جامعة بجاية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

آليات التناص و اشتغاله في الخطاب الشعري الجزائري ديوان – ترانيم الوفاء – للشاعر المبروك زيد الخيرأنموذجا

مذكرة مقدّمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبان:

عيسى أيت عبد المالك
فوزية عمورات

إشراف الأستاذ :

عمر قلايلية

السنة الجامعية: 2014/2013

إهداء

إلى من كانا سبب في وجودي في الحياة والديا الكريمين

الى من جمعتني بهم رحلة الحياة أصدقائي وزملائي

إلى إخوتي و أخواتي وإلى جميع الذين يعرفونني أهدي هذا العمل المتواضع

عيسى

إهداء

إلى روح جدي الطاهرة في الملكوت الأعلى ▪

إلى من كان لهما الفضل فيما وصلت إليه صبرا و عطاء والديا الكريمين ▪

إلى من كانوا لي نعم العون إخوتي عبد السلام ،و نسيم

إلى من كانت نعم السند أختي ياسمين ▪

إلى من كان لي سراجا منيرا في الحياة الأستاذ المبجل ▪

إلى من يسرني وجوده في حياتي رفيق الدرب زكرياء ▪

و إلى كل من جمعتني بهم رحلة الحياة أصدقائي و معارفي

إليكم جميعا اهدي هذا العمل المتواضع ▪

فوزية

شكر و عرفان

يجدر بنا بداية أن نتقدم بأسمى آيات الشكر و الإمتنان إلى الأستاذ قلايلية عمر على تكرمه بالإشراف على هذا البحث و متابعته و حرصه في سبيل إنجاحه ٠

كما نتقدم بجزيل الشكر إلى جميع أساتذتنا في قسم الأدب العربي بجامعة بجاية على مجهوداتهم الجبارة التي بذلوها في تعليمنا ٠

كما لا يفوتنا أن نشكر أيضا جميع أساتذة ثانوية ماسينيسا الذين ساهموا في إرشادنا ،و على رأسهم مدير المؤسسة السيد إفيس ، و كذا المراقب العام السيد معوش الذين فتحوا لنا أبواب المؤسسة لإستكمال بحثنا هذا ٠

المقدمة

مقدمة

لاشك أن التناص كنظرية شغلت حيزا كبيرا في الساحة الأدبية النقدية الغربية والعربية، و هو آلية ضرورية لا يمكن الاستغناء عنها في أي خطاب أدبي – و الخطاب الشعري خصوصا– لأن الشعراء يستندون في أعمالهم الشعرية على التراث الفكري، فكانت صورهم الشعرية مستمدة من منابع مختلفة كالقرآن و الحديث و الرمز و غيرها من المنابع الأخرى. وهذا كونه مظهرا من مظاهر التفاعل النصي لأن طبيعة الكتابة تقتضي عملية التوالد والتعالق أو تحصيل عدد ممكن من النصوص داخل نص واحد، وهذا التحصيل والصياغة الفنية هو الذي يجعله يتسم بالإنفراد والتميز.

والمبروك زيد الخير أحد هؤلاء الشعراء المنغمسين في التراث الفكري فكان التناص في شعره يحمل بعدا دلاليا واضحا يتلخص في تشبعه بالثقافة الدينية أكثر من غيرها كون هذا الشاعر شاعرا صوفيا، زاول منذ الصغر دراساته في المدارس القرآنية، وهذا التموقع للنص الديني في شعره يقع موقع الريادة عنده، لكن هذا الأمر لا يعني أنه تجاهل المنابع الأخرى، فسعة ثقافته جعلته يحيط بالكثير من الجوانب الإنسانية والتاريخية، وهذا من خلال استخدامه للرمز واستدعائه للشخصيات التي تخدم موضوع قصائده وكذا الاستناد على بعض النصوص الشعرية المختلفة باختلاف الحقبات الزمنية.والمبروك زيد الخير و من خلال خلفياته المعرفية لا يستدعي انتاجات السابقين كاملة في نصوصه بل يحيل إليها إحالة فقط، وبتعبير آخر

الاستدعاء استدعاء جزئي مع إعادة بنائها وتنظيمها إلى وحدات أخرى تحيل إلى مدلولات خطابية تتطلبها المضامين المتناولة.

لذا كان اختيارنا لعنوان آليات التناص و اشتغاله في الخطاب الشعري الجزائري، هو موضوع بحثنا،ومن خلال تعمقنا في الموضوع استنبطنا العديد من الإشكاليات أبرزها: صعوبة ضبط مفهوم التناص سواء عند الغرب أو عند العرب إذا وقفنا عند الغرب قلنا أن هناك تعدد في التعريفات أما إذا وقفنا عند العرب قلنا أنهم اكتفوا بما جاء به النقاد الغربيين إشكالية أخرى استدعت منا التحليل وهو الخصوصية التي يتسم فيها الشاعر مبروك زيد الخير لهذا فإن هذه الإشكاليات تستدعي الإجابة عنها، هذا الأمر دفعنا إلى رسم خطة خاصة بالبحث فجاء في مدخل و فصلين و خاتمة.

المدخل اثرنا الجذور العربية للتناص و هذا من خلال استعراض مفهومات لكل من السرقات الأدبية و التضمين و الاقتباس مع التركيز على بعض آراء النقاد العرب القدامى و لما كان التناص لا أثر له عند العرب القدامى بالمصطلح المتداول في عصرنا،

الفصل الأول استهلنا البحث بمفهوم النص في المعاجم العربية،وكذا مفهومه عند النقاد الغربيين و ما يحمله هذا المصطلح من دلالات مختلفة في المبحث الأول، أما في المبحث الثاني حاولنا التركيز على مفهوم التناص عند الغرب الوقوف عند أشكاله و آلياته عند كل من باختين، جوليا كريستيفا و جيرار جنيت، و أخيرا في المبحث الثالث عالجنا التناص عند

العرب المحدثين مفهوما و شكلا بداية من الناقد محمد مفتاح ثم عبد المالك مرتاض وصولا محمد بنيس.

الفصل الثاني حاولنا تطبيق كل مستويات و آليات التناص على ديوان "ترانيم الوفاء" للشاعر الجزائري المبروك زيد الخير بداية قمنا باستخراج مظاهر التناص في القرآن و الحديث ثم قمنا باستخراج تداخل قصائده مع نصوص شعرية لشعراء آخرين مع التركيز على بعض الشخصيات التي استدعاها وصولا إلى مظهر الرمز الذي يعد أحد الإيحاءات التي يستعين بها الشاعر أثناء نظمه للشعر

الخاتمة لتلخص أهم ما عالجناه في البحث و ما توصلنا إليه من نتائج

أثناء عملية البحث قمنا بالاستعانة بمناهج عديدة منها التحليلي و التاريخي و الوصفي و هذا ما فرضته طبيعة المادة التي جمعناها كما اعتمدنا في بحثنا هذا على قائمة من المصادر و المراجع، و أهمها تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص لمحمد مفتاح و التناص في الشعر العربي الحديث لحصة البادي و غيرها ....

ونحن بصدد انجاز هذا العمل واجهتنا العديد من الصعوبات و العراقيل التي حالت دون اتمام هذا العمل في وقته و إخراجه في أحسن صورة لكن عزمنا و إسرارنا جعلنا نتحدى هذه العراقيل و نتجاوزها ومنها:

- عدم وجود دراسات منهجية تطبيقية عربية خاصة بالتناص تكون السبيل الذي نهتدي إليه في عملية البحث.
- قلة الدراسات حول الشاعر الجزائري المبروك زيد الخير
- توظيف الشاعر للكثير من الرموز مما هذا الأمر دفعنا للاستغناء على البعض منها قصد الموازنة بين الفصل النظري و التطبيقي،

كما لا يفوتني أن أشكر كل أساتذتي في كلية الآداب و العلوم الإنسانية في جامعة بجاية.

و أخيرا نأمل أن يكون بحثنا هذا عبارة عن إضافة للمكتبة الجزائرية و أن نكون قد وفقنا في استكمال هذا البحث ليكون ثمرة ينتفع بها الآخرون.ولأن أي بحث لا يخلو من الهفوات و الأخطاء فإن أصبنا فمن الله و إن أخطأنا و قصرنا فمن أنفسنا،

المدخل

إن الكمية الكبيرة من المصطلحات التي تزخر بها الساحة النقدية العربية، جعلت الباحثين يصبون جلّ اهتمامهم في الولوج إلى ثنايا عالم النص،«**لا شك أن النزوع نحو إيجاد منهج جديد لدراسة النص مطلب يسعى إليه حل الباحثين ،قد يولد فكرة جديدة ،وقد ينجم عنه تفرعات لم يقصدها الباحث أول مرة**».[1] لأن هذا العالم لا تحده حدود ،فكل فكرة جديدة إبداع واكتشاف للباحث نفسه سواء أكان الأمر يقصد منه أو دون قصد ،خصوصًا مع ظهور النظريات المعاصرة التي أعيد فيها الاعتبار للقارئ وذلك من خلال إعادة البحث عن السر الحقيقي الذي من يجعل الأثر الأدبي مستمرا حقا حتى وإن فنيت الظروف التاريخية التي أدت إليه معنى هذا أن النص الأدبي عند أصحاب نظريات القراءة هو حصيلة للتفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم .وما ينبثق من خلال كل هذا من محولات «**تعقب أحيانا بأريج الماضي مرتدية عباءة التراث متعطرة بعطره ، وتخلد أحيانا إلى التحرر من قيد الزمان و المكان لتنطلق في فضاءات لا نهائية ،وأحيانا أخرى تتمازج فيها شتى العصور وتحفل بالتنوع و التعدد** ».[2]

من خلال هذا التناغم بين الماضي و الحاضر والزمان و المكان بزغت هناك أراء بين مؤيد ومعارض حول فرضية طالما شغلت أفكارهم وهي ظاهرة التفاعل بين النصوص على أن لا يقتصر هذا التفاعل بين نصوص سابقة بل يكون بين النصوص المعاصرة أيضا.

---

[1]- نور الهدى لوشن،التناص بين التراث و المعاصرة،مجلة ام القرى،ج15،ع26،الشارقة،صفر،1424،ص2

[2]-المرجع نفسه،ص2

و بين أخذ و رد وبين تنافر و تآلف في الآراء استوت هذه المحاولات في الأخير على أن يطلقوا على هذه الظاهرة بنظرية التناص. و هذا المصطلح غربي بحت ليس له أثر في معاجمنا العربية القديمة . لكن هذا لا ينفي وجود تسميات بديلة لهذا المصطلح المعاصر في موروثنا النقدي القديم ، و أول المصلحات التي عرفها النقد العربي تسمية السرقات الأدبية. درس نقادنا القدامى تأثر الأديب بغيره في نص ما تحت عنوان السرقات الأدبية و انصب اهتمامهم على الشعر خاصة نظرا لأهميته في حياتهم «**و قد كان من نتائج ذلك أن أصبح النموذج الشعري العربي القديم يفرض سلطته على كل كتابة إبداعية ، جديدة**».[1] و قد يكون التجاوز على أشعار آخرين قد لا يطفو على السطح دائما و إنما يمكن للشاعر أن يخفيه ببراعة وراء الصورة أو لتغيير بالعبارة ، و هكذا تابع كل فكرة و كل قول باحثين في جذوره ، و صاحبه الأول ثم يحاصرون الأخذ و يضعونه في قفص الاتهام بجريمة السرقة الفكرية «**في هذا السياق الفني نشأت السرقات الأدبية ، فاتخذ منها النقاد العرب مدخلا نظريا لمتابعة الإبداع الشعري العربي و محاصرة أدبيته بناء على الكيفية التي تفاعل بها مع النموذج الشعري السابق عليه**».[2] السرقات الأدبية قديمة قدم الأدب العربي و قد وجدت بين الشعراء الجاهلية وفطن إليها النقاد و الشعراء و لا حظوا مظاهرها بين أمرئ القيس و طرفة بن العبد وبين الأعشى و .الذبياني و بين أوس بن حجر و زهير بن أبي سلمى .

وفي هذا السياق يقول طرفة بن العبد:**3**

ولا أغير على الأشعار أسرقها عنها غنيت وشر الناس ما سرقا

و إن أحسن بيت أنت قائله بيت يقال إذا أنشدته صدقا[3]

والسرقات من أهم الأبواب في نقدنا العربي القديم حيث احتل جزء كبيرا من الدراسة « **بالإشارة إلى أن الشعراء الفحول الذين كانوا أقمارا في سماء الأدب كانوا أكثر الناس**

[1] _عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب البلاغي و النقدي، افريقيا الشرق ، د ط ،المغرب 2007، ص30.
[2] _المرجع نفسه، ص31.
[3] _عبد الرحمن المصطاوي، ديوان طرفة بن العبد،دار المعرفة،ط1،بيروت،2003،ص 65.

تعرضا للتهمة ،فقد ظهر كتاب الموازنة بين الطائين للأمدى البصري وهو مليء بالكلام عن سرقات أبي تمام" .وهو لابن ظاهر "وسرقات البحتري من أبي تمام"وهو لابن الضياء وآخرها كتاب عن سرقات أبي نواس».[1]

وعالج الكثير من النقاد موضوع السرقات في كتبهم وبينوا كيفية الاستفادة المشروعة من آثار السابقين عن طريق تمرس الشاعر بها لا نقلها أو محاولة السرقة ،منها ويحتاج من سلك هذه السبيل إلى إدراك الحيلة و تدقيق النظر في تناول المعاني، وليس هذا فقط بل يرون أنه ينبغي أن لا يغير الشاعر على معاني الشعر فيودعها ويمزجها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التي يتناول منها لأن هذا لا يسر سرقته و إنما ينبغي عليه أن يديم النظر في قلبه.لهذا فعليه أن يديم النظر في الأشعار ليلصق لسانه بألفاظها « **فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنسي الذي تناولها منه، فإذا وجد معنى لطيفا في تشبيب أو غزل استعمله في المديح ،وإن وجد في المديح استعمله في الهجاء وإن وجده في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف إنسان».[2]** لذا فهو يحثنا على الابتعاد عن السرقة تمامًا.

كما أسلفنا الذكر فإن السرقة الأدبية ليست وليدة عصرنا و إنما هي وليدة العصر الجاهلي،حيث تفطن بعض الشعراء إلى تكرار بعض المعاني كقول عنترة بن شداد،2:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم

ومما لاشك فيه أن النقد العربي قد صب انشغالاته في سياق قضاياه وإشكالاته وأسئلة الإبداع، واتخذوا أدوات إجرائية لتقديم الشعر و الموازنة والمفاضلة بين الشعراء لكن التغلغل في ثنايا هذه الإشكالات و القضايا ،نجد أن بعضها ارتبط بجوهر الشعر لفظا و معنى وارتبط بعضها الآخر بمتغيرات أخرى غير شعرية لها دخلا مباشرًا في عملية الإبداع، لكن الأمر الذي يثير فينا الاستفهام كيف لعملية الإبداع أن تتولد دون العودة أو التطلع لأعمال

[1] _عبد الرزاق عبد المطلب ،الجديد في الأدب،دار شريفة،ط1،الجزائر،2006،ص 385.
[2] _محمد الفاضلي، شرح المعلقات الشعر، المكتبة المصرية للطباعة و النشر، د ط ،بيروت 2001،ص 149.

السابقين؟ من المستحيل أن نبدع شيء من العدم،« **من البديهي أن العقل لا يصدق أن يقوم الشعراء بتأليف الشعر دون أن يكون لهم صحف تسجل هذا الشعر وتحفظه. كما يقوم الرواة بحفظه ونشره وأن هذا الغزير الذي تحدثنا عنه آنفا لا يمكن أن يكون وعاؤه الذاكرة فحسب لأنها مهما أوتيت من القوة فإنها عاجزة عن استيعاب هذا السيل المتدفق من الأشعار**».[1]

« **قسم النقاد السرقات من حيث اللفظ و المعنى إلى ثلاثة أقسام و هي:**

1-سرقة الألفاظ

2-سرقة المعاني

3-سرقة الألفاظ و المعاني"

يظل الشاعر مهما كانت فطنته وسليقته الشعرية يظل في وصلة مع من سبقه من الشعراء ولا يمكن له أن يتجاوز هذا المنهج الذي حيط له بوعي منه أو بدون وعي. لهذا حدد النقاد أنواع السرقات التي يدور الشاعر في فلكها وأولها».[2]

1_« **سرقة الألفاظ** :هي أن تتشابه الألفاظ عند شاعرين ،وقد تسامح النقاد كثيرا من هذا النوع من السرقة وذلك لأن الألفاظ مشتركة بين الناس جميعا مثلا: إذا وجدنا كلمة (جدار) عند هذا الشاعر ووجدناها عند شاعر آخر فهذا لا يعني أن هذا الشاعر قد سرق من ذاك الشاعر.

فهدا النوع من الأخذ لا يعد سرقة لأن الألفاظ لا يمكن حصرها على أحد لأنها مشتركة بيننا بالفطرة و لا يمكن أن تكون حكرا على أحد.

[1] عبد العال سالم مكرم،شواهد سرية،مؤسسة الرسالة،ط1،1987،ص27.
[2] أوس الناطور السرقات الشعرية ،WWW .EDUCE.COMص2

2_ **سرقة المعاني و الألفاظ:** وهي من أقبح أنواع السرقات ،وهي أن يسطو الشاعر على ألفاظ غيره ومعانيه دون تغيير و من أمثلة قول طرفة بن العبد1.

وقوفا بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تملك أسى وتجلد[1].

وهو مأخوذا من قول أمرئ القيس2

وقوفا بها صحبي على مطيهم يقولون لا تهلك أسى و تجمل.

إن معظم النقاد يرون أن طرفة قد سرق من امرئ القيس وهذه السرقة في اللفظ و المعنى و الشيء الذي اختلفا فيه هو القافية وحرف الروي إّلا أنّ كلتا الكلمتان تعني الصبر.

3_« سرقة المعاني: قسم النقاد المعاني إلى 03 أقسام **(مشتركة ،متداولة، مخترعة).**

أولا : المعاني المشتركة : هي المعاني التي يشترك فيها الناس جميعا ولا يختص بها واحد دون آخر لأنها من الأمور المتقررة في النفوس و المتصورة في العقول و المركبة في النفس تركيبة الخلقة،

---

[1]_اوس الناطور،السرقات الشعرية،ص3

2_المرجع نفسه،ص3

ثانيا: المعاني المتداولة: وهي مما اخترعه السابقون إلاّ أنّها أصبحت متداولة فيما بعد بين الناس بكثرة ، فاستفاضت على ألسنة الشعراء فحمت نفسها من السرقة وأزالت عن صاحبها مذمة الأخذ من غيره.

ثالثا: المعاني المخترعة:وهي المعاني التي لم يسبق إليها صاحبها ولا عمل أحد الشعراء قبله نظيرها أو ما يشبهها أو ما يقرب إليها ،ومعظم النقاد إن لم نقل كلهم يرون أن السرقة لا تكون في المعاني المشتركة ولا في المعاني المتداولة وإنما تقتصر على النوع الثالث من المعاني ،وهو المعاني المخترعة»[1]، على حسب ما أجمع عليه النقاد فإن المعاني المشتركة و المعاني المتداولة لا تعد سرقة عندهم لأن ما هو مركب و ما هو متداول بيننا لا نستطيع أن نحكم عليه بالسرقة لأن هذه الأخيرة هي البديع المخترع الذي يختص به الشاعر وهذا ما يبينه عبد القاهر الجرجاني حينما قسم المعاني الوجهين:

الأول: يكون فيه الغرض على الجملة نحو أن يقصد كل واحد من الشعراء وصف ممدوحة بالشجاعة والسخاء أو غير ذلك وهذا الوجه مما لا يقع فيه التفاضل ويدعي فيه الاختصاص ومن ثمة فهو لا يدخل في الأخذ و السرقة»[1].

الثاني: ويتعلق بالأوجه البلاغية بمعنى أن الإتفاق فيه يكون من حيث وجه الدلالة على الغرض وهو أن يذكر ما يستدل به على إثباته له بالشجاعة و السخاء مثلا»[2]

إنّ الجرجاني قد حوّل مبحث السرقات الشعرية من دائرة الاتهام إلى دراسة بلاغية ودلالية

---

[1]_المرجع السابق،ص4

[2]_المرجع نفسه،ص4

وهذا ما نلمسه في نظرية النظم عنده وهذا التقسيم يشترك فيها مع النقاد،وهذا ما اشرنا إليه آنفا مع إضافة منه و هو ربطه للسرقة بالبلاغة.« **إنّ الشعراء الفحول الذين كانوا أقمارا في سماء الأدب كانوا أكثر الناس تعرضا للتهمة بالسرقة . فقد ظهر كتاب الموازنة بين الطائيين للآمدي البصري وهو مليء بالكلام عن سرقات أبي تمام والبحتري بل وظهر كتاب مستقل عن سرقات أبي تمام وهو لإبي طاهر وسرقات البحتري من أبي تمام،وهو لإبن الضياء وآخرها كتاب سرقات عن أبي نواس،و لا نغادر هذه المجموعة من كتب النقد قبل أن نشير إلى ناقد عظيم هو أبن الأثير صاحب كتاب (المثل السائر) الذي أسهم بإضافة ممتازة هي ضرورة المقارنة بين قصائد ذات موضوع واحد حيث يظهر التأثير والتأثر في مجموع المعاني لا في مفرداتها وهو ما يتفق مع الدراسات الحديثة لظاهرة التناص**».[1] ولكن ابن الأثير كان دقيقا في ملاحظته ،شديد الاستنكار للسرقة الأدبية حتى أنه ابتكر لكل نوع منها تسمية خاصة تناسبه وهي:

1 _**النسخ:** وهو أخذ اللفظ والمعنى بتمامها ومن أمثلته قول طرفة بن العبد في معلقته2 :

وقوفا بها صحبي على مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجلد

فهو منسوخ من قول امرئ القيس 3:

وقوفا بها صحبي على مطيهم يقول لا تهلك أسى وتجمل

2_ السلخ : هو أخذ بعض المعنى ،كما يؤخذ الجلد من الغنم ومن أمثلته قول المتنبي.

[1] _عبد الرزاق ،عبد المطلب الجديد في الأدب ،دار شريفة ،ط1 ،الجزائر2006 ص385

[2] _محمد الفاضلي ،شرح المعلقات العشر ،ص49

[3] _عبد الرحمن المصطاوي ،شرح المعلقات السبع ،دار المعرفة ،ط2 ،بيروت 2004، ص24

3 _المسخ: كما مسخ الله بعض المعتدين من بني إسرائيل فجعلهم قردة وخنازير فهو أذن إفساد للمعنى الممتاز و اللفظ الحسن بمعنى ولفظ قبيحين».[1]

ابن الأثير من الذين أبدو عناية تامة بالسرقات لذا نجده قسم السرقات إلى أنماط بذكر النسخ ، المسخ و السلخ ليس هذا فقط بل أسهم في توضيح أصناف السرقة مع تقديم حدود لها.

« اتسع مدى الاهتمام بالسرقة بعد ابن الأثير فانتشرت الظاهرة في كتب النقد و البلاغة،وقد كان القزويني ممن اهتموا بها حيث أفرد لها فصلا، لم يدخل ضمن العلوم الثلاثة التي قسم كتابه إليها و هي المعاني البيان و البديع بل جعلها ضمن الملحقات و جعل ذلك الفصل تداخل المعاني مفرقا بين المعاني الخاصة و العامة».[2]

إن القزويني أبدى اتفاق مع السابقين في هذا المجال ، إلا أنه أعطى إضافة له و هو تداخل المعاني .

« قسم القزويني الأخذ والسرقة إلى نوعين ظاهر و غير ظاهر و الظاهر في رأيه يكون إما أن يكون بأخذ المعنى كله مع اللفظ كله دون تغيير لفظه ، ويكون مذموما مردودا و سرقة محضة و يسمى نسخا و انتحالا ، و إما أن يكون بأخذ المعنى مع بعض اللفظ أو بتغيير النظم و يسمى إغارة و مسخا و إن أخذ المعنى دون اللفظ يسمى إلماما و سلخا».[3]

في هذا الجزء الأول من التقسيم نلاحظ أن القزويني يتداخل مفهومه للسرقة مع ابن الأثير

---

[1] _ابتسام شرار .التناص الديني و التاريخي في شعر محمود درويش .رسالة ماجستير. الجزائر ص19

[2] _المرجع نفسه. ص20.

[3] _المرجع نفسه، ص20

« أما السرقة غير الظاهرة في رأي القزويني فتكون بتشابه معنيين ما بين بيت و آخر ، و قد يكونان مختلفين في غرض الألفاظ و الوزن القافية ، وقد سماه الأخذ الخفي ».[1]

أما الجزء الثاني من التقسيم فهو تشابه المعنى في الأبيات الشعرية مع اختلاف في الوزن القافية و اللفظ أيضا هذا ما سماه القزويني بتداخل المعاني و هذا الأخير هو الإضافة التي جاء بها و التي سبق و أن أشرنا إليها.

« شاع في كتاب (الشعر و الشعراء) لابن قتيبة لفظ (الأخذ) أكثر من غيره و على هذا ملاحظتان:

1-أنه لا يستعمل لفظ السرقة في الاسلامين أو من أدركوا الإسلام.

2- انه لا يقول في محدث بعد بشار (و مما سبق إليه فأخذ منه) لأن الناقد لا يستقصي ما أخذه عن القدماء بعضهم عن بعض لقلته وندرته،و لا يستطيع أن يفعل ذلك في المحدثين! أم لأنه يرى أن من شأن المحدثين ألا يبدعوا أو يخترعوا».[2]

إن ابن قتيبة أجاز مصطلح (الأخذ) لأنه الأنسب إذا ما أخذنا كينونتنا الإسلامية بعين الاعتبار و مصطلح (السرقة) شاع أكثر في العصر الجاهلي ، أما بعد ظهور الإسلام أو من أدركوا الإسلام تنازلوا عنه، و ابن قتيبة هذب السرقة و حولها إلى مصطلح (الأخذ) ، أما فيما يخص الجزء الثاني و هو التساؤل الذي طرحه فهو يثير إشكالية التوفيق بين الأفكار التي تسربت من التيار الاعتزالي لابن قتيبة و هذه الآثار تتجلى في العدل بين القدماء و المحدثين .

[1] _المرجع السابق،ص20.

[3] _مصطفى السعدني، التناص الشعر ، منشأة المعارف بالأسكندرية،د ط. 1991م ص53.

« إما إيثار لفظ (الأخذ) عند ابن قتيبة دون غيره من المصطلحات التي تندرج ضمن موضوع السرق فلأنه ممن كانوا يؤمنون بأن كل جديد لا يتسنى له الوجود إلا في الانبثاق من القديم و أن تداخل العطاءات البشرية أمر مشروع لأن الكلام كالماء و الهواء عطاء لا حدود له و لا يمكن الوقوف على السرق الحقيقي فيها ، إلا بحفظ الأشعار الكثيرة التي لا يحصرها عدد».[1]

لا عيب أن يأخذ الخلف من السلف فابن قتيبة هذا ما حاول أن يبينه فلما لا نأخذ من القديم معبرا أو جسرا نقتطع فيه تأشيره بلوغ آفات واسعة في مجال الأدب بصفة عامة أو الشعر بصفة خاصة! فلا يمكن لنا أن نبدع شيء من العدم.

« فالأخذ في حد ذاته ليس مادة للحكم وإنما الإفساد الذي يخرج صاحبه من دائرة المبدعين هو مناط الحكم بالقدح لأنه يكون كمن سرق جوهرة عن طرق أو نطاق ثم صاغها في مثل ما سرقها منه ».[2]

إن العيب ليس في الأخذ و إنما في إفساد ما نأخذه ، فالأصح أن نأخذ شيئا كقاعدة للانطلاق لكن مع تغيير فيه و هذا التغيير هو الإبداع في حد ذاته و هذا الإبداع هو الجديد بالنسبة للشاعر يخصه هو وفقط.

فكما أسلفنا الذكر فإن باب السرقات باب واسع جدا و ما هذا إلا وقفة موجزة له لننتقل مباشرة إلى التضمين والاقتباس « **فهذا الباب في العربية دقيق المداخل و المخارج، فيه صعوبة المأخذ و هو حديث النحاة و حديث أهل البيان لكن هذا الباب له حيثيات متعددة، و لكل حيثية لها حكم الناظر لينظر بعين نحوية أو بلاغية أو حتى صرفية ، ثم أن هذا**

[1] _مصطفى السعدني .التناص الشعري .ص54
[2] _نور الهدى لوشن التناص بين التراث و المعاصرة ص 18

الباب سلطت النظر فيه على المعنى و المبنى ، هاتان الناحيتان لهما أثر في تعدد المذاهب و الأقوال». [1]

في كثير، الأحيان يقترن التضمين بالاقتباس لكن كلاهما يملكان نقاط اختلاف ، فالاقتباس يدخل دائرة التناص ويشكل رافدا مهما و أساسيا من روافده ، كما أن التضمين يشكل رافدا ما روافد التناص سواء أكان ذلك ينقل الملفوظ أم الفكرة « **يعرف التضمين الاقتباس بأخذ لفظ و معنى و تنسيقه داخل النص الجديد لغايات متعددة كالاستشهاد أو التشبيه أو التمثيل أو سوى ذلك».**[2] وفي موضع آخر نجد أن « **من أشهر من تحدث عن التضمين الاقتباس قديما الرماني و الزمخشري و ابن رشيق و ابن الأثير و الخطيب القزويني ابن دجة الحموي ،و غيرهم وقد عرفوه و ذكروا أنواعه و مثلوا له و سنقصر الحديث في التضمين على جماعة منهم لأن الهدف هنا هو معرفة حدود التضمين في الموروث النقدي بشكل موجز و ليس الإحصاء للأقوال القدامى فيه».**[3]

ابن الأثير عالج موضوع التضمين بشكل موسع و جعله نوعين :

أولا :« التضمين الحسن و التضمين المعيب ، أما الأول عنده أن يضمن الآيات الأخبار النبوية و ذلك يقع على وجهين : إحداهما تضمين كلي والآخر تضمين جزئي ، أما الكلي فهو تدرج الآية و الخبر بجملتها ، و أما التضمين الجزئي فهو أن تدرج بعض الآية الخبر في ضمن الكلام فيكون جزء منه».[4] اعتماد على ما سبق فإن ابن الأثير جمع التضمين الاقتباس تحت مفهوم واحد فيكون بذلك الأخذ من القرآن تضمينا و اقتباسا في **آن** واحد.

---

[1] _ نور الهدى. لوشن التناص بين التراث و المعاصرة .ص18

[2] _المرجع نفسه، ص19.

[3] _منير سلطان ، التضمين الاقتباس ، منشأة المعارف بالسكندرية، د ط .2004،ص27.

[4] _ عبد المنعم فارس سليمان، مظاهر التناص الديني في شعرأحمد مطر ، ص10.

« أما تضمين الشعر عنده فهو أن يضمن الشاعر شعره الناثر كلاما لغير قصدا للاستعانة على تأكيد المعنى المقصود و لو لم يكن ذلك التضمين لكان المعنى تاما فالتضمين عنده يكون في الشعر و القرآن و الحديث».[1] و اعتمادا على هذا فإن ابن الأثير حدد مفهوم التضمين و حصره على الاستعانة من أجل تأكيد المعنى ، ليس هذا فقط بل وجعل التضمين شيء كمالي و ليس أساسي في الجملة لأن وجوده من عدمه الجملة التامة.

« أما النوع الثاني من التضمين فهو التضمين المعيب ، أو ما يطلق عليه بالتضمين العروضي لتعلقه بالعروض و القافية في الشعر».[2]

هذا النوع يخص العروض« **و هو البيت المفتوح الذي لا يكتمل معناه إلا بالبيت الذي يليه: لقول المرزباني: حدثني أحمد محمد العروضي قال : التضمين هو بيت يبنى على كلام يكون معناه في بيت يتلوه من بعد مقتضيا له ضمن ذلك 3:**

وسعد فسائلهم والرباب وسائل هوازن عنا إذا ما

لقيناهم كيف تعلو هم بواتر يفرين بيضا هاما.

هذا التضمين في العروض يعد أحد عيوب القافية و للتضمين عدة ألوان منها:

1 –« تضمين القرآن الكريم ما ورد في التوراة و الإنجيل:

كقول الله تعالى في سورة المائدة /45: و كتبنا عليهم فيها أن النفس بالنفس" هذه الآية تضمن حكما من التوراة و قوله تعالى: محمد رسول الله الذين معه" الفتح/29 معنى هذه الآية هو اسم الرسول و نعته وصفة أصحابه تضمنها الكتابين الأولين بدليل قول تعالى: " النبي الأمي الذي يجدونه مكتوبا عندهم في الإنجيل».[3]

---

[1] _عبد المنعم سليمان، مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر، ص10.

[2] _ المرجع نفسه، ص10.

[3] _منير سلطان ، التضمين و التنامي، ص26.

و اعتماد على ما سبق فإن القرآن الكريم بعض القضايا و بعض المفردات ذكرت في الكتب السماوية التي جاءت قبل القرآن، لأنه آخر الكتب السماوية و لأنه تطرق لكل المواضيع الدنياوية لأنه إعجاز.

2-« التضمين بعد التحرير: قال ابن رشيق: فهذا النوع من التضمين جيد ، هذا الذي أردنا من قبل و أجود منه: أن يعرف المضمن وجه البيت المضمن عن معنى قائله إلى معناه هو، نحو قول بعض المحدثين و نسبه قوم إلى ابن الرومي 1:

يا سائلي عن خالد عهدي به رطب العجان و كفه كالجلمد

كالأقحوان غداة عن سمائه جفت أعاليه و أسفله ندى

هذا النوع من التضمين هو ما أشرنا إليه من قبل حينما مهدنا للتعريف بالتضمين.

3-« التضمين بعد التقسيم : يقول ابن رشيق من الشعراء يضمن قسيما نحو قول بعضهم أظنه صولي1:

حلقت على باب الأمير كأنني قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

إذا جئت أشكو طول ضيق و ناقة يقول لا تهلك أسى و تجمل[1]

الصولي ضمن كلامه هنا كلام امرئ القيس و أتى التضمين على شكل تقسيم ،حيث أنه ضمن كلامه بقسم من صدر بيت قاله أمرئ القيس :

« قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

قسم الآخر في عجز بيت هو :

وقوفا بها علي مطيهم يقولون لا تهلك أسى و تجمل

[1] _المرجع نفسه، ص28.

4 – «التضمين الاشاري : و من التضمين ما يحيل الشاعر فيه لحالة و يشير إشارة ، فيأتي به كأنه نظم الأخبار أو تشبيه به و ذلك نحو قول أبي تمام 1:

لعمروا مع الرمضاء و النار تلتظي كالمستجير من الرمضاء بالنار

إن التضمين هنا أن يضمن الشاعر كلامه شيء من حادثة ما فيشير إليها إشارة لأن تلك الأحداث أو الأخبار لها علاقة مع الموضوع الذي كتبه.

إن التضمين كمصطلح بديل للتناص ، أكثر المصطلحات شيوعا و استعمالا لدى النقاد العرب و هذا اتبعا للجمال الذي يضفيه على النص و في هذا يقول الجاحظ: « **وعلى أن الخطباء السلف الطيب أهل البيان من التابعين بإحسان مازالوا يسمون الخطبة التي لم تبدأ بالتحميد، و تستفتح بالتمجيد (البتراء) و يسمون لم توشح بالقرآن و تزين بالصلاة على النبي الله عليه و سلم (الشوهاء) ».**[3]

إن التضمين ضرب من الفنون المتداولة بين الشعراء و الكتاب و هو احدى المصطلحات التي تصلح أن تكون كنوع من أنواع الأخذ من الآخرين سواء أكان هذا الأخذ شعرا أم نثرا.

---

[1]_المرجع السابق ،ص28

[2]_عبد المنعم سليمان ،مظاهر التناص الديني، ص11

الفصل الأول

1-1 مفهوم النص عند العرب:

لقد تعددت التعريفات العربية التي عرّفت مفهوم النص و مدلولاته اللغوية منها و الاصطلاحية.

من هنا يجب الكشف عن الدلالة اللغوية لكلمة (نص) في اللغة على وفق ما أوردته المعاجم العربية:

* فقد وردت كلمة **(نص)** في لسان العرب على هذا المفهوم:

« نصص، النص، رفعك الشيء وقيل التوقيف، وقيل التعين على شيء ما، و نص الأمر، شدته، و نص كل شيء، منتهاه، و نص الحديث ينصه نصا رفعه، المنصة، وما تظهر عليه العروس لترى، و المنصة المكان المرتفع و الفرش الموطأة، ونص المتاع نصا، جعل بعضه على بعض، و النص النصيص ،السير السديد والحث، و نصصت الشيء حركته، و النصصة، الحركة، و النصة، ما أقبل على الجيهة من الشعر و الجمع نصص و نصاص، نصص البعير، فحص بصدره في الأرض ليبرك، و نصيص القوم، عدّدهم»[1].

من خلال هذا التعريف نستنتج بأن كلمة **(نص)** عند "**ابن منظور**" تدل على الإظهار و الإبانة و الوضوح.

* و في موضع آخر و بالتحديد في **المنجد** جاءت كلمة **(نص)** على هذا الأساس:

« نصّ– نصّا (نص) الشيء: ظهر، و الشيء= رفعه و أظهره، و الحديث: رفعه و أسنده إلى من أحدثه، و فلان عنقه= نصيه.

...و العروس: أقعدها على المنصة ، و المتاع: جعل بعضه فوق بعض، و الرجل: استقصى مسألته حتى استخراج ما عنده ، و الناقة: استحتها شديدا...»[2].

---

[1]-ابن منظور، لسان العرب، الجزء الثاني، (ص، ي) دار الكتب العلمية، ط 1،بيروت، لبنان، ، 1413 هـ /1993م، ص 621.

2-المنجد الأبجدي، دار المشرق ش، م، م، ط 7،بيروت، لبنان، ص1578.

من هنا يمكن القول بأن المنجد الأبجدي قد ذهب إلى ما ذهب إليه **ابن منظور** في تعريفه للنص، و قد أجمعا على أن النص في دلالاته اللغوية تعني دائما البروز بوجه مطلق و دون التخفي وراء الأشياء، و هذا انطلاقا من المعاجم العربية.

أما نظرة المفكرين و النقاد العرب إلى النص فقد كانت متفاوتة حسب رأي كل واحد منهم من بينهم:

أ- مفهوم النص عند محمد مفتاح : في تعريفه للنص قد اعتمد على تحديد المقومات و الركائز الجوهرية التي يستند عليها النص ليصل في الأخير إلى أن النص: **«مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة توالدي، تواصلي، مغلق».**[1]

و هذه المقومات كما شرحها هي:

- **مدونة كلامية:** بمعنى أنه سرد كلام يعتمد على النطق لا الصورة.
- **حدث:** أي النص يحدث في زمان و مكان معينين، و لا يتكرر نفسه في زمان و مكان آخر.
- **توالدي:** بمعنى أن النص قد نتج من خلال تجمع أحداث تاريخية وقعت سابقا.
- **تواصلي:** أي المغزى منه هو التواصل و التفاعل و نقل المعارف و المهارات إلى الملتقي و تحقيق وظيفته الأساسية و التي تمكن من إقامة علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع.
- **مغلق:** يقصد به الكتابة الأيقونية المعروفة و التي لها بداية و وسط و نهاية (نص ذات بداية، مقدمة، عرض، خاتمة).

لقد عمل "**محمد مفتاح**" على تقديم صورة شاملة للنص انطلاقا من مرحلة إنتاجه، وتحديد وظائفه الأساسية التي يسعى من خلالها إلى بلوغ القيمة الجوهرية و التي تكمن في إقامة علاقات اجتماعية بين الأفراد و الحفاظ عليها.

1-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ،المركز الثقافي العربي، ط3 ،الدار البيضاء، المغرب، 1992، ص120.

ب- مفهوم النص عند "سعيد يقطين":

يرى **سعيد يقطين** بعد عرضه للآراء المتعددة حول معنى النص وصولا في الأخير إلى التعريف بالنص على أنه: « "**بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة... و هذه البنية النصية المنتجة نحددها هنا زمنيا، بأنها سابقة على النص سواء كان هذا السبق بعيدا أو معاصرا، كما أننا نراها بنيويا مستوعبة في إطار النص، و عن طريق الاستيعاب أو الـ"ضمن" يحدث التفاعل النصي، بين النص المحلل و البنيات النصية التي يدمجها في ذاته كنص، بحيث تصبح جزء منه و مكونا من مكوناته».**[1]

و انطلاقا من هذه المقولة فالنص عنده يتمثل في معنى ينتجه الكاتب و الذي قد يكون موجودا ضمن خلفيته النصية، فيتفاعل بذلك النص المبدع مع نصوصه التي كتبها في زمن معين، فتجمع بين النص الأول و النص الثاني علاقة تكامل و انسجام.

« فالنص يخلق ضمن سياق اجتماعي و ثقافي يتفاعل إيجابا أو سلبا قبولا أو رفضا فتقرأ البنيات الاجتماعية و الثقافية المشكلة لهذا السياق من داخل النص لا من خارجه حتى لا يستحيل إلى مجرد عاكس لها، و يكون ذلك وثيقة دالة على العصر بل تتفاعل معها بشكل منتج يفتح القراءة على الزمن و يمكن توليد دلالات أخرى».[2]

من خلال المفهومين السابقين يتضح لنا أن النص عالما تتجمع في إنتاجه أطراف عديدة، تبدأ بالذات المبدعة وصولا إلى ذات القارئ أو المتلقي، و كذا التيارات و المؤثرات الثقافية والسياسية و الاجتماعية التي تحكم الكاتب الذي يكتب نصا معبرا عن بيئته و مجتمعه.

و على اعتبار إنتاج دلالة النص من خلال فعلي الكتابة و القراءة يكون هذا الأخير مجالا لتحقيق هذا الانفتاح لأنه حسب رأي "**سعيد يقطين**": **«إذا كان زمن النص**

[1]–سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص/ السياق)، المركز الثقافي العربي، ط1،الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص92.

[2]–المرجع نفسه، ص33.

محدودا بزمن الكتابة، فإن زمنه في القراءة يتفتح على زمنية غير محدودة، و بذلك تتعدد القراءات بتعدد أزمنة القراءة، و من خلالها يكتب النص، إذا توفرت فيه شروط إنتاج حقيقي، انفتاحه واستقراره».[1]

يؤكد تعدد قراءات النص الوحيد، و فتح مجال غير منتهي من التأويلات اللامتناهية حسب ذاتية القارئ و خياله الشخصي بالإضافة إلى ثقافته، و إيديولوجياته.

ينتج الأسلوب للقارئ حرية علمية في التأويل، يكتشف بها المواقف و المعارف و العلاقات المتراكمة في التركيب البنيوي.

و التجربة الذاتية تتلاحم أجزاؤها في جمل، يتفاعل فيها الوعي و المنهج، و إذا كان الأديب = المبدع= المتكلم يتحكم بالكلمات لحظة تشكيلها، و يحاول الموازنة بين الصيغ و التراكيب ذات الوظيفة المجازية، و يحول بالأسلوب المعاني إلى مبان، «**فإن القارئ المتلقي= المؤول= المحلل يحول بالتأويل و التحليل و الفهم المباني إلى معان، و يصل إلى المعاني المنطوقة من خلال التحليل و الفهم و التفسير و يستطيع أن يحلل الأجزاء المتلاحمة للأسلوب بدءا من الكلمة وصولا إلى الجملة التي تتجمع فيها القوة التعبيرية بأدواتها الإرشادية و السياقية، لندرك جميعا أن دلالة النص (الأسلوب) لا تكتمل بمعزل عن سلطة تلقيه التي تعالج عملية التأليف و الفهم أثناء عملية القراءة، و هنا يتحول القارئ من كائن طبيعي إلى كائن ثقافي، يقوم بتفكيك منظومة الموجودات النصية من علاقات و قواعد و أنساق...».**[2]

[1]– المراجع السابق، ص76

[2]–عبد المحسن فراج القحطاني، النادي الأدبي الثقافي ، حي الشاطئ، جدة، ص.ب (5919)، رقم الإيداع 14/0513 د، ط، ص35.

فالنص إذن هو« **التتابع الجملي الذي يحقق غرضا اتصاليا، و لكنه يتوجه إلى متلق غائب، و غالبا ما يكون مدونة كلامية و هذا حسب "محمد مفتاح" تمتلك الديمومة، و لهذا تتعدد قراءات النص، و تتجدد بتعدد قرائه، و تعدد وجهات النظر فيه».**[1]

2-1 مفهوم النص عند الغرب:

أثار مصطلح (النص) إشكالية جديدة في النقد المعاصر، من هنا برز الخلاف بين آراء النقاد و المفكرين لإعطاء تعريف جامع و خالص للنص: و الذي أصبح في الفترة الأخيرة جنسا أدبيا خالصا.

فمع ظهور الكتابة الجديدة في الأدب الفرنسي المعاصر، ظهر **النص** كمصطلح (جنسي) للإبداع، الذي يخترق جميع الأجناس الأدبية من أجل تأكيد جنس أدبي جديد.

من هنا نتساءل عن مفهوم النص؟

أ- تعريف النص لغة:

على الرغم من تشعب تعريفات النص و مدلولاته اللغوية و الاصطلاحية، إلا أننا عجزنا في العثور على تعريف خالص و مانع له، فالنص **texte** في اللغات الأجنبية مشتق من الفعل اللاتيني (Textere) الذي يعني «**يحوك، أو ينسج** »[2]، و في القاموس (la rousse) الفرنسي:« **النص، مجمل الجمل و الكلمات التي تشكل مكتوبا أو منطوقا، أو كل المصطلحات الخاصة التي تقرؤونها عن الكاتب.**»[3]

ب-تعريف النص اصطلاحا:

أما تعريف النص عند العلماء الألسنيين و الباحثين و النقاد فنجده كالآتي:

[1]–المرجع السابق، ص46.

[2]–محمد عزام، النص الغائب،(تجليات التناص في الشعر العربي)، د ط، دمشق ،2001، ص13.

[3]–المرجع نفسه، ص13، 14.

1 - عند هيمسليف « HIEMSLEV » :

يتحدد النص عنده على انه الملفوظ اللغوي المحكي أو المكتوب فهو يقول بأن النص: **« يحتمل أكثر من مصطلح واحد، فهو واسع جدا إذ يطلق على ملفوظ، أي كلام منفذ قديما كان أو حديثا مكتوبا أو شفويا محكيا، طويلا كان أو قصيرا، فإن عبارة "قف" هي في نظر هيمسليف نص، كما أن جمع المادة اللغوية بكاملها أيضا نص».**[1]

2- أما عند رولان بارت:

فهو يرى في النص **«أنه السطح الظاهري للأثر الأدبي، و أنه نسيج الكلمات المشتبكة و المنظمة بطريقة تفرض معنى متينا و راسخا و وحيدا، النص ما هو مكتوب، ربما لأن الرسم نفسه، رغم كونه خطيا إلا أنه يوحي أكثر من الكلام بتشارك نسيجي، فالنص سلاح ضدّ الزمن و النسيان، و ضدّ مكر الكلام الذي يسترجع بسهولة، و هو مرتبط تاريخيا بعالم كامل، مما يجعله موضوعا يتصل بالمعارف الاجتماعية، و هكذا يصبح النص دالا لمدلول».**[2]

لقد عمل **بارت** على إسقاط الرسم و أعرض على تسميته "**نص**" ذلك أن الرسم و في ذاته يمثل مجموعة لا متناهية من الكلمات و التغيرات المتواجدة في نفس اللوحة الواحدة، و التي يصعب عزلها و تفريقها.

3- النص عند جوليا كريستيفا:

لقد عمدت "كرستيفا" في تعريفها للنص بتحليل و دراسة النص باعتباره بنية مغلقة، من هذا المنظور تعرّف النص على أنه: « **جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان**

[1]–زهرة خالص، التناص التراثي في حديث أبو هريرة قال..."لمحمود المسعدي، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر، كلية الآداب و اللغات، قسم اللغة العربية و آدابها، 2005–2006، ص16.

[2]–محمد عزام، النص الغائب، ص18.

بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر و بني أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه، أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية».[1]

تأكد "كريستيفا" بأن النص يمتلك الصبغة الاجتماعية، كي يتسنى للأفراد التواصل عن طريق اللغة و الكلام، و بذلك تتفاعل الملفوظات من خلال النص الذي تصبح علاقته باللسان إعادة توزيع للملفوظات فيكون الهدم أو البناء للنص.

كما ترى أيضا بأن النص «**إنتاج دائم و تلفظ يستمر من خلاله التفاعل بين الكاتب و المتلقي».**[2]

و هكذا يتبين لنا «**أن تفاعلات النص قد تكون بين المرسل و المتلقي، و قد تكون بين النص و المتلقي، فالمتلقي لا يتلقى النص و هو صحيفة بيضاء، و إنما لديه معلومات مختزنة في ذاكرته».**[3]

فحسب هذا التصور فإن نظرية النص قد أدمجت القارئ في حسابها، و فتحت "**كريستيفا**" على ضوء ما ذهبت إليه كثيرا من الآفاق و الاتجاهات و العديد من الرؤى و النظريات الخاصة بالنص.

4 -النص عند "تودوروف":

عمل "تودوروف" على تعريف النص تعريفا مباشرا من خلال مكوناته، من خلال مفهومين أساسيين الأول يتعلق بالمفهوم و الثاني يتعلق بالمكونات.

يقول "تودوروف" في تعريفه «**يمكن للنص أن يكون جملة كما يمكنه أن يكون كتابا تاما، و هو يعرف باستقلاله و انغلاقه».**[4]

---

[1]–جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، د ط،د،ت،الدار البيضاء، المغرب، ص22.

[2]–المرجع نفسه، ص25.

[3]–عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي و نقد الشعر، دار فرحة للنشر و التوزيع، د ط ،د ت، ص103.

[4]–مندر عياشي، الأسلوبية و تحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص122.

فالنص يقوم على أساس استقلاليته و انغلاقيته، و هما الخاصيتان اللتان تميزانه، فهو يؤلف نظاما خاصا به، و لا يجوز مساواته، بالنظام الذي يتم به تركيب الجمل و لكن أن نضعه في علاقة معه، هي علاقة اقتران و تشابه.

ففكرة "النظام" تقوم على ما قاله "هيمسليف" فيصبح«**النص نظاما تضمينيا ذلك لأنه نظام ثان بالنسبة إلى نظام معنوي آخر**».[1]

فالنص سمة لغوية تحتوي في ذاتها قيمة أسلوبية معينة و أنها تستمد قيمتها الأسلوبية من بيئة النص و الموقف الذي تعبر عنه.

و الوجه الدلالي للنص عبارة عن منتوج معقد نتيجة الوحدات اللسانية.

من خلال التعريفات السابقة نقول بأن النص قد عرف مفهومات متعددة و مختلفة من مفكر إلى آخر و من منهج إلى منهج آخر لكن ذلك لم يمنع من وجود عوامل مشتركة و متصلة ضمن تعريفاتهم المقدمة، و التي أجمعوا من خلالها أن "**النص**" وحدة لغوية، يهدف إلى تحقيق الوظيفة التواصلية التي تتصل بالبعد الاجتماعي بين الأشخاص، و الوظيفة النصية التي تتضمن الأصول و المبادئ الأساسية التي تتركب منها اللغة لإبداع النص، كوحدة دلالية.

فإن «**كل مقطع لغوي له وحدته الدلالية و انسجامه في سياق مقام يشكل نصا**».[2]

3-1 أقسام النص:

كما اختلف تعريف مصطلح النص، و تعددت تعريفاته، كذلك الحال ينطبق على أقسامه و أنواعه، فمنهم من قسّم النص على أنواع تبعا لمراحل انتاجية فنجد:[3]

- **النص التام:** و هو نص انتهى من كتابته.

---

[1]– المرجع السابق، ص23.

[2]–محمد عزام، النص الغائب، ص16.

[3]–حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي نموذجا)، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر و التوزيع، ط1 ، 2009م، ص 18، 19.

- **النص الخارج:** كل ما يعارض النص و الإحالة إلى المكونات المرجعية.
- **ما فوق النص:** يحدده بارت بقوله كل خطاب غير مقروء إلا أنه منسجم مع الكتابة الإستعارية، إذ لا يمكن بلوغه إلا عبر المنحنى الحرفي.
- **ما قبل النص:** الصيغة الأولى للنص المرفوض من قبل كاتبه أي كتابة غير مصبوغة أو الكتابة في المسودة.
- **النص المقروء (المغلق) و النص المكتوب المفتوح:** فالأول يتسم بسمات النص الحداثي و لا يختلف عن سمات النص الكلاسيكي، و الثاني فهو نص ما بعد حداثي يختلف جوهريا عن النص الكلاسيكي.

1-2 التناص (INTERTEXTALITY)

مصطلح نقدي يرادفه تارة (التفاعل النصي) و أخرى المتعاليات النصية (TRANSTEXTUALILY) و قد ولد هذا المصطلح على يد الباحثة البلغارية الأصل "**جوليا كريستيفا**" عام 1969م و الذي أخذته من "**ميخائيل باختين**" في دراسته "**لدوستويفسكي**" و أطلق عليه تسمية الحوارية، دون التنبيه إلى مصطلح "**التناص**" بهذه التسمية.

و لقد خرج التناص إلى الساحة النقدية و الأدبية إثر استخدامه من طرف "كريستيفا" ضمن أبحاث لها نشرت في مجلتي (telquel) تل كيل، و (CRITITIQUE) كريتيك ،خلال سنتي 1966م و 1967م، و أعادت نشرها بعد ذلك في "كتابها السيميائيات".

فإذا كان التناص تشكيل نص جديد من نصوص سابقة له أو معاصرة له، يصبح النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي تسقط الحدود بينها.

و أعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها، و غاب الأصل عنها، فلا يدركه ذلك إلا أصحاب الخبرة و التجربة الواسعة.

من هنا ندخل في دوامة من التساؤلات عن أصول و جذور هذا المصطلح، و لمن يعود الفضل في ظهوره و بروزه وسط الساحة الأدبية، فما هو التناص؟ و ما هي أنواعه، و مستوياته؟

2-2 تعريف التناص:

إن ظاهرة التناص في الشعر تشكل بعدا فنيا و إجراء أسلوبيا يكشف عن التفاؤل بين النصوص الحديثة و القديمة إذ يتم استدعاء النصوص بأشكالها المختلفة على أساس وظيفي يجسّد التفاعل بين الماضي و الحاضر، و إذا كان الدارسون قد أجمعوا على أن النص يخلو من نصوص أخرى، يتناسل معها فتتكاثر و تخلق نصا جديدا من النص السابق أو النصوص المتناص .

فالتناص مصطلح نقدي ،عرف العديد من التعريفات المختلفة و المتفاوة من ناقد إلى أخر.

من هنا سنعرض بعض الأراء الإصطلآحية فإن التناص قد عرف المفاهيم التالية:

« يمثل ميزة نصية أساسية تأخذ النص من تفرده إلى تداخلات مع نصوص أخرى، حيث لا يخلو نص من نصوص تدخل في نسيجه سابقة له و معايشة له في نفس المكان و الزمان».[1]

2-3 التناص عند الغرب:

أ-التناص عند ميخائيل باختين:

[1]–المرجع السابق، ص211.

إنه لا من المستحيل أن نجد تعبيرا لا تربطه علاقة ما بتعبيرات أخرى، و هذه العلاقة أساسية و جوهرية، لذا فإن النظرية العامة للتعبير هي في منظور "**باختين**" ما أطلق على تسميته مصطلح "الحوارية" **(dialogisme)** للدلالة على العلاقة القائمة بين التعبير و تعبيرات أخرى.

«أصدر 'باختين' كتابه تحت عنوان 'الماركسية و فلسفة اللغة' عام 1929م، باللغة الروسية، بعد ذلك ترجم الكتاب إلى اللغة الفرنسية عام 1977م».[1]

من خلال هذا الكتاب عمد "باختين" إلى معالجة مصطلحات عديدة و متنوعة من بين هذه المصطلحات نذكر: **(إيديولوجيم)** و انطلاقا من المصطلح و في تعريفه له، انبثق عنه ظهور مصطلح جديد سماه التناص.

و من خلال دراسته للحوارية انطلق في البداية إلى وجود حوار **(dialogue)** في أي نص أو عمل فني مما أدى إلى حضور المرسل **(Destinateur)** و المتلقي **(Destinataire)** في علاقة تفاعل لفظي **(Interaction verbale)**.

فاللفظ **(Enoncé)** هو **«فعل ذو جانبين، إنه محدد بطريقة متساوية من طرف اللفظ، و من طرف ذلك الذي يفهم اللفظ بعبارته لفظا فهو إنتاج العلامة المتبادلة بين المرسل و المتلقي».**[2]

من هنا نقول بأن اللفظ يحمل في طياته مجموعة من الإيحاءات و الدلائل و الرموز و الكلمات و التي تتفاعل فيما بينها، فكل واحدة تكمل و تخدم الأخرى على شكل سلسلة متشابكة بعضها ببعض، و ليست منعزلة عن الأخرى أو خارجة عن إطاره، قائلا: **«فكل لفظ هو مسكوت بصوت آخر».**[3]

---

[1]–سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية نموذجا) عالم الكتب الحديث،الأردن،د ط، 2010، ص124.

[2]–ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، نقد تزفتيان تودوروف، ترجمة فخري صالح، ط2، 1997، ص122.

[3]–المرجع السابق، ص123.

و في كتاباته الأخيرة يؤكد "باختين" بصورة خاصة على حقيقة أخرى، إذ يرى أنه مهما كان موضوع الكلام، فإن هذا الموضوع بالضرورة قد قيل من قبل، فليس هناك تلفظ مجرد من ملفوظ فهو يؤكد فيما ما ذهب إليه: «**الأسلوب هو الرجل، لكن باستطاعتنا القول بأن الأسلوب هو رجلان، على الأقل، أو بدقة أكثر، الرجل و مجموعته الاجتماعية مجسدين عبر الممثل المفوض المتتبع الذي يشارك بفعالية في الكلام الداخلي و الخارجي للأول**».[1]

من هنا يرى "**باختين**" وجود (حوار) في أي نص أو عمل ما، فقد عممه بعد ذلك على جميع التفاعلات الأخرى اللفظية أيضا، فالتفاعل اللفظي هو أساس اللغة، و الحوار يعدّ أهم أشكال التفاعل اللفظي و ينبغي أن يفهم مصطلح الحوار في مفهومه العام الواسع.

فهو تواصل يجري على شكل تبادل للأقوال أي على شكل حوار بين طرفين.

من هنا نستنتج بأن العلاقات الحوارية ميزة ضرورية لا يمكن اختزالها ضمن علاقات من أنماط منطقية أو نفسية أو آلية، و إنما هي نمط ينبغي أن يتشكل أجزاه ممن يقف خلفها و يعبرون عن أنفسهم فهم فاعلون أو متكلمون...إلخ.

فهو يقول: «**يدخل فعلان لفظيان، تعبيران اثنان في نوع خاص من العلاقة الدلالية ندعوها نحن علاقة حوارية، و العلاقات الحوارية هي علاقات (دلالية) بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي**».[2]

فالنص إذن عنده يقوم بوجود متكلم و مخاطب في نفس الوقت، أي وجود جماعة لغوية تعكس و ينعكس (أصواتها) داخل اللغة أو داخل الملفوظات عن طريق التلفظ و الحوار اللذان يجسدان التبادل الشفوي عن طريق الحوارية.

[1]–المرجع نفسه، ص124.

[2]–المرجع السابق، ص121.

و كل تعبير لغوي إذن موجه دائما نحو الآخر.

فباختين يجزم بان أي شيء من الكتابات ما هو إلا رد فعل على الأسلوب الأدبي السابق، فما هو موجود في الأدب موجود في أدب جديد، و هو متيقن بأنه يمثل سجلا داخليا، فالفنان ينمو في عالم ملئ بكلمات الآخرين، فكل عضو من أعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلمات لسانية محايدة، و متحررة من تقويمات الآخرين و توجيهاتهم بل يجد كلمات سكنها أصوات أخرى، و هو يتلقاها بأصوات الآخرين «**فإن فكره لا يجد إلا كلمات قد تم حجرها**».[1]

إن ما نستنتجه من خلال التطرق إلى حوارية باختين و في كتابه "**فلسفة اللغة**" ندرك أنه لم يشر بشكل واضح و صريح إلى مفهوم التناص بالمعنى الحالي بل تحدث و اكتفى فقط "بالحوارية" كأداة نقدية في الدراسات الأدبية، تعنى بقراءة العلاقة بين معنيين، لفظين دخلا في علاقة دلالية ذات صلة بكافة التعبيرات التي تقع في محيط دائرة التواصل اللفظي بمعنى أن جميع النصوص الأدبية تقيم حوارا فيما بينها و إن النصوص في حركة دائمة «**فالدال فيها ليس ثابتا بل في حركة بين الآخر و الأنا**».[2]

ب- التناص عند جوليا كريستيفا:

لقد أحدث مصطلح "التناص" ثورة حقيقية وسط الساحة النقدية و الأدبية، فكان الفضل الوحيد في إطلاق تسمية "التناص" يعود للباحثة البلغارية "جوليا كريستيفا". انطلاقا من مناقشتها "لكتب باختين" التي فتحت لها الطريق، و عملت على نظريتها، فقد درست "التعالق النصي" تحت عنوانين:

عبر النصوص (**Transtextualité**).

التصفيحة (**paragrammatisme**).

---

[1]–تزفيتان تودورف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوث، و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، د ط،1987، ص41.

[2]–سلام الأعرجي، كتابة و مفهوم التناص، الحوار المتمدن، العدد 3573/ د ط، 2011، ص01.

فالتصفيحة نقلتها من اللساني "دي سوسور "**«الذي استعمله لبناء خاصة جوهرية لإنشاء اللغة الشعرية سماها بـ التصفيحة ».**[1]

و لكن رغم ميول "كريستيفا" إلى هذه المصطلحات، غير أنها في الأخير، فصلت في الكثير من المفاهيم العالقة "بالتناص" كمصطلح عبر عن ظاهرة "**التداخل السوسيو لفظي**" الظاهرة المفتاح التي ينبغي استخدامها للدخول إلى النص.

و بهذا يكون التناص عند "كريستيفا" **«هو ذلك التقاطع داخل التعبير مأخوذ من نصوص أخرى، و كل نص –طبقا لهذا التصور– سيكون ذات وحدة مستقلة، لكنه قائم على سلسلة من العلاقات بالنصوص الأخرى سواء تم ذلك بالحوار، أو بالتعدد، أو بالتداخل، أو الامتصاص».**[2]

من هنا نقول بأن التناص يكمن في اجتماع مجموعة من التعابير المتواجدة ضمن ذاكرة الكاتب السابقة، أو اصطدامها بالنصوص الأخرى، فإن أي عمل فني لا يؤتى هكذا من الفراغ.

و النص الظاهر **(Pénotexte)** « **فهو الظاهرة العلمية كما تبدو في بنية الملفوظ المحسوس، بمعنى أنه النسيج الجاهز، الذي يتمظهر على الورق و تحكمه قوانين تركيبية و صوتية و بنيوية، و هو ما يناسب البنيات السطحية المعتمدة كمستوى من مستويات دراسة اللغة حسب نظرية تشومسكي المعروفة....».**[3]

---

[1]–جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1991، ص78.

[2]–مصطفى السعدني، التناص الشعري، ص88.

[3]–اجوليا كريستيفا،علم النص، ص77.

« النص المولد (Génotexte) فإنه يطرح العمليات المنطقية الخاصة ببنية فاعل اللفظ، إنه الموضع الذي تتبنى فيه خلقة النص، فهو مجال مختلط: كلمي و غريزي في آن واحد معا...».[1]

فهو إذن تلك العملية المعقدة التي تصاحب ولادة النص الظاهر، أو تلك البنيات الكامنة أو المستقرة التي تعد رغم هذه الدعامة الأساسية الطرف الأول، الذي يستند إلى قواعد معروفة تحكمه، لوجود رحم مولد، كان السبب في وجود هذا النص المولد.

و من خلال بحثها أيضا استهدفت إلى وضع قطيعة من السيميولوجيا التقليدية التي هي مجال النص الظاهر و لا يستطيع أن يتعداه إلى سواه.

«كما سمح لها المنهج التحويلي أيضا بالاعتماد على مفاهيم رياضية، باستنتاج ما أسمته بـ العينة الإيديولوجية أو (الأيديولوجيم) الذي أخذته من "ميخائيل باختين"، و على ضوء هذا المفهوم الجديد نؤول مقولتها السابقة على أن الإيديولوجيم يستمد قوته من خلال أخذه لنصوص أخرى».[2]

و في موضع آخر عرفت "كريستيفا" النص على أنه **«لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، و كل نص هو تسرب و تمويل لنص آخر».[3]**

فالوحة عند "كريستيفا" بنية تناصية مؤسسة على سياق تاريخي ، يتلاءم مع السياق الثقافي و الاجتماعي.

كما أشارت أيضا إلى ميزة إنتاجية **(productivité)** و نقصد بها علاقة التوزيع، و البناء بين النص و النصوص الأخرى التي تتداخل فيما بينها،

---

[1]– المرجع السابق، ص77.

2- المرجع نفسه ، ص77،78.

[3]- المرجع نفسه، ص23.

فإنتاجية النص تفتح المجال أمام الأطراف الثلاثة للعملية الإبداعية (المؤلف، النص، القارئ) لتحقق تواصلها، فيدخل النص الأول في صراع تفاعلي مع نصوص أخرى معاصرة له (متزامنة معه) أو سابقة عليه، لنستنتج بعد ذلك أن النص استنتاجي معناه:

- **« أن علاقة النص باللسان هي علاقة إعادة توزيع بمعنى هدم بناء سابق، و بناءه لاحقا بصبغة مغايرة و مخالفة للأولى.**
- **أنه ترحال للنصوص و تداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع و تتنافى ملفوظات عديدة و متقطعة من نصوص أخرى».[1]**

و لا يقتصر "التداخل النصي" عند "كريستيفا" على اللغة الاجتماعية فقط بل يتعدى ذلك إلى مؤثرات خارجية أخرى حيث نجدها تقول: **«النص منسوخ بشكل مباشر على شكل شاهد، أو سمات ذاكرة (على شكل ذكريات) و هي تنتقل كما كانت عليه في السرقة الأدبية».[2]**

انطلاقا مما سبق يمكن القول بأن الكاتب أثناء عملية الكتابة قد يستشهد (يأخذ) بما اطلع عليه من نصوص في الكتب المختلفة بوعي و إدراك، أو أن يتذكرها أثناء ممارسة الكتابة بطريقة عفوية و تلقائية، فيعمل على تهميشها و إنسابها إلى أصلها لتأكيد الأخذ و الاقتباس، أو أن يتركها بغير تهميش و كأنها ملك لنصه دون منازع.

و يرى النقاد أن مصطلح التناصية، عند "جوليا كريستيفا" يندرج ضمن إشكالية (الإنتاجية النصية) و هذا استنادا إلى ما قالته هي بنفسها **«النص إذن إنتاجية».[3]**

و في المجال نفسه ما يتصل بالإنتاجية نجدها تستخدم ثنائية مستقاة من النحو التوليدي التحويلي المستعار من **(تشومسكي)** و من المصطلحات التوليدية الروسية. إحداثياتها هما (النص الظاهر **(phénotexte)** و النص المولد **(Génotexte)**.

«النص ينشأ من تداخله مع نصوص سابقة، و من تقاطع ملفوظاته مع ملفوظاتها، فالإنتاجية ترحال للنصوص، و تداخل نصي، ففي فضاء معين تتقاطع و تجتمع ملفوظات عديدة متقطعة في نصوص أخرى».[1]

و في تحليلنا للمقولة ندرك بأن ميدان التناص واسع، يشتمل على كل من أنتجته الحضارة الإنسانية، لذلك يجد من يغوص في أعماقه صعوبات جمة، لأن النص يتحول إلى مجال مفتوح و لا نهاية له.

بناء على ما سبق يتضح لنا بأن (التناص) غير مقيد بزمان و مكان معينين، بمعنى أن الشاعر يستطيع الرحيل عبر الأزمنة و الأمكنة، ليستحضر من خلالها فلذات غالية من التراث تناسب مضمون النص و إنتاجيته الدلالية، معتمدا في ذلك مخزونه الثقافي و المعرفي، فالنص على هذا الاعتبار، يستعلي على الزمان و المكان، لأنه يستطيع امتلاكهما من مرحلة الوجود الأولى، إلى مرحلة الحاضر الآتي.

و طبقت "جوليا كريستيفا" رؤيتها على مقاطع شعرية للشاعر "لوتريامون" فلمست ثلاثة أنماط من الترابطات بين المقاطع الشعرية و النصوص الملموسة و القريبة من صيغتها الأصلية لشعراء سابقين:

فالنمط الأول: أطلقت عليه تسمية:

- **النفي الكلي:** و فيه يكون المقطع الدخيل منفيا كليا و يكون معنى النص الذي استبدله مقلوبا.

أما النمط الثاني فيكمن في:

- **النفي المتوازن:** حيث يضل معنى المقطع الأول الدخيل ظاهرا لا يخفى تأثره الذي يبدو و كأنه المقطع المقتبس عنه، لكن هذا التطابق في المعنى لا يحول دون اكتساب النص السابق الجدة التي يتلاشى فيها النص المرجعي.

[1]-المرجع السابق،23

أما النمط الثالث فيكمن في :

- **النفي الجزئي:** هذا النمط لا يظهر النص السابق كاملا، إنما يستعين فقط بجزء منه و يغيب الجزء الآخر.

و في نهاية التحليل تخلص (كريستيفا) إلى أن أسلوب الحوار بين النصوص (لدى لوتريامون) يندمج كل الاندماج بالنص الشعري مما يؤدي إلى مجال ضروري لولادة نص جديد، فإن هذا الاندماج **«ظاهرة معتادة على طول التاريخ الأدبي».**[1]

و تؤكد على أن هذه الظاهرة قانون جوهري بالنسبة للنصوص الشعرية الحديثة خاصة، فهي نصوص تتم صياغتها عبر امتصاص و هدم للنصوص الأخرى.

و مجملها نصوص ذات مرجعية معينة أخذت ضمن نصوص سلفت و حولت لتخلق على هيأة جديدة يستند إلى طراز فكري و جمالي معينين، وفق لقاءات فنية مثمرة، تتفاوت بين شاعر إلى آخر، و من نص إلى نص آخر.

ج- التناص و المتعاليات النصية عند "جيرار جنيت":

لقد مثلت كتابات "**جيرار جنيت**" الأدبية صورة من أعمق التأصيلات النظرية التي عرفتها النظرية النقدية الحديثة، فقد حاول من خلال كتابه "**أطراس**" **(palinpsxtes)** سنة 1982م، من رصد جميع العلاقات النصية التي من خلالها أثبتت إمكانية النصوص، في التحاور بعضها البعض.

و انطلاقا من كتابه **(أطراس)** قد تبينت عنده بأن الكتابة لا تقوم إلا بالرجوع إلى نصوص سبقت فهو يقول: **«لا يمكن الكتابة إلا على أثار نصوص قديمة، و هذه العملية شبيهة عنده بعملية من يكتب على طرس، و يوضح معنى كلمة طرس فيقول أنه رق صحيفة من جلد، يمحى و يكتب عليه نص آخر جديد على آثار كتابة قديمة لا يستطيع النص الجديد إخفاءها بصفة كاملة، بل تظل قابلة لتبنيها و**

[1]–المرجع السابق، ص76.

قراءتها تحته، فهو يقصد بهذا العنوان المستعار من حقل المعلوماتية مجموع نصوص تظهر دفعة واحدة على الشاشة، و لكنها صادرة عن فضاءات مختلفة للذاكرة».[1]

من خلال هذا يمكن القول بأن الكتابة حسب رأي "**جيرار جنيت**" لا تقوم هكذا من الفراغ، إنما تستمد قوتها و منبعها انطلاقا من الموروث الأدبي السابق، فقد شبه هذه العملية بالكتابة على لوحة شفافة، فهنا و إن زال النص الأول لكنه يترك بصماته و خطوطه التي لا تغيب مهما كان الحال ضمن النص اللاحق.

و من هنا قام "جيرار" بمراجعة شاملة لمفهوم التناص اعتمادا على تصوير جديد للشعرية، التي أعطى لها مفهومها في كتابة (النص الجامع 1979م).

فالشعرية «**عبارة عن مجموعة من المقولات العامة الباحثة عن أنماط الخطاب و الصيغ القولية، و الأجناس الأدبية المختلفة».**[2]

غير أن الشعرية في (**أطراس**) تجاوزت ما اقترحه سابقا لتصبح عنده أكثر اتصالا بإطار أعم و أشمل هو «**المتعاليات النصية هذا المفهوم تعدى (النص الجامع) إلى ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوص أخرى».**[3]

و بناء على ذلك، قسم المتعاليات النصية إلى خمسة أنواع من العلاقات، ثم رتبها وفق نظام تصاعدي قائم على التجريد و الشمولية و الإجمال و هي: "**التناص، المناص، المتيناص، معمارية النص، التعلق النصي**" **و هي كالآتي:**[4]

---

[1]–حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص22.

[2]–عبد الحق بلعابد، عتبات (ج، حينت من النص إلى المناص)، تقديم د سعيد يقضي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1429هـ، 2008م، ص25.

[3]–د. محمد خير البقاعي، دراسات النص و التناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب ، د ط ، 1998 م، ص125.

[4]–المرجع نفسه.ص125

الأول: التناص (Intertextualité): مصطلح صاغته في البداية "جوليات كريستيفا" ثم أعاد جنيت صياغته، أو هو الحضور الفعلي لنص أصلي داخل نص آخر بواسطة السرقة **plagiat** و الاستشهاد **citation** و التلميح **l'allusion**.

الثاني: المناص: (para texte) و يشمل على جميع المكونات التي تهم عتبات النص انطلاقا من: العنوان الرئيسي، و العنوان الفرعي، و الديباجات و الحواشي و الرسوم ثم نوع الغلاف، إضافة إلى كل العمليات التي تتم قبل إنتاج النص من مسودات و تصاميم و غيرها.

الثالث: الميتناص (Méta textualité):و يتعلق بعلاقة التفسير و التعليق التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به أو استدعائه، و هي علاقة غالبا ما تأخذ طابعا نقديا.

الرابع: معمارية النص (Arche textualité): أي النوع الأدبي الذي ينتمي إليه نصا ما، لأن تمييز الأنواع الأدبية من شأنه أن يوجه أفق انتظار القارئ أثناء عملية القراءة.

الخامس: التعلق النصي (Hyper textualité): هو النوع الذي خصه جنيت بالدراسة في كتابه أطراس، و يقصد به كل علاقة تجمع نصا (ب) **Hypertexte** بنص سابق (أ) **Hypotexte**. و قد وضع له "جنيت" مفهوما عاما أسماه: بالأدب من الدرجة الثانية.

من خلال الدراسات التي قام بها (جنيت) و انطلاقا من مصطلح الشعرية، و تقييمه للمتعاليات النصية تمكن من تحقيق إنجازات باهرة، تمثلت في تطويره لنظرية التناص، وتوزيع أنماطها بتمييز بعضها عن بعض و إبراز نقاط تقاطعها و تداخلها، و أتاحت أمامه إمكانية واسعة للبحث في مختلف أنماط التفاعل النصي، فإذا كانت الأنواع السابقة تتدخل فيما بينها من حيث اندراجها تحت ذلك الإطار النصي العام، «**فإنها**

تختلف بالنظر إلى ماهية كل نوع و طبيعته النصية، و هذا ما يجعل من التعلق النصي نوعا ذا طبيعة كلية تسمح له باستيعاب باقي الأنواع الأخرى ذات الطبيعة الجزئية مثل المناص و التناص و الميتانص، و ذلك على شكل بنيات نصية مأخوذة من النص المتعلق به».[1]

لقد برز "جيرار جنيت" كواحد من أهم أعلام النقد الغربي المعاصر الذين أعطوا اهتماما لهذه المسألة، حيث عني عناية كبيرة بما أسماه **(المتعاليات النصية)**، و هذا التعالي النصي يتضمن التداخل النصي بكل مستوياته، و قد يكون هذا التداخل وجودا لغويا من نصوص غائبة موظفة بشكل نسبي أو كامل أو عبارة عن استشهاد بالنص الآخر.

[1]-المرجع السابق ،ص125

3 - التناص عند العرب المحدثين:

لقد تطرقنا فيما سبق لمفهوم التناص بصورته المعروفة في الساحة النقدية، و الذي هو نتاج بحوث الغرب، لكن ما يجدر الإشارة إليه هو: هل التناص كمصطلح له نصيب من البحث لدى نقادنا العرب؟

هذا التساؤل يدفعنا إلى التغلغل في الأعماق لنكشف أهم الآراء و الدراسات التي قام بها النقاد العرب حول هذه النظرية ذات الجذور الغربية.

3 - 1 التناص عند محمد مفتاح:

إنه من النقاد العرب المحدثين الذين تعمقوا في دراسة التناص كظاهرة نقدية لأنها شغلت حيزا كبيرا من التساؤل حول كيفية اشتغاله في النصوص الأدبية بصفة عامة و الشعرية بصفة خاصة، لهذا فإن مفهوم هذا المصطلح لديه ما هو إلا استخلاص لمختلف التعاريف التي تطرق إليها النقاد الغربيين و التي فصلنا فيها فيما سبق، لكن هذا لا يمنع من تلخيصها على النحو التالي:

«_ فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيها بتقنيات مختلفة.

_ ممتص لها يجعلها من عندياته و بتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه و مع مقاصده.

_ محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها و دلالتها أو بهدف تعضيدها».[1]

[1]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري_ إستراتيجية التناص_، ص121.

لكن هذا لا يعني أن محمد مفتاح ليس لديه مفهوما خاصا به للتناص فقد عرفه على أنه:

«ظاهرة لغوية تصتعصي على الضبط و التقنين يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي و سعة معرفته و قدرته على الترجيح».[1]

و اعتمادا على هذا فإن التناص عنده ظاهرة يصعب ضبطها، لكن ما يجدر الإشارة إليه هو الشق الثاني من التعريف و هو ثقافة المتلقي، حيث يجب أن تكون خلفياته الرجعية واسعة جدا لكي يحيل مباشرة إلى النص الأصلي.

و ليس هذا فقط بل و أشار إلى نوعين من التناص هما: التناص الضروري والتناص الاختياري.

كما أشار محمد مفتاح إلى نوعين حينما تطرق للتناص الضروري و الإختياري هما:

« _المحاكاة الساخرة (النقيضة):التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها

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

من خلال كل هذا فإن محمد مفتاح يرد التناص إلى ثقافة المجتمع، فهناك ثقافة محافظة لأسلافها ولأن ثقافتهم لم تتعرض إلى أية نوبة تاريخية تسمح في قطع الصلة بين السلف و الخلف و لأنهم يرونهم بمنظار التقديس و الاحترام.

---

[1]–المرجع السابق، ص122.

[2]- المرجع نفسه ، ص123

أما إذا كانت ثقافة مجتمع ما تعرضت لهزة تاريخية فغالبا ما يعاد النظر إلى التراث وفق مناهج نقدية.

«و ما قلناه في الثقافة – بصفة عامة– نقول على مستوى الأدباء و الشعراء فمنهم المتبع المقتدي المسالم، و منهم المشاكس المعتدي الثائر.... على أن هذه الثنائية أو الثلاثي ليس إلا مجرد نمذجة نظرية يعتمد رد النصوص إلى إحداها»[1]. و إعادة بناءها و تنظيمها، مع إظهار بعض الأمور و إخفائها وفق مقصدية المتلقي و المنتج.

3-2 التناص عند عبد المالك مرتاض:

يعتبّر أحد النقاد الجزائريين الذين امتازوا «**بغزارة الكمية و الروح الموسوعية، إذ تتوزع على أقاليم ثقافية شتى كالرواية و القصة و الشعر و النقد».**[2] و هذا الأخير هو مجال بحثنا فقد أبدى عناية كبيرة للمواضيع النقدية القديمة و الحديثة و من بين هذه المواضيع نظرية التناص الذي عرفه على أنه **«الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمن ألفاظا و أفكارا قد التهمها في وقت سابق دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلط عليه من مجاهل ذاكرته و متاهات وعيه».**[3] فالتناص عنده لا يخرج عن دائرة تعاريف النقاد الآخرين، فهي عملية اجترار و امتصاص لنصوص سابقة، لهذا فالتناصية عنده **«شرط لقيام كل نص**

[1]-يوسف وغليسي،النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية الى الألسونية،اصدارات رابطة ابداع الثقافة د ط الجزائر،2002،ص195

[2]–عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية، نظرية التناص، مجلة علامات، جدة، م1، ماي، 1991، ص87.

[3]-عبد المالك مرتاض،في نظرية النص الأدبي،مجلة الموقف الأدبي،اتحاد كتاب العرب،دمشق،ع201،كانون الثاني،1988،ص55

سابق يحاوره، و يقيم معه علاقة، فالمبدع لا يستطيع أن يبدع نصا هكذا دون استناده إلى مؤثرات خارجية، تفرضها البيئة الاجتماعية و كذا الأحوال الاقتصادية و السياسية، و في الأخير يعتمد على ما استقر في وعيه، و ما حفظته ذاكرته من نصوص سابقة و من مخزون ثقافي».[1]

تتخذ العلاقة النصية عند مرتاض أحد الشكلين، إما أن تكون مرئية مباشرة أو غير مرئية أو غير مباشرة، و معظم تلك العلاقات التناصية هي من النوع الثاني و اعتبر المصطلحات التالية: التناص والسرقات الأدبية والمعارضة والاقتباس عبارة عن شكل واحد من أشكال العلاقات التناصية ولكن بتسميات متعددة و التناص عنده في أبسط صورة هو **«تحاور طائفة من النصوص و تظافرها لإنشاء نص جديد على أنقاضها».[2]**

فالتناص عبارة عن صراع بين نص و نصوص أخرى و هي عملية تفاعل تجمع بين النص السابق بالنص الحاضر مع إضفاء قيمة له، و إيهاب المعلومات التي تمكننا من فهم أي نص نحن بصدد التعامل معه **«و التي أرستها نصوص سابقة و يتعامل كل نص جديد بطريقتها يحاورها يصدر عليها يدحضها يعدلها و يقلبها».[3]**

و يبطل أحدهما مفعول الآخر، أنه إثبات و نفي و تركيب، و التناص عنده ليس سرقة و إنما هي قراءة جديدة، أي كتابة ثانية ليس لها نفس المعنى الأول لهذا نجده يقسم النص

---

[1]-المرجع السا بق ،ص 56

[2]_عبد المالك مرتاض .الكتابة أم حوار النصوص؟.مجلة الموقف الأدبي .اتحاد كتاب العرب .ع 330 .تشرين الأول .دمشق. 1998

[3]_المرجع السابق ص92

إلى مستويات عديدة يردها المؤلف دون وعي منه و وفق الموضوع الذي طرحه و يردها إلى ما يسمى بالأنا و هي التي «**تتعامل النص ليست موضوعا فعلا إزاءه لأن الأنا التي تتقرب مع النص هي في الواقع مجموعة متعددة من النصوص الأخرى، ذات شفرات لا نهائية**».[1]

3 -3 التناص عند محمد بنيس:

هو أحد النقاد العرب المحدثين الذين أخذوا من نظرية التناص كمحور للدراسة، على أن يكون النص الغائب هو البديل أو المرادف لمصطلح التناص، فالنص الشعري حسب رأيه ما هو إلا شبكة تتداخل فيه نصوص عدّة، فالنص «**عبارة عن مستويات معقدة من العلائق اللغوية الداخلية و الخارجية، التي تتحكم جميعها في نسيج ترابطه و بنيته على نموذج يختص به دون غيره**». [2]

لهذا فإن النص الشعري عنده عبارة عن شبكة من النصوص الشعرية كانت أم نثرية، لهذا يقول أن النص الشعري «**مهما كانت صلة القرابة بينه و بين النصوص اللغوية الأخرى من شعرية و نثرية، و في اللحظة التاريخية التي كتب فيها أو في الفترات التاريخية السابقة له فهو كنموذج يختص به دون غيره**». [3]

---

[1]_المرجع السابق ص55

[2]_محمد بنيس ،ظاهرة الشعر العربي في المغرب،[1]دار العودة ،ط1 ،بيروت 1997، ص25

[3]_المرجع نفسه، ص25

و تتداخل النصوص عنده في شبكة واحدة ليس من ناحية الموضوع لا من ناحية الزمن وهذا ما أشرنا إليه آنفا بل التداخل عنده يكون بالضرورة شبكة يصعب تحديدها إذ يقول في هذا الشأن**«يختلط فيها الحديث بالقديم، العلمي بالأدبي اليومي بالخاص الذاتي بالموضوعي».**[1]و تكمن مسألة تعالق هذه النصوص المتنوعة و الكثيرة في القيام بالبنية التناصية على سياق تاريخي و ظروف و عوامل سوسيو ثقافية **«فالتناص محكوم بالتطور التاريخي»**[2] لأنه وسيلة **«تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه، إذ لا يكون هناك مرسل بغير متلقي، متقبل و مستوعب، مدرك لمراميه وعلى هذا فإن وجود ميثاق وقسط مشترك بينهما من التقاليد الأدبية و المعاني ضروري لنجاح العمل التواصلي».**[3]

إذا كان الاختلاف في تعريف التناص و تحديد مفهومه عند العرب أيضا لم يستقر بعد على مفهوم واحد، فهذا راجع للاختلاف الحاصل في تعريف النص نفسه والذي تعددت تعريفاته وتشعبت بتعدد التوجهات المعرفية والنظرية، وهذا الأمر أيضا ينطبق على الآليات والمستويات لكن تبقى أشهرها استخداما لدى الشعراء هي التراث، القرآن الكريم و الحديث

[1]_المرجع السابق ،ص 25

[2]_المرجع نفسه ،ص26

[3]_محمد مفتاح ،تحليل الخطاب الشعري_ إستراتيجية التناص _ص121

الرموز الأسطورة...إلخ، و هذا ما سنشرع في تفصيله مع أخذ نموذج شعري في الفصل الثاني (التطبيقي) أين سنطبق و نستخرج مواطن التناص في ديوان "**ترانيم الوفاء**" للشاعر الجزائري **المبروك زيد الخير**.

الفصل الثاني

1- التناص مع القرآن الكريم:

من المسلم به عند كثيرة من العلماء و المفكرين أن اللغة اجتماعية بطبعها، لها تحولها الفردي أي أن الفرد يستهل أداة اجتماعية محملة بتاريخ طويلة من الاستعمال الأدبي

مشتملة على مجازات متوازنة.

فباعتبار الكلام لا تبدأ من صمت و إنّما يبدأ من كلام سابق فإنّ هذا السباق يظل له حضوره الفاعل والقوي في الحاضر عن وعي أو غير وعي« **إذ يأخذ-حضوره- شرعية المشاركة الإنتاجية في وضوح أحيانًا أخرى**» [1]، فإذ حضور السابق في الحاضر تعني وجود امتزاج حتمي بين الذاكرتين العامة والخاصة، حتى لا ندرك -في كثير من الأحيان- متى تبدأ أحدهما ومتى تنتهي الأخرى ، فكلتهما تنصهران في عملية الإبداع«**ولا شك أن التدخل بين العام والخاص يؤثر في رؤية المبدع لعالمه، إذْ إنّ النص الغائب يمتلك رؤيته التي تصل إلى درجة شديدة الاتساع أو تنحصر في إطار محدود ، وبالضرورة فإنّ النص الحاضر سوف يمتص الاتساع على إطلاقه . أو المحدودية في خصوصيتها،ونادرًا ما يجمع بينهما، لكن هذا الامتصاص يوظف بعد ذلك من خلال رؤية الإبداع الحاضر وحسب مستهدفاته الشعرية** ».[2]

من هما نقول لأن جميع الآثار الإبداعية أصولاً تستقي منها أو تستند إليها أو توظفها فنيًا،وحتى كانت تلك الأصول حية.

[1]. حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 36.
[2]- المرجع نفسه،ص 37.

عقيدة و تاريخا و فلسفة ، فإن الآثار الإبداعية التي اتكأت عليها ستقرب من دائرة البقاء الإنساني ، بعكس الكتابات المفتعلة ، فإنها تبتعد من دائرة البقاء و الخلود و تموت بعد ولادتها مباشرة.

من هنا كان الضروري قبل أي عملية إبداعية العودة إلى أعماق التراث و الثقافة الإنسانية بشتى مجالاتها هكذا فقط يضمن المؤلف و يحقق نجاحا وسط الساحة الأدبية و الفكرية.

قد يستفيد النص الحاضر من النص الديني، سواء تمثل في الكتب السماوية كالقرآن الكريم، التوراة، الإنجيل، أو ضمن الحديث النبوي الشريف، أو الفكر الديني كالأفكار الصوفية

و غير ذلك، و يتم باستحضار شخصيات أو قصص، أو استشهاد بالنص.... إلخ.

و قد تأثر الشعراء المعاصرون بالقرآن الكريم في المرتبة الأولى أكثر من غيره ، و توظيفه يخالف من شاعر لأخر تبعا لكفاءاته ووعيه، و ما يرغب في التعبير عنه.

إن القارئ لشعر "**المبروك زيد الخير**" يظهر له بوضوح حرص الشاعر على توظيف التراث الديني في شعره ، فالنصوص القرآنية مختزلة و المعاني المستوحاة من القرآن الكريم كثيرة والإيحاءات و الأفكار متعددة، و لعل السبب في ذلك يعود إلى ثقافته الإسلامية ، مبتعد بداية لحياته فهو قد زاول دراسته الأولى بالمدارس، القرآنية هذا ما مكنه من استوعاب جميع القضايا الدينية.

فكان بذلك واحدا من الشعراء الذين أثروا شعرهم بمادة فنية مستوحاة من الآيات القرآنية.

و يظهر ذلك في شعر"**المبروك زيد الخير**" من خلال التناص مع أكثر من أية قرآنية ، فيقوم التناص على التحويل بما يتناسب مع غاية الشاعر، و قد تكون تلك الآيات مرتبطة بالشخصية القرآنية ، مما يجعلها تمتد نحو الجماعة الإنسانية ، و تخرج من نطاقها الفردي الضيق.

فتأتي لغة القرآن الكريم بما تنيره من عمق في المعنى و الإحساس ، لتكون جزء من لغة الشاعر و أحاسيسه.

إذ يقول في قصيدته"قصة مدينة": [1]

« يركب الشوق إلى أرجائها

و يناغي صبحها و الغسقا

أرقنى بالأماني في الصبا

و بقيت العمر أشكو الأرقا

إيه ما أعجبها من حاله

تركت قلبي يعاني عاشقا

ذبت يسقا يوم أن ساهرتها

و لبست الفجر حين انفلقا

و سكبت الروح في محرابها

كلما الغلب بحب خفقا

قلت للمهجة إذ نجيتها

صبرك الدهر على هذا السقا

هل يحس الحرق إلا مصطلي

غالب النيران مما احترقا؟

[1] _المبروك زيد الخير، ديوان ترانيم، الوفاء، مطبعة السلام ، د ط ، الأغواط 2000،ص02 ،03

* الغسقا= وقت من أوقات الليل.

في محاولة الخلق الفني استطاع "**زيد الخير**" أن يجعل آيات القرآن الكريم مادة مغذية لشعره، تتصل بالذات و الجماعة في آن واحد، و قد تناص في المقطوعة السابقة مع آيتين قرآنيتين، ففي البيت الأول .... مع قوله تعالى:«**و أقم الصلاة لدلوك الشمس إلى غسق الليل و قرءان الفجر إن قرءان الفجر كان مشهودا** (78). [1]

فقد ربط بين الصلاة و إلى مدينة و الذي يبقى فيها خيط التواصل قائما من بداية يومه حتى نهايته.

أما في المقطع الأخر فقد تناص مع سورة النمل من خلال الآية التالية: «**إذا قال موسى لأهله إنِي أنست نارًا سَأتيكم منها بخبر أو أتيكم بشهاب قبس لعلم تصطلون** ».[2]

هنا جمع بين قصة سيدنا موسى عليه حينما خرج يبحث عن نار يتدفئ منها قومه، مع الإنسان الذي يعاني لوحده ولا يحس به غيره فقال البيت لتأكيد على أن الجروح لا يمس ولا يحس به إلاّ صاحبه دون غيره

وفي أبياته الأخيرة من نفس القصيدة نجده قد .أيضا يتناص مع قصة موسى عليه السلام في قوله:[3]

إنها إبداع رب خالق لو تجلى خر موسى صعقا

و هذا تأكدا لقول تعالى: «**فلما تجلى ربه للجبل جعله دكا و خر موسى صعقا فلما أفاق قال سبحنك تبت إليك و أن أول المؤمنين**».

أما قوله تعالى: « واعتصموا بحبل الله جميعا و لا تفرقوا و اذكروا نعمت الله عيكم إذ كنتم أعداء فألف بين قلوبكم فأصبحتم بنعمته إخوانا و كنت على شفا حفرة من نار

ا- سورة الإسراء ، الآية78.
2- سورة النمل ،الآية07 .
3-المبروك زيد الخير، ترانيم الوفاء،ص23.

فأنقذكم منها كذلك يبين الله لكم آيته لعلكم تهتدون(103)» [1] في الآية دعوة إلى الإتحاد و التعاون ، و خلق رابط الأخوة بين صفوف المسلمين كي تقوى شوكتهم أمام المشركين ، و هذا نجد الشاعر ضمنها إلى شعره ، ليدم يذلك حالة وطنه الذي ساد في السلام و الهدوء و الطمأنينة.

و تتجلى ذلك في قصدته" **إبراق طيف** "حينما قال: [2]

واجتماع الشمل في بلداننا

ممسكين الحبل في عصمته

و في القصيدة نفسها نجده يقول: [3]

و اسألوا الأجيال كم في دهرنا

من رموز نقشت من نحته

كم عطاء زفه الكون إلى

قطرنا الشامخ في نهضته

فالبيت الأخير تناص مع الآية، قال تعالى: « **وجعلنا فيها رواسي شامخات و أسقيناكم ماء فراتا(27)»**[4]

[1] سورة آل عمران ، الآية (103)، ص31.
[2] المبروك زيد الخير، ترانيم الوفاء، ص39.
[3] المصدر نفسه، ص45.
[4] - سورة المرسلات، الآية 27 .

أما في قصيدته تحت عنوان"**ربيع الأغواط**" نلتمس التناص عنه في قوله هذا : [1]

و هزرت الجذوع لو تهادى

إنها تخبر الخلائق عني

يوم تساقط النخيل نديا

رطبا للحياة تستند مني.

فهنا عمل الشاعر على استحضار قصة "**مريم العذراء**" و جعلها في مقارنة بين نصه ، فالحادثة وقعت عند جدع النخلة حين جاء مخاض "**مريم**" فناداها سيدنا"**عيسى**" عليه السلام من تحتها ألا تحزن ، و أن تهز بجدع النخلة كي تساقط عليها رطبا جنيا قال تعالى :« **فناديها من تحتها ألا تحزني قد جعل ربك تحتك سريا(24) و هزي إليك بجدع النخلة تسقط عليك رطبا جنيا(25)**»[2]

أما ضمن قصيدته "**زمان بلا شعر**" قد عمل على إدراج أسماء لسور قرآنية و هما:(سورة يس و الفاتحة) فهما سوراتان تقرآن على الميت عند خروج الروح.

فهو يقال :[3]

فيبقى من الحزن ينع الحياة

يقرآ يس و الفاتحة

[1] -المبروك زيد الخير، ترانيم الوفاء، ص1591

[2] -سورة مريم ،الآية، (24،25)

[3]- المصدر السابق، ص76.

و في قصيدته تجليات يقول:[1]

فالألى مهدوا الطريق

غرسوا العرس ما ذوى

بالتسابيح و الصلاة

للذي اختير ما غوى

فيتخلى التناص مع قوله تعالى:« **ما ظل صاحبكم و ما غوى(02) و ما ينطق عن الهوى(03)**»[2]

و في موضع أخر جاء التناص عنده في قوله:[3]

و من النارجي المصير

و من النزع للشوى

البيت الذي بين أيدينا في علاقة متساوية مع ذكر في(**سورة المعارج**)، يقول تعالى:« **كلا أنها لظى (15) نزاعة للشوى(16) تدعو من أدبر و تولى (17)** »[4]

و في موضع آخر من قصيدته (**قيود الأشواق**) فقد تناص الشاعر مع السورة الكوثر في قوله: [5]

[1] -المصدر السابق، ص82
[2] -سورة النجم، الآيتان (02،03)
[3] -المبروك زيد الخير، ص86
[4] -سورة المعارج ،الآيتان (15-17)
[5] -المبروك زيد الخير، ترانيم الوفاء ،ص90

أغوص و أسبخ في كوثر

به العشق لا ينبي باديا

فالكوثر نهر عذب في الجنة، يقول تعالى: « **إن أعطينك الكوثر(1) فصل لربك وأنحر(2) إن شائنك هو الأبتر(3)**»[1]

في أبيات قصيدة "**انسكاب الصمت**" فقد تناص الشاعر مع(سورة الرحمن)، في قوله:[2]

أمل ينشق عن مس

تقبل للخير وان

و رجاء بالمنى في العب

قريات الحسان.

ألفاظ البيتين تدفع النفس بالإنشراح و زوال الهم عن النفس فأخذ من الآية الكريمة قال تعالى «**متكئين على رفوف خضر و عبقري حسان**(76)»[3]

من خلال ما مررنا به نستطيع القول في الأخير أن الشاعر استطاع ببراعة محكمة من أن يضمن آيات قرآنية وسط أبياته الشعرية ، و تكون فيما يتماشى مع أفكاره و ثقافته الدينية، فكان الإقتباس عنده من خلال آية قرآنية أو جملة من الآية مع تحرير بسيط أحيانا بإضافة أو حذف كلمة ، أو بإعادة ترتيب مفردات الجملة، و غالبا ما يكون هذا التصرف مما له علاقة بالوزن الشعري و القافية.

[1] -سورة الكوثر.الآية 3
[2] -المصدر السابق، ص152.
[3] -سورة الرحمن، الآية 76.

أوردنا فيما سبق تناص بكلمة مفردة، أما الآن ننتقل إلى تناص آخر و هو تناص في المعنى و اللفظ معا، و هذا البيت **للمبروك زيد الخير** في قصيدته "**اعتراف طالب لأستاذه**" ليقول:

"**و جميع (دروسي) تسعدني و سعدت بقربك لو تذكر**" [1].

و هذا البيت قريب جدا من بيت في قصيدة "**موال دمشقي**" **لنزار قباني** الذي يقول:

"**يا من يعيد (كراريسي) و(مدرستي) و القمح و اللوز و الرزق المواويلا**"[2]

كلا البيتين يحملان معنى واحد و هو الدراسة. فزيد الخير تطرق إلى موضوع دراسته و كذا عرفانه للأستاذ، أما نزار قباني فهو في حالة تمني للأيام الدراسية، الأيام التي وصفها بالأيام الزرقاء في حياته.

فالتناص هنا تناص لفظ و معنى، و هذا الأمر ينطبق أيضا على بيت آخر في قصيدة أخرى تحت عنوان "**من مفكرة عاشق دمشقي**":

و "**أرجعيني إلى أسوار مدرستي و أرجعيني الحبر...و الطبشور...و الكتب**"[3].

فهذا البيت أيضا يحمل نفس معنى البيت الذي قاله في قصيدة "**موال دمشقي**"

في هذا الفرع من التناص **المبروك زيد الخير** أورد في قصيدة تحت عنوان "**تجليات**" بيت على هذا المنوال:

"**في سباق إلى الحظوظ كل عبد و ما نوى**"[4]

[1]–المبروك زيد الخير، ترانيم الوفاء، ص212.

[2]–محفوظ كوال، أروع قصائد نزال قباني، نوميديا للطباعة و النشر و التوزيع، د ط، 2007، ص279

[3]–المرجع نفسه، ص276

[4]–المبروك زيد الخير، ترانيم الوفاء، ص82.

و هذا البيت قريب جدا من بيت في قصيدة "**نعم الفراش الأرض**" لأبي العتاهية:

"**والله للناس بأعمالهم و كل ناو فله ما نوى**"[1].

فكلا البيتين يدلان على النية الحسنة للفرد فإذا أخذنا بيت **زيد الخير** فإنه يدل على السباق نحو الحظ من طرف العبد أين يخضع فيها للهوى لهذا نجده يقول أن الحظ يكمن في النية الحسنة و البعد عن الأهواء، كذلك الأمر يتعلق بالنسبة لأبي العتاهية أين يحدد أعمال الناس و يربطها كذلك بالنية الحسنة، فالبيتين كلاهما تناص من الحديث الشريف أوردناه بالتحليل في الجزء الذي يخص مظاهر التناص لدى زيد الخير في القرآن و الحديث، و التناص هنا تناص لفظ و معنى.

من خلال ما سبق نستنتج أن التناص في الشعر هو احدى الظواهر الفنية التي اكسبت الخطاب الشعري جمالية و رونق في الكلام،وهذا من خلال انفتاح الشاعر على الذاكرة البشرية،و هذا ما يدفعه الى الغوص في الأعماق قصد اكتشاف الماضي و اعادة القراءة والصياغة في ضوء الحاضر.

[1]–أبو العتاهية، ديوانه، دار بيروت للطباعة و النشر، د ط، بيروت 1986م، ص25.

2- التناص من السنة و الحديث النبوي الشريف:

استدعى التناص الحديث الديني طبيعة التجربة الوجودية للأمة،في هذه المرحلة الصعبة المأساوية بمعانيها وصورها،وتتضمن لغة الشاعر رؤياها الفكرية والفلسفية التي أراد الشاعر "**المبروك زيد الخير**"أن يمنحها عمقها وشموليتها، ويشحنها بالدلالات من التأثير في المتلقي،نظرا لما يتمتع به الحديث من حضور وتأثير خاصين في الوعي الجماعي فضلا عما يمكن أن تقوم به من إثراء النص الشعري.

«إن المهمة التي يؤديها التناص تنبع من خصوصية الخطة التي مثلتها الرؤية الدينية في سياق التجربة الوجودية الإنسانية ولذلك فالشاعر يتخذ من هذه التجربة بما تحمله من دلالات وتوتر وكثافة أساسا يقيم عليه رؤيته للوقع العربي».[1]

تكثر في نصوص الشاعر الإحالات إلى الخطاب الديني والتفاعل معه من خلال توظيف بعض الأقوال المأثورة للرسول –**صلى الله عليه و سلم**– في نصوصه وذلك لارتباط الشاعر العميق بروح الدين الإسلامي.

وقد عرف الحديث على أنه: «**كل قول أو فعل أو تقرير صدر عن النبي –صلى الله عليه و سلم–**»[2].

فلقد تضمن شعر"**المبروك زيد الخير**"على مفردات ذات بعد ديني وألفاظ وكلمات اقتبسها من الحديث النبوي الشريف، وهذا يدل على الثقافة الغزيرة التي يمتلكها الشاعر، فقد قام

[1]–حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص40.

[2]–المرجع نفسه، ص47.

بامتصاص دلالات المفردات المتناصة وذلك لإعطاء الخطاب الشعري قيمة فنية خاصة ذات تأثير عميق في نفس المتلقي بعد أن يمنحها رؤية خاصة.

وهذا التوجه لدى الشاعر هو توجه واع ومقصود لم يكن صدفة،ففي معرض حديثه عن الواقع المزري الذي صرّح به الشاعر ضمن قصيدته "**تجليات**" فقد تناص مع الحديث النبوي الشريف و يظهر ذلك في قوله:[1]

في سباق إلى الحظوظ كل عبد و ما نوى

فالألى مهدوا الطريق غرسوا الغرس ما نوى

فالشاعر في أبياته هذه، نجده يتقاطع مع نص في الحديث الشريف لأنه استحضره في نصه الشعري، وأعاد كتابته وفق تجربته الشعورية،منطلقا من ثقافته الروحية،ليؤكد وحدة شخصيته، فكانت نقطة تشابك بما جاء به النبي الهدى، و تم التناص فيما ورّد ضمن(**باب الإخلاص واحضار النية في جميع الأعمال و الأقوال و الأحوال البارزة و الخاصية**).

عن أمير المؤمنين أبي حفص بن الخطاب بن نفيل بن عبد العزى بن رباح بن عبد الله بن قرط بن زراج بن عدّي بن كعب بن لؤي بن غالب القريشي العدوي رضي الله عنه قال: سمعت رسول الله صلى الله عليه و سلم يقول: «**سمعت رسول الله صلى الله عليه و سلم** يقول:« **إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل امرئ ما نوى، فمن كانت هجرته إلى الله ورسوله،**

[1]– المبروك زيد الخير، ترانيم الوفاء، ص82.

ومن كانت هجرته لدنيا يصيبها أو امرأة ينكحها فهجرته إلى ما هجر إليه». متفق عليه».[1]

رواه الإمام المحدثين أبو عبد الله محمد ابن إسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة بن برد بربزبة الحفصي البخاري وأبو الحسين مسلم بن الحجاج بن مسلم القشدي النيسابوري رضي الله عنهما في صحيحهما اللذين هما أصح الكتب المحصنة.

من خلال هذا يمكن القول بأن الثقافة الدينية الواسعة للشاعر مكنته من أن تنعكس بطريقة إيجابية على شعره، فكان لها الأثر البالغ و الرونق الذي يدفع النفس بالانجذاب و الاستمتاع به.

[1]–الحافظ محي الدين ابن زكرياء يحي بن شرف النووي المتوفي سنة 676هـ، رياض الصالحين (من كلام سيد المرسلين)، مراجعة وتحقيق خليل الخطيب، دار الكتاب الحديث، ط1 1423هـ /2002م ، ص07.

3- التناص مع الشعر العربي:

يعد التناص مع الشعر العربي، أحد المصادر التي يوظفها الشاعر في قصائده، و هذه الآليات يهدف من خلالها الشاعر «**تحويل الجوانب التراثية المتألقة و طبعتها إلى أطرفية رمزية تنتج الجوانب للشاعر أن يتعمق الحاضر، و أن يجذر روآه الشعرية للواقع و الحياة و الوجود ، فأخذ من هذا التراث الشعري، و ما يتلاءم مع الحالة الشعورية و مع ما يعتمل في نفسه ، وواقعه من قضايا، و هموم يناقشها ، و يعالجها ، و لم يكن أخذه هذا سكونيا جامدا، في معظمه، بل أخذ يحاوره ، و ينفي بعض مضامينه، و يخلخل بعضها سببا تلك التي مثلت حجر عثرة أمام التجديد الشعري، و تطور الإبداع ، الذي يمثل هاجسا يظل الشاعر مسكونا به ،بغيه الإتيان بالجديد**».[1]

فالشاعر "**المبروك زيد الخير**" وظف هذه الآلية في معظم قصائده ، وهذا التوظيف جاء على هذا النحو2:

كم (تلظى) حاقد من حسد و ارتمى بالخزي في خسته[2]

فهذا البيت قريب إلى بيت الشاعر سيدي أبي مدين التلمساني حينما قال3:

لوصلي القلب(بلظى) ما سلاكم و ما قلا[3]

فالإستحضار في كلا البيتين يدل على الحرقة، فبيت الشعر "**زيد الخير**" يدل على اشتداد الحسد إلى أن يصل درجة الإحتراق أما البيت الثاني فهو يدل على شكوى و ألم وحرقة مما هو فيه و مما لقيه من صدود و ترك حتى يصل إلى المبتغى.

[1] _عصام حفظ الله، التناص التراثي المعاصر، دار غيداء للنشر و التوزيع ط1 الأردن 2011ص119.
[2] _المبروك زيد الخير، ترانيم الوفاء،ص46.
[3] _درار مكي، تقريب المعاني من ديوان سيدي أبي مدين ، الجمعية العابدية الشاذلية، د ط ،وهران، 2002،ص105.

فالتناص هنا هو تناص تآلف، فكلا الكلمتين في النص المرجعي و النص المستحضر لهما نفس الدلالة.

وفي موضع آخر ورد هذا النوع من التناص وهذا في قوله 1:

لم أعرج فيها كهلاُ لم أشهد فيها صلبي[4]

وهذا القول قريب من قول أبي مدين حينما قال2:

" **(عرّج)عن الأربع الأوائل واقصد بها أشرف الدّيار**[5]

فالتناص هنا أيضًا تناص تآلف، فكلا الكلمتين لهما نفس الدلالة.

فالشاعر "**زيد الخير**" استحضر آليات التناص مع عدّة شعراء منه الإمام الشافعي وهذا يظهر جليًا في قوله3:

لا تلومني إذا همت بها هل رأيتم شاعرًا ما عشقا

أنا كالزورق في شطآنها (ارتجي) فيها الجمال الفائقا[6]

فهذا التناص وهذا الاستحضار قريب من قول الإمام الشافعي4:

فعم قليل وهو في عقلاته أناخت صروف الحادثات ببابه

فأصبح لا مال ولا جاه (يرتجى) ولا حسنات تلتقي في كتابه[7]

[1]- المبروك زيد الخير، ترانيم الوفاء،ص 34.
[2]- درار مكي، تقريب المعاني في ديوان أبي مدين،ص 95.
[3]- المرجع السابق/ص 7 .
[4]- محمد إبراهيم سليم ،ديوان الإمام الشافعي، مكتبة ابن سينا للنشر و التوزيع والتصدير ،د ط،ص 22.

إنّ الشاعر هنا ساق قوله بعبارة ليست له ،استخدمها الإمام الشافعي قبله ،فقد تسلح الشاعر "**زيد الخير**" بمفهوم خاص به في هذا البيت ما يجعله يحقق استقلاله الذّاتي مع إضافة تفصيل لمفهومه في هذا البيت.

أمّا إذا ما تحدثنا عن نوع آخر من التناص وهو التناص بالنفي،قلنا أنّ الشاعر أورد شعره على هذا النوع وهذا حينما قال[1]:

"و اسألوا الأكياس كم من أنفس أحرقت في قيدها منخنقه

واسألوا الريح وترجيح الصدى ودخان النخلات المحرقه

واسألوا عنها ابن شهره بطلا في الفيافي ثائرا منطلقا"[8]

فهذه الأبيات قريبة من الأبيات التي أوردها الشاعر محمود درويش في قصيدته 'جواز سفر" حينما قال2:

أيوب صاح اليوم ملء السماء

لا تجعلوني عبرة مرتين!

يا سادتي ! يا سادتي الأنبياء

(لا تسألوا) الأشجار عن اسمها

(لا تسألوا) الوديان عن أمها[9]

والتناص هنا واضح ، لكن المفارقة التي تكمن بين الأبيات التي وردها الشاعر "**المبروك زيد الخير**" في ديوانه " **ترانيم الوفاء**" والأبيات التي جاءت في قصيدة "**جواز سفر**" لمحمد درويش هو أنّ الكلمة (اسألوا) جاءت مثبتة أما عند محمد درويش جاءت منفية وهذه أحد

[1]- المبروك زيد الخير، ترانيم الوفاء،ص،18.

[2]- محمد درويش،ديوان شعري،رياض الريس للكتب والنشر،ط 1 ،جانفي 2004، ص 372.

آليات التناص المعروفة لدى الشعراء بكثرة فدلالة الكلمتين ما هو إلاّ تفاعل وانتقال بالدلالة إلى حيز معنوي آخر وهذا التفاعل جاء خدمة لنصه الشعري.

أوردنا فيما سبق تناص بكلمة مفردة، أما الآن ننتقل إلى تناص آخر و هو تناص في المعنى و اللفظ معا، و هذا البيت **للمبروك زيد الخير** في قصيدته "**اعتراف طالب لأستاذه**" ليقول1:

و جميع (دروسي) تسعدني و سعدت بقربك لو تذكر[10].

و هذا البيت قريب جدا من بيت في قصيدة "**موال دمشقي**" **لنزار قباني** الذي يقول2:

يا من يعيد (كراريسي) و(مدرستي) و القمح و اللوز و الرزق المواويلا[11]

كلا البيتين يحملان معنى واحد و هو الدراسة. فزيد الخير تطرق إلى موضوع دراسته و كذا عرفانه للأستاذ، أما نزار قباني فهو في حالة تمني للأيام الدراسية، الأيام التي وصفها بالأيام الزرقاء في حياته.

فالتناص هنا تناص لفظ و معنى، و هذا الأمر ينطبق أيضا على بيت آخر في قصيدة أخرى تحت عنوان "**من مفكرة عاشق دمشقي**"3:

و "أرجعيني إلى أسوار مدرستي و أرجعيني الحبر...و الطبشور...و الكتب"[12].

فهذا البيت أيضا يحمل نفس معنى البيت الذي قاله في قصيدة "**موال دمشقي**"

في هذا الفرع من التناص **المبروك زيد الخير** أورد في قصيدة تحت عنوان "**تجليات**" بيت يضمن فيه كلاما ليس له،و إنما سبق إليه غيره من الشعراء و هذا حينما أورد بيت

[1]–المبروك زيد الخير، ترانيم الوفاء، ص212.

[2]–محفوظ كوال، أروع قصائد نزال قباني، نوميديا للطباعة و النشر و التوزيع، د ط، 2007، ص279

[3]–المرجع نفسه، ص276

على هذا المنوال1:

في سباق إلى الحظوظ كل عبد و ما نوى[13]

و هذا البيت قريب جدا من بيت في قصيدة "**نعم الفراش الأرض**" لأبي العتاهية2:

والله للناس بأعمالهم و كل ناو فله ما نوى[14].

فكلا البيتين يدلان على النية الحسنة للفرد فإذا أخذنا بيت **زيد الخير** فإنه يدل على السباق نحو الحظ من طرف العبد أين يخضع فيها للهوى لهذا نجده يقول أن الحظ يكمن في النية الحسنة و البعد عن الأهواء، كذلك الأمر يتعلق بالنسبة لأبي العتاهية أين يحدد أعمال الناس و يربطها كذلك بالنية الحسنة، فالبيتين كلاهما تناص من الحديث الشريف أوردناه بالتحليل في الجزء الذي يخص مظاهر التناص لدى زيد الخير في القرآن و الحديث، و التناص هنا تناص لفظ و معنى.

من خلال ما سبق نستنتج أن التناص في الشعر هو إحدى الظواهر الفنية التي اكسبت الخطاب الشعري جمالية و رونق في الكلام،وهذا من خلال انفتاح الشاعر على الذاكرة البشرية،و هذا ما يدفعه الى الغوص في الأعماق قصد اكتشاف الماضي و إعادة القراءة والصياغة في ضوء الحاضر.

4- توظيف الرمز:

يعد الرمز وسيلة من وسائل انفتاح النص الشعري على خارجه والعالم، وتأتي الرموز على نوعين: رموز مفردات مثل "**سفينة نوح**"، "**عصا موسى**" و رموز شخصيات مثل: **أيوب، عنترة بن شداد...إلخ.**

[1]–المبروك زيد الخير، ترانيم الوفاء، ص82.

[2]–أبو العتاهية، ديوانه، دار بيروت للطباعة و النشر، د ط، بيروت 1986م، ص25.

والرمز بعمومه هو كل**«ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه، لا بطريقة المطابقة التامة، و إنما بالإيحاء أو وجود علاقة عرضية أو متعارف عليه».**[1][15] لكن المعنى هنا هو الرمز الشخصي والمقصود به توظيف شخصية تراثية أو معاصرة، واقعية أو مبتكرة يدمجها الشاعر في نصوصه، ويظل على مبعدة منها.

فيسير الشاعر وراء الرمز « Symbole » لأنه يعد حياة فنية وظفها الكتاب في تشريح أوضاع مجتمعاتهم،ولا يمكن إدراك مغزاها، وفهم مرماها الدلالي إلا إذا ربطناها بواقع الإنسان المعاش وحياته اليومية، فالرمز صاحب تطور الحضارة العربية الإسلامية ومختلف مراحلها لذا نجد يستعين بالرموز التراثية ويسعى من خلال الخيال إلى إبراز الحقيقة الفعلية،بمختلف الوسائل الإبداعية الفنية والتعبيرية، فهي **«القيم التي يفرزها الفن الخلاق قيما خالدة لأنها تعبر عن الجماعة في ظروف تاريخية معينة وليست قيم فرد منفصل عن الآخرين».**[2][16]

يؤكد عنصر الرمز وجود تفاعل بين الأشكال التراثية و الخطاب الشعري، و هذا من خلال إيحاءاته الدلالية التي تعمل على إبقاء التواصل بين بني البشر، وتبقيه في صيرورة دائمة مع الحياة اليومية لأن «**صياغة التراث القديم، و محاولة إثرائه بدلالات جديدة من شأنها**

[1]–عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر،ص153

[2]–المرجع نفسه،ص154.

أن تعيد الحياة إليه وتجعله أكثر انسجاما مع العصر، و استجابة لما يعانيه الإنسان في حياته المعقدة».[1][17]

لكن ثمة تغيير في رؤى القصيدة الشعرية للرمز فهي"**تختلف عن رؤية الإنسان البدائي،بالضرورة فهي رؤية واعية تتسم بالقصد وتهدف إلى الإفادة من عناصر الأسطورة والتراث الموغلة، في أعماق الإنسان من أجل رسم صورة أعمق للإنسان، ولطبيعة عوامل القهر التي تعرقل مسيرته"[2]**.[18]

من خلال تتبعنا لديون "**المبروك زيد الخير**" ركز الشاعر على استخدام رموز ذات بعد ديني من اسلامية، ومسيحية ويهودية، فالشاعر يعود في ظروف خاصة إلى ثقافته الدينية، وما تمتاز به من الثراء في مدلولاته الرامزة، فالقرآن الكريم و غيرها من المصادر الدينية تعد من أهم روافد القصيدة الحديثة من ناحيتي الشكل والمضمون،وهذا لما تمتاز به من إقبال وخصوبة في هذين الجانبين.

والرموز الواردة في ديوان ترانيم الوفاء مختلفة الانتماء والمصادر، وهي متفاوتة في حضورها و تأثيرها في بناء القصيدة، فمنها الرموز الدينية التي تنظم في إطار الأنبياء والرسل الذين وجد فيهم الشاعر دلالات متعددة وخصوبة في توظيف الشعري، وخاصة النبي محمد صلى

---

[1]– زهرة خالص، التناص التراثي في ،2005\ 2006، ص27. حديث أبو هريرة قال.....لمحمود المسعدي، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر

[2] –المرجع السابق، ص26.

الله عليه و سلم، و المسيح عليه السلام، و موسى. و من الرموز الدينية نجد الشاعر يرمي في قوله هذا:[1][19]

ذبت عشقا يوم أن سامرتها ولبست الفجر حين انغلقا

و سكبت الروح في محرابها كلما القلب بحب خفقا

فهنا الشاعر تناص مع قصة **"مريم العذراء"** و اقتراب مولد المسيح عليه السلام، "**فمريم**" رمز العفة والطهارة والنقاوة والبراءة في دروب المحبة الإلهية، حيث الصفاء والهناء.

وكذا مفردات(**الروح،المحراب**) أيضا رموز، فالروح رمز الحياة والتجديد والبعث من جديد والمحراب رمز العبادة والمكان المقدس.

وفي موضع آخر نلتمس أيضا رموز تدل على الدينية المسيحية و يظهر هذا من خلال: [2][20]

وأبت دين النصارى منهجا إذا رأت فيه الحواري نزقا

كيف بالصلبان تمدى أنفس عمل ينجي غارق من غرقا!

فالصليب رمز الديانة المسيحية مقارنة مع النجمة و الهلال.

و بالعودة إلى القصيدة الأولى،"**قصة مدينة**" فقد عمل الشاعر بالإحالة إلى "**يوسف عليه السلام**" والإحالة تتم إلى شخصية ما، بالأنبياء إلى جزء بسيط من أحداثها، أو متعلقاتها **أو** صفاته، دون ذكرها مباشرة فيوسف رمز الجمال والتجربة الحياتية الممتدة.

[1]–المبروك زيد الخير، ترانيم الوفاء،ص 30.

[2]–المصدر نفسه، ص10.

وتأتي معظم الرموز في المتن كشواهد عيان يقول الشاعر المبروك زيد الخير:[1] [21]

كافحت سبعا شدادا بالرجا و شعور يتنامى أعمقا

فالرمز السحري للعدد سبعة تدل على عدد أعوام يوسف في السجن وعدد السنابل والبقرات بالإضافة إلى عدد سنين القحط والزرع.

من هنا "**فسبعة**" توحي وترمز إلى قصة "**يوسف**" والمنام الذي رآه الملك "**أن رأى سبع بقرات جميلات طالعة من النهر فارتعت البقرات في روضة، ثم رأى سبع بقرات أخرى قبيحات المنظر عجافا خرجت من النهر وأكلت البقرات الأولى السمينة**".[2] [22]

كما انفتح الشاعر على شخصية "**موسى**" والتي ترمز إلى فكرة الرفض المطلق والمواجهة والإنتصار على قوى الشر متمثلة في فرعون والسحرة.

يقول الشاعر[3] [23]:

إنها إبداع رب الخالق لو تجلى خر موسى صعقا.

أما في قصيدته "**لا لمايه**" فقد تناول فيها الشاعر قصة سيدنا إسماعيل عليه السلام.

"**وجاء في القرآن قصة ذبح إبراهيم لولده وهمه بذلك إلى أن نودي بالكف عن ذبحه، وأنه فدي بكبش يذبح عوض عنه**".[4] [24]

فإسماعيل رمز "الذبيح و الفداء" و الفدية لله عزوجل طاعة له و امتثالا لأوامره

[1]–المبروك زيد الخير، ترانيم الوفاء، ص23.

[2]–عبد الوهاب النجار، قصص الأنبياء، ص164.

[3]–المصدر السابق، ص23.

[4]–المرجع السابق، ص148.

من هنا قال الشاعر المبروك زيد الخير:[1]

مدفن العالم الفقيه السمي بالذبيح الشهير بين البرايا

إذ تسمى بإسماعيل فأصحى صادق الوعد مستطاب السجايا

فارفعوا قدره على كل قدر وجعلوا نـهجه و جاء الرزايا

و من الرموز الدينية التي ترمز إليها الديانة الإسلامية نذكر ما يلي:

ذكر الشاعر في قوله:[2][25]

إن دينا ثمن الحق غدا دين إيمان و فكر و رقاء

فالدين،الحق، الإيمان، كلها ألفاظ ترمز إلى الدين الإسلامي الحنيف **(دين الحق و الإيمان)**، أخرج البشرية من الظلمات إلى النور،ومن الفوضى إلى الاستقرار والمساواة بين جميع البشر.

و في أبيات يقول: [3][26]

درس الفقه يفهم ثاقب لم تكن نظرته منغلقة

فهناك لفظة **(الفقه)** ترمز وتدل على العلم الكامل والناضج وهو يرتبط بما جاء في القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة ومعالجة القضايا المطروحة فيه.

[1]–المرجع السابق، ص10.

[2]–المرجع نفسه، ص20.

[3]-المرجع نفسه،ص64.

و يمضي الشاعر بامتصاص الرموز الإسلامية **(من صلاة و تستبيح)** والتي ترمز إلى العبادة والإعتكاف طاعة لله ومخافة منه، وتقربا في الوقت نفسه إليه ويظهر هذا ضمن أبياته:[1][27]

في صلاتي غرقت في سجاتي فانظروا تدركوا مالي و حالي

وفي موضع آخر،جاءت أيضا التسابيح والصلاة في قول الشاعر[2][28]:

فالأولى مهدوا الطريق غرسوا الغرس ما ذوى

بالتسابيح و الصلاة للذي اختير ما غوى

هذه الأبيات ترمز إلى أولئك الذين أفنوا حياتهم في طلب العلم والمعرفة، والعاملين من أجل تعميم شمعة العلم وسط الإنسانية جميعا.

و لقد أدرج الشاعر لفظ الجلالة **(الله)** رمز التوحيد والتعالي.

ويظهر هذا في:[3][29]

اطلبوا اللطف بالبلاد واسألوا الله ذا القوة

أما في قصيدته "**قيود الأشواق**" فقد فصل الشاعر في ذكره للسيرة النبوية، وقد دخل إلى أعماقها كاشفا عن مميزات هذا الدين، فيقول في مطلع قصيدته: [4][30]

بسيرة أحمد ذقت الحياة و رددت أنعامها السارية

[1]–المصدر السابق، ص64.

[2]–المصدر نفسه، ص82.

[3]–المصدر نفسه، 85.

[4]–المصدر نفسه، ص90.

فأبصرت فيها الضياء المبين يقرب للرشد أفكاريا

فأحمد رمز الصادق الأمين و حامل رسالة الهدى و التنوير و مخرج البشرية من الظلمات إلى النور.

أما في قصيدته: "**انسكاب الصمت**" فهو يقول:[1][31]

واطلبوا الله لقطري أن يحلى بالأمان

فهو أرض الحيز أو قل هو فردوس الجنان

فالفردوس رمز **(الجنة)** المثالية و المرتبة الرفعية و العالية يدخلوها عباد الله الصالحين و الشهداء و المجاهدون في سبيل الله عزوجل.

لم يقتصر "**المبروك زيد الخير**" في ديوانه "ترانيم الوفاء" على الرموز الدينية و إنما أدخل التاريخ وما يتصل به من شخصيات ترمز كل واحدة منها إلى دلالات ذات قيمة سلبية أحيانا وايجابية أحيانا أخرى، وجعل الأحداث والشخصيات مرموزة وموحية في محاولة منه لإعادة قراءة التاريخ ومن ثم توظيفه بصورة انتقائية هادفة، غالبا ما يرى فيها تجسيدا لموقف بطولية، ترسم منهجا واضحا لقانون القيم الدينية والأخلاق، هذا من جانب، و من جانب آخر يرسم صورة لقوى الشر المتجددة في غير زمان، و غير مكان من العالم الإسلامي، لذلك فإن **«الأحداث التاريخية و الشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية».**[2][32]

[1]-المصدر السابق، ص155.

[2]–التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص138.

ألحق الشاعر في قصيدته "**عبقرية الأمير عبد القادر**" شخصية ذات رمزية بطولية، و رمز الجهاد ضدّ الظلام و الإستعمار، كما ترمز أيضا شخصية "**الأمير عبد القادر**"إلى الفطنة والحيلة و الذكاء الخارق، و كان له أثر في التاريخ الجزائري.

و قد استخدم الشاعر آلية القلب كرمز للأمير عبد القادر فيقول:[1][33]

سالت الأحرف في معصرها هل سمعتم أن حرفا يعصر!

يا أميرا غاص في رجع الصدى و انثنى يسأل: أين السحر؟

في موضع آخر يدرج "**اسم الصحابي عقبة بن نافع**" فاتح الشمال الإفريقي، و بنى مدينة القيروان، قبره في سيدي عقبة ببسكرة، وهو**(رمز الجهاد في سبيل الله و حامل لواء الراية الإسلامية).**

فيقول الشاعر في قصيدته **إبراق طيف:**[2][34]

عانقت عقبة في تطوافه وعدت ترشف من رسفته

بلسان عربي منتقي واضح النبرة في رنته

كما ذكر الشاعر في قصيدته السابقة لشخصية تاريخية حملت في طياتها رموز**(العظمة و الشجاعة والقوة)**، و هي شخصية "**ماسنيسا**" زعيم و قائد عظيم من عباقرة البربر الذين صنعوا المجد بالإرادة و الانتصارات و الشرف.

1–المبروك زيد الخير، ترانيم الوفاء، ص101.

²–المصدر السابق، ص40.

يقول الشاعر:[1][35]

كم بطولات توالي ذكرها بدأت تكبر من عزته

قبست من مسينيسا عزمه وسمت للخلد من همته

استطاع الشاعر أن يكون نفسه تكوينا ثقافيا، فقد وثق الصلة بالثقافة العربية، قديمها و حديثها، و تأثر بتياراتها المختلفة و قد كان لثقافته الدينية العميقة أكبر الأثر في تكوين نصوصه الشعرية، **«فالفن خلق و إبداع، فيه يجد الإنسان ذاته، و يعبر عنها و إن كان في الوقت نفسه يعبر عن مجمل العصر، و الظروف التي تتم فيها عملية الإبداع، فالشاعر له الدور الأكبر في إعادة تشكيل الواقع المتصل بذاته بعد أن يشتد وقعه على مخيلته، و يكسوه بدلالات جديدة تكفل له الوصول إلى درجة الإبداع بعد أن تنصهر ذاته في المجتمع، و ينصهر كلاهما في العمل الشعري، و هو بذلك يرقى بأحاسيسه و أفكاره، و يرتقي عمله الأدبي».**[2][36]

[1]–المصدر السابق ، ص40.

[2]-ابتسام موسى عبد الكريم أبو شرار، التناص الديني و التاريخي في شعر محمود درويش، قسم اللغة العربية جامعة الخليل، 1428هـ/2007، ص136.

5_ استدعاء الشخصيات:

يعمل المبدع بتدعيم روآه الشعرية، باستدعاء شخصية ما يجد بينها و بين موضوعه علاقة انسجام و تطابق، فيقوم بإدخال الشخصية في قصيدته قصد التفصيل في عرض الموضوع لينوب عنه الرمزو الإشارة إليه من خلال التناص.

فالتناص«**يمثل هنا اختراق الذات الآخر إلى آفاق عديدة لخلق أجناس شعرية جديدة، ففي استدعاء التراثي اختراق المعاصر للتراث و تفكيكه وإعادة بنائه و توظيفه ليقول ما نريد نحن أن نقوله،لا ما كان يقول هو ونحن الذين نتكلم ولكن بلسان التراث، و في الإستدعاء مسارات تتعدد و دلالات تتنوع حسب قدرة استخدامها، و يتضح ذلك في تلاصق الصوتين باندماجهما في بيئة واحدة (السابق و اللاحق)**».[1][37] يذهب جيرار جنيت إلى أبعد من ذلك فيقول أن هناك «**مرجعيات شتى سعى النص إلى الانفتاح عليها،بل ولقد أصبح العالم بكل تفاصيله و مكوناته مرجعا مركزيا، يأخذ النص منه ما تقتضيه التجربة التي يتناولها، وتعد الشخصيات التراثية من إحدى أدوات استجلاب الإبداع، والإستعانة للدخول إلى عوالم إبداعية و الحصول على معان جديدة**».[2][38] إذن جنيت ربط عملية استحضار الشخصيات بالإبداع. وهذه الإستدعاءات نجدها عند الشاعر"**المبروك زيد الخير**"في ديوانه "**ترانيم الوفاء**" فقد تضمن شعره الكثير من الشخصيات الدالة و شخصياته هذه متنوعة و متعددة زمانا و

[1]–حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص37.

[2]–عصام حفظ الله واصل، التناص التراث المعاصر، ص151.

مكانا، فنجده عنده شخصيات تراثية ذات بعد ديني و شخصيات ذات بعد تاريخي، و أخرى ذات بعد أدبي.

1_5 شخصيات تراثية ذات بعد ديني:

الشاعر "**زيد الخير**" في قصيدة له تحت عنوان "**قصة مدينة**" أورد العديد من الشخصيات التي تحمل في ثناياها بعدا دينيا.

فهذه القصيدة تحمل في ثنايا موضوعها قصة مدينة الأغواط قديما أي أثناء الاحتلال الفرنسي لها، و من هذه الشخصيات الموحية التي أدرجها شخصية الولي الصالح الحاج عيسى و هذا في قوله1:

شرفت بالحاج عيسى سيّدا من قرون ثالثات سابقه

جاءتها من تلمسان هاديا حاملا نورا سرا أعمقا

جمع الأحلاف مع من حاربوا من بن سرقين جمع الفرقاء

جاعلا قصر ابن بوطة مركزا و التآخي و التصافي موثقا

إنه يرمز لتجميع الرؤئ و المثال الفذ علما وتقى

و ترد الصلح فيها زمنا بعد موت الشيخ لله البقا[39]

الشاعر هنا استحضر شخصية الولي الصالح الحاج عيسى، قصد مدينة الأغواط آتيا من مدينة تلمسان واصفا إياه بأنه حاملا نورا. هذه الأخيرة توحي إلى التغيير، و هو أحد

[1]_المبروك زيد الخير، ترانيم الوفاء، ص13.

المنتمين إلى الطريقة الناصرية، أقام بقصر ابن بوطة إلى أن وفته المنية عام 1737م، و قد عمل جاهدا لتوحيد قبيلتي (الأحلاف) و (أولاد سرقين). و الشخصية المستدعاة هنا هي شخصية تاريخية من الواقع المعاش الزمن و الأحداث التي تحمل دلالات دينية و تاريخية، كما أنه استدعى هذه الشخصية قصد إسقاط البطولة و الشجاعة على الولي الصالح الحاج عيسى و هذا كله بما جاء به من تغيير لمدينة الأغواط.

بعد هذا انتقل الشاعر لاستحضار شخصية سيدي موسى بن حسن الشاذلي في نفس القصيدة (قصة مدينة) و هذا في قوله1:

بعد عامين انتفضنا ضدّهم رافضين الغزو رفضا مطلقا

سيدي موسى و من يعضده أعلنوا الحرب عليهم مسبقا

في الجهاد قدسي ضدهم هزهز الغازين و المرتزقة[40]

سيدي موسى بن حسن الشاذلي هو مؤسس الزاوية الشاذلية بالمنطقة (أي الأغواط)، قام بعدة ثورات ضد فرنسا، و أعد جيشا و اتجه نحو الجزائر العاصمة ليحارب مع باقي المقاومين و لكن سوء تفاهم مع الأمير عبد القادر لم يصل إلى مبتغاه، و هذا المبتغى التقدم نحو الشمال قصد اسقاط محاولات فرنسا لتمسيح الجزائريين.

الإستدعاء هنا يحمل دلالة مذهبية دينية أكثر ما هي تاريخية فسيدي موسى هنا حاول إيقاف الصراع المذهبي الذي غرسته فرنسا في أواسط الشعب الجزائري، و الشاعر هنا أيضا

[1]-المصدر السابق ص15

يستدعي واقعا معاشا، محاولا إياه إظهار الواقع الجزائري المرير الذي عاشته أثناء الاحتلال الفرنسي، هذا الواقع يتكرر باستمرار في باقي القصيدة.

و الشخصيات التي استدعاها الشاعر شخصية جزئية من النص فهي شخصيات مساعدة و ما يجمع بين هذه الشخصيات أن لها هدف نبيل سامي في تنشئة الجيل القادم، و ما نلاحظه في جل القصيدة هو التكرار الكثيف للشخصيات، لكن مع هذا يبقى له أثر لدى المتلقي و العملية التكرارية حدثت على مستوى المعنى و ليس على مستوى اللفظ، هذا ما جعل منهم يكتسون مكانة مرموقة لدى الشعب الجزائري و خاصة أهل الأغواط، و هذا من خلال أعمالهم في مجال الدين و التكرار الذي أورده الشاعر هنا ما هو إلا خدمة للنص، فالتناص هنا تناص تآلف، الهدف منه المعنى الظاهر الذي جسدته الشخصيات على حدى و كذا استدعاء المعنى المقابل لهذه الشخصيات وهو الأثر الذي تركته و خلفته لدى المخزون الجمعي المتكون من الاحترام و التقدير و العظمة.

أما في قصيدة أخرى تحت عنوان "**المعين العذب**" الشاعر زيد الخير استحضر شخصية مالك بن أنس حينما قال1:

"قد قيض الله لنا رموز علم موقفه فحفظت ميراثنا

في نكسة و غلب

مثل الإمام الناسك شيخ الشيوخ مالك ذي العقل و المدارك

لفقهه المنتسب

للمصطفى بلا ارتياب في حكمه مثل العباب يعزي لها فضل الخطاب

بالصدق لا بالكذب

و قد حباه العلما تمييزا و مكرمه و هيبة و عظمه

إذ صار شيخ المذهب

فكان رمز الورع في مأمن و مفزع و هو الذكي الألمعي

يطل خلف السحب

و كان حقا مفتيا و عالما ربانيا يفجر المعانيا

مقتبسا من النبي

يا هوله من موقف موكب مطوف بجلد جر عارف

على ثنايا يثرب

موعدا كي ينتهي عن طلقة المستكره لكنه لم يأبه

بظهره الملتهب

و جاد بالموطإ في لفظه الموظإ و كأسه المملئ

بالعسل المستعذب

و كان حقا صائنا في أزمة بلادنا و لم يزل يجمعنا

بنفحه المطيب[41]

[1]–المصدر السابق ص 138–139.

إن الشاعر **المبروك زيد الخير** استحضر شخصية الإمام مالك بن أنس العالم الجليل، نبغ في الحديث و كان تقيا و رعا عالما، أجمع على فتواه المسلمون و قالوا لا يفتي و مالك بالمدينة، و قد ألف الموطأ و ترك تلامذة وفقها أصيلا، و الموطأ إشارة إلى كتابه الذي ألفه في 40 عاما بطلب من المنصور العباسي.

و الشاعر هنا استحضر هذه الشخصية في قصيدته "**المعين العذب**" لأن مالك يعدّ أحد الرموز التي سعت جاهدة للحفاظ على موروثنا الإسلامي، هذه الشخصية الفذة التي تتسم بالعقل الراجح و المتدارك، و الذي ينتسب إلى سلالة سيدنا المصطفى، و هذه الأخيرة شخصية أخرى أوردها الشاعر ليبين نسب الإمام مالك بن أنس، على أن تكون شخصية الإمام بن أنس هي شخصية جزئية مساعدة و فاعلة في آن واحد للشخصية الرئيسية و هي شخصية الرسول صلى الله عليه و سلم.

و استدعى الشاعر هنا هذه الشخصية نظرا لدورها الفعال في الحفاظ على ما جاء به خير الخلق و هذا من خلال مذهبه المالكي الذي له صدى كبير في أوساط المسلمين عامة. و يعد هذا التأثر الكبير به نتيجة نسبه الذي ينتمي إلى الرسول صلى الله عليه و سلم.

كما قلنا آنفا فشخصية الإمام بن أنس شخصية جزئية لكن تبقى أساس النص و مركزه، حيث ركز عليها الشاعر كثيرا و لم يركز على شخصية الرسول (ص)،و هذا التركيز ليس غرضه التقليل من شأن شخصية أخرى و إنما غرضه توظيف النص المرجعي لبيان سعي الإمام مالك في إتباع سيرة سيدنا المصطفى و أخذه كقدوة و السير على نهجه، فالتناص هنا

تناص تآلف، لأن المعنى الدلالي في الإستدعاء هو الذي استحضره الشاعر له نفس الغرض ونفس المقصد، و ما أدّته شخصية المصطفى من دلالة باعتباره نص مرجعي أدّته شخصية الإمام بن أنس في هذه القصيدة.

2-5 شخصيات تاريخية ذات بعد تاريخي:

إن الشاعر "**زيد الخير**" لم يركز في عملية الاستدعاء على الشخصيات ذات البعد الديني و إنما استحضر شخصيات تاريخية لها أثر ووقع لدى المتلقي و هذا من خلال التركيز على بعض الشخصيات التي عرفها التاريخ الجزائري و منها شخصية "**الداي و الباي**" و هذا في قصيدته "**قصة مدينة**" الذي يقول[1]:

"غير أن الباي من وهرانه بجيوش في سماها حلّقا

أرذخ السكان بالحرب التي فتحت أبوابها المنغلقه

ودهانا الدهر بالحبس الذي ذات يوم بالموانـي بصقا

وأن من سيدي فرج يدّعي ردّه للداي صفعا أخرقا

لم تكن مروحية الداي سوى حجة قدمها كي يفسقا[42]

إذا ما تغلغلنا في ثنايا تاريخنا العريق نجد أن فترة حكم الداي حسين تعدّ منعرجا حاسما في التاريخ الجزائري، حيث تميزت فترة حكمه بتقسيم الجزائر إلى عدّة مقاطعات **(بيلك)** وكل بيلك يحكمه "**باي**" وما هو معروف أن مدينة الاغواط تأبت على "**باي التيطري**"، لكن

[1]-المبروك زيد الخير، ترانيم الوفاء، ص14.

الأتراك الذين يقطنون المدينة رفضوا دفع الإتاوة الخاصة بهم فعجز الباي التيطري في السيطرة عليهم و لكن و بأمر من السلطة المركزية بالعاصمة الذي يحكمه داي حسين جاء باي وهران إلى مدينة الأغواط لتأديب كل من رفض دفع الإتاوة و فتحها عنوة بعد مقاومة عنيفة.

فالشاعر هنا أورد شخصية الباي أولا و هي شخصية مساعدة لشخصية "الداي حسين" كما ركز الشاعر هنا على حادثة المروحة التي أخذتها فرنسا كحجة للإحتلال.

فالشاعر هنا استدعى الشخصيتين لأنهما الأكثر شيوعا لدى الشعب الجزائري و المتلقي بصفة عامة، و ركز على فترة الداي حسين لأنها نقطة حاسمة في التاريخ الجزائري، كما أن الشاعر بين كيف أن فرنسا أخذت من حادثة المروحة كذريعة لعدم احترام السيادة الفرنسية فالشخصيات المستدعاة هنا شخصيات تاريخية من الواقع المعاش.

أما في أبيات أخرى من نفس القصيدة يقول1:

"و إذا الغزو يرى مكتسحا فيلقا يتبع فيها فيلقا

و انهزمات فرنسا وصمة صيرت كل زعيم مطرقا

فأسألوا (بسكار) من مصرعه من برد يوما أذاها انصعقا

واسألن(منجان) فكم من غطة في صراع يتنامى مرهقا

واسأل (اتريملي) عن مرويه كم رأى من معجزات حارقة

آه، ما آلم (ديسمبر) قد أوشكت أغواطنا أن تسحقا

قتلوا من غير ميز أهلها وابادوا بالدمار الزنبقا

و امتطاها (دوبراي) زاهيا فاسألوا كل عمار سحقا

و اسألوا الأكياس كم من أنفس أحرقت في قيدها منخنقة[43]

في هذه الأبيات أورد العديد من الشخصيات "**فبوسكارين**"هو قائد فرنسي برتبة جنرال،حاول احتلال مدينة الأغواط، وقد أطلق عليه مواطن النار من بعيد فأرداه قتيلا، أما "**مونجان**"هو عسكري ذو خبرة و حنكة، "**تريملي**" هو كولونيل فرنسي أما "**دوباراي**" هو أيضا عسكري فرنسي. وكل هذه الشخصيات ربطها الشاعر بيوم **04 ديسمبر 1852م** أين سقطت فيه مدينة الأغواط بعد مقاومة عنيفة و طويلة للإحتلال.

ومن الملاحظ أن ما يجمع بين هذه الشخصيات كلها هو القتل و الدمار في حق أفراد مدينة الأغواط، فكان استدعاء الشخصيات هنا تقوم على قلب و تحويل البطولة و الشجاعة إلى غاية أخرى و هو سفك الدماء و التدمير، فالشاعر هنا جرّد هذه الشخصيات من صفاتها الحقيقية و ليس هذا فقط بل أفقدها مكانتها الحقيقية في النص، فالعلاقة التي تربط بين هذه الشخصيات هو علاقة تخالف وتضاد

5- 3 استدعاء شخصيات ذات بعد أدبي:

كذلك في ديوان "**ترانيم الوفاء**" نجد للشخصيات الأدبية حضورا لا بأس به و هذا في قوله1:

"كم بها من عالم مستمسك و حكيم بالمعاني حلقا

كم بها من شاعر أو مبدع قد ترقى بالقوافي طرقا

[1]_ المصدر السابق، ص 16-17.

رب ملحون من الشعر رقى (بابن كريو) صدى و تلقا

ثم جاء (الزاهري) و هو الذي في فنون الشعر يسمو ألقا

و أنى (الميلي) من بعد لها يرشد الناس خطيبا مفلقا

كون الجيل وارسى علمه وتحرى في التوخي المنطقا

درس الفقه بفهم ناقب لم تكن نظرته منغلقه

كم كتاب رائع ألفه مثل تاريخ بلادي العبقة

تاركا من بعده أبنائه كفروع ناظرات موروقه

فاذكر (الشطة)في هيبته بعلوم راسيات دافقة[44]

ففي هذه القصيدة الشاعر أورد أو استدعى العديد من الشخصيات الأدبية المعروفة في الساحة الأدبية الجزائرية، فأول شخصية استدعاها هي **(عبد الله بن كريو)** شاعر الملحون الفحل، الذي شاع ذكره في أنحاء الوطن، ثم انتقل ليستدعي شخصية **(سعيد الزاهري)** الأخ الأكبر للمؤرخ زهير الزاهري، و قد جاء الأغواط معلما و مرشدا، و لكنه ما لبث أن يحل لصعوبات واجهته.

بعدها انتقل لاستدعاء شخصية أخرى وهي شخصية **(مبارك الميلي)** هذا العالم الكبير ورد إلى الأغواط في **1923م** و بقي بها ثماني سنوات، كما لمح الشاعر إلى كتاب ألفه هذا

[44]–المصدر السابق، ص19–20.

العالم الكبير و هو كتاب "**تاريخ الجزائر في القديم و الحديث**" و هذا الكتاب ألفه أثناء إقامته بالأغواط.

إن الإستدعاء الهائل للشخصيات الأدبية لدليل على تركيز الشاعر "**المبروك زيد الخير**" على هذه النقطة فعملية تكرار الشخصيات ما هو إلا خدمة للنص، فالتناص هنا تناص تآلف، الهدف منه المعنى الظاهر الذي جسدته الشخصيات في النص المرجعي، ليس هذا فقط بل التناص هنا غرضه المعنى المقابل للمعنى الظاهر الذي ترمي إليه الشخصيات و هذا من خلال الأثر الذي خلفته في نفوس المتلقي من قيمة اجلالية لهذه الشخصيات.

الخاتمة

خاتمة

لقد تطرقنا في هذا البحث إلى ظاهرة نقدية مهمة و بارزة ، في الساحة النقدية الغربية و العربية، و قد استطعنا من خلال تعمقنا في هذا الموضوع أن نصل إلى بعض الحقائق المتصلة بالتناص ومن هذه الحقائق، أن ظاهرة التناص ظاهرة نقدية غربية تسربت إلينا نتيجة احتكاكنا بهم في الآونة الأخيرة لكن هذا الأمر لا يعني أن هذه الظاهرة ليس لها أثر في موروثنا النقدي و البلاغي، فقد جاءت بتسميات عديدة و ليس هذا فقط بل و سعى الباحثون العرب إلى إعطاء تفصيلات عديدة لهذه التسميات بل و أضافوا إضافات عديدة وتفريعات جديدة، و هذا من خلال تركيزهم على الجانب النظري لهذه التسميات ، مع إعطاء أمثلة عديدة لها . ليأتي بعد ذلك العرب المحدثين ليركزوا على الجانب التطبيقي و هذا من خلال أعمالهم الجبارة في هذا المجال.

و انطلاقا مما تعرضنا إليه في الفصل النظري قمنا بالتفصيل أكثر في الجانب التطبيقي، و هذا من خلال تطبيق آليات الخاصة بالتناص على ديوان "ترانيم الوفاء" للشاعر الجزائري" **المبروك زيد الخير**" ، هذا الاخير تنوعت مصادر ثقافته ، و هذا ما انعكس على جل قصائده في الديوان، و من هذه المصادر المتنوعة التي ساهمت في تشكيل قصائده تركيزه على المصدر الديني، و هذا الأمر عادي جدا لأن الشاعر صوفي زاول دراساته، الأولى في المدارس القرآنية ، هذا ما جعل الشاعر يكسب ثقافة واسعة في القرآن ، و الحديث . وهذا ما بدا من خلال حضور بعض الآيات القرآنية و الأحاديث الشريفة في شعره بطريقة جزئية.

أما المصدر التاريخي فجاء بصورة مكثفة في شعره ، و هذا حينما ركز على التاريخ الجزائري، و هذا من خلال اشتمال قصائده على أحداث و شخصيات تاريخية ، سواء إن كان هذا الإشتمال له أثر سلبي أو إيجابي على التاريخ ، و قد أسهم التناص التاريخي في ديوانه على إبراز الصراع الإنساني الذي تعيشه الشعوب المستعمرة هذا من خلال توظيف الرمز الذي يوحي إلى المواضيع التي عالجها في قصائده.

لقد أثر التناص الأدبي الذي كان حاضرا في معظم قصائده على الجانب الظاهري والباطني لقصائده، و بتعبير آخر فهذا الحضور أثر على معنى و مبنى القصيدة ، فجاءت إيقاعاته سليمة و خالية من أي إنزلاقات ، رغم استعماله لبعض الألفاظ و التسميات غير العربية ، لكن استطاع التعامل معها وفق الوزن الإيقاعي و الموسيقي للقصائد.

لقد تعددت مصادر ثقافة الشاعر"**المبروك زيد الخير"** و هذا ما لمسناه في معظم قصائده، وهذا التعدد له أثر على الجانب الموضوعي، و الفني في ديوانه.

و أخيرا نتمنى أن يكون بحثنا هذا مشتمل على بعض من الصواب، راجين من الله عز وجل أن يوفقنا.

قائمة المصادر و المراجع

* القرآن الكريم (رواية ورش)

1 _ابن منظور. لسان العرب. ج2 (ص. ي). دار الكتب العلمية .بيروت .لبنان. ط1 1415 . 1991

2_ المبروك زيد الخير. ديوان ترانيم الوفاء .مطبعة السلام .د ط. الأغواط 2000.

3_ المنجد الأبجدي. دار المشرق. ش. م .م. بيروت. لبنان. ط7. د ت

قائمة المراجع

4 _ أبو العتاهية . ديوان شعري. رياض الريس للكتب و النشر. ط1. جانفي. 2004

5_ تزيفيتان تودوروف. الشعرية. ترجمة شكري المبخوث و رجاء بن سلامة. دار توبقال للنشر. د ط .دار البيضاء .المغرب. 1987

6_ جوليا كريستيفا .علم النص. ترجمة فريد الزاهي .مراجعة عبد الجليل ناظم .دار للنشر دار البيضاء. المغرب. 1991

7_ حصة البادي. التناص في الشعر العربي الحديث(البرغوثي انموذجا). دار كنوز المعرفة العلمية للنشر و التوزيع. ط1. عمان. 2009

8_ سعيد سلام. التناص التراثي (الرواية الجزائرية نموذجا). عالم الكتب الحديث .د ط 2010

9_ سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي(النص و السياق). المركز الثقافي العربي. ط1. دار البيضاء. المغرب 1989.

10_ عبد الحق بلعابد. عتبات (ج جنيت). دار العربية للعلوم ناشروف. ط1. 2007

11_ عبد القادر بقشي. التناص في الخطاب البلاغي و النقدي. افريقيا الشرق. د ط. المغرب. 2007

12_ عبد الرحمن المصطاوي. شرح المعلقات السبع .دار المعرفة .ط2. بيروت. 2004

13_ عبد الرحمن المصطاوي. ديوان طرفة بن العبد. دار المعرفة. ط1. بيروت .2003

14 عبد الرزاق عبد المطلب. الجديد في الأدب. دار شريفة .ط.1 الجزائر. 2001

15 _ عبد العال مكرم شواهد سيبويه مؤسسة الرسالة ط1 بيروت 1987

16_ عبد المطلب الفاضلي شرح المعلقات العشر المكتبة العصرية للطباعة و النشر د ط بيروت 2001

17_ عبد الوهاب النجار قصص الأنبياء دار الكتب العلمية ط3 بيروت لبنان د ت

18_ عصام خلف كامل. الإتجاه السميولوجي و نقد الشعر. دار فرحة للنشر و التوزيع. د ط. د ت

19_ محمد ابراهيم سليم. ديوان الإمام الشافعي. مكتبة ابن سينا للنشر و التوزيع و التصدير .د ط. د ت

20_ محمد خير البقاعي. دراسات النص و التناصية. مركز الإنماء الحضاري. ط1 حلب. 1998

21_ مصطفى السعدني .التناص الشعري. منشأة المعارف بالإسكندرية. د ط 1991.

22_ محمد مفتاح. تحليل الخطاب الشعري _استراتيجية التناص_. المركز الثقافي العربي ط3. دار البيضاء. المغرب. 1992

23_ منذر عياشي. الأسلوبية و تحليل الخطاب. مركز الإنماء الحضاري. ط1 2002.

24_ منير سلطان. التضمين و الاقتباس. منشأة المعارف بالإسكندرية. د ط 2004.

25 _ محمود درويش. ديوان شعري. رياض الريس للكتب و النشر. ط1. جانفي 2004.

26_ ميخائيل باختين. المبدأ الحواري .نقد تزيفيتان تودوروف. ترجمة فخري صالح. ط2. 1997

27_ درار مكي .تقريب المعاني من ديوان سيدي أبي مدين .الجمعية العابدية الشاذلية. د ط .وهران. 2002

28_ يوسف وغليسي. النقد الجزائري من اللانسونية الى الألسونية. اصدارات رابطة ابداع الثقافية الجزائرية .د ط .2002.

المجلات

29_ سلام الأعرجي. كتابة و مفهوم التناص. الحوار المتمدن .د ط. ع 3573 2011.
30_ محمد بنيس. ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب. دار العودة .بيروت. لبنان ط1. 1979

31- عبد المحسن فراج القحطاني. النادي الأدبي الثقافي .د ط .حي الشاطئ. جدة. د ت
32- عبد المالك مرتاض. الكتابة أم حوار النصوص؟ .مجلة الموقف الأدبي. اتحاد كتاب العرب. ع330. تشرين الأول. دمشق. 1998

33 _ عبد المالك مرتاض. فكرة السرقات الأدبية و نظرية التناص .مجلة علامات .جدة ج1. ماي 1991.

34_ نور الهدى لوشن. التناص بين التراث و المعاصرة .مجلة أم القرى. ج15. ع26 الشارقة .صفر. 1424.

مذكرات التخرج

35_ ابتسام موسى عبد الكريم أبو شرار. التناص الديني و التاريخي في شعر محمود درويش . مذكرة ماجستير. جامعة الخليل .2007

36 _ عبد المنعم محمد فارس سليمان. مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر .مذكرة ماجستير. د ط. فلسطين. 2003

37_ زهرة خالص التناص التراثي في حديث أبو هريرة .مذكرة ماجستير. جامعة الجزائر. 2005

الأنترنيت

www.educe.com 38_ أوس الناطور. السرقات الأدبية .

الفهرس

المقدمة .....أ

المدخل: _الأصول العربية للتناص.....02.

الفصل الأول :_التناص عند الغرب و عند العرب..... 17

المبحث الأول :_ مفهوم النص عند العرب ص 17

_مفهوم النص عند الغرب ص21

المبحث الثاني :_مفهوم التناص عند الغرب..... 27

- التناص عند باختين ص 27
- التناص عند جوليا كرستيفا ص 30

التناص عند جيرار جنيت ص35

المبحث الثالث :_مفهوم التناص عند العرب 39

التناص عند محمد مفتاح ص 39

التناص عند عبد المالك مرتاض ص41

التناص عند محمد بنيس ص 43

الفصل الثاني :_تطبيق اليات التناص على ديوان ترانيم الوفاء للمبروك زيد الخير...47

التناص في القرآن الكريم ص 47

التناص في الحديث و السنة ص 55

التناص في الشعر العربي ص 58

توظيف الرمز ص 62

استدعاء الشخصيات ص 72

الخاتمة.....84

قائمة المصادر و المراجع.....87

الفهرس.....92