د. علاء عبد المنعم إبراهيم غنيم
كلية الآداب والعلوم جامعة قطر

التناص التاريخي في شعر أبي همَّام
قصيدتا "من المعتمد بن عباد إلى ملوك الطوائف" و"آخر كلمات بن حزم" نموذجًا

- **المقدمة**

نزعتْ العقليةُ العربيةُ مُنذ القِدم إلى إقامة علاقة تعاضُد بين الشِّعر من جانب والأسطورة ومُفرداتها المشدُودة إلى بلاغةِ الإغراب وجماليات الإدهاش من جانب آخر، فما بين شياطين الشعراء، ورباته، ودهاليز وادي عبقر ومتاهاته، توزَّعتْ الرؤى المُفسِّرة لعملية الإنتاج الشعري، وفي خضم هذه التفسيرات المُستنِدة إلى الغيبيات كان للتناص نصيبٌ في تلك المنطقة البينيّة المُجسِّرة للمسافة بين الواقعي والأسطوري، فقد شاع أن العرب كانت تشترط على الشاعر الراغب في إيصال صوته للسياق المُحيط أن يحفظ ألف بيت من الشعر ثم يطلب إليه نسيانها، وكأنه قناة اتصال بالغة الحساسية تربط بين سياقين، مُنصرِم راسخ وحاضر يتخلَّق "فيمر الشعر بمسمعي الشاعر لغيره فيدور في رأسه، أو يأتي عليه الزمان الطويل فينسى أنه سمعه قديمًا"[1]، وعلى الرغم مما تنطوي عليه مثل هذه المقولات المتوارثة من مُبالغات مُتعمَدة تجنح إلى إضفاء المزيد من مظاهر الغموض الشائق على آليات الإنتاج الشعري – المُتأبّى على الكبح والترويض – فإنها تحمل في طياتها اعترافًا ناجزًا من الوعي الجمعي بقيمة التفاعل بين الذاكرة الفردية المُنتِجة والذاكرة الجمعية المُنتَجة عبر تراكمات لذاكرات فردية تلتئم في حركات دائرية على مدار زمني مُتمدِّد ومُتجدِّد.

ويعد الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم (أبو همَّام) واحدًا من أكثر شعراء العربية المعاصرين إخلاصًا لهذا الفن العصي على البوح، وأشدهم تمسكًا بمفهوم الشعر المجاوز لفكرة الثورة على الشكل دون المضمون، مؤمنًا أن حرية الشعر لن تتحقّق بتحطيم أطره التقليدية وهدم أعمدته المعبَّدة، وإنما بقدرته على اجتراح قيم دلالية وجمالية جديدة، ليغدو أبو همَّام نموذجًا للصوت الشعري الرصين المُحتفِظ للشعر الموزون المُقفى بمكانته الشامخة، وسط رُكمات من التيارات الشعرية الثائرة والمتمردة والمعادية - في كثير من الأحيان - للشعر في صورته التراثية.

وعلى الرغم من اتساع تجربة أبي همَّام الشعرية وامتدادها إلى ما يقرب من الخمسين عامًا - أصدر خلالها سبعة دواوين هي "أغاني العاشق الأندلسي"، و"لزوميات وقصائد أخرى"، و"هدير الصمت"، و"زهرة النار"، و"مقام المُنسرح"، و"الخوف من المطر" و"صائد العنقاء" - فإنها لا تزال تحتفظ بوهجها الناتج عن عوامل عدة - ليس من بينها مصاحبة شياطين الشعر والوقوع في غرام جنياته - منها اتكاء الشاعر على التاريخ، وتناصه مع أحداثه وشخصياته، واستثمار ما يقدِّمه من أمثولات وعِبر مُترشِّحة - مُرمَّزة أو مُختزَلة في حبكات - للولوج إلى الحاضر الذي يغدو تجليًا للماضي وفق شروط تاريخية لا تؤثر جدتُها على عوامل المشابهة بين السياقين الفائت والحالي، فالشاعر لا يتناص مع التاريخ "بهدف الاستعاضة عن الحاضر بالماضي..وإنما بهدف تحويل الجوانب التراثية المتألقة بطبيعتها إلى أطر فنية رمزية، تتيح للشاعر أن يتعمّق في الحاضر، وأن يجذّر رؤاه الشعرية للواقع والحياة والوجود"[2]، وهو ما يجعل رهان الشاعر على التناص التاريخي رهانًا يملك مبرراته الإبداعية، ورهان الدراسة على مُقاربة هذا العنصر في إبداع الشاعر رهانًا يتذرع بمُسببات – تحسبُها الدراسةُ - منطقية.

يتحدّد الإطارُ المنهجي للدراسة في مصطلح "التَّناص"- الذي تفرّق دمه بين المناهج البنيوية والسيميولوجية والتفكيكية - وما انبثق عنه من ممارسات إجرائية تُعنى بطرائق التشكيل النصي، وتشكل منطلقًا محوريًا للقراءة بوجهيها التشكيليّ والدلاليّ.

وقد ارتبط مصطلح التناص - منذ ظهوره على يد جوليا كريستيفا Kristeva "Gulia - بالرغبة في تجاوز مفهوم النص المُغلَق – الذي دعَّمه الشكلانيون الروس- ليُستبدل بالنص المُنتَج النصَ المُنتِج، فالتناص كما تعرِّفه مؤسِّستُه "ترحال للنصوص، وتداخل نصيّ في فضاء نص مُعيّن تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مُتقطِّعة من نصوص أخرى"[3]، أو بصيغة أخرى هو العلاقة "بين نص ما والنصوص التي يتضمَّنها، أو يُعيد كتابتها، أو يستوعبها، أو يبسّطها، أو بعامة يحوّلها، والتي وفقًا لها يصبح مفهومًا"[4]، ومن ثم فإن فاعليته تتشكَّل من خلال العلاقات المرجعية التي يقيمها النصُّ الماثل مع نصوص خارجية، يوظّفها ضمن شبكته النصية لتغدو إحدى عناصره التي تخضع لإجراءات محددة - تتباين من البساطة إلى التعقيد - كي تصير أكثر

انسجامًا مع البنية الجديدة الحاضِنة لها، بحيث يصعب فصلها عن جسدها الجديد إلا في إطار الممارسة التحليلية.

واستنادًا لهذا تتغيّا الدراسة اختبار كفاءة الإنتاجية النصية للنصوص المُتناص معها، أو بصيغة أخرى تسعى لتتبع الاستتباعات الإيجابية التي تحققتْ للنص الشعري بفضل تفاعله مع النصوص التاريخية؛ وذلك باعتبار أن هذه النصوص المتناص معها "عندما تحضر كبنية نصية، فمعنى ذلك أن لها وظيفة معينة، يجب كشفها وتحليلها، ما دامت تأتي في سياق نصيّ محدد، وتتفاعل مع بنية نصية معينة" [5].

وستتخذ الدراسةُ قصيدتي "من المُعتمِد بن عبَّاد إلى ملوك الطوائف" و"من آخر كلمات ابن حزم" مادةً لها، مع الاعتراف أن تذرُّع الدراسة بهذا الخيار الانتقائي لا يعني إحاطتها بكل مقتضيات تجربة الشاعر العميقة مع التناص التاريخي، فهاتان القصيدتان تطرحان نفسيهما بوصفيهما نماذج - من وجهة نظر الدراسة- تؤشر لطرائق تفاعل المتن الشعري مع النص التاريخي.

تتوزع الدراسة على محاور ثلاثة تُمثِّل مظاهر تعامل المبدع مع التَّناص بوصفه استراتيجية بنائية تؤسِّس للنص، وتحقِّق كفايته الإنتاجية على المستوى الدلاليّ، وهذه المحاور هي **التّناص المُوجّه، والتّناص المُراوِغ، والتّناص المُركّب**، وبالطبع فإن هذه المظاهر لا تحضر في صيغ مُستقلة، وإنما تلتحم معًا في إطار الجسد النصي الواحد، بما يسمح لها بتبادل أشكال التأثير والتأثر، ومن ثم فالفصل بينها على مستوى التحليل النصي هو أحد مقتضيات التحليل النصي المعنيّ بالكشف عن القيم الوظيفية للتناص التاريخي في تمظهراته المختلفة.

- **التَّناص المُوجّه..من العنوان إلى الشخصية**

يمثل العنوانُ أحد المفاتيح الإجرائية التي تسهم في توجيه المتلقي إلى مقروئية النص من خلال ما تمنحه له من "صورة استباقية عن المتن، وشحنة دلالية مُكثّفة تدفعه للبحث عن جماليتها في المتن"[6]، فإذا كان العنوان هو قمة الجبل النصيّ الذي يستقبله المتلقي في بداية ممارسته فعل القراءة، فإنه يمثل على مستوى الممارسة البنائية العنصرَ الختامي الذي تثبته الذاتُ الشاعرة، وتحاول من خلاله اكتناز دلالة النص، فالعنوان "بنية شعرية مركزية باذخة في تكثيفها، وتدليلها على كينونة النص الماثل خلفها"[7]، ومن ثم لم يكن من المُستغرب أن توجه الدراسات السيميائية[8] عامة، والتناصية خاصة، جزءًا كبيرًا من طاقتها صوب هذه العتبات النصية التي تمثل عند جيرار جنيت Genetteأحد أهم أنماط التناص - أو المُتعاليات النصية بتعبيره - الذي يطلق عليه (المناص)9.

وقد مارستْ الفاعليةُ الوظيفية للعنوان ضغطَها على بعض الباحثين فأغوتهم باعتباره بنيةً موازية للنص "وهو ما يتضمّن إشارة تبعد على حد ما فكرة التفاعل بين العتبات والنصوص المرتبطة بها، فالموازاة تحمل الانفصال، أي أنها تقصي فكرة الاتصال"[10]، وبناء على هذا لن تتعامل الدراسة مع العنوان بوصفه وحدة منغلقة أو بنية مكتفية بذاتها، وإنما بوصفه جزءًا أصيلاً من البنيتين التركيبية والدلالية للنص، اللتين لا يمكن تحديدهما سوى بالمحافظة على ما بين العنوان والمتن من علاقات متشابكة، خاصة في إطار تمفصل التناص التاريخي في عنواني القصيدتين النموذجين بما يجعل "التناص أحد الركائز الدلالية التي لا مناص منها في بناء العنونة"[11]، وهو ما يفرض استراتيجية للقراءة التحليلية تتحرك في اتجاه ثنائي، من العنوان إلى الحدث التاريخي المُختزَل في الشخصية التاريخية المُتناص معها، ومن الشخصية إلى العنوان المُمهِّد لملفوظ الشخصية مُجسَّدًا في النص الشعري، باعتبار أن كلاً منهما وسيلة لقراءة الآخر وتفكيك دلالته.

وتتضاعف القيمةُ الوظيفية للعنوان عندما يكون النص المعنون خاضعًا لشروط خاصة تقيّد من حرية حركة مُرسِله في التواصل المباشر مع المتلقي، كما هو الحال مع النصوص المعتمدة بنائيًا على التواري خلف صوت الشخصية التاريخية، حيث يصبح العنوانُ المساحةَ الأكثر رحابة التي تتيح للمرسل أن يعلن عبرها عن حضوره الخارجي، بوصفه صوتًا قادمًا من خارج البنية التخيلية، دون أن يخشى سؤال القارئ الضمني عن موقعه من الأحداث، وذلك باعتبار أن المتلقي يعي أن العناوين تحيل "إلى ذات مُتلفظة مختلفة عن الشخصيات المشاركة"[12] أو الموظَّفة داخل النص الشعري، ومن ثم يصير التعامل مع العنوان باعتباره البوصلة المؤشِّرة للقيم الدلالية - التي يسعى المرسل لإغواء المتلقي بامتصاصها في أثناء مقاربته للنص - أمرًا مسوغًا.

إن دور العنوان في تفعيل الإنتاجية الدلالية للنص يظل مرتهنًا بقدرته على استقطاب المتلقي، ودفعه باتجاه نمط القراءة التأويلية لأنه "لابد للعنوان من إنتاجية دلالية قادرة على توريط المتلقي في عمله"[13]، فالعنوان "نقطة إرساء أولية داخل مسار التأويل... دوره هو محاولة محاصرة شظايا المعنى المتولِّدة من الانفجار الأولى لقراءة النص....من أجل توجيه الدلالة نحو منحنى معين يتقاطع مع قصدية المؤلف"[14] أبي همام، الذي يبدو هنا واثقًا في قدرة العنوان على معاونته في محاصرة شظايا القراءة التأويلية للمتلقي، وتضييق

دائرة توقعاته، وحصرها في بؤرة محددة، لهذا نلفيه ساعيًا لاقتناص هذه الفرصة باختيار عنوانين موجهين للدلالة المُرادة، ومُمَهِّدين لنفاذ رؤيته الخاصة إلى وعي متلقيه.

تكشف المقاربةُ المباشرة للعنوانين "مِن آخر كلمات ابن حزم" و"مِن المُعتمِد بن عبَّاد إلى ملوك الطوائف" عن رغبة الشاعر في إفعام نصه - منذ بدايته - بالحس التاريخي المتكئ على الماضي وملابساته المُتداخلة مع الحاضر في أحايين كثيرة، بما يجعلنا بإزاء نص مُهجَّن ينبني - افتراضيًا- من خلال الاندماج بين بنية أصيلة في حضورها النقي المثالي، وبنية خارجية - تم توظيف بعض مفرداتها واستثمارها للوصول للدلالة المقصودة - يمثلها هنا النص التاريخي في مقابل المتن الشعري، ولما كان التاريخي ثابتًا - أو هكذا يبدو- والشعري متغيرًا، يصبح النصُ التاريخي المتناص معه هو النص الأعلى، أو النص المُتسِع بتعبير جيرار جنيت الذي يحدده بقوله "العلاقة التي تجمع بين نصّ أعلى ونص أسفل، وهي علاقة تحويل ومحاكاة"[15]، إذن النص الأعلى هنا هو النص التاريخي بملابساته القبلية وتأثيراته البعدية وأحداثه الحاضرة بحضور الشخصيات التاريخية الصانعة له، والنص الأسفل هو النص الشعري المُستدعِي لهذا النص التاريخي الخاضع لعوامل التعالق النصي[16] المتعددة - كالاختصار والتمطيط والتحويل الصيغي والقيمي واستبدال الحوافز- انسجامًا مع أهداف مُرسل النص.

وتشكِّل أسماء الأعلام الحاضرة في بنية العنوان أكثر العلامات دلالة على انغماس الشعري في التاريخي وخاصة التاريخ الأندلسي، ابن حزم (علي ابن أحمد بن سعيد بن حزم الظاهري أبو محمد) ت 456هـ، والمُعتمِد بن عبَّاد (محمد بن عبَّاد بن إسماعيل أبو القاسم المُعتمِد بن المعتضد) ت 488هـ، حيث يسهم اسما العلم في تفعيل الممارسة التناصية عندما يغويان المتلقي باستدعائهما بمصاحبة حمولتهما السياقية المستمدة من وجودهما التاريخي السابق، وتقاطعه مع حضورهما الشعري الآني "فإبراز اسم الشخصية المستدعاة في عنوان القصيدة يؤثِّر في أفق التوقع عند القارئ، ويجعل العنوان بمثابة مفتاح تأويلي يقوم بتعيين طبيعة النص وتشكيل بؤرته الدلالية"[17]، فالعنوان هنا نواة تتناسل بموجبها المعاني المرتبطة بالذاكرات التي تمارس علينا "تأثيرها فيتولد تجاذب في التأثيرات، يصل أوج شاعريته، حين تتمكَّن ذاكرة العنوان من بسط سيطرتها على ذاكرتنا"[18].

وبالطبع فإن هذين الاسمين لا يستبدان بالمشهد الشعري وحدهما، بل يأتيان بمرافقة طرفين آخرين يتباينان في مستويات حضورهما من السطوع الكامل "ملوك الطوائف" إلى التخفي الدال "جماعة ابن حزم"، وبذلك تؤسس بنية العنوان في القصيدتين مشهدًا شعريًا يتنازعه طرفان، مُرسِل ومُستقبِل؛ فالمعتمد بن عبَّاد وابن حزم يحضران في موقع مُرسل الرسالة (النص الشعري) في حين يحضر ملوك الطوائف وجماعة ابن حزم في موقع المُستقبِلين، وهو تنازعٌ وهمي في جوهره، فلا يحتاج الأمر إلى كثير جهد لإدراك حدود التباين بين الطرفين في وعي المتلقي الذي يملك خلفية معلوماتية تدفعه إلى اتخاذ موقف مبدئي يتحدد في التعامل بإيجابية مع المرسلين صاحبي الحضور الطاغي، في مقابل النظر بقدر غير يسير من التشكك في المستقبلين، إن هذا التعارض المُتعمَّد يقدم طرحًا أوليًا لعزف الشاعر على محور التناقض الكاشف عن رغبته في إشعار متلقيه بفداحة التباين في المواقف والأفكار والمُمارسات بين الطرفين ومعادلهما المعاصر، وكأنه بهذا يدعو المتلقي إلى اختيار أحد الطرفين والانتساب لرؤيته، وهي دعوة مُقيَّدة في حقيقتها أو بالأحرى مُوجّهة، لأن الشاعر يدرك الرصيد الإيجابي للطرف الأول في ذاكرة المتلقي، في مقابل الانعكاسات السلبية التي خلفها المتن التاريخي في الذاكرة نفسها تجاه الطرف الثاني، فالشاعر يعي أن متلقيه سيتبنى موقف الشخصية المستدعاة التي سيرد النص على لسانها في ظل توافر ما يمنح هذا الموقف إطاره المشروع المُبرِّر له والحافز عليه "فقد يلجأ المبدع أحيانًا إلى هذا المخزون ليستثمره في إغناء النص وشحنه بدفق إيحائي عميق"[19].

يفيد أبو همام من إمكانات الشخصيتين من خلال الإيهام بأن التالي هو إنتاج لفظي لها ـ وهو إيهام فني يدركه المتلقي دون أن يؤثر هذا الإدراك في قوته التأثيرية - مما يتيح للشاعر فرصة استغلال ما تتمتع به الشخصية المستدعاة من حضور خاص في ذائقة المتلقي لتمرير خطابه، فالشاعر يستحضر "شخصية تاريخية قادرة بما ارتبط بها من دلالات أن تضيء التجربة المعاصرة، وإنطاقها نيابة عن الشاعر المعاصر لتعبر عن الموقف الذي يتغيَّا أن يقدمه للمتلقين"[20]، فاستحضار الشخصيات التاريخية ذات القيم المرجعية التداولية على المستويات الدينية والثقافية والتاريخية يحقق مزيدًا من الدعم للنص، حيث تعمل هذه العلامات الاسمية بوصفها جسورًا إحالية تغوي المتلقي - العارف بتاريخ هذه الشخصيات والواثق في مواقفها التاريخية السابقة - بمنح ثقته الكاملة لمروياتها الممثلة في النص الشعري، فالمتلقي لا يقارب النص "وهو خالي الوفاض، وإنما يستعين بتجاربه السابقة، بمعنى أنه لا يواجهه وهو خالي الذهن، فالمعروف أن معالجته للنص المُعالَج تعتمد - من ضمن ما تعتمد - على ما تراكم لديه من معارف سابقة تجمّعت لديه كقارئ مُتمرِّس، قادر على الاحتفاظ

بالخطوط العريضة للنصوص والتجارب السابقة لـه وقراءتها ومعالجتها"[21]، والمبدع بذلك يرتكز في عملية التناص هنا على نقاط التلاقي والتشارك بين وعيه الفردي ووعي الجماعة التي يمثلها المتلقي في إطار هذه المعادلة النصية، وعليه "فالعنوان يقوم بوظيفة تناصية مركَّزة، وهي الإشارة إلى الحادثة التاريخية"[22]، مما يدفع المتلقي إلى إقامة علاقة منطقية بين شهرة الشخصية التي تبث النص والنص المبثوث، ومن ثَم يجد المتلقي نفسه مدفوعًا إلى التعاطف مع نص ينطلق من لدن ذاتين بحجمي المُعتمِد بن عباد وابن حزم، إنه الرمز الذي يلجأ الشاعر إلى التواري خلفه حتى لا يفقد متلقيه منذ بداية النص، خاصة وأنه يعي أن نصه مشحون بمظاهر الألم التي قد تصيب المتلقي بصدمة اكتشاف نواقصه وطبيعة مأساته التي يعيش في أتونها، ومن ثم يتلافى الشاعر الصدامَ مع متلقيه بالاستعانة بهذا الرمز الشفيف الذي يرى د/ جابر عصفور أن الشاعر"يتخذه ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات"[23].

غير أن أبا همام يطرح هذه الحيدة جانبًا، ويجاوز هذه الموضوعية المزعومة لصالح انحيازه الكامل للقضية التي يؤمن بها، مفيدًا من إمكانات الشخصية المستدعاة في تجسير المسافة بين رؤيته الفكرية الخاصة وذهن المتلقي المشرع أمام نصه، ولهذا كان من الضروري اختيار شخصيات تحمل القيم الفكرية ذاتها التي يقتنع بها هذا الشاعر، لتنوب عنه في التعامل المباشر مع المتلقي "فالشاعر يجد في الشخصية التاريخية رموزًا للتعبير عن تجربته الشعرية، ومعادلاً موضوعيًا لواقعه وحاضره، فهو حين يستدعي هذه الشخصيات يستحضر معها ما تحمله من أبعاد نفسية وروحية، وليقوم الاستدعاء بوظيفته في النص ينبغي ألا يغفل الشاعر صورة الشخصية المستدعاة في ذهن المتلقي"[24]، فالشاعر يتكئ على التاريخ ويفيد من سياقاته بما يمنحه غطاء منطقيًا لنقد الواقع وتوجيه اللوم لمتلقيه بوصفه أحد عناصر هذا الواقع الخاضع للشروط التاريخية عينها التي خضعت لها الشخصيات المستدعاة فهو يستلهم التاريخي "لا ليعيد إنتاجه، إنما لكي ينفذ من خلاله إلى رؤاه، محاولاً تفجير الطاقة الدلالية المكتنزة"[25].

معنى هذا أن التناص مع هاتين الشخصيتين في العنوان هو وسيلة لتفعيل نصية العمل من خلال دعم عنصر المقبولية المُستنِد إلى وعي الشاعر العميق بالتراث ومصاحباته، ووعيه الأكثر عمقًا بطبيعة متلقيه ورصيده الثقافي "فمثل هذه الشخصيات مشحونة بمعنى مسبق يذكّر بحقيقة خارجة عن النص، أو بمعرفة غير متصلة مباشرة به، فالأسماء المكانية تنشِّط ثقافته الجغرافية، والأسماء التاريخية توقظ مخزون معارفه عن الماضي على اختلاف مجالات... ولذا فإن الكاتب إذ يستخدم اسمًا من هذه الأنواع يحاول ما استطاع أن يحترم رصيد القارئ الثقافي"[26]، وكأن أبا همَّام - عبر هذه الممارسة - يعلن تعاطيه مع مفردات البنية الثقافية الفائتة، التي تلح على ضرورة توافر المرجعية التاريخية لما يتم إبداعه، وهو ما يستحضر بالتبعية الكثير من الحكايات والنوادر التي تزخر بها متونُ كتب الأخبار العربية القديمة التي تدور حول شعراء كبار نسبوا أشعارهم - في بداية مشوارهم الشعري - إلى أسماء أخرى شهيرة حتى يختبروا القيمة الحقيقية لإبداعهم، أو ليسخروا من السياق المعنيّ بالأسماء والألقاب أكثر من عنايته بالقيمة الجمالية.

إن نزوع الشاعر إلى انتقاء شخصيتي المعتمد وابن حزم والتناص معهما يبدو مبررًا من ناحيتين، الناحية العامة تتمثل في انتماء الشخصيتين للسياق الأندلسي، وهو ما يمنح الشاعر الفرصةَ لمغازلة رصيد الأندلس العاطفي لدى الذات العربية والإسلامية تجاه "الأندلس"، أما الناحية الثانية الخاصة فترتبط بالطبيعة الدرامية المأزومة لهاتين الشخصيتين كما رصدها التاريخ، وهو ما يمكِّن الشاعر من الولوج إلى عوالمهما القديمة وظهيرها المعاصر بمأسويتها "فيستدعي بعث الماضي في الحاضر، وتكثيف الزمن الممتد في لحظة الإبداع"[27] دون أن يستشعر المتلقي تناقضًا بين التجربتين.

فشخصيتا "المُعتمِد بن عبَّاد" و"ابن حزم" تطرحان قرينة تاريخية تتمثل في الفضاء الحضاري الجامع لهما؛ إنه فضاء "الأندلس" الأثير الممزوج في ذاكرة المتلقي بجرعات شجنية يعمد الشاعر إلى استثارتها بغية إشعار متلقيه بقبح الحاضر الذي يبدو وجهًا آخر للماضي "ولعل الحلم الأندلسي يكون من أصفى الرؤى التي بقيت في الثقافة العربية الوسيطة وأشدها إثارة، لأنه مفعم بمذاق الحياة، مشغول بتمثيلها على طريقته الخاصة"[28]، فالتناص هنا ينهض بمهمة التحفيز العاطفي للمتلقي الذي يستدعي فور وقوع عينه على هذه الأسماء أبيات ابن خفاجة الشهيرة التي ترسم صورة مثالية للأندلس فيربط بينها والفردوس المنتظر[29]، إنه الحلم البديع الذي استحال كابوسًا يؤرق الذات العربية حتى يومنا هذا، ويكشف عن مظاهر التناقض بين ما كان وما غدا، وهو ما يراهن عليه الشاعر ليثير انتباه متلقيه - منذ بدايتي نصيه اللذين يطرحان ثنائيتي الماضي والحاضر، والهناك والهنا – ويغويه بمتابعة المتن الذي سيعزف على هذه القضية مفيدًا من الوظيفة التحفيزية للتناص التي "تعمل على لفت انتباه المتلقين وشده إلى المتن، بما يقدمه العنوان من اختزال لمضامينه، وتكثيف لها...ولا يتأتى ذلك إلا من خلال الرجوع إلى المتن، لتوضيح الدلالات والإيحاءات بشكل

أكثر تفصيلاً"[30]، فأبو همام يوجه خطابه الشعري الافتتاحي صوب مرتكزات الوعي المُستقبِل، كخطوة مهمة في سبيل تصدير رؤاه الأيديولوجية عبر شفرات إبداعية تنطوي على مؤشرات دلالية ذات أبعاد منفتحة تحقق التماس بين المرجعي والفني.

إذا كان السياق الأندلسي الحاضن للشخصيتين المتناص معهما اشتغل بوصفه دافعًا لاستدعائهما، فإن الروافد المرجعية المثالية - إلى حد كبير- للشخصيتين مارست ضغطًا على الشاعر لاستغلالها بغية اختزال التاريخ، وتكثيف تجلياته عبر لحظة محددة ينتقيها بعناية ويحملها ما تطيقه، وهو ما يتوافق مع آلية التعبير بالموروث التي تعنى "بتوظيف هذه العناصر (التراثية) توظيفًا فنيًا في التعبير عن أشد هموم الإنسان المعاصر وقضاياه"[31]؛ فابن حزم هو النموذج التشخيصي للذات العربية الإسلامية في حضورها اليوتوبي، المستمد من قدرته اللافتة على الجمع بين أمور يحسبها البعض في وقتنا الراهن متعارضة، فهو القصّاص البارع والفيلسوف القادر على سبر أغوار العشاق والمحبين والمُنظِّر الحصيف الذي صاغ رؤيته للحب عبر خطاب يجمع بين جمال القص وعمق الرؤية وبلاغة المنطق، وهو الفقيه العالم، إمام المذهب الظاهري المتبحر في علوم الدين، إنها الثنائية التي يدرك الشاعر صعوبة تحققها في عصرنا الحالي، مما يعكس تقهقر القيم الأصيلة للحضارة العربية، فالشاعر ينتقد واقعه بشراسة إبداعية تضعنا في مواجهة أنفسنا أمام مرآة الماضي مما يكشف لنا عجزنا على أن نكون ورثة أوفياء لأسلافنا العظام الذين صاغوا بوعيهم العميق خطاب الحضارة العربية، ناجين بأنفسهم وبأمتهم من شَرك الرؤية الأحادية المتعصبة التي ترفض التجاور الطبعي بين الديني والدنيوي.

أما المُعتمِد بن عبَّاد فهو نموذج للبطل العربي القادر على جمع ما تفرق، وإعادة توحيد الأمة، ورفض الاستسلام للآخر الغازي، والاستعانة بإخوانه في مواجهة أعدائه، فضلاً عن أن حياته زاخرة بالأحداث ذات الطابع الدرامي[32] الموزعة بين قصص الحب بأفقها الساحر، ومظاهر الخيانة والمذلة والاغتراب بمظاهرها القبيحة.

- **التناص المراوغ ..التشظي الدلالي**

على الرغم من أن التناص مع الشخصية التاريخية يعتمد بشكل رئيس على مراوغة المتلقي، وإيهامه بأن القائل في الزمن الحالي هو صوت قادم من الماضي، فإن أبا همَّام يكسب شخصياته المستدعاة مزيدًا من الطابع المراوغ عندما يجعل لاسم الشخصية أكثر من دلالة؛ دلالة قريبة تحيل إلى الشخصية بحضورها المرجعي وسيرتها المتواترة، ودلالة بعيدة تتبدى عندما نتعاطى مع الكلمة بعيدًا عن سطوتها التصنيفية لغويًا بوصفها "اسم علم"، أي بقراءتنا لها قراءة معجمية بحتة، حيث تنزع الكلمة إلى التشبث بمعنى جديد يستولد دلالة جديدة تنفذ من غلالة الشائع إلى بهاء المعنى في حضوره المعجمي النقي، ليغدو المتلقي أمام حالة من التشظي الدلالي الذي يزيد من الكفاءة الإنتاجية للتناص ومن ثم للنص، ويوسع فضاء المعنى.

نلمح تجليات هذه الممارسة التناصية المراوغة بوضوح في نص "من المُعتمِد بن عبَّاد إلى ملوك الطوائف"، يقول أبو همام:

"جرحي دامٍ وما بنا أمل والروم من حولنا هم الأمل
نرعى خنازيرهم وليس لنا من رعيها ناقةٌ ولا جمل
قصورنا تاجها صقالبة وشعبنا في عيوننا همل
وكلنا "قادر" و"مُعتمِد" أسودنا لا يهابها الحمل
إلى "اعتمادٍ" تكون تكون قبلتنا يمثل فيها الخفيف والرمل"[33]

تنبئ افتتاحية النص - المؤلمة في تلقيها المباشر- بما ستنطوي عليه بقية أبياته من حس ثوري يتمرد على المعيش الواقعي عبر استدعاء الماضي المنغمس في المتخيل، وذلك عبر استراتيجية "الاعتراف"، الحاضرة بحضور صاحب الصوت الذي يصلنا النص عبره "المعتمد بن عباد"، وهي استراتيجية تتكئ فاعليتها على عنصر المصداقية، المتعالق بكون المعترِف أحد العناصر الفاعلة في التجربة المحكي عنها، مما يجعله شاهدًا عليها وموثقًا لها ومُقدِّمًا شهادته للتاريخ، إنه النمط السيري في الكتابة "من حيث هي تاريخ مستعاد لإنسان يشعر بأن سيرته في الحياة قاربت على الانتهاء، وأنه يريد استعادة تاريخه الشخصي، متأملاً فيه، مستنبطًا لمعانيه، دالاً على نقاط قوته وضعفه، صغائره ومفاخره، انتصاراته وانكساراته، كي يبقى هذا التاريخ بعد وفاته، كأنه جدارية مسجل عليها تاريخ صاحبها، كي تقاوم الفناء من ناحية، أو تكون مصدر عبرة وعظه للآخرين من ناحية أخرى"[34]، فالشاعر المؤمن بأهمية بناء جسر من الثقة بينه ومتلقيه يسعى بشتى الوسائل إلى دعم هذا الجسر من خلال تعميق الحس التوثيقي داخل النص دون أن ينسى ذاته.

وبالطبع فإن هذا الاستدعاء لا يتم بغية التبرك بالماضي السحيق أو اجتراره عبر ممارسة سادية أو مازوغية تسعى لجلد الذات أو الثأر من النفس، وإنما بغية استدعاء الحاضر المنسي - بفعل مألوفية ألمه وتكرار إحباطاته - عبر الاستعانة بالماضي القابع بخمول في وعي المتلقي مقترنًا بفداحة الانكسار وألم الهزيمة فإذا كان الخطاب التاريخي ثابتًا ومحايدًا - في صورته الافتراضية - فإن الخطاب الشعري ينحو نحو الفردية عبر تدخلات الشاعر "من خلال تعيين موقفه الشخصي تجاه هذا التاريخ"[35].

تفتتح الشخصية المتناص معها شهادتها بجملة "جرحي دام" المنبثقة من تجربة شخصية يعكسها ضمير المتكلم، وتبدو مأسوية التجربة مكثفة عبر كلمة "جرح" المقترنة بالخبر "دام" لتكرث الجملة لحالة استمرارية الألم وامتداده من الماضي (حيث تجربة الشخصية المتناص معها) إلى الحاضر (حيث تجربة الشاعر المعاصر)، وعلى الرغم من عدم غياب الأمل عن مجرى الأحداث كما تجلى في الشطر الثاني "هم الأمل" فإنه يظل أملاً وهميًا أدرك المتكلم زيفه من خلال تجربته مع "الروم"، حيث تكشف لنا مقاربة سيرة المُعتمِد أنه قد تعاون في بعض الأوقات مع "ألفونسو" ملك الإسبان (المُعادلين للروم) ليحمي مملكتيه أشبيلية وقرطبة من الأخطار الخارجية المهددة لهما، قبل أن يثور على الوضع المخجل، ويسعى إلى تخليص الأندلس من سطوة الإسبان، فلم يجد غضاضة في الاستعانة بمرابطي المغرب في تحقيق هدفه النبيل، فما بين الاستكانة والتعاون المخزيين، والثورة وتصحيح المسار المبجلين يتوزع تاريخ الشخصية ويتأرجح مصيرها بين الأمل والرجاء والحقيقة والوهم. ومن ثم يتجرد الأمل هنا من دلالته الإيجابية المغازلة للمستقبل بآفاقه الرحبة إلى دلالة مفعمة بالسلبية تزيد الصورة قتامة، وترفع درجة اليأس المسيطرة على المتكلم خاصة في ضوء حصار العدو (الروم) كما تجلى في كلمة "حولنا" لتغدو جملة "وما بنا أمل" مبررة من هذه النواحي كلها.

يكتسب فعل الاعتراف ناجزيته عبر الممارسة التعميمية التي يلجأ إليها الشاعر بسلاسة انتقالية يحول عبرها دفة الحديث من الصيغة الفردية إلى الصيغة الجماعية؛ حيث ينتقل بالتجربة من حيزها الفردي إلى إطارها الجمعي المتزامن مع استبدال ضمير الجمع (بنا، لنا، حولنا، قصورنا، شعبنا، أسودنا) بضمير المفرد (جرحي) مما ينقل الموقف الدرامي من شفرته الفردية المُلزِمة للمعتمد بن عباد الفرد الواحد إلى شفرته الجمعية التي تجعل المُعتمِد نموذجًا لغيره من ملوك الطوائف الذين مارسوا السلوك المستهجن عينه بمهادنتهم الإسبان وارتمائهم في أحضانهم، وهو ما يؤدي إلى النفي الشكلي لتخيلية النص واستبدال الحس الواقعي به، فالمُعتمِد يتخذ نفسه مثالاً يفضح ممارسات السلطة الخانعة، ويطلب صك الغفران من المتلقي الذي يدرك مأسوية نهايته، إنه أحد أشكال التذكر الفاجع في استعادته، والضروري في استنفار همة المتلقي وحفزه على الثورة على تاريخ أصحابه، وهي ثورة تنسلخ من الماضي وتندمج في الحاضر "حيث تتحول الكتابة إلى فعل رمزي تجتلي به الذات تاريخها في مرآة وعيها، وبالنسبة لقارئها الذي يرى حياة الكاتب معروضة على صفحاتها التي تغدو مرايا يرى فيها حياة آخر هو غيره، فيزداد معرفة به، ومن ثم معرفة بنفسه، ومن المؤكد أن قراءة السيرة الذاتية بوجه عام تزيدنا معرفة بأنفسنا وبالعالم من حولنا على السواء"[36]، ومن ثم يمكن للمتلقي أن يقوم باستبدال اليوم بالأمس، والحاضر بالماضي، ليجد أن دلالة النص تصير أكثر تماسكًا وانسجامًا، فعندما نحذف كلمتي "الروم" أو "الصقالبة" ونستبدل بها الإنجليز أو الفرنسيين أو البرتغاليين في الماضي القريب، والأمريكيين في الماضي الأكثر قربًا، نصير في حضرة نص تتجذر فيه الواقعية الراصدة لانكسارات العالم العربي المعاصر، واعتماده شبه الكامل على الآخر الغربي الذي يُنظر إليه بوصفه المُلهِم والمُخلِّص، وعندما نستبدل عرب المشرق والمغرب بالأندلسيين تتكشف حدود الأمثولة وقد استقطرت فاعليتها، واستنفدت عصارتها الخاصة التي يقدم الشاعر عبرها تحذيره الزاعق لأمته، فالرمز التراثي "يكشف عن تهافت الحاضر وسقوطه، بالاستغراق في الماضي الذي مهما كانت حدة معاناة رموزه التاريخية والأسطورية، فإنه يظل حجة على الحاضر ومبعثًا لتغييره الجذري"[37].

إن التناص بذلك يسهم في خلخلة الصورة النمطية للواقع، وهو إجراء ضروري لإعادة قراءته من منظور محايد، يكشف عن المسكوت عنه، ويقفز فوق الحواجز التي تحول دون فهم النص التاريخي بوصفه عمقًا للنص المعاصر الذي لم يُكتب، ومن ثم فالتناص يسهم في تفعيل إنتاجية النص بوصف الإنتاجية هي إحدى نواتج التناص المثمرة فكما يقول بارت "فالإنتاجية تنطلق وتدور دوائر إعادة التوزيع، ويبزغ النص عندما يباشر المدون أو القارئ أو كلاهما مداعبة الدال، ...أي أن الدال ملك لكل الناس، والنص في الحقيقة الذي يعمل بلا كلل ولا ملل وليس الفنان أو المستهلك"[38].

يؤشر البيت الثاني إلى التنويع في حدود اشتغال التناص داخل النص حيث ينتقل الشاعر من التناص مع الحدث التاريخي في كليته أو اتساعيته النصية بتعبير جيرار جنيت إلى التناص مع الجمل المكثفة ذات الشفرة التداولية في السياق الحاضن وهو ما يطلق عليه جنيت التناص[39].

نرعى خنازيرهم وليس لنا من رعيها ناقة ولا جمل

ينتمي هذا النمط التناصي إلى ما يطلق عليه التناص غير المباشر، ويتأسس على دمج النص المتناص معه في بنية النص المستوعب مع إخفاء أية معلمات شكلية أو لفظية أو سياقية توحي بهذه الممارسة التضمينية، وإن ظلت شهرة هذه النصوص عوامل مهمة في تسهيل مهمة المتلقي لاكتشاف عملية الإدماج، ومن ثم الإفادة من الإنتاجية الدلالية للتناص، حيث إنه "لإدراك مغزى الإحالة يجب أن يتوافر المتلقي على معرفة خلفية سابقة"[40]، ومن ثم تتأسس علاقة طردية بين طبيعة الخلفية المعرفية للمتلقي قدرته على تحديد مكامن الممارسة التناصية.

في الشطر الأول من البيت يستدعي النص مقولة شهيرة للمعتمد بن عباد خاطب بها ابنه الرشيد وبعض أمراء الأندلس – ملوك الطوائف الذين يتوجه إليهم بخطابه الشعري في هذه القصيدة - الذين أشاروا عليه بالتفاهم مع ملك قشتالة للحفاظ على أشبيلية بعد سقوط طليطلة، غير أن المعتمد رفض مقترحهم وقرر الاستنجاد بالمرابطين، وهو ما قوبل بالاعتراض من ابنه الرشيد وبعض ملوك الطوائف الذين صرحوا بمخاوفهم من قدوم المرابطين واستيلائهم على أشبيلية، فما كان من المعتمد إلا أن قال قولته الشهيرة "حرز الجمال عندي والله خير من حرز الخنازير"[41].

وبالطبع تخضع المقولة التاريخية إلى سلطة الشاعر الذي يجري عليها جملة من التعديلات تتمثل في اختصار النص واقتصاده واستبدال الحوافز"وفي هذه الآلية التناصية يعمد المؤلف إلى أخذ فقرة من نص مكرّس، يتدخل هو فيه ويتلاعب به"[42]، وهو ما ينقل الجملة من إطارها التاريخي الثابت إلى حيزها الشعري الواصل بين السابق واللاحق، وهو أمر بدهي فالنص الأصيل "وهو يتفاعل مع النص الآخر، يحوله إلى بنيته، ينقل عوالمه الخاصة به، أسلوبيًّا، لغويًّا، طرائق حكي"[43]، ولكن النص وهو يستقطب النص المتناص معه إلى بنيته ويخضعه لشروطه يظل محافظًا على قيمته الدلالية الممثلة في تغليب المصلحة العامة على المصلحة الخاصة، فالمقولة التي تحمل في ثناياها اعترافًا بالمخاوف المطروحة والإيمان بمصداقيتها عبر فعل "الرعي" الدال على التدني التراتبي، تحتفظ للمعتمد بقيمة خاصة في تقديم مصلحة الأمة على مصلحته الشخصية، وبالطبع فإن هذه المقولة عندما تندمج في البنية الشعرية تنتقل من إطارها التاريخي الضيق المتعالق بالذات المتلفظة إلى إطارها الدلالي المنفتح الذي يدين الآخرين الذين مارسوا سلوكًا مناقضًا لسلوك المعتمد - ولا يزالوا - متذرعين بأسباب وهمية.

ولا يكتفي الشاعر بهذا بل يستدعي مثلاً شائعًا "لا ناقة لنا فيها ولا جمل"، يختزل المثل[44] - المتعالق بحكاية مأسوية تفوح منها رائحة الدم الكريهة - الحكمة الجمعية حيث يتم تداوله في الممارسة الإنسانية اليومية، باعتباره دالاً على التبري عن الشيء.

والشاعر بتوظيفه هذا النمط التناصي واستثماره لقوته التأثيرية يحقق جملة من الوظائف المتعاضدة، وهي تكثيف دلالة النص من خلال استكمال الخطاب وتواصله واستمرار تتابعه المنطقي بعيدًا عن الإسهاب غير المبرر، الذي قد يصيب النص بالترهل الناتج عن ضخ معلومات قد تشعر المتلقي بأنه في مواجهة نص سردي يُعني بالمخبرات على حساب الجماليات، حيث تقوم هذه المقولات "مقام الاستقراء المنطقي، أو المثل هو استقراء بلاغي، فالمثل حُجة تقوم على المشابهة بين حالتين في مقدمتها، ويراد استنتاج نهاية إحداهما بالنظر إلى نهاية مماثلتها"[45]، فمن خلالها يتم الانتقال من الخاص إلى الخاص عبر حلقة - قد تكون ظاهرة أو مضمرة، فالمثل يعد "أكثر صور التعبير/ التشكيل الشعبي إيجازًا وأكثرها - في الوقت نفسه - حبلاً بالتجربة والخبرة...بعبارة أخرى فإن المثل هو تلك العبارة القصيرة التي تحتوي على تجربة مكثفة غاية التكثيف، يشار إليها بأوجز الكلام"[46]، وهو ما يفيد منه المعتمد في إقناع متلقيه برصانة موقفه المتوافق مع مضمون الحكمة الجمعية التي يختزلها المثل .

كما يمنح التناص هنا المتلقي الفرصة للاشتراك في إنتاج دلالة النص مما يعمق من وعي الأخير بالنص وارتباطه به "فمهما كانت الخيانة الظاهرة التي يرتكبها القارئ فإنه في حاجة إلى أن يقرأ بكيفية معينة حتى يقرأ جيدًا، وليس على المؤلف أن يغتاظ من هذا، بل عليه بالعكس أن يترك أكبر حرية للمتلقي"[47]، كما يشارك النص المستدعى في تفعيل البعد الجمالي للنص بإحداث نوع من التشويش على الإيقاع المنتظم للنص - بفضل بذاخة الإيقاعين الداخلي والخارجي- وذلك بالارتكاز على عنصر المفارقة المدشنة من خلال التنوع الصيغي داخل النص الشعري.

يتحقق الطابع المراوغ للتناص داخل النص من خلال كلمات "قادر" و"مُعتمِد" و"اعتماد"؛ وذلك من خلال ما تنهض به هذه الكلمات من دور مزدوج، يتمثل الأول في استحضار هذه الشخصيات ذات المرجعية التاريخية مما يمكن الشاعر من إحكام سيطرته على المتلقي، وتكثيف بُعد الإيهام بواقعية النص المستند إلى

التاريخ، والدور الثاني يتبدى بإعادة قراءة هذه الكلمات في ضوء دلالتها المعجمية المباشرة، وبصيغة أخرى فإن الدور الأول ينحو إلى تأسيس علاقة مشتركة بين الماضي والحاضر باستدعاء شخصية تاريخية تفاعلت مع ملابسات ومقتضيات وأحداث ومواقف تتماثل مع نظيراتها المعاصرة التي يحياها المتلقي، والدور الثاني ينصرف عن الماضي ويركز جل جهده على الحاضر بدلالته القريبة ومواقفه المعاصرة.

يستثمر الشاعر العناصر الدرامية المشحونة بها سيرة المعتمد بن عباد، بداية من نشأته المترفة، وتوليه العرش، ثم صراعه مع بقية الممالك، ومن بعدها مع الإسبان ثم انقلاب المرابطين - الذين استدعاهم لنصرته عليه - وصولاً إلى نهايته وحيدًا منفيًا معتقلاً ومقيدًا بالأغلال في "أغمات"[48] وهي النهاية المأسوية التي وثقها شعرًا في أبيات تنضح بالألم[49]،فالمعتمد شخصية مركبة تأتي متسربلة بدرامية الحدث، "إذ إنها تعاني وتصارع، حتى آخر رمق..وبذلك فإن التناص يشتغل اشتغالاً مزدوجًا من حيث إنه يستدعي الشخصية بكل أحداثها المأسوية وتاريخها أولاً وتراثها الأدبي وخصوصًا مرثيتها لنفسها ثانيًا ومن ثم تحولات الشخصية ثالثًا"[50].

وبالطبع فإن المُعتمِد الغارق في بئر الخيانات الآسنة يرسل هذه الوصية الشعرية من موقع تخيلي يستعيد فيه ماضيه - وماضي أمته - ليعيد قراءته في ضوء المستجدات الآنية، وطبعيّ أن نتوقع حدوث نوع من المفارقة في وعي المتلقي نتيجة التباين بين صورة الشخصية التاريخية التي يستدعيها بمصاحبة مفرداتها كلها، والشخصية عينها عندما ينضاف إلى مفرداتها هذا الامتداد لتاريخ الشخصية "إذ تصبح هذه الإشارات التراثية بمثابة اللمسة الفنية المركزة التي تساعد على تكثيف الصورة الفنية بما توحي به من دلالات، وتقيم في الوقت ذاته جدلاً ذهنيًا عند المتلقي يحتكم فيه إلى نتائج التجربة التراثية لكي يوازي بينها وبين الحدث الدرامي الماثل أمامه، كل هذا في نسق لغوي محكم"[51].

وتتكثف الأبعاد الدرامية للشخصية المتناص معها "المُعتمِد بن عبَّاد" باستدعاء قصته الشهيرة مع "اعتماد الرُميكية"، هذه القصة الموزعة بين التاريخ والأسطورة، والمحقونة بجرعات جمالية مُستمدة من قصص العشاق الضاربة بجذورها في تراثنا العربي، ومن انعكاسات هذه الجماليات اختياره لقب المُعتمِد ليصير أكثر انسجامًا مع البنية الصرفية لاسم اعتماد التي تواصل كتب الأخبار سرد ما أغدقه عليها من متع دنيوية ومنها قصتها الشهيرة مع الطين.

وعلى الرغم من التوافق الكامل بين تاريخ الشخصية والموقف الشعري فإن مراوغة الممارسة الاستدعائية تصل إلى مداها عندما ننظر إلي كلمة "المُعتمِد" بعيدًا عن سطوة التاريخ، حيث يصبح اسم الفاعل هنا دليلاً على الخيانة؛ خيانة السلطة الحاكمة لشعبها بهرولتها تجاه العدو واعتمادها الكامل عليه، مع قدرتها على التمسك بموقفها، هذه الإمكانية الحاضرة عبر اسم الفاعل "قادر" - وهي كلمة مراوغة أيضًا إذ يمكن التعامل مع الكلمة بوصفها اسم علم يشمل ملوك الأندلس المغاربة، حيث لا يزال هذا الاسم يتمتع ببريقه في وجدانهم إلى اليوم - فمجاورة اسم الفاعل "مُعتمِد" إلى اسم الفاعل "قادر" يزيد من فداحة فعل الخيانة عندما ينفي أية مبررات أو مسوغات قد تتخذ ذريعة لتبرير التعاون مع الآخر ضد الأخوة، والشاعر بهذا يعلن عدم غفرانه لملوك الطوائف استعانتهم بالإسبان ضد أخوانهم وما يحيل إليه هذا المعنى من دلالة معاصرة تتجلى دون جهد، خاصة إذا ما وضعت مقترنة بقول الشاعر "وشعبنا في عيوننا همل" إنها الإدانة الذاتية التي تطرحها السلطة عندما تراجع مواقفها وتحاول البحث عن مسببات مصيرها المأسوي فتتكشف أنها هي التي صنعت مصيرها عندما تعاملت باستعلاء مع رعيتها وأساءت فهم العلاقة الطبعية بين الحاكم والمحكوم، إنه التفسير المستتر خلفه تحذير أصحاب السلطان من إهمال شعوبهم وعدم الاستماع لأصواتهم التي لا يمكن أن تحجبها جدران مهما بلغت حصانتها ومنعتها.

إذا كان الرمز هو "كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه، لا بطريقة المطابقة التامة، وإنما بالإيحاء أو وجود علاقة عرضية أو متعارف عليها"[52] فإن "اعتماد" تتجرد هنا من حضورها الأنثوي الفردي ومرجعيتها التاريخية المحددة رمزًا مجازيًا للوطن المفتقد في أبهى صوره؛ الوطن الذي ينبغي الاعتماد على إمكاناته قبل أي شيء، فقد دأبت المخيلة الإبداعية في الثقافات كلها على اتخاذ المرأة رمزًا للوطن، وقد حفظت الذاكرة الإنسانية أغنية شهيرة من الرومانث الإسباني كان أهل غرناطة يتغنُّون بها ويباهون بها الآخرين، ومحصلة الأغنية أن وطنهم يأبى الخضوع للقشتاليين ويحتفظ بنسبه العربي، وفي هذه الأغنية يتم تصوير غرناطة كامرأة جميلة يطلبها الملك الإسباني دون خوان للزواج فترفض معلنة تمسكها بخطيبها العربي، تقول الأغنية:

"إن أحببتِ يا غرناطة /أن تُزفِّي لي كعروس مُعجبة/ فإني سوف أهبك صداقًا أشبلية وقُرطبة"

فترد عليه المدينةُ قائلة:

مُتزوجة أنا، دون خوان/ مُتزوجة ولست بأرمل/ والعربي الذي يقتنيني/يتفانى في حبي الأمثل"[53]

إن غرناطة المنتهكة تعادل أشبيلية المُعتمِد وقرطبته المُهددتين من "ألفونسو السادس" وكلتاهما توازي الوطن العربي في حضوره الآني المهدد من جوانبه كلها، فاستحضار اعتماد المرأة الرمز يكشف عن المأساة التي حلت بالوطن الأندلسي ومن ثم الوطن العربي عندما تم اغتصابه ولم يعد من حق الأرض أن تقبل أو ترفض لأن خطيبها قد غدا بلا حول أو قوة، تمامًا كما انتهى الحال باعتماد في قرية "أغمات" لتتجرع فيها غصص المهانة والذلة[54]، لتصبح مأساة اعتماد معادلة لمأساة الوطن الكبير الذي انتقل من مرحلة السلطة والشموخ إلى مرحلة الأسر والتقهقر، وهنا يمكن أن نفهم إصرار الشاعر على توجيه الدعوة للاعتماد على الذات من خلال تكرار الفعل "تكون تكون قبلتنا" إنه الوطن القادر على احتواء الجميع على اختلافهم وتباينهم، وإن ظل في حاجة إلى العمل أكثر من الغناء بغض النظر عن البحر الشعري المسبوك في قالبه هذا النمط الغنائي.

إن التناص هنا يسهم في توسيع الفضاء الدلالي عندما يغذي النشاط التأويلي للمتلقي، ويحفزه إلى إعادة قراءة المطروح في ضوء التصور الجديد الذي يتسع بمفهوم العشق (عشق المعتمد لاعتماد) ليجرده من السمة القريبة وينقله إلى أفق مُغاير وصولاً إلى علاقة العشق الكبرى بين العاشق المواطن والمعشوق الوطن، فالتناص يسهم في تفعيل البُعد الأيديولوجي للنص بدوره في الانتقال بالتجربة من حيزها الفردي إلى حيزها الجمعي باعتبارها تجربة إنسانية، وهو توسع يملك مشروعيته باعتبار أن التناص يجعل النص "قابلاً لشتى التأويلات..والبنائية بتمسُّكها أحيانًا بدور التناص في إبداع لا نهائية التدليل"55

على الرغم من حرص الشاعر على مراوغة المتلقي وهو يمارس مغامرته النصية فإننا نلفيه يأخذ بيده إلى مجاوزة هذا النمط المراوغ، عندما يثبت بعض المعلمات الشكلية (علامتي التنصيص) المحتضنتين لكلمات "معتمد"، و"قادر"، و"اعتماد"، فعلامتا التنصيص هنا تستبدان بمهمة التحديد المنبئة بالمغايرة الدلالية للكلمات القابعة بينهما، ولكن يظل التحديد هنا متميزًا بطابعه العام لا الخاص بمعنى إبرازه الدلالة المركبة للنص المُحتضِن له دون أن يحدد بشكل حاسم ماهية هذه الدلالة التي تتدخَّل عواملُ عدة في تحديدها وأبرزها استجابة المتلقي لإلمحات الشاعر وإشاراته الدلالية.

إذا كان التناص قد شارك في تحقيق لا نهائية الدلالة، فإن فحولته الوظيفية تتكشف هنا عندما نعيد قراءة الأبيات في ضوء الدلالة المعجمية للكلمة وما تشير إليه من لجوء أصحاب السلطة ـ ملوك الطوائف المعاصرين ـ إلى العدو والاعتماد عليه والهرولة من أجل الحصول على رضاه وهو ما ينعكس جليًا في شطر البيت حيث الخفيف والرمل من عابري البحور بغية الوصول إلى الغربي الغازي.

إن استدعاء شخصيتي "المُعتمِد بن عبَّاد" و"اعتماد الرميكية" يمكّن الشاعر من الإفراط في لوم الذات المعادلة للسلطة العربية المتواطئة، ليتخذ من هذا اللوم وسيلة للتنبؤ بالمستقبل الذي لن يقل قتامة عن الماضي باعتبار أن مسببات الهزيمة ما زالت قابعة في أرجاء الوطن، يقول شاعرنا: "تبرأ منا ربوع أندلسٍ جزيتها للأدفونش تحتمل

ونحن، وما نحن؟ غير سائمة عنانها بالخلاف مشتمل
أغمات هذي المأساة أحملها وفي غدٍ، الملهاة تكتمل
أغمات ليس الملوك من مضر فليطوهم بالخمول من خملوا"[56]

إذا كان استدعاء الشاعر لشخصيتي المُعتمِد بن عبَّاد واعتماد الرميكية يملك مشروعيته بوصفهما الوجه العربي من مأساة الأندلس فإنه يكون من البدهي استدعاء الشخصية الأخرى الممثلة للوجه الآخر من هذه المأساة، إنه "أدفونش" وهي الترجمة العربية "لألفونسو" الحاكم الإسباني في عهد المُعتمِد، يستعيد المعتمد تاريخه مع ألفونسو بالتزامن مع مراجعة مواقف الذات المفضية إلى تبدي الحقائق وأكثرها إلامًا حقيقة الذات المتحققة بتكرار ضمير الجمع (نحن، وما نحن) الذي ترفد به حقيقة تجلي أسباب الهزيمة والانكسار (وما نحن؟ غير سائمة عنانها بالخلاف مشتمل) ومع استمرار الخلاف الذي يستغله الآخر لتحديد مصير الوطن وتوجيهه بما يخدم مصالحة تكون النتيجة التي تتذرع بصيغة النبوءة (وفي الغد الملهاة تكتمل) إنها نبوءة المعتمد المتحققة والتي يخشى شاعرنا أن تستمر فاعليتها إلى عصرنا الحالي لتغلق الدائرة وتوضع كلمة الختام.

ونلاحظ مواصلة الشاعر لعبته المراوغة عبر توظيف "أغمات" التي تغدو هي المأساة التي يحملها، أو بالأحرى النتاج الختامي لمأساته المتجددة، في الوقت نفسه الذي تصير فيه "أغمات" معادلاً للمرأة المشتكى إليها، والتي يفضي إليها المُعتمِد باعتراف صريح عن تجرُّد الحكام من عروبتهم الحاضرة بحضور "مضر"، وإن ظلت "مضر" علامة على العروبة المتجذرة في نفوسهم وإن شابها كثير من العوارض التي حالت دون

الوصول إليها، والنص بذلك يستبطن دلالتين أولاهما القوة والعظمة والأخرى الاغتراب والانتهاء، معضدًا بذلك رؤية الشاعر"في تبئيره على تيمة الحزن، وعلى الماضي الحزين، وعلى ذات الفعل التي أتت على الحضارة تلك، رغبة في الخروج بالذاكرة من بوتقة التذكر، والوهم، ومحاولة تأسيس ذاكرة جديدة معاصرة"[57].

إن أغمات تتحول من كونها فضاء مكانيًا مجردًا إلى كونها فضاء دلاليًا محيلاً إلى التحول المأسوي في حياة المُعتمِد، ولتصير مضر علامة على ما طرأ على السلطة العربية من تحولات جعلتها تنفصل عن ماضيها، والشاعر بهذا يقيم علاقة توافقية بين كل من الشخصية المستدعاة والفضاء المكاني المؤطر لحضورها وذلك من خلال استجابته السريعة للتحولات التي تطرأ على بنيتها وموازاتها بتحولات على مستوى بنية الفضاء (قصورنا، ربوع أندلس، أغمات)، ليصير الفضاء المكاني - من هذه الناحية - عونًا مهمًا للمتلقي لكي يدرك حدود التحوّل في حياة صاحب التجربة الشعرية ومواقفه التي يعبر عنها في نهاية القصيدة بصوت ثائر، يثور أول ما يثور على شعره، عبر صيغة استصراخية فاجعة ومؤلمة توحِّد بين صوت المُعتمِد المكلوم وأبي همَّام البصير بأزمة أمته:

"أندلسي، يا ضياع أندلسي حسبك منّا الكلام لا العمل"[58]

إن الأندلس الضائعة هنا ليست سوى المعادل الماضي لكل الأراضي العربية المستباحة أمام الآخرين التي أوشكت على الضياع، إنها تجربة الفقد ذاتها، التي يزداد وعي شاعرنا بها بفضل تعمقه في مقاربة التاريخ الأندلسي، فالأندلس التي يبكيها الشاعر هنا هي أيقونة الأوطان المسلوبة "فالكاتب لا يستطيع أن ينسلخ من عصره وهو يعيد تمثل التاريخ، سيسقط عليه - واعيا أو غير واع - همومه ورؤيته وخبرته، دون أن يكون التاريخ هو الذي يعيد نفسه، بل إن مشاعرنا وأحلامنا وخبرتنا بمذاق الوجود هي التي تشكل فهمنا للماضي والحاضر معًا"[59]، مع ملاحظة أن الشطر الأخير تتحقق دلالته الخاصة عندما نضع لكل فعل فاعله الحقيقي، فالمعتمد الحاكم لا ينبغي أن يكتفي بالكلام فقط وإنما العمل المستمر للحفاظ على الأرض، أما أبو همام (رمز الشاعر في كل زمان ومكان) فعمله الكلام وكلامه العمل بما ينطوي عليه من تحذيرات ووصايا قد لا تلتفت إليها أمته مما يزيد أزمته، ويضاعف من شعوره بضآلة دور الكلمة في عالمنا ولكنها تظل أزمة مؤقتة تعكس شعور الذات الشاعرة "باغترابها عن محيطها، والعالم، فكريًا، وروحيًا وهو ما يفسر حالة القلق التي يكتنزها النص"[60].

بقى أن نشير إلى أن القصيدة في جوها العام المعطر برحيق التحسر على المجد الزائل - كممارسة حتمية لاستنهاض الهمم الخاملة التي ألفت الاستكانة والخضوع - تتناص مع القصيدة الرائقة لأبي البقاء الرندي التي يبكي فيها الأندلس[61]، فمن بكاء الرندي إلى استصراخ أبي همام يظل الصوت الشعري العربي محافظًا على دوره في التذكير والتحذير وفي إيقاظ الوعي الخامل بجسارة تعبيرية.

- **التناص المركب..الصوت المُكثَّف**

"غادرتكم، لا تروق صحبتكم غمامـــكم راعد ولا مطر
وبأسـكم بينـكم وشانئكم يحكـــم فيكم وشأنه البطر"[62]

بهذه الكلمات المفعمة بمظاهر الغضب، وبهذا الإيقاع الكلاسيكي الرصين لبحر المنسرح، يستهل أبو همَّام قصيدته التي يتقنع فيها بصوت "ابن حزم" ليبث من خلاله آهاته المستجيبة لأوجاع الوطن في إطاريه القريب والبعيد.

يمثل فعل الوصية العنصر المركزي الذي ستنبني القصيدة عليه، هذا الفعل المدلول عليه في جملة "مِن آخر كلمات ابن حزم" التي تجترح دلالةً لا تقل أهمية عما يطرحه اسم ابن حزم ونسبة القصيدة إلى صوته، فحرف الجر "مِن" وما يشير إليه من اجتزاء أو بعضية يمكن التعامل معه بوصفه تيمة تقليدية يمكن اللجوء إليها لتحقيق غرض الشاعر الناظر إلى المستقبل بنفعية إبداعية، والواعي بقيمة التقنع بابن حزم والراغب في عدم إغلاق الباب أمام الاستعانة بابن حزم كصوت شعري موازٍ في المستقبل دون خشية الوقوع في فخ التناقض أمام المتلقي عندما يعود ليستغل صوت الشخصية بعد أن يكون قد أثبت في وقت سابق أن منصوصه الشعري هو آخر ما تفوهت به الشخصية، كما أن هذه الـ"من" تحمي الذات الشاعرة من الوقوع تحت مساءلة المتلقي العليم بأن آخر كلمات ابن حزم - على سبيل المثال - لم تكن شعرًا، فـ"من" تهدف إلى تحقيق التجاور بين النص الوارد على لسان الشخصية في إطارها المتخيل والنص الوارد على لسان الشخصية في حضورها المرجعي.

فيما يتعلق بـ"آخر كلمات .." يقدم هذا الجزء إمكانية لإعادة قراءته بوصفه أحد ملامح الطابع الثوري في القصيدة، هذا الطابع الذي يمكن فهمه من لفظ "آخر" - المضاف إلى كلمة "كلمات" - الكاشف عن التزام ابن

حزم الصمت بعد انتهائه من إنشاد قصيدته، والصمت هنا صمت موح لأنه يعكس موقف الصامت، وكأن ابن حزم بصمته هذا يضيف إلى نصه مزيدًا من البريق والتوهج، ويمنح ذاته مزيدًا من العلو والشموخ المتحقق عبر الخطاب الحكيم الذي سيطرحه في نصه "فالحكمة تختزل في طياتها برامج للفعل محددة لدائرة فعل الذات وراسمة لتخوم هذا الفعل وطبيعته، كما أنها تحتوي على سلسلة من النعوت تسهم استقبالاً في تمييز الذات عن باقي الشخصيات الأخرى، وتحديدها كبطل أي كمركز"[63]،إنها الرسالة الأخيرة، التحذير الختامي، الصرخة المدوية، التي يغدو الصمت بعدها بديلاً مقنعًا لذات بذلت الكثير في التحذير والإيضاح.

إذا كانت الرؤية التفسيرية السابقة تستند إلى بلاغة الصمت، فإن رؤية تفسيرية أخرى قد ترى في هذا الجزء من بنية العنوان أحد تجليات ما يمكن أن ننعته بشعرية الموت، فكلمة "آخر" تقدم إمكانية للتعامل مع النص باعتباره الوصية النهائية التي يخلِّفها ابن حزم لجماعتة القريبة، وجماعته البعيدة (الأجيال القادمة) قبل أن يغيَّبه الموت، إنها لحظة فارقة مفعمة بالخصوصية على مستوى الإرسال والاستقبال، ومن ثم فالمُستقبِل يدرك فداحة الخسارة التي سيتعرض لها إذا ما تغافل عن مضمون هذه الوصية، فبقدر ما يحقق هذا الانتقاء الزماني - من قبل الشاعر- للحظة الوصية من توتر درامي وتسارع إيقاعي بقدر ما يدعم مقبولية المُوصى به وتعميق الشعور بإمكانية مضاعفة الخسارة - حال عدم الإنصات الكامل لهذا الملفوظ - ومن ثم زيادة درجة الاهتمام بالمذكور التالي، فربما تكون هذه هي الفرصة الأخيرة للإفادة من خبرة صاحب الوصية العتيقة ذات المذاق الخاص، وتتسع بوصلة التوجيه لتنتقل من "مستقبلي ابن حزم" إلى القارئ الخارجي الذي يستشعر جدية الوصية بفعل تعالقها بحدث الموت الوشيك، وهو حدث يترسخ في الخلفية الذهنية الإنسانية ملازمًا للجدية والجلال مما يجعل من اختيار النص لحظة الموت الموشك بوصفها لحظة التفجر الشعري حيلةً فنيةً يلجأ إليها الشاعر، ليصل الفعل من خلالها إلى أقصى مراحل فحولته الإنتاجية، مما يحفز قارئ الوصية الشعرية لأن يكون "أكثر ثقة في صدقها، فالقارئ إذا لم يشعر بهذا الصدق فإنه لن يقبل عليها ولن ينفعل معها"[64]، فالمتلقي يجد ذاته يبدد جزءًا كبيرًا من شكوكه في المادة المُستقبَلة عندما تأتي لحظة الموت لترسخ لمصداقية النص.

وعلينا ألا نغفل عما يقدمه هذا الخيار التأسيسي من دعم للذات الشاعرة واعتدادها بنفسها بوصفها الفاعل الحقيقي لفعل الوصية؛ حيث تؤشّر الوصيةُ إلى العلاقة السلطوية التي تجمع الشخصية المستدعاة المرسلة - ومن ورائها الشاعر -بالطرف الآخر المستقبل وذلك بما تنطوي عليه من إدراك صاحب الوصية قيمة ما يتضمنه خطابه من قضايا جوهرية تتماس مع اهتمامات مجموعة المستمعين، فالتمسّك بفعل الوصية يعكس على نحو صريح الإيمانَ العميق بجدوى ما سيتم إرساله عبر الشفرة الشعرية. وهي عوامل تكسب حديث الشخصية مشروعية تداولية تنبثق من تاريخها الخاص.

يواصل أبو همَّام نسجه لجديلته الشعرية التي يمثّل فعل التناص مع الماضي لحمتها وتجليات الحاضر سداها، وهو ما يتبدى بوضوح في العلاقة الضدية التي تتجلى مع افتتاحية النص، بين ابن حزم وجماعته، مما يكشف تباين المواقف والرؤى الذي يؤدي - ظاهريا- إلى القطيعة المعرفية بين الطرفين، أو بالأحرى سعي أحد الطرفين "ابن حزم" إلى هذه القطيعة لأسباب تتكشف عبر متابعة النص.

يعبر ابن حزم عن موقفه الرافض للرؤية الجمعية المهيمنة حينها من خلال التذرع باللهجة الحادة المعلنة عن رفضه البقاء مع جماعته الخانعة، وقراره بمغادرتهم "غادرتكم" لأن صحبتهم لم تعد تعني له شيئًا، وبالطبع فإن المغادرة التي تتناص مع نهاية ابن حزم في قريته "مُنْت لَشْم"، تجاوز أفقها الدلالي المباشر الممثل في المغادرة المادية لحدود الفضاء المكاني لتنفتح على دلالة المغادرة الروحية صنو فعل اليأس من تحقق المواءمة العقلية والروحية مع المُغادرين، إن صوت ابن حزم يأتي من بعيد من فضاء مكاني يتيح له فرصه القراءة المتأملة لتجربته الموزعة بين رفاهية النشأة ومكابدة آلام الدفاع عن الرأي وما استتبعها من أسر وسجن وحرق لمؤلفاته، أو ربما يصلنا هذا الصوت من العالم الآخر حيث تتبدد ضبابات المعيش لصالح الجلاء الروحي، والصفاء العقلي، لتغدو المغادرة فعلاً عقابيًا للمغادَر لا للمغادِر، خاصة عندما ترفد بالتعليل الكاشف عن فداحة الاختلاف بين الطرفين، حيث ابن حزم الذي عرف عنه بسطة لسانه خاصة في مناظراته مع المالكية حتى قيل "سيف الحجاج ولسان ابن حزم شقيقان"[65] وهو ما يضاعف القيمة الدلالية لهذه المغادرة الممزوجة بانعكاسات اليأس، والجماعة التي لا تستجيب له وإن استجابت تظل استجابتها مؤطرة بحدود الجلبة الصوتية التي لا تحرك ساكنًا أو تغير واقعًا، وإنما تمنح الأمل للمتعطشين للحرية والكرامة ثم تلتهم هذا الأمل بأعصاب باردة "غمامكم راعد ولا مطر"

إذا كان فعل المفارقة الذي يسعى ابن حزم إلى الكشف عنه مع بداية النص يحيل "إلى اغتراب مكاني وروحي، وجسدي يقتضي لحظات التحول التراجيدية والانتقال من الحضور إلى الغياب(الحياة والموت) "[66] فإنه يرتبط في جذوره العميقة بفكرة الانتماء، انتماء ابن حزم لجماعته التي تظل مهاجمته لها إحدى مظاهر

حرصه الشديد عليها ورغبته الصادقة في النجاة بها من حمأة الانهيار، ومن ثم يمكن النظر إلى استخدام ضمير المخاطب (غادرتكم) لا بوصفه ضميرًا دالاً على القطيعة المادية والمعنوية للجماعة وإنما بوصفه ضميرًا مراوغًا يخلق مسافة وهمية بين الذات المُتلفِّظة والأخرى الموجَّه إليها الخطاب، مسافة تتآكل تدريجيًا عندما ندرك أن الطرفين المُرسِل والمُستقبِل ليسا سوى تنويعين للذات صاحبة التجربة (الأمة العربية)؛ فصاحب التجربة ينظر إلى ذاته - عبر عين ابن حزم وصوته- بعد مرور فترة زمنية على انخراطه في أتون التجربة بما يؤهل للوصول إلى نتائج محددة، ينظر إليها من منظور جديد يخاطب فيها ذاته القديمة واضعًا إياها موضع الآخر، واقفة منها موقف الناقد الحكيم الذي سيواصل نقده الحاد لأوضاع الجماعة المنتمي لها وإن ادعى رغبته في الانفصال عنها.

وليس عصيًا على المتلقي الذكي أن يجرد الصوت الشعري من مركزية الاسم الحاضر في بنية العنوان ويستبدل به اسم شاعرنا، وأن يربط بين قرطبة والقدس ونظيراتها من المناطق العربية المستباحة، وأن يرى في الروم رمزًا للمتلهفين لالتهام الكعكة العربية والاستمتاع بمذاقها التاريخي الأليف، خاصة مع استمرار مسببات الهزيمة الماضية، وتضخمها في السياق المعاصر، الاستقواء بالآخر وفساد السلطة الحاكمة وإقصاء الكفاءات لصالح الآخرين (وبأسكم بينكم وشانئكم يحكم فيكم وشأنه البطر) ويبدو أن شاعرنا مع احتدام انفعاله وانسياقه الطبعي خلف مشاعره المتقدة قرر أن يكون أكثر مباشرة في إيصال كلمته لمتلقيه وإن دفعه هذا لانتهاك ممارسته التناصية – التي تعتمد ضمن ما تعتمد على عدم المباشرة - وإلقاء قناعه ولو للحظات، فلم يرغب في الرهان على قدرات المتلقين - المتباينة - في الوصول إلى كلماته، فسعى إلى تصديرها إليهم بصورة مباشرة وفاجعة عبر طرائق متعددة أبرزها البيت التالي:

"تهودت - يا للذل - قرطبة فليهنأ الروم؛ حقق الوطر"[67]

إن أبا همَّام في هذا البيت يتعمد إبراز معاصرة المأساة وتجددها المأسوي، مستعينًا في هذا باستراتيجية الإدماج المباشر للحاضر في سياق الماضي، فعبارة "تهودت قرطبة" لا يمكن فهمها إلا إذا استبدلنا بقرطبة القدس، فبتكرار اختبار تأثير الحذف الافتراضي لقرطبة ووضع القدس بدلاً منها فإننا نصل إلى النتيجة ذاتها، إن أبا همام المعني بإبراز حجم المأساة يستدعي بعض الأحداث التاريخية التي يشكل اليهود أحد عناصرها بغية خلق الرابط الموضوعي بين الماضي والحاضر، فقرطبة التي ولد فيها ابن نغريلة[68] - الذي سيرد ذكره في الأبيات التالية - لم يكن له تأثير مباشر في قرطبة وإنما تأثيره الحقيقي كان في غرناطة التي انتقل إليها حتى غدا حاكمها الفعلي قبل أن يثور عليه شعبها، إنها زعاقة الممارسة الإدماجية المتعمدة التي بقدر ما تفضح خطة الشاعر في الاختباء خلف صوت الشخصية التاريخية المستدعاة بقدر ما تشف عن مقصديته في إبراز مرارة المأساة المعيشة التي دفعته لفضح المسكوت عنه، وكأن الانفعال العاطفي يحفز الشاعر لمجاوزة خططه التمويهية، وكشف حضوره بمرجعيته الحالية في سبيل إيصال رؤيته لمتلقيه وإشعاره بسوداوية الحاضر وألمه بغية التحذير.

إذا كانت هذه الأمور كلها تعضد ما سبق أن ذكرناه حول إفادة الشاعر من التاريخ عبر ممارسة انتقائية تنزع إلى اختيار التجارب التاريخية المؤلمة لاستثارة حس الفقد لدى متلقيه، كخطوة ضرورية لإبراز قبح الحاضر، والتحذير من قتامة المستقبل، فإن تناصًا آخر يتذرع به، ويجترح عبره دلالات جديدة تحقن النص بمزيد من الجرعات التي تحافظ على انسجامه وتناغمه، إنه التناص المركب؛ ونستخدمه هما بمعنى نزوع الممارسة التناصية إلى التوزع على مستويين أولهما قريب يتأطر بالمباشرة على مستويي الإرسال والاستقبال حيث "يعتمد على الوعي والقصد بمعنى أن الصياغة في الخطاب الحاضر تشير- على نحو من الأنحاء - إلى نص آخر، بل وتكاد تحدّده تحديدًا كاملاً"[69]، وثانيهما بعيد يتذرع بعدم المباشرة على مستويي الإرسال والاستقبال، وإذا كان التناص مع شخصية ابن حزم وسياقها وتجربتها يتموقع في المستوى الأول الذي يعمد الشاعر إلى إبرازه ويستقبله المتلقي بترحاب، فإن المستوى الثاني من مستويات التناص تشغله شخصية "المتنبي" - الذي ملأ الدنيا وشغل الناس على حد تعبير ابن رشيق القيرواني[70]- المستدعى عبر صوته المتجلي في قصيدته ذائعة الصيت التي مطلعها:

عيدٌ بِأَيَّةِ حالٍ عُدتَ يا عيدُ بِما مَضى أَم بِأَمرٍ فيكَ تَجديدُ

يتأسَّس هذا النمط من التناص - في مستواه الثاني - على النمط الإحالي حيث "يكون التناص الإحالي أقل ظهورًا مقارنة بالاقتباس، الذي يعد أكثر حضورًا وتجليًا، فهو لا يعلن عن وجود ملفوظ حرفي مأخوذ من نص آخر، ومندرج في بنيته بشكل صريح، كلي ومعلن، وإنما يشير إليه ويحيل الذاكرة القرائية عليه عن طريق وجود دال من دواله أو شيء منه ينوب عنه"[71]، فالشخصية المستدعاة يتم استحضارها عبر ملفوظها الشعري الذي يخضع لمرشحات الذات الشاعرة ولأغراضها من هذا الاستدعاء، فيتم إيراد هذه الملفوظات في ثنايا

النص يتم عبرها "ارتداد النص الحاضر إلى الغائب في نفس الظرف الذهني، مما يجعلنا في مواجهة تداخل بلا تداخل"[72]، ومِنْ ثَمَّ تختفي علامات المقصدية ويصبح التعرّفُ إلى حدود النص المستدعى - ومن ثم صاحبه- مُعتمِدا بشكل أساسي على حساسية المتلقي في التقاط الإشارات النصية وتمريرها على مرشحه المعرفي "فالقارئ يتحمّل العبء الأكبر في فك رموز النص واستحضار تناصاته الغائبة أو استنباط شفرات تناصاته الحاضرة"[73].

يتبدى لنا من الوهلة الأولى التوافق بين تجربة الصوتين المتحدثين في النص، فإذا كان ابن حزم يعلن رفضه مجاورة مجموعة الخانعين الذين قبلوا بالذل وألفوا مهادنته، مما يؤشر لما تتميز به الشخصية من اعتزاز بنفسها واعتداد بعروبتها، فإن المتنبي في مفتتح قصيدة العيد يعلن بوضوح مفارقته المعنوية للمحيطين به في مصر وانعتاقه الروحي والذهني من أسر حاكمهم كافور، إرهاصًا بالمفارقة المادية التي ستتحقق فيما بعد، إنها الافتتاحية البكائية في ظاهرها التي تشف في أعماقها عما تتميز به شخصية الشاعر من إباء وشموخ يلحّان عليها في رفض الانصياع لرغبات كافور أو مهادنته، بل تلجأ الذات المعذبة إلى مهاجمة كافور نموذج السلطة الجائرة - من وجهة نظرها - ووصفه بأقذع الصفات:

"مِن كُلِّ رِخوِ وِكاءِ البَطنِ مُنفَتِقِ لا في الرِجالِ وَلا النِسوانِ مَعدودُ
أَكُلَّما اِغتالَ عَبدُ السوءِ سَيِّدَهُ أَو خانَهُ فَلَهُ في مِصــرَ تَمهيدُ
صارَ الخَصِيُّ إِمامَ الآبِقينَ بِـها الحُرُّ مُستَعبَدٌ وَالعَبــدُ مَعبودُ"[74]

إن أبا همَّام الذي كتب قصيدة تحمل عنوان "المتنبي في ديوان كافور"[75]- وهي القصيدة التي تقمص فيها دور المتنبي وهو يهاجم كافور- يستعيد في قصيدة "من آخر كلمات بن حزم" صوت المتنبي، الأمر الذي يصل إلى حد التماثل على مستوى الصفات التي يهجو كل من أبي همام والمتنبي أصحاب السلطة، يقول أبو همَّام:

"كل خصــي تدعونــه ملكًا وما له همــة ولا خطـر
سيــان نغريلة ومقتــدر كلهــم بالأعاجـم انأطروا
والأمويــون غال نخوتهـم أنهـم بالمهانة انشــطروا
يسطــرون الأحكام نافذة وبئس ما نفذوا وما سطـروا"[76]

إن الخصي هنا تتبدل دلالته ليصير رمزًا دالاً على العجز وعدم القدرة على حماية الأرض والعرض، إنها "الرجولة المسلوبة التي تؤدي معنى الهزيمة، وتدفع إلى البكاء على العروبة المهزومة"[77] ، فالهجاء هنا يجاوز وظيفته المباشرة في الإساءة للفرد المهجو ومهاجمته ليغدو هجاء جماعيًا للعصر وأفراده، وهو ما يتعضد عبر استدعاء الشاعر لاسم "نغريلة" المحيل بشكل مباشر لاسم أشهر وزير يهودي في غرناطة "ابن نغريلة" وإقامة علاقة ربط بين هذه الشخصية التي اشتهرت بعدائها للإسلام وشخصية المقتدر أيقونة الحاكم العربي، وهو ربط يعكس حالة الإحباط الكبيرة التي يشعر بها ابن حزم الذي ألف كتابًا يرد فيه على ابن نغريلة، أما "الأمويون" تتناثر دلالاتها لتجاوز حدودها الزمنية الضيقة المرتبطة بعصر محدد وتستبدل بهذا التقيد الزمني معايير أخرى تتمثل في التخلي عن نخوة العروبة الراسخة ومهادنة الآخر الغازي وتجرع مهانة الاستسلام له وفضلا عن هذا الإيهام بالتمسك بالقانون عبر أحكام تبدو في ظاهرها رمزًا للعدل وبسطًا للسلطة وفي جوهرها خواء لتحررها من العدالة ورجحانها تجاه رغبات السلطة الحاكمة.

إن وهمية السلطة وخداعها لشعوبها عبر تصدير صورة غير حقيقية لها تظل هي العنصر المركزي الذي يعزف عليه ابن حزم في محاولته استجلاء أسباب التدهور، وهو ما يتناص مع قول المتنبي:

إِنّي نَزَلتُ بِكَذّابيــنَ ضَيفُهُمُ عَنِ القِرى وَعَنِ التَرحالِ مَحدودُ
جودُ الرِجالِ مِنَ الأَيدي وَجودُهُمُ مِنَ اللِسانِ فَلا كانوا وَلا الجـودُ[78]

إن المتنبي في بكائه حاله، لم يكن يبكي مأساته الفردية، وإنما المأساة الجمعية التي عاينها في مصر، والتي لخصها في بيته الشهير:

وماذا بِمِصرَ مِنَ المُضحِكـاتِ وَلَكِنَّـــــهُ ضَحِكٌ كَالبُكا

إن رهان شاعرنا على استعادة تجربة المتنبي تملك مبرراتها بما يتحقق له من تناغم بين سياقي التجربتين، فالمقارنة بين ماضي الأمة العربية الناجز وحاضرها المأسوي يعادل علاقة المتنبي بكافور الأخشيدي مقارنة بعلاقته بسيف الدولة، في أثناء إقامته بمصر "وخيبة أمله في حاكمها الذي رأى فيه الوجه النقيض لسيف الدولة الذي وجد فيه النموذج المثالي للحاكم العربي الشجاع الذي يقاوم الروم، ويحرمهم تحقيق مآربهم في فرض سلطانهم على الأراضي العربية، فجعل من حلب قاعدته المنيعة، ومن جيشه درعًا للأمة العربية كلها، فكان مثالاً نادرًا للحاكم الفارس والرجولة العربية الأصيلة، أما كافور فكان على النقيض من ذلك، فيما رآه المتنبي التاريخي"[79] وهو ما يبرر استخدام أبو همَّام الشائع لكلمة "الروم" – في قاموسه

الشعري - بوصفها علامة تحيل إلى العدو المتربص، إنه الاستعمال العاكس لتشبع روح شاعرنا المعاصر بتجربة المتنبي الثورية - فضلاً عن التجربة الفلسفية لصاحب معرة النعمان الذي يهديه أبو همَّام أحد دواوينه[80] - وهو ما يستغله شاعرنا المعاصر ليصبح صوته الشعري ممزوجًا بصوت المتنبي، مستعيدًا في أثناء ذلك تجربته المفعمة بمظاهر الثورة والغضب، فأبو همَّام المفتون بالتراث يواصل حواره الفني مع المتنبي متكئًا على عملية التناص.

إن التناص المركب هنا يكتسب طابعًا تأويليًا حين يكتشف القارئ وجود تداعيات بنائية عميقة بين النص ونصوص أخرى يقوم النص الآني بقراءتها، وقد يختلف القراء في وجود هذا التناص من حيث هو استدعاء غير مباشر لبنى نصية بعينها عن طريق علامات نصية أو دوائر المعنى لكنه يظل في الأحوال كلها محافظًا على وظيفته التداولية الممثلة استجابة المُرسِل لمعطيات السياق المعرفي المؤطر للممارسة الإبداعية بتجلياتها المتعددة، فإفادة الشاعر من النصوص الشعرية المدمجة تستمد قوتها التأثيرية من كون توظيفها انعكاسًا لتجليات الطاقة المرجعية التي يمتاح منها النص "فمثلما أن السياق ضروري كمبدأ للقراءة الصحيحة، فإنه ضروري للكتابة أيضًا فالكاتب - كما يقول بارت - يكتب مُنطلِقًا من لغته التي ورثها عن سالفيه، ومن أسلوبه، وهو شبكة من الاستحواذ اللفظي ذات سمة خاصة شبه شعورية، والكتابة أو الذوق الكتابي هو شيء يتبنّاه الكاتب، وهي وظيفة يمنحها الكاتب للغته؛ إنها ترابط من الأعراف المؤسّسة، يمكن لفاعلية الكتابة أن تحدث لنفسها وجودًا في داخلها، إن رولان بارت هنا يؤكد على السياق كضرورة فنية لإحداث فاعلية الكتابة"[81].

كما أن الاستدعاء الإحالي الذي تلجأ إليه الذات المبدعة يدعم الفلسفة الفكرية للنص بالمحافظة على مستويات التكافؤ بين المسارين الفردي والجمعي على مستويي إنتاج النص واستقباله؛ فإذا كان البعد الفردي يستبد بعملية التفاعل في المستوى الأول المباشر على مستوى الإنتاج باعتبار أن التناص يتم عبر قناة مقصدية يعلنها المرسل، ويستجيب لها تلقائيًا المتلقي، ففي هذا المستوى يتراجع المسار الفردي مستوى الإنتاج ليحل محله البعدُ الجمعي لكون المُرسِل يستدعي صوت المتنبي بوصفه صوتًا راسخًا في المنظومة الثقافية، فهو استدعاء جمعي يستلهم طرائق الجماعة في التعبير مما يؤكد على اندماج الذات الفردية لصالح البعد الجمعي على مستوى الإنتاج، ويبرز ضرورة تمتُّع المتلقي بدرجة عالية من الخبرة المعرفية الفردية لإدراك أن الملفوظ لا ينتمي في حقيقته إلى شائع القول بل إلى نص غائب آخر، ولذا يمكن القول إن العلاقة بين شيوع ملفوظات شاعر العربية الأكبر وتداولها ومِنْ ثَمَّ غياب مقصدية استدعائها في عملية الإنتاج من جانب، وبين قدرة المتلقي على التعرف إليها وربطها بمصدرها الأصلي في عملية الاستقبال من جانب آخر، هي علاقة عكسية.

- **الخاتمة**

امتاحتْ الدراسةُ من هدف محدد تمثّل في استكناة القيم الوظيفية للتناص التاريخي في إبداع أبي همام، كما مثلته قصيدتا "من المعتمد بن عباد إلى ملوك الطوائف" و"آخر كلمات بن حزم" وتأثير ذلك على كفاءة الإنتاجية الدلالية للنصوص.

وزَّعت الدراسةُ المظاهر التناصية على محاور ثلاثة هي، التّناص المُوجّه، والتّناص المُراوِغ، والتّناص المُركّب، وهي مظاهر لا تنفصل إلا في إطار الممارسة الإجرائية.

- شكلّت العناوين وما تنطوي عليه من شخصيات تاريخية المساحةَ النصية التي يتمفصل فيها التناصُ الموجّه، الذي يسعى الشاعر عبره إلى دفع المتلقي للتعاطي مع رؤاه الفكرية وقناعاته الأيديولوجية، وقد كشفت الدراسة أن العنوانين المُختارين يكشفان عن رغبة الشاعر في تأطير نصه بالحس التاريخي المُستنِد إلى الماضي وأحداثه المُتداخِلة مع الحاضر، من خلال تأسيس بنية ثنائية تعزف على محور التناقض المعنيّ بإظهار فداحة التباين في المواقف والأفكار والمُمارسات بين الطرفين الحاضرين في العنوان، ومعادليهما المعاصرين، وكأن الشاعر بهذا يدعو المتلقي إلى اختيار أحد الطرفين والانتساب لرؤيته، وهي دعوة مُقيَّدة في حقيقتها أو بالأحرى مُوجّهة.

- حقّق التناصُ التاريخي في العنوان وظيفة تناصية مُركزَّة، وهي الإشارة إلى الحادثة التاريخية، كما حقق مزيدًا من الدعم للنص بحفزه المتلقي على منح ثقته الكاملة لمرويات الشخصيات المُمثّلة في النص الشعري.

- يمكن تبرير تناص الشاعر مع شخصيتي ابن حزم والمعتمد بن عباد لكونهما ينتميان للسياق الأندلسي، وهو ما يمنح الشاعر الفرصةَ لمغازلة الرصيد العاطفي للأندلس لدى الذات العربية والإسلامية، فضلاً عن

الطبيعة الدرامية المأزومة لهاتين الشخصيتين كما رصدها التاريخ، وهو ما يمكّن الشاعر من الولوج إلى عوالمهما القديمة وظهيرها المعاصر.

- شكّل التناص مع هاتين الشخصيتين وسيلة لتفعيل نصية العمل من خلال دعم عنصر المقبولية، المُستنِد إلى وعي الشاعر العميق بالتراث ومصاحباته، ووعيه الأكثر عمقًا بطبيعة متلقيه ورصيده الثقافي.

- مثّلتْ قصيدة "من المعتمد بن عباد إلى ملوك الطوائف" نموذجًا للنص المُؤسَّس على التناص المراوغ الذي يتشكّل نصيًا عندما يجعل الشاعر لاسم الشخصية أكثر من دلالة؛ دلالة قريبة تحيل إلى الشخصية بحضورها المرجعي وسيرتها المتواترة، ودلالة بعيدة تتبدّى عندما نتعاطى مع الكلمة بعيدًا عن سطوتها التصنيفية لغويًا بوصفها "اسم علم"، أي بقراءتنا لها قراءة معجمية بحتة، حيث تنزع الكلمة إلى التشبث بمعنى جديد يستولد دلالة جديدة.

- أسهم التناص في توسيع الفضاء الدلالي عندما غذي النشاط التأويلي للمتلقي، وحفزه إلى إعادة قراءة المطروح في ضوء التصور الجديد المُكتَسب عبر فعل القراءة. كما أسهم التناص في خلخلة الصورة النمطية للواقع بوصفه إجراء ضروريًا لإعادة قراءته من منظور محايد، يكشف عن المسكوت عنه.

- وظَّف الشاعرُ التناصَ غير المُباشر من خلال الجمل المكثفة ممثلة في الأقوال المأثورة والأمثال، وقد استثمر الشاعر هذا النمط التناصي في تكثيف دلالة النص من خلال استكمال الخطاب وتواصله واستمرار تتابعه المنطقي، بعيدًا عن الإسهاب غير المبرر، وكذلك تفعيل البعد الجمالي بإحداث نوع من التشويش على الإيقاع المنتظم للنص، كما منح التناصُ هنا المتلقي الفرصةَ للاشتراك في إنتاج دلالة النص مما عمّق من وعي المتلقي بالنص وارتباطه به.

- حرص الشاعر على تأسيس علاقة توافقية بين كل من الشخصية المُستدعاة والفضاء المكاني المؤطِّر لحضورها، وذلك من خلال استجابته السريعة للتحولات التي تطرأ على بنيتها وموازاتها بتحولات على مستوى بنية الفضاء.

- تجلّى المظهرُ الثالثُ للتناص "التناص المركب" في قصيدة "من آخر كلمات ابن حزم" حيث كثّف الشاعرُ من الممارسة التناصية باستعانته بصوت آخر يدعم نصه هو صوت المتنبي، ويمتاز هذا المظهر بعدم المباشرة على مستويي الإرسال والاستقبال فالشخصية المستدعاة يتم استحضارها عبر ملفوظها الشعري الذي يخضع لمرشحات الذات الشاعرة ولأغراضها من هذا الاستدعاء.

- يكتسب التناص طابعًا تأويليًا حين يكتشف القارئ وجود تداعيات بنائية عميقة بين النص ونصوص أخرى يقوم النص الآني بقراءتها، كما يدعم التناصُ المركب الفلسفةَ الفكرية للنص بالمُحافظة على مستويات التكافؤ بين المسارين الفردي والجمعي على مستويي إنتاج النص واستقباله.

وأخيرًا فالدراسة لا تدعي إلمامها بالمظاهر التناصية جميعها في شعر أبي همام، معترفة بمغادرتها أشياء في هذا المساق لم تحط بها علمًا نتيجة غزارة إنتاج الشاعر وكثافة توظيفه للتناص التاريخي، ولكنها تقول بثقة إن التناص مع النصوص التاريخية يُعد أحدَ العناصر المركزية في الهيكل البنائي للإبداع الشعري لأبي همام، لهذا توصي بمقاربة هذا الجانب في نماذج أخرى من إبداع الشاعر الذي يتطلب مزيدًا من البحث والتقصي.

---

[1] - قراضة الذهب في نقد أشعار العرب: ابن رشيق، تحقيق منيف موسى، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، 1991 ص78.

[2] -استلهام التراث في شعر عبد العزيز المقالح: خديجة المغنج، وزارة الثقافة، صنعاء، 2004م، ص139.

[3] - علم النص: جوليا كريستيفا ترجمة فريد الزاهي، دار توبيقل، الرباط، الطبعة الثانية، 1991م، ص25.

4 - المصطلح السردي: جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2003، ص117.

[5]- انفتاح النصّ الروائيّ - النصّ والسياق -: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1989م. ص114.

[6] -التناص التراثي في الشعر العربي: عصام حفظ الله واصل، دار غيداء، عمان، الأردن، الطبعة الأولى،2010م، ص71.

7 - السرد الشعري، وشعرية ما بعد الحداثة: د/عبد الرحمن عبد السلام محمود، مركز الحضارة العربي، القاهرة، الطبعة الأولى، 2008، ص84.

[8] - لمزيد من التفاصيل انظرالسميوطيقا والعنونة: د. جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مجلد25، عدد3، يناير مارس 1997، ص 102-103.

[9] - وقد قسّم "جينيت Genette" التناص - الذي يستخدمه تحت اسم المتعاليات النصية - خمسةَ أنماط :-

1- (التناصّ) وهو العلاقة بين نصين أو أكثر، كما يتجلى في الاستشهاد...

2- (المناص) ونجده في العناوين، والعناوين الفرعية، والمقدمات، والخواتيم، والصور، وكلمات الناشر...

3- (الميتانص) أو (ما وراء النص)، وهو علاقة التعليق الذي يربط نصّاً بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره.

4- (النص الأعلى/الاتساعية النصية) وهو العلاقة التي تجمع بين نصّ أعلى ونص أسفل، وهي علاقة تحويل ومحاكاة.

5- (جامع النص/الجامعية النصية)، أو معمارية النص، وهو النمط الأكثر تجريدًا وتضمنًا، ويتضمّن مجموعةً الخصائص التي ينتمي إليها كل نص على حدة، في تصنيفه كجنس أدبي: رواية، محاولات، شعر،... إلخ.

لمزيد من التفاصيل انظر "طروس الأدب على الأدب"، جيرار جينيت، ضمن كتاب آفاق التناصية- المفهوم والمنظور- ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعي، سلسلة دراسات أدبية، العدد 108، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1998م. ص129- 152.

[10] - عتبات النص الأدبي: حميد لحمداني، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي الأدبي بجدة، السعودية، عدد12، ج46، مج12، ديسمبر 2002، ص23

[11] - التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر ص42

12 - الراوي في السرد العربي المعاصر - رواية الثمانينات بتونس -: محمد نجيب العمامي، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، الطبعة الأولى، 2001م.ص208.

[13] - العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي: د محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1998م، ص26.

14 -السيموزيس والقراءة والتأويل، سعيد بنكراد، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة،العدد 10، 1998م، ص 49-50.

15 - "طروس الأدب على الأدب"، جيرار جينيت، ضمن كتاب آفاق التناصية، ص 131-132

16 السابق ص141.

17 - التناص الأسطوري في شعر محمود درويش: مفيد نجم، مجلة نزوى، عدد 59، 2009، ص115

18 - التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص50.

19 - أشكال التناص الشعري: د/ أحمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى،2006، ص388.

[20] - القناع في الشعر العربي الحديث: د سامح الرواشدة، مطبعة كنعان، الأردن، الطبعة الأولى، 1995م، ص7

21 - لسانيات النص - مدخل إلى انسجام الخطاب - محمد خطابي،المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء،ط1، 1991م، ص61.

[22] - التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر ص61

23 - أشكال التناص الشعري، ص265.

[24] - التناص في شعر نزار قباني: عيسى بن سعيد الحوقاني، مكتبة الغبيراء، سلطنة عمان، الطبعة الأولى، 2012، ص155

[25] -التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر ص61

26 -في السرد: عبد الوهاب الرقيق، دار محمد على الحامي، تونس، الطبعة الأولى، 1998م.ص141.

[27] - التناص في شعر نزار قباني ص 154

28- قراءة الصورة وصور القراءة: د/صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، 1997م.ص135

[29] - " يَأهلَ أَندَلُـــــــــــس لِلّهِ دَرُّكُمُ ماءٌ وَظِلٌّ وَأَنهارٌ وَأَشجـــارُ
ما جَنَّةُ الخُلدِ إِلّا في دِيارِكُمُ وَلَو تَخَيَّرتُ هَذا كُنتُ أَختارُ
ما جَنَّةُ الخُلدِ إِلّا في دِيارِكُمُ وَلَو تَخَيَّرتُ هَذا كُنتُ أَختارُ
الموسوعة الشعرية الإلكترونية، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، الإصدار الثالث،2003م.

[30] -التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص42.

31 - استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي: علي عشري زايد، دارغريب، القاهرة، 2006 ص49

32 - سيتم التعرض لهذه النقطة بشكل تفصيلي في أثناء التعرض لمحور التناص المراوغ.

33 - ديوان مقام المنسرح: أبو همَّام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001م، ص103، 104

34 - عن السيرة الذاتية العربية: د جابر عصفور، مجلة العربي الكويتية، العدد أكتوبر 2013، وزارة الإعلام، الكويت، ص71

35 - استراتيجية التناص: محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1985م. ص263.

36 - عن السيرة الذاتية العربية ص72

37 - وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، عدد 81، شتاء 2003م ص64.

38 - "من العمل إلى النص رولان بارت ضمن كتاب """آفاق التناصية ص20"

39 - طروس الأدب على الأدب"، جيرار جينيت، ضمن كتاب آفاق التناصية- المفهوم والمنظور- ص133.

40 - دينامية النص - إنجاز وتنظير -: محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1990م، ص90.

[41] - دولة الإسلام في الأندلس (دولة الطوائف منذ قيامها حتى الفتح المرابطي): محمد عبد الله عنان، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001م، الجزء3 ص78.

[42] - التناص في شعر نزار قباني ص366

43 - انفتاح النص الروائي، ص126.

[44] - المستقصى في أمثال العرب، الزمخشري الموسوعة الشعرية

45- في بلاغة الخطاب الإقناعي - مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية - : د/محمد العمري، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 2002م. ص82.

[46] - الفولكلور في حياة الحيوان للدميري: د/ صلاح الراوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2003م، ج2،ص26.

48- خطاب الحكاية - بحث في المنهج -: جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزديّ، وعمر حليّ، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الثانية، 1997م.ص269.

[48] - دولة الإسلام في الأندلس (دولة الطوائف منذ قيامها حتى الفتح المرابطي)، الجزء3 ص92 وما بعدها

[49] يقول المعتمد "غَريب بِأَرضِ المغربـينِ أَسيرُ سَيَبكـي عَلَيهِ مِنبَرٌ وَسَريرٌ
وتندبه البيض الصوارم والقنا وَينهَلُّ دَمـــعٌ بينَهُنَّ غَزيرُ
سَيبكيهِ في زاهيـه وَالزاهرُ النَدى وَطَلّابُهُ وَالعَـــرفُ ثَمَّ نَكيرُ
إِذا قيلَ في أَغماتَ قد ماتَ جودُهُ فَما يُرتَجى لِلجودِ بَعدُ نُشـورُ"

[50] التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر ص69

51- شعر فدوى طوقان - جماليات التشكيل -: عبير أبو زيد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى،2007، ص197.

[52] - معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، ط1974 ص552

53 - قراءة الصورة وصور القراءة ص163

[54] - لمزيد من التفاصيل عن النهاية المأسوية لاعتماد الرميكية انظر دولة الإسلام في الأندلس دولة الطوائف منذ قيامها حتى الفتح المرابطي، الجزء3 ص357 وما بعدها

– 55 - التناص وإنتاجية المعاني: حميد لحمداني، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، مجلد10، جزء40، 2001م.ص76.

56 - ديوان مقام المنسرح ص104-105

[57] -التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر ص67

58 -ديوان مقام المنسرح ص105

59 - قراءة الصورة وصور القراءة ص167.

[60] التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر ص71

[61] يقول الرندي في مطلع قصيدته:
""لِكُلّ شَيءٍ إِذا ما تَمَّ نُقصانُ فَلا يُغَرَّ بِطيبِ العَيشِ إِنسانُ
هِيَ الأُمورُ كَما شاهَدتُها دُوَلٌ مَن سَرَّهُ زَمَن ساءَتهُ أَزمانُ
وَهَذِهِ الدارُ لا تُبقي عَلى أَحَدٍ وَلا يَدُومُ عَلى حالٍ لَها شانُ"[61]

ويختمها بقوله:

"لِمثلِ هَذا يَبكِي القَلبُ مِن كَمَدٍ إن كانَ في القَلبِ إسلامٌ وَإيمانُ"[61]

62 - لزوميات وقصائد أخرى: أبو همَام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001م،ص155

63- سيميولوجية الشخصيات السردية ـ رواية الشراع والعاصفة لحنا مينه نموذجًا ـ سعيد بنكراد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى 2003م.ص130.

64 - الراوي والنص القصصي: د/عبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات، الطبعة الثانية، 1996م.ص104.

[65] ـ النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ابن تغري بردي، الموسوعة الشعرية.

[66] التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر ص69

67 - لزوميات وقصائد أخرى ص155

68 -"هو صموئيل اللاوي بن يوسف بن نغريلة المشهور بين اليهود باسم «شموئيل هانجيد». وقد عرفه العرب باسم إسماعيل بن يوسف بن نغريلة. وهو رجل سياسة وشاعر وعالم وقائد عسكري عربي يهودي، ويُعَدُّ أهم شخصية يهودية في الأندلس.

وُلد في قرطبة من عائلة غنية، وأتقن العبرية والعربية واللاتينية ولغات البربر، كما درس القرآن الكريم والتوراة والتلمود على يدي حنوخ بن موسى في قرطبة. وكان يُشيع عن نفسه أنه من نسل داود. فرَّ من قرطبة في القرن الحادي عشر الميلادي بعد غزو المرابطين لها وفتح دكان توابل في ملقا، ثم ألحقه الملك حبوس بخدمته حيث عَمل بجمع الضرائب، ثم كاتباً ومساعداً للوزير أبي العباس. وبعد أن أيَّد باديس، في معركته ضد أخيه على العرش، كافأه الملك الجديد وقرَّبه منه وعيّنه وزيراً له بحيث أصبح ابن نغريله من أهم الشخصيات في المملكة. وحيث إن باديس كان مستغرقاً في لذاته ومسراته، فإن ابن نغريلة كان الحاكم الفعلي، فقاد جيوش غرناطة في معاركها الدائمة مع أشبيلية، وحقق انتصارات عسكرية عديدة فيها.ألَّف ابن نغريلة عدة كتب في الشريعة اليهودية، من بينها مقدمة للتلمود، وحرَّر معجماً لعبرية التوراة. كما وضع كتاباً يطعن في الإسلام وكتابه الكريم" موسوعة اليهود واليهودية والصهيونيةن عبد الوهاب المسيري، مجلد2، ج1، دار الشروق، القاهرة، ص223.

69- التناص عند عبد القاهر الجرجاني: د/محمد عبد المطلب، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، مجلد 1، جزء 3، 1992م، ص63.

[70] ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة، 1972م، ص193.

[71] التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر ص95

72 - التناص عند عبد القاهر الجرجاني ص63.

73 - توظيف التناص في روايات صنع الله إبراهيم ص206.

[74] ـ ديوان المتنبي الموسوعة الشعرية.

75 - ديوان زهرة النار: أبو همَام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001م،،ص80

76 - ديوان اللزوميات وقصائد أخرى ص156.

77 -سخرية المقموع، د:جابر عصفور، مجلة العربي، وزارة الثقافة والإعلام، الكويت، العدد604، مارس 2009م، ص80

[78] ـ ديوان المتنبي، الموسوعة الشعرية.

79 - سخرية المقموع ص 79.

80 - وهو ديوان مقام المنسرح، حيث يقول أبو همَام في الإهداء "إلى شيخ معرة النعمان، صديقي أبي العلاء، البصير في زمن العميان" مقام المنسرح ص97.

81 - الخطيئة والتكفير ـ من البنيويّة إلى التشريحيّة، قراءة نقدية لنموذج إنساني مُعاصر -: عبد الله محمد الغَذّامي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، الطبعة الأولى، 1985م. ص12-13.