Available online at http://jgu.garmian.edu.krd

Journal of University of Garmian

https://doi.org/10.24271/garmian.2023.10347

مصادر التناص في شعر حامد مزعل الراوي (دراسة تحليلية)

أحمد حسن، هاوژين عبدالخالق غريب جمعه

قسم اللغة العربية، كلية التربية واللغات، جامعة جرمو، اقليم كردستان العراق

Article Info

Received: July, 2023

Revised: July, 2023

Accepted: August, 2023

Keywords

التناص، المعنى، الراوي، الدلالة، القصيدة.

Corresponding Author

الملخص:

ينهض هذا البحث على كشف وإظهار أحد اهم المواضيع الأدبية والنقدية التي شغلت بال الكثير من النقاد قديماً وحديثاً، لذا يقوم البحث بدراسة التناص وأنواعه ومصادره وكيفية توظيفه من قبل الشاعر حامد الراوي إستناداً إلى مدوناته الشعرية بهدف الدراسة والتحليل والنقد، وذلك لإظهار الاسباب والدوافع التي جلبت انتباه الشاعر وجعلته أن يوظف التناص في قصائده، والبحث يحاول التعرف على آلية البناء من حيث التركيب ومدى علاقته بالمعنى الشعري في حدود مستجدات العصر وتطوراته، لذا تم إرساء البحث معتمداً على أهم المصادر التي أعتمد عليها الشاعر في تناصاته وكشف العلاقة التي تربط الشاعر بتلك المصادر من النواحي الفكرية والثقافية ومدى تأثيرها على نفسية الشاعر.

المقدمة:

التناص نشأته وظهوره:

لاشك أن التناص من المصطلحات النقدية الحديثة التي تم التواضع عليها في مجال الدراسة الأدبية والنقدية، وخاصة بعد إستضافة عن البنائية والاسلوبية، وما قدماه من جديد سواء على مستوى الإبداع أو مستوى التفسير، وقد أصبح المصطلح أداة كشفية صالحة للتعامل مع النص القديم والجديد على حد سواء (محمد عبدالمطلب، 1995، ص136)، وقد عالج النقاد العرب القدماء ظاهرة التناص وفصلوا القول فيها ولكن تحت مسميات أخرى فقد كانت معظم الآراء النقدية في هذه القضية أن يقول الناقد هذا البيت الشعري مأخوذاً من قول فلان ويذكر كلا البيتين ويحكم عليهما، وهناك مؤلفات كثيرة تشير إلى بوادر ظهور قضية التناص والإشارة إليها ولكن تحت مسميات مختلفة، مثل الآمدي في كتابه الموازنة، الإبانة عن سرقات المتنبي، والوساطة للجرجاني، والصواب أن الاشارات إلى وجود التناص إشارات قديمة قدم ظهور الشعر العربي، ولكن الناقد عبدالقاهر الجرجاني كانت نظرته أكثر شمولية ووضوحاً عندما قال: ((ومتى أنصفت علمت أن اهل عصرنا، ثم العصر الذي بعدنا أقرب إلى المعذرة، وأبعد من المذمة، لأن من تقدمنا قد أستغرق المعاني وسبق إليها، وأتى على معظمها، ومتى أجهد أحد نفسه، وأعمل فكره، وألعب خاطره في تحصيل المعنى يظنه غريباً مبتدعاً، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه، ولهذا السبب أحضر على نفسي ولا أرى لغيري بث الحكم على شاعر بالسرقة)) (الجرجاني، علي بن عبدالعزيز، 1951، ص167).

والحق أن الجرجاني كان منصفاً في قوله فمن الممكن أن يكون الشاعر قد أبدع في تشكيل بعض المعاني دون علم مسبق بمن سبق إليه القول، لذلك يمكن القول بأن للتناص بوادر ومؤشرات قديمة منذ أن ظهر إلى الوجود نصوص مكتوبة تركت أثراً في ذخيرة التاريخ الثقافي والأدبي.

أما عن تعريف التناص في كتب المعاجم العربية، فالتناص لغة: النَّص: رفعك الشيء. نصَّ الحديث يَنُصُّهُ نصّاَ: رفعهُ. وكلما أظهر، فقد نَصَّ.

وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلاً أَنَصَّ للحديث من الزُهري أي أرفَعَ له وأسنَدَه. يقال: نصَّ الحديث إلى فلان أي رفَعَهُ، وكذلك نصَصتهُ إليه. ونَصّت الظبية جيدَها: رفعتهُ (ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم، 1980، ص14-62) وجاء ايضاً في معجم الوسيط: تناصُ القومُ أزدحموا والنص صيغ الكلام الاصلية التي وردت من المؤلف (المعجم الوسيط، 2004، ص926).

والحق أن ظهور التناص في البلدان العربية كمصطلح نقدي ، بدأ الاهتمام به في أواخر السبعينات من القرن العشرين.

ويعد كتاب (تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص) لـ محمد مفتاح، وكتاب (الخطيئة والتكفير) لعبدالله الغذامي من أوائل الكتب التي تناولت مفهوم التناص على صعيد المستوى النقدي والتطبيقي، وبدأت رؤية النقاد العرب المعاصرون أكثر وضوحاً، مع محاولة ربط المصطلح الحديث بالموروث النقدي والأدبي فحاولوا جاهدين في التفريق بين الموازنة والتناص وبين مصطلحات أخرى كالسرقات الادبية والمناقضات والمعارضات فأزداد أفق آرائهم وتوسع أفكارهم في تضمين مصطلح التناص وتوظيفه في عملية النقد الادبي (محمد مفتاح ، 1986م، ص122 بتصرف).

ولو تتبعنا نشأة التناص وبداياته الاولى كمصطلح نقدي نجد انه ظهر في عام 1966م، على يد جوليا كريستيفا- J.Kristeva كما بات معروفاً في دراستها عن دوستوفسكي ورالي (فضل، صلاح، مناهج النقد المعاصر، 1997م، ص153)، لكن الاصول الاولى تعود إلى الناقد الروسي ميخائيل باختين الذي أسس له نظرياً في كتابه (شعرية دوستوفسكي) وحوله إلى نظرية حقيقية، تعتمد على التداخل القائم بين النصوص ودعاه بالحوارية (السعدني، مصطفى، 2000، ص24).

وإذا كان الشكلانيون قد تنبهوا إلى مفهوم هذا المصطلح بشكل مبسط، فإن كريستيفا استطاعت أن تستنبط مصطلح لأعمال دوستوفسكي الروائية، حيث وضع مصطلحي تعددية الأصوات الحوارية دون أن يستخدم مصطلح التناص وبذلك المصطلح قاصدة به ((أن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص تشرب وتحويل نصوص أخرى)) (جوليا كرستيفا، 1985م، ص318). لذا يمكن القول بأن كريستيفا هي مَن استطاعت إيجاد واستنباط مصطلح التناص في النقد الادبي وقدمت له تعريفاً اصطلاحياً مناسباً.

أما لدى نقاد العرب من المحدثين والمعاصرين الذين مارسوا ويمارسون العملية النقدية فقد وجدوا تعاريف اصطلاحية مناسبة للتناص، فالدكتور الغذامي تحدث عن التناص وسماه بتداخل النصوص فقال ((ولئن كان مفهوم جسدية النص وكونه كائناً حياً ومركباً هو لب الفكرة فيما قلناه ونقوله عن نصوصية النص، فإن هذه الجسدية لا تقوم على عزل النص عن سياقاته الادبية والذهنية، وذلك لأن العمل الادبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماماً مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ كما أنه لا يفضي إلى فراغ إنه إنتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه)) (الغذامي، عبدالله، 1993، ص111)، ثم عرف الدكتور (رجاء عيد) مصطلح التناص، بأنه حضور لنصوص متعددة مع النظر إلى تلك النصوص بحسبانها مداخلات نصية وتحولات فنية (رجاء عيد، 1995م، ص230)، وجاء التناص بعبارة ((الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص، في استعادتها أو محاكاتها لنصوص- أو الاجزاء من نصوص سابقة عليها)) (أبو حميدة، محمد صلاح، 2006، ص35).

فعلى ضوء التعاريف الاصطلاحية للتناص عند النقاد العرب من المحدثين والمعاصرين، يتبين لنا بأن قضية تفاعل النصوص وتداخلها وتفاعلها مع بعضها البعض قد شغلت بال نقادنا القدامى، كما شغلت بال نقادنا المحدثين بالكشف والدراسة بهدف الوصول إلى حقيقة نقدية ذات ملامح وأبعاد واضحة المعالم، فالمحدثين استطاعوا أن يتفهموا معنى التناص بالدراسة والتحليل وبالتواصل مع النقاد الغربيين إلى أن وصلوا إلى استئصال جذور هذا المصطلح وتداوله في الساحة النقدية، وان ظاهرة استعادة النصوص السابقة في إبداع الشعراء اللاحقين حقيقة تناصية فالشاعر يجب أن يكون مثقفاً باوسع معاني الثقافة وأن يكون ذا إطلاع واسع وأفق بعيد متيقناً من نفسه عارفاً بأحوال سابقيه، حذراً في خطاباته الادبية، كما جاء في العقد الفريد ((من أراد أن يكون عالماً فليطلب علماً واحداً، ومن أراد أن يكون أديباً فليتسع في العلوم)) (إبن عبد ربه، أحمد بن محمد، 2001، ص9).

ولكن الدكتور محمد مفتاح يلقي الضوء على زوايا مهمة في صميم فكرة التناص، من حيث علاقة المصطلح في مصادره الغربية والعربية معاً مثل المعارضة والسرقة، ومن حيث الثقافة التي يجب أن يكون عليها المتناص، وكذلك تفسير النص بالنص إنسجاماً وتلاقياً، فمن هذه الزاوية يعلق الدكتور كلامهُ على المصطلحات الواردة من (السرقة، والمعارضة....) يقدم تعريفه ويقول ((مع أن هذه التعاريف من مجال الثقافة الغربية فإننا نجد ما يكاد يطابقها في الثقافة العربية ففيها: المعارضة والمناقضة، والسرقة)) (د. محمد مفتاح، 1992، ص121)، وأيضا عن الثقافة التي يجب أن يكون عليها المتناص والمتلقي يرى الدكتور محمد مفتاح ((أن أساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل

النص من قبل المتلقي أيضاً وقد وجد دراسات لسانية ونفسانية لسانية لدعم كلامه في صياغة عدة نظريات تحاول ضبط الآليات التي تتحكم في عملية الإنتاج والفهم" (المرجع نفسه، ص121-122).

ويرى الدكتور مفتاح في قضية التناص من حيث الشكل والمضمون، "إن ما يظهر- بادىء ذي بدء- أنه يكون في المضمون لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة أو ينتقي منها صورة أو موقفاً درامياً أو تعبيراً ذا قوة رمزية، ولكننا نعلم جميعاً أنه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه اليه، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الادبي، ولإدراك التناص، وفهم العمل الادبي تبعاً لذلك" (د. محمد مفتاح، ص121)، فالدكتور محمد مفتاح كان محقاً في قوله، لان الشكل والمضمون في العمل الادبي لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر وهما يحكمان على المتناص إذا كان قد أبدع وخاصة حين يكون المتناص ذا وعي، وحين يمثل للمتلقي ما قام باستدعائه النصوص الغائبة إلى النص الحاضر، وحقيقة الدكتور قد فسر لنا كل ما يحيط بمصطلح التناص من شرح وتحليل، وفهم أبعاده وكيفية حضوره داخل النصوص، مقدماً إلينا شروح وتعاريف وآراء مثمرة.

وقد ذهبَ كثيرٌ من النقاد المعاصرين إلى أن للتناص تقسيمات ثنائية وثلاثية لتحديد أبعاده وطرق إنتشاره، ومنهم كريستيفا وجان لوي هودبين حيث تنبها أن للتناص أو لإعادة كتابة النص الغائب ثلاثة قوانين وهي:

1- الاحترار: عملية إعادة كتابة النص الغائب بوعي وتمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية.
2- الامتصاص: عملية إعادة كتابة النص الغائب وفق حاضر النص الجديد ليصبح إستمراراً له متعاملاً معه بمستوى حركي وتحولي.
3- الحوار: عملية تغيير النص الغائب ونفي قدسيته في العمليات السابقة (المعداوي، د. أحمد، 2002، ص253)، وهناك تقسيمات أخرى من قبل بعض النقاد أمثال جينيت وغيرهم من المعاصرين، لكن هذا التصنيف أشهر وأتم لذلك نكتفي بهذا القدر منه.

هنا يمكننا القول بأن المتلقي أو القارىء الذي يستقبل النص حسب ثقافته وقدرته وإلمامه بتواريخ الكلمات والنصوص ونظراً لأن ثقافته تختلف عن ثقافة الكاتب، لذلك يكتسب النص دلالات أخرى على يد المتلقي وهذه الدلالات تختلف من قارىء وآخر، ثم يأتي دور الكشف والتحري حول تحديد مواطن الجمال والابداع باعتبار ان النص اكتسب طابعاً جديداً وذو ابعاد دلالية جديدة تتفاوت عبر الأزمنة، لذا يمكننا القول بان ثقافة القارىء يجب أن تكون عالية وإن القراءة الاولى للنص ليس كافية بل يحتاج إلى قراءة ثانية أو ربما أكثر من الوجهة التناصية.

مصادر التناص في شعر حامد الراوي

بما أن الشاعر والدكتور حامد الراوي من الشعراء المعاصرين والذي لا يزال مستمراً في تقديم أجمل ما يمتلك من الشعر في ميدان الأدب، فهو شاعر ملهم وذو قدرة لغوية عالية، يعرف أسرار اللغة ويتقن توظيفها بامتياز، وجلّ ما يقدمه لنا من تحفه الشعرية وقدراته الأدبية والشعرية في هذا العصر ليست سوى، تعبير صادق نابع من ذات الشاعر ملقحٌ بتجاربه وثقافته العميقة حيث يذكرنا بالشعراء الفحول ممن سبقوه، لذلك يمكن القول بأن الشاعر حامد الراوي والذي طرق كل أبواب الشعر، فهو أيضاً قد وظف في قصائده التناص وعمد إليه بأسلوبه الفريد، وبذكاء ودهاء أختار بعض من المصادر لتناصاته ومن هذه المصادر:

1- القرآن الكريم:

لاشك أن القرآن الكريم هو المرجع الاول الذي يلجأ إليه الكثير من الشعراء، فهو بحر من الصياغات والمعاني المبتكرة والصور المبدعة، وهو تحفة مليئة بالبلاغة والبيان ويتناول كل نواحي الحياة، وحقائق النفوس وخلجات القلوب، وبلغ الكمال في الجمال فلا يضاهيه أي كتاب آخر، فالاقتباس منه يشكل صورة رائعة وتفاعلاً خلاقاً، تصدر عنه أشكال فنية تذهل القلوب وتطرب الأسماع وتصفي الأذهان.

فلقد إتجه ويتجه العديد من الشعراء والمعاصرين إلى توظيف ما تيسر لهم من القرآن الكريم سواء كان من ناحية المعنى أو التصوير الفني، والقرآن الكريم الأداة المفضلة الذي يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور وعن النموذج الانساني والطبيعة البشرية، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة أو الحركة المتجددة فإذا المعنى الذهني هيئة، أو حركة وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد وإذا النموذج الانساني شاخص حي، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية. فأما الحوادث والمشاهد والقصص والمناظر، فيردها شاخصة حاضرة فيها الحياة (سيد قطب، إبراهيم حسين الشاذلي، 1991، ص36)، لذا نجد بأن الشاعر حامد الراوي يعمد إلى توظيف النص القرآني في مجموعة من قصائده داعماً به تجربته الشخصية، إذ يجد منه ما يحتاجه وما يفسر من خلاله مواضيعه، وهنا يمكننا القول بان الراوي قد وظف تناصاته من القرآن الكريم في مستويين:-

أ- المستوى المضمر: وهو ما يعرف بمستوى المحاورة أو التناص الحواري، وهو مستوى راقي حيث تتجلى وتشيع بنية النص القرآني في فضاء وأجواء البنية الشعرية الحاضرة للراوي، بشكل يستطيع القارىء أن يكتشف

مستوى التداخل. وهذا ما أطلقت عليه جوليا كريستيفا بالنفي الكلي، حيث قالت: ((أنه إحدى المستويات التناصية في دراسة النص الغائب واستقصاء ملامحه في النص)) (جوليا كريستيفا، 1991، ص78).

ففي قصائد حامد الراوي نتلمس نماذج كثيرة للتناص المضمر مع آيات قرآنية، حيث وظفها في نصوصه الشعرية مستخدماً مدلول الآيات القرآنية ووضعها في سياق جديد تناسب مقام القصيدة من حيث الشكل والمضمون، كقوله في قصيدة (طقوس الرمال) (من مجموعته الشعرية هوامش كحل)

يدٌ على غيمةٍ. فَضَّت مواسمها
وغيمةٍ لم تزل تومي بغير يدٍ
الرمل مملكتي، عرشي بها مزقٌ
من ثوب عذراءَ لم تولد ولم تلد
كأن عشقك لمّا شدني نزقاً
في لحظة الطهر حبلُ كان من مَسدِ
العشق للرمل للصحراء لا حَسد
يلوي أعنّة عشق قُدَّ من حسدِ (الراوي، د. حامد مزعل، 2013، ص55-58).

فعبارة (لم تولد ولم تلد) مستوحاة من قوله تعالى في سورة الإخلاص ((لم يلد ولم يولد)) (القرآن الكريم، الآية 2) وكذلك لفظتي (حبل ومسد) مستوحاة من قوله تعالى في سورة المسَدْ (في جيدها حبل من مسد) (القرآن الكريم، الآية 5) وكذلك لفظة (قُدّ) مستوحاة من قوله تعالى في سورة يوسف ((فلمّا رأى قميصهُ قُدَّ من دبرٍ قال إنّهُ من كيدكنَّ إنّ كيدَكُنّ عظيم)) (القرآن الكريم، الآية 27).

من الملاحظ أن الراوي يعرف مضمون الآية ومدلولها في وحدانية الله سبحانه وتعالى لكنه وظف العبارة في قصيدته لأنه وجد نفسه أمام المحال، فالغربة أنهكته جسدياً ومعنوياً، والدهر صنع ثقوباً في جسده لا ينساهُ أبداً وعشق الماضي لا يزال في عروقه، لذلك نراه يستنزف، فجاءت الصورة مع التناص في تعبيره واضحاً وصريحاً. لذلك أخذ مدلول الآية وشرح من خلالها الحالة النفسية والعقدة التي أصبحت بمثابة محرقة لا تنطفىء لذلك نراه في عبارة (ثوب عذراء لم تلد ولم تولد) دلالة على نفي الماضي والحاضر والاستقبال من حيث الأزمنة، فهو أصابه خيبة امل وصار ينازع مع المحال وهذه صورة واضحة يمكن الوصول اليها عن طريق تعابيره ومعانيه ورموزه المتناثرة في سياقات النص.

وقد وظف الراوي ايضاً من سورة المسد عبارة (حبل من مسد)، فمضمون الآية يتجلى في الوعيد الذي سيلحق بامرأة أبي لهب من الله سبحانه وتعالى عندما قاما بأيذاء الرسول (ص)، لكن الراوي أخذ مدلول الآية وقام بتوظيفها في سياق المفارقة حيث تنعكس العبارة المتناصة على الراوي وطبيعة حياته وهو يعيش في الغربة وما لحق به من العذاب والهلاك ومعاناة البعد وإنقطاعه عن الأحبة، يريد من خلال هذه العبارة أن يوصل رسالته، كونه لم يرتكب ذنباً أو خطيئة كما ارتكبها أبو لهب وامرأته فهو يضع نفسه في منزلة المعاقب البريء الذي لا يستحق كل هذا العناء، وقد أورد تناصه في سياق العذاب والمضايقات التي تعرض لها، وكان استدعاء العبارة منه يحقق للنص المعنى المضاد حيث أضافها كدلالة جديدة في النص الشعري من أجل خلق أبعاد نصية توحي بكثرة المعاني والأخيلة والرمزية ليبلغ من خلالها القراء والمعنيين ليفسروا ويستشفوا الحالة النفسية التي يعيشها، ثم يأتي الراوي في نفس القصيدة مرة أخرى بتناص آخر في لفظة مأخوذة من سورة يوسف عليه السلام في القرآن الكريم وهي لفظة (قُدَّ) فهو حين يوظف يعرف ماذا يفعل وكيف يتسلق ويصطاد الكلمات والعبارات ويعلم كيف يراعي السياق والمقام واثقاً من نفسه في خلق المعنى والصورة وتشكيلها، فهو يرى من تناصه هذا بأن الغربة قدرت له فليس له ذنب ولا شأن وأن آثار الغربة التي صارت ظلاً لا تفارقه قد أنهكت قواه، وهو بدقة وذكاء أراد بهذا التناص النزول إلى منزلة يوسف في عفته وطهره وطيبة قلبه وكأنه يهمس للقراء ويقول إنني أُحبذ الغربة التي هي بمنزلة السجن لي بدلاً من أن أعيش في نعيم أكرهَهُ في زمن كان مطلوباً من الحكومة لأسباب سياسية ولو وافق واستسلم لمطالبهم لرجع إلى بلاده، إذاً يمكن القول بأن الراوي أستطاع أن يضيف من خلال تناصاته دلالات ومعان جديدة وصور توافق المقام والسياق، وأختار كل ما يناسب مع رسالته شكلاً ومضموناً في تجسيد فكرة الظلم ومعاناة الأدباء وملاحقتهم لأسباب سياسية.

وفي قصيدة (مائدة الجنون) لجأ الراوي إلى تناص آخر حين قال:

يا هذا الملكوتُ الكاملِ
أدخلني مُدخل صدق
ما بين غيابي وشهودي
تنفتح الاضلاع على هيكلها (الراوي، د. حامد مزعل، ص45)

فعبارة (أدخلني مُدخل صدق) مستوحاة من قوله تعالى في سورة الاسراء ((وقل ربِّ أدخلني مُدخل صدق وأخرجني مُخرج صدق وأجعل لّي من لدنك سلطاناً نصيراً)) (سورة الاسراء، الآية 80)، والآية وردت في سياق حدث تأريخي كبير، وهو حين أمر الله الرسول ﷺ بالهجرة من مكة على حد تفسير الطبري على الرغم من أنه هناك تفاسير أخرى (الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير، 2001 م، ص54-56).

لكن الراوي رأى في مدلول الآية المعاناة التي لحقت بالرسول (ص) واصحابه وهذا الحدث ينم عن صدق دعوة الرسول وتمسكه بمبدأ السلام، فأضاف الراوي هذه الصورة الدلالية

إلى شعره مع الرمز الهادف في سياق التخاذل لمن كانوا سبباً في حدوث هذه الهجرة، لذلك جاء التناص موافقاً لحال الشاعر وهو لا يزال بعيداً عن أرضه وحيداً لا ملاذ له سوى التعبير عن آلامه ومعاناته وأن ما حدث له ليس له سوى لأنه صادق نزيه واثق من نفسه متمسك بمبادئه، فجاء بهذا التناص الموافق صورة وسياقاً، ومقاماً ودلالة، وعبر به عن ما يجول في نفسه وخاطره، وأبلغ قرّاءه عن طريق الرمز والايحاء فحوى رسالته وموضوعه وعمق معاناته.

وفي موضع آخر من قصيدته قد يلجأ الشاعر حامد الراوي إلى تناص آخر، فيقول:

وسمائي غائبة عنّي
يا قدح الملكوت الكاملِ
كَي أخرج كفاً بيضاء
من جيب أسود (المجموعة نفسها، ص47)

فنجد بأن العبارتين (كفاً بيضاء) و (وجيب أسود) مأخوذتان من سورة النمل في القرآن الكريم الآية رقم 12، فالشاعر هنا أستلهم في مدلول الآية واستحضر الصورة ليعبر عن المعنى الذي يريده، فالمراد بالكف في مدلول الآية هو كف موسى عليه السلام اليمنى والبيضاء كناية عن البرص لشدة قُبحه، وحالة كونها من غير سوء ولتكون معجزة لموسى أمام فرعون وقومه، على أنه صادق فيما يبلغه من ربه وحين خرج يده بيضاء ساطعة كأنها قطعة قمر، لها لمعان يتلألأ كالبرق الخاطف، وهذا ما جاء في كتب التفاسير، لكن الراوي حين وظف العبارة في سياق قصيدته قد راعى الدلالة والمقام والمضمون، فأضاف دلالة أخرى، وهي جيب أسود فأختار الأسود رمزاً إلى حالته النفسية ويأسه جراء معاناة الغربة فهو حين يقول سمائي غائبة عني إشارة واضحة فهذه الحياة بمثابة زنزانة يدفن فيها كل يوم أحلامه وذكرياته فدهاليز هذه الحياة الضيقة قد أفقدته الكثير من قواه، فالتناص هنا تناص مضمر حواري على حد قول جوليا كريستيفا في كتابه علم النص، والراوي لا يزال بانتظار معجزة كمعجزة موسى عليه السلام كي يخرج من هذه الزنزانة وينال الحرية، فهو يريد ان يثبت صدقه وعفته واخلاصه مستخدماً في ذلك كفاً بيضاءً سالماً، وقد يضع نفسه في هذا التناص في موقف موسى وقومه فأستطاع أن يتنفس عن البوح المكتوم في ذاته فجاء بهذه الصورة واستطاع بأسلوبه الفريد أن يخلق صورة مشابهة عن طريق المحاورة ليرسل إلى قراءه هذه القصيدة الجميلة وهذه الرسالة الرائعة المليئة بأفكار عميقة مستخدماً في ذلك أجمل التعابير وأبلغ الكلمات، وكما يقول عنه جواد الحطاب في شرح نبذة عن قصائده من مجموعته الشعرية (هوامش كحل)، هذا شاعر مراوغ بامتياز، لذلك ليس من السهولة أن تكون رأيا نقدياً أو إنطباعاً عن شعره: (ولا يعود الأمر لكونه شاعراً معقداً أو ممن يخوضون في دهاليز الغموض لأغراض الغموض، لكن من يستطيع أن يقشر الصوت.. ليظل الغناء نقياً.. كما نشتهي) هو شاعر مراوغ حقاً.. وبأمتياز!! وأديب يعرف ما يكتب وعندما يعبر وكأنه ينثر الكلمات والمفردات على قصائده، لغزارة أفكاره وقدرته في رصِ الكلمات وخلق المعاني وتشكيل الصور.

ب- المستوى الظاهر: وهو ما يسمى بالمستوى الامتصاصي حيث يلجأ الشاعر إلى إمتصاص الآيات القرآنية وتوظيفها في قصائده، لثراء النص القرآني وما فيه من الشرح والتفصيل وما يحويه من قصص وعبر (عبدالحميد جيدة، 1980م، ص66).

فالراوي حين يوظف النصوص القرآنية، يريد أن يحافظ على أصالة النصوص وقداستها من جهة، ومن جهة أخرى كثافة دلالات النصوص القرآنية وصورها قد جلبت إنتباه الراوي مما جعله أن يلجأ إلى هذا النوع من التناص ليدعم به المعنى الشعري الذي يدور في مخيلته ولإعادة تشكيل صورة كي يخلق في نصوصه البنية الفنية التي يشحنُ بها مناخ النص الشعري، فالأحداث والوقائع التي مر بها الشاعر ولا يزال قد تؤدي إلى فتح شهية المتلقي وتحفيزه على القراءة والتعمق في مضامين نصوصه والتعلق بها، وفي المستوى الظاهر من أشكال التناص الذي أورده الشاعر من القرآن الكريم، نجده يوظف بعض الالفاظ أو العبارات مباشرة وهي ألفاظ متنوعة والتي تحمل أغراضاً ومعانياً ذات صبغة تعبيرية فريدة، لذلك نتلمس من أسلوب الشاعر قدرة الاسترسال المباشر للمعنى إلى قرّاءه كي يمتصوا غرضه من هذا التناص وهذا الأسلوب لا يتقنه سوى شاعر متمكن يعرف كيف يصطحب قرائه ويحرك أذهانهم للولوج الحذر إلى فضاء قصائده للوصول إلى كنه معانٍ جديدة وصور تكتمل أجزائها عن طريق تعلقها من النصوص القرآنية، فيشاع إلى النص بهذا الاسلوب التناصي جواً مؤنساً مفعماً بالأحداث.

ففي قصيدة (جسدك الذي في النص، ونصفه لا يقرأ)

يقول: لوحتان عاريتان في نعاس
وعلى الجدار معلقة زائفة
كل المسرات مهيأة لمكوثك بين علامات الترقيم
فاحذري من أن يضيفك الرمل إلى وساوسه
وتنامي قاب قوسين أو أدنى
من سرير فاصلة خائنة (الراوي، حامد مزعل، ص18)

فنرى بأن عبارة قاب قوسين أو أدنى، وظفها الراوي في قصيدته من القرآن الكريم في سورة النجم ((فكان قاب قوسين أو أدنى)) (القرآن الكريم، سورة النجم، الآية 9)، حيث جاء مدلول الآية في تفسير ابن كثير، أي إقترب جبريل إلى محمد (ص) لما هبط عليه الارض حتى كان بينه وبين النبي قاب قوسين أي: بقدرهما إذا مدّا، وقيل المراد بذلك بُعد ما بين وتر القوس إلى كبدها

(ابن كثير، عماد الدين أبي الغداء، اسماعيل بن عمر، 1999م، ج5، سورة النجم)، فالشاعر هنا جاء بتناص ظاهر مباشر، لكن إمتصاص دلالة الآية الكريمة واستحضار الصورة لدى الراوي وإستلهامه للحالة، جاءت متناقضة تماماً فجبريل في الآية الكريمة قد أقترب من الرسول (ص) حاملاً معه رسالة ثابتة تبشر بالخير والسلام والطمأنينة، لكن الراوي في توظيفه للعبارة قد أوردها في موضع الشك والاضطراب والقلق والخوف، فهو متردد ولا يستقر على حالة ثابتة لذلك يبدأ ويستهل قصيدته بأيماءة منكسرة وإن تكراره لاسم الاشارة (هكذا ، هكذا) يحمل الكثير من الرموز والدلالات، والشاعر له حضور ثابت في النص وحالته النفسية قد خلقت تخلخل واضح مما أدت إلى أن يكون النص مفتوحاً بالفراغات، لذا نجد بأن الراوي في هذا التوظيف قد أضاف دلالات أخرى فازداد بها سعة المعنى وشكل صورة منعكسة حية مما أدى إلى فتح باب جدلي عميق أمام قراءه في فك شفرات قصيدته المليئة بأفكار عميقة وصور متنوعة ودلالات ورموز كثيرة، تحتاج إلى كدّ الذهن وعمق الثقافة ووسعة الخيال لامتصاص ما جاء في مضمون القصيدة من معانٍ ومعاني.

والراوي من طبيعته في الاسلوب غالباً ما يبدأ قصائده وعناوينه بالنكرة، والنكرة عند الدكتور فاضل السامرائي ((تدل على العموم والشمول)) (السامرائي، د. فاضل صالح، 2007م، ص70). والنكرة تحمل في طياتها معاني كثيرة وتأويلات وغموض، وهذا الاسلوب قد اعتاد عليه شاعرنا حامد الراوي لذلك ليس من الميسر تحليل قصائده بالسهولة دون التعمق.

وفي قصيدة أخرى يقول الراوي:

أحتاجُ إلى صديقٍ مختلفٍ
وإلى خمرةٍ نشوتها موت
وإلى امرأة

تشبه دعاءً مكتوماً آناء الليل (الراوي، حامد مزعل، اعلانات مضمرة، أرشيف الغوايات، ص45).

فالراوي حين وظف عبارة (آناء الليل) من القرآن الكريم والتي هي تناص ديني ظاهر، حيث مدلول الآية يشير إلى وصف فرقة من المؤمنين في بيان بصلاتهم في أوقات الليل وطول تهجدهم وتلاوتهم للقرآن الكريم (السعدي، عبدالرحمن بن ناصر، سورة آل عمران، الآية 113، ص127)، ومعروف بأن الليل في تلك الأوقات يدل على السكينة والهدوء فالصمت يحتضن الكون، والحالة النفسية للشاعر تحتاج إلى هذا الهدوء لأنه يعيش مع صراع يؤلمه ويؤذي وجدانه وهذا الصراع إما لأنه مغترب يعاني من الفراق أو يعاني من عدم نسيان ذكرياته القديمة مع مَن شغف في حبها، لذلك جاء التناص موافقاً مع مقام القصيدة وسياقها، والدلالة قد تجاوزت المعاني، والعاطفة بلغت حد الغليان والصورة جاءت لتكمل المقصد، لذا يمكن القول، بأن العقل عندما يكتب تكون الكتابة أجمل، وعندما يكتب القلب تكون الكلمة أصدق وأكثر عذوبة، ولكن عندما يكتب الضمير تكون الكلمة أعمق وأكثر عدلاً، فالراوي هكذا يكتب وأسلوبه هكذا، فهو قد قال للقراء بتناصه هذا، أنا أحتاج إلى الهدوء وإلى الأُنسة وأن تجمع أجزائي المكسرة، نديم تشبه الدعاء المكتوم في عفته وهدوئه وحنانه وربما المرأة هنا رمز إلى الأرض والوطن أو هي رمز للحبيبة التي لونت بها معظم قصائده وكأنها غيمة واقفة لا تفارق ظلها حياة الراوي، ففضل أن يحتفظ بها كشخصية خفية تصعب على القراء العثور عليها بوضوح.

لذلك نجد أن المطلع على قصائد الراوي، يتلمس تناصات دينية كثيرة ذات دلالات ومعانٍ مختلفة تناولها الشاعر ببراعة ودقة، نظراً لبلاغة القرآن الكريم وأسلوبه السردي في رص الأحداث المكتظة بالقصص والأخبار عن الأمم السابقة وتناوله قضايا الحياة والإنسان بكافة تفاصيلها لذلك قد يلجأ الكثير من الشعراء المحدثين والمعاصرين إلى توظيف الالفاظ والآيات القرآنية في قصائدهم، ففي قصيدة أخرى للراوي والتي تحمل عنوان (حدود) في مجموعته الشعرية (سماء صغيرة) قد وظف من القرآن الكريم تناصاً ظاهراً فيقول:

حدود ثغرك نهر الصوم فاحتملي
وأكملي رصف سور الخوف واكتملي
وتحت سقفِ الشجا ظلي مسهدة
وإن تثاءبت الأقمار في المقل (سماء صغيرة، ص57).

نلاحظ بان كلمة (الصوم) مستسقاة من القرآن الكريم في سورة مريم، الآية 26، فلفظة الصوم قلت ورودها في القرآن الكريم سوى في سورة مريم، بل لفظة الصيام وردت بكثرة، والصوم أي: سكوتاً، أي لا تخاطبهم بكلام؛ وفي مواضع أخرى جاء لفظ الصيام بمعنى الامساك عن الأكل والشرب... (السعدي عبدالرحمن بن ناصر، 2003، ص465)، فالراوي أخذ هذا التناص ليعبر به عن حالة وجدانية خاصة وعاطفة جياشة، فالتوظيف يوافق مع حالته ليعبر به عن المعنى الذي رسمه والصورة التي شكلها واختياره لسورة مريم والتناص منها إنما يدل على سعة اطلاعه وعمق تفكيره، لأن التشابه هنا يكمن في الدلالة والمعنى وأن مريم امرأة ذات حسن ومكانة وسالمة من العيوب وهي فريدة من نوعها، والراوي قد يجد ما يناسب قصيدته من امتصاص الحالة والصورة مما جعله أن يتجه إلى هذا التناص كي يجعله قالباً فنياً يحمل أبعاد ورموز دلالية يعبر من خلاله عن تجربته الواقعية التي عاشها ولا يزال معها، وقد راعى بذلك السياق وأغنى قصيدته به شكلاً ومضموناً وإن شغفه وحبه وصدق وجدانه جعله أن يغار على محبوبته فدعاها إلى أن تصوم على المخالطة والحديث مع الآخرين خشية البوح باسرار الهوى وخشية فقدانها والابيات الاخرى في القصيدة تؤكد شغف الشاعر وشدة تعلقه بالحبيبة.

وفي القصيدة نفسها جاء الراوي بتناص آخر وذات مدلول مختلف حين يقول:

وأهبط على سقفِ هذا الخوفِ آمنةً
أسماؤنا كقميصٍ قُدَّ من قُبُلٍ
لابد من خيمة لابد من سكنٍ
لابد من عاصمٍ لابد من جبلٍ (المجموعة نفسها، ص60-61).

فعبارة (كقميصٍ قُدّ من قبلٍ) تناصٌ ظاهر مأخوذ من سورة يوسف، فهو قميصهُ قُد من دبر، دلالة على أنه مظلوم ولا ذنب له، لكن الراوي حين وظف العبارة وردها بقميصٍ قُد من قُبُل بمعنى أننا من تغامزنا وبدأنا وزرعنا الهوى، وقُدَ القميص من قبلٍ دلالة ورمز إلى شدة المواجهة والصراع من قبل معارضيهم، وحين يأتي بتناصٍ آخر في عبارة (لابد من عاصم لابد من جبل) في قصة النبي نوح عليه السلام مع قومه في القرآن الكريم، إنما أراد أن يقول لقرائه، لابد من أنثى لابد من ذكر هنا، يدافع عن حبه وشغفه وولعه برمز وإيحاء، فالخيمة رمز وإشارة إلى الحياة والجبل رمز الإحتماء والملجأ، لذلك نرى بأن الشاعر قد أجاد في امتصاص الآيات وتوظيفها بأسلوب مؤثر، فأجاد المعاني وتشكيل الصور، وتلاعب بالكلمات وراوغ المعاني وانعكس الأحداث فأتى بكل ما يناسب مع روح القصيدة المعاصرة.

إن المطلع والدارس الذي يمتلك ذوقاً أدبياً وخلفية ثقافية، حين تقع عينه على قصائد الدكتور حامد الراوي يتلمس أحداثاً كثيرة متنوعة في حياته، فيستشف من خلال قراءته لمجموعاته الشعرية دهاليز ضيقة وآمال مذبوحة فضاقت عليه الدنيا وغبار الهم لا يزال فوق قصائده، لكنه حين يشكو يأتي إلى كتاب الله عزّ وجل فيرى فيه الشفاء ويستعين بالصبر الذي يهدأ من غليل وجدانه، لذلك يلجأ إلى تناصٍ قرآني آخر فيقول في قصيدة له تحت عنوان: ما تيسر من بوح

يحزنني
أيتها النحيلة كعطر
أنني عرضتُ زهورك
لأشعة الشمس
أكثر مما ينبغي
أليست قسمة ضيزى:
أن يكون قلبي ممتلئاً بك

وتظل يداي خاويتان منك؟ (الراوي حامد مزعل، أرشيف الغوايات، ص61). فتناص الشاعر من قوله تعالى في القرآن الكريم من سورة النجم ((تلك إذاً قسمة ضيزى))، الآية 22.

والراوي هنا أخذ تناصاً ظاهراً من القرآن الكريم فامتص المعنى من عبارة (قسمة ضيزى) ليعبر بها عن المعنى الذي أراده، وهذا يوافق حالة الشاعر ومونولوجه الداخلي حيث العبارة وردت في كتب التفاسير بمعنى: ظالمة، جائرة، أي قسمة غير عادلة (السعدي، عبدالرحمن بن ناصر، سورة النجم، ص784).

لذلك يمكن القول بأن الراوي قد وجد نفسه في مضمون الآية ومعناها لذلك، يعتبر هذه القسمة ظالمة، ومضمون القصيدة وعنوانها وما قدمه الشاعر من التضحيات تؤكد لنا بأن الشاعر مكسور القلب، لذلك يرى نفسه مظلوماً لا يستحق ما جرى له، فهو صادق في حبه وفيٌ حد الإخلاص والقصيدة من العنوان إلى الخاتمة تحمل الشكوى وعدم النسيان وحين أختتم المقطع بالتساؤل قد ترك دلالات كثيرة مفتوحة أمام المتلقي وهذا دليل على عدم استقرار حالته النفسية وعدم قبوله لما حصل معه، علماً بأنه شاعر لا يبوح عن نفسه ومونولوجه بسهولة، لكنه حين تلح عليه العاطفة، يأتي بأقوى نصوص ويستلهم أبلغ الصور ليعبر عن المعنى بأسلوب مؤثر، وخاصة حين يكون الشاعر في حالة البوح لابد من أنه يعيش صراعاً داخلياً مع نفسه فيبدأ بالحديث عن المشاعر والأحاسيس والشعر مونولوجاً في الأصل وقادر على إثارة المتلقي (عزالدين اسماعيل، 1981م، ص45).

لذا يمكن القول بان أشكال التناص الظاهر مع القرآن الكريم في قصائد الراوي كثيرة وبتوظيف مباشر تعامل مع هذه الألفاظ التي إنفرد بها القرآن الكريم وهي ألفاظ كثيرة متنوعة، ولقد عرض الراوي من خلال هذا التناص أبرز الأشكال التناصية التي تتبناه في رحلة عودته للنهل من ينابيع القرآن الكريم وامتياحه من صوره الفائضة بأعمق الدلالات ووسائل التأثير والإيحاء، مما يزيد من قوة معانيه الشعرية وأصالتها، حيث تنعتق تلك المعاني من إطارها الضيق إلى جهة أسمى وأرحب (علي عشري زايد، 2006م، ص18).

2- التناص التراثي

لاشك بأن التراث يعتبر من المخزون الأدبي والثقافي الذي يحدد من خلاله مدى سعة وعمق التفكير الأدبي للأمم السابقة وهذا التراث يعتبر مصدراً مهماً من مصادر التاريخ الأدبي الذي يضم كل ما كتب من شعر ونثر وأقاويل وقصص وروايات، ولو نسج الشعر العربي الحديث والمعاصر من خط التراث العربي بصورة أساسية ومن تراث الآخر بهدف التلقيح والإفادة بشكل آخر، لذلك على الدارس، (أن ينظر إلى هذين الخطين ويتبين دور كل منهما في تشكيل البنية الإنسانية للنص الادبي الحديث، هذه البنية التي خلقها التناص) (عبدالنبي أصطيف، 1996، ص186).

فملاحظة الخط التراثي في الشعر العربي ليست صعباً أمام الدارسين والنقاد ((ففي النماذج الكلاسيكية التي حاكها الشعراء حقيقة الإحياء عامة، أو التي عارضوها صراحة ويلاحظ كذلك إشارات واستلهامات الموروث في شعر رواد الرومنتيكية وما

بعد الرومنتيكية، خاصة فيما سمي بالشعر الحر" (المرجع نفسه، ص186-187).

لكن الشعر الحر خرج من دائرة التراث العربي والإسلامي، بل اتجه نحو تشكيل إطار آخر وهو ما يعرف بدائرة التراث الإنساني، فالشعر الحر أصبح يعبر عن قضايا الإنسان ونزعاته، كما يقول جابر قميحة، تعددت الزوايا التي يتعامل بها الشاعر الجديد مع التراث مثل التأريخ والتراث الشعبي والأقنعة والمرايا والتراث الاسطوري (جابر قميحة، 1992، ص210).

فالمطلع على الأدب عامة والشعر الحديث والمعاصر على وجه الخصوص، قد يتلمس تغيير النظرة إلى مصطلح التراث وعلاقته بالماضي إن جاز التعبير، لأن الحياة بدورها قد تغيرت والأدب وليد البيئة الاجتماعية بما فيها من الأحداث السياسية والحضارية والاقتصادية، ولابدّ للأدب أن يواكب المتغيرات، لذلك من الممكن أن لا يتقيد التراث بفترة زمنية محددة، بل يمتد إلى الحاضر وما فيه من العادات والتقاليد والأقاويل وما ينتج وجدان الشعب من أحداث وفق مجريات الحياة اليومية، لذلك لابد أن يلجأ الشاعر المعاصر إلى "الإلمام بمختلف الصور الكبرى للتراث الإنساني، باعتباره الوعاء الذي يستلهم منه معانيه وصوره الشعرية" (ألفيا، عبدالمنعم عجب، 2000م، ص45).

لذا يمكن القول بان الشاعر حين يلجأ إلى التراث وإلى الموروث الأدبي القديم، هذا لا يعني أن الشاعر يكره الحاضر ويهربُ من مجريات الواقع المعاش، بل لأنه يرى بين الماضي والحاضر علاقة وربط فيأتي بصور ورموز ويشكل معنىً جديداً وصوراً معبرة، ودلالات إضافية يقدمها بشكل أفضل معتمداً على عمق ثقافته وقوة تعبيره، لأن الشعر مرآة ذات الإنسان وجذوره طويلة وزمنه لا يحدد بسهولة، لذا لا ضرر في أن يلجأ الشاعر إلى امتصاص ما يجول في خاطره من الموروث الأدبي باعتباره مصدراً معرفياً، و"الثقة بين الشعر ومرجعياته ومكوناته في مقدمتها الموروث" (حاتم الصكر، 1999م، ص219).

فالشاعر إن لم يطرق أبواب شعر الشعراء الذين سبقوه بالكشف والدراسة والقراءة، ولم يستطع العثور على ما يماثلهُ من العواطف والأحاسيس والتجربة التي يعيشها لما إستطاع أن يقول الشعر، لذا يمكننا القول بأن الدكتور حامد الراوي من الشعراء المعاصرين والذي تمكن من الغوص في الموروث الأدبي فاطلّع على أشعارهم بالتمعن والتعمق، ثم توجه صوب التناص فأخذ كل ما هو جميل وجدير بما يناسب مع طبيعة شعره وأدبه، ثم إستطاع أن يؤسس لنفسه جسراً يربط بين الكلاسيكية في جزالة ألفاظه ووفرة معانيه وبين الحداثة في تصويره وقضاياه ونزعاته، لذلك نرى في قصائده تعمقاً فكرياً وتفاعلاً معرفياً قد يصعب على القارىء الولوج إلى تأملاته وقراءة أفكاره بسهولة، لأن التناص يعتمد على "قوة ذاكرة القارىء القرائية فالمبدع لا يشير إلى الجزء المنسوخ، وهذا يوجب على القارىء التأويل وما فوق التأويل ليشكل هو نصاً جديداً ويثبت به استمرارية التناص وعدم الفكاك منها فأصبح التناص وسيلة أدبية وتقنية حديثة، تتطلب التفاعل العميق مع النصوص المستدعاة للإفادة منها، أي أن الشاعر يمارس التناص بوعي ودراية" (الزواهرة، طاهر محمد، 2000م، ص36).

ويمكننا الإشارة إلى أن، الإقتباس والتضمين أيضاً يدخلان ضمن دائرة التناص سواء كان من القرآن الكريم أو من التراث الأدبي، فالاقتباس يشكل رافداً مهماً من روافد التناص وكذلك التضمين وسيّانُ أن يكون عن طريق نقل الملفوظ أو الفكرة (نور الهدى لوشن، 2003، ص1029).

والشاعر حامد الراوي قد وظف من التراث ما يناسب مضمون قصائدهِ وقد راعى كل أبعاد القصيدة في تناصه من ناحية الفكرة والمعنى والصورة وحتى السياق والمقام، لذلك نرى في قصيدة (اعتذار) من مجموعته الشعرية (سماء صغيرة)، يقول معتذراً عن أدمُعي

أدعوكَ أن تبكي معي
معتذراً
عن كل عمرٍ عذبوا خريفه
عن خيبة اليمام إذ
يسابق القذيفة
أدعوك أن تظل في السقيفة (الراوي، حامد مزعل، ص9).

هنا، الشاعر قد وظف من الموروث الأدبي لفظة (اليمام) وهذه اللفظة مأخوذة من قصة (زرقاء اليمامة)، فضربت العرب بها المثل، فقالوا: أبصر من زرقاء اليمامة، قالوا في الجاهلية إنها امرأة من جَديس كانت تبصر الشيء من مسيرة ثلاثة أيام وكانت حادة البصر قادرة على التنبؤ، فعلى الرغم من أنها قصة قديمة، إلا أنها ما تزال عالقة في الذاكرة الشعبية، بعد ما يزيد عن خمسة عشر قرناً من الزمان، لكن ما حصلت مع زرقاء اليمامة حين كذبوها في تلك الحادثة المشهورة التي لقيت قبيلة جديس فيها مصرعهم على يد قبيلة حمير عن بكر وهدموا منازلهم وقتلت زرقاء اليمامة إثرها (جرجيس خوري، 2020م، ص263).

فالراوي قد يرى في تلك الحادثة ما يناسب مضمون قصيدته من حيث المعنى والدلالة، فالقصيدة تحمل في ثناياها حزناً عميقاً وهذا الحزن تجلى بوضوح في النص حيث بدأ بالاعتذار والبكاء وخيبة الأمل، مما جعله أن يقارن حالته النفسية وحزنه بحادثة اليمامة، لكنه جاء بتقنية حديثة فوظف لفظة اليمامة وربطها بالبنية الفنية الكلية للقصيدة، بالتقصي الدقيق، ثم عبر عن سرعة الرؤية لزرقاء اليمامة بسرعة القذيفة، فأجاد الوصف وشكل صورة جديدة تربط بين القديم والحديث، ثم

صور لنا زوال العمر وفنائه وما لاقاه من العذاب، مصوراً حالة زرقاء اليمامة حين انتهت قصتها وشهرتها بين عشية وضحاها، فالعاطفة حين تغلي وتزداد شرارة بركانها لابد أن تتقيأ على النص ولابد أن تخلف نصاً مثل نصوص الراوي.

من الجدير بالذكر أن الموروث الأدبي، والأدب الشعبي قد شكّلا مصادر إلهام للشعر العربي الحديث والمعاصر، فالشعراء قد أسسوا خطاً موصولاً يتوسط بين القديم والحديث، لذلك نجد تناصات واقتباسات كثيرة لدى شعرائنا، لكن بصبغة حضارية جديدة وبطابع ثقافي وفكري يناسب مستجدات العصر، فشاعرنا حامد الراوي من الشعراء الذين تركوا ويتركوا بصمات في هذا المجال وقد لقحوا قصائدهم بالموروث الأدبي، ففي قصائد الراوي نتلمس لفظة الخمر بكثرة وقد أجاد في وصف الخمرة تعبيراً بها عن خوائه وحالته النفسية والعاطفية، لكنه وصف الخمر وصفاً حسياً أثناء الحزن إثر الفقدِ وإثر عدم الوصال وهذا ما يميزه عن الشعراء الجاهليين أمثال الأعشى، وطرفة بن العبد وأخطل الكبير، وشاعر الخمريات أبو نواس في العصر العباسي، فهؤلاء وصفوا مجالس الخمر واللهو، ووصفوا أشكال الخمرة وألوانها وكأسها وساقيها، (وما تضمه من سقاة وندمان وغناء وطرب، وتكاد تكون نوعاً مستقلاً بذاته) (د. رزق المتولي رزق، ص657).

ومن ورود الخمر في قصائد الجاهلية، قول (طرفة بن العبد) حيث يقول:

وما زال تشاربي الخمورَ ولذّتي وبيعي وإنفاقي طريفي ومُتلَدي

والتشرابُ، الشرب، فهنا طرفة يذكر الخمرة من أجل التلذذ ويفتخر بذلك (الزوزني، أبو عبدالله الحسين بن أحمد بن الحسين، 1993م، ص110).

وحتى في العصر الأموي قد وظف الشعراء الخمر في قصائدهم من باب اللهو ووصف المجالس وذكر السكر بعد شربها، ولكن في العصر العباسي أزداد توظيفها بكثرة حتى لقب أبو نواس بشاعر الخمريات وبالغ الشعراء في وصفها وذكر ألوانها وأشكالها، فيقول أبو نواس في قصيدة له:

من ذا يساعدني في القصف والطربِ

على إصطباح بماء المزن والعنبِ

حمراء صفراء عند المزج تحسبها كالدر طوقها من نظمه الحببِ

مَن ذاقها مرة لم ينسَها أبداً حتى يغيبُ في الأكفانِ والتربِ (ديوان أبي نواس، ص79).

فالشاعر هنا وصف اللون بدقة ثم تحدث عن لذتها وبالغ في الوصف، لذلك يمكن القول بان الشعراء القدامى والمحدثين والمعاصرين لم يسلموا من توظيف الخمرة، لكن المحدثين منهم والمعاصرين على وجه الخصوص قد عبروا عن ذكر الخمرة بما يناسب المونولوج الداخلي وخلجات النفس ومعاناتهم، أي اختلفوا في الوصف والدلالة، واستطاعوا ان يوظفوها لسببين/ فالأول لأنها من الموروث الأدبي من حيث الإعجاب بأسلوب الشعراء القدامى، وثانياً للتعبير عن أحاسيسهم وآلامهم.

لكن الشاعر حامد الراوي حين لجأ إلى التوظيف من الموروث، اختار بدقة لفظة الخمر بما تناسب معنى الخطاب الشعري، فهو حين يقول في قصيدة: (سماء صغيرة)

أتشرب؟

أشرب حتى يصر الخواء

وتنفلت الأرضُ من راحة الماء

.. أشرب

حتى ألامس دكة موتي

وماذا تبقي لصحوك (مجموعة سماء، ص25)

فالشاعر هنا يسأل نفسه وهو على حوار متردد مع ذاته الشاعرة، حتى يصر الخواء، دلالة على أنه يتألم يستعين باللاوعي كي ينسى و يجتاح عالم آخر، فالسماء صغيرة في عينيه والبلاد ليست بلاده، والصورة هنا صورة حسية شكلها الراوي بامتياز، ثم في قصيدة أخرى والتي تحمل عنوان (وحدك الآن) يقول:

إن أكن قد ضمئتُ عشرين صيفاً

ثم نبعٌ، وها ملأتُ الجرارا

فأرح خمرة الغياب، أدرها

خارج الوقت، واسقنيها مرارا (المجموعة نفسها، ص14)

فالتوظيف هنا أيضاً تعبير عن أحساس الشاعر وحزنه العميق، فالوحدة تلازمه فلا أنيس ولا جليس، لذلك يستعين بالخمرة خارج الوقت، دلالة على أن كل الأوقات سيان بالنسبة له، لذلك يقول هاتني منها مراراً كي لا أكون صاحياً، كي لا أرجع إلى الماضي، هنا الصورة، صورة حية والشاعر يحس أنه نال المراد بعد غياب طويل، وربما هو في اللقاء عن طريق اللاوعي، فأضاف دلالات مفتوحة بهذا التوظيف وراوغ المعنى وشكل صورة حسية أخرى لا يمكن الوصول إليها، مما أدى إلى أن يستوقف معه القاريء ويتأمل.

يبدو أن شاعرنا حامد الراوي يحمل أبعاداً فكرية وتأملية واسعة، ويمتلك ذوقاً رفيعاً، وهو متحرر تماماً من القيود الشعرية، فهو يعرف كيف يصوغ، وكيف يوظف وحين يتلاعب بالكلمات ويراوغ المعاني، كما يقول عنه جواد الحطاب في هوامش على هوامش كحل، ليس إلا في خدمة النص وصوب السياق وبهذا الأسلوب يتوجه نحو صيد المعاني من الموروث الأدبي، ففي قصيدة له تحت عنوان (لابد مني) يأتي بتناص من الشعر الجاهلي وتحديداً من بيت لمعلقة امرىء القيس فيقول:

وكدهشتين يداي أيقنتا غياب

النبعِ، أين النبعُ يا جلمود (سماء صغيرة، ص34).

وقال أمرؤ القيس:

مكرٍ مفرٍ مقبلٍ معاً كجلمود صخر حطه السيل من علِ

(الزوزني، ص64).

والجلمود، جاء بمعنى الحجر العظيم الصلب، أُستخدمَ عند أمرؤ القيس في وصف الفرس، دلالة على السرعة والقوة والصلابة عند أوقات الشدة في الكر والفر، لكن الراوي استخدمه ووظفه على وجه المفارقة وبدلالة مختلفة، فهو يرى في صلابة الحجر إمتناع الماء وتسريه نحو الينبوع، والماء يدل على الحياة ونبض العيش ونيل المراد فالراوي تأمل في معنى الجلمود وتعمق ثم ربطه بأحاسيسه ومشاعره وجعل منه عائقاً صلباً منعه من الوصال، فهو حين يسأل عن النبع من الجلمود يخلق صورة حسية مفعمة بالمعاني معبراً عن اضطراب حالته النفسية، محركاً بذلك السؤال أذهان قرائه فيفتح عليهم أبواب التأمل والتعمق صوب فضاء النص، لذا يمكن القول بأن الراوي قد يخرج أحياناً عن المألوف كي يبقى أدبه خالداً عالقاً في الأذهان باقياً في قلوب عشاقه ومتابعيه، فأجاد التوظيف وغيّرَ المعنى والدلالة ولقح القصيدة شكلاً ومضموناً وأجمل من ذلك حفاظه على حلقة الوصل بين القديم والحديث مراعياً بذلك مستجدات العصر وتطوره.

قد يلجأ الشاعر المعاصر إلى التراث الأدبي أحياناً كما لجأ إليه الشعراء السابقين أيضاً وهذا يدل على سعة إطلاع الشاعر ومقدار علمه وثقافته بالموروث الأدبي بل وإنما يلجأ إلى التراث من باب العثور على من يماثله في تجربته الخاصة ومعاناته عبر الأزمنة والأمكنة بحثاً عن جذور نقاط التشابه والتطابق، لذلك نرى أن الشاعر حامد الراوي قد لجأ إلى الموروث بدقة فوجد هذه المرة تناصاً تراثياً وأختار (قصيدة الغريب على الخليج) لبدر شاكر السياب، فورث عنه سطرين متناصين نصاً في إحدى قصائده بعنوان (تقسيمات عراقية على بحر الكامل) فيقول:

كل سطرٍ سوف يسألك الإعادة

((إني لأعجبُ كيف يمكن أن يخون الخائنون

أيخون إنسانٌ بلاده؟)) (سماء صغيرة، ص109)

هنا يعاني الراوي من آلام ومعاناة كثيرة جراء الغربة التي أصابته إثر أوضاع سياسية قاسية أجبرته على الرحيل عن مسقط رأسه، فطابع الحزن خيّم على القصيدة من بدايتها إلى نهايتها فاستخدم رموزاً كثيرة وشوّه المعاني وفضل استخدام المجاز بكثرة وهو يبحث عن عناصر بناء شخصية الإنسان من الحب والعاطفة والعقل وجاء بتعابير صور فيها حالة الحزن والهم والأسى وما يعاني منها الإنسان العراقي من الظلم والعوز والفقر، لذلك تناص مع السياب لأنه وجد تطابقاً تجربياً وعاطفياً وحتى فكرياً من حيث معاناتهما إثر النزعة الإنسانية والسياسية فبلغ بهما الأمر إلى الرحيل والعيش تحت سماء الغربة الضيقة، ومن حيث الأسلوب والدلالة والمعنى فالقصيدتان متشابهتان في نواحي كثيرة وحتى انهما استخدما البحر الكامل ولجئا إلى الرموز وتركا دلالات مفتوحة كثيرة أمام القارىء والتجربة صادقة نابعة من عاطفة جياشة تحركها قوة التعبير وسعة المعنى وكلاهما قد صورا كل ما يرتبط بقضايا إنسانية مصوراً صورة الإنسان العراقي بكل جوانبه الحياتية.

نتائج البحث:

توصل البحث بعد عمل شاق من الكشف والدراسة إلى النتائج التي يمكن إيجازها فيما يلي:

- أن التناص تجلى في قصائد الشاعر من النواحي الفكرية والدلالية وحتى من الناحية الموضوعية.
- تم تحديد مصادر التناص التي نهل منها الراوي أفكاره ومعانيه ودلالاته، والشاعر تمكن في تناصاته من إجراء التداخل الجزئي بين نصوصه الشعرية والنصوص القرآنية.
- أعتاد الشاعر على استخدام أسلوب المفارقة في بعض تناصاته حيث قام بتحويل الدلالات المعهودة إلى دلالات أخرى، بل وأستطاع أن يكسو المفردات والالفاظ معاني ودلالات جديدة، ومعروف عنه إمتلاكه لقدرة لغوية عالية وخاصة في تحريك المفردات ونزف الكلمات والتلاعب بها.
- التناص في أشعار الراوي جاء للكشف عن عالمه، عالم مليء بأحداث ووقائع متنوعة، عاصرها الشاعر رغماً عنه من حيث الغربة والتيه والتنقل من مكان إلى مكان، كل هذه الاحداث اجتمعت حوله وجعلته أن يجد نفسه في قلب الزمان والمكان أحياناً لما جاء في القصص والاخبار والأساطير لسابقيه من الصراع مع الحياة.

للتناقض سمة بارزة في قصائد الراوي، وهذا يدل على رفضه للواقع، واقع يعكس تماماً ويناقض عالمه المثالي، عالم يرفض كل انحراف وكل قيم إنساني خارج عن المألوف، والراوي لم يلجأ إلى التناص لأغراض فنية أو جمالية، ولكنه إستطاع أن يربط بين القديم والحديث في اسلوب حداثوي جديد ونهج مختوم بأدبه الخالد.

المصادر:

1- إبن عبدالله، أحمد بن محمد، كتاب العقد الفريد، 2001م، دار صادر.

2- أبن كثير، عماد الدين أبي الغراء، اسماعيل بن عمر.

3- ابن منظور، جمال الدين ابو الفضل محمد بن مكرم، لسان العرب، 1980م، دار صادر- بيروت.

4- ألفيا، عبدالمنعم عجب، التناص في القصيدة الحديثة، رابط أدباء الكويت، العدد 355، 2000م.

5- الجرجاني علي بن عبدالعزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح، محمد أبو الفضل ابراهيم و علي محمد البخاري، الطبعة الثانية، 1951م.
6- جرجيس خوري، زرقاء اليمامة في الشعر العربي الحديث، قراءة مقارنة، مجلة الدراسات السامية، ترجمة، د. عبير عبدالله العباسي، 2020م، جامعة الملك عبدالعزيز، جدة، المملكة العربية السعودية.
7- جوليا كرستيفا، علم النص، ترجمة، فريد الزاهي، مراجعة، عبدالجليل ناظم، ط1، 1991م، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
8- د. الراوي، حامد مزعل، ارشيف الغوايات، نصوص نثرية، ط1، 2015م، دار الجواهري للنشر والتوزيع- بغداد- العراق.
9- د. الراوي، حامد مزعل، سماء صغيرة، مجموعة شعرية، فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الاردن.
10- د. حاتم الصكر، مرايا نرسيس: الانماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، 1999م، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
11- د. رزق المتولي رزق أحمد، الشعر الخمري عند أبي الهندي وأثره في خمريات أبي نواس، رؤية نقدية تحليلية، 2019م، كلية التربية، جامعة المنصورة، مصر.
12- د. فضل صلاح، مناهج النقد المعاصر، 1997م، دار الآفاق العربية، القاهرة.
13- رجاء عيد، القول الشعري، منظورات معاصرة، 1995م، منشأة المعارف، الاسكندرية.
14- الزواهرة، ظاهر محمد، التناص في الشعر العربي المعاصر، ط1، 2000م، دار مكتبة الحامد للنشر، عمان- الاردن.
15- السامرائي، د. فاضل صالح، معاني الأبنية في العربية، 2007م، الطبعة 2، الناشر دار عمان.
16- السعدني، مصطفى، المدخل اللغوي في نقد الشعر، 2000م، منشأة المعارف، الاسكندرية- مصر.
17- السعدي، عبدالرحمن بن ناصر، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، تع، عبدالرحمن بن مُعلاَّ اللويحق، ط1، 2003م، دار ابن شرم للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت- لبنان.
18- سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، 1991م، دار الشروق، القاهرة.
19- الطبري- أبو جعفر محمد بن جرير، جامع البيان عن تأويل آسى القرآن، 224هـ-310هـ، ت د. عبدالله بن عبدالمحسن التركي، ج الخامس عشر، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، ط1، القاهرة، 2001م.
20- عبدالحميد جيدة، الإتجاه الجديد في الشعر العربي المعاصر، 11980م، مؤسسة نوفل، بيروت.
21- عبدالنبي أصطيف، خيط التراث في نسيج الشعر العربي الحديث، فصول المجلدة 1-24، 1996م.
22- عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي، بيروت- لبنان 1981م.
23- علي عشري زايد، إستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة والنشر، 2006م، القاهرة.
24- الغذامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، 1993م، الطبعة الاولى، النادي الأدبي الثقافي.
25- الفيروز آبادي، مجد الدين محمد، تح: محمد نعيم العرقوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت- لبنان 2005م، ج1، فصل الصاد.
26- المتولي محمد، جابر قيمحة، الادب الحديث بين عدالة الموضوعية وجناية التطرف، 1992م، ط1، الدار المصرية اللبنانية.
27- محمد عبدالمطلب، مناورات شعرية، 1996م، الناشر دار الشروق.
28- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، الطبعة الثانية، 1986م، المركز الثقافي العربي- المغرب.
29- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، 2004م، الناشر دار الدعوة، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الرابعة، الجزء الاول.
30- نور الهدى لوشن، التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعية، أم القرى، ج2، المجلد 15، العدد 26، 2003م.
31- أبو حميدة، محمد صلاح، دراسات في النقد الادبي الحديث، 2006م، ط1، مكتبة لبنان والشركة المصرية العالمية للنشر-