الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف–المسيلة –

كلية الآدب واللغات

قسم اللغة والأدب

الرقم التسلسلي: ...../2023

رقم التسجيل: ط1:492170

رقم التسجيل: ط2:611349

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماسترLMD تخصص: أدب جزائري

بعنوان:

التناص وجمالياته في ديوان "زفرات البوح"

لـ"محمد بن رقطان"

إعداد:

_يمينة قرساس

_مباركة صماح

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصف
عبد الكريم معمري	أستاذ محاضر"أ"	المسيلة	رئيسا
حكيم سليماني	أستاذ محاضر"أ"	المسيلة	مشرفا ومقررا
أحمد لعويجي	أستاذ محاضر"أ"	المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية:1444/1443ه الموافق ل 2023/2022م.

إهداء

الحمد الله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد الأولين والآخرين سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وعلى آله وصحبه ومن دعاه بدعوته، وسار على سنته إلى يوم الدين وبعد:

إلى أحن وأرقى مخلوقين في الوجود إلى اللذين تاهت الكلمات في وصفهما وعجز اللسان عن ذكر مآثرهما أمي وأبي إلى سندي في هذه الحياة إلى من تحمل معي التعب والشقاء إلى زوجي الغالي.

وإلى شموع بيتنا المضيئة وفوانيسها الوهاجة إلى نورها دنيا، مريم، أمين.

إلى زملائي في كلية الآداب واللغات دفعة 2022-2023م.

إلى كل من يعرفني ومن سقط من ذاكرتي سهوا أقول له عفوا.

إهداء

بسم الله الرحمن الرحيم

أهدي ثمرة هذا العمل إلى الأهل والأحباب والأصحاب إلى زملائي في العمل إلى كل العاملين بمكتبة المستوى المتألقة إلى كل طالب للعلم.

* قرساس يمينة *

شكر وعرفـــان

"رب أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت علي وعلى والدي وأن أعمل صالحا ترضاه وأدخلني برحمتك في عبادك الصالحين" سورة النمل- الآية 19.

ومصداقا لقوله تعالى" لئن شكرتم لأزيدنكم " سورة إبراهيم آية 7.

نحمد الله عز وجل الذي ألهمنا الثبات وأهدانا القوة والعزم على مواصلة مشوارنا الدراسي، وتوفيقه لنا على إنجاز هذا العمل فلنحمدك اللهم ونشكرك على نعمتك وفضلك ونسألك البر والتقوى ومن العمل ما ترضى وسلام على حبيبه وخليله الأمين عليه أزكى الصلاة والسلام، كما نتقدم بجميل الشكر والتقدير للأستاذ المشرف سليماني حكيم الذي سهل لنا طريق العمل ولم يبخل علينا بنصائحه القيمة فكان نعم المشرف، كما لا أنسى جميع الأساتذة الذين رافقونا في مشوارنا الدراسي وجزاهم الله عنا خير الجزاء.

ونتقدم بالشكر الجزيل للذين ساعدونا من قريب أو بعيد من أجل إعداد هذه المذكرة.

مقدمة

مقدمة:

يعتبر الشاعر لسان قومه ومرآة مجتمعه، الضوء الكاشف لخباياه فهو يحمل رسالة يحاول تجسيدها في أعماله الشعرية، لأن الحياة بكل أفراحها وأقراحها تجبره على بعض الضروريات والواجبات، فهي تقحمه على حب المغامرة والبحث على عالم لا متناه في تحقيق اللذة الروحية والأخلاقية والبحث عن بعض القضايا التي تشغل الإنسانية، وبالأخص تلك التي تمس الجانب الإنساني.

إن الشاعر في حالة نقل أفكار ومبادئ إنسانية وحالات شعورية خاصة به كصراعه الداخلي بين الواقع ورغباته، وانسجامه مع هذا الواقع بحيث يعبر عن كل ذلك بأسلوب شعري راق وأثناء كتابته لقصائده فلا مناص له من أن يرجع ويستعين بالتراث الذي ينتمي إليه، وعلى الرغم من تعدد مصادر ثقافته إلا أنه يجد نفسه مجبرا على الارتباط بها، وكذلك إن الكتابة الشعرية لا تبدأ من الفراغ والعدم بل هي حالة تفاعل دائم مع النصوص الغائبة، والتي تعتبر الموارد الأساسية التي تسهم في عملية الخلق الشعرية، ويلجأ الكاتب أو الشاعر في استخدامه لتلك النصوص الغائبة عن طريق التفاعل معها، أي توظيفها في متن النص الشعري، واصطلح النقاد على هذه العملية مصطلح التناص.

التناص مصطلح حداثي ظهر بظهور الدراسات الحديثة، التي تهتم بعملية التأثير والتأثر بين النصوص المختلفة، وهو أكثر المصطلحات إشكالية واختلافًا بين النقاد الأوروبيين وبين النقاد العرب أيضا، التناص يندرج ضمن إشكالية الكتابة بكتابات أخرى أي الاعتماد الغير في الإنتاج الأدبي ولكن بطريقة خاصة، أي إحداث التغيير والتوسيع في النصوص الغائبة أي عملية التأثير والتأثر في الخطابات الأدبية السابقة، هي حالة طبيعية نظرا لما يتركه النص المقروء على نفسية الكاتب ،فالإنسان لا يولد شاعرا ولا كاتبا لكن بحكم مطالعته على الإنتاجات السابقة يشكل المخزون الخاص به ويستلهمه في صقل مواهبه الفنية، وقد ظهر التناص مع الناقدة البلغارية جوليا

كريستيفا فقد وضعت له التسمية وكيفية الاستعمال والتوظيف داخل النصوص، وهذا ما أدى بالباحثين العرب خاصة الأدباء منهم إلى تفعيله داخل نصوصهم فتوسعوا فيه وفي دراسته النظرية والتطبيقية، وهذا ما جعلهم يسهمون في تعدد مؤلفاتهم الخاصة به، ونظرا لتوهج النصوص الشعرية للشاعر محمد بن رقطان بجماليات التناص لاقى إقبالا من طرف الباحثين من حيث التعامل مع نصوصه الشعرية دراسة وتحليلا.

وعلى هذا الأساس اخترنا بحثنا المعنون بـ " التناص وجمالياته في ديوان زفرات البوح لمحمد بن رقطان" وذلك لما للتناص من حضور كبير في الأدب العربي عامة والأدب الجزائري خاصة.

فديوان زفرات البوح " يعد فسيفساء من النصوص الغائبة التي أدمجت في نسيجه وتفاعلت معه، فشعر محمد بن رقطان لبنة خصبة للدراسات المختلفة لما يمتاز به من كيفيات متنوعة في توظيف المصادر والرموز التراثية والدينية ويفيض بالتجليات الجمالية ومن هنا أردنا تناول هذه الجماليات في إطار التناص مع المصادر المستسقاة (التاريخ والدين والأسطورة والأدب) والتي جعلناها ميادين لدراسة التناص، كما أن التناص يتجلى في شعر محمد بن رقطان كخاصية جوهرية قوامها انتماء الشاعر إلى التراث العربي، وفي الوقت الذي اعتمد فيه الشعراء الآخرون على التراث العالمي وهذا إنما يدل على رؤية واعية ترتكز على كشف تراث الأمة وتسليط الأضواء عليه لحل مواقف معاصرة تربطها بالتراث علاقات ظاهرة أو باطنة.

وقد فرضت علينا طبيعة بحثنا طرح الاشكالية التالية ماهي اشكال التناص التي تتمظهر في ديوان زفرات البوح؟ وهذه الاشكالية تفرض مجموعة من التساؤلات والمتمثلة فيما يلي:

ما معنى التناص؟ وما هي استراتيجيته؟ وماهي أشكال التناص في شعر محمد بن رقطان من خلال ديوانه زفرات البوح؟ وما مدى اكتسائها بالصبغة الجمالية؟

ومن أهم الدوافع التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع والغوص في اكتشاف أعماقه، إعجابنا الشديد بالشاعر وشخصيته النادرة ومواقفه الوطنية الثابتة في ظل الأزمات والحروب الغاصبة وهناك أسباب أخرى:

-جدة الموضوع فالشاعر موضوع الدراسة شاعر معاصر ودواوينه تزخر بأنساق جمالية شتى، وقلة الدراسات النقدية المتعلقة بالشاعر محمد بن رقطان.

-غنى شعر محمد بن رقطان وثراؤه بالتناص حتى أصبح ظاهرة بارزة في قصائده ومنهجا متبعا في كتاباته الشعرية المعاصرة.

إعجابنا بشعر الشاعر وتتبعنا لقراءة ما جاءت به قريحته الشعرية، جعلتنا نقف على شيوع ظاهرة، التناص في جل قصائده الشعرية بشكل ملفت للانتباه، ويستدعي اهتمام الباحث ويدعوه إلى استجلاء تلك الصور التناصية وأشكالها المختلفة ،نقص الدراسات التي تتناول الشعر الجزائري واتجاه العديد منها إلى الشعر الشرقي، تبيين مدى إسهام العامل الثقافي عامة والشعري خاصة في تشكيل الشعر الجزائري المعاصر ،إبراز كيفية استلهام الشاعر الجزائري من النص القرآني، ناهيك عن رغبتنا في دراسة الظاهرة بمنظور أدبي نقدي حداثي وشغفنا بالشعر الجزائري وما يحويه من قيم وطنية وفنية وجمالية.

ومن أهم المراجع التي اعتمدتاها في بناء بحثنا كتاب التناص وجمالياته في الشعر الجزائري لجمال مباركي "وكتاب تحليل الخطاب الشعري"لمحمد مفتاح.

وقد فصلنا البحث بطريقة هيكلية تنظيمية تمثلت في مقدمة وفصلين وخاتمة، عبارة عن محصلة للنتائج المتوصل إليها، فجاء الفصل الأول بعنوان التناص وجمالياته، تطرقنا للمبحث الأول المعنون بمفهوم التناص انطلاقا من تبلوره عند النقاد الغربيين وصولا إلى النقاد العرب والقدامى والمحدثين إضافة إلى المبحث الثاني فتبلور حول أقسام التناص ومستوياته وآلياته ومظاهره وأشكاله، أما المبحث الثالث فخصصناه للمفهوم الشامل للجمالية انطلاقا من تبلورها عند

فلاسفة الغرب وصولا إلى فلاسفة العرب، وكذلك جماليات التناص أما الفصل الثاني فكان تطبيقيا بعنوان " تجليات التناص في ديوان محمد بن رقطان "زفرات البوح" تناولنا فيه مبحثين: الأول تطرقنا فيه لموجز لسيرة ذاتية للشاعر محمد بن رقطان و نبذة عن ديوانه زفرات البوح، أما المبحث الثاني فتطرقنا لتجليات التناص الديني والتاريخي والأسطوري والأدبي في الديوان.

فرضت علينا طبيعة البحث الوقوف على مناهج مختلفة، منها المنهج الوصفي وكذلك على المنهج التحليلي الذي يعتمد على تحليل النص الشعري من أجل الكشف عن التناصات الواردة في الديوان.

ونحن كغيرنا من الباحثين اعترضتنا جملة من الصعوبات والمعيقات في إنجاز هذه المذكرة ويمكن اجمالها فيما يلي:

ندرة الدراسات المتعلقة بالشاعر محمد بن رقطان، صعوبة الحصول على بعض المراجع وتشعب التناص، واختلاف مفاهيمه تبعا لاختلاف الدارسين له في الحقل الغربي والعربي وقلة الدراسات خاصة ما تعلق منها بالديوان "زفرات البوح".

وفي الختام نتوجه بالشكر والعرفان إلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد في إكمال رحلة البحث خاصة الأستاذ المشرف الدكتور سليماني حكيم، لما له من فضل كبير نظير توجيهاته القيمة في إخراج هذا الموضوع ومتابعته وتقويمه، دون أن ننسى كل من مد يد العون إن كان تقويما أو نصحا أو توجيها، فلهم منا عميق الامتنان والعرفان، كما نشكر لجنة المناقشة على تحملها تعب قراءة المذكرة وإبداء الملاحظات حولها، وما توفيقنا إلا بالله.

الفصل الأول

التناص وجمالياته

المبحث الأول: مفهوم التناص

المبحث الثاني: إشكالية التناص

المبحث الثالث: مفهوم الجمال

المبحث الأول: مفهوم التناص

تمهيد:

ظهر مفهوم التناص في الدراسات النقدية الحديثة ردا على المفاهيم البنيوية التي أكدت انغلاق النص على نفسه بحجة اكتفائه بذاته وأنه قائم بنفسه، إذ لم يعد النص الأدبي مجرد ابداع ذاتي أو بنية فنية مستقلة، كما هو الشأن في التصور البنيوي بل إن بناءه إنما يتأسس داخل فضاء فني يسمح له بالانفتاح على النصوص متنوعة يحكمها الترابط والتداخل والتفاعل، وهذا يفيد أن النص الأدبي غير قائم بذاته، وأنه لا يعد أن يكون إشارة فنية مفتوحة على نصوص سابقة وأخرى لاحقة، وهذا الوضع الذي أضحي للنص الأدبي قد أدى إلى ميلاد مفهوم التناص ،الذي اخترق جل المجالات المعرفية على نحو أصبحت معه قراءة النص الأدبي ورصد أدبيته، إنما تتم من خلال نوعية العلاقة التناصية التي يقيمها مع غيره من النصوص الواقعة في مجاله الحواري، وصار بذلك مفهوما مشهورا كل يحاول امتلاكه وضمه إلى مجال تخصصه، فاشتغل به البويطيقي والسيميوطيقي والأسلوبي والتداولي والتفكيكي رغم ما بين هذه الاختصاصات من اختلافات وتناقضات، وقد اختلفت تصورات الدارسين حول تعريف هذا المفهوم النقدي وفهمه وضبط فعاليته النقدية، إذ أدرجه بعضهم ضمن الشعرية التكوينية فيما تناوله بعضهم الآخر في إطار جمالية التلقي، واعتبره آخرون من مكونات لسانيات الخطاب التي تتحكم في نصية النص، ورغم اختلاف هذه المقاربات فإن مفهوم التناص ظل محافظا على وظيفته النقدية.

ولقد شهد مفهوم التناص خلطا وتداخلا واسعين بينه وبين بعض المفاهيم الأخرى، مثل (الأدب المقارن والمثاقفة ودراسة المصادر والسرقات الأدبية) نتيجة للاقتراب بين هذا المفهوم وتلك المفاهيم فيها يخص الاتجاه العام بينهما في التواصل والتأثير، إلا أن مفهوم التناص

يختلف عن هذه المفاهيم على صعيد المعالجة النقدية، لما يمتلكه من أليات نقدية حديثة وأنظمة اشارية ومستويات مختلفة، تجعله بعيدا في الفعل الإجرائي عن تلك المفاهيم ومنفردا في العملية التحليلية والتركيبية أثناء اجراء التطبيق.

1/تعريف التناص:

أ-لغة: للولوج في وضع تعريف لغوي للتناص لابد من الرجوع إلى المعاجم العربية وما أفردته لهذا المصطلح حيث نجد "لسان العرب" لابن منظور "مادة (نَصَصَ): النَّص: رَفَعَك الشيء، نَصَ الحَدِيثَ يَنُصُّه نَصًّا: رَفَعَه ويقول عمرو بن دنيا: مَا رَأْيتُ رَجُلا أَنَصَّ للحديث من الزهري أي أرفع له وأسند يقال نَصَّ الحديث إلى فلان أي رَفَعَه، وَنَصّ المَتَاعَ نَصًّا: جعل بعضه على بعض وأصل النص أقصى الشيء وغايته"[1].

كما وردت في "تاج العروس" ""للزبيري" كلمة التناص بمعنى "نَصّ الحَديثَ يَنُصُّه نَصًّا، وكذلك نَصّ إليه، إذ رفعه، وقال ابن الأعرابي: النص الإسناد إلى الرئيس الأكبر، والنص التوقيف، والنص التعيين على شيء ما، وكل مجاز من النص بمعنى الرفع والظهور، وقيل نص القرآن والسنة: ما دل ظاهر لفظهما عليه من الأحكام، وكذلك نص الفقهاء الذي هو بمعنى الدليل وأصل النص: أقصى الشيء وغايته"[2].

ب-اصطلاحا: إن التناص كغيره من المصطلحات الأدبية التي تعرضت للعديد من الدراسات والبحوث، وهذا ما أدى إلى صعوبة تحديد مفهوم جامع له.

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار الكتب العلمية ببيروت لبنان، سنة 2005، ص 593-540.

[2] محمد مرتضى بن محمد الحسيني الزبيري، تاج العروس، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 2007م، ص92-93.

تعرفه "جوليا كريستيفا": "إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفساء من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحول لنص آخر"[1].

أما "ميخائيل باختين" فيعرف النص فيقول: "الخطاب الروائي مختمر بالأفكار العامة، وتداخل أقوال غربية معقودة بحوارات متعددة تشترك فيما بينها لتكون في الأخير خطابا هو نسيج عدد كبير من الملفوظات المتداولة داخل بنية اجتماعية معينة"[2].

أما "يفاتير" يرى "أن كل نص يتضمن – معقودة في شكله – إشارات تحليل إلى نصوص أخرى استشهادات أو تلميحات مثلا"[3].

ويعرفه "الزعبي" بقوله: "التناص في أبسط صوره، يعني أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة، أو وما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي، لتشكل نص جديد واحد متكامل"[4].

إذن هو عملية استعادة لمجموعة من النصوص القديمة ليندمج النص الأول مع الثاني ويشكلان لنا نصا جديدا، أي القديم مع الجديد ليصبح كلا متناسقا مترابطا.

ويستخلص الدكتور "محمد مفتاح" في كتابه "تحليل الخطاب الشعري" مقومات التناص انطلاقا من التعريفات العديدة له، فيرى أن التناص "فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت بتقنيات مختلفة.

---

[1] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998، ص326.

[2] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، 2003، ص38.

[3] محمد خطابي، لسانيات النص، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، سنة1991م، ص318.

[4] أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، لبنان ، 2000، ص11.

_ممتص لها يجعلها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بعد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيها، ومعنى هذا أن التناص "هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص نص حدث بكيفيات مختلفة.

_ محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بعد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها "[1].

نستشف من هذه التعاريف أن النص الشعري عالم منفتح يأبى الانغلاق على نفسه فالبرغم من إنشائية وتفرده جماليا يبقى في حاجة إلى نصوص أخرى تثريه وتكمله وتنشله من العيش في عزلة.

2/التناص عند الغرب:

يندر مصطلح التناص في خانة المصطلحات الحديثة التي ظهرت في الساحة النقدية، واحتل مكانة معتبرة في آليات لتطبيقه على النصوص الأدبية بمختلف مستويات أشكاله، فالتناص أداة إجرائية لنقد النصوص واكتشاف مدى تفاعلها مع بعضها البعض، وقد اهتم النقاد الغربيين بمصطلح التناص حيث ظهرت عدة دراسات تعالج موضوع التناص وآليات اشتغاله في الخطاب الأدبي، ويتصدرها مجموعة بارزة من النقاد في العالم الغربي ومن بينهم (جوليا كريستيفا، رولان بارث، ميخائيل باختين، جيرار جنيت) ومن الأوائل الذين اهتموا بظاهرة تداخل النصوص نجد العالم السويسري "دي سوسير" الذي يبين أن النص لا ينبني من العدم، ونجده يقول "لسطح النص مكوكب تبنيه، وتحركه نصوص حتى ولو مجرد كلمة مفردة".[2]

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، ط1، الدار البيضاء، بيروت، 1992م، ص121.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1989، ص183.

2-1:**الشكلانيون الروس:** إضافة إلى جهود الشكلانيون الروس أو المدرسة الشكلانية الروسية التي خصصت حيزا كبيرا في دراستها للمصطلح، حيث طالب فريق من المنظرين الروس المنظمين في جمعية لدراسة اللغة الشعرية بمراعاة خصوصية النص الأدبي، فرفض شرحه عن طريق أسباب (تاريخية واجتماعية ونفسية) غريبة عنه، والمسلمة في هذه النظرية تتمثل في أن موضوع علم الأدب يجب أن يدرس المميزات الخاصة للموضوعات الادبية التي تميزها عن كل مادة أخرى، وهذا لا يمنع أن هذه المادة يمكن أن تتناول في العلوم الأخرى باعتبارها موضوعا مساعدا، وهذا يعني أن الأدب لا يسير عن طريق الأسباب الخارجة، إذ كان العمل الفني يجب ألا يرد إلى عناصر خارجة فإن حضوره في لنسق أعمال على جانب كبير من الأهمية، وأن الداخلية للأشكال تسمح بتطور الأدب.[1]

ومصطلح التناص قام حديثا مع الشكليين الروس انطلاقا من "شكلو فسكي" الذي فتق الفكرة إذ يقول "إن العمل الفني يدرك من خلال علاقته بالأعمال الفنية الأخرى والاستشهاد إلى الترابطات التي نقيمها فيها"[2].

2-2: ميخائيل باختين: لقد امتثل مفهوم الحوارية الباختينية مكانة هامة في مسار ظهور مفهوم التناص، وقد اعتمد باختين في توضيح الحوارية على أعمال "دستوفسكي" مبدع الرواية متعدد الأصوات التي تتعدد فيها الشخصيات وتتداخل فيها النصوص، وهي حوارية مزدوجة داخلية وخارجية، والحوارية تتجلى في أربعة مظاهر هي تعدد الأجناس وتعدد النصوص وتعدد اللغات.

[1] نتالي بيقيغروس، مدخل إلى التناص، تر، عبد الحميد بورايو، دار نينوى، 2012، ص30.

[2] أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2007، ص22.

أ-**تعدد الأجناس:** إن الجنس الأدبي عند باختين لا يموت لكنه يتجدد وذلك لقابلية الجنس الأدبي أن يتحول نسيجه من عناصر قديمة إلى عناصر جديدة فالأجناس الأدبية كانت بدايتها من أصل واحد.

ب-**تعدد النصوص:** يرى باختين أن عالم الرواية مشبع بالنصوص التي لا ترتبط بينها علاقة وهنا يتجلى دور الفنان الروائي في خلق كيان فني كامل من موارد متنوعة وغريبة عن بعضها البعض.

ج-**تعدد اللغات:** تعدد النصوص يجلب معه تعدد اللهجات وتنوع في الأساليب التعبيرية، فالرواية خليط من اللغات، والخطاب الروائي لا يكتسب أدبيته إلا إذا تولد حوار الأصوات من حوار اللغات الاجتماعي فيرن ملفوظ الآخرين وسط ملفوظ الكاتب داخل اللغة الواحدة.[1]

ومفهوم الحوارية يعد عند باختين ثورة على المفاهيم الأسلوبية التقليدية وحوارية باختين رغم اقتصارها على الفن الروائي إلا أنها كانت الدعامة الأساسية في بلورة مفهوم التناص وتعميمه.

ويرى باختين أن الخطابات الأخرى متشابكة فيما بينها ومندمجة في النص الواحد ولا يمكن أن نميز بينها، ويقر باختين بصعوبة التمييز بين الخطابات المختلفة داخل الخطاب الواحد إذ يقول: "ولما كانت العلاقة الحوارية مع كلام الآخرين هي علاقة في جوهرها متباينة وهو لذة لتأثيرات أسلوبية مميزة داخل الخطاب فإنها مع ذلك تستطيع أن تتشابك تشابكا وثيقا وأن يصير من الصعب عند التخيلي الأسلوبي التمييز بين شقي هذه العلاقة".[2]

---

[1] عيسى بن سعيد الحوقاني، التناص في شعر نزار القباني، دراسة نقدية نظرية تطبيقية، ط1، مكتبة الغبيراء، عمان2007، ص24.

[2] أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، ص24.

2-3: **جوليا كريستيفا:** هي أول باحثة جهرت بمصطلح التناص لأول مرة في النظرية النقدية الحديثة من خلال أبحاثها التي كتبتها ما بين سنة 1966م و1997م وأصدرتها في مجلتي "تل كيل وكريتك" وأعادت نشرتها في كتبها.[1]

يندرج مفهوم التناص عند الباحثة ضمن الإنتاجية النصية بمعنى "أنه مرتبط عندها بالنص المولد الذي يهتم بالكيفية التي يتم بها توالد النصوص وخلقها وفق عمل منبن على بناء سابق أو مسبق، وهذا فإن النص الشعري بالنسبة إليها إنما ينتج ضمن حركة معقدة ومركبة من إثبات للنصوص الأخرى وتقييمها في آن واحد، بل أنه فوق ذلك عبارة عن إنتاجية ومبادلة بين النصوص إذ أنه داخل فضاء النص الواحد نجد عددا من الملفوظات إنما أخذت من نصوص أخرى فتقاطعت معه وتفاعلت"[2].

كما تهتم كريستفيا بتأسيس الطريقة التي يتم بها بناء النص من الخطاب الموجود مسبقا، "فالكتاب لا يطلقون نصوصهم من عقولهم المبدعة ولكنهم يقومون بتجميعها من نصوص موجودة مسبقا، أي يكون النص عبارة عن تعديل النصوص الأخرى أي تناص في فضاء نص معين تتقاطع فيه الأقوال المتعددة المأخوذة من نصوص أخرى، وتحول دون تأثير بعضها في بعض والنصوص مصنوعة مما يسمى أحيانا بالنص الثقافي أو الاجتماعي وحسب هذا فإن النص ليس معزولا لكنه تجميع لنصوص ثقافية"[3].

وتبرز الإنتاجية التي تتحدث عنها:

"والإنتاجية التي تتحدث عنها كريستيفا تبرز في أمرين هما:

---

[1] عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، افريقيا الشرق، المغرب2007، ص18.

[2] المرجع نفسه، ص19.

[3] جراهام آلان، نظرية التناص، تر، باسل المسالمة، ط1، دار التكوين للتأليف والترجمة، دمشق، سوريا، 2011، ص55.

أ-**الأمر الأول:** علاقة النص الواحد باللغة فهو يفككها ثم يعيد بناءها بناء جديدا.

ب-**الأمر الثاني:** تحويل النص الواحد إلى نصوص تدخل فيه على أساس التناص وذلك من خلال ما نجده داخل النص الواحد من ملفوظات عديدة من هنا هناك تتلاقى ونتصالح في فضاء واحد"[1].

إن باختين قصر الحوارية على الرواية من بين أشكال الخطاب الأدبي، لكن كريستيفا خرجت من ضنك الرواية إلى فضاء الشعر والنثر معا.

وقد ميزت بين ثلاثة أنماط من الترابطات بين المقاطع الشعرية تمثلت في النفي الكلي حينما ينفي النص المعنى كليا، ثم النفي المتوازي حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعيين الشعريين هو نفسه، أما النمط الثالث فيتمثل في النفي الجزئي الذي ينفي فيه جزء واحد فقط من النص المرجعي.[2]

2-4: رولان بارت: أسهم في تطوير مصطلح التناص وكشف خباياه حيث يرى "أن كل نص هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والامداء وهذه لغات ثقافية قديمة وحديثة، فكل نص هو تناص مع نص آخر فالبحث عن مصادر النص أو مصادر تأثيره هو محاولة لتحقيق أسطورة نبوة النص"[3].

[1] عيسى بن سعيد الحوقاني، التناص في شعر نزار قباني دراسة نقدية نظرية تطبيقية، ص63.

[2] جوليا كريستيفا، علم النص، تر، فريد الزاهي، ط1، دار توبقال للنشر، سنة 1991، ص78-79.

[3] أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص12.

والذي يرتكز عليه رولان بارت بالإضافة إلى التناص الذي يستخدمه المؤلف هناك تناص آخر يستحضره القارئ، فالقارئ عند بارت منتج أخر للنص فالأنا لدى القارئ هو مجموعة من النصوص مقارنة بمجموعة النصوص في النص غير محددة وغير معروفة الأصول[1].

كما يرى رولان بارت أن الكاتب إنما يكتب لغة استمدها من مخزون معجمي تكون من خلال نصوص متعاقبة على ذهن الكاتب، فالنص يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب في الذهن، منسجمة مع ثقافات متعددة ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاورة والتعارض والتنافس[2].

إن التناص عند بارت كما يقول: "يفيد في مقاومة قانون السياق المنغلق فيؤكد وجود سياقين على الأقل ومن ثم فإن العبارة التي تنتج معنى ممكنا لا تلغي غيره من المعاني التي تصله بنصوص متغايرة، والنص المتناص يتضمن المؤثرات والمصادر والأصول"[3].

وفي هذا القول تحول كبير من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، البنيوية التي تعد النص بنية مغلقة ومقفلة لا علاقة له بما هو خارج عن النص إلى ما بعد البنيوية أي نظرية التناص التي ترى ضرورة الانفتاح على ما هو خارج النص.

2-5: جيرار جنيت: لقد رصد جيرار جنيت جميع العلاقات النصية التي بإمكان النصوص أن تأخذها في حوار مع بعضها البعض الآخر، ومن هنا فإن جيرار جنيت قام بمراجعة شاملة لمفهوم التناص اعتمادا على تصور جديد للشعرية، فلم تعد مرتبطة معه بجامع النص أي التمييز بين أصناف الخطابات والأنواع الأدبية بل أصبحت مرتبطة بإطار أعم وأشمل هو

[1] المرجع السابق، ص13.

[2] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص327.

[3] أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، ص30.

"المتعاليات النصية" هذا المفهوم أكبر من جامع النص إلى ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوص أخرى.[1]

وينظر جيرار جنيت إلى التناص أكثر تفصيلا ويضع مصطلح التعالي النصي بديلا عن التناص في كتابه "مدخل إلى جامع النص" حيث يقول: "لا يهمني النص حاليا إلا من حيث تعاليه النصي أي أن أعرف ما يجعله في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص هذا ما أطلق عليه التعالي النصي.[2]

قسم جيرار جنيت المتعاليات النصية إلى خمسة أنواع من العلاقات ثم رتبها وفق نظام تصاعدي قائم على التجريد والشمولية والإجمال هي:

ا-**التناص:** صاغته في البداية جوليا كريستيفا ثم أعاد جنيت صياغته فاعتبره بمثابة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص وهو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر بواسطة السرقة والاستشهاد...

ب-المناص: ويشمل كل المكونات التي تهم عتبات النص نحو: العنوان والعنوان الفرعي والعنوان الداخلي والديباجات والحواشي والرسوم ثم نوع الغلاف.

ج-الميتاناص: علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به واستدعائه.

د-معمارية النص: النوع الأدبي الذي ينتمي إليه نص ما لأن تمييز الأنواع الأدبية من شأنه أن يوجه القارئ أثناء القراءة.

---

[1] عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص21.

[2] جيرار جنيت، مدخل جامع النص، تر، عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، العراق، بغداد، (د.ت) ، ص90.

هـ-التعالق النصي: يقصد به كل علاقة تشمل نص (ب) بنص سابق (أ) والتمييز بين الأنواع المحسنة هو الذي مكن جينيت من تطوير نظرية التناص.[1]

2-6: **ميشيل فوكو:** لقد أضاف بعدا جديدا إلى مفهوم التناص في كتابه (نظام الخطاب) حيث يطور مفهوم بارت عن نظرية القارئ، ويرى أن الكتابة أو النص يمر بثلاث مراحل وهي الكتابة في الحالة الأولى والقراءة في الحالة الثانية.

وفوكو يتابع مراحل إنتاج النص منذ بدايته في ذهن الكاتب ثم كتابته نصا ثم قراءته ثم تداوله ونقده، فيحدث التناص تناص أثناء الكتابة وتناص آخر في أثناء القراءة، ثم تناصات أخرى أثناء التبادل وأخرى في ذهن القارئ وهذه العملية الإنتاجية للنص الأدبي المشتركة بين الكاتب والقارئ يطلق عليها فوكو (لعبة القراءة والكتابة).[2]

بعد تسليط الضوء على الجماهير الغربية لدراسة التناص يتبين أن لكل طريقة في تناوله للتناص تختلف من باحث إلى آخر حسب المنهج النقدي الذي ينتمي إليه إلا أن هذه الطريقة في التناول كان لها الدور الفعال في إثراء المصطلح واتساع مجالاته.

[1] عبد القادربقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي،ص22.

[2] محمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص15.

3/التناص عند العرب:

لقد اهتم النقاد العرب بقضية تداخل النصوص فيما بينها، وقد حاولوا وضع قواعد وأسس لهذا العلم، وقد كانت محاولة تأصيل هذا العلم عن طريق العودة إلى هذا الموروث العربي القديم بحثا عن بعض الظواهر التي تشير إلى ظاهرة التناص، حتى وإن كانت بمسميات أخرى وهنا نتساءل كيف عالج العرب القدامى والمحدثين قضية التناص؟

3-1: التناص في النقد العربي القديم.

إن ظاهرة التناص موجودة في التراث النقدي العربي القديم، وإن النقاد العرب قد درسوا قديما، وفي هذا الصدد يشير "كاظم جهاد"إلى أن التناص الذي شغل النقاد الغربيين والحداثيين من النقاد العرب موجود أصلا في **تراثنا** القديم، ويقول في هذا الطرح "سنستعرض ظاهرة التناص في الأدب والنقد الغربيين وسيفاجأ القارئ برؤية النقاد وهم يسمعون هنا أوليات درسها العرب وسموها على نحو كبير من الدقة منذ قرون"[1].

وهذا ما جعل "الزعبي" يقول: "إن موضوع أو مفهوم التناص ليس جديدا تماما في الدراسات النقدية المعاصرة، كما يرى معظم الباحثين في هذا المجال وإنما هو موضوع له جذوره في الدراسات النقدية شرقا وغربا بتسميات ومصطلحات أخرى فالاقتباس والتضمين والاستشهاد... وما شابه ذلك في النقد العربي القديم هي مسائل أو مصطلحات تدخل ضمن التناص في صورته الحديثة"[2].

[1] كاظم جهاد، أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، ط2، مكتبة مدبولي، 1993، ص25.

[2] أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص15.

ولقد ساهم النقاد العرب في التأسيس والتأصيل لنظرية التناص لكن تحت مصطلح آخر وهو السرقات، على عكس ما هو شائع عند بعض النقاد العرب المعاصرين، أن العرب لم يسهموا في تأسيس هذه النظرية، حيث يقول "عبد المالك مرتاض": "وإنا لنخالف هذا الرأي- نؤكد ذلك تأكيدا- ولا نقبل به شيئا، ذلك بأن نقاد العرب كانوا خاضوا في هذه المسألة، فعالجوها من حيث مناحيها بتأسيس أسسها، وتأصيل أصولها وكلما في الأمر لم يطلقوا عليها مصطلح "التناص" وإن ظلوا يعالجونها تحت مفهوم (السرقات) وهم لا يدرون أن السرقات أو أخذ الأديب من غيره أفكارا أو ألفاظا عن قصد أو دون قصد هي نفسها التناص بالاصطلاح الحداثي"[1].

ولقد عرض النقاد العرب القدامى ظاهرة التناص وإن كانت معرفتهم بها أقل وضوحا مما هي عليه عند النقاد الغربيين، حيث تناولوا هذه الظاهرة بمصطلحات أخرى مثل السرقة والمعارضة والاقتباس والتضمين وكل هذه المصطلحات تدل على وجود علاقة وتفاعل بين نصين أو عدة نصوص وهذا هو المعنى العام لظاهرة التناص ومن أهمها ما يلي:

أ-**التضمين:** "يحدث عندما يستعين المبدع بالنص الغائب لإحداث التأثير النفسي والابلاغي المطلوب أي يقتطع الشاعر شطرا أو بيتا ويضمنه شعره بلفظه ومعناه"[2].

والتضمين يكون لتأكيد المعنى وتقويته، "للقد نظر القدامى إلى التضمين على أنه حسن بياني يؤكد المعنى ويقويه لذلك أحاطوه بجملة من المواصفات حتى يميزوه ويخرجوه من دائرة السرقات الشعرية"[3].

---

[1] عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ط2، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2010، ص190.

[2] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص55.

[3] المرجع نفسه، ص56.

ب-**الإقتباس:** وهذا أن يدرج الكاتب كلمة من القرآن أو أية آية منه في الكلام وقد يأتي كذلك الاقتباس من الحديث النبوي الشريف والهدف من الاقتباس من القرآن والحديث لا يكون من أجل التبرك وإنما لغرض هو تأكيد الكلام وتقوية المعنى، كما أن الاقتباس قد ورد في نصوص شعرائنا القدامى عن طريق استدعاء حكمة أو مثل أو قصة [1].

ج-**السرقة:** لقد طرح النقاد القدماء قضية السرقة الأدبية بل انشغلوا بقضية السرقة وعرضوا لها في كثير من مؤلفاتهم ضمن ما سموه "باب السرقات الأدبية" وقد أصبحت بحثا من مباحث البلاغة حيث "ألحقوها بعلومها الثلاثة، وجعلوها خاتمة لمباحث الفن الثلاث (فن البديع) وذيلوا كتبهم بهذا الموضوع (السرقات الشعرية) عن الرغم من اعترافهم أن معنى السرقات لا يرجع إلى ما تشترك فيه الفنون الثلاثة... حتى يكون البحث في (السرقات) خاتمة لمجموع في كتبهم من مباحث البلاغة"[2].

وللنقاد العرب آراء نقدية كثيرة في موضوع السرقات والأخذ والإتباع من أمثال ابن سلام، ابن قتيبة، وابن طباطبا، المزرباني، أبي هلال العسكري، وابن رشيق سنذكر آراء كل منهم:

1-ابن طباطبا: أباح للشاعر الاقتداء بأشعار الأقدمين ولكن ليس الاقتداء بالمسيء وإنما الاقتداء بالمحسن ولكنه لا يبيح ابن طباطبا السرقة، أو تصنع المهارة في إخفاءها، ويخرج ابن طباطبا بفكرة جديدة وهي فكرة التمرس بآثار السابقين لا نقلها، فابن طباطبا يطلب من الشاعر أن يطيل النظر في الأشعار لتلصق معانيها في فهمه ويذوب لسانها بألفاظها، فإذا جاش فكره بالشعر ذكر ما استفاد منه من تلك الأشعار، وقد ألف في ذلك كتابا سماه "تهذيب الطبع"[3].

---

[1] المرجع السابق، ص58-59.

[2] بدوي طبانة، السرقات الأدبية، ط3، مطبعة الرسالة، (د.ت)، ص50.

[3] محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، مطبعة لجنة البيان، الإسكندرية، 1957، ص255.

2-أبي عثمان الجاحظ: يتحدث الجاحظ في صميم مفهوم التناص حيث يقول: "لا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام، أو في معنى عجيب عريب أو في معنى شريف كريم، إلا وكل من جاء من الشعراء بعده، إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى ويجعل نفسه شريكا فيه كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحد أحق بذلك المعنى من صاحبه"[1].

فالجاحظ يفسر الأصل في السرقات الشعرية إلى إعجاب المتأخرين بالمتقدمين فيقع استحواذ الأوائل على الأواخر.

3-أبو هلال العسكري: عنى أبو هلال بدراسة السرقات في كتابه (الصناعتين) عناية كبيرة في فصلين (حسن الأخذ) والثاني في قبحه، ويقرأ أبو هلال أن الناس لا غنى لهم عن تناول معاني المتقدمين كما يقر أن المعاني مشتركة[2].

ويرى أبو هلال العسكري أنه "ليس لأحد من أصناف القائلين عنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصب في قوالب من سبقهم ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظا من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم ويوردوها في غير حلتها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحق لها ممن سبقهم إليهم"[3].

---

[1] عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص211-212.

[2] محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، ص95.

[3] عيسى بن سعيد الحوقاني، التناص في شعر نزار القباني، دراسة نقدية ونظرية تطبيقية، ص43.

وتأثر الإنسان بما يسمع في بيئته ومحيطه أمر مسلم به عند أبو هلال العسكري حيث يقول: "لولا أن القائل يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول، وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين"[1].

4-ابن رشيق: يشير ابن رشيق القيرواني إلى ذلك في قوله: "والشاعر يورد لفظا لمعنى فيفتح به لصاحبه معنى سواه لولاه لم ينفتح" وفي قوله: "وقد علمنا أن الكلام من الكلام مأخوذ"[2].

وهذا اعتراف لابن رشيق ينم عن وعي نقدي كبير وبإدراك تام لدور التأثير والتأثر في تأسيس العمل الإبداعي وما يحمل من أشكال تختلف من مبدع لآخر.

5-عبد القاهر الجرجاني: لقد عرف التداخل النصي عند عبد القاهر الجرجاني بالاحتذاء وكانت له وقفات متعددة مع هذه الظاهرة الفنية حيث يقول: "اعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر معنى له وغرض أسلوبا... فيعتمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيئ به في شعره فيشتبه بمن يقطع في أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها فيقال قد احتذى على مثال"[3].

"وهذا الاحتذاء لابد أن يحقق للشاعر تفرده وخصوصيته عن طريق الأسلوب في تماسك لا انفصام له، فتتناسق كل كلمة بما بعدها"[4].

---

[1] المرجع السابق، ص43.

[2] نعمان عبد السميع مقولي، التناص اللغوي نشأته وأصوله وأنواعه، ط1، دار العلم والإيمان، (د، ت) ص40.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار المعرفة، بيروت، 1978م، ص73-74.

[4] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر المعاصر، ص68.

3-2: التناص في النقد العربي الحديث:

ظهر التناص متأخرا في البلدان العربية، فقد بدأ الاهتمام به في أواخر السبعينات من القرن العشرين مع النقاد المغاربيين واللبنانيين مثل محمد مفتاح، سعيد يقطين، محمد بنيس، بشير القمري، سامي سويدان...

وقد اهتمت المجلات العربية اهتماما كبيرا بالتناص فتناولوا جهود (باحتين) و (جوليا كريستيفا) ... بالترجمة والدراسة والتحليل.

1-محمد مفتاح: حاول محمد مفتاح تعريف التناص رغم الاختلافات الكثيرة في تعريفه بين المدارس المختلفة بقوله: "التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[1].

وقد قسم التناص إلى قسمين أساسيين هما:

أ-المحاكاة الشاغرة التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها.

ب-المحاكاة المقتدية التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة الأساسية للتناص[2].

ويرى "ان التناص لا مناص منه لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتها، ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته"[3].

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص122.

[2] المرجع نفسه، ص122.

[3] المرجع نفسه، ص123.

ومحمد مفتاح يرى أن التناص بحاجة إلى ثقافة المتناص والمتلقي أي القارئ، حيث تعتبر المعرفة من الشروط الهامة التي يجب توافرها في الإثنين، فيقول: "فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا"[1].

لذلك فإن النص والمتلقي هما العنصران الأساسيان في عملية التناص لأن التناص يعتمد "قوة ذاكرة القارئ والقرائية فالمبدع لا يشير إلى الجزء المنسوخ، وهذا يوجب على القارئ أن يتوقف متأملا من حيث دلالة الجزء، وهذا أيضا يتطلب من القارئ التأويل وما فوق التأويل ليشكل هو نصا جديدا ويثبت به استمرارية التناص وعدم الفكاك منها، فأصبح التناص وسيلة أدبية وتقنية حديثة، تتطلب التفاعل العميق مع النصوص المستدعاة للإفادة منها أي أن الشاعر يمارس التناص بوعي ودراية"[2].

2-الدكتور الغذامي: أما الدكتور الغذامي فقد تحدث عن التناص تحت ما أسماه تداخل النصوص فقال" ولئن كان مفهوم جسدية النص وكونه حياً مركباً هو لب الفكرة فيما قلنا ونقول عن نصوصيته النص، فإن هذه الجسدية لا تقوم على (عزل) النص عن سياقاته الأدبية والذهنية ذاك لأن العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماما مثل الكائن البشري، فهو لا يتأتى من فراغ كما أنه لا يفضي إلى فراغ"[3].

وقد جاء تعامل الغذامي مع النص على أنه بنية مفتوحة على غيره من النصوص السابقة عليه، ليصبح فيما بعد في علاقة مع نصوص لاحقة من خلال تحركه نحو المستقبل فيقول:

[1] المرجع السابق، ص123.

[2] ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، ط1، دار الحامد، الاردن، عمان، 2013، ص32.

[3] محمد الغذامي، ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، ط2، دار سعاد الصباح، 1993م، ص111.

"إنني أتعامل مع النص على أنه بنية مفتوحة على الماضي مثلما أنه وجود حاضر يتحرك نحو المستقبل وهذا ما يناهض فكرة البنية المغلقة"[1].

وقد ربط بين التناص والاستطراد الذي هو سمة بارزة في مؤلفات العرب القدماء فقال: "إن سمة تداخل النصوص هي سمة جوهرية في الثقافة في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك شاع اسمه بالاستطراد"[2].

3-سعيد يقطين: يستخدم التفاعل النصي بدل التناص ويعرف النص بأنه "بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ضمن بنية نصية منتجة في إطار بنيات ثقافية أو اجتماعية محددة"[3].

فقوله: بنية دلالية تنتجها ذات أي أن الدلالة متعددة من خلال عملية الإنتاج والذات هنا ذات المبدع وذات القارئ، أما الأولى تنتهي عملية إنتاجها الدلالية بانتهاء الكتابة، تبدأ عملية انتاج دلالية أخرى بواسطة القراءة مع الذات الثانية وهي القارئ، وقوله ضمن بنية نصية تشكيلها من خلال التفاعل مع نصوص سابقة، وقوله في إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة أي أن النص يكتب في زمن تاريخي ويتحدد الزمن أولا في سياق اجتماعي وثقافي محددين.

4-محمد بنيس: لقد استبدل بعض مصطلحات التناص بمصطلحات جديدة في كتابيه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) و (حداثة السؤال).

إذا أطلق على مصطلح "التناص" "التداخل النصي" الذي يحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نصوصها غائبة، والنص الغائب أي السابق هو الذي تعيد النصوص الحاضرة كتابته، أي

[1] المرجع السابق، ص113.

[2] المرجع نفسه، ص119-120.

[3] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، ط2، الدار البيضاء، المغرب،2001، ص32.

مجموعة النصوص المستترة التي يحتويها النص الحاضر، وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقق هذا النص وتشكل دلالته[1].

ولقد استعمل كذلك في كتابه (حداثة السؤال) مصطلح "هجرة النص" أي أن هناك نص "مهاجر" و "نص مهاجر إليه" حيث يقول: "لكي يكون النص فاعلا منتجا لذاته باستمرار أي مقروءا، فإن عليه أن يهاجر بين أنظمة هي طبيعة دليل إنتاجه"[2].

كما اعتبر هجرة النص شرطا رئيسيا لإعادة إنتاجه من جديد وهذه الهجرة تمتد عبر الزمان والمكان مع خضوع النص لمتغيرات دائمة، فيتحول النص المهاجر إلى نص غائب تتفكك ذراته لتتركب مرة أخرى وفقا لقوانين أخرى[3].

5-عبد المالك مرتاض: يذهب عبد المالك مرتاض إلى مفهوم آخر للتناص فيقول: "التناص يعني ضرورة الإقرار بنسبية الإبداع فكل ما يكتبه كاتب، أو يشعره شاعر ليس إلا ثمرة من ثمرات القراءات أو السماعات السابقة للمبدع"[4].

كما يقوم الناقد بالإشارة في دراسته لهذه القضية النقدية إلى بعض الجهود التي يقوم بها النقاد العرب المعاصرين، وذكر بعض الأسماء التي تطرقت لهذه المسألة في كتابة "نظرية النقد الأدبي" منهم "صبري حافظ" ويبدو أنه كان من أوائل النقاد العرب الذين اصطفوا هذا المصطلح

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط1، دار العودة، بيروت، سنة1979م، ص151.

[2] محمد بنيس، حداثة السؤال، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، سنة 1998م، ص97.

[3] المرجع نفسه، ص97-98.

[4] عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص255.

بما هو جار عليه الآن حسب متابعاتنا الأولية للكتابات النقدية عن التناص، ثم "محمد مفتاح" الذي كتب عن هذا المصطلح عام 1988م، ثم عبد الله الغذامي وبشير القمري...الخ[1].

ويشير هذا الناقد في دراسته أنه يجب البحث في التناص من وجهة نظر عربية خالصة، ولابد من التنقيب عن جذوره في الفكر النقدي العربي القديم وقد ربط بين المصطلح القذيم "السرقات" والحديث "التناص" وفي هذا يقول: "إن التناص كما يبرهن على ذلك الاشتقاق المصطلح نفسه هو تبادل التأثير والعلاقات بين نص أدبي راهن ونصوص أدبية أخرى سابقة، وكان الفكر النقدي العربي في هذه الفكرة معرفة معمقة تحت مصطلح "الشرقات الشعرية"[2].

من خلال هذا القول نستنتج أن التناص يعبر عن الاشتقاق المصطلحي وذلك من خلال عمليتي التأثير والتأثر بين النصوص الجديدة والنصوص السابقة وعليه نجد أن الفكر العربي القديم تعمق في دراسته وأطلق عليه مصطلح السرقات الشعرية بينما في العصر الحديث أصبح يطلق عليه مصطلح التناص.

كما يذهب عبد المالك مرتاض في كتابه "نظرية النص الأدبي" إلى القول بأن "التناص هو تبادل التأثير الغير قصدي والاعتراف من المحفوظ المنسي"[3].

كما يقول عبد المالك مرتاض "قدماء النقاد العرب كانوا خاضوا في هذه المسألة من حيث ما نرى على الأقل خوضا كثيرا فعالجوها من جميع مناحيها بتأسيس أسسها وتأصيل أصولها

[1] المرجع السابق، ص255.

[2] المرجع نفسه، ص260.

[3] المرجع نفسه، ص292.

وكل ما فيها أنهم لم يطلقوا عليها مصطلح "التناص" إذ ظلوا يعالجونها تحت مفهوم السرقات وهم لا يدرون أن السرقات بالاصطلاح الحداثي لهذا المفهوم"[1].

بمعنى أن التناص قد وجد منذ القديم لكن بتسميات مختلفة، أي كان يطلق عليه مفهوم "السرقات" أما مع ظهور الدراسات الحديثة أصبح يلق عليه مفهوم "التناص".

غير أن عبد المالك مرتاض يرى أن "الأخذ والتأثر أمر طبيعي فلا يوجد أي كاتب يستطيع أن يزعم بأن إبداعه لم يحظر ببال أحد من قبل وفي ذلك يقول: "إن كل كاتب ناهب من حيث لا يشعر ولا يريد فهو منذ نعومة أظافره يخزن الأفكار من أبويه وجديه ووالدته ثم معلميه وشيوخه"[2].

وعليه فعند عبد المالك مرتاض يقر ببديهية وطبيعة عملية الأخذ والتأثر الذي يحدث بين كاتب وآخر وحسبه أن الكاتب يقوم بإيداعه من خلال ما استمده من حياته اليومية.

[1] المرجع السابق، ص292-294.

[2] المرجع نفسه، ص278.

المبحث الثاني: إشكالية التناص

1/أقسام التناص:

تباينت أقسام التناص تبعا لوجهات نظر النقاد إذ تعددت وجهات نظر النقاد في معرفة النص والتناص.

قسم محمد مفتاح التناص قسمين هما: التناص الداخلي والخارجي.

1-1-التناص الداخلي: "إن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها فنصوصه يفسر بعضها بعضا، وتضمن الانسجام فيما بينها أو تعكس تناصا لديه إذ ما تغير رأيه...

1-2-التناص الخارجي: فهو يمتص الشاعر نصوص غيره أو يحاورها أو يتجاوزها في حيز زماني وتاريخي معين"[1].

ونجد محمد مفتاح يقسم التناص إلى قسمين آخرين وذلك من خلال علاقة المتلقي بالنص المتداخل والقسان هما الاعتباطي والتناص الواجب حيث يقول: "إما أن يكون اعتباطيا يعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقي وإما أن يكون واجبا يوجه المتلقي نحو مضانه"[2].

أما سعيد يقطين قسم التناص إلى نوعين هما العام والمقيد يقول: "التناص العام نجد أنفسنا أمام علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكاتب، وفي التناص المقيد أمام علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض"[3].

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص125.

[2] المرجع نفسه، ص131.

[3] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، ص95.

ويقسم الزعبي التناص إلى تناص مباشر وغير مباشر، فالتناص المباشر عنده عملية واعية تقوم بامتصاص وتحويل النصوص متداخلة ومتفاعلة إلى النص، والتناص المباشر من أهم نماذجه (التناص التاريخي والديني والتناص الأدبي) أما التناص الغير مباشر أو تناص الخفاء فهو يستنتج استنتاجا ويستنبط استنباطا من النص، ويدعو بتناص الأفكار أو المقروء الثقافي أو الذاكرة التاريخية من خلال معناها لا بحرفيتها أو لغتها[1].

2/مستويات التناص:

تعددت مستويات التناص بتعدد قراءات المبدعين، واختلاف المناهج النقدية وفتاتهم في استخدام النصوص أيا كانت طبيعتها وهنا ستقف عند ناقدين، بعدان من إعلام النقد المعاصر، اللذين قاما بتحديد مستويات التناص وهما "جوليا كريستيفا" في النقد العربي و"محمد بنيس" في النقد العربي.

2-1- عند جوليا كريستيفا: وحددتها في ثلاث مستويات:

أ/النفي الكلي: في ضوء هذا المستوي ينفي المبدع النصوص تقنيا كليا ودلاليا ويكون فيها معنى النص القراءة نوعية خاصة، تقوم على المحاورة لهذه، النصوص المستترة وهنا لابد من ذكاء القارئ الذي هو المبدع الحقيقي الذي يفك رموز الرسالة ويعيدها إلى أصحابها الأصلية.

ب/النفي المتوازي:هذا النمط يعتمد على توظيف النصوص الغائبة بطريقة قريبة من مصطلحي «التضمين" و"الاقتباس" المعروفين في الدراسات، البلاغية، القديمة حيث يظل المعنى المنطقي للبنية النصية الموظفة هو نفسه للبنية النصية الغائبة.

[1]ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، ص60.

ج/النفي الجزئي: وفيه يأخذ الكاتب الشاعر بنيته جزئية من النص الأصلي يوظفها داخل خطابه، مع نفي بعض الأجزاء منه.[1]

ومن خلال ما سبق يتضح أن "جوليا كريستيفا" اعتمدت على ثلاث مستويات للتناقص وكل مستوى يختلف عن الأخر ففي النفي الكلي يقوم المبدع بنفي المقطع الدخيل نفياً كلياً، أما النفي المتوازي فيظل فيه معنى المقطع نفسه أما في النفي الجزئي فيكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيا.

2_2: محمد بنيس: يحدد محمد بنيس للتداخل النصي ثلاث مستويات هي:

أ-**التناص ألاجتراري:** "وفيه يعيد الشاعر كتابة النص الغائب بشكل نمطي جامد لا حياة فيه، وقد ساعد هذا النوع التناصي في عصور الانحطاط حيث تعامل الشعراء في تلك الفترة مع النصوص الغائبة بوعي سكوني خال من التوهج وروح الإبداع، ويقول بنيس في هذا الصدد "ساد تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية في انفصالها عن البنية العاملة للنص كحركة وسيرورة، وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجا جامدا إضمحلت حيويته مع كل إعادة كتابة له"[2].

ويرى الدكتور "أحمد ناهم" (أن الاجترار هو تكرار النص الغائب دون تغيير أو تحوير، وهذا القانون يسهم في مسخ النص الغائب لأنه لم يطوره ولم يحاوره واكتفى بإعادته مع إجراء تغيير طفيف لا يمس جوهره بسبب نظرة التقديس والاحترام لبعض النصوص خاصة الدينية والأسطورية أو بسبب ضعف المقدرة الفنية والإبداعية لدى الذات المبدعة) "[3].

---

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص156.

[2] المرجع نفسه، ص157.

[3] أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، ص51.

ويعطي الدكتور "أحمد ناهم" مثالا عن اجترار في قصيدة "نازك الملائكة" (مأساة حياة)

"هَكَذَا جِئْتُ للحَيَاة وما أَدْ رِي إلى أَيْن سَوف تَمْضي الحياة

وَسَأَحْيَا كمَا شَاء لِي المَجْـ هولُ حَيْرَى تَلْهو بي الظُّلمات

فالنص يجتر قصيدة إيليا أبي ماضي (الطلاسم) ولا سيما في المقطع:

جِئْتُ لا أَعلَم من أَيْن وَلَكِنِّي أَتَيْت

وَقَد أبصرت قُدِامى طَرِيقًا فَمَشَيْتُ

وَسأبْقى مَا شيئا إن شِئْت هذا أم أبيت"[1]

ب- **التناص الامتصاصي:** "هو خطوة متقدمة في التشكيل الفني، إذ يعيد الشاعر كتابة النص الغائب شكلا ومضمونا، وهذا النوع من التعامل مع النص الغائب (الامتصاصي) يسهم في استمرار النص كجوهر قابل للتجدد ومعنى هذا أن التناص الامتصاصي لا يجمد النص الغائب"[2].

ج-**التناص الحواري:** "يعد أرقى مستويات التعامل مع النص المتغالي (الغائب) حيث يفجر فيه الشاعر مكبوته ونواته ويعيد كتابته على نحو جديد وفق كفاءة فنية عالية، وهذا النوع من النصوص لا يقوم إلا شاعر مقتدر فهو أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب والتناص الحواري عند محمد بنيس لا يقف عند حدود البنية السطحية للنص الغائب وإنما يعمل على نقده وقلب تصوره"[3].

---

[1] المرجع السابق، ص53.

[2] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص159.

[3] المرجع نفسه، ص159.

ويرى "أحمد ناهم" أن الحوار تغيير للنص الغائب وقلبه وتحويله بقصيد قناعة راسخة في عدم محدودية الإبداع ومحاولة لكسر الجمود الذي يغلف الأشكال والكتابة في الجديد، وتناسي الاعتبارات الدينية والعرفية والأخلاقية والخوض في المسكوت عنه لضرورة الأدب"[1].

والحوار يتجلى في إعادة كتابة النص الغائب عند "الجوهري" الذي قلب تصور الشاعر "خليل الحاوي" للعالم.

ويعطي أحمد ناهم مثال في قصيدة (صورة جانبيته لعاشق الدب الأكبر) للبياتي نرى الآتي:

"وقالوا: انطق باسم الله

وباسم الله

وتكلم واقرأ هذا اللوح المحفوظ وراد المحراب

فالنص هنا يحاور سور العلق، قال الله تعالى:(**اقرأ باسم ربك الذي خلق. خلق الإنسان من علق)**"[2].

فالشاعر استبدل مفردة (أنطق) بمفردة (اقرأ) مما أحدث تحولا على صعيد الدلالة لأن اقرأ تدل على أن المقابل إما أن يعرف القراءة أو لا يعرفها أصلا.

أما مفردة (أنطق) تدل على أن المخاطب لا يريد التكلم بسبب حالة نفسية ألمت به.

[1] أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، ص62.

[2] المرجع نفسه، ص64.

3/آليات التناص:

آليات التناص كثيرة ولا يمكن الاستغناء للباحث عنها حيث يقول "محمد مفتاح" "وآليات التناص كثيرة وسنعرض لبعضها مما قدمته الدراسات اللسانية واللسانيات النفسية على أن أهم هذه الأبيات التداعي بقسميه التراكمي والتقابلي"[1].

ويمكن القول إن آليات التناص كثيرة تقسم إلى نوعين هما: "التمطيط والإيجاز".

3-1: **التمطيط:** "التمطيط في جوهره عملية توسيع للنص وتمدد في وحداته البنائية اللفظية أو التركيبية حيث تقتحم هذه الزوائد اللغوية البنى الأصلية للنص، فالنص كوحدة دلالية وكيان دلالي متميز تتأتى وحدته من تمطيط دلالة محورية تكون مركزا دلاليا في النص وهذا المركز أو الدلالة المحورية يعبر عنها ريفاتير بلفظ(matrice) أي تفجير مركز النص وتخصيبه مما ينتج توسعا للنص عن طريق مركزه"[2].

والتمطيط يحصل بأشكال مختلفة، أهمها:

أ-**الأنكرام (الجناس بالقلب أو بالتصحيف):** "إن آلية الأنكرام تعمل على انسجام واكتمال النص في إطار تبنين عام يسهم في تناسل النص داخليا أي يعمل على إعادة تقليب أوضاع كلمات مختارة بصورة مختلفة لإنتاج معنى ما، وقد يحصل هذا الأمر على صعيد جذر الكلمة أو كلمات النص.

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص125.

[2] أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، ص79.

والقلب مثل (قول ولوق، عسل ولسع)، والتصحيف مثل نحل- نخل، الزهر- السهر، عترة- عثرة"[1].

ويضرب لنا "أحمد ناهم" مثالا عن الأنكرام في قول الحيدري في قصيدة (أهواك):

"أَنَا أَهْوَاكِ وَلَكِن

غَيْرَ مَا تَهْوِين أَهْوى

أنَا أَهْوَاكِ جِرَاحًا في حَيَاتِي تَتَلَوَّى

كُلَّمَا هدهدتْهَا

أهدت إلى العالم نجوى"[2]

لقد اعتمد النص بدءا على المفردة (أهواك) وكانت عنوان القصيدة أساسا حيث جرت عليها تصريفات مختلفة منها: (تهوين، أهوى) كذلك حصل قلب وحذف في (هدهدتها) حيث تحولت إلى (أهدت)، كل هذا أسهم في توسيع النص وتناسله داخليا اعتمادا على مفردات من النص ذاته وبذلك يكون النص قد تناص مع ذاته ومعجمه الخاص.

ب-الباركرام:" البراكرام (الكلمة المحور): قد تكون أصواتها مشتتة طوال النص مكونة تراكميا تثير انتباه القارئ وقد تكون غائبة تماما من النص ولكنه ينبني عليها وقد تكون حاضرة فيه"[3].

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص125.

[2] أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، ص80.

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص125.

ويرى أحمد ناهم أن "البراكرام" آلية تمطيطية تقوم على تطوير دلالة صغيرة أو حدث صغير عن طريق السرد والوصف والحوار والحشو والبياض وهذه الآلية تسهم في تعضيد النص دلاليا من جانب ومن جانب آخر تساعد على زيادة فضاء النص الكتابي على الورقة"[1].

ج-التكرار: "وتقوم هذه الآلية على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ متحلية في التراكم والتباين"[2]، والتكرار قد يتجاوز الصيغ اللغوية ليكون تكرارا في المعاني المتمثلة ولكن بصيغ مختلفة، وظاهرة التكرار تشيع في النص الشعري الحديث إذ تساعد على انسجامه إيقاعيا ودلاليا ونلمح التكرار في المثال الذي ضربه لنا أحمد ناهم في شعر"السياب" في قصيدة "لأني غريب":

"فَمَا يَتَسَاقَطُ غَيْر الرّدى:

حِجَار

حِجَارٌ وَمَا مِن ثِمَار

وَحتّى العُيُون

حِجارٌ وحَتّى الهواء الرّطِيب

حجار يَبْدُ بِه بَعْض الدَّم

حجار ندائي وصخر فمي

وَرِجْلاي رِيحٌ تَجُوبُ القِفَارُ"[3]

[1] أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، ص83.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص126.

[3] أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، ص87.

د-الشرح: "إنه أساس كل خطاب وخصوصا الشعر، فالشاعر يلجأ إلى وسائل متعددة تنتمي كلها إلى هذا المفهوم، فقد يجعل البيت الأول محورا ثم يبني عليه المقطوعة أو يستعير قولا معروفا ليجعله في الأول أو الوسط أو في الأخير ثم يمططه بتقليبه في صيغ مختلفة"[1].

كالشرح الذي يتم بواسطة الهوامش بقصد إيضاح دلالة غامضة أو تعريف رمز أو علم معين وقد يكون الشرح عن طريق الهوامش إما داخل فضاء الصفحة بعد انتهاء القصيدة أو بعد نهاية المجموعة الشعرية، ولكن آلية الشرح داخل فضاء (متن) القصيدة.

هـ- الاستعارة: "بأنواعها المختلفة مرشحة ومجردة ومطلقة فهي تقوم بدور جوهري في كل خطاب ولا سيما الشعر بمثابته في الجمادات من حياة وتشخيص.

و- الشكل الدرامي: إن جوهر القصيدة الصراعي ولد توترات عديدة بين عناصر بنية القصيدة ظهرت في التقابل وتكرار صيغ الأفعال وكل هذا أدى بطبيعة الحال إلى نمو القصيدة فضائيا وزمانيا.

ز-أيقونة الكتابة: إن الآليات التمطيطية التي ذكرنا تؤدي إلى ما يمكن تسميته بأيقونة الكتابة وعلى هذا الأساس فإن تجاور الكلمات المتشابهة أو تباعدها وارتباط المقولات النحوية ببعضها واتساع الفضاء الذي تحتله أو ضيقه هي أشياء لها دلالتها في الخطاب الشعري"[2].

مما ذكرنا من آليات هو أساس هندسة النص الشعري مهما كانت طبيعة النواة وكيفما كانت مقصدية الشاعر، فإذا قصد إلى الاقتداء فإنه يمطه مادحا وإذا توخى السخرية قلب مدحه إلى ذم.

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص126.

[2] المرجع نفسه، ص127.

3-2: الإيجاز: "لا يتحدد الإيجاز في النص مثلما يحصل في آليات التمطيط فالإيجاز قد لا يمكن الكشف عنه بواسطة القراءة المباشرة للنص أو رؤية الفضاء الكلي له، ولكن قد يحصل هذا الأمر عن طريق التداعي والتأويل"[1].

ويشير محمد مفتاح إلى "أن عملية التناص لا تقتصر على التمطيط فيقول: "على أننا لا نخطئ إذ نظرنا إلى المسألة من وجه واحد وقصرنا عملية التناص على التمطيط فقد تكون عمليته عملية إيجاز أيضا"[2].

"والإيجاز عملية ضغط للنص كي يبدو في صورة مصغرة ويحدث الإيجاز بطريقتين:

أ/طريقة داخلية نصية يتم فيها اختصار النص ذاتيا كما في التلخيص والحذف.

ب/طريقة خارجية يتم فيها زج بعض النصوص أو أجزاء منها كما في التلميح والاقتباس والتضمين والترجمة"[3].

ونجد الباحث "أحمد هانم" من خلال كتابه "التناص في شعر الرواد" يقسم الإيجاز بدوره إلى:

أ-التلميح: وهو أهم أنواع الإيجاز ويقصد به الإشارة إلى حدث مشهور أو قصة معروفة دون أن يتم شرح هذا الاسم داخل متن النص وفي هامش الصفحة.

ب- التلخيص: هو عكس البراكرام الذي هو تمطيط الفكرة أو مقولة في بداية القصيدة، أما التلخيص فيكون لفكرة في الشطر الأخير من مقطعها"[4].

---

[1] ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي، ص71.

[2] محمد مفتاح، الخطاب الشعري، ص127.

[3] ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي، ص73.

[4] أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، ص103.

ج- الحذف: وهو آلية تكثيفية يلجأ إليها الشاعر لغرض بلاغي شعري وتكون ثمة إشارة إلى الحدث كالبياض والنقاط.

د- الاقتباس: ينظر إليه بأنه شكل من أشكال التناص واستلهام وامتصاص للتراث والتفاعل معه.

هـ-التضمين: وهو "استشهاد لبيت أو أبيات وهو من المداخل التي عرج عليها المتناصون وذلك أن يستعير الشاعر شطرا أو بيتا من شاعر آخر ويدرجه في بيت أو قصيدة له"[1].

و- الترجمة: ويقصد بها ترجمة الشاعر لبعض الأبيات المتضمنة في نصه أو ترجمته لبعض النصوص، أي أن الترجمة وسيلة تعبيرية تناصية"[2].

ومنه فالإيجاز هو آلية من آليات التناص، يعمد فيها الشاعر أو الكاتب إلى اختصار الكلام في النص، ويكون ذلك إما عن طريق التلميح أو التلخيص أو الحذف أو الاقتباس أو التضمين أو الترجمة فكل هذه العناصر هدفها واحد وهو "الإيجاز".

إذن هذه الآليات التي من خلالها يكون التناص، فهو إما أن يكون تمطيطا عن طريق الشرح والتفسير التي تتداخل فيه النصوص وتتعالق بصورة واضحة وإما أن يكون تلخيصا.

[1] المرجع السابق، ص106.

[2] المرجع نفسه، ص108.

4/مظاهر التناص:

إن للتناص مظاهر عدة يتمظهر بها للباحث التناصي من بينها:

4-1-**النص الغائب:** ونقصد به النص السابق أو المعاصر الذي يشتغل عليه النص الحاضر ويتفاعل معه، وقد يكون هذا النص خطابا أدبيا أو فلسفيا أو سياسيا أو علميا، وقد تأتي هذه النصوص متمازجة داخل النص الحاضر ويكون حضورها جزئيا، وقد يأخذ طابع شمولية الانكسار في النص المقروء"[1].

فالباحث التناصي لابد أن يكون على بنية بهذه النصوص الغائبة مدركا لمستوى العلاقة التي تقيمها مع النص المقروء الذي لا يعيد إنتاج ما أنتج وعندما يتفاعل معها وفي الآن ذاته "فيتعالى" عليها بالإيجاب أو السلب.

4-2-**السياق:** إن المعرفة بالسياق شرط أساسي للقراءة الصحيحة التي يتمظهر من خلالها "التناص" للقارئ، ولا تكون هذه القراءة كذلك إلا إذا كانت منطقة منه لأن النص عبارة عن توليد سياقي ينشأ من عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوي، وهذا السياق قد يكون عالم الأساطير أو حضارة أو تاريخيا ...الخ وهو ما يمكن تسميته بالمرجعية التي تفرض وجودها داخل النص"[2].

4-3-**المتلقي:** يعتبر المتلقي عنصرا هاما من العناصر التي ينكشف بها التناص وذلك بالتعويل على ذاكرته، أو بناء على ما تتضمنه الرسالة من شواهد نصية مدمجة في النص

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص149.

[2] المرجع نفسه، ص150.

الحاضر على شكل تضمين، حيث يقتطع الشاعر بيتا أو شطرا من بيت أو حكمة ويوظفه داخل خطابه"[1].

إذا فالمتلقي عنصر حاسم ومهم في الكشف عن التناص، كما يجب أن يمتلك ذائقة جمالية وثقافة والسعة تؤهله للدخول في عالم التناص وإذا كان القارئ ذاتا بسيطة ثقافيا ولا يملك مرجعية سابقة فإن النصوص تظهر وكأنها إبداع مثالي.

4-4-شهادة المبدع: قد يظهر التناص بإيعاز من المبدع أو الشاعر الذي يشير إلى مرجعيته الفكرية أو الإنشائية، فيعلن عن الثقافات والنصوص التي يمنح منها على الرغم من حيازته رؤى متباينة وقناعات فكرية، ليبقى المقروء من النصوص على صلة بغيره من المقروءات، يجمع بين اللامتناهي منها يستمدها من الثقافة التي ينتمي إليها فيمتص منها بحيث لا تستفيد هذه النصوص المحولة على وفرتها وتداخلها، ولا يرى إلا أثرها الذي يمسك به الدارس، وقد أشار رولان بارت: "النص مصنوع من كتابات مضاعفة وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلها مع بعضها في حوار، ومحاكاة ساخرة وتعارض، ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية وهذا المكان ليس الكاتب... إنما القارئ"[2].

-إن المبدع ينشد قارئا ضمنيا موجودا دوما في ذهنه وقت إنتاج النص ويتجلى ماديا في ما يحدثه المبدع من تعديلات على نصه، مع حرصه على أن يقرأ عمله وفق ما يرتضيه هو، بوصفه ذاتا تنتمي إلى ذات الجماعة ويطمح إلى قارئ افتراضي حين يفكر في أهمية أدبه لأن رأيه يهتدي به حين صياغة النص، وتتجلى عبقريته وقدرته في توظيف هذه "خاصية لإبداعية

[1] المرجع السابق، ص151.

[2] رولان بارت، صوت المؤلف، تر، منذر عياش، العدد 241،242، سنة 1991، ص59.

تتغير بتغير العصور وقدرات المبدعين على الخلق والإبداع والتجاوز"[1]، وهنا يظهر دور الناقد في كشفه عن كيفية تحرك النصوص السابقة في النص الجديد.

-لا يكتفي القارئ بشهادة المبدع الذي صرح بمرجعيته الفكرية خاصة لما يتعلق الأمر برصد التعالق النصي الخفي داخل الخطاب الشعري الذي تتعدد فيه الأصوات التي تفيء إلى زخم من ثقافات وتاريخ موروث إنساني متباين الأشكال يحاور الحضارات[2].

أظهرها لنا النص شذرات من ترسبات نصوص اشتغل عليها المؤلف بلاوعي، وما على القارئ الفعلي إلا تحمل المشاق، فيما يستوعبه في النصوص المقروءة باحثا عن الجمال مرفعا عن المهيأ، يلتمس جوهر الحقيقة المبدعة المندسة تحت النصوص الغائبة التي وقع عليها فعل القراءة مهتديا إلى التفاعل الحاصل بينها يبحث عن الآليات الكامنة فيها.

5/أشكال التناص

5-1: التناص الديني:

يشكل الموروث الديني مصدرا مهما من المصادر التي استفاد منها الشعراء على مر العصور في مر تجاربهم الشعرية بروحانية خاصة وإعطائها صفة البقاء، إن توظيف النص الديني هو سعي قديم عند الشعراء من أمثال حسان بن ثابت، وشعراء الإسلام الأوائل، واستمر ذلك حتى العصر الحديث وسيبقى مستمرا لأن النص الديني هو نص لغوي ثري يتمتع بالإضافة إلى الطابع المقدس بحضور خاص في الكيان اللغوي.

[1] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص28.

[2] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائر المعاصر، ص153.

والنزعة الدينية لدى المبدع تدفعه إلى توظيف النصوص والفكر والفلسفة الدينية، ولكن ليست النزعة الدينية وحدها هي الدافع وراء هذا التوظيف، بل لالتقائه مع الشعر نفسه في لغته حيث يقول صلاح فضل في هذا الشأن" بل الخاصية جوهرية في هذه النصوص تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه، وهي أنها حتما ينشرح الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينيا أو شعريا وهي لا تمسك به إلا حرصا على ما يقوله فحسب. وإنما على طريقة القول ولتشكل الكلام ".[1]

ولا يقتصر الأثر الديني في الإبداع الشعري على الدين الذي ينتمي إليه الشاعر بل يتعداه إلى الأديان الأخرى. فانتماء الإنسان إلى دين ما لا يعني ذلك قطع الصلة بينه وبين الأديان الأخرين. فالموروث الديني كما ولا يزال مصدرا سخيا من مصادر الإلهام الشعري لدى معظم الشعراء وفي هذا الصدد يقول علي العشري زايد" وإذا كان الكتاب المقدس هو المصدر الأساسي الذي استمد منه الأدباء الأوربيون لشخصياتهم ونماذجهم فإن عددا كبيرا منهم قد تأثر ببعض المصادر الإسلامية وفي مقدمتها القرآن الكريم حيث استمدوا من هذه المصادر الإسلامية الكثير من الموضوعات والشخصيات التي كانت محورا لأعمال أدبية عظيمة"[2]

والتناص الديني يتضمن الاقتباس من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف.

أ/**من القرآن الكريم:** إن القرآن الكريم صالح لكل مكان وزمان لما يحمله من دلالات لامتناهية مرتبطة بحياة الإنسان، وهو متغلغل في الخطاب الشعري بدخله بصور مختلفة وطرائق شتى وقد تعامل مع هذا الخطاب باعتباره ثروة لغوية مختلفة يغترفون منه عذب ألفاظه، ومصدرا

[1]صلاح فضل. إنتاج الدلالة الأدبية. ط1. مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، دت، ص95.

[2]على عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مدينة نصر، القاهرة.، 1997.ص75.

بلاغيا ينهلون من رحيق فصاحته، ونوضح هذا من خلال المقطع لمحمد ناصر «وذلك لتوظيفه لسورة المسد قائلا:

تَبَّتْ يَدا أَبِي لَهَب وَلَقيتُ أَسْوَء مَنْقَلب

يا مَشْعَل النِّيرانِ كمْ فَتى أَرَدْت وَلم تثصب.[1]

ونلاحظ من خلال هذه الأبيات اقتباس الشاعر محمد ناصر من الآية الكريمة "تبت يدا أبي لهب".

والتناص القرآني يتخذ عدة ظواهر تناصية.

- **اقتباس لفظ قرآني مفرد:** أي اقتباس ألفاظ قرآنية مفردة وهي تعتبر تمثل إيجابي للنص القرآني في النص الشعري، فالمفردات القرآنية تحمل سعة وعمق في الدلالة.
- **اقتباس تركيب قرآني:** تدخل التراكيب القرآنية في النص، وتأخذ نمطا تعبيريا وقد تستخدم من دون تغيير تركيبها الدلالي، وقد توجه دلاليا جديدا عن طريق نقل الصياغة القرآنية إلى صياغة شعرية جديدة.
- **اقتباس آية أو جزء من آية:** أي يتم استدعاء آية أو جزء من آية، ويكون في هذا التناص التداخل أو التقارب الوظيفي بين النص القرآني والنص الشعري[2].
- **اقتباس سلسلة من آيات:** هذه الظاهرة التناصية ترتكز على دفعة الشعرية على مجموعة من التناصات يكون فيها حضور الخطاب القرآني حضورا جماعيا لشحن النص الشعري بكم هائل من الإيحاءات.

[1] محمد ناصر: أغنيات النخيل، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1981، ص26.

[2] عيسىبن السعيد الحوقاني: التناص في شعر نزار القباني دراسة نقدية نطرية تطبيقية، ص104.

- **اقتباس حادثة أو قصة قرآنية:** اقتباس حادثة أو قصة قرآنية ذات شأن عظيم في التاريخ الديني.[1]

يقول جمال مباركي" إن شعراءنا قد قرأوا هذا النص المقدس وأعادوا اكتسابه في نصوصهم وفق مستويات تناصية مختلفة تراوحت بين الاجترار الذي يعيد النص القرآني في النص الحاضر على نحو سطحي صامت والامتصاص حيث يمتص الشاعر الدلالات والدوال اللغوية، ويعيد توزيعها في النص الحاضر ومن ثمة يحدث الانسجام والتلاقي لنص غائب في نص حاضر.[2]

ب/تناص الحديث النبوي الشريف:

الحديث يعتبر مصدرا من مصادر التشريع فحسب بل يعتبر كذلك مصدرا ثريا في مصادر اللغة والدلالة، التي يشقى منها الأدباء فهي إن لم تكن في الوحي لكنها جاءت على سبيله، حيث يقول في هذا الشأن حصة البادي وترى أن الحديث "أحد المشارب التناصية التي رفد منها الشعراء العرب في عصورهم المختلفة، وإن كانت في البداية تظهر بشكل مباشر هدفه النصح، ثم صارت متداخلة بالنص الشعري".[3]

فألفاظ النبوة هو حثية ومليئة بالدلالة والإيحاء ويقول في هذا الشأن مصطفى الصادق الرافعي "فهي إن لم تكن من الوحي ولكنها جاءت في سبيله، وإن لم يكن لها منه دليل فقد كانت هي من دليله، محكمة الفصول محذوفة الفضول، حتى ليس فيها كلمة مفضوله، وكأنها هي في

[1] المرجع السابق، ص101-111.

[2] جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص198.

[3] حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، ط1، دار الكنوز المعرفة العلمية، 2009، ص279.

اختصارها وافادتها نبض قلب يتكلم، وإنما هي في سموها وإجادتها، مظهر من خواطره صلى الله عليه وسلم".[1]

5-2- التناص الأسطوري:

يقول جمال مباركي: "إن هنا يلفت انتباه الدارس للخطاب الشعري الجزائري المعاصر هو ميل شعرائنا لاستخدام النصوص والرموز الأسطورية، وهي نزعة فنية تغلب على الشعر العربي المعاصر عموما".[2]

ويرى مباركي أن الأسطورة يلجأ إليها الشعراء للتعبير عن تطلعاتهم الفنية والفكرية، وأساطير العالم القديم، سليمة لم يفسدها في التيار العلمي كما أنها ليست مجرد خيال بدائي بل هي عامل أساسي في حياة الإنسان يقول في هذا الصدد عز الدين إسماعيل" هي عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر، في إطار رقي الحضارات الصناعية والمادية الراهنة مازالت الأسطورة تعيش بكل نشاطها وحيويتها".[3]

لقد تأثر الشعراء العرب المعاصرون بالشعر الغربي كما اطلعوا على أساطير العالم القديم في الحضارات المختلفة، فوظفوا الأسطورة وحولوا بعض النصوص الأسطورية وتفاعلوا معها ومن ثمة وضعوا نصوصهم في علاقة تناصية تعبر عن رحابة الخيال.[4]

ولقد اختلف الشعراء في طريقة توظيفها وهنا تميز بين نوعين من الشعراء:

أ- نوع يستقدم الأسطورة ويوظفها كموضوع للقصيدة، أي الوقوف عند مغزاها(التاريخي).

---

[1] مصطفى صادق الرافعي: تاريخ الآداب العربي، مكتبة الإيمان، المنصورة، ص79.

[2] جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص207.

[3] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية المعنوية، ط3، دار الفكر العربي، ص222.

[4] جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص210.

ب- النوع الثاني استفاد من الأسطورة رمزا وبنية فيمتزج فيها ماضي الإنسان بحاضره وهي عندهم موقف قديم يعبرون من خلاله عن رؤيا معاصرة ترفع من طابعها الذاتي إلى الشمولية ذات أبعاد إنسانية.[1]

والهدف من استخدام الشعراء للنصوص والرموز الأسطورية هو العبرة والمغزى الذي يتضمنها " والشعراء سيتلهمون الأسطورة القديمة في مجملها من حيث هي تعبير قديم ذوي مغزى معيف، كاستلهامهم أسطورة أو أديب وأبي الهول، فالعناصر الرمزية التي سيستخدمها الشاعر المعاصر، بعد أن سينتكف لها بعدا نفسيا خاصا في واقع تجربته الشعورية، معظمها مرتبط في الأسطورة أو القصة القديمة بالشخوص أو المواقف.[2]

لذلك فقد ظلت الأسطورة موردا سخيا للشعراء في كل عصر، وفي كل بقعة يجسدون عن طريق معطياتها الكثير من أفكارهم ومشاعرهم، مستغلين ما في لغة الأسطورة من طاقات إيحائية مفارقة، ومن خيال طليق لا تحده حدود وقد جاء الشاعر الحديث فحاول أن يعيد للأساطير طاقتها الخارقة تلك، وقدراتها غير الطبيعية التي فقدتها في عصر العلم وذلك عن طريق بعث ابطالها ليجسد من خلالهم أفكاره ومشاعره التي توجد في هؤلاء الأبطال صورتها المثلى.[3]

ولذلك فإذا أراد الأديب أن يستخدم شخصية من شخصيات الأسطورة فلا بد له أن يستوعب أبعادها ويمثلها جيدا.

---

[1] المرجع السابق، ص211.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية المعنوية، ص195.196.

[3] على عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مدينة نصر، القاهرة، 1997، ص 175،176.

5-3- التناص التاريخي:

إن النص الشعري المعاصر يمارس تناصا مع الموروث التاريخي بكل أنواعه ومستوياته، لأن من غير الممكن اعتبار الحوادث التاريخية ظواهر عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي بل هي تستمر في الحضور لأنها مخزونة في الذاكرة، نستقي منها عند الاحتياج لتتلاءم مع الأوضاع الجديدة التي تواجهنا، والتناص التاريخي يجعل النص الإبداعي قادر على توظيف مرجعيات تاريخية متنوعة تجعل من النص الحاضر بؤرة للإشعاع المرجعي، وإن التراث التاريخي وجود يفرض نفسه علينا كما فرض نفسه على من سبقنا من الأجيال، فهو أحد عناصر تكوين فكرنا.[1]

"وقد ظل التاريخ مركز جذب للشاعر الحديث بما يقدمه من أمثولات وعبر مترشحة ومصفاه، بهيئات سردية مرمزة ومختزلة في حبكات لها أثرها الدلالي".[2]

ولم يقتصر هذا الجذب على الشاعر الحديث بل إن من يراجع الادب العربي منذ بدايات عصر النهضة سيجد أن الشعراء العرب قد التفتوا إلى ماضيهم القديم تعظيما لقومتيهم وحفزا لأبنائهم على السير على نهج أسلافهم.

ويرى بعض النقاد أن الالتفات إلى الماضي في الابداع العربي مر بمرحلتين الأولى "مرحلة التعبير عن الموروث" فيها اقتصر دور الشاعر على مجرد نقل العناصر التي يتعامل معها من عناصر التراث كما هي.

---

[1] يسرى خلف حسين: التناص في شعر حميد سعيد، ط1، دار دجلة، 2014، ص74.

[2] حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، ص45.

أما المرحلة الثانية فهي مرحلة " التعبير بالموروث" وفيها لم يحرص الشعراء على نقل العناصر التراثية نقلا حرفيا بكل ملامحها، وإنما تجاوزوا ذلك إلى توظيف هذه العناصر توظيفا فنيا في التعبير.[1]

والتناصالتاريخي يتضمن ما يلي:

* توظيف الأحداث التاريخية.

* توظيف الشخصيات التاريخية.

أ- **الأحداث التاريخية:** لم تعد عودة الشاعر إلى الأحداث التاريخية غاية في حد ذاتها، بل عودته أصبحت وسيلة ينطلق منها للدخول إلى قضايا عصره، أي أنها عودة لإضاءة أحداث التاريخ العربي في ضوء الحاضر.

ويضرب لنا "سعيد الحوقاني" مثالا عن الأحداث التاريخية التي كان لها حضورها في شعر نزار القباني في "منشورات فدائية على جدران إسرائيل" حادثة بدر وأحد وكربلاء يقول في المقطع السابع والعشرين:

"تَأْتِي بِكَوفِيَتِنا البَيْضاء والسَّوداء

نَرْسُم فَوْق جِلْدكم

إشارة الفِداءِ.

من رَحِم الأيّام نَأْتِي كَانْبِثاقِ الماء

من خَيْمَة الذُّل التي يَغْلِكُها الهواء

مِن وَجَعِ الحُسين نَأْتي

[1]عيسى بن سعيد الحوقاني: التناص في شعر نزار قباني دراسة نقدية نظرية تطبيقية، ص145.

من أسى فاطمة الزهراء

من أحد نأتي ومن بدر

من أحزان كربلاء "[1]

ب- الشخصيات التاريخية:

شاع في العصر الحديث توظيف الشخصيات التاريخية للتعبير عن التجارب الشعرية الحاضرة، لما في هذه الشخصيات من قوة رمزية وايحائية، فاستدعاء هذه الشخصيات التراثية يستدعي بعث الماضي في الحاضر كما أن استدعاءها يتجسد رغبة في مبدعها للتعبير عن واقع الحياة المعاصر، يقول في هذا الصدد علي عشري زايد "ما يزال استدعاء النص الشعري المعاصر للشخصيات التاريخية في بحث دؤوب في التواؤم، مع أنا الشاعر والشخصية التاريخية بإضفاء السمات الشخصية التاريخية الذي يتجسد في رغبة مبدعها في التعبير عن واقع الحياة المعاصرة".[2]

ويمكن صوب مثال لاستدعاء الشخصيات التاريخية في شعر "حميد سعيد"

"**صوت زينب.....يُحاوِرُ السُّيوف.**

صوت زينب..... يُقارِعُ الرِّجال.

صوت زينب..... يُقارِعُ الأَسئلة.

صوت زينب..... شَيِّقٌ أَنْهار الرِّمال عنوه.

[1] المرجع السابق، ص149.

[2] على عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي، ص166.

فالشاعر يسعى إلى خلق تداخل ما بين شخصية فاطمة بوفاري وزينب عليها السلام ليعظم من شأن هذه الشخصية المعاصرة".[1]

5-4_التناص الأدبي:

يقتضي قانون الحياة بأن يتأثر اللاحق بالسابق، وبأن يضيف جديدا إلى يضيف جديدا إلى السلف، ولا يعيبه في بنائه على ما بنى لسابقه، وإنما يعيبه إذا قصر وعجز أن يضع إنجازه الخاص به، ليس فقط في ميدان الأدب وإنما في جميع ميادين الحياة.

والإبداع الأدبي لا يمكن أن يكون معزل عن التأثر والتأثير، إن الشعراء يجيدون أنفسهم أمام إرث كبير من الشعر خلفه لهم أجدادهم الشعراء، وقد اختلفت نظرة الشعراء إلى هذا الإرث فمنهم من قدسه وأنتجوا شعرا مماثلا للشعر القديم على مستوى الشكل والمضمون، وهناك من مزج بين كل قديم وجديد فأعطوا انتاجا أدبيا امتزجت فيه الأصالة بالحداثة.

"فالشعر العربي المعاصر لم يكن طفرة، بل ظل يرتبط ارتباطا عضويا بالحركات الإبداعية في التراث العربي، وبما انتجته العبقرية الإنسانية على مر العصور فيمكننا القول إن الشعراء بمختلف اتجاهاتهم قد تمثلوا الشعر القديم"[2].

يقول علي عسكري زايد" ليس لشاعر أو فنان في أي نوع من الفنون قيمته الكاملة في نفسه، وإنما تترتب قيمته على أساس علاقته بالسلف من الشعراء والفنانين"[3].

والتناص الأدبي فيكون من الشعر القديم ومن الشعر المعاصر.

---

[1] يسرى خلف حسين، التناص في شعر حميد سعيد، ص80.

[2] عيسى بن سعيد الحوقاني،التناص في شعر نزار القباني دراسة نقدية نظرية تطبيقية ص164.

[3] على عشيري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص168.

أ-التناص من الشعر العربي القديم:

أن حضور الشعر العربي القديم حضور واضح في النص الجديد للخطاب الشعري المعاصر، وهذا الحضور والتفاعل مع تراث الشعر العربي ناتج عن اطلاع شعرائنا المعاصرين عليه، وإعجابهم به، ومن أعلامه (المتنبي، أبي فراس، المعري، أبي زيدون...) وغيرهم من الشعراء الجاهلية وصدر الإسلام، فالنص الشعري التراثي يتغلغل داخل النص الجديد "فالنص عبارة عن تناول نصوص أي تناصا، والقصيدة في رحلة تكوينها مسكونة بذاكرة النصوص القديمة"[1].

وهذه النصوص للشعر العربي القديم تكون ظاهرة وأحيانا تكون ضمنية تحتاج لمعرفتها البحث في التراث القديم" وقد دلت مؤشرات التناص وقراءته في أحيان قليلة على مظان النصوص الغائبة وفي أحيان كثيرة طمست هذه المؤشرات وبقيت ملامح التراكيب والأبنية الشعرية ذات الأصول القديمة شاهدا يحتاج إلى تطواف في مخزون الموروث الشعري"[2].

ب/التناص مع الشعر العربي الحديث:

لقد تأثر الشعر الجزائري بالشعر العربي الحديث بنوعيه التقليدي والجديد المعاصر يقول جمال مباركي "حيث نلحظ زحفا مكثفا للنصوص الشعرية العربية الحديثة، داخل النصوص الجزائرية المعاصرة تولد عنه تداخل نصوص جلبي وظهر بالنصوص في تجربة السبعينات وقد تراوحت طرائق هذا التداخل بين الاجترار والامتصاص"[3].

---

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر العربي المعاصر، ص236.

[2] المرجع نفسه، ص178.

[3] المرجع نفسه، ص258.

وتجدر الإشارة هنا أن الشعراء المعاصرين الجزائريين توظف نصوص من الشعر العربي الحديث يقول مباركي" استحضار شعرائنا المعاصرين في للنصوص الشعر العربي الحديث حقيقة مؤكدة تناولتها العديد من الدراسات للتجربة الشعرية الجزائرية الحديثة كما أكدتها أقلام أخرى واعترافات للشعراء الجزائريين أنفسهم"[1].

ويضرب لنا مباركي مثالا عن الشاعر الجزائري (سليمان جوادي): حيث يصفه بأنه يخرج من تحت عباءة نزار القباني فهو يرى أنه مبهر بالتجربة الشعرية النزارية وتوظف نصوصه توظيفا اجترارياً فمثلا في قصيدته "أغنية لم يلحنها الشيخ امام" نجدأنها مستمدة من المعجم الشعري لنزار القباني.[2]

6/وظائف التناص.

إن على مستوى تعالق النصوص فيما بينها وتداخلها يمكن رصد وظيفتين مهمتين للتناص:

6-1-**الوظيفة الإبداعية:** الإبداع يعنى تأليف شيء جديد من عناصر موجودة سابقا، "لم يعد التأليف يقتصر على العناصر وإنما من النصوص أيضا بحسب مفهوم التناص، إن إبداعية التناص الأدبي تمكن في وضع الشاعر نصه أمام تحد كبير يواجه به سباقات النصوص الأخرى السابقة الموروثة والمعاصرة، فإن استطاع تجاوزها بعد تمثلها وقلت التشاكلات والمقومات السياقية بين الطرفين زادت فرادت الخطاب الجديد وظهرت أصالته وإبداعه، ويمكن الاستفادة من رؤية النقد العربي القديم الذي نتاج الشاعر الخاص لا يمكن أن يرى النور إلا إذا

[1] المرجع السابق، ص258.

[2] المرجع نفسه، ص259.

حفظ الشاعر أعدادا كبيرة من الأبيات والقصائد الشعرية المختارة ثم يبدأ بنسيانها، وذلك يعتمد على قدرة المبدع وكفاءته في التعامل مع النصوص السابقة والمعاصرة.[1]

6-2-**الوظيفة الشعرية:** إن التناص يعمل على إنتاج دلالة النص ويجعله متعدد القيم لا أحادي القيمة بتعبير تودورون، فالنص الذي لا يحتوي على الظواهر التناصية هو نص عقيم بلا ظل بتعبير رولان بارت، فهو قانون من قوانين النص الأدبي الذي تبحثه عنه الشعرية، فكل ممارسة دالة هي فضاء لانتقالات وتحولات أنظمة دلالية مختلفة متفاعلة والتي تسهم متضافرة في خلق نظام ترميزي جديد يتحمل مسؤولية إنتاج الدلالة في النص الجديد، أي أن النصوص والمقاطع والملفوظات والكلمات التناصية في النص الجديد هي عبارة عن دلائل مزدوجة أو متعددة، فالمعنى المفترض للنص لا يستوي إلا بوصفه معنى في النص ومعنى مرجعيا في آن واحد وبوصفهما معا متعلقين بدلالة النص التي هي نتاج العلائق بين الألفاظ والأنساق الخارجية عن النص، وهذا سيجعل النص متنوع القيم والإيحاءات والتداعيات ومتعدد المعاني وهذه هي إستراتيجية الشعرية"[2].

7/أسباب التناص والدوافع الموجبة له:

7-1-**تشابه العواطف:** هناك عواطف مشتركة بين البشير ولناس، وهذه العواطف وهذه العواطف بطبيعة الحال تكون متفاوتة في الرقة والحدة والشدة والضعف حسب طبائع البشر مثل

[1] أحمد عدنان حمدي، التناص وتداخل النصوص المفهوم والمنهج دراسة في شعر المتنبي، ط1، دار المامون، المملكة الأردنية، سنة 2012، ص22.

[2] المرجع نفسه، ص23.

ما نجده في المدائح الدينية النبوية التي تتناص بشكل واضح مع بعضها بسبب اشتراك قائليها في عاصفة حب الرسول صلى الله عليه وسلم.[1]

7-2-**تشابه وتقارب الفكر والإدراك والمنطق:** كما يشترك الناس في العواصف يشتركون في الفكر والإدراك والمنطق الذي يفكرون به، ويشتركون كذلك في بعض القناعات التي في عقولهم، فبين كل جماعة أفكار عامة مشتركة فصلا هناك إجماع في الإدراك للفكر العربي بعروبة القدس، فجد أفراد هذه الجماعة تتناص مع بعضها في هذه الفكرة وتستحضر من النصوص ما يدعم هذه الفكرة، كما نجد الخطب التي يشترك أصحابها في اتجاه فكري وسياسي واحد تتناص مع بعضها.

7-3-**تقارب الموقف:** إن تعرض المبدع الموقف ما يجعله يستحضر مواقف متشابهة للموقف الذي مر به، وهذا لا يقتصر على المبدع فحسب بل يشمل الناس عامة.

7-4-**تناقض المواقف:** استحضار المواقف للمشابهة كذلك هناك استحضار المواقف المناقضة، ربما للتحسر أما ما شابه ذلك فنكبة فلسطين يدعو إلى استحضار الشعراء لفتح القدس على يد عمر تارة وعلى يد صلاح الدين تارة أخرى.

7-5-**شهرة المأخوذ عنه والإعجاب به:** إعجاب المبدع بمبدع آخر يكون دافعا له بأن يسير على نهجه، فيتبعه في الشكل أو المضمون أو توظيف بعض تراكيبه وصوره كإعجاب الشعراء بإمرئ القيس ووقوفه على الأطلال كان دافعا الآن يسيروا على نهجه.

[1] عيسى بن سعيد الحوقاني، التناص في شعر نزار القباني دراسة نقدية نظرية تطبيقية، ص83.

7-6-**نجاح المأخوذ وشيوعه:** شيوع نص من النصوص ..... بين الناس أو أسلوب من الأساليب، يدفع المبدعين إلى إعادة توظيفه كشيوع القرآن جعل المبدعين في مختلف العصور يستقون من الأفكار والألفاظ والقصص ويعيدون توظيفها في نصوصهم.[1]

المبحث الثالث: مفهوم الجمال.

تمهيد:

الجمال مفردة شديدة الشيوع كثيرة الاستخدام بين الناس في مختلف الحالات والانفعالات في مختلف اصقاع الأرض وبين مختلف الشعوب. وما أكثر تداول هذه المفردة، وما أحب تداولها بين ناطقيها وسامعيها، وبين الناعت والمنعوت، بين الواصف والموصوف .... إلا إذا كان الموصوف بها غير إنسان فإنه لا ينتظر أن يوصف بها لأنه لا يعي طبيعتها، ولا حقيقتها، ولا قيمتها، ولكن من يدرك ويعي هو الذي يقدر في الموضوع طبيعته وحقيقته وقيمته.

الجمال نوع تنطوي تحته الكثير من الأجناس الواصفة لما يلتقطه الإحساس مما تنطبق عليه جملة من الشروط والمعطيات التي يستحق أن يوصف بالجمال أو بأي قيمة تندرج تحت معطف الجمال.[2]

وإذا كان الجمال بهذه الأهمية فلعل أهم ما يثير اهتمام القارئ النص الأدبي هي رغبته في معرفة كنه السر الذي جعله منجذبا إلى هذا النص أو ذلك، والتذوق ما ينطوي عليه العمل الأدبي والجمال هو قيمة حقيقية له يتمتع القارئ بلذة قراءته ويشده إلى متابعته بعيدا عن الأفكار والخلفيات المسبقة، لأن الجمال كل متكامل، يتشكل بتظافر عدة عناصر تشترك في

[1] المرجع السابق، ص85.

[2] عزت سيد أحمد، الجمال علم الجمال، خدوس واشراقات للنشر، ط2، 2013، ص9.

تحقيق كنهه وإدراكه وتذوقه حواس مختلفة تتفاعل مع القلب والعقل فتحقق المتعة الفنية المنشودة.[1]

وقبل الغوص في الحديث عن الجمال لابد لنا من التعرف على المفهوم اللغوي والاصطلاحي للجمال.

1/ تعريف الجمال:

أ-**لغة:**الجمال مصدر الجميل، و الفعل منه جمل يجمل، قال الله تعالى: "ولكلم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون" أي البهاء والحسن ويقال جملت فلانا مجاملة، إذا لم تصف له المودة، ويقال أجملت في الطلب، وجمل الشيء جملا: جمعه عن التفرق وجمل فهو جميل، والجمع: جملاء وجمائل، وجامله، عامله بالجميل وجمله: حسنه وزينه والجمال البالغ الجمال وقال: "ابق فارس "في معجم مقاييس اللغة: الجسم والميم واللام: أصلان، أحدهما عظم الخلق، والأخر: حسن ضد القبيح، والتجمل وتحمل تزين، فالجمال تدور معانيه في اللغة" حول الزينة والحسن والبهاء والنضرة.

والجمال في كتاب لسان العرب لابن منظور بمعنى الجمال مصدر الجميل والفعل جمل والحسن يكون في الفعل والخلق وقد جمل الرجل (بالضم) جمالا فهو جميل وجمال.

وقد جمله أي زينه، والتجمل تكلف الجميل، جمل الله عليك تجميلا إذا دعوت له أن يجعله الله جميلا حسنا، وامرأة جملاء وجميلة أي مليحة.[2]

[1] محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص12.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة مصر، (د، ط)، (د ت)، ص85.

قال ابن الأثير والجمال يقع عل معاني ومنه الحديث: "إن الله جميل يحب الجمال" أي كاملة الأوصاف والأفعال[1] أورد الزمخشري في أساس بلاغته (مادة، ح، م، ل) فلان يعامل الناس بالجميل، وجامل صاحبه مجاملة، وعليك بالمدارة والمجاملة مع الناس.

وتقول: إذا لم يجملك مالك لم تجد عليك جمالك، وأجمل في طلب، إذا لم يحرص، وإذا أصبت بنائية فتجمل أي تصبر، وجمل الشحم: أذابه وأجتمل وتجمل: أكل الجميل وهو الورك وقالت أعرابية لبنتها: تجملي وتعففي أي تبدين جميلة واستجمل البعير أي صار جملا والناقة جمالية في الخلق الجمل، والرجل جمالي عظيم الخلق ضخم.[2]

فالجميل من ناحية المادية هو: الحسن والوضاءة والمليح والحلو واللطيف والوسيم والخلاب، وهو يبعث السرور والبهجة والإثارة في النفوس سواء تعلق الأمر بالأمور المادية أو المعنوية أو الأفعال والأخلاق.

وقد ورد صيغة الجمل في القرآن الكريم في عدة مواضيع قال تعالى: "قال بل سولت لكم أنفسكم أمرا فصبر جميل عسى الله يأتيني بهم جميعا إنه هو العليم الحكيم"[3].

وقوله تعالى: "واصبر على ما يقولون واهجرهم هجرا جميلا"[4].

ب-**اصطلاحا**:الجمال هو حسن الشيء ونضرته وكماله على وجد يليق به، ومعنى ذلك إن لكل شيء جماله وحسنه، وقد قسمه ابن قيم رحمه الله إلى قسمين بقوله: "اعلم أن الجمال ينقسم إلى

[1] جمال الدين بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، د ط، دار صادر، بيروت، د ت، ص126.

[2] الزمخشري: أساس البلاغة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1998، ص148.

[3] سورة يوسف، الآية 83.

[4] سورة المزمل، الآية 10.

قسمين ظاهر وباطن، فالجمال الباطن هو المحبوب لذاته وهو جمال العلم والعقل، الجود، العفة والشجاعة ...الخ.

أما الجمال الظاهر فزينة حض الله تعالى بها بعض الصور عن بعض وهي زيادة الخلق التي قال الله تعالى فيها: "يريد في الخلق ما شاء" قالوا هو الصون الحسن والصورة الحسنة فعلم الجمالية هي دقة تفسير وتعبير عن الشيء المراد التمعن فيه فقد ترى الجمال في الشوك رغم انه مؤلم والعكس صحيح وفي العصر الحديث منهم من راجح الجمالية إلى الشكل وهناك من ربطها في المضمون وهذا حسب النص إلى أن جاء "عبد القاهر الجرجاني" الذي عبر عن الجمالية الشكل في نظريته المعروفة بالنظم كما في قوله: "اعلم أن ليس النظم إلا أن تضح كلامك الذي يقتضيه علم النحو وتعمل قوانينه وأصوله وتعرف عن منهجه التي نهجت فلا تريح عنها.[1]

ج-الجمالعند (الغرب والعرب)

لا شك أن الجمال قد أثار افتنان الناس من قديم الزمان وقد أبدع الإنسان الآثار الجمالية قبل أن يفلسف موضوعها، ثم عرض للبحث فيها بالنظر العقلي ومناهجه، فكانت فلسفة الجمال، واصطنع المناهج التجريبية في دراستها فكان علم الجمال التجريبي الذي انصرف عن دراسته الجمال كما ينبغي أن يكون إلى البحث الواقعي فيه كما هو كائن بالفعل إذن علم الجمال قديم حديث، فهو قديم كأفكار جمالية ونوازع ومشاعر وعواطف مرتبطة بوجود الإنسان، ولكنه حديث كعلم مقنن، له نظرياته ومؤسسوه.[2]

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، (د، ط)، الجزائر، 2004، ص81.

[2] توفيق الطويل، أسس الفلسفة، دار النهضة العربية، القاهرة، ط7، 1979م، ص459.

وقد برزت للمرة الأولى كأفكار جمالية في الفلسفات ما قبل سقراط حيث القدماء وكفكر جمالي عند "فيثاغورس"، ثم كان العصر الذهبي عند "سقراط" و أفلاطون" و"أرسطو" وقد خلط اليونان بني الفلسفة الجمال وعلم الجمال، وفلسفة ما بعد الطبيعة، فقد غني "أفلاطون" و"أرسطو" بالدراسات التي تقوم على أسس فلسفية، ولا تسند إلى المناهج التجريبية، حتى جاء الفيلسوف الألماني "الاكساندر" بومجارتن[1718_1762] في كتابه "تأملت في الشعر"

1735 حيث وضع الأساس النظري لعلم الجمال بمعنى فلسفة "الجمال" وقد تابعه في استقلال علم الجمال تلميذه "مايير" ثم شافتسبري بفلسفة الجمالية في الأخلاق عام 1713 وغيرهم من الفلاسفة.[1]

ويعتبر "كانط" مؤسس علم الجمال في صورته العلمية؛ حيث وضع نظرياته في الجمال والكمال وبحث في طبيعة الفن، والمناهج التي تتبع في تصنيف الفنون الجميلة وتبعه "هيجل" 1813 حيث ظهرت مدرسة[2] "الرومانتيكية" عند "شيلنج" 1854 و"تسوبنهور" 1960.

2_الجمال عند الغرب:

اختلف علماء الجمال والفلاسفة والمفكرون الغرب في تعريف الجمال فنجد كل واحد يعرفه وفقا لمخلفاته العلمية والفكرية والحضارية، فقد عرفه كل من: أفلاطون، كانط وهيجل.... وسوف نطل على كل منهم ونظريته إلى الجمال.

- الجمال عند أفلاطون (427_348م):

[1]مصطفى عبده، مدخل إلى فلسفة الجمال،ط2، مكتبة مدبولي، القاهرة ،1999،ص29.

[2]المرجع نفسه، ص31.

تبلورت مفاهيم الجمال عند الفيلسوف اليوناني أفلاطون من العناصر الموجودة في عالم المثل الذي يتصف بالحق والخير والجمال، فأفلاطون ربط بين الأخلاق والجمال، انطلاقا من أن الجمال ينبغي أن يعبر عما هو أخلاقي والجمال عنده درجات فهناك، جمال الجسم أسفل درجات الجسم وأسمى من الجمال النفسي والأخلاقي ويعلوه درجة جمال العقل وفي القمة يقع جمال المطلق.[1]

إن ما نستطيع استخلاصه مما سبقنا إلى ذكره عن أفلاطون أنه ربط الأخلاق بالجمال وأن الجمال لا يؤخذ بعين الاعتبار إلا إذا كان يعبر عن قيم وصفات أخلاقية والجمال عنده ليس جميلا من جهة وقبيحا من جهة أخرى، وإنما الجمال المطلق عنده ما كان نابعا من العقل والأخلاق وليس جمال الجسم الذي يعتبر مجرد نزوة عابرة وإن الجمال في المثال الثاني جمال مطلق، أما في الأشياء فهو نسبي وتكون الأشياء جميلة عندما تكون في موضعها وقبيحة عندما تكون في غير موضعها، ولكن الأشياء لا تنقسم إلى قسمين جميلة وقبيحة، بمعنى أن ما ليس جميلا لا يكون قبيحا حتما وإنما هناك مرحلة تخلو فيها الشيء عن هذين الموضعين، ومثال ذلك غير العالم لا يكون حتما جاهلا وإنما هو وسط بين الطرفين متناقضين.[2]

-الجمال عند إيمانويل كانط (1724_1804م):

لقد حدد الفيلسوف الألماني ايمانويل كانط مفاهيم الجمال في نقد الحكم الخالص أي الحكم الإجمالي على الأشياء من خلال ملكة التذوق الجمالي، وتعرض فيه إلى قضية الجمال الخالص والنسبي وتناول فيه الفرق بين الجليل والجميل، وأثبت أن الجمال يبعث السرور

[1] أشرف محمد نجا، مدخل إلى النقد اليوناني القديم، (د،ط)، الوفاء، الإسكندرية مصر، (د، ت)، ص124.

[2] عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد (عرض وتفسير مقارنة)، (د،ط)، القاهرة مصر، 1992، ص37.

والبهجة والسعادة دون تصور مسبق للجمال وذلك لأن الإحساس بالجمال عام وليس خاصا وأن الأحاسيس يصعب قياسها، إذن فالجمال عنده سمة كلية عامة.

والجمال عنده لا علاقة له بالمنفعة أو إشباع رغبة المادية بل هو البهجة والاستمتاع الجمالي، ويمكن تلخيص رؤية كانط للجمال في:

أن الجمال لا يرتبط بتحقيق فائدة أو لذة حسية بل طابع كلي يسري على الجميع

طبيعة الفن والفنان عند كانط تمكن في إنتاج موضوع فني في إخضاعه للحكم الجمالي. ومن ثمة يقوم بإخضاع الذوق لدينا ويرى أن العامل الفن وسط بين عاملين الحسي والعقلي، أي هو حلقة اتصال وبالتالي فموضوع الفن هو الجمال والجلال.[1]

-الجمال عند هيجل:

يعتبر هيجل من الفلاسفة الألمان الذين تناولوا مفهوم الجمال ميتافيزيقيا ومفهوم الجمال عند هيجل يتلخص في اعتباره وسيلة من وسائل معرفة الحقيقة المطلقة للوجود.[2]

فهيجل أنه لابد من معرفة مفهوم الجمال باعتباره فكرة كلية أو حقيقة كلية ويجب إرخاء الحنان للمظاهر الحسية والموجودات التي تعيق إدراك الجمال الكلي أو الحقيقة الكلية

وخلاصة القول إن نظرية هيجل للجمال والفن هي:" أنهما كليهما تعبير من وسائل معرفة الحقيقة القصوى للوجود".[3]

---

[1] أنصار محمد عوض الله الرفاعي، أصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي، أطروحة دكتوراه، جامعة حلوان، 2002، ص392.

[2] أنصار محمد عوض الله الرفاعي نفسه، ص نفسه.

[3] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، (د، ط)، دار قباء، القاهرة مصر، 1998، ص32.

3_الجمال عند العرب:

إن الأصول الفلسفية لمفاهيم الجمال في الحضارة الإسلامية تنبع من الجوهر الفكري للإسلام، قوله تعالى: "ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون" فهي زاخرة بالجمال الروحي والمادي، وإذا حاول المفكرون العرب تتبع الظواهر الجمالية والمفاهيم الجمالية المبثوثة في الحضارة الإسلامية العريقة فهذه الأفكار الجمالية ما تزال تنبض حتى الآن، وإن كانت أغفلت بسبب الجهل واللامبالاة أو بسبب الغزو الثقافي الغربي، ومن هؤلاء المفكرين المسلمين الذين عبروا عن رؤيتهم للمال: أبو حيان التوحيدي وابن سينا، وأبو أحمد الغزالي ....وغيرهم

أولاً: عند فلاسفة العرب القدامى:

أ-الجمال عند أبي حيان التوحيدي:

حدد أبو حيان التوحيدي معنى الجمال وبين مقاييسه وقواعده ومنطلقاته، فجعل الجمال مرتبطا بالكامل الإبداعي باعتباره تروقا وعشقا وعملا فنيا.

حيث تحدث أبو حيان التوحيدي عن علم الجمال من خلال الفن والشعر والموسيقى حيث عرض إلى مسألة الجمال والتذوق الجمالي في الهوامل والشوامل حيث يقول: "من الحسن في غاية لا يجوز أن يكون فيها. وفي درجتها شيء من المستحسنات لأنها سبب حسن كل حسن، وهي التي تفيض بالحسن على غيرها إذا كانت معدنه ومبدأه، وإنما نالت الأشياء كلها الحسن والجمال والبهاء منها وبها".[1]

[1] أبو حيان التوحيدي، الهوامل والشوامل، تر: أحمد أمين وأحمد صقر، (د.ط)، القاهرة مصر، 1951م، ص45.

كما بين التوحيدي أن جمالية الأشياء كلها مستمدة من الجمال الإلهي والوصول إلى هذا الجمال لا يكون عن طريق الحواس، وإنما عن طريق العقل وحده، فالحواس مهالك مضلة والعقول ممالك مدلة على ملك المالك، فعن طريق العقل وحده يمكن الوصول إلى الجمال المطلق، وخاصة ما يستحسنه العقل فهو أبدي الاستحسان له وما يستقبحه فهو أبدي الاستقباح.[1]

ب-الجمال عند أبي حامد الغزالي:

يرى أبو حامد الغزالي أن الجمال هو حسن كل شيء وفي كماله الذي يليق به وفسره بقوله: "الجمال كل شيء وحسنه في أن يحضر كماله اللائق به، فإذا كانت جميع كمالاته حاضرة فهو غاية الجمال".

كما قسم أبو حامد الغزالي الجمال إلى قسمين:

- **الجمال الظاهر**: وهو الجمال المحسوس والملموس الذي ثم إدراكه بالحواس.

- **الجمال الباطن**: هو الأكثر اتساعا وعمقا ويتم إدراكه بواسطة البصيرة التي يتميز أصحابها بالفكر العميق والأساس السليم والقلب المدرك.[2]

إذن الجمال مرتبط بالعقل لا بالحواس والجمال المطلق لا يتوصل إليه أحد من خلال العقل وحده.

[1] حسن الصديق، فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، ط1، دار الرفاعي، سوريا، 2003، ص95.

[2] زياد علي الجرجاوي، معايير التربية الجمالية في الفكر الإسلامي والفكر العربي (دراسة مقارنة)، دار القدس (د.ط) سنة 2011، ص25.

ثانياً: عند فلاسفة العرب المحدثين:

إن نقاد العرب المحدثين لهم وقفة أخرى في تحديد موضوع علم الجمال متأثرين بذلك بأسلافهم من فلاسفة العرب القدامى وفلاسفة اليونان، ومنهم الدكتور شوقي ضيف الذي يرى أن الجمال بحد ذاته موجود في الطبيعة ومتى انتقل من واقعه إلى العمل الفني دخل في حيز الفلسفة الجمالية، إذ يقول " الجمال حقا موجود في الطبيعة ولكن ليس هذا مما يهم أصحاب الفلسفة الجمالية، فهو موجود سواء حوله الفنان إلى أعماله أو لم يحوله، إنما يهتمون به حين ينتقل إلى عمل فنان"[1] أما أدونيس فيجمع بين الاخلاق والجمال ويدعو إلى أن الأخلاقية الجمالية هي التي تجعلنا نمارس الإبداع في الحياة.[2]

إذن فالجمال مفهوم نسبي تتفاوت معاييره من شخص إلى آخر ومن بيئة لأخرى، ومن هنا يتضح أن الجمال كمصطلح يصعب تحديده.

4/جماليات التناص:

استحضار الشاعر النصوص السابقة عليه والمتزامنة معه، إنما يفعل ذلك ليكشف للقارئ عن أرضية الثقافية تدعوه لسعة الاطلاع ولكي يحرك نصه من خير الأحادي المغلق إلى الحيز المتعدد، المنفتح ومن ثمة فالتناص ليس مجرد لعبة لغوية مجانية، وإنما له جماليات عدة ينهض بها في مجال النصوص الأدبية، ومن هذه الجماليات:

[1]ضيف شوقي: البحث الأدبي ومناهجه أصوله مصادره (القاهرة دار المعارف، ط7، سنة1972، ص18.

[2]أدونيس، علي احمد سعيد إسبر، زمن الشعر (بيروت، د، ن، ط6، 2005)، ص64.

أ_ إثارة الذاكرة الشعرية:

تعتبر عملية التناص من وسائل الفنية التي يوظفها الشاعر ليبعث تراثه الحضاري من جديد، فالنصوص المغمورة أو الميتة أو المهملة دلاليا وايديولوجيا تحيا من جديد في النصوص التي تعيد كتابتها فتؤدي وظائفها التي كتبت من أجلها، وهذه الفكرة " تنبهنا إلى ضرورة إعادة النظر في النظام قراءتنا للنص سواء أكان قديما أم حديثا أم معاصرا، غير أن المعاصر يحفل بقراءة للنصوص الأخرى هي بالتأكيد أكثر تعقيدا مما كان معروفا في النص القديم".[1]

والشاعر عندما يوظف تلك النصوص التي استولت في ذاكرته لاستجابات فنية، أو كانت تجاربها من جنس تجربته الشعرية أو مناقضة لها، أو من تلك النصوص التي فرضت نفسها كروائع، وقد حاول(ريتشاردز) متأثرا بسيكولوجية الجشطلت تفسير قابلية بعض التجارب للبعث دون سواها. فعزا ذلك إلى مقدار اهتمامنا بها، أو استجابتنا لها، ومعنى ذلك أن الشاعر لا يعيد كل ما رأى وما سمع وما حفظ، بل يحتفظ فقط بتلك التجارب ذات القيمة الرمزية.[2]

ومعنى هذا أن كل نص أدبي هو حالة توالد عما سبقه من نصوص تماثله في جنسه الأدبي، فالقصيدة الغزلية على حد تعبير عبد الله الغدامي: "انبثاق تولد عن كل ما سلف من شعر غزلي، وليس السالف سوى (سياق) أدبي لهذه القصيدة التي تغذيها فصارت مصدرا لوجودها النصوصي وهذا يعني تشابك الشفرة والسياق تشابكا عضويا يحقق وجودهما"[3] إلا أننا لا نرتاح إلى هذا الرأي الذي يقيم حدودا بين الأجناس الأدبية ويجعل كل نص يستمد سياقه من جنس يماثله، لأن نظرية التناص تهدم هذه الحدود لتترك الأجناس الأدبية تتبادل العلامات فيما

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص252.

[2] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، د، ت، ص38.

[3] عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيويةالى التشريحية، ص9.-10.

بينها ومن ثم يحيل الشاعر في نصوصه إلى أجناس مخالفة للجنس الذي يكتب فيه، فالقصيدة قد تتداخل مع الخطيئة والمقامة والقصة والرواية... والعكس صحيح، من أجل إبقاء ذلك المأثور حيا أو إعادة الحياة له في صورة معاصرة و حفاظا على الثقافة والتذكير بها لأن ذاكرة الشاعر "تتضمن الأفكار والأخيلة التي تركها المؤلفون في كتبهم، في الذاكرة آثار كتب وألواح فنية ونماذج موسيقية وهذه التجارب تتح للشاعر الاطلاع على عوالم الروح الخفية وما حوته من كتب والموسيقى والرسوم قد يكون أكثر نفاذا، ذلك أنه يتبصر من خلالها فيما اختاره الفنيون ونظموه تنظيما دالا فاستحال استحالة خيالية إلى وسائط ملائمة كاللغة[1] زمن ثم لابد للمتلقي أن يكون متمثلا لهذا السياق الخصم لأن الشاعر وهو يتفاعل مع تلك الفنون والعلوم ويتنفس في أجوائها وإنما يؤمن بأفكار يريد ترسيخها في أذهان متلقيه ويوقظ فيهم مشاعر قد تكون دفينة منذ سنوات مضت وهذا لا يتحقق له إلا إذا أثار ذاكرة القارئ وجعلها تساهم في إنتاج النص.

والتقاليد الأدبية المتوارثة هي المكون الأكبر لذاكرة الشاعر، هذه التقاليد التي تقع فيها "حوافر على حوافر من فوق الحوافر، تكدس بعضها على بعض، ولحمها الزمن بلحمة لن يكون لك فكها مهما أوتيت من عزائم وهي عزائم ستراها تتكسر على بعضها كما تتكسر النصال على النصال... لن تكون لها كلها سوى حوافر تقع على حوافر عرست –من قبل– في جبين الزمن سابقة حتى وجودك بل مكونة لوجودك[2].

ووقوع الحوافر على الحوافر هو الذي يولد "التناص" الذي يعد عملا لذاكرة المبدع والمتلقي على السواء ووسيلة من وسائل التواصل بينهما وقسطا مشتركا من التقاليد الأدبية والمعاني وهو بمثابة الميثاق أو (السياق) الذي تحدث عنه (جاكيسون) والذي لا تحدد هوية النص إلا بوجوده

[1] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص31.

[2] عبد الله محمد العذامي، الخطيئة والتكفيرمن البنيوية الى التشريحية، ص6.

لأنه يمثل "الطاقة المرجعية التي يجري القول من فوقها وخلفية للرسائل تمكن المتلقي من تفسير المقولة وفهمها، فالسياق إذا هو الرصيد الحضاري للقول وهو مادة تغذيته بوقود حياته[1] وهو الذاكرة المعروفة للشاعر لحظة النظم وللقارئ لحظة التلقي، غير أن السياق كتقليد أدبي لا يكون مجرد محاكاة لما سبقه من النصوص مماثلة تجعل النص نصا فاشلا عقيما وإنما لكل سياق شفرته الخاصة التي تنتشله من التقليد المفضوح فالشفرة هي الأسلوب الخاص بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص وهي قابلة للتجديد والتغيير والتجول حتى وإن ظلت داخل سياقها، فكل مبدع قدر على ابتكار شفرته التي تحمل خصائصه جنبا إلى جنب مع خصائص شفرة السياق الخاص بجنسه الأدبي الذي أبدع فيه.

وهذا باشلار يشير إلى أن لكل أديب تعاملا خاصا بالمواد الأم حيث يتعامل معها تعاملا حميميا تبعا لحالته النفسية وما يريد أن توحي وذلك في التشكيلات المختلفة ويعطينا مثالا لذلك (المقبرة) ذلك العصفور الذي تغنى به العديد من الشعراء[2].

وكثير من الشعراء الذين بلغوا غاياتهم نتيجة توظيفهم للمألوف المحبوب الذي يدخل في حدود الخبرة المعتادة ذات الجذور العميقة في النفس، والتي لها مستقر في اللاشعور العام، ولعل المشروع الذي قدمه أحمد شوقي في إطار إعادة صياغة التراث، يعد من التناص الذي يوظف التراث ويستشرق الجديد وذلك باستحضاره لواقع فائت ووقائع تاريخية ماضية، ثم يحاورها للتعبير عن واقع راهن "ميزة هذا النوع أنه يمنح أدوات الخلق الشعري قدرة هائلة على توصيل

[1] المرجع نفسه، ص8.

[2] جوديت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي من القرن الثامن هجري د، ت، ص201-202.

بسبب توظيف المخزون العاطفي لثقافة مشتركة بين المبدع والمتلقي[1] تجعل ذاكرة القارئ تساهم في إنتاج النص.

وهناك نوع آخر من أنواع التناص استغله شوقي استغلالا جيدا حيث يوظف نصا أو مجموعة نصوص شعرية سابقة بغية التعبير عن تجارب فنية خاصة، تربطها علاقة بالنصوص المستغل عليه لكنها علاقة لا شعورية حتى إذا خلص الشاعر من عمله أدرك بخبرته أن نتاجه تداخل مع النصوص الأخرى وأنه قد قدم عملا متميزا ومن الأمثلة التي تجعل ذاكرة المتلقي تساهم في كتابة النص مرة ثانية، يقول شوقي:

هذه الربوة كانت ملعبا لشبابنا وكانت مرتعا

كم بنينا من حصاها أربعة واثنينا فموحناالأربعا

وخططنا في نقل الرمل فلم تحفظ الريح ولا الرمل وعى[2]

هذه الأبيات تعيد لنا كرتنا بيتين لشاعرين من عصرين مختلفين بيتين لذي الرمة صور فيهما أساه وحسرته في إحدى عشريات غياب من يحب فقال:

عشية مالي حيلة غير أنني يجمع الحصى والخط في التراب مولع

أخط وأمحو الخط ثم أعيده بكفي والغربان في الدار وقع[3]

فأبيات أحمد شوقي تمتص دوال بيتي كل من ذي الرمة والعباس بن الأحنف، بطريقة فنية، مما يجعلنا نرى استقلالية وتفرد لكل منهما، وستقتصر ذاكرتنا على رصد التناص بين أحمد شوقي ولأي الرمة على نحو الآتي:

---

[1] أحمد العداوي، أزمنة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ط1، دار الآفاق الجديدة، المغرب، 1992، ص90.

[2] أحمد شوقي، مجنون ليلى، ط1، دار المعارف، القاهرة،1945، ص122.

[3] أخذت البيتين من المنتخب من أدب العرب، ح3، ط2، د، ت، ص105.

- **ذو الرمة:** وضع الصورة في إطار من الحسرة والضيق، ويبدو ذلك من خلال المكان والزمان (الغربان تملأ الدار بنعيبها) (وعشية مالي حيلة)
- **شوقي:** وضع الصورة في إطار يعج بالسعادة والمرح واللعب والحب البريء، ويبدو ذلك من خلال دلالة المكان والزمان أيضا، المكان الذي يضم الدعاية والفرح (هذه الربوة كانت ملعبا لشابينا وكانت مرتعا) والزمن الماضي والسعيد.
- **ذو الرمة:** ينشر في خطابه اللون الأسود، فانعكس ذلك على طريقة القول الشعري، وإيقاعه الموسيقي الخطاب بضمير المتكلم في غياب من يهوى.
- **شوقي:** ينتشر في أبياته اللون الوردي فجاء الإيقاع مناسبا لذلك حيث جعل حرف العين المفتوحة رويا، وبنى مقطعه على بحر الرمل. أما الخطاب فقد ورد عنده على لسانه وفي حضور من يهوى (ليلى) ومثل ذلك التوظيف الذي يتداخل فيه نص شاعر مع نصوص أخرى مع القلب دلالتها، يرقى إلى مرتبة الأستاذية على حد تعبير عبد القاهر الجرجاني، لأن عناصر الاختلاف في الصورتين أكثر من عناصر الاتفاق، الأمر الذي يبعد أبيات شوقي عن التقليد المفضوح وتمنحه تفردا و =خصوصية =، في إطار استعادة الصور الجديدة للصور القديمة إعادة بنائها وصيغتها، وهذا ما يجعل التراث لا يبقى سجين العصر الذي أبدع فيه، بل يصبح قابلا لأن حياة جديدة في عصر لاحق.[1]

ب-تكثيف التجربة الشعرية:

إن الكاتب ومهما كانت عبقريته ومهما سما فنه فلن يتأثر ولن يضره إنتاج الآخرين ويستخلصه لنفسه (ليخرج منه إنتاجا منطبعا (بطابعه)، متسما فنه أن يتأثر بإنتاج الآخرين ويستخلصه لنفسه) متسما بمواهبه، فلكل فكرة ذات قيمة في العالم المتمدين جذورها في تاريخ

[1] أحمد العداوي، أزمنة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص88.

الفكر الإنساني الذي ميراث الناس العامة، يقول بول فاليري "ولا شيء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين فمل الليث إلا عدة خراف مهضومة.[1]

. فالثقافة عنصر الإخصاب للشعر، تلتحم بالتجربة الشعرية فتجعله متفتحا على آفاق رحبة من الرؤى التي تستبطن الذات والأشياء " وتعد الثقافة إلى جانب الموهبة عنصرا أساسيا لكل تجربة، توفر لها الإدراك الممتد في التاريخ المعرفة الإنسانية فهي تجارب الآخرين.[2]

و الشاعر يلجأ في كثير من الأحيان إلى اللعب الفني مع النصوص الأخرى، حيث يستحضر التجارب الشعرية السابقة و المتزامنة ثم يدمجها في تجربته الخاصة عن قصد أو غير قصد ليكثف نصه، ويصبح خطابه متعدد القيم لا أحادي القيمة، وهي "وسيلة لا شخصانية" تتيح للشاعر أن يقول ما يريد متكئا على ما سبق في قوله و التفكير في "الموتى من الشعراء أسلافه" وهذه الوسيلة في الحديث بلسان الآخرين هي أحد وجوده "المعادل الموضوعي "الذي نادي به إليوت، فبدل أن يعبر الشاعر عما يريد بصيغة ضمير المتكلم أو من عبارات الآخرين تكون موضوعا للفكرة التي يرمي إليها الشاعر، ومن دون أن يقول أرى أو أشعر مبتعدا بذلك عن القول المباشر.[3]

والتجربة الشعري في أساسها تجربة لغة، والشعر الاستخدام الفني للطاقات الحسية والعقلية والنفسية واللغة الجماعية حيث يقوم تمثل ذلك الكلام المترددة أصواته قي أطر ثقافية ومعرفية غير محدودة ليصوغ من أصدائها لديه إبداعيته الخاصة.[4]

---

[1] محمد الغنيمي، هلال الأدب المقارن، دار النهضة مصر القاهرة، ص18.

[2] ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية 1991، ص122.

[3] عبد الواحد لؤلؤة، من قضايا الشعر العربي المعاصر، التناص مع الشعر الغربي، مجلة الوحدة، ص16.

[4] السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث (معلومات الفنية وطاقتها الإبداعية)، نهضة مصر، بيروت، 1984، ص31.

فالشاعر وهو مبدع نصه يكون في حضرة لكل ما شاهد وسمع وحفظ وأحسه نفسيا من صباه في حضرة لكل النصوص التي بقيت عالقة في الذاكرة، أو بقيت ارتساماتها الضئيلة المشوشة، إحساسه ويكثف تجربته الشعرية في حقيقتها هي الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصدرها الشاعر حين يفكر في الأمور تفكيرا ينم عن عمق شعوره وإحساسه.[1]

ج_ إنتاج الدلالة الجديدة:

الشاعر لا يعقد الحوار مع النصوص الأخرى ليعيد كتابتها على نحو الصامت، بحيث يشير إلى تلك الدلالة التي أثارها النص العائب، وإنما يستحضر تلك النصوص ليلقى عليها كثافة وحدانية جديدة تجعل النص المعارض (الحاضر) منفتحا على امتداد زاخر بالإيحاء ومن ثم تظهر سلطة المبدع في نصه، بحيث يقول ما لم يقله النص (الغائب)، ويتم ذلك من خلال استعادة النصوص السابقة في سياق جديد و تجربة شعرية مخالفة، فتنزاح دلالتها ويتم تحويلها في قلب اللغة وبذلك تنتج الدلالة الجديدة للنص الحاضر، الذي قد يكون ثائرا على دلالة النصوص المشتعل عليها، أو السافر منها أو امتداد لها.

وهذه الدلالة الجديدة التي تنتج عن تداخل النصوص "حقيقة مختفية وراء كل نص، ويعود اكتشافها إلى ذكاء القارئ وسعة ثقافته وقد جاء أحد القراء مئات النصوص في بطن واحد، بينما قد لا يرى شيء من ذلك قارئ آخر، وربما لا يملك نفس القدر من الحس الشعري أو ثقافته لاستدعاء هذه النصوص.[2]

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، 1973، ص290.

[2] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفيرمن البنيوية الى التشريحية، ص339.

فالتناص بوصفه تداخلا بين النصوص، يؤكد أن التلاحم بين النصوص يخضع لقاعدة الإحلال والإزاحة ومن ثم "يعلي من شأن كل ما هو غائب ومترسب ومزاح"[1] وبقضي ذلك إلى إنتاج دلالات معينة، لم يبح بها النص المقروء، أو لم يستطع بلوغها لوحده، لذلك يمكن لي أن سمي التناص" أدبية التشابك المنتجة.

د_ جمالية الإحالة والإيجاز:

الإحالة هي الإطار المرجعي الذي يؤلف مجموعة الخبرات والمعارف التي تعمل على تشكيل النص وفعل التلقي، وينطوي على مخزون عام من التجارب والرؤى، وقد تبين لي بعد تناول الموضوع أن "التناص" فكرة ذات أصول عميقة في تراثنا النقدي أعاد النقاد المعاصرين صياغتها من جديد، إذا هي نظرية نقدية أعاد النقدية معاصرة ساهمت في بلورتها العديد من الاتجاهات الأدبية والمدارس النقدية الغربية المعاصرة، بدءا من الشكلانيين الروس والمدارس سوسيولوجيا النص (التي تربط بين النص و المجتمع) فإلى البنيويين، وصولا إلى أصحاب نظرية إنتاج النص وتلقيه الذين ركزوا على القارئ باعتباره مبدعا ثانيا للنص يعيد صياغته من جديد انطلاقا من ثقافته كفاءته القرائية التي تمكنه من اكتشاف الخيوط التي حاكت إنشائيته، والجذور النصية التي ساهمت في تكوين دلالته.

وهذا ما أكده الناقد الروسي "لوري لوتمان" حين قال إن هدف من الشعر ليس الصور، بل العالم والعلاقات التي تربط بين الناس، فمطلب الشعر يتفق مع مطلب الثقافة[2] وهي آلية من آليات التي تنتج عنها التناص، وقد تنبه إليها نقادنا القدامى، قال ابن رشيق: "ومن عادة القدامى

[1] أحمد يوسف، بين الخطاب والنص، مجلة تجليات الحداثة، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية 2005/6/6 ص53.

[2] سعيد الغانمي، اللغة والخطاب الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت الحمراء، ط1، 1993سنة، ص19.

أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة والأمم السابقة"[1] وكلام ابن رشيق عن الإحالات التاريخية فصله حازم القرطاجي فقسم الإحالة إلى أنواع:

إحالة تذكارية، إحالة محاكاة، إحالة مفاضلة وإحالة إضافية ويشترط في الشاعر أن يعتمد على المشهور منها وإذا كانت الإحالة الإيجاز، لأن هذه الإحالة قد تكون عبارة علاقة في النص تحيل إلى المجتمع أو تاريخ أو ثقافة أو حضارة بكاملها، يلخصها الشاعر ويكسبها على مربع من الورق، فهو قد يذكر أحداثنا أو نماذج بشرية أو قد يسكت عن بعضها، ويدخل مؤشرات ذاتية مختلفة يتممها بروايات من مصادر أخرى ليبدو الشاعر في إبداعها مشوش كبير، يتمظهر النص الغائب داخل النص الحاضر في الحالة متجددة لا تبلى بالتكرار.

[1] ابن رشيق، العمدةمحاسن الشعر، ج1، مطبعة السعادة، ، 1907سنة، ص150.

الفصل الثانـي

تجليات التناص في ديوان " زفرات البوح " لمحمد بن رقطان

المبحث الأول: نبذة عن محمد بن رقطان وديوانه

المبحث الثاني: تجليات التناص وجمالياته في الديوان

الفصل الثاني: تجليات التناص في ديوان " زفرات البوح " لمحمد بن رقطان

المبحث الأول: نبذة عن "محمد بن رقطان"وديوانه.

1_موجز السيرة الذاتية:

ولد محمد بن رقطان يوم 3فيفري سنة 1948 ببلدية الشهيد أحمد بوصهرة ولاية قالمة، من أبوين كريمين محافظين ينحدر نسب الوالد من قبيلة طلحة ذات النسب العربي العدناني الذي ينتهي إلى الصحابي الجليل طلحة بن عبيد الله، كما هو متواتر بين أبناء هذه القبيلة خلفا عن سلف وكما هو مدون بخط العلامة المرحوم الحاج مسعود طلعي، شيخ زاوية الشافية بالقرب من مدينة القالة في الفصل السادس عشر من نظمه الموسوم بالدرة المصونة في علماء وصلحاء بونة، ويرجع نسب الوالدة إلى الولي الصالح سيدي عمار المختاري الموجود ضريحه وذريته في بلدية بني مزلين.

حفظ القرآن في الكتاب على يد ثلاثة معلمين، وزوال تعليمه الابتدائي والمتوسط على يد الشيخ عبد الحميد بديار في مدرسة حرة، وأخذ دروسا في اللغة والأدب على يد الشيخ محمد بهلول أحد تلاميذ الشيخ العلامة عبد الحميد بن باديس التحق بسلك التعليم الابتدائي سنة 1966 وعكف على المطالعة ودراسة مادتي العلوم والرياضيات، بصفة حرة على يد الأساتذة الشرقيين حتى تحصل على كل الشهادات التي أحدثتها وزارة التربية، لمعلمي التعليم الابتدائي ورتبة أستاذ التعليم المتوسط، مارس مهمة مفتش للتعليم الابتدائي زاول دراسته الجامعية وتخرج من جامعة عنابة بشهادة ليسانس في اللغة والأدب العربي، شغل منصب أستاذ بالتعليم الثانوي عين مديرا للتربية بولايات: وادي سوف والبليدة وعنابة وشغل منصب مدير للثقافة بولاية قالمة، وفي الميدان السياسي شغل منصب مسؤول متسمة جبهة التحرير الوطني لبلدية قالمة، ومنصب عضو بمكتب محافظة قالمة ومنصب أمني محافظة (محافظ) بولاية المدية.

أعماله الأدبية:

أ- الأعمال الأدبية المنشورة:

ألحان بلادي-الأضواء الخالدة- أغنيات الوطن في زمن الفجيعة-زفرات البوح- أعلام زاوية الناظور (تراجم ودراسة وتعليق) - تحقيق وتعليق لديوان نبراس الأوراس للشاعر المجاهد المرحوم عيسى دهان.

ب- المخطوطات:

هذه أمتي- بسمة الأفق- إليك حبيب الله- أعلام وشخصيات في ذاكرة قالمة (تراجم).

2_نبذة عن الديوان:

ديوان زفرات البوح للشاعر محمد بن رقطان صدر هذا الكتاب بطبيعته الأولى سنة 2005 عن منشورات قالمة لاتحاد الكتاب الجزائريين.

ديوان زفرات البوح يشمل أربعة وعشرين قصيدة، وجل هذه القصائد يعود تاريخ كتابتها إلى بداية الثمانينيات من القرن الماضي، وكلها كتبت في قالمة وهذه المجموعة الشعرية هي عبارة عن شهادة معاينة وتشخيص لأزمة سياسية، ذات تناقضات فكرية وأبعاد خلفية عاشها المجمع الجزائري وظلت تتعمق وتتفاقم إلى أن وقع تفجيرها ذات صباح في 5 أكتوبر 1988 بفعل فاعل، ويقول الشاعر أنه عاش هذه الأزمة بكل مخاطرها ورهاناتها واتخذ مواقف منها حسب ما أملاه عنه ضميره وقد عبر عنها بصدق في ديوانه "زفرات البوح" أما على مستوى الأمة العربية، فإن جرح فلسطين النازف منذ1948 وفجيعة سقوط بغداد في 9 أفريل 2003، وعجز النظام العربي عن مواجهة التحديات والأخطار التي أصبحت تهدد الأمة في كيانها ومصيرها بفعل

التدخل الأجنبي السافر في الشؤون الداخلية، كلها قضايا وتحديات تشكل الهواجس الكبرى والمواقف المبدئية في زفرات البوح.

بعد أن تطرقنا إلى التعريف بالشاعر والديوان رأينا أن نتحول إلى البحث عن أهم أشكال التناص التي وظفها محمد بن رقطان في نصوصه الشعرية، وكيف استحضر تلك النصوص الغائبة في سياقات جديدة.

-المبحث الثاني:تجليات التناص في ديوان " زفرات البوح " لمحمد بن رقطان

أصبح التناص من أبرز القضايا المعاصرة في الإبداع الأدبي بما حمله من تجليات فنية ومضمونيه، أخصبت النص الجديد برؤى جمالية جديدة، تتكاثف لتولد لنا نصا أدبيا مشبعا بإبداعية تؤهل هذا النص لحيازة رؤى عميقة تطرز عمارته الشعرية والسردية تطريزا فنيا.

ولقد أضحى التناص إحدى العلامات والسمات الأساسية للإبداع من حيث دلالته على خصوبة البنى في النصوص الجديدة، لتعيدها خلقا جديدا مفتوحة على آفاق متعددة من التجريب والتأويل والاحتمالات، وراهن على تشكيل أدائي رفيع لغة وتصويرا وإيقاعا، بحيث انفتحت النصوص الأدبية الجديدة على فضاءات التناص لإنشاء نص أدبي معادل وفق تقنية النص داخل النص، غني بإشارات ودلالات تقع وراء هذا النص.

ويعتبر التناص من أكثر الظواهر دلالة على اتساع أفق الكاتب أو الشاعر، إذ أن كل نص سابق يوظف في نص لاحق لابد أن تكون له من الدلالات التي يحملها ومن المؤشرات ما تكشف عن تداعيات وعلائق مشتركة بين النصين القديم والجديد، ولا عجب أن تتجلى لنا من ملامح النص الجديد ما يمكنها من إحالة القارئ الواعي إلى المصدر الأساسي المشكل للمادة اللغوية التي وظفها المبدع في نصه، ليلزم القارئ بالتقيد أساسا بهذه المتشابكات والعالقات بين النصين.

لذا سيحاول الباحث أن يكون قارئا واعيا يمكن لنفسه البحث عن مواضع تداخل النصوص وبؤرة تفاعلها في النص الشعري الماثل، وتمثلها على نطاق ديوان "محمد بن رقطان" مبينا مدى فاعليته في تحليل النص الشعري وتقويمه، وربما يجد في تناصاته تلك مقاصد تغني شعرية نصه، وتوضح جوانب فكرته التي يقدمها لمتلقيه وإلى أي مدى كان الشاعر موفقا في ذلك فالقارئ يشعر بتلك الدافعية التي يفرضها أي كاتب على قرائه، تجبره على الاستزادة وعيا وثقافة لسان حال المبدع يقول: إن شئت أن تفهمني فلا بد أن تكون مطلعا على كثير من المراجع، لأنه يغير هذا لا يمكنك أن تدخل عالمي وإن دخلت فإنك ستتيه في ذلك لن يوصلك إلى أي قرار.

لقد وظف "محمد بن رقطان" التناص بشكل مكثف في شعره، ولعل ذلك راجع إلى تجربته الشعرية وما ينصهر بداخله من صراعات وشحنات عاطفية تعجز اللغة البسيطة عن إيصالها، فهو يستخدم التناص بانفعال عميق الجذور منطلقا من واقعه الإنساني والاجتماعي، فجاء هذا التناص مرآة عاكسة لأحزانه وجروحه وأفراحه، ولهذا تنوع هذا التناص بين الديني والتاريخي والأدبي والأسطوري.

1- التناص الديني:

يعد الموروث الديني من أهم المصادر التي استلهم المعاصرون مواضيعهم الشعرية، وأسقطوها في أصالتهم الإبداعية المرتبطة بتجاربهم الفنية وتوظيف النصوص الدينية في الشعر، يعد من أنجح الوسائل وذلك لخاصية جوهرية هي هذه النصوص تلتقي مع طبيعة البشر نفسه، وهي مما ينزع الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور حرصت على الإمساك بنص إلا كان دينيا أو شعريا، وهي لا تمسك به حرصا على ما يقوله فحسب وإنما على طريقة القول وشكل الكلام أيضا، ومن هنا يصبح توظيف التراث الديني

في الشعر وخاصة ما يتصل منه بالطبع تعزيزا قويا لشاعريته ودعما لاستقراره في حافظة الإنسان.[1]

فالتناص الديني هو تداخل نصوص دينية يختارها الشاعر وتكون عن طريق الاقتباس والتضمين من القرآن والحديث الشريف، والكتب السماوية المختلفة والقرآن الكريم أول النصوص التي استأثرت بعناية الشاعر المعاصر باعتباره النص الذي يحمل الأبعاد اللا محدود للحياة والإنسان.[2]

أولا: **التناص من القرآن الكريم:** يعتبر القرآن الكريم بمثابة المصدر الالهامي الذي يعمد إليه الشعراء، ويعد الشاعر "محمد بن رقطان" من بين هؤلاء الشعراء الذين تأثروا بالنص القرآني فاستلهموا منه ما يتوافق وتجربتهم الشعرية.

فنجد الشاعر "محمد بن رقطان" في قصيدة أرض البطولات يتناص مع الآيات القرآنية ويشترك معها في كلمة "وربك" في الأبيات الشعرية التالية:

" **كلا وربك ما خارت عزائمنا وسيدي فرج والله ماخانا**"[3].

فالشاعر هنا اقتبس كلمة وربك من السورة الكريمة سورة العلق في الآية التالية لقوله تعالى" اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم"[4] والتي تعني "القسم بالله كثير الصفات واسعها كثير الكرم، واسع الجود الذي من كرمه أن علم بالقلم فقد أخرجه من بطن أمه لا يعلم شيئا، وجعل له السمع والبصر والفؤاد ويسر له أسباب العلم فعلمه القرآن، وعلمه بالقلم الذي به تحفظ العلوم".[5]

---

[1]صلاح فضل: انتاج الدلالة الأدبية، ص59.

[2]مصطفى السعدني: الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مطبعة المعارف، الإسكندرية، (د.ت) ص237.238.

[3]محمد بن رقطان: ديوان زفرات البوح، مطبعة المعارف، عنابة، 2005، ص6.

[4]سورة العلق: الآية 3.

[5]عبد الله بن ناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان،ط1، مؤسسة الرسالة،، 2002، ص930.

فالشاعر محمد بن رقطان استمد هذه الكلمة واقتبسها ليوضح أهمية ما يقول وأقسم بهاني أبياته الشعرية بأن سبب دخول الغزاة على شاطئ سيدي فرج لم يكن بسبب نقص عزيمة الشعب الجزائر.

فهنا الشاعر امتص معناها وأعطاها دلالة جديدة في نصه الحاضر.

استحضر كذلك محمد بن رقطان معجزة سيدنا نوح عليه السلام في قوله:

" **شِئْنَا وَشَاءَ قَضَاءُ الله يا وَطَنا بِأن نَثورَ على من راحَ يَنْعانا.**

فَكانَ هذا القَرارُ مُعْجِزةً جَديدَةً أَحْدَثَتْ في الأَرْضِ طوفانا.

وَغَيرَتْ كُلّ شَيءٍ في مَظْهَرِنا وَجَدّدَتْ ما تَلاشَى في حَنايَانَا".[1]

فهو يتناص مع الآية القرآنية من السورة الأعراف يقول الله تعالى "فأرسلنا عليهم الطوفان"[2] وقد ذكرت فيها معجزة سيدنا نوح عليه السلام "الطوفان" الذي طغى على الأرض وغطاها وأباد الذين كفروا به ولم يصدقوه وغير معالم الأرض، فلم يبق جبل ولا شجر ولا حجر، فهذه المعجزة استحضرها في قصيدته وأعطاها دلالة جديدة، وهي الثورة ضد الاستعمار الفرنسي وعدم الخضوع والوضوح، فكان قرار الثورة بمثابة الطوفان الذي غير كل أوضاع الجزائريين وأفكارهم إلى الكفاح ضد الاستعمار الفرنسي لنيل الحرية، فالشاعر هنا أصفى دلالة جديدة على النص الغائب.

أما في قصيدة " انبثاق فجر" فالشاعر "محمد بن رقطان" اقتبس عبارة "سرا وجهرا" من النص القرآني في قوله: " **لِشاهٍ تَآمُرُكَ سِرًّا وَجَهْرًا ولَمْ يَبْقَ لِلْازِلي فَتيلًا.**

[1]محمد بن رقطان: ديوان زفرات البوح، ص7.

[2]سورة الأعراف، الآية 133.

وَرَغْمَ العَواصِفِ يَأْتِي الخُمَيْنِي وَيَخْلَعُ شَاهًا عَنِيدًا عَمِيلاً".[1]

في هذا تناص مع قوله تعالى:" ضرب الله مثلا عبدا مملوكا لا يقدر على شيء ومن رزقناه منا رزقا حسنا فهو ينفق منه سرا وجهرا هل يستوون الحمد لله بل أكثرهم لا يعلمون"[2]

فمعنى الآية" أن هذا العبد حر غني قد رزقه الله رزقا حسنا من جميع أصناف المال وهو كريم محب للإحسان فهو ينفق منه سرا وجهرا".[3]

في هذا التناص جرى الامتصاص على صعيد اللفظ حيث يستحضر القارئ من كلمتي سرا وجهرا سورة النحل، فهو امتصاص موجز لم يذكر الشاعر الآية كاملة واكتفى بذكر آية منها فقط ليترك المجال للقارئ لاستحضار الآية كاملة ثم ربطها بالحدث الجديد، فالشاعر وظفها في سياق جديد لإضفاء دلالة جديدة في نصه الحاضر هي أن الشاه الذي حكم إيران كان بائسا ورديء وقد بدأ الطريق نحو تدمير الإسلام في إيران وقد قام الخميني بثورة ضده لأنه كان عميلا لكن الخميني أعتقل،والشاه كان في إيران يحيك المؤامرات سراً وجهراً فاللفظة هنا وظفت للتعبيرعن كثرة حياكة المؤامرات غير الذي كانت تعنيه في نصها الأصلي الإنفاق سرا وجهرا.

أما في قصيدة حديث مع الأرض فالشاعر اقتبس لفظة المزيد من النص القرآني في قوله:

وَيُعْلِنُ عن حُبِّهِ لِلْعَطاءِ وَشَعْبُ البُطولَةِ يَهْوَى المَزيد.[4]

فكلمة " المزيد" تحيلنا إلى قوله تعالى" يوم نقول لجهنم هل امتلأت وتقول هل من مزيد"[5] وتجعل القارئ يستحضر الآية 30 من سورة قاف أي من نصها الأصلي وقد أضفى عليها

[1]محمد بن رقطان، ديوان زفرات البوح، ص10.

[2]سورة النحل: آية 75.

[3]عبد الله بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمان في تسير كلام المنان، ص445.

[4]محمد بن رقطان: ديوان زفرات البوح، ص11.

[5]سورة ق، الآية 30.

الشاعر دلالة جديدة في سياقها الجديد، حيث أن هذه اللفظة تعبر عن الشعب الجزائري أنه يهوى المزيد من البطولة ويهوى الثورة والحروب في سبيل الحرية.

في نفس القصيدة " حديث مع الأرض" أما في قوله:

وَلَكِنَّهُ بَعْدَ سَبْعٍ شِدادٍ رَمَى المُعْتَدِينَ وَراءَ الحُدودِ.[1]

فالشاعر اقتبس التركيب (سبع شداد) من سورة النبأ والتي يقول فيها عز وجل" وبَنَيْنا فَوْقَهُم سَبْعًا شِدَادًا".[2]

والتي تعني" أن الله بنى سبع سماوات، في غاية القوة والصلابة والشدة وقد أمسكها الله بقدرته وجعلها سقفا للأرض فيها عدة منافع"[3]

ونلمس التعالق النصي في قصيدة "حديث خولة" مع النص القرآني حيث يقول محمد بن رقطان:

فَذِي جَاهِلِيَّةُ عَهْدٍ جَديدٍ من الْوَثَنِيَّاتِ تَغْزو البَشَر.

تَعُودُ مع القَادِمِينَ إِلَيْنا وَمِلْءَ خُطاهُم دَمَارٌ وَشَر.[4]

فلفظة الجاهلية تجعل القارئ سيتحضر قوله تعالى" وَقَرْنَ في بُيوتِكُنَّ وَلَا تَبَرَّجْنَّ تَبَرُجَ الْجَاهِلِيَّةِ الْأُولَى وَأَقِمْنَ الْصَّلَاةَ وَآتِينَ الْزَّكَاةَ وَأَطِعْنَ الله وَرَسُولَهُ إِنَّمَا يُرِيدُ الله لِيُذْهِبَ عَنْكُمُ الْرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيرًا".[1]

---

[1]محمد بن رقطان: ديوان زفرات البوح، ص11.

[2]سورة النبأ: الآية 12.

[3]عبد الله بن ناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، ص906.

[4]محمد بن رقطان: ديوان زفرات البوح، ص8.

ومعنى الآية " أن الله يخاطب نساء النبي أنهن ليس كمثل النساء فعليهن أن يبقين في بيوتهن وإذا خرجن من بيوتهن لا تكون لهن مشية وتكسر وتغنج يعني بذلك الجاهلية الأولى، فنهاهن الله عن ذلك، وقيل التبرج هو إظهار الزينة وإبراز المرأة محاسنها للرجال".[2]

وقد جاء هذا التعالق النصي بين النص الحاضر والنص الغائب لإضفاء دلالة جديدة عليه من خلال الاشتراك في كلمة الجاهلية، فالجاهلية التي يقصدها الشاعر هي جاهلية عصره وهي غزو الغرب للدول العربية والتي تحمل في طياتها الدمار والشر والخراب للشرق.

في نفس القصيدة يقتبس الشاعر لفظة " لا تذر" من سورة المدثر في قوله:

لِنَثْأَرْ لِلْشَّرَفِ العَرَبِيِّ وَنُعْلِنُهَا ثَوْرَةً لَا تَذَرْ.[3]

هذه اللفظة وردت في قوله تعالى:" سَأُصْلِيْهِ سَقَرْ (26) وَمَا أَدْرَاكَ مَا سَقَر (27) لَا تبقي ولا تذر"(28).[4]

فالله في الآيات الكريمة يتوعد الكافر والمكذب بالله بمرتبة من مراتب جهنم وهي سقر أي " لا تبقي من الشدة ولا على المعذب شيء إلا وبلغته".[5]

فهنا الشاعر يعيد كتابة لفظة (لا تذر) من النص القرآني ويوظفها توظيفا فنيا ذا دلالة جديدة والمتمثلة في ربط الكلمة بالثورة التي لا تبقي على الغزاة وتمحو أثرهم.

---

[1]سورة الأحزاب: الآية 33.

[2]بشار عواد معروف وعصام فارس الخرستاني، تفسير الطبري من كتابه جامع البيان، مجلد 6، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1994، ص177.

[3]محمد بن رقطان: ديوان زفرات البوح، ص9.

[4]سورة المدثر: الآية 28.

[5]عبد الله بن ناصر السعدي: تسيير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، ص930.

ويستدعي مرة أخرى " محمد بن رقطان " النص القرآني في قصيدته " ضمد جراحك يا عراق " حيث قال:

"بَغْدَادُ عَادَ لَها المَغُولُ مع التَّتَر وَالبَاقِيَّاتُ مِن العَوَاصِمِ في خَطَر.

وَجُيُوشُ طَاغٍ تَسْتَعِدُّ لِغَزْوِهَا إِنِّي أَرَاهَا قُرْبَ جَلَقٍ تَنْتَظِر".[1]

فكلمة الباقيات تحيلنا إلى النص القرآني الذي اقتبس منه هذه اللفظة وهي الآية (46) من سورة الكهف يقول فيها الله تعالى" المَالُ وَالبَنُونَ زِينَةُ الحَيَاةُ الْدُّنْيَا وَالبَاقِيَّاتُ الصَّالِحَاتُ خَيْرٌ عِنْدَ رَبِّكَ ثَوَابًا وَخَيْرٌ أَمَلًا"[2] فالله في هذه الآية الكريمة يقصد بالباقيات الصالحات" أن الذي يبقى للإنسان وينفعه ويسره، الباقيات الصالحات، وهذا يشمل جميع الطاعات الواجبة والمستحبة من حقوق الله وحقوق العباد من صلاة وزكاة وصدقة وحج وعمرة، وتسبيح وتحميد وتكبير وقراءة وطلب للعلم النافع وأمر بالمعروف ونهي عن المنكر وصلة رحم وجميع وجوه الإحسان إلى الخلق كل هذا من الباقيات الصالحات فهذه خير عند الله ثوابا وخير أملا.[3]

أما الشاعر "محمد بن رقطان" فقد استدعى هذه الكلمة الباقيات لإثراء نصه الشعري وإعطائها دلالة جديدة فهو يقصد بها في أبياته الشعرية أن الباقيات أي العواصم التي بقيت ولم يصلها الزحف والاحتلال الأمريكي والذي شبهه بالمغول والتتر.

ونلحظ الشاعر" محمد بن رقطان " مرة أخرى يتناص من القرآن في قوله:

لِمَاذَا تُوَجَّهُ تِلْكَ التُّهَم إلى أُمَّةٍ من خِيَّارِ الأُمَم.

---

[1] محمد بن رقطان: زفرات البوح، ص90.

[2] سورة الكهف، الآية 46.

[3] عبد الناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، ص479.

عَقِيدَتِهَا دَعْوَةٌ لِلسَّلَامِ تَآخَى الوُجودُ بِها وَانْسَجَم.[1]

فمن خلال التركيب (إلى أمة من خيار الأمم) المذكورة في النص الشعري يظهر الحضور الواضح للخطاب القرآني فتراه يتناص مع قوله تعالى" كُنْتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلْنَّاسِ تَأمُرونَ بِالمَعْروفِ وَتَنْهَوْنَ عَن الْمُنْكَرِ"[2] وفي تفسير الآية "يمدح الله هذه الأمة ويخبر أنها خير الأمم التي أخرجها الله للناس، وذلك بتكميلهم لأنفسهم بالإيمان"[3]

أما الشاعر محمد بن رقطان فقد اقتبس هذا النص القرآني ليحتج به ويندد ويرفض كل التهم الباطلة التي نوجه لبلد العراق العظيم الأشم والذي عبر عنه بأنه من خيار الأمم، فالشاعر قد استدعى هذا النص القرآني ليجعله حجة تبطل ما أتهم به العراق في عصر وحاضر الشاعر.

ويقول الشاعر محمد بن رقطان في قصيدة " يا عالم"

وَفِيها مُقِيمُون تحت الحِصَارِ وَلم يَتْرُكوهُم وهم رِمَمُ[4].

ففي هذه الأبيات نلمس تعالق نصي مع نص القرآن الكريم من خلال كلمة رمم التي تجعل القارئ وتوحي له باستدعاء النص القرآني من سورة يس يقول الله تعالى" قَالَ من يُحْيِّي العِظَامَ وهي رَمِيم"[5] وتعني هذه الآية الكريمة" هو تسأل الإنسان هل أحد يحييها؟ استفهام انكار، أي لا أحد يحييها بعدما بليت وتلاشت".[6] أي أن معنى الآية يتحدث عن قصة البعث.

---

[1]محمد بن رقطان: زفرات البوح، ص77.

[2] سورة آل عمران، الآية 110.

[3]عبد الناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، ص143.

[4]محمد بن رقطان، زفرات البوح، ص26.

[5]سورة يس، الآية 78.

[6]عبد الناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، ص692.

فالمقتبس هنا هو كلمة (رميم) فالشاعر استقى معنى الآية ووظفه في سياق شعري أراد به مدى حقد الطغاة وظلمهم على الشعوب المستضعفة، وإنكار حقهم في الحرية والعيش بسلام حتى وهم أموات ورمم تحت الأنقاض.

ونجده كذلك يتناص مع القرآن الكريم في قصيدته " بغداد شمس لن تغيب" حيث يقول:

رَغْمَ الجَبابِرَة يا عِراقُ بِأَنَّهُم جَاؤُوا لِشَعْبِكِ بِالتَّحَرُرِ وَالفَلَقِ.

يَسْتَقْبِلون على الحَوَاضِر والقُرى بَالأُغْنِيَّاتِ وَبِالأَزْهَارِ وَبِالحَبَق.

كَذَبوا عَلَيْك فُحولُ كُلّ مَدينَة صَرْعَ العُلوجِ على الشَّوارِعِ وَالطُّرُق[1].

فكلمة الفلق تحيلنا مباشرة إلى استحضار النص الغائب وهو سورة الفلق والتي وردت في الآية الأولى لقوله تعالى" قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الفَلَقِ"[2] والتي تعني (رب الفلق) أي:" فالق الحب والنوى وفالق الإصباح".[3]

أما في أبيات الشاعر فقد أضفى عليها دلالة جديدة والتي يقصد بها الصبح المشرق الكاذب والتحرر الذي تدعيه أمريكا وبريطانيا والذي ستأتي به للعراق، وأنها بعد اجتياحها للعراق بجيوشها ستستقبل بالزهور والزغاريد لأنها جيوش محررة للشعب العراقي، وليست مستعمرة غازية والحقيقة عكس ذلك لأنهم احتلوا العراق لنهب ثرواته وقمع شعبه الحر، فالشاعر أضفى جمالية لهذا التناص وهو إعادة صياغة النص الغائب وإعطائه لمسة فنية من خلال المفردات والمعاني التي استعملها الشاعر في القصيدة.

---

[1]محمد بن رقطان، زفراتالبوح، ص88.

[1] سورة الفلق، الآية 1.

[2]عبد الرحمان بن ناصرالسعدي: تيسيرالكريم الرحمن في تفسيركلام المنان، ص937.

[2]محمد بن رقطان: زفرات البوح، ص86.

ويتناص مرة أخرى من نفس القصيدة مع القرآن الكريم حيث يقول:

بَغْدَادُ عَادَ لها الغُزَاةُ مع الغَسَقْ وَالغَزْوُ من وَطَنِ العُرُوبَةِ يَنْطَلِق.

وَقُلُوبُ من حَمَلوا الثِّمَارَ لِأَهْلِها مِثْل الحِجَارَةِ لَا تَلينُ وَلا تَرِقُ.[1]

فالشاعر يقتبس كلمة الغسق من سورة الإسراء في الآية التي يقول فيها الله تعالى" أَقِمِ الصّلَاةَ لِدُلُوكِ الشَّمْسِ إلى غَسَقِ اللّيْلِ وَقُرْآنَ الفَجْرِ إِنَّ قُرْآنَ الفَجْرِ كَانَ مَشْهودًا"[2] فمعنى هذه الآية " أن الله يأمر نبيه محمد صلى الله عليه وسلم بإقامة الصلاة تامة طاهرا وباطنا في أوقاتها، أي منذ ميلان الشمس إلى الأفق الغربي بعد الزوال، فيدخل في ذلك صلاة الظهر وصلاة العصر، إلى غسق الليل إي ظلمته فدخل بعد ذلك صلاة المغرب وصلاة العشاء".[3]

إسناد كلمة الغسق في النص الغائب تختلف عن إسنادها في النص الحاضر، ففي النص القرآني الغائب أسندت للدلالة عن وقت العبادة والصلاة، بينما في النص الشعري الحاضر فقد أسندت لدلالة عن وقت الذي تنطلق فيه جيوش الغزو الأمريكي والإنجليزي على العراق، وهذا الانطلاق كان من قواعد عسكرية في أقطار عربية مجاورة، فالجمالية تكمن في هذا التناص في استدعاء كلمة الغسق في تركيب جديد وإضفاء دلالة جديدة عليها.

ويقول الشاعر في قصيدة أخرى بعنوان "حديث مع الأرض"

ذَرْنِي أُصَلِّي لِهَذا التُّرابِ بِأَسْمَى وَأَقْدَسِ مَا في السُّجود.

فَإِنَّ صَلَاتِي إِلَيْكِ اِعْتِرافٌ بِوَحْدَةِ مُبْدِعِ هَذا الوُجود.[4]

محمد بن رقطان،ديوان زفرات البوح،ص86.

[2] سورة الإسراء، الآية 78.

[3]عبد الرحمان بن ناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمن، ص464.

[4] محمد بن رقطان: زفرات البوح، ص12.

من خلال قراءتنا للأبيات الشعرية نجد أنه هناك تناص أي اقتباس من القرآن من خلال كلمة ذرني و التي تعني أتركوني وردت في تركيب جديد، هذه الكلمة التي تجعل القارئ سيتحضر قوله تعالى من سورة المدثر" ذَرْنِي وَمَن خَلَقْتُ وَحِيدًا"[1] فهذه الآية الكريمة نزلت في الوليد بن المغيرة معاند احق والمبارز لله ورسوله بالمحاربة والمشاقة فذمة الله ذما لم يذمه غيره وهذا جزاء كل من عاند الحق، أن له الخزي في الدنيا وعذاب الآخرة أخزى فقال: ذرني أي أتركوني ومن خلقت وحيدا أي خلقته بلا مال ولا ولد ولا أهل فلم أزل أنميه وأربيه"[2].

ويلاحظ أن التفاعل النصي السابق في شعر" محمد بن رقطان "قد أراد معنى آخر غير معنى الآية فهو يطلب الصلاة والدعاء لهذا التراب المقدس، أي وطن الجزائر من خلال استعماله الكلمة ذرني وهنا نلحظ أن الشاعر قد وفق في توظيفه للنص الغائب، وقد استفاد منه موظفا معانيه، ونقل ما يريد قوله للمتلقي وأعطى للنص الغائب بعدا دلاليا جديدا يتناسب مع ما يريد قوله، فهذا وإن دل إنما يدل على الثقافة الإسلامية للشاعر المفعمة بالمعاني الدينية.

كما يوظف الشاعر "محمد بن رقطان" جدارية تناصات أخرى من القرآن الكريم في قصيدته "أغنية للوطن في زمن الردة" حيث يقول:

فَهَذِهِ رِدَّةٌ تَجْتَاحُنَا أُفُقا بِاسْمِ الحَداثَة وَالإِقْلَاعِ بِالكَذِب.

وَنَحْنُ في الوَطَنِ المَأْزومِ نَعْلِكُ ما تُوحِي إِلَيْنا به حَمَّالَةُ الحَطَبِ.[3]

فالنص الشعري يحتضن النص القرآني ويستدعيه، فالتركيب (حمالة الحطب) مأخوذ من سورة المسد في قوله تعالى " وَامْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الحَطَبِ فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِن مَسَدٍ"[4] فهنا حمالة

[1]سورة المدثر، الآية 11.

[2]عبد الناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، ص479.

[3]محمد بن رقطان: ديوان زفرات البوح، ص60.

[4]سورة المسد ،الآية 05.

الحطب هي امرأة أبو لهب التي كانت تحمل الحطب وتشعله في طريق سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وأصحابه، فالتركيب هنا يكشف مرجعيته وعلاقته بسورة المسد.

وقد نقل الشاعر" محمد بن رقطان" هذا التركيب من دلالته القديمة إلى دلالة جديدة استمدها من سياقها الشعري، فذكره لحمالة الحطب في أبياته الشعرية من أجل إبراز التهاء أبناء الوطن عن التغييرات الحاصلة في العالم، واجتياح الغرب للوطن باسم الحداثة وأبناءه مازالوا لا هون بصغائر الأمور.

ثانيا: التناص من الحديث النبوي الشريف.

إلى جانب القرآن نجد" محمد بن رقطان" يعتمد أيضا في شعره على الأحاديث النبوية الشريفة، ويأتي الحديث النبوي الشريف في المرتبة الثانية بعد القرآن الكريم، من حيث إشراف العبارة وفصاحة اللفظ وبلاغة القول، ولقد أدرك شعراؤنا المعاصرون أهمية الحديث النبوي فنيا وفكريا، فراحوا يستحضرونه في نصوصهم وينهلون منه ويعيدون كتابته مع ما يتماشى مع تجربة كل شاعر منهم.[1]

ونجد "محمد بن رقطان" متأثرا بالحديث النبوي الشريف، فأصبح نسيجا في سياقه الشعري ويدخل ألفاظا مستوحاة من الحديث، كما هي متمثلة في أبيات من قصيدة " يا عالم" يقول فيها:

وَفِي الأَرْض قَهْرٌ وَظُلْمٌ رَهيبٌ وَفِيها حُروبٌ لَهَا ضِرم.

وَفِيهَا جِياعٌ حُفاةٌ عُراةٌ وَفِيها أُناسٌ بِهم تُخَمَ.[2]

فمن خلال التركيب "حفاة عراة" الشاعر يحيلنا للحديث الشريف " عن عائشة رضي الله عنها قالت سمعت الله صلى الله عليه وسلم يقول: يحشر الناس يوم القيامة حفاة عراة غرلا، قلت يا

[1]جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص199.

[2]محمد بن رقطان: ديوان زفرات البوح، ص25.

رسول الله الرجال والنساء جميعا ينظر بعضهم إلى بعض؟ قال: يا عائشة الأمر أشد من أن يهمهم ذلك".[1]

ومعنى الحديث كما ورد " أن الخطاب موجه إلى الصحابة ومن على شاكلتهم من الإنسانية بأنهم سيخرجون إلى أرض المحشر حفاة " بلا فعل ولا خف ولا لشيء يستر أرجلهم وعراة بلا شيء يستر عورتهم وغرلا أنهم يحشرون كما خلقوا أول مرة"[2].

فالتركيب حفاة عراة يكشف علاقته المرجعية بالحديث السابق والشاعر نقل التركيب من دلالته السابقة إلى دلالة جديدة استمدها من سياقها الشعري حيث يقصد الشاعر أن الحفاة العراة الناس الفقراء الجياع المضطهدين في واقعه الحالي الذي يعمه الظلم والقهر.

ونجد الشاعر "محمد بن رقطان" يتناص مع الحديث النبوي الشريف في قصيدة: " أصاحبة الصولجان" حيث يقول:

وَيا حَامِلَ المَوْتِ في الطَّائِراتُ حَنانَيْكَ لاَ تَقْصِفِ الرُّضَعَا.

وَلَا تَقْتُلِ الآمِنينَ النِّيَام وَكَمْ سَهِرُوا قَبْلَ أَنْ تَطْلَعَا.[3]

فهو في هذه الأبيات يتناص مع قوله الرسول صلى الله عليه وسلم وما روي عنه أنه قال لا تقتلوا شيخا ولا طفلا ولا امرأة ، ولا تقطعوا شجرا إلا أن تضطروا إليها" رواه داود[4] فالرسول صلى الله عليه وسلم في هذا الحديث أنه إذا أراد أن يبعث سرية للحرب، دعاهم وأوصاهم بهذه الوصايا.

[1]موسى شاهين لا شتين: المنهل الحديث في شرح الحديث، ط1، دار المدار الإسلامي، 2002، ص210.

[2]المرجع نفسه، ص212.

[3]محمد بن رقطان: ديوان زفرات البوح، ص32.

[4]موفق الدين عبد الله بن قدامة: الكافي في فقه الإمام بن حنبل، ط1، دار الكتب العلمية سنة 1414هـ- 4994م، ص125.

فالشاعر "محمد بن رقطان" استلهم معاني الحديث النبوي الشريف، واستحضره ووظفه في سياق جديد فالمتأمل للنص الغائب، الحديث الشريف يدرك التوافق مع مضمون النص الحاضر، النص الشعري وإنما الشاعر استعمله في سياق جديد وهو أحداث 11 ديسمبر 2001 على أمريكا والمتمثلة في هجوم الطائرات على الأبراج في أمريكا، فهو ينبه صاحب الطائرات بالتمهل والتنبه للرضع والآمنين في بيوتهم.

لقد كان "محمد بن رقطان" متأثرا بالنص القرآني وبنص الحديث النبوي الشريف اللذان يعدان مصدر الهام للشعراء، فها هو يبحر في عالم القرآن والحديث ليأخذ منهما أجمل العبارات وأرقى المعاني، وأروع الصور الإعجازية ليوظفها في ديوانه الشعري وتفاعله مع القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة في العديد من قصائده راجع إلى إيمانه الراسخ بقيم القرآن والسيرة النبوية.

2_التناص الأدبي:

للتناص الأدبي دور مهم في إثراء لغة النص الشعري، وتحويله إلى قوة دافعة تثري التجارب الأدبية للشعراء، ونقل رؤيتهم ومبتغاهم إلى المتلقي لذلك كانت العودة إلى التراث هدفا يستثمره الشاعر لمنح نصه قيما احتجاجية وجمالية، ويعد "محمد بن رقطان" من الشعراء الذين تواصلوا مع الشعراء القدامى منهم والمحدثين بتوظيفه لأبيات شعرية تداولتها الألسنة، لما تحمله من دلالات متجددة في كل عصر، وأغلب هذه الأبيات المتناصة مع الشعر" محمد بن رقطان" هي أبيات ذائعة ارتبطت بوجدان الناس وشكلت لديهم إطار حكميا يفرض حضوره في كل مناسبة، كما يمكنه من توصيل رؤيته الإبداعية عبر قنوات تراثية مضمونة الذيوع بين القراء.

فها هو" محمد بن رقطان" يستلهم من أشعار هذي زكريا في قوله:

جَزائرُ يا مَطْلَعَ المُعْجِزات وَ يَا حُجَّةَ الله في الكَائِنات.[1]

فيقول "محمد بن رقطان" في قصيدته "حديث مع الأرض"

جَزائر يَا *تُرْبَةَ* الثَّائِرينَ وَيا مَنْبَت العُظَمَاء الأُسود.[2]

فمفدي زكريا يفتخر بالجزائر وبشعبها الذي صنع المعجزات والملاحم ضد الاستعمار في سبيل الحرية، وأصبحت يضرب بها المثل عند الشعوب وأصبحت رمزا للحرية، ومحمد بن رقطان يستحضر هذا البيت ليبين لنا أن الجزائر هي أرض الأبطال المخلصين لوطنهم والذين ضحوا بالنفس والنفيس في سبيل حريته وأن الجزائر أنجبت العظماء والأبطال.

وفي نفس القصيدة يتناص مع الشاعر مفدي زكريا مرة أخرى حيث يقول:

وَأَعْلَنَ صَوْتُ الرَّصَاصِ القَرَارِ بِأجْمَلَ وَقْعٍ وَأَحْلى نَشِيد.[3]

فهو يتناص مع قول مفدي:

وَلَعْلَعَ صَوْتُ الرَّصَاصِ يُدَّوِي فَعَافَ اليَراعُ خُرافَاتِ حِبْرِ.[4]

فالتعالق النص بين النص الحاضر والنص الغائب يظهر في التركيب صوت الرصاص التي توحي للقارئ بمرجعيتها الأصلية لشعر مفدي زكريا فالشاعر" محمد بن رقطان "يتداخل نصيا مع مفدي وسيتحضر تجربته الشعرية ثم يدمجها في تجربته الخاصة ليكثف نصه، وقد أتاحت له أن يقول ما يريد متكئا على ما سبقه، ففكرة مفدي زكريا أصبحت معادلة لفكرة" محمد بن رقطان" التي يرمي إليها فالشاعر هنا أبدع في نصه في حضرة نص مفدي السابق له فعمق إحساسه وكثف تجربته الشعرية.

---

[1]مفدي زكرياء: الياذة الجزائر، ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987، ص19.

[2]محمد بن رقطان: ديوان زفرات البوح، ص12.

[3]المرجع نفسه: ص12.

[4]مفدي زكريا: الياذة الجزائر، ص69.

فكلا الشاعرين يبين مدى قوة الرصاص في استرداد الحرية المسلوبة وأن ما أخذ بالقوة لا يرد إلا بالقوة.

ونجد الشاعر محمد بن رقطان قد وظف نموذج آخر لمفدي زكريا في قصيدته " أكرموا الفكر" التي يقول فيها:

وَمَشَيْنا بِأَرْضِنا نَتَخَطَّى سَنَوات العَطاءِ نَتْلُوا النَّشِيدا.

مُعْجِزاتُ الإِلَهِ حَقًّا تَجَلّتْ في بِلادِي خَوارِقًا وَصُمودا.

يَا رُبوعًا تَأَلَّقَ الشِّعْر فيها وَتَسامَى قَوافِيًا وَقَصِيدا.[1]

أما مفدي زكريا فيقول في قصيدته الربيع الصاعد.

قَامَ يَخْتالُ كَالمَسيحِ وَئِيدا يَتَهادَى نَشْوانَ يَتْلو النَّشِيدا.[2]

وَتَسامَى في لَيْلَةَ قَدْرٍ سَلامًا في الكَوْنِ يُشِعُّ عِيدا فالتداخل النصي هنا في التركيب يتلوا النشيد وكلمة وتسامى فمفدي يفتخر في أبياته الشعرية بثباتِ

أما "محمد بن رقطان" فقد استحضر هذا النص ليلقي عليه كثافة وجدانية جديدة في سياق جديد وتجربة شعرية بثبات مخالفة، فأزاح دلالته وحولها وأنتج دلالة جديدة في نصه الحاضر الذي افتخر به "محمد بن رقطان" بعهود العلم المزدهرة بالعلم في العالم الإسلامي ويتمنى عودتها في واقعه الحاضر الذي أصبح فيه تقدير العلم والعلماء أمر مستبعد.

والشاعر "محمد بن رقطان" فقد تناص ونجد الشاعر" محمد بن رقطان "يتناص مرة أخرى مع الشاعر مفدي زكريا في قصيدته" نصية مبدعة" حيث يقول:

إلى أَن تَأَذَّنَ رَبُّكَ يَوْمًا وَجَاء نُوفَمْبر بِالمُعْجِزات.

وَأَعْطَت جَمِيلات ذاكَ الزَّمان دُروسُ التَّحَدي لِكُلِّ الطُّغاة.[1]

---

[1]محمد بن رقطان: زفرات البوح، ص14.

[2]مفدي زكريا: اللهب المقدس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، مطبعة أحمد زبانا، الجزائر، (د.ت) ص10.

فالتركيب اللفظي (تأذن ربك) تحيلنا مباشرة إلى استحضار النص الشعري لمفدي زكريا الذي يقول فيه:

تَأَذَّنَ رَبُّك لَيْلَةَ قَدْر وَأَلْقى السِّتَارَ على أَلْفِ شَهْر.

وَقَالَ لَهُ الشَّعْبُ أَمْرُكَ رَبِّي وَقَالَ لَهُ الرَّبُ أَمْرُكَ أَمْرِي.[2]

فالشاعر مفدي زكريا في أبياته الشعرية استعمل التركيب (تأذن ربك) للتعبير به عن اندلاع ثورة 1 نوفمبر في تلك الليلة المباركة ليلة أول نوفمبر 1954 والتي شبهها بليلة القدرة والتي أذن فيها الله عز وجل بأن تندلع أعظم ثورة في التاريخ والتي كانت الخلاص الوحيد للشعب الجزائري من ويلاته الاستعمار الفرنسي.

هذه اللفظة من شعر مفدي زكريا للتعبير بها عن نفس المعنى فهو قد استحضر التجربة الشعرية السابقة "لمفدي زكريا "وأدمجها في تجربته الخاصة، الكشف نصه وتجربته الشعرية ولكي يصبح خطابه متعدد القيم لا أحادي القيمة وبها أتيح للشاعر "محمد بن رقطان" أن يقول ما يريد متكئا على من تجربة مفدي زكريا.

ويتناص الشاعر "محمد بن رقطان" بالإضافة "لمفدي زكريا" مع شعر عبد الحميد بن باديس حيث يقول" محمد بن رقطان" في قصيدته " ياخائفين على الإسلام".

لَكِنْ عَالِمُ سِرْتا قَالَ قَوْلَتَهُ شَعْبُ الجَزائر حَيٌّ كَيْفَ نَنْعَاهُ.

مَنْ قَالَ حَادَ عَن الإسْلامِ مُعْتَقِدا أوْ قَالَ رَامَ اِنْدِمَاجًا لَهُ ما قَبِلْناه.[3]

فالتعالق النصي يظهر مع أبيات عبد الحميد بن باديس التي يقول فيها:

---

[1]محمد بن رقطان: ديوان زفرات البوح، ص71.

[2]مفدي زكريا: إلباذة الجزائر، ص69.

[3]محمد بن رقطان: زفرات البوح، ص64.

شَعْبُ الجزائر مُسْلِمٌ وَإِلى العُرُوبَةِ يَنْتَسِب.

مَن قَالَ حَادَ عَن أَصْلِه أَوْ قَال مَاتَ فَقَدْ كَذِب.

أَوْ رَامَ إِدْمَاجًا لَهُ رَامَ المُحَالَ من الطَّلَب.[1]

وقد جاء التنامي الشعري من خلال التشابه بين النصين مع بعض التحولات الشعرية لبناء نص شعري جديد يهضم النص الغائب وينتج دلالات وبنى شعرية جديدة.

ونلمس أن كلا من الشاعرين يصر على أن شعب الجزائر مازال محافظا على أصله وعلى دينه ويرفض الاندماج مع فرنسا مهما كان الثمن.

وهذا التناص زاد في إثراء التجربة الشعرية وإثراء النص الشعري.

أما في قصيدته "أكتب قصيدتك الصريحة" فهو يتناص مع شعر الشاعر أحمد شوقي الذي يقول:

العِلْمُ أَضْحَى سِلْعَةً مَنْبُوذَةً وَالجَاهِلُ يَرْفَعُ حَامِلِيه إلى السَّمَا.[2]

فهو يتناص من أبيات أحمد شوقي الذي يقول فيها:

العِلْمُ يَبْنِي بُيُوتًا لا عِمَاد لَهَا وَالجَهْلُ يَهْدِمُ بَيْتَ العِزِّ وَالشَّرَفِ.[3]

فالشاعر أحمد شوقي وضح أهمية العلم لا تقتصر على كونه نجاة وتخلصا من الجهل، بل هو الأساس في بناء شخصية الفرد وخدمة المجتمع.

فالشاعر "محمد بن رقطان" قد امتص معنى ولفظ البيت الشعري أحمد شوقي وصهره في بؤرة تجربته وأضفى عليه من روحه ورؤيته الشعرية فكان النص الحاضر مخالفا للنص الغائب

[1] عبد المالك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2007، ص45.

[2] محمد بن رقطان: زفرات البوح، ص39.

[3] أحمد محمد شوقي، ديوان شوقي، توثيق وتبويب وشرح، القاهرة، نهضة مصر، (د.ت)، ص50.

من إبراز قرائن تدل عليه كما أضفى عليه دلالة جديدة، وهي أنه يقصد في أبياته حالة العلم المتدنية التي آل إليها في عصره وواقعه وأبدى تذمره في هذا الواقع الذي يسود البلاد.

الشاعر "محمد بن رقطان" لم يكتف بالتناص مع الشعر الحديث فحسب بل تطرق إلى الشعر العربي القديم، وهذا يدل على سعة ثقافته واطلاعه واستحضاره لنصوص سابقة عليه ليكشف للقارئ عن أرضية تدعوه لسعة الاطلاع، فإستحضاره هذا يبعث ثرائه الحضاري من جديد ويحييه في النصوص التي أعاد كتابتها، فنجده في قصيدته "أكرموا الفكر" يتداخل نصيا مع شعر "أبو تمام" حيث يقول فيها:

سَلاَمٌ على الرَاحِلِ الأَرْيَحِيِّ سَلامِ على الكَامِلِيِّ الظريف.

سَلامٌ عليه وأَلْفُ سَلامٍ بِكُلِّ المَعَانِي التي في الحروف.[1]

أما أبو تمام فيقول:

سَلامٌ على مَن لا يَرُدُّ سَلامِي وَمن لَا يَرانِي مَوْضِعًا لِلْكَلام.[2]

فهو يتناص مع "شعر أبي تمم" في لفظة سلام فالسلام عند "أبي تمام" يعني الوداع والتخلي، أما "محمد بن رقطان" فالسلام عنده التحية والاحترام لأستاذه عبد الله أبي رأس الكاملي، واستدعائه لهذا النص السابق قد أثار الذاكرة الشعرية سواء بالنسبة له أو بالنسبة للقارئ فقد أحيا نص أبي تمام من جديد ليؤدي وظيفته الدلالية الجديدة التي كتبت من أجلها

ونجده كذلك سيتدعي في قصيدته" حي الأديب المبدع" شعر الأصمعي حيث يقوا:

حَيَّ الأَدِيبُ الألْمَعِيُّ المُبْدِعا وَأَحْضِرْ له هذا المَقام الأرْفَعا.[3]

أما الأصمعي فيقول في قصيدته "صوت صفير البلبل".

---

[1]محمد بن رقطان: زفرات البوح، ص14.

[2]عبد الحميد يونس، عبد الفتاح مصطفى: ديوان أبي تمام حبيب بن أوس الطائي، مكتبة محمد علي صبيح، ص392..

[3]محمد بن رقطان: زفرات البوح، ص74.

أنا الأديب الألمعي من حي أرض الموصل.[1]

فالأصمعي يشبه نفسه في البيت بالنجم، والبيت يحمل معاني الفخر التي يشعر بها الشاعر اتجاه نفسه، نفس ما نجده في أبيات "محمد بن رقطان" وقد أدى هذا الاستدعاء لشعر الأصمعي إلى إحياء الذاكرة الشعرية كما نراه من إثراء أبيات "محمد بن رقطان" .

3_التناص الأسطوري:

إن العلاقة بين الفن والأسطورة علاقة قديمة والأساطير تتشكل مصدر الهام للفنانين والشعراء المعاصرين، على الرغم من أنها خيالية وتعود للعصور الغابرة، وقد استعملوها للتعبير عن همومهم الاجتماعية والوطنية والإنسانية والمتصفح لديوان، "محمد بن رقطان" سوف يجده يتعرض لبعض العناصر الأسطورية ويستلهم منها في بعض أبياته الشعرية ففي قصيدته "حديث مع الأرض" نجد الشاعر يستدعي شخصية " المارد" من الأسطورة البابلية إذ يدمجها في شعره للدلالة على ما يريد التعبير عنه وفي هذا الصدد يقول:

فَكَان التَصَدِي بِحَجْم التَّحَدِي وَكان الصُّمود بِحَجْم الجُحود.

وَقَد وَقَف المَارد الأطلسِيُّ لِدِعْمِ الغُزاة بِكُلِّ الجهود.[2]

والشاعر قام باستدعاء هذه الشخصية " المارد" هذه الشخصية الأسطورية التي ترمز للقوة والجبروت وتحقيق جميع الأمنيات وقد دمج هذه الشخصية للتعبير عن مارد آخر في عصر الشاعر وهو " الحلف الأطلسي" الذي استنجدت به فرنسا في الجزائر لمقاومة الثوار، فهنا هذا التناص يعيد إنتاج التراث لغاية التذكير به وأن الاحتفاظ بالشخصية التراثية والفضاء الذي تتحرك فيه يعمق الإحساس بالتجربة الواقعية المعاصرة، وذلك لوجود خيوط متشابكة تمتد من الماضي السحيق إلى زمن الشخصية في الحاضر.

[1] عبد المالك بن قريب الأصمعي، ديوان الأصمعيات، بيروت، دار صادر (د.ت)، ص65.

[2] محمد بن رقطان: ديوان زفرات البوح، ص11.

وبالتالي عمد الشاعر المعاصر إلى استحضار الشخصيات التراثية بهدف التعبير عن تجربته الواقعية من خلال الربط بين الواقع والحاضر وهذا ما تطرق إليه الشاعر "محمد بن رقطان" في أسطورة المارد وجسدها في شخص الحلف الأطلسي.

من خلال هذا النموذج لشاعر" محمد بن رقطان" يتضح لنا الأسطورة مصدر مهم في شعره، والأسطورة في شعره ليست مجرد نتاج بدائي يرتبط بعصور قديمة تاريخية وفقط، بل هي وسيلة فعالة توسع إطار خيال الشاعر، لتساعده على التعبير عن الأحاسيس والعواطف الاجتماعية والسياسية في مجتمعه الحديث وتوضح المشاكل العالقة بالعالم الجديد.

4_ التناص التاريخي:

إن جمالية التناص عند "محمد بن رقطان"، لا تقتصر فقط على الجانب الديني والأسطوري فقط بل تتعداه إلى جوانب أخرى كالجانب التاريخي، وتعتبر المادة التاريخية بنصوصها ووثائقها وأحداثها وما ترقب عن هذه الأحداث من دروس وعبر من الدعائم التي يستند عليها الأديب في بناء عمله الأدبي، ويرجع توظيف التاريخ في العمل الأدبي إلى حاجة المبدع للتعبير عن قضاياه وهمومه وبيئته ووطنه، فالمؤلف يقوم باستحضار الأحداث التاريخية واستدعاء بعض الشخصيات التاريخية وحتى توظيفه للأماكن التاريخية، فالتاريخ يمثل الوعاء الحافظ للأحداث التي تمر بها الأمة.

والتناص التاريخي يجعل المتلقي يقف بين نصين النص الأول هو النص الأدبي الذي هو بصدد قراءته والنص التاريخي الذي يتداخل مع النص الأدبي، فاستحضار التاريخ واستلهام معطياته الدلالية في النص الشعري ينتج تمازجا ويخلق تداخلا بين الحركة الزمنية حتى ينسكب الماضي بكل إشاراته وأحداثه على الحاضر.

وقد كان للثقافة التاريخية أثر ملموس في شعر" محمد بن رقطان" وقد تباينت أبعاد ذلك الأثر من شخوص وأمكنة وأحداث فكان لكل جانب من تلك الجوانب أثره الخاص في شعره.

1- الشخصيات التاريخية:

ففي أبياته الشعرية التالية استدعى الشاعر شخصية من شخصيات التاريخ (التتار) في قصيدته "حديث خولة" حيث يقول:

وَتَسْمعُ خَوْلَة هذا الحَديثَ وَتُدْرِكُ ما في الدُّنَا خَطَر.

وَمَا خَلَّفَتْهُ عْهودْ الظَّلامِ على أُمَّةٍ مَجْدها يَنْدَثِر.

فَتُجْهِشُ لِطَلَلِ السّرْمَدِيِّ وقد دَمَّرَتْهُ وُحوشُ التَّتَّر.[1]

ومن هنا لا يعرف التتار وهي قوة ظهرت في سنة (603هـ/1206م) وكان ظهورها الأول في منغوليا في شمال الصين، وكان أول زعمائها هو جنكيز جان وهي قوة ناشئة قلبت كل الموازين وغيرت من خريطة العالم، فكانت حروبهم حروب تخريب غير طبيعية حيث أنهم إذا دخلوا مدينة دمروها وقتلوا سكانها جميعا لا يفرقون بين رجل وامرأة ولا بين رضيع أو شاب[2] وقد نال الأمة الإسلامية ما نالها منهم بعد استغلال التتار للفرقة الشديدة في العالم الإسلامي وتدهور الحالة السياسية لمعظم أقطاره.

وقد استدعاها الشاعر للتعبير بها عن دلالة جديدة في نصه الحاضر أي للتعبير عن عدو آخر في عصره يدمر ويغزو ويقتل وهو الغرب الذين غزو الدول العربية، ومن خلال هذا التناص استطاع الشاعر إثراء مضمون نصه وتجسيد حالة واقعه.

ويستحضر الشاعر من نفس القصيدة شخصية إسلامية تاريخية هي شخصية عمر بن الخطاب في قوله:

لِنَثْأَر للشَّرَفِ العَرَبِيِّ وَنُعْلِنُها ثَوْرةً لا تَنْدَثِر.

[1]محمد بن رقطان: ديوان زفرات البوح، ص8.

[2]راغب السرجاني: قصة التتار من البداية إلى عين جالوت، ط1، مؤسسة اقرأ، القاهرة، 2005، ص15.17.

وَمَن عَادَ يَحْمِل وَحْيَّ السَّمَاء وَبَيْن يَدَيْهِ وَصَايا عُمَر.[1]

وهي شخصية اشتهرت بالعدل والإنصاف بين الناس سواء كانوا مسلمين أو غير مسلمين في عهد الرسول صلى عليه وسلم وفي عهد توليه الخلافة، يقول عنه عباس محمود العقاد" لم يكن من أصحاب الطمع والاقتحام ولم يكن ممن يندفعون إلى الغلبة والتوسع في الجاه والسلطان بغير دافع يحفزه إليه وهو كاره، لأنه كان مفطورا على العدل وإعطاء الحقوق، والتزام الحرمات ما التزمها الناس من حوله".[2]

وقد استحضرها الشاعر" محمد بن رقطان" للتعبير عن واقعه وحاضره الذي يفتقر للعدالة ولشخصية مثل شخصية عمر، فهو يرجو أن يأتي من يطبق وصايا عمر في العدل والإنصاف.

ونجد الشاعر في قصيدته تحية إلى مبدعة يستدعي شخصيات تاريخية أخرى عاشت في الجزائر حيث يقول:

فَمَنْ سيُبَاهي سواكِ زُهور بسِيرَة جَدَّاتنا البَطَلات؟

فَتِنْهِنَانُ على الطاسيلي أَطَلَت كَشمس على الفَلَوَات.[3]

وفي موضع آخر من القصيدة يقول:

وَهل في الجزائر من تَتَبَاهَى كَمِثْل نْسومَر في السَّيِدات؟

لَقَد وَقَفت وَقْفَةَ الكِبْرِيْاءِ تُدافِعُ عن وَطن الحُرُمات.[4]

فالشاعر "محمد بن رقطان" يستدعي شخصين عاشتا في حقبتين مختلفتين من الزمن وهي "تينهنان" و"نسومر"فتينهنان الفيلالية ملكة الطوارق،" وحسب الروايات التي تناقلتها الأجيال أبا

[1]محمد بن رقطان، زفرات البوح، ص9.

[2]عباس محمود العقاد، عبقرية عمر، ط10، شركة نهضة مصر للطباعة، 2006، ص7.

[3]محمد بن رقطان: زفرات البوح، ص70.

[4]المرجع نفسه: ص70.

عن جد وحملتها كتب التاريخ فإن تينهنان هي ملكة القبائل الطوارق، وقد حكمت في القرن الخامس الميلادي تينهنان ملكة متفردة، فالأساطير والآثار تثبت أنها كانت تدافع عن أرضها وشعبها ضد الغزاة الآخرين من قبائل النيجر وموريتانيا الحالية وتشاد، وقد عرفت أنها صاحبة وهاء وحكمة"[1]

أما البطلة نسومر فهي "امرأة مجاهدة تخوض غمار الحرب إلى جانب بوبغلة فأعطت درسا تاريخيا للجنرال "راندون" والحاكم العام للجزائر "ماكمهون" وولدت لالا فاطمة نسومر سنة 1830م بعين الحمام في عائلة مرابطية، وكان أبوها سيدي محمد بن عيسى مقدم، فمن جبال جرجرة أعلنت الجهاد باسم الإسلام وألحقت بالجيش الفرنسي عدة هزائم."[2]

فالشاعر" محمد بن رقطان " قام باستدعاء هذه الشخصيات التاريخية المهمة في تاريخ الجزائر والتي كان لها حضور قوي، لأنه في قصيدته في حالة مدح للأديبة زهور ونيسي وافتخار بشخصيتها وأدبها، وأظهر أن الجزائر تفتخر بما أنجبت وأنها سليلة البطلات في الجزائر أمثال تينهنان ونسومر فإظهار الشاعر ارتباط زهور ونيسي بهاتين الشخصيتين يزيد من عظمتها، فتغنيه بأخلاقها وأدبها النقي الصافي يثبت ذلك.

في قصيدته "مت واقفا" يستدعي شخصية "فرعون" التاريخية حيث يقول:

وَفرعون هذا الزّمان الرّديءِ تَحَدَى الوُجود وكلّ القِيّم.

وَراحَ يُنَكِلُ بِالأبرياء من المسلمين كَمِثل الغَنَم.[3]

[1]عبد اللطيف هسوف: الأمازيغ قصة شعب، دار الساقي، (د.ت)، ص48.

[2]العربي منور: تاريخ المقاومة الجزائرية، دار المعرفة، (د.ت) ص207.

[3]محمد بن رقطان: زفرات البوح، ص79.

فالشاعر هنا استدعى شخصية تاريخية وهي "فرعون" هذه الشخصية التي كانت في عهد سيدنا موسى عليه السلام وقد تميزت هذه الشخصية بالتكبر والتجبر والظلم للأبرياء والضعفاء وقد ادعى الألوهية وهذه الشخصية تمد النص الشعري بإيحاءات منبثقة من الماضي متجهة نحو الحاضر وهي رمز للتجبر والظلم، وهي تعبر عن شخصية فرعون آخر في زمن الشاعر وهو الاحتلال الأمريكي للعراق وممارسته لكل أنواع الاضطهاد والظلم على الضعفاء والأبرياء العراقيين دون شفقة أو رحمة.

فجمالية هذا التناص تكمن في إثارة الذاكرة التاريخية وإضفاء عليها دلالة جديدة في سياق شعري جديد. وقد استعان أيضا محمد بن رقطان في قصيدته" بغداد شمس لن تغيب" بشخصيات تاريخية إسلامية عظيمة حيث يقول:

عِمْلَاقُ يَعْرب لن يَبِيع بلاده مهما تَآمَر خَائِن أو مُرْتَزق.

يَأْبى المُثُنّى والشّهِيد بكْربلاء وأبو عبيدة أن يُهَان ويسترق.

وَدَمُ الحسين رِسِالة مَفْتوحَة لِلْمُعْتدين على الشّعوب بدون حق.[1]

فقد استدعى كل من المثنى بن الحارث الشيباني أحد قادة الفتح العربي مات بجراحه أثر معركة الجسر في العراق وأبو عبيدة عامر الجراح أحد إبطال الإسلام العظام بعد خالد بن الوليد، وشهيد كربلاء هو الحسين بن علي كرم الله وجهه[2].

إن استدعاء "محمد بن رقطان" لهذه الشخصيات التاريخية في خطابه الشعري واستناده عليها يمد النص بإيحاءات منبثقة من الماضي متجهة نحو الحاضر وذكره لهذه الشخصيات في نصه أنها توحي وترمز للحرية والتضحية والثورة على الظلم والعبودية وشحذ لهمم للعراقيين لمقاومة المحتل الأمريكي الغاصب.

[1] المرجع السابق، ص89.

[2] المرجع نفسه، ص89.

2- الأماكن التاريخية:

لقد وظف الشاعر "محمد بن رقطان" بالإضافة للشخصيات التاريخية وظف كذلك الأماكن التاريخية في قصيدته" بغداد شمس لا تغيب" حيث يقول:

جُثَث الصّغار النّائِمين تَناثَرت تحت القنابل والصّواعق كالحبَق.

وتُراثُ سومر والأكاد وبابل أضحَى مُباحًا للرُّعاعِ ومن أبق.

ومن أين جاءت ذي الوحوش وهل لها هدف سوى غزو الشعوب بدون حق.[1]

القارئ لهذه الأبيات يجد الشاعر" محمد بن رقطان "وظف أماكن تاريخية مثل (سومر، الأكاد ، بابل) وهي أماكن لها علاقة بالهوية العراقية ، فالأكاد وسومر وبابل هي امبراطوريات ثلاثة قديمة تعاقبت على بلاد الرافدين أي العراق حاليا الإمبراطورية الأكادية والسومرية والبابلية وقد كان لهذه الامبراطوريات نفوذ يقول محمد بيومي مهران: ""الأقوام من السومريين والأكديين إنما قد مارست جميعا أنظمة سياسية وأعرافا وعادات اجتماعية متشابهة، فضلا عن معتقدات وطقوس دينية واتجاهات فنية متشابهة وبعبارة أخرى فقد كانوا جميعا جزءا من حضارة واحدة نشأت وازدهرت في جنوب العراق وهي الحضارة السومرية وثم نقصد بكلمة سومري هؤلاء الذين كانوا يتكلمون اللغة السومرية ونقصد بكلمة أكدى تلك القبائل التي كانت تتكلم اللغة السامية."[2]

وفقا لما تختزنه ذاكرته التاريخية فقد وظف هذه الأماكن كرموز دالة على عراقة العراق، وامتداد حضارته في الماضي وهذه الأماكن رمز للانتصار والنفود وعدم الرضوخ للأعداد، فهو عندما يشاهد ما آلت إليه العراق في حربها مع الاحتلال الأمريكي والخراب والدمار الذي أحدثه فيها فإنه يتذكر هذه الأماكن ويستدعيها في أبياته الشعرية ليذكر العراقيين بأنهم شعب سليل الأبطال الذين قاوموا الأعداء وانتصروا عليهم، وهو بذلك يدعوهم إلى عدم الاستسلام للأعداء

[1] المرجع نفسه، ص 89.

[2] محمد بيومي مهران: تاريخ العراق القديم، دار المعرفة الجامعية، جامعة الإسكندرية، 1995، ص85.

وهو من خلال هذا التناص يحاول تجاوز الحاضر المرفوض من خلال استعادته للتاريخ القديم للعراق واثبات الهوية العراقية ومكانتها التاريخية، والشاعر يعمل على إشراك المتلقي في استنباط دلالات النص الشعري من خلال فهمه للتاريخ.

3- الأحداث التاريخية:

لقد امتد التناص التاريخي عند محمد بن رقطان إلى استدعاء أحداث تاريخية قديمة، ونلمس ذلك في قصيدته "جزائر" حيث يقول:

وَأُقْسم بالخَالِقِ الأزلِيِّ وَكُلّ الشّرائع والكتب.

على أن هذا التُّرابَ الأَصِّيل أَذابَ الأمَازِيغ في العرب.

وَصاغَ كَيَانًا رَفع المَقامَ كريم المَعادن كالذَّهب.[1]

وظف الشاعر أحداث عظيمة والمتمثلة في الفتوحات الإسلامية لشمال إفريقيا وحملة عقبة بن نافع وما فعله في الجزائر بعد نشره للإسلام واعتناق الأمازيغ لديانة الإسلام وتوحد الأمازيغ والعرب كشعب واحد، "ولما فتح العرب المغرب اختلطوا بالبربر وامتزجوا بعضهم ببعض من غير اندماج، فتصاهروا وتساكنوا في المدن والضواحي ولم يكن للعرب تفوق على البربر في جميع الحقوق."[2] وقد استدعى الشاعر هذه الأحداث للدلالة على وحدة شعب الجزائر وأنه لا فرق بين عربي أو أمازيغي، وأنه شعب لا تفرقه لغة أو أي شيء أخر، وهكذا يمكن للدلالة القديمة الانتقال للنص الحاضر لتنتج دلالة جديدة تنطبق على واقع الشاعر الحاضر المعاصر. ومن بين الأحداث التاريخية التي وظفها الشاعر" محمد بن رقطان" كذلك ما نلاحظه في قصيدته "أغنية للوطن في زمن الردة" يقول فيها:

وَيا جزائر غَاصَتْ في مَشاكِلها ثِبِّي كَعَهدك يا بيضاء أن تَثِبِي.

[1]محمد بن رقطان: زفرات البوح، ص34.

[2]مبارك بن محمد الميلي: تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج2، المؤسسة الوطنية للكتاب 1989، ص43.

فَهَذِه رِدَّة تَجْتاحُنا أُفُقا بِاِسْم الحَداثة والإقلاع بالكذب.[1]

فهذه الأبيات توحي لنا بأحداث تاريخية حصلت بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم وهي حروب الردة "وهي حركة دينية موجهة ضد الإسلام وكانت بعد وفاة الرسول إيذانا بانكفاء القبائل عن دعوته، والتبدل في معتقداتها وبالتالي تمردها على سلطة المدينة وبالنسبة إلى الرواة كان قادة هذه الحركات ضد المدينة، أنبياء كذبة بشروا بديانات لا ترقى بمستواها إلى الإسلام"[2].

فالشاعر هنا وظف هذه الأحداث واستدعاها من التاريخ للتعبير بها على تجربته التي يعيشها في عصره الحالي، فهذه الأحداث التاريخية أي حروب الردة قد تخلت عن دلالتها التاريخية لتنتقل إلى دلالة جديدة، وهذا ما يلمسه القارئ في الأبيات الشعرية السابقة فهذا التناص لهذه الأحداث واستدعاءها أثار ذاكرة القارئ التاريخية والشاعر "محمد بن رقطان" قد وظفها للتعبير عن ردة في نوع آخر اجتاحت المجتمع الجزائري بعد الاستقلال وهي انتشار مظاهر الفرنسة على حساب ثقافة البلاد الأصيلة، فهنا تمكن جمالية هذا التناص في إشارة الذاكرة التاريخية وإعطاء دلالة جديدة لهذه الأحداث.

[1] محمد بن رقطان: زفرات البوح، ص60.

[2] الياس شوفاني: حروب الردة دراسة نقدية في المصدر، ط1، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ص102.

الخـــاتمة

الخاتمة:

وفي خاتمة هذا البحث يمكننا القول بأن ظاهرة نظرية التناص من الظواهر الأدبية المعاصرة التي لجأ إليها الشعراء المعاصرون، وهي وسيلة من وسائل تشكيل التجربة الشعرية لدى الشاعر.

وقد حاولنا من خلال هذه الدراسة الوقوف على أهم الجوانب التناصية وأهم مظاهرة الواردة في ديوان "زفرات البوح" للشاعر" محمد بن رقطان" وتفاعله مع النصوص الغائبة، حيث اعتمد على مصادر مختلفة في بناء قصائده الشعرية ومن بينها التناص مع القرآن الكريم والتاريخ.

ولقد قدم لنا الديوان مأدبة تناصية نأمل أننا أدركنا بعض ثمارها والتي سنوجز فيها القول كما يلي:

1- لا يعدو التناص رغم العالة التي تعتريه كونه يجسد حضور نص سابق في نص لاحق، تمظهر في تراكيب تلملم معارف المبدع المتنوعة، والتي ترسبت في ذاكرة منشئها متجلية في أشكال عديدة من عمله الإبداعي.

2- أخذ العرب الأوائل علائق التداخل النصي ضمن إطار عام، تمثل هذا التداخل والتداول في موضوعات السرقات الشعرية والاقتباس والتضمين..... الخ.

وقد اعتبروها عملا غير محمود في حين نجد أن التناص ينظر إلى تداخل النصوص كيفما كان محمودا لأي مبدع بشرط ألا يكون اجترازا.

3- التناص لا يزال ظاهرة لغوية ومصطلحا عصي الضبط والتقنين ويعد من المفاهيم المنهجية التي تساعد على دراسة الإبداعات وفهمها، وتفتح ذاكرتنا على نصوص متنوعة من خلال نص إبداعي واحد.

4- لا يقتصر التناص على الحديث دون قديمة، غير أننا نجده بارزا في الشعر المعاصرة ويعد الشعر المعاصر ميدانا لتجليات التناص.

5- إن التجربة الشعرية في الجزائر أنجبت أقلاما جزائرية ناضجة تستحق الوقوف للحديث عنها من خلال دراستها والاستفادة منها، ونذكر من بينهم الشاعر محمد بن رقطان وهو من الشعراء الجزائريين الذين كتبوا شعرا نابعا من صميمهم معبرين من خلاله عن أفكارهم وأحاسيسهم ورؤاهم تجاه الحياة، كما لجأو في نظم شعرهم إلى توظيف الظواهر الفنية المعاصرة نذكر من بينها "ظاهرة التناص".

6-يستخدم الشاعر محمد بن رقطان ظاهرة التناص لمداعبة خيال المتلقي وتحفيزه لسير أغوار الصورة.

7-يستخدم الشاعر التناص قاصدا من وراء ذلك نقل ما يحسه إلى ذهن المتلقي بغرض إحداث أثر جمالي في نفسه.

8-تكشف نصوص الشاعر انفتاحه على أكثر من نوع من التناص بيد أن التناص الديني والقرآني منه تحديدا هو الغالب في الديوان وهذا دليل على تشبعه بالثقافة الإسلامية.

9-إن تناصات الشاعر مع القرآن والحديث دفعت بالباحث إلى استجلاء المراد من كتب التفسير والاستعانة بهما للوقوف على تحمله الآيات والأحاديث من دلالات لإقامة العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب.

10-لم يخل الديوان من الإيحاءات التاريخية والأسطورية، مما يوحي لنا بالثقافة الواسعة التي يتمتع بها الشاعر والتي ضمنها في ديوانه.

11-كان التناص الأدبي وأن لم يبلغ من التأثير ما بلغه التناص الديني، أثر في صياغة تجربته الشعرية حيث استوعب تجارب الشعراء السابقين ومضامينهم وأعاد تمثيلها في تجربته الشعرية، مما أثرى نصوصه الشعرية وجعلها قادرة على تحقيق توافق بين الماضي والحاضر.

12-برز جليا تفاعل النصوص الغائبة مع النصوص الحاضرة في ديوان الشاعر مما أضفى بعدا جماليا على النص ودلالات إيحائية عميقة.

إن هذه أهم تجليات التناص وأهم المصادر التي تفاعل معها محمد بن رقطان في ديوانه " زفرات البوح".

وفي الأخير يمكننا القول بأن البحث في موضوع التناص ليس بالأمر الهين كونه سمة جمالية بارزة لحقت الأدب المعاصر، ولذا فقد حاولنا جاهدين إثارة الموضوع من خلال الإحاطة ببعض جوانبه فاسحين المجال لباحثين آخرين من أجل التعمق أكثر في هذا البحث.

كما لا يسعنا في الأخير إلا أن ندعو الله عز وجل أن يجعل جهدنا هذا في ميزان حسناتنا، ونأمل أن نكون قد أضأنا شمعة درب العلم والمعرفة.

قائمة المصادر

والمراجع

أولا: القرآن الكريم برواية ورش.

ثانيا: المصادر:

1. محمد بن رقطان: ديوان زفرات البوح، مطبعة المعارف، عنابة، 2005.

ثالثا: قائمة المراجع العربية:

1.ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991.

2.ابن رشيق، العمدةفي محاسن الشعر، ج1، مطبعة السعادة، 1907.

3.أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، لبنان، 2000.

4.أحمد العداوي، أزمنة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ط1، دار الآفاق الجديدة، المغرب، 1992.

5.أحمد شوقي، مجنون ليلى، ط1، دار المعارف، القاهرة،1945.

6.أحمد عدنان حمدي، التناص وتداخل النصوص المفهوم والمنهج دراسة في شعر المتنبي، ط1، دار المامون، المملكة الأردنية، سنة 2012.

7.أحمد محمد الحوفي، ديوان شوقي، توثيق وتبويب وشرح، القاهرة، نهضة مصر، (د.ت).

8.أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2007.

9.أحمد يوسف، بين الخطاب والنص، مجلة تجليات الحداثة، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية 2005/6/6.

10. أدونيس، علي احمد سعيد إسبر، زمن الشعر (بيروت، د، ن، ط6، 2005).

11. أشرف محمد نجا، مدخل إلى النقد اليوناني القديم، (د،ط)، الوفاء، الإسكندرية مصر، (د، ت).

12. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، (د، ط)، دار قباء، القاهرة مصر، 1998.

13. بدوي طبانة، السرقات الأدبية، ط3، مطبعة الرسالة، (د.ت).

14. بشار عواد معروف وعصام فارس الخرستاني، تفسير الطبري من كتابه جامع البيان، مجلد 6، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1994.
15. توفيق الطويل، أسس الفلسفة، دار النهضة العربية، القاهرة، ط7، 1979م.
16. جمال الدين بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، د ط، دار صادر، بيروت، د ت.
17. جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر العربي المعاصر، إصدارات رابطة الإيداع الثقافية، سنة2003.
18. جوديت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي من القرن الثامن هجري، (د، ت).
19. حسن الصديق، فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، ط1، دار الرفاعي، سوريا، 2003.
20. حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، ط1، دار الكنوز المعرفة العلمية، 2009.
21. راغب السرجاني: قصة التتار من البداية إلى عين جالوت، ط1، مؤسسة اقرأ، القاهرة، 2005.
22. زياد علي الجرجاوي، معايير التربية الجمالية في الفكر الإسلامي والفكر العربي (دراسة مقارنة)، دار القدس (د.ط) سنة 2011.
23. سعيد الغانمي، اللغة والخطاب الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت الحمراء، ط1، سنة 1993.
24. السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث (معلومات الفنية وطاقتها الإبداعية)، نهضة مصر، بيروت، 1984.
25. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.
26. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، ط2، الدار البيضاء، المغرب،2001.
27. صلاح فضل. إنتاج الدلالة الأدبية. ط1. مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، (د،ت).

28. ضيف شوقي: البحث الأدبي ومناهجه أصوله مصادره (القاهرة دار المعارف، ط7، سنة1972.
29. ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، ط1، دار الحامد، الاردن، عمان، 2013.
30. عباس محمود العقاد، عبقرية عمر، ط10، شركة نهضة مصر للطباعة، 2006.
31. عبد الحميد يونس، عبد الفتاح مصطفى: ديوان أبي تمام حبيب بن أوس الطائي، مكتبة محمد علي صبيح.
32. عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، افريقيا الشرق، المغرب 2007.
33. عبد اللطيف هسوف: الأمازيغ قصة شعب، دار الساقي، (د.ت).
34. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998.
35. عبد الله بن ناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، ط1، مؤسسة الرسالة، 2002.
36. عبد المالك بن قريب الأصمعي، ديوان الأصمعيات، بيروت، دار صادر (د.ت).
37. عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ط2، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2010.
38. عبد الواحد لؤلؤة، من قضايا الشعر العربي المعاصر، التناص مع الشعر الغربي، مجلة الوحدة.
39. العربي منور: تاريخ المقاومة الجزائرية، دار المعرفة، (د.ت) .
40. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية المعنوية، ط3، دار الفكر العربي.
41. عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد (عرض وتفسير مقارنة)، (د،ط)، القاهرة مصر، 1992.

42. عزت سيد أحمد، الجمال علم الجمال، خدوس واشراقات للنشر، ط2، 2013.
43. على عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مدينة نصر، القاهرة، سنة 1997.
44. عيسى بن سعيد الحوقاني، التناص في شعر نزار القباني، دراسة نقدية نظرية تطبيقية، ط1، مكتبة الغبيراء، عمان2007.
45. كاظم جهاد، أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، ط2، مكتبة مدبولي، 1993.
46. مبارك بن محمد الميلي: تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج2، المؤسسة الوطنية للكتاب 1989.
47. محمد الغذامي، ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، ط2، دار سعاد الصباح، 1993م.
48. محمد الغنيمي، هلال الأدب المقارن، دار النهضة مصر القاهرة.
49. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ط1، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، 1989.
50. محمد بنيس، حداثة السؤال، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، سنة 1998م.
51. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط1، دار العودة، بيروت، سنة1979م.
52. محمد بيومي مهران: تاريخ العراق القديم، دار المعرفة الجامعية، جامعة الإسكندرية، 1995.
53. محمد خطابي، لسانيات النص، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، سنة1991م.
54. محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1980.
55. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، 1973.

56. محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، مطبعة لجنة البيان، الإسكندرية، 1957.
57. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، ط1، الدار البيضاء، بيروت، سنة 1992م.
58. محمد ناصر: أغنيات النخيل، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1981.
59. مصطفى السعدني: الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مطبعة المعارف، الإسكندرية، (د.ت).
60. مصطفى صادق الرافعي: تاريخ الآداب العربي، مكتبة الإيمان، المنصورة (د،ت).
61. مصطفى عبده، مدخل إلى فلسفة الجمال، ط2، مكتبة مدبولي، القاهرة ،1999.
62. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، (د، ت).
63. مفدي زكريا: اللهب المقدس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، مطبعة أحمد زبانا، الجزائر، (د.ت).
64. مفدي زكرياء: الياذة الجزائر، ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987.
65. موسى شاهين لا شتين: المنهل الحديث في شرح الحديث، ط1، دار المدار الإسلامي، 2002.
66. موفق الدين عبد الله بن قدامة: الكافي في فقه الإمام بن حنبل، ط1، دار الكتب العلمية سنة 1414هـ- 4994م.
67. نعمان عبد السميع مقولي، التناص اللغوي نشأته وأصوله وأنواعه، ط1، دار العلم والإيمان، (د، ت).
68. الياس شوفاني: حروب الردة دراسة نقدية في المصدر، ط1، دار الكنوز الأدبية، بيروت.
69. يسرى خلف حسين: التناص في شعر حميد سعيد، ط1، دار دجلة، سنة2014.

رابعا: المراجع المترجمة:

1.علي بن محمد بن العباسي التوحيدي البغدادي، الهوامل والشوامل، تر: أحمد أمين وأحمد صقر، (د.ط)، القاهرة مصر، 1951م.
2.جراهام آلان، نظرية التناص، تر، باسل المسالمة، ط1، دار التكوين للتأليف والترجمة، دمشق، سوريا، 2011.
3.جوليا كريستيفا، علم النص، تر، فريد الزاهي، ط1، دار توبقال للنشر، سنة 1991.
4.جيرار جنيت، مدخل جامع النص، تر، عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، العراق، بغداد، (د.ت) .
5.رولان بارت، صوت المؤلف، تر، منذر عياش، العدد 241،242، سنة 1991.
6.نتالي بيقيغروس، مدخل إلى التناص، ترجمة عبد الحميد بورايو، دار نينوى، سنة 2012.

خامسا: المعاجم والقوامس:

1.محمد بن مكرم بن علي، لسان العرب، دار الكتب العلمية ببيروت لبنان، سنة 2005.
2.أبو القاسم محمود بن عمر ابن محمد الخوارزمي الزمخشري، أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1،1998.
3.عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار المعرفة، بيروت، 1978م.
4.محمد مرتضى بن محمد الحسيني الزبيري، تاج العروس، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، 2007م.

سادسا: الرسائل الجامعية:

1. أنصار محمد عوض الله الرفاعي، أصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي، أطروحة دكتوراه، جامعة حلوان، 2002.

فهرس

الموضوعات

فهرس المحتويات:

الرقم	العناوين	الصفحة
01	الاهداء	–
02	شكر وعرفان	–
03	المقدمة	أ–د
	الفصل الأول: التناص وجمالياته	
04	المبحث الأول: مفهوم التناص	06
05	1/تعريف التناص	07
06	2/التناص عند الغرب	09
07	3/التناص عند العرب	17
08	المبحث الثاني: إشكالية التناص	28
09	1/أقسام التناص	28
10	2/مستويات التناص	29
11	3/آليات التناص	33
12	4/مظاهر التناص	39
13	5/أشكال التناص	41
14	6/وظائف التناص.	52
15	7/أسباب التناص والدوافع الموجبة له	53
16	المبحث الثالث: مفهوم الجمال	55
17	1/ تعريف الجمال	56
18	_الجمال عند الغرب	58
19	_الجمال عند العرب	62
20	2/جماليات التناص	64
	الفصل الثاني: تجليات التناص في ديوان "زفرات البوح" لمحمد بن رقطان	
22	المبحث الأول: موجز لسيرة ذاتية " لمحمد بن رقطان" وديوانه	75
23	1_موجز السيرة الذاتية	75
24	2_نبذة عن الديوان	76

25	المبحث الثاني: تجليات التناص في ديوان " زفرات البوح " لمحمد بن رقطان	77
26	1- التناص الديني	78
27	2_التناص الأدبي	91
28	3_التناص الأسطوري	97
29	4_ التناص التاريخي	98
30	خاتمة	107
31	قائمة المصادر والمراجع	111
32	فهرس المحتويات	118
33	الملخص	-

ملخص:

يهدف البحث المعنونب"التناصوجمالياته في شعر محمد بن رقطان" برصد جماليات التناص من خلال الوقوف على كيفية توظيف الشاعر الجزائري محمد بن رقطان للنص الغائب ومدى مساهمته في أصفاء اللمسة الجمالية على النصوص الحاضرة، وعلى هذا الأساس قسمنا هذا البحث إلى فصلين تسبقهما مقدمة، أما الفصل الأول فقد تضمن ثلاث مباحث الأول تضمن مفهوم التناص و الثاني إشكالية التناص و الثالث فقد تضمن مفهوم الجمال ، أما الفصل الثاني أي الفصل التطبيقي فقد خصص لأنواع التناصات الموجودة وجمالياتها في الديوان وانتهى البحث بخاتمة كانت نتيجة البحث.

الكلمات المفتاحية: التناص– جمالياته– محمد بن رقطان– ديوان زفرات البوح.

Résumé:

ce travail intitulé l‘intertextualité dans la poésie de Mohamed Ben Ragtane , vise à dégager:

l'esthétique de l’intertextualité à travers la façon que le poètealgérien"Mohamed Ben Ragtane"a employé du texte absent ,et à quel point ,il contribue à la manifestation du coté esthétique sur les textes présents .

De ce fait ,nous avons réparti ce travail en deux chapitres précédés d’une introduction .Le premier chapitre contient trois sujets: Premièrment,la définition de l'intertextualité,Deuxièment la problématiquel'intertextualité et enfin la définition de l’esthétique .Le deuxième chapitre est la partie pratique, qui consiste à identifier les différentes types de l'intertextualité trouvées et ses esthétiques dans ce poème.

Le travail est terminé par une conclusion comme un résultat à ce travail.

Les mots clés:L‘intertextualité- esthétique- Mohamed Ben Ragdane- Poéame Zafarat El Bouhe