الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

جامعة يحيى فارس ـ المدية ـ

كلية الأدب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

التفاعلات النصية في الشعر الجزائري المعاصر

أحمد حمدي أنموذجا.

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها .

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر.

من إعداد الطالب:

– محمد بوشعبة.

إشراف الأستاذ:

ـ حسين العربي.

الإسم واللقب	الصفة	الجامعة
دوالي بلخير	رئيساً	جامعة المدية
حسين العربي	مشرفاً ومقرّراً	جامعة المدية
فؤاد نور الدين بن أحمد	عضواً مناقشاً	جامعة المدية

السنة الجامعية: 2019م / 2020م.


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء:

أهدي هذا العمل المتواضع إلى من نوّرا لي دروب الحياة

أمي **الحبيبة**...أبي **العزيز** ...

إلى أخي الغالي **أسامة** ... أختي الغالية **أحلام**... ابن عمي **يحي**... و **بلال**...إلى **الأجداد** و **الجدات** **الأعمام** و **العمات** ، **الأخوال** و **الخالات**...

إلى الأستاذ المشرف ونعم الناصح الذي تحمل معي مشاق البحث **العربي حسين** . شكرا

إلى الروح الطاهرة المغدورة أخي **فتحي بلقاسم** رحمة الله تعالى عليك.

إلى جميع من درسني وتعب في ذلك

إلى الأصدقاء: **حفيظ دومة**،**علي** و **بلقاسم** و **محمد فرقاني** ، **خليفة أنور**، **يونس** و **حمزة شريف**، **محمد** و **أمين** و **يوسف بوشعبة**، **عز الدين بلعربي**،**سيد علي موسي**، **إسماعيل كنودي**، **حسان قشطولي**، **محمد علاق**، **وليد خوني** ، **أمال ب**،.....

أهدي ثمرة جهدي

مُحَمَّد

شكر وعرفان:

نشكر المولى عز وجل الذي ألهمنا القوة والصبر لإتمام هذا البحث أمّا بعد :

بكل امتنان نتقدم بالشكر والتقدير إلى الأستاذ المشرف " **العربي حسين** " جعله دوما نبراسا للعلم والمعرفة، ومثالا نهتدي به في طريق العلم الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته القيمة التي كان لها الأثر الكبير في إنجاز هذا العمل .

كما نتقدم بجزيل الشكر إلى كل أساتذتنا **مفتاح بخوش، أحمد فخر، سعيد تومي، مشتي محمد**،... وغيرهم ممن كانوا سببا فيما نحن عليه.

كما لا يفوتنا تقديم الشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة لقبولهم إثراء هذا العمل وتقيمه.

و الشكر موصول لعمال قسم اللغة والأدب العربي بجامعة يحي فارس، والقائمين على المكتبة .

مُقَدِّمَةٌ

يُعد **التفاعل النصي (التناص)** مصطلحاً معاصراً وأداة فنيّة تُسهم في تأويل النص الأدبي، تتسم بالخصوصيّة والخصوبة، وتشكل أحد البنى اللّغويّة في بنية النّص الشعري، فعملية الإبداع، ترتكز على مجموعة من المعاني والبنى اللّغوية التي تتسرب من نص لآخر، عبر مراحل زمنية طويلة، وليست القصيدة المعاصرة في بعض جوانبها إلاّ مزيجاً مما استقر في ذاكرة الشاعر المبدع من مخزونات وجماليات فنية وثقافية ومعرفية مختلفة المصادر تتداخل وتتعالق مع وجدان الشاعر.

إذاً فهو محصلة تفاعل نصوص سابقة متزامنة تتفاعل مع بعضها، بعد أن تعتّقت و تخمّرت في نفس الشاعر. وبالتالي فكل نص هو عبارة عن تفاعل نصي، وهو كذلك تشرب وتحويل وإعارة لعدد من النصوص الأخرى ليفتح الباب على مصرعيه للمتلقي والدارس التناصي في محاولة الكشف عن نسيج البنية النصيّة الجديدة، ومن ثم تأويلها من خلال العودة للنّص الغائب البنية الأولى للنّص الماثل. هذا ما يجعل القارئ يمتلك النّص من خلال إدراكه لبنيته، ويتعرف على العلامات التي يحملها للغوص في خفايا النّص، والكشف عن شعريته، ومن ثمة إعادة إنشاء نص ثانٍ.

إنّ النّص الشعري الجزائري المعاصر مثله مثل بقية النصوص من حيث التشكيل، فإنّه مُكتنز بكم وافر من النصوص المتعددة التي أغنتة، ما انعكس عليه إيجابا، فوسع من دلالته، ورسّخ مبادئ الجمالية فيه أكثر، وعرّف الباحثين على ميول الشعراء الجزائريين، والخلفية التي انبنى عليها فكرهم .

يأتي شعر أحمد حمدي في مجمله لافتاً للنظر لغويا وسيميائيا وفكريا، ويأتي انفتاحه على التراث من بين أبرز خصائصه الفنية اللافتة، وهو ما جعله يستجيب لمقولة التناص، الذي يُعد إجراءاً يُظهر مكونات ومكنونات الخطاب الإبداعي بشكل دقيق. بهذا وقع اختيارنا لتطبيق هذه التقنية على شعر أحمد حمدي، فنتج عنوان دراستنا كالآتي: " **التفاعلات النصيّة في الشعر الجزائري المعاصر. أحمد حمدي نموذجاً**".

تتجلى أهمية الدراسة من خلال ارتباطها بالإنتاج الشعري الجزائري المعاصر من جهة، ومن جهة أخرى محاولة رصد أهم ما قيل في نظرية التناص، إذ لا نزعم أننا تناولنا الموضوع بالاتساع والعمق الشديد، فالبحث لايطرح كلّ الإشكاليات المصاحبة للنظرية، وتتجلى أيضا الأهمية في استكشاف تعامل الشعر الجزائري المعاصر مع النصوص الغائبة، واستنباط القيم الجمالية التي صاحبت النص.

كان العنوان المختار تلبية لعدة أسباب، منها الذاتية ومنها الموضوعية :

– قناعتنا بأن الشعر الجزائري المعاصر مليء بالتجارب الشعرية، التي تمكننا بأن نُثري الشعر العربي المعاصر، ما جعلنا نندفع لمحاولة نفض الغبار عن نتاج أحمد حمدي السائر في هذا الدرب .

– بعد متابعتنا لشعر أحمد حمدي وما حوته قصائده في مجملها من بعد إنساني مليء بالملامح السياسية والاجتماعية وحتى الثقافية ومحاولة إبراز هذه التجربة للكشف عن مدى توافق النصوص وتفاعلها مع بعضها لتصبح كاللوحة الفسيفسائية مع النصوص المتداخلة.

– أيضا من الأسباب التي دفعتنا هو قلة الدراسات حول شعر أحمد حمدي مقارنة بمن عاصره من الشعراء الشباب .

سعى هذا البحث للإجابة عن الإشكالية الآتية:

– كيف تفاعلت نصوص أحمد حمدي مع النصوص الغائبة الأخرى؟

وتحت هذه الأشكالية أسئلة جزئية هي :

– ما ماهية التفاعل النصي؟. وماهي أهم التفاعلات التناصية في شعر أحمد حمدي ؟. ما دلالتها؟. وما أبعادها الجمالية؟.

للإجابة عن هذه الإشكالية المطروحة قسمنا البحث إلى **مدخل نظري** وثلاثة فصول تطبيقية. ففي المدخل عرجنا على ماهية التفاعل النصي في وقفة استطلاعية خفيفة. في حين جاء **الفصل الأول** الموسوم ب: تجليات التفاعلات النصية في شعر

أحمد حمدي. تناولنا فيه التفاعل النصي الديني(القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف). التفاعل النصي الأدبي (الأدب العربي القديم والأدب العربي الحديث). ثم التفاعل الأسطوري. ثم في **الفصل الثاني** تناولنا تفاعل الشخصيات والوقائع. أمّا **الفصل الثالث** فتناولنا فيه جمالية التفاعلات النصية. ثم اختتمنا بحثنا بخاتمة حاولنا من خلالها إبراز ما توصلنا إليه من نتائج. ثم ملحق وقائمة المصادر والمراجع وأخيراً الفهرس العام .

اتكأ البحث على المنهج السيميائي الذي يفكك رموز النص ويقوم بتأويلها. إضافة إلى المنهج التحليلي المنهج التحليلي المقارن الذي يوازن بين النصوص للكشف عن التداخلات النصية المتحكمة في النص.

أمّا مصادر الدراسة فأهمها:

- النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي (دراسة) لمحمد عزام.
- التفاعل النّصي التناصية، النظرية المنهج لنهلة فيصل الأحمد.
- التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر لجمال مباركي.
- استدعاء الشخصيات الثراثية في الشعر العربي المعاصر لعلي عشيري زايد.
- ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب لمحمد بنيس.

أما في الدراسات السابقة :

مذكرة: " التناص وجمالياته في شعر مصطفى الغماري لحسين العربي. وغير ذلك من المصادر".

كان الهدف من دراسة كهذه هو تحقيق بعض من التنمية الفكرية والمعرفية، والغاية هي الإسهام في محاولة إثبات وجود نص شعري جزائري راق جدير بالدراسة والبحث على كل المستويات الإقليمية والعربية والعالمية لم لا.

لا يخلو أي بحث مهما كان من صعوبات وعوائق تواجه الباحث، فمن بين الصعوبات التي واجهتنا نذكر:

- اختلاف الرؤى وتشعب نظرية التفاعل النصي.
- قلة الدراسات حول شعر أحمد حمدي، إذ نحسب أننا أول من تناول هذه الشخصية الأدبية في مذكرة الدكتوراه أو الماجستير أو الماستر بجامعة المدية.
- صعوبة الالتقاء بالمشرف مع وباء كورونا – رفعه الله عنا– قصد الأخذ بتوجيهاته القيّمة .
- إضافة إلى غلق الجامعات والمكتبات ما شكل عائقا للوصول إلى بعض والمراجع.

لكن بالرغم من هذه الصعوبات إلاّ أننا استطعنا تذليلها بفضل التحفيزات المادية والمعنوية التي أمطرنا بها المشرف ***"العربي حسين"*** ، فقد كان هو الأخ والمعلم ونعم المرشد الناصح، فله منا أسمى عبارات الشكر والحب والعرفان .

كما لا ننسى لجنة المناقشة لقبولها دعوة إثراء وتقييم هذا العمل، وكل من كان له يد في هذا من قريب أو من بعيد .

وأأمل أن أكون قد وفقت إلى حد ما في هذا الموضوع . وشـــكـــــــــراً .

الفصل التمهيدي: ماهية التفاعلات النصية.

توطئة:

01- مفهوم التفاعل النصي.

02- **التفاعل النصي في النقد الغربي المعاصر.**

(ميخائيل باختين-جوليا كريستيفا-جيرار جينيت)

03- **التفاعل النصي في النقد العربي المعاصر.**

(محمد بنيس-محمد مفتاح-سعيد يقطين-عبد المالك مرتاض).

04- مستويات التناص:

- عند جوليا كريستيفا.
- عند محمد بنيس.

توطئة :

ظهر مفهوم التناص في الدراسات النقدية الحديثة ردا على المفاهيم البنيوية في المحايثة التي أكدت انغلاق النص على نفسه بحجة اكتفائه بذاته، و أنه قائم بنفسه[1] .

إنّ ما مهّد لظهور **التفاعل النصي*** **(التناص)** هو إخفاق البنيوية، "حيث أنّها امتازت بالغموض والمراوغة، هذا الغموض هو الذي جعل القارئ لا يستوعب تحليل البنيويين"[2]، إضافة إلى إخفاقها في تطبيق إجرائها على جميع الأنواع الأدبية، ما حرمها من الدّقة، وشكل هاجسا أمام مصداقيتها، كما أنّها أبعدت الشعر عن نموذجها، مبقية على السرد فقط، هذا ماجعل بعض الدارسين يتحولون عنها[3].

بدأ بعض أقطاب البنيوية يتحولون إلى مناهج أكثر شمولية، فمثلا تحول **بارت** إلى السيميائية، وتحول **دريدا** إلى التفكيكية، وتحولت **كريستيفا** إلى التناصية السيميائية، على حد قول فيصل نهلة الأحمد.

إضافة إلى تقوقع البنيوية على النص، وإلغائها العالم الخارجي، فالكل يعلم أن النص لا ينشأ من عدم، وإنما ينشأ عن ظروف وعوامل عدّة، فتحليل النص يُحتّم على الدارس الرجوع إلى خلفياته، قصد فك بعضا من شفراته، ليقترب أكثر إلى تأويل وتحليل صائب للنص.

---

[1] أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2004، ص:7.

* تتنوع مصطلحاته بين: التناص، التناصية، التداخل النصي، النصوصية، البينصية، التعالي النصي، التفاعل النصي، النص الغائب، تعالق النصوص، توارد النصوص، الحوار بين النصوص، النصية، الدوال الثقافية، الصور الإشارية.

[2] نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي (التناصية، النظرية والمنهج)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2010، ص:56.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص: 58.

أيضا مما ساعد على ظهور التفاعل النصي الهجمة الشرسة من الوجوديين، والواقعيين، والتاريخيين، والسيميائيين، ومن التفكيكيين على البنيوية.

كل هذا وغيره جعل البنيوية وروادها يتطلعون للبحث عن ما يتجاوز هذه المحدودية، لتظهر ما أطلق عليها **ما بعد البنيوية** في أوائل السبعينات، حيث كان **بارت** و **جاك دريدا** أهم فلاسفتها، وكان **بارت** قد تحول من البنيوية إلى ما بعدها، و انتقل في دراسته من أهمية الكاتب في نسج شفرات النص وتركيبه إياه، إلى دور قارئ النص في توليد معاني جديدة لا حصر لها، ليصبح هو المنتج الثاني للمعاني .

إنّ مصطلح **ما بعد البنيوية** يحيل مباشرة إلى البنيوية، إلاّ أنّ ما بعد البنيوية كانت عبارة عن تساؤلات لمقولات البنيوية التي نقضت وغيرت الطرائق.[1]

تيارات ما بعد البنيوية أحدثت تغييرا جوهريا بين طرفي العلامة الدال والمدلول، حيث أن ما بعد البنيوية فصلت الدال عن المدلول، وهو ما عرّض رؤية **سوسير** للدليل بوصفه وحدة بين دال واحد ومدلول واحد إلى الشك، ذلك أن الكلمة تكتسب معناها المراوغ والمتخفي من خلال لعب المدلولات وحركيتها، وحين يتم تحديد معنى ما يكون بصفة مؤقتة فقط إلى أن يفككه قارئ أو مفسر آخر، ما يعني أن المعنى ليس ثابت، فالبنيويون اعتبروا أن اللغة بنية محددة وواضحة، تشتمل على وحدات من الدالات والمدلولات، فإنها تبدو في مثل " قماش يمتد إلى مالا نهاية، حيث تتبادل العناصر وتدور على نحو متواصل، حيث ما من عنصر يكون محددا بصورة مطلقة، وما من شيء إلاّ وهو واقع في شرك كل الأشياء الأخرى وحامل لأثرها" [2].

[1] ينظر: نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي (التناصية، النظرية والمنهج)، ص: 61.(مرجع سبق ذكره).

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص:(62-63-64-65).

من خلال ما قالت **نهلة**، فإنّه بالضرورة كل نص هو مركز تفاعل أو تداخل نصوص وعلاقات لا حصر لها، ومن هنا نحدد أن **التفاعل النصي** مفهوم نتج عن **ما بعد البنيوية** يمثل انفتاح النص، وكان ردا على قوقعة النص وانغلاقه في ذاته.

وما يمكن قوله أنّ كتابات **باختين** كانت الأساس التي بنت عليها ما بعد البنيوية نظرياتها، إلى جانب كتابات من تأثر بهم **باختين** من فلاسفة ونقاد، ومن دراسات المقارنين (الأدب المقارن)، حيث درسوا مفهوم التناص واستعملوه كأداة تحليلية وأطلقوا عليه (علاقة التأثير والتأثر).

01- مـفـــهـــوم الـتـــفـاعل الـنـصـــي :

عنواني هذا التفاعلات النصية، هذا العنوان هو" مركب وصفي تجتمع لمتلقيه دلالة تنشطر إلى دلالتين، فهو في قسمه الأول ممارسة، وهو بالضرورة أمر شخصي، وتجربة كل فرد فيه تختلف عن تجارب الآخرين، وفي قسمه الثاني نص"[1].

أ- مصطـلح التـفـاعـل :

إنّ مصطلح التفاعل في المعاجم اللغوية يعود إلى مادة "فعل": فعل الشيء فعلا: عمله، افتعل الشيء: اختلقه وزوره، ويقال: افتعل الحديث، وافتعل عليه الكذب، وانفعل: مطاوع فعله فهو منفعل بكذا، تأثر به انبساطا و انقباضا تفاعلا، أثر كل منهما في الآخر، ويقال التفاعل الكيمياوي[2] .

أمّا من الناحية الاصطلاحية فإننا نجد أن المقصود بمصطلح التفاعل والذي هو رائج في التخصصات العلمية والفيزيائية، إذ يدل في النقد على تمازج النصوص وتداخلها وارتباطها فيما بينها، فكل نص يتفاعل مع غيره، فهو يؤثر فيه أو يتأثر به.

ب- مـصـطـلـح الـنـّصـــي (النّص) :

جاء مفهوم النّص في لسان العرب تحت مادة (نصص) في عدّة مفاهيم منها :

«النّص رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصا رفعه، وكل ما أظهر فقد نص، ونصت الظبية جيدها رفعته »[3].

---

[1] نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي (التناصية، النظرية والمنهج)، ص:14. (مرجع سبق ذكره).

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، ط4، دار المعارف، القاهرة، دت، ص:(4441-4442).

وورد في تاج العروس: نص الناقة أي استخرج من الناقة أقصى سيرها، وورد أيضا كل ما أظهر فقد نص، ومن ذلك المنصة، ويقال: نص العروس، أي أقعدها على المنصة لترى[1].

ويقول ابن فارس (ت395ه):« النون والصاد صحيح يدل على رفع وارتفاع وانتهاء في الشيء، منه قولهم نص الحديث إلى فلان: رفعه إليه، والنص في السير أرفعه، ويقال نصصت ناقتي، وبات فلان منتصبا على بعيره، أي منتصبا.. وهو القياس لأنك تبتغي بلوغ النهاية»[2].

وعليه فالنّص نجده أينما ورد في المعاجم العربية فإنه يحيل على معان ودلالات عدة تجتمع كلها حول الرفع والاستقصاء والبروز والظهور.

إنّ دلالة نص لا ترتهن بالظواهر القاموسية، فالمعاجم لا تطرح إلاّ قوالب لغوية لا تحيط بمفاهيم الأشياء، وتظل المدلولات تهاجر بين الدوال، لا تخضع إلاّ لأحكام السياق أو الحقل الذي تشتغل فيه ويشتغل بها [3].

أمّا النّص في الاصطلاح فليس من السهل إيجاد مفهوم محدد له نظرا لتعدد معايير التعريف والخلفيات المعرفية. فنجد مثلا **سعيد يقطين** يعرفه بأنه :« بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة... وهذه البنية النصية المنتجة نحددها هنا زمنيا بأنها سابقة على النص، سواء كان هذا السبق بعيدا أو معاصرا، كما أننا نراها بنيويا

[1] محمد مرتضي الحسين الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: نواف الجرّاح، مراجعة: سمير شمس، ج10، ط1، دار الأبحاث، الجزائر، 2011، ص: 213.

[2] أحمد بن فارس بن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، ج5، ط2، دار الفكر، دمشق، 418ه، ص:357.

[3] نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي (التناصية، النظرية والمنهج)، ص: 24. (مرجع سبق ذكره).

مستوعبة في إطار النص»[1]، ما نلحظه في هذا القول هو أنّ مفهوم النّص مرتبط بنظرية التفاعل النصي وذلك لأنه يتشكل من خلال دمج البنيات النصية بذات النص المقصود لتصبح من إحدى مكوناته.

ويرى **محمد مفتاح** في هذا السياق أيضا أنّ النّص:« متولد من أحداث تاريخيّة ونفسانيّة ولغويّة تتناسل منه أحداث لغويّة أخرى لاحقة له»[2]، وهذا يعني أنّ الكاتب أو المؤلف يستوحي نصه من خلفيته الثقافية ليتفاعل معها ضمن نصه .

ويرى **محمد عزّام** في كتابه "النص الغائب" :« إنّ النّص الأدبي هو وحدات لغويّة ذات وظيفة تواصلية، دلالية تحكمها مبادئ أدبية وتنتجها ذات فردية أو جماعية»[3]. يعني أنّ النّص هو عبارة عن متتاليات من الجمل التي تربطها علاقات لغويّة أو أدبيّة، تنتجه ذات المبدع أو ذات القارئ، الذي يعيد بناء النص في ذهنه من خلال تفكيك شفراته ليحقق بذلك وظيفته التواصلية والدلالية.

أمّا عند الغرب: ترى **كريستيفا** أنّ:« النّص الأدبي هو أكثر من مجرد قول أو خطاب، وإنّه موضوع لعديد من الممارسات السيمولوجية التي يعتد بها على أساس أنه ظاهرة غير لسانية (أي مكونة بفضل اللغة)، وأنّه يعيد توزيع نظام اللغة بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية مشيرا إلى بيانات مباشرة، تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال

[1] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص و السياق)، دط، المركز الثقافي العربي، لبنان، دت، ص: 92.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ط3، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1992، ص: 120.

[3] محمد عزّام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي (دراسة)، دط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص: (30-31).

السابقة والمتزامنة معها »[1]، فهي بذلك تعتبره أنّه موضوع للسيمولوجيا، كما ترى أنّه كاشف للعلاقات بين الكلمات، له علاقة باللغة من خلال التفكيك وإعادة البناء، وله علاقة بالتفاعل النصي(التناص) من خلال تداخل عدة نصوص فيه تسهم في فهم بعضها البعض.

أمّا **رولان بارت** فيرى أنّ النص "هو السطح الظاهري للأثر الأدبي، وأنّه نسيج الكلمات المشتبكة والمنظمة بطريقة تفرض معنى متينا وراسخا "[2]، فالنّص لم يعد سطرا من الكلمات، ولكنه فضاء لأبعاد متعددة ولثقافات متنوعة، تترتب عليها أنماط من التحليلات المتباينة.

ولعل طبيعة البحث لا تسمح بالتتبع التفصيلي لمفهوم النّص عند جل النقاد. لذا اكتفيت بنماذج على وجه التمثيل لا الحصر، إذ تُجمع التعريفات السابقة أنّ النّص بنية مفتوحة وواسعة وليست بنية مغلقة، كما أنّها لا تنتج من عدم. إنّما هي وليدة ثقافات سابقة أو معاصرة له، وهي تتميز بالتجدد والتعدد من خلال تعدد قراءاته، وبذلك ينتج القارئ نصا آخر موازي للنص الأصل.

[1] محمد عزّام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي (دراسة)، ص: 14.(مرجع سبق ذكره).

[2] المرجع نفسه، ص: 16 .

ت- مـفـهـوم الـتـفاعـل الـنـصـي :

آثر بعض الدارسين مصطلح "التفاعل النصي" على مصطلح "التناص"، لأنّه أعم من التناص، ولأنّ النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة، وهو يتعالق بها، ويتفاعل معها، تحويلا أو تضمينا أو خرقا، وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات .[1]

يعرّف التفاعل النّصي بإعتباره مقابلا لما عُرف بفهوم " **التناص** " عند **جوليا كريسيفا**، وما عرف بالمتعاليات النصية عند **جيرار جينيت** .

ورد في معجم المصطلحات اللغوية تعريف التناص بأنّه :« مصطلح نقدي يقصد به وجود تشابه بين نص وآخر أو بين عدّة نصوص »[2]. إذن هو تمازج بين النّص الماثل والنّص السالف، ليتولد من هذا التمازج نّص إبداعي جديد يحمل دلالات تخدم مقصدية المبدع ورؤياه .

تعرفه **كريسيفا** بأنّه " تفاعل نصوصي يحدث داخل نص واحد، ويمّكن من التقاط مختلف المقاطع أو القوانين لبنية نصية بعينها، بوصفها مقاطع أو قوانين محولة من نصوص أخرى"[3].

أمّا عند **سعيد يقطين** هو:" ظاهرة نصيّة ثابتة تجعلنا نسعى إلى تفكيك النّص، بهدف معاينة علاقته بغيره من النصوص التي حاول تمثلها، واستيعابها، وتحويلها إلى بنيته

[1] محمد عزّام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي (دراسة)، ص: 51.(مرجع سبق ذكره).

[2] خليل أحمد خليل، معجم المصطلحات اللغوية، دط، دار الفكر اللبناني، 1995، ص: 106 .

[3] علاء الدين رمضان السيد، ظاهرة التناص بين عبد القاهر الجرجاني و جوليا كريستيفا، مجلد3، بحوث المؤتمر العلمي الدولي الأول لكلية اللغة العربية، أسيوط، مصر، دت، ص: 1406 .

النصيّة، لتصبح جزءا أساسيا من بنيته وبنائه "[1]. فكل الأعمال الأدبيّة تتفاعل مع غيرها بطريقة أو بأخرى، وهذا ما يحفز القارئ للعودة للنص الأصلي الذي هو جزء من بنية النص الجديد .

أما **نهلة فيصل الأحمد** فإنّها تعرف التفاعل النصي بقولها :« هو تلك الممارسات التي يقوم بها النص مع نصوص أخرى قديمة وآتية، تتحدد عمليا بعلاقة هذا النص مع النصوص التي توازيه وتذيله، ويومئ إليها، وتقطن متنه أو تتوزع في فضائه، تنقرئ معه في النصوص التي تتجه إليه شارحة وتتجه إليه واصفا » [2].

تدور مختلف التعريفات في أن التفاعل النصي هو التداخلات والتقاطعات التي تحدث بين النصوص في نص واحد مستدعيا لجمل أو تراكيب من رحم الماضي لينبثق في الحاضر، ليكون مؤهلا ليتداخل هو أيضا في المستقبل مع نصوص آتية أخرى .

[1] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص: 91. (مرجع سبق ذكره).

[2] نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي (التناصية، النظرية والمنهج)، ص : 249. (مرجع سبق ذكره).

02- التفاعل النّصي في النقد الغربي المعاصر :

إذا كانت البنيوية تنطلق من اعتبار أن للنص الأدبي (بنية) تتجلى في نظامه وعلاقات عناصره، فإنّ التناص يهدف إلى تحطيم فكرة بنية النص أو نظامه وهي تعتبر النص بنية مغلقة بعكس التناص الذي يعتبر النص بنية مفتوحة ومتحركة ومتجددة.[1] فهي تركز على ثنائية الكتابة/ القراءة، إذ أنّ السبب الفعلي لظهور مصطلح التناص هو محاولة التحرر من فكرة أن النص بنية لغوية مغلقة على ذاتها ملغية بذلك المبدع وآراءه ومناهله الفكرية .

عرف النقد الغربي بعض الإشارات التي تحيل إلى أقرب نشوء لفكرة التناص، نبدأها مع دراسة **لفرديناند دي سوسير** سنة:1909 رأى فيها :« أن سطح النص مكوكب، تبنيه وتحركه نصوص أخرى، حتى ولو كانت مجرد كلمة مفردة »[2]. وهذا يعني أن توليد النص محكوم بشرط تفاعله بنصوص أخرى ليستمر.

يتفق الباحثون أن التناص بداياته كانت مع **الشكلانيين الروس** فقد كانت آراؤهم إرهاصات فعلية مهدت لظهور مفهوم التناص، ومن الأوائل الذين ساروا على هذا السبيل **فيكتور شلوفسكي Viktor Shlovsli**، الذي رأى أن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، استنادا إلى الترابطات التي يقيمها مع النصوص، مع العلم أن

[1] محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي (دراسة)، ص: (30-31). (مرجع سبق ذكره).

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته (الشعر المعاصر)، ج3، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص: 183.

كل الأعمال الفنية تبدع على هذا النحو[1]. هذه الفكرة تقترب كثيرا من مفهوم التناص، إذ يمكن فهم العمل الأدبي من خلال دخوله في علاقة مع أعمال أدبية أخرى بشكل واضح.

أمّا الولادة الحقيقة لمفهوم التناص فقد كانت مع باحثين ونقاد غربيين قاموا بالتأصيل له وتبيين آلياته وتحديد دلالته بدءا بالناقد الروسي **ميخائيل باختين Mikail Bakhtine** من خلال مبدأ الحوارية، إضافة إلى الباحثة البلغارية **جوليا كريستيفا Julia kristiva**، **رولان بارت Roland Barthes** ، **وجيرار جينيت Gérard Genette** وغيرهم.

وسأحاول فيما يأتي عرض لأهم الإسهامات والآراء التي قامت ببلورة نظرية التناص، وذلك بالتركيز على أبرز أعلامها في النقد الغربي:

أ- ميخائيل باختين :

تجمع الدراسات النقدية الغربية الحديثة أن العالم الروسي " **ميخائيل باختين** " هو أول من أشار إلى مفهوم التناص وذلك عن طريق كتاب "**الماركسية وفلسفة اللغة**" الصادر سنة 1929، فقد أعلن " **باختين**" أن التناص هو الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص لاسيما في استعادتها أو محاكاتها لنصوص أو أجزاء من النصوص السابقة عليها"[2]، وذلك انطلاقا من أطروحات **الشكلانيين** الروس النظرية .

اهتم **بالرواية البوليفونية** المتعددة الأصوات معتمدا مصطلح الحوارية، مما جعله يثير اهتمام الباحثين الغرب، يقول **باختين** :« تحاكي الرواية سخرية كل الأنواع الأخرى، وهي

[1] تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 1990، ص: 41.

[2] إبراهيم مصطفى الدهون، التناص في شعر أبو العلاء المعري، ط1، دار النثر، إربد، الأردن، 2011، ص: 13.

بذلك تكشف عن أشكالها ولغتها التعاقدية إنها تقصي بعضها، وتدمج بعضها الآخر في بنياتها الخاصة، معيدة تأويلها ومانحة إياها رنة أخرى...»[1]. فهو يشير إلى الرواية باعتبارها نوعا أدبيا وبالتالي نصا، فهي تتفاعل لتدخل في حوار مع نصوص أخرى .

قدّم طرحا نقديا في الدراسات النقدية عُرف ب" **حوارية باختين 1921**"، حين أقرّ أنّه " مهما كان موضوع الكلام فإنّ هذا الموضوع قد قيل من قبل بصورة أو بأخرى"[2]، ما يعني حسبه أن الكتابة هي إعادة إنتاج مستمرة لأنماط مختلفة من الكلام .

أشار **باختين** إلى التناص بالحوارية كون الحوار يعني عنده أن:" يدخل فعلان لفظيان تعبيران إثنان في نوع خاص من العلاقة الدلالية، ندعوها نحن علاقة حوارية، والعلاقات الحوارية هي علاقات(دلالية) بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي "[3]، ومن ثمة فإن الأصول الأولى للتناص فيما يراه أكثر النقاد يعود للناقد **باختين** الذي أسس له نظريا في كتابه **شعرية دوستوفسكي** .

ب- جوليا كريستيفا :

إنّ تأثير **باختين** ومبادئ النظريات اللغوية والأدبية لدى **الشكلانيين الروس** وأفكار **سوسير** اللغوية والدعوة إلى انفتاح النص لدى المدرسة البنيوية التوليدية، قد تم فتح المجال لولادة مصطلح التناص الذي ارتبط **بجوليا كريستيفا** من خلال أبحاث عديدة لها

[1] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، 1992، ص: 13.

[2] تزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين (المبدأ الحواري)، تر: فخري صالح، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1996، ص: (124-125).

[3] تزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين(المبدأ الحواري)، ص: 122.

نشرت بين عامي 1966 و1967م في مجلتي (**Tel-Quel**) و (**Critique**)[1] ونشرت في كتابيها " **سيميوتيك** "(**Semiotiké**) و " **نص الرواية** " (**Texte de roman**). متأثرة بأعمال ياختين حول الحوارية[2]، **فكريستيفا** تؤكد حقيقة التناص بنفيها لوجود نص يكون خاليا من مداخلات نصوص أخرى[3]، وكل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تسرب لنصوص أخرى[4]، إذ يتحدد التناص من خلال النظر إلى النص بوصفه جهاز غير لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية [5].

اندرج مفهوم التناص عند **كريستيفا** ضمن ما وسمته **بالإنتاجية النصية Productivité** التي تعني إعادة توزيع اللغة عبر التقاء القارئ بالنص، حيث يصبح هذا الأخير عبارة عن عملية إنتاج وسيرورة عمل لا يكف عن التفاعل، وتظهر الإنتاجية من خلال عمل القارئ الذي يعزف إليه المعاني الجديدة[6]، والمراد بهذا المفهوم هو

---

[1] شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ، 2005، ص: 172.

[2] أحمد طعمة حلبي، التناص بين النظرية والتطبيق (شعر البياتي أنموذجا)، دط، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2007، ص: 19.

[3] عبد الله الغدامي: الخطيئة و التكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، دط، دار سعاد الصّبّاج للنشر، الكويت، دت، ص: 322.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مر: عبد الجليل ناظم، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص : 21.

[6] نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي (التناصية، النظرية والمنهج)، ص : 113. (مرجع سبق ذكره).

توضيح علاقة البناء بين النص الحاضر والنصوص الغائبة التي يتداخل معها، وما ينتج عنه تقاطع ملفوظاتها بتحويل نصوص عديدة يقوم بها نص مركزي يحتفظ بريادة المعنى.

نشرت **كريستيفا** في سنة 1974 كتابها "**اللغة الشعرية**" ليكون المصطلح قد أُصِّل بما فيه الكفاية ليتبناه نقاد آخرون، أمثال: **بارت** و**ريفاتير** و**جيرار جينيت** ...إلخ، لكن سرعان ما انصرفت في وقت مبكر عن مصطلحها – التناص– فيما بعد، وآثرت عليه مصطلحا آخر هو " **التحول** " أو **التنقيلة (Transposition)**. ومجمل القول في هذا كله أنّ مع **كريستيفا** شهدت نظرية التناص تطورا ملحوظا في تجسيد واستحداث المصطلح وتعميمه، مستفيدة بذلك مما قدمه **دي سوسير** و**باختين** وغيرهما.

ت– جيرار جينيت :

يعتبر **جيرار جينيت** من أكثر النقاد عناية بمفهوم التداخل النصي في كتابيه: " **مدخل إلى جامع النص** " و" **أطراس** "، حيث أسهم في تطور مصطلح التناصية. جينيت استوفى كلامه على النص مع العلم أنّ التناص نظرية للنص في كتابه الثالث "**عتبات**" **1987**، وقد نتجت تنمية **جينيت** لمفهوم التناص من خلال بحثه الدائب عن الشعرية، التي تتجاوز فرادة النصوص الأدبية وتميزها...ومن ذلك أنه أصدر عام 1979 كتابا بعنوان "**Introduction a l'archtexte**" ورأى فيه أن مصطلح جامع النص (أو معمار النص أو النص الجامع) هو موضوع الشعرية .[1]

عمد **جينيت** إلى تطوير مفهوم التناص وإعطاءه أبعادا أفسحت المجال للدراسات اللاحقة، حيث اهتم بالمتعاليات وهي قائمة على رصد العلاقات الواضحة أو الخفية التي تجمع نصا ما بغيره من النصوص، ويتضمن (التعالي النصي) التداخل النصي الذي يعني عنده الوجود اللغوي، وربما كانت أوضح صور التداخل الاستشهاد بالنص الآخر

[1] عمر عبد الواحد، التعلق النصي(مقامات الحريري نموذجا)، ط1، دار الهدى للنشر، 2003، ص: 65 .

داخل قوسين بالنص الحاضر، كما يتضمن علاقة المحاكاة، وعلاقة التغيير والمعارضة، والمحاكاة الساخرة .[1] وتنحصر أشكال التناص عنده في نمطين، يقوم أحدهما على العضوية وعدم القصد ... ويعتمد الثاني على القصد والوعي ...[2].

وبهذا يكون **جينيت** قد تطور بالدراسات السابقة التي غطت مرحلة السبعينيات إلى موضوع جديد أسماه **(التعالي النصي) Transtextualite**، الذي يعني عادة كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني.[3] ليمنح **جينيت** مفهوم المتعاليات النصية بعدا واسعا يسمح باستيعاب مختلف أنواع العلاقات المتاح للنص إقامتها مع نصوص أخرى حيث قسّم هذه العلاقات إلى خمسة أنماط هي : **التناص، المحيط النصي، الميتانص، النص الجامع ، التعالق النصي .**

ومجمل القول أن **جينيت** قدم إضافة بارزة لمفهوم التناص بابتكاره للمتعاليات النصية.

[1] جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان، ط3، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص: 90.

[2] محمد عزّام، النص الغائب، ص:38. (مرجع سبق ذكره).

[3] جيرار جينيت، الشعرية، سوي، بريس، 1982، ص:7. نقلا عن: محمد غزّام، النص الغائب، ص: 38.

03- التفاعل النصي في النقد العربي المعاصر :

إنّ لفظة "التناص" في مدلولها اللغوي القديم التي كانت تعني ازدحام القوم، و"نصص" المتاع جعل بعضه فوق بعض[1]. قد انتقلت إلى الدراسات النقدية المعاصرة مستخدمة المدلول القديم نفسه تقريبا، لكن هذه المرة تركز على تراكم النصوص وتدافعها في مكان هندسي يشغل حيزا من بياض الورق، حيث تقترب النصوص فيما بينها وتتعالق لتخلق من النص الأول نصا ثانيا يتشظى في نص آخر، لتتشكل مجريات "التناص" من خلال تفكيك الصورة الكلية لوحدات جزئية، أو من خلال عملية اقتناص الصور الجزئية لبناء الصورة الكلية[2].

إهتم النقاد العرب المحدثون بظاهرة التناص معتمدين في ذلك على مرجعيتين اثنتين، أولهما النظريات الغربية الحديثة وما تبلور عنها من مفاهيم إجرائية عديدة، وثانيهما الموروث النقدي العربي، وأهم ما وصل إليه في باب تداخل النصوص[3]، ومن الملاحظ أن مصطلح التناص أثار جدلا نقديا شغل الباحثين العرب بسبب تعدد ترجمته، فقد عرف عدّة مقابلات في العربيّة.

وفي هذا الصدد سنعرج على آراء بعض النقاد لأخذ فكرة عامة عن كيفية تناولهم له:

---

[1] إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، دط، دار الدعوة، اسطمبول، تركيا، 1989، ص: 926.

[2] عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص: 74.

[3] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دط، دار الإبداع الثقافية، الجزائر، 2003، ص: 118.

أ- رؤية محمد بنيس :

قام محمد بنيس في كتابه الصادر عام 1979(**ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب)** بترجمة مصطلح التناص إلى مصطلح **النص الغائب.** معتبرا أنّ:" النص الشعري بنية لغوية متميزة ليست منفصلة عن العلاقات الخارجية بالنصوص الأخرى، فالنص شبكة تلتقي فيها عدّة نصوص أخرى يصعب تحديدها، إذ يختلط فيها الحديث بالقديم والعلمي بالأدبي واليومي بالخاص والذاتي بالموضوعي"[1]. ونجده يتخذ في بحثه ثلاثة قوانين تحدد طبيعة الوعي المصاحب لقراءة النص الغائب وهي: الاجترار والامتصاص والحوار .

ونجده أيضا يستعين بمصطلح التداخل النصي، لأنه يسهم في إنتاج شبكة العلائق التي نستطيع بها الانتقال من وحدة إلى أخرى أو من جهاز مفاهيمي إلى غيره بخلاف مصطلح التناص[2] .

ب- رؤية محمد مفتاح :

يعد محمد مفتاح من النقاد الذين اهتموا بقضية تفاعل النصوص واهتموا بها، فهو يعرِّفه بقوله:« التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة »[3]، إنّه يرى أن التناص تداخل النصوص بعضها ببعض بطرائق مختلفة، وهو يأخذ بمصطلح التعالق النصي بدل التناص. كما نلحظ أيضا أنه أعلى من قيمة التناص وجعله

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دط، دار العودة، بيروت، لبنان، 1979، ص: 261.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته (الشعر المعاصر)، ص: 181. (مرجع سبق ذكره).

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، ص: 121. (مرجع سبق ذكره).

من ضروريات الحياة، لأنّه يعد حسب رأيه:« بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان فلا حياة بدونهم ولا عيشة له خارجهم ».[1]

كما يرى أن هناك تناصا ضروريا واختياريا وتناصا داخليا وخارجيا، و يعترف أن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعص الضبط والتقنين، إذ يعتمد في تميزها على ثقافة المتلقي ومعرفته الواسعة وقدرته على الترجيح[2]. إذ يعترف مفتاح أنّ إدراك الفعل التناصي لا يتأتى إلاّ للقارئ الحصيف المطلع على كم كبير من النصوص، لكي يدرك الأبعاد الدلاليّة والجماليّة، ليتمكن من الدخول إلى عالم النص، ومعرفة العلاقة بين النص الأول والثاني .

أثار مفتاح استفسارات مهمة وحاول الإجابة عنها، إذ يقول: " أيكون التناص في الشكل أو المضمون أو هما معا ؟. إن ما يظهر – بادئ ذي بدأ– أنه يكون في المضمون لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة «عالمية» أو « شعبية» أو ينتقي منها صورة أو موقفا دراميا أو تعبيرا ذا قوة رمزية، ولكننا نعلم جميعا أنّه لا مضمون خارج الشكل، بل إنّ الشكل هو المتحكم في التناص والموجه إليه، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي وإدراك التناص، وفهم العمل الأدبي تبعا لذلك"[3]. وهنا يشير مفتاح إلى أن الشكل هو المتحكم في التناص الذي يحيل القارئ لإدراكه و إكتشافه .

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، ص: 125. (مرجع سبق ذكره).

[2] المرجع نفسه، ص: 131.

[3] المرجع نفسه، ص: (129–130).

ت- رؤية سعيد يقطين :

ذكر سعيد يقطين في كتاباته النقدية ظاهرة التناص وتعرض لها في كتابه " **انفتاح النص الروائي** " وكتاب " **الرواية والتراث السردي** " حيث آثر استعمال مصطلح التفاعل النصي مستثمرا في ذلك من أطروحات **جينيت التنظيرية** حول المتعاليات النصية .

يعتبر يقطين أن النص يتم إنتاجه ضمن بنية كبرى، تتعدد فيها النصوص وتتقاطع وتتداخل وتتعارض، وعلاقة النص بهذه البنية النصية الكبرى هي علاقة صراعية أو لنقل جدلية، تقوم على أساس التفاعل[1].

حدد يقطين صنفين للتفاعل النّصي هما : [2]

01- **التفاعل النصي الخاص** : ويظهر من خلال علاقة نص مع نص محدد، وتبرز هذه العلاقة بينهما على صعيد الجنس والنوع والنمط معا، وهذه العلاقة قد تظهر من خلال البيت الواحد أو القصيدة برمتها، ويعتبر أن النص اللاحق" **متعلق** " والنص السابق " **متعلق به** " لذلك أطلق على هذا الصنف مصطلح التعلق النصي.

02- **التفاعل النصي العام** : ويبرز من قيام نص ما علاقات مع نصوص عديدة مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع، وسمي بالعام، لأننا نظرنا فيه من جهات عدة ومستويات متعددة .

من خلال الصنفين يستطيع الباحث التناصي تحديد نوع التفاعل في النص، وما يهدف إليه. وهذين الصنفين ما تميزت به طروحات يقطين .

[1] سعيد يقطين، النص الروائي(النص والسياق)، ص: 33. (مرجع سبق ذكره).

[2] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، ص: 15. (مرجع سبق ذكره).

ث – رؤية عبد المالك مرتاض :

يعتبر كتاب " **نظرية النص الأدبي** " من أبرز الكتب التي تحدث فيها مرتاض عن نظرية التناص، حيث خلص من خلاله إلى أنّ التناص هو الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يُضمّن نصه ألفاظا أو أفكارا كان إلتهمها في وقت سابق[1]، إذ يعتبر بذلك أن السرقات الأدبية هي التناص فالقدماء أطلقوا عليه مصطلح السرقات للدلالة على التأثير بين النصوص، فالسرقة مبحث قديم تناوله النقاد العرب قديما في جميع جوانبها، ما كان ظاهرا منها أو متخفيا، فمرتاض يقر بأن العرب عرفوا التناص، لكن دون إطلاق المصطلح المتعارف عليه في النقد الحديث، فالقدماء لا يدرون أن أخذ الأديب من غيره : أفكارا أو ألفاظا، عن قصد أو دون قصد هي نفسها " التناص " بالاصطلاح الحديث لتلك الظاهرة [2].

التناص قديما متجل في خاصيتين هما – حسب عبد المالك مرتاض – :

- **نسبية الإبداع :** إذ يعتبر" أن كل ما يكتبه الكاتب أو ينظمه الشاعر ليست إلاّ ثمرة من ثمرات القراءات أو السماعات السابقة " [3]، وهذا طرح عرفه النقد من خلال نظرية النظم الماثلة في عنصري الحفظ والنسيان ليعيد بعد ذلك الناظم أو الشاعر إعادة صياغتها في قالب جديد بلا وعي منه .
- **حتمية الاجترار:** ويعتبر في هذا مرتاض أن المبدع محكوم عليه لا محال باجترار ثقافة أدبية (وغير أدبية)، تعامل معها بالقراءة أو السماع من قبل لأنّها

[1] عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ط2، دار هومة للطباعة، الجزائر، 2010، ص: 199.

[2] المرجع نفسه، ص: 190.

[3] المرجع نفسه، ص: 200.

متسلطة عليه وإن لم يشأ ذلك، فهي واقعة في كتاباته وإن لم يشعر بذلك[1]، وهنا يعتبر مرتاض أنّ الكلام إعادة لكلام آخر، فالمبدع يجتر كلام سابقيه.

من خلال ما سبق نستنتج أن مرتاض يرى أن: التناص في النقد العربي القديم لم يكن في صورة ناضجة، ترقى إلى صورته الناضجة في النقد الحديث أين باتت النظرية تتقصى أثر النصوص، لكن هذا لا ينفي أنّها تمثل المهاد الأول الذي اتكأت عليه النظريات الحديثة في بناء صرحها الناضج لاعتبار أنّ البحث في الجذور هو بحث عن السمات الدقيقة التي تربط الرؤية النقدية القديمة بالرؤية النقدية الحديثة، في مجال ظاهرة تداخل النصوص وتشرباتها.[2]

[1] عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص: 199.

[2] عبد الفتاح بن خليفة، التناص التراثي في شعر مفدي زكرياء (قصيدة إلى الريفيين وسوق عكاظ انموذجا)، رسالة ماجستير في قضايا الأدب والدراسات النقدية، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر2، الجزائر، 2015/2014، ص: (52-53).

04- مستويات التفاعل النصي (التناص) :

للتناص في إنتاج الفنون القولية طرائق يتم بها، لأن الكتاب لا يتساوون في قراءتهم لما تجمّع لهم من نصوص، فهم يتفاوتون في استخدام نصوص غائبة وفقا لكفاءتهم، ومن ثم "فإن النص عندما يرتبط بالنصوص الأخرى، من خلال ترابطاته اللغوية يحقق لنفسه كتابة مغايرة حتما للنصوص الأخرى، فيدمجها في أصله ويضغطها بين ثنايا الصوائب والصوامت بطريقة قد لا تراها العين المجردة"[1] .

إن قراءة النصوص الغائبة وإعادة كتابتها تخضع لعدة مستويات، وسنقف عند علمين من أعلام النقد المعاصر" **كريستيفا**" و" **بنيس**" اللذان حاولا تحديد مستويات التناص :

أ- مستويات التفاعل النصي عند جوليا كريستيفا :

تتفاوت مستويات التناص من نص لآخر، بحسب التراكمات المعرفية للمؤلف ومدى إنفتاحه على نصوص أخرى، لذا فقد لخصت كريستيفا ثلاث مستويات للتناص هي :

01-النفي الكلي: وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوبا[2]، وبذلك ينفي المبدع كليا في هذا المستوى النصوص التي تناص معها، ويصبح النص محصلة القراءة القائمة على محاورة النصوص، ولهذا على القارئ أن يكون ذكيا في تعامله مع النص، لأنّه هو الذي يفك رموزه ويعيدها إلى أصلها، ويكشف المصدر الأصلي الذي أخذ منه المبدع .

---

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص: 252.

[2] نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النّصي (التناصية، النظرية والمنهج)، ص: 117.(مرجع سبق ذكره).

02-النفي الموازي : حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه،[1] و هذا لا يمنع اقتباس النص المرجعي معنى جديدا، وهذا المستوى من توظيف النصوص الغائبة هو أقرب ما يكون إلى مصطلحي التضمين والاقتباس المعروفين في الفكر البلاغي القديم.

03-النفي الجزئي : وفيه يكون جزء واحد من النص المرجعي منفيا[2]، وفيه يستمد الكاتب بنية جزئية من النص الأصلي في هذا المستوى، ويتفاعل معها داخل نصه، مع نفي بعض المقاطع منه.

ب- مستويات التفاعل النّصي عند محمد بنيس :

تحدث الناقد محمد بنيس عن ظاهرة التناص كغيره من النقاد العرب، وقد أدرج ثلاثة قوانين تُعتمد في قراءة وتحليل النص الغائب هي :

1-الاجترار : اعتبر هذا القانون أحد الأسباب التي أسهمت في جمود النص الغائب، لأنّ الاجترار هو تكرار النص الغائب من دون تغيير أو تحوير، والاجترار كان سائدا في عصور الانحطاط... حيث تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني[3]، وربما يعود الاجترار لعاملين: إمّا بسبب نظرة التقديس لبعض النصوص، وإمّا لضعف القدرة الإبداعية لدى الشاعر الجديد، وبذلك يقوم بكتابة النص الغائب بشكل نمطي جامد لا حياة فيه، وهذا يعني أنّ التناص الاجتراري يعمل على إعادة كتابة النص الأصلي دون إبداع، مما يجعل النص الغائب لا يصل إلى هدفه المنشود .

[1] نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النّصي (التناصية، النظرية والمنهج)، ص: 117.(مرجع سبق ذكره).

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص،253.

02-الامتصاص: يذهب هذا النمط بالنص الغائب إلى أقصى حدود الإبداع،" فهو مرحلة أعلى لقراءة النص الغائب، وهو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية النص وقداسته"[1]، فيستحضره الشاعر بطريقة تبعث الحياة فيه من جديد وتجعله مستمرا وإن كان غير ظاهر. «... ومعنى هذا أنّ التناص الامتصاصي لا يجمد النص الغائب ولا ينقده وبذلك يستمر النص غائبا غير ممحو، ويحيا بدل أن يموت»[2]، فالشاعر يستحضر النصوص الغائبة وفق رؤيته الخاصة وحاجة نصه، فيطوعها وفق متطلبات جديدة لم تعرفها في المرحلة التي كتبت فيها .

03-الحوار: يعد هذا النمط من أرقى مستويات التعامل مع النص الغائب حيث " يفجر الشاعر فيه مكبوته ونواته، ويعيد كتابته على نحو جديد وفق كفاءة فنية عالية، وهذا النوع من التعامل مع النصوص الغائبة لا يقوم به إلا شاعر مقتدر"[3]، ذلك لأنّ التناص الحواري "هو أعلى مرحلة في قراءة النص الغائب، الذي يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة، تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه،

لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص وإنما يغيره،... وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية،... " [4]، ولهذا يمكننا القول أن التناص الحواري هو قراءة نقدية علمية للنص الغائب ولهذا يعد أرقى مستويات التناص كلها.

---

[1] ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص،253.(مرجع سبق ذكره).

[2] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 158.(مرجع سبق ذكره).

[3] المرجع نفسه، ص: 159.

[4] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص: 277.(مرجع سبق ذكره).

الفصل الأول: تجليات التفاعلات النصية في شعر أحمد حمدي.

أولا: التفاعلات النصية الدينية.

01- التفاعل النصي مع القرآن الكريم.

02- التفاعل النصي مع الحديث النبوي الشريف.

ثانيا: التفاعلات النصية الأدبية:

01- التفاعل مع الشعر العربي القديم.

02- التفاعل مع الشعر العربي الحديث.

ثالثا: التفاعلات التناصية الأسطورية:

01- أسطورة السندباد.

02- أسطورة العنقاء.

03- أسطورة شهرزاد.

بعد أن تطرقنا لأهم المفاهيم النظريّة، والتي حاولنا من خلالها صبر أغوار قضية التفاعل النصي، معرجين في ذلك على آراء أبرز النقاد الذين طرقوها، فنجد كل ناقد يحاول أن يدلي بدلوه فيها، محاولين إيجاد طرائق وآليات تمكنهم من الغوص في خفايا النص الأدبي. وها نحن الآن في صدد ولوج المتن الشعري الجزائري، لرصد أهم التعلقات والتفاعلات النصية في شعر **أحمد حمدي**.

أولا: التفاعلات النصية الدينية:

لا يخلو النص الشعري الجزائري عامة على مر عصوره من تمثلات الدين الحنيف، إذ أصبح يأخذ الشاعر منه للإثراء تجربته الإبداعية. كما أنه "يشكل ملاذاً روحياً يلجأ إليه الشعراء والمبدعون في تشكيل وجدانهم التراثي "[1].

وللتناص الديني حضور لافت في النص الشعري الجزائري المعاصر، وخاصة النص القرآني، بما يضفيه على النص من دلالات متعددة. كما أن استحضار" الخطاب الديني في الخطاب الشعري المعاصر يعني إعطاء مصداقية وتميز لدلالات النصوص الشعرية انطلاقا من مصداقية الخطاب القرآني وقداسته وإعجازه"[2].

وحين نتأمل شعر **أحمد حمدي**، فإننا نلمس نصوص غائبة كثيرة يمكن تصنيفها في هذا الصدد إلى صنفين هما: التفاعل النصي القرآني والتفاعل النصي الحديثي. هذان الصنفان أحيانا يكونا شديدا البروز، وأحياناً أخرى نجده عكس ذلك.

[1] نادو قاسم، التناص القرآني والإنجيلي والتوراتي في شعر أمل دنقل، مجلة جامعة القدس للأبحاث والدراسات، ع6، أكتوبر 2005، ص: 240.

[2] عزّة جربوع، التناص مع القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر، مجلة فكر وإبداع، ع11، 2002، مصر، ص: 134.

01- التفاعل النصي من القرآن الكريم:

القرآن الكريم معجزة الدهور، يفيض بالصياغة الجديدة، والمعنى المبتكر، يصور تقلبات القلوب، وخلجات النفوس، إذ أنّه أعطى الحرية في التأمل الجمالي، والكتابة، وداعا إلى الاغتراف من منهله العذب[1]. فالشاعر العربي عندما سمع آيات القرآن الكريم سحرته وتأثر بها، فراح ينهل منها بأساليب وطرق شتى ومتعددة .

تنوعت رؤية الشاعر واختلفت، فنجده أحيانا قد تناص مع القرآن تناصا صريحا، وبطريقه مباشرة، وأحيانا أخرى نجده متخفيا وراء دلالات ومعاني يصعب اكتشافها من طرف القارئ العادي الغير متمرس .

نحاول في هذا الفصل أن نقدم بعضا من النصوص الغائبة التي ضمّنها **أحمد حمدي** في شعره، وهذا يستلزم منا استنباط النص الحاضر للعثور على النص الغائب.

وفيما يلي عرض لأهم التداخلات والتفاعلات مع النص القرآني عند **أحمد حمدي**.

يقول في " **قصائد الى فلاح**" في مقطعها الثالث:

وكانت أرضه معطاء،
رغم السنين العقم
تمتلئ الخوابي الكبيرة
بالزيت
والطحين[2]

في هذا المقطع اتكأ الشاعر على الإضمار والإيحاء لاستلهام النص الغائب، ومعنى ذلك وجود لفظ أو معنى أخذه الشاعر من نص سابق، ليجسده في نص لاحق،

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 161.(مرجع سبق ذكره).

[2] أحمد حمدي، الأعمال الشعريّة غير الكاملة، منشورات وزارة الثقافة الجزائرية، دط، 2007، ص:38.

ذاكراً شيئا من الألفاظ الدالة على ذلك: سنين، العقم، تمتلئ. هذا ما جسد الشكل الامتصاصي من القرآن الكريم في سورة يوسف: ﴿ قَالَ تَزْرَعُونَ سَبْعَ سِنِينَ دَأَبًا فَمَا حَصَدتُّمْ فَذَرُوهُ فِي سُنۢبُلِهِۦٓ إِلَّا قَلِيلاً مِّمَّا تَأْكُلُونَ ﴿٤٧﴾ ثُمَّ يَأْتِي مِنۢ بَعْدِ ذَٰلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَأْكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ إِلَّا قَلِيلاً مِّمَّا تُحْصِنُونَ ﴿٤٨﴾ ثُمَّ يَأْتِي مِنۢ بَعْدِ ذَٰلِكَ عَامٌ فِيهِ يُغَاثُ ٱلنَّاسُ وَفِيهِ يَعْصِرُونَ ﴿٤٩﴾ ﴾[1] .

كان هذا النص القرآني حاضر لتقوية الصورة وإضفاء جمالية من خلال ما رسمه الشاعر لحال الفلاح في الستينات من صبر وحب لأرضه، فبالرغم من السنين العجاف إلاّ أنّ الأرض طيبة تُؤتي أُكلها كلّ حين.

ونجد أيضا من التفاعلات التناصية قوله في قصيدة، "**كوحشة الصبي**" ، يقول:

وحدك في فجاج الموت

يا مضغة، في جوف حوت

تبحث عن شعاع النور[2].

استطاع **أحمد حمدي** في هذا النموذج الشعري أن يتناص مع القرآن الكريم في ما يسمى بالصورة الإشهارية في النقد الحديث، " التي تتم من خلال مقابلة الشاعر بين موقفين أم حالتين حيث يستعير صورة من أثر آخر ثم يدمجها في خطابه"[3]. هذا ما يجعل المتلقي ينجذب إلى تلك الإشارة، ليؤول النص تأويلا صائبا، فعبارة (جوف حوت)، (ابحث عن شعاع)، تحيل المتلقي والقارئ لاستعادة مشهد من القرآن الكريم ، في قصة

[1] سورة يوسف، الآية: (47 – 49).

[2] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص :45 .

[3] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص: (191–192). (مرجع سبق ذكره).

يونس عليه السلام. قال تعالى: ﴿ فَٱلۡتَقَمَهُ ٱلۡحُوتُ وَهُوَ مُلِيمٞ ١٤٢ فَلَوۡلَآ أَنَّهُۥ كَانَ مِنَ ٱلۡمُسَبِّحِينَ ١٤٣ لَلَبِثَ فِي بَطۡنِهِۦٓ إِلَىٰ يَوۡمِ يُبۡعَثُونَ ١٤٤ ﴾ [1] . ليتناص الشاعر بطريقة الامتصاص مع الآية الكريمة، فعبارة: (ثوب الحوت) جسدت هذا الامتصاص، ليقارن من خلالها بين موقف الشاعر الذي يعيش في غربة، وظلام، وعزلة، وكذلك كان موقف يونس عليه السلام باحثا عن شعاع النور في جوف الحوت.

أيضا من النماذج الشعرية التي تدخلت مع القرآن ما نجده في قصيدة: " **تائه في مملكه القلق**". يقول:

ما من رفيق
في الطريق يشدو زندي
أنا ضعت في قلقي ودربي
ويتيه عبر البحر ركبي!! [2]

الشاعر هنا يعيد كتابة النص القرآني الغائب، واستحضاره موظفا إياه في شكل فني، وذلك بطريقة الامتصاص التي تحدث بها محمد بنيس للآية الكريمة: ﴿... يَتِيهُونَ فِي ٱلۡأَرۡضِۚ فَلَا تَأۡسَ عَلَى ٱلۡقَوۡمِ ٱلۡفَٰسِقِينَ ٢٦ ﴾[3]. ممتصاً إشارياً وحتى دلاليا الآية وواضعا إياها في نصه، لتصبح معادلة موضوعية مع الجو النفسي المشحون بالحسرة، والألم، والضياع الذي يعيشه الشاعر.

من النماذج الأخرى أيضا التي جسدت الرؤية التناصية بين **أحمد حمدي** والتراث الديني القرآني ما يقوله في قصيدة: "**موجز لأخبار بحجم المسالة**":

---

[1] سورة الصافات، الآية: (142– 144).

[2] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: (20–21).

[3] سورة المائدة، الآية: 26.

كنت مطرا ،

كنت ثمارا في الدوال دانية،[1]

استوحى الشاعر صورة الجنة من الآية القرآنية الكريمة: ﴿ وَدَانِيَةً عَلَيۡهِمۡ ظِلَٰلُهَا وَذُلِّلَتۡ قُطُوفُهَا تَذۡلِيلاً ١٤ ﴾[2]. حيث تفاعل مع مضمونها في شكل امتصاصي، حيث أنتج منها دلالة جديدة تشبه في فحواها معنى الآية الكريمة إلى حد ما. من خلال تفاعله هذا شبه حال إفريقيا بالدوال الدانية، لما فيها من خيرات. لكن هذه الثروات تحولت إلى نقم تكالبت عليها الأمم بعدما كانت إفريقيا امرأة كالشمس، وغزالة تدخل لب القلب دون رخصة.

ونجد في قصيدة: "**يطلع الراقدون**" من "**ديوان قائمة المغضوب عليهم**" :

والشهيد الذي لم يمت،

ظل يتبعني.

يدخل الشارع الجانبي[3]

ففي هذا المقطع تفاعل مع الآية القائلة: ﴿ وَلَا تَقُولُواْ لِمَن يُقۡتَلُ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ أَمۡوَٰتُۢۚ بَلۡ أَحۡيَآءٞ وَلَٰكِن لَّا تَشۡعُرُونَ ١٥٤ ﴾[4] . في شكل الامتصاص من خلال إعادة إنتاج الآية في علاقة تناصية، لتتولد الدلالة الجديدة، التي من خلالها يفصح بأن الشهيد أصبح يجوب الشوارع بعد أن طلع من مرقده، ليقدر ويُقيِّم بنفسه قيمة نضاله التاريخي،

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 73.

[2] سورة الإنسان، الآية: 14.

[3] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص:123.

[4] سورة البقرة، الآية: 154.

وهل أتى أكله أم لا؟. مُعرياً بذلك المظاهر الاجتماعية السائدة، ليرى المرأة المرتدية لجلباب الخيش. وكأن نظاله لم يؤتي أكله.

يقول في : "**سفر الاشارات**" من ديوان " **تحرير ما لا يحرر**":

قال الخالق

أكتب صفحه تاريخ بارق

أكتب، ما شئت، حارق

فالق

فالصفحة تصبح فجراً شارق[1]

في هذا المقطع تعالق الشاعر مع النص القرآني بطريقة الامتصاص، مستحضراً معاني الآية الكريمة القائلة: ﴿ وَلَئِن قُتِلْتُمْ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ أَوْ مُتُّمْ لَمَغْفِرَةٌ مِّنَ ٱللَّهِ وَرَحْمَةٌ خَيْرٌ مِّمَّا يَجْمَعُونَ ﴿١٥٧﴾ ﴾[2]. و﴿إِلَّا مَن تَابَ وَءَامَنَ وَعَمِلَ عَمَلًا صَٰلِحًا فَأُوْلَٰٓئِكَ يُبَدِّلُ ٱللَّهُ سَيِّـَٔاتِهِمْ حَسَنَٰتٍ ۗ وَكَانَ ٱللَّهُ غَفُورًا رَّحِيمًا ﴿٧٠﴾ ﴾[3]. الشاعر هنا امتص معنى الآيتان ليعيد تركيبها في قالب فني جميل، محطما البنية اللغوية للنص الغائب، مبقيا على دلالة الألفاظ، التي يستطيع القارئ المتمرس فك علاقته التناصية لربطها بالنص السالف .

أيضا ما نجده في قصيدة " **أطفال الحجارة** " من ديوان " **أشهد أنني رأيت** ":

ينقض كالطير الأبابيل

التي لا تبقي بعد مسيرها

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 177.

[2] سورة آل عمران، الآية: 157.

[3] سورة الفرقان، الآية: 70.

نملا يدب، ولا شجر..[1]

هذه الأبيات تستدعي إلى الذهن سورة الفيل التي تكشف حالة أبرهة الحبشي وجنوده وانكسار مشروعهم الذي لم يكتمل. يقول عز وجل: ﴿ وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ ۝٣ تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ ۝٤ ﴾[2]. ليتفاعل نصيا مع هذه الآية بطريقة الاجترار، حيث أن الشاعر لم يقدم أي جديد في هذا النص، وظل بذلك النص خاليا من التوهج. بقي النص بذلك جامدا فلم يضف أية دلالة جديدة سوى الدلالة المعهودة في النص الغائب. فقد استحضر من خلاله قصة الفيل للشبه الكبير بين حادثة أبرهة وما يحدث مع أطفال فلسطين، الذين اتخذوا من الحجارة سلاحا يمطرون و يرهبون بها عدوهم.

وبالنظر للكم الكبير من التفاعلات النصية بين القرآن الكريم وشعر **أحمد حمدي** ارتأينا أن نصوغ الجدول التالي كإشارة في نُتَفٍ يسيرة لبعض منها:

	النص الحاضر	النص الغائب	طبيعة التفاعل النصي
01	ها..هنا كبرت وهاهنا انهزمت و انتصرت، وغصت في عوالم الخلود. الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 54.	۞ مِنْهَا خَلَقْنَٰكُمْ وَفِيهَا نُعِيدُكُمْ وَمِنْهَا نُخْرِجُكُمْ تَارَةً أُخْرَىٰ ۝٥٥ سورة طه: 55 .	امتصاصي.
02	يخرج يونس السجين من أحشاء الحوت،	فَٱسْتَجَبْنَا لَهُۥ وَنَجَّيْنَٰهُ مِنَ ٱلْغَمِّ ۚ وَكَذَٰلِكَ	إجتراري

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 207.

[2] سورة الفيل، الآية: (3- 4- 5).

	الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص : 73.	نُجِّ ٱلۡمُؤۡمِنِينَ ﴿٨٨﴾ سورة الأنبياء:88.	
03	والشعراء الذين يقولون مايعلمون، ومالايعلمون. الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص:81	﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمۡ يَقُولُونَ مَا لَا يَفۡعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾ سورة الشعراء: 226.	إجتراري.
04	لعل ريحا من سماء الله تأتي ، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص:155	وَهُوَ ٱلَّذِي يُرۡسِلُ ٱلرِّيَٰحَ بُشۡرَۢا بَيۡنَ يَدَيۡ رَحۡمَتِهِۦٓ ... ﴿٥٧﴾ سورة الأعراف :57.	امتصاصي.
05	يجيئون من ظلمات العصور ، يجيئون مثل جراد، ذبابا ذبابا ذبابا !!! الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص:201	خُشَّعًا أَبۡصَٰرُهُمۡ تَخۡرُجُونَ مِنَ ٱلۡأَجۡدَاثِ كَأَنَّهُمۡ جَرَادٞ مُّنتَشِرٞ ﴿٧﴾ سورة القمر: 07	امتصاصي.
06	أودعني السجن، والحزن فانجس الضوء في حائط السجن قدم لي زهرة الياسمين!	قَالَ رَبِّ ٱلسِّجۡنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدۡعُونَنِيٓ إِلَيۡهِ وَإِلَّا تَصۡرِفۡ عَنِّي كَيۡدَهُنَّ أَصۡبُ إِلَيۡهِنَّ وَأَكُن مِّنَ	امتصاصي.

	الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص:64	ٱلْجَـٰهِلِينَ ﴿٣٣﴾ سورة يوسف: 33.	
07	يا فلسطين، أنت والتين ، والزيتون والوطن الذي يذبحون الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص:151.	وَٱلتِّينِ وَٱلزَّيْتُونِ ﴿١﴾ سورة التين :01.	إمتصاصي.

إنّ ما يلاحظ من خلال الشواهد التناصية الواردة في الجدول، هي أنّ أغلب هذه التفاعلات النصيّة جاءت بمفردات قرآنيّة، أو ما يشير إلى ذلك من دلالات ومعاني، فقليل ما نجده يقتبس النص القرآني كما هو، هذا ما يعبر عن تمكن الشاعر من أدواته الفنية وقدرته التناصية العالية.

وما يمكن استخلاصه أن طريقتي الامتصاص والاجترار قد غلبت على نصوص الشاعر، لكن الكفة مالت لطريقة الامتصاص، التي هي " أعلى مرحلة في قراءة النص الغائب"[1]. أما بالنسبة للحوار فإن الشعراء " يخافون محاورة القرآن لأنّه يضل دائما نصا مقدسا عند الشعراء يتعلمون منه وينهلون من بلاغته"[2]، لدعم ضائقتهم الشعرية، وكذلك كان حال **أحمد حمدي**.

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص:253. (مرجع سبق ذكره).

[2] المرجع نفسه، ص: 267.

02-التفاعلات النصيّة مع الحديث النبوي الشريف.

إنّ القرآن الكريم لا يمثل المرجعية الدينية الوحيدة، ولا يتوقف عنده، وإنّما يشمل الأحاديث النبويّة الشريفة أيضا، فهي تأتي في الدرجة الثانية في التشريع، كونها جاءت مفصلة وشارحة للذكر الحكيم. فالنبيﷺلا ينطق من هوى، هذا ما أكسب كلامه قداسة، إضافة إلى ما تميز به من بلاغة وبيان، هذا ما جعل الشعراء يدركون " أهمية الحديث النبوي فنيا وفكريا، فراحوا يستحضرونه في نصوصهم وينهلون من معينه ويعيدون كتابته وفق ما يتماشى مع تجربة كل شاعر"[1].

تعد الأعمال الشعرية **لأحمد حمدي** أحد النصوص التي عرفت تداخلا مع السيرة النبوية العطرة، هذا ما نَّمّ عن اتساع ثقافة الشاعر الدينية، حيث كان توظيفه إياها قليلا نوعا ما مقارنة مع الذكر الحكيم. يتجسد هذا التوظيف فيما يلي:

وفي فيه طاحونة،

من غبار الكلام،

وبين أصابعه مسبحة،

وبعض دولارات،

لكن أعشاءه

كشفت سره؛

جثة من بقايا العصور[2]

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 199. (مرجع سبق ذكره).

[2] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 222.

استطاع الشاعر في هذا النص أن يحيلنا إلى نص نبوي قال فيه النبي ﷺ: ﴿ من شر الناس ذو الوجهين، الذي يأتي هؤلاء بوجه وهؤلاء بوجه ﴾[1]. وكذا يحيلنا إلى النص القائل أيضا: ﴿ من كان له وجهان في الدنيا؛ كان له يوم القيامة لسانان من نار﴾.[2] كان التناص هنا في شكل امتصاصي، حيث استطاع الشاعر إعادة تشكيل النص الغائب وفق نظرته، وهو تناص بالمعنى ليوضح من خلاله نفاق السياسيين وكذبهم على شعوبهم، فهم يقولون مالا يفعلون، وظاهرهم كسراب يحسبه الضمآن ماء.

وفي تفاعل آخر في قصيدة " **هكذا** ". يقول:

غير أن الوردة المشتعلة؛

سوف تبقى نجمة

أو قنبلة!! [3]

هذا المقطع يحيلنا إلى معنى الحديث القائل: ﴿ كل مولود يولد على الفطرة، فأبواه يهودانه أو ينصرانه أو يمجسانه، كمثل البهيمة تنتج البهيمة، هل ترى فيها جدعاء ﴾[4].

ويشير الحديث في مضمونه أنّ الإنسان يولد ورقة بيضاء، **فأحمد حمدي** استطاع الاستثمار في معنى الحديث النبوي الشريف بشكل امتصاصي ليعبر به عن دلالة أخرى

[1] محمد ناصر الدين الألباني، صحيح سنن أبي داوود، مج: 3، ط1، مكتبة المعارف للنشر، الرياض، 1998 في باب ذي الوجهين، رقم: 4872، ص:(195- 196).

[2] المصدر نفسه، تحت رقم: 4873 ، ص: 196.

[3] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 213.

[4] أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، ط1، دار ابن كثير، دمشق-بيروت، 2002، في باب ما قيل في أولاد المشركين، رقم: 1385، ص: 334.

تشبه الدلالة السابقة، حيث جسد من خلاله أن الشعر الأصيل والنابع لأجل قضية مستحيل أن يحيد عن أساسه، فهو لا يزيّف الحقائق، وكذلك الشاعر الأصيل. يقول :

هكذا..

يزعم أن الحب حرب؛[1]

وفي موضع آخر يقوم باستحضار النص الغائب على شكل صورة شعرية تحيل إلى نص نبوي غائب عن طريق صورة من الأثر السابق، ثم يقوم بإدماجها في النص الشعري. يقول في " **تحولات على خريطة العقل**" في المقطع الثالث منها:

يا سادتي.. إنا الشهيد

والقاتل والمقتول!**[2]**

قام باستدعاء الحديث التالي: قال ﷺ: ﴿إذا تواجه المسلمان بسيفهما، فالقاتل والمقتول في النار.. ﴾[3].

إن هذا الاستدعاء جاء من الحديث النبوي في سياق النص الشعري بهذه الصورة ليحرك العاطفة، حيث التفاعل النصي في هذا النموذج منح الصورة غناً وجمالا، ليستعيد الشاعر جزاء القاتل والمقاول، فهو يشير من خلال هذا التناص أنّ الشهيد قُتل مرتين، قتل في كفاحه، وقتل في قبره، لعدم إدراك من أتوا بعده قيمة نظاله، وجحم التضحيات التي قدمها في سبيل كرامة الوطن والمواطن. فتضحياته كانت كالهباء المنثور. فكان

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 213.

[2] المصدر نفسه، ص: 56.

[3] أبو الحسين مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري، صحيح مسلم: شرح النووي، ط2، مؤسسة قرطبة للنشر والتوزيع، 1994، كتاب الفتن وأشراط الساعة، باب إذا تواجه المسلمان بسيفيهما، ص: (2214 – 2205) .

بذلك التناص في شكل امتصاصي مبنيا على التحويل والتذويب، فالنص تكوّن في الوعي الباطن للشاعر، لما يحمله من مشاعر الغضب والألم.

إنّ الكلمة التي تأتينا إلى نصنا تشتبك مع كلماتنا نستخدمها في ظروف جديدة، فتتبادل الإنارة مع سياقات جديدة، وتتفاعل تفاعلا متوترا. نظفر منها بأجوبة جديدة، قد تكون قيلت آلاف المرات قبل أن تصل إلى نصنا فتسكنه، ولكنها حتى في هذا النص الأخير تحتفظ بومضات نورها، يكبّلها ماضي استعمالاتها السابقة. إنّها حضور في الجسد الجديد، تحتفظ بندوبات لها على سطحه، أو في العمق من طبقاته، جيولوجيا كتابات، تستنفر العديد من القراء لتتبع حفرياتها، وفي كل طبقة منها ضوء يتلألأ ويضيء كتابات أخرى وهكذا إلى لا نهاية ...[1]. هذا ما لمسناه في التفاعل النصي السابق.

إنّ **أحمد حمدي** يقوم باستحضار النص الغائب عن طريق استعارة دلالات من نصوص نبوية، ليقوم بإعادة تشكيلها في صورة أخرى مغايرة للنص الأصل ليدمج هذه الدلالات في نصوصه وفق ما يناسب نظرته ومقصده. ومن مثل هذا ما قاله في: "**قصائد إلى فلاح**". يقول :

فيعود الطير الشارد

يخر من الجوع

فيا للعجب![2]

هذا يحيلنا لقوله ﷺ: ﴿ لو أنكم توكلون على الله حق توكله لرزقكم كما يرزق الطير تغدو خصاما وتروح بطانا ﴾[1]. كان التفاعل النصي هنا في شكل حواري مناقض

[1] نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي (التناصية، النظرية والمنهج)، ص: 12.(مرجع سبق ذكره).

[2] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 37.

للحديث النبوي، ففيه يروح الطير جائعا ويعود مملوء البطن.أما عند **أحمد حمدي**، فإن الطير يعود خصاما شديد الجوع، وهذا إشارة إلى الجوع الذي يعانيه الشعب فالأرض أصابها القحط ومرّت عليها سنون العقم.

يقول أيضا :

عاد للأرض مرة فرأى الناس في شقاء[2]

يتجلى لنا في هذا البيت النص النبوي الغائب الذي تم استحضاره من طرف الشاعر. قوله ﷺ: ﴿ والذي نفسي بيده! ليوشكن أن ينزل فيكم ابن مريم صلى الله عليه وسلم حكما ومقسطا، فيكسر الصليب، ويقتل الخنزير، ويضع الجزيّة، ويفيض المال حتى لا يقبله أحد﴾[3]. قام الشاعر بتفجير معنى هذا الحديث ليتناص معه في شكل امتصاصي. مسقطا بذلك نزول عيسى عليه السلام في آخر الزمان على الشهداء الذين ضحوا بأنفسهم في سبيل تحقيق الحرية والكرامة والعزة للشعب. فالشهيد لو يعود لرأي الناس في بؤس وشقاء شديد. وكذلك عودة عيسى عليه السلام في آخر الزمان بعد أن يكون قد ساد وانتشر الظلم في الناس .

من التجليات التناصية أيضا ما نجده في قصيدة "**الكائنات**" في مقطعها الثاني. يقول:

ورمتني في تضاريس الرطوبة؛

كبقايا بدوي طاعن

في سكرات،

---

[1] أبو عيسى محمد بن عيسى بن سورة الترمذي، جامع الترمذي، بيت الأفكار الدولية للنشر والتوزيع، باب في التوكل على الله، رقم: 2344، ص: 386.

[2] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 75.

[3] رواه الإمام مسلم في صحيحه، باب نزول عيسى بن مريم ، ص: 135.

يملأ الدنيا بكاء ونحيبا[1]

حين نتأمل هذه الأبيات أول ما يلفت نظرنا عبارة (الدنيا بكاء ونحيبا) والتي تشير في مفادها إلى الحديث النبوي القائل : ﴿ لم يبق في الدنيا إلاّ بلاء وفتنة ﴾[2].

كان التناص في شكل اجتراري خال من التوهج، فظل النص بذلك جامدا لم يحمل أي معنى جديد غير المعنى السالف. ربما يعود ذلك إلى الألم الذي يصاحب الشاعر، فلا الأحلام تحققت ولا الحياة أنصفته، ولا المصائب تركته. يقول :

آه ما أقسى الحياة!

نامت الأحلام في صدري،[3]

ويقول:

آه ما أقسى الحياة!

سحقتني في تجاويف المدينة[4]

ومن النماذج التناصية أيضا قوله في "**هواء خانق**" :

-أين الرجال؟؟

-أين العرب؟؟

-كرب.. قرب!!

---

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 115.

[2] أبو عبد الله محمد بن يزيد القزويني، سنن ابن ماجة، ط1، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض،باب شدة الزمان، رقم: 4035، ص: 667.

[3] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 114.

[4] المصدر نفسه، ص: 115.

ما أضيق الدنيا

وما أقسى العرب!![1]

تناص في هذا النص مع قوله ﷺ: ﴿ ويل للعرب من شر قد اقترب.. ﴾. فالتناص كان في شكل امتصاصي. مسقطا إياه على الواقع العربي خاصة ماحدث مع لبنان التي تخلى عنها رجالات العرب، حينما تم قصف بيروت من قبل الكيان الصهيوني.

وفي الأخير يمكن أن نقول أن **أحمد حمدي** استطاع أن ينفتح على المشهور من الأحاديث النبوية الشريفة، ممتصا معناها في غالب الأحيان في قالب خاص به، وفق ما يخدم تجربته ورؤياه، مستدرجا المتلقي بها وآخذا إياه إلى عالمه الخاص.

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 160.

ثانيا : التفاعلات النصية الأدبية:

كان الشعر العربي بنوعيه القديم والحديث من أهم الركائز التي بنى عليها شعراؤنا المعاصرون تجاربهم، خاصة مع قصائد الشعراء المُفلقون والمشهود لهم، ذلك لما حوته أعمالهم من مميزات الجمال خلقا وإبداعا. ماجعل الشعراء ينهلون من هذا التراث لتأثرهم به. لهذا فمن الطبيعي أن يكون التراث الأدبي من أكثر المصادر قربا لنفوس الشعراء، فقد أجاد البعض في تطويعه، بينما أخفق آخرون كل حسب فهمه واستيعابه، وفق ما يناسب التجربة والقضية، فالشعراء تجاربهم متقاربة مهما اختلفت مناهلهم. لذا كان من السهل التأثر بهم.

1- التفاعل النصي مع الأدب العربي القديم:

يعد التناص مع الشعر العربي القديم أحد الوسائل التي لجأ إليها الشاعر الحديث والمعاصر، ليخصِّب نصه بتجارب سابقيه. فأخذ من التراث ما يناسب حالته الشعورية وواقعه المعاش، "وهذا كله يحتاج إلى إطلاع واسع على التراث الأدبي في كافة عصوره، ومعرفة ماضيه ليسهل ربط المتأخر بالمتقدم، وما أخذ في السلف عن الخلف"[1]. من نماذج التداخل النصي التي تعالق فيها **أحمد حمدي** في قصيدة "**غزل**". يقول:

أنا...

لا أستطيع كتم الهوى

وهكذا العشاق[2]

هذا المقطع يحيلنا إلى ماقاله **جرير**:

لقد كتمت الهوى حتى تهيمي ولا أستطيع لهذا الحب كتمانا[3].

من الواضع أن التناص هنا كان بين هذين الأبيات على أساس تداخل نصي مبني على قلب المضمون، وذلك في شكل حواري، وهذا ما يدل على هضم ووعي الشاعر للنص الغائب. ليتصرف **حمدي** فيه كما يحلو له وفق تجربته ورؤياه الخاصة.

أيضا من التفاعلات ما نجده في قوله :

حيث قراصنة البر

[1] محمد عزّام، النص الغائب، ص : 105. (مرجع سبق ذكره).

[2] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 24

[3] ديوان جرير، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1986، ص: 491.

يلتزمون الوقوف على طلل زائل.

والعكوف على سلخ جلد الوطن![1]

هذا المقطع ينبثق عن العديد من النصوص الشعرية العربية القديمة. وخاصة تلك المقدمة الطللية، التي جعلها أسلافنا مقدمات يفتتحون بها قصائدهم، حيث كان النقاد يعتبرون أن الوقوف على الطلل لازمة من لوازم الشعر. يقول **امرؤ القيس:**

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل[2]

ومثل هذا البيت كثير في ثراثنا.

استدعى **حمدي** مثل هذه الأجواء الطليلة القديمة في شكل امتصاصي ليدل بها الشاعر عن التكالب على الوطن، حيث وصف النفط بمثانة الطلل الزائل الذي لا فائدة منه، لأنّ الشعب ليس المستفيد الحقيقي منه، وإنّما يُرمى إليه بالفتات فقط.

من النماذج الأخرى ما نجده في قصيدة "**مقاطع من رسائل خاصة**". يقول :

فانتظريني

في آخر هذا الوقت

قد تتغير كل ملامح وجهي عليك

لكني لم أتغير:[3]

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 200.

[2] ديوان امرؤ القيس، تح: حسن السندوبي، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان: 2003، ص: 110.

[3] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 112.

هذا يحيلنا إلى قول **المتنبي** :

وفي الجسم نفس لا تشيب بشيبه ولو أن مافي الوجه منه جراب[1]

هذا التداخل النصي كان في شكل امتصاصي، حيث أعاد **أحمد حمدي** تشكيله في سياق آخر وبألفاظ أخرى. فهو يخاطب بهذا حي القصبة العتيق الذي يعج بأنفاس الشهداء وما يمثل من رمزية لدى الشاعر.

نجد كذلك قوله في قصيدة "**مالم يدونه المتنبي**". يقول :

أخطأ المتنبي حين اشتكى،

وشدا بالقصيد ثم بكي

كان يمكن أن يتحرر[2]

هذا النص يحيلنا مباشرة إلى ما قاله **المتنبي** :

أشكو النوى ولهم من عبرتي عجب كذلك كنت وما أشكو سوى الكِلِلِ[3].

ويقول **حمدي** أيضا :

فلا الليل... ولا الخيل

ولا الرمح... ولا القلم،

يشق الدياجير؛[4]

[1] ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، 1983، ص : 478.

[2] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 192.

[3] ديوان المتنبي، ص : 336.

[4] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 193.

وهو يعارض قول **المتنبي** :

الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم.[1]

كان التفاعل النّصي في الأبيات السابقة في شكل حواري، إذ استطاع **أحمد حمدي** أن يعيد كتابة النص الغائب في شكل عتاب، فهو يلومه على تغنيه بالشعارات التي غرق فيها، فهي لا تسمن ولا تغني من جوع. وهو يهدف إلى إسقاط تجربة **المتنبي** الذي لم يمجد القوة، على واقع الشاعر المعاش.

أيضا نجد تفاعلا نصيا في قصيدة " **وطن يتألم من رأسه**". كاشفا به عن المخزون الشعري التراثي **لحمدي**، وتعلن عن تداخل نصي واضح مع نص **أبو العلاء المعري**. يقول **حمدي** :

الوردة إن شربت؛

من نبع صاف؛

لا تمنح عاشقها

إلا عطراً من نبع صاف [2]

فعند قراءة هذا النص حتما يتبادر إلينا هذا القول :

وينشأ ناشئ الفتيان فينا على ما كان عوده أبوه[3]

[1] ديوان المتنبي، ص: 332 .(مرجع سبق ذكره).

[2] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 191.

[3] اللزوميات لشاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء"أبي العلاء المعري" تح: أمين عبد العزيز الخانجي، ج2، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص: 413 .

كان التناص في النص السابق في شكل امتصاصى، فهناك تقارب دلالي بين النصين بشكل كبير وواضح. أراد أن يقول أن الوطن إذا بني على أسس متينة فإنّه سيرتقي وإلاّ فالعكس. الوطن شرب من نبع الأوراس لكنه حاد بعد ذلك عن ما بُني لأجله، خاصة وأنّ القصيدة كتبت في التسعينات مع بداية العشرية. فالنّص السابق متشبع بالكثير من الدلالات وهو بذلك مفتوح على تأويلات عديدة.

مايمكن قوله في نهاية هذه الجزئية من البحث، أنّ **أحمد حمدي** استطاع أن يضع بعضا من بصمات الشعر الشعر العربي القديم في صوته، مستمدا من ما ترسخ في ذاكرته في وعي تام بأبعاد هذا التوظيف في كثير من الأحيان. وذلك لتجميل نصوصه بالنماذج الراقية التي صهرها في سياقاته الشعرية، مع إضافة بعض من الأبعاد التي يبغي إيصالها للمتلقي.

02- التفاعل النصي مع الشعر العربي الحديث :

يبدو لي أن الشعر الجزائري المعاصر حافلا بالانفتاح على الشعر العربي الحديث بشطريه التقليدي والجديد المعاصر، حيث نلحظ زحفا مكثفا للنصوص الشعرية العربية الحديثة في المتن الشعري الجزائري المعاصر، ظهر ذلك جليا في التجربة السبعينية، كان ذلك نتيجة التأثر بما جادت به قرائح المشارقة خاصة الرواد منهم.

يقول **محمد ناصر**:" إن التأثر والتأثير سمة طبيعية من سمات الآداب العالمية كلها، ولن ينقص من قيمة أي شعر تأثره بمن سبقه أو عاصره، ولكن التأثر غير المحاكاة والمحاكاة غير الاقتباس"[1].

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2006، ص: 400.

يعد أثر الشعر العربي الحديث جليا وواضحا للعيان، فمن أول قراءة يستطيع المتلقي كشف هذا التأثر البارز، إذ بدا الشاعر مهوسا ببعض النماذج الحداثية، حيث عمل على إسقاطها في قصائده، خاصة تلك القصائد التي كانت باكورة تجربته، هذا لا ينفي ذلك على بقية قصائده، فقصائده الأولى أشد ممن تلاها، هذا ينم عن امتلاك الشاعر حمدي ثقافة شعرية واسعة، وإطلاعا كبيرا على التراث الشعري الحديث.

سنحاول في هذا الجزء البسيط نفض بعض الغبار عن هذه النماذج التي تفاعلت معها أقلام **حمدي**، بالرغم من كثرتها، فلا تكاد تخلو قصيدة من هذا التداخل والتعالق.

من مثل هذه النماذج ما قاله في قصيدة "**نخلة الميلاد**". يقول :

وتقمرت

فتمتمت، وعيناك نخيل:

آه.....

ياليلى، وياعيني عليك

حبنا يكبر كالظل

وكالرعب

الذي يولد في ليل

الحزانى الكادحين .

وأنا نهر الهوى الجاري

جراح المتعبين

(...)

كان المطر الغامر

يسقي نخلة الميلاد

والميعاد

كان المطر[1]

ويقول أيضا **أحمد حمدي** في قصيدته" **قائمة المغضوب عليهم**" :

أذكر قائمة المحضورات:

في عصر الموت:

الحب..الميلاد..الكتب

الأرض.. الشعر.. الثورة.[2]

ويقول أيضا في قصيدة "**مقاطع من رسالة خاصة**" :

أول الغيث قطرة

نقطة؛ نقطة؛ فنقطة![3]

إن هذه المقاطع الثلاثة المأخوذة من عدة قصائد نلحظ فيها اشتغال الشاعر على نص موجود سلفا، حيث كان لعلمية التناص دور أساسي في توليد النصوص الحاضرة الغنية بالإشارات التي ترمي بالقارئ إلى إحدى أشهر نصوص **السيّاب** "**أنشودة المطر**". يقول:

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 16.

[2] المصدر نفسه، ص: (109- 110).

[3] المصدر نفسه، ص : 113.

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء كالأقمار في نهر

يرجه المجداف وهنا ساعة السحر

كأنما تنبض في غوريهما النجوم

وتغرقان في ضباب من أسى شفيق

كالبحر سرح اليدين فوقه المساء

دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف

الموت، والميلاد، والظلام، والضياء.[1]

ويقول **السيّاب** أيضا:

كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم

وقطرة فقطرة تذوب في المطر.[2]

إن هذا التداخل بين نصوص أحمد حمدي ونص أنشودة المطر لم يكن وليد الصدفة، وإنّما يدل على تأثر الشاعر الواضح بالتجربة السيابية في مناخها وتداعياتها الوجدانية، محاكيا لأجواء المطر، النخيل، العيون... السائدة في النص الغائب.

[1] بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ط3، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، 2000، ص: (253- 254).

[2] المرجع نفسه، ص: 254.

فالنصوص السابقة **لأحمد حمدي** كانت توالدا وتناسلا عن **السيّاب** في شكل إمتصاصي. " فالنصوص كالطاقة، لا تفنى ولا تتبدد، ولا تُخلق من عدم، بل إنّها تتحول إلى أشكال أخرى، مثلها مثل الحجارة التي تحمل تاريخ انبنائها في كل مشيّد جديد، وتحتفظ بذكرى تشكلها في أبنية ومساجد وقبب. وتتذكر صورتها مستقلة، وتتذكر حياتها حين كانت في غفلة من الزمان رمالا في صحراء الوجود"[1]

يقول **أحمد حمدي** في قصيدة " **القدس**":

...ولكن

إنني في حمأة اللهيب

حذار.. حذار

وفي بقية من جذوة العرب

حذار.. حذار..[2]

فالدارس التناصي يرصد التفاعل النّصي الجزئي في هذا النص مع نص **محمود درويش**. يقول في" **بطاقة هويّة**":

ولكني إذا جعت

آكل لحم مغتصبي

حذار حذار من جوعي

ومن غضبي[1]

[1] نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي (التناصية، النظرية والمنهج)، ص: 14.(مرجع سبق ذكره).

[2] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 50.

هذا التداخل النصي ظهر من خلال تعامل **حمدي** مع بعض دوال وتراكيب البنية الشعرية من النص الغائب لتوظيفها في النص الحاضر بكيفية الاجترار فالشاعر شغلته قضية القدس، القضية الجامعة، " فالشاعر يعيش قضايا الأمة العربيّة منذ نشأته فكرا وروحا... وما يزال هذا البعد يتجذر في شعره"[2].

يواصل أحمد حمدي مغامراته التفاعلية مع الشعر العربي الحديث. يقول في قصيدة "**وطن يتألم من رأسه**":

من يسبح في هذا البحر؟

من يتحمل هذا القهر؟

من يذبح أحلام العمر؟ [3]

أحالنا هذا النص إلى نص موجود سابقا عند **نزار قباني** في"**السيرة الذاتية لسياف عربي** ". يقول:

من يا ترى؟

يجلدكم سبعين جلدة

من يا ترى؟

يصلبكم فوق الشجر؟

من ترى يرغمهم

---

[1] محمود درويش، ديوان أوراق الزيتون، دط، 1964، ص: (49-50).

[2] حسن فتح الباب، شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987، ص: 58 .

[3] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 188.

أن يعيشوا كالبقر؟

ويموتوا كالبقر؟.[1]

يبدوا من خلال الأبيات أن **أحمد حمدي** تناص في شكل امتصاصي، حيث امتص معنى أبيات **نزار** وأعاد تشكيلها وفق رؤيته، مع تحوير الألفاظ وتعديلها، لكن المعنى بقي واحد. وهو الامتعاض من جور وجبروت الحكام وطغيانهم على أوطانهم وشعوبهم.

أيضا من التفاعلات النصية ما نجده في قصيدة "**موجز لأخبار بحجم المسألة**" :

فيها الشجر الواقف كالجبال،

والتماثيل التي ارتكبت بحضورها الحب،

وفيها الموت، والحياة؛[2]

نلمح هذا النص في قصيدة محمد العيد آل خليفة " **أطلال "(وقفة على تمقاد)** :

مبان كأمثال الجبال شماخة تروع النُهى بالذكريات الجلائل[3]

أحمد حمدي امتص بيت **محمد العيد**، وألبسه لباسا جديدا من حيث الصياغة، مع المحافظة على مضمونه ودلالته التي كان عليها سابقا.

ويستمر هذا التفاعل في نفس القصيدة. ليقول :

ثم استحال الحلم ورقا خريفيا؛

تساقطت أجفانه في الوحل؛[1]

---

[1] نزار قباني، ديوان تزوجتك أيتها الحرية، ط2، يناير، 1993، ص: 37.

[2] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 71.

[3] ديوان محمد العيد آل خليفة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2010، ص: 318.

فيه تناص الشاعر مع قصيدة "**الخريف**" **ليوسف غصوب**. يقول :

تثر الخريف على الثرى أوراقه فتناثرت كتناثر العبرات

يتركن أغصانا ألفنا أعناقها ويقعن بين يدي مضطربات[2].

امتص **حمدي** معنى بيت **غصوب**، وحوّر من دلالته نوعا ما، معبرا من خلاله عن أحلام لم تتحقق وصارت كالأوراق الخريفية، آخذا المتلقي بذلك إلى جو الحزن والألم المصاحب لتساقط الأوراق في الخريف.

يقول أيضا في قصيدة "**العبور نحو بوابة الخروج**" :

اسمعوا أيها الواقفون على حافة الموت

والفقر يسرقكم،

أصرخوا:

–تسقط الأنظمة

أصوات :

تسقط الأنظمة

–تسقط العاهرة !

أصوات :

تسقط العاهرة..

وامتطيت السحاب ؛

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 71.

[2] يوسف غصوب، الأعمال الشعرية الكاملة، ط1، دار النهار، بيروت، 1987، ص: 38.

أسابق ظلي:

-اتبعوني:

اتبعوا أيها الفقراء!

فأنا من دمشق إلى سلجماسة*؛[1]

ففي النص السابق يوجد تفاعل بينه وبين **أمل دنقل**. يقول هذا الأخير :

أيها الواقفون على حافة المذبحة

أشهروا الأسلحة!

سقط الموت، وانفرط القلب كالمسبحة.

والدم انساب فوق الوشاح [2]

ثم يواصل ليقول :

فارفعوا الأسلحة

واتبعوني! [3]

إن المتلقي الفطن لا يجد صعوبة إلى حد ما في الكشف عن التداخل النصي بين نص **حمدي** ونص **دنقل** الذي تناص معه الشاعر امتصاصيا، حيث يسترجع بعضا من مدلولاته ودواله. فالشاعر أراد أن يصور لنا أزمة زماننا العربي الرديء " فصوت أحمد

* مدينة تاريخية تقع وسط جنوب الأطلس الكبير، تقع ضمن حدود المملكة المغربية.

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 138.

[2] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ط3، مكتبة مدبولي القاهرة، 1987، ص: 274.

[3] المرجع نفسه، ص: 274 .

حمدي الغاضب المتمرد هو صوت الجماهير العربية التي تصرخ في وجه السلطان الغاشم... إنّه يقف مع الشعراء التقدميين في المشرق والمغرب في وجه الوحش الكامن في هيكل الأنظمة العفنة، التي تخوض معركتها الأخيرة ضد حريّة الشعب، ولا يتورع بعضها في الارتماء في أحضان العدو الإمبريالي والصهيوني ليحميها من غضبة المارد الشعبي، ويثبتها على مقاعدها المهتزة "[1]

فالهموم التي تشغل الشاعر الجزائري هي التي تخامر كل شعراء الحريّة والمقاومة في الوطن العربي، ولئن كانت ترددا لصوتهم في المشرق عندما كتب **أحمد حمدي** كثيرا من قصائده. فقد استوعب تلك الهموم وجدانيا وفكريا، وهنا يلتقي في رؤيته الإديولوجية مع رفاقه من شعراء هذه المرحلة في فلسطين والجنوب اللبناني ودمشق وشعراء الحرية والقومية والتقدم في مصر والعراق والخليج، ولا يختلف عنهم في الموضوع والمضمون.

أيضا من النماذج التناصية ما نجده في قصيدة "**أيطيب القصيد من بعد مفدي**" :

والذبيح الشهيد في عنفوان قام يختال رغم سجن وقيد[2]

هذا البيت يذكرنا مباشرة ببيت آخر في قصيدة "**الذبيح الصاعد**":

قام يختال كالمسح وئيدا يتهادى نشوان يتلو النشيدا[3]

كان التناص هنا في شكل اجتراري **فحمدي** لم يضف أي جديد للمعني السابق.

وفي الأخير وبعد رصد بعض من التفاعلات النصية الماثلة في نصوص **أحمد حمدي** مع الشعر العربي الحديث، يمكن القول أنه شديد التأثر بالتجربة المشرقية الحديثة، خاصة الرواد منهم، **كالسياب** و**نزار** و**درويش** و**دنقل**، وغيرهم.

---

[1] حسن فتح الباب، شعر الشباب الواقع والآفاق، ص: 59.(مرجع سبق ذكره).

[2] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 246

[3] مفدي زكرياء، اللهيب المقدس، دط، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص: 17.

إن هذا التأثر الواضح والشديد جعلنا في بعض الأحيان لا نفرق بين تجربته وبعض التجارب الشعرية الأخرى، يقول **محمد ناصر** في هذا الصدد: " يبدو لي أننا منذ السبعينات على الخصوص أننا كتبنا شعرا عربيا مشرقيا، ولم نكتب شعرا جزائريا عربيا، وإنّ الإخوة المشارقة الذين مسحوا علي رؤوسنا وقالوا هذا شعر عربي، لم يكونوا في الواقع يريدون لنا أن نظل أتباعا، لأنّ الأسماء التي تتصدر القائمة الشعريّة في الجزائر **رزاقي** ، **زتيلي، حمدي، حمري بحري،** ليست في الواقع إلاّ صورا مصغرة لأسماء لها وزنها في الساحة الشعرية العربية... "[1]. ومن هذا يمكن القول أن شعر **أحمد حمدي** كان بمثابة صدى للشعر المشرقي، فمعظم قصائد **أحمد حمدي** لها امتدادات في أشعار المشارقة، حيث كان تعامله معها تعاملا ناضجا في كثير من المواقع، متجاوزا الأخذ والمحاكاة إلى الاجترار والامتصاص والحوار المشار إليهما فيما سبق.

ويمكن أن نستخلص أن تفاعل **أحمد حمدي** مع الشعر العربي القديم والحديث قد كان بشكل لافت للانتباه، وهذا ما أضفى على نصوصه جمالية أسهمت في إثراء تجربته الشعرية وشكل أرضية خصبة انطلق منها لتشكيل نص معاصر مستمد في بعض جوانبه من التراث العربي قديمه وحديثه.

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث خصائصه واتجاهاته الفنية، ص: 409. (مرجع سبق ذكره).

ثالثا : التفاعل النصي الأسطوري:

نعني بالتناص الأسطوري استحضار الشاعر لبعض الأساطير القديمة وتوظيفها في سياقات القصيدة، لتعميق رؤية معاصرة يراها الشاعر في القضية التي يطرحها[1] .

فالأسطورة في مفهومها الاصطلاحي هي:" قصة مركبة من عناصر إلهية خالصة، وهي من دون أساس تاريخي غير أنّها اتخذت من المفاهيم المعاصرة في النقد الغربي على الأقل معنى يقوم وسطا بين الأسطورة، والقصة الشعبية ذات الأصول التاريخية".[2] فجاء توظيفها في التجربة الشعرية المعاصرة في صور جمالية ترمز إلى تجربة إنسانية ماضية، غير أن الأكيد أنّ توظيفها في الشعر المعاصر كان بدلالة جديدة "تخدم الرؤية الشعرية الصادقة وتعدها بعصارة الفن"[3]. أي أنّ الشاعر المعاصر يلجأ إليها لأغراض فنية تزيد من جمالية القصيدة، لحملها تجارب إنسانية.

وظفت الأسطورة كثيرا في الشعر المعاصر إذ تجلت في القصائد مليئة بالدلالات و الإيحاءات، مستوحاة من المخيلة العالمية، والملاحظ أنّ الشعراء نوعوا في توظيف الأسطورة، هذا التوظيف مرتبط بالشاعر نفسه، فالأمر "يتوقف على انفعال الشاعر بأسطورة معينة واستغلالها للتعبير عن موقف واقعي بوصفها معادلا موضوعيا لرؤيته، فالأسطورة في التجربة الشعرية تعبر عن واقع ما أراد الشاعر أن ينقله إلى المتلقي"[4]

---

[1] العربي حسين، التناص وجمالياته في شعر مصطفى الغماري، ماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر، 2007/2006، ص: 127.

[2] نسيمة بوصلاح، تجليّ الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، (شعراء رابطة الإبداع نموذجا)، دط، الهدرت رابطة إبداع الثقافة، 2003، ص: 111.

[3] بومدين ذباح، أحمد العارف، لغة الشعر بين التشكيل والتأويل، ط1، دار التنوير، الجزائر، 2018، ص: 159.

[4] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: (159-160).

في سياقات متعددة، ما يضفي عليها دلالة جديدة، تتحدد من خلال الوحدات الدلالية و الإيحائية الموجودة في النص والتأويلية التي يتمتع بها المتلقي للوصول إلى المعنى .

هذا وقد كثر توظيف الأسطورة في الشعر الجزائري المعاصر، وقد يعود ذلك لمشابهة تجربة الشعراء مع الأسطورة في حد ذاتها، وأحمد حمدي لم تسلم تجربته الشعرية من هذا التوظيف، ليعبر من خلالها عن تطلعاته في البحث و المغامرة.

01- أسطورة السندباد :

من بين الأساطير الموظفة لدى **أحمد حمدي** أسطورة السندباد التي ظهرت في العديد من الكتابات. أسطورة السندباد المعروفة ب:" الاغتراب الدائم، و التجوال المستمر، وحب المغامرة، والبحث عن الجديد، ورفض الواقع الراكد الثابت، فهي بذلك رمز الاكتشاف و البحث"[1]. يقول **أحمد حمدي:**

... ويتيه عبر البحر ركبي !!

فإذا قلاعي ؛

تخب في غبش الضباب .

تترنح السكرى ،

وترتاد الغياب

فيضيع في صمت المخاض

وفي احمرار الشمس

هذا السندباد.[2]

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص: 579.(مرجع سبق ذكره).

[2] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 21.

" تائه في مملكة القلق " عنوان قصيدة أفصح من خلالها عما سبق ذكره، هذا العنوان انعكس بشكل واضح وكبير في مكنون القصيدة، فهو يلامس تجربة السندباد، لكن المعلوم أن هذا الأخير يعود من رحلاته دائما منتصرا، لكن **أحمد حمدي** ليس كذلك، فقد تاه في دربه و لم يعد (أنا ضعت في قلقي و دربي)، فتاهت بذلك مراكبه وخبت في صمت المخاض .

لقد استطاع الشاعر **أحمد حمدي** أن يحاور هذا الماضي ويعيد حضوره في الحاضر، لا كموقف متكرر بل كرؤيا شعرية متجددة، يعكس فيها تأزماته النفسية والفكرية [1]، هذا ما قال به **علي عشيري زايد** حول مغامرة السندباد على أنها تحمل " دلالات عديدة يمكن ردها على نحو ما إلى ثلاث دلالات عامة، وهي الدلالة الفنية، ثم الدلالة السياسية أو الاجتماعية و أخيرا الدلالة الفكرية أو الحضارية"[2] .

ومن بين هذه الدلالات نجد أنّها عند **حمدي** تحمل الدلالة السياسية، فقد وظفت أسطورة السندباد كرمز للثائر المعاصر المقتحم الأخطار في سبيل تحقيق واقع أفضل له ولأمته والتخلص من وطأة الحيرة و التخلف والمعاناة التي كابدها الشعب في فترة السبعينيات، "ففي مغامرات السندباد يبرز معنى الإنعتاق من الواقع والتمرد عليه والرغبة في تنفس هواء جديد ..[3]. وتلك روح الشاعر العظيم الذي تحفزه الرغبة في الكشف واستكناه الوجود.

---

[1] أحمد قيطون، السندباد في الشعر الجزائري المعاصر بين التوظيف والتلقي، مجلة: مقاليد، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة (الجزائر)، العدد8، جوان2015، ص: 168.

[2] علي عشيري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دط، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص : 158.

[3] أحمد قيطون، السندباد في الشعر الجزائري المعاصر بين التوظيف والتلقي، ص: 169.(مرجع سبق ذكره).

02- أسطورة العنقاء :

على غرار أسطورة السندباد وما حملته من دلالات، نجد أيضا أسطورة العنقاء، والتي هي أيضا من أبرز ما استلهمه الشاعر **أحمد حمدي**، نظرا لما تحمله من معاني الموت والانبعاث والتجدد، وقد عرّفها **علي البطل** بأنها:" كائن خرافي عرفه الآشوريون واليونان، لا يعيش على الفواكه بل على اللبان والصموغ العطرة، وحين يُتم من حياته خمس مائة سنة يبني لنفسه عشا بين أزهار البلوط أو على قمم النخيل، ثم يشيد لنفسه محرقة يضع نفسه فوقها ويلفظ أنفاسه بين أريجها، ومن رماده تنبثق عنقاء أخرى"[1] .

ومن أمثلة هذا في شعر **أحمد حمدي** ما نجده في قصيدة "**يطلع الراقدون**"سنة 1976، إذ يقول فيها :

وعاد يمزق أضلاعه

بالغناء المباغت :

" أيها الرجعيون مجابهة "

والشهيد الذي لم يمت ،

ظل يتبعني ،

يدخل الشاعر الجانبي

فتأخذ صورته شكل ليمونه [2].

ثم يواصل ليقول:

---

[1] علي البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، دط، الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، 1982، ص: 100.

[2] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 123.

" أيها الراقدون تحت التراب "

طلع الراقدون ،

إستوى العرش[1]

وظف الشاعر أسطورة العنقاء للدلالة على أن الشهيد بُعث من جديد ليجوب شوارع وطنٍ ضحى من أجله، ليأتي غيره ويعيش أبناءه في عزة وكرامة، لكنه حدث العكس تماما. الشاعر يحاول أن يدخلنا في عملية ذهنية وهي استعادة الشهيد وبعثه حتى يرى هو بنفسه طبيعة المشاكل السائدة، ويقدر من هناك قيمة نضاله التاريخي، وهل أعطى ثماره؟. أم لا؟.[2] فقد جعل أحمد حمدي من الشاعر أداة للكشف عن الواقع المعاش بعد الاستقلال مبتعثا إياه من مرقده في شكل أسطوري.

ونلمح أيضا هذه الأسطورة في قصيدة أخرى، حيث يقول :

وصلبان المسيح الميت – الحي ،

وقربان الشهيد ؛

كانوا عندي في الحقيبة ؛

(.....)

هذا الموت ميلاد ؛

وعنقاء الزمان ؛

تحمل الكنز إلي ،

[1] أحمد حمدي الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 123.

[2] زينب الأعوج، السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر (دراسة نقدية)، دط، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، دت، ص:11.

في رماد الريح .[1]

أخذ الشاعر معنى الأسطورة المرتبط بالموت والولادة من الرماد بعد الموت ووظفها مع ما يقاربها من شخصيات دينية وأسطورية (المسيح والعنقاء)، فالموت والميلاد والمسيح الحي–الميت، دلالات توحي بالأمل المتجدد الذي لا يموت، الأمل المرتبط بالكفاح والثورة ضد الطغاة محركا بذلك جسد القتيل الميت ليكون هو البعث. يقول أيضا:

في عصر الموت :

الحب ... الميلاد ... الكتب

الأرض ... الشعر ... الثورة .[2]

03- أسطورة شهرزاد :

شهرزاد من أشهر الشخصيات التي قامت عليها حكايات "ألف ليلة وليلة" لاسيما أنها العمود الفقري الذي انبنت عليه هذه الحكايا، إذ يفهم من خلال **شهرزاد** أنها" كانت المنقذة للجنس البشري من الفناء في حال استمرار"**شهريار**" بقتل كل فتاة يتزوجها، إذا أنها وقفت في الجهة المقابلة لتمثل السلطة المضادة لسلطة وجبروت "شهريار"[3]، حينما تمكنت من البقاء على قيد الحياة، وخلّفت أبناءا ونجت من الموت .

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 127.

[2] المصدر نفسه، ص: (109–110).

[3] محمد مهاوش الظفيري، أشكال التناص الشعري عند الثبيتي، جامعة المدينة العالمية، ماجستير في الأدب العربي والنقد الأدبي، كلية اللغات، 2019، ص: 151.

ارتبطت حكايات شهرزاد بالأسطورة مازجة بذلك الخيال بالحلم المصاحب لقوى الخلق الإبداعي حيث استطاعت أن تدغدغ خيالات الشعراء ووجدانهم ليتفاعلوا و يتعالقوا معها في لغة شعرية نابضة بالحياة، كما دغدغت **أحمد حمدي** في عديد القصائد من بينها قصيدة " **أغنية للوطن والغضب**". يقول :

في ليالي الشرق

كابدت جراح الصبر

كانت شهرزاد

برقعا يعرض في سوق المزاد .[1]

توظيف **أحمد حمدي** لأسطورة شهرزاد لم يكن ضمن سياقها المعهود التي كانت تمثل المرأة الشجاعة المغامرة التي ضحت بنفسها من أجل استمرارية الحياة، فكان هذا النموذج الغالب في الشعر العربي الحديث و المعاصر .

إنّ توظيف **أحمد حمدي** لشهرزاد هنا أكسبها أبعادا سياسية، حيث جعل شهرزاد الجارية رمزا للقدس الصريع المغلوب عليه، المعروض في سوق المزاد للتكالب عليه، وللوطن العربي بصفة عامة. الوطن المتشتت المتناحر خاصة مع ما حدث من خيانة للقضية العربية الجامعة مع نكسة **حزيران (5 جوان) 1967**، أو ما عرف **بحرب الأيام الستة**، التي أدت إلى احتلال سيناء والجولان والضفة الغربية وغزة، فقد استطاع حمدي أن يفصح من خلال أسطورة شهرزاد عن حدة ما يعانيه القدس والوطن من خيانات وانكسارات.

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 93.

ولعل في كل ما سبق من استعراضنا لأسطورة العنقاء والسندباد و أسطورة شهرزاد في توظيفها واستخدامها استخداما أدبيا دل على نوع من النضوج المصاحب لتجربة الشاعر، وكذا على مدى اتساع ثقافته، ليمزج من خلال ذلك الماضي بالحاضر المعاش.

الفصل الثاني: تفاعل الشخصيات والوقائع.

أولا: تفاعل الشخصيات.

01-الشخصيات الدينية:

(مريم-أيوب-يونس-عزائيل)عليهم السلام.

02- الشخصيات التاريخية:

(جميلة بوحيرد-المهدي بن بركة-عنترة- كليوباترا-أحمد زبانا).

03- الشخصيات الأدبية:

(مفدي زكرياء- ابن تومرت-المتنبي-حكمت ناظم-لوركا-ابونواس-النيرودا، أرغون، مايا كوفسكي).

ثانيا: تفاعل الوقائع و الأحداث.

01- واقعة تل زعتر.

02- واقعة غزو بيروت.

03- واقعة غرينكا.

04-واقعة ابن زيدون.

من خلال اطلاعنا على شعر **أحمد حمدي**، استطعنا أن نتعرف على حجم التناص الموجود في شعره، على غرار ما ذُكر سابقا استطاع توظيف تفاعلات وتناصات أخرى تمثلت في استحضار شخصيات دينية، تاريخية، أدبية وأسطورية وحتى صوفية، اضافة إلى توظيفه لبعض الوقائع التاريخية التي ساهمت في إثراء تجربة الشاعر، فقد استثمرها في شعره مُحملا إياها أبعادا و دلالات بما يخدم مقصدية الشاعر .

أولا: تفاعل الشخصيات .

إنّ من " الطبيعي أن الشاعر حين يوظف شخصية تراثية فإنّه لا يوظف من ملامحها إلاّ ما يتلاءم وطبيعة التجربة التي يريد التعبير عنها من خلال هذه الشخصية، وهو يؤول هذه الملامح التأويل الذي يلائم هذه التجربة[1]. إذ أن هذا الاستدعاء يكون خادماً للوصول إلى فكرة الشاعر التي يريد إيصالها للمتلقي ليتفاعل معها نصه وفق أطرٍ جمالية. " ويتخِذ الشاعر من الشخصية التي يستدعيها واحدا من مواقف ثلاثة: إمّا أن يتحِد بها ويتخذ منها قناعاً يبث من خلاله أفكاره وخواطره وآراءه، مستخدماً ضمير المتكلم، وإمّا أن يقيمها بإزائه ويحاورها متحدثا إليها ومستخدما صيغة الماضي، وإمّا أن يتحدث عنها مستخدماً صيغة ضمير الغائب" [2].

إنّ استحضار الشخصيات يعتبر دلالة على مدى اتساع ثقافة الشاعر وحسن إطلاعه على التراث والاستثمار الجيد فيه. " وُيفصِح هذا الاستدعاء بأن ثمة موقفاً من الشخصيات التي ينفتح عليها المبدع يتحدد من خلاله رابط ما يربط بينه وبينها، إذ لا بد

[1] علي عشيري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 209. (مرجع سبق ذكره).

[2] المرجع نفسه، ص: 209 .

من أن يجمعه بها إمّا الحب، أو الاستنكار، أو الكراهية " [1]، ليتفاعل ويتناص معها سوءا سلباً أو إيجاباً باعثاً إياها من التاريخ وجموده، إلى حيوية وحركية، ليعبر بها عن مكنونات نفسه بانكساراتها وانتصاراتها.

وسنحاول في هذا الصدد استجلاء بعض من الشخصيات (الدينية –الأدبية –التاريخية)، من خلال نصوص **أحمد حمدي** وتبيان كيف تعالق معها، لكن سنقف عند أكثرها صلة بثروته و افجاراته و حلمه.

01- تفاعل الشخصيات الدينية :

إنّ تأثر **حمدي** بالشخصيات الدينية واضح وجلي في شعره وعلى امتداد صفحات دواوينه الأربعة، وذلك للأثر البالغ الذي تركته في نفس الشاعر، إذ أنّه استطاع أن يوظفها توظيفا يناسب تجربته الشعرية في قالب فني جمالي أضفى حركية بين الماضي والحاضر. هذه الشخصيات أثرّت في النفوس والأذهان وظلت محملة بكم من المعاني والدلالات، فالشاعر حين وظفها ليس اعتباطيا، وإنّما ليشحنها بدلالات و معاني جديدة.

شخصية الأنبياء من أكثر الشخصيات شيوعا في شعرنا المعاصر، " فقد أحس الشعراء في القديم بأنّ ثمة روابط وثيقة تربط بين تجربتهم وتجربة الأنبياء، فكل من النبي والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمته، والفارق بينهما أنّ رسالة النبي رسالة سماويّة، وكل منهما يتحمل العنت والعذاب في سبيل رسالته، ويعيش غريبا في قومه محارَباً منهم أو في أحسن الأحوال غير مفهوم منهم [2].

---

[1] عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص: (152- 153). (مرجع سبق ذكره).

[2] علي عشيري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 77. (مرجع سبق ذكره).

من أهم الشخصيات الدينية التي تناثرت في شعر **حمدي** نجد: (شخصية مريم وأيوب ويونس والمسيح) عليهم السلام، وشخصية عزرائيل التي بلور الشاعر تجربته الشعرية بهم.

أ- **شخصية مريم عليها السلام:**

أولى الشخصيات المتسربة والتي تعالق معها هي شخصية **مريم** العذراء عليها السلام في قصيدته " **نخلة الميلاد** " من ديوان " **انفجارات**" . حيث يقول :

كان المطر الغامر

يسقي نخلة الميلاد

والميعاد

كان المطر [1]

هذا الاستدعاء لم يكن صريحا، و لم يُذكر مباشرة في النص وإّنما ورد ما يحيل إليه كملفوظ (نخلة الميلاد) في إشارة **لمريم عليها السلام**، هذه النخلة التي وضعت تحتها حينما جاءها المخاض، يقول عز وجل: ﴿ فَأَجَآءَهَا ٱلْمَخَاضُ إِلَىٰ جِذْعِ ٱلنَّخْلَةِ قَالَتْ يَٰلَيْتَنِى مِتُّ قَبْلَ هَٰذَا وَكُنتُ نَسْيًا مَّنسِيًّا ﴿٢٣﴾ ﴾[2].

يبدو أن الشخصية المستدعاة قد نمت من داخل القصيدة وتشابكت مع كل عناصرها، فقد كانت محور النص الشعري، ويكون نجاح الشاعر حينئذ مرهونا بقوة الإيحاء وقدرته على شحن القصيدة بالدلالة التي يُشعّ بها اسم الشخصية المستخدمة، كي تنتقل تلك الشحنة عبر أطراف القصيدة كلها، وتغَذّيها كما تغذّي الكهرباء أجزاء الأسلاك التي تسري فيها.

---

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 16.

[2] سورة مريم، الآية : 23.

ب- شخصية أيوب عليه السلام :

أيوب عليه السلام في شعرنا المعاصر هو رمز للصبر على البلاء والإيمان بالمحن والرضا بقضاء الله، وقد شاع بهذه الدلالة منذ أن استخدمه **بدر شاكر السياب** للتعبير عن مراحل تجربته [1]. فقد رأى أنّها من أكثر الشخصيات خدمة لتجربته. إن الوجه الأكثر شيوعا لأيوب عليه السلام في شعرنا هو ذلك الوجه الإسلامي الصابر المحتسب[2]، لكن عند **أحمد حمدي** وردت بصورة أخرى يقول في قصيدته " **موجز للأخبار بحجم المسألة** " :

فامضغ صمتي... مات أيوب بالأسى واقرع سني... يا شقا كل صابر **!**[3]

في هذا البيت استطاع **حمدي** ابتداع صورة مغايرة لما ألفناه لرمز وشخصية **أيوب** المجسد للواقع، فموت **أيوب** بالأسى يعني أنّه ضاق ذرعا، و تحمل من الصبر ما لا يطاق، أو أنّ صبره ما عاد ينفع ووصل إلى مرحلة اليأس، هذا اليأس نفسه الذي وصلت إليه الجماهير العربيّة والأمّة من دمار وخراب. يقول **حمدي**:

كنت / في بغداد / في القصبة / في دمشق
في شوارع المدينة /
يداك في معطفك الجليدي؛
تبكي في سواحل البلاد[4]

و يقول :

---

[1] علي عشيري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 90. (مرجع سبق ذكره).

[2] المرجع نفسه، ص: 93 .

[3] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 74.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يملأني شعور ؛

بالموت ... بالدمار... بالغربة [1]

ت- شخصية يونس عليه السلام :

النبي **يونس عليه السلام** من بين الشخصيات الإسلامية التي تم استدعاؤها أيضا من طرف **حمدي** في قصيدة " **موجز للأخبار بحجم المسألة** ". يقول :

في ايديولوجيات المعارضين ؛

تترع الستائر السوداء من نوافذ البيوت ؛

يخرج يونس السجين من أحشاء الحوت ؛

فجأة ينتحر السكوت :[2]

أحمد حمدي حينما تناص مع شخصية **يونس عليه السلام** أضفى عليها دلالة الانتصار وغلبت الحق على الباطل، فيونس عليه السلام اجتمعت عليه في بطن الحوت ظلمات ثلاث، ظلمة الحوت وظلمة البحر وظلمة الليل، فنجّاه الله منها. كذلك حال الأمّة العربيّة التي تداعت عليها الأمم، واجتمعت عليها الظلمات من كل جانب ستتجاوز انكساراتها وخيباتها "(حينما تنطلق الثورة من رصيف الشارع الأيسر)"[3]. لتخرج سالمة منتصرة قوية، فأحمد حمدي هنا تنفس الصعداء بجرعة من الأمل الذي اكتنف بواطنه بعد حجم الحزن والمأساة، هذا الأمل الذي ضاع منه في غالبية شعره .

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 74.

[2] المصدر نفسه، ص: 73

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

ث- شخصيّة عزرائيل عليه السلام :

شخصيّة **عزرائيل عليه السلام** من الشخصيات الدينية التي لم ترد في القرآن ولكن تمت الإشارة إليه بملك الموت، هي شخصيّة غير آدمية، بل شخصيّة نورانية. وهو ملك الموت المكلف بقبض الأرواح. وظفها **حمدي** وتناص معها في قصيدة "**استعراض بيروتي** ". يقول :

أوهام تسبح في بركة !

وصباح مغسول بالدم !

كأنه برنامج عزرائيل الدامي ،[1]

عزرائيل هو رمز لقوى الفناء و الموت التي تسحق الإنسان و تهدد أمنه و راحته[2]. تناص معها أحمد حمدي خدمة لدلالته السابقة، فقد عبّر به عن القوى التي تسحق الشعب وتهدد استمراريته، فقد وظف للدلالة على حجم الموتى والقتلى وكثرة الدماء الموجودة في الساحات اللبنانية نتيجة للحرب والقصف والغزو الإسرائيلي للبلاد .

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 206.

[2] علي عشيري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 97. (مرجع سبق ذكره).

02- تفاعل الشخصيات التاريخية :

إن توظيف الشخصيات التراثية في الشعر الجزائري المعاصر يعد تقنية تعبيريّة مثيرة، وموضوع يتقاسمه الشعراء في تجارب عديدة، على اختلاف طرائق هذا الاستدعاء بتنوع مصادره واختلاف قصد الشعراء منه. " فكثيراً ما ارتد شاعرنا المعاصر إلى تراثه فما خذله هذا التراث مرة، ارتد إليه مهموماً ومسروراً، مهزوماً ومنصوراً، حراً ومقهوراً، فوجد فيه ما يهدهد همومه وما يجسد سروره، وما يواسي في هزيمته، وما يتغنى بنصره، وما يمجد حريته وما يتمرد على قهره[1]. هذا يعني أنّ شخصيات التراث هي أصوات استطاع الشاعر من خلالها أن يعبر عن كل أقراحه وأفراحه، أو يبكي هزيمته ويتجاوزها في نفس الوقت ويتغنى بالحرية، ويتمرد على الفقر والقهر والذل، كما فعل شاعرنا **حمدي** من خلال إسادعاءاته .

إن الأحداث التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي[2]. فهي مكتنزة لمعانٍ ودلالات تبقى على مرّ التاريخ، لكن المبدع يحسن استخدامها في صيغ وأشكال أخرى، فالشخصية تبقى متجددة تصلح أن يُعاد تكرارها في أحداث ومواقف جديدة، "ويتخذ منها قناعا يبث من خلاله أفكاره وخواطره وآراءه"[3]، إذ يفعل الشاعر ذلك عندما يحس أنّ الشخصيّة التراثية بها من الخصائص والسمات ما يجعلها تتجاوب مع تجربته ليستعين بها في نقل ما يعاني من أفكار وعواطف، وذلك عندما " يُحس أن صلته بها قد بلغت حد الإتحاد والامتزاج بها وأنّ الشخصية قادرة –

---

[1] رابح بن خوية، البحث عن المعنى في النص (إنتاجه– سلطته– شعريته)، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2018، ص: 33.

[2] علي عشيري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 120.(مرجع سبق ذكره).

[3] محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث(السياب ونازك والبياتي)، دط، دار الكتاب المتحدة، بيروت، لبنان، 2003، ص: 101.

بملامحها التراثية– على أن تحمل أبعاد تجربته الخاصة"[1]، وكأن الشاعر يجعل من الشخصية المستدعاة تتحدث على لسان المبدع، إذ يشترط في تلك الشخصيات أن يجد فيها الشاعر ما يجعلها قادرة على مواكبة تجربته، ويرى أنها مناسبة لمتطلبات عصره، وهذا ما يشكل صعوبة تواجه المبدع في اختيار الشخصية التي يتفاعل معها حسب ميوله وثقافته وموضوع قصيدته .

شاعرنا كغيره من الشعراء استفاد من الشخصيات التاريخية، ووظفها في قصائده ليخدم أفكاره ومبادئه، فقد برزت شخصيات واضحة في شعره من بينها شخصيات جزائرية وأخرى عربية وغربية .

أ– شخصية جميلة بوحيرد:

من الشخصيات التي وظفها **حمدي** في شعره نجد شخصية "**جميلة بوحيرد**"، التي تعتبر "رمز الثورة والنضال، كالتصدي يجوب الآفاق مستفزاً قرائح الكتاب وألسنة الشعراء لتصير رمزا لثورة الأحرار ولتصير موضوعاً شعريا رائعا يشكله الرمز وتبدعه الصورة ويثريه التناص وينشره الإيقاع"[2] .

وردت **جميلة بوحيرد** في قصيدة "**حارة الأشواق**" من ديوان "**إنفجارات**". إذ يقول :

مرمية ؛

عبر المدى عيناك

يا جميلة .

---

[1] محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث(السياب ونازك والبياتي)، ص: 101. (مرجع سبق ذكره).

[2] رابح بن خوية، البحث عن المعنى في النص (إنتاجه–سلطته–شعريته)، ص: 66. (مرجع سبق ذكره).

محفورة كالرعب في أشعارنا ؛

كالورد في أحلامنا ؛

كالفقر في أيامنا .

يا أنت!...

يا غيمة الجياع ؛[1]

تأتي شخصية **جميلة** رمزاً للوطن الذي تنتابه المخاطر، وتتهدده الخطوب، فهي المرأة والوطن في الوقت نفسه، فهي كالرعب في الشعر، ذلك لما تحمله من دلالات ثورية. **جميلة** المناضلة والشهيدة، هي كالورد لما تحمله من الأمل المشرق، والغد الأفضل الذي تطلعت إليه، فقد عملت من أجل التغيير، تغيير الأوضاع الاجتماعية و... التي آلت إليه حالة الناس من فقر وظلم .

ب- شخصية المهدي بن بركة[2]:

نجد كذلك شخصية "**المهدي بن بركة**" التي أتت في قصيدة "**يطلع الراقدون**" وكذلك في قصيدة "**نزول المهدي بن بركة**"، الذي يُعد شهيد الحرية والديمقراطية المغتال، فوفاته كانت هزة قوية لشرفاء العالم . يقول **حمدي** :

كان ابن بركة منتحبا ؛

في شوارع وجدة .

والحرس الملكيون ،

يفترسون العيون .

---

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 17.

[2] **المهدي بن بركة:** ولد1920 بالرباط، اختفى في 1965 شمال فرنسا، سياسي مغربي، وأكبر معارض اشتراكي للملك الحسن الثاني، زعيم حركة العالم الثالث والوحدة الإفريقية.

وحدثني :

أن نجما غريبا ؛

يداهمني؛[1]

بن بركة يحادث الشاعر وهو باكيا ظلم وبطش واضطهاد أعوان الظالمين، وفي قصيدة عنوانها" **نزول المهدي بن بركة** ". يقول :

ويعود يسألني .. يلح :

" المغرب العربي مقبرة الطغاة "[2]

كانت شخصية **بن بركة** جليّة للعيان، فمن خلالها أراد توصيل رسالة إلى ما آل إليه الوضع المغربي خاصة والمغرب العربي عامة من رداءة وغياب للديمقراطية مع الأنظمة المعادية للشعوب، "ودعّم من خلالها قيمة الانكسارات والانهيارات الحضارية، وتمزقات الشعوب"[3]، محاولا من خلاله إيقاظ النفوس من سباتها، بالرغم من تشاؤم الشاعر الواضح .

ويمكن القول أن استدعاء الشخصية التاريخية تتغير بتغر دلالتها "فيمكن استدعاء شخصية تاريخية واحدة في سياقات مختلفة للدلالة على معانٍ متعددة "[4]، وبما أنّ استدعاءها ينُم عن دلالة تفتح ذهن المتلقي، وأحيانا يتعاطف معها ويبدي تجاوبا معها يجعله منفعلا مع الشخصية المستدعاة، خاصة ما تعلق الأمر بما يصوره الشاعر من تضحيات جسام لأولئك الذين قدموا حياتهم في سبيل الحريّة والديمقراطيّة والعدل.

---

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 124.

[2] المصدر نفسه، ص: 129.

[3] عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص: 156.(مرجع سبق ذكره).

[4] أحمد مجاهد، أشكال التناص، دط، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1998، ص: 191.

ت- شخصية عنترة :

هي أيضا من أهم الشخصيات التاريخية التي اجتذبت شعراؤنا في العصر الحديث والمعاصر، **فعنترة ابن شداد** العبد والفارس والشاعر، فهو من الشعراء" الذين كانوا يمثلون قضايا اجتماعية، وإن كان لها في نفس الوقت بعض الأبعاد السياسية و... الذي كانت حريته هي قضيته الأولى، وهمه الأساسي"[1]

يقول **أحمد حمدي** في قصيدة "**أغنية للوطن و الغضب**":

كانت أصوات الفرسان،

وعنترة العبسي؛

تساقط من صوتي:

-ياليل الفقراء !

-ما أحلك هذا الليل [2]!

فالشاعر في المقطع السابق يجعل من عنترة معادلا لأبناء الأمّة الذين يعانون الفقر والحرمان، حيث يعبر من خلاله عن الإنسان المستعبد الذي لا يجد حتى قوت يومه.

فالتجويع هو الوجه الآخر القبيح للأنظمة المعادية للشعوب، فهي تقمع ثورات المحرومين، لأنّ بقاءها وثراءها واستغلالها رهين بازدياد الفقراء فقرا، والتجويع يجردهم من القدرة على النضال لانتزاع الرغيف من براثن غاصبة، فمن القهر إلى الفاقة، ومن الفاقة إلى الاضطهاد، وتبقى الحلقة مفرغة[3].

---

[1] علي عشيري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 141.(مرجع سبق ذكره).

[2] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 93.

[3] حسن فتح الباب، شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، ص: 67.(مرجع سبق ذكره).

ث – شخصية كليوباترا:

أيضا نجد شخصية كليوباترا في ديوانه "**غير المغضوب عليهم** ". حيث يقول :

كليوباترا –القمر ؛

تختفي خلف وجهي،

وتهرب مني إلى موشحات القفاز

و ترقد مثل جميع النساء في خيالي ؛

تحاور ذاكرتي ...[1]

كليوباترا القمر هكذا وصفها **حمدي**، يقال أنها كانت ساحرة بجمالها قوية بشخصيتها ودهائها الماكر، استدعاها الشاعر ليعبر من خلالها عن الأمل الذي يكتنف دواخله. كما أنّها مثلت جرعة من التفاؤل لدى الشاعر، على الرغم من حجم التشاؤم الذي طال قصائده، هذا الأمل هو بمثابة حلم يريده أن يتحقق.

هـ – شخصية أحمد زبانا:

تعد أيضا من الشخصيات التاريخية التي تعالق معها الشاعر في نصوصه، شخصية الرمز والبطل في الثورة الجزائرية شخصية "**أحمد زبانا**"، حيث يقول في آخر قصيدة" **أيطيب القصيد من بعد مفدي** " في ديوان "**أشهد أني رأيت**":

" والذبيح الشهيد" في عنفوان قام يختال رغم سجن و قيد[2]

إن استلهام الشاعر لشخصية البطل الثوري لم تذكر مباشرة في النص، و إنّما ورد ما يحيل إليها كملفوظ "الذبيح الشهيد". زبانا الذي قدّم نفسه وروحه قربانا في سبيل الوطن،

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 101.

[2] المصدر نفسه، ص: 246.

فحمدي أورده احتفاءا بروح الشاعر **مفدي زكرياء** الذي مجده هذا الأخير إحتفاءا وتخليدا لذكراه.

03- تفاعل الشخصيات الأدبيّـة :

لا غرابة أن تكون شخصيات الشعراء من أكثر الشخصيات شيوعا في شعرنا المعاصر، وهي من أكثرها طواعية للشاعر المعاصر، وقدرة على استيعاب أبعاد تجربته المختلفة[1]. لذا فقد درج شعراؤنا في العصر الحديث والمعاصر على توظيف شخصيات متعددة ليطعموها بكم وافر من الدلالات المعاصرة، فكل حسب فكره وسعة إطلاعه، يهدف هذا التوظيف إلى فتح قنوات جديدة ينطلق فيها المعنى ليجد غايته، لأنّ الشخصيّة الأدبيّة تحمل معها كتلة من التأثير في جانب ما، أو في أكثر من جانب، فهي وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها عن رؤياه، بحيث تتحول الشخصية عند توظيفها داخل القصيدة الشعرية إلى وحدة حية تقوم بدورها إلى الجانب الدلالي، و تساهم أيضا في التشكيل الجمالي [2].

سار **أحمد حمدي** على نهج من سبقوه، فقد كدّس كمّا من الشخصيات الأدبية على صفحات دواوينه الأربعة، هذا الاستدعاء ينم عن مدى ارتباط الشاعر بالتراثين العربي والأجنبي وتأثره بعمالقة الأدب، ومن الشخصيات المتعالق معها هي:عنترة، أبو نواس، المتنبي، مفدي زكرياء، ابن تومرت،... . والأجنبية هي: مايا كوفسكي، النيرودا، أرغون، لوركا،... . وسنحاول أخذ بعض من هذه الشخصيات المكدسة بشكل كبير .

---

[1] علي عشيري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 138. (مرجع سبق ذكره).

[2] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 13.

أ- شخصية مفدي زكرياء :

يعتير مفدي زكرياء من أهم الشخصيات الأدبية الجزائرية، فهو شاعر الثورة الجزائرية، من أهم ما اشتهر به "إلياذة الجزائر" والنشيد الوطني الجزائري "قسما"، ونظرا لما خلفه وراءه من ثورة شعرية مجسدا من خلالها بطولات ونضالات الشعب الجزائري، لذا فقد خلّد ذكراه **حمدي** في آخر قصائده من ديوان "**أشهد أنني رأيت**". مخصصا له قصيدة كاملة:"**أيطيب القصيد من بعد مفدي**"، فهي قصيدة مهداة إلى روح الشاعر **مفدي زكرياء**. يقول فيها :

أي شعر يحلو، وأي تحدي أيطيب القصيد من بعد مفدي؟

دوحة الشعر في بديع الأغاني وكفاح الوفي في كل جد

وسليل الفحول؛ كالمتنبي وفصيح اللسان؛ صادق وعد[1]

ثم يقول :

أيها الجاعل القصيد رصاصا وخلاصا من نكسة وترد

أنت أيقضت في الحزانى موا عيد من الوجد بعد هجر وصد[2]

ثم يقول :

أيها الشاعر الذي ملأ الدنيا وصاغ الهوى و خاض التحدي [3]

إن استحضار شخصية **مفدي** هو بمثابة رثاء ومدح لشخص الشاعر وتعداد لبعض خصال الشاعر، فقد وصفه بالفعل كالمتنبي جاعلا منه في نفس المرتبة معه، فقد كانا فصيحين صادقين، كما ذكر **حمدي** في سياق قصيدته بعض كتابات **مفدي** ك"اللهيب" و"قسما" و"الذبيح الصاعد" التي أوردها **حمدي** بلفظ "الذبيح الشهيد" و كذلك

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 245.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص: 246.

"ظلال الزيتون". أحمد يقر بفضل مفدي في مواجهة المستعمر بالقصيد وبدوره في شحذ النفوس والهمم، فبعد مفدي لا يحلو الشعر.

ب- شخصية ابن تومرت:

هذه الشخصية الأدبية قل ما نجدها في شعرنا المعاصر، ذكرها **أحمد حمدي** في شعره مرة واحدة، إذ يقول:

يا ابن تومرت قد أتيت وقلبي في يدي والأيام تحيي وتردي

فتفيأت في ظلالك حينا وعرفت الهوى قصائد ورد

سحر واديك والربوع وهذا النخل يسمو إلى العلا في تحد[1]

أحمد حمدي من خلال استدعاءه لهذه الشخصية فهو يتخذ موقف المتحدث إليها في صيغة ضمير المخاطب، فقد احتفظ بدلالتها التراثية في كون ابن تومرت أتى في وقت عصيب وفي مرحلة صعبة من التاريخ وبالرغم من ذلك إلاّ أنّ شعره كان بمثابة الورد (قصائد ورد)، فتميزت تجربته بالجرأة في تناول الموضوعات خاصة وأنّه تمرد على النمط السائد في عصره.

ت- شخصية المتنبي :

يعتبر المتنبي من أهم الشخصيات الأدبية القديمة التي اهتم بها الشعراء المعاصرون وتعالقوا معها، بل حتى أن البعض بالغ في ذلك لما تحمله هذه الشخصية من عبر ودلالات مختلفة، وهي من الشخصيات التي تفاعل معها **حمدي** في بعض قصائده، فقد وردت في أكثر من موضع، فمثلا في قصيدة " **مالم يدونه المتنبي**" . يقول :

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: (246- 247).

أخطأ المتنبي حين اشتكى ،

و شدا بالقصيدة ثم بكى

كان يمكن أن يتحرر ؛

أو كان يمكن أن يقتل الزمن المستبد ،

ويخترق الأفق والبحر ؛

يكتب أشياءه : باستياء شديد ،

و يهتك أسرار كل القواعد ؛

لا واحدة[1]

هنا **حمدي** وكأنه يحاور **المتنبي** محاولا بذلك ربط الماضي بالحاضر وجعل المتنبي هو الوسيط في ذلك، فهو يعاتبه لقوله مالا ينبغي أن يقوله، فقد هتك كل القواعد والأسرار ولم يُبق على أي واحد منها. ثم يواصل ليقول :

يا أبا الطيب المتنبي ،

كافور أصبح

شيئا من القاذورات الحديثة

وشيئا من النفط ،

والخرداوات السياسية البالية[2]

إلى أن يقول :

فلا الليل ...لا الخيل

لا الرمح ... لا للقلم[3]

---

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 192.

[2] المصدر نفسه، ص: 193.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يحاول **حمدي** أن يقول ما كان سوف يقوله المتنبي لو عاش في عصرنا، ويحاول أن يصف الوضع الذي آل إليه المجتمع العربي وما تتغنى به الشعارات الكاذبة من اشتراكية واديولوجية، فكلها تصب من مكان واحد وهو الغرب، فهي خلقت هذه الشعارات لتغطي كل ما تفعله من جرائم في حق العالم والإنسانية ككل. والشاعر يلوم المتنبي ويقول أن أشعاره التي كان يدونها سابقا ويبث فيها همومه وتطلعاته ويشتكي الزمن الموحش، لم تعد تنفع في زمن الرصاص والنفط[1]. وبهذا حملت شخصية **المتنبي** عند **حمدي** بعدا سياسيا في تجربته مستغلا بذلك موقف **المتنبي** مع **كافور الإخشيدي**.

ث- شخصية ناظم حكمت :

ناظم حكمت شاعر و شخصية تركية مناضلة، سجن ثم نفي إلى الإتحاد السوفياتي لا لشيء سوى لأنه آمن وتمسك بمبادئه ومبادئ شعبه، نظم فيه الشعراء عديد القصائد على غرار **عبد الوهاب البياتي** و**نزار**... وكذلك فعل **حمدي** في قصيدته "**قمر الظهيرة**". يقول:

سكت المعني !!

وعشعشت في مقلتيه ؛

طيوف أحلام ذليلة .

(...)"منور" والعمال في اسطامبول

يبكون المغني .

وما سكت[2]

[1] تغليسية آسيا، تجليات استدعاء التراث في الشعر الجزائري المعاصر، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد 18، جانفي: 2016، ص: 106.

[2] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص:28.

في هذه القصيدة ذِكرٌ لموت حكمت وجفاف شعره، لكن بموته مازالت أفكاره ومبادئه زاحفة كالقدر وباقية في القلوب والعقول.

ج- شخصية لوركا :

لوركا الشاعر الإسباني **(غارسيا لوركا)** من الشخصيات التي تعالق **حمدي** معها في أكثر من موضع، يقول في قصيدة "**فقير علي صليب لوركا**" :

تخنقني شوارع المدينة
و يركض التاريخ للوراء
يلولب الأيام
في سخاء
يقتلني ..
يسحقني
يا إخوتي
لوركا على الصليب مات
لأنه أدرك
ما تضمره
في موتها الحياة[1]

جعل **حمدي** من استدعاء **لوركا** معادلا موضوعيا للإنسان التائه والمستضعف، فيخطو التاريخ للوراء ليعيش الشاعر الضياع والمعاناة والتيه والألم كغيره من الجماعة (فعامنا مستنقع- تغمره المجاعة- ونحن في مخلبها جماعة)[2]، فقد جعل من شخصية

[1] أحمد حمدي ، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 30.
[2] المصدر نفسه، ص: 29.

لوركا رمزا للمأساة وداعيا من خلاله إلى البحث عن الحقيقة والوقوف عندها، كما فعل ذلك **لوركا** الذي أدرك وفهم سر الحياة وأصبح ينظر إليها من منظار الحقيقة، وفي الوقت نفسه وكأن **حمدي** يتأسف ويتحصر على وفاته. وأيضا نجده في قصيدة " **سفر الإشارات** ". يقول :

كان معي لوركا

يقرأ أشعارا لمواعيد الوجد ؛

يغازل نجمات الجبل العاري ؛[1]

ح- شخصية أبو نواس :

يعد أبو نواس من شعراء العصر العباسيين الكبار، وهو شاعر الثورة والتجديد وهو زعيم الشعر الخمري، "فهو من الشعراء الذين ارتبط اسمهم بقضية فنية، الشاعر «أبو نواس» الذي رأى الشعراء في رفضه الوقوف على الأطلال في شعره واستبدال الحديث عن الخمر به، دعوة إلى ربط الشعر بعصره وتعبيره عن هذا العصر"[2]، وبهذا التأويل استخدم الشعراء المعاصرون هذه الشخصية.

يقول أحمد حمدي في" **أغنية للوطن و الغضب** ":

لكن هذا الصوت الناعب في هذا المذياع ؛

ما زال يصك الأذان .

(...)

[1] أحمد حمدي ، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 176.

[2] علي عشيري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 148.(مرجع سبق ذكره).

وأبو نواس يرفع كأس الكسر ؛

لا زال يعربد في حانات الشرق.[1]

هذه الشخصية عكست الراهن والواقع الجزائري والعربي، فالشعر لم يعد مناسبا لهذه العربدة والخمريات، فالشاعر بعيد عن الواقع وهو بذلك بعيد عن ملامسة جراح الأمة، لهذا يطالبهم **حمدي** بالابتعاد عن الكلام الفارغ والأصوات الناعبة التي تصك الأذان .

خ- شخصية النيرودا – أرغون – مايا كوفسكي:

نجد شخصيات أخرى فرضتها التجربة الشعرية، "فأحمد حمدي مولع بتكديس الأعلام الأجنبية في قصائده يعبر من خلال ذلك عن تفتحه، ووعيه، لكن هذه التجارب تفشل في تحريك إحساس المتلقي لأنه يفتقد في لغتها النغم الموسيقي و لمحة الإيحاء"[2]، ففي قصيدته " **قصائد إلى بابلو يزود**" في مقطعها الثاني. يقول :

من أشعار النيرودا ؛

تنفجر قنبلة موقوتة ؛

يتحرك قلب العالم ؛

ينفض قيم القرن العشرون .[3]

ليتابع فيقول :

تضحك أشعار الناظم ،

يتغنى في مدريد لوركا

وأراغون يعانق إلزاه ،

---

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 94.

[2] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص: 374.(مرجع سبق ذكره).

[3] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 132.

ويعزف مايا كوفسكي

ألحان الحرية ؛[1]

فأحمد حمدي من خلال استدعائه لهذه الشخصيات يبدو شديد الإعجاب بها، فهي شخصيات أدبية إنسانية معروفة بنضالها ضد الظلم والطغيان، إضافة إلى أنها شخصيات عرفت بالرفض والثورة والتمرد، فقد وجد فيها ما يشفي غليله، فهي تقاسمه الهموم والآمال في الوقت نفسه .

ومما يمكن قوله أن استخدام الشاعر للرموز السابقة الذكر، واستدعاؤه إياها "لا يمكن اعتباره أمرا جديدا كلّ الجدة، لأنّ هذا التوظيف أمر شائع في الشعر العربي المعاصر، وهذا

ما يجعل هذه الرموز تفقد الأصالة والابتكار من جهة وتفقد المفاجأة والدهشة من جهة أخرى"[2] .

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 133.

[2] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص: 363.(مرجع سبق ذكره).

ثانيا: تفاعل الأحداث الوقائع .

لقد مثّل مستوى تعالق النص الشعري بالأحداث والوقائع التاريخية بعضا من الإيحاءات والشذرات التي تجذب القارئ إليها، وتومئ له بذلك، فقد ارتبط الشعر بالتعبير عن الحقائق، لذا " وصف الشعر بأنه ديوان العرب. و كان الشعر يمثل لدى المؤرخين وكتاب السير قيمة معرفية إلى جانب القيمة التوثيقية، و لعلّ الفضل يعزى إلى الشعر العربي في حفظ كثير من الوقائع والأحداث في تاريخنا، ولولا الشعر يمكن أن تكون قد ضاعت واندثرت " [1]، فالشاعر قديما سجل أمجاده وأمجاد قبيلته، والشاعر المعاصر هو كذلك، فقد صور لنا أحداثا ووقائع تاريخية خالدة بانتصاراتها وانكساراتها.

فمن هذا المنطلق عمل **أحمد حمدي** على جملة من الاستدعاءات والتفاعلات مع أحداث تاريخية مست جميع قارات العالم، هذا ما يفسر سعة إطلاعه وثقافته، وكذا اهتمامه بالمتغيرات العالمية الحادثة، بل ومواكبا لها وللقضايا الإنسانية بصفة عامة، لذا سنحاول في هذا الصدد استجلاء بعض من الأحداث والوقائع التي اتكأ عليها لإبراز رؤياه.

01- واقـعـة تـل زعـتـر :

ترددت بيروت في شعر **أحمد حمدي** بشكل لافت ومميز، فقد نظم أكثر من قصيدة فيها، وذكرت عدة مرات، هذا إن دّل إنّما يدل على مدى تأثره بما حدث، وحبه لبيروت ولوطنه العربي الكبير وللنزعة القومية المتجذرة في ذات الشاعر، فقد استدعى **أحمد حمدي** واقعة " **تل زعتر** " أو ما عرف بالحرب الأهلية اللبنانية، حيث استمرت من 1975 إلى حوالي 1990، وما حدث فيها من إبادة جماعية وقصف لمخيم اللاجئين الفلسطينيين

[1] نقلا عن: جهاد شاهر المجالي، دراسات في الإبداع الفني في الشعر: رؤى النقاد العرب في ضوء علم النفس الأدبي، دط، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، دت، ص: 185.

بتل زعتر، وقد صور شاعرنا هذه الواقعة في قصيدة: **"ميدان الموت"؛ بيروت** " 1976. يقول:

آخر الأخبار ؛

جاءت قوة جوية ؛

تردم تل زعتر

المملوء بالقتلى ..

فمن يحمل إلى القسام السلام [1]

ويقول :

رحلت بيروت في هودج حزن [2]

و يقول :

إنما بيروت لم تأت

وقيل انتحرت في آخر الشارع .[3]

استحضر لنا هذه الواقعة الحاصلة في 12 أغسطس 1976 وكله ألم وحسرة على ما وقع، متمنيا بذلك رجوع السلام إليها، فالحديث عن تل زعتر هو الحديث عن المعاناة المشتركة بين أهل الوطن العربي الكبير كالأردن و بلاد الشام عند **أحمد حمدي** .

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 119.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

02- واقـعـة غـزو بـيـروت :

ويستحضر في قصيدة أخرى تحت عنوان " **استعراض بيروتي** " المؤلفة سنة 1989، ليتفاعل فيها مع حادثة غزو واحتلال لبنان، حيث كان ذلك عام 1982 من قبل الكيان الصهيوني محتلا بذلك جنوب لبنان حتى سنة 2000 م، وتعد هذه الحرب جزءا من الصداع العربي الإسرائيلي. يقول **أحمد حمدي** :

راحت بيروت التفاحة

جاءت بيروت النباحة

يا صباح الذبح !

يا صباح النبح

(...)

أولم يأت ! وقت

لنهاية

هذا العرض الدموي ؟! [1]

فعندما كانت بيروت كالتفاحة أصبحت كالنباحة، تشكو حجم الحرب والقتل، متمنيا بذلك أن تنتهي هذه المجازر لتعود كما كانت، وبالرغم مما حدث فإن لبنان ظلت ملهمة للشعراء في تجاربهم لتظهر كرمز للانقسام والتشتت والدخول في المتاهة والضياع.

[1] أحمد حمدي ، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 206.

03- واقعـة غـرنـيـكـا :

غرنيكا المدينة الإسبانية التي تعرضت للقصف في إطار الحرب الأهلية الإسبانية 1937، هذه الواقعة استدعاها **أحمد حمدي** من خلال قصيدة عنوانها:"**غرنيكا 1988**". يقول:

دم في الشوارع ؛
فم فاغر ؛
ورؤى حطمتها المدافع !
خرجوا كزهور الصباح [1]

ليقول:

طلبوا الخبز
لكنهم جوبهوا بالسياسة ؛
وأحذية الموت ،
و الصحف المشتراة !.[2]

غرنيكا المأساة الإسبانية التي جسدها **حمدي** من خلال إحدى قصائده، هذه المدينة التي أتعبتها الحروب وأتعبها الخراب والدمار. استدعى هذه المدينة وتناص معها ليعبر عن الواقع الجزائري المعاصر وما حدث من مجازر رهيبة في أحداث **الخامس أكتوبر 1988** . حينما خرج المتظاهرون للشارع في احتجاجات على الوضع المعيشي المتردي (طلبوا الخبز) ومما ساد من حرمان وظلم وبيروقراطية ليواجهوا بالقمع (دم في الشوارع) من طرف قوات الجيش (فجوبهوا بالسياسة) .

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة ، ص: 206.
[2] المصدر نفسه، ص:195.

إنّ "الكتابة تلغي التاريخ و المؤلف وتشكل النص كعلامة الذي يظل موجودا ما دام هناك قارئ يعرف كيف يفك شفراته ويعيد إنتاجه من جديد، ذلك لأنّ كل أثر مكتوب يترسب و كأنّه كيمياوي شفاف قبل كل شيئ محايد، و كتابة مرموزة تغدو أكثر فأكثر".[1]

04- واقـعـة ابن زيــدون :

ارتبط **ابن زيدون** في التاريخ بولادة بنت المستكفي، لذلك يغلب على توظيف شعرائنا اقتران بعضهما ببعض .

استحضر أحمد حمدي واقعة "**ابن زيدون**" التاريخية حيث استطاع أن يستعرض جانبا من جوانب حياته المؤلمة في تكثيف دلالي راق، فاستخضر لنا حادثة تغزل ابن زيدون بإحدى وصيفات القصر، فبلغ الخبر حبيبته "**ولادة بنت المستكفي**" فهجرته وتزوجت "**ابن عبدوس**" نكاية في "**ابن زيدون**"، ليحاول الأخير استرداد **ولادة**، لكن عندما "**سمع ابن عبدوس**" بذلك دبر له مكيدة ووشى به إلى " **أبي الحزم جهور** " أمير قرطبة متهما إياه بمحاولة قلب نظام الحكم ليسجن بعد ذلك. و **ابن زيدون** في السجن أخذ يستعطف الأمير " **أبو الوليد بن أبي الحزم جهور**" مراودا إياه حتى يعفو عنه .

يقول أحمد حمدي في " **أسوار قيصرية وما تخفيه من غريب الحوادث** " في المقطع الثالث المعنون ب " **أقاليم المنافي و الغربة** " :

أسمع صوت ابن زيدون يسرد لوعته ؛
وتعثره في الطريق !
وأوهامه في مراودة
خلف ظهر الأمير
لولادة ووصيفاتها،[2]

---

[1] نقلا عن: عبد الغني خشة، إضاءات في النص الجزائري المعاصر، ط1، دار الألمعية للنشر والتوزيع ، قسنطينة، الجزائر، 2011، ص: 108.

[2] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 103.

الفصل الثالث: جماليات التفاعلات النصية في شعر أحمد حمدي.

01- جمالية إغناء النصوص بنصوص أخرى.

02- جمالية إحياء النصوص الغائبة وبعثها من جديد.

03- جمالية تكثيف التجربة الشعرية.

04- جمالية إعادة تشكيل الموروث.

05- جمالية إنتاج الدلالة الجديدة.

06- جمالية التلاقح والتفاعل.

07- جمالية الإحالة والتلميح.

توطئة :

بعد أن تطرقنا في الفصل السابق من البحث إلى تجليات التفاعلات النصية في شعر أحمد حمدي. تبين لنا كيف تشكلت قصائده بأمشاج من النصوص الدينية والأدبية والأسطورية مشبعة وممزوجة بتجربة الشاعر الشخصية، ولمسته، هذا ما يُحرض المتلقي على الكشف عن تلك المتعلقات ومحاولة إماطة اللثام عن السؤال :

- ما الجماليّة من هذا التفاعل ؟.

من غير الممكن أن ندرس ظاهرة فنية في اللغة ونلغي إشعاع الوظيفة الجمالية التي حققتها هذه الظاهرة، التي تساهم في عملية النهوض بالنص الإبداعي .

يرى جمال مباركي في كتابه أنّ: " التناص ليس مجرد لعبة لغوية مجانية، وإنّما له جماليات عدّة ينهض بها في مجال النصوص الأدبية "[1].

تعددت جماليات التناص في شعر **أحمد حمدي**، وأثرت في إبراز ابداعيته، ومن بين هذه الجماليات نذكر:

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 309. (مرجع سبق ذكره).

01- جمالية إغناء النصوص بنصوص أخرى :

تعتمد تقنية التناص على إلغاء الحدود بين النص والنصوص أو الوقائع أو الشخصيات التي يُضمنها في نصه الجديد[1]، وهذا ما يفتح الباب أمام نصوص أخرى دينية تاريخية وأدبية ونصوص من الموروث الشعبي ليصبح النص مشعا بالمعاني والدلالات، فالقصيدة " باعتبارها عملا فنيا يجسد لحظة فردية خاصة، وهي في أوج توترها وغناها، وهذه اللحظة تتحصل على الرغم من تفردها بتيار من اللحظات الفردية المتراكمة الأخرى "[2]، ومعنى هذا أنّ القصيدة هي نتاج لذات المبدع، وكذلك من ذوات مبدعين آخرين من خلال التأثير والتأثر، فكل نص هو" إناء يحوي بشكل أو بآخر أصداء نصوص أخرى، ولا شك أنّ الشاعر يتأثر بتراثه وثقافته ويبني عليها شعره، فالتناص أمر لا مفر منه، وهو موجود في كل نص شعري "[3] ، وقد قيل أنّ التناص قدر كل نص وهو إظهار للسالف في الخالف .

إنّ نظرية التناص تهدم الحدود لتترك الأجناس الأدبية تتبادل العلاقات فيما بينها، ومن ثم قد يحيل الشاعر في نصوصه إلى أجناس مخالفة للجنس الذي يكتب فيه، فالقصيدة قد تحدث تداخلا مع الرواية والقصة والخطبة والمقامة والأمثال والحكمة والعكس صحيح، وهنا تكون قد منحت المأثور بقاء وحياة، أو أعادت له الحياة في صورة معاصرة، إضافة إلى الحفاظ على الثقافة والتذكير بها[4]، لأنّ ذاكرة الشاعر لا تقوم باستقبال النص الوافد وفقط، وإنّما لتخضعه لسياق النص الحاضر وتوظفه في ثناياه .

إنّ **أحمد حمدي** من بين الشعراء الذين أصابوا غايتهم وذلك من خلال استحضاره لنصوص تراثية من الموروث الشعبي ليعبر بها عن الواقع الراهن. "ميزة هذا النوع أنّه

---

[1] حسين العربي، التناص وجمالياته في شعر مصطفي الغماري، ص:173. (مرجع سبق ذكره).

[2] علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ص: 51. (مرجع سبق ذكره).

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص123. (مرجع سبق ذكره).

[4] حسين العربي، التناص وجمالياته في شعر مصطفي الغماري، ص: 174. (مرجع سبق ذكره).

يمنح أدوات الخلق الشعري قدرة هائلة على التوصيل بسبب توظيفه للمخزون العاطفي لثقافة مشتركة بين المبدع والمتلقي"[1].

ومثال هذا النموذج من الجمالية في الشعر أحمد حمدي ما ورد في قصيدة "**أبعاد**" في مقطعها السادس. يقول :

طفلتي السمراء ،

تحلم ،

بينما الأم على حبل الغسيل ،

انفجرت باكية :

"قالو أصبر

الصابرين ينالو

قدما صبرنا

ليام زادو طوالو "[2]

الشاعر هنا قام باستدعاء أغنية شعبية سائدة في الجزائر، مازجا إياها بمعاناة الشعب المغلوب على أمره، وما وصل إليه من معاناة وحاجة، فهذا الاستدعاء كان خادما جدا للنص الأصلي.

وأيضا يقول في المقطع الثالث من القصيدة نفسها :

يا رفاقي ،

إنّني أكذب إن قلت لكم :

لا ..باس..

والدنيا بخير .

---

[1] أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ط1، دار الآفاق الجديدة، المغرب، 1993، ص: 90.

[2] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 78.

إنّي ،

ألعق جرحي ،

وأغطيه بجفني .[1]

02-جمالية إحياء النصوص الغائبة وبعثها من جديد :

إنّ عملية إحياء النص وبعثه من جديد ونفخه في روح نص آخر لا يكون إلّا عبر عملية احترافية تحويلية، وليس معنى ذلك أن يحشد الشاعر النصوص المشابهة أو المخالفة، وإنّما يتطلب التناص أن يكون للنص الغائب خصوصية يراها المبدع." لأنّه ليس من المتصور أن يكون استدعاء أي خطاب لمجرد الإعلان عن اتساع فكري أو التباهي بقدرة معرفية، أو لمجرد إنتاج معنى تم إنتاجه"[2].

إن الخلفية المعرفية على درجة كبيرة من الأهمية في عملية إحياء النصوص الغائبة وبعثها من جديد، سواء في إنشاء النص أو عند تلقيه، " فالذاكرة تقوم بدور كبير في العمليتين معا، ولكنها لا تستدعي الأحداث والتجارب السابقة كلها في تراكم وتتابع وإنّما تعيد بناءها وتنظيمها، وإبراز بعض العناصر منها وإخفاء أخرى، تبعا لمقصدية المنتج "[3]، ليكتسب النص المتحول في هجرته ملامح وصفات جديدة لم تكن فيه من قبل.

إنّ طبيعة النص السالف مع النص الخالف قد تكون توافقية مبينة على الامتصاص مقدسا بذلك النص السالف، وليس بالضرورة أن تكون على هذا الشكل، وإنّما قد تكون حوارية " كما هو الشكل العضوي، فقد كان النص يحيا في فضاء خاص به، ثم يهاجر إلى فضاء آخر، ومنه يمتلك صفة الحضور بالقوة والفعل، وبما أنّه يتميز بالشمولية والتحول فهو مرن، بحيث أنّه يتفاعل مع معطيات الفضاء الجديد ويتحاور

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 77.

[2] محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص: 265. (مرجع سبق ذكره).

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص:124. (مرجع سبق ذكره).

معها، فيقترن النص الجسدي ينص جسدي آخر، ويحدث التفاعل والتزاوج والتوالد وتتغير طبيعة الجسد الذي هاجر إليه لتبني علاقات جديدة غير العلاقات التي غادرها هذا الجسد قبل أن يقترن بالجسد الجديد " [1] .

إنّ مثل هذه الجمالية في شعر أحمد حمدي وافرة الحضور كمًا ونوعا، فقد عمد الشاعر إلى إحياء بعض النصوص الدينية والشعرية وحتى التاريخية وبعثها من جديد، ومثل هذا قوله في قصيدة "**ما لم يدونه المتنبي** " :

فلا الليل ...لا الخيل

لا الرمح ...لا القلم ،

يشق الدياجير،[2]

فالشاعر استمد هذه الأبيات من الثقافة الشعرية التراثية، وهذا قصد إحياء النص الغائب وإعادة بعث بيت **أبو الطيب المتنبي** من جديد، حيث يقول :

الخيل والليل والبيداء تعرفني والسف والرمح والقرطاس والقلم [3].

فاستمداد **حمدي** لهذا البيت مبني على القانون الحواري، ليترك في ذاكرة المتلقي نقيض ما حمله بيت المتنبي من شجاعة وإقدام، **فحمدي** يجسد من حواريته مع المتنبي حجم الضعف والهوان والتشتت الذي وصلت إليه الأمة العربية.

[1] العربي حسين، التناص وجمالياته في شعر مصطفى الغماري، ص:(176 ، 177). (مرجع سبق ذكره).

[2] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 193.

[3] ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1983، ص: 332 .

03- جمالية تكثيف التجربة الشعرية :

الشاعر عندما يتفاعل مع نصوص أخرى يوقظ ذهن المتلقي، ويمنح نصوصه كثافة شعرية ذات دلالات متعددة، وهذه جمالية من جماليات التفاعلات النصية.

فالنص كما تطرح **جوليا كرستيفا** في حديث لها " يؤكد على قيمته في كثافته وليس في الوظيفة التي يؤديها ...إنّما النص بكثافته وتفاوت علاماته والنواميس المرنة الصارمة التي تتحكم بنسجيها الداخلي وما يعتلج فيه من شرايين وأنسجة ومستويات، والنص على هذه الشاكلة تحد للزمن مع حالة ما قبل النص حيث يشخص الأثر سواء كان موضوعا أدبيا أو عالما خارج الأدب [1].

إنّ تكثيف التجربة الشعرية يتطلب من الشاعر الموهبة والثقافة الواسعة والقدرة على الإبداع، إضافة إلى سعة الخيال، كل هذه المهارات تجتمع وتتظافر فتتفاعل مع بعضها البعض ليعاد خلقها من جديد، " وبهذا يتحول المبدع الثاني منتجا ثانيا للنص الأول، وبإعادة إنتاجه يصبح نصا جديدا لا ينتمي إلى الشفرة الأولى، إلّا باعتبارها المادة الأولية الناجزة، وهكذا تتم تجارب النوع الإنساني وتكتمل من خلال ما يسمى "التناص"[2].

يرى محمد غنيمي هلال أنّه " لن يضير كاتب مهما تكن عبقرية، ومهما سما فنه أن يتأثر بإنتاج الآخرين، ويستخلصه لنفسه ليخرج منه إنتاجا منطبعا بطابعه متسما بمواهبه، فكل فكرة ذات قيمة في العالم الممتد بين جذورها في تاريخ الفكر الإنساني، الذي هو ميراث الناس عامة، يقول **بول فاليري paul valéry**: " ولا شيء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين، فما الليث إلّا عدة خراف مهضومة "[3].

---

[1] نقلا عن: مصطفى السعدني، التناص الشعري، قراءة أخرى لقصيدة السرقات، دط، مركز الدلتا للطباعة، 1991، ص: 86.

[2] المرجع نفسه، ص: 88.

[3] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ط6، دار العودة، بيروت، لبنان، دت، ص: 18.

إنّ العديد من الشعراء استطاعوا أن يبلغوا غايتهم في تكثيف تجربتهم الشعرية، وهذا نتيجة انفتاحهم على نصوص الآخرين، وشاعرنا **أحمد حمدي** كان له قدح المعلى من هذه الجمالية، ونجد من مثل هذا في قصيدة "**القصبة**". يقول :

وأتى نوفمبر سيد الزمن البهي يجتاح ليل الغاضبين ويفضح

ويعيد للتاريخ صفحة مجده بيضاء، كالبيضاء، أنى تفرح[1]

فأحمد حمدي تفاعل مع تجربة **مفدي زكرياء** ليلقي على تجربته الشعرية ثقافة دلالية وجدانية متشبعة بالأمل. يقــول مفدي :

نوفمبر جل جلالك فـينا ألست من بث فينا اليقينا ؟

سبحنا على لجج من دمانا وللنصر رحنا نقود السفينا [2]

وظف التناص في المقاطع السابقة على شكل امتصاصي، مستحضرا أبيات مفدي زكرياء حاملا بذلك دلالات مختلفة، فالشاعر مولع بحب وطنه وافتخاره الشديد بالثورة الجزائرية وانتصاراتها، ويستند في ذلك إلى تكثيف تجربته الشعرية، فكل قصيدة من قصائد أحمد حمدي في ثناياها قصائدا مختلفة خدمت تجربته الشعرية.

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 244.

[2] مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1987، ص: 70.

04- جمالية إعادة تشكيل الموروث :

إنّ من أهم الوظائف الجمالية للتناص هي ربط المنجز الأدبي الحاضر بالمنجز الغائب التراثي لإعادة تشكيله وبعث روحه من جديد، في قالب فني مغاير ليحيا النص الغائب في نص جديد وفق رؤية يصنعها المبدع، ليعبر من خلالها عن أفكاره وما يختلج ذاته، هذه الفكرة " تنبهنا إلى ضرورة إعادة النظر في نظام قراءتنا للنص سواء أكان قديما أو حديثا، أم معاصرا، غير أنّ المعاصر يحفل بقراءة النصوص الأخرى هي بالتأكيد أكثر تعقيدا مما كان معروفا في النص القديم"[1].

فالشاعر مطالب أكثر من غيره من المبدعين للإطلاع على الموروث السالف سواءًا أكان أدبيا أو غيره، لتترسخ في ذاكرة المبدع ليبتدعها من جديد في شعره، و" الشاعر عندما يوظف هذه النصوص في نتاجه، إنّما يوظف تلك النصوص التي استولت على ذاكرته لاستجابات فنية، أو كانت تجاربها من جنس تجربته الشعرية، أو مناقضة لها، أو من تلك النصوص التي فرضت نفسها كروائع"[2]، فالشاعر يتخير كل ما له وقع وقيمة في الذاكرة الجماعية أو الخاصة.

فالذاكرة المتحررة التي تمارس عملها بطريقة خاصة يستطيع الشاعر من خلالها أن يجدد العهد بتجارب ماضية، وبتأثيرات حسية معينة، يعيدها فتبدو كما لو كانت حدثت أول مرة عن طريق خياله المبدع، وليس الخيال كما يرى **محمد ناصف** إلاّ عملا من أعمال الذاكرة المتحررة، إذ لا شيء مما نتصوره لم نكن نعرفه بوجه ما وكل شاعر عظيم أوتي ذاكرة قوية تمتد إلى ما وراء التجارب الضخمة[3].

---

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص: 252. (مرجع سبق ذكره).

[2] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص : 30. (مرجع سبق ذكره).

[3] نقلا عن: جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 310. (مرجع سبق ذكره).

وأحمد حمدي شديد الولع بالتراث، يعود إليه بشكل لافت ليشكل من خلاله صوره، ويستقل به تجربته، فنجده يأخذ من الموروث الشعري والديني و... ، ليعيد تشكيله وتحويله وفق ما يريد إيصاله للمتلقي، فهو يخرج التراث من إطاره الأول ليدخله في إطاره الجديد، لينتج بذلك تجربة واحدة نتجت عن طريق التفاعل والتلاقح بين التجربتين ويمكن أن نُظهر هذه الجمالية من خلال قصيدة " **أغنية للوطن والغضب** " . يقول :

والشرقي المخمور ،

يهتز لهذا اللحن الأندلسي،

ودنانير تتحرى في غرف القصر ،

وأبو نواس يرفع كأس الكسر

لا زال في حانات الشرق[1].

فهذا النص يحيلنا إلى الموروث القديم، وما قاله أبو نواس من نماذج يعاقر بها خمرته في شعره، ومن مثل هذا يقول :

فداؤك نفسي قد طربت إلى الكأس وتقت إلى شمّ البنفسج والآس

فهل لك في أن نجعل اليوم نسكنا ونشربها في البيت سرا من الناس[2].

فالشاعر **أحمد حمدي** استوحى نصه من التراث والموروث العربي، ليرسم صورة الحاضر الذي يعيشه من سأم وحزن وملل. فقد أصبحت أصوات الشعراء تصك الآذان.

الشاعر لجأ إلى التراث ليصور أحوال الشعراء في الزمن الحاضر، فاستخدام التراث يتطلب وعيا به لاستيعاب الهموم التي تتاخم الشاعر. " فالوعي بالتراث هو وعي بالدور التاريخي، من شأنه أن ينتهي بهذا التراث إلى الجحود، حيث تغيب كل الفعاليات

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 94.

[2] الحسن بن هانئ، ديوان أبو نواس، تحقيق أحمد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ص:213.

اللاّزمة ولاستمرار حيويته والوعي بالدور التاريخي دون وعي بالتراث يمثل قطيعة إبستمولوجية ضد تاريخية الإنسان النفسية والعقلية"[1].

05- جمالية إنتاج الدلالة الجديدة :

إنّ الشاعر لا يقعد الحوار مع النصوص الأخرى ليعيد كتابتها على نحو صامت، بحيث يشير إلى تلك الدلالة التي أثارها النص الغائب، وإنّما يستحضر تلك النصوص ليلقي عليها كثافة وجدانية جديدة تجعل النص المعارض (الحاضر) منفتحا على امتداد زاخر بالإيحاء، ومن ثم تظهر سلطة المبدع في نصه، بحيث يقول ما لم يقله النص المعارض(الغائب)، ويتم ذلك من خلال استعادة النصوص السابقة في سياق جديدة وتجربة شعرية مخالفة.. قد يكون ثائرا على دلالة النصوص المشتغل عليها، أو ساخرا منها أو مشوها لها، أو امتدادا لها وتطويرا لإشارتها[2] .

فالمبدع حينما يتفاعل مع نص ما فهو يغير جنسه، فربما يكون النص نثريا أسطوريا أو دينيا أو عبارة عن سند وحدث تاريخي ليصبح نصا شعريا عن طريق إعادة إنتاج جنسه، وبذلك يكتسب صفات جديدة.

ولرصد هذه الجمالية في شعر أحمد حمدي نأخذ نموذج لنبين من خلالها إنتاج الدلالة الجديدة عنده حيث يقول في قصيدة "**سلاما**" :

للذي يحمل أوزارا من الجوع،

سلاما !

للذي يحمل أسفارا من الرعب ،

---

[1] عز الدين إسماعيل، توظيف التراث في المسرح، مجلة فصول، المجلد1، ع1، 1980، ص:167. نقلا عن: حسين العربي، التناص وجمالياته في شعر مصطفى الغماري، ص: (187-188). (مرجع سبق ذكره).

[2] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص: (321-322). (مرجع سبق ذكره).

سلاما !.[1]

استحضر الشاعر **حمدي** آيتين من القرآن الكريم وتعالق معهما، قال تعالى:(لِيَحۡمِلُوٓاْ أَوۡزَارَهُمۡ كَامِلَةٗ يَوۡمَ ٱلۡقِيَٰمَةِ ...﴿٢٥﴾)[2]. وكذلك قوله تعالى:(مَثَلُ ٱلَّذِينَ حُمِّلُواْ ٱلتَّوۡرَىٰةَ ثُمَّ لَمۡ يَحۡمِلُوهَا كَمَثَلِ ٱلۡحِمَارِ يَحۡمِلُ أَسۡفَارَۢاۚ ..﴿٥﴾) [3]. حيث امتص معنيي هاتين الآيتين، محافظا على اللفظتين الدالتين (أوزارا، أسفارا) على تعالقهما بالقرآن الكريم، لكن لم يحتفظ بنفس الدلالة تقريبا التي حملها القرآن، وإنّما غيّرها لتدل على شدة الجوع، و شدة الخوف. ويقول في موضع آخر في قصيدة "**كوحشة الصبي**":

يا سندباد البحر

ألق النهار !

ألق عصا الترحال.[4]

في هذا المقطع الشعري نجده يستحضر النص القرآني من خلال قوله تعالى (۞ وَأَوۡحَيۡنَآ إِلَىٰ مُوسَىٰٓ أَنۡ أَلۡقِ عَصَاكَۖ ... ﴿١١٧﴾)[5]. حيث برز تحول الدّلالة في القرآن الكريم من خلال أمر الله عز وجل إلى موسى عليه السلام بإلقاء العصا لتتحول إلى ثعبان.

أمّا الشاعر فقد وظف السياق القرآني مسقطا إياه على السندباد البحري المعروف برحلاته ومغامراته، مخاطبا إياه بالكف عن الترحال، فبذلك نتجت دلالة جديدة تمخضت عن توازي السياق القرآني مع السياق الشعري.

---

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 230.

[2] سورة النحل، الآية: 25.

[3] سورة الجمعة، الآية: 05..

[4] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص: 46.

[5] سورة الأعراف، الآية: 117.

ولأنّ بحثنا هذا لم يرقى إلى مستوى الثقافة الكافية لاكتشاف كل النصوص السابقة حتى نبين جمالية إنتاج الدلالة فيها، فاكتفينا ببعض منها فقط على سبيل الحصر.

06- جمالية التلاقح والتفاعل :

إنّ حتمية التأثير بين النصوص أمر لا مفر منه، إذ لا وجود لنص بِكر باستثناء التنزيل والسنة النبوية، ولعل السبب الرئيس في ذلك هو ما تختزنه ذاكرة الأدباء من نصوص سابقة " لتنشأ بعد ذلك في النفس ملكة ينسج على منوالها "[1]. إضافة إلى المكتسبات القبلية للمبدع .

إنّ تلاقح النصوص وتفاعلها أمر مفروض لأنّ: " كل كتابة أو نقش امتداد لسابقاتها، تثير سجالا معها، وتنتظر ردود فعل نشطة في الفهم، تتجاوزها وتستقيها"[2]، ومعنى هذا أنّ النصوص هي امتداد لنصوص أخرى تأثرت بها، فإن كان التأثر إيجابيا فهو يتبناها، أما إذا كان التأثر سلبيا فإنّه يكسر قداستها وينفيها.

أشار **أحمد بن طاهر** إلى أنّ الكلام العربي "ملتبس بعضه ببعض، وآخذ أواخره بأوائله، والمبتدع منه والمخترع قليل إذا تصفحته وامتحنته، والمحترس المتحفظ المطبوع بلاغة وشعرا من المتقدمين والمتأخرين، لا يسلم أن يكون كلامه آخذا من كلام غيره، وإن اجتهد في الإحتراس، وتخلل طريق الكلام، وباعد في المعنى، وأقرب اللفظ، وأفلت من شباك التداخل فكيف يكون ذلك مع المتكلف المتصنع والمتعمد القاصد ؟... ومن ظن أنّ كلامه لا يلتبس بكلام غيره فقد كذب ظنه وفضحه امتحانه"[3]، ومعنى هذا أنّ **أحمد بن**

---

[1] ابن خلدون (عبد الرحمان المغربي)، المقدمة، تحقيق: عبد الواحد واي، ص:1269.

[2] ميخائيل باختين، الماركسة وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص: 96.

[3] أبو علي الحاتمي، خلية المحاضرة، 2/28. نقلا عن: عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية تطبيقية، إفريقيا الشرق، المغرب،2007، ص:16.

طاهر يصر على التباس الكلام وتداخله، وهو يلاقح بعضه بعضا، وهذا ما قالت به الدراسات التناصية.

وفي مثل هذه الجمالية ما نجده في قصيدة "**كتابة على الجدران**". حيث يقول :

هنا ..هنا كبرت

وه هنا انهزمت وانتصرت،

وغصت في عوالم

الخلود[1].

في هذا النص تداخل نصي يعرفه **جيرار جينيت** بقوله : " هو التواجد اللغوي سواء أكان سببا نسبيا أم كاملا أو ناقصا لنص في نص آخر "[2]. فالشاعر يحيلنا إلى آية من القرآن الكريم، تقول: (۞ مِنْهَا خَلَقْنَاكُمْ وَفِيهَا نُعِيدُكُمْ وَمِنْهَا نُخْرِجُكُمْ تَارَةً أُخْرَىٰ ﴿٥٥﴾)[3] .

فالتناص هنا جاء لإعادة كتابة نص قرآني في صورة تلاقح وتفاعل بين نص قديم ونص معاصر، فقد عرف **أحمد حمدي** كيف يمتص في تعبيره دلالات وإشارات قرآنية ويقوم بصهرها في نصه الجديد.

ومن هنا يتضح أنّ التفاعل النّصي ظاهرة جماليّة واضحة ومستمرة إذ لا يسلم منها أي نص، مانحة إياه حياة جديدة، ومن هنا يتحقق التناص في تعريف **مارك أنجلو** بقوله: "هو التقاطع داخل نص لتعبيرات سابقة أو متزامنة "[4].

---

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص:54.

[2] جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دط، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990، ص: 90.

[3] سورة طه، الآية:55.

[4] نقلا عن: حسين العربي، التناص وجمالياته في شعر مصطفى الغماري، ص: 193. (مرجع سبق ذكره).

7/جمالية الإحالة والتلميح:

انتهت الدراسات السيميائية الحديثة إلى صياغة مبدأ عام، وهو أنّ النصوص يمكن أن تشير إلى نصوص أخرى كإشارات العلامات إلى إشارات أخرى، لأنّ المبدع يكتب، ويرسم لا من الطبيعة، بل من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص لذا فإنّ الخطاب المتداخل هو خطاب تسرب إلى داخل خطاب آخر، ليجسد المدلولات سواء كانت ذلك عن قصد أو غير قصد[1]، عن طريق الإحالة والتلميح .

إنّ المقصود بالإحالة هي **الإطار المرجعي (frome of référence)** الذي يؤلف مجموع الخبرات والمعارف التي تعمل على تشكيل النص وفعل التلقي وينطوي على مخزون عام من التجارب والرؤى والإشارات والمشاعر، وقد تتباعد في مسافاتها وصلتها بالواقع الحضاري وقد تتقارب"[2].

وكلام **ابن رشيق** عن الإحالات التاريخية فصّله **حازم القرطاجني** ، فقسّم الإحالة إلى أنواع، إحالة تذكرة، إحالة محاكاة، إحالة مفاضلة، إحالة إضافة[3]. واشترط على الشاعر أن يعتمد على المشهور منها، والمأثور يشبه بها حال معهودة، فقال: "لأنّ الشاعر يحيل بالمعهود على المأثور وإذا وقعت الإحالة على الموقع اللائق بها، فهي من أحسن شيء في الكلام "[4].

وتتضح هذه الجمالية جليا في شعر **أحمد حمدي** معتمدا في إحالة المتلقي على المأثور والمشهور، حيث يقول في قصيدة "**البحر وراءكم، البحر أمامكم**".

والشوك في البلاد التي تسير

---

[1] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 321. (مرجع سبق ذكره).

[2] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص: 39.

[3] ينظر: حازم القرطجاني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد لحبيب بن خوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1989، ص: 221.

[4] المصدر نفسه، ص:189.

من البحر إلى البحر ،

حاصرتها السياسات والتحولات ،

إنّما البحر، من ورائكم ..البحر من أمامكم/

البرازخ في وضح العواصف [1].

الشاعر من خلال تناصه هذا ضمن إحالة المتلقي والتلميح له بحدث عظيم في تاريخ الأمّة الإسلاميّة، وهو وصول **طارق بن زياد** إلى الأندلس، لمواجهة **لُذريق ملك القوط**، واستعدادا لفتح الأندلس، فخاف **طارق** أن يستحوذ الرعب على جنده لقلتهم فأحرق السفن، في إشارة لجنوده إلى حالة الانحصار وانعدام الخيار إلّا المواجهة. ثم قام فيهم **طارق** خاطبا في جنده يقول :" أيها الناس، أين المفر؟ البحر من ورائكم، والعدو أمامكم ، وليس لكم والله إلّا الصدق والصبر،..."[2].

ضمن **أحمد حمدي** خطابا موجها للمتلقي لتذكيره بقصة فتح الأندلس، وهنا تكمن جمالية التناص من خلال الإيحاء والتلميح لحادثة تاريخية ماضية.

وفي الأخير يمكن القول أنّ القيم الجمالية التي نتجت عن التعالقات النصية هي الأساس في ميول الشعراء للتناص، وأخذهم مما سبقهم من إبداع، فالشاعر حينما يوظف نص غيره سواء بالاجترار أو الامتصاص إنّما هو اعتراف صريح وواضح منه بقيمته الفنية والجمالية .

وقد حاولنا في هذا البحث اليسير أن نجوب دواوين الشاعر الأربعة بالقراءة عدّة مرات لمحاولة فهم ما يرمي إليه الشاعر خاصة وأنّه ارتكز في تجربته على كم هائل من

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص:149.

[2] أحمد زكي صفوت، جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزهراء(العصر الأموي)، ج2، ط1، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى الباني الحلبي وأولاده، مصر، 1933، ص: 332 .

الأعلام والشعراء الأجانب والعرب، لذا لا مناص في الصبر والبحث عن خلفيات تلك الاستدعاءات لكسر بعضا من غوامض النص الشعري.

تعددت التناصات في قصائد **أحمد حمدي** إذ أنّه داخل كل قصيدة تقريبا عددا من القصائد التي تفاعل معها، معبرة عن واقع الشاعر الذي عايشه من أزمات بلاده التاريخية كذلك وأزمات أمته العربية فكرا وروحا، معبرا عنها بحزن عميق نادرا ما نلحظ شذرات من التفاؤل والأمل هنا وهناك.

خَاتِمَة

بعد رحلتنا المتواضعة بايجابياتها وسلبياتها في عوالم نظرية التفاعل النّصي(التناص)، التي أرّقت الباحثين في الكشف عن خباياها وعن قوانينها، وبعد كل ما تطرقنا إليه في المدخل وفي الفصول التطبيقية الثلاث، التي حاولنا أن نلامس فيها بعضا من نماذج استحضار التراث في الشعر الجزائري المعاصر، وذلك عن طريق تجربة الشاعر **أحمد حمدي** في دواوينه الأربعة.

من خلال هذه الدراسة البسيطة، توصلنا إلى جمله من النتائج بعد الطرح النظري والمعالجة التطبيقية، إلى النقاط التاليه:

- التفاعل النصي مصطلح عرف منطلقه عند ميخائيل باختين بالحوارية، قبل أن يتم إعادة تركيبه عند جوليا كريستيفا بحلة مغايرة تماما، ليفتح المجال بذلك أمام الباحثين والمهتمين في الساحة النقدية والأدبية. فنتج عن تعدد مناهل ومشارب النقاد تعدد في المصطلحات الدالة عليه، وتعدد مفاهيمه، إضافة إلى تعدد مستوياته.
- التفاعل النّصي هو تلك الممارسات التي تجمع النّص بنص آخر سابق له، ليتّحد معه بانسجام شديد، على حسب قدرة المبدع ووعيه.
- النّص لا يُخلق من عدم. إنه مزيج من نصوص أخرى سالفة له، فكل نص هو تشرب وتحويل و إعارة لعدد من النصوص الأخرى، حيث لا مناص لأي مبدع كان من أن يستعين بتراثه الذي ينتمي إليه، قد يكون ذلك بوعي من المبدع أو بدون وعي منه، وبذلك يكون النّص الجديد قابلا للتفاعل مع نصوص أخرى آتية بعده مستقبلا.
- إن نصوص **أحمد حمدي** تعالقت مع النّص القرآني والحديثي عن طريق تفجير طاقة النص الديني وإخراجه في سياقات جديدة، تتسق مع الأغراض والدوافع التي حفزت الشاعر إلى هذه التفاعلات صريحة كانت أم مضمرة، وألفينا أن النصيب الأوفر كان للقرآن الكريم، أمّا الحديث النبوي الشريف بالرغم من حضوره إلاّ أنّه لم يكن بحجم القرآن الكريم، الذي وجد فيه المبدع ضالته في تبليغ قناعاته.

- كما أن نصوص **أحمد حمدي** مختزنة للتراث الشعري العربي القديم والحديث، إذ يمكننا أن نعاين ذلك الحضور القوي لهذه النصوص، من خلال التداخل الدلالي لمعاني الشعراء السابقين، وقد أتى هذا التفاعل مع التراث الشعري العربي نتيجة اطلاع **أحمد حمدي** على نصوص التراث، وإعجابه بالعديد من إعلامه **كالمتنبي، أبو العلاء، جرير، السياب، نزار، درويش، دنقل..** . وقد كان شديد التأثر بالشعراء المحدثين المشارقة، فبصمة نصوصهم تلفت انتباه القارئ وتجذبه إليها جذبا.

- كما تفاعل شاعرنا مع النصوص الأسطورية التي تعبر عن رحابة الخيال وشمولية التجربة، واتساع الثقافة، بغية التعبير عن حالات نفسية ومواقف معاصرة تكالب وجدان الشاعر .

- أيضا تناص **أحمد حمدي** مع الشخصيات التراثية (الدينية– الأدبية– التاريخية)، التي أصبحت تلك إحدى أدوات الإبداع واستجلاب الرؤية الفنية والانفتاح على التاريخ للتعبير بتيماته على الحاضر. جاءت الشخصيات عند **أحمد حمدي** بكثافة عالية وفق ما يخدم رؤياه وتجربته، فالشاعر لا يقف في توظيفها عند حدود التعبير المباشر عن علاقته بالشخصية، بل يتخذ منها وسيلة لمناقشة القضايا العامة.

- تفاعل الشاعر أيضا مع الأحداث والوقائع التاريخية العربية التي مثّلت ضعف الأمة العربية وهوانها وانكسارها (واقعة بيروت، واقعة تل زعتر–...) أو العالمية (واقعة غرينكا)، التي جسد بها الشاعر حجم القتل الدماء في الشوارع العربية واللبنانية، هذه الوقائع المليئة بالخيبة والسوداوية المطلقة.

- للتفاعل النصي جماليات عديدة، حيث أنّ الشاعر يتفاعل مع تلك النصوص من خلال إلغاء الحدود النصية، لإنتاج أكثر من دلالة، عن طريق الإيماء والتلميح

و الإيجاز، مانحا نصّه كثافة وجدانية ودلالية، كما يسعى الشاعر إلى استدعاء النصوص الغائبة وبعثها من جديد، لينتج الدلالة الجديدة متجاوزا بذلك قداسة النص السالف.

وختام القول كلي أمل أن أكون قد وفقت في إبراز بعض خيوط هذا الموضوع الواسع الذي يحتاج بدوره إلى إتساع شديد، ولعل أبرز ما تبتغيه الدراسة هو الارتقاء بالإبداع الأدبي الجزائري وإعطائه الحظ الأوفر من الدراسة.

لكل شيئ إذا ما تم نقصان

فلا يغر بطيب العيش إنسان.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

- **كتب الحديث النبوي:**

01- أبو الحسين مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري، صحيح مسلم: شرح النووي، ط2، مؤسسة قرطبة للنشر والتوزيع، 1994.

02- أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، ط1، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، 2002.

03- أبو عيسى محمد بن عيسى بن سورة الترمذي، جامع الترمذي، دط، بيت الأفكار الدولية للنشر والتوزيع، دت.

04- أبو عبد الله محمد بن يزيد القزويني، سنن ابن ماجة، ط1، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، دت.

05- محمد ناصر الدين الألباني، صحيح سنن أبي داوود، مج: 3، ط1، مكتبة المعارف للنشر، الرياض، 1998.

الدواوين الشعرية:

01- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، دط، منشورات وزارة الثقافة الجزائرية، 2007.

02- امرؤ القيس، الديوان، تح: حسن السنوبي، دط، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان، 2003.

03- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ط3، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1987.

04- بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ط3، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، 2000.

05- جرير، الديوان، دط، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1986 .

06- الحسن بن هاني، ديوان أبو نواس، تح: أحمد المجيد الغزالي، دط، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، دت.

07- أبو العلاء المعري، اللزوميات لشعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء ، تح: أمين عبد العزيز الخانجي، ج2، دط، مكتبة الخانجي، القاهرة، دت.

08- المتنبي، الديوان، دط، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1983.

09- محمد العيد آل خليفة، الديوان، دط، دار الهدى،عين مليلة، الجزائر، 2010.

10- محمود درويش، أوراق الزيتون، دط، 1964.

11- مفدّي زكرياء، إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، دط، الجزائر، 1987.

12- مفدّي زكرياء، اللّهيب المقدس، دط، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.

13- نزار قباني، ديوان تزوجتك أيتها الحريّة، ط2، يناير، 1993.

14- يوسف غصوب، الأعمال الشعرية الكاملة، ط1، دار النهار، بيروت، 1987.

المراجع:

01- ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.

02- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دط، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

03- إبراهيم مصطفى الدهون، التناص في شعر أبو العلاء المعري، ط1، دار النثر، إربد، الأردن، 2011.

04- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، دار الدعوة، اسطمبول، تركيا، 1989.

05- أحمد زكي صفوت، جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزهراء(العصر الأموي)، ج2، ط1، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى الباني الحلبي وأولاده، مصر، 1933.

06- أحمد طعمة حلبي، التناص بين النظرية والتطبيق، شعر البياتي أنموذجا، دط، الهيئة العامة السوريّة للكتاب، دمشق، 2007.

07- أحمد بن فارس بن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، ج5، ط2، دار الفكر، دمشق، 418هـ.

08- بومدين ذباح، أحمد العارف، لغة الشعر بين التشكيل و التأويل، ط1، دار التنوير، الجزائر، 2018.

09- تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 1990.

10- تزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين(المبدأ الحواري)، تر: فخري صالح، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1996.

11- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دط، دار الإبداع الثقافية، الجزائر، 2003.

12- جهاد شاهر المجالي، دراسات في الإبداع الفني في الشعر: رؤى النقاد العرب في ضوء علم النفس الأدبي، دط، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، دت.

13- جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، ط1، دار توبطال، الدار البيضاء المغرب، 1995.

14- جيرار جينيت، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، 1990.

15- جيرار جينيت ، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دط، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، 1990.

16- حسن فتح الباب، شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987.

17- خليل أحمد خليل، معجم المصطلحات اللغوية، دار الفكر اللبناني، 1995.

18- رابح بن خوية، البحث عن المعنى في النص (إنتاجه–سلطته–شعريته)، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2018.

19- زينب الأعوج، السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر (دراسة نقدية)، دط، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، دت.

20- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص و السياق)، دط، المركز الثقافي العربي، لبنان، دت.

21- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992.

22- شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2005.

23- عصام حفظ الله واصل ، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، أحمد العواضي انموذجا، ط1، دار غيداء للنشر، عمان، 2011.

24- علي البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، دط، الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، 1982.

25- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، ط1، دار الشرق، عمان الأردن، 2002.

26- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، ط1، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1978.

27- عبد الغني خشة، إضاءات في النص الجزائري المعاصر، ط1، دار الألمعية للنشر والتوزيع ، قسنطينة، الجزائر، 2011.

28- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية تطبيقية، دط، إفريقيا الشرق، المغرب، 2007 .

29- عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة المعاصرة، ط1، دار الوصال، الجزائر، 1994.

30- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية الشعرية)، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985.

31- عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي ، ط2، دار هومة للطباعة، الجزائر، 2010.

32- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث(الشعر المعاصر)، ج3، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1996.

33- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دط، دار العودة، بيروت، لبنان، 1979.

34- محمد بوزواوي، معجم الأدباء والمفكرين الجزائريين في القرن العشرين، ج1، ط1، دار هومة، الجزائر، 2018.

35- محمد عزّام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي (دراسة)، دط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

36- محمد علي كندي ، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث(السياب ونازك والبياتي)، دط، دار الكتاب المتحدة، بيروت، لبنان، 2003.

37- محمد مرتضي الحسين الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج10، تح: نواف الجرّاح، مر: سمير شمس، ط1، دار الأبحاث، الجزائر، 2011.

38- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ط3، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1992.

39- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2006.

40- محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، ط4، دار المعارف، القاهرة، دت.

41- مصطفى السعدني، التناص الشعري، قراءة أخرى لقصيدة السرقات، دط، مركز الدلتا للطباعة، 1991.

42- ميخائيل باختين، الماركسة وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986.

43- نهلة فيصل الأحمد ، التفاعل النصي (التناصية، النظرية والمنهج) ، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2010.

44- نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، (شعراء رابطة الإبداع نموذجا)، دط، الهدرت رابطة إبداع الثقافة، 2003.

الرسائل الجامعية:

01- العربي حسين، التناص وجمالياته في شعر مصطفى الغماري، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر، 2007/2006.

02- عبد الفتاح بن خليفة، التناص التراثي في شعر مفدي زكرياء (قصيدة إلى الريفيين وسوق عكاظ انموذجا)، رسالة ماجستير في قضايا الأدب والدراسات النقدية، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر2، 2015/2014.

03- محمد مهاوش الظفيري، أشكال التناص الشعري عند الثبيتي، جامعة المدينة العالمية، ماجستير في الأدب العربي والنقد الأدبي، كلية اللغات، 2019.

الدوريات والمجلات:

01- أحمد قيطون، السندباد في الشعر الجزائري المعاصر بين التوظيف والتلقي، مجلة مقاليد، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة (الجزائر)، العدد8، جوان 2015.

45- تغليسية آسيا، تجليات استدعاء التراث في الشعر الجزائري المعاصر، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر. العدد 18، جانفي: 2016،

46- عزّة جربوع ، التناص مع القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر، مجلة فكر و إبداع، مصر، ع11، 2002.

47- نادو قاسم، التناص القرآني والإنجيلي و التوراتي في شعر أمل دنقل، مجلة جامعة القدس للأبحاث و الدراسات ،ع6، أكتوبر 2005.

المواقع الإلكترونية:

01- http//www.ahmedhamdi.net/cat=11 بتاريخ 6 مارس، 2020، الساعة: (21:54) .

فهرس الموضوعات

المحتويات: **الصفحة:**

إهداء :

شكر وعرفان:

مقدمة: .....(أ-ب-ت-ث)

الفصل التمهيدي: ماهية التفاعلات النصية.....(06-29)

توطئة:

01- مفهوم التفاعلات النصية.....09

أ- مصطلح التفاعل.....09

ب- مصطلح النصي.....09

ت- مفهوم التفاعل النصي.....13

02- التفاعل النصي في النقد الغربي المعاصر.....15

أ- ميخائيل باختين.....16

ب- جوليا كريستيفا.....17

ت- جيرار جينيت.....19

03- التفاعل النصي في النقد العربي المعاصر.....21

أ- رؤية محمد بنيس.....22

ب- رؤية محمد مفتاح.....22
ت- رؤية سعيد يقطين.....24
ث- رؤية عبد المالك مرتاض.....25
04- مستويات التفاعل النصي.....27
أ- عند جوليا كريستيفا.....27
ب- عند محمد بنيس.....28

الفصل الأول: تجليات التفاعلات النصية في شعر أحمد حمدي.....(31-70)

تمهيد:

أولا: التفاعلات النصية الدينية:.....31

تمهيد:

01- التفاعل النصي من القرآن الكريم.....32
02- التفاعلات النصية مع الحديث النبوي الشريف.....40

ثانيا : التفاعلات التناصية الأدبية:.....47

تمهيد:

01- التفاعل النصي مع الأدب العربي القديم.....48
02- التفاعل النصي مع الشعر العربي الحديث 52

ثالثا : التفاعل النصي الأسطوري:.....63

تمهيد:

01-أسطورة السندباد.....64

02-أسطورة العنقاء.....66

03-أسطورة شهرزاد.....68

الفصل الثاني: تفاعل الشخصيات والوقائع.....(71-96)

أولا: تفاعل الشخصيات.....79

تمهيد:

01-الشخصيات الدينية.....72

02- الشخصيات التاريخية.....77

03- الشخصيات الأدبية.....83

ثانيا: تفاعل الوقائع و الأحداث.....92

01-واقعة تل زعتر.....92

02-واقعة غزو بيروت.....94

03-واقعة غرينكا.....95

04-واقعة ابن زيدون.....96

الفصل الثالث: جماليات التفاعل النصي:.....(98-113)

توطئة:

01- جمالية إغناء النصوص بنصوص أخرى.....99

02- جمالية إحياء النصوص الغائبة وبعثها من جديد..... 101

03- جمالية تكثيف التجربة الشعرية.....103

04- جمالية إعادة تشكيل الموروث.....105

05- جمالية إنتاج الدلالة الجديدة.....107

06- جمالية التلاقح والتفاعل.....109

07- جمالية الإحالة والتلميح.....111

خاتمة:.....115

المصادر والمراجع:.....119

الفهرس العام:.....127

ملحق:.....

مـــلـــحـــق

أحمد حمدي من مواليد 9سبتمبر 1948، بالدبلة بولاية الوادي(الجزائر)، وهو أكاديمي وباحث وشاعر، يعد أحد رواد الحركة التجديدية في الشعر الجزائري في فترة السبعينات[1]. ومن أشهر الشعراء الشباب.

01 – الشهادات : حاز أحمد حمدي طوال مشواره العلمي و الأكاديمي العديد من الشهادات في مجال تخصصه الإعلام والاتصال:[2]

- شهادة الليسانس في علوم الإعلام والاتصال سنة: 1972.
- شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال سنة: 1986، وموضوعها "مبادئ الدعاية والإعلام لدى جبهة التحرير الوطني وتطبيقها في صحيفة المجاهد من 1956-1962".
- شهادة دكتوراه دولة في علوم الإعلام و الاتصال سنة 1999، وموضوعها "الخطاب الاديولوجي عبر الصحافة الجزائرية من 1962 إلى 1988".

02- نشاطاته المهنية: تقلد أحمد حمدي عدة مناصب نوردها: [3]

- محرر القسم الثقافي لصحيفة المجاهد الأسبوعي من: 1972 إلى 1985.
- الأمين الوطني المكلف بالعلاقات الخارجية بإتحاد الكتاب الجزائريين من سنة: 1976 إلى 1981.
- الأمين الوطني المكلف بالنشر والتكوين من سنة: 1981 إلى سنة 1986.
- أستاذ مساعد بمعهد علوم الإعلام والاتصال: 1986.
- رئيس دائرة الصحافة المكتوبة بمعهد علوم الإعلام والاتصال: 1987.
- مدير الفنون والآداب بوزارة الثقافة من: 1994 إلى 1998.
- عميد كلية العلوم السياسية والإعلام من: 2003 إلى 2013.

---

[1] محمد بوزواوي، معجم الأدباء والمفكرين الجزائريين في القرن العشرين، ج1، ط1، دار هومة، الجزائر، 2018، ص : 274.

[2] http//www.ahmedhamdi.net/cat=11 بتاريخ 6 مارس ،2020 ، الساعة:21:54 .

3 المرجع نفسه.

- عميد كلية علوم الإعلام والاتصال منذ: 2014.

03- **مؤلفاته :**

أ- في مجال البحوث والدراسات :[4]

- الثورة الجزائرية والإعلام، ديوان المطبوعات الجامعية: 1990.
- جذور الخطاب الايديولوجي الجزائري، دار القصبة للنشر، 2001.
- تاريخ الصحافة العربية في الجزائر، تأليف، مفدي زكرياء، جمع وتحقيق، 2003.

ب- في مجال الشعر: [5]

- ديوان انفجارات، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، 1977.
- ديوان قائمة المغضوب عليهم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980.
- ديوان تحرير مالا يحرر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1985.
- ديوان أشهد أنني رأيت، دار الحكمة للنشر والتوزيع، 2000.
- الأعمال الشعرية الكاملة1965-2005، منشورات وزارة الثقافة الجزائرية، 2007.

ت- في مجال المسرح :[6]

- أبوليوس، مسرحية شعرية، الإتحاد العام للكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1990.
- حصن الأحرار، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2003.
- المقصلة اليومية، مونودراما، التبيين، 1992.
- وقت للضرب ووقت للطرح، ط1، 1996.

ث- في مجال النثر:

- حومة الطاليان، دار هومة للنشر، دط، 2010.

---

[4] المرجع السابق .

[5] المرجع نفسه.

[6] المرجع نفسه.

4- الجوائز المحصل عليها: [7]

- الجائزة التقديرية لرئيس الجمهورية سنة: 1987.
- الجائزة الوطنية ليوم العلم سنة: 2005.

آراء النقاد و الأدباء في التجربة الأدبية لأحمد حمدي:[8]

- **يقول عبد المالك مرتاض:** " قد يكون أحمد حمدي أكبر شعراء فترة أعوام السبعين في القرن العشرين في الجزائر، وربما يعود ذلك إلى النضج الفني الذي يطالع القارئ حين يقرأ شعره ". استخلص مرتاض أن من خصائص شعر حمدي، وهي: توظيف التراث بوعي فني / يسقط النص على الواقع الجزائري / يصطنع لغة عربية راقية / يُزاوج بين شعر التفعيلة وشعر البحر / يغوص في بعض الصور الشعرية العالية.
- يرى **أصحاب "موسوعة الشعر الجزائري"**: أن الشاعر ذو خبرة فنية كبيرة في (توظيف الرمز التاريخي).
- يقول **عبد الحميد هيمة:** " من يدخل عالم أحمد حمدي الشعري يدرك أنه قد دخل عالما ممزقا بين إطاره الفكري، والنظري وواقعه المعيش، فالشاعر لا يرى نفسه في واقعه الاجتماعي، ولا يرى ذلك العالم المتآلف المتجانس، من هنا كانت ثورته العنيفة، وتمرده القوي على عناصر التشويه ".
- يري **محمد ناصر** أن الشاعر "مولع بتكديس الأعلام الأجنبية في قصائده، يعبر من خلال ذلك عن تفتحه، ووعيه، ولكن هذه التجارب تفشل في تحريك إحساس المتلقي لأنه يفتقد في لغتها النغم الموسيقي، ولمحة الإيحاء).
- يقول **علي ملاحي** عن ديوان "انفجارات": " إنّ المدلول الشعري يبدو نمطيا لايخرج عن الشكل الشعري التقليدي في صيغة الغنائية المريرة، وشكله التعبيري المجازي

---

[7] المرجع السابق.

[8] نقلا عن: محمد بوزواوي، معجم الأدباء والمفكرين الجزائريين في القرن العشرين، ص:(274-275).

الاعتيادي، وتظل اللغة في طبيعة نسقها غير شعرية مع حضور الحس الشعري بشكل فاتر إلى حد بعيد..".

- يقول **مصطفى محمد الغماري:**" إن من يقرأ أحداث السبعينات، وما وقع فيها من ملابسات من خلال الكتابات الشعرية لأحمد حمدي، هو جوادي مثلا لاشك يرثي أيما رثاء لما وصل إليه الترميز باسم الفن من حضيض".
- يقول **عامر مخلوف** عن لغة الأديب في رواية "**حومة الطاليان**": " لغة شعرية سهلة تشجع على الاسترسال في القراءة بلا عقاب، وقد تعود هذه الميزة لما اكتسبه من تجربة".



