الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique Et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة آكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية اللغات و الأدب العربي
قسم: اللغة والأدب العربي.
تخصص: - نقد عربي
- أدب عربي.

Ministère De L'enseignement Supérieur
Et De La Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj
-Bouira-
Faculté des lettres et des langues

مصطلحات التناص في كتاب التناص في "الشعر العربي الحديث" حصة البادي

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

إعداد الطالبتين:

- أوعيل بن عون إيمان.
- عساس فاطمة الزهراء.

إشراف الدكتور:

حيدوش أحمد

لجنة المناقشة:

- .....رئيسا.
- د/ حيدوش أحمد.....مشرفا ومقررا.
- .....مناقشا.

السنة الجامعية : 2016/2015

إهداء

إلى من تجرع مرارة الكأس ليسقيني قطرة حب إلى من كللت أناملة لي لحظة سعادة ، إلى من حصد الأشواك عن دربي ليسهد لي طريق العلم إلى القلب الكبير (والدي العزيز)

إلى من أرضعتني الحب والحنان، إلى رمز الحب وبلسم الشفاء، إلى القلب الناصع بالبياض (والدتي الحبيبة)

إلى توأم روحي ورفيقة دربي (أختي سهيلة وولدها محمد)

إلى صاحب القلب الطيب والحنون أخي الغالي زهير وزوجته وبهجتا بيتهما (هديل، إيناس)

إلى من علمني الأخوة بصدق إلى الوجه المفعم بالبراءة أخي (مهدي)

إليكم جميعا أهدي جهدي عربون حب ووفاء فتقبلوه مني.

"إيمان"

إهداء

إلى الذين نوّروا لي درب الحياة أمي الحبيبة.... والدي الكريم

إلى إخوتي جميعا كانوا وضلّوا المثل الأعلى للأخوة الصادقة

إلى كل من يكِنُّ لي الحُب والاحترام

أهدى هذا العمل المتواضع

"فاطمة الزهراء"

شكر وعرفان

أولاً وقبل كل شيء نشكر الله ونحمده على توفيقه لنا لانجاز هذا العمل المتواضع وإتمامه

كما نتقدم بالشكر إلى الأساتذة الأفاضل في قسم اللغة والأدب العربي الذين لم يبخلوا علينا بعلمهم ولاسيما الأستاذ "أحمد حيدوش" الذي أشرف على هذه الدراسة فكان بعلمه منارة نهتدي بها.

ولا ننسى كذلك كل من كان لنا عونا من قريب أو من بعيد في انجاز هذا العمل

مقدمة

مقدمة:

لعلنا لا نبالغ إن قلنا إن مشكلة النقد العربي الحديث تكمن في المصطلح حيث يعتبر مصطلح التناص وتفرعاته من المصطلحات ذات الأهمية الكبرى، ومن هنا تناولنا هذا الموضوع باعتباره مرتبط بالنقد، وهو من الموضوعات السائدة حاليًا في معظم الدراسات العربية النقدية، فالتناص يظهر جليًا من خلال تداخل النصوص وظهور أثر بعضها في بعض رغم احتفاظ كل نص بخصوصياته ومميزاته، فمفهوم التناص يطرح إشكالية تحددت في مسألتين حيث تتصل إحداهما بالأخرى اتصالاً وثيقًا، وتحدد المسألة الأولى بتعدد التعريفات والمفاهيم لمصطلح التناص في مصادره الأولى الناجمة عن الاختلاف في طبيعة الفهم الذي يمتلكه أصحاب هذه النظريات عن النص، في حين أنّ المسألة الثانية تكمن في تعدد المصطلحات وغياب الضبط المنهجي الواضح المتكامل لأسباب تتصل بتعدد الاتجاهات والمساهمات النقدية الأخرى، فمنذ أن فتح "باختين" هذا الباب وتلقفه النقاد العرب من بينهم "حصة البادي"، باعتبار هذا كتاب "التناص في الشعر العربي الحديث" نموذجًا جيدًا لدراسات النقدية في هذا المجال.

ولقد اعتمدنا في بحثنا هذا على المنهج الوصفي، باعتبار أنه يساعدنا على دراسة الموضوع.

لكن اعترضتنا صعوبات أثناء إعداد هذا البحث خاصة طبيعة الموضوع التي فرضت علينا أن نُنوع قراءتنا خاصة الإنتاج النقدي العربي الحديث وماله من علاقة وطيدة بموضوع بحثنا هذا والتباين الحاصل فيه والتقارب في المعنى بين المصطلحات، بالإضافة إلى نقص المراجع.

أما بالنسبة لخطة البحث فهي تقوم على مقدمة حيث طرحنا فيها إشكالية الموضوع، أسباب اختياره وخطة البحث والصعوبات التي اعترضتنا في انجازه.

أمّا الفصل الأول المتعلق بمصطلحات مصادر التناص فخلصنا فيه إلى التناص الديني والحديثي المتضمنان لمصطلحي الاقتباس والتضمين في تبيان مفهومهما اللغوي والاصطلاحي

وعند بعض الأدباء، وكذا مصطلح التناص التراثي وكيفية توظيف الشخصية التراثية بالإضافة إلى مصطلح المعارضة، الرمز، القناع، أما بالنسبة للتراث الشعري فقد هيمنت فيه الحكايات والأغاني الشعبية مع الألفاظ والأمثال.

أما الفصل الثاني فقد كان جامع لمصطلحات خاصة بالآليات والتقنيات ومصطلحات التناص الداخلي والخارجي.

بالنسبة لمصطلحات الآليات: نجد آلية التمطيط وآلية الإيجاز، أما مصطلحات تقنيات التناص: تحدثنا في هذا الفصل عن المحاكاة الساخرة والمقتدية، وتوظيف الشخصية التراثية بالإضافة إلى التناص والمضاد والتناص المحور والمجزوء، وكذا مصطلحات أخرى منها السياق، المتلقي، شهادة المبدع.

وبالنسبة للمصطلحات الخاصة بالتناص الداخلي والخارجي فقد كان جامع لمصطلح التكرار بكل تفاصيله من تعريفه وأنواعه ووظائفه وأغراضه.

وفي الأخير ذيّلنا الدراسة بخاتمة أوجزت بعض النتائج التي أسفر عنها البحث ثم ذكرنا قائمة المصادر والمراجع وفي الختام وضعنا فهرسًا للموضوعات.

وفي النهاية لا يسعنا إلا أن نقدم بخالص الشكر والتقدير إلى أستاذنا الفاضل الدكتور "أحمد حيدوش" على ما منحنا إياه من حسن متابعة ورعاية وكذا التوجيهات السديدة التي دفعت البحث قدومًا وقوّت عزيمتنا وشجعتنا أكثر.

الفصل الأول:

مصطلحات مصادر التناص.

1- التناص الديني.

2- التناص الحديثي.

3- التناص التراثي.

4- التناص التراثي الشعري.

5- التناص مع التراث الشعبي.

6- التناص مع التصوف.

7- التناص الأسطوري.

1- التناص الديني:

وهو ما يصطلح عليه بالاقتباس وبدوره يدخل في دائرة التناص ويشكل رافدًا مهمًا وأساسيًا من روافده، كما أنه بمثل شكلاً تناصيًا يرتبط مدلوله اللّغوي بعملية (الاستمداد) التي تتبع المبدع أن يحدث انزياح في أماكن محددة في خطابه الشعري بهدف إفصاح المجال لشيء من القرآن أو الحديث النبوي وهنا يجب أن يوضح في اعتبار "القصد النقلي" ومادام التناص داخل في دائرة (النصوص المقدسة) فإنه من الضرورة تلخيص النص الغائب في سياقه الأصلي ليصبح على نحو من الأنحاء جزءًا أساسيًا من البنية الحاضرة[1].

وتدور مصطلحات التناص الديني في محور أساسي يسمى بالاقتباس.

1-1- الاقتباس لغة:

الاقتباس من قَبَسَ، والقَبَسُ الشُّعْلَةُ من النار، والقَابِسُ الذي يَقْبِسُ يأخذ منه قبسًا أو يقال قَبَسْتُ منه علمًا وأقبسني فلان إن أعطاك قبسًا[2].

1-2- اصطلاحا:

هو أن يدرج الكاتب أو الشاعر كلمة من القرآن أو آية منه في الكلام ترتيبا لنظامه لإضفاء لونًا من القداسة على جانب من صياغة ذلك الخطاب لما تلك النصوص من هيبة وتقديس في ذاكرة الجماعة.

---

(1)- حصة البادي، التناص الشعري في الشعر العربي الحديث، البرنوثي نموذجا، دار الكنوز المعرفة، عمان، 2008م، ص 39.

(2)- ابن دريد أبو بكر محمد بن الحسن الأزدي البصري، جمهرة اللغة، مادة قبس، مؤسسة الحلي وشركائه والتوزيع، القاهرة، 1345هـ، ص 287.

ويقصد به المعنى الاصطلاحي "اقتباس الضوء أو النار" معانيه مجازية "اقتباس العلم والخبر أي إذا أخذته من غيره ولم تتعرض له من لقاء نفسك"[1].

ولهذا المصطلح عدّة تعريفات أخرى عند الكثير من الشعراء والأدباء حيث أنّ التناص القرآني يقتبس فيه الأديب نصًا قرآنيا، ويذكره مباشرة، أو يكون ممتدًا بإيحاءاته وظله على النص الأدبي حيث يعتمد إلى جزء من قصة قرآنية فيُدخلها في سياق نصه[2].

وبتعريف "أحمد زغبي" للتناص بأنه يجب أن يتضمن نص أدبي ما نصوص أو أفكار أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب بحيث تندمج هذه النصوص أو لأفكار من النص الأصلي لتشكل نص جديدًا واحدًا متكاملاً[3].

وفي تعريف آخر له: « هو أن يزيد المتكلم كلامه بعبارة من القرآن يظهر أنها منه، وإنما يحس ويكون مقبولاً إذا وطن لها في الكلام، بحيث تكون مندرجة فيه، داخلة في سياقه دخولاً تامًا فالاقتباس يكون اقتباسًا إذا لم يكن استدلالاً واستشهادًا»[4].

ويسمى أيضًا بالإعداد: ونقصد بالإعداد والاقتباس إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسط فني آخر[5].

وعند ابن سلام الجمحي فهو « التجليات البديعية، لأن الأديب يريد تحليه كلامه بنصوص ليضفي بعض القداسة على النصوص المقتبسة وإظهار براعة الشاعر ومقدرته في انسجام

---

(1)- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 57.

(2)- مجموعة كُتاب، نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، كتاب النادي الثقافي بجدة، ط1، المملكة العربية السعودية، 1994/11/04، ص 148.

(3)- أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000، ص 11.

(4)- صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، ط1، 1996، ص 62.

(5)- عبد الله أبو هيف، التنمية الثقافية للطفل العربي، ص 83.

الموروث، وقد فطن ابن سلام إلى فكرة الاقتباس وجعله نوعًا من الاستزادة في الشعر عن وعي مطلق»[1].

ومن النماذج التي استغلت النص القرآني استغلالاً فنيًا ندرج مقطعًا من قصيدة "الغائب الآخر" لعقاب بلخير:

غَائِبٌ عَنْكُمْ

لاَ أُكَلِمُ مِنْكُمْ أَحَدَا

جَاءَنِي الوَحْيُ قَالَ ابْتَعِدْ[2].

الشاعر هنا يستحضر الآية الكريمة في قوله تعالى: ﴿ قَالَ رَبِّي اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَ لَيَالٍ سَوِيًّا، فَخَرَجَ عَلَىٰ قَوْمِهِ مِنَ الْمِحْرَابِ فَأَوْحَىٰ إِلَيْهِمْ أَنْ سَبِّحُوا بُكْرَةً وَعَشِيًّا﴾[3]، فهو هنا يستوحي معاني الآية الكريمة فهو يرى أنّ الهروب والابتعاد هو الحل الأنسب.

ويتفرع الاقتباس إلى مصطلحين هما:

1-3- الاقتباس الكامل: ويكون أية أو جملة من آية قرآنية مع تحوير بسيط أحيانا بإضافة أو حذف كلمة، أو بإعادة ترتيب مفردات الجملة وغالبًا ما يكون هذا التصرف له علاقة بالوزن الشعري ويكون قليلاً جدًا.

1-4- اقتباس المعنى: فتكون صياغته بلغة الشاعر مع الإبقاء على كلمة من الكلمات الدالة على الآية ويكون كثيرًا[4].

---

(1)- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه "محمد شاكر"، مطبعة المدني، القاهرة، 1974، ص 1، 17.

(2)- عقاب بلخير، بكائيات الأوجاع وصهد الجيرة في زمن الحجارة، دار هومة للطبع، ص 47.

(3)- سورة مريم، الآية: [10، 11].

(4)- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 39.

2- التناص الحديثي:

وهو ما يصطلح عليه بالتضمين، حيث أنه يعتبر الكتاب الثاني المقدس بعد القرآن الكريم من حيث إشراق العبارة وفصاحة اللفظ وبلاغة القول، لقوله تعالى: ﴿ وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الهَوَى إِنْ هُوَ إِلاَّ وَحْيٌ يُوحَى﴾[1].

لأنه يحمل وصايا الرّسول صلى الله عليه وسلم وآثاره وأفعاله فهو القدوة الحسنة لجميع المسلمين، فالحديث الشريف كان « أحد المشارب التناصية التي استقى منها الشعراء العرب على اختلاف عصورهم وإن كانت البداية تظهر ظهورًا مباشرًا هدفه النصح والإرشاد، أو أخذ العبرة لكنها بعد حين صارت متداخلة بالنص الشعري تداخل السدى واللحمة حتى يصعب فصلها كي يصعب تبينها وخاصة عند غياب الإحالة والتنصيص[2].

ومن هنا يقتضي منا تحديد مفهوم التضمين والوقوف عند دلالته الاصطلاحية وذلك عن طريق استحضار جذوره اللغوية، ورصد تمايزه.

2-1- مفهوم التضمين:

- **لغة:** جعل الشيء وعاء لشيء وبذا ضمنته[3]، ويقال: « ضمن الشيء إذا أودعه إيّاه كما تودع المتاع والميت القبر »[4]، فيقال ضمن الشيء بمعنى تضمنه، ومنه مضمون الكتاب[5]، ولعل

---

(1)- سورة النجم، الآيتان: [3، 4].

(2)- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 46.

(3)- ينظر: ابن دريد أبو بكر محمد بن الحسن الأزدي البصري (ت 321هـ)، جمهرة اللغة، مادة (ضمن) مؤسسة الحلبي وشركائه والتوزيع، القاهرة، 1345هـ، ص 101.

(4)- الزبيدي محمد مرتضى، تاج العروس من جواهر القاموس، مادة ضمن، منشورات دار مكتبة الحياة، (د.ط) بيروت، (د.ت)، ص 265.

(5)- ابن منظور الإفريقي المصري جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، مادة ضمن، دار صادر، (د.ط)، بيروت، 1968، ص 257، 258.

أول من أشار إلى التضمين "ابن المعتز" في كتابه "البديع" حيث سماه "حسن التضمين" وأورد شواهد شعرية دون أن يفسر المصطلح بل ترك الشواهد تفسره ولم يعلق عليها[1].

- **اصطلاحا:** اهتم المصنفون البلاغيون بالتضمين، وقد اختلفوا غالبا في تحديده فقد عُرّف غالبا على أنه قيام الناظم بتضمين شعره بيتا من شعر غيره أو أكثر أو صنف بيت، أو بعض البيت، أو ربع البيت وما دونه[2]، أما تصنيف البيت فما فوقه فيسمى الاستعانة، ونصف البيت فما دونه يسمى إيداعا أو رفوًا[3].

وقد يكون التضمين آية من القرآن الكريم أو فقرة من الحديث النبوي ويشترط أن لا يتعرض إلى نقص شيء من حكم الآية، أو تنقيص أحد الأنبياء، وإلا فإن ذلك يعد للكفر[4].

ويقول الدكتور خليل موسى: « يظل النص التضميني دخيلاً أو ثقافيًا تزيينيًا، ويظل المقطع التضميني أو الاقتباسي هو الذي يتكلم في النص الجديد فهو الذي يشرح ويفسر »[5].

ويقول الدكتور عبد الملك مرتاض كذلك: « أن التناص هو الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يُضمن ألفاظا وأفكارا كان التهامها في وقت سابق ما دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلط عليه من مجاهل ذاكرته ومتاهات وعيه»[6].

---

(1)- ينظر: ابن المعتز عبد الله، كتاب البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس إغناطوس كراتشوفسكي، مكتبة المتنبي، بغداد، 1979، ص 64.

(2)- ينظر: أبو طاهر البغدادي، قانون البلاغة في النقد والنشر والشعر، ص 130.

(3)- ينظر: خطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتاب العلمية، بيروت، ص 423.

(4)- ينظر: ابن الأثير الحلبي، جوهر الكنز تلخيص كنز البلاغة في أدوات ذوي البراعة، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف (د.ط)، ص 262.

(5)- د.خليل موسى، التناص والاجناسية في النص الشعري، مقال في مجلة الموقف الأدبي، ع 205، أيلول 1996، دمشق، ص 82.

(6)- المرجع نفسه، ص 83، 84.

ومن هنا نجد أن هناك تداخلا بين مفهوم التضمين والاقتباس عند المصنفين، بل إن أحد المصنفين هو "ابن قيم الجوزية" جعل التضمين اسما آخر للاقتباس[1].

فهناك وفقا لما سبق من سمى الظاهرة بالتضمين، وضم إليها مفهوم الاقتباس، وهناك من سمى الظاهرة بالاقتباس، وضم إليها مفهوم التضمين، وهناك من فصل بينهما.

3- التناص التراثي:

يشكل التراث رافدا مهما في امتداد القصيدة بمادة ثرية لها قيمتها ووزنها، وتتميز علاقة الشاعر الحديث بالتراث بوصفه مادة معرفية ومرجعية شعرية وتمثل تلك العلاقة انعكاسا لوعي الشاعر بالتراث بوصفه منجزًا إنسانيا لا كتلة آتية من الماضي علينا قبولها كاملة والانحباس داخل قدسيتها، لذلك ينقل الشاعر المعاصر – والفكر الشعري الحديث عامة- تأثير التراث إلى الذات، وتكون الذات الشاعرة عاملا أساسيًا في العثور على (ثرائها) ضمن التراث[2].

فالتراث هو ذلك الموروث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني، وهو المضمون الذي تحمله هذه الكلمة داخل خطابنا العربي المعاصر[3].

ويقول غالي شكري في التراث أنه: « جماع التاريخ المادي، والمعنوي للأمة منذ أقدم العصور إلى الآن»[4].

أما عبد المجيد العلوجي، فقد أشار إلى عدم فناء التراث، فيقول: « إنني أفهم التراث أنماطا حضارية تطورت من تحوير وتعديل لتنحدر من الأصول جيلا عن جيل، كما أفهمه شخصية

---

[1]- ينظر: ابن قيم الجوزية الحنبلي، شمس الدين أبو عبد الله محمد، كتاب الفوائد "المشوق في علوم القرآن وعلم البيان"، عنى بتصحيحه: محمد الدين النعساني، مطبعة السعادة، مصر، 1327هـ، ص 117.

[2]- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 51، 52.

[3]-الجابري محمد عابد، التراث والحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 1991، ص 23.

[4]- غالي شكري، التراث والثورة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1973، ص 180.

مستمرة غادرت ماضيها إلى حاضرها»[1]، ما زاد في إخصاب التراث العربي هو تطور الصلات – صلات التأثير – والترجمة والتبادل المباشر بين الحضارات الغربية، والحضارات العربية، فيترتب عن هذا ما نسميه "بالتراث الإنساني العام"[2].

فيقصد بتوظيف الشخصية التراثية كصورة من صور الارتباط بالموروث استخدامها يحمل بعد من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر أي أنها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر من خلالها أو (يعبر بها) عن رؤياه المعاصرة[3].

وفي ضوء هذه الاعتبارات من الممكن تصنيف عوامل اتجاه شعرائنا المعاصرين إلى استدعاء الشخصيات التراثية إلى خمسة أنماط عامة من العوامل وتتمثل في: العوامل الفنية، العوامل الثقافية، العوامل السياسية والاجتماعية، العوامل القومية، العوامل التقنية[4].

وفي هذه المصادر التراثية نجد حضور بعض المصطلحات وتتمثل في:

3-1- التجاوز والقطعية: حيث ساهم "جينيت" في دراسة النصوص والبحث في أشكالها وأنماطها فقد ألف كاب درس فيه ما أسماه (بالتعالي) ويقصد به التجاوز والتخطي: وهي « الطريقة التي من خلالها يهرب نص من ذاته في الاتجاه أو البحث عن شيء آخر الذي من الممكن أن يكون أحد النصوص»[5].

---

(1)– العلوجي عبد المجيد، الأديب العربي ومشكلات العصر الحاضر، الأقلام (العراق) وزارة الثقافة، بغداد، 1969، ص 305.

(2)– سلام سعيد، التناص التراثي في الرواية الجزائرية، رسالة لنيل دكتوراه الدولة، مرقونة، مكتبة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1999/1998، رقم 248، ص 20.

(3)– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، دار الفكر العربي، 1997، ص 15.

(4)– المرجع نفسه، ص 15.

(5)– Gérard genette, transtesctenalite, in magayine litteraise, n 192, p40.

3-2- المتلقي: وأشار إليه محمد مفتاح ما سماه بآليات التناص التي تتخذ أشكالا عدّة، وألح على ثقافة المتلقي، لأن التناص عنده ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين، حيث يعتمد في تميزها على ثقافة المتلقي[1]، والمتلقي هو الذي يقوم بتأويل النصوص وإدراك طبيعة تفاعلها.

3-3- التضمين: وهو استعارة الشاعر الأصناف والأبيات من شعر غيره وإدخاله إياه في أثناء أبيات قصيدته، ويأتي لأغراض منها دلالة الشاعر على أنه يعارض قصد المضمن ويشترط فيه "القصيدة" « وأن يكون حضور النص الغائب المضمن مشهورًا عند البلغاء معروف صاحبه لدى المتلقين كي لا يتلبس بالنص الحاضر...»[2].

3-4- النص اللاحق: هو الذي يقوم باختيار النصوص السابقة والتي يراها مناسبة للتعالق، وذلك بناءً على مواصفات خاصة تميزه (فهو يسعى عن سبق إصرار في علاقته مع النص السابق إلى محاكاة هذه النصوص والسير على منوالها)[3].

3-5- النص السابق: الذي يقوم بتمثيل الخارج (خارج الحاضر) ويحضر إمّا من خلال اسمه أو أحد نعوته أو أحد أنواع التفاعل النصي مثل (التناص) على شكل بنيات نصية أو شذرات أو شظايا أو رماد، ويمكن للمتعلق به أن يكون مشتركا بين العديد من النصوص، كما أنّ المواقع المتعلق للمتعلق بها تختلف باختلاف النصوص والعصور[4].

---

(1)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ص 123.

(2)- جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الثقافية، (د.ط) (د.ت)، ص 55

(3)- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي،

(4)- المرجع نفسه، ص 05.

3-6- فالمتعلق والمتعلق به على الأساس صوتان يتمظهران أثناء فعل النظم (وهكذا نكون أمام خطاب تهجيني ينتمي حسب مؤشراته النحوي والتركيبية إلى متكلم واحد لكنه يمتزج فيه عملان دلاليان واجتماعيان[1].

3-7- **المعارضة الشعرية:** يقتضي منا تحديد مفهوم المعارضة، والوقوف عند دلالتها الاصطلاحية، وذلك عن طريق استحضار جذورها اللغوية ورصد تمايزها عن باقي المفاهيم التي تقاسمها المجال المعرفي:

3-7-1- **المعارضة لغة:** من « عَارَضَ الشيء بالشيء معارضةً: قابلهُ، نقول: عَارَضْتُ كتابي بكتابه أي قابلته. وفلان يُعَارضني أي يُبَارني»[2].

3-7-2- **المعارضة اصطلاحا:** « أن نقول الشاعر قصيدة في موضوع ما ، من أي بحر وقافية فيأتي الشاعر الآخر فيعجب بهذه القصيدة في منهجها وصياغتها، فينسج على منوالها أو مع انحراف عنه يسير أو كثير، دون أن يتعرض لهجائه أو نسبه، فالمعارض يقف من صاحبه موقف المقلد المعجب، نمط المعارضة هو الجانب الفني وحسن الأداء»[3].

ومن هنا يظل موضوع المعارضة في حاجة إلى طرق جديدة، وتناول خاص باعتباره مجالا خصبًا لهذا التواصل ونموذجا لدعم فكرة الأصول الحتمية لحركة الأدب ومحاولة إحياء لذاكرة الأمة وإنعاشها من خلال إحياء تراثها عبر عصورها الأدبية المتوالية مخافة أن يصبح في غياهب النسيان[4].

---

[1]- أحمد فرشوخ، حياة النص، دراسات في السرد، دار الثقافة، مؤسسة النشر والتوزيع، ص 54.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، ص 203.

[3]- د. عبد الله التطاوي، المعارضات الشعرية (أنماط وتجارب)، دار البقاء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، عبد غريب، 1998، ص 80.

[4]- المصدر نفسه، ص 85.

3-7-3- في المعجم الوسيط: « عارض فلان فلانا في كلامه وقاومه»[1]

وقد جمع الفيرز أبادي في تعريفه للمعارضة بينما هو حسي وما هو معنوي فقال: «وعارضهُ: جانبه، وعدل عنه وسار حياله، وعارض الكتاب: قابله، وأخذ في عروض من الطريق... و ... الجنازة أتاها معترضًا في بعض الطريق ولم يتبعها من منزله و... فلانا بمثل صنيعه أتى إليه بمثل ما أتى...»[2].

3-8- مفهوم الرمز:

3-8-1- الرمز لغة: ورد في لسان العرب لابن منظور في الأصل « الرمز تصويت باللسان كالهمس ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم من غير إبانة بصوت وإنما هو إشارة بالشفتين وإيماء بالعينين والحاجبين والفم[3].

والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه بيد أو بعين ورمز، يرمز، رمزا[4].

وفي التنزيل العزيز في قصة زكريا عليه السلام، قال الله تعالى: ﴿ قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزًا وَاذْكُرْ رَبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِالعَشِيِّ وَالإِبْكَارِ﴾[5]، أي إشارة بنحو يد أو رأس، وأصله التحريك وربما أطلق الرمز على ما يشير إلى شيء آخر (المرموز إليه).

3-8-2- اصطلاحا: الرمز هو علاقة تدل موضوعها المجرد الواضح دون أن تكون هناك علاقة تشبه أو مجاورة كما هي مع قسيمة الأيقونة والشاهد أي أنه بتحدد بعلاقات التواضع والاتفاق. هذا عن موقع الرمز من الثلاثية البيرسية، والرمز بصفته ركنًا من أركان الثلاثية (الرمز،

---

(1)- أنيس إبراهيم وآخرون، معجم الوسيط، مادة عرض، القاهرة، 1392هـ، 1972م.

(2)- الفيروز أبادي مجي الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط (باب الضاد، فصل العين)، تح: مكتبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت، 1907هـ، 1987م.

(3)- ابن منظور، لسان العرب، مج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1997، ص 109-110.

(4)- أبو الفضل جمال الدين بن كرم ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، م5، ط4، دار صادر، بيروت، 2005، ص 222-223.

(5)- سورة آل عمران، الآية: 41.

إشارة، أيقونة) التي طرحها الكثير من الدارسين كما أن الرمز يستعمل علامات وإشارات سابقة على وجوده فكل الإشارات والملفوظات هي قابلة للإدراك والفهم والتأويل[1].

ويعتبر الرمز من الثياب التنكرية للشعر ومدينة من دمنه السحرية فهو يخفي وراءه المعاني التي يريد المبدع إيصالها للمتلقي ويعتبر أيضا مصطلح الرمز من « المفاهيم التي يشترك فيها أكثر من مجال وأكثر من علم وذلك لأن طبيعة الرمز طبيعة غنية ومثيرة تتفرع دراستها في فروع شتى من المعرفة»[2].

ومن هذا القول نفهم أن للرمز مجالات كثيرة. والرمز يفهم حسب المجال الذي يستعمل فيه.

ونجد تعريفا اصطلاحيا آخر للرمز يقول أن: « الرمز يعني كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه، لا بطريق المطابقة التامة وإنما بالإيحاء أو بوجود علامة عرضية أو متعارف عليها عادة يكون الرمز شيئا ملموسا يحل محل المجرد[3].

3-9- مفهوم القناع:

3-9-1- القناع لغة: جاء في مادة (قَنَعَ) من لسان العرب: « المِقْنَعَةُ والمِقْنَعُ: ما تُغطي به المرأة رأسها والقناع أوسع من المقنعة [...] وقد تقنعت به رأسها وقَنَّعْتُها أَلْبَستُها القِناع فَقُنِعَتْ بِهِ.

و"الرجل مقنع بالحديد" أي على رأسه بيضة، وهي الخوذة لأن الرأس موضع القناع، "زار قبر أمه في ألف مقنع" أي ألف فارس مغطى بالسلاح... المقنع: وهو مغطى رأسه»[4].

---

[1]- نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، ط1، 2003، ص 71.

[2]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه والظواهر الفنية والمعنوية، ص 196.

[3]- نسمية بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ص 71.

[4]- ابن منظور الإفريقي المصري جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، مادة (قنع).

3-9-2- القناع اصطلاحا: هو تقنية مستعارة من الأداء الدارمي، يقوم على استعارة الشخصية، يتحد بها الشاعر لتكون ناطقة بلسانه، ومعبرة عن حاله، وحاملة لمواقفه، والشاعر يضفي على هذه الشخصية من ملامحه ويستعير من ملامحها لينتج من ذلك (القناع) الذي هو ليس الشخصية، ولا الشاعر إنما هو الشاعر والشخصية معًا، ويختلف النقاد في ماهية الشخصية التي تتخذ قناعا، فبعضهم يوسعها لتشمل أي شخصية من كائنات حية أو جمادات تماما كما يطلق على اصطلاح الشخصيات في العمل القصصي، لكنهم يتفقون على بعد محسوس لهذا القناع. فلا يمكن أن يكون من معانٍ مجردة[1].

3-9-3- نشأة القناع في الشعر العربي المعاصر:

يضبط محمد عزي هذه النشأة الحديثة مبينا أن القناع: « واحد من بين العديد من المصطلحات التي استعارها النقاد العرب من مصطلحات غربية، وقد جاءت ترجمة المصطلح الانجليزي "MASK" الذي تردد في دراسات "إليوت" وبحوثه النقدية (...) لم يبرز مصطلح القناع بإجماع العديد من النقاد إلا مع الشاعر عبد الوهاب البيّاتي الذي وقف عنده طويلاً في كتابه "تجربتي الشعرية" ليثبت أنه مصطلح هام من ملامح القصيدة الحديثة »[2]، وعرفه قائلا: « القناع هو للاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجردًا من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته (...) إن القصيدة في مثل هذه الحالة عالم مستقل عن الشاعر وإن كان هو خالقها »[3].

---

[1]- ينظر: د.علي زايد، استدعاء الشخصية التراثية، طرابلس، الشركة العامة للنشر والتوزيع، ص 24، 26.

[2]- محمد العزي، أقنعة الشعر العربي المعاصر، شهادة تعمق في البحث (مرقون)، ص 62.

[3]- جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، مج1، عدد 4، أفريل 1981، ص 123.

فقبل هذا أشير إلى مصطلح القناع بمصطلح "الرمز"، ونلاحظ ارتباط نشأة القناع شرقا وغربا بالثورة الرومنطقية لأنه يسمح للشاعر بأن: « يضفي على صوته نبيرة موضوعية شبه محادية تنأى به عن الدفق المباشر للذات»[1].

إن إحسان الشاعر المعاصر بمدى غنى التراث وثرائه يمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية غير محدودة، فضلا عما في الشاعر نفسه من نزوع إلى إضفاء نوع من الموضوعية والدرامية على عاطفته الغنائية، لكن ثمة باحثين يفسرون الاستعانة برموز التراث وأساطيره وأقنعته بأنها (تعبير عن التضايق من التاريخ الحقيقي يخلق بديل له "الأسطورة"، أو هو محاولة لخلق موقف درامي بعيد عن التحدث بضمير المتكلم)[2].

ولقد مثلت دراسة إحسان عباس عن القناع بداية الدراسات النقدية التي تناولت قصيدة القناع وحددت ملامحها العامة ومفارقاتها مع "المرايا" وفيها يقول: « يمثل القناع شخصية تاريخية في الغالب، يختبأ الشاعر وراءها ليصور موقفا يريده وليحاكم نقائض العصر الحديث من خلالها»[3].

ويعرف عباس القناع بأنه شخصية تاريخية للتعبير عن نقائص العصر وعن ذوات الشعراء. وجعل إحسان عباس القناع في محيط الأسطورة أو هي تطابقها معا. يضاف إليه ذلك الحاجز الذي وضعه فاصلاً بين القناع بكونه خلقًا دراميًا بعيدًا عن التحدث بضمير المتكلم إذ يقول: «ويمثل القناع خلق أسطورة تاريخية لا تاريخا حقيقيا، فهو من هذه الناحية تعبير عن الشعور

---

(1)- عبد الوهاب البيّاتي، تجربتي الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1993.

(2)- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 56.

(3)- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1978م، ص 155.

بالضيق من التاريخ الحقيقي لإيجاد بديل له (الأسطورة) أو هو محاولة لخلق موقف درامي بعيدا عن التحدث بضمير المتكلم»[1].

ويقول أيضا: « وهكذا نجد الشعراء المعاصرين يتفقون في اتخاذ القناع للتعبير عن ذواتهم»[2].

ومن هذه التعريفات نجد أن القناع هو مزيجٌ بين التاريخ والخيال، وهو لذلك لا يسعى لخلق أسطورة تاريخية. وإن كانت الأسطورة موضوعا والقناع شكله فإن القناع أوسع في مجال استدعاء الشخصيات الأسطورية وغير الأسطورية.

4- التناص التراثي الشعري:

لقد جاء هذا النوع ما بين التضمين البسيط وما بين التداخل النصي المركب فنجد مثلا عند الشاعر عيسى لحليح:

يا دار (مية) ضل الركب دليلنا تعفن الدمع واحمرت ما قينا.

يا دار (مية) ما خنا لكم ذمـــا ليس الخيانة من طبع المحبينا[3].

نلاحظ الشاعر قد اختار من مخزونه الشعري التراثي شاعرين الأول جاهلي (النابغة الذبياني) في قوله:

يا دار مية بالعلياء فالسند أقوت وطال عليها سالف الأمد.

وقفت فيها أصيلا أسائلها عيت جوابا، وما بالربع من أحد[4].

والشاعر الثاني هو ابن زيدون الأندلسي في قوله:

---

[1]- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، ص 155.

[2]- نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- عيسى لحليح، غنى الحرفان، ص 29، 30.

[4]- النابغة الذبياني، الديوان، تح: أحمد أبو الفضل إبراهيم، ص 14.

بنتم وبنا فابتلت جوانحنا شوقا إليكم ولا جفت مآقينا.

نكاد حين نناجيكم ضمائرنا يقضي علينا لولا تآسينا[1].

فهذه الأبيات إذن هي إعادة كتابة لنصينا الأول جاهلي الثاني أندلسي ونص الشاعر يتقاطع مع هذين النصين تقاطعا يكاد يكون إجترايا على مستوى الإشاري والدلالي وهذا ما أشار إليه "تودوروف": « إننا عندما نقرأ دوما أكثر من نتاج بكثير إننا ندخل في اتصال مع الذاكرة الأدبية، ذاكرتنا الخاصة، ذاكرة المؤلف، ذاكرة النتاج نفسه، فالأعمال التي تسبق لنا قرأناها وحتى سواها تكون حاضرة في قراءتنا، وكل نص هو كتابة مخطوطة فوق أخرى»[2].

4-1- التضمين في التراث الشعري: من أوائل الدراسات التي أدخلت مصطلح التناص إلى النقد العربي الحديث واستخدمه في المجال التطبيقي نجد دراسة "فريال حبور غزول" التي خصصتها لتحليل قصيدة "محمد عفيفي مطر" "قراءة" إذ كانت تقول في التناص أنه: « تضمين نص لنص آخر واستدعاؤه، وفيه يتم تفاعل خلاق بين النص المستحضِر بكسر الضاد، والنص المستحضَر بفتح الضاد»[3].

وعرّف ابن رشيق التضمين فقال: « فأما التضمين فهو قصدك إلى البيت من الشعر أو القيسم فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل»[4].

4-2- أما في النصوص المتداخلة: فالتناص هو أن يجعل نصوص عديدة واحد فتتصارع فيبطل أحدهما مفعول الآخر وتتلاحم إذ ينجح النص في استيعاب النصوص الأخرى

---

[1]- ابن زيدون، الديوان، تح: حنا الفاخوري، ط1، الجيل بيروت، 1990، ص 387، 392.

[2]- تودوروف، نقد النقد، تر: سامي سويدان، ط1، منشورات مركز الإناء القومي، بيروت، 1986م، ص 91.

[3]- أحمد حلبي، التناص في الدراسات النقدية المعاصرة، عمان، مجلة ثقافية شهرية، تصدير عن إمارة عمان الكبرى، الأردن، ع 115، ص 74.

[4]- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله محمد محي الدين عبد الحميد، ج2، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ص،ب، 2838، ص 84.

وتدميرها في ذات الوقت لأنه إثبات ونفي وتركيب، حيث أن محمد بنيس استبدل مصطلح التناص بمصطلح "التداخل النصي": وأشار إلى نوعية هذه النصوص المتداخلة في نص واحد، وقال أنها: « نصوص يصعب تحديدها إذ فيها كل أنواع النصوص فهي خليط من القديم والحديث والعامي والأدبي واليومي والخاص والذاتي والموضوعي»[1].

وخلاصة القول أن الشعر العربي القديم كان مصدر إلهام لشعرائنا المعاصرين، وبمثابة مصدر مقدس بعد القرآن والحديث فقد استطاعوا أن يوظفوا هذه النصوص التراثية توظيفًا تناصيًا وهذا يتبين من خلال التداخلات النصية مع أشعار القدماء فمنهم من جاء توظيفه اجترارًا منهم من اختار الحوار أو الامتصاص وبالتالي شكلوا لنا نصوصًا فوق نصوص قديمة منحتها فاعلية كبيرة وتشكيلاً جماليًا رائعًا.

4-3- الحكايات والأغاني الشعبية: من المصادر التراثية للشاعر الحديث الحكايات الشعبية والفلكلور بما يتضمنه كل منهما من فنون شعبية تتسم كل شعب بسمات خاصة[2]:

4-3-1- تعريف الحكاية لغة: الحكاية من (حَكَىَ) الحكاية، كقولك: حكيت فلانا وحاكيته فعلت مثل فعله، أو قلت مثل قوله سواءً لم أجاوزه، وحكيت عنه الحديث حكاية وحكوت عنه حديثا في معنى حكيته[3].

وفي الوسيط: (الحكاية) ما يحكى ويُقص، وقع أو تخيل واللهجة، تقول العرب: هذه حكايتنا، و(الحكاء) الكثير الحكاية ومن يقص الحكاية في جمع من الناس[4].

---

(1)- محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979م، ص 215

(2)- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 61.

(3)- لسان العرب، فصل الحاء، حرف الواو والياء (حكى).

(4)- الوسيط، مادة (حكى).

4-3-2- تعريف الحكاية في الاصطلاح: عرّف الدكتور غنيمي هلال الحكاية فقال: « هي مجموعة أحداث مرتّبة ترتيبا سببيًا تنتهي إلى نتيجة طبيعية لهذه الأحداث المرتبة تدور حول موضوع عام»[1].

والحكاية أيضا: « سرد قصصي يروي تفصيلات حدث واقعي أو متخيل، وهو ينطبق عادة على القصص البسيطة ذات الحبكة المتراخية الترابط»[2].

وترتبط هذه الأحداث فيما بينها بحوار سردي قائم بين عدد من الأشخاص حول أحداث الحكاية، وقد تكون هذه الحكاية واقعية أو خيالية.

« وبهذا التفاعل مع أحداث المجتمع كانت الحكاية وعاءً لكثير من أحداث التاريخ، وتصويرًا دقيقا لوقائع هذا التاريخ يدل على صدق الإحساس الشعبي العميق بهذه الوقائع»[3].

ومن ذلك نستنتج أن الحكاية وسيط ناقل لعلم، أو قضية أو ثقافة مختصة بشعب في بيئة اجتماعية محددة، فتؤثر في العقل البشري عبر تتابع الأزمان، وتوالي العصور، وتلاحق الأجيال بما تحويه من رؤى وأبعاد تمثل العصر الذي نشأت فيه.

5- التناص مع التراث الشعبي:

يظل التراث الشعبي وعاءً ثقافيًا وفكريًا يحتوي مختلف الألوان المعرفية الكثيرة كالتاريخ والمعتقدات والسحر، والدين، لأنّ الأدب الشعبي يتقاطع مع كل المعارف فهذا التقاطع تعيشه الذاكرة الشعبية تتحاور مع كل الألوان المعرفية والثقافية، فهي تمتاز بالشمولية.

---

(1)- الدكتور غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ص 504.

(2)- معجم المصطلحات الأدبية، إعداد إبراهيم فتحي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2000، ص 105.

(3)- محمد فهمي عبد اللطيف، الحدوتة والحكايات في التراث القصصي الشعبي، دار المعارف، ص 21.

فالتراث الشعبي يعد مظهرًا من مظاهر التناص ولقد لجأ الشعراء والروائيون المعاصرون إلى إثراء وتطعيم مادتهم لا حكائية بهذا الموروث بأشكاله المختلفة من أساطير وحكايات خرافية وأغاني شعبية وألغاز وأمثال ونكت لأن: « العودة إلى التراث الشعبي يعد أمرا هاما في النتاج الروائي الجزائري، وذلك لما يحتويه من قصص وحكايات شعبية وأمثال، وقد نال هذا التراث إقبالا من طرف الناس واهتماما لما كان يوفر لهم من عالم وهمي، إذ كان يمثل لهم البديل الخيالي للواقع»[1].

5-1- توظيف التراث الشعبي: جاء توظيف التراث الشعبي عن طريق المثل الشعبي فيقول "أوغليسي" في هذا الصدد:

في وطني

في وطني الأوطان

في فضاء حقول القمح.

تشاجر عصفوران.

سقطا

سقطا بأمان

سقطا في أمان

لا غالب... لا مغلوب

آه يا وطن الأوطان[2].

---

[1]- جعفر بايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمال، ص 80.

[2]- نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع، ط1، 2003، ص 134.

فالتناص هنا هو إعادة كتابة المثل الشعبي (تقابضوا الفراخ في السما جا الدرك على السيول) وقد جسد به الشاعر أزمة هذا الوطن الذي لا جناية له سوى أنه وطن.

ويعيد لنا الشاعر إعادة كتابة القصص الشعبية والمثال والأغاني عن طريق الإشارة أو الإيحاء الدلالي وذلك بتوظيف (الكف وقراءتها) وذلك لارتباطها بالاعتقاد الشعبي السائد وفترة ما.

والتراث هو مصدر للتحاور والاستحضار من نصوص وطقوس فهو ليس كتلة هامدة، فهو نقطة تقاطع بين الماضي والحاضر، وفي تعاملنا مع المتن الشعبي الإبداعي نعثر على بعض الأنماط التراثية منها التراث الشعبي بما فيه من حكايات شعبية وأغاني وأمثال كما نجد بعض الشخصيات التراثية التي يتراوح وجودها بين الحقيقة والخيال ونجد أن الشاعر "عقاب بلخير" قد وظف التراث حيث يقول في قصيدته "بكائية الوداع":

آه يا كرمة إيتيني بأخبار ابنه كنت ألاقيها، أخوك اليوم

قد مات فلا تبك سألت الله أن يرحمنا، يا هذه الكرمة اتيني

بأخبار التي نامت على جرحي فصار الجرح نارا وأنا صرت المعذب[1].

وظف الشاعر هنا القصة التي تروي وراء الأغنية الشعبية بأعين الكرمة، وتروي هذه الأغنية أن مغنيها كان عاشقا يلتقي بفتاته ثم يحيل بينه وبينها فأصبحت لا تخرج إلا وراءه لعين الكرمة هذه التي تذهب إليها كل النساء صباحا والرجال مساءً للشرب والغسل وراح هذا العاشق يسأل العين الوسيطة التي احتضنته وفتاته صباحا عن أخبارها بنفس غنائي طويل وقد استعار الشاعر ذلك النفس كأنه لا يريد بنفسه الشعري أن ينتمي ملحا على هذه الكرمة علّها تفضح أسرار من يحب وتبوح بأخبارها فيخرج صوته من وسط العذاب.

---

[1]- عقاب بلخير، بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة، ص 111.

5-2- **الأمثال والتعبيرات:** تضمنت تناصات البرغوثي الكثير من الأمثال والتعبيرات التراثية والشعبية التي تنم عم ارتباط البرغوثي بتراث أمته وبيئته الفلسطينية فكأنه يسعى بذلك للتعويض عن بعده وهجرته عن تلك البيئة البعيدة القريبة واستعمل في ذلك أمثلة وتناص معها[1].

5-3- **التناص مع الأمثال الشعبية:** يشكل المثل الشعبي جزءًا مهمًا من تراثنا الشعبي العربي القديم وهو من أكثر الأنواع الأدبية تناقلاً على الألسن بين أفراد المجتمع في العصر الواحد وعبر العصور المتعاقبة وذلك لسهولة النطق به وإيجازه وجمال بلاغته فهو صفوة الأقوال وعصارة الأفكار لأجيال سبقتنا عبر التاريخ الإنساني، عرّف محمد أمين الأمثال الشعبية: « بأنها نوع من أنواع الأدب، يمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه وجودة الكناية لا تكاد تخلو منها أمة من الأمم، ومزية الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب»[2].

فالأمثال خلاصة تجارب الشعوب ومحصول خبراته وهي صالحة في كل مكان في مواقف الجدل ومختلف ضروب الكلام، وضرب المثل من أكثر الأشكال الشعبية انتشارًا وشيوعا، ولا تخلو أية ثقافة.

ولقد اعتنى العرب بالمثال منذ القدم فكان لكل ضرب من ضروب حياتهم مثل يشتهد به، إذ كان المثل بالنسبة لهم يجسد اللغة الصافية إلى حد كبير، واستخدم القرآن الأمثال برهانا على الإعجاز الذي تباهى به العرب على بلاغية التي عرف بها، قال الله تعالى: ﴿ تُؤْتِي أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا وَيَضْرِبُ اللهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَرُونْ ۞ وَمَثَلُ كَلِمَةٍ خَبِيثَةٍ كَشَجَرَةٍ خَبِيثَةٍ اجْتُثَتِ مِنْ

---

[1]- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 75.

[2]- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، مصر، للطبع والنشر، الفاهرة، ص 139.

فَوْقِ الأَرْضِ مَالَهَا مِنْ قَرَارْ﴾[1]، وورد المثل في وقوله تعالى: ﴿ إِنَّ اللهَ لاَ يَسْتَحِي أَنْ يَضْرِبَ مَثَلاً مَا بَعُوضَةً فَمَا فَوْقَهَا﴾[2].

لعل لتعبير الأمثال عن تجارب إنسانية معاشة جعل الكاتب يستعير هذا النوع الأدبي في عمله الإبداعي، وتوظيفه في سياقات مختلفة لتأدية دلالات معينة.

وتناص البرغوثي مع المثل القائل (الباب الذي تأتيك منه الريح أغلقه لتستريح) إذ يرفض الشاعر لمقولات الدعائية إلى الركون إلى الخضوع والدعة، مقابل البعد عن الريح فيدعوا لمواجهتها قائلا (الباب الذي يأتيك منه الريح افتحه واستريح) مستعملا بذلك التناص المضاد[3].

أدخل البرغوثي في شعره الكثير من الألفاظ الشعبية، وبيّن كثرتها ومواضيعها في شعره، وثمة روافد تاريخية أخرى وظفها في نصوصه كالفكر الإنساني بما دخله من طرق دينية كالتصوف[4]

6- التناص مع التصوف:

6-1- مفهوم التصوف: « ظاهرة دينية فريدة لتربية المسلمين تربية ذوقية وجدانية تمس القلب والروح قبل الجوارح والأعضاء، فهو يرتبط بالمجاهدة الرياضة والأحوال والمقامات، فهو روح جديدة يمزجها بالعاطفة الدينية المؤسسة على إعمال القلوب وتنحصر هذه الأعمال في التصديق والإيمان واليقين والصدق والإخلاص والمعرفة والتوكل والمحبة والشوق والوجد»[5]، وللتصوف تعاريف عديدة ومختلفة، فقد قيل: « هو الدخول في كل خلق سني والخروج من كل خلق

---

(1)- سورة إبراهيم، الآية: 25، 26.

(2)- سورة البقرة، الآية: 26.

(3)- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 76.

(4)- المرجع نفسه، ص 84.

(5)- محمد جلال شرف الدين، دراسات في التصوف الإسلامي، شخصيات ومذاهب، دار النهضة العربية، ط1، بيروت، 1984، ص 21.

دنيوي»[1]. أي إتباع الرسول – صلى الله عليه وسلم– ولذلك يقول "محمد بن علي قصاب": « أخلاق كريمة ظهرت في زمن كريم من رجل كريم من قوم كرام»[2].

ومن هنا فالصوفية لون من المعرفة الإلهية، لكن هذه المعرفة لا تتم ما دام العارف واعيا "أناه"، فلا يدرك الوجود حقا إلا بتجاوز هذه الأنا... بالفناء، وبالفناء يفقد الوجود تعييناته وتحديداته وقيوده، فيتم التطابق بين الحالة الذاتية للعارف والحالة الموضوعية للعالم فيكون الفناء: هو سقوط الأوصاف المذمومة والبقاء هو قيام الأوصاف المحمودة[3].

6-2- التجربة الصوفية: تجربة لغوية تتميز بالفرادة والجدة، وهي لغة تنطلق من الداخل من عمق التجربة الشعرية لا من خارجها، هذا لا يعني إمكانية تعدد القراءة في هذه اللغة بحيث يقرأ فيها كل شخص نفسه، إنها أفق مفتوح على المطلق واللانهاية ومعراج يسمو بالقارئ إلى الكشوف العلوية[4].

لهذا أفضت التجربة ببعض الشعراء إلى الإيغال في عوالم الصوفية المعتمدة والرمزية الغامضة، تعويضا عما افتقدوه من راحة وسيكنة في الواقع المعيش.

فالصوفي دائما يحاول الانعتاق من التراب والحفر ولتحرر روحه الشفافة وتعانق المعارج العليا والسموات الأخرى لأن التصوف ارتقاء بالنفس البشرية من الرجس والأوحال إلى النور والصفاء، ثم الانتشاء بالحب الإلهي اللامحدود.

---

(1)– عاطف جودة نصر، شعر عمر بن الفارض، دراسة في فن الشعر الصوفي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1994، ص 16.

(2)– أبو القاسم القشري، الرسالة القشرية في علم التصوف، تحقيق أحمد عناية سكندراني، دار الكتاب العربي، ص 22.

(3)– ينظر: أدونيس، الصوفية والسريالية، دار البياقي، بيروت لبنان، 2006، ص 40، 41.

(4)– نفسه، ص 156.

والمتأمل للكتابات الصوفية يلاحظ كثرة استخدام الرموز الصوفية والدينية والعودة إلى هذه الكتابة « نوع من العودة إلى ذاكرة الإنسانية وأساطيرها إلى الماضي بوصفه نوعا من اللاوعي»[1].

وعلى الرغم من توظيف الصوفية لمفردات لغوية، وصور قد تبدو دلالاتها واضحة، فإن الشاعر لا يهتم بتلك الدلالات، بل الحقيقة الكامنة فيها وذلك أن « الأشياء لغتها التي لا ينفذ إلى قراءتها إلا الملهمون القادرون على فض ما تنطوي من رموز وشفرات»[2].

ومن أهم الرموز التي شيعت في الكتابة الصوفية عند شعرائنا هو:

6-3- الرمز الديني: ويقول في ذلك الشاعر "عقاب بلخير":

وتلوا آية الوداع فخروا خيفة البين سجدا وبكيا.

ولذكرهم تسيح دموعي كلما اشتقت بكرة وعشيا[3].

يبدو تعامل الشاعر مع النص القرآني الغائب قوله تعالى: ﴿ إِذَا تُتْلَىَ عَلَيْهِم آيَاتُ الرَّحْمَنِ خَرُّوا سُجَّدًا وَبُكِيًّا﴾[4] إلى قوله تعالى: ﴿ لاَ يَسْمَعُونَ فِيهَا لَغْوًا إِلاَّ سَلاَمًا وَلَهُمْ رِزْقُهُم فِيهَا بُكْرَةً وَعَشِيًّا﴾[5].

وهذان البيتان هما للشاعر "أبو مدين التلمساني" فكلاهما تعامل مع النص الغائب (الآية الكريمة) تعاملاً سطحيًا يقترب من الاجترار لأن الشاعر لم يقتبس الآية القرآنية على شكل استعارة حرفية ولم يفجر النص الغائب من داخله ولم يوزعه على سائر أجزاء القصيدة ومن ثم أعاد كتابته عل نحو صامت على مستوى الشكل فقط.

وفي هذا المقطع يقول أيضا "العقاب":

---

(1)- أدونيس، الصوفية والسريالية، ص 156.

(2)- عاطف جودة ناصر، الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، 1998، ص 63.

(3)- عقاب بلخير، المطارحات، مخطوط.

(4)- سورة مريم، الآية: 58.

(5)- سورة مريم، الآية: 62.

الأخر في أوليته

والأول في أخريته[1].

فهو اقتبس هذا المقطع من كتاب الفتوحات المكية "لابن عربي" حيث يقول: « والله والأول والأخر والواحد وله من أسماء الصفات الحي والمحصي والقوي وله من أسماء الأفعال النصير والوافي والواسع والوالي والوكيل وهو مكوني».

فالتداخل النصي بين النص الشعري هنا: « الوجود اللغوي (سواءً كان نسبيا أم كاملا أم ناقص) لنص في نص آخر»[2]، وذلك من خلال اشتغال النص الحاضر على نص قرآني سابق هو قوله تعالى: ﴿ سَبَّحَ للهِ مَا فِي السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَهُوَ العَزِيزُ الحَكِيمُ لَهُ مُلْكُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ يُحْيِي وَيُمِيتُ وَهُوَ عَلَىَ كُلِّ شَيْءٍ قَدِير هُوَ الأَوَّلُ وَالآخِرُ وَالظَاهِرُ والبَاطِنُ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيم﴾[3].

فالتداخل النصي جاء على شكل توظيف خاطف تشير إليه عبارة الشاعر (الأول في أخريته، والآخر في أوليته).

فالشاعر قام بعملية استبدال وإعادة إنتاج لهذه الآية التي تمثل النص الغائب من خلال علاقة تناصية أقامها معها في قصديته لتتولد الدلالة الجديدة.

---

[1]- عقاب بلخير المطارحات، مخطوط.

[2]- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 90.

[3]- سورة الحديد، الآية: 1، 3.

7- التناص الأسطوري:

يعد استخدام الشاعر العربي للأساطير إلى العصر الجاهلي إذ استخدم بعض الشعراء الجاهليين بعض الإشارات الأسطورية كالإشارة إلى حكاية زرقاء اليمامة، أسطورة الصدا...إلخ إلا أنها « كانت عابرة لا تمثل منهجا في توظيف الأسطورة»[1].

التناص الأسطوري: يعني استحضار الشاعر بعض الأساطير القديمة وتوظيفها في سياقات القصيدة لتعميق رؤية معاصرة يراها الشاعر في القضية التي يطرحها[2].

ومن هنا نخلص إلى تعريف الأسطورة: لغة واصطلاحا

7-1- مفهوم الأسطورة:

7-1-1- الأسطورة لغة: جاء في لسان العرب في مادة سَطَرَ: « سَطَرَ: السَّطَرُ، والسَّطْرُ: الصّف من الكتاب والشجر والنخل ونحوهما والجمع من كل ذلك أَسْطُرٌ وأَسْطَارٌ وأَسَاطِيرٌ... والسَّطْرُ: الخطا والكتابة»[3].

ويرى ابن منظور أن « الأساطير الأباطيل: والأساطير: أحاديث لا نظام لها، واحدتها إسْطَارٌ وإسْطَارَةٌ بالكسر وأُسطِير وأُسْطِيرَةٌ وأسْطُورٌ وأُسْطُورةٌ بالضم وقال قوم: أساطير جمع أَسْطَارٌ وأسطار (ج) سَطْرٌ: وقال أبو عبيدة: جمع سطر أو أسطرٌ ثم جمع أَسْطُرُ على أَسَاطِيرٌ وسَطَرَها: أَلَّفَها: وسَطَّر علينا: أتانا بالأسطير: الليث يقال: سطَّر فلان علينا يُسَطِّرُ إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل... يقال: سطر فلان على فلان إذا زخرف له الأقاويل ونمقها وتلك الأقاويل الأَسَاطِيرُ والسُطُرُ »[4].

---

(1)- د.علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص 179.

(2)- أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص 177.

(3)- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، 1992، مج4، مادة سطر، ص 362.

(4)- نفسه، ص 363، 364.

وعليه فالأسطورة ليست إلا هذيانا من القول، وباطلا من الخيال وغيابا عن دائرة المنطق.

7-1-2- **الأسطورة اصطلاحا:** بعدما تطرقنا إلى تعريف الأسطورة لغة يجدر بنا أن نعرفها تعريفا اصطلاحيا، حيث يرى الدكتور خليل أحمد خليل « بأن الأسطورة اشتقاقا من سَطَّرَ، أي ألف الأساطير أو الأحاديث التي لا أصل لها، الأحاديث الخارقة للطبيعة وللمعتاد عند البشر، والأسطورة تعريف هي حكاية عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعي، وما يميزها عن الخرافة هو الاعتقاد فيها، فالأسطورة موضوع اعتقاد»[1]، فهي مرتبطة بالمعتقدات الدينية وتكون بمثابة امتداد طبيعي له حيث تعمل على توضيحها وتثبيتها لتصبح متداولة بين الأجيال كما يرى الدكتور محمد عبد المعيد خان « أن الأسطورة عبارة عن تفسير علاقة الإنسان بالكائنات وهذا التفسير هو أراء الإنسان فيما يشاهد حوله في حالة البداوة فالأسطورة مصدر أفكار الأولين»[2].

أما مفهوم الأسطورة عند حصة البادي فهي: « الجزء الناطق من الشعائر البدائية الذي نماه الخيال الإنساني ثم استعمله الآداب العالمية»، ويرى الناقد خلدون شمعة: « أن الأسطورة قصة متداولة أو خرافية تتعلق بكائن خارق أو حادثة غير عادية وتقدم تفسير للظاهرة الدينية أو لما وفق الطبيعة كالآلهة والأبطال، وهي قصة مخترعة أو ملفقة بتصرف»[3].

ومما سبق يمكن أن نخلص إلى أن للأسطورة عدة مفاهيم من قبل العديد من الأدباء، حيث تكمن محاولتنا لفهم الأسطورة في الوصول إلى أقرب نقطة منها، وقد نستطيع أن نعتبر الأسطورة هي القصة التي تروى في شكل واقعي أو خيالي، يصدقه الراوي أو لا يصدقه، من أجل التأسيس لعقيدة ما أو الإيمان بها أو من أجل تبرير ضروب السلوك والقيم، وتفسيرا لأصول الشعوب

---

(1)- د.خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، 1986، ط3، ص 08.

(2)- د.محمد عبد المعيد خان، الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، بيروت، لبنان، 1981، ط3، ص 20.

(3)- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 87.

والجماعات والمؤسسات أو الظواهر الاجتماعية والطبيعية تفسيرًا لا ينتمي إلى التفسير التاريخي أو العلمي كما نفهمه اليوم. وعلى العموم إن مادة الأسطورة هو الحدث التاريخي، وهذا الحدث ليس مصطنعًا أو متخيلاً، إنما هو واقع وأحداث حصلت إما من صنع الإنسان أو من صنع الطبيعة أو من صنع السماء وفي كل هذه الحالات هو حدث ذو تأثيرهم في حياة الإنسان يستحق التسطير والحفظ للأجيال القادمة.

7-2- توظيف الرمز في الأسطورة:

وتتبع أهمية توظيف الأسطورة والرموز الأسطورية في القصيدة الحديثة من كون الرمز هو الوسيلة لتوظيف الأسطورة لدى الشعراء الرواد « فالرمز هو الوسيلة إنما هو بمثابة المدرك الفلسفي الذي يكشف عن حركة الديمومة وحركة الصراع التي تنطبع في الأشياء فتحيلها إلى مادة حية لا يمكن إدراكها بطريقة علمية تجريبية، فعن طريق الإدراك الحسي يمكن أن بتصور الفنان العالم الأسطوري تصورا إبداعيا يقوم على توحيد الأضداد والتأليف بين هذه الأضداد في وحدة محكمة»[1].

ويكشف استدعاء الأسطورة أو الرمز الأسطوري عن قيمة الوظيفة الدلالية والجمالية التي يحققها الرمز في سياق النص الشعري، سواءً جاء هذا الاستدعاء في جزء من القصيدة، أو استغراقها كلها لأنه « عندما يتجاوز الشاعر مستوى مجرد ذكر الأسطورة أو الرمز الأسطوري إلى مستوى الاستلهام والاستحياء والتوظيف من خلال خلق سياق خاص يجسد تفاعل الأسطورة مع التجربة الشعرية»[2].

---

[1]- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 89، 90.

[2]- د.عبد الرحمن القعود، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للعلوم والثقافة، العدد 279، الكويت، ص 61.

لذلك فإن استخدام الرمز أو مجموعة الرموز في القصيدة يجب أن يتم من خلال القدرة على تمثيل أبعادها الدلالية والتخيلية والجمالية.

وقد ميّز "جمال مباركي" بين نوعين من الشعراء[1]:

1- نوع يستخدم الأسطورة على غرار الشعر الكلاسيكي والرومنسي الذي يوظفها كموضوع للقصيدة وذلك عند شعراء الستينات أمثال: (أبو القاسم الخمار، أبو قاسم سعد الله، عبد القادر السائحي...) ويأتي توظيف الأسطورة عند هؤلاء الشعراء توظيفًا بلاغيًا لا يتفاعل مع العمل الفني، ومثل هذا التوظيف يخرج عن إطار التداخل النصي.

2- النوع الثاني يقول عنه "عبد الحميد هيمة" أنه استفاد من الأسطورة « رمزا وبنية ورؤية تتجاوز اللحظة التاريخية ويمتزج فيها ماضي الإنسان بحاضره»[2].

وهذا ما نجده عند شعراء السبعينات والثمانينات فقد استطاع بعضهم توظيف الأسطورة توظيفا جماليا كعنصر بنائي في النص مما دفع « القصيدة الجديدة إلى مساحات رحبة كثيفة بالدرامية والدلالات الغامضة، والإيحاء الدلالي الأكثر تاريخية على المستوى الذاتي النفسي وعلى المستوى القومي الإنساني»[3].

وقد برز الرمز الأسطوري في الشعر الجزائري الحديث في الشعر الجديد الحر، وقد استخدموا الكثير من الأساطير الشعبية مثل: ألف ليلة وليلة، وأسطورة سيزيف، وأسطورة سندباد البحري...إلخ.

---

(1)- جمال مباركي، التناص وجمالياته، ص 210، 211.

(2)- عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة ماجستير، ص 227، 228.

(3)- إبراهيم الرماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، أطروحة ما جستير، ص 291.

وفيما يلي سنتطرق إلى نوع من أنواع هذه الأساطير ألا وهي: "أسطورة سيزيف"

7-3- القصيدة السيزيفية:

مال بعض الشعراء إلى توظيف أسطورة "سيزيف" حامل الصخرة وقد كان بالنسبة لشاعرنا رمز للتمرد والثورة على الواقع حيث يستخدمه معادلاً نفسيًا لما يطرحه إليه من تغيير الواقع والثورة على الذل والعبودية والاستغلال، يقول "عثمان لوصيف"...

بلون الرمل والشعب اصطبغنا ونعرف بالشعوب بالهزلا.

ندحرج صخرنا من غير يأس وسيزيف لنا خير مثال[1].

الشاعر هنا يتفاعل مع الأسطورة تفاعلاً واضحًا حيث برز لنا النص المشتغل عليه، فعمد إلى تحويلها فبعد أن كانت رمزا للمعاناة جعلها تبدو ذات ملمح جديد مغاير لما هو الأصل، ومن ثم تحميلها موقفا عصريا ودون ذلك تبقى الأسطورة مجرد إطار قصصي ولون بلاغي يوشي للشاعر به قصيدته.

يقول "حمدي بحري":

سيزيف يحيا في نزيف البحر

يأكل خبزا يابسا

يصعد دربا

ينزل دربا

سيزيف يحيا في نزيف البحر

تفتح عيناه، ويمشي صمتا

بين الصعود والنزول

---

[1]- عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص 19.

يحلم بالحب وأشياء كثيرة[1].

لقد تناص الشاعر هذه المرة بطريقته الخاصة لأنه يتكلم بصوته بل بصوت سيزيف « فهو يجسد مأساة إنسان القرن العشرين الذي يعاني من القهر والاستلاب إنه مثل "سيزيف" كلما صعد إلى أعلى تدحرج مع سخرته إلى أسفل فهو يبحث عن طريقة، عن غده، عن المخرج الذي يعطيه الحق في الحياة وتنفس الحرية»[2].

نلمح أن أسطورة "سيزيف" تشكل جزءًا هامًا من بنية النص وإنتاج الدلالة العامة له.

وهكذا يلجأ الشاعر الجزائري إلى صيغ أسطورية كثيرة ينتزعها عن حركيتها التاريخية ويعيد إحياءها في اللحظة الراهنة، والواقع المعيش ومن بينهم أسطورة سيزيف، وهنا تكمن الحداثة في الشعر الجزائري المعاصر وهذا التداخل النصي: « يكشف لنا بجلاء كيف يتعالق النص بغيره وهو يبني نصا جديدا بذاته من خلال انفتاحه على بنيات نصية أخرى»[3].

---

[1]- جمال مباركي، التناص وجمالياته، ص 226، 227.

[2]- عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ص 121.

[3]- سعيد يقطين، الانفتاح الروائي (النص والسياق)، ط3، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1989، ص 126.

الفصل الثاني:

- مصطلحات آليات التناص.
- مصطلحات تقنيات التناص.
- مصطلحات التناص الداخلي والخارجي

مصطلحات آليات التناص

1- آلية التمطيط:

1-1- الأنا كرام والبار كرام.

1-2- الشرح

1-3- الاستعارة

1-4- التكرار

1-5- الشكل الدرامي

1-6- أيقونة الكتابة

2- آلية الإيجاز.

1- آليات التناص:

يرى البعض أنّ النص على نحو مطلق في بنيته الإنشائية حصيلة تفاعل نصوص سابقة وهو قطعة موزاييك من المقبوسات، استيعابا وتحولا لنص آخر، أو لنصوص أخرى فإن هذا التفاعل يتطلب بالضرورة حضور آليات خاصة بالتناص لا بد للمبدع منع بعيدًا عن القصدية الواعية وغير الواعية المرتبطة بالموضوع، وقد وقف بعض النقاد العرب وقفة متأنية عند تلك الآليات وحاولوا تقسيمها[1]، فقد كان لمحمد مفتاح وجهة نظر في تقسيمه لهذه الآليات، فقد قسمها تبعا للتداعي بقسيمة التراكمي والتقابلي على قسمين هما:

1- آلية التمطيط: ويحصل بأشكال مختلفة:

1-1- الأنا كرام: (الجناس بالقلب وبالتصحيف، البر الحرام (الكلمة- المحور) فالقلب مثل: قول- لوق، عسل- لسع، وبالتصحيف مثل: نخل- نحل، وعثرة- عثرة، والزهر- السهل، وأما الكلمة المحور فقد تكون أسواتها مشتة طوال النص مكونة تراكما يثير انتباه القارئ، الحصيف، فقد تكون حاضرة فيه مثلما نجد في قصيدة "ابن عبدون" وهي "الدهر" على أن هذه الآلية ظنية وتخمينية تحتاج إلى انتباه القارئ أو عمل منه لانجازها بعكس ما يلي[2].

1-2- الشرح: إنه أساس كل خطاب وخصوصًا الشعر، فالشاعر يلجأ إلى وسائل متعددة تنتمي كلها إلى هذا المفهوم، فقد يجعل البيت الأول محورًا، ثم يبني عليه المقطوعة أو القصيدة وقد يستعير قولاً معروفًا ليجعله في الأول أو في الوسط أو في الأخير ثم يمططه بتقليبه في صيغ مختلفة، وهكذا فإن البيت:

الدهر يفجع بعد العين بالأثر فالبكاء على الأشباح والصور.

---

(1)- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص

(2)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 125.

هو النواة المعنوية الأساسية وكل ما تلاه شرحٌ وتوضيحٌ له[1].

1-3- الاستعارة: بأنواعها المختلفة من مرشحة ومجردة ومطلقة فهي تقوم بدور جوهري في كل خطاب ولاسيما الشعر نبته في الجمادات من حياة وتشخيص وهكذا فإننا نجد في بداية القصيدة أبياتا تنقل المجرد (الدهر) إلى المحسوس (الليث) فقد كان في إمكان الشاعر أن يقول "الدهر مؤذن" ويكون قوله هذا موجزًا موفيًا بالمقصود ولكنه أبى أن يقول عن نومه "بين ناب الليث والظفر".

وصنيعه هذا أدى إلى أن يحتل التعبير الاستعاري حيزًا مكانيًا وزمانيًا طويلاً[2].

1-4- التكرار: ويكون على مستوى الأصوات والكلمات متجليًا في التراكم أو في التباين وقد لاحظنا هذا التكرار بصفة خاصة في القسم الثاني متجليًا في صيغة الماضي، وفي القسم الأخير واضحًا في تراكيب متماثلة[3].

1-5- الشكل الدرامي: إن جوهر القصيدة الصراعي ولد توترات عديدة بين كل عناصر بنية القصيدة ظهرت في التقابل (بمعناه العام)، وتكرار صيغ الأفعال، وكل هذا أدى بطبيعة الحال إلى نمو القصيدة فضائيًا وزمانيًا[4].

1-6- أيقونة الكتابة: إنّ الآليات التطبيقية التي ذكرناها، تؤدي إلى ما يمكن تسميته بأيقونة الكتابة "أي العلاقة المشابهة مع الواقع" (العالم الخارجي) وعلى هذا الأساس فإن تجاوز الكلمات

---

(1)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 125.

(2)- نفسه، ص 126.

(3)- نفسه، الصفحة نفسها.

(4)- نفسه، ص 127.

المشابهة أو تباعدها وارتباط المقولات النحوية ببعضها أو اتساع الفضاء الذي تحتله أو ضيقة هي أشياء لها دلالالتها في الخطاب الشعري اعتبارًا لمفهوم الأيقونة[1].

إنّ ما ذكر من آليات هو أساس هندسة النص الشعري مهما كانت طبيعة النواة، وكيفما كانت مقصدية الشاعر، إذا توحي السخرية قلب مدحه إلى ذم بالكيفية نفسها[2].

2- آلية الإيجاز:

أما بالنسبة لآلية الإيجاز التي تعتبر ذات مفهوم متحرك يحكمها حس التأويل الذي يتكئ على عاملين هم غرابة المعنى وكذا توليد معاني جديدة عبر واعية الخيال وتخييل الواقع، وكل هذا يدخل في حيّز التجريب الفني الذي يعتبر ملمح الأدب ومكيف المبدع، والنص والقارئ مع الواقع.

وبدأ النص الروائي تجريبيًا، محاولا ترويض فوضى المرحلة وضبابية الألم الذين يمر بهما الإنسان المعاصر عبر تداخل الأصوات في المتن وكذا تحول – المكان- المدينة إلى شخصية فاعلة، ومسخ الشخوص كالسيد الغراب والنمل والدود... في محاولة من الروائي تقريب فضاعة الصورة السرابية التي تمر بها المدينة إلى مخيال القارئ والملاحظ أن الكاتب "نحا التجريد والفنتازيا، بالانطلاق من الواقع المأزوم بغية رصد تناقضاته ولكن بطريقة إيحائية ضمن هذا الاتجاه الأخير يمكن أن تدرج رواية سرداق الحلم والفجعية لاقترابها من المحكيات الفلسفية وتصورات الفلاسفة حول المدينة الفاضلة[3].

وهنا تتضافر عدة عوامل لتشكل نسيفساء النص وجماليته عبر عدّة مشارب ينهل منها المبدع حسب ما تقتضيه اللحظة الإبداعية التي يمر بها أثناء التدوين وحسب ثقافة الإلمام بالوضع

---

(1)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 127.

(2)- نفسه، الصفحة نفسها.

(3)- أبو شعيب الساوري، رواية سرداق الحلم والفجعية لعز الدين جلاوي والتخييل الأسطوري الراهن ضمن سلطان دراسات في أعمال عز الدين جلاوي، دار المعرفة، الجزائر، 2008، ص 447.

الراهن التاريخي للأديب، وليقرر على الورق إستراتيجية تناصية تؤسس قواعد للمتن الجديد من حيث هو كائن سيدخل في معترك الكتب وتبقى الاجتهادات التي أقرها محمد مفتاح من المحاولات الجادة التي قام بها الباحثون في مضمار الدراسات التناصية، وبالتالي هذه الآليات تبقى ذات مفهوم متحرك ومتطور إذ تتسم بالنهاية وعدم الثبات والنص الأدبي في تنوعه هو كفيل بإفراز هذه الآليات، كما أن التأويل مسؤول عن اكتشافها لأن هذا الأخير في أصل نشأته وصيرورته وإجرائه يرجع إلى مقولتين.

أولهما: غرابة المعنى عن القيم السائدة، والقيم الثقافية والسياسية والفكرية، وثانيهما: بث قيم جديدة بتأويل جديد أي إرجاع الغرابة إلى الألفة ودرس الغرابة في الألفة[1].

(1)– محمد مفتاح، التلقي والتأويل "مقاربة نسقية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ص 218.

مصطلحات تقنيات التناص:

1- التناص الضروري والاختباري.

2- التناص الموافق.

3- التناص المضاد.

4- العلاقة بين التناص الموافق والتناص المضاد.

5- التناص المجزوء

6- التناص المحور

مصطلحات تقنيات التناص:

إن تقسيم تقنيات التناص والاختلاف عليها، فموضوعه لدى النقاد، إذ نجد أحدهم يرى أن دور المبدع في عملية التوظيف التراثي إنما ينحصر في خلق حادثة معاصرة موازية في بعض تفصيلاتها للحادثة القديمة، وتخلق هذه الموازاة انطباقا بين ظل الحادثة القديمة وظل الحادثة الجديدة.

وهذه الفكرة باتت قاصرة في التعامل مع ظاهرة التناص، فقد قسم محمد مفتاح التقنيات إلى قسمين على الرغم من أنه جعلها أنواعا للتناص الضروري والاختياري وهذان القسمان هما[1]: المحاكاة الساخرة (النقيضة)، والمحاكاة المقتدية (المعارضة).

1- التناص الضروري والاختياري:

يتضح مما سبق أن كل المهتمين باللغة بمختلف أجناسهم وعصورهم وأمكنتهم يتفقون: أن هناك نوعين أساسين من التناص هما:

1-1- المحاكاة الساخرة (النقيضة): التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها.

1-2- المحاكاة المقتدية (المعارضة): التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة الأساسية للتناص[2].

وتعامل أغلب النقاد العرب مع هذا التقسيم بالنظرة نفسها لاسيما بعد تقبل فكرة معارضة السابق (بمعنى مماثلته وتوظيفه المضاد، لكما أن العلاقة السيميائيكية (الدال، مرجع) تمتص داخل العلاقة التركيبية (دال، دال) على مستوى السياق اللغوي فكذلك الحال بالنسبة للتوظيف التراثي

---

(1)- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 102.

(2)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، الدار البيضاء، 42 شارع الملكي، ص.ب4006، بيروت، ص 123.

للشخصيات حيث تمتص مرجعياتها التاريخية داخل علاقاتها الوظيفية الجديدة في النص الحداثي وتكسب دلالات متعددة قد نبتعد بها عن مرجعها التاريخي بل تناقضه[1].

إن توازي الموازنة أطلق عليه "جيرار جينيت" (المحاكاة)[2]، حيث يستوحي المبدع أسلوب غيره، فيقيم عليه نصه من دون أن يستخدم عباراته نفسها، أما النوع الثاني العكس فيوازي عنده "تودوروف" (المحاكاة الساخرة)[3]، حيث يستوحي المبدع أسلوب غيره، ليقيم عليه معنًا مغايرًا أو مناقضًا للمعنى السابق وبما أن المقصود هنا هو الأسلوب وعليه الاعتماد والمقصد فيمكننا أن نصنف هذا النوع من السرقات ضمن ما نسميه التناص الأسلوبي... وأما المعارضة والمناقضة هما ينتميان إلى التناصية بوصفها محاكاة تختلف أغراض كل منها عن الآخر.

فالمعارضة: « أن يحاكي الأديب في أثره الأدبي أثر أديب آخر محاكاة دقيقة تدل على براعته ومهارته، مثال ذلك (نهج البردة) لأمير الشعراء أحمد شوقي لبردة البوصيري»[4].

والمناقضة: « تحمل معنى المخالفة، وهو نوع من تداخل النصوص، وتداخل النصوص هو مصطلح سيميولوجي مثل بارت وجينيت وكرستيفا وريفاتير وهو اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية، تختلف بين ناقد وآخر والمبدأ العام فيه أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى، والنص المتداخل هو: نص يتسرب إلى داخل نص آخر ليحدد المدلولات سواء وعي الكاتب بذلك أم لم يع»[5]

---

(1)– حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص

(2)– جيرار جينيت، دروس على الأدب، تر: د.محمد خير البقاعي، مجلة الموقف الأدبي، كانون الثاني، 1999، ص 60.

(3)– ترفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، ط2، 1990، م.ب، ص 41.

(4)– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، مطابع دار البلاد، جدة السعودية، ط2، 1991، ص 320.

(5)– نفسه، الصفحة نفسها.

وبعد النظر في هذا الاختلاف لتقسيم تقنيات التناص يمكن إعادة تقسيمها إلى أربعة أقسام:

أ- التناص الموافق.

ب-التناص المضاد.

ت-التناص المحور.

ث-التناص المجزوء.

والتداخل بين هذه الأقسام واردٌ، إذ إن العلاقة بين هذه التقنيات علاقة تبادلية، لاسيما أن القسمين الأول والثاني يتعلقان بموقف المبدع من مادة التناص (الموافقة والمخالفة) وإن القسمين الثالث والرابع يتعلقان بالمساحة النصية للتناص (كلية أو جزئية) ولتيسير التطبيق على المادة الشعرية كان هذا التقسيم هو الأجدى.

2- التناص الموافق:

ويطلق عليه البعض "تناص التآلف" ويتم عندما يوظف الشاعر إحدى الشخصيات التراثية داخل بنية القصيدة الحديث محاولا التوفيق بينها وبين واقعة المعاصر الذي يريد التعبير عنه[1].

2-1- توظيف الشخصيات التراثية: إن توظيف الشاعر للشخصية التراثية يختلف باختلاف طبيعة العلاقة بين الشاعر والموروث فالشاعر الحديث أو المعاصر لم يعد همه الأول أن ينقل إلينا نقلاً فوتوغرافيا لملامح هذه الشخصية كما هي في مصادرها التراثية، إنما « شخصية تراثية معاصرة في نفس الوقت، ذلك بأن يختار من بين ملامح الشخصية التي يتناولها ما يتناسب وتجربته المعاصرة ثم يسقط أبعاد تجربته على هذه الملامح التي اختارها»[2].

---

[1]- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 103.

[2]- د.علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، المنشأة الشعبية للنشر، دط، دت، ص 77.

وقد أورد لنا "أحمد مجاهد" في كتابه "أشكال التناص الشعري" دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، نوعين من التناص:

3-تناص التآلف:

« ويقصد به محاولة الشاعر التوفيق بين نوعين من الخطاب التاريخي والخطاب الأدبي الشعري، إذا حدث هناك اختلاف نوعي حدث أيضا اختلاف في الخصائص الفنية المشكّلة للخاطبين ذلك أن الخطاب الشعري الذاتي هو الذي يتدخل فيه الشاعر من خلال تعيين موقفه الشخصي اتجاه هذا التاريخ»[1].

هذا لأنه بإمكان الشاعر أن يوظف مجموعة من الشخصيات التراثية التي لم يكن لها أثر في التاريخ وذلك فقط لما تحليه فقط عناية النص الدلالية.

واختار الكاتب قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة*" للشاعر "أمل دنقل" من بين النصوص التي اعتمدت على تناص التآلف نظرًا لتعدد الشخصيات التراثية الموظفة (زرقاء اليمامة، الزباء، عنترة ، مريم) فهذه بداية القصيدة:

أيتها العرافة المقدسة...

أسأل يا زرقاء.

أيتها البنية المقدسة.

ها أنت يا زرقاء.

---

[1]- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكاتب، 1992، (نقلاً عن مذكرة ماجستير "جماليات التناص" في شعر عقاب بلخير، ص 71)

* زرقاء اليمامة: هي شخصية تاريخية عرفت بالذكاء الخارق وبعد النظر إلى جانب قدرتها على الإبصار من مسافات بعيدة، ويقال: أبصر من زرقاء اليمامة.

وحيدة عمياء![1].

إذا لجأنا إلى تحليل القصيدة فنجد أن الدافع إلى كتابتها هو نكسة (1967) وقد اعتمدت في بنيتها على أربعة شخصيات تراثية هي: (الشاعر المتنبي، زرقاء اليمامة، الزباء، عنتر العبسي).

« ويمكن رصد تجليات هذه الشخصيات في النص، وما تستدعيه في ذهن المتلقي من دلالات متعددة، عبر علاقات الحضور والغياب، التي تمثل منطقة أكثر حرية لحركة الوعي بين إشارات النص والخلفية الثقافية للمتلقي، حيث تعدد المعرفة الخلفية المشتركة ضرورية لاستقبال النص كما هي ضرورية لإنتاجه»[2].

3-1- التناص المضاد: وقد وظف البرغوثي تقنية التناص المضاد في خطابه الشعري كما وظفها قبله الكثير من الشعراء إذ يعمد الشاعر إلى "اختطاف" الجمل وتحويرها وأحيانا يعمد إلى قلب معانيها نقيضة لما كانت عليه[3].

فالتناص المضاد: يتمثل في معارضة توظيف الشخصية التراثية داخل النص الحداثي للمرجع التاريخي، حيث تتحدد مصداقية هذه المعارضة على براعة المبدع في إحكام القصيدة بصورة تؤدي إلى إقناع القارئ برؤيته[4].

ويسمى أيضا:

3-2- تناص التشاكل: هو قائم على علاقات الجدل بين علاقات الغياب وعلاقات الحضور داخل النص، وفي ذاكرة المتلقي.

---

(1)- أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 86.

(2)- محمد مفتاح، إستراتيجية التناص، ص47.

(3)- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 109.

(4)- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص 10. نقلاً عن مذكرة ماجستير "جماليات التناص" في شعر عقاب بلخير، ص 72.

ولأن "أمل دنقل" مولع بمعارضة التراث في مختلف المساحات النصية لتوظيف الشخصيات التراثية فقد استطاع في قصيدة "الحداد يليق بقطر الندى" « أن يرمز بخمارويه إلى المسؤولين العرب، الغارقين في بحر الترف والخمول، وبقطر الندى إلى الأرض العربية المسلوبة»[1]، فيقول:

كان (خمارويه) راقدًا على بحيرة الزئبق.

وكانت المغنيات والبنات الحور.

يطأن فوق المسك والكافور.

والفقراء والدراويش أمام قصرة المغلق.

ينتظرون الذهب المبدور.

ينتظرون حفنة صغيرة... من نور[2].

وقد خالف "أمل" الأحداث التاريخية بتغييره لفكرة النص الرئيسية التي تقول بقصة تزويج قطر الندى بنت خمارويه بالمعتضد العباسي واعتبارها كنموذج أعلى في الفرح إلى نموذج أعلى للحزن المقيم حين يلقي بها الشاعر في الأسر قبل الوصول إلى مدينة زوجها.

وفي هذا التناص يعتمد الشاعر المتأخر إلى توظيف أحد المكونات الفنية لنموذجه الفني توظيفًا إبداعيا بواسطة الزيادة في إخراج المعنى أو النقل أو القلب أو الحل أو العقد وما شاكل ذلك وقد تنبه الفكر النقدي العربي القديم إلى أهمية هذا المستوى الفني واعتبر اختلاف النص اللاحق عن النص السابق شرطًا أساسيا من شروط الإبداع، ولهذا نجد النقاد العرب يوجهون الشعراء إلى

---

(1)- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص 272.

(2)- أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 163.

التمسك بجميع الوسائل التناصية التي من شأنها أن تبعدهم عن ذمة السرقة وتمكنهم من التفاعل الايجابي مع نماذجهم الفنية السابقة عبر تحقيق اختلاف المبدع معها[1].

4- العلاقة بين التناص الموافق والتناص المضاد:

للتناص الموافق والتناص المضاد علاقة تبادلية ومتداخلة لذا ينبغي النظر إلى عمل التناص من وجهة نظر بنائية وبنائة وليس فحسب من حيث ما يتمخض عنه من خلخلة للنصوص أو هدم لأولياتهم ومعرف لمؤدياتها في وجهات جديدة فإن السؤال الأساسي الذي ينبغي في نظر الناقد أن نطرحه هو التالي: أية علاقة ينبغي أن تدعمها العناصر المتناص عليها مع حالتها الأولى (النص الأصلي الأول) ومالها الجديد (النص الأصلي الوليد) يتفق الكل هنا على عمل في "التحويل" تتخذ فيه الأشكال والمضامين هيئات أخرى مكتسبة لكن التحويل مفردة فضفاضة تغطي أوليات وإجراءات عديدة من قلب ومعارضة وتضاد وتخفيف أو مبالغة وتكثيف أو توسع ...إلخ

ويساعدنا هذا في القبض على العمل الذي يمارسه الكاتب العامل بالتناص على ما يريد مناصصته من نصوص سابقة، قديمة أو معاصرة[2].

ومن خلال العلاقة بين هذان التناصان (المضاد والموافق) نستنتج عدّة مصطلحات منها:

4-1- التحوير: ويعتبر هذا الأخير من أنواع التناص على مرحلة من مراحل النص الغائب، فالشاعر يقوم بتغيير للنص المأخوذ (المتناص) بأن يحدث عليه تعبير عن طريق القلب أو التحوير إيمانا منه بحتم محدودية الإبداع، ومحاولة لكسر الجمود الذي يعلق الأشكال والكتابة ولإثارة الدهشة والتساؤلات عن القارئ الذي يعمل على تأويل هذا القلب أو التحويل عند الإجابة عن

---

(1)- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية) تقديم د.محمد العمري، شارع يعقوب المنصور، الدار البيضاء، ص 42، 43.

(2)- كاظم جاهد، أنيس منقطلاء دراسة والاستعراة الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها: ما هو التناص؟ طبعة جديدة منقحة ومزيدة، مكتبة مدبولي الصادرة في منشورات "إفريقيا شرق" في الدار البيضاء في 1991.

سؤاله لماذا غير الشاعر هذا النص؟، مما يدفع الشاعر وهو يصيغ نصه صياغة جديدة إلى تناسي بعض التكرارات وخاصة عندما يتعلق الأمر بنص ديني والخوض في المسكوت عنه لضرورة أدبية حيث الحوار أو القلب أو التحوير هو الصيغة الأكثر شيوعا في التناص نمثل لذلك من خلال قصيدة الحيدري بعنوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثية" في قوله: [1]

"العدل أساس الملك"

ماذا.....؟

العدل أساس الملك

مـــه.....لا تحك

كذب...كذب...كذب

الملك أساس العدل

وقد يكون التحوير بهدف توليد ضرب من المقارنة التصويرية، وذلك بإضفاء دلالة جديدة على النص مضادة دلاليةً التراثية لإبراز نوع من المفارقة التي تخدم هدف الشاعر كما فعل "ممدوح عدوان" في قصيدته "روى عن الخنساء" بيت الخنساء الذي تقول فيه:

لولا كثرة الباكين حولي على قتلاهم لقتلت نفسي.

حيث حوره إلى "لولا كثرة الباكين حولي ما تعرت نسوة الفاتحين ضحى"، فجعل من البكاء نوع نبيل مجيد يصدر عن عاطفة قوية مشبوبة ويمثله بكاء الخنساء، ونوع جبان ذليل يصدر عن ضعف وانهيار ويمثله بكاء الذين يفرحنا عن مآسينا[2].

---

[1]– موقع إلكتروني، منتديات ستار إلجبرياء، القسم الدراسي، التعليم التقني والجامعي.

[2]– علي زايد عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، 1996، ص 198-199.

وقد وظف مريد البرغوثي تقنية التناص المضاد في خطابه الشعري كما وظفهما الكثير من الشعراء إذ يعمد الشاعر إلى "اختطاف" الجمل وتحويرها وأحيانا يعمد إلى قلب معانيها في صورة نقيضة لما كانت عليه ويأتي التناص المضاد على هيئة تحوير أو نقض لحقيقة سابقة ممثلة في بيت شعر أو قول مأثور[1].

4-2- القلب: أو العكس وه الصيغة الأكثر شيوعا في التناص وخصوصا في المحاكاة الساخرة، لما فيه من عمل للتضاد يذهب بعكس الخطابات الأصلي المستدخل في علاقة تناصية[2].

ونجد كل نص هو نتيجة لتفاعل مع نصوص أخرى إذ لا يمكن الحديث عن كتابة تبدأ من لاشيء فإذا كان النص الشعري – خاصة- عالم منفتح يأبى الانغلاق على نفسه بالرغم من إنشائيته وتفرده جماليا، فإنه يبقى في حاجة إلى نصوص أخرى نثرية وتنتشله من العيش في العزلة البكماء مما يولد تداخلا نصيا « يسمى النص السحيل إلى نص آخر بالنص (الحاضر) (المقروء) (المتمالي) أو (العيني) أو (اللاحق) أو (المعارض) بينما يسمى النص المحال إليه بالنص (المركزي) أو (الغائب) أو الأصلي أو التحتي أو المخفي، أو المعارض»[3].

فالسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: ما هي المقاييس التي يحددها القارئ والباحث، داخل النص الحاضر؟ وما هي الطرائق التي تتم بها تنظيف النص اللاحق بالنص السابق؟.

وكيف يتمظهر النص الغائب في النص الحاضر؟ وهذا ما سنجيب عنه في العناصر التالية:

---

(1)- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 109، 122.

(2)- كاظم جاهد، أدونيس منتحلا دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها ما هو التناص؟ ص 55.

(3)- ينظر: يوسف أوغليسي، أثر الانتقال في جماليات التخاطب الشعري المعاصر، مجلة الثقافة، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، عدد 1994، ص 139.

4-3- النص الغائب: هو النص السابق أو المعاصر الذي يذوب في النص الحاضر ويشتغل عليه ويتفاعل معه، وقد يكون هذا النص الغائب خطابًا أدبيا أو فلسفيا أو سياسيا أو علميا أو ثقافيا ... وقد تأتي هذه النصوص الغائبة متمازجة داخل النص الحاضر بشكل جزئي ولعل أبرز دليل على التناص من خلال النصوص الغائبة هو ما أورده "صبري حافظ" ومفاده أنه اطلع على كثير من كتب النقد القديمة والحديثة التي تتناول فن الشعر لأرسطو انكب على قراءاته فلم يجد فيه أفكار جديدة تستدعي انتباهه والسبب هو أن هذه الأفكار الواردة في الكتاب قد ذابت في كتابات النقاد الذين قرأ لهم سابقا فقال: « وقد أدهشتني هذه الظاهرة التناصية دون أن أدري فقد كان كاتب أرسطو العظيم بمثابة النص الغائب بالنسبة للكثير من الأعمال النقدية التي قرأتها وتفاعلت معها وحاورتها وتأثرت بها، والنص الذي ذاب في معظم ما قرأت من أعمال نقدية وأصبح من المستحيل استنفاد منها أو فصله عنها وعزل خيوطه عن سدى أفكاره ولحمتها، لأن رؤاه وأحكامه قد صارت نوعا من البديهيات الأساسية التي تصادر عليها معظم الكتابات النقدية التي قرأتها...»[1]

فالباحث التناص له التناص بعد اطلاعه على النص الغائب ولنتيجة مجهوده القرائي استطاع وعيه أن يتوصل إلى النصوص الحاضرة فالحقيقة التي تقررها معظم الدراسات النقدية هي أنه لا يمكن أن نتصور نصا من غير علاقة تربطه مع نصوص سابقة له فلابد للباحث أن يكون على دراسة بهذه النصوص الغائبة وعلاقتها بالنصوص الحاضرة التي تعيد إنتاج ما أنتج « وإنما تتفاعل معها وفي الآن ذاته "تتعالى" عليها بالإيجاب أو بالسلب أو القبول أو الرفض».[2]

---

[1]- صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، ع2، 1986، ص 79.

[2]- ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ط3، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1989، ص 34.

4-4- السياق: مما لا شك فيه أن السياق ضرورة أساسية لتحقيق القراءة الجادة للنص والتي يظهر من خلالها التناص للقارئ ولا تكون هذه القراءة كذلك إلا إذا كانت منطلقة منه لأن النص عبارة عن توليد سياق ينشأ من عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوي، وهذا السياق قد يكون عالم الأساطير أو الحضارة أو تاريخ ...إلخ .

وهو ما يمكن أن نطلق عليه بالمراجعة التي نفرض وجودها داخل النص وهي التي تمثل "السياق الذهني" بالنسبة للقارئ أي المخزون النفسي لتاريخ سياقات الكلام[1].

فالسياق بمثابة الأرضية البكر التي إن أحسنا الاستنبات فيها ورعيناها أمدتنا بالخير العميم وهو الرصيد الحضاري للقول فحالة إدراكنا للنص وتحديد انتمائه تنبثق من فهم السياق وتحديد ملامحه كنمط أدبي.

فالنص الداخل كما يرى "جمال مباركي" بحاجة إلى القارئ يمتلك هذا السياق الشمولي الواسع، ينطلق منه في دراستها التناصية للنصوص ثم تكون الذات القارئة قادرة على إنتاج دلالة المستوحاة من طرف الذات المبدعة والقابعة خلف "التناص".

وهذا السياق هو ما يقصد به "جيرار جينيت" بجامع النص حين قال: « فموضوع الشعرية.. ليس النص وإنما جامع النص»[2].

وفي هذا السياق يشبه أحد المعاصرين « النص بالفرس الأصيل الذي تأبى على الجاهل بالفروسية، يريد أن يمتطيها فتلقي به أرضا من على صهوتها»[3].

---

(1)- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص 34.

(2)- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 94.

(3)- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير، النادي الأدبي الثقافي، جدة السعودية، دط، ب.ت، ص 79.

4-5- المتلقي: يعتبر المتلقي عنصرًا هامًا من العناصر التي ينكشف بها التناص، فهو الذي يزف إليه المبدع نصه، والتلقي المقصود هن هو ذلك الذي يمتلك ذائقة جمالية ومرجعية ثقافية تؤهله إلى التحاور معه وذلك بناءً على ما يتضمنه النص من شواهد مدمجة في النص الحاضر على شكل "تضمين" حيث يقتطع الشاعر بيتا أو شطرا من بيت أو حكمة أو مثلا يوظفه داخل خطابه أو على شكل "تلميح" أو "إشارة" أو إحالة على نصوص أخرى غائبة أو متزامنة فالمتلقي هو العنصر الهام الذي يكشف عن التناص وفي غياب المرجعية النصية تبدو له النصوص الحاضرة وكأنها إبداع مثالي أو وحي على صفوة من البشر وإذا التقى الشاعر المبدع والقارئ الكفء في إنتاج الدلالة النصية فإن هذا « يجعلنا نرى في النص كتابة وقراءة معا أو قراءة وتجربة في آن واحد»[1].

فالنص الأدبي عند سعيد يقطين يتم إنتاجه ضمن بنية نصية كبرى تتحدد فيها النصوص وتتقاطع وتتداخل وتتعارض وعلاقة النص بهذه البنية النصية الكبرى هي علاقة صراعية أو لنقل جدلية تقوم على أساس التفاعل الذي يأخذ طابع الهدم والبناء[2].

لم يعد المتلقي تلك الذات السلبية التي أطلق عليها المرسل إليه سلفا أو مفعولا به وقع عليه فعل الكتابة فقط بل أصبح فاعلا ديناميا يؤثر في النص بامتلاكه لذائقة جمالية ومرجعية ثقافية واسعة تؤهله للدخول في عالم التناص بحيث تصبح قراءته للنصوص إعادة كتابة عن طريق تأويلها.

4-6- شهادة المبدع: يمكن للتناص أن يتظهر بناءً على شهادة للمبدع أو الشاعر الذي يشير أو يعلن بمرجعيته الفكرية أو الإنشائية فيعلن عن الثقافات والتيارات والنصوص التي

---

(1)- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة للنشر، الجزائر، ص 152.

(2)- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص 33.

يأخذ منها ذلك أن للمبدعين قناعات فكرية معينة ورؤى مختلفة للكون والحياة ومع ذلك يبقى النص المقروء بجمع بين عدة نصوص لا نهائية يستمدها من هذه الثقافة التي تنتمي إليها كما تقول جوليا كرستيفا: « كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى»[1].

غير أن الدارس لا يعتمد كثيرا على هذه الشهادة خاصة إذا تعلق الأمر برصد التداخل النصي الخفي داخل الخطاب الشعري المعاصر الذي يكون فيه المؤلف غير واعي بحضور النصوص الأخرى في نصه المكتوب ولا يمكن تحديد النصوص الغائبة في النص الحاضر إلا قارئ يتحمل أعباء البحث عن الجمال بالترفع عن المظاهر السطحية للتعبير ليلامس جوهر الحقائق العميقة.

3- التناص المجزوء:

التناص المجزوء يعرض لمجموعة من الوقائع التناصية أو الشخصيات الحاضرة في النص الحديث من دون أن تكون محورًا له، وهي في الوقت مؤثرة في ترابطه وانتظام اتصاله القائم بين زمني التناص: التاريخي والمعاصر، حيث قسم "أحمد مجاهد" هذا التناص المجزوء على قسمين هما:

- الشخصية جزء من النص.
- المحور المساعد[2].

وقد وظف "البرغوثي" هذه التقنية في شعره بل إنه أكثر من توظيفها وكثيرًا ما تأتي مرتبطة بالتناص المحور لارتباط هذه الشخصية بتلك. وليس لزامًا أن تكون الشخصية في التناص المجزوء أقل أهمية من تلك الموظفة في التناص المحور، إذ قد يأتي المجزوء خادمًا للمحور مساعدًا له[3].

---

(1)- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط1، دار العودة، بيروت، 1979، ص 261.

(2)- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 166.

(3)- نفسه، ص 166.

6- التناص المحور:

هو وسيلة الحديث بلسان الآخرين هي أحد وجوه "المعادل الموضوعي" فبدل أن يعبر الشاعر عما يريد بصيغة ضمير المتكلم يستطيع أن يكون لا شخصانيًا وقد وظف الشعراء المعاصرون الواقعة التناصية على أنها معادل موضوعي لأفكارهم متخذين لذلك التوظيف أكثر من طريقة تبعا للمساحة التي تحتلها تلك الواقعة من النص الحاضر[1].

ففي سياق الجدل النقدي يدور بين نقاد الأدب والمثقفين يظهر هذا المصطلح المسمى "بالمعادل الموضوعي" الذي تردد كثيرا على ألسنة الكثير من نقادنا والحقيقة أن منهم من يتناوله بوعي شديد ومنهم من يتخذه ثوبا فضفاضا، ومصطلح المعادل الموضوعي يرجع إلى أول من صاغه وهو (توماس ستيرنز إليوت) في معرض حديثه عن مسرحية "هاملت" لشكسبير.

وفي إطار هذا النمط وهو النمط الأساسي لتوظيف الشخصية التراثية تغدو الشخصية في إطارها الكلي والمعادل الموضوعي لتجربة الشاعر حيث يسقط على ملامحها التراثية كل أبعاده تجربته المعاصرة[2].

والتناص المحور يعرض تلك المساحة الراسمة التي يمكن للواقعة التناصية أن تحتكها في النص الحديث[3].

فالسيّاب في قصيدة (المسيح بعد الصلب) يستغل شخصية المسيح عليه السلام في التعبير عن تجربة خاصة به، وتجربة القصيدة في مضمونها العام تصور تفاعلية الشاعر في سبيل أمته واستشهاده في سبيل بعثها، مستغلا في ذلك فكرة صلب المسيح وفدائه للعالم، وفكرة البعث من خلال الموت اقتنع بها "السيّاب" وأصبحت تمثل عنصرًا هاما من عناصر رؤياه الشعرية، والسيّاب

---

(1)- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص

(2)- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 233.

(3)- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص

في هذه القصيدة ثلاثة من ملامح المسيح في الموروث المسيحي هي الصلب والفداء والحياة من خلال الموت ليصور من خلالها مدى معاناته والعذاب الذي تحمله في سبيل بعث أمته.

وبذلك اتحدت وتوحدت الشخصيات في شخصية واحدة هي السيّاب/ المسيح، أو المسيح/ السيّاب[1].

واتخذ مصطلح "القناع" في النقد الأدبي الحديث بوصفه لفظا يدل على شخصية المتكلم أو الراوي في العمل الأدبي، ويكون في أغلب الأحيان هو المؤلف نفسه، وهو يؤدي إلى اتساع نطاق التجربة لتشمل عالما أوسع وأرحب إذ يجعل التجربة بعدا إنسانيا يتحد فيه ما هو ذاتي مع ما هو حاصل تاريخيا. وهذه الطبيعة الثنائية لبنية القناع هي التي تسمح بتفسير ما ينشأ من علاقات جدلية متنوعة داخل النص مثل "المجاذبة" بين أنا الذات وأنا الموضوع في القصيدة التي تنطوي على درامية ذاتية.

وقد استعمل البرغوثي تقنية القناع في شعره عبر شخصية "العبد القروي" التي حضرت على أنها تناص معبر من خلال قصيدته "العبد القروي ومأدبة النبع"[2].

6-1- القناع: Masque: له عملية إنكار الهوية لأنه « يلغي الشخص والزمن على أساس أن التقاطل يلتقي ويتوحد إذا لم يكن مرتكزا على خطاب وزمن ومكان»[2].

ويعتبر "البياتي" أول من تلمس مفهوم القناع الشعري تقديما واضحا في التجربة الشعرية العربية حيث أوضح أن القناع هو ذلك الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر: « متجرد من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق رمز مستقل عن ذاته وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية

---

(1)- علي عشرة زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 233.

(2)- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص

(3)- عبد الوهاب، تفسير وتطبيقات مفهوم التناص النقدي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع60، 61، جانفي، فيفري، 1989، ص 80.

التي تردى أكثر الشعر العربي فيها، فالانفعالات الأولى لم تعد شكل القصيدة ومضمونها بل هي الوسيلة إلى الخلق الفني المستقل، إن القصيدة في مثل هذه الحالة عالم مستقل عن الشاعر –وإن كان هو خالقها– لا تحمل آثار التشويهات والصرخات والأمراض النفسية التي يحفل بها الشعر الذاتي الغنائي»[1].

ودرس صلاح فضل القناع من حيث هو تناص في الضمير، وحدد العلاقة بين القناع والتناص، وسلط الأضواء على هذه الجزئية، فاستنتج رأيا يضع القناع على أساسها، وجعل "أنا" الشاعر قناعا "هو" أي الشخصية التراثية. حين قال: « يدرس النقاد تناص الكلمات وحوارها، الجمل واستحضار الفقرات الشعرية لفلذات من التراث الحي، وتوظيفها في سياق جديد، لكن هذا التناص كما يكون في اللغة قد يقع في الضمير، وقد يتمثل في بعث الشاعر الواعي لعالم شعري حميم آخر يتمنى لأسلافه الفنيين، وهو يضعه قناعا له، فهو يكشف فيه وجهه، ويرى في ملامحه صورته بعد تأريله كما يشتهي وعندئذ لا يستعير صوته بل يعير رؤيته، إنه لا يحتمي به ليقول ما يريد بل يجذبه إلى دنياه، يلبسه ثوبه فتصبح "أنا" قناعا لـ "هو" وليس العكس»[2].

واستطاع "جابر عصفور" أن يقدم مفهوما عميقا وشاملا للقناع وأن يعرفه تعريفا مكثفا، صوتا ورمزا، وأنا في تعاملها الصوتية والدرامية، وأن يحدد طبيعة علاقة الشاعر بالنص وبعالمه المحيط به، حيث يرى: « أن القناع رمز يتخذه الشاعر الدرامي المعاصر ليؤدي على صوته نبرة موضوعية تباعد تباعدا نسبيا عن التدفق المباشر للذات، دون أن ينتفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره، وغالبا ما يمثل رمز القناع في الشخصية من الشخصيات تطلق القصيدة صوتها، وتقاسمها ممثلة يكشف عالم هذه الشخصية في مراثيها أو هواجسها أو تأملاتها أو

---

(1)– عبد الوهاب البيّاتي، تجربتي الشعرية، ط1، القاهرة، منشورات نزار القباني، 1968، ص 35.

(2)– صلاح فضل، شفرات النص، القاهرة، باريس، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1990، ص 24.

علاقاتها بغيرها فتسيطر هذه الشخصية على قصيدة "القناع" وتتحدث بضمير المتكلم إلى درجة يخيل إلينا -معها- أننا نستمع إلى صوت الشخصية، ولكننا ندرك شيئا فشيئًا أن الشخصية في القصيدة ليست سوى "قناع" ينطق الشاعر من خلاله فيتجاوب صوت الشخصية المباشر، مع صوت الشاعر الضمني تجاوبا يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة»[1].

[1]- جابر عصفور، أقنعة الشعر العربي المعاصر، ص 123.

مصطلحات التناص الداخلي والخارجي:

1- التناص الداخلي

1-1- التكرار (مفهومه)

1-2- أنواعه.

1-3- وظائفه وأغراضه

2- التناص الخارجي

1- التناص الداخلي:

وهو حينما تتداخل نصوص الكاتب مع نصوص الكتّاب المعاصرين له[1] باعتبار أنّ الخطاب الأدبي قبل كل شيء لعبٌ بالكلمات وكثير من الأعمال الجديدة تقدم نفسها بوصفها نوعًا من العبث، بيد أنّ اللّعب بالكلام محكومٌ عليه بقواعد تكوينية وتنظيمية، وهو اضطراري أو اختياري من المتكلم تأليفًا والمخاطب تأويلاً، ومن أشكال اللعب بالكلام التكرار[2].

1-1- مفهوم التكرار:

يعتبر التكرار شكل من أشكال التمطيط في التناص ويكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ متجليا في التراكم بين كل بنية القصيدة ليظهر التقابل بمعناه العام، وتكرار صيغ الأفعال[3] بالإضافة إلى تعريف "البلاغيين" على رأسهم "ابن الأثير" على أنه دلالة اللفظ على المعنى مردّدًا[4].

أمّا من منظور لسانيات النص، فيعرف "محمد خطابي" التكرار على أنه شكل من أشكال الاتساق المعجمي أو ورود مرادف له أو شبه مرادف، أو عنصرًا مطلقًا أو اسمًا عامًا[5].

ويذكر "الأزهر الزناد" بأنّ الإحالة بالعودة تشمل على نوع آخر من الإحالة تتمثل في تكرار لفظ أو عدد من الألفاظ في بداية كل جملة من جمل النص قصد التأكيد وهو الإحالة التكرارية.

1-2- أنواع التكرار: تتنوع صور التكرار، إذ يمكن ذكر نوعين لها:

1-2-1- التكرار المحض: (التكرار الكلي وهو نوعان:

---

(1)- نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ص 110.

(2)- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 192.

(3)- نفسه، ص 192.

(4)- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدا الكاتب والشاعر، تح: أحمد حوفي، بدوي طبانة، نهضة مصر، ج3، ص 03.

(5)- محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل في انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ص 24.

- التكرار من وحدة المرجع (أي يكون المسمى واحدًا).
- التكرار مع اختلاف المرجع (أي المسمى متعدد).

1-2-2- التكرار الجزئي: ويقصد به تكرار نص سبق استخدامه ولكن في أشكال وفئات مختلفة[1] وهناك من يذكر أربعة أنواع:

أ- التكرار التام أو المحض: تكرار اللفظ والمعنى والمرجع واحد.

ب- التكرار الجزئي: وذلك بالاستخدامات المختلفة للجذر اللغوي.

ج- تكرار المعنى واللفظ مختلف: ويستعمل الترادف، والصياغة أو العبارة الموازية.

د- التوازي: وذلك بتكرار البنية مع ملئها بعناصر جديدة[2].

وهناك من يذكر للتكرار عدّة أنواع هي:

أ- تكرار الحروف والكلمات والعبارات والجمل والفقرات أحيانًا.

ب- تكرار القصص[3].

1-3- وظائف التكرار وأغراضه البلاغية: لقد تناول كثير من البلاغيين وظائف التكرار المعجمي، وعدّدوها له واعتبروا التكرار دون وظيفة تُذكر، عيب أو "خذلان بعينه" على حد قوله "ابن رشيق"[4] الذي ذكر تسع وظائف لتكرار حيث يقول: « ولا يُحِبُ الشاعر أن يُكرر اسمًا إلا على جهة التشويق والاستعذاب... أو كان على سبيل التنويه والإشادة بالذكر، إن كان في مدح...

---

(1)- أحمد عفيفي، نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة الزهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2011م، ص 106، 107.

(2)- جميل عبد الحميد، علم النص أسسه المعرفية وتجلياته النقدية، عالم الفكر، عدد 02، مج 32، (أكتوبر/ ديسمبر 2003)، ص 146.

(3)- صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء القاهرة، ط1، 1421هـ، 2000م، ص 22.

(4)- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محي الدين عبد الحميد دار الجيل، بيروت، (دط)، 1982، ج2، ص 73.

أو على سبيل التعظيم للمحكي عنه، أو على سبيل التقرير والتوبيخ... أو على جهة الوعيد والتهديد، إن كان عتاب موجع... أو على وجه التوجع إذا كان رثاءً تأبينيًا... أو على سبيل الاستغاثة... ويقع التكرار في الهجاء على سبيل الشهرة وشدّة التوضيح بالمهجو... ويقع أيضًا على سبيل الازدراء والتهكم والتنقيص[1]، وهذا يوحي بأنّ البلاغيين العرب قد اهتدوا إلى كثير من وظائف التكرار.

أما وظيفته في إطار لسانيات النص، فقد ذكر الباحثون في مجال هذا العلم، عدّة وظائف يأتي على رأسها أنه "يهدف إلى تدعيم التماسك النصي"[2].

فالتكرار في القصيدة ليس عبثيا بل هو ذو دلالات وأبعاد لكل منها دور في الوصل بين الأجزاء أو في توصيل معنى أو في تأكيد فكرة كما يقول "رولان بارت": « إنّ الكلمة تستطيع أن تكون "إيروسية" بشرطين متعارضين متعددين للعدد كليهما إذا ما يولع في تكرارها أو على العكس إذا جاءت على حين غرة لذيذة بجدتها»[3].

2- التناص الخارجي:

عندما تتداخل نصوص الكاتب مع نصوص الكتّاب القدامى أي (مع نصوص السلف من النصوص الغابرة)[4].

كما يرى الباحث راستيه أنّ التناص الخارجي أو الاعتيادي يختلف عن التناص الداخلي في أنه يصل النص بنصوص أو مقتبسات من خارجه، وهو حوار بين نص أو نصوص أخرى متعددة

---

(1)- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص 74، 76.

(2)- صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، ج2، ص 21.

(3)- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، ص 198.

(4)- نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص 110.

المصادر والوظائف والمستويات ويتعلق هذا النوع بالمصادر "الطوعية" وهي التي تشير إلى ما يطلبه الشاعر عمدًا في نصوص مزامنة أو سابقة عليه في ثقافته أو خارجها[1].

[1]- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 204.

خاتمة

خاتمة:

ليست الخاتمة نهاية حاسمة لفكرة البحث ولا المحطة الأخيرة لرحلة الباحث العلمية بل هي خلاصة ونتائج لفكرة درست وهي كذلك بلورة لأفكار ومفاهيم.

✓ وهذا وكانت الدراسة منصبة ومركزة على كتاب "حصة البادي" من خلال تداخل المصطلحات وتفاعلها حيث توصلنا إلى النتائج الآتية.

✓ أن مفهوم التناص يطرح إشكالية تتمثل في تعدد التعريفات التي قدمت لهذا المصطلح تبعًا لاختلاف اتجاهات أصحاب هذه النظرية والحقل المعرفي التي تشكلت فيه إلى جانب تعدد الاصطلاحات بتعدد المساهمات النقدية.

✓ التناص هو ممارسة لغوية ودلالية لا مفر لأي شاعر منها فالنص الأدبي هو عملية امتصاص واسترجاع لكثير من النصوص السابقة، بتناص الشعراء معها بطرق مختلفة ومستويات متفاوتة.

✓ بالإضافة إلى أنّ التناص في النقد الأدبي أخذ مجموعة من التفرعات بحيث أنّ النقاد العرب لم يتقيدوا بنظرية معينة وبالمصطلحات الأصلية كما وردت عند النقاد الغربيين بل اجتهدوا وحاولوا أن يجعلوا التناص ينسجم مع الأدب العربي وهذه أهم المصطلحات التي ركزت عليها "حصة البادي".

✓ توظيف التراث توظيفًا واعيًا وإعادة تشكيله من جديد رفع مستويات تنسب الإيهام بالواقع.

✓ ومن هنا يمكننا القول أنّ التناص يعدّ أداة فنية وإجرائية في نقد النصوص وفي الوقت نفسه قيمة جمالية تفتح أفاقًا واسعة أمام القارئ ليستمتع بلذة النص وعقد وفاق مع سلطته.

الملحق

الملحق:

- الاقتباس.
- التضمين.
- التجاوز والقطعية.
- المتلق.
- النص اللاحق.
- النص السابق.
- المعارضة الشعرية.
- الرمز.
- القناع.
- الحكاية.
- التراث الشعبي.
- الأمثال والتعبيرات.
- التصوف.
- الأسطورة.
- التمطيط.
- الأنكرام (الباركرام).
- الشرح.
- الاستعارة.
- التكرار.
- الشكل الدرامي.
- أيقونة الكتابة.
- الإيجاز.
- المحاكاة الساخرة (النقيضة).
- المحاكاة المقتدية (المعارضة).

- التناص الموافق.
- التناص المضاد.
- التناص المجزوء.
- التناص المحور.
- التحرير.
- القلب.
- النص الغائب.
- السياق.
- المتلقي.
- شهادة المبدع.
- المعادل الموضوعي.
- التناص الداخلي.
- التناص الخارجي.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.

أ- المصادر.

1. ابن دريد أبو بكر محمد بن الحسن الأزدي البصري (ت 321هـ): جمهرة اللغة، مادة (ضمن) مؤسسة الحلبي وشركائه والتوزيع، القاهرة، 1945م.
2. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله محمد محي الدين عبد الحميد، الجزء الثاني، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط05، 1982.
3. ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه "محمد شاكر"، مطبعة المدني، القاهرة، 1974.
4. ابن منظور الإفريقي المصري جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، مادة ضمن، دار صادر، (د.ط)، بيروت، 1968.
5. الزبيدي محمد مرتضى: تاج العروس من جواهر القاموس، (مادة ضمن) من جوهر القاموس منشورات، دار مكتبة الحياة، (د.ط) بيروت (د.ت).
6. الفيروز أبادي مجي الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط (باب الضاد، فصل العين)، تحقيق: مكتبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت، 1907هـ، 1987م.

ب- المراجع:

7. إبراهيم أنيس وآخرون: معجم الوسيط، مادة "عرض"، القاهرة، 1392هـ، 1972.
8. إبراهيم نبيلة: أشكال التعبير في الأدب العربي، دار النهضة مصر للطبع والنشر القاهرة.
9. أبو هيف عبد الله: التنمية الثقافية للطفل العربي.

10. أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت لبنان، 2006م.

11. الأزهر الزناد: نسيج النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق القاهرة.

12. أوغليسي يوسف: أثر الاستقلال في جماليات التخاطب الشعري المعاصر، مجلة الثقافة، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، 1994م.

13. البادي حصة: التناص في الشعر العربي الحديث، دار الكنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1430هـ، 2009م.

14. بلبولش جعفر: الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل.

15. بنشي عبد القادر: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية) تقديم محمد العمري: شارع يعقوب المنصور، الدار البيضاء.

16. بنيس محمد: ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت لبنان، ط1، 1979م.

17. برصلاح منيرة: تجلي الرمز في الشعر العربي المعاصر، دار هومة رابطة الإبداع، 2003م.

18. البياتي عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، 1993م.

19. تزفيتان تودوروف:

- الشعرية: ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990م

- نقد النقد: ترجمة سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، 1986م.

20. التطاوي عبد الله: المعارضات الشعرية، (أنماط وتجارب)، دار البقاء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، عبدة غريب، 1998م.

21. الجابري محمد عابد: التراث والحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (دط) 1991م.

22. جيرار جينيت:

- طروس على الأدب، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة الموقف الأدبي، كانون الثاني، 1999م.
- مدخل لجامع النص: ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986م.

23. حلبي أحمد: التناص في الدراسات النقدية المعاصرة، عمان مجلة ثقافية شهرية تصدر عن إمارة عمان الكبرى، الأردن، ع 115.

24. خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، 1986م.

25. الرومانى إبراهيم: الغموض في الشعر العربي الحديث، أطروحة ماجستير.

26. الساوري أبو شعيب: رواية سرداق الحلم والفجيعة لعزّ الدين جلاوي، والتخييل الأسطوري الراهن مضمن سلطان، دراسات في أعمال عزّ الدين جلاوي، دار معرفة الجزائر، 2008م.

27. الشيخ نور الدين: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر.

28. سعيد سلام: التناص التراثي في الرواية الجزائرية، رسالة لنيل دكتورة الدولة، مرقونة مكتب قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر. 1998م-1999م، رقم 248.

29. شرف الدين محمد جلال: دراسات في التصوف الإسلامي، شخصيات ومذاهب دار النهضة العربية، بيروت لبنان، 1984م.

30. صبري حافظ:

- أفق خطاب نقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية 1996م.
- التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، ع2، 1986م.

31. صدوق نور الدين:

- النص الأدبي، دار اليسر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، (دط) 1988م.
- إشكالية الخطاب الروائي العربي، منشورات أوراق، الدار البيضاء، المغرب، (دط)، 1985.

32. عباس إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1987م.

33. عبد اللطيف محمد فهمي: الحدوتة والحكايات في التراث القصصي الشعبي، دار المعارف.

34. عبد المعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، بيروت لبنان، 1981م.

35. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي لمعاصر قضاياه والظواهر الفنية والمعنوية.

36. عزي محمد: استدعاء الشخصيات التراثية، طرابلس، الشركة العامة للنشر والتوزيع.

37. عصفور جابر: أقنعة الشعر العربي المعاصر، مجلة فصول، مجلد1، عدد 4 أفريل 1981م.

38. عفيفي أحمد: "نحو النص" اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة الزهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2011م.

39. العقود عبد الرحمان: سلسلة علم المعرفة، المجلس الوطني للعلوم والثقافة، العدد 279 الدريت.

40. العلوجي عبد المجيد: الأديب العربي ومشكلات العصر الحاضر لأقلام (العراق)، وزارة الثقافة، بغداد، 1969م.

41. عيد رجاء: لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث) منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، 1985م.

42. غالي شكري: التراث والثورة دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، (دط) 1973م.

43. الغذامي عبد الله: الخطيئة والتفكير، دار السعاد الصباح، الكويت، جدة السعودية، ط2، 1993م.

44. غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

45. فتحي إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، 2000م.

46. قرنوح أحمد: "حياة النص" دراسات في السرد، دار الثقافة مؤسسة النشر والتوزيع.

47. فضل صلاح: فك شفرات النص، القاهرة، باريس، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1990م.

48. القفي صبحي إبراهيم: علم اللغة النصي، بين النظرية والتطبيق، دار قباء القاهرة، ج2.

49. القزويني الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت.

50. القشيري أبي القاسم: الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق: أحمد عنابة، محمد سنكراني، دار الكتاب العربي.

51. لوسيف حمان: الكتابة والنثر.

52. مبزكي جبال: التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الثقافية (دط) (دت).

53. مفتاح محمد:

- التلقي والتأويل مقاربة نسقية، المركز الثقافي الدار البيضاء.
- تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط3، 1992.

54. موسى خليل: التناص والأجناسية في النص الشعري، مقال في مجلة الموقف الأدبي، ع2005م أيلول 1996، دمشق.

55. يقطين سعيد: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م.

ت- موقع إلكتروني:

56. موقع إلكتروني، منتديات ستار إلجيرياء، القسم الدراسي، التعليم التقني والجامعي.

ث- مذكرات التخرج:

57. مذكرة تخرج، جماليات التناص في شعر عقاب بلخير، أطروحة ماجستير، عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر.

ج- الدواوين:

58. أمل دنقل، الأعمال الكاملة.

59. عثمان لوصيف، الكتابة بالنار.

60. عقاب بلخير، بكائيات الأوجاع وصهد الجيرة في زمن الحجارة، دار هومة للطبع.

61. النابغة الذبياني، الديوان، تح: أحمد أبو الفضل إبراهيم.

62. Gérard genette, transtesctenalite, in magayine litteraise, n 192.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

إهداء.

شكر وعرفان.

مقدمة.....أ- ب

- **الفصل الأول: مصطلحات مصادر التناص.....4- 33**

1- التناص الديني.....4

2- التناص الحديثي.....7

3- التراص التراثي.....9

4- التناص التراثي الشعري.....17

5- التناص مع التراث الشعبي.....20

6- التناص مع التصوف.....24

7- التناص الأسطوري.....28

- **الفصل الثاني:.....34- 62**

1- مصطلحات آليات التناص.....35

1-1- آلية التمطيط.....36

- الأناكرام والباراكرام.....36

- الشرح.....36

- الاستعارة.....37

- التكرار.....37

- الشكل الدرامي.....37

- أيقونة الكتابة.....37

1-2- آلية الإيجاز.....38

2- مصطلحات تقنيات التناص.....40

2-1- التناص الضروري والاختياري.....41

2-2- التناص الموافق.....43

2-3- التناص المضاد.....45

2-4- العلاقة بين التناص التناص الموافق والتناص المضاد.....47
2-5- التناص المجزوء.....53
2-6- التناص المحور.....54
3- مصطلحات التناص الداخلي والخارجي.....58
3-1- التناص الداخل.....59
- التكرار (مفهومه).....59
- أنواعه.....59
- وظائفه واغراضه.....60
3-2- التناص الخارجي.....61
خاتمة.....64
الملحق.....66
قائمة المصادر والمراجع.....69
فهرس الموضوعات.....76