في مقاصد التناص ووظائفه

من وجهة الناقد

صالح زيّاد

أستاذ النقد الأدبي بجامعة الملك سعود، الرياض

مقدمة

تقول النظرية الأدبية، من أكثر من وجه، بحتمية التناص، أي تداخل النصوص وتعالقها في النص الواحد، ويتسع أبرز هذه الوجوه بمدلول التناص إلى اللغة، فكما لا يكون نص بغير لغة، لا يكون نص بلغة لم تُستخدم من قبل، أو تكون فارغة من الآخرين(1).

وتتسع وجوه أخرى بمدلول التناص، من وجهة الذات والوجود التاريخي، فكما لا تكون ذات من غير وجود آخرين، ومن غير وجود مجتمعي، لا يكون نص "يعبر" عن ذات أو "يعكس" وجودا اجتماعيا تاريخيا، وهو محصور في فردية مؤلفه: فرديته في لحظة النص؛ فالمؤلف حتماً يتناص مع نصوصه السابقة كما يتناص مع نصوص غيره، وفرديته في المجتمع؛ فالمؤلف حتماً متشابه مع آخرين من وجوه مختلفة، وهو ذاته متعدد ومختلف في تكوينه وفي علاقاته(2).

ولكن النظرية الأدبية، في بعض وجوهها، ترى في التناص وجهاً آخر اختيارياً أو طوعياً، يتمثل في قصد المؤلف إلى التناص مع نص من النصوص، سواء اقترن ذلك القصد بالإعلان عنه أو لم يقترن(3). ومثال ذلك النقائض والمعارضات في الشعر العربي. لكنه يبقى اختياراً نسبياً من بعض الوجوه النظرية، ولا اختيار فيه من وجوه أخرى، تبعاً لمدى المشروطية والاستقلال الذي ترهن إليه تلك الوجوه النظرية، الوعيَ الفردي، من جهة اللاوعي أو الثقافة والمذهب الأدبي أو الإيديولوجيا أو قوانين الوراثة أو الطبقة الاجتماعية أو اللحظة الزمنية أو ما إلى ذلك.

هكذا يغدو مقصد التناص ووظيفته -على وجه الإجمال- وجودَ النص، والنص الإبداعي على وجه الخصوص. فليس النص الإبداعي وسيلة إلى غاية نفعية، وهو -لذلك-

لا يحمل رسالة لإبلاغها ثم تنتهي مهمته. والمعنى أن ما يستعيده النص الإبداعي من نصوص الآخرين وما يحاوره أو يحوِّله أو يناقضه أو يعضِّده... الخ يصنع للنص وجوده الفني والجمالي الخالص، حيث البراءة من محدودية التخاطب ذي الأغراض العملية والنفعية.

ولكن التناص، إلى ذلك، يتضمن مقاصد في النص نفسه، ويحمل وظائف. وقد ننظر إلى هذه المقاصد والوظائف من وجهة المؤلف أو من وجهة النص، وقد ننظر إليها من وجهة القارئ والناقد للنص، وهذان وجهان متقاطعان ومتوازيان.

فالناقد يقصد الكشف عما يقصده المؤلف وما يوظف التناص من أجله، أو عما يجسده النص من وظائف التناص ودلالاته إذا نظرنا إلى النص فيما يجسد من بنية ثابتة أو من دلالة اجتماعية دونما حسبان لمقصدية المؤلف ولا لذاتيته الفردية. ويتضمن ذلك الكشف، مقاصد للناقد دونما حسبان لمقاصد المؤلف، سواء حين تلتقي معها أو حين تغايرها.

ومقاصد الناقد في دراسة التناص تبدو في اختيار المدوَّنة النصية/ التناصية التي يقاربها، وفي نوعية التناص الذي يعمد إلى دراسته، كما تبدو في منهجيته التي يرتّب عليها خطواته في الوصف والتحليل والتقويم، والمعاني التي تقود التناص لديه أو يقودها ويترامى إليها، وما يضفيه عليه من قيمة.

من وجهة مقاصد الناقد هذه نتناول في هذا الفصل، رؤية الدكتور علوي الهاشمي* للتناص، في مقارباته له التي خص بها الشعر السعودي في كتابه "التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث".

وسنمضي للاستدلال على تلك المقاصد، التي تلقي ضوءا على فهمه للتناص وتوظيفه له، من سياق مقارباته، بما يُظهر هذا السياق من ظَرْف الكتابة لها ونشرها زماناً ومكاناً، واختياره للنصوص التي اشتغل عليها، وحضوره في هذا السياق المحدَّد بوصفه فاعلاً نقدياً.

ولا تكتمل دلالة السياق هنا على مقصدية الناقد من دراسة التناص، من دون دلالة "التناص" على الوجهة الأدبية والفكرية في تكوين الناقد واهتمامه، ولا عن القصد

إلى صيغة اصطلاحية من صيغ مصطلح "التناص" المترادفة والمتشابهة في اللغة العربية، وتحرير دلالتها.

ومقصديته -بعدئذ- كامنة في ما يعمد إليه من خطوات المقاربة والوصف والاستناج، وسنتوقف من ذلك عند قصده إلى التسبيب التاريخي للتناص في القصائد التي اتخذها موضوعاً لمقارباته، ودراسته لـ"القيمة الفنية" التي اقتضت لديه المفاضلة والموازنة بين توظيف وآخر، أو بين النص اللاحق والسابق. ونخلص إلى تحوُّل الواقع -في اختياره منه وبنائه له- إلى نتاج للنص، وإلى تبدّل للعلاقة بين السبب الواقعي والنتيجة النصية.

سياق المقاربة للتناص

كانت مباحث كتاب الدكتور علوي الهاشمي "التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث" تتوالى مسلسلةً أسبوعياً، ضمن زاوية الناقد المعنونة "في ظلال الشعر" في الملحق الثقافي لجريدة "الرياض" السعودية، على مدى سبعة شهور، في الفترة من 1/ 5/ 1997م إلى 4/ 12/ 1997م، قبل أن يصدر كتاباً في أبريل عام 1998م(4).

وهذا سياق مهم من وجهة التلقي للكتاب الذي يتفاعل كما هو كل تلق مقصود، مع حسابات المادة المطروحة في الكتاب وطبيعة الرؤية الموجِّهة لها فيه. فالكتاب جاء في سياق ما سمي بـ"الصحوة الدينية"، وهي حدث إيديولوجي اجتماعي كان له سطوته على مناخ الإبداع الأدبي إبداعاً وتلقياً، ضمن سطوته على مناحي الحياة الاجتماعية. ويتكشف ذلك إذا ما عرفنا السياق التاريخي للحداثة الأدبية في المملكة العربية السعودية على وجه الخصوص، وهو التاريخ الذي كانت تتشاركه منطقة الخليج بل المنطقة العربية بمجملها.

كانت الحداثة الأدبية في المملكة العربية السعودية، إبداعاً ودراسات نقدية، قد استجمعت قوتها في الثمانينات الميلادية من القرن الماضي، بعد أن كانت طلائعها متناثرة طوال القرن، وكانت منذ السبعينات خليقة بالإرهاص بتيار يتنامى وينضج في الشعر والقصة القصيرة(5)، ولم تنفك الحرب عليها تقوى من حين لآخر باسم التقاليد الأدبية وباسم المحافظة الاجتماعية وباسم الجماعات الدينية.

لكن الحرب على أدباء الحداثة وفكرها النقدي، تصاعدت بتصاعد تيار "الصحوة" منذ منتصف الثمانينات الميلادية، حتى وصلت المجابهة معها إلى الذروة في منعطف

التسعينات، حين استخدم خصوم الحداثة منابر المساجد ووسائل الوعظ الديني الشائعة آنذاك من أشرطة التسجيل والمنشورات، إضافة إلى استعداء الدولة عليهم ومؤسستها الدينية الرسمية، من أجل تخوينهم والطعن في ضمائرهم وتشويههم اجتماعيا، والنيل من وظائفهم ومراكزهم العلمية؛ فلزم بعض الشعراء والنقاد الصمت، وضاقت ببعضهم جهات عملهم وعلاقاتهم الاجتماعية، وبدأت الساحة ترْقُب تحولات مختلفة، وسادها غير قليل من الحذر والجمود.

جاء الكتاب ليتناول بشكل أساسي شعراء الحداثة الذين ارتقت معهم القصيدة إلى فضاءات جديدة وغنية، وكانوا موضوع النفي والإنكار والعداء، في الهجوم على الحداثة. أي أنه جاء ليعيد إلى دائرة الضوء الاحتفال بالشعر الجديد، والانشغال الجدِّي بدراسته وتحليله والاستبصار لعوالمه، في وقت فتر وهجه بفعل ذلك الهجوم، وبدأت الساحة الأدبية السعودية تلتفت إلى الرواية التي شهدت التسعينات منعطف صعودها و-من بعد- نجاحها فعلياً، في منافسة الشعر على التصدر والاهتمام(6). كما بدأت تلتفت من الناحية النقدية والفكرية عن الانشغال النصوصي الذي دعم الشعر الجديد منذ الثمانينات، إلى تحليل الخطاب ونقد الثقافة(7).

هذا هو السياق الذي ظهر فيه وتفاعل معه كتاب الهاشمي، فالدراسة للتناص، في ضوء هذا السياق، هي فعل مقاومة لاحتكار الواقع الثقافي ومن ثم الاجتماعي، بوقوعه ضحية المحافظة والتقليد وضيق الإيديولوجيا وسطوة التسلط. ذلك أن التناص ينطوي على مجاوزة المدار المغلق للفرد والمجتمع والثقافة، وهذا هو ما يصل دراسته وتعميق الوعي به بوعي فاعل في استبدال الحيوية بالركود، والحوارية بالأحادية، والغنى الفني والثقافي بسطحية الإدراك وضيق المعرفة، والحركة والتغير بما هو بالضد منهما.

ولا يزال الكتاب إلى اليوم، أحد الأطروحات ذات القيمة في دراسات الشعر السعودي، في ما يثيره من أسئلة، وما يطمح إلى بسطه والإقناع به من رؤى، وما يترامى إليه من حداثة الوعي وجدة المعرفة، وما يساجله ويحاججه بشكل صريح أو ضمني من الوجهات النظرية التقليدية والحداثية، وما يسهم به من إشاعة المعرفة عربيا بالشعر السعودي في لحظة انعتاقه نحو الحداثة التي اتسعت بها رؤاه وتعمّقت وتخطت القيود الكلاسيكية والاجترار الرومانسي.

التناص والحداثة

تناول الكتاب موضوع العلاقة بين نصوص شعرية سعودية من جهة، وأخرى شعرية سعودية وعربية وتراثية وإشارات ورموز من جهة أخرى. وموضوع العلاقة بين نص وآخر موضوع قديم حديث، درج القدامى والمحدثون على تناوله ضمن مبحث "السرقات" الشهير، أو ضمن مصطلحات: "التضمين" و"الاقتباس" و"التوارد" و"الاحتذاء" و"المحاكاة" و"المعارضات" و"النقائض"... وما إليها. وكان مبحثاً في غالب الأحوال موجَّهاً إلى اكتشاف الأصالة عند الشعراء، وقياس قدراتهم ومواهبهم الشعرية، سواء من حيث ما يتيحه من الموازنة والمقارنة بين اللاحق والسابق، أو ما يدلل عليه من اتساع الثقافة الشعرية والمعرفة بالنصوص عند الشاعر، وجماليات توظيف هذه المعرفة، وتعميق دلالات قصيدته.

ولكنه اتسع حديثاً في اتجاهات نظرية ومنهجية مختلفة:

واقعية تُدرج الشعر ضمن البنية الفوقية للوجود الاجتماعي التاريخي، وتشرط فردية الشاعر وذاتيته الفاعلة والمستقلة ضمن هذه البنية التي يؤلفها النص الحاضر مع نصوص عديدة قديمة وحديثة.

وسيكولوجية وسوسيولوجية تصل بين وعي الفرد واللاوعي الجمعي والفردي والذات المجتمعية، فتتسع به وراء لحظة حضوره.

ولسانية وسيميولوجية تشرط الذاتية والاستقلال الفردي باللغة وسطوتها التي تحتوي الوعي وتشرطه.

وضمن ذلك ومعه البنيوية التي لا ترى الذات بل ترى ماهو كلي وشمولي وهو البنية، ولا تقف على الأجزاء معزولة بل على العلاقات التي يغدو فيها النص علاقة لا جوهرا.

وما بعد البنيوية، التي عززت فقدان الذات، ورأت قيمة النص في تعدد دلالته والمجاوزة للتسلطي والحضوري الثابت والإذعاني، وهي دلالة التحرر نفسها التي ترامت إليها حوارية باختين وتناصية جوليا كريستيفا(8).

هكذا يصبح مبحث التناص، موضوع بحث عن الحرية والعمق والحركة والاتساع في النص الشعري، أي عما يدلل على مجاوزة الفردية والذاتية من جهات، أو يدلل على

فاعليتها وحضورها من جهات أخرى. وفي الحالين يتضح هذا المبحث من حيث هو منظور في وجهة الحداثة، أي الوجهة المضادة للتقليدي والسكوني والثابت والأحادي والنهائي. وهذا هو مدار الأهمية التي يمثلها كتاب الهاشمي، ومقدار ما يجترحه من فاعلية في الوعي الشعري.

المصطلح ومرادفاته وأشباهه

يبتدئ الهاشمي كتابه، بسؤال المصطلح، معناه وسبب اختياره له، قائلاً: "في البداية لابد من توضيح ما أعنيه بمصطلح "التعالق النصي" وسبب اختياري له، وعلاقته بأهم المصطلحات الحديثة مثل "التناص" و"النص الغائب" و"تداخل النصوص"... الخ" (ص22). وهذا مدخل مهم لاكتشاف الإطار النظري للكتاب الذي تتنازع موضوعه تسميات مختلفة ولكنها متقاطعة في المعنى الذي يعنيه: "وجود علاقة ما تربط بين نص شعري وسواه من النصوص الشعرية سواء أكانت هذه العلاقة جزئية أم كلية، إيجابية أم سلبية" (ص22).

ولقد كان هذا الاختيار للمصطلح، مدار أحد محاور مقدمة الدكتور منذر عياشي، للطبعة الثانية من الكتاب، حين تساءل: "لماذا عدل الهاشمي عن المصطلح الكريستيفي "التناص" وأقام بديلا عنه مصطلحه الخاص "التعالق النصي"؟ (ص١٤). وانتهى من وصف التطابق بين دلالة المصطلحين إلى تباينهما، قائلا: "إن للمرء... أن يعتقد أن التعالق النصي يفتح أفقاً نحو الآتي والتوالد لم يلتفت التناص إليه" (ص16). وهذا هو ما جعله يرى جدة مصطلح الهاشمي إلى جانب مصطلح التناص وما إليه من المصطلحات الغربية.

أما الهاشمي فقد فسَّر علة اختياره لمصطلح "التعالق النصي" بأكثر من وجه، أولها "ما فيه من تعبير واضح عن دلالة ما يعبر عنه" (ص22). وفي هذا الوجه، بدا الاختيار - فيما نستنتج من وصفه- مقابلا لغموض المصطلحات المترجمة والتباسها، ودلالة على الرغبة في الاتساع بدائرة التلقي لدلالته خارج النخبة المختصة، وعلى التفاعل مع لحظة ليست مهيأة لقبول المصطلحات المترجمة، ومضادة للأفكار الحديثة.

والثاني، أن وجود مصطلحات أخرى للتعبير عن دلالته "لا يمنع من اقتراح مصطلح جديد أو تبني أحد المصطلحات دون سواه" (ص22). وهو يدلل بذلك على افتراض

بأن تعدد المصطلحات هو تعدد لزوايا النظر والاختيار وحضور لفعل الرؤية، خصوصا وهو لم يُؤْثِر "التناص" الذي يُقر بأنه "أكثر وقعاً وتداولاً واقتصاداً من غيره من المصطلحات الرديفة له".

وفي ثالث الوجوه التي يعلل بها اختياره للمصطلح، يذكر أن التعالق النصي "ينفتح بدلالته الواسعة إلى مختلف أنواع العلاقة ومستوياتها، تاركاً لبقية المصطلحات المذكورة وغير المذكورة، فرصة التعبير عن المنحيات الجزئية الخاصة في ذلك الإطار العام، من التعالق" (ص23).

ولسنا نرى لمصطلح "التناص" دلالة ضيِّقة تحدُّه دون مصطلح "التعالق النصي" في العودة بالنص الحاضر إلى العلاقة مع نصوص الماضي، ولا نرى له كذلك من الضيق في تنوع أشكال النظر إليه ومعالجته نظرياً، ما يميز عنه صفة الاتساع التي تُراد للتعالق النصي.

ولكنا نرى في إلحاح الهاشمي على الخروج من ربقة مصطلح "التناص" رغبة -على ما يبدو- في تفادي ما علق بمصطلح التناص من تغييب للذات والقصدية والواقع والتاريخ.

وهو بالطبع لا يعلن عن ذلك ولكن مقاربات الكتاب تعلن عنه، فهي جميعا دلالة على تعالق واع ومقصود، إنه تعالق طوعي واختياري، وهو تعالق -فيما سنعرض- يجمع إلى الحديث عن النصوص الحديث أحيانا عن "التجربة الحية المشتركة" بين الشاعرين اللذين يتعالق نصاهما، أو عما يجمعهما من ثقافة وفكر وتكوين نفسي، وتتطرق المقاربات إلى وقائع سيرية في حياتهما... الخ. وهذا غير تطرُّق المقاربات إلى العلاقات العامة الأجناسية والأسلوبية أو "النص الجامع" و"النص الموازي" بحسب مصطلحات جينيت، لكن من دون أن تكف مقاربات الهاشمي عن البحث عن ملامح فردية وعن الموازنات التي تصف الاختلاف، وتترامى إلى المفاضلة بين شاعر وآخر، وتُطْلق أحكام القيمة.

فعلى الرغم من أن الحديث عن العلاقات الجامعة بين المؤلفين يمتد حديثاً منذ أطروحة سانت بيف (1804 - 1869م) عن "فصائل الفكر" التي تجمع الأدباء، وأطروحة هيبوليت تين (1828 1893م) عن البيئة والعرق والزمن، فضلا عن حديث القدامى عن السرقات والاقتباس والمحاكاة وإلى آخره، فإن مصطلح "التناص" نظرياً، لم يتولَّد إلا في

فضاء الالتفات إلى سلطة اللغة وفاعليتها، وهو ما جعله في البنيوية وما بعدها متجاوباً مع ما اصطُلح عليه بـ"موت المؤلف" حيث البحث عما يجاوز الفردي والجزئي، الذي أنتج فقدان الذات و"موت الإنسان" بعبارة روجيه جارودي الناقمة على البنيوية(9). وكان ذلك الموت محفز ردة الفعل في بعض اتجاهات ما بعد البنيوية، كما هي وجهة هارولد بلوم في التناص، حين كان كشفه عن "قلق التأثير"(10) دلالة على الرغبة في إحياء الذات وتلمس فاعليتها.

وليس من الضروري أن يدل مصطلح "التعالق النصي" بلفظه على تلك الرغبة لدى الهاشمي التي تؤطِّر فعله النقدي خارج الأفق النظري الذي يحيل عليه التناص، كما لم يدل "التناص" بلفظه على الأفق النظري الذي تولَّد عنه. ولكن إرادته الواعية في الانعتاق من مصطلح التناص وعدم الإذعان له، مضافةً إلى تماسك منهجية القراءة لديه في إحالتها على أفق نظري يؤخِّر النص عن الواقع والتاريخ، ويستدعي الذات ويؤكد على حضورها، هو ما يجعل دلالة المصطلح الذي عمد إلى اختياره متصلةً بوعيه المنهجي ومبررةً برغبته في منطق نظري مختلف.

وقد نختلف مع الدكتور الهاشمي في حاجة الممارسة النقدية إلى الانفتاح على أفق التناص في المسافة التي تجاوز الذات والحضور، وهي المسافة التي تقفنا على الذات المعرفية لا الذات الشخصية، المسافة التي لم يعد النص من زوايتها موحَّداً ولم تعد الذات موحَّدةً، بل غدا النص -كما الذات- متعدداً، وغدا القارئ أيضاً –وليست الكتابة فحسب- كثرة من نصوص، فيما وصف رولان بارت(11). وهي الوجهة التي قضت على التمركز والانغلاق ومثَّلت التحرر من قيد الوجود وقيد التقليد والتمركز على المؤلف، فكانت النتيجة التلاقي المثري بين ثقافة النص وثقافة القراءة بما يمثِّله كل منهما في هذه الوجهة النظرية من تعدُّد.

لكن لا أحد -على وجه الإجمال- يستطيع أن ينكر على الهاشمي مشروعية منطقه النظري ولا أن يجد في اتساع النظرية من الوجهة النصوصية ما يقلل من قيمة مقارباته، أو يحجب أهمية ما يترامى إليه على نحو ما قدمنا.

أما العلاقة بين المنطق النظري الذي تَنتُج عنه المقاربة للنصوص من زاوية تؤكد حضور الذات ولا تنغلق دون المؤثرات الواقعية التي تحيط بالنص، وبين التعالق

النصوصي، فهي قائمة في رؤية الذات الشعرية في مدار التواصل مع غيرها لا العزلة عنه، والاتساع به لا الانحصار دونه، واكتشاف زوايا مختلفة للرؤية، ومتراكبة ومتضاعفة.

تحرير المصطلح ورسم وجهته النقدية الأدبية

لم يكن للدكتور الهاشمي بُدٌّ، من الوقوف موقف المجابهة للمصطلحات النقدية القديمة التي تنتقص من "التعالق" بين نص وآخر، مثل القول بأنه "احتذاء" أو محاكاة" أو "سرقة". وقد ركز على مصطلح "السرقة الأدبية" لأنه الطرف الأقصى لاتِّهام تَشَابُه النص مع آخر سابق عليه، والطعن في أمانة مؤلفه وصدقيته الإبداعية. ولم يكن للدكتور بُدٌّ من هذه المجابهة؛ لأنها تُحرِّر مسألة "التعالق النصي" للنظر الفني الذي تصبح الظاهرة بموجبه واقعاً لا يبرأ منه المبدعون، وتسهم بذلك في بناء منطقه النظري إلى الوجود الشعري والمقاربة النقدية له.

وقد ألح الهاشمي على الانصراف عن مصطلح السرقة وما يدور في مداره من مصطلحات متأتية عن "التقاطع... بين الفني والأخلاقي" (ص24). وذلك في سياق من الوعي بالسجن الذي تُطوِّق به هذه المصطلحات النظر النقدي والإبداعي، إذ هي -فيما يقول- "الشبح الذي يقف من وراء جميع المصطلحات التعالقية ويكاد يفسد هذه الظاهرة الفنية أو يعكِّر صفوها التكويني والجمالي، ويخلط بينها وبين الأبعاد الخُلقية" (ص26). ومن شأن إلغاء مبدأ السرقة وما دار في مداره من الحسبان النقدي "أن يفتح ظاهرة التعالق النصي على آفاق واسعة من الحيوية والخصوبة والتنوع على المستويين الإبداعي والنقدي" (ص29).

هذا المنظور لديه لا يعني نفي وجود السرقات وما يشبهها، ولكنه يخرجها من دائرة الحسبان النقدي ويحصرها "في بنود قوانين الملكية الفكرية التي عادة ما يمحِّصها ويضبط قواعدها محامون وقضاة وحقوقيون ورجال دين ومصلحون اجتماعيون، وليست من مهمات الناقد والأديب والمفكر" (ص28). وبذلك يتحرر النظر النقدي للرؤية الفنية.

ويتضح مغزى هذه الرؤية الفنية في قياس الجِدَّة والإضافة بين النص اللاحق والسابق، وليس مجرد إثبات التعالق وتقرير حدوثه. وهذا ملمح جوهري من الناحية النظرية لدى الهاشمي، ينص عليه بقوله: "لا أرى أن نقد التعالق ينبغي أن ينصرف دائما

إلى الكشف عن الصلة بين نص ونص، بل إلى اكتشاف الرؤية الإبداعية الجديدة التي أضافها النص الجديد إلى النص السابق المتعالق معه" (ص27). ونتيجة ذلك أنه "يمكن الحكم نقدياً بأن هذه الإضافة ذات قيمة فنية، أم أنها مجرد نقل رديء" (ص28).

لكن منظور الناقد يذهب -بعدئذ- إلى نفي دلالة تلك القيمة الفنية على "أن يتجاوز النص اللاحق النص السابق الذي يتعالق معه في المستوى الإبداعي أو الفني" (ص28) فليس حتماً لمن تعالقوا من الشعراء مع المتنبي وأبي فراس الحمداني ونحوهما أن يتفوقوا عليهم ويبزُّوهم، و"التعالق النصي لا يتأسس دائما على روح المنافسة والرغبة في التفوق" (ص29). ولذلك ينفي أن تكون المفاضلة شرطاً أساساً أو يكون التفوق باعثاً وحيداً للشاعر اللاحق على سابقه، كما ينفي عدم صلاحية مبدأ المفاضلة معياراً نقدياً في كل الأحوال "فقد يصلح أحياناً وبخاصة مع النصوص المتزامنة والشعراء المتعاصرين والتجارب المتداخلة" (ص29).

والنتيجة التي نستخلصها من ذلك، تؤكد على أن منظور الهاشمي متمازج مع المعيارية، وهو ما ينتهي بوجهته النقدية التي يؤسس عليها مقارباته للتعالق النصي، إلى استبطان نزوع إلى المفاضلة، وحساب للزيادة والنقصان، والجودة والرداءة. ولا يخرج عن ذلك النزوع إلى المفاضلة نفيُه عدم تفوق اللاحق على السابق كما في شاهده على ذلك من معارضات المحدثين للمتنبي وأبي فراس ومن إليهم؛ فذلك إثبات بوجه أو آخر لفضل السابق وتفوقه.

وهي وجهة تقتفي النقد الجديد New Criticism حين رأى، فيما وصف تي. إس. إليوت، انتماء "العمل الأدبي" إلى ما يجانسه في التراث، ولكن من دون أن يمثل تكرارا، لأنه عندئذ سيفقد هويته وأهميته(12). وهكذا أصبح الكشف عن العناصر الجديدة والإضافة مهمة نقدية لا يمتلك "العمل" الأدبي قيمة فنية من دونها. والتكرار هو الرداءة التي وصفها الهاشمي، وهي ما يلتحق بالسرقة حين يحدُث التطابق والتشابه، ويقتضي إخراج مهمة المحاكمة لها وتجريمها من اختصاص الناقد الأدبي، إلى اختصاص التحقيق الجنائي والتجريم القانوني والأخلاقي.

أما دلالة ذلك من الوجهة النظرية والمنهجية فهي، وَسْم وجهة الهاشمي -ضمن الدائرة النقدية الأدبية- بـ"النقدية"، قياسا على الوجهة "النظرية" النصوصية التي تتجه

إلى استخلاص قوانين كلية من النصوص، وتتخذ الوصف المجرد من أحكام القيمة، والمتحاشي للمعيارية سبيلا إلى غايتها تلك. فالناقد حفي بالقيمة الفنية، ولذلك استبطنت وجهته النزوع إلى المفاضلة، وهي قيمة تعاين التعالق النصي بمعيار ما يضيفه النص اللاحق وما يجاوز إليه، وليس بما يطابق ويشابه ويكرر. ومن هنا كانت وجهةً داعمةً للتجديد والتطوير والاتساع؛ وجهة تحتفي بالفردية وحضور الذات فمن دون حسبان للذات وللفردية لا وجود للقيمة بالمعنى الإبداعي والجمالي والفني، وذلك ما نلحظه في الوجهات النقدية النظرية، كما هو منظور الوصف للتناص في البنيوية حين يغيب الحسبان للقيمة فيها مع غياب الذات.

التسبيب التاريخي للتعالق النصي

يبحث الهاشمي وراء النص المتعالق عن قاعدة تعالق بين ذاتَي الشاعرين اللاحق والسابق في الواقع المعيش، واقع التجربة الحية لهما. وذلك نظر يستدعيه تعاصر الشاعرين اللذين اتخذ النظرُ النقدي النصَّ الذي يتعالقان فيه موضوعاً لمقاربته، وتشاركُهما التجربة التي ينبعث الإلمام بها والكشف عنها، من افتراض النص نتيجة لها، ومن ثم تشاركاً في التعبير عنها، وإعادة الشعور بها والبناء لها. ولا ينفصل هذا النظر عن التفاته إلى قصدية التعالق لدى الشاعر اللاحق وعلامات وعيه بالتعالق وإعلانه عنه، مادام ذلك الإعلان دلالة من الشاعر على تعالق في التجربة الواقعية بين ذاتي الشاعرين يسبق نصهما ويشرُطه.

هكذا يبدأ مقاربته للتعالق النصي بين قصيدة محمد الزويد النفيعي "صدى مرجان" وقصيدة سعد الحميدين "مرجان" بالسؤال: "لماذا كتب النفيعي قصيدته بعد هذه السنوات الثلاث من صدور مجموعة الحميدين؟" (ص34). ويجيب عن ذلك بحكاية معلومات سياقية للقصيدتين، تحيل على التجربة الحية للشاعرين، ويَفْترِض في ضوئها أن السبب "قد يكون في مناسبة العيد" والعيد موضوع يلتقي عليه التعالق بين القصيدتين، أو "لعل الجواب يكون في إعادة نشر الحميدين قصيدة "مرجان" ضمن العدد الأخير من مجلة "سوق عكاظ" الصادر قبيل العيد مباشرة".

ثم يخلص من الافتراضين السابقين إلى ما هو أعمق منهما وهو "ما يكشفه النفيعي في مقدمته التي صدَّر بها قصيدته من كونه شريكاً ندّاً للحميدين في مرجعيته الشعرية

المتصلة بمصدر التجربة في واقعها الحي" (ص35). وقد أورد كامل نص المقدمة التي تذكُر أنه قرأ قصيدة "مرجان" للحميدين، وأنه استحضر بها ماضي الأيام، أيام الصغر والمدرسة بالطائف، وكان "مرجان" وهو الشخصية مدار القصيدتين، يتجول في أحياء المدينة في أول ليلة من عيد رمضان، منشداً، وحوله الصغار فرحين بالعيد.

تتعالق القصيدتان -إذن- ويتعالق الشاعران في التجربة الحية التي تحيل عليها قصيدتاهما، تجربة التشارك في الحياة في زمان ومكان واحد، وفي الخبرة بشخصية "مرجان" الذي غدا مدار القصيدتين بظهوره في مناسبة العيد، لإحداث السلوى والفرح.

ولا يختلف عن ذلك، البحث عن التعالق في الفكرة التي تجتمع القصيدتان موضوع المقاربة على الدلالة عليها، في خارج النص. وهي في تعالق قصيدة لطيفة قاري "إن جُنَّت الأحلام" مع قصيدة الشاعر اليمني أحمد ضيف الله العواضي "إن جُنَّت الحركات" عُقدة الشاعرين من الأوزان الخليلية (ص ص 94-95). حين يذهب النظر النقدي إلى تقصِّي التجربة الحية لدى الشاعرة لطيفة قاري "المسبِّبة" للتعالق بينها وبين الشاعر العواضي في واقعهما من منظور سيري، فيعمد إلى قراءة وثيقتين من رسالة الشاعرة التي تتحدث فيها إلى الشاعر العواضي، عن "مشكلة اسمها العروض" (ص 95) ومقالها في عمودها الأسبوعي في جريدة الجزيرة "تسرد معاناتها بما تحويه من وجْهَي إشكال تنتقل بينهما كبندول الساعة المتوتر" (ص 112).

وقد أورد الهاشمي المقال كاملاً تقريباً، معللاً ذلك بأنه "ينبع من رغبتي في إبراز صورة التجربة الحية التي حركت الشاعرة للتعالق النصي مع قصيدة العواضي" (ص 223). ويصل من ذلك إلى أن سبب تعالقها معه أنه بدا وكأنه يصور معاناة الشاعرة في واقعها المعقَّد المتقاطع بين الحرية وقيود الشعر، وبين الحداثة والتراث.

وينتقل في مقاربته لتعالق غازي القصيبي في قصيدته "صدى الأطلال" مع قصيدة الشاعر المصري إبراهيم ناجي الشهيرة "الأطلال" إلى دوافع سيكولوجية امتاز بها القصيبي؛ وهي ما لديه "من إمكانات استثنائية وقدرة... منذ وقت مبكر من حياته الأدبية على تقمص حالات الآخرين ومحاكاة تجاربهم الواقعية والفنية" (ص143). ويستدل على قدرته على المحاكاة بكتابته في جريدة "الأضواء" البحرينية، تحت اسم مستعار، مجموعة من النصوص الأدبية القصيرة والمختلفة بين الشعر والنقد والقصة يحاكي في كل منها أسلوب

واحد من شعراء البحرين آنذاك، أو قصاصيها أو نقادها (ص 143). ويضيف إلى هذا البحث السيري ما يرفده من معلومات دوَّنها الشاعر في سيرته، عن تعلُّقه بناجي وإعجابه به، ومن سيرته وسيرة ناجي معا عن عناصر الالتقاء والتطابق أحيانا التي تجسد وجوها متكاثرة من التشابه النفسي والثقافي بينهما، وكتابة القصيبي لقصيدته موضوع المقاربة في مناسبة مرور أربعة وأربعين عاما على وفاة ناجي (ص ص 145-153).

وقد بدا النظر في التعالق مع شعر التراث، متصلا بذلك المنحى الذي يحيل على الواقع السياقي التاريخي والثقافي والنفسي. فهو يقف -أول ما يقف في هذا الصدد- على أن "مظهر التعالق مع شعر التراث العربي يمثل القاعدة الكبرى التي قامت على أرضيتها ظاهرة التعالق النصي برمتها" و"تربة ذلك الأصل الشعري الذي تفرعت منه شجرة الحداثة الشعرية في الوطن العربي شبه الجزيرة العربية باتساعها التاريخي العريق والمعروف" (ص 208). وهذا في وجهة المقاربات التي يخصصها الناقد للشعر السعودي، دال على استحضار جامعٍ مكاني للشعر السعودي مع الجزيرة العربية في مرجعيتها التراثية الشعرية. وكأن الشاعر السعودي "يتحسس جذوره المرجعية التي ولَّدت تجربته الشعرية وشكَّلت مكوناته النفسية والوجدانية والفنية" (ص 212).

وحين يتناول تعالق الشاعر علي الدميني في قصيدته "الخبت" مع الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد وبيته الشهير "وظلم ذوي القربى أشد مضاضة" يلتفت إلى الواقع التاريخي السيري لكليهما، واقع "الأسباب التي أدت إلى نفي طرفة وتلك التي أدت إلى نفي زميله المعاصر" (ص 259) فالدميني يتماهى مع طرفة، وهو ما يحدُث كذلك في مزاوجته بين شخصيتي أبي تمام وامرئ القيس حين يتقمصهما، إذ "يعيد تركيب ذاكرته الشعرية من خلال تحويلها إلى فضاءات مفتوحة على التاريخ العربي بجميع مراحله المتعاقبة" (ص 264). وأحداث الواقع الحي لدى الدميني، ومن ذلك حَدَث أطفال الحجارة في الانتفاضة الفسطينية (ص265) هي التي تسبِّب فتح الذاكرة للبحث عن المعاني الشعرية التي يَرْحَب بها الواقع.

وقد يأتي الكشف عن هذه الرحابة التي يدلل عليها التعالق النصي، من دلالته على تلاقي القصائد على "نموذج بدئي" Prototype، وهو ما رآه الهاشمي في شخصية "مرجان" عند الحميدين والنفيعي، التي سبقت الإشارة إليها. إذ رأى أن "شخصية مرجان

تتحول إلى شخصية إنسانية تنتمي إلى سلسلة النماذج البدئية الشرقية التي تشد بسحرها الغامض وتكوينها المعقَّد الذاكرة الشعرية إلى التعالق النصي معها" (ص 68). والالتفات إلى النماذج البدئية، وإن كانت تصوراً لنشاط اللاوعي الجمعي فيما نظّر له كارل يونج، يحيل على منظور نقدي من خارج النص، منظور الواقع الذي يسبب النص ويشرطه.

النص والواقع، السبب والنتيجة

هكذا نرى أن مقاربات الدكتور الهاشمي النقدية لـ"التعالق النصي" تتخذ مما يجمع الشاعرين خارج القصيدة سبباً لما يجمع بين قصيدتيهما من تعالق نصي، سواء كان ذلك بتشاركهما تجربة حية في الواقع وخبرتهما بها، أو كان تشاركا وجدانيا وثقافيا وفكريا، على مستوى الوعي أو اللاوعي. فالواقع المتعالق بين الشعراء خارج النص، هو ما يسبب التعالق بين قصائد شعراء متعاصرين زمانا ومكانا، أو متباعدين.

هل يكون الواقع، إذن، هو ما يصنع النص؟ ومن ثم ينحصر جهد النص في حكاية الواقع و"محاكاته" ويُستخدم الواقع في تفسير النص واكتشاف مرجعياته؟ هكذا يغدو النص هامشاً على الواقع وتكملةً له، والنتيجة هي إهدار طاقة النص الخلاقة وقدرته على خلق الواقع وتفكيكه وإعادة بنائه ومجاوزته. لكن السؤال بعدئذ، سيكون عن التعالق النصي، وهو موضوع المقاربات، فيما تتطلب قيمته الفنية الإبداعية من اختلاف النصوص وإضافتها وليس تطابقها وتشابهها فحسب: أليس الاختلاف والإضافة دليلين على اختلاف النصوص المتعالقة في الاختيار من الواقع، والرؤية إليه، وإعادة تركيب صورته والإضافة إليها؟

لابد أن يقودنا التساؤل على ذلك النحو، إلى ملمح مهم في المقاربات، وهو التفاتها إلى الواقع في صوره وكيفياته وأجزائه، وليس في طبيعيته وخارجيته وكليته؛ فالقصيدة المتعالقة مع قصيدة أخرى، إذ تحيل على واقع متعالق في تجربة الشاعرين وفي وعيهما، تتموضع من حيث هي اختيار من الواقع وفي الرؤية إليه وإرادة الدلالة عليه. وليس الواقع، مادام الأمر كذلك، واقعاً خارجياً، بل هو واقع لغوي ونصوصي، لا يوجد إلا مسمى وموصوف ومحكي ومؤطر ثقافياً، في شكل المدلول وهو "المفهوم" أو "الصورة الذهنية" الذي يلتصق بالدال ويكون جزءاً منه كلمةً أو علامةً أو نصاً، متوسطاً بينه وبين

الشيء أو الوقائع الخارجية والعامة أو ما يُصطلح عليه بـ"المرجع" . وهو ما تطور حديثاً من أطروحات اللسانيات العامة والسيميولوجيا على يد سوسير وبورس، إلى ثورة منهجية في المعرفة بما فيها النقد الأدبي.

هكذا تغدو وقائع التجربة الحية، أو النفسية والثقافية والفكرية، التي اتخذ منها الهاشمي أسباباً لتعالق شاعر بآخر في إحدى قصائدهما، أو لتعالق القصيدة بنص أو حدث أو رمز، وقائع في التصور، أي وقائع نصوصية ولغوية وليست وقائع خارجية مجردة عن إطار اللغة والثقافة. وهي لذلك وقائع مستحضَرة في فعل القراءة النقدية من داخل القصيدة، والقصيدة سبب استحضارها والإحالة عليها لا العكس. ولا يغيّر حسبان الوقائع سبباً في التعالق النصي أو في النص، من هذا الفهم، فالسببية المقصودة للوقائع هنا هي -في إطار نظر أوسع- من باب الحسبان للنتيجة سبباً.

وليس القصد من ذلك، إضفاء صفة "نصوصية" على مقاربات الهاشمي، فهو لا ينخرط في إطار النصوصية النظري وسياقها أو يتوقف عليه بشكل مبدئي. لكن قيمة ممارسته النقدية وأهميتها لا تنجليان، كما لا تنجلي قيمة النقد الواقعي والتاريخي والسيري، بغير تصور فاعلية النص وإنتاجيته، وإن كانت فاعلية النص وإنتاجيته هنا بحضور ذات الشاعر والواقع والتاريخ، لأنه حضور مشروط بـ"القيمة الفنية" قيمة الإضافة والجدة والاختلاف التي تعلو بقيمة النص أو تخفضها من وجهة الناقد وما يعتمده من معايير.

وبذلك كان التعالق النصي في مقارباته توسيعا للوعي، وإرادة تحرير من الواقع. ومؤدى ذلك ماثل في الترامي إلى معنى متحرك لا ثابت، ومختلف لا متطابق، ومستشرف للاتساع لا الضيق، والتجدد لا الجمود. وهو معنى جوهري لا عرضي، وعميق في الوعي الإنساني لا سطحي، وكلي لا جزئي.

إنتاج النص للواقع

لم تكن الوقائع السيرية، التي تَجْمَع لدى الهاشمي الشعراء المتعالقين نصياً، إلا بناء يمارس في ضوء النص وبإيحائه، حتى تلك الوثائق التي يتحدث فيها الشعراء عما سبَّب تعالقهم مع قصائد غيرهم أو قَصْديتهم إلى ذلك التعالق، هي ضرب من القراءة والتفسير، الذي لا يستطيع أن يفرض معناه ولا حقيقته الأولية على النص أو قبله، وإلا

لزم كل الشعراء الذين تنطبق عليهم السببية نفسها، سببية الظرف والوقائع والإعجاب وما إلى ذلك من أشكال التشارك. والناقد حين يعتمدها يمارس عليها قراءته وتأويله الذي يجعله يختار منها، ويضفي عليها التماسك ويعقد الصلات، في تجاوب مع ذلك المؤدى الذي يترامى إليه، وتفعيل لآلة النص(13).

كان "مرجان" بوصفه حدث العيد، ومحور قصيدتي الحميدين والنفيعي، تجربة حية في حياتهما، وحدثاً واقعياً، بحسب ما قاله النفيعي عن انجذابه إلى قصيدة الحميدين وتعالقه معها. فكان أن اختار الناقد من واقع الشاعرين الذي تحدث عنه النفيعي "الطفولة" التي تفتح الباب للتفاعل مع تخليق القصيدتين لمرجان "من منطلق أن الشاعر هو النموذج الأمثل للطفل أو الإنسان البدائي" (ص68). وبذلك غدا مرجان بين الشاعرين ملتقى لمعان تترافد في القصيدتين باتجاه مجاوزة الضرورة، والانعتاق من قيد الواقع وعقلانيته، واجتمعت المدينة بفعل مرجان على فرح موسمي، واستدعى مرجان لدى الناقد صورة "عنترة" (ص 51- 53) الذي يجتمع مع مرجان في السواد والعبودية، والأهم في معنى القدرة على الحرية وصياغة معناها الذاتي ومنحها للآخرين، ومن ثم الانفتاح على نموذج جمعي آسر.

وهذا الاختيار، الذي يصنعه الناقد بحثاً عن سبب لتعالق القصيدتين من واقع الشاعر وتجربته الحية خارج النص، في إحالته على فعل القراءة النقدية وإنتاجيتها، هو ما نجده في بحثه عن تعالق واقعي بين ذاتَي الشاعرين أحمد العواضي ولطيفة قاري. فمقال لطيفة الذي اتخذه وثيقة عليه، لا يتحدث مباشرة عن تعالقها مع العواضي في قلق "الحرية" والصراع الذي يتقاطع لديها مع "الالتزام". لقد تحدثت دفاعا عن الاتهام لها بالسرقة من العواضي، في قصيدتها موضوع التعالق، وذكرتْ احتواء قصيدة العواضي لها وهي تدرس تجويد القرآن، بما فيها ذكر لمفردات التجويد والإدغام والوقف، حين نقلها إلى معاناة الشعراء، فأثارت لديها قلقاً مبهماً، ومن ثم أعادتها إلى الشعر. وبذلك يصبح تعالق الشاعرين في التجربة خارج قصيدتيهما، قراءة لدى الناقد ناتجة عن تعالقهما في القصيدتين في الذكر لمسألة الأوزان العروضية والحركات والأحلام... الخ.

ويمكن الاستمرار في هذا النظر الذي يرينا استبدل الناقد النتيجة بالسبب، وإنتاج النص لديه للواقع الذي يغدو مدار عملية متبادلة ومتصلة من التعالق بين النص

والواقع لكن بتجريد الواقع من خارجيته وتحويله هو الآخر إلى نص، أي إلى لغة مؤطَّرة ثقافيا ووجدانياً.

إن سيرة القصيبي وتجربته التي تنبع منها سببية تعالقه مع إبراهيم ناجي، تغدو محصورة فيما يختاره الناقد منها تجاوبا مع فعل قصيدته التي تحكي ذلك التعالق. فالقصيبي حين يدلِّل واقعُه على ولع بالمحاكاة وقُدرة عليها، يصبح تعالق قصيدته مع قصيدة ناجي دال هذه المحاكاة، مثلما يغدو دال تقمصه الوجداني لإبراهيم ناجي وتشابهه النفسي والثقافي معه. وهو تشابه يستحيل في القصيدة إلى تشارك الرؤية في عدد من المعيِّنات العميقة في فضاء الرومانسية المذهبي، مثل الإحساس بالزمن والخوف من الموت، والطفولة، والشعر، والطبيعة. ولذلك لا يختلف مؤدى القراءة النقدية هنا في فعلها الإنتاجي للمعنى، عنها فيما سبق من مقاربات الناقد للتعالق النصي: العثور على ما يكثِّف الحس بالحيوية والحرية.

وهذا هو المؤدى نفسه الذي يطبع المقاربة للتعالق مع التراث؛ فإذا كانت علَّة التعالق مع التراث كامنة في ما يمثله من جذور مرجعية تشكِّل مكونات الشعراء النفسية والفنية، وكان الشاعر السعودي، يسكن جغرافيا الجزيرة العربية التي تجمعه مكانيا مع المنابع الأولى للتراث العربي، فإن حَدَث التعالق النصي مع التراث وقيمته في المقاربات، ينحو منحى الاستدلال على حداثة الشعر لا تراثيته. سواء في وجهة التسبيب لاختيارات الشعراء الطوعية لما يتعالقون معه من التراث (امرؤ القيس، عنترة، طرفة، ذو الرمة، أبو تمام، المعري: تجاربهم، وصورهم، وثيمات شعرهم، وإيقاع قصائدهم...) فهي اختيارات حفية بمغالبة الشعراء واقعهم تحقيقاً لذواتهم الحرة، واستشرافا للحركة والتغيير. أو في ممارسة الشعراء في التعالق مع التراث التفكيك له وتحويره ومجاوزته لا التطابق معه والانقياد له. أو في دلالة التعالق مع التراث، على ما يتسع به وجود الشاعر، وتَعْمُق رؤيته الثقافية والإنسانية والتاريخية.

خاتمة وخلاصة

نعمد، ختاماً، إلى تلخيص أبرز مقاصد التناص التي ينتهي الدكتور علوي الهاشمي به إليها، وما يصنعه له من وظائف، فيما يلي:

1-اتخاذ التناص مرآة لمقدار تعدد صور "الموضوع" أو "الواقعة" التي يحدُث التشارك فيها على مستوى التجربة الحية، أو على مستوى التشارك الفكري والثقافي والفني، وتجسيدها شعريا. والتناص من هذا المنظور فعل اتساع بالواقع الذي يفقد خارجيته ومحدوديته الحسية، بوصفه مدلولا في النصوص المتناصة لصور ذهنية وانطباعات وجدانية منقوعة في الذاتية ومسكونة بألوان وإيحاءات وصور متشابهة أحيانا ومختلفة أحياناً أخرى.

2-الكشف عن تنوع واختلاف صور الفن، في النصوص المتناصة، بقدر تشابهها، فالتناص هنا فعل اتساع للفن الذي يضيق بحصره في دائرة فردية، هي دائرة ابتكار مؤلفه له، وانغلاقه من المبتدأ إلى المنتهى في هذه الدائرة الأحادية. ولا يختلف انغلاق النص في الدائرة الفردية، عن انغلاقه أيضاً في دائرة زمانية ومكانية ومذهبية وأجناسية... الخ وتسييجه بحدودها الصارمة المتوهَّمة؛ فهذا الانغلاق التاريخي والثقافي وذاك الفردي، كلاهما إفقار للفن بقدر ما هما إفقار وتسطيح للواقع. وقد قال هارولد بلوم منتقدا توحُّد النص في حد ذاته: "التوحد هو في جوهره بمثابة العبودية والموت، أما الاختلاف فهو الحرية والحيوية"(14).

3-تدعيم الحرية في التصور للواقع وفي الممارسة للإبداع، بالدلالة عليها، والاستشراف لها؛ فعدا عن أن فعل الاتساع بالواقع والفن الذي يصنعه التناص، هو فعل تحرري في الصميم، فإن التناص دلالة على المجاوزة للحدود المغلقة، وزعزعة للمستقر والجامد. وقد كان للدكتور الهاشمي وقفة جامعة في هذا الصدد، حين رأى في ما وقف عليه من تجليات ظاهرة التناص في الشعر السعودي "أنها تعكس رغبة عميقة لدى الشاعر السعودي في تعدي حواجز العزلة والغياب الطويلين والانتماء إلى العصر الشعري العربي الحديث من جهة، وتأصيل الانتماء إلى جذور الشعر العربي الموروث من جهة ثانية" (ص37). والوجهان معا: تعدي حواجز العزلة والغياب، وتأصيل الانتماء، وجهان لفعل التحرر ودلالتان على الترامي إليه؛ لأنهما دلالتان على الانعتاق من سجن، هو محدودية الحضور أو انتفاؤه، والتشتت والاغتراب.

4-كانت القصائد التي اتخذها الهاشمي لمقارباته للتناص، ذات دلالة على التناص من زاوية الاشتباك مع الواقع، بما هو الصورة الذهنية للسائد والثابت والتسلطي والأحادي

والعنفي والمكتئب والمغترب... الخ. ومن ثم كان هذا الاختيار قصدا إلى الكشف عن تناصياتها بما هي استعادة لذاكرة توسِّع من الدلالة على الواقع بقدر ما توسّع من الدلالة على الشعر والثقافة والإنسان، بأكثر من وجه.

5-عمَد الناقد في مقارباته إلى مساءلة تسبيبية للتناص، متأتية عن صفة التناص في القصائد المختارة من حيث هو تناص طوعي واختياري، أقدمَ عليه الشاعر بقصدية واعية؛ سواء باقتران القصيدة بإعلان الشاعر عن قَصْديته تلك، في نص تقديمي أو شارح، أو في عنوانها، أو لم تقترن بشيء من ذلك، وإنما بتضمنها التناص مع نصوص محدَّدة بطريقة مباشرة تنم عن التعمد والقصدية. ودلالة التسبيب للتناص من قبل الناقد التي لا تنفصل عن دلالة التعمد له وطوعيته لدى الشاعر، متصلة بمقاصد الناقد إلى الدلالة على التناص من حيث هو دلالة على تعقُّد صلة الشاعر بالواقع وبالفن على حد سواء، وعلى فعل التوسيع والتحرير لهما الذي يتطلب تعدي حدود العزلة، تلك التي أشرنا إلى حضور الوعي بها لدى الناقد.

6-حفلت مقارباته للتناص بمعيارية من شأنها التمييز بين تعالق جيد وآخر رديء، وكان أقصى حدود الرداءة في تعالق نص مع آخر، التشابه الذي لا يصنع قيمة فنية مائزة، حتى كانت التعالقات التراثية في اتسامها -من وجهته- عند أحد الشعراء، بالأمانة والتطابق الحرفي مع مسارات التاريخ دون تدخل جوهري فيها، محكاً لحساب "التجاوز" و"التطوير" و"التفوق" بالقياس إليه عند شعراء آخرين في تعالقاتهم التراثية(15). واقتضاء النظرة النقدية إلى التناص نزوعاً إلى المفاضلة والمقارنة على هذا النحو، يصب في الدلالة على مقصدية الناقد من التناص وحساباته لوظيفته وما يترامى إليه من قيمة. وهي قيمة تعاين التناص بمعيار الإضافة والمجاوزة والاختلاف وليس المطابقة والتشابه والتكرار؛ فتغدو دلالة على القصد إلى دعم التجديد والتطوير والاتساع، وحفاوة بالفردية وحضور الذات فمن دون حسبان للذات والفردية لا وجود للقيمة بالمعنى الإبداعي والجمالي والفني.

1-باختين هو المرجع الأساس في حتمية التناص، الذي رأى أن كل التلفظات حوارية، إذ يشرط معناها ومنطقها ما قيل سابقاً، واللغة ممتلئة بالآخرين، وإحدى مقولاته الجامعة في هذا الشأن، قوله: "آدم وحده من يتعامل مع موضوعات بكر غير مسماة، مانحاً إياها أسماء لأول مرة".

Bakhtin, M. M./ V. N. Volosinov, Marxism and the Philosophy of Language, trans. L. Matejka and I. R. Titunik, Harvard University Press, Cambridge MA and London, 1986. pp. 93- 94.

وباختين هو متكأ جوليا كريستيفا التي يرجع الدارسون استعمال مصطلح التناص لأول مرة إليها، وإكسابه دلالته المفهومية الأكثر تداولا، في مقالها "الكلمة، والحوار، والرواية" (١٩٦٦) ثم في مقالها "النص المقيد" ١٩٦٦- ١٩٦٧) ومضت الرؤية إلى النص بوصفه حتمية تناص، إلى التدوال عند آخرين، مثل رولان بارت وهارولد بلوم.

2-في هذا المنظور يمكن حشد الوجهات النظرية ذات المنزع التعبيري والتاريخي والاجتماعي، من أمثال سانت بيف وتين إلى لوكاتش وجولدمان.

3-انظر، د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص،: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢ ص ص ١٢٢-١٢٣.

* الدكتور علوي الهاشمي ناقد بحريني، وأستاذ في قسم اللغة العربية، بكلية الآداب، جامعة البحرين.

4-انظر الكتاب ص٩٠ هامش ١، وصدرت طبعته الأولى، عن مؤسسة اليمامة الصحفية، سلسلة كتاب الرياض، العدد ٥٢- ٥٣، وأنا اعتمد في إحالاتي هنا على طبعته الثانية، الصادرة في (المنامة: وزارة شؤون الإعلام، ٢٠١٧م).

5-بدأت طلائع الحداثة الشعرية السعودية منذ الأربعينات والخمسينات من القرن الماضي، بالهجوم على الشعر التقليدي والجمود الأدبي؛ فكان استهلال محمد حسن عواد لشعر التفعيلة، واحتفاله بـ"الشعر المنثور"، إضافة إلى ما يحفل به شعر حمزة شحاته وسعد البواردي وأمثالهما من منزع تحرري، وكان التجريب للشعر الرمزي وللكتابة السوريالية في أشكال التفعيلة والنثر -مثلا- عند محمد العامر الرميح. لكن انعطافتها الأكثر جدة كانت في السبعينات، في شعر أدل على الوعي بالحداثة، لدى غازي القصيبي ومحمد العلي وسعد الحميدين وعلي الدميني..

6-شهدت فترة التسعينات، ظهور روايات ذات أهمية تأسيسية في الرواية السعودية، مثل روايات غازي القصيبي وعبد العزيز مشري وعبده خال ورجاء عالم وآخرين.

7-يمكن تبين هذا التحول، منذ منتصف التسعينات تقريباً، في قائمة مؤلفات أبرز نقاد شعر الحداثة السعوديين، في فترة الثمانينات والنصف الأول من التسعينات، مثل عبد الله الغذامي وسعد البازعي وسعيد السريحي.

8-انظر بسطا عن هذه الوجهات النظرية، في كتابنا، آفاق النظرية الأدبية من المحاكاة إلى التفكيكية.

9-انظر، كتابه في هذا الشأن، الصادر عام ١٩٦٨م، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة: جورج طرابيشي (بيروت: ط٣، دار الطليعة، ١٩٨٥م).

10-صدر عام ١٩٧٣م، وترجمه إلى العربية، عابد إسماعيل (بيروت: دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٨م).

11- Roland Barthes, S/Z, trans. Richard Miller, New York: Blackwell, 2002, pp. 4

12-أنظر مقالته، التقاليد والموهبة الفردية، ضمن "المختار من نقد ت.س إليوت" اختيار وترجمة: ماهر شفيق فريد (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م، ص ص ٣٦٥-,٣٦٨

13-يحسن أن نتذكر هنا قولة المنظِّر الكندي، كليمان موازان: "الماضي منظور إليه دائما بعيون الحاضر لذلك فهو ماض منمق، مبتور، محول، متخيل". كليمان موازان : ما التاريخ الأدبي؟ ترجمة حسن الطالب (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠١٠م) ص ص٥٦-٥٧ .

14-نقلا عن، فنسنت ب. ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، ترجمة: محمد يحيى، مراجعة: ماهر شفيق فريد (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م) ص ,٢٩٨

15-انظر، وصفه لتعالقات محمد العلي مع التراث ص٢١٣، وقياس التجاوز والتطوير والتفوق عليه عند سعد الحميدين -مثلاً- ص٢١٥، وأحمد الصالح، ص ص ٢٢٤-٢٢٥، وعلي الدميني ص٢٥٨، ٢٦٦-٢٦٧.