الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشعبيّة

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

Ministère De L'enseignement Supérieur Et De La Recherche Scientifique

جامعة 8 ماي 1945 قالمة Université 8 Mai 1945 Guelma

كلّية الآداب واللّغات Faculté : des lettres et des langues

قسم اللُّغة والأدب العربي Département de la langue et littérature arabe

عنوان المذكرة:

تجليات التّناص في ديوان " صحوة شهريار" لعبد الحليم مخالفة

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماستر في الدراسات اللغوية

تخصص: لسانيات تطبيقية

مقدمة من قبل:

رانيا عطى الله

سناء قاسمي

تاريخ المناقشة:2020/09/30

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة
وردة بويران		رئيسا	جامعة 8 ماي 1945 قالمة
صويلح قاشي	أستاذ محاضر ب	مشرفا	جامعة 8 ماي 1945 قالمة
وفاء دبيش		ممتحنا	جامعة 8 ماي 1945 قالمة

السنة الجامعية: 2020/2019

بسم الله الرحمن الرحيم

الاهداء

مرّت قاطرة البحث بكثير من العوائق، ومع ذلك حاولت أن أتخطاها بثبات بفضل من الله.

ثم إنّ الانسان لا يمكن أن يعيش بمعزل عن البشر وفي جميع مراحل الحياة يوجد أناس يستحقون منّا الشّكر، وأولى النّاس بالشكر "والديّ".

كما لا ينبغي أن أنسى أساتذتي:

أستاذ **"قاشي صويلح"** الذّي لم يدخر جهدًا في مساعدتي.

أستاذة **"بودروعة سماح"** المميزة صاحبة الكاريزما.

أستاذ **"عبد الحليم مخالفة"** الشّاعر الذّي منحني فرصة التّعمق بديوانه.

أهديكم بحثي المتواضع

*** رانيا ***

الاهداء:

إلهي لا يطيب اللّيل إلاّ بشكرك ولا يطيب النّهار إلاّ بطاعتك و لا تطيب اللّحظات إلاّ بذكرك، و لا تطيب الآخرة إلاّ بعفوك، ولا تطيب الجنة إلاّ برؤيتك.

– إلى من بلّغ الرّسالة و أدّى الأمانة إلى نبيّ الرّحمة سيّدنا محمد –صلّى الله عليه وسلم–.

– إلى من كلّله الله بالهيبة و الوقار، إلى من علمني العطاء دون انتظار، إلى من أحمل اسمه بكل افتخار أرجوا من الله أن يمد في عمرك لتزرع ثمارا قد حان قطافها بعد طوال انتظار سيبقي كلماتك نجوم أهتدي بها اليوم وفي الغد و إلى الأبد.... *أبي العزي*.

إلى ملاكي في الحياة إلى معنى الحنان و التّفاني إلى بسمة الحياة و سر الوجود، إلى الشّمعة التي احترقت لتنير حياتي، إليك يا أغلى الحبايب يا من علمتني أنّ الدّنيا كفاح سلاحها العلم*أمي الغالية*

الى من شدني بهم حبل الأخوة أخي "محمد" و أخواتي "حياة ،حورية، راجية" و أبناءهم "خير الدّين، لجين سيف الدّين، رهف، و بشرى فرح "

إلى شريك العمر *خالد*

إلى من ساهم في نجاحي في الحياة و التّغلب على صعابها، فالحياة ألم يُخفيه أمل، و أمل يُحققه عمل، وعمل يُنهيه أجل ثمّ يُجازى كل امرئ على ما فعل....

سناء

بسم الله الرحمان الرحيم:

«اللَّهُمَ لاَ تَجْعَلْنَا نُصَابُ بِالْغُرُورِ إِذَا نَجَحْنَا، وَ بِالْيَأْسِ إِذَا أَخْفَقْنَا، اللَّهُمَ إِذَا أَعْطَيْتَنَا نَجَاحًا فَلاَ تَأْخذْ تَوَاضُعًا، وَ إِذا أَعْطَيْتَنَا تَوَاضُعًا فَلاَ تَأْخُذْ إِعْتِزَازَنَا بِكَرِمَتِنَا....»

شكر و عرفان

قال صلّى الله عليه و سلم: "مَنْ لَمْ يَشْكُرْ النَاسَ لَمْ يَشْكُرْ الله"

الحمد لله على النّعم التي أنعم علينا نعمة الاسلام و نعمة العلم، وعلى احسانه والشكر له على توفيقه و وامتنانه ونشهد أنّ لا إله إلاّ الله وحده لا شريك له تعظيما لشأنه، و نشهد أن سيدنا و نبّينا محمد عبده و رسوله الدّاعى إلى رضائه– صلّى الله عليه وعلى أصحابه و أتباعه وسلم–.

بعد شكر الله سبحانه و تعالى على توفيقه لنا على إتمام هذا البحث نتقدم بجزيل الشّكر إلى من شرفنا بإشرافه على مذكرة بحثنا الدّكتور "صويلح قاشي" الذي لن تكفي حروف هذه المذكرة لإيفائه حقه و جهده علينا و لتوجهاته العلمية التي ساهمت بشكل كبير في اتمام هذا العمل، و إلى كل أساتذه قسم اللّغة و الأدب العربي، كما نتوجه بخالص الشّكر و التّقدير إلى الشاعر "عبد الحليم مخالفة" و الأستاذة المحترمة "سهام بوذروعة"

إلى كل من يؤمن بأنّ بذور النّجاح و التّغيير هي في ذواتنا و أنفسنا قبل أن تكون في اشياء أخرى....

مقدمة

مقدمة

في خضم التّطور الحاصل على نظرية النّص، أصبح النّص في أيامنا هذه وسيلة للتّواصل مع الآخر كونه يعكس لنا أفكار و توجهات كاتبه، الشّيء الذّي جعل منه محور اهتمام العديد من الباحثين، فهو بؤرة تنصهر في رحابها نصوص عديدة مأخوذة من سياقات شتى، تنفي عنه كل التّصورات التّي تقر باستقلاليته، إنّه كبسولة تختصر كل الأزمنة و الأمكنة لتنقلنا حيث يريدنا الكاتب أن نكون، فقد نقرأ نصا فتشعر كما لو أننا قرأناه أو سمعناه من قبل، فنستحضر في أذهاننا صورا عديدة و نُتَفًا ينسقها الكاتب بحيث لا تبدو أشلاء متناثرة، بل يجعل منها بنية مترابطة منسجمة تتفاعل فيما بينها تطبعها لمسة إبداعية تضفي عليها رونقا و إيحاء، و من هنا تبرز قدرة الكاتب على إنتاج نص إبداعي يمتد بجذوره إلى عمق الماضي، فلا مناص لأي شاعر كان –و في أي عصر– أن يرجع و يستعين بتراثه الذّي ينتمي إليه و إن تعددت مشاربه، ليعيش معه القارئ الحاضر حاملا رؤية مستقبلية. فهو إذن حضور لنص غائب في ثوب جديد يحمل معه دلالات عميقة يتوقف فهمها على القراءة الحوارية التّفاعلية الّتي تعتمد في الأساس على سعة الخلفية الثّقافية للقارئ، فهي المفتاح الذّي يلج به إلى عالم النّص و من هنا تولدت فكرة التّناص، هذا الأخير الذّي أثيرت حوله الكثير من الدّراسات و الأبحاث بغية تبسيط مفهومه، فحداثة المصطلح و غموضه أثارت فضولنا لمعرفته أكثرو الكشف عن مختلف جوانبه الخفية. وعليه تم طرح اشكالية بحثنا التالية :

ماهية التّناص كظاهرة انسانية قديمة ؟و هل صار مذهبًا يتبعه اللّغويين ؟ أم أنّه فكرة لغوية بغية التغيير و التجديد و الهروب من الجمود ؟

انطلاقا من هاته الاشكالية تمّ وضع الفرضيات التالية :

1_التّناص فكرة حديثة عند العرب و الغرب.

2_التّناص ينفي استقلالية النّص أو العمل الأدبي.

3_التّناص هو فقط عملية إعادة تدوير للأفكار أو الألفاظ و التراكيب.

4_إنّ غاية الإبداع تحتاج إلى ثقافة الكاتب للانتاج و ثقافة المتلقي لحسن الفهم و التأويل.

و بناءً على مما سبق وقع اختيارنا على ديوان "صحوة شهريار" للشّاعر "عبد الحليم مخالفة"، و بعد عرض الموضوع على الأستاذ الفاضل "قاشي صويلح" قد تعهّد بهذه الفكرة، فأصبحت زكية في النّفوس، لما رأى بأنّ ثمارها صارت دانية القطوف، و لنبين كيف استفاد الشّاعر من التّناص في تطوير شعره و تجديده و صياغته صياغة محكمة، و صهره في نموذج شعري جديد بغية التأثير.

وقد تمّ اختيار الديوان أنموذجا تطبيقيا لعدة أسباب منها :

- الرّغبة في اكتشاف تفاعل النّصوص و أثرها في بعث الحركات الشّعري
- ندرة الدّراسات الموجهة للأدب الجزائري عامة و للشّعر خاصة.
- محاولة رصد مواطن التّناص و تحليلها و شرح جماليتها في الدّيوان .
- الصّيت الذّي يحوز به الشّاعر و أستاذنا في الوسط الأدبي ما يجعلنا سبّاقين لدراسته .

حيث شرفنا الأستاذ بإشرافه على هذا البحث و شجعنا على الاستمرار في هذا العمل بتوجيهاته النّيرة و ملاحظاته القيمة، لما رآه من دلالات تخدم الموضوع بشكل مميز. ناهيك عن المتعة التّي يجدها القارئ في هذا الدّيوان والموضوع بالذّات، و هو ما يقودنا لطرح جملة من التّساؤلات و الاستفسارات من أبرزها:

1. ما مدى اتساع الحصيلة اللّغوية و الثّقافية للشّاعر و مدى تأثيرها في شاعريته؟ و ما هي أبعاده الفكرية المنصهرة في الدّيوان؟
2. هل محاكاة الشّاعر لنماذج سابقة كانت محاكاة عمياء أم أنّها تكشف لنا عن ذكاء صاحبها و إبداعه في تجسيدها و اتخاذ الشّعر وسيلة لترسيخ هذه الأبعاد؟
3. ما مدى فعالية التّناص بأنواعه و آلياته و وظائفه في الديّوان، و هل أثبت الشّاعر أنّ التّناص حقيقة واقعةٌ بداعي التّغيير و التّجدد، أم أنّه وسيلة فقط للتأثير بالأفكار المستحدثة؟

كل هذه الأسئلة و غيرها سنحاول الإجابة عنها مسّلطين الضّوء على مختلف الجوانب الظّاهرة و الخّفية للوصول إلى المعاني العميقة في الدّيوان، و فك جل الرّموز، حيث فرضت علينا طبيعة هذا

البحث تقسيمه إلى: "مقدمة أو مدخل و فصلين متبوعين بخاتمة" تضّمنت أهم النّتائج المتوصل إليها.

- فجاء المدخل يتناول:

- ماهية التناص في الدراسات النقدية (لغة –اصطلاحا).
- استراتيجيته عند "الغرب و العرب".
- أنواعه و مظاهره ثم آلياته و وظائفه و أخيرا أهميته.

ثم تمحور البحث حول تجليات التّناص في الّديوان و حتى نوفي الموضوع حقه اعتمدنا ـالمنهج التحليلي ـ لمعالجة أجزاء هاته الخطة، بدءً بأنواع التّناص حيث كان كل ذلك في نسق تحليلي أسقطناه على الظروف التّي أحاطت بالشّاعر و الزّمن الذّي كتب فيه الدّيوان دون إغفال مختلف الّتناصات مع التّاريخ و الأسطورة.

و قد كان زادنا في هذا البحث جملة من الكتب و المراجع لعّل أبرزها:

- تحليل الخطاب الشّعري (استراتيجية التناص للدكتور "محمد مفتاح").
- نظرية علم النّص (رؤية منهجية في بناء النص النثري للدكتور "حسام أحمد فرج").
- التناص اللغوي(نشأته و أصوله و أنواعه للدكتور "نعمان عبد السميع متولي").
- التناص (دراسة تطبيقية في شعر لشعراء النّقائض للدكتور "نبيل علي حسنين").

و لما كانت لذّة البحث لا تنفصل عن آلامه فقد تعرّضنا في إنجازه لصعوبات و مشاق عديدة ولعّل أبرز عقبة واجهتنا في دفعتنا :

1. الأزمة العالمية لوباء "كوفيد 19" التّي شلّت العالم بأسره.
2. الظّروف السّيئة التّي مرّت بها البلاد ممّا أدّى إلى غلق الحرم الجامعي خوفا من انتشار الفيروس بين الباحثين، ما صعّب علينا الاستفادة من المراجع و المصادر المتوفرة في المكتبة الجامعية.
3. ضعف شبكة الأنترنت ما أعاق عملية التّواصل مع المشرف، و صعوبة تحميل بعض الكتب المعينة في الدّراسة النّظرية و التطبيقية لظاهرة الّتناص على الّديوان.

و بالرغم من هذه المعوقات لكنّنا لا نتجاهل فضل خيرة الأساتذة في قسم اللّغة و الأدب العربي في جامعة 08ماي1945 الذّين كانوا سببا فيما نحن عليه اليوم من مستوى علمي محصل . وعلى رأسهم الأستاذ المشرف "صويلح قاشي" الذّي أمدنا ببعض النصائح والارشادات.

الفصل الأول

ماهية التّناص في الدِّراسات النّقدية

أولا : مفهوم التّناص:

يعد التّناص آلية من آليات التّشكيل اللّغوي الفنّي للنّص الشّعري ، حيث تطرق له القدامى و أفاضوا فيه،فهو قضية فنية تتعلق بما نراه في السّاحة الأدبية.فهذا أمر يغري أن ندلي بدلونا للحديث عن مفهوم التّناص كالآتي :

1-1- لغة

جاء في مادة(ن – ص – ص) النّص جمع نصوص وقد اتفقت المعاجم العربية على أنّ :

النّص : رفعك الشّيء[1]، ونصّ الحديث ينصه نصاً رفعه ، وكل ما أظهر فقد نصّ ونصّ الحديث إليه : رفعه [2]، ويقال نصّ الحديث إلى فلان رفعه وكذلك نصصه إليه ونصَّ المتاع ، جعل بعضه فوق بعضه.

وبلغالشّيء نصّه أي منتهاه[3]، ويقال نصصت الشّيء حرّكته وأصل النّص منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها.

والتّناص : ازدحام القوم[4]

وبذلك يكون التّناص في اللّغة : الرّفع والإظهار والمفاعلة في الشّيء مع المشاركة والدّلالة الواضحة والاستقصاء.

1-2 – اصطلاحا:

عرف المصطلح فوضى اصطلاحية لترجمته رغم أنّه يقصد به الشّيء نفسه لدى جميع النّاقدين والدّارسين اللّغويين.

---

(1) الإمام أبي الفصل جمال الدين محمدَ بن مكرم بن منضور الإفريقي، لسان العرب، مجلد 7، دار صادر بيروت، ط 3، 1414 هـ، 1994، ص 97، 98.

(2) محمد الدّين بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الفكر للطباعة، والنّشر، والتّوزيع، 1420 هـ، 1990م، ص 568.

(3) ابن عمر الزّمخشري، أساس البلاغة، دار صادر بيروت، ط 1، 1412 هـ، 1992، ص636.

(4) احمد الرّضا، معجم متن اللغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، 1960، ص 472.

يعنيالتّناص(*)حدوث تفاعل أو تشارك بين نصيين يستفيد أحدهما من الأخر فيطلق عليه بعض الباحثين مسميات كثيرة منها :

- العلاقة بين النّصوص
- المتعالقات النّصية
- التّداخل النّصي
- التّفاعل النّصي

وبمعنى أوضح هو تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة شعرا أو نثرا مع نص القصيدة الأصلي بحيث تكون منسّقة وفي إطار الفكرة الّتي يطرحها الشّاعر.(1)

وبهذا فإنّ" التّناص" أحد المعايير الأساسية المحققة للنّصانية*textualité* فالنّص فيبنيتهالإنشائية هو تصارع نصوص وتداخلها في بعضها بعد أن يتفاعل الشّاعر بها في نفسه، فهو إذن ليس نتاجا جماليا، وإنّما تواجد عناصر موجودة في نص ما تربطه بنصوص أخرى، والنّصوص تشكل بذلك من نصوص أخرى وتتبنّى كذلك من مضامينها.

التّناص "*intertextualité*" من المفهومات المستحدثة في الدّراسات النّقديةأوالأدبية المعاصرةمحافظا – تقريبا– على معناه اللّغوي الذّي استخدمه النّقادالمعاصرون أداةً لنقد النّصوص.

نجد أنّ المصطلح مثله مثل معظم المصطلحات النّقدية الحديثة المترجمة(1)، شغل الحداثيين حول ترجمته، ويعود هذا التداخل في الغالب إلى أسباب لعل أهمها : انفراد العلماء في وضع المصطلح حيث

(*) أحدث مصطلح التّناص"intertextuality" حركة لغوية واسعة وسط اللّغويين، وجدلا نقديا في ترجمة المصطلح الغربي، ما أثار اختلافا بين النّقاد، ولإيجاد صيغة لفظية أو ترجمة موحدة لمصطلح التّناص،، والذّي يحدد في أنّه ترجمة للمصطلح الفرنسي" intertext" وبذا تأتي كلمة "inter" في الفرنسية : التبادل، بينما تشير كلمة "text" إلى النّص في الثّقافة الغربية التي من أصل لاتيني "textus"، وتعني النّسيج أو الحبك، ويصبح معنى " iutertext" التّبادل النّصي الذّي يرجعه بعض النّقاد العرب بمصطلح التّناص عند السّعيد علوش في كتابه الموسوم "معجم المصطلحات الأدبية، والنقدية" فإنه يشكل مصدرا أساسيا لإبراز المعنى الرئيسي للتّناص.

(1)نعمان عبد السميع متولي، التّناص اللغوي نشأته، وأصوله، وأنواعه، دار العلم ، والإيمان للنشر، والتوزيع، ط1، 2014، ص27.

ترجمه بعض الباحثين على أنّه (بينصه) أو (بين نصّيه) ومن أشهرهم نجد " عبد العزيز حمودة " في كتابه المرايا المحدّبة فاستبعد هذا المصطلح لسببين: الأول صرفي: فكلا اللّفظتين مشتقتين منحوتتين فالأصّح أن يدل عليه مصطلح غير منحوت، والثّاني معنوي: فاللّفظتين تشيران في دلالتهما إلى شيء محشو بين نصّين لا على تداخل نصوص فيما بينها [2].

وقد ترجمه بعض الحداثيين المتأخرين على أنّه"نصّية"، وبهذا الصّدد يقول"عبد العزيز حمودة"[*]إنّه استثناء خوفا من الخلط بينه وبين النّصية الّتي تعني الانغلاق عند تحليل النّص، ومنهم من ترجمه على أنّه "تناصّية" وأشهرهم " عبد الملك مرتاض"[*]في كتابه"الكتابة من موقع العدم"، وهناك فرق جلّي بينهما من حيث الشّكل البنائي للكلمة، فالتّناص يعني تداخل النّصوص، أمّا التّناصية فهي العلم الذّي يدرس الظّاهرة [3].

مع اختلافالمصطلحات وتعدد صياغاتها، فهي مازالت تدل على قصد واحد "التّناص" ولكن مع هذا يجب علينا احترام كل مصطلحات المؤلفين، فكل خرّجه بحسب فكره وفلسفته، وإن آثرنا تداول مصطلح "تناص"لأنه الأكثر دلالة على تمازج أو انصهار نصوص.

---

(1) وفي هذا عدَّ (مارك أنجيو) ترجمة ما كتب عن التّناص عن مدرسة (تارتو) إلى الفرنسية سببا في التّعدد غير المجدي لهذا المصطلح وبينما حمل النقد العربي هذا العبء أضيف إليه أعباء أخرى، وهي تتمثل في صورة المصطلح في التراث النقدي، ما أسهم في إنتاج ذلك التّعدد بوصفه وجها إيجابيا في الدّرس النّقدي. فإنّ البحث النّقدي تعتليه معوقات لضبط تعريف المصطلح (التّناص) فهي غير متجانسة، بقدر ما تعتليه المناهج التي أولت وجود التّناص في النّص.

(2) ينظر: نبيل علي حسنين، التّناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء النّقائص، كنوز المعرفة العلمية للنشر، والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1434هـ، 20120م، ص27، ص28.

(*) عبد العزيز حمودة : 27 أوت 1937، أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة، له قيمة نقذيه كبيرة في الوطن العربي، أحدث زلزالا ثقافيا مدويا بتدشينه ملامح نظرية نقذيه عربية حديثة في ثلاثيته : المرايا المقعّرة، المرايا المحدّبة، والخروج من التيه، والتي نشرت في سلسلة عالم المعرفة عن المجلس الأعلى للثقافة، والفنون، والآداب دولة الكويت.

(*) عبد الملك المرتاض : 10 أكتوبر 1935 أستاذ جامعي، وأديب جزائري من تلمسان حاصل على الدكتوراه في الأدب، رئيس المجلس الأعلى لّلغة العربية 2001 م، كان عضوا في لجنة التّحكيم لمسابقة شاعر المليون.

(3) ينظر، المرجع نفسه، ص28.

اشتق المصطلح من فعل ثلاثي [نصص]، على وزن [فعل]، ثم أضيفت الألف والتّاء على الفعل الصّحيح ليصبح [تفاعل] ، وأي زيادة في المبني هي بالضرورة زيادة في المعني، فمعنى الألف والتّاءالمشاركة، وهو أقرب إلى ما نحن فيه.

أمّا في الدّراسات الأدبية النّقدية الغربية، تعود الإرهاصات الأولى لظهور المصطلح مع "ميخائيل باختين "*BakhtineMikhaïl*"، وهو أول من استعمل مفهوم التّناصفأثار اهتمام الباحثينبإجراء الدّراسات على ما تضمنّه المفهوم، فيرى بأنّ كل إنتاج لغوي يرجع إلى حقل عبارات مستخدمة من قبل.فالكاتب عندما يكتب يتحرك ضمن كلام وخطاب موجود من قبل. ومن هذا التّحليل وضع باختين أسّس تقسيم الخطاب [1].

كما قرأت "جولياكريستيفا" "*Juliachristiva*" بعمق أعمال" باختين" الذّي غيّر مفهوم الحوارية إلى التّناص، حيث كانت هذه الأعمال وأفكارها الشّرارة الّتي انطلق منها لتشكيل مصطلح التّناص لتكون بذلك السّباقة إلى إدخاله لعالم الدّراسات النّقدية.

حيث يرى في بحوثها أنّالتّناص هو بنية تتشكل من خلالها عملية إنتاج نصوص مختلفة، فالنّص حسبها هو ذو طبيعة إنتاجية [2]، أي أنّ توالد النّصوصماهو إلاّ أخد مفردات أو أفكار أو أساليب من نصوص أخرى تسير مع إيديولوجية الكاتب.

ومايجدر الإشارة إليه هنا أنّ"جولياكريستيفا" ساهمت بشكل كبير في إبراز العلم الجديد والذّي يعنى به تشابك وتعادل النّصوص.

إضافة إلى ما سبق نجد "جولياكريستيفا" تعرّفالتّناص في كتابها " علم الّنص" بقولها: "من الواضح أنّه لا يمكن اعتبار المدلول الشّعري نابعا من سنن محددة، إنّه مجال لتقاطع عدّة شفرات (على الأقل اثنين) تجد نفسها في علاقة متبادلة. [3]

(1) ينظر نبيل علي حسنين، التّناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض،ص 33.

(2) جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزّاهي، دار طوبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1997، ص78.

(3) المرجع نفسه، ص 34.

وعليه فكل دراسة منفردة لا يمكنها أن تحقق المعرفة الكاملة لأنّ معرفة الخلفينبغي أن تنطلق من معرفة السلف [1]، والمبدع الحقيقي هو من يستثمر من رواسب الأجيال السابقة.

ولا يقل عمل " رولان بارت *BarthesRoland*" عن هذه الأخيرة، فقد تعمّق في هذا العلم وكثّف البحث فيه ولكن زاده غموضا. حيث يقول في مقالته المعروفة (من العمل – الكتابة – إلى النّص) إنّ كل نص هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والأحداث... وكل نص ينتمي إلى تنّاصوهذا يجب ألاّ يختلط مع أصل النّص ..."ويردف القول إن التّناص ماهو إلاّ تضمين بدون علامة مميزة ،"فهي اقتباسات دون علامة التّنصيص" [2].

كما نجده في كتابه (لذّة النّص) أنّه ركزّ حول حقيقة مهمة وهي أنّ النّص المنفصل عن ماضيه ومستقبله لا خصوصية فيه، على حد قوله "نص بلا ظل" ولكن "رولان بارت" ينفي ذلك على النّص الأدبي لأنّ النّص في حاجة دائما إلى ظلّه ، وهذا الظّل هو الإيديولوجيا. [3]

خلاصة القول إنّ "التّناص" من أبرز الإشكاليات الهامة الّتي تعرّض لها النّقاد والدّارسون العرب، وهي عدماتفاقبين روادالحداثة على شفرته النّقدية أو التّفسيرية، فالبعض يرشح "التّناص"وواضعته"جولياكريستيفا"، في حين أنّ البعض يفضّل "التّفاعل النّصي" ويميل فريق ثالثإلى "المتعاليات النّصية" وغيرها من الاصطلاحات، ولكن يفضّل أولها لأنه الأكثر شيوعا وانتشارا.

ثانيا : استراتجيةالتّناص :

2-1- عند الغرب :

اهتم النّقاد الغربيون بمصطلح التّناص، حيث ظهرت عدة دراسات تعالج موضوع التّناص وآليات اشتغاله في الخطاب الأدبي، ويتصدرها مجموعة بارزة من النّقاد في العالم الغربي، من بينهم (مخائيل

(1) محمد عزام، النص الغائب، تجليات التّناص في الشعر العربي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 2001، ص27.

(2) ينظر: نبيل علي حسنين، التّناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء التّناص، ص 40 .

(3) رولان بارت، لذة النّص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضارى، سوريا، ص 64.

باختين ، جوليا كرسيتيفا ، ميشال ريفاتير ، رولان بارت ...) وعليه سنرى جهد كل باحث في التّناص .

2-1-1 – مخائيل باختين :"*MikhaïlBakhtine*"

أجمع الدّارسون على أنّ"باختين" قد طرح التّناص في صيغة مفهوم الحوارية، وهذا المفهوم استعمل من طرفه لوصف العلاقة القائمة بين الخطابات، حيث أنّه يعتبر الحوارية تنتمي إلى عالم الخطاب لا إلى عالم اللّسان [1]، فنجد "فرو ***Frow***" قد تحدث عن الدّور الذّي أدّاه "باختين" في تفجير الاعتبارات التّقليدية في القراءات النقدية، وذلك بتعامله مع التّمثيلالأدبي على أنّه تمثيل خطابي [2]. وعليه يعد "باختين" أول من غيّر مفهوم التّناصية في الدّراسات الأدبية منطلقا في ذلك من مفهوم تراكمي تكاملي أساسة المزج بين كل ماهو سابق ولاحق، ومنه يكون النّص عبارة عن أفكار ونصوص ذابت وتحولت آخذة عن بعضها البعض، فالتّناص لا يولد ولا ينظّم إلاّ من خلال تداخله وتشابكه مع نصوص أخرى.

2-1-2- جوليا كريستيفا : "*Julia christeva*"

تعرّفه "جولياكريستيفا"والّتي تعد أول من أحيل إليها ظهور المصطلح عام 1966م، إذ عرفته على أنّه التّفاعل النّصي في النّص بعينه، فهي ترى أنّ النّص عبارة عن "فسيفساء" من الاقتباسات وهو نص تشرّب وتحول لنصوص أخرى [3].فهو مجال أضيف مؤخرا –حسبها- للدّراسات الأدبية على حدّقول الباحث الإيطالي" سيجريه" 1985 ويشتمل على مجالات عمل عديدة في النّص الأدبي كالتّذكر أو الاستعادة أو الاستعمال الصّريح أو المقنّع، السّاخر أو الايحائي للأصول واستعمال الشواهد. كما أنّ لها الفضل الكبير في إدخال مصطلح التّناص للدلالة على مايقارب مفهوم الحوار عند"باختين".

(1) شكير فيلالة، الأسس التكوينية لمفهوم التّناص، مقالة مغرب، ص 05.

(2) المرجع نفسه ،ص 06.

(3) ينظر: حسام أحمد فرج، نظرية علم النص، رؤية منهجية في بناء النص النثري، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط2، 2009، ص 194.

وخلاصة النّصوص الشّعرية كما ترى "كريستيفا" أنّها : " نصوص تمّ صناعتها عبر امتصاص وفي نفس الوقت عبر هدم النّصوص الأخرى للفضاء المتداخل عليها" [1].

الواضح أنّ" جوليا كريستيفا "شأنها شأن العلماء الغرب، ترى أنّالتّناص هو تداخل نص سابق أو متزامن مع نص قيد الإنشاء، إمّا بامتصاصه أو هدمه لإبداع نص جديد، حيث إنّها عبّرت عليه بكلمة (فسيفساء)وهو ما تدل على ذلك التّداخل الخلاّقِ.

2-1-3- ميشال ريفاتير : "*MichaelRiffaterre*"

يعرف"ميشالريفاتير"التّناص على أساس أنه هو المتلقي عن طريق القارئ، للعلاقة بين عمل من أعمال أخرى سبقته أو تلته، وهذه الأعمال الأخرى تشكل تناص العمل الأول.

هنا يعارض"ريفاتير"التّناصالإجباري الذّي لا يمكن للقارئ إلاّ أن يدركه، ومبرره في ذلك أنّالتّناص يتطور تاريخيا، فالذّاكرة ومعرفة القارئ تتعادلان مع مرور الزّمن ومدونة المرجعيات المشتركة تتغير مع مرور الأعواموبالتالي تصبح النّصوص مبهمة أو بالأحرى يصبح تنّاصها مبهما، وفي هذه الحالة يصبح التّناص وسيلة للتّمييز بين القراء العارفين الذّين تكون لديهم قابلية التّعرف على التّناص [2].

هؤلاء هم أهم الباحثين الغرب الذّين اهتموا بقضية التّناص، والذّين حاولوا وضع الأسس الّتي يشتغل عليها الخطاب الأدبي وكيفية تشكيل الذّاكرة للنّص الشّعري، لكون هذا الأخير لا ينبني من العدم بل هو في حالة تأثير وتأثر بين النّصوص بعضها البعض.

2-2- عند العرب :

كان للقدامى اهتمام كبير بقضية تداخل النّصوص بعضها ببعض، شأنها في ذلك شأن الأمم الأخرى، لذلك ترانا نتقرى التراث اللغوي العربي بحثا عن مايشير إلى هذه الظاهرة في موروثنا العربي القديم، حتّى وإن كانت بتسميات أخرى عرفت عندهم بالسّرقات الشّعرية مثلا.

2-1- ابن رشيق القيرواني :

(1) حسامأحمدفرج،نظريةعلمالنص،رؤيةمنهجيةفيبناءالنصالنثري،ص28.

(2) ينظر، ردوفي عبد الحليم، مجلة دراسات أدبية دورية تصدر عن مركز البصيرة للبحوث، الجزائر، ص67.

كان من أبرز النّقاد القدامى الذّين تناولوا ظاهرة السّرقة، وأفاضوا فيها، وعدّدوا نماذجها، وقد بدأ حديثه قائلا :"وهذا باب متسع جدًّا، لا يقدر أحد من الشّعراء أن يدّعي السّلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلاّ على البصير الحاذق بالصّناعة، وأخرى فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل"[1].

ومع اعترافه باتساع هذا المفهوم وعدم خفائه على النّاس إلاّ أنّنا نقرر في البداية أنّ العمل الأدبي لا ينبني ولا تشيد معماريته من فراغ.

لذا نرى أنّ"ابن رشيق القيرواني" يشير إلى ذلك في قوله:"والشّاعر يورد لفظا لمعنى فيفتح به لصاحبه معنى سواه لولاه لم ينفتح "[2].

ويقول أيضا: "وقد علمنا أنّ الكلام من الكلام مأخوذ وبه متعلق"[3]وهذا يدل على وعي نقدي كبير، وبإدراك تام لدور التّأثير والتّأثر في تأسيس العمل الإبداعي، وما يحمل من أشكال تختلف من مبدع لآخر.

2-1- مفهوم السّرقة عند ابن رشيق القيرواني:

يتحدث ناقلا عن شيوخه: قالوا السّرق في الشّعر، مانقل معناه دون لفظه، وأبعد في أخده، على أنّ من النّاس من بعد ذهنه إلاّ عن مثل بيت "امرئ القيس" و"طرفة "حين لم يختلفا إلاّ في القافيةفقال أحدهما "وتحمل " وقال الآخر و" تجلد" ومنهم من يحتاج إلى دليل من اللّفظ مع المعنى، ويكون الغامض بمنزلة الظّاهر وهم قليل.

والسّرق أيضا إنّما هو في البديع المخترع الذّي يختص به شاعر، لا في المعاني المشتركة الّتي هي جارية في عادتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترتفع المظنة فيه عن الّذي يورده أن يقال أنّه أخده من غيره." [4]

يتضح لنا من هذا الاعتراف أنّ :

(1) نعمان عبد السّميع متولي، التّناص اللّغوي نشأته، وأصوله، وأنواعه، ص39.

(2) المرجع نفسه، ص40.

(3) المرجع نفسه، ص40.

(4)المرجعنفسه، ص49.

* مفهوم السّرقة عنده ورد تحت مسمى [النّقل].

* السّرقة تكون في المعاني لا الألفاظ.

* والسّرقة تكون في البديع المخترع الذي يأتي به الشّاعر.

كما نبّه إلى أهمية التّداخل النّصي، وما يحمله من أشكال تختلف من مبدع لآخر، وهذا يدل على وعيه العلمي الكبير وإدراكه التّام لدور التّأثير والتّأثر في العمل الإبداعي.

2-2-عند القاضي الجرجاني :

لا ينكر باحث ولا متخصص ماكتبه "القاضي الجرجاني" في قضية السّرقة، وليس أدل على ذلك من كتابه المعروف "الوساطة بين المتنبي وخصومه" فقد تناول مصطلح السّرقات وتعرّض له بالحديث ليميط اللّثام عن معناه، وأنواعه، ويدلل بنماذج متعددة له، وهي كما يقول:"وهذا باب لا ينهض به إلاّ النّاقد البصير والعالم المبرز"[1].وبيّن أنّها ـالسّرقةـ موضوع شائك لا يقدر على الخوض في الحديث عنه وتناوله إلاّ الخبير به، والبصير بخباياه.

وقد أدخلها الجرجاني تحت مسمى"المعاني المشتركة " مبينا أنّ هناك أمورا يشترك فيها النّاس جميعا فلا يصح أن يسمى من يتناولها سارقاً.

وخلاصة الأمر أنّ" القاضي الجرجاني" تعرّض للتّناص تحت مسمى "السرقةِ "وضمّن دعوته الحديث عن :

* المباح من السّرقة : وقصد به " المعاني المشتركة".

* السّرقة المذمومة : والّتي تعني عنده تغيير اللّفظ وإبقاء المعنى كما هو.

* السرقة القبيحة.

* السرقة اللطيفة.

* سرقة الأغراض. [2]

(1) نعمانعبدالسّميعمتولي،التّناصاللّغوينشأته،وأصوله،وأنواعه، ص41

(2) ينظر : نعمان عبد السميع متولي، التّناص اللغوي، نشأته، وأصوله، وأنواعه ص 51

فنجده إذا، يدعو إلى أنّالأخذ بالتّناص يمكن إخفاؤه بطرائق عدة :" كالنّقل – القلب – الترتيب – حسن التّصرف "اعتمادا على اللّفظ والمعنى معاً، ليتجاوز بذلك من الوضوح إلى الغموض.

2-3- محمد مفتاح :

يذهب"محمدمفتاح"إلىأنّتحديات بعض الباحثين مثل "جوليا كريستيفا" (*christevaJulia*) و"ميشال ريفاتير"(*MichaelRiffaterre*) ... لم تسفر عن وضع تعريف جامع مانع للتّناصلذلك لجأ الباحث إلى استخلاص مقومات التّناص من مختلف التّعريفات المذكورة وهي :

- " فسيفساء من النّصوص أدمجت فيه بتقنيات مختلفة".
- محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها، ودلالتها، أو بهدف تعضيدها"[1].

مما سبق ذكره نستخلص أنّالتّناص هو ظاهرة عربية قديمة، عرفها النّقاد العرب ولكن بمصطلح آخر "السّرقات الأدبية"، وهو تعالق(الدخول في علاقة) نصوص قديمة مع نصوص حديثة بكيفيات مختلفة. إلاّ أنّالنّظرة السّلبية ظلّت مرافقة لهذا المصطلح على الرّغم من المكانة المرموقة الّتي يحتلها من منظورين :

1. ديني: من حيث هو كسب غير مشروع مصداقا لقوله تعالى﴿وَالسَّارِقُ وَالسَّارِقَةُ فَاقْطَعُواأَيْدِيَهُمَا جَزَاءً بِمَا كَسَبَا نَكَالًا مِّنَ اللَّهِ وَاللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ ﴾(المائدة : 38)
2. نفسي : فالسّرقة فعل تشمئز منه النّفوس، وتنفرهالأذواق الفنية، حتى أن الشّعراء يتعففون من أخذ المعاني التي تخالطها أنفاس الآخرين.

ثالثا : أنواع التّناص:

(1) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتجيةالتّناص، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1992، ص120، 121

لقي مفهوم التّناص صدى كبيرا لدى المهتمين بالدّراسات الأدبية على اختلاف أجناسهم، فكل منهم قسّمه بطريقته ، ومن أبرز أنواع التّناص :

3-1-التّناص من القرآن الكريم :

القرآن الكريم من الكتب السّماوية المنزّلة على رسول الله – صلى الله عليه وسلم-وهو النّبأ العظيم والذّكر الحكيم، لا تعتليه التّغيرات على مرّ الأزمنة والأمكنة لكونه محفوظا في الصّدور لقوله تعالى :﴿إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ﴾(الحجر09)، وقد تحدّى النّاس مجتمعين أن يأتوا بسورة من مثله، ليظلّ آية للعالمين، فهو البحر العميق الذّي لا تنفد عجائبه ولا تنقطع غرائبهأبدا الأبد ومنتهى العدد بلا أمد، فليس في هذا الوجود كتاب نال هذه العناية مثلما نالها هذا الكتاب العظيم [1].

مثّل القرآن الكريم صورة إعجازية، أدهشت عقول الشّعراء والكتّاب، منبهرين من ألفاظه وأسلوبه،فراحوا يقيسون منه أجمل الصّور ولكنّهم لم يتمكنوا من أن يأتوا بمثله في أسلوبه ونهجه، وقد تحداهم في ذلك لقوله : ﴿قُلْ لَئِنِ اجْتَمَعَتِ الْإِنْسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا﴾(الاسراء 88)، فلما استمع الشّعراء آياته وعجزوا أن يأتوا بمثله، راحوايقيسون منه. وقد أعطى الله تعالى لهم الحرية في الكتابة. " لقد أعطى القرآن الكريم الحرية الكاملة للتّأمل الجمالي، والكتابة ودعا إلى الاغتراف من منهله العذب"[2].

وأحسَّ الشّعراء بجمالية الآيات القرآنية، وما لها من تأثير في النّفوس " فبعد أن استمعوا إلى القرآن وإلى آياته أحسّوا بروعة بيانه وبما له من تأثير في العقول والسّيطرة على النّفوس"[3] حيث يمثل القرآن الكريم أهم المصادر الّتي اقتبس منها الشّعراء، وأحدث ثورة بينهم حيث سارعوا إلى البحث في آياته عن أجمل الألفاظ والعبارات الّتي كانت تترجم مشاعرهم ومواجعهم. وقد كان القرآن الكريم أول

(1) ينظر : محمد بولحية، الأسلوب البلاغي في القرآن الكريم(سورة الكهف أنموذجا) لنيل شهادة ماجستير جامعة لخضر، باتنة، 2009 – 2010، ص أ.

(2) جمال مباركي، التّناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة الجزائر، د ط، 2003، ص 167.

(3) سامي مكي العّاني، الإسلاموالشعر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، علم المعرفة، د ط، الكويت، يناير 1978، ص 168.

النّصوص التي استأثرت بعناية الشّعراء المعاصرينلإدراكهم ما يتسع له هذا النّص من أبعادلامحدودة للحياة والأحياء.

ومما سبق نستخلص أنّ"**التّناص الدّيني**" هو تداخل نص ما مع آيات قرآنية كريمة عن طريق الاقتباس والتّضمين مما تيسر من القرآن الكريم، أو من الحديث النّبوي الشّريف حيث يعتبر القرآن كتاب المسلمين ونور البشرية ووحي السماء الذّي أنزل على **سيدنا محمد** – صلى الله عليه وسلم–

ومن أمثلة ورود هذا التّناصفي النصوص الشعرية نجد قول الشاعر "عبد الرحمان بارود" مذكرا اليهود بعقبى الفساد، فيضرب لهم مثالا بقارون وبقوم عاد، فيقول [الخفيف]:

إنّ قارون كان من قوم موسى أفلا تذكرون عقبى الفســـــــاد ؟

خَسْفَةٌ جلجلت له في طبـــاق الأرض فِزْيًا تعزيه حتى الميعاد !

ماحفظت الدّرس يا أخت عـاد أين عادُ وأين ذات العمـــــاد ؟

وهذا المعنى مُسْتمد من قوله تعالى:﴿إِنَّ قَارُونَ كَانَ مِنْ قَوْمِ مُوسَىٰ فَبَغَىٰ عَلَيْهِمْ وَآتَيْنَاهُ مِنَ الْكُنُوزِ مَا إِنَّ مَفَاتِحَهُ لَتَنُوءُ بِالْعُصْبَةِ أُولِي الْقُوَّةِ إِذْ قَالَ لَهُ قَوْمُهُ لَا تَفْرَحْإِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْفَرِحِينَ﴾ (القصص76)

وقوله أيضا تعالى :﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ، اَرمَ ذَاتِ الْعِمَادِ ﴾(الحجر6،7)

فالتّناص الدّيني إذا، أخذٌ واقتباسٌ من القرآن الكريم، يُنْهَلُ من قصص الأنبياء، والرُسل ومواقفهم تُضاَفُ للشّعر ليُطْبَعَ بطابع الدّين الإسلامي وليُبيّن أنّ كل ماهو متعلقٌ بالحياة من مواضيع وقضايا إنسانية وغيرها مذكورة في القرآن الكريم، فيأخذ الشّاعرُ منه ليُقوي نظمه ويمتن معناه، ويستشِف من خلالها القارئ مدى تطلع الشّاعر على القرآن وحكاياته وثقافته الدّينية .

تعالقت قصائد الشّاعر "عبد الحليم مخالفة" في كثير من الأحيان مع النّصوص القرآنية، ذلك أنّ الظّروف التّي عايشها الشّاعر في تدوين قصائده الاجتماعية والحياتية والثّقافية فرضت عليه التأثر بالقرآن الكريم.

ومن نماذج هذا التّناص قول الشّاعر في قصيدة "شهرزاد واللّيلة الثّانية بعد الألف".

"في جوفها خبأت عمري"[1]، حيث تنّاص فيها مع قوله تعالى في سورة الأحزاب:﴿مَّا جَعَلَ اللَّهُ لِرَجُلٍ مِّن قَلْبَيْنِ فِي جَوْفِهِ﴾-04-

قد أحسن الله خلق الإنسان ونفخ فيه من روحه وأودع فيه قلبا ليملأه حبا وإيمانا، فنجد التّقاطع بين النّص الشّعري والنّص القرآني في محاولة تصديق النّفس والهروب من الواقع، فالآية جاءت ردا على من قال من الكفار إنّ لهم قلبين يعقلون بكل منهما أفضل من عقل محمد وجاءت في القصيدة أنّ شهرزاد تتعجب لأمرها... كيف لها أن تلجأ بحياتها إلى الكلمات وتطمئن نفسها بأنّ سحرها فاق خنجر الملك، فلا يمكن أن نعيش بقلبين، ولا يمكن للكلمات أن تكون مأوى يحتمي بها الخائف ولكن قد تكون ملاذًا للشّاعر يطلق عنان جنونه كيفما أراد.

كما ظهر مثل ذلك في قوله:

"سأقص عن ذات العماد"[2] حيث يشير إلى قوله تعالى في سورة الفجر: ﴿ إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ﴾-07-

شهرزاد متحيرة على وضع بلادها الرّاهن وكيف تحوّل من جنة حب وخير إلى نار حقدالتهمت قوافل الشهداء، آثرت الحديث عن الواقع بدل علاء الدين والمصباح، فهي بطريقة غير مباشرة كأنها تذكر النّاس بهلاك عاد بعد التكذيب والكفر، كأنّها تتّوعد لمن أفسد بلادها ومواعيد العشاق في ظلاله بأنّ هلاكهم قريبٌ وعاصفٌ بهم.

وكذلك التنّاص في قوله:

"عن جنة الفردوس كيف تبخرت"[3] فقد تنّاص هذا البيت مع الآية القرآنية من سورة الكهف:﴿الذِينَ يَرِثُونَ الفِرْدَوْسَ هُمْ فِيهَا خَالِدُون﴾-11-. فنلاحظ أنّ النّصين تنّاصا من حيث كلمة "الفردوس"، فمن يعمل صالحا في دنياه يلقي الجنة بأعلى مراتبها "الفردوس" وهي النّعيم الذّي لا ينقطع. والعلاقة بين النّصين هي علاقة عكسية، ف"شهرزاد" ستحكي لملكها "شهريار" كيف أنّ الحرب قضت على كل ما هو جميل في الوطن. فندرك أنّ الشّاعر استعمل النّقيض في المعنى، فكلمة

(1) عبد الحليم مخالفة، صحوة شهريار، منشورات السائحي، الجزائر، ط1، 2007، ص24.

(2) المرجع نفسه، ص26.

(3)المرجع نفسه، ص26.

"فردوس" تبعث بالأمل والطمأنينة والراحة ولكن كيف تبخرت... لتصفع النّفس وتعود بها لواقع كله كثبان الرماد.

و في المقطع نفسهيظهر التّناص مرة أخرى في قوله:

«وطني تقاسموه بنوه فذبحوه من الوريد إلى الوريد»[1]، حيث يشير إلى قوله تعالى في سورة "ق": ﴿وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ﴾-16-

فالوريد هو شريان في العنق إذا قُطع مات الإنسان،تظهر لنا العلاقة بينهما علاقة حياة أو موت، فشهرزاد متحسرة على وطنها الذّي نحره أصحابه كالإنسان من وريده وباعوه قطعًا لإشباع جشعهم.

و من ذلك قوله أيضا:

"لو أنه آوى إلى ركن شديد"[2]، حيث تنّاص فيه مع قوله تعالى في سورة هود: ﴿لَوْ أَنَّ لِي بِكُمْ قُوَّةً أَوْ آوِي إِلَى رُكْنٍ شَدِيدٍ﴾-80-

فالشّاعر يريد أن يخبرنا أنّ التّحسر والندم إحساس مشبع وقاس يأتي دائما متأخرا (يا ليت، لو أنه، لو لم...) صيغه كثيرة ولكن إحساسه واحد قوي، ندم الشّاعر على وطنه وتمنى لو أنّه لجأ إلى مكان أو رجال أكثر صلابة ليحموه ما كان حلّ به الظلم، فالعلاقة بين النصين علاقة تماثل استلهم الشاعر الآية كما هي لأنّه رأى بأنها تخدم حالته النّفسية والشّعرية .

ثمّ إذا انتقلنا إلى القصيدة أو المقطع الموالي من الدّيوان (رواية مثيرة) نجد أنّ الشّاعر أيضا قد وظف التّناص الدّيني فيه والذّي يظهر جليًا في الأبيات التالية:

"حاملةقماشها حريرا

حاملةزبرجدا ولؤلؤا"[3]

تنّاص وهذان البيتان مع قوله سبحانه وتعالى في سورة الحج: ﴿يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَمِن ذَهَبٍ

(1)عبد الحليم مخالفة، صحوة شهريار ، ص31.

(2)المرجع نفسه، ص33.

(3) المرجع نفسه، ص39.

وَلُؤْلُؤاً﴾-33- وفي سورة فاطر:﴿ولباسهم من حرير﴾-33-

فالشّاعر يريد القول بأنّه يتغّنى بفاتنته وبمدى حبها له لدرجة أنّها ترفض لؤلؤ الخطاب من أجله، وحتى الذّهب والزبرجد، فمدى حب الشّاعر لحبيبته ورفضها للخطاب جعله يتغنّى بها ليأخذ من القرآن أغلى ما يوجد في النعيم.

و من ذلك أيضا قوله:

"لا تفزعي...

فلن أقول الحب

لا تفزعي..." [1]حيث إنّه يشير إلى قوله تعالى في سورة "ص":﴿إِذْ دَخَلُوا عَلَىٰ دَاوُودَ فَفَزِعَ مِنْهُمْ قَالُوا لَا تَخَفْ﴾- 22 -

فالعلاقة بين النّص الشّعري والنص القرآني هي: "الخوف" فالشّاعر يطمئن حبيبته ويؤكد عليها لفظيا ومعنويا ويهدئ من روعها ألاّ تخاف فهو لن يسمي ما بينهما حبا ولكن يكتفي بما يريحها ويقول "ذلك الشّعور"، وسيدنا داوود جاءه بنيه كي يحل سوء تفاهم وقع بين اثنين بسبب امرأة فخاف منهما أن يدخلا عليه بغتة، فجاءت هذه الآية.

ومن أمثلة هذا التّناص أيضا في قصيدة "سيّد الشّهداء" نجدها متواترة بكثرة على حد قول الشاعر:

"فلعلّ من قصفوه كان شبيهه

ولعلّ من قتلوه كان شبيهه"

"ولعلّ من دفنوه كان شبيهه"[2]

(1) عبدالحليممخالفة،صحوةشهريار،، ص41.

(2)المرجع نفسه، ص44.

تنّاصت هذا الجملة الشّعرية وبشكل مباشر مع قوله تعالى في سورة النّساء: ﴿وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا ٱلْمَسِيحَ عِيسَى ٱبْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ ٱللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَٰكِن شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ ٱلَّذِينَ ٱخْتَلَفُوا۟ فِيهِ لَفِى شَكٍّ مِّنْهُ مَا لَهُم بِهِۦ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا ٱتِّبَاعَ ٱلظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا﴾- 157-

تظهر العلاقة بين النّصين علاقة ضلال وشّك،" فسيدنا عيسى بن مريم ـ عليه السلام- " جاء بالحق لقومه المشركين فاستهزؤوا به ولم يؤمنوا به، و" أحمد ياسين سيد المقاومة الإسلامية" دعوته أزعجت الظالمين الكافرين، فهدفه كان طرد اليهود من القدس، فوجدوا الحل لكليهما "القتل والاغتيال"، فسيدنا عيسى ـ عليه السلام ـ شبه لهم، ولكن أحمد ياسين كان عينه المغتال.

فالشّاعر يتمنى لو أنّ من قصفوه ومن قتلوه ودفنوه شبيهه، لأنّه غير مصدق بأنّ فلسطين فقدت أحد أعمدتها، فالتّقاطع بينهما هو العودة من أجل الحق وزهق الباطل، فالشّاعر يرى أنّ عودة "أحمد ياسين" من أجل التخلص من الظّلم وجور اليهود وسيدنا- عيسى عليه السّلام — وسيعود لنعلم أنّ السّاعة قد حانت.

نجده أيضًا في قوله:

"لما يزل

في الغار معتكفا يرتل

سورة الأنفال للأجيال جهرا"[1]

يبدو التّناص واضحا في الأبيات الشّعرية في كلمة "سورة الأنفال"، فتوهم الشّاعر وإنكاره القاطع لعدم وفاة "أحمد ياسين" جعله يبرهن للقارئين بأنّه لم يمت، والدّليل أنّه سيعلمنا من سورة الأنفال السّلوكيات التّي يجب أن نتبعها في أي حرب كمؤمنين يدا واحدة .فلماذا اختار الشّاعر هذه السّورة بالذات؟

سورة الأنفال سورة مكية ومدنية، عُنيتّ بالتّشريع للجهاد والغزوات في سبيل الله ليس هذا فقط بل تضمنت حتى الإرشادات الإلهية التي يجب على المؤمنين إتباعها في المعارك، كذلك تناولت

(1)عبد الحليم مخالفة، صحوة شهريار، ص 45.

جانب الحرب والسّلام. فحاول الشّاعر الرّبط بين "السّورة وأحمد ياسين" لأنّ كلاهما يدل على الجهاد والمقاومة في سبيل الله.

ومن ذلك قوله أيضا:

أو ربما كان الإله قد اصطفاه (مخلصا)"[1]، حيث تشير إلى قوله تعالى في سورة البقرة: ﴿وَلَقَدِ اصْطَفَيْنَاهُ فِي الدُّنْيَا وَإِنَّهُفِي الْآخِرَةِ لَمِنَ الصَّالِحِينَ﴾-130-

وكذلك إلى قوله تعالى من نفس السّورة: ﴿قَالَ إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَاهُ عَلَيْكُمْ وَزَادَهُ بَسْطَةً فِي الْعِلْمِ وَالْجِسْمِ ﴾ -247-. من الواضح أنّه يقصد بالعلاقة بين النّصين الخلوص من الشوائبفالصّفاء والاختيار جعل سيدنا إبراهيم إماما لبعده، كذلك سيد الشّهداء ربما اختاره الله في الدّنيا ليكون هو مخلص وطنه من الجور والظّلم، فاستحضار الشّاعر لآية واحدة لا تكفي لتعميق دلالته التّي يريدها فاستلهم من آية أخرى.

و من التّناصات الملحوظة المباشرة في قوله:

"كنت يا ياسين

سيدنا الحسين"[2]

استحضر الشاعر سبط الرّسول – صلى الله عليه وسلم – في هذا الموقف لتشابه السّياق بين شهامة "أحمد ياسين" و"الإمام الحسين"، لكن ما تجدر الإشارة له هنا ،أنّ حديث الشّاعر عن الإمام "الحسين" لم تكن لذاته بل عن أيام تلك النّاس التي كان قد ظهر فيها ألف حسين وألف مقاتل ولعّل كلمة "كنت" هي التي أحدثت لنا نقلة من الماضي إلى الحاضر، وجعلت الشّاعر يعبر بالشّخصية عن عصره، ولم يرحل إلى الشّخصية ليعبر عنها وعن عصرها، ثم إنّ الشّاعر وظّفه لتقاطع البعد الإيحائي بينهما، وأنّهما يتصفان بصفة الإباء والكبر عن الطّغاة، كذلك بجلالتهما وهيبتها فجمع الشّاعر بينهما في بنية رمزية واحدة.

و من ذلك أيضا قول الشّاعر عبد الحليم مخالفة:

(1) عبد الحليم مخالفة ،صحوة شهريار، ص45.

(2) المرجع نفسه، ص48.

""يا صمود السّرو والزيتون

في أرض الخليل"[1].

حيث تنّاص مع قوله تعالى في سورة النحل: ﴿يُنبِتُ لَكُم بِهِ الزَّرْعَ وَالزَّيْتُونَ وَالنَّخِيلَ وَالْأَعْنَابَ﴾-11-

زيتون ذُكر في القرآن وزيتون زرع في الأرض على هيئة بشر ليكون ظلا ورمزا للسلام.

ومن تناصاته في هذا السّياق نجد قوله:

"يا شيخها وإمامها الورع الجليل"[2] حيث يشير إلى قوله تعالى في سورة البقرة:﴿قَالَ إِنِّي جَاعِلُكَ لِلنَّاسِ إِمَامًا﴾-124-

فالشاعر "عبد الحليم مخالفة" في هذا البيت يشير إلى أنّ الإنسان إذا أراد أن يكون مثالا يقتفى أثره النّاس، فلابد أن يحبه الله ويختاره ليكون إماما مبينا، يُتبع في أقواله وأفعاله ليس بصفة النبوة ولكن لحسن الأفعال .لافالعلاقة بين النّصين هي: "القدوة والحذوة"

ومن هذه الّتناصات في ديوان "صحوة شهريار" أيضا ما ظهر في أقواله:

"أضغاث أوهام السلام تبددت"[3]، حيث تنّاص مع قوله تعالى في سورة الأنبياء: ﴿بَلْ قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ بَلِ افْتَرَاهُ بَلْ هُوَ شَاعِرٌ﴾-05-

يبدو من النّصين أنّ حزمة الأغلاط من الأماني والآمال اضمحلت وحلّ محلّها اليأس هكذا جاءت العلاقة بين النّصين بالتكذيب، فيبدو لنا التّناص بارزا في لفظه ومعناه.

و كما نجدّ تناص مع القرآن عند ذكره "للسّامري" وقصّته معّ سيدنا موسى –عليه السّلام – فهو رجل ارتد عن الدّين بعد نجاته في المعجزة ، فقد وسوست له نفسه بالذهب الذّي بحوزته، فاتخذ منه عجلا آلهة له ولقومه بعد غياب موسى أربعين يوما[4]، فنرى أنّ الشّاعر في القصيدة في قوله

(1)عبد الحليم مخالفة، صحوة شهريار، ص49.

(2) المرجع نفسه، ص50.

(3)المرجع نفسه، ص58.

(4) عبد الوهاب النّجار، قصص الأنبياء، دار إحياء التراث العربي، بيروت، سوريا، ط3، ص220.

"لكي نقول لسامري القوم: لا"[1] استحضر صفات الشخص بعد كفره، لم يرد بهذا الاستحضار التعريف بفعلته، بل أحضره على وجه المقايسة ولإعادة الحق المسلوب، فاليهود أيضا والسّامري كفار لكن "أحمد ياسين" سيعود لينصر الحق ويرفع الظلم، والدليل في ذلك البيت الموالي في القصيدة:

"آن الأوان لكي يعيد السامري حلينا"[2]

و من ذلك قوله أيضا:

"فيه أصحاب البطون المترفون"[3]، فقد تنّاص مع قوله تعالى في سورة الواقعة: ﴿فَمَالِئُونَ مِنْهَا الْبُطُونَ﴾-53-

أراد الشّاعر أن يظهر في البيت أنّ الضّال عن طريق الهدى يتوعده الله بوعيد من أقبح الأشجار ماء لا يروي الظمأ، فمهما أكلوا وشربوا لا يستقون لشّدة سوء أعمالهم.

و في آخر تناص قرآني للشّاعر في قصيدة "عشتار" في قوله:

"لهم إذن عشتارهم

و لي أنا يا فتنتي عشتاري"[4]، حيث تّناص وبشكل مباشر مع قوله تعالى في سورة الكافرون ﴿ لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ﴾-06-

تظهر العلاقة بين النّصين من خلال الصّيغة والمعنى معا، فالرسول -صلى الله عليه وسلم- لم يقبل بمقايضة صناديد قريش بأن يغيروا دينهم ويعبدوا الله عاما ويعبد محمدا آلهتهم عاما ثم يروا من بينهما من أتى بخير فيتبعوه، كذلك الشّاعر يقول بأن عشتاره لا تشبهه إحداهن وأنّها خيالية ولا يجدها.

الملاحظ أنّ ديوان "صحوة شهريار" في كثير من الأحيان كان يتناص من القرآن بشكل لافت وبحنكة، سعيا وراء قوة التأثير واستقصاء العبرة، فقد استعان "عبد الحليم مخالفة" في صياغة شعره

(1)عبد الحليم مخالفة، صحوة شهريار ، ص59.

(2) المرجع نفسه، ص60.

(3) المرجع نفسه، ص 61.

(4) المرجع نفسه، ص101.

بالقرآن الكريم الذّي شكّل مرجعا أساسيا استطاع بمهارة أن يمتص كثيرا من معانيه وألفاظه وأساليبه، ووظفّها بطريقة فنية بارعة، فقراءة النّص بهذه الطريقة لها فائدتين: أولها بيّن لنا أنّ الشّاعر متمسك ومتأصّل في ذاته بعقيدته ودينه، والثانية تجعلنا ندرك أنّه كان يعمل بقدرة فائقة وبخفاء لجعل الوقوف على الآيات أمرا صعبا لا يحل إلا بالتّأمل في أغلب الأحيان.

كما نلاحظ أنّالتّناص الدّيني هو الأكثر شيوعا، لأنّه يمثل بالنسبة للشّاعر الرّكن الثّقافي العربي الإسلامي، إذ أصبح مادة للّدرس اللّغوي والشّعري وشتى مجالات المعرفة، ثم إنّ حسن توظيف الشّاعر لهذا التّناص أكسب الديوان طابع ديني حيوي ناشط قد لا يحتاج القارئ إلى جهد كبير لاستنباطه لكون التقاطع مع القرآن واضح معنى وأسلوبا وفكرا، ما جعله يؤدي ويخدم معنى تاما مع التجربة الفكرية أو الشّعورية للشّاعر.

3-2- التّناص التاريخي :

من مظاهر التّشكيل الفني عند الشّاعر "عبد الحليم مخالفة" توظيفه للتراث عبر آلية إسقاط الماضي على الحاضر من خلال استحضار الحوادث التاريخية، واستدعاء الشخصيات ذات الوزن التاريخي لما لها من أبعاد دلالية تنمي القدرة الإيحائية للنص الشعري.

ويتضح أنّ الشّاعر من خلال قصائده قد استحضر شخصيات تاريخية مهمة تركت آثارا طيبة في الوجدان العربي، إذ يكفي أن تذكر الشخصية حتى تتداعى الحوادث والمواقف المرتبطة بها لتضع المتلقي في بؤرة الحوادث التاريخية وهو من شأنه أن يعينه على حسن تمثل الأفكار وحسن تأويلها.

فالتناص التاريخي هو توظيف للمصطلحات التّاريخية المختارة والمنتقاة من الوقائع والشّخصيات التّاريخية والأحداث المهمة الّتي مرّت بها الإنسانية، لكن مراعاة استخدامها وانسجامها مع مخزون القصائد الشّعرية من أجل الحفاظ على استمرارية تلك الأحداث في الذّاكرة الشعرية. "إن الأحداث والشخصيات التّاريخية ليست مجرّد ظاهرة كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها في الواقع، فإنَّ لها على جانب ذلك دلالتها الشّمولية السّابقة " [1]

(1) على عسيري زياد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، القاهرة، ط 1، 1997، ص120.

إذن، فالشّاعر في توظيفه لشخصيات التّاريخ وأحداثه ليس ملازما بجانبه الموضوعي ودقّة الأحداث وإنّما بإخضاعه لذائقته الفنية وأحاسيسه، ومن ثمّ يمتزج ماهو ذاتي بما هو موضوعي.

وفي هذا الصدد نذكر وصف مفدى زكريا مثالا للوجه الحضاري العريق للجزائر والحضارات الّتي قامت على أرضها والشخصيات الّتي كانت لها يد بيضاء في بناء صرحها فذكر"الأمازيغ" ومدنهم وبالحروب التي قاموا بها ضدَّ الرّومان، فيقول :

أشرشال هل تدركون يوبـــا ومن لقبوا عرشك القيصرية

ومن نصروك فنافستي روما وشرّقتى أقطارنا المغربيـــة

لماذا يلقب يوبا بثـــــــانٍ أما حققّ السّبق في المدينة

وهاهي شرشال جنة عدنٍ وزان حدائقها السندســـة[1]

يستعمل التّناص التّاريخي لاستحضار الماضي والموروث، فالشّاعر يُفْرِغُ مافي حقيبته في موروث تاريخي يناسب شعره ليثري ويدعم به قضيته أو موضوعه.

إنّ الدّارس لديوان "عبد الحليم مخالفة" يجد أنّه مرتبط بذاكرة التّاريخ، فهو وليد أحداث انعكست في أفكاره على جوانب حياته الاجتماعية، ما جعله يصبغ ديوانه بمواقف السابقين، وإذا ربطنا القصائد بهذه الأحداث، نجد أنّ الشّاعر ضمّن حدثين تاريخين بارزين على طول الديوان وهما كالآتي:

1- تنّاص الشّاعر مع أهل اليمن في قصيدة "يا سيد الشهداء" في قوله:

"يا أيها اللّحن السّماوي الأصيل

يا أيها السّيف اليماني الصّقيل"[2]

(1) مفدي زكريا، إليادة الجزائر، ص25.

(2) عبد الحليم مخالفة، صحوة شهريار، ص49.

تحدث الشّاعر في هذين البيتين عن "أحمد ياسين" وبأنّه رجل بألف مقاتل، تفنّن الشّاعر في استحضار عدة رموز وربطها به لتقارب صفات الشهامة عنده وروح المقاومة، فها نحن نجده مرة أخرى يربطه بما هو أحد وأقوى إنّه "السّيف اليماني".

استطاع السّيف على طول التّاريخ أن يحفر لنفسه مكانة تميزه عن باقي الأسلحة فعلى الرغم من خطورتها وتطورها، إلا أنّ السّيف مشى مع الأدباء والشّعراء في استعماله كرمز.

زاوج الشّاعر بين السّيف اليماني (سمي يمانيا لأنه صنع في اليمن، وصقيل لأنه سيف إصليت أي صارم، مجرد من الغمد، وهو غلاف السيف) و"أحمد ياسين" لأنّهما حادان ومستقيمان والضربة منهما توجع أعواما، وجدير بالذكر أنّ الشهيد "أحمد ياسين" عرفت عليه صلابته في الحق أكثر من استقامته وحدة آلام ضرباته، فنرى أنّ الشاعر قد جمع بين الإثنين (السّيف والشهيد) لما رآه من ضرورة شعرية متلازمة بينهما.

2- والثّاني من هذه الأحداث التّاريخية نجدها في قصيدة "بوح لوح سومري"[1] لاستعماله العنوان كبؤرة حاملة لدلالة ورمز تاريخي، حيث تنّاص على أنّ :

- الأسطورة تؤسس لهذا اللوح على أنّ هناك منطقة شاعت فيها الأسطورة السّومرية، فبعد خراب مدينة "نفر" السّومرية، تمّ العثور على نص الطوفان، وهو نص قديم يقدم لنا الخطوط العريضة لأساطير الطوفان اللّاحقة "لبابل سوريا وبلاد الإغريقو في كتاب التّوراة"، وعلى الرغم من الحالة التّي وجد عليها اللوح الفخاري الحاوي على الأسطورة ورغم تشوه النّص والقصة في مواضع عدة، إلّا أنّ الخطوط العريضة للأسطورة تتلخص في النقاط التالية:

1. قرار إلهي بدمار الأرض بواسطة طوفان شامل.
2. اختيار واحد من البشر لإنقاذ مجموعة صغيرة من البشر وعدد محدود من الحيوانات.
3. انتهاء الطوفان واستمرار الحياة من جديد بواسطة من نجا من الإنسان والحيوان.

(1) عبد الحليم مخالفة،صحوة شهريار، ص75.

يمنع النقص الحاصل في بداية النّص عن منحنا فكرة واضحة عن مطلع الأسطورة. ثم يبدأ الحديث عن خلق الإنسان، وظهور خمسة مدن إلى الوجود: "أريدو، باديتيرا، لارك، شروباك" وهي أوائل الحضارة السّومرية، وبعد توزيع المدن على الملوك، تشوه النّص وغاب معناه فنجد أن الآلهة قررت افناء البشر عن طريق طوفان يغمر الأرض، إلا أن بعض الملوك أظهروا عدم رضاهم عن ذلك القرار فيتصل الملك (انكي) بالملك (زيوسودرا) وكان تقيا صالحا، يشرح له نوايا خطته تتلخص في بناء سفينة كبيرة لحمل الزمرة الصّالحة من البشر وبعض الحيوانات. وبقية المقاطع تصف لنا السّفينة أثناء الطوفان، وتحدثنا عن قيام (زيوسودرا) بذبح ثور وكبش قربانا للآلهة بعد نجاته وبعد انتهاء الطوفان يكافأ (زيوسودرا) على عمله بإعطائه نعمة الخلود[1]

يظهر لنا تقاطع الأسطورة جليا مع قصة سيدنا "نوح عليه السلام" مع قومه بنو راسب، فقد دعا قومه سرا فيما بينه وبينهم ثم دعاهم علنا وأمرهم باستغفار ربهم لمدة 950 سنة، لكن دون فائدة، فقد اتبعوا أهوائهم ولم يؤمنوا بالله، حتى أنّ زوجته كانت تعين قومه عليه، فضرب الله لنا بها مثلا في القرآن الكريم. ثم جاء أمر الله لنوح –عليه السّلام– بمعجزة خارقة للعادة ومغايرة لما ألفته النفوس وهي بناء سفينة يعجز عن الإتيان بمثلها لتكون بذلك تحديا، ثم أمر الله نوحا أن يحمل على السّفينة من كل شيء حي زوجين، ثم أبحرت السفينة عبر المياه المرتفعة تدفعها الّرياح الشّديدة، وروي ابن كثير أن طول الماء بلغ خمسة عشر ذراعا، بينما في رواية أخرى بلغ ثمانين ذراعا[2].

فنجد أنّ القصة متشابهة مع ملحمة "جلجامش" أيضا السّومرية، التّي تمّ اكتشافها عام 1853، فيذكر فيها قصة الطوفان التّي أضيفت إلى اللوح الحادي عشر من قبل شخص ما، وفي الأسطورة يحاول الملك "جلجامش" الوصول إلى سرّ الخلود عن طريق شخص كان قادرا على تحقيقه وهو "أوتنابشتم" الذّي يعتبره البعض مشابها جدا إن لم يكن مطابقا لشخصية "نوح" في الأديان

(1) ينظر فراس السّواح، مغامرة العقل الأول، دار الكلمة، بيروت ،لبنان ، ط11، ص157، 158.

(2) عبد الوهاب النّجار، قصص الأنبياء،ص220.

اليهودية والمسيحية والإسلام، وقد نجى من الطوفان "أوتنابشتم" وزوجته فقط وقررت الآلهة منحهم الخلود[1].

تتعد الأساطير والقصة واحدة "الطوفان"، هكذا نجد القصص في بلاد الرافدين أما إذا حاولنا ربط الأسطورة مع القصيدة وحادثة اغتيال "عمر أورتيلان" فنجد أنّهما تتقاطعان في نقطة واحدة هي التّطلع إلى التّحرر من قيود الظلم والكفر.

فسيدنا – نوح عليه السلام – بعد أن يئس من دعوة قومه أعلن استسلامه لله – عزّوجل– وأنه لم يستطع لكفرهم وضلالهم، فطلب من الله –عزوجل– أن ينجيه منهم بالهلاك، أمّا "عمر أورتيلان" فقد صرّح بقلمه عن عدوه أسفر غضبه ضده ونبّه شعبه، ودعاهم إلى وقف الخوف والتمسك بشجاعتهم لحريتهم، فيظهر كلا الموقفين أنّهما أداة للنجاة من الكفر والظلم.

ممّا سبق نجد أنّ التّناص التّاريخي يتردد في الدّيوان على نحو لافت ومميز، وكما آنف الذّكر بأنّه تنّاص سوى مرتين توزع على مطلع قصيدتين، أدى كل واحد منهما دورا خاصا في إنتاج دلالة جديدة، وعمل على توجيه عقل القارئ لوجهة معينة. فتفاعل الرّمز التّاريخي مع الطّبيعة الدّاخلية والخارجية للقصيدة في آن واحد، كما نلاحظ أنّ الشّاعر أحسن اختيار وتوظيف الرّمز مما أعطى بعدا استشرافيا للقصيدة، ما يدفع بالمتلقي والمتتبع للبحث في جزئيات هذه الاقتباسات والأحداث.

ثم إنّ تردده يبدو نادرا مقارنة مع نظيره الديني، ذلك أنّ الشّاعر فضّل استخدامه لمرتين فقط وفي الموقف المناسب، الذّي فتح أبوابا عديدة لقراءة القصيدة، فاكتفى الشّاعر بمرتين ما أعطى للقصيدة إيحاء، لابد لنا وأن نقف عندهما، لدورهما البارز ووظيفتهما كرمزين ينتقلا بذهن القارئ إلى عصر ما ليخدم فكرته، كما أنّ حسن توظيف الشّاعر وانتقاءه لحدثين تاريخيين وربطهما بالقصيدتين فهذا يعد تنويعا وتغيير في التّناصات ووصف دقيق لما أراد الشاعر توصيله لنا كقّراءفخدم المعنى وعمق

(1) http//ar .m.wikipedia.org.wiki

الدّلالة بالحدث التّاريخي بجوانبه المختلفة، ذلك لربما أنّه يعرض قوته أمام متتبعيه، ويبدو أنّه أصاب في ذلك.

3-3- التّناص الأسطوري :

وهو لجوء الشّاعر للأساطير يستلهم منها ما يتوافق وتوجهه النّفسي، بحيث يوظّفها في نصّه ويتماشى معها تماما لإغناء تجربته الشّعورية، " فالأسطورة تعبر عن هموم الشّاعر وواقعه تعبيرا عميقا تساعد على التّجسيد وتعيد الشّعور إلى فطرته "[1].

كما أنّها تهب وتمنح القصيدة أبعادا ودلالات متنوعة تساعده على الإبداع " تهب القصيدة البعد الماورائي والبعد الوجودي الفعلي والإيحائية اللامتناهية، وتمكين الشّاعر من استعادة حالة البكارة الأولى في صلته بالحياة والكون "[2].

فالأسطورة إذًا، إعادة تجلّي وتوليد رموز جديدة لها دلالات في سياقات أخرى يوظفها الشّاعر وفق تدفقه الشّعوري والشّاعري واحتياجه لها، لذا وجب على الشّاعر أن يعي بها ويعرف كيفية توظيفها فالقصيدة تزداد تألقا ونجاحا إذا نجح الشّاعر في استثمار دلالتها وتوظيف مخزونها الدلالي المعنوي حيث تتحول طاقتها الإيحائية إلى مدلول اصطلاحي أول ينتقل منه الشّاعر إلى دلالات ثانية مرتبطة بتجربته الحاضرة [3].

ومثال ذلك قول الشّاعر "محمد درويش" في قصيدته "بيروت" التي يستدعي الشّاعر أسطورة طائر العنقاء والتي تنبعث الحياة بعد موته.

هل تعرف القتلى جميعا ؟

والذين سيولدون سيولدون تحت الشجر وسيولدون

تحت المطر وسيولدون من الحجر سيولدون من

(1) حسن بنداري وآخرون، التّناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية مجلة 11، ج 2،2009 ، ص218.

(2) إيليا حاوي، في النقد الأدبي، دار الكتاب غربي، بيروت، لبنان، ط 2، 1986، ص77.

(3) ينظر : جمال مباركي، التّناص، وجماليته في الشعر الجزائر المعاصر، ص 116 .

الشظايا يولدون من المرايا يولدون من الزوايا.....

ويقتلون ويولدونويولدونويولدون[1]

نجد الشاعر قدوظّفأسطورة"طائرالفينيق" الذّي ينبعث للحياة من رماده بعد الاحتراق، في تأكيد دلالة مواجهة الاحتلال الذّي يواجهه الشّعب الفلسطيني ، فالموت لا يزيدهم إلا ميلاداً.

بعد تتبعنا لأثر التّناص الأسطوري في الدّيوان والذّي يعد بمثابة القوة الأساسية لتطور الحضارة الإنسانية بالعموم، والأعمال الأدبية بالخصوص، فنجد أنّ الشّاعر وظفها بأنواعها المختلفة بين طير وآلهة وحكاية، وسنفضي القول في استخراج هذه الأساطير كالآتي:

استعمل الشّاعر في مطلع ديوانه في قصيدت "عيناك" رمزا جميلا "نورسين" لطالما ارتبط "النورس" عند الأدباء والشعراء كرمز للترحال والوحدة والشّوق، فقد احتل مكانة مرموقة عندهم، فنجد أنّ الشّاعر واصل استعمال نفس دلالة الرمز في قصيدة "عيناك".

القصيدة تنقل اشتياق الشّاعر لعيني حسناءه، فكانت نقطة التقاطع "الحنين" ثم إنّ الشاعر اختاره على وجه الخصوص لربما لأنّه نوع من الطّيور التّي تملك أسلوبا خاصا في التعامل بحركات معينة في الجسم، وكذلك "عشتار" فقد أخبرنا الشّاعر بأنّها لا تشبه إحداهن.

كذلك نجده في قصيدة "شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف"، وظّف الشّاعر أسطورة "شهرزاد والملك شهريار"، وهي ثان رمز افتتح الشّاعر به ديوانه، وهي هذه الأسطورة التي توارثتها الأجيال وحكايتها، لمتعتها وروح التّشويق الّتي تغمرها، فقد كان الملك "شهريار" ملكا عادلا بين قومه، والمعروف أنّ لكل إنسان نقاط ضعف وهفوات لا تظهر إلا بعد حدوث أمر مؤلم في حياته، فبلوة الملك كانت بعد اكتشاف خيانة زوجته وزوجة أخيه لهما مع العبيد في القصر فأُصيب بحالة كره لجميع النساء وأقرّ أن يتزوج كل يوم بفتاة ثم يقتلها في صباح اليوم الموالي فخافت عائلات المدينة على بناتها، فهجروا بهن خوفا من كرهه، ولكن ابنة وزيره تقدمت للزواج منه، وبدأت تروي له قصة تلو أخرى حتى الفجر دون أن يلمسها، وكانت لا تنهي القصة إلا في الليلة الموالية، فأبقاها حية

(1) محمد درويش، ديوان 2، ص 208.

شوقا حتى يسمع باقي القصة، حتى وصلت عدد القصص ألف قصةو قصة روتها في ألف ليلة وليلة، فشفي الملك بعدها وأحبّها وتراجع عن قرار قتلها، ثم أصبحت شهرزاد ملكته[1]، وإذا تمعنا في استعمال الرّمز في الدّيوان نجد أنّه لم يوظّفه بنفس الدراما في الدّيوان، بل كان يرى أنّ نقطة تقاطع الرّمز مع القصيدة هو "الوقت"، فشهرزاد ألف ليلة كانت كافية لضمان حياتها، والشّاعر يحتاج لوقت طويل كي يحكي معاناة وظروفا اجتماعية جائرة في حق أفراده المواطنين، فالوقت وحده كفيل لقتل المشاعر السّلبية التي قد تجر الإنسان لفعل ما هو شنيع.

والمثير في الأسطورة أنها ألف ليلة وليلة، والشّاعروظفّها ببعض التعديل وقال: "شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف"، لماذا أضاف الشاعر ليلة؟ وما الغاية منها؟

بعد ألف ليلة وليلة قرر الملك أن تصبح شهرزاد ملكته وزوجته، ففي تلك الليلة تغيرت حياة شهرزاد إلى الأحسن بعد صبر طويل، فالشّاعر في قصيدته حكى عن المعاناة وجعل عتبة القصيدة هي الأمل، طالما أن همومه أكبر من أن يؤطرها حيز زماني، فكما عاشت شهرزاد الأمل بدون خوف على حياتها تلك الليلة، سيعيش أفراد الوطن في نعمه وخيراته من دون رماد وكثبان وحقد وغل، وكذلك من دون طمع ونهب. وهنا نشهد على براعة الشاعر في طريقة توظيفه للرمز بشكل مغاير ومثير للانتباه.

بعد تصفحنا لقصائد الدّيوان رغبة في استخراج التّناص الأسطوري، نجد أمامنا قصيدة أخرى استعمل الشّاعر العنوان رمزا ليحيل عن ما يريد الإفصاح به، وهي قصيدة "عش السنونو".[2]

"السنونو"، طائر يتصف بخفة الحركة، مع تغيير مساره واتجاهه باستمرار أثناء بحثه عن الغذاء، إنه طائر يبني عشه في السقوف العالية للأبنية، كما نجده رفيق التّراث العراقي أكثر.

من خلال هذا يبدو أنّ الشّاعر قد أعجبه منظر العش في سقف منزله، فراح ينظم أبياتا له، أخبرنا بأنّه معجب به، كيف يعول صغاره ويبني لهم مأواهم للصيف والشتاء ما أثار إعجابه.

(1)http//ar .m.wikipedia.org.wiki

(2)عبد الحليم مخالفة،صحوة شهريار، ص 63.

يبدو جليا: كيف لطائر وحيوان صغير بدون عقل أن يفكر في فراخه، وفي بلادنا أشخاص وعائلات لم يفكروا في مصيرهم، ثم وبسبب صراع الفراخ في العش سقط أحدهم هاويا على الأرض، فقاس الشّاعر في هذه اللحظة العش بالبلاد، فحكامها يقاتلون من أجل الثروات ولشدة احتدام الطمع ستهوي البلاد في القاع غير مبالين بها، فتظهر نقطة التقاطع هنا في محاولة التّعالي والتّوق إلى الحرية والانعتاق، وكذا التّخلص من كل ما هو مادي. ذلك أنّ مخيال الشّاعر الثّقافي يمكّنه من توليد دلالة جديدة للطائر وربطها بدهائه مع أزمة البلاد.

في آخر قصيدة ختم بها الشّاعر ديوانه، كان قد استعمل وللمرة الثالثة على التوالي وبشكل مباشر رمزا طالما اعتبره الشعراء رمز الحب والمحبة، وبنسبة الشاعر لأبهى رمز يمكن أن تكون الكلمة وحدها كفيلة بتوصيل المعنى لأذهاننا، ما يجعلنا لا نستطيع أن نتجاهله أو نتغاضى عنه، إنّها "عشتار" آلهة الحب والجمال الإغريقية في بلاد الرافدين، وظّفها الشّاعر في هذا الموضع لأنّ الحسناء التّي عشنا معها في ديوانه وبين قصائده في الحقيقة هي مجرد خيال، كما أنّه بتوظيفها يرى بأنّها آسرة بجمالها ولا تشبه كل النّساء، فالسؤال الذّي يطرح نفسه: لماذا "عشتار" وليس "ايزيس" مثلا آلهة الحب عند المصريين القدامى؟

اختار الشّاعر "عشتار" لأنّها تعد الآلهة الأم والمنجبة للحياة، لا يقبل الشّاعر إلّا بالكمال لذلك يرى أنّ عملية الّتنقيب عليها صعبة يلزمها وقت لإيجادها إن لم تكن بالمهمة المستحيلة ففضّل العيش معها في القصائد.

وعند قراءتنا لأبيات القصيدة نجد أنّه وظّف أيضا "طائر العنقاء"، فتقول الأسطورة بأنّه يدل على البعث بعد الموت، وهذه هي نقطة تقاطع الرمز مع القصيدة، فالشّاعر يرى بأنّها خرجت من قصائده بعد فشله في إيجادها في الواقع، أي بعد دماره، فكانت ولادتها بعد يأسه وإحباطه إضافة إلى أنّ "العنقاء" تدل على الحياة الأبدية يبدو أنّ الشّاعر أجزم لنا بأنّه لن يجدها، أما في الفكر العربي نجد أنّ العربي إذا أراد أن يقول لك عن شيء ما مستحيل قال: «العنقاء والغول والخل الوفي» لأنّ هذه الأمور هي المستحيلات الثلاثة، فالأمر الذّي نبحث عنه من الصعب إيجاده.

احتل التّناص الأسطوري مكانة لا بأس بها في الدّيوان، إذ استعمله الشّاعر خمس مرات بشكل متواتر بين القصائد وهذا يعني أنّه شائع، نظرا لأهميته التّي يعتليها لدى الشّعراء، ولأنّه أيضا سبيل يقرب به ويوصل ويعمق الفكرة أكثر لدى القارئ، فيتناص الشّاعر أسطوريا من رموز الأحقاب والحضارات القديمة التّي تعاهد على توارثها الشّعراء قدر المستطاع، لأنّ بإمكانه استعراض فكرته ونشرها بسهولة حتى تصل إلى الجميع، فهو يستطرد في ذكر هذه الرموز ليرسم ذاته في شعره. ثم إنّ حسن اختيار الشّاعر للرموز واستعماله المباشر لها في القصائد أعطى تصويرا طبيعيا للحدث أو الشخصية المذكورة وكثّف الدلالة، فورود هذا التّناص أمر بديهي لا مفر منه.

خلاصة القول إنّ تناصات الشّاعر في ديوان "صحوة شهريار" غلبت عليها التّناصات المباشرة، إذ أنّ الشّاعر "عبد الحليم مخالفة" اعتمد على ثلاثة أنواع واضحة هي: " التناص الدينيوالتاريخي والأسطوري" وهذه هي أغلب التّناصات المعروفة المحددة لهوية الحقب الزّمنية والتّاريخية ومن جهة أخرى هي المصادر الممكنة ومن السهل التأثير بها وتحديدها بدقة ويسر في الشّعر.

يبدو أنّ القراءة التّناصية أتاحت لنا نظرة سريعة على الخلفية الثّقافية والفكرية للشّاعر حيث سعى إلى الكشف وإزالة ضبابية تكسو فكره، وتوحي للقارئ أيضا بأنّ التّناص ظاهرة حديثة للوجود والدّراسة عليه تعطي العمل طابع الإبداع الجماعي رغم ذاتيته.

احتوى الدّيوان على تناصات عديدة، فتضاربت الأنواع في الدّيوان وبشكل خاص "التّناص الدّيني" لأنّه أكثرهم توظيفا، فقد انسجم مع السّياق الشعري ليؤدي غرضا فكريا أو فنيا أو كليهما معا، كذلك وعلى العموم نجد أيضا التّناص التّاريخي والأسطوري اللّذان استخدما بطريقة ليبلورا الحاضر من خلال الماضي، فيستحضر الشّاعر المواقف والآيات والرموز ليعزز موقفه ورؤاه الّتي يطرحها أو يثيرها نصه. والجدول الآتي يوضح نسب استعمال الشّاعر للأنواع الثلاثة:

أنواعهالتناص	نسبة تواتره
الدّيني	%70
التّاريخي	%10
الأسطوري	%20

من خلال هذا الجدول يتأكد لنا أنّ التّناص الدّيني يحتل المرتبة الأولى من حيث التوظيف وذلك لكثرته وغزارته، بحيث يساهم في تشكيل البناء الفني لديوان "صحوة شهريار" كما انقسم إلى مباشر وغير مباشر، كما لا يمكن أن نغفل عن نسبة التناص الأسطوري (20 %) فهي نسبة معتبرة مقارنة مع التّناص التّاريخي، فالشّاعر يستحضر الرمز الأسطوري في دلالة واضحة كما في "عشتار وشهرزاد" ليذكّر به ويتداخل كلٌ من الرّمز والقصيدة عن طريق الصّياغة والتركيب المتناسق لإظهار شدة التقارب. وفي المرتبة الأخيرة جاء التّناص التّاريخي الذّي يبدو نادر الوجود بنسبة (10%) فقد لجأ إليه الشّاعر ليقوي الدّلالة ،و قد تّم تعديل الحدث التّاريخي ليخدم المعنى الذّي يريده فمثلا في توظيفه (بوح لوح سومري) هو يود أن ينتقل بين النّص الشّعري والحدث التّاريخي من جهة، وبين الحدث التّاريخي الراهن والحدث التاريخي الغائب من جهة أخرى، ما أمكننا القول أنّ الّتناص حقيقة هو وسيلة ناجعة للتأثير.

كما نجد أنَّ "سلمان كاصد" وكذلك" محمد مفتاح" قد قسماه بدورهما إلى : " داخلي وخارجي".

- حسب " **سلمان كاصد**" :

أ- داخلي : ويقول فيه :" أما التّناص الدّاخلي فيعني امتصاص النّصوص الذّاتية للمؤلف نفسه، إذ يقال إنّ الشّاعر قد يمتص آثاره السّابقة، أو يحاورها، أو يتجاوزها في نصوصه فيفسّر بعضها. وتتضمن الانسجام فيما بينها أو تعكس تناقضا لديه،إذماغير رأيه"[1].

(1) سلمان كاصد، عالم النص، دراسة بنيوية في الأدب، والقصص، دار، ومكتبة الكندي للنشر، والتوزيع، ط 1، 2014 م، 1435 هـ، ص 247.

ومعنى هذا أنَّ التّناص الدّاخلي عنده يكون بين المؤلف، ونصوصه الذّاتية؛ أي توظيف آثاره السابقة وأعماله وإبداعاته الّتي قام بها من قبل وادخالها في نصّه الجديد .ونصوصه الفارطة قد تنسجم مع نصه الجديد ، وقد تحدث تناقضًا لديه.

ب– خارجي:

يتمثل في محاورة أو مجاورة المبدع لنصوص أخرى تنتمي إلى خريطة الثّقافة الإنسانية.[1]

ومن خلال قوله هذا يتبيّن لنا أنَّ التّناص الخارجي يكون بين نص المبدع مع نصوص أخرى –وهذا الأشهر–؛ أي تكون له صلة وطيدة مع مبدعين أخريين، فيحدث نوع من التّشابكوالتّعالق بين النّصوص بشرط انتماءها إلى خريطة الثّقافة الإنسانية مع اختلاف الأمكنة والأزمنة.

ويوافق " محمد مفتاح " " سلمان كاصد " في توجهه :بأنّالتّناصماهو إلا إدراج لنصوص سابقة في حدود من الحرية سواء لنفسه أم لغيره، قد تتآلف نصوصه وتنسجم ويمكن أن تتناقض، لذلك فالدّراسة العلمية تفرض عليه معرفة النّصوص السّابقة ليوازي رصدها في النّصوص الجديدة، وأن لا يكتفي في هذا بنّص واحد[2].

مما سبق ذكره نستنتج أنّالتّناص أنواع، تحدد بحسب مصدر الاقتباس من : القرآن التاريخ، والأسطورة ... وماهي في الحقيقة إلا تداخل جديد مميز يحضره الشّاعر ليضيف إيحاءويلبس قصيدته حلّة اللّغز، يستدعي بواجبه إعمال عقل القارئ ليغوص في بحر الدلالات ويبحث في التراث. وهنا يختلف القرّاء بين قارئ ذو رصيد معرفي لغوي تراثي يمكنه من معرفة بعض مواقع التّناص، وبين قارئ آخر ذي أفق سطحي لا يمكنه من معرفته.

كما أنّ تنوع التّناص يسّهل على الشّاعر استثماره وفق ماتقتضيه حالته، والسياق والموقف الشّعوري، وكذا ما تحتاجه القصيدة من اقتباس يلاءم النّظم.

(1)سلمان كاصد، عالم النص، دراسة بنيوية في الأدب، والقصص، ص 247.

(2) ينظر : محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجيةالتّناص، ص 124.

الفصل الثاني

مظاهر التّناص وآلياته في ديوان صحوة شهريار

أولا : مظاهر التّناص :

إنّ كل نص أدبي سواء أكان نثرا أم شعرا لا ينشئ من العدم، أو ينزل وحيا على الكاتب، بل هو عبارة عن تفاعل الكاتب مع نصوصه السّابقة أو متزامنة معه،وفق مقتضيات الواقع الذي يستنسخ منها الشاعر أبعاد تجربته الشعرية التي يعيش مكابدة التعبير عنها،ومن خلال هذا التّفاعل ينشأ نص جديدوهذا الأخير هو عبارة عن نسيج لغوي تتداخل فيه عدة عوامل:كالأقوال، أو الأحداث التّاريخية أو التّجارب الإنسانية الّتي تعين القارئ على حسن الفهم والتأويل.ومن هنا نتساءل عن ماهية المقاييس الّتي يحدد بها القارئ التّناص داخل النّص المعاصر؟

للإجابة عن هذا التّساؤل نتطرق إلى مظاهر التّناص في النّص الأدبي :

1-1- النّص الغائب : "المغيب " :

ويقصد به النّص السّابق الذّي يشتغل عليه الكاتب لإنتاج نص جديد، وهو مصطلح جديد ظهر بظهور الاتجاهات النّقدية الحديثة، وأريد بها علاقة الأعمال الأدبية بعضها ببعض "فالأديب ينمو في عالم مليء بكلمات بشكل جديد "[1].

فالنّص الغائب يرد في حالات كثيرة تحت تصنيف: فلسفي، سياسي، أدبي...وقد يأخذ طابع الشّمولية وقد يكون حاضرا جزئيا، ولعّل أهم دليل على حضور نص غائب في النص الحديث، ماورد عن "صبري حافظ "، مفاده أنّه اطّلع على الكثير من الكتب النّقدية القديمة والحديثة الّتي تتناول في الشّعر بالتّحليل والدّراسة وحينما وقع في يده كتاب"فن الشعر" "لأرسطو" لم يجد أفكارا جديدة تستدعي انتباهه [2].هنا أبرز أرسطو أنّ النّص الغائب له اعتبار لكثير من الأعمال النّقدية، ومنه فانّ النّص الغائب بمثابة النّواة أو الجوهر في تشكيل الخطاب الشّعري اللّاحق. وإن كان أهم شرط في الكتابة الشّعرية هو العودة إلى الاطلاع على موروث الأمم السّابقة ثم محاولة نسيانها ليعيدوا إنتاج مارسخ في أذهانهم.

(1) جمال مباركي، التّناص، وجماليته، ص 149.

(2) المرجع نفسه، ص 149.

1-2- السّياق :

يعتبر السّياق من العناصر الأساسية للوصول إلى قراءة مثالية للنّص، لأنّ هذا الأخير عبارة عن مستودع لغوي يستقي منه الكاتب مختلف الخطابات الأدبية، الّتي يمكن أن تكون تاريخية أو حضارية أو من الأساطير .... فالسّياق هو ما يمكن إطلاق عليه بالمرجعية الّتي يقوم وجودها داخل النّص والمتمثلة في السّياق الذّهنّي بالنسبة للقارئ؛ أي المخزون النّفسي لتاريخ سياق الكلمة [1].

وفي هذا السّياق يشبّه أحد الباحثين المعاصرين النّص بالفرس الأصيل الذّي يتأبّي على الجاهل بالفروسية أن يمتطيها فتلقي به أرضا على صهوتها [2].

1-3- المتلقي :

يعتبر المتلقي أو القارئ الجوهر الأساسي الذّي من خلاله يمكن اكتشاف مواقع التّناص في النّصوالمتلقي أنواع كثيرة : منه المتلقي الذّي يقرأ قراءة سطحية، وهناك القارئ الذّي يقرأ قراءة متمعنةحتى يكشف مواطن الجمال، ومواطن تأثر الأديب بنصوص سابقة، وذلك من خلال التّلميح. حيث يقتطف الشّاعر بيت أو شطر من بيت أو جملة أو مثلا، ثم يوظفه داخل الخطابة أو على شكل تلميح أو إشارة أو إحالة على نصوص أخرى .ويعتبر عنصر هام في الكشف عن التّناص في ظل غياب المرجعيات التّناصية[3].

فإذا وجب على المتلقي أن تكون له نظرة واسعة عن الموروث، كذلك على المبدع أن يخرق أفق توقع المتلقي لكن في حدود يفهمها، فعلى المبدع أيضا مراعاة أنواع القّراء ليصل إلى ذروة الصّيت والشّهرة وكي لا يكون عائقا أمام المتلقي في فهم مضمون أو محتوى النّص الأدبي.

(1) سعيد يقطن : الرواية، والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ط 1، ص 43.
(2) سواعدية عائشة، جماليات التّناص في شعر أمل دنقل، مذكرة لنيل شهادة ماجيستير، المسيلة، 2015 م، ص 31.
(3) جمال مباركي، التّناص وجمالياته، ص 152.

1-4- شهادة المبدع :

لا ينحصر اكتشافالتّناص من خلال المتلقي فقط، بل في كثير من الأحيان يقوم المبدع بالتّصريح عن المرجعيات الفكرية والأدبية، فيعلن عن النّصوص الّتي أخذ منها مؤيدات الإبداع، والّتي تختلف حسب المبدع وقناعته الفكرية، والنّظرة المختلفة للحياة والواقع، والجمال لدى أي كاتب، ومع ذلك يبقي النّص المقروء يجمع بين عدة نصوص لا نهائية يستمدها من الثّقافة الّتي ينتمي اليها، تقول " جوليا كريستيفا " : "كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من نصوص أخرى " [1].

فهذا يعني أنّ الكاتب قد تكون لديه جرأة أدبية – ذاتية – ليصرّح من أي نص قد أخذ منهوذلك ليبيّن لنا رؤيته الفكرية، والشّكل الذّي يعكسها فيه هل في قالب يليق بها أم في سياق خاطئ يذهب بالفحوى.

لا يمكن لأي شاعر أن يصدر في النّظم من العدم دون أدنى وازع يدفعه إليه، أو منبه يثير فيه الرّغبة في قرض الشّعر، وغالبا ما تكون هذه المثيرات كل ما تقع عليه حواس الشّاعر من مشاهدات ممّا يولد انطباعات وأحاسيس حيث نجد أنّه قد يتأثر بشاعر ما أو بفكرة أحدهم، فيوظفها بصورة تلقائية بل يضمنها بطريقة سلسلة، قد لا تثير حتى انتباه المتلقي وهو ما يسمى "بالّنص الغائب" ومثال ذلك رثاء الشّاعر لسيد المقاومة "أحمد ياسين" فقد تناول شعراء عرب كثيرون محدثون الحديث عنه كانوا جميعهم متأثرين بفكرة واحدة وهي "التّحسر على اغتياله" فقد استعان الشّعراء بهذه الفكرة للانطلاق في تدوين قصائدهم.

يعد هذا التّضمين أو فكرة الأخذ مع التّجديد عملية نقلية يحدد من خلالها المبدع مستوى متلقيه، ذلك أنّه لا يمكن لأي متلق معرفة مواطن الّتناص في الشعر إن لم يكن له موروث ثقافي وإنساني يمكنه من استنباطه، لذلك وجب على المبدع أن يخترق مستوى أفق توقع المتلقي.

(1)جمال مباركي، التّناص وجمالياته، ص 153.

أمّا مسألة معرفة المتلقي مواطن التّناص في القصيدة أم لا يجعله يطلق حكما على إبداع الشّاعر سواء بالسّلب أم الإيجاب، وهل عرف حقا كيف يوظف التّناص أم أخفق، فالمبدع سيفرغ كل ما في حقبته من معارف وأحداث ورموز لتعمل عقل المتلقي ويستخدم شهادة إبداعه ليبقيه حبيس كلماته.

إنّ تقاطع نص جديد مع نص قديم في سياق محكم ما هو إلاّ ترجمان لمدى ثقافة الشّاعر فقد يستخدم بعض الآليات في التّضمين، إلاّ أنّها قد تخونه لكونها غير خادمة لفكرته وموضوعه أو غير كافية، فتراه يلجأ إلى استعمال آليات أخرى معبرة — حسبه – يعتد بها للابانة والإيضاح.

ومن أمثلة هذه التّضامين في السّياق الشّعري نجد أنّ استحضار الشّاعر للأسطورة "شهرزاد "و"الملك شهريار" لينقل ما يعتلي في قلبه وما يشعر به اتجاه وطنه مسلوب الكرامة، وكذلك الأمر بالنّسبة إلى قصيدة "بوح لوح سومري" ليعرب عن مدى حزنه وتأثره باغتيال أحد ألمع أقلام بلادنا ولما فيها من تعبير عن الوطن العربي بصفة عامة.

يبدو أنّ الشّاعر يستعرض الحوادث التّاريخية وكذا الأساطير لتشابه السّياق وتقاطع الحوادث بين الرّمز والنّص الجديد، فشهرزاد كانت تحكي للملك وتُبقي أسلوب التّشويق لتضمن حياتها، أمّا استخدام الشاعر لها فهو يريد إظهار عزته ونخوته فكلاهما يريد الاستمرارية. فوحدة السّياق أجبرت الشّاعر على استعمال هذه الأسطورة بالتحديد لنفهم بعض الإشارات الخفية التّي يود الشّاعر الإفصاح عنها، وكذلك استحضاره لآيات قرآنية دون غيرها، وذلك لقيام الآيات أدلة مادية تؤكد صحة ما يدّعيه الشّاعر وتُهيئ القارئ لتقبل المعاني دون تردد أو إنكار.

وكذلك نجده استعمل في السّياق كما آنف الذّكر "بوح لوح سومري" مع فاجعة "اغتيال عمر أورتيلان" وذلك لتشابه الحدثين وهو محاولة تتبع مسألة ما وكشف الحقائق الخفية.

من خلال عرضنا لمظاهر التّناص في ديوان "صحوة شهريار" التّي تتقاطع مع الدّين والأسطورة والتّاريخ ونجد أنّها ترمي لهدف واحد هو التّوضيح. ما يعني أنّ استقلالية النّص كعمل أدبي غير ممكن، إلاّ أنّ هذا التّقاطع يبقي القصائد في محيط النّص الجديد الذّي يكتسب طابع الملكية، وأنّ الشّاعر هو

المالك لعذرية رؤيته وإيديولوجيته، الذّي يترتب عنه احترام سلطته للنّصالمتشكلة بشكل مستمر بالخبرات السّابقة للنّصوص التّي تنتمي إلى نفس النوع.

ثانيا : آليات التّناص :

إنّالتّناص بمثابة المجال الحيوي للشّاعر، فلا حياة له خارجه. والأفضل له أن لا يتجاهله في إبداعاته للمضي قدما.إذ نستأنسبالدّراسات اللّسانية واللّسانيات النّفسانية بوضع يدينا على بعض الآلياتالّتي ما فتئ الدّارسون يسترشدون بها لضبط مظاهر التّناص وتحديد أنواعه ،إذْ قسمت إلى ما يأتي: التّمطيط والإيجاز ، وسنفيض القول الآن في فصليهكالأتي :

2-1- التمطيط

هو آلية من آليات التّناص و تحصل بأشكال مختلفة أهمها :

2-1-1- الأناكرام:

هو الجناس بالقلب وبالتّصحيف، والباراكرام(الكلمة المحور)، فالقلب مثل قول:(قول ولوق ، عسل ولسع...) والتّصحيف مثل : (نحل ونخل ، الزهر والسهر...).[1]

وأّما الكلمة المحور فقد تكون أصواتها مشتتة طوال النّص مكونة من تراكما يثير انتباه القارئوقد تكون غائبة تماما من النّص، على أنَّ هذه الآلية ظنية تخمينية تحتاج إلى انتباه القارئ أو عمل منه لإنجازها بعكس الآليات الّتي سنذكرها لاحقا.

وبعد قراءة ممعنة في الدّيوان، لاحظنا ورود هاته الآلية بالشكل الآتي موزعة كما آنف الذكر على نوعين:

أ. **القلب:** ومن أمثلته القليلة نجد:

(حول، لوح)- (حرف، فرح)- (بها، هب)- (ملك، كلام)- (دقّ، قد)- (رحم، محار)- (مساء، اسم).

ب. **التصحيف:**

أما من أمثلة التصحيف فنجد أنّ القصيدة مشبعة به:

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

الكلمة	تصحيفها
السعيد	السديد
ردى	ندى
عسرى	كبرى
إتمامها	أعوامها
مثيرة	مسيرة
صغيرة	جريرة
الواهمين	الحالمين
فخرها	ذخرها
خليل	جليل
نزل	أزل
أميرة	مثيرة
أصيل	صقيل
صوامع	جوامع
مهج	وهج
بنود	خلود
يموت	يفوت
خلفتموه	أمطرتموه
حساد	سواد
قواقع	روائع
أشلاء	أنبياء

تلاشى	تداعى
بحور	خمور
ضحايا	وصايا
يهود	حدود
رخام	خيام
عميل	بديل
جرى	رؤى، هوى
قهرا	أمرا
كلام	سلام
فقرا	قبرا
جهرا	سجرا، شِعرا
العماد	الرماد
جمالها	جلالها
فناء	سماء، دماء
نواح	جراح، سلاح
جمال	رجال
شهرا	شِعرا
جيوش	وحوش
سطرٌ	شطرٌ
غائمة	هائمة، نائمة
عيّروني	خيروني
ممكنة	أمكنة

ضجر	صور
بحار	محار
تفرد	تمرد

نلاحظ أنّ الشّاعر استعمل كثيرا "التّصحيف" أي الكلمات المتشابهة، ذلك لتشابه حالته وتمسكه بموقف واحد، إضافة إلى ما يحققه هذا التّشابه من تناغم موسيقي تستلذه أذن السّامع وتهش له نفسه لأنّه من أكثر الوسائل قدرة على تبليغ العاطفة وإثارتها عند القارئ".

2-1-2- الشّرح :

إنّه أساس كل خطاب خصوصا الشّعر، فالشّاعر قد يلجأ إلى وسائل متعددة تنتمي كلها إلى هذا المفهوم قد يجعل البيت الأول محورا، أو يستعير قولا ليجعله في الأول أو في الأخير أو في الوسط، ثم يمططه في صيغ مختلفة[1].

و في هذا الصدد نجد أنّ الشّاعر استعمل هذه الآلية في مطلع ديوانه في أول مقطع له "**عيناك**"، فيقول متغزلا لحبيبته:

"**عيناك كانتا مرفئي ومنارتي**"[2]

فكانت هذه الجميلة النّواة التّي تليها مجموعة جمل تشرح محبة الشّاعر لفتنته فراح يصف لها ماذا كانت تعني له، وكيف أبحر هائما عاشقا لها من عينيها، فيقول:

"**و طلعت منهما للوجود**

مبشرا".[3]

و كأنّه من عينيها شهد على ولادته، ومن عينيها تعلم كتابة الشّعر لأجلها، تبعثر في كلماته ولكن سرعان ما أدرك سقوطه بغزله لها.

(1)محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (دط)، 1980،ص 16.

(2) عبد الحليم مخالفة،صحوة شهريار، ص15.

(3) المرجع نفسه، ص16.

ثم واصل يقول شارحا:

"فتطوقان الحزن

والجرح النّدي بداخلي"[1]

أي أنّ شفاءه كان بحوزتها، ضمادة جراحه الدّاخلية كانت بمقلتيها، كيف لا وهما نورسان ولؤلؤتان. وفي الأخير نجد أنّ الشّاعر يتحسّر ويتذكر جمال من أحبّ، وكأنّه يزيد من جراحه ملحا فيقول لها:

حين أراهما

يا فتنتي– وأراك

وعلام لم تبق اللّيالي منهما

–لي في الهوى–

إلاّ السّواد وذا المداد الباكي...؟ !

عيناك...[2]

ينقل لنا من خلال هذه الآبيات الأخيرة بأنّه متحسر مشبَّعٌ بألم الافتراق، فبعد عينيها ليس هناك سوى السّواد.

وكذلك يقول الشّاعر في قصيدة "شهرزاد واللّيلة الثّانية بعد الألف"، عند وصف حالة الملك شهريار

"يطوقه السّكون

وعلى امتداد الصمت

تمتد الهواجس والظنون"[3]

بعد هذه الأبيات، انطلق الشّاعر في شرح هاته الظّنون والأفكار، لعلّها تهدئ من روع الملك وتعطي الحسناء فرصة لاستجماع شجاعتها وإتمام قصتها، فيقول:

"هب أنّها لم تستطع

(1) عبد الحليم مخالفة، صحوة شهريار، ص17.

(2) المرجع نفسه، ص19.

(3) المرجع نفسه، ص22.

إتمام قصتها كما وعدته شعرا

هب أنّها عجزت

و خانها فن تنميق الكلام

أو أنّها لم تستطع

إغفاله حتى ينام

هب أنّها ارتبكت لبرهة"[1]

لينتقل انتقالا معنويا لظنون الغادة الحسناء، وأنّها تفكر بمصيرها:

"و مضت تحدث نفسها

خوفا من السّلطان سيرا

عجبا لأمري"

"أجعلت من شبح الكلام قواقع

في جوفها خبأت عمري"[2]

وأكملت مندهشة للحالة التّي أصبحت عليها، ربما ينفذ الهارب لبيت تختبأ، أو كهف يعتزل، أو جبل يحمي نفسه، ولكن شهرزاد احتمت بحروفها، بقصصها للملك حتى أصبحت الحروف العارض بين موتها وحياتها ويتساءل عن مدى قوة حروفها، وكيف لها أنّ تفوق الخّنجر والسّيف، فتقول:

"كيف ارتمت هذه الحروف

لكي تحول بسحرها

ما بين خنجره ونحري

و تدافعت لتطيل عمرا

كيف استطاع الحرف أن يمتد فوق

(1)عبد الحليم مخالفة، صحوة شهريار ، ص23.

(2) المرجع نفسه، ص24.

الموت والسّياف والأهوال جسرا...؟ "[1]

ثم عرفت شهرزاد طريق قصتها:

أيكون... لكن

صوت سيدها تهادى

في فضاء القصر جهرا"[2]

وتوقف سيل الأسئلة في عقلها، فراحت تقص عليه قصة جديدة مغايرة عن قصة المصباح السّحري وعلي بابا والكنز.

لحظتها نجدها استعملت جملة معنوية أساسية أجرفت بعدها شرحا مطولا لحال بلادها:

"سأقص عن ذات العماد

عن جنة الفردوس كيف تبخرت"[3]

أخبرته أنّها ستحكي له عن وطنها المداس، ستحكي له عن الشّهداء وخراب السّلاح وبكاء الأحباء، ثم فصّلت شهرزاد عن شعورها بالحزن والأسى، وكيف أصبح الحب فيه كرها وحقدا، لم يعد معروفا من يدنّس في القلوب هاته المشاعر السّلبية :

"و كان الحب في وطني

يسيل جداولا

تتفتق الأحلام حولهنرجسا

من كان يؤمن أو يرى

في زرع نار الحقد حلا"[4]

(1)عبد الحليم مخالفة، صحوة شهريار ص24، 25.

(2)المرجع نفسه ، ص 25.

(3) المرجع نفسه ، ص 26.

(4)المرجع نفسه، ص29.

لم يكتف بهذا القدر من الشّرح عن جنة الفّردوس كيف كانت وكيف أصبحت فواصلت رثاءها عن وطنها بشرح أكثر تفصيلا:

"وطني تقاسمه بنوه

فذبحوه من الوريد إلى الوريد

باعوه نفطا، سلعة

خبرامثيرا، مشهدا[1]

هاجمت الغادة الحسناء الملك عن واقعها المرير، ثم أردفت قائلة بأنّه:

"لو لم نخن حلم الشّهيد

لو كان في الوطن المكبل قوة

لو أنه آوى إلى ركن شديد"[2]

لتعطيه بهذه الأبيات سبب ضياع جمال وطهر وطنها، فلكثرة تحسرها ومشاكل وطنها بقيت شهرزاد تصور حدة المأساة سبعون شهرا.

كما نجده في مطلع القصيدة بعنوان "اعتراف"، لعب العنوان وحده نواة مركزية جاء ما تلاها شرحا؟ أي حقيقة مخبأة عنده، فهمنا من خلال الأبيات الموالية بماذا يريد أن يقر الشاعر لحبيبته:

"أنا

لست أملك مالا وجاها

ولست نبيا

ولست ملاكا

ولست إلها"[3]

(1)عبد الحليم مخالفة، صحوة شهريار ، ص31.

(2) المرجع نفسه ، ص33.

(3)المرجع نفسه،ص88.

اعترف بأنّه ليس سلطان زمانه، وأنّه لن يأتي بمعجزة كما الأنبياء، وهو ليس فاحش الثّراء ولا مخلوق من نور، إذا ما هو؟

في الأبيات الموالية استدرك الشّاعر نفسه وقال:

"ولكن عشقي لعينيك

يا حلوتي لا يضاهى" [1]

بمعنىأنّ ثروة الشّاعر ونفوذه في الأرض تتلخص في عشقه لها.

أسهب الشّاعر في استخدام هذه الآلية، لكونه شاعر صريح لا يحبذ ولا يجيد الكذب ومغلوب على أمره عندما يتعلق الأمر بعاطفته، فعندما خارت قواه تقبل الأمور والحوادث، راح ينشر لنا أبياتا ويشرح لنا فيها حاله وحال بلاده لشدة تأثره بالأوضاع المحيطة به .

2-1-3- الاستعارة :

بأنواعها المختلفة مرشحةومجردة ومطلقة، فهي تقوم بدور جوهري في كل خطاب، ولا سيما الشّعر مما تثبته في الجمادات من حياة وتشخيص [2].

هي تشبيه حذف أحد طرفيه، والشّعر كلام موزون مقفى، لا يخلو من جماليات البيان والشّاعر يستحضر هاته الأساليب الإنشائية دون وعي منه عندما يحاول أن يصور لنا تجربته الشّعرية، ومن أمثلة الاستعارة[*] في الدّيوان نجد:

(1) عبد الحليم مخالفة،صحوة شهريار، ص88.

(2) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 124.

(*) يعنى هذا البحث بدراسة الاستعارة في ديوان "صحوة شهريار" لعبد الحليم مخالفة من منظور أسلوبي و ليس بلاغي، مهتمين بالجانب الدلالي، كما كان يفعل السابقون منا.

الاستعارة / الكناية	شرحها
اقترف الحنين إليهما	تبدو براعة صوغ المباني لتجسيد المعاني حتى تبدو قريبة الإدراك بالحواس، حيث شبه الشّاعر الحنين بالإنسان بجامع الوقوع في الخطأ سهوا، فقد ارتبط الفعل "اقترف" مع الوقوع في الخطأ، ولكن الشّاعر لم يخطئ في شيء سوى أنه اشتاق لعينيها.
كان الحب في وطني يسيل جداولا	شبّه الحب بالماء بجامع التدفق، إذيتدفق الحب في القلوب كما يتدفق الماء في السّواقي.
تطوقان الحزن والجرح الّذي بداخلي	أبدع الشّاعر في التّكني عن حبيبته، وبأنّها تحبس المشاعر السّلبية بداخله كما يحبس السّجين بدافع الحب، بين الاثنين لدلالتهما على الضّعف.
يداعب الأجفان قهرا	الملك شهريار متعب بعد يوم طويل، ولأنّه لا يريد أن ينام حتى يسمع من شهريار تكملة القصة، فشبّه الأجفان بالطفل الصغير وقال يداعب الأجفان لكونهما غيرعاقلين عند التعب.
الحزن يعصر قلبها	استعار الشّاعر لفظة "يعصر" من معناها الأصلي، عصر الزّيتون ووضعها في تعبير إشعاري رائع، جسّد لنا من خلاله مدى أسى وتألم شهرزاد على حال بلادها.
تتفتق الأحلام حولهنرجسا	لو أنّ وطني بقي على حاله، لم يلطخ جماله وطهارته، كان الحب ينبت بدل الورد أحلاما، فقد شبّه الشّاعر الأحلام بالورد، فحذف الورد المشبه به وترك قرينة تدل عليه (تتفتق) على سبيل استعارة مكنية.
سطرتها كفك الصغيرة	بدل أن يقول الشّاعر كتبت على قصاصتي وأنت تركت لي أثرا عنك، ورسمتي لي طريقي في الكتابة عنك، استعمل لفظة (سطرت) لتقريب المعنى إلى ذهن القارئ.

عطره لن يموت	حاول الشّاعر أن يوصل لنا أنّ ذكرى "أحمد ياسين" أحد أشهم الرّجال لن تنسى، فقد شابه بين شيئين، أحدهما معنوي "العطر والآخر مادي "الإنسان"، ليمزج بينهما بتعبير جميل، ليدل على أنّ أحسن الرّجال خَلْقًا وخُلُقًا لن يفنى أو يمحى من الذاكرة.
تبخرت كل الرؤى	شبّه الكاتب هنا رؤى وأحلام اليهود لتحطيم أرضنا "فلسطين" بالماء، فنجد أنّه جمع بين الرؤى والماء، فحذف الماء على أنّه بؤرة وترك ما يدل عليه في الكلام "تبخر"، فلا شيء يتبخر سوى الماء بعد بزوغ الشّمس، كذلك أحلام اليهود بفلسطين ستتبدد برجوع "أحمد ياسين"، فجمع بين هاته الثنائية في تعبير مجازي رائع وقوي زاد المعنى قوة وجمالا.
10. أرتدي قدري	الشّاعر لا يحب فن التّنميق، ولا يسعى من وراء كتابته لنيل الإعجاب والاستحسان، بل يكتب لأنّه يرى بأنّ لأنامله مقدرة للكتابة ولا شيء يجيده أحسن منها، فقوله "أرتدي قدري" كأنّما يرتدي ملابس جديدة قد اشتراها مناسبة له، كذلك الشّعر بالنسبة إليه عند كتابته لا يتصنع ولا يتكلف، بل يكتب ما هو مقدر له في عيشه وخواطره.
11. يواجهني الحزن	مشاعر شاعرنا في صراع بعد ذكرى ليست كأي ذكرى أخرى إنّها ذكرى إنسانة مميزة، وأنّ بعدها عنه كمواجهة في حرب، لا يقوى على الفراق، الذّي هدّ من حاله وتأثّر به، فشابه بين الحزن والحرب على أنّهما قويين مثل بعضهما، وعسيرين كي يمرا بدون خسائر.
12. تطعنني بعدك الأمكنة	الطعنة تكون عادة بالظّهر والغدر، الطّعنة تكون مقدرة ولكن دون سابق إنذار، فالشّاعر يرى بأنّ رحيلها جاء كطعنة قوية لدرجة أنّ كل الأمكنة الّتي قضيا فيهما وقتا ممتعا تغدر به.
13. لم توقظي القلب	الرّحيل صعب، وما قد يمر به الإنسان في حياته هو رحيل من نحب ومن

من حلمه	تطيب الحياة بجوارهم، الرّحيل يكون فجأة ويغير حسبان، والشّاعر يتحسّر على رحيلها فهي لم توقظه من سرحة مشاعره تجاهها، ولم توقظ القلب من الآمال والأحلام التّي كان يوّد أن يعيشها معها. فقد شبّه الكّاتب قلبه بالإنسان النائم الذّي يغوص في أضغاث أحلامه، وذكر معه قرينة "توقظي" ليشكل لنا تعبيرا إنشائيا في صورة استعارة مكنية.
14. تضميد الهوية	لتضميد جرح نحتاج إلى معدات طبية، ولتضميد الهوية ماذا نحتاج؟ حسب الشّاعر نحتاج إلى الغفران والإيمان، الجرح والهوية يحتاجان للتّضميد ولكن بوسائل مختلفة، وهنا شبّه الشّاعر الهوية بالجرح فحذف المشبه به وترك قرينة أو لازمة من لوازمه لتدل على استعارة مكنية.
15. تنهش الورد	النّهش هو الأكل بشراهة، ويكون خاصية تميز الحيوانات المفترسة التّي لا يحكمها قانون طبيعي عام، وعلى حد تعبير الشّاعر، اللّوح الحجري سيحكي لنا عن مجازر جيوش قتلت كل شيء، حتى الورد في الطبيعة قضت عليه، وحتى يصور لنا فظاعة الخراب، صاغ لنا من الورد مثلا نقيس عليه مدى همجية العدو بالوطن.
16. تغتال الجمال	أغتيل "عمر أورتيلان" الصّحفي الجزائري الذّي وردت من أجله هذه القصيدة، ولكي يقرب الشّاعر لأذهاننا قساوة وحقد المستعمر الظّالم وبأنّه يغتال ليس فقط الأشخاص الذّين يطالبون بحرية وطنهم بل حتى الجّمال، فقد اعتمد الشّاعر على استعمال لفظة "اغتال" مع "جمال الوطن" بدل الأفراد ليكون بذلك يلمح لشيء أنّ الاغتيال والنهب لم يقتصر على جمال الوطن بل حتى من كان لديهم جمال الأفكار لربما كانوا يستطعون إماطتهم من الطريق للعيش بسلام.

17. **أعتق الكلمات**	ليس للكلمات حاكم ولا سجن لتسجن فيه، ولكن العبيد هم من كانوا يفرج عنهم وتحرر عواتقهم من خدمة أسيادهم، فالشّاعر أراد بهذا أن يقول بأن الكلمات ستتحرر منه لأنه ضيّع ما يملك.
18. **أبيع ملامحي**	عاهد الشّاعر فتنته بأنّه لن يكتب لغيرها، لن يصمد طويلا بعد ضياعها، وها هو يقول في قصيدته "لا أبيع ملامحي" يخبرها بأنّه لم يعد قادرا على الكتمان أكثر.صحيح عاهدها على أن لا يبدي على وجهه أي تأثر، لكن ظلال قصائده تزيده مرارة، فالشّاعر ربط البيع والملامح في صورة مجازية رائعة.
19. **أرمم من كلامي**	يبدو الشّاعر متأثرا جدا بضياع من يحب، لدرجة أنّ الكلمات خانته وهربت منه لكتابة أي شيء ربما يشفي غليله، لم يعد يقدر على مواصلة أيامه وحياته دونها، وأنه يصلح ما يستطيع، ابتسامتها جمالها، بتذكرها فالترميم لا يكون إلا البناء بعد التضرر، والشّاعر يعيش لحظات انهيار وزلزال عاطفي، ما أفقده قدرته على الكتابة من جديد وراح يسعى للتعديل فقط.
20. **خرجت من أناملي**	الشّاعر غزير المشّاعر لعشتاره، وعشتآر شخصية من وحي الخيال أبدعها الشاعر، أحبها وكتب لأجلها، فهي لم تخلق كسائر النساء من أمنا حواء وأبونا آدم، بل خلقت من أصابع وخواطر الشاعر.
21. **ترفل بدلالها**	ترفل المرأة أي تسير متبخترة فوجه الشبه هو الافتخار بالمشاعر الصادقة الكثيرة نحو الشاعر، وأنها مازالت معه على عهدها.
22. **أقمت مملكتي بها وحضارتي**	تغزل الشّاعر بمن يحب، فأخبرها بأنّها هي عالمه وحضارته.

الاستنتاج:

إنّ كل من الاستعارة والكناية تدخل ضمن المظاهر اللّغوية الاستعارية التّي تشارك في تركيبة النّص الشعري، إذا استعمل الشّاعر الاستعارة بين أبيات الديوان وجمّل كلامه في حزنه ليبعث بالأمل وفي الفرح ليحفز على العمل وفي الفخر يبقى مدى الأزل.

قد تجاوزت هذه الصّور البيانية كون علاقتها مقتصرة على الهدف الجمالي فقط، إلا أنّها تزيد الشعر إيحاءً ومعنى بعيدا، فهي تعطي قيمة عاطفية ووصفية ومعرفية للقصائد، لا يدركها القارئ منذ الوهلة الأولى، بل تتأتى له بالتأويل وحسن الإفهام، وأيضا كي يثبت صحة أقواله ولا يمكننا أن نغفل عن حقيقة أنّها وليدة السّياق ما يجعلها أكثر تأثيرا، لأنّها عفوية غير مصطنعة، وخادمة مطيعة للمعنى أو الفكرة.

2-1-4- التّكرار :

ويكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ متجليا في التّراكم أو التّباين.[1]

يلجأ أغلب الشّعراء في قصائدهم إلى التّكرار، ذلك أنّ ترديد صوت أو لفظة أو جملة يحمل معنى معينا، يحاول الشّاعر التّركيز عليه في سياق النّظم لإيصال قوة النغم الإيقاعي إلى السّامع فيحظى بانتباهه ويشد سمعه إلى هذا المتكرر الذّي تكرّر أكثر من مرة وعلى غرار غيره، لذلك هو يمثل دعما للربط الدلالي فالتكرار عامة يسمح بالتتابع مع إضافة بعد جديد للنّص، ذلك أن"التكرار يوحي بأهمية المعنى المكرور، وتأكيد رمزيته، وهو يكسب الشعر نغمة موسيقية خاصة لذاتها من جهة ورابطة تجمع بين نغمات صوتية أخرى من جهة أخرى. كأن عملها داخل البيت أو الأبيات شبيه بعمل القافية الموحدة للنغمات المختلفة في القصيدة كلها[2].

فالكلمة المكررة فضلا عن تحقيقها نغما موسيقيا، فإنها تعمق المعنى وتؤكده، ذلك أنها القاعدة التي تنبني عليها ما يليها من تصورات، وهو ما يحافظ على الوجود العام للمعنى في عالم النّص، وهكذا يثبت النّص بقوة الاستمرار الواضح.

---

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

(2) عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص 55.

ومن أمثلة التّكرار في الدّيوان نجد:

1. تكرار الأصوات:

يعتبر الصّوت أصغر وحدة صوتية لا دلالة لها منفردة، وهو الوحدة الأساسية المكونة للّغة، حيث اعتمدنا في دراستنا هذه على تكرار الأصّوات وفق طريقة معينة، محاولين استنباط أهم ما تضمنه الدّيوان من كلمات توحي لكثرة تواترها على مضمون بعينه، وبعد إمعان النّظر في دلالات القصائد وجدنا أنّه تتشكل لنا ثلاث كلمات مفتاحيه تعبر عن جميع مواضيع الديوان هي: "أمل، جرح، وحب"، ثم انطلقنا نعد تكرار الحروف مع خصائصها وصفاتها وعلاقتها مع كثرة ورودها في الديوان، وهي مرتبة ترتيبا أبجديا كالآتي:

1. حرف الألف:

تقتصر تواتره حسب "**العلايلي**"على: الدّلالة الجوفية، وعلى ما هو وعاء للمعنى وعلى الصّفة تصير طبعا "هو حرف شديد يحصل صوته بانطباق فتحة المزمار وانفراجه الفجائي قبل أن يصل النّفس إلى الحنجرة، لذلك لا يهتز الوتران الصّوتيان، وتعتبر حرفا مهجورا لا مهموسا فصوت الهمزة يأخذ في صورة البروز وكذلك لفت الانتباه، كما أنّهما من حروف التّعدية، إذ أنّها تمنح الفعل اللازم مرتقى يسهل معه التّعدي على الأسماء[1].

يتبيّن لنا من أبيات الدّيوان ورود "حرف الألف" بكمية لا بأس بها حيث أكسب الأبيات نغمة عذبة لترددها وأكثر منها لأنّها تمنحه راحة لقلبه، وتعطي الشّاعر تجاوبا في النّظم وقد تكررت مائة و تسعون(190) مرة "أعين، أرض، أميرتي، أعياء، أول، أنفاس، أبحار، أنحني، أخفق، أغازل..."، إذ بالعود إلى هذه الكلمات نلاحظ تحقق هذه المعاني ولو على سبيل التقريب، فالأعين تحتوي المرئي، والأرض تحتوي ما يودع فيها أو ينتسب إليها، والأميرة تحتوي الإمارة وأهلها، وهكذا دواليك.

(1) ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية و معانيها، منشورات اتحاد الكتاب، مكتبة الأسير، دط، 1998، ص97.

2. حرف الباء:

هو حرف حلقي بحكم خروج الصّوت من انفراج الشفتين بعد انطباقها لبعضها البعض، وهو صوت إذا نطق منفردا ممدودا (با) نجده يحاكي واقعة انفتاح الفم على مداه عند خروج صوته من بين الشّفتين، فهو بهذا يؤدي وظيفة تمثيلية من صفات حرف الباء أنّه حلقي مجهور شديد، كما تتعدد وظائفه وخصائصه الصوتية بعضها إيمائي تمثيلي وبعضها الآخر إيحائي[1]، فنجد أنّ هذا الحرف ورد مائتين وإحدى وعشرين(221) مرة في أبيات القصيدة، كذلك نجده منساقا في خدمة البناء الموسيقيمتلونا بطابع انفعال الشّاعر، فهو يبلّغ (لو كان في الوطن الهيكل) ويهدد (بربك الخوف من المجهول) ويفخر (لم يزل يجيبها بجملة لم تقبل الأميرة) ويحذّر (فاقرأ عليهم ما تيسر من مزامير الخلود).

"القمح باق...

والفل باق...

وشهيدنا المغتال باق...

باق رغم أنوفكم".[2]

3. حرف الجيم:

وهو حرف يشبه رسمه في السّريانية صورة الجمل وهو حرف صحيح لكنّه قاصر، ويعتبره الدّكتور "كمال محمد بشر" من الأصوات المركبة الانفجارية الاحتكاكية[3]، وهو حرف مجهور وأيضا حرف محقور، وسمي بذلك لأنّه يحقر في الوقف ويضغط عن موضعه، ويرى بعض العّرب أنّه مع الشّين والصّاد يمثل حروفا شجرية، –مخرج الفم– وتخرج الجيم من وسط اللسان بينه وبين وسط الحنك الأعلى[4]، من صفاته، الجهر والشدة، الاستفال والانفتاح والقلقلة[5]، وقد تداول حرف الجيم في القصيدة مائة

(1)حسن عباس، خصائص الحروف العربية و معانيها ، ص 107.

(2) عبد الحليم مخالفة، صحوة شهريار، ص 58.

(3) المرجع نفسه، ص 92.

(4) علي جاسم سلمان، موسوعة معاني الحروف العربية، دار أسامة للنشر و التوزيع، عمان، الأردن،ط.د.ط، 2003، ص91.

(5)حسن عباس، خصائص الحروف العربية و معانيها،ص92.

(100مرة)، فالمقارنة مع صفته بأنّه حرف شديد يدل استعماله على القوة، عمد الشّاعر إلى توظيفه ليركز أو يشّد الانتباه على آلامه، وكل كلمة فيها هذا الحرف تكون إيحائية (جنون أمواج، خرجت، جناح، فجيعة، جحافلا، جثث، أجهاش...).

4. حرف الحاء:

حرف الحاء حرف حلقي مهموس رخو يحدث صوته باندفاع النّفس بشيء من الشّدة مع تضيق قليل مرافق في مخرجه الحلقي، فيحتك النّفس بأنسجة الحلق الرقيق، ويحدث صوت أشبه ما يكون بالحفيف حيث يخرج دون اهتزاز أو اضطراب، ومن صفاته: أنّه إذا لفظ مفخما على النّبرة أوحى صوته بالحرارة والحّدة وبمشاعر إنسانية تخلو من القوة والانفعال، أما إذا لفظ رخوا مرفقا أوحي بملمس حريري وحفيف النّفس، وأثناء خروجه من أقصى الحلق أوحى على المشاعر والحنين، فلم يغفل الشّاعر عن استعمال هذا الحرف وإدخاله للإيقاع النّغمي ذي الجرس الموسيقي الذّي يساعده على إثارة المتلقيومن خصائصه عند التّلفظ به: يسمع منه حفيف في الحلق، ويعطي القصيدة بنية موسيقية هادئة لتعبر أكثر عن تجربة شعورية مرّ بها الشّاعر[1].فتكراره يدل على استنفاره من مقتل أشهم الّرجال وفي حديثه عن المشّاعر الإيجابية القوية التّي عاشها خيالا مع حبيبته، فعبّر الشّاعر عن همسه في بنية الوحدات اللّفظية والتّعبيرية (حب، حلوتي، حزن، بحار، أحدق، ملاح، حضن، رياح، جناح، ملامح...).

5. حرف الراء:

من الحروف المجهورة يعني لا يجري مع النّفس، وهو حرف بين الرّخو والشّديد لا ينحبس الصّوت عند الّنطق به انحباسا كاملا، وعند النّطق به يعترض اللّسان طريق الصوت أثناء خروجه ويبقى في الوسط فجوة بسيطة قليلة، يمر منها صويت ضئيل، هذا الصّوت يسبب صفة البينية في "الراء" بعدم كمال الانحباس وعدم كمال جريان الصّوت، فتخرج الراء، من صفاته أنّه حرف مستفل ومستعلي يفخم في بعض الأحيان ويرقق في أحيان أخرى، ومن صفاته كذلك التّكرار والانحراف[2]، فقد كرّر الشّاعر حرف

(1)علي جاسم سلمان، موسوعة معاني الحروف العربية، ص 103.

(2) المرجع نفسه، ص105.

"الراء" أكثر من مائة و خمسين (150) مرة، وهذا التّكرار ولّد إيقاعا تردد بين درجتين الانخفاض والارتفاع، وهذا ما أدى إلى انسجام الدلالة، فالشّاعر يرتفع بالغضب والحزن وألم الفراق، وينخفض بافتخاره (رحيل، جارح، رياح، دروب، أرمم، حصار، ركام، رمال، أميرة، قصور، ريشها، سحره...).

6. حرف اللاّم:

حرف من الحروف المجهورة الذّلقية متوسطة الشّدة ويعد كذلك من الأصوات الأسنانية اللّثوية، ويُلاحظ أنّ هذا الصّوت يتشكل على مرحلتين اثنتين هما:

الأولى: بالتصاق اللّسان بأول سقف الحنك قريبا من اللّثة العليا حبسا للنّفس.

الثّانية: بانفكاك اللّسان عن سقف الحنك وانقلاب النّفس خارج الفم.

ومن خصائص هذا الحرف أنّه يوحي بمزيج من اللّيونة والمرونة والتّماسك والالتصاق[1]، واستنادا لكلمات القصيدة، نجد أنّ الحصة الكبرى تعود لحرف "اللاّم" حيث تكرر أكثر من ثلاثمائة و خمسين (350)مرة ناهيك عن كونه علامة تعريف، فهو حرف منحرف يتطابق تماما مع انحراف الشّاعر في استعماله بالقيود التّي التزم بها الأقدمون بجعل حرف "اللاّم" يدل على أسى وحزن وتحدي، بل يصور موقفه وارتباطه ببعض الكلمات خير دليل على ذلك (قلب، أزل، ليلة، تعقّل، كلمات، ملامحي، جمالظلال، حلوتي، قناديل، طفلة...).

7. حرف الميم:

من الحروف الشّفوية والمجهورة، وكان "الخليل بن أحمد الفراهيدي" يسمي الميم (المطبقة) لأنّه يطبق إذا لفظ بها، وطريقة التّلفظ به تتراوح بين انطباق الشّفتين بعضهما على بعض في ضمة متأنية وانفراجها عند خروج النّفس، ومن صفاتها أنّها متوسطة الشّدة أو الرّخاوة.

(1) حسن عباس، خصائص الحروف العربية و معانيها، ص55.

و من خصائص هذا الحرف أنّه يوحي بذات الأحاسيس واللّيونة والتّماسك مع شيء من الحرارة[1] فقد تكرر الحرف بما يزيد عن ثلاثمائة(300)مرة. وبهذا يكون الشّاعر قد منح حرف الميم قيمة موسيقية ضمن الوحدة الإيقاعية الكاملة، فهو حرف يتناسب مع حالة الشّاعر الشّعورية والفنية.

و يمكن أن نلخص تواتر الحروف مرتبين من الأكثر تكرار إلى أقلّهم في الجدول الأتي:

الصوت	تواتره
أ	190 مرة
ب	221 مرة
ج	100 مرة
ح	149 مرة
ر	150 مرة
ق	130 مرة
ل	350 مرة
م	300 مرة

من خلال الجدول نستنتج أنّ "اللاّم" هي أكثر الحروف استعمالا ولكن لكون هذا الحرف يغلب استعماله كأداة تعريفّ، أستبعد من صدارة الحروف لتحل "الميم" مكانه فهي صوت يعمل عملا واحدا في الكلمة سواء في أولها أو وسطها أو آخرها، وهي أنّها تتجاور مع حروف أخرى لتؤدي معنى معيناوقد غلب استعمالها في القصائد لأنّه صوت انفجاري يبعث في نفسية الشّاعر القّوة ليوضّح بكل ما يعتليه، ثم تليها الحروف الأخرى متواترة بنسب متقاربة.

إنّ تكرار بعض الحروف يتبين لنا أنّ الشّاعر يستخدم رابطا معنويا بين بنيات القصائد، يحاور من خلالها المضمون بتلقائية وعفوية، فيكون الحرف متضافرا مع مشاعره ومجسدا حالته في نفس الوقت.

(1) علي جاسر سلمان، موسوعة معاني حروف العربية، ص203.

- **حروف الجر:**

الحرف قسم من أقسام الكلمة، يختلف عن الاسم و الفعل بكونه لا يحمل معنى في ذاته،و إنّما باندماجهمع غيرهفي السّياق.و من خلال الديوان نجدها موضحة بعدد تكرارها في الجدول التّالي:

حرف الجر	تكراره
من	56 مرة
في	41 مرة
على	13 مرة
عن	12 مرة
إلى	05 مرات

الجدول يبين تكرار الحروف مرتبة، فنلاحظ أنّ أكثرهم استعمالا هي "من" والتّي تحمل العديد من المعاني، سنذكر بعضها ونضرب بها مثلا من الدّيوان:

1. ابتداء الغاية:

مثل: خرجت من أناملي – طلعت من مدامعي.[1]

أفادالشّاعر بحرف الجر هنا في قصيدة "عشتار"بأنّ ولادة و بداية حياة الحسناء كانت على يديه، فقد اخرجها الى الوجود و اعطاها نقطة انطلاق ليعيش معها في لاوعيه فقط.

2. التّبعيض:

مثل: فاقرأ ما تيسّر عليهم من مزامير الخلود.[2]

في قصيدة "سيّد الشهداء"آثر الشّاعر إلى استعمال هدا الحرف لأنّ هذه الدلالة خدمت المعنى بشكل كبير، فهو يطلب من أحمد ياسين أن يرتل بعض الآيات القرآنية و ليس كلها لعلّه ينبّه اليهود على أنّ

(1) عبد الحليم مخالفة، صحوة شهريار،ص100.

(2) المرجع نفسه،ص53.

مشاريعهم للاستوطان لن تتم، لأنّ شرفنا سيقى رغم أنوفهم. فنلاحظ تطابق تام بين المعنى و بيت القصيدة.

3. التّعليل:

مثل: مضت تحدث نفسها خوفا من السّلطان.[1]

في هذا البيت شرح لنا الشّاعر حالة شهرزاد، و بأنّها متحيرة و قلقة على نفسها و حياتها التي خاطرت بها و وضعتها بين يدي الملك، فراح يعلل لنا شدة الخوف التّي تملّكها لدرجة أنّها بدأت تتكلم مع نفسها بصوت مسموع ، و هنا نرى بأنّ الشّاعر أحسن مرة أخرى في استعمال حرف الجر بدلالة مغايرة خدمت الفكرة.

4. الانتهاء:

مثل: ورضوا بتوطين اليهود من الحدود إلى الحدود.[2]

في موضع مغاير لحرف الجر "من" استعمل الشّاعر دلالة جديدة، و هي انتهاء الغاية، فالشّاعر يقصد من خلال هذا البيت أنّ حتى لو قبل شعبنا و وافق على فكرة اليهود باستغلاله و تكبيله لصالحهم و سرقوا أراضينا من الحدود إلى الحدود، فإنّ عودتك ستزيل وتنهي مهزلة كل هذه الأحلام الخبيثة للاستعمار.

5. أن تكون للغاية:

مثل: فالموت حين تطالبون برأسه من أجلنا

من أجل آلاف اليتامى

.....

لن يموت[3]

(1)عبد الحليم مخالفة،صحوة شهريار،ص52.

(2)المرجع نفسه ،ص24.

(3)المرجع نفسه ،ص52.

خدم الحرف من جديد ايحاء عمّقه الشّاعر باستخدامه في الموضع المناسب، فغاية الشّاعر هي صد الأكاذيب بوجه اليهود، فمهما تطاولتم و تفاخرتم بقتله امام شعبه فإنّه سيعود "لن يموت" هو راجع لمقتكم. فتبدو غاية و هدف الشّاعر واضحة لعبت دلالة حرف الجر رمزا في تأكيد المعنى.

6. فصل:[1]

مثل: لم توقظي القلب من حلمه [2]

يظهر جليا لنا من خلال البيت أنّ الحسناء لم تضع حدا لحلم و خيال الشّاعر، فقد تركته بدون سابق انذار، فهي لم تفصل احساسه عن قرارها، لم تعطه الفرصة حتى ليهيء نفسه لنكبة عاطفية ،بل جاءه على غفلة.

أمّا إذا نظرنا من ناحية القصيدة بدلالتها وإيحاءاتها فإن الشّاعر أكثر من استعمال حرف الجر "من"، لربما لأنّه يعبر عن صدق مشاعره، ويكتب ما يشعر به من قلبه وما بداخله، فكلما كتبها كانت العبارة مشبعة بعواطفه الجياشة يخرجها من أعماق أحاسيسه.

بعدها نجد حرف الجر" في":

- **و قد يأتي بمعناها الحقيقي:**

مثل: لما يزل في الغار معتكفا.[3]

بمعنى أنّ "سيد المقاومة" حقا كان في الغار يرتل القرآن.

- **و قد تأتي بمعناها المجازي:**

مثل: هذه السّنين قد مضت

في الحب من أعوامها.[4]

(1) محمد السمرائي، النحو الغربي أحكام و معاني، دار ابن كثير، بيروت، 2014، ط1، ج2، ص 86، 87.

(2)عبد الحليم مخالفة ،صحوة شهريار، ص 85.

(3)المرجع نفسه ، ص 45.

(4) المرجع نفسه ،ص37.

قد يخرج حرف الجر لغرض غير حقيقي، و هذا البيت يؤكد على أنّ الحب ليس شيئا ظاهرا يمكن أن يكون في جوفه أعواما أو سنون، بل استعمل الشّاعر حرف الجر "في" لتناسبه في الموقف الشعوري.

- **التّعليل :**

مثل: لو أنّه في ساعة العسرى تجلى...[1]

شهرزاد تحاول أن تعرض فرضياتها لملكها شهريار والأسباب التّي حطت بالبلاد لمثل هاته الوضعية فراحت تفسر و تعلل سبب انتكاسته .و كأنّها تتمنى أن يعود الزمن للوراء و تتدخل لتنقذ البلاد. فاستعمال دلالة التعليل لحرف الجر أكسب البيت قيمة أكبر.

- **المقايسة :**

مثل: أجعلت من نسيج الكلام قواقع

في جوفها خبأت عمري...؟ [2]

قاست شهرزاد في هذين البيتين قواقع الحلزون بقواقع الكلام بدافع الاحتماء و الهروب من الموت المحتم. فاختيار الشّاعر لها في هذا البيت كان مثاليا ليخدم الفكرة.

- **المصاحبة:** [3]

مثل: صوت سيدها تهادى

في فضاء القصر جهرا.[4]

في آخر غرض يخرج له هذا الحرف، ربط الشّاعر بين الغرض و البيت و يتجلى لنا في أنّ صدى الصوت لا يكون إلا في المكان الكبير و المتسع كما قال الشّاعر "فضاء القصر" فهما شيئان متلازمان و بينهما صحبة متينة ربما تشكلت لاشعوريا لأنّها تنساق و عاطفة الشّاعر.

(1)عبد الحليم مخالفة،صحوة شهريار،ص24.

(2)المرجع نفسه ،ص33.

(3) محمد السمرائي، النحو الغربي أحكام و معاني، ص 89.

(4)عبد الحليم مخالفة،صحوة شهريار،ص25.

-تكرار الكلمة والجملة :

لم يكتف الشّاعر بتكرار الحروف فقط، بل حتّى الكلمات والجمل تكرارا ملحوظا لا يغيب عن مرأى القارئ، وهذا التّكرار موضّح في الجدول الآتي:

المقطع	كلمة/ جملة	دلالتها
عيناك	**عيناك**	أعاد الشّاعر الكلمة سبع مرات ليركز على أنّها أكثر ما جعله يتمسك بحياته، فمن هنا بنى مدينته وحضارته وشيّد حصونه المنيعة، ولكن هذا يبقى تعبيرا مجازيا، فلعلّ أوّل ما جذب الشّاعر لحبيبته هو عيناها، لذلك كان يكررها في كل مرة ليخبرها بجمالها.
شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف	**هب؟**	يتساءل الملك شهريار لماذا لم تكمل شهرزاد قصتها فكررها ثلاث مرات دلالة على الاستفهام فقط.
	تذكيه	استعملها الشّاعر أيضا ثلاث مرات لأنّه وجد بأنّها أبلغ كلمة يعبر بها عن حال وطنه.
	يا أيها الملك السعيد	نادت شهرزاد على ملكها بهذه الجملة ثلاث مرات لأنها وبطريقة ما تناجيه بكل حرقة وأسى لتوصل إليه مواجعها عن بلادها، وكأنّها تبكي عن أغلى ما تملك "الوطن".
	من أجل	الشّاعر يرى بأنّه لابدّ لأشجع الرّجال، روحا وإيمانا أن يعود لأجل نفسه ولا لترف الحياة، بل ليعيد فلسطين حقها وأمجادها، فاستعملها ثلاث مرات في مواضع مناسبة جدا.
	لأي أرض	كأن الشّاعر يسخر من اليهود، ما حالهم إذا عاد "أحمد ياسين" للحياة، أي مكان على وجه الأرض سيحمون فيه، أين يفرون... لا مفر لهم منه لأنه سيعيد الأمور لنصابها.

يا سيّد الشّهداء	هو لم يمت	كرّر الشاعر هذه الجملة إحدى عشرة مرة في القصيدة فعند قراءتنا لهذه الجملة بين الأبيات نشعر وكأنّ الشّاعر لا يريد حقا تصديق وفاته، ومازال في حالة صدمة من موته، فهو لا يقبل بهذا، فبقي يكررها ويصرحبها في كل مرة لعلّه يظهر في الوجود حقيقة.
	لعلّ	تكرر هذا اللّفظ أربع مرات في مطلع القصيدة فالشّاعر يشك في موت سيد المقاومة، فتذكر حادثة سيدنا عيسى –عليه السلام – فينفي وينكر موته لربما من اغتالوه كان شبيهه ليس هو، فنلاحظ أنّ الشّاعر متمسك ببصيص أمل كما يتعلق الغريق بقشة، ولكن هيهات هيهات، أشرف الرجال قد أُغتيل.
	بل مات	تكررت شبه الجملة هذه ثلاث مرات ليؤكد في كل مرة بمرارة بأنّ وفاة "أحمد ياسين" ليست مجرد وفاة عادية، بل وفاة الأمل لأفراد وطنه، لأنّه كان بمثابة الحلم والأمل والحياة الزهيدة الرغيدة بالنسبة لشعبه.
رواية مثيرة	حَامِلَةً	فاتنة الشّاعر يتقدمون الخطاب لخطبتها ومعهم أغلى ما يملكون: الحرير واللؤلؤ والعطور...الخ، لكنها ترفض في كل مرة، استعمل الشّاعر اللفظة خمس مرات، ومع كل جملة يغير المهر ليدل على أنّه وبالرّغم من كثرة الهدايا إلا أنّ ما يستهويها هو الشّاعر فقط.
	رواية مثيرة	كررّها الكاتب ثلاث مرات لأنّه يرى بأنّ العلاقة بينهما

		مغايرة لا تشبه علاقة أخرى وتستحق المغامرة .و معرفة الشاعر مواضع استعمالها، أكسبت القصيدة حلة التّسويق للقارئ ليعرف ما المثير أو المميز فيها عن باقي العلاقات.
بوح لوح سومري	**هكذا ابن الأرض غنّى**	في هذه القصيدة رثى الشّاعر الصّحفي المغتال أيضا "عمر أورتيلان" حيث كرّر البيتين في مطلع القصيدة كافتتاحية، انطلق منها الرّثاء الصّحفي لحسن أفعاله وأعماله لوطنه، والثّانية ختم بها قصته، لتكون النّهاية التّي يذكر القارئ بها منذ مطلع القصيدة كيف واجه الصحفي الموت.
	أيّها السلم تجلَّ	كرّر الكاتب هذه الجملة أيضا مرتين كي لا يفيد التّكرار، فذكرنا بالمغتال أو المرثى بعنوان مقاله.
	أرنا ننظر إليك أرني أنظر إليك	استعمل الشّاعر هذه الجملة خمس مرات، مترجيا الصحفي أن يريه الطّريق التّي سار عليها في حياته وفي كتابته لعله يرفع الهم والاستبداد عن وطنه.
رحيل	**رَحَلْتِ**	الشاعر متأثر برحيلها، مشاعره تقوى عليه لم يستطع تقبل هذه الفاجعة التّي حلّت عليه، فاستعمل اللفظة الأولى في البداية والثّانية استعملها ككلمة نواة أسهب بعدها في شرح حاله بعد فراقها.
اعتراف	**لستُ**	يعترف الشّاعر صراحة بأنّه ليس ملك ولا يملك شيئا سوى حبّها، الذّي لا يساوي شيئا أمام كنوز الدنيا، فكرر الكلمة أربع مرات في ست أبيات، ليؤكد في كل مرة أنّه متيم بها ولا

		يملك سوى صدق مشاعره.
توضيح	**لم تفهمي**	يقصد الشّاعر بهذه الجملة، أنّ التّي يحبها لم تفهم سبب كتابته للشّعر، فهي تعاتبه بأنّ شعره حزين يبعث بالأسى، ولكنّها تريده أن يكتب للهوى والحب، فأخبرها الشّاعر مرتين متتاليتين "لم تفهمي" ليبرهن بتوكيد لفظي بأنّه يكتب بقدره وليس للإعجاب به.
جنون	**جنون**	من عنوان القصيدة إلى آخر بيت، كرر الشّاعر اللفظة أربع مرات، وهذا ما يريده الشّاعر في حبه لفتنته، لا يود أن يكون عاقلا مقيدا بتقاليد المشاعر القديمة، لأنّ الجنون يزيد من عمر علاقتهما –حسبه–.
عشتار	**خرجت وطلعت**	في آخر قصيدة يخبرنا الشاعر بأنّ كل ما مضى من القصائد من تغزل لفتنته غير حقيقي ولا يوجد لها أثر في الحياة، فكرر كلمة خرجت وطلعت بين أبيات القصيدة ليطلعنا بأنّها شخصية وهمية.

إنّ التّكرار أو الإعادة المباشرة هي الأخرى وسيلة من وسائل تحقيق التّناص الّتي تدعم المعنى وتؤكده أيضا، فالتّكرار يؤكد على قضية كبرى والتّي تعطي صورة مكتملة للمعنى، ثم إنّ وحدة الموضوع تسمح للشّاعر بأن يجول في حيز واحد كما أنّ إلحاحه على فكرة معينة محاولا أن يوصلها للمتلقي عبر طرق معينة متطابقة ينتج عنه التّكرار.

2–1–5– الشّكل الدّرامي:

إنّ جوهر القصيدة الصّراعي ولّد توترات عديدة بين كل العناصر في بنية القصيدة، ظهرت في التّقابل (بمعناه العام) وتكرار صيغ الأفعال، وكل هذا أدّى بطبيعة الحال إلى نمو القصيدة فضائيا وزمانيا.[1]

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

ربط الشّاعر "عبد الحليم مخالفة" بين قصائده بطريقة متناغمة من مطلع قصيدة "عيناك" حتى "عشتار" بوضوح.

نلاحظ من خلال دراستنا للدّيوان بتضارب عدد من المشاعر لديه، تتلّون بين الحب والغزل والتحسر والحزن والألم، وسنفضي القول كيف استطاع أن يشكل شكلا دراميا لديوانه؟ وهل كان مرتبا؟.

الدّيوان عبارة عن مشاهد مختلفة، انطلق في قصيدته الأولى متغزلا بجمال عينيها، يعّبر عنهما بكل حب وصدق لدرجة أنّه توّهم بأنّهما مدينته ومملكته. عشنا معه وبين كلماته جوا مليئا بالعاطفة الجّياشة، فقد أجاد الشّاعر وصفه لها، ما يجعلنا نتشوق لقراءة باقي القصائد بدافع الرغبة.

هل سيفصح لنا عن اسمها؟ هل سيطلعنا من تكون هذه الفاتنة؟ وهل استمر حبه لها؟ ووابل من الأسئلة.

لنجده في القصيدة الموالية يواصل مشهدا فريدا من نوعه "قصة الملك شهريار والحسناء شهرزاد". معروفة هذه القصة منذ الأزل، لكن لم يحكي لنا الشّاعر عن الجانب العاطفي والحسي فيه، بل صوّرت لنا شهرزاد حال بلادها وما آلت إليه من دمار، ولم ينسى أو لم يقوى الشّاعر عن تجاهل الحب فيه، فقد ذكره في أبيات من القصيدة، ولم ينسى موقف العشاق في وطنها.

ألفنا منذ القدم أن نسير كما يسير الأولون، لكن الشّاعر خالفهم، فقد مزج بين أسطورة لا ينساها التّاريخ واستغل الموقف وتكلم عن الوطن ومشاكله، وهذه تعد التفاتة تستحق شكلا دراميا مبدعا، فلا يسع القول سوى أنّه أبدع.

عاد الشّاعر إلى خياله، لأنّه سمع صوتا بداخله: "أين المشاعر؟ هل غابت عنك؟" دونّ الشّاعر بعد شهرزاد واللّيلة الثّانية بعد الألف قصيدة ليعيد نفسه إلى جسر الأحاسيس، لربما أنّ الشّاعر يشعر بالراحة حين يكتب عن حبيبته، فهو يرى بأنّ ما بينهما "رواية مثيرة" تستحق المجازفة والصّبر تستحق بأن تكتمل بما يريده ويراه مناسبا، تستحق بأن يتكلم عنها التّاريخ، كيف لا وأنّ مثيرته تعيش حسبه أميرة مدللة، لم تقبل بقوافل الخطاب لأنّها تنتظر شاعرنا، فلم يصرح لنا الشّاعر ما المثير وما الذّي جعله يتمسك بها كل هذا الحد، ليقول في آخر القصيدة بأنها قصة متشابكة لذلك تبقى وراية مثيرة.

توقف الشّاعر عن الإفصاح بمشاعره، لأنّ فاجعة أحلّت على الوطن العربي، اغتيال الزعيم الفلسطيني الروحي "أحمد ياسين" في الثاني والعشرين من مارس 2004. تأثّر الشّاعر بوفاته، فراح ينشد أبياتا عنه حكى بين طياتها بأنّه غير مصدق ومقتنع بوفاته فلعّل من اغتالوه شبيهه ثم راح يبعث الأمل على أنّه سيعود لينال من مقت اليهود. كما وصفه بأبهى العبارات ومدحه وثنى عليه لأنّه يستحق الثّناء، فلو أنّه عاش لكانت بلادنا فلسطين تنعم بخيرها لا محاصرة، وفي الأخير ختم بتهديد اليهود، أين ملجأكم يوم يعود المتخضب بدمائه.

لهذا الحد الشّاعر قد نوع في المواضيع، ليضيف شكلا دراميا خلابا ورائعا، وهي قصيدة "عش السنونو"، من عنوانها تظهر قصة ولكنها رمز ليعبر عن جرح ندي بداخله عن وطنه، أفضح عن هذا الأخير في آخر بيت، قال فيه:

"و وقفت أراقب في ذهول ما جرى

فتذكر القلب الجريح بلادي."[1]

عاد الشّاعر أدراجه ولطبيعته الشّعورية وعرض مجددا مشهدا عن الحب، ولكن بصورة حزينة "سفر الضياع"، لقد ضيّعها، لقد انفسخت كل الروابط بينهما، فلم يعد يعرف طريقه، إنّه تائه، هذا ما جعلنا نشعر به الشّاعر من خلال هذه القصيدة كانت فاتنته ومثيرته قنديله في الحياة وسط عتمته، وما أن ضيّعها فضاع، حاول أن يعيد ابتسامتها وجمالها... لكن لم يفلح في ذلك، فقال لها معلنا انهزامه أمام حبها:

"أنا ليس لي

من بعد عينها جمال

يستحق بأن أغازله اقتناعا".[2]

الشاعر فاقد للأمل، وجناحه مكسورة، هل ستعود له الفاتنة؟ أم تتركه في ضياعه؟

(1) عبد الحليم مخالفة،صحوة شهريار، ص 65.

(2) المرجع نفسه، ص 73.

هذا ما سنترقبه من الشكل الدرامي في القصائد المقبلة.

تذكّر الشّاعر فاجعة أخرى أدمت القلب الجزائري في تاريخ لا يُنسى، وهو اغتيال الصحفي الجزائري "عمر أورتيلان" في الثالث من أكتوبر سنة 1995، رأى الشّاعر بأنّه بحاجة إلى تدوين ذكرى عنهفأعادنا معه إلى بحر الأحزان والمآسي، فالاغتيال يدل على قوة المغتال وعلو صوته، فلو لم يكن ذا صيت لما اغتالوه. ألبس قصيدته حلة اللّغز. فما الصلّة بين "عمر أورتيلان" ومقاله "تجلّ أيها السّلم" و"بوح لوح السّومري"؟

مقال "أيها السّلّم تجلّ" هو آخر مقال كتبه الصحفي الكبير ليغتال صبيحة اليوم الموالي، وكانت آخر كلمة في عموده تتطلع إلى السّلم والمحبة، و"بوح لوح" هو أقدم لوح سومري يحوي على تعليمات بناء سفينة ضخمة "سفينة نوح". تظهر صلة القرابة بينهما بأنّهما سلما للنجاة والتحرر من الظلم والكفر والأجدر بالذكر أنّ الشّاعر أحسن اختيار الرمز المناسب مرة أخرى في نظم كلماته لتكون معبرة أكثر وتمسّ القارئ.

لا يقوى الشّاعر عن كتمان ما بداخله حيث أكمل السبعة القصائد الباقية كلّها في الإفصاح وتبيين مشاعره الحزينة على فراقها، جعلنا نتأثر معه أيّما تأثر.

لقد انطفأ نور توهج في قلب الشّاعر لأنّها رحلت عنه وهجرته، هكذا أوسم الشّاعر عنوان قصيدته "رحيل"، رحلت عنه في هدوء، ولم تنبهه لهذا مطلقا، لقد نسيت روايتها المثيرة وجمال عينيها ماذا يعني له، لقد عبرت كل أشواقه وحكاياته بدون عودة، الشّاعر انكسر جناحه، ولم يعد لوجوده أو لحياته بعدها معنى. لقد قضت عليه تماما، صار غير قادر على الفراق، فاعترف لها لربما تحن وتعود له "اعتراف" صرّح بكل صدق عن نفسه وماذا يكون محلّه في الهوى، أخبرها مترجيا بأنه لا يملك عصا موسى، ولا يملك مال قارون ولا جاه فرعون... إنّه يملك فقط عشقه لعينيها... هل ستقبل الأميرة وتعود له؟ أم تتركه بدون عودة؟

واصل الشّاعر في شكله ومشهده الدّرامي عن الفراق، فقال في "وفاء" أحزن الكلمات وأرثاها يخبرها بليله الطويل من بعدها، يخبرها بأنّه يبحث عن وجهها في وجوه النّساء، ولكن فاتنته لا تشبه أي امرأة لدرجة أنه يراهنعلى أنّهن بغير ملامح، فماذا فعلت الفاتنة للشّاعر حتى أنسته في ملامح نساء الأرض؟

دوّن مشهدا درامي جديد قصيدة "جنون" أجابنا الشّاعر فيها عن السّؤال السّابق، أنّه مهووس بهالا يريد أن يكون رجلا عاقلا، بل أن يكون رجلا مجنونا متهورا، وهذا سّر العلاقة المثيرة، وكأنّه حنَّ لوقت كانا يقضيانه معا، ثم يضربه الواقع المرير مرة أخرى صفعة جديدة، ترجمها في دراما حزينة "نحن افترقنا" والفاتنة المثيرة أصبحت "ذكرى".

واصلنا قراءة الّديوان حتى قصيدة "توضيح"، فتلازم العنوانين "اعتراف" ثم "توضيح" فاصلة بينهما مجموعة من القصائد، يبدي لنا بأنّ الشّاعر أراد أن تكون مشاعره واضحة صريحة تخلو من الغموض والتكلّف والتّطبع، كذلك في كتابة شعره هو لا يريد أن يغير قدره، ولا ما هو مقدر له في السّماء، فقط هو يكتب في كّف الأقدار فيعود مرة أخرى إلى استعمال جملة: "لم تفهميني" وراح يفسر لفاتنته بأنّها عجزت عن فهم طريقة كتابته للشّعر،فهو لا يكتب كلمات بقافية جميلة، ولكنّه يكتب لعلّه يشفي غليله، فيقول:

"لم تفهميني

بعد يا عصفورتي

لم تفهمي غيمي ولا مطري

أنا لست أعبث

بالرؤى والوزن والصور

لكنني عند الكتابة

أرتدي قدري

أنّى أغير يا ترى قدري... !؟

أني أغير في الهوى قدري...؟ !"[1]

الشّاعر "عبد الحليم" لا يقوى على ابتعادها وهجرانها، فكل الأمكنة تعذبه وتذكرّه بها، هل كان الوقت ينبئه بنهاية هذه القصة وهو لم ينتبه، أم أنّه تغاضى عنها فقط لاستعذابه الشّعور.

القصيدة ما قبل الأخيرة في شكل درامي مغاير عما قبله، ينفض عن نفسه غبار الألم ويعيدنا إلى وعينا بطريقة غير مباشرة بدأ يخبرنا سرا عن الفاتنة المثيرة، إنّها تعاتبه لأنّه يكتب عن الحزن والأسى وهي تريده أن يكتب للحب والمشاعر الصادقة من القلب، لكن شاعرنا اختلف معها، لم يوافقها الرأي كما عهدناه، لم يقلق أو يبكي كلمات أسى عنها، بل أخبرها بأنّها لا تفهمه ولا تفهم سبب كتابته، فهو يكتب لأنّه يرى بأنّه خلق للكتابة، يلبس ما قدر له رداء يعكسه في قصائد.

في آخر مشهد درامي، انعرج الشّاعر بنا في شكل لم يخطر ببال أحد، وهنا كانت لمسة الشاعر ففاتنته وأميرته ومدللته وحسناءه لا يوجد منها في الحقيقة...إذا أين هي؟

هي شخصية خيالية ابتكرها الشّاعر تغزّل وتغنّى وتفنن بجمالها، كما سماها "عشتار" إنها آلهة الحب والجمال لديه، جعلنا نتوهم ونتخيل عشتاره ونعيش فراقهما وعلاقتهما، وفي النهاية وجدنا أنّ لا وجود لوفاء ولا لأي إحداهن أخرى.

بهذا الشّكل يكون الشّاعر قد أبدع بلا حدود، ألبس قصائده حلّة الرّمز ناصبا إياها مشّبعة ومتضاربة بالمشاعر الحزينة والسّعيدة.

2-1-6- أيقونة الكتابة :

إنّ الآليات التمطيطية الّتي ذكرنا تؤدي إلى مايمكن تسميته إلى أيقونة الكتابة؛أي علاقة المشابهة مع الواقع أو العالم الخارجي.وعلى هذا الأساس فإنّ تجاوز الكلمات المتشابهة أو تباعدها وارتباط المقولات النّحوية ببعضها، أو اتساع الفضاء الذّي تحتله أو ضيقه، هي أشياء لها دلالاتها في الخطاب الشّعري اعتبارا لمفهوم الأيقونة.[2]

(1) عبد الحليم مخالفة،صحوة شهريار، ص 97.

(2) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 127.

مما سبق ذكره نجد أنّ آلية التمطيط تتخذ أشكالا متعددة، لتضمين نصوص سابقة لنصوص جديدة إما شرحا يزيدنا الشّاعر توضيحالمشاعره بدقة، أو تكرار نعيش معه وجعه ويوسّع نطاق حريته في التّعبير، أو جماليا باستخدام الاستعارات ليجمّل نظمه ويبحر بخياله. يلجأ الشّاعر إلى هذه الآليات لتلامس تجربته ويفسح العنان لنفسه ويعبربشكل مطول عن مايجول بخاطره. (1)

1-1- الإيجاز :

إذا نظرنا إلى المسألة من وجه واحد وأقصينا التّناص على التمطيط ، فقد تكون عملية ناقصة ، فهو يعد ثاني آلية من آليات التّناص. والّتي حددها " محمد مفتاح" من أجل تحليل الخطاب الشّعري والّتي تعنى بها:" استقصاء أجزاء الخبر المحاكي وموالاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها " (2).

وفي هذه الحالة لا يلجأ الشّاعر إلى إعادة كتابة أحداث بكل تفاصيلها بل يكتفي بذكر الأحداث الهامة والأوصاف المتناهية من حسن وقبح...فهي آلية أساسة لبناء الهيكل العام للنّص الشّعري اعتمادا على الأحداث التّاريخية في نسج خيوط القصيدة.

كما سلف القول بأنّ الآليات هي المجال الحيوي الذّي يغوص فيه الكاتب لتنظيم قصيدته والنّاقد لتحليل الخطابات، فمن خلال هاته الآليتين يتسنى لنا معرفة مكامن الإبداع لدى الكاتب .

إذا أسقطنا هذه الآلية على الدّيوان، نجد أنّ الشّاعر استعملها بشكل معتدل في مواقف مناسبة.ومن بين المواضع التّي استعمل فيها هاته الآلية نجد:

في أول مقطع من الدِّيوانفي قصيدة "عيناك" استعمل الإيجاز في الأبيات التالية:

"عيناك كانتا... وانتهى

ما كانتا،

فعلام أجهش بالأسى !"(3)

(1) محمد مفتاح، صتحليل الخطاب الشعري، 127.

(2) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس، 1966، د ط، ص 105.

(3) عبد الحليم مخالفة،صحوة شهريار، ص18.

هناك دلالة واضحة على أنّ الشّاعر تشبع بالتّغزل بمحبوبته، حيث ذكر جمال عينيها فراح يمدحها، ويصفها بأعذب الأوصاف مطولا ومفصلا ثم تذكر فجأة أنّهما لم يعودا في الوجود، فتوقف عن التغزل وأوجزه بكلمة "كانتا..." لندرك أنّه لم يرد التعمق في جراحه أكثر.

كذلك استعملها في آخر بيت من القصيدة، حيث ختمها بالعنوان "عيناك" على الرغم من أنّ هذا المديح ذكّره بمن يحب وأدمى قلبه على فاتنته، إلاّ أنّه لم يقوى على شعوره بالحنين إليها ولتضرره من هذا الشّعور. انتبه الشّاعر وتوقف عن مدحها وترك نقاط متتالية يوجز فيها أحاسيسه، لندركها بأفكارنا.

و نجده كذلكلجأ إلى الإيجاز في قصيدة "رواية مثيرة" التّي ختمها مرة أخرى بعنوان القصيدة فهو بطريقة ما يجعلنا نشعر بأنّه من مطلع القصيدة إلى نهايتها لم يعط علاقتهما حقها بالكامل، لذلك تحدث قليلا ثم أوجز ليترك مساحة للقارئ يملأها.

أمّا في قصيدة "شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف" نجد أنّه لم يسهب في عرض حالة خوف شهرزاد فاكتفى بكلمة "أيكون..."[1] لأنّه إن أطال الحديث قد يتسبب في ضياع المعنى.

في قصيدة "عشتار" كذلك استعمل الإيجاز في عبارة "ولدت كالعنقاء من دماري" حيث أفصح لنا الشّاعر عن هوية محبوبته وبأنّها عشتاره وقد ولدت من أنامله عند كتابة قصائده، ثم توقف ورتّب هاته الجملة الموجزة لتحمل معاني كثيرة وعميقة لا يجب أن يطيل بعدها الحديث.

مما تقدم ذكره نلاحظ أنّ الشّاعر لم يستعمل آلية الإيجاز بإسهاب مقارنة مع آلية التمطيط بين قصائده، فهو لا يريد أن يكبت مشاعره أو يدفنها في زاوية من ذاكرته فهو لا يقوى على هذابل يريد أن يفصح عنها، لنعلم كل تفصيل عن حالته خلال علاقته مع فاتنته، فهو يرى بأنّ الإيجاز فيه قصر ونقص وحبس للأحاسيس، لا تتناسب مع حالته، كيف لا وهو يرتدي قدره عند الكتابة، فالإيجاز – حسبه– يقتل فيه روح الإبداع، ولا يمكننا أن نتصور أو نعيش معه.

إنّ الهدف من توظيف الشّاعر لهذه الآليات التّي تعد من أهم المعايير المحققة للتّناص والتّي تشكل النّص الشّعري وتربط بين أفكاره السّابقة واللاّحقة، فيُعمل الشّاعر تلك الآليات ويعدها ويضبطها بما

(1)عبد الحليم مخالفة،صحوة شهريار ، ص25.

يتوافق وموجته الشّعورية، فالشّاعر يستعمل كل الآليات بشكل عفوي وتلقائي بشكل يجعلها تتداخل فيما بينهما في نسق عام متصل بالفكرة الرئيسية، فنراه يتوسل بكل ما يجده مؤثرا في القارئ، ويرصد الواقعة بتفاصيلها أكثر لنعرف أبعادها من وجهة نظره.

إنّ كثافة هذه الآليات بين أجزاء الدّيوان ومدى إفادتها تساهم بشكل كبير وبطريقة غير مباشرة في تثبيت المعنى واستمرارية الوقائع، كما تساعد القارئ على معرفة المعلومات ما بين السّطور التّي لا تظهر في النّص، وهي أكثر ضرورة في فهمه وتفسيره، وبهذا يتحقق للشّاعر حسن الافهام، والقبول لدى المتلقي.

ثالثا : وظائف التّناص :

يعد التّناص من الظّواهر الأدبية التّي لا يمكن الاستغناء عنها لدى الشّعراء، فهي بمثابة الرّكيزة الأولى أو الدّعامة للانطلاق نحو الابداع، حيث يلجأ الشّاعر إلى استحضارنصوص أخرى سابقة وإدماجها في نصّه، والهدف منها هو إعادة إحياء الموروث العربي بالتّرميز والإيحاء، وهذا الأخير عند إدماجه يكون له وظيفة معينة يؤديها تبرز من خلال معرفة الشّاعر كيفية تنسيقها .ومنه يمكننا تحديد وظائف التّناص كما يلي :

3-1-الوظيفة الجمالية:

تعتبر عملية التّناص من الوسائل الفنية الّتي يوظفها الشّاعر ليبعث تراثهاالحضارى من جديد، وإغناء النّص الأدبي بمختلف الإشارات المعرفية الموحية الّتي تحدث في نفس القارئ، وعليه فإنّ جماليات الكتابة الّتي تسيطر عليها المعرفة الخلفية الّتي يستند عليها النّص، وفيما يستخدمه من فنيات جمالية ترفع مستوى اللّغة لتعطيها قيمة جديدة، تخرجها من المألوف إلى شاعرية اللّغة الّتي تعد في صميم الأدب وتنحصر أهم الجوانب فيمايلى :

3-1-1- الإحالة : (la rèfèrence)

يعني الإطار المرجعي الذّي يؤلف مجموع الخبرات والمعارف، الّتي تعمل على تشكيل النّص وفعل التّلقي وهذا المرجع قد يكون انسانا متمثلا في مجتمعه " تاريخا ، ثقافة "، وللنّص امتداده العميق داخل

السّياقات الخارجية. وهذا ما أكده النّاقد الرّوسي "لوري لوتمان" حيث يرى أنّ الهدف من الشّعر ليس الصّور بل العالم والعلاقات الّتي تربط بين النّاس ويؤكد أنّ مطلب الشّعر يتفق مع مطلب الثقافة[1].

3-1-2- الاختصار :

وهو من أهم وظائف التّناص والشّعر، قد يلخص حين سرده الأحداث الماضية، فهو قد يذكر أحداثا أو نماذج بشرية أو حضارات أو نصوص، وهو في ذلك ينتقي وينفي ويظهر ويضمر ويحذف، فهو لا يقوم باجترارها كما هي [2].

3-1-3- استخلاصالعبرة:

ويقصد بها أنّ الأديب يحاول الاستفادة من تجارب سابقة، وتختلف من كاتب لأخر، قد تكون بكيفية صريحة أو ضمنية، يركز فيها على موقف أو فكرة ما تكون هادفة، ربما تكون مسالمة لما سلف أو منحازة لبعضهما أو توفيقية، يسعى لمصالحة الأجناس الأدبية أو الأفكار أو الاتجاهات [3].

وبتسليطنا الضّوء على هذه الوظيفة في ديوان "صحوة شهريار" نجد أنّ الشّاعر "عبد الحليم مخالفة" قد اتخذ من الإحالة التاريخية منحنى أوليا لقيام الرّوح الوطنية، بعدّه واحدا من الشعراء الوطنيين الذّين تنبض قلوبهم بحب الوطن وأصالة التّاريخ لتصويره، فقد وظفّ هذه الجمالية وأدرجها في ديوانه تحت عنوان بارز "**بوح لوح سومري**" ليُنبه على أهمية الأحداث التاريخية بالنسبة إليه، وقد تناول في هذه القصيدة الحديث عن كاتب وبطل جزائري أُغتيل على يد العدو الفرنسي، وقد وقع عليه اختيار الشّاعر لفصاحة قلمه وجرأته على مجابهة الفرنسيين وقمعهم، وليُشّهر أيضا بأسياد وطنه وبأنّهم محط فخر واعتزاز، لهذا نرى أنّ الشّاعر وجد التّاريخ رمزا كفيلا لتصوير الأحداث الأليمة الّتي هزت كيان وطنهوكذلك صوّر لنا بعض المواجع التّي مست كل العرب وهي فاجعة "اغتيال أحمد ياسين سيد المقاومة الفلسطينية" والّتي ضمّنها في ديوانه تحت عنوان "سيّد الشّهداء" وذلك تأثرا بما فعله المغتال من أجل وقف سفك الدماء وتحرير وطنه، حيث نلاحظ أنّ الشّاعر أوهم نفسه بحياة ثانية له، ممّا جعله يخضع

(1) جمال مباركي، التّناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص158، 159.

(2) ينظر :المرجع نفسه، ص 159.

(3) ينظر : محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 132، ص 133.

لأضغاث أحلام جرّاء ما حزّ في نفسه من أحاسيس مأساوية متراكمة. وقد اعتمد الشّاعر هذه الأحداث التّاريخية كمرجع بنى عليه قصائده بغية التّنويع في ديوانه، وبهذا يكون الشّاعر قد وظّف الإحالة التّاريخية بين نكبة محلية وأخرى عربية ليعادل في سرد التّاريخ في ديوانه بين قصائد.

وإذا تمعنا في مرجعيات الدّيوان للشّاعر نجد أنّه أيضا قد وظف إحالة **للأحداث الاجتماعية** وفصّل الحديث فيها عن حال بلاده، فقد ترجم هذه الأوضاع السّائدة بطريقة غير مباشرة وربطها مع أسطورة "شهرزاد" حيث تحدث الشّاعر بلسانها لملكها عن فساد حكام البلاد وطمعهم ونهبهم لخيراتهم واصل الحديث عن وطنه وكيف تبخّر جماله وكيف لهم أن سلبوا الأمل من أرواحنا وزرعوا نار الحقد بدلها.

صوّر لنا الشّاعر واقع وطننا المعاش وأنّه أصبح مسلوب الشرف مذلا، فأصحابه تقاسموه كغنيمة من دون ضمير لافتقاد الوطن لشهامة الرجال، حيث لم تكف ليلة لتحكي فيها شهرزاد عن مأساة وطنها وبقيت تصور حدة الواقع المرير سبعون شهرا.

لم يكتف الشّاعر بقصيدة واحدة ليحكي ويقرب لنا ما تعايشه بلادنا من حالة مزرية، فنظّم أبيات أخرى عنوانها "عش السنونو" قاس على هذا النوع من الطيور حالة الوطن، ولعّل أجدر بيت لهذا التصوير القياسي:

فَتَدَبَرَتْ مِنْ أَمْرِهَا كَيْ تَحْتَمي * وتَلَحَفَتْ مِنْ رِيشِهَا بِسَوَادِ**

لتَظَنَ تُكَلى لَمْ تَزَلْ مِنْ حُزْنِهَا * فِي عِدَّةِ مَفْتُوحَةِ... وحِدَادِ**[1]

فحكام بلادنا سارعوا في نشر الخوف والجوع والفقر وسط أفراده ليوهمونا أنّنا نعيش أزمة كبرى وتبقى ثروات البلاد تحت رحمتهم.

لقد أجاد الشّاعر في تحقيق هذه الوظيفة التّي تمد الموضوع بجمال خفي لا يأتي لنا إلا بعد التحليل، ما دفعنا إلى الحكم بأنّ هناك علاقة قوية بين القدرة الشّاعرية على الابتكار في المحتوى نفسهوبين مهارته في المحافظة على طابع الجمالية مع طول الديوان باستمرارية، حيث تعطي هذه الجمالية

(1)عبد الحليم مخالفة،صحوة شهريار ، ص 63.

الحرية للقارئ في تفسير معاني القصائد المترابطة وربط مفاهيمها بعضها ببعض ما يمكنه من إعادة بناء المعنى.

3-2- إنتاج الدلالة الجديدة:

يقوم التّناصبإنتاج دلالات وإيحاءات جديدة، حيث يعد أساسا لعملية ابداعية لإنتاجنص جديد قائما على أنقاض نص غائب. لأنّ المبدع عندما يلجأ إلى الحوار مع النصوص الأخرى، لا ليعيد كتابتها على نحوصامت، إنّما ليستخلص النّصوص ويلقي عليها كثافة وجدانية جديدة، تجعل النّص الحاضر منفتحا على امتداد زاخر بالإيحاء ومنه يعيد للنّص القديم حيوية وسيرورة من جديد[1].

لقد اهتم الكتاب والشّعراء منذ القدم بالموروث العربي، وجعلوا منه مادة أولية لنتاجاتهم الإبداعية، حيث أثّر وتأثر بحضارات غيره من الأمم، الأمر الّذي أدّى إلى تأثر الشّعر بالتّراث العربي واستلهم الشّعراء هذا الموروث في السّرد والكتابة والرواية... وقد كان هذا الاستلهام متنوعا وثريا بين ما هو: ديني، أدبي، سياسي، شعبي، أسطوري...، وقد تجلّى ذلك عند العديد من الشعراء فكيف تجلى ذلك في ديوان عبد الحليم مخالفة؟

لجأ الشّاعر إلى الحوار مع الكثير من النّصوص الأخرى وألقى عليها لمسته الوجدانية الزّاخرة بالحيوية والإيحاء، ويظهر ذلك في عدة مواقف موزعة على أبيات قصائده، حيث نجده أنتج لنا دلالة جديدة بتناصه من القرآن، مثلا في قوله "وطن تقاسموه بنوه من الوريد إلى الوريد" فإنّ هذا النّسيج اللّغوي يبدو واضحا بأّنه متقاطع مع قوله تعالى في سورة "ق" "و نحن أقرب أليه من حبل الوريد".

أيضا في إنتاجه للأحداث التّاريخية الجديدة نجده وظّف حادثة اغتيال الشّهيد "أحمد ياسين" والتّي قد تمّ تداولها في العديد من الأعمال الأدبية السّابقة له، إلا أنّ محاولة الشّاعر لإعادة تدوينه يدل على أنّه يثبت للقارئ أنّ باستطاعته إنتاج ما هو أفضل من سابقيه، ونفس الشيء بالنسبة للدّلالة الأسطورية الجديدة فلقد تداولت الأعمال الشّعرية والأدبية وحتى الروائية الأسطورة على أنّها قصة مؤرخة

(1) ينظر : مروش أميرة، عباس ليندة، التّناص في الشعر العربي المعاصر، أمل دنقلأنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الليسانس، جامعة 8 ماي 1945 قالمة، 2016 – 2017، ص37.

من الزّمن إلا أنّ الشّاعر مرة أخرى أبدع في إنتاج الدلالة بحيث وضع الشّخصية الرئيسية كرمز ليسرد على لسانها حال بلادنا.

استلهم الشّاعر هذه الدلالات المختلفة وأسقطها على نصّه الشّعري بطريقة تنبئ عن فطنته ودهائه ليزيده بذلك رونقا وإيحاءً.

لكل دراسة أدبية وظيفة، تتضامن أجزاءها لتحقق غاية معينة سواء في نفس المبدع أو المتلقيفمحاولة قراءة الدّيوان على هذا النحو، أي معرفة وظائف التّناص فيه، هل تجسّدت حقيقة لدى الشّاعر أم أخفق في ذلك، فهي تلقي بعض الضوء على جانب صياغته وتقدم لنا بيانا عن مرجعياته وما تناوله من تراكيب وأساليب تحكي لنا عن أحداث، ثم يصبح المتلقي على وعي بما قدم له المبدع بين يديه أثناء قراءته الاسترجاعية ويشعر في ذاته بمدى فطنة الشّاعر في منح درجة عالية من الجمالية والإنتاج الجديد للدلالة ولموضوعه ،و إن كان قد أخذ من قبل مما تتيح له هذه العملية تتبع الأحداث من الخارج تمهيدا لتتبع الأثر الوظيفي داخل النّص الشّعري.

3-3- الوظيفة التّعبيرية :

يعتبر التّناصأساسا لعملية الابداع، اذ لا يمكن الحديث عن التّناص دون التّعرض لوظيفته، لا سيما"الوظيفة التعبيرية" اذ يظل مفتوحا على بقية النّصوص الأخرى ، وهذا ما يجعل النّص في اتصال مع عدة ملفوظات أو أصوات متداخلة عن طريق الكلام في إطار اجتماعي يستند عليه النّص، وهنا تظهر وظيفة الشّاعر الّتي تكمن في استقطاب تلك المعارف وتوظيفها ليعبر عن فكرته سواء كانت بالسلب أو الايجاب، وبهذا تتجلى لنا صورة النّص القديم في قالب جديد، يعيدبوساطتها حيويته وسيرورته بطريقة جديدة.

ومن هنا يمكن لنا أن نستنتج أنّ الوظيفة التّعبيرية للتّناص تتطلب من المبدع أن يوظف دلالات النّص الغائب ليعبر بها عما يجرى في الواقع، وهذه الوظيفة تعد من الوظائف الفعالة للتّناص. حيث يقوم هذا الأخير باستحضار كل ماتختزنه الذّات، وذلك من أجل إثراء الموضوع وإعطائه دلالات وإيحاءات

وهذا ما يسمى بالمعنى الإيحائي. ويدخل هذا الإطار في الوظيفة الجمالية للنّص، وهذا ما أطلق عليه الباحث " دي بوغراند" اسم "ايحاء النص" [1].

مما سبق ذكره نخلص إلى أنّ " التّناص ضرورة حتمية لتعبير الذّات عن نفسها " [2]لأنّ كل إجراء حواري بين الذوات يترتب عنه تنّاص. وتتلخص وظائفه بالشّكل الجّمالى الذّي تلحقه اللّغة عندما تعطي لها دلالات جديدة، وفي الإحالة عن السّياق الذّي يعد المرجعية التّناصية، كما يتلخص في اختصار النّصوص إلى مدلولات معرفية تحيل القارئ على التّراث، إضافة إلى أنّللتّناص دور رمزي يكمن في تنصيص التجارب الإنسانية واعتباره حبرا في حياة الإنسان [3].

رابعا : أهمية التّناص :

إنّ المتّتبع لمظاهر التّناص في الثقافة الغربية وتأصيله في الثّقافة العربية، لا فكاك فيه لنا من التّسليم بضرورةالتّناص وأهميته في الّثقافة الإنسانية بشكل عام، وفي تطور الأدب بشكل خاص، فكل الدّراسات تؤكد على أهميته كضرورة حتمية لا مناص منها، فهو كما يقول الدكتور "محمد مفتاح" في كتابه " تحليل الخّطاب الشعري"

فالتّناص إذن للشّاعر بمثابة الماء والهواء والزمان والمكان للإنسان فلا حياة بدونهما ولا عيشة له خارجهما [4].

فالشّاعر يجد نفسه ملزما بالأخذ بشروط التّناصالزمكانية فضلا عن ما تختزنه ذاكرته من أحداث تاريخية، لذا يمكن "اعتبار التّناص مقارنة أدبية تبرز مستقبلا تاريخيا بامتياز[5]، ذلك أنّ الهدف من استحضار الحوادث التّاريخية لا يكمن في الكشف عن أصولها التّاريخية، على اعتبار أنّها تنتمي لسياق معروف

(1)مروش أميرة، عباس ليندة، التّناص في الشعر العربي المعاصر، أمل دنقلأنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الليسانس، ص 38.

(2) حميد الحمداني، التّناص انتاجية المعاني، مجلة علامات النقد، مجلد 1، ج 40، النادي القافي الأدبي، جدة، ط200، 1422 ه، ص 74.

(3) سواعدية عائشة،جماليات التّناص في شعر أمل دنقل، مذكرة لنيل شهادة الماستر، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2014، 2015، ص39.

(4) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 125.

(5) حميد الحمداني، التّناص، وإنتاجية المعاني، مجلة علامات من النقد، ص 74.

سابق، بل البحث عن أدوارها في النّص الحالي[1]. وهو ما أكد عليه " محمد مفتاح" في قوله "أن لا يتجاهل وجوده هروبا إلى الأمام "[2].

فالنّص ليس كلغة معزولة عن العالم له أهمية، إذ لا يمكن فهم ما يدور حوله إلاّ إذا اعتبرنا أنّه بنية متشابكة من نصوص متعددة؛أي نسيج من أبنية نصّية سابقة وهذه النّصوص ما سماها البعض" النّص الغائب".

كما يمكن أن نلاحظ أهمية " التّناص" من خلال جهود جل الباحثين الّتي كانت تسير وراء هدف واحد ألا وهو: تخليص النّص الأدبي عموما من أي وظيفة عادية، كذلك اللّغة المستعملة في الأحاديث اليومية إلى لغة أكثر دينامية [3]، حتى يصبح بذلك يشكل إنتاجا. كما أنّ"التّناص" هو وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي دونه[4]، مايجعل النّص منفتحا على عدة قراءات فهو بهذا يبطل فكرة النّقد الكلاسيكي الذّي يرى النّص معنى محددا سلفا يكمن في ذات الكاتب.

انطلاقا من كل تلك الوظائف والأهمية الّتي يؤديها التّناص، أقرّ الدّارسون على أنّه لا مفر منه فأساس كل إنتاج هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النّص من قبل المتلقي[5]، "فالتّناص" هو ممارسة تبرز لنا قدرة الكاتب على الّتفاعل مع نصوص غيره سواء من عصره ،أم سبقوه وقدرته على خلق نص جديد.

(1)حميد الحمداني، القراءة وتوليد الدلالات، تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي ، ص 74.

(2) جوليا كريستيفا، علم النص، ص 34.

(3) حميد الحمداني، القراءة وتوليد الدلالات، تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، ص 21.

(4) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص134، 135.

(5) المرجع نفس/هـ، ص 185.

خاتمة

الخاتمة:

وفي الأخير، نرى أنّه جدير بالذكر أنّ آلية التنّاص من حيث التأسيس النّظري هي غريبة المنشأ، حيث تُعد الباحثة البلغارية "جوليا كريستيفا" أول من قدم المفهوم لهذه الظاهرة الأدبية في أواخر الستينات، والذّي كان بديلاً مقترحا لمصطلح الحوارية عند النّاقد الرّوسي "ميخائيل باختين" عند دراسته لشعرية "دويستفسكي"، و قد لقي المصطلح انتشارا واسعًا بين اللّغويين والنقاد الغرب ممن ساهموا فيبلورته، ومن بين هؤلاء الأعلام نجد: "رولان بارت، "ميشال ريفايتر، دي بوجراند،ودرسلر..." ولكن الملاحظ أن جهودهملم تكتمل لكونه ظاهرة مازالت نامية و قيد التطور،و الدليل على هذا أنّهم وضعوا المتلقي في متاهة التأويل بدل تقريبه للفهم.

أما في النّقد العربي فنجد أنّالتنّاص واحد من المفاهيم الحديثة التّي تمتدجذورها في نقدنا العربي القديم، حيث أطلقوا عليه مصطلحات عدة منها "الاقتباس والتضمين والتلميح والسرقات" وفيها يتعاطى الشّاعر المتأخر المعاني استراقا ممن سبقه، كما تعني السّرقات الفّنية, النّقل والاقتراض بالمحاكاة مع إخفاء المسروق. غير أنّ من النّقاد المعاصرين من ربأ بنفسه عن تداول هذا المصطلح لما فيه من تخوين للشّاعر، طالما أنّ النّقد الحديث يرى أنّالتّناص هو تقدير جميع النّصوص، وأنّ كل نص لايعتمد على غيره هو نص عقيم.

إذن فالتنّاص هو علاقة بين نصين أو أكثر وهو استحضار نص ما لنص آخر لوجود عناصر تربط بينهما، فالنّصوص تتشكل من نصوص أخرى وكذلك تتبناها وكما تشير "جوليا كرستيفا" إلى أنّالتّناص جملة المعارف التّي يمكن أن تجعل للنص معنى. ففي الحقيقة ماهو إلا إنتاج نص جديد بتشاركه مع نصوص أخرى سابقة لغاية الاستعادة أو المحاكاة منها أو من أجزاء منها.

إنّالتّناص الذّي اعتمده الشّاعر"عبد الحليم مخالفة" مطية لطرح أفكاره ومناقشتها في ديوانه "صحوة شهريار" يكشف ثراء معرفيا يكتنزه هذا الشّاعر على غرار كثير من الشّعراءالشباب، كما يميط اللثام عن شعرية فريدة نسجت وفق خيوطها الفنية قصائد الدّيوان، التّي لا تدرك من خلال إرجاع

النّصوص المستحضرة إلى أصولها ومنابعها، وإنَّ ما يؤكد ذلك هو استكناه لدلالاته البعيدة التّي خلقها عبر الغياب والحضور أو عبر الحوار والتوليد.

إذمن خلال قراءتنا للقصائده قراءة تناصية لاحظنا أنّ معظم الموضوعات والتّعابير والمعاني والتراكيب والألفاظ التّي استخدمها في قصائده دارت حول مواضيع أساسية بين: رثاء للشهيد ومدحه لأفعالهم وحسن مواقفهم، كما تعرض للوعته بفاتنتهوالمتعة التي شعر بها معها في خياله، ثم استعرض توّعده على لسان الأسطورة لمن خرب البلاد وأفسد جمالها، كل هذا بطرائق مختلفة متلونة. ولطالما كان هم الشاعر محاولةالتجسيد في العموم صراعا بين البقاء والفناء، وبين الحب والفخر، كما نجده أيضا جسّد معاناته لأمور كثيرة من تحسّر وضياع الهوية إلى بعث الأمل والتفاؤل، وتحد و مواجهة. كل هذا رأيناه في قصائده من التّفاعل الدينامي للنصوص المهاجرة مايجعلنا على يقين من أنّالّتنّاص إبداع و إعادة إحياء.

كما لاحظناتنوعا في التّناصات إذ لم يكتف الشّاعر "عبد الحليم" بالتنّاص الديني فقط ليثبت كلامه ويستشهد بأعظم دليل لا يعلو عليه، فقد تناص من التّاريخ والأسطورة ما جعل قصيدته عقدا مرصعا بجواهر التّراث، فَعُدَتْ الدراسة على هذا الدّيوان جديرة بالتّأمل والدراسة لما احتوته من غنى تناصي، فظاهرة التنّاص تكشف عن التّفاعل وأشكاله المختلفة بين النّصوص، فقد يقوم الشّاعر باستدعاء النّصوص بأشكالها المتعددة الدّينية والشّعرية والتّاريخية على أساس وظيفي يجسد التّفاعل الخلّاق بين الماضي والحاضر، وذلك يكشف التداخلات بين النّصوص بقدرات ذات نجاعة كبيرة وعلى مختلف الأنواع، ولذلك فإنّ المقاربة التنّاصية في جانبها التّطبيقي وصلت إلى نتائج عملية دقيقة أبرزها:

* التنّاص فكرة ذات أصول عميقة في تراثنا، وقد أعاد المعاصرون صياغتها وفق ما انتهت إليه البحوث اللسانية الغربية من نتائج.

* استطاع المنهج أن يظهر التنّاص في أوجه عديدة من حيث المعنى والتراكيب واللفظ من القرآن والحوادث التاريخية والرموز الأسطورية.

الخاتمة:

* نظرية التنّاص تستبعد النظرية المثالية في خلق النصوص الأدبية فلا بد للشاعر من نصوص مرجعية متزامنة معه يتكئ على شيء من جماليتها أو تقنيتها.

* يعتبر التنّاصأدة جمالية للنصوص من خلال ذوبان وغياب النصوص في بعضها ويسعى الشّاعر ليشكل إبداعا ثقافيا وفق كفاءاته المتفاوتة، يستمتع المتلقي بتأويلها.

* يفرض التنّاص بالموازاة قارئًا فطِنًا يستطيع تلقي هذا الكّم من التنّاص مطلعاً على ثقافات عدّة محاولاً إدراك مرامي المبدع ومحاولة فهم أبعاده.

* التنّاص ليس فقط عملية نقلية وتفريغ بل هو إعادة إحياء إنتاج.

وفي الأخير تبين لنا أنّ التنّاص كما يمكن أن يكون في الرواية والنثر ولكن جماليته أكثرها تجلٍّ في الشّعر.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم (برواية ورش)

أولا: المصادر

أ) **المدونة:**

- **عبد الحليم مخالفة**

1. منشورات السّائحي، الجزائر، ط1، 2007.

ب) المعاجم:

- **ابن منظور** (الإمام أبو الفصل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي)

2. لسان العرب، دار صادر بيروت، ط 3، 1414 هـ، 1994

- **أحمد الرّضا**

3. معجم متن اللغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، 1960،

- **الفيروز أبادي**(محمد الدّين بن يعقوب)

4. القاموس المحيط، دار الفكر للطباعة، والنّشر، والتّوزيع، 1420 هـ.

ثانيا:المراجع

- **الزّمخشري**

5. أساس البلاغة، دار صادر بيروت، ط 1، 1412 هـ، 1992.

- **إيليا حاوي**

6. في النقذ الأدبي، دار الكتاب غربي، بيروت، ط 2، 1986.

- **جمال مباركي**

7. التّناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة الجزائر، د ط، 2003.

- **حازم القرطاجني**

8. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس، 1966، د ط، ص 105

- **حسام أحمد فرج**

9. نظرية علم النص، رؤية منهجية في بناء النص النثري، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط2، 2009،

- **حسن عباس**

10. خصائص الحروف العربية و معانيها، منشورات اتحاد الكتاب، مكتبة الأسير، دط، 1998.

قائمة المصادر والمراجع:

- **حميد الحمداني**

11. التّناص انتاجية المعاني، مجلة علامات النقد، مجلد 1، ج 40، النادي القافي الأدبي، جدة، ط200، 1422

- **راس السواح**

12. مغامرة العقل الأول، دار الكلمة، لبنان، بيروت،(دت) ط11.

- **سعيد يقطن**

13. الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالثراث، رؤية للنشر، والتوزيع، القاهرة،ط1، 2006.

- **سلمان كاصد**

14. عالم النص، دراسة بنيوية في الأدبوالقصص، دار ومكتبة الكندي للنشروالتوزيع، ط 1، 2014

شكير فيلالة، الأسس التكوينية لمفهوم التّناص، مقالة مغرب،

- **عبد الوهاب النجار**

15. قصص الأنبياء، دار إحياء التراث العربي، بيروت، سوريا، (دت) ط3.

- **على عسيري زياد**

16. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، القاهرة، ط1، 1997.

- **علي جاسم سلمان**

17. موسوعة معاني الحروف العربية، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، (د.ط)، 2003.

- **محمد السمرائي**

18. النحو الغربي أحكام ومعاني، دار ابن كثير، بيروت، ط1،2014.

- **محمد عزام**

19. النص الغائب، تجليات التّناص في الشعر العربي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 2001.

- **محمد مفتاح**

20. تحليل الخطاب الشعري، استراتجيةالتّناص، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 2005.

- **نبيل علي حسنين**

21. التّناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء النّقائص، كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1434هـ.

قائمة المصادر والمراجع:

- **نعمان عبد السميع متولي**

22.التّناص اللغوي نشأته، وأصوله، وأنواعه، دار العلم ، والإيمان للنشر، والتوزيع، ط1، 2014.

ثالثا: الكتب المترجمة:

- **جوليا كريستيفا**

23.علم النص، ترجمة فريد الزّاهي، دار طوبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1997.

- **رولان بارت**

24.لذة النّص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضارى، سوريا، ط1، 1992.

رابعا: المجلات:

- **حسن بنداري وآخرون**

25.التّناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية مج2 ع11، 2009.

- **ردوفي عبد الحليم**

26.(مجلة دراسات أدبية دورية تصدر عن مركز البصيرة للبحوث، الجزائر.

- **سامي مكي العّاني**

27.الإسلاموالشعر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، علم المعرفة، د ط، الكويت، يناير 1978.

رابعا: المخطوطات (المذكرات):

- **سواعدية عائشة**

28.جماليات التّناص في شعر أمل دنقل، مذكرة لنيل شهادة الماستر، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2014، 2015.

- **محمد بولحية**

29.الأسلوب البلاغي في القرآن الكريم(سورة الكهف أنموذجا) لنيل شهادة ماجستير جامعة لخضر، باتنة، 2009 – 2010.

- **مروش أميرة، عباس ليندة**

30.التّناص في الشعر العربي المعاصر، أمل دنقلأنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الليسانس، جامعة 8 ماي 1945 قالمة، 2016 – 2017.

خامسا: الدواوين:

- **محمد درويش**

31.**ديوان 2، دار العودة، بيروت، مجلد 2، 1994.**

- **مفدي زكريا**

32.**إليادة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1987.**

الفهرس

مقدمة .....أ

مدخل النّص والتّفاعلات النّصية

الفصل الأول : ماهية التّناص في الدّراسات النّقدية

أولا : مفهوم التّناص

1-1- لغة ص05

2-1- اصطلاحا..... ص05

ثانيا : إستراتجية التّناص

2-1- عند الغرب.....ص09

2-1-1- ميخائيل باختين ص10

2-1-2- جوليا كريستيفا.....ص10

2-1-3- ميشال ريفاتير ص11

2-2- عند العرب.....ص11

2-2-1- ابن رشيق القيرواني.....ص12

2-2-2- قاضي الجرجاني.....ص13

2-2-3- محمد مفتاح.....ص14

ثالثا : أنواع التّناص.....ص15

3-1- التّناص الدّيني ص15

3-2- التّناص التّاريخي.....ص24

3-3- التّناص الأسطوري ص29

الفصل الثاني : مظاهر التّناص وآلياته

أولا : مظاهر التّناص ص37

1-1- النّص الغائب.....ص37

1-2- السّياق.....ص38

1-3- المتلقي.....ص38

1-4- شهادة المبدع.....ص39

ثانيا : آليات التّناص.....ص41
2-1- التّمطيط.....ص41
2-1-1- الأناكرام.....ص41
2-1-2- الشّرح.....ص44
2-1-3- الاستعارة.....ص49
2-1-4التّكرار.....ص54
2-1-5- الشّكل الدرامي.....ص67
2-1-6 أيقونة الكتابة.....ص72
2-2- الإيجاز.....ص73
ثالثا : وظائف التّناص
3-1- الوظيفة الجمالية.....ص75
3-1-1- الإحالة.....ص75
3-1-2- الإختصار.....ص76
3-1-3- استخلاص العبرة.....ص76
3-2- إنتاج الدّلالة الجديدة.....ص78
3-3- الوظيفة التّعبيرية.....ص79
رابعا : أهمية التّناص.....ص80
الخاتمة
قائمة المصادر والمراجع

الملخص:

إنّ مصطلح التّناص "intertextualité" ظاهرة نقدية حديثة ظهرت على يد الباحثة البلغارية "جوليا كريستيفا" 1966، وتعني تداخل النّصوص وتشاركها لانتاج عمل أدبي جديد. كما أنّه نظرية تدرس العمل الفني بعمق وتفتح النّص على قراءات عديدة. فهو ظاهرة امتدت جذورها لتراثنا العربي، فلجماليته وتقنياته السلسة أصبح نظرية مثالية في خلق النصوص وفق كفاءة المبدع. ثم إنّ عملنا هذا بيّن لنا أنّ التّناص حقيقة هو آلية أمّ تولد دلالات جديدة تبعا لفكرة المبدع. كما أنّ الشّعراء يميلون إلى الاهتمام بالمعنى فيلجؤون إليه لتكثيف الدلالة لما له منأثر فني أكثر منه شكلي.

الكلمات المفتاحية: التّناص، السّرقات الأدبية، التّراث العربي، الشّعر، ظاهرة نقدية، التّداخل النّصي.

Résumer :

The term “interetextuality” is a modern critical phenomon that appearad by the bulgarian researcher “Julia Christiva” in 1966.it means the overlapping and sharing of texts to produce a new literary work.it also a theory that studies the text to many wreadings.it is a phenomon has its roots in our Arab heritage, it is aesthetics and its fluid techniques have become a financial theory in creating texts according to the competence of witers.

We show that the text is really a mechanism generates new connotation according to the idea of the writer,and that poets tend to pay attention to meaning,so they resort to it intensify the state because of its effect.

Key words: intertextuality, literary plagiarism, Arab heritage, poetry, a critical phenomenon, textual overlap, poetry.