بحسب رأي الدكتور إبراهيم أنيس[٦٣]. فطريقة التصويت وما يصاحبها من مؤثرات أخرى تقدم انطباعات عن الحالة النفسية والفكرية لمنتج النص, فضلاً عن إنتاج ردّ فعل من جانب المتلقي[٦٤].

أما الاقتباس المباشر فقول الشاعر: (لو رفرف الإيمان بين ضلوعهم من آيتين بسورة الرحمن) فنجد أنّ الشاعر قد اقتبس من سورة الرحمن معنى الفعل رفرف الذي هو بسط بلحاظ قوله تعالى: ﴿مُتكئينَ على رفرف خضر﴾, ومن سورة الحج آية ست وأربعون قوله: ﴿تعمى القلوب التي في الصدور﴾ كناية عن خلو قلوبهم من الإيمان, أما قوله: (من آيتين بسورة الرحمن) فعلى ما يبدو أنّ الشاعر قد قصد قوله تعالى: ﴿مرج البحرين يلتقيان بينهما برزخ لا يبغيان﴾, فيقصد الشاعر الحبّ الصادق الخالي من الغريزة وهو أروع حبّ, إذ يخلو من البغي والظلم, وهو ما انكره الجاهل والأمّي في المشاعر وربطوه بتلك الغريزة وجعلوها مما يُبغض مثلما يُبغض الوثني كل ما جاء به القرآن. والتفاعل مع النص القرآني الكريم له غاية أدبية وجمالية ((حيث أنَّ أسلوبَ القرآن هو الأسلوبُ الأمثلُ للغة العربية ، واتخاذ بعض صوره و أساليبه نموذجاً يضاف للصياغة الأدبية مما يكسبها رونقاً و جمالاً ، هذا فضلاً عن الهدف الديني الذي يجعلُ التواصلَ بين القارئ والكاتب تواصلاً خلّاقاً لما يجمع بينهما من رصيد زاخر بتقديس القرآن الكريم والتأثر بمعانيه العظيمة))[٦٥], ونجد

أيضاً استعارة الشاعر لصورة الهشيم الذي تذروه الرياح وتحمله لكل مكان والهشيم هنا تراب الوطن, فيقول(٦٦):

لَيسَتْ بِلادِيَ عُمْلَةً أو مَخْفَرًا لَيسَتْ حُدُوداً أو صُفوفَ مبانِ...
لَيست تراباً فهوَ يملأ صَدْرَنا والريحُ تحملُه لكل مكان
ماذا إذا زادَ الترابُ وفوقه نقصٌ من الإنسان في الإنسان؟!

فنجد أنَّ الشاعر قد استعار صورة الهشيم الذي تذروه الرياح من القرآن الكريم من قوله تعالى: ﴿فأصبح هشيماً تذروه الرياح﴾(٦٧), ليثبت للمتلقي دعواه التي يريد أن يوصلها له وهي أنّ الوطن ما نتنفسّه ويملأ صدورنا كأي مقومات الحياة الأخرى, وليس تراباً يتخبط بين هنا وهناك.

وقد ضمّن الشاعر قصائده بدعوات كثيرة للعودة إلى المخزون الذهني المتمثل بالقرآن واسترجاع ظروفه ومعانيه الكثيرة لنضفيها مع سياقات القول لتعطي معنى يؤثر في المتلقي, وذلك في قوله(٦٨):

وَهَبوا لـ"عِجْلِ السامريّ" مساجدي من "غَزَّةٍ" لمشارف "الجولانِ"!!

إذ اقتبس الشاعر قوله تعالى : ﴿قَالَ فَإِنَّا قَدْ فَتَنَّا قَوْمَكَ مِن بَعْدِكَ وَأَضَلَّهُمُ السَّامِرِيُّ فَرَجَعَ مُوسَى إِلَى قَوْمِهِ غَضْبَانَ أَسِفًا قَالَ يَا قَوْمِ أَلَمْ يَعِدْكُمْ رَبُّكُمْ وَعْدًا حَسَنًا أَفَطَالَ عَلَيْكُمُ الْعَهْدُ أَمْ أَرَدتُّمْ أَن يَحِلَّ عَلَيْكُمْ غَضَبٌ مِّن رَّبِّكُمْ فَأَخْلَفْتُم مَّوْعِدِي قَالُوا مَا أَخْلَفْنَا مَوْعِدَكَ بِمَلْكِنَا وَلَكِنَّا حُمِّلْنَا أَوْزَارًا مِّن زِينَةِ الْقَوْمِ فَقَذَفْنَاهَا فَكَذَلِكَ أَلْقَى السَّامِرِيُّ فَأَخْرَجَ لَهُمْ عِجْلا جَسَدًا لَهُ خُوَارٌ فَقَالُوا هَذَا إِلَهُكُمْ وَإِلَهُ مُوسَى فَنَسِيَ﴾ [سورة طه : ٨٥-٨٨] فنجد تفاعلاً نصياً مع قصص وأعلام القرآن وأحداث العرب واحتلال إسرائيل لفلسطين وسوريا, ولم يصل الشاعر لقصده لولا استعمال هذه القصة فأراد أن يقنع المتلقي بالخداع الذي مارسه الصهاينة على العرب فأخذوا فلسطين وسوريا ومساجدها وهم لا يشعرون, فأفاقوا فوجدوا أنّهم قد وهبوها وسلموها لهم بغير وجه حقّ في وسط فوضى خلقها هؤلاء ليسيطروا على أراضي القدس, فجاء بالآية القرآنية ليشبّه ظروف انشغال النبي موسى بملاقاة ربه وتركه لقومه فأضلهم السامري, فالمعجم الذهني للشاعر هو معجم قرآني حاول أن يربط ما يحصل في الواقع ويقرّبه إلى المتلقي من خلال التفاعل النصي الخارجي .

ومن التفاعل النصي الخارجي قوله(٦٩):

لو لم يكُن في الحبِّ غفرانٌ لنا مَا قالَ جَبَّارُ السَّما سبحاني!!

إنّ التفاعل مع النص القرآني الكريم له ((هدفٌ أدبيٌّ وجماليٌّ ، حيث أنَّ أسلوبَ القرآن هو الأسلوبُ الأمثلُ للغة العربية، واتخاذ بعض صوره وأساليبه نموذجاً يضاف للصياغة الأدبية مما يكسبها رونقاً وجمالاً، هذا فضلاً عن الهدف الديني الذي يجعلُ التواصلَ بين القارئ والكاتب تواصلاً خلّاقاً لما يجمع بينهما من رصيد زاخر بتقديس القرآن الكريم والتأثر بمعانيه العظيمة))(٧٠). ونص الشاعر يتفاعل مع قوله تعالى: ﴿قُلْ

إِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللَّهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللَّهُ وَيَغْفِرْ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ وَاللَّهُ غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾ فأراد الشاعر أنّ يُثبت للمتلقي أنّ سيادة الحب في أرض ما هو رضا ومغفرة من الله وليس عذاب وعقاب, فالكراهية والبغضاء باسم الله لا يمكن أن تكون من الله.

ومن التناص أيضاً نجد تناصاً مباشراً من الكتاب المقدس (العهد الجديد), وإن دلّ على شيء فيدل على موسوعية الشاعر واطلاعه على الأديان السماوية كافة وظروف قولها وتوظيفها, ومن ذلك قصيدة قيامة الغريب[٧١], فيقول:

آن الأوانُ لِكَي تَقولَ: سَلَاما ... فاخرج بريئاً من دماك تماما
مَا مِن أبٍ يحنو عليك سُعالُه ... كي تَسْتَحِي وتهذّب الأحلاما
يا قاتلاً بالحبِّ مقتولاً به ... جُـــرْحُ الأَحِبَّةِ يُتقِنُ الإيلَامَا...
قالَ الغريبُ : نريدُ خبز كفافنا ... وحنـــــاجراً لا تمدح الحكاما
وأصابعاً تبكي على قيثارة ... حتـــى تطير الأغنيات يماما...
غضب الأباطرة الذين تعلموا ... أنّ القصائـــد تسبق الأياما
همس الغريب لنفسه عن نفسه ... إنّ السمـــــاء تحبنا أيتاما
أيامنا لم تأتِ فلنذهب إلى ... أيامـــــنا نستأنسُ الآلاما
ورمى لأولاد الأفاعي لحمه ... ليُعلّقه على الصليب وساما
وقف الحواريون تحت صليبه ... والعين ثكلى والضلوع أيامى

فاستحضر الشاعر حدث قيامة المسيح بالفكر المسيحي, فالمسيح قتل لأنّه يحرض قومه على الأباطرة وفي اليوم الثالث قام من بين الأموات[٧٢], فاستعمل الشاعر هذه الأحداث كحجة عليا, ليوصل قصوده إلى المتلقي بأنّ مَن يموت في سبيل القضية لا يدوم موته , بل هو باقٍ, وقد كان تفاعله النصي موفق, إذ أنّ المتلقي قد تلقى البيت وهو على قناعة تامة بصدق دعوى الشاعر, فالمسيح حاضر بأفكاره ومعتقداته وما جاء من أجله في أذهان من يؤمن برسالته.

ووجد البحث تفاعلاً نصياً مع الحديث النبوي الشريف, فقد حاور الشاعر مشاعر الفضول والتطلع في نفس متلقيه وهذه المحاورة تمتلك قوة تأثيرية في نفس المتلقي, تُعلن من خلالها ((سيطرة النص الغائب على الحاضر على المستوى الجزئي والكلي))[٧٣], ونجد ذلك في قوله[٧٤]:

تواضعُ الأنهار في مشيتي ... وفي جبيني كبرياء السُّحُبْ
مُعلقاً في سدرة المُنْتَهَى ... وكُلّما غنيت زالت حُجُبْ

فقوله هذا يستفز عقل المتلقي ليبحث في مخزونه الذهني عما يطابقه من الحديث الشريف, فنجد قول الرسول (ﷺ): ((ثُمَّ رُفِعَتْ إِلَيَّ سِدْرَةُ المُنْتَهَى، فَإِذَا نَبْقُهَا مِثْلُ قِلَالِ هَجَرَ، وَإِذَا وَرَقُهَا مِثْلُ آذَانِ الفِيَلَةِ، قَالَ: هَذِهِ سِدْرَةُ المُنْتَهَى، وَإِذَا أَرْبَعَةُ أَنْهَارٍ: نَهْرَانِ بَاطِنَانِ وَنَهْرَانِ ظَاهِرَانِ، فَقُلْتُ: مَا هَذَانِ يَا جِبْرِيلُ؟ قَالَ: أَمَّا البَاطِنَانِ فَنَهْرَانِ فِي الجَنَّةِ، وَأَمَّا الظَّاهِرَانِ فَالنِّيلُ وَالفُرَاتُ))[٧٥]. وحضور هذا التناص جاء ليكشف للمتلقي الجانب الروحي لمنتج النص .

أما المحاورة البعيدة للأمثال, فنجد أنّ الشاعر عمل على مناغشة المتلقي البسيط, إذ لجأ إلى المثل الشعبي, وذلك في قوله[٧٦]:

أنا خائفٌ خائفٌ مثلكم فلا تخجلوا مات مَن يخجلونُ

فقوله: (مات من يخجلون) حجة عليا طرحها الشاعر لإيصال مشاعر التحسّر والسخرية للمتلقي, فتفاعل هذا النص مع المثل الشعبي المصري: (اللي اختشوا ماتوا), وهذا المثل يستعمل ((للشخص الذي لا يستحي ولا لخاف العيب وذلك على سبيل التبكيت والسخرية. والمعنى أنّ الذين كانوا يخافون العيب قد ماتوا , ولم يعد موجوداً إلّا الذين لا يستحون ويضرب للتحسر على رجال الزمان الماضي الذين كانوا يحسبون للكلام ويتحرزون من الخطأ أو الزلل))[٧٧]. فناغش الشاعر مشاعر المتلقي بطرح ما هو أعلق في الذهن, إذ أنّ الأدب الشعبي أعلق في الأذهان وأكثر إقناعاً.

والإنسان بطبعه يحبّ الأساطير ويصدقها أحياناً, لذا تفاعل الشاعر في نصوصه مع الميثولوجيا الكلمة التي اختيرتْ من التاريخ, ولا يمكنُ أنْ انبثاقها من طبيعةِ الأشياء وتنتمي إلى علم السيمولوجيا الذي يدرس الدلالة مستقلة عن مغزاها[٧٨], وتمثل محاورة الرمز الأسطوري في الشعر سمواً بالقصيدة والنّص من تشخيصها الذاتي إلى شيء أعمّ وأشمل, فالأسطورة تمثل الجزئي والكلي, ويندمج فيها الذاتي والموضوعي وتلتصق بالوعي الجمعي بدلاً من الوعي الانفرادي[٧٩] والعنقاء كائن خارق فسّره الإنسان البسيط كطريقة للهروب من الواقع فنسب أشياء للطبيعة والحياة والكون , وقد تكررت أسطورة طائر العنقاء في نصوص الشاعر أحمد بخيت تارة جاءت بمعنى المستحيل, وأخرى بمعنى الهلاك, وأخيرة بمعنى الإصرار والتغلّب والانبعاث والمقاومة, فليسَ هناك جمود في المفاهيم الميثيولوجية فيمكن لها أن تنشأ أو تفسد أو تنحل أو تتلاشى بشكل مطلق، وذلك لأنها تاريخية, والتاريخ معروف عنه يستطيع حذفها بسهولة، هذا الطابع التغييري يفرض على الأسطوري مصطلحات ملائمة؛ لأنَّها عادة ما تكون منبعاً للسخرية[٨٠]. فنجد طائر العنقاء قد تردد في الديوان ثلاث مرات, الأولى في قوله[٨١]:

وُئِدوا كما وُلدوا حديث خرافة في أمسيات الغول والعنقاء
فاز الخطابُ على الخطابِ فصفّقوا أنتم ضحايا شهوة الخطباء

والثانية في قوله[٨٢]:

ستذهبُ حيت لا أحدٌ سيذهب وتصبح دائماً عنقاء مغربْ
ستلمعُ في الظلام لكي تُقاسي تورّط نجمة وحياد كوكب

والثالثة في قوله[٨٣]:

يئست إذن أجل إلّا قليلاً مِنَ العنقاء ينهضُ في كياني
وينفضُ موته ويقولُ مرحى بعمرٍ في رباط الحبّ ثانِ

جاء التفاعل النصي عبر استدعاء أسطورة طائر العنقاء بتجلياتها الثلاثة, ليؤثر الشاعر في متلقيه فيستفز العقل الجمعي لديه , فقد كثر استعمال طائر العنقاء في الشعر الفلسطيني الحديث وتوظيفه في الشعر الفلسطيني هو توظيف الانبعاث من الرماد, وتقول هذه الأسطورة أنّ هذا الطائر ينبعث بعد احتراقه مثله في ذلك مثل طائر الفينيق[٨٤].

وقد حملت أسطورة العنقاء ثلاث تجليات الأولى في البيت الأوّل وترمز إلى فكرة المستحيل, فالمستحيلات ثلاثة : الغول والعنقاء والخل الوفي[٨٥], فاستدعى الشاعر هذا المعنى في راهن توبيخ ولوم للمصفقين والمطبلين لما يقال في الوضع السياسي, فيرى أن أصحاب القضية وئدوا يوم ولادتهم وصاروا كحديث الخرافة ومثلما أسطورة الغول والعنقاء هي أسطورة المستحيلات, فكذلك أصحاب الموقف صاروا شيئاً مستحيلا.

أما في البيت الثاني فاستدعى الشاعر مدلولاً آخر للعنقاء وهي (عنقاء مغرب) وهي تسمية عربية[٨٦] , ويستدعي هذا اللفظ تلويحاً للهلاك والإهلاك , ففي الأسطورة إذا أخبروا بطلان أمر ما وهلاكه , قالوا: حلقت به في الجو عنقاء مغرب[٨٧], وقد أوردها الشاعر في قصيدة عنوانها (نبوءة)؛ إذ تنبأ الشاعر بالهلاك والإهلاك للمقصود بالخطاب إذا ما عارض الخليفة أو فكر بمعارضته, فيهلك ويعذب كي يرضى عنه.

وفي البيت الأخير فقد وردت العنقاء بمعنى الانبعاث من الرماد والمقاومة, فشغلت ثنائية الموت والحياة الإنسان, فصارع الإنسان فكرة الموت والهزيمة, وأبى الاستسلام لهما, فأبدع من مخيلته عالم أسطوري يتغلب فيه على هذه القوة الكونية (الموت) فجاء بطائر العنقاء الذي يموت ويصبح رماداً وينبعث من جديد من الرماد[٨٨]. فنفض الشاعر في البيت الأخير عن قلبه اليأس وشبّه نفسه بالعنقاء, إذ ربما يأتي يوم ما ويصبح الفتى العربي مستقلاً بالسلطة والقوة واللغة والملامح, ولا يحتاج إلى التغرّب والتدخل في شؤونه السياسية والاقتصادية والاجتماعية, فالأمل يبقى في قلب الشاعر ولا مكان لليأس؛ إذ ربما يأتي اليوم الذي يشمخ فيه أصحاب الولاء للوطن ويصبح العملاء والدخلاء في الهوان والذلة .

ولا يخفى التأثير الأدبي على شاعر مثل أحمد بخيت, فجاء بحجة عليا من خلال الإحالة إلى بعض الآثار الأدبية, من مثل قوله[٨٩]:

ثلاثون عاماً تمرُّ على الظِّباءُ بطاءً سراعاً سراعاً بِطاءْ
تسابق في ركضها الشاعريّ ثلاثين إلياذة من دماء

فالإلياذة تحيلُ إلى نصوص أدبيّ مشهور, تدلُّ على وحدة الفكر الإنساني, فالشاعر يريد أن يوصل إلى المتلقي مشاعر التحسر على العراق وأهله وما يكابده من ظلم وحصارات وحروب وإجحاف, فذكر الملحمة الشعرية الإلياذة لما فيها من صورة وافية لحياة الطرواديين أثناء الحصار ويشبه معيشة أهل العراق بها, فجاء التناص يذكي جذوة قصد الشاعر .

أما التفاعل التاريخيُّ فيكون بذكر بعض الأحداث التاريخية أو الإشارة إلى وقائع أو يذكر بعض الآثار التاريخية كما في قوله[٩٠]:

عفواً فتى الفتيان "غرناطة" ضاقت على حُلمك حتى انتحَب
جُرْحُ المورِسْكيّين لم يندمل وابن أبـــــي الغسان حُلمٌ ذهب
رايةُ "لا غالبَ ..." قد حُرِّقت الآن "لا معـــــلوبَ إلّا العربْ"

أشرّ العنوان بعداً تناصيّاً, فما يقبع في الأذهان عند ذكر الأندلس وما اتصل بها من فتوحات وأخذت القصيدة بتمثله وتمثيله , وهيمن البعد التناصّي على فاعلية القصيدة شعرياً, وكان الشاعر ذا أداءً استثنائياً وبذا أصبحت لغة التناص ذات فاعلية شعرية إضافية أكسبت التجربة الشعرية عمقاً شعرياً غير تقليدي, ونحا نحواً تجديدياً في استشراف المتناص معه[٩١], يذهب التناص هنا لا إلى الحدث الحقيقي التاريخي, بل يوظفه الشاعر ليعلن هزيمة العرب وتعرضهم الدائم للغلبة بعدما كانوا أئمة القوم وانتصاراتهم تذكر وتحكى, فاستحضر الشاعر طائفة (المورسكيين) المظلومة, وشخصية أبي الغسان الذي رفض تسليم غرناطة , وراية (لا غالب إلّا الله) المنقوشة في مدينة غرناطة وأصبحت رمزًا للمدينة، نسبة إلى عودة الأمير عبد الله ابن الأحمر من غزو إشبيلية إلى غرناطة، بأن أهل غرناطة استقبلوه بهتاف يا غالب أو الغالب، ما جعله يرد عليهم بِـ (لا غالب إلا الله). وبعيدًا عن ذلك فإن الأندلس سقطت بعد مئات المعارك الكبرى بين العرب والإسبان، وحروب استردادها من قبل الأسبان نجحت في النهاية[٩٢], فتوظيف الشاعر لهذا التناص التاريخي كان لتصوير ضعف العرب الحالي وضياع الأوطان والشعور بالغربة حتى في حضرة الوطن, وتصوير هذه المآسي بذكر أحداث ووقائع غرناطة دهاء وفطنة من قبل الشاعر, فقوله لا مغلوب إلّا العرب يُشعر المتلقي أنّ العربي لا حول ولا قوة لأنّ الولاء أمسى لغير الوطن والشعور بالانتماء لا يكفي للغلبة, ومحاورة هذه

الأحداث التاريخية كافية لخرق حصون المتلقي وإقناعه أو حتى توجيهه لإعادة النظر بما هو سائد أو خلخلة قناعاته .

ومن الأحداث التاريخية التي وظفها الشاعر, نجد في قصيدته (ركعة الشاهد) قوله[٩٣]:

أ أخِرُّ بين يديَّ يزيدٍ راكعاً ودمُ الحسين يشبُّ في خيلائي

سأقول لاءاتي وأبترُ ركبتي كي لا تخرّ لركعةِ استجداءِ

لا يخفى علينا المعركة التاريخية (معركة الطف), فوظف ثنائية الحق والباطل, الظالم والمظلوم , الزهد والجشع, الظاهر والباطن وغيرها من ثنائيات ضديّة, من خلال استحضار هذا النسق التاريخي المتمثل بمعركة الطف التي هي معركة بين الحسين (عليه السلام) ويزيد, بين ثائر يريد الله بثورته, وثائر يريد الدنيا ولهوها وملكها, فاستعمل الشاعر فعل الاستفهام موظفاً إياه توظيفاً حجاجياً متهكماً منكراً مَن يساند الباطل والظلم بالظاهر وهو بداخله وباطنه لا يرتضي ذلك, ففعل الاستفهام أنجز حجاجياً بوجوب الوقوف بوجه الظالم والقول له أنّه ظالم, والوقوف مع الحقّ بالقلب واللسان. نجد أنّ هذه اللوحة التي صوّرها الشاعر متخذاً من أحداث واقعة الطف وما وقع فيها من ظلم وقتل وبهتان وزور صورة رائعة لمواقف الشاعر ومبادئه, فلا يخشى قول الحقّ ليتقرّب من سلطان جائر, ولا يخشى الوقوف مع المظلوم حتى لو كلّفه ذلك غالياً .

وكذلك يتفاعل نص الشاعر مع الأدب العربي القديم من خلال اقتباس بعض الأبيات كما في اقتباسه لبيت المتنبي في قوله[٩٤]:

وما زال الفتى العربي فيها غريب الوجه واليد واللسان

يئست إذن إلّا قليلاً من العنقاء ينهض في كياني

هذا الحضور لبيت المتنبي من قصيدته (مغاني الشعب طيباً في المغاني)[٩٥], ودمجه في بنية النص خلق تناصاً أدبياً، ليوصل للمتلقي قصد غربة الملامح وافتقاد القوة والسلطة واللسان, ووظيفة التفاعل النصي هنا لفت انتباه المتلقي, في بقاء العرب على ما هم عليه منذ قديم الزمان وحتى هذه اللحظة, فمرور العصور لم يغير من حالهم شيئاً, وبقي العربي يفتقد للقوة والسلطة المستقلة, وبقي العربي يبحث عن ذاته في أماكن غير موطنه, يبحث عن لغته في وجوه العابرين ويبحث عن ملامح العربي في وجوه الغرباء ويبحث عن ثقله ووزنه بين البلدان, ولا يجد من ذلك شيئاً.

ومن التناص الشعري قوله[٩٦]:

تناجى الغريبان كيف العراق؟ عصيّ على الموت والانحناء

فحاور الشاعر في هذا البيت قصيدة أبي فراس الحمداني وقوله[٩٧]:

أَراكَ عَصِيَّ الدَمعِ شيمَتُكَ الصَبرُ أَما لِلهَوى نَهيٌ عَلَيكَ وَلا أَمرُ

أراد الشاعر أن يستفز مخيلة المتلقي باستحضار قصيدة الحمداني الفخرية, ليفتخر بالعراق وأهله, فعلى الرغم من المآسي وما مرّ به العراق لكنه عصي على من أراد هلاكه وسلبه هويته أن يتمكن منه, مثلما عصي عليهم الحمداني, ومثلما فخر بنفسه بذكره هذه القصيدة جعل التناص مع غرضها ليفخر بأهل العراق والعراق.

ومن التفاعل النصي بين قول الشاعر والشعر قوله[٩٨]:

عصبتَ الشوك تاجاً حول رأسي فسبحان الذي أعطاك وردي

تمتع من شميم عرار نجدِ فمن بعد العشية ليس يجدي!!

وهو تناص مباشر مع قول الشاعر قيس بن الملوح [٩٩]:

تَمَتَّع مِن شَميمِ عَرارِ نَجدٍ فَما بَعدَ العَشيَّةِ مِن عَرارِ

يذكر الشاعر معاناة العربي وسوء استعمال أصحاب السلطة للسلطة, وكأنهم يرون استخدام غيرهم لهم واستعبادهم ترف ورفاهية, ولا يعلمون معاناتهم وصبرهم ولا متعة لهم, وكل ما سيأتي بعد ذلك لا يعوضهم ولا يجدي نفعاً لهم, وكأنّ الشاعر استحضر بالعنوان (من عنترة إلى أبيه) ولا يقصد به عنترة الحقيقي بقدر ما يقصد السلطة الاجتماعية التي تجعل من الابن تحت سلطة الأب, والأب هو الطبقة الحاكمة, فصوّر الشاعر اخلاص الابن لأبيه وانتهاز الأب الفرص كي يقضي على الابن ويقصد بهذه العلاقة الاجتماعية اجهاز الطبقة الحاكمة على ما تبقى من الشعب يوم لا يجدي شيئاً .

ثانياً: التفاعل النصي الداخلي :

ويكونُ بتفاعل النصّ مع نصوصٍ معاصرةٍ للكاتب, سواء أكانتِ النصوصُ أدبيةً, أو غيرَ أدبيةٍ[١٠٠], كتوجّه سياسي أو ثقافي أو اجتماعي .

ويحكم هذا التفاعل النصّي عناصر ((يتصلُ بعضُها بالموقف الكتابي والممارسةِ الفعلية التي يخوضُها الكاتبُ وهو يتموقفُ من تجربةٍ معينةٍ و يسعى إلى إنتاجِ نصٍّ معين))[١٠١] . لذا كان من الضرورة لتصفّح فكر أي مفكر, هو التعرّض إلى الحقبة التاريخية التي ينتمي إليها المنتج[١٠٢].

وقد بدا أثرُ البيئةِ السياسية والثقافية والاجتماعية واضحاً في ديوان الشاعر أحمد بخيت, فلحظ الباحث في نصوص الشاعر أثر التوجهات السياسية للشاعر, وموقفه من استعمار الصهاينة لفلسطين, فيقول[١٠٣]:

وفيروز تطردها أورشليم فنحضنُ صرختها راجعون

تلاوة رفعت حين تزفُّ ملائكة للسما يعرجون

ألسنا جميعاً على ما يرام لماذا إذن يشمت الشامتون

فقد تفاعل الشاعر مع القضية الفلسطينية معارضاً لوجود الصهاينة فيها, ويستشرف مستقبلاً تحريرها ورجوعها إلى أصحابها, وهذا تفاعل نصي داخلي استحضره الشاعر بطريقة ذكية, فأغنية فيروز (راجعين يا هوى راجعين) وظفها كي يبين إيمانه برجوع أرض فلسطين إلى أصحابها وسكانها العرب, حتى أنّه عدّها كالتلاوة, أي شيء محتّم مكتوب .

ومن التفاعل النصّي الداخلي نجد أنّ الشاعر قد بيّن موقفه من التيار الثقافي السائد في عصرنا الحالي, فيقول[١٠٤]:

ومن حقّ حرّاس وهم الحداثة إقصاؤها عن رصيف الفنون

فقد تفاعل الشاعر مع التيارات الحديثة عن طريق بيان موقفه المعارض منها, فلقيت الحداثة قبولاً ورفضاً من قبل المفكرين والمبدعين, ((فالمجددون –عموماً– أناس تتحرك في نفوسهم الفطرة البشرية, فيحسون بنقصهم وقصورهم ولا يجدون أمامهم الجواب الكافي الشافي فينطلقون يبحثون عنه, ويرودون المجهول حتى إذا وجدوا ما يعينهم على فهم واقعهم بادروا بأخذه وإن لم يجدوا ذلك فإنّ لكل مجتهد نصيباً , أما المعارضون للجديد فهم يأبون على أنفسهم التحلي بهذه الميزة الإنسانية ويحاربونها حتى أنّهم صاروا يحاربون أنفسهم مما أوقعهم في تناقض غريب مع الحياة التي يحيونها والعلم الذي يدّعون حمله))[١٠٥], وشاعرنا يرى في إقصاء الحداثة عن الفنون الأدبية والرجوع إلى الماضي والتراث العربي القديم أولى من القول بالحداثة , فهو من الفريق القائل بأنّ الحداثة عبث من الدرجة الأولى[١٠٦]. فساق الشاعر موقفه من الفكرة بصورة سلسة كي يقنع المتلقي برؤاه .

أما مواقفه الاجتماعية فيعدّ الشاعر طريق المجون طريقاً غير سليم, والأولى فيه الرجوع إلى القيم العربية القديمة والتقاليد العربية القديمة, وما جاء في روايات نجيب محفوظ وشعر نزار قباني ما هو إلّا ضرب من نكتة تسوّق للمجون الذي يرفضه الشاعر, فيقول[١٠٧]:

روايات محفوظ وشعر نزار نكاتٌ تسيّسُ بعض المُجون

نجد أنّ التفاعل النصي الداخلي قد أعطى مساحة للشاعر في بيان آرائه السياسية والثقافية والاجتماعية ومواقفه الداعمة والمعارضة, وبيانها للمتلقي وجعله يعيد النظر في قناعاته وتمثل قناعات المنتج للنص.

ثالثاً: التفاعل النصي الذاتي :

هو تفاعلُ نصوصِ الكاتبِ مع بعضها البعض[١٠٨], فتتعالق نصوص الشاعر أحمد بخيت بعضُها ببعضٍ, لتشكلَ خطاباً, والخطاب بحسب ديبوغراند مجموعة نصوص تربطها علاقة جاءت في سياق معين لتعكس حالة اجتماعية أو ثقافية معينة[١٠٩].

ويمثل التفاعل الذاتي في نصوص أحمد بخيت سمة من سمات شعر الشاعر؛ إذ لمح الشاعر ما لها من تأثير على المتلقي ورغبة منه في تغيير قناعات المتلقي, لذا نجده يُعالق نصوصه بعضها مع بعض ويكرر الفكرة التي يتمثلها ويؤكد عليها, ومن ذلك نجد قول الشاعر[١١٠]:

لا أهل في المنفى وهذا أنا — في موطني عن موطني أغترب
أبغي فضاء باتساع الرؤى — وصرخة في حجم هذا الغضب

يتفاعل مع نصّ الشاعر في قوله[١١١]:

وما زال الفتى العربي فيها — غريب الوجه واليد واللسان

فالتفاعل الذاتي بين نصوص الشاعر أسفر عن قصد للشاعر يروم فيه إيصال مشاعر التحسّر على الأوطان العربية التي باتت يحكمها الأجنبي ويشعر فيها صاحبها بالغربة في كل شيء بالملامح واللغة والسلطة والقوة وتأكيد الشاعر على هذه الفكرة إنّما جاءت للشكوى, لأنّ المنفى والوطن قد تساوى عند الشاعر, ففي كل الأحوال لا يجد له موطناً آمناً .

ومن التفاعل الذاتي أيضاً قوله[١١٢]:

ليست بلادي عملة أو مخفراً — ليست حدوداً أو صفوف مبان
ليست إذاعات تؤله حاكماً — وتُعيدُ فيه عبادة الأوثان
ليست نشيداً يمدح العَلَم الذي — رفعته كفّ الجندِ في الميدان

يتفاعل ذاتياً مع قوله[١١٣]:

قال الغريبُ: نريد خبز كفافنا — وحناجراً لا تمدح الحكّاما
وأصابعاً تبكي على قيثارة — حتى تطير الأغنيات يماما

استعمل الشاعر عامل النفي الحجاجي وكأنّه أراد أن يقطع الطريق أمام إدراكات المتلقي التي لا تمت لاعتقادات المتكلم بصلة؛ إذ إنّ كل نفي هو ردّ على إثبات قد قيل أو تصوّره المتكلم النافي , يُؤتى به للتعبير عن تعارض الاعتقادات ووجهات نظر المتخاطبين[١١٤], فقد جاء النفي ((ليصبح إنكاراً يتعقّب قولاً سبق إدعاؤه أو إثباته فهو دائماً فعل ارتجاعي أوثق بالرد وليس فعلاً ابتدارياً... أنّها تتدخل لكشف التوهم والمغالطة ومنازعة الخصم أطروحته أو فتح ثغرات في البناء الإقناعي الذي يستند إليه لذلك فهي تشتغل بغاية مراجعة الخصم في دعواه))[١١٥], فهو يريد وطناً يكون فيه المواطن أغلى شيء وما الحاكم سوى خادم لهذا الإنسان, وكرّر هذا المعنى في موضع آخر, فالحناجر التي تمدح الحكّام هي نفسها تجعل الخبز شحيحاً

على الإنسان, فيرى الشاعر أنّ الحناجر التي يحتاجها المواطن هي حناجر جميلة تغني للوطن وللإنسان ولا تمدح الحاكم, لأنّ المدح يؤدي إلى اغترار الحاكم بنفسه ومن ثمّ يضيع ما يضيع على الشعب.

الخاتمة :

١- قد وجد البحث جسراً واضحاً بين النصوص التي وظفها الشاعر في شعره لإيصال قصد ما, بغض البصر عن قصدية الشاعر الحقيقية أو المفتعلة, فما يهم هو وجود ذلك الخيط الرفيع بين نصوص الشاعر وما تفاعل معه من نصوص, وهنا تأتي وظيفة المتلقي الفطن, وثقافته ومعهوده الذهني, فهي وظيفة نخبوية فعندما قرأنا نصوص أحمد بخيت وجدنا تفاعلاً نصياً مع نصوص أخرى فتأثر المتلقي بذلك مرتين مرة عندما استحضر معنى الشاعر ومرة أخرى عندما استحضر سياقات النصوص التي وظفها الشاعر وهنا تكمن إقناعية التفاعل النصي.

٢- هيمنة التفاعل النصي الخارجي على الديوان وبالأخص تفاعله مع القرآن, فنجد هيمنة واضحة للآيات القرآنية على نصوص الشاعر, فضلاً عن هيمنة الشعر العربي قديمه وحديثه فنجد تفاعلاً نصياً مع شعراء كالمتنبي ودعبل الخزاعي وقيس بن الملوح , فضلاً عن جبران خليل جبران والسياب, وهذا إن دلّ على شيء فيدلّ على اتساع المعجم الذهني لدى الشاعر.

٣- تفاعل الشاعر مع أحداث عصره وتوظيفها في شعره وهو ما أنتج لنا تفاعلاً نصياً داخلياً أثر بالمتلقي وجعله يستحضر الأحداث ويتفاعـل معها هو الآخر وينظر لها من زاوية نظر الشاعر .

٤- نجح الشاعر في ترسيخ أفكاره ومعتقداته عندما كرر تفاعله مع قضايا معينة سياسية واجتماعية وثقافية وهو ما يدخل ضمن التفاعل النصي الذاتي, فأراد الشاعر إيصال قصده إلى المتلقي وإيضاح توجهاته ومواقفه ونجح في إيصالها فوجدناها بصورة واضحة من خلال استقراء النصوص التي ذكرها الشاعر.

الهوامش

---

(١) يُنظر: مختارات من الشعر العربي في القرن العشرين: ٣/٧٢١, وموقع أشرعة على شبكة الانترنت في هذا الرابط: http://www.ashriaa.com/poet/-bkit٤٥ .

(٢) أراهن على هذا الشاعر (أحمد بخيت) , مقال ضمن كتاب التحولات الشعرية العربية: ١٩٣-١٩٤.

(٣) ينظر: معجم أوكسفورد للتداولية: ٥٩٦-٥٩٧, والتفاعل النصي النظرية والمنهج: ٧٣, والانظمة السيميائية دراسة في السرد العربي القديم : ٤٥

[٤]() الأنظمة السيميائية دراسة في السرد العربي القديم: ٤٥ . ٤٦

[٥]() ينظر انفتاح النص الروائي, سعيد يقطين : ٩٢ . ٩٣

[٦]() الكلام والخبر مقدمة السرد العربي: ٥٠

[٧]() الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية : ٥٢ . ٥٣

(٨) في اصول الخطاب النقدي الجديد : ١٠٥

(٩) ينظر : المصدر نفسه : ١٠٨

(١٠) علم النص : ٢١

(١١) المصدر نفسه : ٧٩

(١٢) يُنظر: تحليل الخطاب الشعري : ١٢٣

(١٣) ينظر : مدخل الى علم لغة النص : ٢٣٣

[١٤]() ينظر : التناص في الخطاب النقدي والبلاغي : ٢٠ . ٢١

(١٥) ينظر : دراسات في النص والتناصية : ١٢٦

(١٦) المصدر نفسه : ١٢٦

(١٧) علم لغة النص نحو آفاق جديدة : ٨٧

(١٨) مدخل الى علم لغة النص : ٢٣٨

(١٩) ينظر التناص التراثي : ٢١ . ٢٢

[٢٠]() ينظر : البلاغة والحجاج من خلال نظرية المساءلة لميشال ماير (بحث ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو ألى اليوم) : ٣٩٨ , والسبيل إلى البلاغة الباتوسية الأرسطية: (بحث ضمن كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته دراسة نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة): ٢/٦٠.

[٢١]() الحجاج في الشعر العربي : ١٠٢.

[٢٢]() التداوليّة والحِجاج مداخل ونصوص: ٥٠.

[٢٣]() الحجاج والاستدلال الحجاجي " عناصر استقصاء نظري ": ٣/ ٤٥ (بحث ضمن كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته .

(٢٤) ينظر : آليات الحجاج وأدواته (بحث ضمن كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته) : ١/ ١٢٨.

(٢٥) ينظر : في أصول الحوار وتجديد علم الكلام : ٤٧ .

(٢٦) المصدر نفسه : ٤٧ .

(٢٧) آليات الحجاج وأدواته :(بحث ضمن كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته) :١/ ١٢٨ –١٢٩

[٢٨]() عتبات جيرار جينيت: ٤٤

([٢٩]) ينظر انفتاح النص الروائي : ١١١

([٣٠]) المصدر نفسه : ١١٥

([٣١]) نظرية النص من بنية المعنى الى سيميائية الدال : ٢٦٠

([٣٢]) ينظر : انفتاح النص الروائي : ١١٤

([٣٣]) ينظر : عتبات جيرار جينيت: ٤٥ . ٤٨

([٣٤]) استنطاق النص الروائي : ٦٣٩, وهو يشبه إلى حدّ ما الوجهة أو الاتجاه الحجاجي في تأثيره على المتلقي, إذ إنّ التلفظ بقول ما يُنشئ فعلاً حجاجياً فإنّ قيمة هذا الفعل يتم تحديدها بواسطة الاتجاه الحجاجي مصرحاً به أو مضمراً إياه , فإذا كان القول حاوياً على بعض العلاقات المناصية فإنّها تكون متضمنة لمجموعة من المشيرات التي توجه قول ما, فتستنتج هذه القيمة من المقولات الواردة في الملفوظات مسنداً سياقها التداولي العام إليها, يُنظر: اللغة والحجاج: ٢٥

([٣٥]) التفاعل النصي النظرية والمنهج : ٢٨٣, يُنظر: التناص التراثي : ٣٨ . ٣٩

([٣٦]) عتبات جنيت: ٦٧ .

([٣٧]) ينظر : شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق : د. محمد هادي المطوي , مجلة عالم الفكر , المجلد ٢٨ , العدد ١ , ١٩٩٩ , ٤٥٧ .

([٣٨]) ينظر : عتبات جنيت من النص إلى المناص : ٧٨ –٨٢ .

([٣٩]) ينظر : المصدر نفسه : ٨٢ –٨٥ .

([٤٠]) ينظر : المصدر نفسه : ٨٥.

([٤١]) المصدر نفسه : ٥٥ .

([٤٢]) التناص التراثي : ١٨

([٤٣]) انفتاح النص الروائي : ٩٩

([٤٤]) ينظر دراسات في النص والتناصية : ١٢٨

([٤٥]) المصدر نفسه : ١١٧

([٤٦]) دراسات في النص والتناصية : ١٢٥

([٤٧]) التحليل النصي : ٧٩

([٤٨]) ينظر : انفتاح النص الروائي : ١١٥

([٤٩]) نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري : ١٩٦

([٥٠]) الشعر العربي الحديث : ١٨٣

([٥١]) ينظر : دراسات في النص والتناصية :١٢٥–١٢٦

([٥٢]) يُنظر: بلاغة الإقناع في المناظرة :٢٣٣.

([٥٣]) في بلاغة الخطاب الإقناعي:٦٥.

([٥٤]) ينظر: آليات الحجاج وأدواته(بحث ضمن كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته): ١٢٨/١.

([٥٥]) آليات الحجاج وأدواته :(بحث ضمن كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته):١/ ١٢٨ –١٢٩

([٥٦]) يُنظر: بلاغة الإقناع في المناظرة:٢٣٣.

([٥٧]) الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر أحمد بخيت: ١٢/٢– ١٧, ويُنظر: ٩/٢ , و٣٥/٢.

([٥٨]) منهاج البلغاء : ٢٦٦.

([٥٩]) ينظر : محاولة في أصل اللغات:٧٣.

([٦٠]) المصدر نفسه: ٧٥.

([٦١]) يُنظر : الحجاج في الشعر العربي : ١٢٦.

([٦٢]) يُنظر: البرهان في علوم القرآن : ٦٨/١.

([٦٣]) يُنظر: موسيقى الشعر: ٢٤٦.

([٦٤]) يُنظر: استراتيجيات الحجاج في المناظرة السياسية: ٥٥.

([٦٥]) نظرية علم النص رؤية في بناء النص النثري : ٢١٩

([٦٦]) الأعمال الشعرية الكاملة : ١٨/٢.

([٦٧]) سورة الكهف : ٤٥

([٦٨]) الأعمال الشعرية الكاملة : ٢٣/٢.

([٦٩]) الأعمال الشعرية الكاملة : ٣٤/٢, ويُنظر: ٥٨/٢, و٦٥/٢, و٦٧/٢, و٧١/٢, و١٠٥/٢, و١٠٨/٢.

([٧٠]) نظرية علم النص رؤية في بناء النص النثري : ٢١٩

([٧١]) الأعمال الشعرية الكاملة:٢/ ٣٩–٤٣, ويُنظر: ٢٣/٢.

([٧٢]) يُنظر: الكتاب المقدس, العهد الجديد: ٣٠ , انجيل متّى : ١٦, ((يسوع يُنبئ أول مرة بموته وقيامته))

([٧٣]) التناص القرآني في " أنت واحدها" :لمحمد عفيفي مطر : محمد عبد المطلب , مجلة الإبداع , ١٩٩٠م , ع : ١ , السنة : ٨ , ١٥.

([٧٤]) الأعمال الشعرية الكاملة : ١٠٠/٢.

([٧٥]) صحيح البخاري: ٥٢/٥, حديث رقم: (٣٨٨٧).

([٧٦]) الأعمال الشعرية الكاملة : ١١٨/٢.

([٧٧]) موسوعة الأمثال الشعبية المصرية والتعبيرات السائرة, إبراهيم أحمد الشعلان: مثل رقم (١٩٧) : ١١٩/١.

[٧٨]() يُنظر: الاسطورة اليوم ٨- ١٠

[٧٩]() يُنظر: لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر: ٢٩٨.

[٨٠]() يُنظر: الاسطورة اليوم : ٣٤

[٨١]() الأعمال الشعرية الكاملة: ٦٩/٢.

[٨٢]() الأعمال الشعرية الكاملة: ١٠١/٢.

[٨٣]() الأعمال الشعرية الكاملة: ١١٢/٢-١١٣.

[٨٤]() يُنظر: معجم الرموز: ١٢١, ورمز العنقاء في شعر محمود درويش, خالد عبد الرؤوف الجبر, مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب, مج ٩, ع٢ ب, سنة ٢٠١٢: ١١٤٢.

[٨٥]() مراوغة النص دراسات في شعر محمود درويش: ١٢٢-١٢٣. والبيت للحادرة الضبعي: يُنظر: شعر الحادرة: ٩٢.

[٨٦]() لسان العرب مادة عنق.

[٨٧]() يُنظر: مراوغة النص : ١٢٢-١٢٣.

[٨٨]() يُنظر: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث: ٣٩-٤٠ .

[٨٩]() الأعمال الشعرية الكاملة: ٧٣/٢.

[٩٠]() الأعمال الشعرية الكاملة: ٩٧/٢-٩٨.

[٩١]() يُنظر: عتبة المقولة في النظرية والتطبيق, قراءة في تجربة محمد عبد الباري الشعرية: ١٢٣.

[٩٢]() يُنظر: غرناطة في ظل بني الأحمر دراسة حضارية: ٢١-٢٢.

[٩٣]() الأعمال الشعرية الكاملة: ٦١/٢, ويُنظر: التفاعل النصي مع حادثة الطف وملابساتها أيضاً: ٨١/٢.

[٩٤]() الأعمال الشعرية الكاملة: ١١٢/٢.

[٩٥]() شرح ديوان المتنبي : ٣٨٣/٤-٣٨٤

[٩٦]() الأعمال الشعرية الكاملة: ٧٨/٢.

[٩٧]() ديوان أبي فراس الحمداني: ١٦٢.

[٩٨]() الأعمال الشعرية الكاملة: ٥٥/٢.

[٩٩]() ديوان قيس بن الملوح , رواية أبي بكر الوالبي: ٧٦ .

[١٠٠]() ينظر : انفتاح النص الروائي : ١٢٤

[١٠١]() المصدر نفسه : ١٢٤

[١٠٢]() نحن والتراث قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي:٣٠

[١٠٣]() الأعمال الشعرية الكاملة: ١٠٣/٢.

[١٠٤]() الأعمال الشعرية الكاملة: ١٤٦/٢.

[١٠٥]() الموقف من الحداثة ومسائل أخرى: ١٩ .

[١٠٦]() يُنظر: المرايا المحدبة : ٣٣.

[١٠٧]() الأعمال الشعرية الكاملة: ١٣٣/٢.

[١٠٨]() ينظر : انفتاح النص الروائي : ١٢٣

[١٠٩]() يُنظر: النص والخطاب والإجراء: ٦.

[١١٠]() الأعمال الشعرية الكاملة: ٩٨/٢-٩٩.

[١١١]() الأعمال الشعرية الكاملة: ١١٢/٢.

[١١٢]() الأعمال الشعرية الكاملة: ١٨/٢-١٩.

[١١٣]() الأعمال الشعرية الكاملة: ٤١/٢.

[١١٤]() يُنظر: توجيه النفي في تعامله مع الجهات والأسوار والروابط: ١١-١٢.

[١١٥]() بلاغة الإقناع في المناظرة: ٢٢٧.

المصادر والمراجع

الكتب

القرآن الكريم.

- استراتيجيات الحجاج في المناظرة السياسية , أنور الجمعاوي, مايو ٢٠١٣, سلسلة دراسات المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات , الدوحة, قطر .
- استنطاق النص الروائي من السرديات والسيميائيات السردية إلى علم الأجناس الأدبية , عبد الحكيم سليمان المالكي, ط١, الشارقة, ٢٠٠٨.
- أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث, ريتا عوض, بيروت, المؤسسة العربية, ط١, ١٩٧٨.
- الاسطورة اليوم , رولان بارت , تر: حسن الغرفي, ط١, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ١٩٩٠.
- الأعمال الشعرية, للشاعر أحمد بخيت, ط١, دار كليم للنشر والتوزيع, القاهرة, مصر, ٢٠١٢.
- الأنظمة السيميائية دراسة في السرد العربي القديم, هيثم سرحان, ط١, دار الكتاب الجديدة المتحدة , ٢٠٠٨.
- انفتاح النص الروائي (النص والسياق), سعيد يقطين, ط١, المركز الثقافي العربي, ١٩٨٩.

- أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم, إشراف : حمادي صمّود , جامعة الآداب والعلوم الإنسانية , تونس , كلية الآداب , منوبة .
- البرهان في علوم القرآن , بدر الدين الزركشي تح : محمد أبو الفضل إبراهيم , مكتبة دار التراث, القاهرة .
- بلاغة الإقناع في المناظرة , عبد اللطيف عادل , ط١, منشورات ضفاف , بيروت –لبنان , ١٤٣٤هـ-٢٠١٣م .
- تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص, محمد مفتاح, ط٣, المركز الثقافي العربي, بيروت, ١٩٩٢.
- التحليل النصي, تطبيقات على نصوص من التوراة والانجيل والقصة القصيرة , ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي, دار التكوين, دمشق, ٢٠٠٩.
- التحولات الشعرية العربية, صلاح فضل , مهرجان القراءة للجميع, مكتبة الأسرة, ٢٠٠٣.
- التداوليّة والحِجاج مداخل ونصوص : صابر الحباشة , ط١ , ٢٠٠٨ , دار صفحات , دمشق – سورية .
- التفاعل النصي النظرية والمنهج , نهلة فيصل الأحمد, كتاب الرياض, مؤسسة اليمامة, ١٤٢٣هـ.
- التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر, عصام حفظ الله واصل, ط١, دار غيداء, ٢٠١٢.
- التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية, عبد القادر بقشي, تقديم: محمد العمري, أفريقيا الشرق.
- توجيه النفي في تعامله مع الجهات والأسوار والروابط, شكري المبخوت, ط١, دار الكتاب الجديد المتحدة , ٢٠٠٩.
- الحجاج في الشعر بنيته وأساليبه, سامية الدريدي , ط٢, إربد , عالم الكتب الحديث, ٢٠٠٧.
- الحجاج مفهومه ومجالاته دراسة نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة , إعداد وتقديم , د. حافظ إسماعيلي علوي , عالم الكتب الحديث إربد – الأردن ٢٠١٠.
- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج لساني معاصر), عبد الله الغذامي, ط٦, المركز الثقافي العربي, ٢٠٠٦.
- دراسات في النص والتناصية , محمد خير البقاعي, ط١, مركز الإنماء الحضاري, ١٩٩٨.
- ديوان أبي فراس الحمداني, شرح الدكتور: خليل الدويهي, ط٢, دار الكتاب العربي, بيروت, ١٩٩٤.
- ديوان قيس بن الملوح , رواية أبي بكر الوالبي , تح: يسري عبد الغني , ط١, دار الكتب العلمية , بيروت, لبنان, ١٩٩٩.
- شرح ديوان المتنبي, عبد الرحمن البرقوقي, ط١, دار الكتاب العربي, بيروت– لبنان.
- شعر الحادرة , تح: ناصر الدين الأسد, بيروت , دار صادر, ١٩٧٣.
- الشعر العربي الحديث الشعر المعاصر, محمد بنيس, ط٢, دار توبقال, المغرب, ١٩٩٦.
- الجامع الصحيح , المسند من حديث رسول الله ﷺ وسننه وأيامه , لأبي عبد الله البخاري (ت٢٥٦هـ) , تح : محب الدين الخطيب وآخرون , المكتبة السلفية , القاهرة .
- عتبات جنيت من النص إلى المناص , عبد الحق بلعابد , ط١, الدار العربية للعلوم, ٢٠٠٨.
- عتبة المقولة في النظرية والتطبيق, قراءة في تجربة محمد عبد الباري الشعرية, رحمن غركان, ط١, دار تموز, ٢٠٢١.
- علم النص, جوليا كرستيفا, تر: فريد الزاهي, مراجعة: عبد الجليل ناظم, دار توبقال, الدار البيضاء, المغرب.

- علم لغة النص نحو آفاق جديدة نقلها إلى العربية, سعيد بحيري, ط١, مكتبة زهراء الشرق, القاهرة, ٢٠٠٧.
- غرناطة في ظل بني الأحمر دراسة حضارية, يوسف شكري فرحات, ط١, دار الجيل, بيروت, ١٩٩٣.
- في أصول الحوار وتجديد علم الكلام : د. طه عبد الرحمن , المركز الثقافي العربي , ط٢ , ٢٠٠٠ .
- في اصول الخطاب النقدي الجديد, تزفيتان تودوروف, رولان بارت, امبرتو ايكو, مارك انجينو, تر: أحمد المديني, ط١, دار الشؤون الثقافية, بغداد, ١٩٨٧.
- في بلاغة الخطاب الإقناعي مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية , الخطابة في القرن الأول انموذجاً , محمد العمري, ط٢, أفريقيا الشرق, ٢٠٠٢.
- الكتاب المقدس المصور, الترجمة العربية المشتركة من اللغات الأصلية, جمعية الكتاب المقدس, لبنان.
- الكلام والخبر مقدمة السرد العربي, سعيد يقطين , ط١, المركز الثقافي العربي, ١٩٩٧.
- لسان العرب , جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور (ت٧١١هـ)، دار صادر، بيروت.
- لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر, رجاء عيد, منشأة المعارف, ٢٠٠٣.
- اللغة والحجاج, أبو بكر العزاوي, ط١, العمدة في الطبع , ١٤٢٦-٢٠٠٦
- محاولة في أصل اللغات : جان جاك روسو , تعريب محمد محجوب , تقديم عبد السلام المسدّي , دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ١٩٨٦م .
- مختارات من الشعر العربي في القرن العشرين , إعداد ماجد الحكواتي, وعدنان جابر, مراجعة: عبد العزيز جمعة , الكويت, ٢٠٠١.
- مدخل الى علم لغة النص , ديبوغراند , ولفانغ دريسلر, الهام أبو غزالة, علي خليل حمد, ط١, دار الكتاب, ١٩٩٣.
- مراوغة النص دراسات في شعر محمود درويش, حسين حمزة, حيفا, دار كل شيء, ٢٠٠١.
- المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك, عبد العزيز حمودة , عالم المعرفة, ١٩٩٨.
- معجم الرموز , خليل أحمد خليل, بيروت , دار الفكر اللبناني, ١٩٩٥.
- معجم أوكسفورد للتداولية, يان هوانغ, تر: هشام إبراهيم عبد الله خليفة ط١, دار الكتاب الجديد المتحدة , ٢٠٢٠.
- منهاج البلغاء حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) , تح : محمد الحبيب ابن الخوجة , ط٣, دار الغرب الإسلامي , بيروت –لبنان, ١٩٨٦.
- موسوعة الأمثال الشعبية المصرية والتعبيرات السائرة, إبراهيم أحمد الشعلان, ط١, دار الآفاق العربية, مصر, ٢٠٠٣.
- موسيقى الشعر, إبراهيم أنيس , ط٢, مكتبة الأنجلو المصرية, ١٩٥٢.
- الموقف من الحداثة ومسائل أخرى, عبد الله الغذامي , ط٢, ١٩٩١.
- نحن والتراث قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي, محمد عابد الجابري, ط١, دار الطليعة, بيروت, ١٩٨٠.
- النص والخطاب والإجراء, ديبو غراند, تر: تمام حسان, ط١, عالم الكتب العربية, القاهرة, ١٩٩٨.
- نظرية النص من بنية المعنى الى سيميائية الدال , حسين خمري, ط١, الدار العربية للعلوم, ناشرون, ٢٠٠٧.
- نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري , حسام أحمد فرج, تقديم: سليمان العطار, ومحمود فهمي حجازي, ط٢, مكتبة الآداب, ٢٠٠٩.

البحوث المنشورة في الدوريات ومواقع الأنترنت

- التناص القرآني في " أنت واحدها" :لمحمد عفيفي مطر : محمد عبد المطلب , مجلة الإبداع , ١٩٩٠م , ع١ , السنة : ٨ , ١٥.
- رمز العنقاء في شعر محمود درويش, خالد عبد الرؤوف الجبر, مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب, مج ٩, ع٢ ب, سنة ٢٠١٢.
- شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق : د. محمد هادي المطوي , مجلة عالم الفكر , المجلد ٢٨ , العدد ١ , ١٩٩٩ .
- موقع أشرعة على شبكة الانترنت في هذا الرابط: http://www.ashriaa.com/poet/٤٥bkit– .