الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التّعليم العالـــــي و البحث العلمـي
جامعة بلحاج بوشعيب عين تموشنت
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

تخصّص لسانيات الخطاب

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماستر

موسومة ب:

حوارية النص والخطاب من الإنجاز إلى تحقيق المعنى

إعداد الطالبتين:

بن مجاهد غزلان

نجاري عمارية

تحت اشراف الاستاذة :

والي مولات

أعضاء اللجنة المناقشة:

د. حجاج أم الخير	جامعة بلحاج بوشعيب عين تموشنت	رئيسا
د. والي مولات	جامعة بلحاج بوشعيب عين تموشنت	مشرفا ومقررا
د. قندسي خيرة	جامعة بلحاج بوشعيب عين تموشنت	مناقشا

السنة الجامعية: 2020م/ 2021م

شكر وعرفان

الحمد لله حق حمده على توفيقه لنا في إنجاز هذا العمل، والصلاة والسلام على سيدنا وشفيعنا محمد.

لشرف لنا أن نتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى عائلاتنا الذين كان لهم أعمق الجهود في هذه المسيرة العلمية.

كما نتقدّم بالشكر الجزيل إلى كلّ أساتذة جامعة بلحاج بوشعيب قسم اللغة والأدب العربي

ونخصّ بالذكر الأستاذة والي مولات التّي لم تبخل علينا بتوجيهاتها ونصائحها التي كانت معينا لنا في تسديد أخطائنا، ولجنة المناقشة التي منحتنا من وقتها لقراءة وتقويم عملنا.

ونشكر كل ساعدنا في إعداد بحثنا

وبالأخصّ الطالبة مداني بن يحي كريمة.

إهداء

إلى أساتذة حادثة برج باجي مختار

-قضيتكن قضيتنا جميعا-

إلى من أفضلهما على نفسي، إلى من لم يذخرا جهدا في سبيل إسعادي، إلى كانت دعوتهما مصدرا للفلاح والنجاح **-أمّي وأبي-** حفظهما الله وأطال في عمرهما

إلى من أعتمد عليها في كل كبيرة وصغيرة إلى توأم روحي **-أختي شيماء-**

إلى المدللين **فرح وصهيب**

إلى كل أساتذتي وأخصّ بالذّكر الأستاذة المشرفة **-والي مولات-**

إلى صديقاتي المسيرة الدراسية خاصّة رفيقة دربي **-نجاري عمارية-**

إلى قريبي **أبو أويس**

إلى صديقتي **مداني بن يحي كريمة**

بن مجاهد غزلان

إهداء

إلى الّذي لا تفيه الكلمات والشكر والعرفان بالجميل –أبي العزيز–

إلى صاحبة الفضل الكبير .... إلى سر نجاحي....أمّي الغالية –حفظها الله وأطال في عمرها–

إلى من شجعني على مواصلة مسيرتي العلمية أخواتي وأخي الحبيب سيد أحمد

إلى من ساعدني ومنحني الأمل زوجي صلاح الدين وإلى كل عائلته

إلى رفيقة دربي من سارت معي نحو الحلم خطوة بخطوة بذرناه معا وحصدناه معا –بن مجاهد غزلان–

إلى كل من شجعني ولو بكلمة

إليهم أهدي هذا العمل

نجاري عمارية

الحمد لله الّذي علّم بالقلم علّم الإنسان ما لم يعلم والصّلاة والسّلام على سيّدنا محمّد وعلى آله وصحبه وبعد:

شهدت السّاحة النقدية في منتصف القرن العشرين ظهور العديد من المصطلحات من أبرز هذه المصطلحات مصطلح التناص Intertextualité الّذي قُدّمت فيه العديد من الأبحاث والكتابات.

كما اختلفت الدّراسات ما إذا كان هذا المصطلح ذا منشأ غربي أو عربي، ويجمع النّقاد بأنّ الباحثة والناقدة **جوليا كريستسفا Julia kristiva** أوّل من ابتكر هذا المصطلح بعد أن استوحته من أستاذها **ميخائيل باختين M. bakhtine**، الّذي يعدّ أول من تحدث ووضّح هذا المفهوم في كتابه فلسفة اللّغة، إلّا أنّه لم يستعمل مصطلح التناص وإنّما أطلق عليه مصطلح آخر هو الحوارية Dialogisme أو ما سمّاه بتعدديّة الأصوات الّتي تعني تحاور النّصوص فيما بينها، وهي مفهوم يرتبط بالخطاب أكثر من النّصّ كما أنّه يرتبط بالرّواية فقط، ثمّ قامت كريستيفا بإدخال هذا المفهوم إلى مجال التّطبيق وطبّقته على الشّعر.

وعليه فإنّ التّناص مصطلح ظهر في بداية السّتينيات ويعني تفاعل النصوص وتعالقها وتداخلها لتشكيل نصّ جديد يحمل معاني جديدة، فلا وجود لنصّ تأسس من فراغ كما عُرِف التناص قديما بمصطلحات عديدة منها التضمين، الاقتباس، السرقات.

حظي هذا المصطلح بأهمية كبيرة عند النقاد والدارسين ذلك لأنّه يعدّ وسيلة هامة لا يمكن الاستغناء عنها في مقاربة النّصوص كما يعد آلية ضرورية لإثراء النصّ الأدبي ومعيار يحدّد مدى ثقافة الروائي أو الشّاعر.

وبناء على هذا وقع اختيارنا على موضوعنا الموسوم: بحوارية النّص والخطاب من الإنجاز إلى تحقيق المعنى. ومن بين الأسباب والدوافع الّتي دفعت بنا إلى هذا الاختيار ما يلي:

- مدى أهميّة هذا الموضوع في الدّراسات الغربية والعربية.

- أهمية الدراسات النّصيّة في وقتنا الحالي.

- الرّغبة في التّعرف على أنواع التّناص وآلياته وكيفية تطبيقه على النّصوص الأدبية.

- كثرة الرؤى حول هذا الموضوع، فالتناص من أكثر المواضيع من أكثر المواضيع الّتي دارت حولها خلافات ذلك لأنّ هناك ما يشبهه في تراثنا العربي.

وفي معالجتنا لهذا الموضوع فإنّنا اعتمدنا على العديد من المصادر والمراجع من أهمّها: علم النّص لجوليا كريستيفا، انفتاح النّص الروائي **لسعيد يقطين**، النص الغائب **لمحمد عزّام** وغيرها من المصادر والمراجع، كما اعتمدنا على عدّة دواوين في الفصل الثّاني منها ديوان **ابن الأبّار الأندلسي**.

من خلال هذه الدّراسة حاولنا الكشف عن جوانب مهمّة لهذا الموضوع، فطرحنا التساؤلات التّالية: ما المقصود بحوارية النّصّ والخطاب؟ كيف تطّور المصطلح من الحوارية إلى التناص؟ وكيف تناول النّقاد الغرب والعرب ظاهرة التناص؟ ما هي مصادر التناص وفيم تتمثل آلياته؟ فيم تكمن أهميته؟ ما هي أنواعه؟ وكيف يمكن تطبيقه على النّصوص الأدبية؟ وغيرها من الأسئلة.

للإجابة عن هذه التساؤلات تتبعنا الخطّة التالية: حيث افتتحناه بمقدّمة وأتبعناه بمدخل وفصلين وخاتمة، المدخل فعنوناه ب: "إضاءة للمصطلحات" وقد تضمن شرح المصطلحات الواردة في العنوان، أما الفصل الأول فجاء بعنوان: التناص عند النقاد الغرب والعرب، وتضمن كيفية تناول موضوع التناص عند كل من الغرب والعرب القدماء والمحدثين، ووسم الفصل الثاني بأنواع التناص أين تطرقنا فيه إلى عرض لأنواع التناص مع التمثيل لكل نوع، ثم خاتمة كانت عبارة عن أهم النتائج المتوصل إليها من خلال البحث.

فرضت طبيعة الموضوع الاستعانة بأكثر من منهج: ففي بداية البحث اتّبعنا المنهج التّاريخي في ذكرنا لإرهاصات وجذور التناص وتطوره من ناقد إلى آخر، إضافة إلى اعتماد المنهج الوصفي التحليلي لشرح أنواع التناص وتقديم نماذج عنه.

كما واجهتنا جملة من العراقيل المنهجية والمعرفية في دراسة هذا البحث، منها صعوبة الحصول على بعض المراجع القيّمة، تشعّب موضوع التناص وتعدد مصطلحاته، صعوبة قراءة جميع الكتب نظرا لطولها ذلك أنّ الوقت الممنوح للبحث لا يسمح بالكشف عن كل ما يكتنزه هذا الموضوع، ولكن بجهد الله وعونه استطعنا أن نتجاوزها ونُكْمِل بحثنا.

وفي الختام نتقدم بجزيل الشّكر والتّقدير لأستاذتنا المشرفة الدكتورة والي مولات على ما بذلته معنا من مجهودات وتوجيهات أعانتنا في بحثنا، وعلى كل نصائحها القيّمة، فجزاها الله عنّا كلّ خير، كما نشكر أيضا أعضاء لجنة المناقشة على منحنا من وقتهم وتقويم بحثنا، وآخر دعوانا أن نسأل الله التوفيق والسّداد.

نجاري عمارية

بن مجاهد غزلان

6 جوان 2021 عين تموشنت

مدخل

إضاءة المصطلحات

1- مفهوم الحوارية

الحوارية مصطلح مشترك مع الحوار في المفهوم، وهو منحدر من مادة "حور" وقد تعددت تعريفاته في المعاجم وفي الكتب العربية.

أ- الحوارية لغة: جاء في لسان العرب «الحوار الرّجوع عن الشيء وإلى الشيء، حار إلى الشيء وعنه حوار ومحارة ومحارة وحوّروا رجع عنه وإليه»[1]

وجاء في معجم مقاييس اللغة **لابن فارس**: «الحاء والواو والراء ثلاثة أصول أحدهما لون والآخر، الرّجوع، والثالث أن يدور الشيء دورا، فأمّا الأوّل فشدّة بياض العين في شدّة سوادها. أما الرّجوع فيقال حار إذا رجع. والحور مصدر حار حورا رجع ويقال:[نعوذ بالله من الحور بعد «الكور»وهو النقصان بعد الزيادة.والأصل الثالث المحور الخشبة التي تدور فيها المحالة]»[2] وعليه كل من هذه الأصول الثلاثة يؤدي معنى ووظيفة خاصة به.

وجاء في المنجد في اللغة: «حار- حُؤوا وحؤوا ومحارا ومحاوة: رجع، حاور محاورة وحِوارا وحَوارا. جاوبه وراجعه الكلام أحار إحارةً الجواب: ردّه، ومنه «لَمْ يُحِر جوابا» أي لم يرد جوابًا يقال «طحنت الطاحنة فيما أحارت شيئا» أي ما ردّت شيئا من الدقيق تحاور القوم: تراجعوا الكلام وتجاوبوا»[3] وبالتالي يؤدي معنى الرد سواء كان جوابا أو شيئا أو غير ذلك.

يمكن القول بأن كلمة الحوارية لغة كلمة مشتقة من حور يحور محاورة حوارا ومن معانيها مراجعة الكلام والتجاوب، كما وردت اشتقاقات لفظة الحوارية في القرآن الكريم. قال تعالى ﴿قَدْ سَمِعَ

[1] **ابن منظور**، لسان العرب، مادة (ح و ر)، دار صادر للطباعة والنشر، مج 4، ص217.

[2] ينظر: **ابن فارس**، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1979م، ج2، ص116.

[3] **لويس معلوف**، المنجد في اللغة، المطبعة الكاتوليكية، بيروت، لبنان، ط19، ص160.

اللهَ قَوْلَ الّتِي تُجَادِلُكَ فِي زَوْجِهَا وَتَشْتَكِي إِلَى اللهِ واللهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرِكُما إِنَّ اللهَ سَمِيعُ بَصِيرٌ﴾[1]، وفي موضع آخر قوله تعالى: ﴿فَقَالَ لِصَاحِبِهِ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَنَا أَكْثَرُ مِنْكَ مَالاً وَأَعَزُّ نَفَرًا﴾[2]، وقال أيضا ﴿قَالَ لِصَاحِبِهِ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ بِالّذِي خَلَقَكَ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ مِنْ نُطْفَةٍ ثُمَّ مِنْ عَلَقَةٍ ثُمَّ سَوّاكَ رَجُلاً﴾[3] وعليه كلّ من هذه الآيات تختلف في اللفظ وتصب في معنى واحد ألا وهو التحاور.

ب-الحوارية اصطلاحا: تعددت المفاهيم الاصطلاحية للحوار فنجده عبارة عن «محادثة بين اثنين أو أكثر عن طريق التناوب»[4]، أو هو «حديث يدور بين اثنين على الأقل ويتناول شتى الموضوعات، أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه»[5] إذ «ينفث فيه كربة أو يوضح فكرة أو يصرّح بما ينوي فعله، أو يتغنى بمحاسن محبوبته»[6]. وهذا نجده كثيرا في المسرحيات حيث يقوم الكاتب بالتحدث مع نفسه لتُكشَفَ آراؤه وأفكاره.

ويرى السيد **خضر** «أن الحوار أنواع وفنون، ولكن أصله أن يكون تمة طرفان يتداولان الحديث حول مسألة ما أو قضية، فيجري بينهما كلام حول تلك المسألة أو القضية هذا الكلام هو الحوار أيا كان موضوعه أو أطرافه، إنها عملية لغوية تواصلية»[7]. فالحوار يشترط وجود شخصين أو أكثر يدور بينهما حديث وهو عبارة عن إيصال الأفكار وتبادلها مع الآخرين.

كما يعرّفه **عبد الملك مرتاض** بأنّه «هو اللغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة واللغة السردية ويجري الحوار بين شخصية وشخصية، أو بين شخصيات أخرى داخل العمل الروائي، ولكن

---

[1] سورة المجادلة، الآية 1.

[2] سورة الكهف، الآية 34.

[3] سورة الكهف، الآية 36.

[4] **محمد التونجي**، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ج1، ص385.

[5] **جبور عبد النور**، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، د.ط.ت، ص300.

[6] **مجمد التونجي**، المعجم المفصل في الأدب، ص385.

[7] **زاوي محمد**، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، 2014، 2015، ص16.

لا ينبغي أن يطغوا هذا الحوار على الشكلين الآخرين فتتدخل الأشكال وتضع المواقع اللغوية عبر هذا التداخل»[1] وعليه يعتبر هذا المصطلح لغة تقوم على أساس الاعتراض والوسطية.

يعدّ الحوار من العناصر الأساسية في الرواية فمن خلاله يبني الكاتب أحداث روايته وتنظم من خلاله أحاديث الشخصيات بالإضافة إلى أنه يكشف عن الزمان والمكان بوصفهما محركين للحدث.

ويوافق تعريف **عبد الملك مرتاض** تعريف **محمد القاضي وآخرين** معه: «حيث عدّوا الحوار أسلوب من أهمّ أساليب القصّ وموطن من أهمّ مواطن تعدّد الأصوات في النصّ السردي (أصوات أعوان السرد التخييلين وعوني السرد الواقعيين، المؤلف والقارئ)»[2] حيث إنّ الحوار يعتبر نمطا من أنماط التعبير في الخطاب السردي.

الحوارية عند باختين:

مصطلح حديث ظهر على يد النّاقد الرّوسي **ميخائيل باختين** «وهو مصطلح له مع الحوار جذر مشترك وهو ما لا يغرب عن ذهن مبدعه ميخائيل باختين حين وصفه للدلالة على العناصر المتباينة داخل النثر الروائي، فوجود هذه العناصر المشتركة وتفاعل بعضها مع بعض حسب نظام بعينه من شأنها إنشاء كيان فني واحد هو الرّواية»[3] فالحوارية متولدة من الحوار وهذا ما لاحظه ميخائيل باختين وتنبه إليه في دراسته للرّواية حيث إن الحوارية تعدّ عنصر أساسي في بناء الرواية وتشكيلها ولا بد فيه من وجود متكلم ومخاطب.

يُعرِّف **باختين** الحوار بأنه: «يدخل فعْلان لفظيان وتعبيران اثنان في نوع خاص من العلاقة الدلالية ندعوها نحن العلاقة الحوارية، والعلاقة الحوارية هي مجموع علاقات دلالية بين جميع التعبيرات

[1] **عبد الملك مرتاض**، نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد–، دار عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1998، ص116.
[2] **محمد القاضي وآخرون**، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص158، 159.
[3] **محمد القاضي وآخرون**، المرجع السابق، ص161.

التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي»[1]. فالعلاقة الحوارية حسب **باختين**ب ينبغي أن يكون فيها مرسل ومتلقي يقع بينهما تواصل لغوي.

ومفهوم الحوارية جاء «ردا على الأسلوبية التقليدية التي نادت»[2] بأن «الأسلوب هو الرجل نفسه يقول باختين: الأسلوب هو الرجل لكن باستطاعتنا القول بأن الأسلوب هو رجلان على الأقل أو بدقة أكثر الرجل ومجموعته الاجتماعية مجسدين عبر الممثل المفوض، المستمع الذي يشارك بفعالية في الكلام الداخلي والخارجي للأول»[3]، أي لابد في حوارية باختين من وجود شخصين حتى يتمّ الخطاب، فالحوارية عنده تتصف بالتعددية اللغوية والتي جاءت كرد فعل على دي سوسير حيث نظر إلى اللغة كهيكل مستقل.

وعليه فالحوارية عند **باختين** «هي كل خطاب عن قصد أو غير قصد يقيم حوارا مع الخطابات السابقة له التي تشترك معه في الموضوع نفسه كما تقيم أيضا حوارات معه في الخطابات التي ستأتي والتي يتنبأها ويحدس ردود فعلها»[4] فالخطاب عنده ليس مغلق على نفسه كما كان في القديم وإنما هو امتداد لخطابات أخرى ولابد أن يتوفر فيه أكثر من فاعل.

---

[1] **ترفتيان تودوروف**، ميخائيل باختين (المبدأ الحواري)، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط2، 1996، ص122.

[2] **سوبوك خديجة**، الحوارية في الرواية الجزائرية- مرايا متشظية لعبد الملك مرتاض نموذجا، مجلة اللغة الوظيفية، جامعة الشلف، ع2، ص263.

[3] **ترفيتان تودروف**، ميخائيل باختين (المبدأ الحواري)، ص124.

[4] **أحلام شمري**، الحوارية في الخطاب الروائي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، الجزائر، ع3، 2020، ص127.

يدل مصطلح الحوارية بلاغيا على الإجراء القائم على إدخال حوار متخيل في ملفوظ ما، وقد استعمل في تحليل الخطاب تبعا لباختين للإحالة على عمق البعد التفاعلي للاستعمال اللغوي: الشفوي أو المكتوب.[1] إذ يعد هذا المفهوم من المفاهيم البلاغية المستعملة في تحليل الخطاب.

يوجد في كل خطاب ملفوظات كثيرة وشخصيات متعدّدة وقد استعمل باختين الحوارية في تحليل الخطاب للإشارة إلى البعد التفاعلي للاستخدام اللغوي سواء كان شفوي أو مكتوب.

الحوارية عند تودوروف

يعدّ الناقد البلغاري **تودوروف** من أهم النقاد الذين أعطوا عناية فائقة لمصطلح الحوارية في بداية الثمانينات حيث أنه وضع كتابا عن **ميخائيل باختين** بعنوان "ميخائيل باختين المبدأ الحواري" تحدث فيه عن أهم المبادئ التي تقوم عليها الحوارية.

يرى **تودوروف** أن **ميخائيل باختين** يعدّ من الشخصيات الأكثر فتنة والأكثر لغزا في ثقافة منتصف القرن العشرين الأروبية من خلال ما قدمه من مقترحات وأطروحات نظرية تتعلق بجمالية جديدة في دراسة النص الروائي، حيث شكل باختين العديد من النظريات والمفاهيم التي أسهمت في إضافة جمالية للنصوص الروائية.[2]

يقول **تودوروف**: «لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى وهذه العلاقة جوهرية تماما، ولذا فإن النظرية العامة للتعبير هي في منظور باختين انعطافة لا يمكن تفاديها كي نصل إلى دراسة هذا المظهر من مظاهر المسألة، والمصطلح الذي يستخدمه للدلالة»[3] على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى هو مصطلح الحوارية Dialogism.

---

[1] ينظر: **يوسف وغليسي**، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار البيضاء للعلوم، العاصمة، الجزائر، ط1، 1429هـ، 2008م، ص391، 392.

[2] ينظر: **عمر عيلان**، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2008 ص269.

[3] **تريفيتان تودوروف**، ميخائيل باختين (ميخائيل باختين)، ص121.

يستخدم **تودوروف** مصطلح الحوارية للدلالة على العلاقة الموجودة بين تعبير وآخر إذ لابد لأي تعبير إذ تكون له علاقة مع تعبيرات أخرى.

يعد **ميخائيل باختين** أول من صاغ نظرية تعدد القيم النصية وأكدّ على ذلك **تودوروف** فقال: «ولكن **باختين** أول من صاغ نظرية بأتم معنى الكلمة في تعدد القيم النصية»[1] إذ يعد **ميخائيل باختين** صاحب نظرية التعدد الصوتية، وهو أول من صاغها.

اختار **ميخائيل باختين** أعمال الفيلسوف **دستوفوسكي** لدراستها «وقد ركّز أساسا على مقومات الإبداع لتتبع الخيط الرفيع لهذا المفهوم المبتكر»[2] وعليه تأثر باختين بمنجزات **دوستوفوسكي** مركزا على أساسيات ابتكارية إبداعية.

إن الحوارية عند **دوستوفوسكي** تتمثل في «الوعي الذاتي للبطل مشبع جدا بالروح الحواري: إنه يبدو في كل لحظة من لحظاته ملتفتا على الخارج ويتوجه بتوتر إلى نفسه وإلى الآخر وإلى الثالث أنه لا وجود له حتى بالنسبة إلى نفسه ذاتها خارج حدود هذه النزعة التوجهية إلى نفسه ذاتها وإلى الآخرين»[3] أي أن الحوارية تتلخص عنده في ذاتية المتكلم ووعيه.

لقد كان **باختين** معجبا بأعمال **دوستوفوسكي** ورأى بأن رواياته تختلف عن بقية الروايات حيث أن كل شيء في رواياته ينتهي إلى الحوار.

والحوارية «مصطلح يميّز به (ف.**شكلوفسكي**) و(م. **باختين**) الحركة التركيبية الأساسية عند (**دوستوفوسكي**) بحيث لا يقوم الجدال بين الشخصيات فقط بل نجد بين مختلف عناصر التيمات صراعا، إذ تؤول الأحداث بشكل متنوع وتتناقض الشخصيات بحيث يعود هذا الشكل إلى مبدأ

[1] **نور الدين صدار**، النقد العربي القديم وجذور نظرية التناص، مجلة قراءات، أبؤيل، ع1، 2008، ص220.

[2] **حسن برزيكو**، الحوارية والتلفظية وتحليل الخطاب، مجلة الخطاب والتواصلن جامعة محمد الخامس، المغرب، ع7، جوان 2020، ص15-16.

[3] **ميخائيل باختين**، شعرية دوستوفوسكي، تر: جميل ضيف التكويتي، دار توبقال للنشر، بغداد، العراق، ط1، 1986، ص365.

(**دوستوفوسكي**) نفسه»[1]، وعليه يقوم المبدأ الحواري عند **دوستوفوسكي** مع تفاعل كل العناصر داخل الرواية.

مفهوم النص

يعدّ النّصّ حقل محوري للعديد من الدراسات اللّسانية والأدبية اهتمّ به الباحثون والأدباء والنقّاد، فقد حظي باهتمام كبير وذلك باعتباره مدوّنة شاملة لكلّ مجالات الحياة، عرف النص تعريفات عديدة ومتعددة فما هو مفهوم النص لغة واصطلاحا؟

النص لغة:

للنص معاني كثيرة وردت في المعاجم العربية إذ نجده في معجم لسان العرب حمل الكثير من الدلالات نذكر منها: «النص رفعك الشيء نصّ الحديث ينصّه نصّا: رفعه وكل ما أظهر فقد نصّ، وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا انصّ للحديث من الزّهري أي أرفع له وأسند، يقال نصّ الحديث إلى فلان أي رفعه»[2] إذ نستخرج من هذا التعريف عدّة دلالات للنص منها ما يدّل على الرفع والإسناد ومنها ما يدّل على الظهور.

وجاء في أساس البلاغة **للزمخشري**: «نصص: الماشطة تنصّ العروس فتقعدها على المنصة وهي تنتصّ عليها أي ترفعها، وانتصّ السّنام ارتفع وانتصب، ونصصت الرجل إذا أخفيته في المسألة السّنام ارتفع وانتصب. ونصصت الرجل إذا أخفيته في المسألة ورفعته إلى حدّ ما عنده من العلم حتى استخرجته وبلغ الشيء نصّه أي منتهاه»[3] فنجد معاني النصّ الواردة في هذا التعريف الرّفع والانتصاب والخفاوة والمنتهى.

---

[1] **سعيد علوش**، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص79.

[2] **ابن منظور**، لسان العرب، دار المعارف، د.ط، ص4441.

[3] **الزمخشري**، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السودا دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص275.

وجاء في المعجم الوسيط: «النصّ صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف وهو ما لا يحتمل إلا معنى واحد أوّلا التأويل ومنه قولهم لا اجتهاد مع النص وهو جمع نصوص، وهو عند الأصوليين الكتاب والسنة وهو من الشيء منتهاه ومبلغ أقصاه، يقال بلغ الشيء نصّه وبلغنا من الأمر نصّه شدّته»[1] نجد في المعجم الوسيط أن النص هو الذي يكون له معنى واحد فقط ولا يقبل التأويل.

نستنتج أن المعاجم العربية في تعريفها للنّص تلتقي في فكرة واحدة هي أن النّص يدّل على الرفع والمنتهى والظهور والإسناد.

النصّ اصطلاحا

حظي النصّ بتعريفات عديدة عند الباحثين العرب والغرب، فلكلّ باحث تعريفه الخاص به، وذلك حسب توجهاته الفكرية.

1- مفهوم النصّ عند الغرب:

يعرّف **بول ريكور** النصّ بقوله: «لنطلق كلمات نص على كل خطاب تمّ تثبيته بواسطة الكتابة»[2] ومعنى هذا أن النص ما نكتبه، والخطاب أعمّ وأشمل من النصّ.

تعرّف **جوليا كريستيفا** النصّ: «بأنّه ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو اللانحوية، أنه كل ما ينصح للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف طبقات الدلالية الحاضرة هنا داخل اللّسان والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية وهذا يعني أنه ممارسة مركبة يلزم الامساك بحروفها عبر نظرية الفعل الدال الخصوص الذي يمارس لعبة داخلها بواسطة اللّسان وبهذا المقدار فقط يكون لعلم النصّ علاقة

[1] **مجمع اللغة العربية**، المعجم الوسيط،، جمهورية مصر العربية، ط4، 2004، ص926.

[2] **أحمد ناهم**، التناص في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 2004، ص11.

ما مع الوصف اللساني»[1] فالملفوظات النحوية واللانحوية ليست كافية لتحديد خصوصية النصّ، فهذا الأخيرهو ممارسة مركبة تتطلب تحليل الفعل الدال.

[1] **جوليا كريستيفا**، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1991، ص14.

وتضيف **كريستسفا:** «أنّ النصّ جهاز لساني يعيد توزيع نظام اللّسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه»[1] إذن النصّ في نظر كريستسفا يتجاوز الخطاب وهو عملية إنتاجية له علاقة باللغة كما أن له علاقة بالنصوص السابقة عليه أو المتزامنة معه.

يعدّ **رولان بارت** من الباحثين الذين اهتموا بالنصّ حيث عرّفه بقوله: «إن الدراسة المعجمية للكلمة تكشف أنها تدّل على النسج ومن هنا يمكن أن نقول إنّ نسج الكلمات يعني تركيب نص ... إنه نسيج من الكلمات ومجموعة نغمية وجسم لغوي»[2]، فالنصّ عند رولان بارت هو نسيج من الكلمات اللغوية التي تؤدي إلى تركيب نصّ.

مفهوم النصّ عند العرب:

أول من عرّف النصّ اصطلاحا هم علماء أصول الفقه، **فالشافعي** يعرّفه بأنّه المستغني فيه بالتنزيل عن التأويل، ويقول **السرخسي:** «وأمّا النصّ فما يزداد وضوحا بقرنيه تقترن من المتكلّم ليس في اللفظ ما يوجب ذلك ظاهرا بدون تلك القرينة»[3] فالنصّ عند الأصوليين هو ما كان له معنى واحد فقط ليس له معان أخرى ولا يقبل التأويل.

وقد تطورت دلالاته في العصر الحديث حيث يعرّفه **سعيد يقطين** «بأنه بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنبة نصّية منتجة وهذه البنية النصية المنتجة نحدّدها هنا

[1] **جوليا كريستيفا**، علم النص، ص21.

[2] **حسين خمري**، نظرية النص، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1،

[3] **محمد باديس**، مفهوم النص وقراءته في الفكر العربي المعاصر، رسالة مقدمة لنيل شهادة الذكتوراة، جامعة وهران، الجزائر، 2016، 2017، ص5.

زمنيا بأنها سابقة على النصّ وعن طريق هذا الاستيعاب يحدث التفاعل النصي بين النص والمحلّل والبنيات النصّية التي يدمجها في ذاته كنصّ بحيث تصبح جزءا منه ومكوّنا من مكوّناته»[1] أي أنّ النصّ تطور معناه عند يقطين إلى بنية لها معنى تدخل في علاقة مع نصوص أخرى وهذا ما يسمّيه بالتفاعل النصّ.

كما يرى **عبد السلام المسدي** «أن النصّ الأدبي جهاز ينظمه تماسك لغوي خاص»[2] أي تحكمه قواعد وقوانين وتكون وحداته متّسقة منسجة.

أما **عبد الملك مرتاض** فإنّه يعرّف النصّ بقوله: «النصّ مثلا في أصل الاشتقاق في اللغة الفرنسية يعني النسج فكأنه نسج للكلام الناشئ عن فعل الكتابة التي تشبه في بعض وجوهها عملية الناسج حين ينسج»[3] فقد شبه عبد الملك مرتاض النصّ بالنسيج وهذا ما ذهب إليه الناقد رولان بارت.

ويورد **محمد مفتاح** تعريفات عديدة للنصّ حيث يعرّفه بأنه مدّونة كلامية يقع في زمان ومكان معينين يهدف إلى توصيل المعلومات والمعارف إلى المتلقي. من بين وظائفه، الوظيفة التفاعلية بالإضافة إلى أنه مغلق وليس منبثق من عدم، وإنما متولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية؛ أي أنه حدث كلامي ناتج عن أحداث مختلفة زمانيا ومكانيا.[4]

يعدّ **فان دايك** من أهمّ الباحثين الذين انشغلوا بالنصّ حيث يعرّفه بقوله: «إن النصّ باعتباره موضوع نظرية اللسانيات فإننا نعتبره متتالية من الجمل بالدرجة

[1] **سعيد يقطين**، انفتاح النص الروائي، ص98.

[2] **حسن خمري**، نظرية النص، ص48.

[3] **حسن خمري**، المرجع السابق، ص44.

[4] ينظر: **محمد مفتاح**، تحليل الخطاب الشعري، المركز التقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1975، ص120.

الأولى»[1]؛ أي أن النصّ هو مجموعة من الجمل المتتالية وذلك حسب الدراسات اللّغوية.

أمّا مفهوم النصّ عند **هيمسلف** فهو «أيّ ملفوظ ملفوظ منطوقا كان أو مكتوبا طويلا أو مختصرا، جديدا أو قديما، فكلمة "قف" تعدّ نصّا مثلها مثل رواية الوردة»[2]، وعليه نستنتج من هذا القول أن النصّ عند هيمسليف مرتبط بالملفوظ سواء كان مكتوبا أو منطوقا.

ويذهب **هاليداي** إلى أن النص «وحدة لغوية في طور الاستعمال وبذلك فهو ليس وحدة نحوية مثل الجملة مثلا أو شبه الجملة كما أنّ معيار الكم ليس ضروريا إذ قد يكون كلمة أو جملة أو عملا أدبيا»[3] لذلك يرى **هاليداي** بأنّ النصّ وحدة لها معنى أي أنّه وحدة دلالية والنصّ عدده لا يتعلق بالجمل وإنما يتحقق عن طريقها.

الخطاب

يعدّ الخطاب من المصطلحات التي لقيت اهتماما بالغا من طرف النقاد والباحثين والأدباء اللسانيين، وقد تعددت وتنوعت تعريفاته. فما هو تعريف الخطاب لغة واصطلاحا؟

الخطاب لغة: جاء في لسان العرب: «خطب الخطب: الشأن أو الأمر والخطب الأمر الذي تقع فيه المخاطبه، والشأن والحال، ومنه قولهم: جلّ الخطب أي عظم الأمر والشأن. والخِطَبُ الذي يخطب المرأة وهي خِطبة التي يخطبها والجمع

[1] **حسن خمري**، نظرية النص، ص50.

[2] **محمد الأخضر الصبحي**، مدخل إلى علم النص، ص20.

[3] **سعيد يقطين**، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001، ص17.

أخطاب. والخطاب والمخاطبه مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخطبان»[1]، وعليه نجد من معاني الخطاب عند ابن منظور التخاطب ومراجعة الكلام وهو مفهوم قريب من مفهوم الحوار أي تبادل الكلام.

وجاء في المعجم الوسيط: «خطب الناس وفيهم وعليهم خطابة وخطبة ألقى عليهم خطبه، وخاطبه مخاطبه وخطابا كالمه وحادثه وجّه إليه كلام ويقال خاطبه في الأمر حدّثه بشأنه وتخاطبا تكالما وتحادثا»[2] إذ يشير لفظ الخطاب هنا إلى توجيه الكلام إلى طرف آخر بغية التكلم والتحدث معه.

كما ورد أيضا في المعجم الوسيط: الخطاب الكلام، وفي التنزيل العزيز ﴿فَقَالَ أَكْفَلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الخِطَابِ﴾، وفصل الخطاب ما ينفصل به الأمر من الخطاب وفي التنزيل العزيز (الحكمة) ﴿وَآتَيْنَاهُ الحِكْمَةَ وَ فَصْلَ الخِطَابِ﴾ وفصل الخطاب هنا هو أن يفصل بين الحق والباطل أو هو خطاب لا يكون فيه اختصار مخلّ ولا إسهاب ممل فالخطاب من الناحية اللغوية ديني النشأة.[3]

الخطاب اصطلاحا:

تعدّدت المفاهيم الاصطلاحية للخطاب في الثقافتين الغربية والعربية حيث نجد مصطلح الخطاب متداولا في العديد من المجالات وذلك لمدى أهميته.

[1] **ابن منظور**، لسان العرب، ص1194.

[2] **مجمع اللغة العربية**، المعجم الوسيط، ص242، 243.

[3] ينظر، **مجمع اللغة العربية**، المرجع السابق، ص243.

الخطاب عند العرب:

ارتبط ظهور مصطلح الخطاب عند العرب بعلم أصول الفقه حيث كان يعني عند بعض العلماء «توجيه الكلام نحو الغير للإفهام»[1]، فالخطاب عند الأصوليين جاء بمعنى الكلام وغايته هي الإفهام ويفترض وجود طرفين كي يتم الخطاب.

يعرّف معجم المصطلحات الأدبية الخطاب بأنه «مجموع خصوصي لتعابير تتحدد بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الايديولوجي»[2]، أي أن الخطاب مجموعة من الأقوال والأفعال تتحدد بوظائفها الاجتماعية وطابعها الايديولوجي.

والخطاب عند **يمنى العيد** نوعين: «الأول يندرج تحت نظام اللغة وقوانينها وهو النصّ الأدبي ويخرج الثاني من اللغة ليندرج تحت سياق العلاقات الاجتماعية ويضطلع بمهمة توصيل الرسالة الجديدة وهو الخطاب»[3]، فمهمة الخطاب تتمثل في توصيل الرسالة أي المعلومات والمعارف إلى المتلقي.

كما يعرّف الخطاب الناقد **انطوان مقدسي** بقوله: «الخطاب هو جملة علائقية لحالية مكتفية بذاتها أي أنها مكانا وزمانا وجودا ومقاييس لا تحتاج إلى غيرها»[4]، أي أن الخطاب لا يحتاج إلى الظروف والسياقات الخارجية.

---

[1] **الزاوي مختار**، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، رسالة لنيل شهادة الدكتوراة، جامعة وهران، الجزائر، 2014، 2015، ص28.

[2] **سعيد علوش**، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص83.

[3] **سارة قطاف**، الخطاب السردي في كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع، مذكرة لنيل شهادة الماجيستسر، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2012، 2013، ص14.

[4] **عبد الرشيد همسي**، مفهوم مصطلح الخطاب عند عبد الملك مرتاض، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، الجزائر، ص109.

ويؤكد **عبد الملك مرتاض** أنّ مصطلح الخطاب مصطلح عريق من المصطلحات العربية القديمة تبناه الألسنيون المعاصرون حيث أن النحاة العرب كانوا يحومون حول هذا المصطلح بمفهومه الحداثي دون التمكن من الوقوع عليه لانعدام حاجتهم الاستعمالية في زمنهم إلى ذلك. واستعمالهم يدل على كل حال على أنهم كانوا يطلقون الخطاب والمخاطب، وعليه يعدّ مفهوم الخطاب مفهوما قديما.[1]

الخطاب عند الغرب

تعددت تعريفات الخطاب في الثقافة الغربية حيث «ارتبط ظهوره بعلم اللسانيات التي انصّبت دراستها على الجملة، وتجاوزها الخطاب على يد هاريس بتحليل عرف بالتوزيعي حيث يقوم الدارس بتقطيع النصّ إلى عناصر تركيبية مجتمعة في طبقات متعادلة تتكون مثل هذه الطبقة من مجموع العناصر التي تستطيع أن تظهر في سياق متطابق أو متشابه فالتحديد يريد لنفسه أن يكون نحوا محضا أي أنه لا يأخذ في الحسبان مسألة العلاقة الدلالية بين العناصر المتعادلة نحوا»[2] فاللسانيات أقامت دراستها على الجملة كما أنّها تجاوزت الخطاب واعتبرته مطابقا للفظة الكلام.

كما أن **هاريس** يرى «أن الخطاب ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل تتكون من مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا تظلّ في مجال لساني محض»[3] فالخطاب عند هاريس مجموعة من الجمل متعلقة على ذاتها مستقلة بنفسها.

[1] ينظر، **أحمد بناني**، مصطلح الخطاب وتأصيله عند عبد الملك مرتاض، مجلة إشكالات: دورية نصف السنوية، محكمة تمنراست، ديسمبر، 2012، ع1، ص 28.

[2] **مهى محمود إبراهيم العتوم**، تحليل الخطاب في النقد الحديث، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراة، الجامعة الأردنية، 2004، ص20.

[3] **سعيد يقطين**، انفتاح النص الروائي، ص17.

ويقول **فوكو**: «أن الخطاب يمثل مجموعة كبيرة من الأقوال أو العبارات ويعني مساحات لغوية تحكمها قواعد وهي القواعد التي تخضع لما يسمّيه فوكو بالاحتمالات الاستراتيجية»[1] فالخطاب مجموعة من الجمل تخضع لضوابط وقواعد وقوانين معينة.

أما **جيرالد برنس** فيقول: «أن للخطاب معنيين منفصلين في إطار نظرية السّرد الأول هو المستوى التعبيري للرواية لا مستوى المضمون أي عملية السّرد لا موضوعه والثاني يتضمن التمييز بين الخطاب أو القصّة»[2] فبرنس يرى بأن الخطاب في مجال السرد يحمل دلالتين، فالدلالة الأولى هي المستوى التعبيري أما الثانية فهي التمييز بين الخطاب والقصة.

أوجه الاختلاف والتشابه بين النص والخطاب:

أ- أوجه الاختلاف:

يستعمل مفهومي النص والخطاب في الحياة اليومية بشقيها العلمي والعملي، وبالرغم من هذا الاستعمال إلا أنه تبين أنه ثمة فروق وتباينات ملحوظة بينهما:

يرى **ميخائيل استوبس** Michael Stubibs أن «النص يأتي مكتوبا في حين أن الخطاب يأتي أصواتا منطوقة» أي أن النص مكتوب والخطاب منطوق.

ويرى كذلك «أن الخطاب يكون تفاعلي، في حين أن النص يكون موفولوجي غير تفاعلي»[3] أي أنهما يختلفان في التفاعل سواء كان نطقا أو كتابة.

[1] **محمد عناني**، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمات، ط3، 2003، ص20.

[2] **محمد عناني**، المرجع السابق، ص20.

[3] **محمد العبد**، النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، مصر، د.ط، 2014، ص8.

ويقول **استوبس** كذلك «ارتبط النص بالمتن أو ناتج العملية الاتصالية، إذا بالخطاب يرتبط بالاتصال الشفاهي المباشر من ناحية كما يرتبط بحضور الطرف الآخر في العملية الاتصالية وتفاعله على نحو ما، وأداء وظائف أيديولوجية من ناحية أخرى»[1] وعليه فالنص نتاج عملية اتصال كتابي والخطاب نتاج اتصال شفاهي.

يرى كل من **دوبجراند De Beaugrande ودرسلر Dressler** «إذا كان النص هو الناتج الفعلي للعمليات الاتصالية، وفأن الخطاب هو عندهما موقف أو سلسلة من الواقعات Events التي يعرض فيها المشاركون نصوصا بوصفها أفعالا خطابية discourse actions ويجعل كل منهما الاتصال من خلال الخطاب حالة من حالات التخطيط التفاعلي interactive plarning»[2] وبالتالي جعل الفرق بينهما هنا من حيث الأفعال والمواقف والواقعات.

يرى الأستاذ الدكتور **محمد العبد** أنه يمكن التمييز بين النص والخطاب من زاوية أن النص يعتبر بنية مترابطة في حين يعتبر الخطاب موقفا لغويا، فهذا الفرق يعتبر فرقا متجليا في نظريات النص والخطاب.[3]

كما يقول **محمد العبد** أيضا: «أن الخطاب أوسع من النص، فالخطاب بنية بالضرورة، ولكنه يتسع لعرض ملابسات إنتاجها وتلقيها وتأويلها. ويدخل في تلك الملابسات ما ليس بلغة كالسلوكيات الحركية المصاحبة إيجابيا للاتصال»[4] أي أن الخطاب ذو نطاق شاسع وشامل في مقابل أن النص ذو مجال ضيق.

---

[1] **محمد العبد**، المرجع السابق، ص8.

[2] **محمد العبد**، المرجع السابق، ص9.

[3] ينظر: **محمد العبد**، النص والخطاب والاتصال، ص10.

[4] **محمد العبد**، المرجع السابق، 10، 11.

ويرى كذلك «أن الخطاب أطول يتميز عادة بالطول وذلك أنه في جوهره حوار أو مبادلة كلامية. أما النص فيقتصر حتى يكون كلمة مفردة (مثل: سكوت) ويطول حتى يصبح مدونة كاملة (مثل: رسالة الغفران)»[1] وعليه فالخطاب يتميز بخاصية الطول في حين النص تميزه سمة القصر.

يرى **محمد الأخضر الصبيحي** «في النص وحدة لغوية لها خصوصيتها، في البناء، وفي العمليات الكامنة وراءها من أجل تبليغ معلومات»[2] وعليه فالنص عبارة عن وحدات لغوية ذات خصوصية بنائية وعملية.

يقول أيضا: «يطلق "النص" على كل الوحدات اللغوية ذات الوظيفة التواصلية الواضحة التي تحكمها جملة من المبادئ منها الانسجام "cohérence" والتماسك "cohésion" والإخبارية لتوفر مضمون مفيد في النص»[3] أي أن النص وحدة لغوية تواصلية بارزة.

في حين أن الخطاب يعرف بأنه «دليل كلامي يعبر عن ما يدور في عقل المرسل، وجملة من العبارات اللغوية المنتظمة بقواعد خاضعة للاحتمالات الاستراتيجية»[4] وعليه فالخطاب عبارة عن ملفوظ تعبيري عن كل ما هو متعلق بذهن المتكلم.

يرى **سعيد يقطين** أن «الخطاب هو في آن واحد فعل الإنتاج اللفظي، ونتيجته الملموسة والمسموعة والمرئية، بينما النص هو مجموع البنيات النسقية التي

---

[1] **محمد العبد**، النص والخطاب والاتصال، ص10، 11.

[2] **محمد الأخضر الصبيحي**، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقية، ص72.

[3] م**حمد الأخضر الصبيحي**، المرجع السابق، ص72.

[4] **بن يحي ناعوس**، تحليل الخطاب في ضوء لسانيات النص –دراسة تطبيقية في سورة البقرة–، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراة، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، الجزائر، 2012، 2013، ص23.

تتضمن الخطاب وتستوعبه»[1] وعليه فالنص والخطاب وحدات لغوية أحدهما مرتبط بالإنتاج والآخر بالبنيات.

ويرى أيضا بتعبير آخر «أن الخطاب هو الموضوع الأمبريقي والمجسد أمامنا كفعل، أما النص فهو الموضوع المجرد المفترض إنه إنتاج لغتنا العلمية»[2] وبالتالي فالنص هو أشمل وأوسع وأعم من الخطاب.

يرى **محمد عزام** أن «النص بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة في إطار بنية أوسع اجتماعية وتاريخية وثقافية»[3] أي أنه بنية مكونة من دلالات نصية تؤدي تواصلا.

ويقول **فاولر Fawler** كذلك في كتابه "اللسانيات والرواية" «النص يعني البنية السطحية النصية الأكثر إدراكا ومعاينة (...) وعند اللساني هذه البنية هي متوالية من الجمل المترابطة فيما بينها، تشكل استمرارا وانسجاما على صعيد تلك المتوالية»[4] أي أن النص بنية ظاهرية مدركة بشكل كبير إلى حد ما لدى اللسانيين.

ويرى **فان دايك Van Dijk** في كتابه "بعض مظاهر قواعد النص، و(النص والسياق)" أن «النص نتاج لفعل ولعملية إنتاج من جهة أو أساس الأفعال وعمليات تلقي واستعمال داخل نظام التواصل والتفاعل من جهة أخرى»[5] أي أن النص عملية إنتاجية وتواصلية في الوقت نفسه.

---

[1] **سعيد يقطين**، انفتاح النص الروائي،ص16.

[2] **سعيد يقطين**، المرجع السابق، ص16.

[3] **محمد عزام**، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص16.

[4] **محمد عزام**، المرجع السابق، ص16.

[5] **محمد عزام**، المرجع السابق، ص16.

كما أشار أيضا **هاليداي Halliday ورقية حسن R.Hassan** في كتابهما (الانسجام في الانجليزية) «أن النص وحدة لغوية في طور الاستعمال، وهو لا يتعلق بالجمل، وإنما يتحقق بوساطتها، وهما يركزان على الوحدة والانسجام في النص من خلال الإشارة إلى كونه وحدة دلالية»[1] وبالتالي فالنص عبارة عن وحدات تواصلية مستعملة تتحقق بالجمل.

في حين يرى **إيميل بنفنست Emile Benveniste** أن الخطاب «هو كل مقول يفترض متكلما ومستمعا تكون لدى الأول نية التأثير في الثاني بصورة ما»[2] أي أنه ملفوظا يشترط الكلام والسماع.

ويرى **هاريس Harris** كذلك «أن الخطاب مجموعة من الجمل لها معنى»[3] أي أن الجملة تشكل وحدة الخطاب الأساسية.

ترى **جوليا كريستسفا Jullia Kristiva** أن «النص جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية»[4] وعليه يعتبر هذا الأخير جهازا له إذ يرتبط ارتباطا وثيقا باللسان على أساس الربط القائم بين الكلام وأنماط الملفوظات الأخرى.

---

[1] **محمد عزام**، المرجع السابق ، ص16.

[2] **محمد عزام**، المرجع السابق، ص16.

[3] **بلخير أرفيس**، ما بعد الجملة، النص أم الخطاب، مجلة المقري للدراسات اللغوية النظرية والتطبيقية، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، ص5..

[4] **جوليا كريستيفا**، علم النص، ص21.

كما أن **كريستيفا** تعتبر النص إنتاجية على أساس «أنه ترحال لنصوص، وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقطعة من نصوص أخرى»[1] فالنص يمثل عملية استبدال نصوص من أخرى.

وترى كذلك أن النص «علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (صادمة بناءة)»[2] أي أن النص تربطه علاقة بناء وتأسيس مع اللسان.

في حين أن الخطاب «فتعامله يكون لغويا، أو بالوحدات التي شكلت داخل النص دون أن يتعداها إلى ما بعدها»[3] وعليه فالخطاب ذو تشكيل لغوي لساني بحث.

يرى **روبرت دي بوجراند Robert De Beaugrande** أن «النص قد يكون أكثر من كلمة واحدة، وقد يتألف من عناصر ليس لها ما للجملة من الشروط (مثلا: علامات الطرق والإعلان والبرقيات ونحوها)»[4] أي أن النص عبارة عن جملة من الكلمات المترابطة والمتداخلة فيما بينها.

ويرى **الزواوي بغورة** أن «الخطاب يشكل في مجموعة سلطة قائمة بذاتها، وإن كانت منطوقاته تتفاوت من حيث القوة والقدرة»[5] أي أنه ضرب من الألفاظ المنطوقة المتفاوتة من لسان إلى آخر.

---

[1] **جوليا كريستيفا**، المرجع السابق، ص21.

[2] **جوليا كريستيفا**، المرجع السابق، ص21.

[3] **مهى محمود إبراهيم العتوم**، تحليل الخطاب في النقد الحديث –دراسة مقارنة في النظرية أو المنهج–، ص23.

[4] **روبرت دي بوجراند**، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1418، 1998، ص97.

[5] **الزواوي بغورة**، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2000، ص142.

ب–أوجه التشابه:

في حين أن هناك بعض النقاد لم يذهبوا إلى التمييز بين مصطلحي النص والخطاب وهناك من كان مع الفرق والتشابه معا من بينهم

يرى **سعيد يقطين** «إن كل السرديين الذين يقفون عند الحد اللفظي للحكي (جينيت، تودوروف، فاينريش) لا يميزون بين الخطاب والنص، إنهما يستعملان بالدلالة نفسها التي سبق تعيينها عند تحدثنا عن الخطاب. وهكذا نجد في كتابات جينيت مثلا أنه يستعمل الحكي أحيانا، وهو يعني من خلاله الخطاب وأحيانا أخرى النص»[1] أي النص والخطاب وجهان لعملة واحدة أثناء الاستعمال.

يرى **روجر فاولر** أن «كل نص خطاب، فعل لغة من لدن مؤلف ضمني، له تصميم محدد لقارئ ضمني محدد الهوية»[2] أي أنهما كل في واحد لغة وتصميما.

وتقول **جوليا كريستسفا** «النص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العلم والأيدلوجيا والسياسة»[3] أي أن النص والخطاب يخترقان مجالا علميا واحدا.

ويرى **ميخائيل استوبس Michael Stublis** «أن الاختلاف بينهما اختلاف ضئيل لا يجعله يأمل في تأسيس فارق نظري مهم بينهما»[4] أي أن التمييز يكون بنسبة قليلة.

[1] **سعيد يقطين**، انفتاح النص الروائي، ص10.
[2] **سعيد يقطين**، المرجع السابق، ص10.
[3] **سعيد يقطين**، المرجع السابق، ص10.
[4] **محمد العبد**، النص والخطاب والاتصال، ص8.

يرى كل من **جيرار جينيت وتودوروف** أن النص والخطاب «عبارة عن حدث يقع في الزمان والمكان، فالنص حدث يقع في زمان ومكان معينين»[1] أي أن كلاهما يقعان في حدث واحد سواء زماني أو مكاني.

ويرى كذلك **جينيت وتدوروف** أن كل من هاذين المصطلحين «يهدف إلى إيصال معلومات ومعارف ونقل وتجارب إلى الملتقى من خلال أن النص تواصلي وتفاعلي عبر قيام علاقات مختلفة بين أفراد المجتمع المختلفة»[2] أي أن النص والخطاب يشتركان في غاية تواصلية واحدة.

ويعتبران كذلك أن النص والخطاب «ينتميان إلى اللغة ذلك أنه إذا كان من الواجب بوجه عام التفريق بين إشارات تواصلية لغوية وإشارات تواصلية غير لغوية، فإن النص والخطاب يفهمان قبل كل شيء بأنهما الجزء اللغوي من فعل التواصل»[3] وبالتالي كل منهما له انتماء لغوي تواصلي.

ويرى كذلك أن كل من هذين المصطلحين «منغلق ومنفتح على نفسه ولهما عالمهما وحياتهما الخاصان بهما»[4] أي أنّ كلاهما يشتركان في سمة الانفتاح والانغلاق.

---

[1] **محمد العبد**، المرجع السابق، ص8.

[2] **نصيرة لكحل**، النص والخطاب بين المفهوم والاستعمال، مجلة مقاليد، جامعة الجلفة، الجزائر، ع5، ديسمبر، 2013، ص148.

[3] **نصيرة لكحل**، النص والخطاب بين المفهوم والاستعمال، ص148.

[4] **نصيرة لكحل**، المرجع السابق، ص148.

ويقول **سعيد يقطين** أيضا «ولما كان النص هو الخطاب المكتوب فهذا يستدعي من يقوم بكتابته، وفعل أو عملية الإنتاج هاته هو ما تسميه ب "السرد"»[1] أي أن كل منهما يتطلبان الكتابة والإنتاج.

وتستعمل **شلوميت** «النص بمعنى الخطاب الشفوي أو الكتابي أو بمعنى آخر هو ما يقرأ»[2] أي أن كلاهما مرهونان بالقراءة.

[1] **سعيد يقطين**، انفتاح النص الروائي، ص11.

[2] **سعيد يقطين**، المرجع السابق، ص11.

الفصل الأول

التناص عند النقاد الغرب و العرب

المبحث الأول: التناص عند النقاد الغرب

يعدّ مصطلح التناص من المفاهيم الحديثة التي لقيت اهتماما بالغا في الساحة النقدية خاصة عند النقّاد الغربيين من بينهم: **ميخائييل باختين، جوليا كرستيفا، رولان بارت، جيرار جينيت**... ويعود أصل هذه الكلمة في اللغات الأوروبية إلى أنها تتكون من مقطعين، المقطع الأول interوهو يعني التبادل، أما المقطع الثاني textualité الذي يدل على النص. وبهذا يتشكّل لنا مصطلح التناص intertextualité الذي يعني التبادل النصي.

يعد مصطلح التناص من المصطلحات التي تنتمي إلى المدرسة التفكيكية والتي تعتبر من أهم المدارس التي جاءت ما بعد البنبوية، حيث أنها نادت بأهمية انفتاح النص الأدبي «أي ما يمثل عملية إثراء وإغناء للنصوص بعضها بعضا بقيم دلالية وشكلية متعددة ومتنوعة،كما يمثل تحررا وانعتاقا للمبدع على نفسه من قيود الثقافة الواحدة، ومن قيد الزمان والمكان»[1] أي أن النقد التفكيكي ينادي بانفتاح النص على نصوص أخرى حيث يزيد ذلك من إثراء هذا النص كما يزيد من ثقافة مؤلفه.

وهذا لا يعني عند بعض الدارسين بأن مصطلح التناص عبارة عن آلية تفكيكية بحتة، وما ينبغي وصف دراسة ما بأنها تفكيكية لمجرد أن التناص كان أحد مباحثها، فليست هذه الآلية حكرا على هذا المنهج بل أنها كانت من المرونة والميوعة بما جعلها قابلة للانتماء إلى أي حقل منهجي جديد.[2]

وهذا معناه أن التفكيكية اشتغلت على مصطلح التناص، لكن هذا لا يعني أنّ هذا الأخير يتنمي إليها فقط وإنما يدخل في مجالات أخرى.

ترجع الجذور الأولى لمصطلح التّناص في الثقافة الغربية إلى «الشكلانيين الروس ويعدّ **شلوفسكي** من أهم الفلاسفة والنقّاد الذين اهتموا بهذا المصطلح، حيث يقول "إنّ العمل الفني يدرك

[1] **أحمد الأخضر الصبيحي**، مدخل إلى علم النص، ص 104

[2] ينظر: **يوسف غلسي**، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ص 389.

في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى وبالإستناد إلى الترابطات» [1]. أي أنّ العمل الأدبي تدرك قيمته من خلال علاقته بأعمال أخرى، كما يعتبر **ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine** من أكبر الفلاسفة والباحثين الذين انشغلوا بقضية التناص، بل كانت البداية الفعلية لهذا المصطلح على يديه.

وهذا ما اتفق عليه معظم النقاد، إلا أنّه قد وجدت له بعض الملامح قبل ذلك في اللّسانيات وبالخصوص عند العالم اللغوي **فرديناند دي سوسير** حيث «نبّه هذا الأخير إلى الخاصية التفاعلية للغة وأثبت أن الكلمة لا تكون وحدها»[2]. وهذا يدلّ على أن التناص كان موجودا من قبل لكن لم تكن دراسته عميقة.

أ- التناص عند ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine:

لم يستعمل **باختين** مصطلح التناص وإنما أطلق عليه مصطلح آخر هو مصطلح الحوارية، وقد درسه دراسة نظرية في كتابه (شعرية دوستويفسكي)، «فالحوارية عنده هي جملة من الأفكار والرؤى التي عبّر عنها في العديد من مؤلفاته المتنوعة الاختصاصات، وقد استعملها لوصف العلاقة القائمة بين الخطابات على اعتبار أنها تنتمي إلى عالم الخطاب لا إلى عالم اللسان، وتتعلق بالعبر اللسانية وليست باللّسانيات، وذلك لقيامها على المستوى الدلالي المشترك بين المتخاطبين»[3]. وبالتّالي فإن الحوارية تنتمي إلى الخطاب.

انطلق **باختين** في نظريته الحوارية من الرواية، وقد كانت أعمال الفيلسوف **دوستويفسكي** بمثابة الأساس الأول لهذه النظرية، حيث «رأى أنّ الرواية هي جنس تعبيري تمتزج داخله لغات متعددة وأصوات مختلفة وأجناس تعبيريه متباينة ضمن علاقة حوارية تعكس حوار المعارف وانفتاح

[1] **محمد عزام**، النص الغائب، منشورات اتحاد الكتابة العرب، دمشق، د. ط، 2001، ص29.

[2] **عبد القادر بقشي**، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، إفريقيا الشعب المغرب، د. ط، ص 18.

[3] **نجاة عرب الشعبة**، حوارية باختين دراسة في المرجعيات و المفردات، جامعة التواصل في اللغات و الثقافة و الآداب، جامعة عنابة، سبتمبر 2012 ، ع 31، ص 52.

بعضها على بعض»[1]. أي أنّ الحوارية عند باختين تتمثل في مجموعة من اللغات والأصوات المتداخلة فيما بينها تشكّل بذلك حوارا.

تعدّ نظرية الملفوظ عند باختين نقطة أساسية في تكوين مفهوم التناص إذ يقول بأنّ "كل ملفوظ (سواء أكان ينتمي إلى الأدب أم لا) هو متجذر في سياق اجتماعي يسِمه بعمق،كما أنه موجّه لأفق اجتماعي وكل ملفوظ كل تعبير هو حامل لكلام غير متجانس يشكّله، فالتباين المشكّل للكلام يشبه اختلاف الألسن فبعد بابل حلّ التشظي اللساني محلّ وحدة اللغة، فكل عبارة حاملة لكلام مغاير يسمها إلى حد لم تبق هناك عبارة متلقاة بريئة من تلفظ سابق، فالملفوظ عند باختين يتكون من سلسلة ملفوظات أخرى تشكّله وكل ملفوظ عنده يرجع إلى الحوار وذلك إذا كان اختلاف الملفوظ يشبه اختلاف الألسن[2].

إن الحوارية من وجهة نظر الفيلسوف **باختين** «هي سمة لصيقة بكل خطاب لأن الخطاب لا ينشأ من فراغ بل ينبثق من رحم الخطابات السابقة، ويشكل أرضية تبنى عليها الخطابات اللاحقة، فضلا عن ذلك فإن الخطاب بقدر ما يصدر عند ذاته فهو يوجّه في الآن ذاته إلى ذات أخرى لذا يعتبر باختين العمل هو حلقة ضمن سلسلة التبادل اللفظي».[3]ويؤكد هذه الفكرة بقوله: «وحدة آدم ذاك المتوحد كان يستطيع أن يجتنب هذا التوجه الحواري نحو الموضوع مع كلام الاخرين وهذا غير ممكن بالنسبة للخطاب البشري الملموس».[4] فالتبادل الكلامي ضروري في الخطاب.

فالخطاب عند **باختين** لابدّ ان يأخذ من خطابات أخرى سابقة له حتى تتشكل ما يسميها بالحوارية. ففي نظره لا يوجد خطاب لا يأخذ من خطاب آخر وكلام الناس كلّه يحتوي على الحوارية إلا كلام آدم عليه السلام. كما أنه يجد صعوبة في التمييز بين الخطابات عندما تكون في خطاب

[1] **نجية سعدات**، النقد الروائي العربي و المرجع الغربي، مجلة علامات، 2004، ج 54، ص 213.

[2] ينظر، **نتالي بييقي غروس**، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دارنينوى، سوريا، د.ط، 2012 ، ص 33.

[3] **نجية سعدات**، النقد الروائي العربي و المرجع الغربي ، ص215.

[4] **أحمد ناهم**، التناص في شعر الرواد ، ص 18.

واحد إذ يقول:" ولما كانت العلاقة الحوارية مع كلام الآخرين هي علاقة في جوهرها متباينة ومولدة لتأثيرات أسلوبية مميزة داخل الخطاب، فإنها مع ذلك تستطيع أن تتشابك تشابكا وثيقا وأن يصير من الصّعب عند التحليل الأسلوبي التمييز بين شقي هذه العلامة.[1]

إنّ العلاقة الحوارية بين كلام الآخرين هي الحوار بين طرفين المتكلم والمخاطب أي (المرسل والمستقبل)، ويصعب التفريق بين الطرفين لأنهما يقومان بنفس العملية، أي يتحول المتكلم إلى مخاطب والعكس صحيح.

يرى **ميخائيل باختين** أنّ الرواية عبارة عن إطار تتحاور فيه مجموعة من الأصوات إذ تتحاور متأثرة بمختلف القوى الاجتماعية من طبقات ومصالح فئوية وغيرها. كما يرى بأن العلاقات الحوارية تعني لفظين أو تعبيرين اثنين في نوع من العلاقة الدلالية تدعى بالعلاقة الحوارية، وهي علاقة دلالية تقام بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي[2].

فالعلاقة الحوارية عند **باختين** تنتسب إلى الخطاب ويشترط فيها وجود تعبيرين إذ يقول بأنه «لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة تعبيرات أخرى وهذه العلاقة جوهرية تماما. ولذا فإن النظرية العامة للتعبير هي في منظوره انعطافة يمكن تفاديها كي نصل إلى دراسة هذا المظهر من مظاهر المسألة»[3] **فميخائيل باختين** ينفي وجود تعيير معزول عن تعبيرات أخرى وهذا ما يسميه بالحوارية (علاقة ملفوظ لملفوظات أخرى).

الحوارية نوعان عند **باختين**: النّوع الأول هو الأسلوب الخطي الذي يتمثل «ميله الأساسي في خلق خطوط محيطية واضحة وخارجية لخطاب آخر الذي هو نفسه وفي ذات الآن خطاب

[1] ينظر:**أحمد ناهم**، المرجع السابق، ص19.

[2] ينظر: **فاطمة لطيف عبد الله روي ناظم حسن**، حوارية اللون عند التكعيبيين، مجلة كلية التربية الاسلامية، جامعة بابل، نيسان ، 2017، ع 32، ص 315.

[3] **تريفينان تودوروف**، ميخائيل باختين (المبدأ الحواري)، ص 136.

أضيفت عليه من الداخل سمات فردية فقيرة "[1]فالأسلوب الخطّي يتمثل فيه الكاتب بخطاب الآخر مع إضافة بعض السمات الفردية. أما النوّع الثاني هو الأسلوب التصويري حيث "يحاول سياق كلام المؤلف أن يبدّد كثافة خطاب الآخر وانغلاقه على ذاته لكي يمتصه ويمحو حدوده»[2]. أي أنّ الأديب يضيف عليه سمات فردية مما يجعله قادرا على اكتشاف دلالات أخرى.

كما يؤكد **باختين** أن كل أسلوب «مهما كانت درجة أصالته لا يخلو من سجالات أسلوبية داخلية لكتاب متعددين، ويفسر ذلك بأن الفنان الناشر ينموا في عالم مليء بكلمات الآخرين، فيبحث في خضمّها عن طريقه أن كل عضو من أعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلمات لسانية محايدة ومتحررة من تقويمات الآخرين، إنّ فكره لا يجد إلا كلمات قد تم حجزها»[3]، فالكاتب في نظر باختين يعيش في عالم مليء بكلمات الآخرين وأن الكلمة التي نستعملها هي دائما لها علاقة بأصوات أخرى.

تشترك حوارية **باختين** في مصطلحات أخرى منها: تعدد الأصوات أو تسمى بالبوليفونية والتعدد اللغوي.

البوليفونية: يعتبر **باختين** من أهم الباحثين في الرّواية البوليفونية، وقد قام بدراستها في العديد من الأبحاث منها:كتاب الماركسية،كتاب فلسفة اللغة، وكتاب شعرية دوتسويفسكي ... والبوليفونية تعني تعدد الأصوات.

ورد في معجم السرّديات بأنّ مصطلح تعدد صوتي استعارة استعملها دارسوا الكلام وقد أخذوها من مجال الموسيقى، حيث يعني التناسق القائم بين الأصوات كما يعني هذا المصطلح أن أي قول يقال يشتمل على أصوات وآراء منسوبة إلى آخرين غير الذي قال القول. ويذهب **باختين** إلى أن ما يظن أنه من قبيل الخطاب ذي النزعة الذاتية الخالصة ليس إلاّ خطابا مستنبطا لخطابات

[1] **تريفينان تودوروف**، المرجع السابق، ص 136.

[2] **تريفينان تودوروف**، المرجع السابق، ص 136.

[3] **محمد الأخضر الصبيحي**، مدخل إلى علم النص ص 102.

خارجية أخرى[1]. وهذا يعني أن مصطلح البوليفونية أُخِذ من عالم الموسيقى، ويعني الانسجام والتآلف بين الأصوات،.

كما يعرّفها **جميل حمداوي** «لغة أنها تعني تعدد الأصوات وقد أخذ هذا المصطلح من الموسيقى ليتم نقله إلى حقل الأدب والنقد. ومن ثم فالمقصود بالرواية البوليفونية تلك الرواية التي تتعدد فيها الشخصيات المتحاورة، تتعدد فيها وجهات النظر وتختلف فيها الرؤى الإيديولوجية بمعنى أنها رواية حوارية تعددية إيديولوجية تنحوا المنحى الديمقراطي جيث تتحرر بطريقة من الطرائق من سلطة الراوي المطلق وتتخلص أيضا من أحادية المنظور واللّغة والأسلوب»[2] فاللغة مصطلح رحلي رحل من الموسيقى إلى الأدب والنقد.

نستنتج من هذا المفهوم أن الرّواية البوليفونبة تحتوي على آراء متناقضة ومخالفة لرؤية الكاتب، أي أنّ تعدد الأصوات يقوم أساسا على تعدد الآراء والإيديولوجيات والتصورات والأفكار. وبمعنى آخر «ترتكز هذه الرواية المتعددة الأصوات على حرية البطل النسبية واستقلالية الشخصية في التعبير عن مواقفها بكل حرية وصراحة، ولو كانت هذه المواقف بحال من الأحوال مناقضة لرأي الكاتب»[3]. وهذا معناه أنّ البوليفونية تركز كذلك على حرية البطل وعلى حرية الشخصيات في التعبير عن آرائها ولو كانت مخالفة لرأي المؤلف.

أما **ميخائيل باختين** فإنه يعرّف الرّواية البوليفونية بقوله «إنّ الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع، وبين جميع عناصر البنية الروائية توجد دائما علاقات حوارية، أي إنّ هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف

[1] ينظر: **محمد القاضي وآخرين**، معجم السرديات ص 101.

[2] **جميل حمداوي**، أسلوبية الرواية، صحيفة المثقف، ط1، 2016 ،ص 38.

[3] **جميل حمداوي**، أسلوبية الرواية، ص 38-39.

الأبحاث في عمل موسيقي».[1] فالبوليفونية عند **باختين** تتجلى بصورة واضحة في النصوص الأدبية وبالخصوص النصوص السردية والروائية.

يرى باختين أنّ **دوستويفسكي** هو مؤسس ورائد الرواية البوليفونية، حيث يقول "وبهذا يكون **دوستويفسكي** خالق رواية متعددة الأصوات لقد أوجد صنفا روائيا جديدا بصورة حوهرية"[2]. جيث أنه كان رائدا في طريقة سماعه للأصوات التي ترن في مجتمعه، ونقلها في أعماله الروائية في جوّ بوليفوني وحواري كبير وإن كان باختين قد ترصد تعددية الأصوات في هذه الروايات، إلاّ أنه يؤكد ضرورة تبصر أن توظيفه لهذا المصطلح نبع من الموسيقى على سبيل المجاز[3]. أي أن **دوستويفسكي** هو الذي شكّل الرواية البوليفونية وهذه الأخيرة هي عبارة عن مفهوم موسيقي انتقل إلى مجال الأدب، حيث أصبح يدل على حوارية الشخصيات وهذا رغم اختلاف العمل الأدبي على الموسيقى وهو ما يدلّ على مجازيته.

وبهذا فإن تعدّد الأصوات عند **باختين** يتلخص في " وجود منظورات إيديولوجية سردية متنوعة تتحاور فيما بينها، إذ ينسحب الروائي تاركا حلبة الصراع للشخصيات لتعبر بكل حرية وطلاقة عن وعيها الإيديولوجي الذي يوظف رؤى إيديولوجية مختلفة، ولكن خدمة لمنظوره الإيديولوجي فيوجه ويعلق ويتحكم في نصه ليصبح مستبدا وممتلكا له".[4]

إنّ الرّواية البوليفونية هي مجموعة من الأفكار والتصورات والإيديولوجيات المتناقضة فيما بينها، جيث أنها تتعارض فليس المهم هو الروائي وإنما المهم هو هيمنة الشخصيات وتعبيرها عن رأيها بكل استقلالية وحرية وهذا عكس الرواية المونولوجية.

---

[1] **ميخائيل باختين**، شعرية دوستويفسكي، ص 59.

[2] **ميخائيل باختين**، المرجع السابق، ص 11.

[3] ينظر **أم السعد حياة**، أهمية النص والحوارية والبوليفونية في المجال التعليمي انطلاقا من تنظيرات ميخائيل باختين، مجلة تعليمات، جامعة الجزائر، 2011، ع 2، ص 25.

[4] **متلف آسية**، البوليفونية وجماليات تعدد الأصوات السردية في رواية أشباح المدينة المقتولة لبشير مفتي، مجلة اللغة الوظيفية، جامعة الشلف، ع2، ص 145

التعدد اللغوي: يتطلب تعدد الأصوات تعدد لغوي حتى يؤكد حواريته «فالتعدد الصوتي والتعدد اللساني يدخلان إلى الرواية وينتظمان فيها ضمن نسق أدبي منسجم»[1]. وهذا معناه أن التعدد اللغوي وثيق الارتباط بالبوليفونية،كما يعتبر من مقومات الحوارية عند **باختين**. ويعدّ هذا الأخير التعدد اللغوي ميزة لا يمكن لعلم اللغة أن يدرسها. أي تعتبر من اختصاص ما بعد علم اللغة وهذه الظواهر هي تقليد الأساليب، والمحاكاة الساخرة، والحكاية، والحوار أي أنّ المصطلحات التي أتى بها الناقد ميخائيل باختين لم تدرسها اللسانيات.[2]

يرفض **باختين** نظرية أحادية اللّغة. واللّغة التي تهمّه ليست اللّغة النّسق ذات البنية الثابتة وإنّما اللّغة الملفوظ- الكلمة – الخطاب – المحمّلة بالقصدية والوعي والسائرة من المطلقية إلى النسبية، والتي تبتعد من دلالة المعجم لتحتضن معاني المتكلّمين داخل الرّواية. فالتعدّد اللّغوي عند باختين عبارة عن أساليب لغوية متنوعة ولهجات اجتماعية وإقليمية ورطانات مهنية.[3]

تتميّز حوارية **باختين** بالتعددية اللغوية حيث أقام نظريته في الرّواية على أساس لساني،كما أن اللّغة عنده ليست نظاما ثابتا أو جامدا وإنما هي مجموعة من الملفوظات.

يورد **باختين** ثلاثة مظاهر أساسية للحوارية: التّهجين، الحوار الخالص الصريح وتعالق اللغات والملفوظات.

التّهجين: يعتبر التّهجين من المصطلحات النّقدية التي تطرق إليها الناقد **ميخائيل باختين** في كتبه: الماركسية وفلسفة اللغة، شعرية **دوستويفسكي** واستيتيقا الرواية ونظريتها. وقد عرّفه بأنه «مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية وبفارق

[1] **ميخائيل باختين**، الخطاب الروائي، تر :محمد برادة، دار الفكر للدراسات، القاهرة، ط1 1987 ص68

[2] ينظر: **باختين**، شعرية دوستويفسكي ص 270.

[3] ينظر: **سامية داودي**، صوت المرأة في روايات إبراهيم سعدي، أطروحة لتيل شهادة دكتوراه جامعة تيزي وزو، ص 30 -31.

اجتماعي أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ»[1]. وهذا معناه أن النّص الروائي يمكن أن يحتوي على أكثر من لغة داخل الخطاب الواحد أي إنّ اللّغات تندمج إلى حدّ كبير فيما بينها.

وعرّفه أيضا أنه «الخلط في إطار قول واحد وملموس، بين إدراكين لغويين مختلفين اثنين أو أكثر مفصولين بشكل واسع عادة في الزّمان والمكان الاجتماعي»[2]. فرغم عنصري الزمان والمكان إلا أنه يمكن للرّواية أن تحتوي على أكثر من لغة في النّص الواحد.

يمكن القول أن التّهجين هو كل ملفوظ ينتمي حسب مؤشراته النحوية (التركيبية) والتوليفية إلى متكلّم واحد، لكن يمتزج فيه عمليا ملفوظان وطريقتان في الكلام وأسلوبان ولغتان ومنظوران دلاليان واجتماعيان.[3]

فهو بمثابة علاقة جدلية بين لغتين في الملفوظ الواحد. وينقسم التّهجين إلى قسمين: التّهجين الإرادي: ويُعرّفه **باختين** بقوله هو الإضاءة المتبادلة بين لغة محلّية ولغة أجنبية في عملية الخلق الأدبي على تأكيد إدراك العالم في كتاب اللغتين وتعطيه شكلا، وكذلك تفعل مع شكليهما الداخليين وأنظمة قيمها الخاصة، وبالنّسبة للوعي الذي يخلق العمل الأدبي ليس ما يظهر من الحقل الذي يضيعه اللّسان الأجنبي هو النظام الصّوتي للغة المحليّة أو خصائصها المورفولوجية أو في معجمها المجرد بل وبدقة ذلك ما يجعل من اللغة إدراكا محسوسا للعالم لا يمكن ترجمته إطلاقا وبالتحديد أسلوب اللغة كوحدة واحدة.[4]

فالتّهجين الإرادي أو ما يسمى بالقصدي هو الذي يعتمد فيه المتكلّم أن يضع روايته في جو من التفاعلات والتصورات الإيديولوجية. أما النوع الثاني هو التهجين اللاإرادي «الذي يشكّل إحدى

---

[1] **جميل حمداوي**، أسلوبية الرواية، ص 103.

[2] **جراهام آلان**، نظرية التناص، تر: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، 2011، ص 288.

[3] ينظر: **ميخائيل باختين**، الخطاب الروائي، ص76.

[4] ينظر: **تريفيتان تودوروف**، ميخائيل باختين والمبدأالحواري، ص123.

الصيغ الهامة للوجود التاريخي وبصيرورة اللغات»[1] ويتصف هذا النوع بالعشوائية لأن وقوعه يكون دون قواعد محكمة ودون ضوابط معينة.

يمكن القول أن **ميخائيل باختين** هو أول من تحدث عن التهجين باعتباره نمط روائي جديد حيث يشكل عنصر أساسي في حواريته، كما يعتبره ميزة أسلوبية في الرواية فهو الذي ينقل النص الروائي من خطاب أحادي اللغة إلى خطاب بوليفوني متعدد الأصوات. فالرواية المهجنة هي رواية بوليفونية متعددة الأساليب واللغات والايديولوجيات.

الحوار الخالص الصريح: يعد هذا المصطلح عنصر أساسي في النص الروائي ويقصد به **ميخائيل باختين** «ما سماه **أفلاطون** منذ زمن بالمحاكاة المباشرة، أي حوار الشخصيات فيما بينها داخل الحكي. وهذا الحوار بالنسبة له لا يكون قاصرا على الأغراض الذاتية النفعية للشخوص ولكنه يتغذى من الحوارية الكبرى في الرواية أي من التهجين والأسلبة»[2]، فالحوار الخالص هو حوار عادي يكون بين الشخصيات السردية في الرواية.

تعالق اللغات والملفوظات من خلال تحاورها: لكي تكون الرواية حوارية لابد أن تدخل لغتها في علاقات مع لغات أخرى وهذا التداخل له ثلاثة صيغ:

الأسلبة: حيث يعرفها **باختين** بأنها «تظهر في الملفوظ لغة واحدة غير أنها مقدمة في صورة آنية ولا يمكنها أن تحصل على هذه الصورة الآنية، إلا إذا قدمت بواسطة وعي لغة آنية خفية تعمل بشكل غير مباشر»[3]. وفي الأسلبة «يعمل الوعي اللّساني للمؤسلب فقط بالمادة الأولية للغة موضوع الأسلبة فيضيفها، ويدخل إليها اهتماماته الأجنبية لكن لا يدخل إليها مادته الأجنبية المعاصرة»[4] فالأسلبة عند باختين هي عبارة مجموعة من الأساليب تؤدي إلى تشكيل أسلوب واحد في الرواية.

---

[1] **ميخائيل باختين**، الخطاب الروائي، ص 180.

[2] **حميد الحميداني**، أسلوبية الرواية منشورات دراسات تسال، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 90.

[3] **حميد الحميداني**، المرجع السابق، ص 87.

[4] **ميخائيل باختين** ،الخطاب الروائي ،ص 123.

التنويع: هو نوع من الأسلبة بحيث تندمج اللغة المعاصرة مع اللغة المؤسلبة يتميز هذا التنويع "بأن المؤسلب يدخل على المادة الاولية للغة موضوع الأسلبة، مادته الأجنبية المعاصرة متوخيا من ذلك اختيار اللغة المؤسلبة بإدراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنسبة لها[1] .

اللغة المؤسلبة هي اللغة اللتي يتغير أسلوبها الحقيقي ويظهر ذلك في اللفظ ففي التنويع لا يشترط حضور لغتين كما في التهجين، وإنما تتجلى في الملفوظ لغة واحدة تكون مقدمة عن طريق لغة خفية غير مباشرة.

الباروديا (المحاكاة الساخرة): تعتبر نوع من الأسلبة حيث تقوم على عدم توافق نوايا اللغة المشخصة مع مقاصد اللغة المشخصة، فتقاوم اللغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها.كما يشترط في الأسلبة الباروديه ألا يكون تحطيم لغة الآخرين بسيطا وسطحيا بل عليها أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كلّ جوهري مالك لمنطقة وكاشف لعالم فريد مرتبطا ارتباطا وثيقا باللغة التي بُوشرت عليها.[2]

تتميز الباروديا عند **ميخائيل باختين** بالغموض حيث تقوم على مبدأ اللاتوافق بين نوايا اللغة المشخصة، فتقاومها وذلك عن طريق تحطيمها وفضحها ويعتبر عدم التوافق بين النص السابق والنص اللاحق هو ما سماه باختين بالمحاكاة الساخرة.

2- جوليا كريستيفا:

تعد الناقدة البلغارية **جوليا كريستيفا** أول من استعمل مصطلح التناص وذلك في منتصف القرن العشرين، «وقد تبلور هذا المصطلح في عدة أبحاث لها كتبت بين (1966-1967) وصدرت في مجلتي كيل تيل وكريتيك، فقد كانت **كريستيفا** من أنشط أعضاء جماعة تيل كيل، بل كانت من مُنظّريها الأساسيين، وأعيد نشر أبحاثها في كتابيها سيموتيك ونص الرواية، وفي مقدمة كتاب

[1] ينظر:**ميخائيل باختين**، المرجع السابق ، ص 18.

[2] ينظر: **ميخائيل باختين**، المرجع السابق، ص 18.

دوستويفسكي لباختين»[1] كما كان لها دراسة مهمة بعنوان ثورة اللغة الشعرية، حيث عرفت فيها مصطلح التناص وتوسعت فيه وقامت بدراسة نماذج عنه.

كما قامت الباحثة **كريستيفا** بنشر مجموعة من الدراسات والمقالات التي عالجت فيها قضية التناص. فمن بين مقالاتها التي حققت شهرة واسعة «مقالة The Bounded Text،و Word Dialogue And Novel حيث كتبت هذين المقالين جينما جاءت إلى باريس من مسقط رأسها بلغاريا»[2]. تعتبر **جوليا كريستيفا** من أهم النقاد الذين درسوا قضية التناص دراسة عميقة بل تعدّ هي أول من ابتكر هذا المصطلح بعد أن استوحته من دراسات أستاذها **ميخائيل** الذي تعتبر مؤلفاته البداية التي انطلقت منها.

منحت **كريستيفا** لمصطلح التناص معنى أكثر شمولية من المعنى الذي منح لمصطلح الحوارية عند **باختين،** حيث عرفته بأنه تقاطع النصوص وتداخلها و"هذه الفكرة سبق إليها العالم اللغوي السويسري **فرديناند دي سوسير،** حيث تحدث عن التصحيفات واستخدم مصطلح التصحيف وعدّه من الخصائص الجوهرية لبناء اللغة الشعرية، وفي مقابل ذلك أطلقت جوليا على هذا المصطلح التصحيفية والتي عرفتها بقولها هي امتصاص نصوص معاني متعددة داخل الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجهة من طرف معنى معين وهذا يعني أن العالم اللغوي **سوسير** كان سباقا في هذا المجال. [3]

قامت **جوليا كريستيفا** بتطوير فكرتها حول التناص في كتابها أبحاث من أجل تحليل علامتي، وتوصلت إلى نتيجة مفادها أن التناص ميزة أو خاصية لا يستطيع أن ينفلت منها أي مكتوب على

[1] **أحمد ناهم**، التناص في شعر الرواد ص20.

[2] **أحمد زبير عباسي**، التناص مفهومه وخطر تطبيقه على القرآن الكريم، رسالة علمية مقدمة لنيل درجة دكتوراه، الجامعة الإسلامية العالمية، باكستان، 2014، ص41.

[3] ينظر: **جوليا كريستيفا**، علم النص، ص 78.

الإطلاق، فكل نص ينبني كفسيفساء من الاستشهادات أنه امتصاص وتحويل لنص آخر[1]. أي أن التناص هو امتصاص لنصوص أخرى سابقة له فلا يوجد نص معزول عن الكتابات السابقة.

عرّفت **كريستيفا** النص تعريفا جديدا، حيث أنها استفادت من المفاهيم التي قدمتها المدارس السابقة كالمدرسة البنيوية مثلا. وقد عرفته بأنه «جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه فالنص إذن إنتاجية»[2] ومعنى هذا أن النص هو جهاز لغوي يقوم بعملية الربط بين اللغة والكلام، وذلك من أجل القيام بوظيفة الإخبار.

يرتبط مفهوم التناص عند **كريستيفا** بالإنتاجية النصية حيث تعتبر النص إيديولوجيم، والذي يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي الذي يمكننا قراءتها ماديا على مختلف مستويات بناء كل نص تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والإجتماعية. حيث أن اعتبار النص بالنسبة لها كإيديولوجيم يحدد منهجية السيميائيات التي تدرس النص كتداخل نصي، وأن إيديولوجيم نص ما هو إلا البؤرة التي تستوعب داخلها العقلانية العارفة تحول الملفوظات التي لا يمكن اختزال النص فيها أبدا إلى كل جامع النص.[3]

ومن هنا نستنتج بأننا لا نستطيع فهم مصطلح التناص عند **كريستيفا** إلا عن طريق دمجه بما سمته إيديولوجيم، وهو مصطلح أخذته من الفكر الباختيني والتناص عندها هو عملية إنتاج مستمر.

تتمثل الإنتاجية عند **كريستيفا** في «أن علاقة النص باللغة التي تتموقع فيها تصبح من قبيل إعادة التوزيع عن طريق التفكيك وإعادة البناء مما يجعله صالحا لأن يعالج بمقولات منطقية ورياضية

[1] **نعيمة فرطاس**، نظرية التناصية والنقد الجديد، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية جامعة محمد خيضر، بسكرة، جوان 2007 ، ع1، ص 242.

[2] **جوليا كريستيفا**، علم النص ص21.

[3] ينظر:**جوليا كريستيفا**، المرجع السابق، ص22.

أكثر من صلاحية المقولات اللغوية الصرفة له».[1] أي أن علاقة النص باللغة هي علاقة إعادة توزيع بواسطة الهدم وإعادة البناء.

كما يمثل النص عند **كريستيفا** «عملية استبدال من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحديد البعض الآخر ونقضه، وترتبط بهذا المفهوم عند **كريستيفا** فكرة النص باعتباره وحدة إيديولوجية على أساس أن إحدى مشكلات السيميولوجيا أنذاك تصبح طرح التقسيم البلاغي القديم للأجناس الأدبية، لتحل محله عمليات تحديد النصوص المختلفة بالتعرف على خصوصية النظام الذي يهيمن عليها في سياقها الثقافي الذي تنتمي إليه»[2]. بمعنى أن النص يتفاعل دائما مع نصوص أخرى سابقة عليه أو معاصرة له وبهذا لا ينشأ من العدم.

عرفت **جوليا كريستيفا** التناص تعريفات كثيرة حيث «جعلته مقابل المناص أي مثله في ذلك النص غير المنتهي دائما، حيث المعنى يكون أساسا متذبذبا وغامضا في مقابل المعنى المنتهي، وحيث الدلالة تكون محددة بدقة متناهية»[3]. فكل نص يتكون من نصوص أخرى حاضرة فيه فعن طريق تفاعل وتعالق هذه النصوص يشكل النص الجديد زيادة في المعنى وفي الدلالة.

كما ترى الناقدة **كريستيفا** «أن كل نص يشكل من تركيبه فسيفسائية من الاستشهادات والاقتباسات والإشارات والعلامات والإحالات، وأن النّص الأدبي عملية إنتاجية تعتمد على التناص. فالنص ليس بنية مغلقة وهو ينتج بالقوة قواعد كتابته الخاصة. وتنتمي العملية التناصية المنفتحة على النص التاريخي والاجتماعي معا إلى لغات الإحالة أو المرجعية (العلاقات مع العالم) وإلى لغات

[1] **صلاح فضل**، مناهج النقد المعاصر مبريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2002، ص162.

[2] **صلاح فضل**، المرجع السابق، ص162.

[3] **نتالي بييقي**، مدخل إلى التناص،ص 14.

التضمين أي اللغات الانعكاسية العلاقة مع النص»[1] معنى هذا أن الباحثة **كريستيفا** تعارض فكرة النص المغلق وتؤكد بأن كل نص له علاقة تفاعلية مع نصوص أخرى متداخلة فيه.

إضافة إلى هذه التعريفات "كانت ترى هي ومن يعمل معها في مجلة تيل كيل أن النص لا يقوم بذاته، وإنما هو مجموعة من تقاطعات لنصوص أخرى يقوم بامتصاصها فتنخرط في بنيته. وبالتالي يكون كل نص كموازيك من الاستشهادات فكل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر"[2]. أي لا يوجد نص بريئ مستقل بنفسه بل كل نص هو خلاصة تبادل مجموعة من النصوص.

كما أن الخطاب الشعري من وجهة نظر **كريستيفا** يحيلنا إلى مدلولات خطابية تختلف عن بقية الخطابات الأخرى بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، وهي ميزة تقوم عليها الشعرية التي تستعين بدلالات وأبنية تصويرية من النصوص الأخرى وتستند على مبدأ الانزياح واستدعاء الماضي بوصفه مرجعا أساسيا لبناء الفضاء النصي، لذلك اعتبرت ظاهرة التناص أساسا لولادة الشعر بوصفها الظاهرة الممتدة الجذور عبر التاريخ[3].

تناولت **جوليا كريستيفا** في كتابها ثورة اللغة الشعرية التناص، حيث وضعته باعتباره نظاما يتألف من دلالات متداخلة ناشئة عن تحولات لملفوظات متنوعة تصدر عن ذوات حقيقية وحوارات بين نصوص مختلفة تنبثق من سياقات متعددة تتقاطع كلها ضمن فضاء نصي شامل ممتد قادر على الامتصاص والتحويل. فلا يتم التناص إلا عن طريق تحويل النظم الإشارية الكامنة في البنى السوسيولوجية والأنساق التاريخية التي تعد مؤثرات خارج نصية، ثم نقلها إلى البنية الداخلية للنص بعد تفكيكها وإعادة إنتاجها وفق قوانين مخصوصة أي أن التناص لا يكون إلا عن طريق تفكيك وتحليل

[1] **نبيل راغب**، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لو نجمان، منتدى سور الأزبكية، القاهرة، ط1، 2003 ، ص677-678.

[2] **فيصل الأحمر**، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010، ص145-146.

[3] ينظر: **بوترعة الطيب**، التناص في الشعر الجزائري المعاصر، ص15.

النصوص وإعادة بناءها وذلك وفق مجموعة من القوانين والقواعد الخاصة من بينها المحافظة على السياق.[1]

فالنص كما تصفه **كريستيفا** بأنه «وليد خارج واقعي ولا متناه في حركته المادية لأنه يقوم بممارسة تعددية أو تنزعه من تبعية وسكونية مما يشير إلى انفتاحه على أنساق متنوعة وعدم خضوعه للثبات أو التزامنية"»[2]؛ أي ترى بأن النص له طابع متغير لا نهائي منفتح على أنساق مختلفة.

يتركب النص في نظر كريستيفا من مستويين:

أولا: النص الظاهر: وهو «ذلك الجزء الذي يرتبط بلغة التخاطب والذي يعرض بنية قابلة للتحديد ويقدم صوتا متكلما منفردا ومتماسكا»[3]؛ أي أنه يقصد به النص المكتوب الذي تحكمه قوانين لغة التخاطب. كما يعني «القراءة السطحية ويتضمن الدلالات الواحدة التي تقترن بالملفوظات من حيث هي تراكيب لسانية، صوتية، لفظية، تركيبية»[4]، والمقصود بالقراءة السطحية المستوى السطحي للنص.

ثانيا: النص المولد: ويقصد به «ذلك الجزء من النص الذي ينبع من الطاقة الغريزية المنبثقة من اللوعي، والذي يمكن التعرف عليه من حيث الأدوات الفونيمية كالإيقاع والترنيم واللحن»[5]؛ أي أنه يتمثل في المستوى العميق للنص، يمكن القول بأن معنى النص الظاهر والنص المولد عند **جوليا كريستيفا** هو نفس معنى البنية السطحية والبنية العميقة عند تشومسكي الذي يعد رائد المدرسة التوليدية التحويلية.

---

[1] ينظر :**خولة محمد عبد المجيد الوادي**، التناص السيميائي القصة القصيرة الفلسطينية نموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2007، ص18.

[2] **خولة محمد عبد المجيد الوادي**، المرجع السابق، ص16.

[3] **جراهام آلان**، نظرية التناص، ص76.

[4] **خولة محمد عبد المجيد الوادي**، التناص السميائي: القصة القصيرة الفلسطينية نموذجا، ص19.

[5] **جراهام آلان**، نظرية النص، ص76.

مستويات التناص عند جوليا كريستيفا:

وضعت الفيلسوفة والأدبية كريستيفا ثلاثة أنماط للتناص:

1-النفي الكلي: ويكون المقطع الدخيل فيه منفيا كليّا ومعنى النص المرجعي مقلوبا.

2-**النفي المتوازي**: يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه إلا أن هذا لا يمنح اقتباس لوتريامون للنص المرجعي معنى جديدا معديا للإنسية والعاطفية والرومانسية التي تطبع الأول.

3- النفي الجزئي: ويكون فيه جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيا.[1]

ففي المستوى الأول يقوم الكاتب بنفي النصوص التي يجري عليها التناص أي أنه يعود إلى النصوص الغائبة ويوظفها توظيفا خفيا، ويقوم القارئ الذي يتميز بالذكاء من فهم النص وتفكيك شفراته. أما في المستوى الثاني فيعتمد المبدع في أبحاثه على مجموعة من النصوص الغائبة ويقوم بتوظيفها في نصه محافظا على دلالة النصوص الغائبة. أما في المستوى الأخير فيقوم الكاتب بأخذ جزء أو بعض أجزاء النصوص الغائبة ويقوم بتوظيفها في نصه الجديد.

استقت **جوليا كريستيفا** نظريتها التناصية من حوارية **باختين** فقد «اعتمدت على العديد من المصطلحات التي جاء بها هذا الأخير من بينها الكلمة الأدبية فقد استخدمتها بمعنى تقاطع السطوح النصية بدلا من المعنى الثابت وعالجتها كرمز حواري بين كتابات عديدة. ولا يقتصر تقاطع السطوح النصية لديها على دائرة ما بل إنه يكون مفتوحا لا نهائيا، حيث تتمحور نصوص عديدة حول النص فكل نص في ذاته نص لا نهائي، وسمّت **جوليا** هذه العملية بالانزياحات المتناغمة.»[2]، وهي تعني بذلك أن النص لا يدرس باعتباره مستقل بذاته بل هو عبارة عن مجموعة من الأقوال والأفكار والعبارات مأخوذة من نصوص أخرى سابقة عنه.

[1] ينظر: **جوليا كريستيفا**، علم النص، ص79.

[2] **محمد زبير عباسي**، التناص مفهومه وخطر تطبيقه على القرآن الكريم ،ص52.

كخلاصة نستنتج بأن نظرية التناص نضجت على يد الناقدة **جوليا كريستيفا** وأصبحت ظاهرة أدبية نقدية تستحق الدراسة والتحليل والبحث. وقد جاءت هذه النظرية كردّ فعل على التصور البنيوي وعموما يمكن تعريف النص بأنه «عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، فكل نص يستقطب ما لا يحصى من النصوص التي يعيدها عن طريق التحويل والنفي أو الهدم وإعادة البناء»[1] بمعنى أن كل نص هو تناص فلا يوجد نص بريء من نص آخر.

3-رولان بارت:

يعد الناقد والباحث **رولان بارت** من أهم النقاد الذين اهتموا بقضية التناص، فقد كانت له إسهامات كثيرة أدت إلى تطوير هذا المصطلح حيث أنه انطلق من أعمال وأفكار **جوليا كريستيفا** وقام بشرحها وتحليلها.

ويرى **بارت** أن كل نص هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والأصداء وهذه لغات ثقافية قديمة وحديثة، فكل نص هو تناص مع نص آخر. فالبحث عن مصادر النص أو مصادر تأثيره هي محاولة لتحقيق أسطورة بنوة النص.[2] أي أن كل نص يتكون من مجموعة من نصوص أخرى حاضرة فيه إذ لا يوجد نص بمعزل عن نص آخر.

ورد مصطلح التناص لأول مرة عند **رولان بارت** في كتابه لذة النص، إذ يقول في هذا المؤلف «هذا هو التناص، إذن استحالة العيش خارج النص اللانهائي وسواء كان هذا النص بروست أو الصحفية اليومية أو الشاشة التلفزيونية، فإن الكاتب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة»[3]، فالكاتب لا ينطلق في تأليف نصوصه من العدم بل يؤلف نصوصه عن طريق العودة إلى النصوص السابقة ويقوم بتفكيكها وتحليلها ثم يعيد بناءها في نصه الجديد.

---

[1] **عصام حفظ الله واصل**، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص15.

[2] ينظر: **أحمد الزعبي**، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000 ، ص 12.

[3] **أحمد ناهم**، التناص في شعر الرواد، ص24.

تشكل مفهوم التناص عند **بارت** في بحث كتبه سنة 1971 بعنوان من العمل إلى النص، حيث توصل إلى مجموعة من النقاط من بينها أن النص يقيم نظاما لا ينتمي إلى النظام اللغوي، ولكنه على صلة وشيجة معه صلة تماس و تشابه في الوقت نفسه.كما أن النص يعتبر قوة متحولة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الحدود و قواعد المعقول والمفهوم.كما أن النص وهو يتكون من نقول متضمنة، وإشارات لثقافات عديدة أخرى تكتمل فيه خريطة التعدد الدلالي، وهو لا يجيب عن الحقيقة وإنما يتبدد إزاءها. ووضع المؤلف يتمثل في مجرد الاحتكاك بالنص، فهو لا يحيل إلى مبدأ النص ولا إلى نهايته،بل غيبة الأب بما يسمح مفهوم الانتماء.[1]

يركز الباحث **بارت BARTHES** في هذا القول على الكلام عن النص إذ أنه يعطي السلطة للكاتب في تأليفه لنصه أن يتجاوز الاقتباس من كل الأجناس الأدبية، كما أن النص في تناصه مع نصوص أخرى تصبح له معاني دلالات جديدة.

لقد اتسع مفهوم التناص وازداد وضوحا مع **بارت** حيث يربط هذا الأخير ربطا واعيا بين نظرية النص بوصفه سيدا يستدعي إلى فضائه صيغا مجهولة من نصوص أخرى، وبين التناص بوصفه متصورا يمنح نظرية النص جانبها الاجتماعي وفق ما يجعل النص في تداخله مع نصوص أخرى في وضع المنتج.[2]

فقد ربط **بارت** بين نظرية النص والتناص حيث أنه يؤيد في ذلك **جوليا كريستيفا**، حيث «يرى بأن التناص ماهو إلا اندماج وتعالق نص مع نصوص أخرى»[3]، نستنتج من هذا القول أن هناك فرق كبير بين نظرية التناص التي ترى ضرورة الانفتاح على السياقات الخارجية و بين المدرسة

[1] ينظر:**حصة البادي**، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 14.

[2] ينظر، **علي نداء اسماعيل**، التناص في شعر محمد القيسي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجيستار، جامعة النجاح الوطنية، ص 35.

[3] **أحمد ناهم**، التناص، في شعر الرواد، ص 25.

البنيوية التي ترى بأن النص بنية مستقلة مغلقة على نفسها مكتفية بذاتها لا تحيل إلى الظروف و السياقات الخارجية عن النص.

يقول بارت في تعريفه للنص بأنه «لا ينشأ عن رصف كلمات تولد معنى وحيدا، وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض من غير آن يكون فيها ماهو أكثر من غيره أصالة. أي أن النص هو نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة»[1] بمعنى أن النص ينشأ عن طريق احتكاكه مع نصوص أخرى.

أورد **بارت** في مقالته المعنونة بدرس السيميولوجيا Lesson of Semiologie نظرته حول اللغة إذ يرى «بأن اللغة هي فضاء ممتد تلتقي فيه الخطابات المتباينة وتتبادل فيه التأثيرات لقابلية النص على استيعاب أنواع شتى من المعارف الآداب المتعددة بقصة **روبنسون كروزو** التي تتضمن معارف شتى تاريخية و جغرافية واجتماعية أنثروبولوجية وعلوم نباتية وهندسية»[2]؛ أي أن النص عندما يأخذ ويتفاعل مع نصوص أخرى متنوعة تصبح له عدة دلالات ومعاني.

كما بيّن **بارت** في مقالة موت المؤلف أن «كل نص مرتبط ارتباطا لافكاك منه بنصوص أخرى فعلية أو ذهنية أو متخيلة محلية من جانب آخر وذاتية من جانب ثالث طبقا لمستوى تعقيد العلاقات ونوعية التداخل»[3]، وهذا معناه أن كل نص كان له وجود في السّابق وقام الكاتب بإعادة بناءه وتشكيله وصياغته.

كما أن المؤلف في نظر **رولان بارت** لا دور له وإنما يقوم فقط بإعادة تكرار النصوص السّابقة إذ يقول: «مادام النص مجموعة من النصوص المتداخلة يتحول عبرها المؤلف إلى مجرد ناسخ ليس إلا»[4]، فقد همش وظيفة الأديب في تأليفه لنصوصه.

---

[1] **رولان بارت**، درس السيميولوجيا،تر: ع.بنعبد االعالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2،1986، ص85.

[2] **خولة محمد عبد المجيد الوادي**، التناص السيميائي : القصة القصيرة الفلسطينية نموذجا ص 21.

[3] **نبيل راغب**، موسوعة النظريات الأدبية، ص 678.

[4] **أحمد ناهم**، التناص في شعر الرواد، ص25.

إضافة إلى ذلك يرى **بارت** أن «كل نص هو تناص و أن النصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصّية على الفهم إذ فيها نتعرّف على نصوص الثقافة السالفة و الحالية، فكل نص عنده ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة، والتناصية هي قدر كل نص مهما كان جنسه»[1]، نفهم من خلال قوله أن النص في حقيقته ماهو إلا مجموعة من الاقتباسات والأقوال والأفكار تتقاطع وتندمج فيما بينها بأشكال مختلفة.

اعتمد **بارت** بشكل كبير على الباحثة **جوليا كريستيفا** في معالجتها و تحليلها لنظرية التناص الذي ربطته بالإنتاجية، وتتمثل الإنتاجية عند **بارت** في الساحة التي يتصل فيها صاحب النص بقارئه. فالنص يعتمل طوال الوقت، وتكون هذه الإنتاجية في جدلية تقع بين المؤلف بوصفه المنتج الأول للمعنى وبين متلقي النص بوصفهم منتجين شرعيين للمعنى وفق إحالاتهم . وهذاالأمر يسهم في تعددية المعنى للنص الواحد، وهو ما يسميه بارت اعتمادا على اقتراحات **كريستيفا** بالتمعني والمقصود بالتمعني هو إنتاجية النص وهو الذي يكسب للنص قابلية للحياة عن طريق تفاعله وتعالقه مع النصوص الأخرى.[2]

وبهذا يكون التناص عند **بارت** بمثابة البؤرة التي تستقطب إشعاعات النصوص الأخرى، وتتحد مع هذه البؤرة لتأسيس نص جديد (المتناص). ومن ثم يخضعان في الآن نفسه إلى قوانين التشكيل أو البناء وقوانين التفكك أي الإحالة إلى مرجعية أو إلى نصوص أخرى.[3]

وكخلاصة يمكن القول بأن الباحث **رولان بارث** في دراسته لنظرية التناص لم يأت بالجديد وإنما شرح وفسر وحلل ما جاء به باختين في حواريته وما جاءت به كريستيفا.

4-جيرار جينيت Gérard Genette :

[1] **محمد عزام**، النص الغائب، ص33.

[2] ينظر: **أحمد ناهم**، التناص في شعر الرواد، ص27.

[3] ينظر: **أحمد ناهم**، المرجع السابق، ص26.

يعد الناقد الفرنسي **جيرار جينيت** كذلك من أهم النقاد الذين اهتموا بالنظرية التناصية بعد **جوليا كريستيفا** و**بارت**، فقد قدم العديد من الأبحاث والدراسات حول هذه النظرية خصوصا كتابه المعنون ب (مدخل لجامع النص) «وقد أطلق على مصطلح التناص اسما آخرا هو المتعاليات النصية حيث أعطى لهذه الأخيرة أهمية كبيرة، وعرفها بأنها كل ما يضع النص في علاقة خفيّة أم جليّة مع غيره من النصوص»[1]، وهو نفس تعريف **كريستيفا** للتناص أي العلاقة التفاعلية المتبادلة بين النصوص.

كما عرّف **جينيت** التعالي النصي أيضا بأنه «التواجد اللغوي سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا لنص في نص آخر»[2]؛ أي أنه تعالق ملفوظ مع شبكة من الملفوظات بشكل مباشر أم غير مباشر.

بدأ **جينيت** في تأسيس نظريته المتعاليات النصية بالإرتكاز على مجموعة من المفاهيم الأساسية يحصرها في الشعرية poétique وجامع النص architexte وكذا مفهوم الجنس الأدبي Genre littéraire ليقدمها بعد ذلك مصاغة في كتابه أطراس palimpsestes عام 1982 فقد منح **جينيت** لهذه الظاهرة إسهامات كبيرة وقدم فيها ملاحظات هامة.[3]

أعطى الباحث **جينيت** كذلك أهمية لما يسمى بمعمارية النص حيث ألف كتابا بهذا العنوان يميز فيه بين الأجناس الأدبية. وقد اهتم من خلال هذه المعمارية بالمتعاليات النصية ورأى بأن المعمارية نمطا من أنماطه فنجد على سبيل المثال معمارية النص فهي تتشكل دائما عن طريق المحاكاة فرجيل يحاكي هوميروس، وهذه المحاكاة علاوة على بروزها على صعيد الجنس تبرز على صعيد النمط

[1] **جيرار جينيت**، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، د.ط، د.ت، ص 90.

[2] **جيرار جينيت**، المرجع السابق، ص 90.

[3] ينظر: **خديجة جليلي**، المتعاليات النصية في المسرح الجزائري الحديث، مذكرة لنيل شهادة الماجيستار، جامعة الحاج محمد لخضر، باتنة، 2009، ص35.

الثاني الذي هو التعلق النصي حيث يغدو نص هوميروس سابقا ونص فرجيل لاحقا والعلاقة التي تربط بينهما هي علاقة تعلق، لقد جعل جينيت معمارية النص نوع من أنواع المتعاليات النصية. [1]

حدّد **جيرار جينيت** خمسة أنماط من المتعاليات النصية هي: التناص- الميتانص- النص الأعلى- المناص – جامع النص أو ما يسمى بمعمارية النص.

1-التناصIntertextualité: هو مصطلح جاءت به **جوليا كريستيفا** بناء على رؤية أخذتها عن حوارية أستاذها **باختين**، وقامت بتطويرها ثم تناول هذا المصطلح **جيرار جينيت** وقام بمعالجة وتحليل وتطوير ما أتت به **كريستيفا** معترفا بالدّور الكبير والبارز الذي أحدثته حول هذه الظاهرة. المقصود بالتناص كما أشرنا إليه هو تقاطع النصوص وتداخلها وقد قام الباحث الفرنسي جينيت بحصر علاقاته في ثلاثة أنواع:" الاستشهاد Citation، السّرقة Plagiat، التلميح بمعنى أن التناص قد يكون بالاستشهاد كما قد يكون بالسّرقة أو بالتلميح.[2]

ورد في كتاب دراسات النص و التناصية **لمحمد خير البقاعي** أن أكثر أشكال هذه العلاقة وضوحا وحرفية هي الممارسة العادية للاقتباس، وإن أقل أشكالها وضوحا وشرعية هي السرقة وهي اقتراض غير معلن ولكنه حرفي، وإن أقل أشكالها وضوحا وحرفية هو الإلماع، وهو أن يقتضي الفهم العميق لمؤدى ما énoncé ملاحظة العلاقة بينه وبين مؤدى آخر تحيل إليه بالضرورة هذه أو تلك من تبدلاته وهو بغير ذلك لا يمكن فهمه.[3]

والمقصود بالاقتباس هو الاستشهاد ويعتبر الأكثر وضوحا من العلاقات الأخرى حيث أنه لا يتطلب إعمال الفكر عكس الإلماع (التلميح) الذي يعد أقل وضوحا وصراحة حيث يُعتمد في تحديد هذه العلاقة على مدى ذكاء القارئ.

---

[1] ينظر: **سعيد يقطين**، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص 23.

[2] ينظر: **خديجة جليلي**، المتعاليات النصية في المسرح الجزائري الحديث، ص 39.

[3] ينظر: **محمد خير البقاعي**، دراسات النص و التناصية، ص 125-126.

2-المناص أو التناص العابر la paratextualité

يضمّ هذا النوّع من المتعاليات النصية «جميع المكونات التي تهم عتبات النص نحو: العنوان والعنوان الفرعي والعنوان الداخلي والديباجات والحواشي والرّسوم ثم نوع الغلاف إضافة إلى كل العمليات التي تتم قبل إنتاج النص من مسودات وتصاميم وغيرهما»[1]. وقد وضع **جيرار جينيت** لهذا النمط مؤلف خاص عنونه ب(عتبات) حيث يقول فيه إن المناص يتكون من مكونات مثل العنوان والعنوان الفرعي والمقدمة... التي تمنح النص محيطه أي أنه درس العلاقة القائمة بين النص ومحيطه النصي فهو يعد هذا النوع مفتاحا للدخول إلى دائرة النص.[2]

3- الميتانص Matatextualité

هو كما عرّفه **جينيت** بأنه «علاقة التعليق الذي يربط نص بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا»[3]. أي أنه يتكلم عنه دون أن يشير إليه أو يستدعيه.

تعرّف **سليمة لوكام** الميتانص في إحدى مقالاتها بأنه علاقة النقد والتعليق، وتصل بين نص وآخر بحيث يتضمن الثاني حديثا عن الأول، ولا تبدي هذه العلاقة حاجة إلى معرفة ما إذا كان هذا الحديث صريحا معلنا أو ضمنيا مضمرا ولكنها تتطلب بعض التحديد، فالنصية الواصفة عادة ما تكون خارجية، لما يأخذ التعليق النقدي شكل الجنس المخالف للنص الذي ينقده، ويتميز عنه بوجود مؤلفه ودار نشره. أما إن كان النقد داخليا مندمجا في النص الإبداعي، فالمبدع هو الذي ينهض به وحينئذ يكون ذلك من قبيل التعليق على النصوص أو نقدها، وهذا ما يقرّب الميتانص من التناص[4].

---

[1] **عبد القادر بقشي**، التناص في الخطاب النقدي و البلاغي، ص 22.

[2] ينظر: **عبد الرحمن بوعلي**، التناص و التناصية في النظرية الأدبية المعاصرة، مجلة فصلية محكمة، الكوفة، ع1، ص110.

[3] **سعيد يقطين**، انفتاح النص الروائي، ص97.

[4] ينظر: **سليمة لوكام**، شعرية النص عند جيرار جينيت من الأطراس إلى العتبات، مجلة التواصل، المركز الجامعي سوق أهراس، جانفي2009، ع23، ص35.

بمعنى أن علاقة الميتانص كما سمّاها **جينيت** هي العلاقة التي تجمع بين نصّين عن طريق النقد أو التعليق أو التفسير، وقد عرفت هذه العلاقة عند النقاد العرب بتسميات مختلفة .

4- النص الأعلى hypertextualité:

يقول **جينيت** بأن النص الأعلى هو «العلاقة التي تجمع بين نص أعلى ونص أسفل وهي علاقة تحويل ومحاكاة. ومثالها (أوذيسة) هوميروس التي تحاكيها (أوليس) وتختلف عنها»[1]. وقد عرف هذا النوع بمصطلح آخر هو النص اللاحق ويقوم هذا النوع من العلاقة على أن النص الأسفل (اللاحق) يعيد إنتاج النص الأعلى (السّابق) بشكل جديد.

5- معمارية النص Archetextualité:

عرف **جينيت** هذا النوع من العلاقة بأنه «مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة. وذكر من بين هذه الأنواع أصناف الخطابات و صيغ التعبير و الأجناس الأدبية»[2]، وقد أفرد كتابا للحديث على هذه العلاقة سماه بمدخل لجامع النص.

ذهب **جينيت** إلى اعتبار هذه العلاقة على أنها الأكثر تجريدا وتضمنا فهي التي تحدد انتماء نص ما في جنس من الأجناس الأدبية، ومن هنا جاء نعته لها بالبكماء تأسيسا على إحالتها الأثر على جنس. ومن ثم تغدو هذه العلاقة أساسية بالنسبة إلى إنتاج النص إذ أنها تؤطر انخراطه في نظم تم تأسيسها سلفا وأساسية أيضا في تلقي هذا النص ذلك أن القراء يذهبون مذاهب مختلفة ومتباينة

[1] م**حمد عزام**، النص الغائب، ص 41.

[2] **جيرار جينيت**،مدخل لجامع النص، ص5.

في تفضيلهم للأجناس الأدبية فقد عدّ **جينيت** هذا النمط بأنه الأكثر غموضا ووصف هذه العلاقة بالبكماء ورأى أنها أساسية في إنتاج النص.[1]

المبحث الثاني: التناص عند العرب

أولا: عند القدماء

1- عبد العزيز الجرجاني (ت. 471هـ)

يعد من بين النقاد الذين اهتموا بقضية السرقة حيث يقول: «والسَرقُ -أيدك الله- داء قديم، وعيب عتيق، ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ويستمد من قريحته ويعتمد على معناه ولفظه، وكان أكثره ظاهرا كالتوارد، وإن تجاوز ذلك قليلا في الغموض لم يكن فيه غير اختلاف الألفاظ، ثم تسبب المحدثون إلى خفائه بالنقل والقلب. وتغيير المنهاج والترتيب»[2] فالسرقة مهمة صعبة لا يتقنها إلا الحاذق المتمكن.

ويرى **الجرجاني** أن ما هو منتشر بين الناس من أفكار لا يمكن اعتباره سرقة فقد اعتاد العربي على تشبيه «الحسن بالشمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر البليد البطيء بالحجر والحمار والبليد والشجاع الماضي بالسيف والنار، والصب المستهام بالمخبول في حيرته، والسليم في سهره والسقيم في أنينه وتألمه»[3] وعليه لخص هذا القول تشابيه يستعملها الجميع كمصطلحات متداولة بينهم.

ويقول أيضا في هذا الصدد «ومتى أنصفت علمت أن أهل عصرنا ثم العصر الذي يعدنا أقرب إلى المعذرة وأبعد من المذمة لأن من تقدمنا قد استغرق المعاني وأسبق إليها وأتى على معظمها

---

[1] ينظر: **سليمة لوكام**، شعرية النص عند جيرار جينيت من الأطراس إلى العتبات، ص35-36.

[2] **عبد العزيز الجرجاني**، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتاب العربي، ط3، د.ت، ص214.

[3] **عبد العزيز الجرجاني**، المصدر السابق، ص183.

(...) ومتى أجهد نفسه وأعمل فكره أتعب خاطره في تحصيل معنى يظنه غريبا مبتدعا، ونظم بيتا يحسبه فردا مخترعا، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجد بعينه، أو يجد مثلا يغض من حسنه ولهذا السبب أحضر نفسي ولا أرى لغيري بث الحكم على شاعر بالسرقة»[1] يحيلنا هذا القول على ضرورة التفريق بين مصطلح السرقة وما يتداخل معها من مصطلحات.

ولاحظ هذا العالم أن مصطلح السرقة «باب لا يستطيع النهوض به إلا النقاد والعلماء الذين يتمتعون بالبصيرة والبروز ولا يمكن اعتبار كل من يعرض للسرقة يدركها أو إذا أدركها استوفاها، ولا يستطيعون الفصل بين السرقة والغضب وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة وبين المشترك والمبتدل، وأصبح المقتدى يختلس ويسرق والمشارك يتبعه فقط»[2] وبالتالي فاستعمال السرقة صحيح وفي مكانه المناسب يضمن تحقيق معناها على أكمل وجه.

وأعطى **الجرجاني** مفهوما دقيقا لقضية تداول المعاني حيث يقول: «وقد يتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر فتشترك الجماعة في الشيء المتداول وينفرد أحدهم بلفظة تُسْتعذب، أو ترتيب يُستحسن، أو تأكيد يُوضع موضعه أو زيادة اهتدى لها دون غيره فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع كما قال لبيد:

وَجَلَا السُّيُولُ عن الطلول كأن زُبُرٌ تُجِدُ مُتُونَها أَقْلَامُهَا

فأدى إليك المعنى الذي تداوله الشعراء قال امرئ القيس:

لِمَنْ طَلَلٌ أَبْصَرتَهُ فَشجَانِي كخَطِ زَبُورٍ فِي عَسِيب يَمَانِي

وقال حاتم:

---

[1] **عبد العزيز الجرجاني**، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص214، 215.

[2] **عبد العزيز الجرجاني**، المصدرالسابق ، ص183.

أَتَعْرِفُ أَطْلَالاً ونؤيًا مُهَدِّمًا ◌َ كخطِك في رَقٍّ كِتابًا مُنَمْنَمًا

وقال الهذلي:

عرفت الدِيَارَ كَرَسْمِ الكِتاب يزبُرُه الكَاتِبُ الحِمْيَري

وأمثال ذلك مما لا يحصى كثرة، ولا يخفى شهرة وبين لبيد وبينهما ما تراه من الفضل، وله عليها ما تشاهد من الزيادة والشفِ»[1] وعليه هذه الأمثلة لخصت معنى السرقة الأدبية.

2- أبو هلال العسكري (ت. 395هـ)

يقول **العسكري** على القدماء «أنهم استطاعوا إدراك حقيقة السرقة ودرسوا طبيعة العمل الأدبي المعتمد على المعاني السابقة له وأن كل النقاد لم يستغنوا عن تناول هذه المعاني والإستناد على قوالب سابقيهم»[2] إذ جعل السرقة ترتبط بالأخذ المباشر لا بالمعنى المشترك.

وقام بتقسيم المعاني إلى نوعين: عامة محتذية وخاصة مبتكرة.

1- المعاني العامة: هي حق مشترك بين الناس جميعا لا غنى لأحد فيها عما سبقه.

2- المعاني الخاصة: على الآخذ أن يكسو المعنى ألفاظا من عنده، تكون جلية جديدة ليكون أحق بالمعنى، فتقسيم هذه الأنواع جاء تبعا لما يحتذيه الشاعر ويبتكره.[3]

خصص **أبو هلال العسكري** في كتابه "الصناعتين" فصلا في حسن الأخذ قائلا: «ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني عمن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم، ولكنه اشترط على الآخرين أن يكسوا الأفكار ألفاظا من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم،

[1] **عبد العزيز الجرجاني**، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص186، 187.

[2] **أبو هلال العسكري**، الصناعتين، تح: مفيد قميحة، ط2، الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1989م، ص117.

[3] ينظر: **أبو هلال العسكري**، الصناعتين، ص176.

ويوردوها في غير حليتها الأولى ويزيدوا في حسن تأليفها، وجودة تركيبها. فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها. ولولا أن السامع يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من الآخرين»[1] وعليه يعد هذا الإقراء بمثابة دعوة لوجوب انتقاء الألفاظ التي تتسم بها معانيهم.

كما أنه عد المعاني «مشتركة بين الشعراء وإنما تتفاضل الشعراء في الألفاظ ورصفها وتأليفا ونظمها، وقد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدم من غير أن يلم به»[2] إذ أصبحت المعاني المتداولة بين الشعراء لا تعتبر عيبا في حالة عدم تناولها بنفس اللفظ والمعنى.

فالمعاني المتداولة حسب العسكري في مؤلفه "الصناعتين" تتلخص في ضربين:

1- ضرب يبتدعه صاحب الصناعة، 2- ضرب يحتذيه على مثال متقدم.[3]

وجعل أبو البقاء الرندي السرقات في ثلاثة أنواع وهي (السرقة، ما يشبه السرقة وليس منها، الأخذ وهو ليس بسرقة)[4]

وقام بتقسيم السرقة أيضا إلى تسعة أنواع من بينها:

1- الاغتصاب: هو أن يأخذ الشاعر بيت شاعر آخر اغتصابا.

2- الانتحال: وهو أن يدعي الشاعر شيئا من شعر غيره.

3- الاهتدام: وهو أن يأخذ الشاعر بيت الشعر ومعناه فلا يغير من إلا القليل.

4-الإعارة: هي أن يأخذ الشاعر معنى بيت شعر الآخر ببعض لفظه.

---

[1] **أبو هلال العسكري**، المصدر السابق، ص117.

[2] **أبو هلال العسكري**، المصدر السابق، ص117.

[3] ينظر: **أبو هلال العسكري**، المصدر السابق، ص117.

[4] ينظر: **محمد عزام**، النص الغائب،120.

5- الإلمام: هو أن يرى الشاعر معنى لغيره فينحو منحاه من غير أخذ شيء من لفظه.

6- الاختلاس: وهو القلب عند غيره.

7- النقل: وهو نقل المعنى من باب إلى باب (وهو الاختلاس عند ابن رشيق)

8- التلفيق: وهو أخف أنواع السرقة، وذلك بأن يتبع الشاعر غيره.[1]

وأما ما يشبه السرقة وليس منها، فهو عند الرندي ثلاثة أنواع:

1- التوار: وهو موافقة الشاعر لغيره دون أن يسمع به.

2- الاجتلاب: هو أن يورد الشاعر في شعره بيتا مشهورا لغيره كالمتمثل به.

3- التداول: وهو إيراد اللفظ الذي لا يتسقل بالفائدة.[2]

وأما (الأخذ) فليس بالسرقة عنده وهو ثلاثة أنواع:

1- الزيادة: هو أخذ المعنى والزيادة فيه، وربما فاز الأخذ بالمعنى وكان أولى به.

2- المساواة: هو مساواة المعنى بين الآخذ والمأخوذ عنه.

3- التقصير: حين يقصر الثاني (الأخذ) عن الأول، وعليه فالسرقة عند أبي البقاء الرندي إما أن تكون تشبهها أو ليست منها.[3]

3- ابن الأثير (ت. 627هـ)

[1] ينظر: **محمد عزام**، المرجع السابق، ص120، 121.

[2] ينظر: **محمد عزام**، النص الغائب، ص121.

[3] ينظر: **محمد عزام**، المرجع السابق، ص121.

يرى في كتابه "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر" أن «باب ابتداع المعاني لم يوصد، ولا حجز على الخواطر، وأن السرقة إنما تكون في المعاني الخاصة»[1] وعليه فمصطلح السرقة كان له ارتباط وثيق في بالمعاني في هذا الكتاب.

أنواع السرقة عند ابن الأثير: قسّمها إلى ثلاثة أنواع وهي:

1- النسخ: وهو أخذ اللفظ والمعنى برمته.

2- السلخ: وهو أخذ بعض المعنى.

3- المسخ: وهو إحالة المعنى إلى ما دونه.[2]

وفي نظر **ابن الأثير** «أن الشاعر إذا قلب الصورة القبيحة إلى صورة حسنة فهذا لا يسمى سرقة، وإنما إصلاح وتهذيب. وأن السرقات لا يمكن الوقوف عليها إلا بحفظ الأشعار الكثيرة التي لا يحصرها عدد»[3] وبالتالي، فالسرقة قد تأخذ شكلا مستحسنا لا سلبيا في بعض الأحايين.

جعل **ابن الأثير** الاقتباس والتضمين يحيلان إلى المعنى نفسه قائلا: «على التضمين الحسن أن يحتوي على الآيات من القرآن الكريم والأحاديث النبوية بحيث يكون أحدهما تضمين كلي أي حصول الخبر حرفيا جملة واحدة والآخر تضمين جزئي أي حصول الخبر بعضه في الكلام»[4] وعليه فالسرقة حسبه تقوم على وجهين أحدهما كلي، والآخر جزئي.

4- ابن رشيق القيرواني (ت. 463هـ)

---

[1] **ابن الأثير أبو الفتح ضياء الدين**، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، مصر، 1962م، ج3، ص199، نقلا عن: محمد عزام، النص الغائب، ص119.

[2] ينظر: **ابن الأثير**، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص199، نقلا عن: محمد عزام النص الغائب، ص119.

[3] **محمد عزام**، المرجع السابق، ص119.

[4] ينظر: **ابن الأثير**، المثل السائر، ص200، نقلا عن: إكرام بن سلامة، استراتيجية التناص في تحليل الخطاب الشعري، ص117.

تابع هذا الناقد في كتابه "العمدة في صناعة الشعر ونقده" مقسما المعاني إلى نوعين:

1- معاني عامة مشتركة لا تدعي فيها السرقة.

2- معاني خاصة سبق إليها صاحبها فأخذ عنه.[1]

كما يرى **ابن رشيق** «أن اعتماد الشاعر على السرقة يعتبر عيبا وعجزا، وتخليه عن معنى سابق إليه يعتبر جهلا. فاللمبدع قوة الإبداع وفضل كبير في الاختراع وأن المتتبع إذا أبدع في نقل المعنى بحرفة أصبح هو ذو أولوية عن الذي أبدعه وبالتالي تتكون له طبعة حسنة الاقتداء لا سيئة الطبع»[2] وعليه فالمبدع هو المسؤول على تصنيف سرقته حسنة كانت أو سيئة.

قسم **الحاتمي** (ت. 288هـ) مصطلح السرقة إلى حوالي عشرين نوع من بينهم:

1- الانتحال والاستلحاق: أن يأخذ الشاعر أبياتا من شعر غيره فيدعيها وينسبها إلى نفسه.

2- الإنحال: هو أن ينسب الشاعر الرواية أو الشعر لغير قائله.

3- الإغارة: هي أن يعجب الشاعر بشعر غيره بعضه أو كله فسينزله عنه لأنه في -زعمه- أليق بمذهبه.

4- تنازع الشاعرين: هي أن يدعي كل واحد منهما نسبة الشعر إليه دون أن يعرف قائله الحقيقي.

5- المعاني العقم والأبكار المبتدعة: هي المعاني التي يسبق الشاعر غيره إليها ثم يتعاورها الشعراء من بعده.

6- المواردة: اتفاق الشاعرين في المعنى وتواردهما على اللفظ دون لقاء أو سماع بينهما.

---

[1] ينظر: **ابن رشيق القيرواني**، العمدة في محاسن الشعر وأدبه، تح: محمد قرقزان، دار المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 1988م، ج2، ص215.

[2] **ابن رشيق القيرواني**، العمدة في محاسن الشعر وأدبه، ص215.

7- المرادفة: هي استعانة الشاعر بغيره من معاصريه كي يرادفه بأبيات من شعره يضيفها إلى شعره.[1]

8- الاجتلاب والاستلحاق: هو أن يأخذ الشاعر بيتا أكثر من شعر غيره ويدخله في شعره.

9- الاصطراف: هو أن يصرف الشاعر إلى شعره بيتا أو أكثر من شعر غيره فيضيفه إلى شعره.

10- الاهتدام: أن يعمد الشاعر إلى البيت من شعر غيره، فيغير على بعض ألفاظه أو يعيد صياغتها، وينسبه إلى نفسه.

11- المجدود: هو المعنى الذي يسرق فيشتهر دون الأصل.

12- الاشتراك في اللفظ: أن يشترك الشاعران في الألفاظ على سبيل الموارد دون سرقة.

13- تكافئ المتبع والمبتدع في إحسانهما: إجادتهما تناول المعنى وفي ذلك دلالة على حسن الأخذ.

14- تقصير المتبع عن إحسانه المبتدع: فيدل على فساد الأخذ.

15- نقل المعنى إلى غيره: وتلك صنعة صياغة المعاني إذ يعمدون إلى نقل المعنى عن وجهه.

16- تكافئ السارق في الإساءة والتقصير: وذلك بأن يعمد الشاعر إلى المعنى الفاسد فيسرقه.

17- النظر والملاحظة: هو الإشارة إلى المعنى تلميحا دون تصريح.

18- كشف المعنى وإبرازه: ذلك بالزيادة فيه مع اشتراط اللطف والإحسان.

---

[1] ينظر: **الحاتمي**، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تح: جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، د.ط، العراق، 1979م، ص67، نقلا عن: محمد عزام، النص الغائب، ص116.

19- الالتقاط والتلفيق: هو جلب الكلام من مواضيع مختلفة وتلفيق بيت من الشعر منه.

20- نظم المنثور: سرقة المواعظ والخطب والعبارات البليغة ونظمها شعرا.[1]

وعليه يوجد نوع من المشابهة بين هذه الأنواع من حيث أقسامها في مجال السرقة.

كما يقّر **محمد عزام** في كتابه "النص االغائب" «أن النقاد القدماء اتفقوا على أن السرقة لا تتحقق في المعاني العامة التي هي من حق مشترك بين الجميع، ولا في المعاني المبتذلة المتداولة بين الشعراء، ولا حتى في المعاني الخاصة التي ستصبح عامة لكثرة شيوعها، ولا في الألفاظ لأنها مباحة للجميع، وإنما تكون السرقة في المعنى الخاص المخترع الذي انفرد به صاحبه، وعنه أخذ الآخرون»[2] وعليه فمعنى السرقة لا تحققه المعاني العامة ولا الخاصة ولا المبتدلة وإنما يتشكل معناها في حالة لم يسبقها أحد إليه من قبل.

4- حازم القرطاجني (ت. 684هـ)

مر في مؤلفه النقدي "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" مرورا طفيفا بمصطلح السرقات مقسما المعاني فيها إلى:

1- قديمة متداولة: مثل ما شاع بين الناس من تشبيه الشجاع بالأسد. وهذا لا يعد سرقا، لأن معانيه ثابتة في وجدانات الناس، ويتفرع عنه الزيادة في المعاني المتداولة أو قلبها، أو التركيب عليها.

[1] ينظر: **الحاتمي**، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، ص68، نقلا عن: محمد عزام، النص الغائب، ص116، 117.
[2] **محمد عزام**، النص الغائب، ص127.

2- مخترعة جديدة: لا يمكن أن تسرق، ويتحاشاها الشعراء لضيق المجال في إخفاء السرقة فيها، وعله يعد هذا المرور مرورا سريعا بقضية السرقات في هذا التقسيم.[1]

5- الآمدي (ت. 371هـ)

يرى في كتابه "الموازنة" «أنه لا سرق في الألفاظ إذ هي مساحة غير محظورة وإنما السرقة في المعاني المخترعة التي يختص بها الشاعر لا في المعاني المشتركة بين الناس والتي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، وأنه غير منكر أن يكون أخذ منه من كثرة ما كان يرد على مسامع البحتري من شعر أبي تمام، فيتعلق بمعناه قاصدا الأخذ أو غير قاصد»[2] أي أن السرق يكون في المعاني المخترعة في الألفاظ المباحة غير المحظورة.

كما تطرق إلى تعريف السرقة قائلا: «إن السرقة إنما هي البديع المخترع الذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم مما ترتفع الفطنة فيه عن الذي يورده أن يقال إنه أخذ من غيره»[3] بمعنى أن موضوع السرقة يكون أكثر استخداما في مجال البديع المخترع للشعراء.

استخلص **محمد عزام** في قضية السرقات أنها «لم تكن سوى قضية خاسرة في النقد الأدبي، أُريقُ من أجلها مدادٌ كثير دون طائل، وأنه كان من الأجدى أن تناقش قضية (التأثر والتأثير فهي أولى، لأنها لا تجعل الآخذ (سارقا) بل (متأثرا) ومن هنا اعتبار الأشعار المؤثرة (نصوصا غائبة)

[1] **حازم القرطاجني**، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد حبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، د.ط، د.ب، 1966م، ص40.

[2] **أبو القاسم الآمدي**، الموازنة، تح: سيد أحمد صقر، دار المعارف، سلسلة ذخائر العرب، مج 2، ط4، د.ب، د.ت، ص326، نقلا عن: محمد عزام، النص الغائب، ص115.

[3] **محمد عزام**، النص الغائب، 127.

أسهمت إلى حد كبير في إبداع النصوص التالية»[1] بمعنى أن السرق كان تأثيره سلبا على النصوص أكثر من أن يكون إيجابا حسنا.

ثانيا: عند المحدثين

1- سعيد يقطين

أ- مفاهيم التفاعل النصي عنده:

يقول **سعيد يقطين** فيما يتعلق بالتفاعل النصي إننا: «نسعى إلى تفكيك النص الذي حاولنا بنائه في الفصل السابق [بناء النص] بهدف معاينة علاقة النص بغيره من النصوص التي حاول تمثلها واستيعابها وتحويلها في بنيته النصية، لتصبح جزءا أساسيا من بنيته وبنائه»[2] فالتناص عنده هو تداخل النصوص وتعالقها مع بعضها البعض.

ترجم **يقطين** سعيد مصطلح التناص بكلمة Intertexte والتناص بكلمة Intertextualité واستعمل التفاعل النصي مبررا ذلك بقوله: «نفضل التفاعل النصي، بالذات لأن التناص في تحديده، الذي ينطلق منه، يعتبر نوعا من أنواعه [التفاعل النصي]، وعلى الرغم قد من أنه يفضل المتعاليات النصية، فأن معنى التعالي Tranncendance، قد يشير إلى بعض الدلالات التي يحتويها معنى "التفاعل النصي" الذي يراه أعمق في حمل المعنى المقصود»[3] وعليه اقترح مفهومين آخرين للتناص وهما: التفاعل النصي والتعالق النصي مفضلا الأول عن الثاني.

يرى **سعيد يقطين** أن التفاعل النصي أن التفاعل النصي أعم من التناص، وأفضل من التعاليات النصية Transtextualité بعد دلالاتها الإشارية فمادام النص ينتج من خلال بنية

[1] **محمد عزام**، المرجع السابق، ص127.
[2] **سعيد يقطين**، انفتاح النص الروائي، ص91.
[3] **سعيد يقطين**، المرجع السابق، ص92، 93.

نصية نسقية فأنه من المعلوم أن يتعالق بها، ويتداخل معها بأشكال مختلفة مقسما التفاعلات إلى اتجاهين داخل النص اتجاه جمالي وآخر دلالي.[1]

كما أشار **يقطين** أيضا أنه «لإنجاز تحليل دقيق للتفاعل النصي يقسم النص إلى بنيات نصية، فنجد أنفسنا أمام قسم منها نسميه "بنية النص" وهو الذي يتصل ب "عالم النص" لغة وشخصيات وأحداثا (...) وقسم آخر نسميه "بنية المتفاعل النصي"»[2] معتبرا هذا الأخير بنيات نصية بأي نوع كانت داخل بنية النص.

ب- أنواع التفاعل النصي

ذكر سعيد ثلاثة أنواع كل منها ينفرد بمفهومه الخاص.

1- **المناصة: Paratextualité** هي البنية النصية سواء كانت شعرا أو نثرا، المشتركة في بنية نصية أصلية عير سياق معين بانتمائها إلى مختلف الخطابات التي تستعمل كتفاعل نصي داخلي.

2- **التناص: Intertextualité** التفاعل النصي المأخوذ بعد التضمين كتضمين بنية نصية لمختلف العناصر السردية من بنيات نصية سابقة لها.

3- **المتناصية: Métatextualité** هي أحد أنواع المناصة إلا أنها تتخذ بعدا ذو طابع نقدي بحث فيما يربط بنية نصية طارئة ببنية نصية أصل.

وعليه يمكن القول أن هذه الأنواع اختلفت طريقة التعبير عنها إلا أنها تصب في معنى واحد أو مصطلح واحد وهو التفاعل النصي.[3]

[1] ينظر:**سعيد يقطين**، المرجع السابق، ص 98.

[2] **سعيد يقطين**، المرجع السابق، ص98،99.

[3] ينظر: **سعيد يقطين**، انفتاح النص الروائي، ص99، 100.

ج- أشكاله

ميز يقطين بين ثلاثة أشكال.

1-التفاعل النصي الذاتي: تداخل نصوص الكاتب الواحد وتفاعلها مع بعضها البعض لغة وأسلوبا ونوعية.

2- التفاعل النصي الداخلي: تداخل نص الكاتب وتفاعله مع بقية نصوص كتاب عصره أدبية أو غير أدبية.

3- **التفاعل النصي الخارجي**: تفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره من الكتاب في أبعد عصورهم.[1]

وبالتالي أخذت هذه الأشكال مفاهيم مختلفة لغة ومعنى.

د- مستوياته

أشار **سعيد يقطين** إلى مستويين مختلفين هما:

1- **التفاعل النصي العام**: تتداخل هذه البنيات أو تتفاعل أفقيا على المستوى التاريخي (أي تاريخيا) وعلى مستوى كلي أي أننا لا نصبح أمام بنيات نصية جزئية، ولكن أمام بنيتين نصيتين متباينتين تاريخيا وبنيويا، لكنهما تتداخلان على مستوى عام وأفقي.

[1] ينظر:**سعيد يقطين**، المرجع السابق ، ص99، 100.

2- **التفاعل النصي الخاص**: يحدث التداخل جزئيا وسوسيولوجيا على مستوى خاص حيث يحصل تفاعل بنية كبرى مع بنيات جزئية وصغرى، هاذين النوعين من المستويات يختلفان من حيث أن أحدهما عمودي والآخر أفقي.[1]

2- محمد مفتاح

استخلص **محمد مفتاح** من خلال كتابه الرائد "تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص" تعريفات مختلفة للتناص أهمها: «فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه تقنيات مختلفة»[2] «ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده»[3] فهو «محول لها بتنمطيها أو تكثيفيها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها»[4]، ويمكن القول من خلال مجموع هذه التعاريف أن التناص هو تداخل وتعالق النصوص مع بعضها البعض بمختلف الكيفيات.

وتطرق كذلك إلى أنواع التناص التي اختزلها في نوعين هما:

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

ب- المحاكاة المقتدية (المعارضة): التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها من الركيزة الأساسية للتناص.[5]

وعليه فهاذين النوعين يعتبران أشهر أنواعه وأعمهم وأشملهم.

---

[1] ينظر: **سعيد يقطين**، انفتاح النص الروائي، ص100.

[2] **محمد مفتاح**، تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 1992، ص121.

[3] **محمد مفتاح**، المرجع السابق، ص122.

[4] **محمد مفتاح**، تحليل الخطاب الشعري، ص131.

[5] ينظر:**محمد مفتاح**، المرجع السابق، ص125، 127.

كما يعتبر **مفتاح** أيضا التناص هو «ظاهرة لغوية تمتاز بالتعقيد والضبط والتلقين، يستند فيها على دقة معرفة المتلقي وقدراته والاعتماد على مفاتيح مؤشرية موجودة في النص تمكنه من الكشف عما يجول بنفسه وتوجيه القارئ للتمسك به»[1] أي أنه ذو علاقة باللغة والدقة المعرفية الثقافية.

وقام بحصر التناص بمفهومه وآلياته في قسمين:

أ- التمطيط: قد يكون عن طريق الجناس أو القلب، الشرح، الاستعارة، التكرار.....إلخ

ب- الإيجاز: الذي يقصد به اختزال اللغة أي استعمال جملة ذات معنى دلالي ثري ومختلفة المستويات القرائية ذات مغزى.

وعليه كل من هاته الآليات يدرس النص في نسيجه الفني وعلاقاته الداخلية[2]، وعليه يعتبر هذا التقسيم بمثابة مخطط موجه لاستخدام هذه المصطلحات.

كما قسم **مفتاح** التناص آخذا بعين الاعتبار المرجع والإحالة في هذا التقسيم:

أ- التناص الداخلي: تتجلى من خلاله أبعاد النص كلها جمالية ذاتية إقناعية وفق علاقات مشابكة.

ب- التناص الخارجي: يتمثل في حوار النص مع نصوص خارجية عنه في مجموعة العلاقات[3].

وبالتالي كل منهما يكون مرتبطا بجملة علاقات سواء داخليا أو خارجيا.

يقول محمد مفتاح في علاقة التناص بمفهوم المعارضة، المناقضة، السرقة:

أ- المعارضة: يقصد بها لغة المحاكاة والمحاذاة في السير وعامة محاكاة بصنع أي فعل.

ب- المناقضة: يقصد بها المخالفة غن اتخاذ طرق سير المؤلفين والتقائهم في نقطة معينة.

---

[1] **محمد مفتاح**، المرجع السابق، ص122.

[2] ينظر: **محمد مفتاح**، تحليل الخطاب الشعري، ص123.

[3] ينظر: **محمد مفتاح**، المرجع السابق، ص124، 125.

ج– السرقة: تعتبر أكثر الأبواب اتساعا لا ينفلت منه الشعراء لما تتسم به من غموض.[1]

فكل منهما ينفرد بشروطه وخصوصياته نظريا وتطبيقيا.

يرى كذلك الدكتور **مفتاح** أن «أساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا. وبرهنة على صحة المسلمة، فقد حدثت دراسات لسانية ولسانية نفسانية في السنوات الأخيرة لصياغة عدة نظريات تحاول ضبط الآليات التي تتحكم في عملية الإنتاج والفهم»[2] أي أن النص نتاجه معرفة صاحبه للعالم الذي ينتسب إليه باعتبار هذه المعرفة هي الركن الأساسي.

ويقول أيضا أن بعض الاتجاهات المثالية يتفقون «على أن التناص شيء لا مناص منه لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياته، ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته»[3] وبالتالي فهم يتطلب زمان ومكان شرطا أساسيا من شروطه.

أجاب **مفتاح** عن التساؤل المطروح حول التناص هل يكون في الشكل أو المضمون أو هما معا؟ قائلا: «أن ما يظهر في –بادئ ذي بدء– أن يكون في المضمون لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة "عالمة" أو "شعبية" أو ينتقي منها صورة أو موقفا دراميا أو تعبيرا ذا قوة رمزية، ولكننا نعلم جميعا أنه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه إليه وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي ولإدراك التناص وفهم العمل الأدبي تبعا لذلك»[4] أي أن التناص مرهون بالشكل والمضمون معا.

أشار **محمد مفتاح** إلى أن التناص «إما أن يكون اعتباطيا يعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقي وإما أن يكون واجبا يوجه المتلقي نحو خطابه، كما أنه قد يكون معارضة مقتدية أو ساخرة أو

[1] ينظر:**محمد مفتاح**، المرجع السابق، ص122.

[2] **محمد مفتاح**، تحليل الخطاب الشعري –استراتيجية التناص–، ص123.

[3] **محمد مفتاح**، المرجع السابق، ص123.

[4] **محمد مفتاح**، المرجع السابق، ص129، 130.

مزيجا بينهما، وسواء ارتكز الباحث في دراسته على الذاكرة أو على المؤشرات، ومهما كان نوعه فإنه ليس مجرد عملية لغوية مجانية وإنما له وظائف متعددة تختلف أهمية وتأثيرا بحسب المتناص ومقاصده»[1] أي أنه قد تختلف وظائفه اعتباطيا وواجبا على مستوى جهاز المتلقي.

وعليه استخلص مفتاح مواقف المتناص ومقاصده في ثلاثة:

أ) مجرد موقف لاستخلاص العبرة: هكذا نجده في معارضات رواد النهضة الشعرية كمعارضة شوقي لسينية البحتري في إيوان كسرى واشتراكه معه في القافية والوزن والموضوع.

ب) تصفية حساب ودعوة لاستخلاص العبرة: يتكامل مع من سبقه في استخلاص العبرة من الماضي ويختلف عنه في الغاية من حيث أنه يتجاهل ذكر الحكام صريحة أو ضمنية.

ج) موقف التقاليد السائدة أو التوفيق بينهما: يقوم بالجمع بين مصالحة الأجناس الأدبية والاتجاهات في بعض الفترات التاريخية.[2]

من خلال هذه المواقف الثلاثة يمكن القول أن كل منهما مرتبط بفترة زمنية سواء كانت متعاقبة أو متطورة.

كما أشار أيضا إلى الآثار الوسطية بين دعامتين أساسيتين هما:

أ) التوالد والتناسل: ذلك أننا نجد أثرا أدبيا وغيره يتولد بعضه من بعض، وتقلب النواة المعنوية الواحدة بطرق متعدد وفي صور مختلفة.[3]

ب) التواتر: أي إعادة نماذج معينة وتكرارها لارتباطها بالسنة والسلف ولقوتها الإيحائية.[4]

---

[1] **محمد مفتاح**، المرجع السابق، ص131.

[2] ينظر، **محمد مفتاح**، تحليل الخطاب الشعري، ص132، 133.

[3] ينظر:**محمد مفتاح**، المرجع السابق، ص134.

[4] ينظر:**محمد مفتاح**، المرجع السابق، ص134.

وعليه كل من الدعامتين يشتركان في عمل أدبي سواء كان جماعي أو شخصي.

يقول مفتاح أيضا «التناص إذن محكوم بالتطور التاريخي إن في مواقف المتناصين أو في مواقف المهتمين من الدارسين فالقدماء على مختلف أجناسهم وأمكنتهم وأزمنتهم كان يغلب عليهم الدعوة إلى اتباع سنن السلف، فالخروج عليه إبداع وابتداع والمبدع هو الله وحده والمبتدع ضال»[1] فالتناص متطور عبر فترات زمنية تاريخية.

واعتبر كذلك «التناص إذن هو وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه، إذ يكون هناك مرسل بغير متلق مستوعب مدرك لمراميه»[2] أي أن غايته هي تواصل وتفاعل بين مرسل ومتلقي.

3- عبد الله الغدامي:

يرى **عبد الله الغدامي** أن مصطلح التناص ظهر في الأدب العربي القديم بما يعرف ب "السرقات" في حين ظهر في الآداب الغربية عند جوليا كريستيفا الذي عرفته قائلة «هو عبارة عن لوحة فسيفسائية* من الاقتباسات وكل نص هو تسرب وتحويل لنصوص أخرى»[3] وعليه فالتناص عبارة عن مجموعة اقتباسات وتحويلات كان لها ظهور عربي وغربي.

وقال أيضا فيما يخص تعالق النصوص وتلاحمها «وهذا التفاعل بين النصوص في توارثها وتداخلها هو ما يسميه رواد مدرسة النقد التشريحي Deconstructive crictism بتداخل النصوص Intertextuality وهذا مفهوم متطور جدا في كشف حقائق التجربة الإبداعية، وفي

---

[1] **محمد مفتاح**، المرجع السابق، ص133، 134.

[2] **محمد مفتاح**، تحليل الخطاب الشعري، ص134، 135.

* فسيفساء قطع صغيرة من الأحجار والمعادن الكبيرة تتسق في لوحة فنية جميلة فالعملية الفسيفسائية تشبيه لمعنى النص.

[3] **عبد الله الغدامي**، الخطيئة إالتكفير (من البنيوية إلى التشريحية) –قراءة نقدية لنموذج معاصر- الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، مصر، ط4، 1998، ص15.

تأسيس العلاقة الأدبية بين النصوص في الجنس الأدبي الواحد وفي قيامها على سياق يشملها»[1] وعليه تعد هذه الترجمات مجرد دلالات وإيحاءات تصب في نفس معنى النص.

يعتبر **عبد الله الغدامي** أن النص «لا يعتبر بنية مكونة من دلالات إنما هو عبارة عن جملة من الإشارات والرموز وليس له بداية محدودة وله قابلية الانعكاس على ذاته»[2] وعليه فالنص عبارة عن إشارات انعكاسية على نفسه.

ويرى أيضا أن ما يدعو إليه **رولان بارت** هو النص الكتابي الحديث الذي يمثل عنده «الحضور بشكل أبدي دائم ويكون القارئ منتجا لا مستهلكا، والنص حلم مجازي تحقيقه صعب لكنه الأهم في نظر الأدب»[3] وبالتالي فالنص يعتبر الركيزة الأساسية في الأدب العربي بصفة عامة.

ويقول في المجال النصي أن «النص يستمد وجوده من المخزون اللغوي الذي يعيش في داخل الكاتب مما يجعله صعب على مر السنين وهذا المخزون هائل من الإشارات والاقتباسات جاء من مصادر لا تحصى من الثقافات ولا يمكن استخدامه إلا بمزجه وتأليفه ولذا فإن النص يصنع من كتابات متعددة ومنسجمة من ثقافات متنوعة وهو يدخل بذلك في علاقات متبادلة من الحوار والمنافسة على سواه من النصوص»[4] أي أنه عمق الجانب التناصي وجعله مستمد من مجال لغوي على المستوى الداخلي للكاتب.

صرح **الغذامي** في كتابه "الخطيئة والتكفير" أن مصطلح التناص يتداخل مع ما أطلقه القدامى على هذا المصطلح قائلا عنه «نظرة جديدة نصحح بها ما كان الأقدمون يسمونه بالسرقات أو وقع

[1] **عبد الله الغذامي**، المرجع السابق، ص15.
[2] **عبد الله الغدامي**، الخطيئة والتكفير، ص 75.
[3] **عبد الله الغذامي**، المرجع السابق، ص75.
[4] **عبد الله الغذامي**، المرجع السابق، 74.

الحافر على الحافر بلغة بعضهم. وما ذاك إلا حركة الإشارة المقتبسة وما جلبته معها من سياقات»[1] أي أنه مصطلح مقابل لما اصطلح عليه الأقدمون لغة واصطلاحا.

أشار أيضا إلى أن مصطلح التناص له علاقة بالاستطراد الذي يعتبر سمة بارزة في الثقافة العربية قائلا: «إن ظاهرة تداخل النصوص تعتبر سمة جوهرية في الثقافة على مستوى ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب فقد شاعت تسمية الاستطراد وهذا ما توصف به مؤلفات الجاحظ ولكن الحق هو أن ذلك تداخل نصوصي له ما يبرزه ويستدعيه من النصوص نفسها»[2] وبالتالي فالتناص يعتبر ظاهرة لها صداها وأثرها في الأدب خاصة والثقافة العربية عامة.

يرى عب**د الله الغذامي** أن مصطلح السرقات الأدبية «قام النقاد العرب بإرجاعه وطرحه بوصفه منهجا نقديا جديدا بعد أن كانت تحتل في القديم مركزا أساسيا وحظيت بأهمية كبيرة خاصة عندما فرضت نفسها على اعتبار ظروفها وملابستها»[3] وعليه فالسرقات الأدبية تعتبر من المصطلحات التي تحمل نفس معنى التناص عند القدامى.

وأتى بمفهوم جديد من خلال كتابه "الخطيئة والتكفير" عرف "بالتداخل النصي" قائلا: «يكون النص الأدبي فرعا من فروع شجرة نسب عريقة ذات جذور ممتدة، وأن العمل الأدبي لا يأتي من فراغ ولا يفضي إلى فراغ والنص الجديد يعتبر بذرة خصبة تهدف إلى منح النصوص اللاحقة الديمومة والحياة»[4] وعليه فتداخل النصوص مع بعضها البعض يعتبر نقطة مركزية باعثة للحياة لكافة النصوص الموالية.

---

[1] **عبد الله الغذامي**، المرجع السابق ، ص58.

[2] **عبد الله محمد الغدامي**، ثقافة الأسئلة (مقالات في النقد والنظرية)، دار سعاد الصباح، القاهرة، مصر، ط2، 1993م، ص119، 120.

[3] **عبد الله الغذامي**، الخطيئة والتكفير، ص65.

[4] **عبد الله محمد الغذامي**، ثقافة الأسئلة (مقالات في النقد والنظرية)، ص111.

فالنصوص تبعا لهذا الرأي جذور منذ القدم من أعماق مختلفة حسب الغذامي «النص يدخل على نصوص أخرى تسبقه فيكون نتيجة لها وأخرى تلحق به فتكون متولدة عنه وهويتها حلقة في سلسلة طويلة بدأت في الماضي السحيق الذي لا تدرك إلا بعضة (...) وهي تمتد إلى مستقبل آت لن ندرك إلا بعد» [1] وعليه يبقى مصطلح النص متداخل مع نصوص سابقة أو لاحقة له.

يرى **عبد الله الغذامي** أن مصطلح النصوص المتداخلة مأخوذ من السيميولوجيا وأن **روبرت شولز** عرفه قائلا: «النصوص المتداخلة اصطلاح أخذ به السيميولوجيون مثل **بارث وجينيت وكريستيفا وريفاتير**، وهو اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية تختلف بين ناقد وآخر. والمبدأ العام هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى لذا فإن النص المتداخل هو: نص يتسرب إلى داخل نص آخر، ليجسد المدلولات سواء وعى الكاتب ذلك أو لم يع»[2] وعليه نستنتج من خلال هذا القول أن كل نص هو متداخل مع حالة إبداع لنص أدبي ولا وجود لنص خال من المداخلات.

تدارك شولز في هذا المصطلح السيميولوجي أنه «عملية تحدث غالبا بشكل أقل وضوحا وأكثر تعقيدا في تداخلاتها، وكما أننا نجد موحيات غير متناهية للإشارة، فإننا أيضا نجد للنص ارتدادات غير متناهية»[3] وبالتالي يتميز هذا المصطلح بقلة الوضوح وكثرة التعقيد في علاقاته المتداخلة.

تحدث **الغذامي** من خلال قراءته المنهجية عن دور التناص وأهميته بالنظر إلى أنه بنية من العلاقات المتداخلة مع التناص قائلا: «لقد لي من قبل وقفات عن (تداخل النصوص) في علاقات النص مع قبله من نصوص، على أساس أن مفهوم (تداخل النصوص) هو من المفاهيم الأساسية في طريقتي قراءة الأدب وتحليله، مما يعني أنني أتعامل مع النص على أنه (بنية) مفتوحة على الماضي مثلما

[1] **عبد الله الغذامي**، المرجع السابق، ص113.
[2] **عبد الله الغذامي**، الخطيئة والتكفير، ص 327، 328.
[3] **عبد الله الغذامي**، المرجع السابق، ص325.

أنه موجود حاضر يتحرك نحو المستقبل وهذا يغاير أو يناهض فكرة البنية المعلقة (الآنية)»[1] وبالتالي فالنص بنية مفتوحة قابلة للدخول في علاقة مع التناص.

يرى **ليتش** في موضوع النصوص المتداخلة «إن النص ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة. ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى. ونظامه اللغوي مع قواعده ومعجمه، جميعها تسحب إليها كما من الآثار والمقتطفات من التاريخ ولهذا فإن النص تشبيه في معطاه جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحصى من الأفكار والمعتقدات والإرجاعات التي لا تتآلف»[2] وعليه فالنص هو جملة من العلاقات المتسلسلة غير المستقلة المتداخلة مع نصوص أخرى.

يؤكد **عبد الله الغذامي** عملية التناص بين الشعراء ويراها أمرا حتميا وليس ناقصا في ما يخص الإبداع والإنعتاق والكلمة بالنسبة له موروث يمكنه أن ينتقل بسهولة بين مختلف النصوص ويتغير هويتها حسب السياق الذي يصدر عن المبدع، وبالتالي ما يمكن قوله هو أن التناص حظي بأهمية قصوى بين الشعراء من مختلف العصور.[3]

4- محمد بنيس:

هو من النقاد المغاربة الذين اهتموا بمصطلح التناص وحاولوا توسيعه فقد تحدث عنه في كتبه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة تكوينية بنيوية، حداثة السؤال، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته).

يرى **محمد بنيس** أن النص الغائب هو «دليل لغوي، معقد أو كلمة معزولة، شبكة فيها عدة نصوص، فلا نص يوجد خارج النصوص الأخرى، أو يمكن أن ينفصل عن كوكبها، وهذه النصوص الأخرى اللانهائية هي ما نسميه بالنص الغائب، غير أن النصوص الأخرى المستعادة في

[1] **عبد الله محمد الغذامي**، ثقافة الأسئلة (مقالات في النقد والنظرية)، ص113.

[2] **عبد الله الغذامي**، الخطيئة والتكفير، ص325.

[3] ينظر:**عبد الله الغذامي**، المرجع السابق، ص327، 328.

النص تتبع مسار التبدل والتحول، حسب درجة وعي الكاتب بعملية الكتابة ومستوى تأمل الكتابة لذاتها»[1] وعليه فالنصوص متداخلة مع بعضها البعض ولا يمكن أن توجد خارج نصوص أخرى.

استعمل **بنيس** بعد مصطلح النص الغائب مصطلح هجرة النص قائلا: «إن الاهتداء إلى مفهوم هجرة النص الذي قسمه إلى قسمين نص مهاجر ونص مهاجر إليه، فحسب رأيه النص لا يكون فاعلا خارج إعادة إنتاج ذاته ومنتوجيته وتبرز هذه الفاعلية من خلال فعل القراءة، لأن النص حيث يفقد قارئه يتعرض للإلغاء، ولكي يكون النص فاعلا ومنتجا لذاته دائما عليه أن يهاجر هجرة لا تكون لأي نص أدبي وإنما للنص الذي يحكمه قانون عام لهذه الهجرة الممتدة عبر مكان وزمان»[2] ولذلك تعد هجرة النص من الشروط الضرورية عبر إنتاجه وإخراجه.

وقام الناقد بوضع شروط لهجرة النص تتمثل فيما يلي:

1- إذا كان النص يجيب على فئة اجتماعية في فترة من الفترات التاريخية وفي مكان محدد أو أمكنة متعدّدة.

2- إذا كان النص يجيب على سؤال مجال معرفي أو مجالات معرفية مؤطرة، أو غير مؤطرة، زمانا ومكانا.

3- إذا كان النص يجيب على سؤال تاريخي أو حضاري.

4- إذا كان النص يجيب على سؤال جميع هذه المجالات أو بعضها دون البعض الآخر، ومن ثم فهذه الشروط تعد كفيلة لضمان عمل مفهوم هجرة النص.[3]

مستويات التناص عنده:

---

[1] **محمد بنيس**، حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988، ص85.

[2] **محمد بنيس**، حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، ص96، 97.

[3] ينظر:**محمد بنيس**، المرجع السابق، ص97.

رسم **محمد بنيس** مستويات التناص في النقد العربي المعاصر محدّدا التداخل النصي قائلا: «ونستعمل في بحثنا عن نوعية قراءة شعرائنا للنص الغائب في نصوصهم الشعرية معايير ثلاثة تتخذ صبغة قوانين وهي الاحتراز والامتصاص والحوار، وهذه القوانين تحديد لطبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب لأن تعدد قوانين القراءة هو في أصله انعكاس لمستويات الوعي التي تتحكم في قراءة كل شاعر لنص من النصوص الغائبة»[1] وبالتاي فهذه القوانين هي التي تقوم بتحديد نوعية التناص.

وتتمثل هذه المستويات في:

أ- الاجترار: ساد هذا المستوى خصوصا في عصور الانحطاط من خلال تعامل الشعراء مع النص الغائب بشكل جامد لا حياة فيه وبوعي سكوني يخلو من روح افبداع وبذلك ساد تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية في انفصالها عن البنية العامة للنص كحركة ونتج عن ذلك نصا غائبا دون بنية جامدة تذهب حيويته في كل إعادة للكتابة بوعي سكوني.[2]

ب- الامتصاص: يعد هذا المستوى خطوة أولى متقدمة في التشكيل الفني حيث يقوم الكاتب بإعادة كتابة نصه من خلال متطلبات تجربته الفنية فيتعامل معه كحركة وتحويل لا ينفيان الأصل، بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجديد أي أن الامتصاص لا يصبح فيه النص الغائب جامدا بل يستمر غير ممحو دون أن يموت.[3]

3- الحوار: في هذا المستوى «يفجر الشاعر أو الكاتب طاقته الإبداعية وإعادة كتابة النص من جديد معتمدا في ذلك على كفاءة فنية عالية وهذا المستوى لا يقوم به إلا شاعر وبهذا يكون

[1] **محمد بنيس**، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، دار تنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1985، ص253.

[2] ينظر:**محمد بنيس**، المرجع السابق، ص253.

[3] ينظر:**محمد بنيس**، المرجع السابق، ص253.

الحوار عبارة عن قراءة نقدية علمية ليس لها ارتباط بالنقد كمفهوم عقلاني خالص»[1] وعليه يعد لكل من الاحتراز والامتصاص والحوار وظيفة فنية لها صداها وأثرها في النص الغائب.

يؤكد **بنيس** ضمن كتابه (الشعر العربي الحديث) على النص الغائب قائلا: استعملنا مصطلح النص الغائب في ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب فقد صادفنا هذا المصطلح مستخدما من قبل بأربع سنوات من خلال كتاب ميكائيل ريفاتير "Semiotique de la poésie" الصادر باللسان الفرنسي 1983، دون أن نحتاج إلى تبرير أي أن النص الغائب سبق استعماله مع **بنيس** قبل النقاد الغربيين.[2]

ويرى أن مصطلح النص الغائب «يتركب النص الشعري، كبنية لغوية متميزة، من مستويات معقدة من العلائق اللغوية الداخلية والخارجية التي تتحكم جميعها في نسج ترابطه وبنيته على نموذج يختص به دون غيره مهما كانت صلات القرابة بينه وبين النصوص اللغوية الأخرى من شعرية ونثرية في اللحظة التاريخية نفسها التي كتب فيها أو في الفترات التاريخية السابقة عليه»[3] فالأدب لا يعتمد في بناء نصه على منبع واحد بل يستقي مادته من مختلف المجالات.

يرى **بنيس** أن للنصوص علاقات خارجية بنصوص أخرى إذ «ليس بالضرورة أن تقف في حد من حدود النص الشعري لاعتباره جملة معتبرة من النصوص التي يصعب تميزها وتحديدها وفيها يندمج الحديث بالقديم والأدبي بالعلمي والذاتي بالموضوعي»[4] فالنص عبارة عن قراءة لعدد من النصوص لا حدود لها.

---

[1] **محمد بنيس**، المرجع السابق، ص253.

[2] ينظر: **إكرام بن سلامة**، استراتيجية التناص في تحليل الخطاب الشعري في النقد العربي القديم من خلال كتاب الذخيرة لابن سلام –دراسة في الآليات والمستويات–، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، جامعة قسنطينة 1، الجزائر، 1434هـ، 2014م، ص47، نقلا عن: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ص32، و محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص181.

[3] **إكرام بن سلامة**، المرجع السابق، ص251.

[4] **محمد بنيس**، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب –مقاربة بنيوية تكوينية–، ص251.

ويقول أيضا في مجال حصر النص الغائب بصفة نظرية عامة أنه يمكن الشاعر المغربي المعاصر من إعادة كتابة نصه المتميز عن بقية النصوص السابقة أو المعاصرة له، وكذلك الاهتمام الثقافي العم والشعري الخاص إذ يمكن حصر النص الغائب بشكل عام ونظري مع ما يقابله من نصوص أخرى.[1]

واستند الناقد **محمد بنيس** في تصوره للتناص إلى (**جوليا كريستيفا وتودوروف**)، فالنص في نظره «فالنص في نظره تجتمع فيه مجموعة من النصوص وتربط فيما بينها، ومن ناحية ثانية فالنص إعادة كتابة وقراءة لنصوص أخرى لا محدودة بإمكانها تحويل النص إلى تغير أو اجترار»[2] ومن ثم فللنصوص علاقات وروابط فيما بينها سواء سابقة عليها أو معاصرة لها.

وقام الناقد **تودروف** حسب **محمد بنيس** بإبراز أهمية التناص واستخدامه كأداة ووسيلة لدراسة مختلف النصوص، ويستند على الإحالة الموظفة في النصوص المعاصرة التي من شأنها أن تدلنا على ما سبق من النصوص، وبالتالي تمكن من ضبط القراءة وإهمال العمليات المعقدة للنص، فالتناص وسيلة ناجحة لدراسة وفهم مختلف النصوص.[3]

يشير التصنيف للمتون العامة للنص الغائب «بأنه يأتي في نص من النصوص الشعرية خاضعا لسلسلة دون أخرى. فينفصل بذلك النص التاريخي عن النص الشعري وهما مع عن الكلام اليومي أو غيره من النصوص، إن هذا الإيحاء ليس له علاقة بالواقع الموضوعي للنص، لأن النص الغائب يأتي ممتزجا تختلط فيه عدة نصوص»[4] فإنتاج النصوص يعود للنص الغائب.

---

[1] ينظر:**محمد بنيس**، المرجع السابق، ص260، 261.

[2] **محمد بنيس**، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص251، 252.

[3] ينظر:**محمد بنيس**، المرجع السابق، ص252.

[4] **محمد بنيس**، المرجع السابق، ص276.

وقال موضحا: «أن الشعراء المغاربة المعاصرون، عندما أعادوا كتابة النص الغائب، في المتن الذي يجمع قصائدهم اعتمدوا في هذه القراءة وإعادة الكتابة على النسق الفكري العام الذي يوجه رؤيتهم للعالم»[1] إذ تستند عملية إعادة كتابة النصوص من جديد على النسق الفكري للمبدع.

وعليه فمهما تعددت وتنوعت نصوص أو متون النص الغائب من حيث تركيبها وأسلوبها في عكس الواقع والتعبير عنه، فإنها تظل مشروطة بالنسق الفكري الذي يفسر توجيه قراءة وإعادة كتابة شاعر لنص من النصوص في المتن الشعري المعاصر بالمغرب أو غيره من النصوص اللامحدودة، وبالتالي فتعدد متون هذا المصطلح مرتبط بالمجال الفكري المفسر للنصوص.[2]

قام **محمد بنيس** بتسمية «النص الأصلي بالنص الغائب ويبين أهمية النص الحاضر ووجود النص الغائب أثناء تحليل مصطلح التداخل النصي عن طريق استعماله لعدة طرق نصية تساعده على قراءة التناص»[3] ومن تم فمصطلح التداخل النصي له علاقة بتحليل التناص.

وعليه يمكن أن نستخلص مما سبق ذكره أن مفهوم التناص عند **محمد بنيس** وجد في كتابه ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب –مقاربة بنيوية تكوينية– بمصطلح "النص الغائب"، وفي كتابه حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة بمصطلح "هجرة النص" سنة 1988م، وفي كتابه الشعر العربي الحديث وإبدالاته بمصطلح "التداخل النصي" سنة 1989م.

5– محمد عزام

يعد الباحث السوري **محمد عزام** واحدا من بين الذين تناولوا مصطلح "النص الغائب" ضمن كتابه "النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي" ذاكرا بذلك «أن هذا الأخير مصطلح

[1] **محمد بنيس**، المرجع السابق، ص277.

[2] ينظر: **محمد بنيس**، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص277.

[3] **جاسم محمد أحمد العبيدي**، التناص الأدبي والديني في شعر وليد الصراف، رسالة مقدمة استكمالا للحصول على درجة الماجيستسر في اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشرق الأوسط، كانون الأول، 2016م، ص22، نقلا عن: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ص210.

نقدي جديد ظهر في ظل الاتجاهات النقدية الجديدة وعنى أن العمل الأدبي يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى، فالأدب ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين، والنص تشكيل لنصوص سابقة ومعاصرة أعيدت صياغتها بشكل جديد، وليست هناك حدود بين نص وآخر، وإنما يأخذ النص من نصوص أخرى ويعطيها في آن واحد»[1] وعليه فالنص الجديد لا يحقق إلا بوجود نصوص أخرى سابقة عليه ومعاصرة له.

أنواع التناص عنده:

هناك ثلاثة أنواع لكل منها مفهوم خاص بها وهي:

أ– التناص العام: الذي تتجلى فيه علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكتاب.

ب– التناص المقيد: الذي تظهر فيه علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض.

ج– التناص البلاغي: كالإرداف الذي يريد فيه الكاتب شيئا فيتجاوزه إلى ذكر ما يتبعه في الصفة وينوب عنه في الدلالة.[2]

وعليه في كل هذه الأنواع يأخذ بعين الاعتبار علاقة نص بنصوص أخرى للكاتب.

كما أعطى محمد عزام عدة تعريفات للنص الأدبي من بينها:

1- النص مدونة كلامية.

2- النص حدث يقع في زمان ومكان معينين.

3- النص يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل التجارب إلى المتلقي.

[1] **محمد عزام**، النص الغائب-تجليات التناص في الشعر العربي-، اتحاد كتب الغرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2001، ص11.

[2] ينظر: **محمد عزام**، النص الغائب –تجليات في الشعر العربي-، ص12.

4- النص مغلق بفعل انغلاق سمته الكتابية الأيقونة التي لها بداية ونهاية وتوالدي لأن الحدث اللغوي ليس منبثقا من عدم وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية، فكل هذه التعريفات متداخلة بينها حداثيا، كلاميا، لغويا، ومعرفيا.[1]

تعد **كريستيفا** النص «عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات وأي نص هو تحويل لنصوص أخرى»[2] وبالتالي فالنص والتناص وجهين لعملة واحدة.

وترى أن مصطلح التناص يختزل في مظهرين:

أ- (الأوصاف) التفريطية للأحداث والموضوعات.

ب- (الاستشهادات) المستمدة من الكتب المقدسة والمفكرين السابقين، وعليه يعتبر هذين المظهرين أساس تكوين مصطلح التناص.[3]

استخلص **محمد عزام** من خلال ما قالته **كريستيفا** في مصطلح التناص قائلا: «لا يمكن لها وضع مفهوم دقيق ونهائي لهذا المصطلح سوي إذا استطاعت أن تخلطه مع مصطلح (الإيديولوجيم Ideologeme) الذي يعني عملية تركيب تحيط بنظام النص لتمييزه ما يحتويه من نصوص أخرى»[4] إذ لا يتحدد مفهوم التناص إلا إذا اندمج معه مفهوم الإيديولوجيم.

ويقول أيضا في هذا الجانب «وبدلا من أن يكون التناص هو (التقاطع داخل النص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى) أي أنه عملية نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة فهو على نحو من الأنحاء (اقتطاع) و(تحويل)»[5] فرغم تعدد مصطلحات التناص إلا أنها تصب في معنى واحد.

---

[1] ينظر:**محمد عزام**، المرجع السابق، ص14، 15.

[2] **محمد عزام**، النص الغائب –تجليات التناص في الشعر العربي-، ص39.

[3] ينظر:**محمد عزام**، المرجع السابق، ص39.

[4] **محمد عزام**، المرجع السابق، ص39.

[5] **محمد عزام**، المرجع السابق ، ص38.

ويرى في كتابه النص الغائب أن كريستيفا كانت لها الأولوية في ظهور مصطلح التناص ففي «الواقع أن **جوليا كريستيفا** هي أول من طرح مفهوم التناص في منتصف الستينيات وعلى الرغم من أنه ورد قبلها لدى **باختين** الذي كان يسميه (التفاعل السوسيولفظي) وتمارسه السيميائية التي تنتمي إليها، إلا أن **كريستيفا** هي التي أعطته تسميته النهائية (التناص) Intertextualité»[1] وعليه يعد التناص مفهوم له إرهاصات الأولى مع كريستيفا.

وحسب **محمد عزام** فإن مصطلح التناص ظهر أول مرة على يد **جوليا كريستيفا** في مجلة "تل كل" قائلة أن: «في النص تناص والكاتب يمارسه واعيا أو غير واع، كما أن القراءة تثير لدى المتلقي خبراته وذكرياته ومعلوماته السابقة ويتشكل كل نص من قطعة موزاييك من الشواهد وكل نص هو امتداد لنص آخر أو تحويل عنه Transtarmation وبدلا من استخدم مفهوم الحوار بين شخصين أو أكثر يترسخ مفهوم (التناصية) وتقرأ اللغة الأدبية بصورة مزدوجة»[2] فمن خلال هذا القول يتضح أن مصطلح التناص لا يخرج عن معنى التحويل والامتداد لنصوص أخرى.

ويرى أيضا أن **كرستيفا** «عندما وجدت شيوع مصطلح (التناص) واستخدامه بالمعنى المبتدل (أي في نقد مصادر نص ما) فضلت عليه مصطلحا آخر هو (المناقلة) أو (التحويل) Transposition»[3] فهي عوضت مصطلح التناص بمصطلح المناقلة.

أما الناقد الفرنسي **جيرار جينيت Gerard Genette** فتشكلت لديه "التناصية الجمعية" التي هي «عبارة عن علاقة نصوص لاحقة بنصوص سابقة عليها»[4] فهو تسبقه علاقات وتلحقه بنصوص أخرى.

---

[1] **محمد عزام**، النص الغائب –تجليات التناص في الشعر العربي–، ص37.

[2] **محمد عزام**، المرجع السابق ، ص37.

[3] **محمد عزام**، المرجع السابق، ص37.

[4] **محمد عزام**، المرجع السابق، ص39.

كما تحدثت أيضا عن التعالي النصي قائلا: «أنه نوع من المعرفة التي ترصد العلاقات الخفية والواضحة لنص معين مع غيره من النصوص ويتضمن (التعالي النصي) التداخل النصي الذي يعني عنده الوجود اللغوي»[1] فجرار جينيت عدد في التعبير عن مصطلح التناص.

أشكال التناص عنده: تختزل في نمطين:

أ- يعتمد على العفوية وعدم القصد إذ يتم التسرب من الخطاب الغائب إلى الخطاب الحاضر في غيبة الوعي.

ب- يعتمد على القصد والوعي فتشير صياغة الخطاب الحاضر إلى نص آخر، وتحدده تحديدا كاملا يصل إلى التنصيص.[2]

ويقول أيضا في مجال تعدد مفاهيم التناص «وقد وردت في تراثنا النقدي، مصطلحات عديدة تقارب مصطلح (التناص) في الحقل البلاغي (كالتضمين والتلميح، والإشارة والاقتباس....) وكلها تقترب قليلا أو كثيرا من مفهوم (التناص)»[3] فهي مصطلحات تؤدي معنى التناص.

قدم **عزام** تعاريف لهذه المصطلحات تمثلت في:

1- التلميح: يؤكد الجانب التحسيني يعتمد على صدور إشارات من النص الحاضر إلى النص الغائب (السابق)، وهذه الإشارات ترتد إلى قصة أو شعر.

2- التضمين: يتم بين نصين شعريين وتتجلى فيه القصدية تجليا مباشرا، فيشار إلى النص الغائب باقتطاع جزء من البيت الشعري أو البيت بكامله أو أكثر من بيت.

---

[1] **محمد عزام**، المرجع السابق، ص39.

[2] ينظر: **محمد عزام**، النص الغائب –تجليات التناص في الشعر العربي-، ص40.

[3] **محمد عزام**، المرجع السابق، ص42.

3- الاقتباس: هو أن يأخذ الشاعر شعرا من بيت شعري بلفظه ومحتواه وهو يمثل شكلا تناصيا يرتبط فيه المدلول اللغوي بالمفهوم الاصلاحي. وهذه المصطلحات الثلاثة لها علاقة بالجانب البلاغي.[1]

وفرق **محمد عزام** في مؤلفه "النص الغائب" بين النص والخطاب:

أ) الخطاب Discoure: وحدة تواصلية إبلاغية متعددة المعاني ناتجة عن مخاطب معين وموجهة إلى مخاطب معين عبر سياق معين، وهو يفترض وجود سامع يتلقاه مرتبط بلحظة إنتاجه لا يتجاوز سامعه إلى غيره، وهو يدرس ضمن لسانيات الخطاب.[2]

ب) النص Texte: هو التتابع الجملي الذي يحقق غرضا اتصاليا ولكنه يتوجه إلى متلق غائب، وغالبا ما يكون مدونة مكتوبة تمتلك الديمومة، ولهذا تتعدد قراءات النص وتتجدد بتعدد قرائه، وتعدد وجهات النظر فيه، وحسب المناهج النقدية المتعددة.[3]

أقسام التناص:

يجمع النقاد على أن هناك ثلاثة أنواع للتناص تتمثل في التناص الخارجي، التناص المرحلي، والتناص الداخلي.

1- التناص الخارجي: يتمثل هذا النوع من التناص في «المرجعيات التي تتكئ عليها النصوص الشعرية وهي كثيرة و متنوعة منها المرجعية الدينية، الايديولوجية،الأسطورية، الشعبية، التاريخية والنصوص الشعرية. غالبا ما تستغل هذه المرجعيات في تكوينها البنائي و المضموني»[4]، وهذا

[1] ينظر:**محمد عزام**، المرجع السابق، ص44.

[2] ينظر: **محمد عزام**، النص الغائب –تجليات التناص في الشعر العربي-، ص45.

[3] ينظر: **محمد عزام**، المرجع السابق، ص45.

[4] **أحمد ناهم** ، التناص في شعر الرواد، ص 42.

معناه أن التناص الخارجي يكون من خلال التشابك والترابط الذي يحصل بين النصوص التي تكون من ثقافات مختلفة كالأساطير و التاريخ.

2-التناص المرحلي: يعرفه **أحمد ناهم** بأنه التناص الذي يحصل بين نصوص جيل واحد ومرحلة زمنية واحدة. ويقع هذا النوع من التناص كثيرا وذلك لأسباب عدة منها تقارب الحياة الاجتماعية والثقافية لدى نفر من المبدعين وقد يكون الأمر عائدا إلى مسألة الانتماء إلى حزب أو جماعة أدبية واحدة زيادة عن وحدة اللغة والميراث أي يقصد بهذا النوع من التناص، التناص الذي يحدث بين نصوص النقاد التي كتبت في نفس الفترة الزمنية.[1]

3- التناص الذاتي: يقصد بهذا النوع من التناص تناص الشاعر مع نفسه أي مع نصوصه السابقة ويتم هذا التناص بقوانين (اجترار-امتصاص-حوار) التي سوف نتحدث عنها بالتفصيل عند الناقد محمد بنيس. وهي تعني قائمة نصوص تجتر نصوصا أخرى أو تمتصها أو تحاورها أي أن الكاتب يتناص مع ذاته في الأقوال والأفكار و الأساليب أو بمعنى آخر قيام الأديب بإعادة إنتاج عمل سابق له.[2]

مصادر التناص :

لكل ظاهرة أدبية مصادرها، التي استقت منها وجودها فلا توجد نظرية تأسست من فراغ، ويمكن تحديد مصادر في ثلاثة أصناف ذكرها **رمضان الصباغ** في كتابه المعنون ب (في نقد الشعر العربي المعاصر).

1- المصادر الضرورية :

سميت ضرورية لأنها ضرورية بالنسبة للمبدع «لأن التأثر فيها يكون طبيعيا وتلقائيا مفروضا ومختارا في آن . وهو ما نجده في كتابات بعض الكتاب العرب في صيغة (الذاكرة) أي الموروث العام

[1] ينظر: **أحمد ناهم**، المرجع السابق،ص 66.

[2] ينظر: **أحمد ناهم**، المرجع السابق،ص 69.

والشخصي. ويتخذ في العديد من الأحوال سبيلا اختياريا كجنوح الشاعر إلى التأثر الواعي بنتاج شاعر آخر أو وراثية كتقيد الشاعر الغير الواعي بالضرورة بحدود ثقافة معينة. كما يتضح ذلك في الوقفة الطلية في القصيدة العربية»[1]؛ أي أن الشاعر قديما كان يرى المقدمة الطللية من ركائز الشعر العربي فلا يؤلفون شعرهم إلا بالوقوف على الأطلال.

2- المصادر اللازمة :

يشرح الناقد **رمضان الصبّاغ** هذا الصنف من المصادر بأن الشاعر ليس معيدا لإنتاج سابق في حدود من الحرية سواء كان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره ومؤدى ذلك أنه من المبتذل أن يقال أن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها. فنصوصه يفسر بعضها بعضا وتضمن الانسجام فيما بينها أو تعكس تناقض لديه إذا ماغيّر رأيه فالكاتب في تأليفه لمؤلفه قد يحاكي أو يعارض ما قام بكتابته ، حيث يقوم باستحضار نصوص سابقة ويفسرها ويحللها ليعطي نصه طبعا جديدا، وهذا ليس عيبا كما قال رمضان الصبّاغ.[2]

3- المصادر الطوعية:

يرى **رمضان** بأن هذه المصادر تشير إلى ما يطلبه الشاعر عمدا في نصوص متزامنة أو سابقة في ثقافته أو خارجها. وهي أساسية في الشعر الحديث بل إنه لا يمكن دراسة هذا الشعر من دون الوقوف عندها، وهي مصادر متعددة تندرج في مصادر عربية وأجنبية في نفس الوقت يمكن القول بأن المصادر الطوعية متعلقة بمدى تأثر الأديب بالثقافات المختلفة عربية كانت أم أجنبية.[3]

---

[1] **رمضان الصباغ**، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء، الاسكندرية، ط1، 2002 ، ص 341.

[2] ينظر: **رمضان الصباغ**، المرجع السابق ، ص 341.

[3] ينظر: **رمضان الصباغ**، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، ص341.

أهمية التناص:

بعد تطرقنا لجذور وأصول نظرية التناص في الثقافتين الغربية و العربية اتضح لنا أنّ هذه الظاهرة حظيت بمكانة كبيرة عند النقاد، حيث أنها شغلت حيزا واسعا في الدراسات الأدبية والنقدية وأصبح التناص آلية ضرورية لا يمكن الاستغناء عنها في أي خطاب أدبي، ذلك لأن الأدباء يستندون في أعمالهم الأدبية على التراث الفكري المستمدة من منابع مختلفة، كما أن طبيعة الكتابة تقتضي عملية التوالد والتعالق وتوليد عدد من النصوص في النص الواحد، وهذا ما جعل التناص يتسم بالانفراد والتميز أي أن النص لا ينشأ من فراغ بل لابد له من مصادر يأخذ منها، ومن هذه المصادر نجد القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف والشعر والتاريخ والأساطير.[1]

كما تبرز أهمية التناص في كونه يمثل عملية إثراء وإغناء للنصوص بعضها بعضا بقيم دلالية وشكلية متعددة ومتنوعة. كما يمثل تحررا وانعتاقا للمبدع نفسه من قيود الثقافة الواحدة ومن قيم الزمان والمكان، إنه معانقة أجواء أخرى أكثر رحابة وفساحة. وفي هذا الصدد يقول **محمد مفتاح** بأن التناص لا مناص منه لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومستوياتهما ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا.[2]

[1] ينظر : **عثمان محمد عثمان الحاج كنه الطيب بن صالح**، بين الجنادرية و أصيلة مقاربة تناصية ، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية و الانسانية ، جامعة بابل ، نيسان ، 2019، ع43، ص 385.

[2] ينظر: **محمد الأخضر الصبيحي**، مدخل إلى علم النص ،ص 104.

أي أن عملية إنتاج النص تتطلب من المبدع الإطلاع على الأعمال السّابقة وهي كل السياقات المحيطة بالنص. فالنص هو عبارة عن امتداد لمجموعة من النصوص المتعالقة والمتفاعلة فيما بينها كما يقول محمد مفتاح حول أهمية التناص بأنه يعتبر" بمثابة الهواء و الماء و المكان للإنسان فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما.[1]

وهذا يعني أن الأديب أيا كان الكاتب أم الشاعر ملزم بالأخذ من النصوص الأخرى، فالتناص «يلغي الحاجز الزمني بين القديم والحديث و يربطهما ربطا متناغما فيكون الاستعمال في النص الجديد حسب ما يملكه الكاتب من الثقافة والمقدرة كما وكيفا»[2]، وهذا يعني بأن ماهو موجود في النصوص القديمة يتداخل مع بنية النص الجديد وذلك في اللفظ أو المعنى، ومن هنا نستنتج أن نظرية التناص قد أحدثت ثورة كبيرة في جل الدراسات الأدبية حيث أنها جعلت النص فضاء مفتوح تتفاعل فيه كل النصوص.

[1] ينظر: **محمد مفتاح**، تحليل الخطاب الشعري ،ص 125.

[2] **محمد عزيزي بن عزيز**، التناص في شعر محمود الورّاق، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، ديسمبر 2020، ع 2، ص 117

الفصل الثاني

أنواع التناص(نماذج)

للتناص أنواع متعددة منها: التناص الأدبي، التناص التاريخي، التناص الديني، التناص الأسطوري، والتي سنتعرض لشرحها مع التمثيل لكلّ نوع بنموذج شعري.

أولا: التناص الأدبي

يعد التناص الأدبي من أبرز أنواع التناص، ويعني «تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة وحديثة شعرا أو نثرا مع النّصّ الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسّدها ويقدّمها في نصّه»[1] أي أنه تفاعل وتعالق نصوص قديمة مع نصوص حديثة أو معاصرة وينتج عن هذا التفاعل خلق نصّ جديد يجمع بين ما هو قديم و ما هو حديث أو معاصر.

كما أنّ للتّناص الأدبي «دور مهمّ في إثراء لغة هذا النصّ الجديد وتحويله إلى قوة دافعة تثري التجارب الأدبية للشعراء ونقل رؤيتهم ومبتغاهم إلى المتلقي لذلك كانت العودة إلى التراث هدفا غنيا يستثمره الشاعر لمنح نصّه قيما اجتماعية وجمالية»[2] ومعنى هذا أنّ هناك العديد من النصوص القديمة أو الحديثة يلجأ إليها الأدباء المعاصرون من أجل الاستفادة منها وتوظيفها بما يتماشى مع تجاربهم الذاتية والجمالية، كذلك من أجل تسهيل نقل رؤية الأديب إلى القارئ، فلجوء أدباء العصر الحديث والمعاصر إلى التراث منح نصوصهم قيما فنية وجمالية عالية.

[1] **أحمد الزغبي**، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000م، ص50.

[2] **جاسم محمد أحمد العبيدي**، التناص الأدبي والديني في شعر وليد الصّراف، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير، جامعى الشرق الأوسط، كانون الأول، 2016م، ص33.

نماذج عن التناص الأدبي

أ- نماذج من العصر الجاهلي:

يلجأ شعراء العصر الحديث أو المعاصر إلى شعر العصر الجاهلي أو الشعر القديم لتضمينه في نصوصهم وذلك لما يحتويه من خصائص جمالية وثقافية، «فالشعر العربي القديم يعدّ أحد أدوات الإبداع الإنساني المندرجة في إطار التراث الأدبي الذي ارتبط به الشاعر ارتباطا فنيا وثيقا ومباشرا لاحتوائه على تجارب فنية عديدة خضعت بطبيعة زمانها ومكانها لعوامل التشكل والتحول والتطور وعبّرت عن هموم حقبة زمنية بكلّ مكاسبها وتحولاتها الفكرية والحضارية فتوغلت في أعماق ووجدان وذاكرة المتلقي لمواقفها الإنسانية»[1] أي أن الشعراء المعاصرون قد وجدوا في الشعر القديم ما يتماشى مع تجاربهم الأدبية والشعرية.

ورد في كتاب ديوان المتنبي **لعبد الرحمن البرقوقي** تناص المتنبي من الشعر القديم سنذكر من الأدباء الذين أخذ منهم امرئ القيس، وحاتم الطائي.

1- التناص من شعر امرئ القيس

يقول المتنبي:

وَمَنْزِل لَيْسَ لَنَـــــا بِمَنْزِلِ وَلَا لِغَيْرِ الغَادِيَاتِ الهُّطَلِ

نَدَى الخُزَامَى ذَفِرَ القُرُنْفُلِ مُحَلَّلِ مِلـــوَحْشِ لَمْ يُحَلَّلِ[2]

وهذا تناص ضمني.

---

[1] **عاصم حفظ الله واصل**، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م، ص119.

[2] **عبد الرحمن البرقوقي**، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، لبنان، د.ط، 1986، ج3، ص317.

يقول **البرقوقي** في شرح هذين البيتين وتحديدا في شرح البيت الثاني أنّ المتنبي يستشهد ببيت لامرئ القيس ذكرت فيه كلمات وردت في بيت المتنبي السّابق فيقول: «الندى: الرطب، الخزامى والقرنفل: نبتان طيبان، والأذفر: الذكي الرائحة والمحلّل الذي يحلّ كثيرا وقوله ملوحش: أي من الوحش، فحذف النون لسكونها وسكون اللّام، يقول: يحلّه الوحش دون الناس فهو محلل من الوحش غير محلّل من الإنس قال الجوهري: مكان محلل إذ أكثر الناس به الحلول، قال امرؤ القيس:

كَبِكْرِ المُقَانَاةِ* البَيَاضِ بِصُفْرَةً غَذَاهَا نَميرُ المَاءَ غَيْرُ المُحَلَّلِ»[1]

وهذا تناص ضمني.

نستنتج من شرح **البرقوقي** لأبيات المتنبي أن «هناك ألفاظ نبهّت القارئ إلى وجود علاقة ما بين شعر المتنبي أي النصّ اللّاحق وشعر امرئ القيس، أي أن النصّ السابق فإذا تابع القارئ أبيات المتنبي وأبيات امرئ القيس سيكتشف أن هناك علاقة بين النصّين»[2] أي لابدّ للقارئ أن يكون مطّلعا على شعر امرئ القيس كي يستطيع أن يستخرج هذا النوع من التناص.

نجد كذلك من صور استدعاء المتنبي لمعاني شعر امرئ القيس ما يلي:

وَمَنْ يَبْغِ مَا أَبْغِي مِنَ المَجْدِ والعُلَا تَسَاوَى المَحابِي عِنْدَهُ وَالمَقَاتِلُ[3]

شرح **البرقوقي** هذا القول بأن **المتنبي** أراد أن يقول «ومن يطلب ما أطلب من الشرف والرتب العالية، استوى لديه الحياة والقتل لأنه علم أن معاني الأمور فيها المخاوف والمهالك، فيكون

* أراد بقوله بكر المقاناة درة غير مثقوبة أم لم ير مثلها ثمّ قال إذا هذه الدره، المصدر نفسه، ص317.

[1] **عبد الرحمن البرقوقي**، المصدر السابق، ص317.

[2] **وهيبة بهلول**، المتعاليات النصّية في الشعر العباسي، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2018م، ص127.

[3] **عبد الرحمن البرقوقي**، شرح ديوان المتنبي، ج3، ص294.

قد وطّن نفسه على الهلاك فهو يصبر عليه ولا يكترث له»[1] فعندما يقرأ القارئ هذه الأبيات يكتشف بأن المتنبي قد استلهمها من قول امرئ القيس:

فَقُلْتُ لَهُ لَا تَبْكِ عَيْنُكِ إِنَّمَا نُحَاوِلُ مِلْكًا أَوْ نَمُوتُ فَنَعْذَرَا[2]

فعند شرح هذا البيت **لامرئ القيس** نجد أنه يسعى لاستعادة ملك أبيه المسلوب في بيته السابق المعاني الواردة في بيت امرئ القيس غير أنه أعاد صياغتها، فقول المتنبي ومن يبتغ ما أبغي من المجد والعلا، تساوي المحابي عنده والمقاتل يماثل معنى **امرئ القيس** "إنما نحاول ملكا أو نموت فنعذرا" من هنا نستنتج أن كلا من المتنبي وامرئ القيس تتساوى عنده الحياة والموت.[3]

ما يمكن أن نستنتجه من تناص المتنبي لشعر **امرئ القيس** أن للمتنبي قدرة كبيرة في استلهام معاني شعر امرئ القيس وتضمينها في نصوصه بشكل لغوي جديد.

2- التناص من شعر حاتم الطائي

يقول **المتنبي** في مدح **ابن إبراهيم التنوخي** وذمّ البخلاء:

هُـــمْ لِأَمْــوَالِهِمْ وَلَـسْنَا لَهُــمْ وَالعَارُ يَبْقَى وَالجُرْحُ يَلْتَئِمُ

مَنْ طَلَبَ المَجْدَ فَلْيَكُنْ كَعَلِي يَهِبُ الأَلِفَ وَهُوَ يَبْتَسِمُ[4]

يشير **البرقوقي** في هذين البيتين أن هناك «تقارب المعاني المبثوثة فيهما من معاني بيت **لحاتم الطائي** حيث يقول: الضمير في (لسنا) للأموال، والتئام الجرح، التحم، يقول: إنّ اللّئام مملوكون

[1] **عبد الرحمن البرقوقي**، شرح ديوان المتنبي، ص294، 295.

[2] **امرؤ القيس**، ديوان امرؤ القيس، مصطفى عبد الشافعي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، لبنان، ط5، 2004م، ص64.

[3] ينظر: **وهيبة بهلول**، المتعاليات النصّية في الشعر العباسي (مقاربة سيميائية تأويلية في شعر أبي تمام، المتنبي، والبحتري)، ص130.

[4] **عبد الرحمن البرقوقي**، شرح ديوان المتنبي، ج4، ص181.

لأموالهم لأنهم يتبعون في سبيل حفظها وجمعها ومنعها وهي كأنها تشير عليهم بأن يصونوها ولا يبذولوها فيطيعونها، وهم لا يملكونها، لأنهم ليست لهم القدرة على البذل لها ولا أن يكسبوا محمّدة أو أجرا ومتوبة في العقبى، فضلا عن أنها صائرة إلى الوارث، وإذن فهم للأموال وليست لهم وبهذا يوصف اللئيم كما قال حاتم الطائي:

إِذَا كَانَ بَعْضُ المَالِ رِبَا لِأَهْلِهِ فَإِنِّي بِحَمْدِ اللَّهِ مَالِي مُعَبَّدُ»[1]

وهذا تناص ضمني

نستنتج من شرح **البرقوقي** أن القارئ عندما يقرأ أبيات المتنبي يتبين له بأنه استوحاها من الشاعر الجاهلي **حاتم الطائي** المعروف عنه الجود والكرم فكلا من المتنبي وحاتم الطائي أصلهما عربي ومن صفات العربي الأصيل الجود والكرم والعطاء والشيء الذي جمع بين نصّ **المتنبي وحاتم الطائي** هو هذه الركيزة الأخلاقية التي يؤمنان بها.

نذكر كذلك نماذجا للتناص من شعر حاتم الطائي قول المتنبي في مدحه لسيف الدولة مايلي:

لِكُلِّ امْرِئٍ مِنْ دَهْرِهِ مَا تَعَوَّدَا وَعَادَاتُ سَيْفِ الدَّوْلَةِ الطَّعْنُ فِي العِدَا[2]

يشرح **أبو البقاء العكبري** في كتابه شرح ديوان أبي الطيب المتنبي هذا البيت بقوله المعنى «كل امرئ يعمل بعادته وما تعوده وتربّى عليه لا يتكلفه، وعادة هذا الممدوح أن يغزو أعداءه، ويقتلهم ويطعنهم برمحه، وجعله سيفا ووصفه بالطعن، فكأنه جعله سيفا ورمحا وهو منقول من قول حاتم: وكلّ امرئ جار على ما تعودا»[3] وهذا القول لحاتم الطائي هو عجز البيت التالي:

---

[1] **عبد الرحمن البرقوقي**، شرح ديوان المتنبي، ص181.

[2] **أبو البقاء العكبري**، شرح ديوان أبي الطيّب المتنبي المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه، مصطفى السقى وآخرون، دار المعرفة، لبنان، د.ط، ج1، ص281.

[3] **حاتم الطائي**، ديوان حاتم الطائي، شرحه وقدم له أحمد الرشاد، دار الكتب العلمية، لبنان، ط3، 2002م، ص17.

ذَرِينِي وَحَالِي إِنَّ مَالِكَ وَافِرُ وَكُلُّ امْرِئ جَارَ عَلَى مَا تَعَوَدَا[1]

ويعد هذا التناص تناصا ضمنيا

نلاحظ هنا بأنّ **المتنبي** قد أخذ عجز البيت كلّه وضمّنه في نصّه من أجل مدح سيف الدولة حيث أنّه صاغه في سياق لغوي جديد غرضه الشعري الذي يتمثل في المدح.

3- التناص مع شعر عنترة بن شدّاد

يقول **المتنبي** في رثاء أبي الهيجاء بن سيف الدولة:

إِذَا مَا تَأَمَلْتَ الزَّمَانَ وَصِرْفَهُ تَيَقَنْتُ أَنَّ المَوْتَ ضَرْبٌ مِنَ القَتْلِ[2]

يشرح **أبو البقاء العكبري** هذا البيت بقوله: «المعنى: إذا تأملت تصاريف الزمان وتدبرت الدهر وخطوبه، تيقنت أن ما حتم على الإنسان من الموت، كالذي يتوقعه من القتل، لأن الأمرين متساويين ملو وهما متماثلان فيما يشاهد من عدم الحياة لهما، فما ظنك بشيء يكون آخر مصيره إلى أكره ما يحذر من أموره وهذا يوجب ازهد في الدنيا، ويدعو إلى الإعراض عنها، وقلة الأسف عليها وهو منقول من قول عنترة:

فَاقَنِي حَيَاءُكِ لَا أُبَالِكَ واعْلَمِي أَنِّي امْرُؤٌ سِأَمُوتُ إِنْ لَمْ أُقْتَلْ»[3]

وهو تناص ضمني

يلاحظ القارئ عند قراءته للبيتين وجود تشابه وتداخل بين نصّ المتنبي ونصّ عنترة بن شداد وذلك في قول المتنبي (تيقنت أن الموت ضرب من القتل) وقد استوحى معنى الشطر الثاني من بيت

[1] **أبو البقاء العكبري**، شرح ديوان أبي الطيّب المتنبي، ج3، ص51.
[2] **أبو البقاء العكبري**، المصدر السابق، ص51.
[3] **أبو البقاء العكبري**، المصدر السابق، ص51.

عنترة الذي يتمثل في (إني امرؤ سأموت إن لم أقتل) فقد اعتمد المتنبي على المفردات نفسها التي اعتمدها عنترة لكن صاغها بطريقته الخاصة

نذكر من الشعراء كذلك الذين ضمّنوا الشعر الجاهلي في نصوصهم ابن آبار الأندلسي وذلك في قوله في إحدى قصائده:

إِلَى الأَلْفَيْنِ مِنْ أَهْلٍ وَدَارٍ تَأَوَبَنِي اشْتِيَاقِي وادِّكَارِي

وَحَذَّ القَلْبُ أَعْشَارًا إِلَيْهَا حَنِينَ الوَالِهَاتِ مِنَ العِشَارِ[1]

وقد تناصّ في هذين البيتين من شعر امرئ القيس وذلك في قوله:

أَغَرَّكَ مِنِّي أَنَّ حُبَّكِ قَاتِلِي وَأَنَّكِ مَهْمَا تَأْمُرِي القَلْبَ يَفْعَلُ

وَمَا ذَرَفَتْ عَيْنَاكِ إِلَّا لِتَضْرِبِي بِسَهْمَيْكِ فِي أَعْشَارِ قَلْبٍ مُقْتَلِ[2]

وهذا تناص ضمني.

ب- نماذج من التناص مع الشعر الإسلامي

يقول المتنبي في قصيدة له يمدح فيها المغيث بن علي العجلي:

وَدَهْرَ نَاسَهُ نَاسٌ صِغَار وَإِنْ كَانَتْ لَهمْ جُثَثٌ ضِخَامٌ[3]

يشرح **العكبري** هذا البيت بقوله أن **المتنبي** «أراد أن يقول لممدوحه أنه في دهر أهله صغار القدر والهمم ولكنهم غلاظ الأجسام يذمهم غاية الذّم وهو قول حسّان:

[1] **ابن الأثار**، ديوان بن الأثار، قرأه عبد السلام الهرّاس، المملكة المغربية، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، د.ط، 1999م، ص210.

[2] **امرئ القيس**، ديوان امرئ القيس، تح: مصطفى عبد الشافعي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 2004م، ص114.

[3] **أبو البقاء العكبري**، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، ج4، ص70.

لَا عَيْبَ بِالقَومِ مَنْطُولٌ وَمِنْ قِصَرٍ جِسْمُ البِغَالِ وَأَحْلَامُ العَصَافِير»[1]

وهذا تناص ضمني

نستنتج من شرح **العكبري** أن المتنبي قد ضمّن بيت حسّان في نصّه من أجل أن يمدح المغيث بن علي العجلي بشكل راقي ولكنه بطريقة جديدة وأسلوب لغوي جديد وبإعادة صياغته بشكل يتناسب مع غرضه الشعري.

ويقول المتنبي في موضع آخر:

أَرْجُو نَدَاكَ وَلَا أَخْشَى المُطَال بِهِ يَا مَنْ إِذَا وَهَبَ الدُّنْيَا فَقَدْ بَخِلَا[2]

يقول **البرقوقي** في شرحه لهذا البيت أن المتنبي أراد أن يقول لممدوحه «لو وهبت الدنيا بأسرها كنت بخيلا لعلوّ همّتك، فالدّنيا حقيرة بالإضافة إلى همّتك وهذا من قول حسان:

يُعْطِي الجَزِيلَ وَلَا يَرَاهُ عِنْده إِلَّا كَبَعْضِ عَطِيَّةَ المَذْمُوم»[3]

وهذا تناص ضمني

أي أن **البرقوقي** يرى أن المتنبي قد تناص مع بيت حسان بن ثابت وذلك من خلال تضمين بيت هذا الأخير في عجز نصّة (يا من إذا وهب الدّنيا فقد بخلا).

نذكر من بين شعراء العصر الإسلامي كذلك الشاعر العربي **الحطيئة** وقد كان له حضور في شعر المتنبي أيضا، فمن بين أبيات **الحطيئة** التي ضمّنها **المتنبي** في شعره ما يلي:

يقول الحطيئة:

---

[1] **أبو البقاء العبكري**، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، ج4، ص70.

[2] **عبد الرحمن البرقوقي**، شرح ديوان المتنبي، ج3، ص290.

[3] **عبد الرحمن البرقوقي**، المصدر السابق، ص297.

بِحَارُ عَلَى ما عَوَدوهُ وَإِنَهُم عَلَى عَادةِ وَالمَرْءُ مِمَا تَعَودا[1]

يقول **العكبري** أن هذا البيت قد ضمّنه **المتنبي** في نصّه وذلك في قوله في مدح سيف الدولة:

لِكُل امْرِئ مِنْ دَهْرِهِ مَا تَعَوَدَا وَعَادَات سَيْفِ الدَوْلَةِ لِطَعن فِي العِدَا[2]

وهذا تناص ضمني.

يرى **العكبري** في شرح هذا البيت: «كل امرئ يعمل بعاداته وما تعود عليه لا يتلفه وعادة الممدوح أن يغزو أعداءه ويقتلهم ويطعنهم برمحه وجعله سيفا ووصفه بالطعن فكأنه جعله سيفا ورمحا وهو منقول من قول حاتم (...) وقال الحطيئة: بحار على ما عودوه وإنهم ...»[3]

يقول **ابن الأبار** في موضع آخر:

مَلِك يَدْعُو نَدَاه الجَفَلَى حِينَ لَا تَدْعُوا المُلُوك النّقَرَى[4]

وقد تناص في هذا البيت مع الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد الذي يقول:

نَحْنُ فِي المِشْتَاةِ نَدْعُو الجَفَلَى لَا تَرَى الآدَبَ فِينَا يَنْتَقِرُ[5]

وهذا تناص ضمني

[1] **أبو البقاء العكبري**، شرح ديوان المتنبي، ج1، ص281.
[2] **أبو البقاء العكبري**، المصدر السابق، ص281.
[3] **أبو البقاء العكبري**، المصدر السابق، ص281.
[4] **ابن الأبّار**، ديوان ابن الأبّار، ص198.
[5] **طرفة بن العبد**، ديوان طرفة بن العبد، شرح مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2002م، ص43.

يلاحظ القارئ عندما يقرأ البيتين أن لهما نفس المعنى فابن الأبار وظف في بيته لفظتين (الجفلى والنقرى) كذلك نجد طرفة بن العبد موظفا هاتين المفردتين وذلك في قوله (ندعو الجفلى، ينتقر)

التناص مع الشخصيات الأدبية

يقول الشاعر سميح القاسم:

رَأَيْتُ المَنَايَا

ومَا كَانَ أَعْشَى سِوَايَا

لُصُوص وَرَاءَ لُصُوص

يَجِيئُونَبِالأَدْمَجِ السيمَائِيَة

اخْتَصَرْت الوَقْتَ

صَحْرَاء

هَذِي أَكَالِيلْ وَرْدَهُم الِاصْطِنَاعِي

فَوْقَ قُبُورِ بَنِيْكَ[1]

نلاحظ في هذه الأبيات أن الشاعر سميح القاسم قام باستحضار شخصيو زهير بن أبي سلمى وذلك عن طريق بيت في معلقته الشهيرة:

[1] **سميح القاسم**، الأعمال الشعرية الكاملة، درا سعاد الصباح، د.ط، ج4، ص283.

رَأَيْتُ المَنايَا خَبْطَ عَشْواء مِنْ تَصَب مِنهُ وَمِنْ تَخطَى يَعْمَّلُ فيهْرِمُ[1]

وهذا تناص ضمني

نستنتج من شرح **العكبري** أنّ المتنبي قد استوحى المعاني من بيت **الحطيئة** وضمّنها في نصّه، لكن بطريقة تتماشى مع غرضه الشعري.

ت– نماذج التناص من العصر العباسي

يقول ابن الأبّار في قصيدة له:

لَكَ الخَيْرُ أَمْتَعَنِي بِخَيْر رَوْضَة لِأَنْفَاسِه عِنْدَ الهُجُوعِ هُبُوبُ

أَهِيمُ بِهِ عَنْ نِسْبَةٍ أَدَبِيَةٍ وَلَا غَرْوَ أَنَ يَهْوَى الأَدِيبَ أَدِيبُ[2]

وقع التناص مع بيت أبي تمام الذي يقول فيه وهو يمدح عليّ بن الهجم القرشي الشاعر

إِنْ يَكَدْ مُطَرَّفُ الإِخَاءِ فَإِنَنَا نَغْدُو وَنَسْرِي فِي إِخَاءِ تَالِد

أَوْ يَفْتَرِق نَسَبٌ يُؤَلِّفُ بَيْنَنَا أَدَبٌ أَقَمْنَاهُ مَقَامَ الوَالِدِ[3]

وهذا تناص ضمني

نلاحظ أن الشاعر قد استوحى من هذين البيتين لأبي تمام معاني الحب والسلام أي أنه «قد وفّق إلى توظيف معنى النسب (بالأدبية) ليحلّ محلّ النّسب (بالدم والقربى) وأن يبرّر الحبّ والإخاء

[1] **الخطيب التبريزي**، شرح القصائد العشر، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة محمد علي الصبيح وأولاده بميدان الأزهر، مصر، د.ط، ص239.

[2] **ابن الأبّار**، ديوان ابن الأبّار، ص70.

[3] **أبو تمام**، شرح ديوان أبي تمام، قدم له وشرح هوامشه الخطيب التبريزي، راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج1، ص215.

الذي تفرضه علاقة الأبوة والنبوة بحبّ وإخاء تنتجه علاقة (الأدب)»[1] أي أنّ المعاني الموجودة في أبيات أبي تمام قد وافقت التجربة الشعرية لابن الأبّار.

يقول ابن الأبّار كذلك وهو في أسلوب المدح:

لَمْ يُشْرِف الشِّعْر إِلَا حِينَ شَرَفَه نَظْمًا لِعَالِيهِ أَو سَمعًا لِغَالِية

وَمَا عَسَ تَبْلُغَالأَمْدَاحَ مِنْ مَلَكٍ أَقَصى نِهَايَتَهَا أَدْنَى تَنَاهِيه

تَقْبَل الدَّهْر مَنْحَاهُ الكَرِيمَ فَقَد رَاقَتْ حَلَاهُ وَقَدْ رَقَتْ حَوَاشِيه[2]

يقه التناص هنا كذلك مع الشاعر أبي تمام وهو يمدح المعتصم في قوله:

رَقَتْ حَوَاشِي الدَّهْرَ فَهِيَ تُمَرْمِرُ وَغَدَا التَّرَى فِي حِلْيِهِ يَتَكَسَرُ[3]

يتداخل هذان النصان في الغرض الشعري المتمثل في فكلاهما اعتمد على نفس الألفاظ (حواشيه، حواشي)، (حلاه، حليه)، وهذا تناص ضمني.

من أشهر الشعراء الذين تفاعل مع نصوصهم **ابن الأبّار** كذلك في العصر العباسي هو **البحثري**، يقول ابن الأبّار:

نِعْمَى جَلَتْ مِنْ حُسْنِهَا بِدَعَا نَعِمَتْ بِهَا الأَسْمَاعُ وَالمُقَل

وَلَوْ اسْتَطَاعَتْ مِنْ صِبَابَتِهَا سَارَتْ إِلَيْهِ بِأَسْرِهَا الحِلَلُ[4]

---

[1] **صالح هندي صالح**، التناص في شعر ابن الأبّار الأندلسي، رسالة مقدمة لنيل الماجيستير، جامعة آل البيت، 2015م، 2016م، ص87.

[2] **ابن الأبّار**، ديوان ابن الأبّار، ص426.

[3] **أبو تمام**، شرح ديوان أبي تمام، ج1، ص332.

[4] **ابن الأبّار**، ديوان ابن الأبّار، ص256.

وقع التناص هنا مع كلام **البحتري** الذي يمدح فيه **المتوكل** ويصف خروجه يوم العيد، يقول **البحثري**:

حَتَّى اِنْتَهَيْتَ إِلَى المُصَلَّى لَابِسَا نُورٌ الهُدَى يَبْدُو عَلَيْكَ وَيَظْهَرُ

وَمَشِيتُ مَشْيَةَ خَاشِعٍ مُتَوَاضِعٍ لِلَّهِ لَا يُوهَى وَلَا يَتَكَبَّرُ

فَلَوْ أَنّ مُشْتَاقًا تَكَلَّفَ غَيْرَ مَا فِي وُسْعِهِ لَمَشَى إِلَيْكَالمُبَنْتِر[1]

وهذا تناص ضمني

يظهر التناص هنا في قول **ابن الأبّار** (ولو استطاعت من صبابتها سارت بأسرها الحلل)، فقد جعل من كلّ شيء لا يستطيع أن يسري بمقدوره أن يمشي وهذا المعنى ذكر في قول البحثري (في وسعه المشي إليك المنبر) أي أنه جعل المنبر يمشي في وصفه لممدوحه.

نذكر من بين شعراء العصر العباسي كذلك **المتنبي** فقد كان له الأخير أثر كبير على الشعراء المعاصرين.

يقول الشاعر **ابن الأبّار**:

إِلَيْهِ أَشَارَ اِبْنْ الحُسَيْنْ بِقَوْلِهِ عَلِيمٌ بِأَسْرَارِ الدِّيَانَاتِوَاللُّغَا

أَلَا إِنّ يَحْيَ المُرْتَضَى عِصْمَةُ لِلْوَرَى بِهِ أَسْبَلُ اللَهَ الأَمَانَ وَأَسبَغَا[2]

وقع التناص مع المتنبي في قوله:

[1] **البحثري**، ديوان البحثري، تح: حسن كامل الصّيرفي، دار المعارف، مصر، ط3، مج2، ص1072، 1073.

[2] **ابن الأبّار**، ديوان ابن الأبّار، ص382.

عَلِيمٌ بَأَسْرَارِ الدّيَانَاتِ واللُّغَى لَهَ خَطَرَاتٌ تَفْضَحُ النَّاسَوالكُتُبَا[1]

نلاحظ هنا أن ابن الأبّار قد استوحى صدر البيت كامل الذي يتمثل في: عليم بأسرار الدّيانات واللّغى، وهذا تناص حرفي.

يقول ابن الأبّار أيضا:

يَا دَعْوَةَ نَقَشَ الهُدَى بِمَكَانِها لاَزَالَ مَرْصُوصَ إِلَيْنَا مَنْقُوشًا

تَبْتَتِبِيَحْي المُرْتَضَى فِي فَخْرِهَا مَا لَاحَ فِي وَجْهِ الزَّمَانِ خُمُوشًا

قَدْ بَصَّرَت حَتَى الضَّرِيرَ وَ أَسْمَعَت حَتَّى الأَصَمَّ صِمَاخُه الأُطْرُوشَا[2]

وقع التناص مع نصّ المتنبي الذي يقول فيه وهو يفتخر بنفسه:

أَنَا الَّذِي نَظَرَ الأَعْمَى إِلى أَدَبِي وأَسْمَعْتُ كَلِمَاتِي مَنْ بِهِ صَمَمٌ[3]

نلاحظ بأن معاني أبيات ابن الأبّار تتشابه مع معنى بيت المتنبي فكلاهما في مقام فخر ويظهر التناص في البيت الأخير لابن الأبّار الذي يقول فيه.

قَدْ بَصَّرَت حَتَى الضَّرِيرَ وَ أَسْمَعَت حَتَّى الأَصَمَّ صِمَاخُه الأُطْرُوشَا

وهذا تناص ضمني

[1] **المتنبي**، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، د.ط، 1983م، ص326.

[2] **ابن الأبّار**، ديوان ابن الأبّار، ص416.

[3] **المتنبي**، ديوان المتنبي، ص322.

ث- نماذج التناص من العصر الأموي

يقول المتنبي:

وَ قَنَعْتُ بِاللُّقْيَا وأَوَّلَ نَظْرَةٍ إِنَّ القَلِيلَ مِنَ الحَبِيبِ كَثِيرٌ[1]

يشرح **البرقوقي** هذا البيت بقوله: «أنا أقنع بالقليل ولو باللّقيا، وأول نظرة أنظر وهذا من قول الموصني: إنّ مَا قلّ مِنْكَ يكثر عندي وقليل ممّن تحب كثير ومثله لجميل: وإني لبرضيني قليل نوالكم وإن كنت لا أرضى لكم بقليل»[2] وهذا تناص ضمني.

نستنتج من شرح **البرقوقي** أن المعاني الموجودة في نصوص الموصلي وجميل هي نفسها الموجودة في بيت المتنبي فقد أخذها الأخير وضمّنها في نصّه.

يقول المتنبي أيضا وهو في مقام المدح:

كَأَنَّ نِقَابَهَا غَيرَ رَقِيقِ يُضِيءُ بِمَنْعِهِ البَدْرَ الطُّلُوعَا[3]

لقد وقع التناص مع بيت عمر بن أبي ربيعة الذي يقول فيه:

وَجْهُ يُضِيءُ فَلَيسَ يُخْفِي نُورَهُ لَا يَمنَعُ البَدْرَ الطُّلُوعَ نِقَابُهَا

إِذَا أَوْشَمَتْ فَوْقَ التُّرَابِ بِدَّلِها أَضْحَى يَدُلُّ عَلَى العَبِيرِ تُرَابُهَا[4]

نلاحظ بأن **المتنبي** قد أخذ المعاني من الشاعر عمر بن أبي ربيعة وأعاد صياغتها وضمّنها في نصّه، وهذا تناص ضمني

---

[1] **أبو البقاء العكبري**، ديوان أبي الطيب المتنبي، ج2، ص134.

[2] **أبو البقاء العكبري**، المصدر السابق، ص134.

[3] **أبو البقاء العكبري**، المصدر السابق، ص25.

[4] **أبو سعيد محمد بن أحمد العميدي**، الإباة عن سرقات المتنبي، دار المعارف، مصر، د.ط، 1961م، ص174، 175.

نذكر من النماذج كذلك قول المتنبي:

رَامِيَاتٌ بِأَسْهُمٍ رِيشُهَا الهُدْ بُ تَشُقُّ القُلُوبَ قَبْلَ الجُلُودِ[1]

يشرح **العكبري** هذا البيت بقوله: «يريد بالأسهم: الأعين، ولما سمّاها أسهما جعل لها ريشا لأن الريش يقوي السهام كذلك لحظاتهن إنما تصل إلى القلوب بحسن أشفارهن وأهدابهن وتنفذ إلى القلوب، أي تصل إلى القلوب فتنفذ فيها قبل الجلود والبيت منقول كثير:

رَمَتْنِي بِسَهْمٍ رِيشُهُ الهُدبُ لَمْ يَضُر ظَواهِرُ جِلْدِي وهُوَ فِي القَلْب جَارِحِي»[2]

نلاحظ أن المتنبي قد وظّف بيت الشاعر كثير كلّه تقريبا، فقد اعتمد على نفس الألفاظ التي اعتمدها كثير، نذكر منها (راميات، رمتني) (بأسهم، بسهم)، وهذا تناص ضمني.

ج- نماذج تناص الشاعر مع شعراء عصره

يقول المتنبي:

وَمَن صَحِبَ الدُّنيَا طَوِيلا تقَلبَتْ عَلى عَيْنِه حَتَى يَرَى صِدْقَهَا كَذِبَا[3]

يشرح **العكبري** هذا البيت بقوله: «من طالت محبته للدنيا أي ظاهرها وباطنها وأمامها وخلفها، وتقلبت على عينيه لا يخفى عليه منها شيء، عرف أن صدقها كذب وأنها غرور وأمانيّ .... وفيه نظر إلى قول أبي نواس:

إِذَا اخْتَبَرَ الدُّنْيَا لَبيبٌ تَكَشَّفَتْ لَهُ عَنْ عَدوٍّ فِي ثِيَابِ صَدِيقٍ»[4]

---

[1] **أبو البقاء العكبري**، شرح ديوان المتنبي، ج1، ص314.

[2] **أبو البقاء العكبري**، المصدر السابق، ص314.

[3] **أبو البقاء العكبري**، المصدر السابق، ص57.

[4] **أبو البقاء العكبري**، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، ج1، ص57.

لقد تناص الشاعر هنا مع شاعر ينتمي إلى عصره ونلاحظ بأن كلّ من بيت **المتنبي وأبي نواس** يحملان معاني نفس المعنى الذي يتمثل في أن الدّنيا ماكرة ومتقلّبة فقد أخذ المتنبي معاني بيت أبو نواس وصاغها في قالب جديد، وهذا تناص ضمني.

يقول المتنبي أيضا في سياق مدح:

أَيْنَ الأَكاسِرَةُ الجَبَابِرَةُ الأُلَى كَنْزوا الكُنُوزَ فَمَا بَقَيْنَ وَلَا بَقوا[1]

يشرح **العكبري** في هذا البيت بقوله: «أين الملوك وأين الجبابرة الذين كنزوا المال وأعدوا فلن يغني عنهم مع الموت شيئا، ثم مع هذا ما بقي هو ولا هم وهذا وعظ شاف وهو من قول أبي العتاهية

أَيْنَ الأُولَى كَنْزوا الكُنُوزَ وَأُسُسوا أَيْنَ القُرُونُ هِيَ القُرُونُ الماضيَةَ

دَرَجُوا فَأَصْبَحَتْ المَنْزِلَ مِنْهُم عَطَّلًا وَأَصْبَحَتْ المَساكِنُ خاليَةً»[2]

نلاحظ أن **المتنبي** قد أخذ من أبيات أبي العتاهية وضمّنها في نصّه في قالب لغوي جديد حيث اعتمد على ألفاظ مشابهة لألفاظ أبي العتاهية، نذكر من بين هذه الألفاظ (أين الأكاسرة الجبابرة الألى، أين الأولى)، وهذا تناص ضمني.

تقول **أحلام مستغانمي** في إحدى قصائدها:

سيّدي

كُلُّ مَا فِيكَ سَيِّدي

لَكِنْ خَذَلَتْنِي أُنُوثَتِي

[1] **أبو البقاء العكبري**، المصدر السابق، ج2، ص334.

[2] **أبو البقاء العكبري**، المصدر السابق، ص335.

هَذِهِ الرُّجولَةُ

كَيْفَ لِي وَأَنَا امْرَأَةٌ واحِدَةٌ أَنْ أَطوَقَها

وَكَيْفَ لِقَبيلَةٍ مِنْ الرِّجالِ

أَنْ تَنْتَسِبَ جَميعُها إِلَيَّ[1]

نلاحظ أن الشاعرة هنا قد استحضرت إحدى قصائد نزار قباني وهو شاعر ينتمي إلى نفس العصر الذي تنتمي إليه، إذ يقول:

أَنَا رَجُلٌ واحِدٌ ، وَأَنْتَ قَبيلَةٌ مِنْ النِّساءِ

حُبُّكَ . . . إِشْكاليَّةٌ كُبْرَى

إِشْكاليَّةٌ جَسَدِيَّةٌ[2]

وتقول مستغانمي في قصيدة أخرى:

بِالثَّلْجِ اَلَّذِي

سِرْتَ عَلَى ناري حافيَةٌ

بِالْأَثْوابِ اَلَّتِي تَنْتَظِرُ مَواعيدَها[3]

كذلك نجدها هنا قد استحضرت شعر نزار القباني في يقوله:

[1] **أحلام مستغانمي**، ديوان عليك اللهفة، ص59.

[2] **نزار القباني**، أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء، ص43.

[3] **أحلام مستغانمي**، ديوان عليك اللّهفة، ص11.

وَأَنَا قَدْ أُحْرِقَ الثَّلْجُ بيَديَّا[1]

أخذت هذا البيت من الشاعر القباني وأعادت صياغته وضمّنته في نصّها بأسلوب جديد، وهو تناص ضمني.

التناص التاريخي

يقصد بالتناص التاريخي تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النّص الأصلي تبدو مناسبة ومنسجمة لدى المؤلف مع السياق الشعري أو الحدث الروائي الذي يرصده ويسرده، وتؤدي غرضا فكريا أو فنيّا أو كليهما معا، أي أن التناص التاريخي عبارة عن تفاعل وتعالق وانسجام خطابات تاريخية مع خطاب الكاتب الأصلي وتكون هذه الخطابات التي يقتبسها مناسبة لتجربته الشعرية أو الروائية.[2]

يلجأ الكاتب إلى التاريخ ويقوم باستحضار واستلهام معانيه حيث «أنّ ذلك ينتج تمازجا ويغلق تداخلا بين الحركة الزمنية حيث ينسكب الماضي بكلّ إشاراته وتحفزاته وأحداثه على الحاضر بكلّ ماله طزاجة اللحظة الحاضرة فيما يشبه تواكبا تاريخيا يوميء الحاضر إلى الماضي»[3] ومعنى هذا أن الأديب في لجوءه إلى التاريخ يلغي المسافة بين الماضي والحاضر ويكسب نصّه قيما فنيّة غنيّة وثراء واسعا.

عندما يقوم الأديب باستحضار الشخصيات التاريخية يكون له ثلاثة أهداف أو مواقف: الموقف الأوّل أن يتحدّ بها ويتخّذ منها قناعا يبث من خلاله أفكاره وخواطره، وأرائه مستخدما صيغة ضمير المتكلم، أما الثّاني فيتمثل في أن يقيمها بإزائه ويحاورها متحدثا إليها ومستخدما صيغة

[1] **نزار القباني**، أنا رجل وأنت قبيلة من النساء، ص10.

[2] ينظر : **أحمد الزعبي**، التناص نظريا وتطبيقيا، ص29، 30.

[3] **حازم حسن أحمد البرغوثي**، ظاهرة التناص في شعر خالد أبو خالد، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير، جامعة بيرزيت، 2018م، ص65.

المخاطب. أما الموقف الثالث والأخير فيكمن في أن يتحدث عنها مستخدما صيغة ضمير الغائب، أي أن الكاتب يوظف هذه الشخصيات حسب ما يلاءم السياق النّصّي كذلك ما يلاءم تجربته الأدبية، فهو يتخذ المواقف المعبّرة عن موضوعه ويعيد صياغتها بشكل جديد.[1]

يعرّف **علي عشيري زايد** التوظيف بقوله: «استخدام معطياته استخداما فنيّا إيحائيا وتوظيفها رمزيا لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية للشاعر بحيث يسقط الشاعر على معطيات التراث ملامح معاناته الخاصة، فتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية معاصرة وبهذا تغدو عناصر التراث خيوطا أصيلة من نسيج الرؤية الشعرية وليست شيئا مقحما عليها أو مفروضا عليها من الخارج»[2] فالأدباء وجدوا في التاريخ والتراث طاقات كبيرة تعبر عن أحاسيسهم ومشاعرهم الذاتية.

يعدّ الموروث التاريخي من أهمّ ما ذهب إليه الأدباء وضمّنوه في نصوصهم ويتمثل هذا الموروث في كتب السيرة النبوية وكتب التاريخ العامة وكتب الطبقات والسير والتراجم والمغازي والفتوح وما شابهها من كتب التراث، فمن المصدر التاريخي استلهم الشعراء والروائيون أكثر شخصياتهم التي وردت في نصوصهم وذلك يرجع إلى أن طبيعة استلهام الشخصيات إنما هو استلهام لصفاتها ومواقفها وأحداثها التي عايشتها وشاركت في صنعها، فقد وجدوا في الشخصيات وفي الموروث التاريخي عامّة ما يعبّر غن قضاياهم وهمومهم.[3]

فتجربة الشاعر المعاصر تكتسب باستحضار هذه الشخصيات والأحداث «غنى وأصالة وشمولا في الوقت ذاته، فهي تغني بانفتاحها على هذه الينابيع الدائمة التدفق بإمكانات الإيحاء ووسائل التأثير وتكتسب أصالة وعراقة باكتسابها هذا البعد الحضاري والتاريخي وأخيرا تكتسب شمولا

---

[1] ينظر: **علي عشري زايد**، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د.ط، 1997م، ص209.

[2] **صالح هندي صالح**، التناص في شعر ابن الأبّار الأندلسي، ص74.

[3] ينظر: **محمد بن عبد الله منور**، استلهام الشخصيات الإسلامية في الشعر العربي الحديث، مكتبة الملك، الرياض، 2007م، ص74.

وكلّيته بتحرّرها من إطار الجزئية والآنية إلى الاندماج في الكلى وفي المطلق، لأن النماذج التراثية التي يعبر الشاعر من خلالها تمكنه من الخروج عن نطاق ذاتيته المغلقة إلى تجربة الإنسان في هذا العصر وفي كلّ عصر»[1] فالأديب لا يمكنه الاستغناء عن التاريخ ذلك أنه يعد أحد المقومات الأساسية للثقافة فيأخذ منه ما يناسب موضوعه وتجربته لإكساب نصّه قوة في التعبير وتماسكا في الأفكار.

ذكر **علي عشري زايد** أصناف الشخصيات التاريخية التي وظفها الشاعر المعاصر في نصّه والتي تتمثل:

1- أبطال الثورات والدعوات النبيلة الذين لم يقدر لثوراتهم أو دعواتهم أن تصل إلى غايتها فكان مصيرها ومصيرهم الهزيمة.

2- شخصيات الحكام والأمراء والقوّاد الذين يمثلون الوجه المظلم لتاريخنا سواء استبدادهم وطغيانهم أو بسبب انحلالهم وفسادهم.

3- الخلفاء والأمراء والقواد الذين يمثلون الوجه المضيء لتاريخنا سواء بما حققوه من انتصارات وفتوح أو بما أرسوه من دعائم العدل والديمقراطية، أي أنّهم قاموا بتوظيف الشخصيات المشهورة في التاريخ الذين كان لهم دور كبير في المجتمع.[2]

نماذج من التناص التاريخي

1- استلهام شخصيات تاريخية

يقول الأمير عبد القادر:

أَبُونَا رَسُولُ اللهِ خَيْرُ الوَرَى طَرَى فَمَنْ فِي الوَرَى يَبْغِي يُطَاوِلُنَا قَدَرِا

[1] **علي عشيري زايد**، استدعاء الشخصيات التراثية، ص17.
[2] **علي عشري زايد**، المرجع السابق، ص121.

وَلَنَا غَدَا دِينُنَا وَفَرْضًا مُحَتَمًا عَلَى كُلِّ ذِي لُبَّ بَهِي أَمَن الغَدَرَا

حَسْبِي بِهَذَا الفَخْرِ مِنْ كُلِّ مَنْصِبٍ وَعَنْ رُتْبَةٍ تَسْمُو وَبَيْضَاءَ أَوْ صَفْرَاءَ[1]

استحضر **الأمير** هنا شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم ويذكر مدى حبّه له.

يقول الأمير عبد القادر في موضع آخر:

لِذَلِكَ عَرُوسُ المَلِكِ كَانَتْ خَطِيئَتِي كَفَجْأَةِ مُوسَى بِالنُّبُوَةِ فِي طُوَى[2]

استلهم في هذاالبيت شخصية موسى عليه السلام، كما وظّف شخصية عمر بن الخطّاب في قوله:

وَقَدْ سِرْتُ فِيهِمْ سِيرَةَ عُمْرِيَة وَأَسْقَيْتُ ضَامِيهَا الهِدَايَةَ فَارْتَوَى[3]

نفهم من هذا البيت بأنه قام تشبيه أسلوب حكمه بطريقة الخليفة عمر بن الخطاب، حيث وظف الأمير في قصيدته المعنونة ب "توسلات دعاء" العديد من الشخصيات التاريخية، يقول فيها.

بِقُطْبِهِمْ أَحْمِدُ المُخْتَارُ مِنْ مُضَرْ وَسَيِّد الخَلْقِ إِمْكَانًا وَإِنْسَانَا

كَذَلِكَ خَلِيفَتُهُ الضِّيقُ مَلْجَؤُنَا وَأَعْظَمُ النَّاسِ إِيمَانًا وَإِيقَاعًا

وَبِالمُكَنَّى بِأَبِي حَفْصَ الّذِي افْتَتَحَتْ بِهِ المَغَالِقُ حَتَى صَعْبُهَا دَانَا

وَبِالخَلِيفَةِ ذِي النُورَيْنِ ثَالِثُهُمْ أَعْنِي بِذَلكَ: عُثْمَانُ بْنُ عَفَانَ

وَبِالإِمَامِ أَخِي المُخْتَارِ ذَاكَ عَلِيّ مَنْ فِي الوَغَى بِالعُدَى كُلٌّ فِيهِ فَرْحَانَا

[1] **العربي دحو**، ديوان الأميرعبد القادر، الجزائر، ط3، ص45.

[2] **العربي دحو**، المصدر السابق، ص54.

[3] **العربي دحو**، المصدر السابق، ص54.

وَبِابْنِ عُثْمَانَ عَبْدُ اللهِ سَيِّدُنَا وَابْنِ الكَبِيرِ إِيَاسَ سَادَ إِعْلَانَا

وَحَاطِبَ وَبِلَالَ ثُمَّ حَمْزَةَ ذَا عَمِّ النَبِيِّ الكَرِيمِ سَادَ قَحْطَانَا

بِسَعْيِهِمْ وَأَبِي طَلْحَةَ وَسَهْلِهِمْ كَذَا سَعِيدَ ظَهِيرَ سَادَعَدْنَانَا

بُضْوَةَ عَبْدَ اللّهِ ثُمَّ أَبِي حُذَيْفَةَ وَحَبِيبَ زَادَ رِضْوَانَا

يَا بْنَ الرَّبِيعَ إِلَهِي وَابْنَ رَافِعُهُمْ رِفَاعَةً ثُمَّ زَيْدْ سَيِّدَا كَانَا

وَبِالزُّبَيْرِ أَبِي زَيْدَ كَذَا لَبَابَةَ الخَيْرِ مِنْ قَدَ عَزَّ إِخْوَانَا

وَابْنَ عَوْفٍ وَعُمَرَ وَعُقْبَةَ وَكَذَا عَبِيدَةَ مِنَ لِدِينِ اللهِ قَدْ صَانَا

وَعَامِرُ وَحُسَيْنُ ثُمَّ عَاصِمُهُمْ ثُمَّ ابْنَ صَامِتُهُمْ مَنْ زَادَ إِذْعَانَا

عُوَيْمِرْ ثُمَّ عَتْبَانَ وَحَقَ لَهُمْ سِيَادَةَ وَمَعَاذَ طَابَ أَرَادَانَا

وَمَعُوذَ وَأَخِيهِ ثُمَّ مَسْطِحُهُمْ كَذَلِكَ مَالِكُهُمْ مِقْدَامَمَا تَسَانَا

قُدَامَة وَهِلَالِ لَا نَظِيرَ لَهُمْ مَرَارَةَ وَأَبِي: فَضْلُهُمْ بَانَا

إِنِّي تَوَسَّلْتُ يَا رَبَ الأَنَامَ! بِهِمْ أَرْجُوكَ فَضْلًا غُفْرَانًا وَإِحْسَانًا

ثُمَّ الصَّلَاةُ عَلَى المُخْتَارِ سَيِّدُنَا مَا صَارَ الشَّيْبَ يَوْمَ الحَرْبِ شَبَانَا[1]

نلاحظ في هذه القصيدة بأن الشاعر الأمير عبد القادر قد استحضر أكبر عدد من الشخصيات تمثلت في شخصيات الخلفاء الرّاشدين والتّابعين لهم نذكر منهم: أبو بكر الصديق،

[1] **العربي دحو**، ديوان الأمير عبد القادر، ص93، 94.

عثمان بن عفان، أحمد عفان، أحمد المختار، أبي طلحة، الزبير أبي زيد، ابن عوف....، وقد ذكرهم اقتداء بهم.

نذكر كذلك من بين الشعراء المعاصرين الّذين قاموا باستحضار الشخصيات التاريخية في نصوصهم: الشاعرة **فدوى طوقان**.

والتي تقول في قصيدتها "أهات أمام شباك التصاريح":

حَنْظَلَا صِرْتُ، مَذَاقِي قَاتِلُ

حِقْدِي رَهِيبٌ، مُوغِلٌ حَتَّى القَرَارُ

صَخْرَةُ قَلْبِي وَكِبْرِيتُ وَفَوَارَةَ نَارْ

أَلْفَ هِنْدٍ تَحْتَ جِلْدِي

جُوعَ حِقْدِي

فَاغِرٌ فَاهُ، سِوَى أَكْبَادِهِمْ

لَا يَشْبَعُ الجُوعُ الّذِي اسْتَوْطَنَ جِلْدِي[1]

وظّفت الشاعرة هنا شخصية **"هند بنت عقبة"** وهي معروفة بأنها شخصية قوية كانت تريد الانتقام فقد وجدت فيها فدوى طوقان ما يعبّر عن تجربتها.

استحضر الشاعر الأندلسي ابن الأبّار كذلك شخصيات تاريخية إذ يقول في إحدى قصائده:

يَعِزُّ بِذَاتِهِ دَهْرَ وَهَدَى يُعَزِّزُ ذَا وَذَا رَأْيِ أَصِيلٌ

[1] **فدوى طوقان**، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ص409.

إِلَى حُلْم تَقَاصَرَ عَنْهُ قَيْس وَعِلْمٌ ضَلَّ مُدْرِكُهُ الخَلِيلُ[1]

نجده قد وظّف في هذا البيت شخصيتين بارزتين في التاريخ هما الأحذف بن قيس والخليل بن أحمد الفراهدي، وقد اختار هذان الشاعران بالضبط لما لهما من علم وفير وثقافة واسعة، فالشاعر ابن الأبّار هنا يقوم بمدح ممدوحه بصفات العلم والثقافة.

كما أنه استحضر شخصية تاريخية في أحد أبياته وهي شخصية واصل بن عطاء.

يقول ابن الأبّار:

جَزَى اللهُ ذَاكَ الفَضْلُ أَفْضَلَ مَا جَزَى فَعَنْ طُولِهِ المَذْكُورِ تُنْسى الطَّوَائِلُ

وَلَازَالَ فِي الأَعْلَى سَلَامَةَ مَنْطِقٍ يَرَى مَا رَأَى فِي نُطْقِهِ الرَّاءِ وَاصِلُ[2]

فالشاعر هنا في مقام مدح وقد ذكر شخصية واصل بن عطاء لترفعه عن الوقوع في الأخطاء اللّغوية خاصة ما يتعلق منها بالنطق.

كما نجد ابن الأبّار وقد وظّف العديد من الشخصيات في بيتين له في قوله:

لَهَا مُلْكَ نُعْمَانُ وَعِزَّةَ تُبَّعْ وَصَوْلَةُ بِسْطَامَ وَحِكْمَةَ أَكْتَمَ

وَلِي وَجْدُ خَنْسَاءَ وَرِقَّةَ عُرْوَة وَتِهْيَامَ غِيلَانَ وَحُزْنَ مُتَّمَمَ[3]

نلاحظ بأنه قد ذكرت شخصيات كثيرة في هذين البيتين منها: شخصية **النعمان بن المنذر** من أشهر حكام الجاهلية، وأكثم بن صيفي الذي يعدّ من أشهر ملوك العرب، كذلك إضافة إلى شخصية الخنساء التي لُقبت بهذا الإسم لصر أنفسها. واختار الشاعر هذا الكم الهائل من الشخوص

[1] **ابن الأبّار**، ديوان ابن الأبّار، ص244.

[2] **ابن الأبّار**، ديوان ابن الأبّار، ص250.

[3] **ابن الأبّار**، المصدر السابق، ص301.

لما تحمله من صفات ليتمكن من وصف محبوبه، ذلك أن كلّ شخصية من هذه الشخصيات التي ذكرها مرّت بنفس ما مرّ به هو.

نماذج عن استلهام أمكنة تاريخية

يقول الأمير عبد القادر:

لِأَنَّكَ أَعْطَيَتْ المَفاتيحَ عَنْوَةً فَزَّدَنِي أَيًّا عَزَّ الجَزائِرِ جَاهًا

وَوَهْرانَ والْمِرْساةُ كُلًّا بِمَا حوَت غَدَتْ حَائِرَاتٌ مِنْ حَماك مِنّاها[1]

وظّف الشاعر هنا مدينة وهران المعروفة بأن لها أحداث تاريخية قد جرت فيها فهي مدينة تقع غرب الجزائر العاصمة، كان مرساها مستهدف في العصر الوسيط والحديث من قبل الغزاة الاسبانيين وغيرهم من أجل سلب ثرواتها، أي أنه قد حصل في وهران أحداث عظيمة.

يقول في موضع آخر من قصيدته "شددت عليه شدة هاشمية"

فَمِن أَجْلِ هَذَا قَدْ شَدَّ رُبْعَنالَهَا عِقالٌ وَنَادَينَا : لَكَ العِزُّ قَدْ ثَوَى

وَحَلَّ بِكَهْفٍ لَا يُرَامُ جَنابُهُ فَمَن حَلَّ فِيه مِثْلُ مَا حَلَّ فِي طَوَى[2]

وهنا المكان الذي استحضره الشاعر هو طُوى ويقصد به الجبل الّذي كلّم الله فيه موسى عليه السلام.

يقول الأمير عبد القادر في قصيدته "مناجاة أحد"

إِلَى اللَّهِ أَشْكو مَا أُلَاقِي مِنْ النَّوَى وَحَمْلِي ثَقيلٌ لَا تَقومُ بِهِ الأَيْدِي

[1] **العربي دحو**، ديوان الأمير عبد القادر، ص48.

[2] **العربي دحو**، المصدر السابق، ص54.

بِطَيِّبَةِ طَابَ العَيْشُ ثُمَّ تُمَرِّرَتْ حَلاوَةُ فَاَلْنَحْسُ أَرْبَى عَلَى السَّعْدِ

أَرُدِّدُ طَرَفِيْ بَيْنَ وَادْ عَقيقَها وَبَيْنَ قَبَاهَاتِمْ أَلْوَي إِلَى أَحَدٍ[1]

نلاحظ بأن الشاعر هنا قد استحضر ثلاث أمكنة مشهورة في التاريخ الإسلامي وهي (جبل أحد) في قوله (ألوي إلى أحد) والمدينة المنورة المعروفة باسم طيبة في قوله (بطيبة طاب العش) بالإضافة إلى (مسجد قباء) في قوله (وبين قباها) وهو مسجد بناه الرسول عليه الصلاة والسّلام في المدينة المنورة.

نماذج من استدعاء أحداث تاريخية

يقول ابن الأبّار الأندلسي:

أَمَّا بَعْدَ عَتْبِ العَامِرِيَّةِ مِنْ عَتَبَى لَقَدْ قَطَعَتْ حَتَّى الوَلائِدُ وَاَلْكُتُبا

إِذَا زُرْتُهَا لَقيتْ حَجْبًا مِنْ اَلْقِنا وَبَيَّضِ الظُّبْي تَحْمي اَلْبَراقِعَ وَالْحَجْبَا

فَارْجِعْ أَدْرَاجِي وَلَوْ شِئْتَ خاصٌّ بِي لِقُبَّتَها طَرَفَي جَنابَتِها القَبا

وَمَا ذَاكَ جَنْبًا بَلْ حَياءًا وَعِفَّةً مِنْ الحَيِّ أَنْ يَدْرُوا بِمَنْ شَفَّني حُبًّا

لَهَا اللَّهُ لَمْ ضَنَّتْ عَليَّ بِوَصْلِها وَلَمْ حَرْمَتْنِي القُرْبُ دُونَ ذَري القُرْبَى

وَمَا ضَرَّها أَنِّي يَمَانُ وَأَنَّهَا لِقَيْسُ أَلَسْنَا فِي تَعارَفِنا عَرَبًا ؟[2]

نلاحظ بأن الشاعر في هذه الأبيات استحضر الأحداث التي جرت بين القبائل العربية (قيس ويمن)، وما حصل بينهم من خلافات.

[1] **العربي دحو**، المصدر السابق، ص100.

[2] **ابن الأبّار**، ديوان ابن الأبّار، ص68.

يقول ابن الأبّار في موضع آخر:

أَمَّا وَحَياةٌ يَحْي مَا وَقْتُهُمْ مِنْ المَوْتِ اَلْمَواضي وَاَلْعَوالي

نَحَا ظُلْمُ الضَّلالَةِ مِنْهُ بَرَق أَحْدَثَهُ القَبائِلُ مِنْ هِلالٍ

أَماجِدُ بَيْنَ أَنْسابٍ قِصارٍ تَفاخُرَهُمْ وَبَيْنَ قِنا طَوال[1]

نلاحظ بأن الشاعر هنا قد استحضر بني هلال، وذكره لبني هلال في البيت الثاني فيه تناص إشاري مع ما لهذه القبيلة الكبيرة من أثر في تاريخ المغرب العربي كلّه، فقد حاول المقاربة بين ما هو قديم وجديد وما هو جديد لخلق صورة أكثر اكتمالا، فتكون هيبة القديم وعلّو شأنه حاضرة في الجديد، إذ استطاع أن يوفق بين ما هو قديم وما هو جديد.[2]

تقول أحلام مستغانمي في إحدى قصائدها:

كَانَتْ النّار تُقَلِّبَلَنَا الأَدْوارُ

كَانَيرون يَحْتَرِقُ

وَرُومَا تَبْتَسِمُ[3]

وظفت الشاعرة هنا الأحداث التي جرت في مدينة روما وما قام به نيرون لتدميرها وتحطيمه وحرقها.

تقول **أحلام مستغانمي** في موضع آخر:

---

[1] **ابن الأبّار**، المصدر السابق، ص237.

[2] ينظر: **صالح هندي صالح**، التناص في شعر ابن الأبّار، ص53.

[3] **أحلام مستغانمي**، ديوان عليك اللهفة، دار النشر هاشيت أنطوان، بيروت، لبنان، د.ط، 2015م، ص89.

فِي ضِحكِي مِن أَدوارِ إسماعيل ياسين

في دُموعِ صِباي يَومَ هَزيمةِ 67

استدعت الشاعرة يوم هزيمة 67، وذلك لمدى تأثير هذه الحادثة عليها وذلك نتيجة ما حصل فيها من دمار وموت الكثير من الناس.

تقول الشاعرة **فدوى طوقان** في قصيدتها "كوابيس اللّيل والنّهار"

عَنْتَرَةُ العَبْسيِّ يُنَادِي مِنْ خَلْفِ السّورِ

يَاعَبَل تَزَوَّجَكَ الغرباء وأَنَي العاشِقُ!

لَاتُرْفَعُ صَوْتُك يا عَنْتَرَةَ وَيْلي وَيْلي!

أَنَاابْن العَمّ وَعِرْقِ العَيْنِ

وَيَاوَيْلي عَنْتَرَةُ مُخْتَبِئٌ فِي أَجْفانِي

يَسْمَعُكُ الجُنْدُ يَرَاكِ الجُنْدَ

يَاعَبَلَ دَعيني أَطْعَمَ مِنْ

زَيْتونُ العَيْنَيْنِ دَعيني

لَاتَقْصِينِي عَنْ زَيْتونِكَ لَاتَقْصِينِي

طُرُقاتُ الجُنْدِعَلَى بَابِي وَيْلي وَيْلي!

يَاعَبْلَةُ يَا سَيِّدَةَالحُزْنِ خُذِي زَهْرَةَ قَلْبِي

الحَمْراءُ

صَوْنيها أَيَّتُهَا العَذْراءُ

الجُنْدُعَلَى بَابِي وَيْلاهُ

حَتَّى اللَّهُ تَخَلَّى عَنَّاحَتَّى اللَّهِ

خَبِئُ صَوْتُكَ!

وَبَنَو عبس طَعْنواظَهْري

فِي لَيْلَةِ غَدَرٍ ظَلْمَاءَ.[1]

نلاحظ أن الشاعرة **فدوى طوقان** قد وظّفت في هذه القصيدة قصة عنترة وعبلة، حيث رأت في هذه القصّة أنها تلاءم وتتماشى مع تجربتها الشعرية فأعادت صياغتها بأسلوب جديد.

التناص الديني:

يعرف الدكتور **أحمد الزعبي** التناص في مؤلفه (التناص نظريا و تطبيقيا) قائلا: «هو تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الإقتباس أو التضمين وتطبيقيا » من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطاب أو الأخبار الدينية...مع النص الأصلي للرواية بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الروائي، وتؤدي غرضا فكريا أو فنيا أو كليهما معا»[2]. أي هو عبارة عن شكل من أشكال التناص والاقتباس للنص الروائي وتعبرا للسياق الذي جرى فيه.

[1] **فدوى طوقان**، الأعمال الشعرية الكاملة، ص452، 453.

[2] **أحمد الزعبي**، التناص نظريا وتطبيقيا، ص 37.

انقسم التناص الديني إلى قسمين: التناص مع القرآن الكريم والتناص مع الحديث النبوي الشريف.

1-التناص مع القرآن الكريم:

يعتبر التناص مع القرآن الكريم "مصدرا أدبيا فصيحا وكتابا دينيا مقدسا مشكلا ماضي وحاضر ومستقبل، على الإنسان التمسك به واحترامه والمحافظة عليه من أي تحريف. فهو يمنح النصوص الأدبية صفة الكمالية والمصداقية الفنية والأسلوبية"[1]. أي أنه ذو معاني ومفردات صادقة تعكس انطباعها بالحسن لمن يوظفها بدقة وحذر.

أ-نماذج عن التناص مع القرآن الكريم:

قام **عز الدين جلاوجي** بتوظيف القرآن الكريم في روايته المعنونه ب (الرماد الذي غسل الماء) قائلا:(سَتَلْحَقُهُم الطّامَةُ قَرِيبًا). وقوله أيضا:(هَذِهِ هِيَ الطّامَةُ الكُبْرَى)[2]. ووظف الروائي التناص مع القرآن الكريم في قوله تعالى:«فَإِذَا جَاءَت الطّامَةُ الكُبْرَىٰ»[3]. بمعنى قيام يوم القيامة، وأما في الرواية يحاول الروائي أن يوصل لنا بأن عذاب القيامة قد اقترب نتيجة أقوالهم وأعمالهم المحرمة التي نهى الله عنها اطلاقا التي مثواها النار عاجلا غير آجلا.

وعليه استعمل **جلاوجي** الكثير من المصطلحات القرآنية، وتعامل معها بدقة وحذر، وقام بتوظيفها في نصوصه توظيفا ينسجم مع دلالتها الموجودة في القرآن الكريم .

كما جاءت قصائد **غادة السمان** مشبعة بالدلالات القرآنية في أشعارها ففي قصيدة (الحبيب الافتراضي) تقول:

لَنْ تَغْفِرَ لَكَ الأَسْمَاكُ

[1] ينظر:**نداء علي يوسف إسماعيل**، التناص في شعر محمد القيسي،ص 33.

[2] **عز الدين جلاوجي**، ديوان الرماد الذي غسل الماء، دار المنتهى، الجزائر، دط،ماي 2004، ص 46.

[3] سورة النازعات، الآية 34.

إنْحِيَازَكَ إِلَى البِرْكَةِ الآَسِنَة

نِكَايَة بِالبَحْر[1]

فكلمة (آسن) التي وظفتها الشاعرة وردت في القرآن الكريم في قوله تعالى:«مثل الجنة التي وعد المتقون فيها أنهار من ماء غير آسن وأنهار من لبن لم يتغير طعمه وأنهار من خمر لذة للشاربين وأنهار من عسل مصفى ولهم فيها من كل الثمرات ومغفرة من ربهم كمن هو خالد في النار وسقوا ماء حميما فقطع أمعاءهم»[2].فالماء الآسن هو الذي فسد وتغير طعمه ورائحته ولونه فلا يشرب .

وتعني هذه الكلمة في معجم مقايس اللغة : «أسن الهمزة والسين والنون أصلان، أحدهما تغير الشيء والآخر السبب ويقال:أسن الماء يَأْسِنُ و يَأْسُنُ إذا تغير هذا هو المشهور».[3] واستعملت الشاعرة كلمة (النكاية) التي تعني القهر والغلبة لتعبر عن جرحها الذي لم يشفى بعد.

أما في قصيدة (أعلنت عليك الحب وحده حبيبي الحقيقي) تقول :

وَحْدَهُ الحُزْنُ

يُطِلُّ لَامُتَناهيا، وَاثِقًا مِن نَفْسِهِ

وَحْدَهُ يَعْرِفُ كَيْفَ يَمْتَلكُنِي

وَفِي مَلَكوتِهِ وَحْدَهُ

أَعْرِفُ شَهْقَةَ التَّلاش[4]

---

[1] **غادة السمان**، الحبيب الافتراضي، منشورات غادة السمان،بيروت، لبنان، ط1، 2005،ص119.

[2] سورة محمد، الآية 15.

[3] **ابن فارس**، معجم مقاييس اللغة، ج1، ص 104.

[4] **غادة السمان**،أعلنت عليك الحب، منشورات غادة السمان، بيروت، لبنان،ط10،1996م،ص.103

قد وردت كلمة (ملكوت)في معجم لسان العرب، بمعنى الغزو السلطان ويقال ملكوت (ملكوت الله) أي ملكه وسلطانه وعظمته وكلمة ملكوت صيغة مبالغة من الملك والتلاشي وهو العدم والاضمحلال والانحطاط.[1].

ألقت **غادة السمان** هذه الأبيات نتيجة حزنها وهمها وظروفها الصعبة التي جعلت نفسيتها كئيبة، وعدم اطمئنانها لذلك أثرت عليها ملكوت الهموم والأحزان ما جعلها تنفر من الحياة وتنحط معنويا.

كما ذكرت كلمة ملكوت في قوله تعالى «فسبحان الذي بيده ملكوت كل شيء وإليه ترجعون»[2]؛ بمعنى أن الله هو الملك الواسع لكل شيء في الوجود، وهذا يدل على وحدانية الله واستقلاله بالخلق والتصرف والملك، ولا ينبغي أن نعبد غيره فهو الواحد الأحد الذي يستحق العبادة والتي لا شريك له فيها، وهذا ما حاولت الشاعرة توضيحه لنا. فقد استثمرت اللغة والدلالات المستمدة من كلام الله وأعادت نسجها نسجا جديدا يتلائم مع واقعها وظروفها.

استحضر الكاتب **ابن هدوقة** كذلك بعض المفردات القرآنية في روايته المعنونه ب (الجازية والدراويش) في قوله: «قل لي والساعة كيفاش...الساعة جات وفرات»[3]، هذان اللفظان يدلان على استفهام وتعجب الراوي ونستحضرهما في الآيتين القرآنيتين التاليتين. يقول الله سبحانه وتعالى: **﴿يَسْأَلُكَ النَّاسُ عَنِ السَّاعَةِ قُلْ إِنَّمَا عِلْمُهَا عِندَ اللَّهِ وَمَا يُدْرِيكَ لَعَلَّ السَّاعَةَ تَكُونُ قَرِيبًا (63)﴾**[4].

[1] ينظر: **محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل**، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3،1414هـ، ج10،ص49.

[2] سورة يس،الآية 83.

[3] **ابن هدوقة**، الجازية و الدراويش، دار الآداب ، بيروت ط1، ط2 ،1983-1991، ص88.

[4] سورة الأحزاب، الآية 63.

و قوله أيضا:﴿**إِنَّ السَّاعَةَ آتِيَةٌ أَكَادُ أُخْفِيهَا لِتُجْزَىٰ كُلُّ نَفْسٍ بِمَا تَسْعَىٰ (15)**﴾[1].فمعنى الآية الأولى أن الناس يستخبرون عن الساعة استعجالا لها، وبعضهم تكذيبا لوقوعها وتعجيزا للذي أخبر بها فعلمها عند الله ولا لغيرنا له علما بها.ولفظة الساعة تعني أن بمجرد مجيئها قربا أو بعدا ليس تحته نتيجة أو فائدة وإنها النتيجة هي الخسارة والربح، فلا بد على كل إنسان أن يتوقع حدوثها ويتجهز لها بالأعمال الصالحة. أما من خلال الآية الثانية أراد أن يوصل لنا أن الله سبحانه يكاد أن يستر الساعة عن الناس ليجهزون أنفسهم لها.

وبالتالي استطاع الراوي **ابن هدوقة** كغيره من الأدباء أن يتأثر بروحانية القرآن الكريم معجبا بأفكاره وجمال أسلوبه.

وظف **ياسر شعبان** في روايته (أبناء الديمقراطية) نصوصا قرآنية من بينها: « **وَبَدَا المَسَاجِين كَأَنَهُم سُكَارَى وَمَاهُم بِسُكَارَى وَلَكِن الدّهْشَةَ أَذْهَلِت عُقُولَهُم**»[2].قام الراوي من خلال هذا القول بذكر أحوال وملامح المساجين بعد أن رفضوا تلبية طلبات الوزارة الخارجية التي تحكمهم.

يحيل هذا النص إلى قوله تعالى:« **وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَاهُم بِسُكَارَى وَلَكِنّ عَذَابَ اللَهِ شَدِيدٌ**»[3]. أي أن الناس من شدة الخوف والفزع يصبحون مثل السكارى، وأنهم ليسوا بسكارى من الخمر، وإنما من شدة العذاب التي أفقدتهم عقولهم وأحاسيسهم. وعليه كانت رؤية ياسر شعبان للنص القرآني منبعا مهما قادر على أن يكسب الرواية أساليب فنية ثرية..

يقول عب**د الرحيم البرعي السوداني** في ديوانه (رياض الجنة و نور الدجنة) :

يَدْعونَ مَنْ لَايَسْمَعُونَ دُعاءَهُمْ يذَرونَ من يَحْي العِظامَ رميمَا

[1] سورة طه، الآية 15.

[2] **ياسر شعبان**، أبناء الديمقرطية، دار الهلال، مصر،ط1، 2006، ص 78.

[3] سورة الحج ، الآية2.

هوَ بُشْرَى عِيسَى وَهوَ دَعْوَةٌجَدِّهِ أَبْعَث رَسولًا رَبَّنا وَمُقِيمًا

صَلَّى عَلَيْهِ ثُمَّ قَالَ لِخَلْقِهِ صَلّواعَلَيْهِ وسَلَّموا تَسْلِيمًا

نَاهِيكَ عَنْ آدَابِهِ لَاتَجْعَلُوا بَلْ عَظِّموا خَيْرَالوَرَى تَعْظِيمًا

وبِقَوْلِهِ لَاتَرْفَعُواأَصْواتَكُمْ أَدَبًا يُعَلِّمُنَابِه تَعْلِيمًا

مِنْ حَيْثُ لَايَجِدُون حَرَجًا عِنْدَهُمْ مِمَّا قَضَى وَيُسَلِّموا تَسْلِيمًا[1]

أشار في البيت الأول إلى قوله تعالى «**وَضَرَبَ لَنَا مَثَلًا وَنَسِيَ خَلْقَهُ قَالَ مَنْ يُحْيِي الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيم**»[2].أراد الكاتب أن يوضح لنا من خلال هذه الآية أن العظام لما تبلى الله وحده ذو الجلال والإكرام له القدرة على أن يبعث الحياة فيها من جديد.

أشار أيضا في البيت الثاني إلى قوله تعالى:﴿**رَبَّنَا وَابْعَثْ فِيهِمْ رَسُولًا مِّنْهُمْ يَتْلُو عَلَيْهِمْ آيَاتِكَ وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَيُزَكِّيهِمْ إِنَّكَ أَنتَ الْعَزِيزُالْحَكِيمُ**﴾[3].قصد هنا أن يبعث في الأمة رسولا من أنفسهم يعلمهم القرآن والأحكام، ويطهرهم من كل شرك وفسق.

أما البيت الثالث فأشار فيه إلى قوله تعالى:﴿**إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا**﴾[4].فمعنى صلوا عليه وسلموا تسليما الدعوة لأشرف الخلق بالرحمة وأن يحيوه بتحية الإسلام.

---

[1] **عبد الرحيم البرعي السوداني**، رياض الجنة ونور الدجنة،تح: عبد الرحيم حاج أحمد، مركز الأسباط، الخرطوم، ط5، 2012ص 30-31.

[2] سورة يس، الآية 78.

[3] سورة البقرة، الآية 129.

[4] سورة الأحزاب ، الآية 56.

لمح في البيت الرابع إلى قوله تعالى :﴿لَّا تَجْعَلُوا دُعَاءَ الرَّسُولِ بَيْنَكُمْ كَدُعَاءِ بَعْضِكُم بَعْضًا﴾[1]. أراد الكاتب أن يبين لنا من خلال هذه الآية أن الله سبحانه وتعالى جعل حرف النهي(لا) والفعل (تجعلوا) قصد النهي عن مناداة رسولنا عليه الصلاة والسلام باسمه، بل من الأحسن مناداته بنبي الله أو رسول الله بلين وتواضع تعظيما لمكانته وقيمته فهو أشرف الخلق.

في البيت الخامس يشير إلى قوله تعالى:﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَرْفَعُوا أَصْوَاتَكُمْ فَوْقَ صَوْتِ النَّبِيِّ﴾[2]. أي هنا دلالة على وجوب خفض الصوت عند النطق وذلك احتراما لنبينا ورسولناعليه الصلاة والسلام، فهذا يبين أن الكاتب أشد حبا للرسول.

يلمح في البيت السادس إلى قوله تعالى :﴿فَلَا وَرَبِّكَ لَا يُؤْمِنُونَ حَتَّى يُحَكِّمُوكَ فِيمَا شَجَرَ بَيْنَهُمْ ثُمَّ لَا يَجِدُوا فِي أَنفُسِهِمْ حَرَجًا مِّمَّا قَضَيْتَ وَيُسَلِّمُوا تَسْلِيمًا﴾[3]. قصد هنا أن لا يجدوا في أنفسهم شكا أو عدم الثقة، وأما مما قضيت ويسلموا تسليما أي الانقياد لحكم الله دون معارضة أو رفض. وعليه فالدلالات والمعاني القرآنية خدمت شعر عبد الرحيم البرعي السوداني بشكل كبير من حيث الغرض والهدف الفني.

كما أخذت الكاتبة **أحلام مستغانمي** من القرآن الكريم عدة مفردات في مختلق قصائدها قائلةفي ديوان عليك اللهفة :

أَيُّهَا اَلْمورِّقُ كَشَجَرَةِ الزَّيْتُون لَازَيْت فِي مِصْباحٍ انْتِصارِيّ[4]

وردت هذه المفردات في سورة النور في قوله تعالى :﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا

[1] سورة النور ، الآية 63.

[2] سورة الحجرات، الآية 02.

[3] سورة النساء، الآية 65.

[4] **أحلام مستغانمي**، ديوان عليك اللهفة ، ص94.

﴿شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ ۚ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ ۗ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ ۚ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ ۗ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾[1].أي أن شجرة الزيتون تكسوها أوراق خضراء والمصباح يضيء من زيتها لشدة صفاءها ونقاءها. وشبهت أحلام مستغانمي حبيبها بشجرة الزيتون المباركة لشدة حبها له وتعلقها به. وعليه شكل القرآن الكريم أساسا جوهريا في أشعارها لاعتباره أحد مقومات شخصيتها العربية.

كما جاءت **فدوى طوقان** بمصطلحات قرآنية في ديوانها (الأعمال الشعرية الكاملة)إذ تقول في قصيدة لها بعنوان إلى المفرد السجين :

فَالْأُفُقُ مَازَالَ غَني المُنَى يَنْتَظِر الشَّمْسَ وَراءَ القِتامِ

المَجْد لِلنُّور فَلَاتَبْتَئِسْ وَالنَّصْرَ لِلْحُرِّيَّةِ الرّائِعَةِ[2]

فقد أخذت **فدوى طوقان** مفردة (فلا تبتئس)من قوله تعالى : ﴿**وَأُوحِيَ إِلَىٰ نُوحٍ أَنَّهُ لَن يُؤْمِنَ مِن قَوْمِكَ إِلَّا مَن قَدْ آمَنَ فَلَا تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُوا يَفْعَلُونَ**﴾[3].فالمعنى المشترك بينهما والتي أرادت أن تقنعنا به فدوى هو أن لا تحزن و لا تيأس وتفقد الأمل، وأن تتمسك بالحياة رغم الظروف. ونجد نصوصها ممتلئة بالمفردات القرآنية التي تبعث فيمن يقرأها الأمل والأضواء على العتمات.

وظف الأمير عبد القادر تناصات قرآنية في ديوانه (العربي دحو) من بينها:

يَارَبَّ يَارَبَّ يَارَبّ الأَنامُ إِلَيْهُ المَفَر عَنَّا سِرًّا وإِعْلَانًا

يَا ذَاالجَلالِ وذَاالإِكْرامِ مالِكُنا يَاحَي يَامَوْلايَ فَضْلًا

[1]سورة النور، الآية 35.

[2]**فدوى طوقان** ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 255.

[3]سورة هود ، الآية .36

يَارَبّ أَيَّدَ بِروحِ القُدْسِ ملْجَأَنا عَبْدُ المَجِيدِ وَلَا تُبْقِيه حِيْرَانَا

فانْصَرَهُ عَزِيزًا لَانَظيرَلَهُ حَتَّى يَزيدَ العِدا: هَمَّاوأَحْزانًا[1]

استحضر هنا الشاعر المفردتين (ذا الجلال والإكرام) من القرآن الكريم لقوله تعالى: ﴿**تَبَارَكَ اسْمُ رَبِّكَ ذِي الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ**﴾[2]. ومعنى هذين المفردتين صفات الله في جماله وجلاله وكرمه وفضله. فالكاتب يذكرنا بها وبالنعم التي أنعمها الله علينا، ووجوب شكره وحمده دائما وأبدا آناء الليل وأطراف النهار فهو يوضح لنا صفات الله الحسنى دلالة على قوة إيمانه وشعوره بالنعم التي أنعمها الله عليه.

استعمل الشاعر **مفدي زكريا** كذلك ألفاظا من القرآن الكريم في ديوانه (اللهب المقدس) قائلا:

دَعَاالتّاريخُ لَيْلِكَ فَاسْتَجابَا (نُوفَمْبِرَ هَلْ وَفيَتْ لَنَاالْنِصابا؟

وهَلْ سَمِعَ المُجيبُ نِداءَ شَعْبٍ فَكَانَتْ لَيْلَةَ القَدْرِالْجَوابا؟

تَبَارَكَ لَيْلِكَ اَلْمَيْمون َنَجْمًا وجَلّ جَلالُهُ هَتْكَ اَلْحِجابا

زَكَت ْوثِبانَهُ عَنْ أَلْفِ شَهْرٍ قَضَاهَاالشَّعْبُ يَلْتَحِقُ اَلْسَرابا[3]

أخذ الشاعر **مفدي زكريا** المفردتين (ليلة القدر) و(ألف شهر) من القرآن الكريم من قوله تعالى:﴿**إِنَّاأَنْزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِالْقَدْرِ . وَمَاأَدْرَاكَ مَالَيْلَةُالْقَدْرِ . لَيْلَةُالْقَدْرِخَيْرٌ مِنْ أَلْفِ شَهْرٍ . تَنَزَّلُ الْمَلَائِكَةُ وَالرُّوحُ فِيهَابِإِذْنِ رَبِّهِم مِنْ كُلِ أَمْرٍ**﴾[4]. فليلة القدر هنا تدل على أن

[1] **الأمير عبد القادر**، ديوان العربي دحو ، ص 92

[2] سورة الرحمن ، الآية 78

[3] **مفدي زكريا**، ديوان اللهب المقدس ،منشورات وزارة التعليم الأصلي و الشؤون الدينية ، الجزائر ، د.ط ، د.ت ، ص 33

[4] سورة القدر، الآية 1-4.

الشاعر متأثرا بها، لأنها ليلة مباركة وعظيمة القدر عند الله وخير من ألف شهر، أي أنها تأتي في شهر رمضان شهر التوبة والغفران.

ب–التناص مع الحديث النبوي الشريف:

يعتبر الحديث النبوي الشريف « المصدر الثاني من مصادر التشريع الإسلامي الذي يأخذ به المسلمون في حياتهم ويقرون بما جاء به، وذلك لأن الرسول صلى الله عليه وسلم قد وضع للناس ما فيها من فضائل وشمائل وسلوكات وتشريعات إسلامية كثيرة كانت قد أجملت و م تبين في القرآن الكريم »[1]. أي أنه المنهل والمنبع الذي يستقي منه الشعراء مادتهم.

كما أنا الحديث "قام بتفسير وشرح العديد من الآيات الواردة في القرآن الكريم، على هذا الأساس اتخذو منه الشعراء لفظا ومعنا، واحتوت أشعارهم على الكثير ما أخبرنا به الرسول عليه الصلاة والسلام ما جعله قدوة وهداية لهم يسيرون على منواله "[2]. أي أنه يعتبر مصدرا جوهريا للشعراء على اختلاف أجناسهم.

ب–نماذج عن التناص مع الحديث النبوي الشريف :

قال الكاتب **عز الدين جلاوجي** في روايته (الرماد الذي غسل الماء) :«لا إله إلا الله محمد رسول الله »[3].هو تناص مع قول الرسول صلى الله عليه وسلم، عن أبي هريرة رضي الله عنه أن الرسول عليه الصلاة والسلام قال :«أُقَاتِلَ النَّاسَ حتَّى يَشْهَدُواأن لاإلَهَ إلَّااللَّهُ، ويؤمنوا بي وبما جئت به،فَإِذَافَعَلُوا ذلكَ عَصَمُوا مِنِّي دِمَاءَهُمْ وأَمْوَالَهُمْ إلَّابحَقِّها وحسابهم على الله »[4].جاء الأديب جلاوجي

[1] **حاكمي نورة**، التناص الديني في شعر مفدي زكريا(اللهب المقدس) نموذجا، مجلو مقامات، جامعة الأغواط، 2019م، ع 05، ص 15.

[2] ينظر،**جاكمي نورة**، المرجع السابق،ص15.

[3] **عز الدين جلاوجي**، الرماد الذي غسل الماء ، ص 101.

[4] **محمد ناصر الدين الألباني**، سلسلة الأحاديث الصحيحة، الحديث رقم 410،الرياض، ط1، 2004، ص770.

بهذا التناص ليذكّر الناس أن الشرك بالله إثم كبير، وأنه وجب علينا أن نؤمن بأن الله وحده لا شريك له، وأن محمد عبده ورسوله أدى الأمانة وبلغ الرسالة وهذا دليل على توحيد الكاتب لربه وقوة إيمانه.

عن سعيد الخذري رضي الله عنه أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال:«من قالَ: رَضيتُ باللَّه ربًّا،وبالإسلامِ دينًا،وبِمُحمَّدٍ رسولً، وجَبت لَهُ الجنَّةُ»[1]. بمعنى على عباد الله أن يؤمنوا بأن لنا خالقا واحدا لاشريك له يستحق العبادة والتوحيد والإيمان بأن نبينا محمدا عليه الصلاة والسلام أشرف الخلق، وبأن الإسلام ديننا الحنيف الذي لابد أن نتبعه .

كما استعمل الكاتب مفردة(السلام عليكم) أي أن الله سبحانه وتعالى ونبينا عليه الصلاة والسلام أمرنا بأن نفشي السلام بيننا نظرا لأهميته، فهو ينشر الأخوة والمحبة. وهذا تناص مع قوله صلى الله عليه وسلم:«عن أنس:قال رسول الله صل الله عليه وسلم: إنَّ السلامَ اسمٌ من أسماءِاللهِ تعالى وُضِعَ في الأرضِ، فأَفْشواالسَّلامَ بينكم»[2].

كما يوجد تناصا من الحديث النبوي الشريف في ديوان ابن الأبار قائلا :

دَعْ مَايُرِيبُ إِلَى مَالَيْسَ بِالْرَيْبِ فَذا يَبُوئِكَ العُلْيَا مِنْ لرُّتَبِ

وأُعْمُدَإِلَى سُبُل الخَيْرَات مُنْتَهِجًا لَهَالِتُسْعِدَ فِي حَال وَمُنْقَلَبٍ[3]

نجد في البيت الأول تناصا مع الحديث الشريف: «دع ما يريبك إلى مالا يريبك» هو حديث عن الحسن بن علي رضي الله عنهما أورده الترميذي:«حدّثنا أبو موسى الأنصاري، قال: حدّثنا عبد الله بن إدريس قال، حدّثنا شعبة عن بُريد بن أبي مريم عن أبي الحوراء السّعدي.قال:قلت للحسن بن علي ما حفظت من رسول الله صلى الله عليه وسلم ؟ قال: حفظت من رسول الله صلى الله عليه

[1] **محمد ناصر الدين الألباني**، المصدر السابق، الحديث رقم 334، ص 654.

[2] **محمد ناصر الدين الألباني**، سلسلة الأحاديث الصحيحة ، الحديث رقم 184، ص 358.

[3] **ابن الأبار**، ديوان ابن الأبار، ص 76.

وسلم «دعْ مايُرِيبُكَ إلى مالا يُرِيبُكَ فإنَّ الصدقَ طُمأنينةٌ وإنَّ الكذبَ رِيبَةٌ وفي الحديث قصة»[1]. وهذه المفردات جاء بها الكاتب لتعيم رأيه ونصحه بعدم الكذب وعلى الإنسان أن يكون صادقا في قوله وفعله.

كما نجد التناص مع أقوال الصحابة في رواية عز الدين جلاوجي تمثل في :«مات خير الناس وسيدهم محمد ومات الأنبياء الصالحون»[2].فهذا تناص مع قول الصحابي أبو بكر الصديق في خطبته بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم «فقال أبو بكر: أما بعد فمن كان منكم يعبد محمد فإن محمد قد مات، ومن كان يعبد الله فإن الله حي لا يموت»[3]. بمعنى أن جميع الناس تتوافهم المنية حتى أشرف الخلق توفته محمد عليه الصلاة و السلام إلا الله سبحانه و تعالى الحي الذي لا يموت.

نجد أيضا تناص مع قول علي رضي الله عنه في قوله «لولا الأجل الذي كتب الله عليهم لم تستقر أرواحهم في أجسادهم طرفة عين شوقا إلى الثواب وخوفا من العقاب»[4]. بمعنى أنه لا يحصل للعبد شيئا أو أمرا إلا إذا كان مكتوبا عند الله عز وجل فأعمارنا وأرواحنا كلها بيده، فتبارك الرحمن أحسن الخالقين وهو على كل شيء قدير، كذلك قول عز الدين جلاوجي«الأرزاق من الله، الله وحده يخلق الفقير ويخلق الغني »[5]. بمعنى أن الله سبحانه وتعالى هو من يرزق عبده وهو من ينعم علينا النعم فالحمد لله دائما و أبدا.

---

[1] **الترميذي محمد بن عيسى** ، الجامع الكبير سنن الترميذي ،تح :بشار عواد معروف، الحديث رقم 2518، دار الغرب الاسلامي، بيروت، لبنان، ط1،1998،ج4،ص 286.

[2] **عز الدين جلاوجي** ، الرماد الذي غسل الماء ، ص60.

[3] **محمد بن عبد الرحمن بن محمد بن قاسم** ، أبو بكر الصديق أفضل الصحابه و أحقهم بالخلافة ، د.ط، د.ت ،ص 63.

[4] **علي عاشور** ، 5000 حكمة من حكم الإمام علي ، ط1 ،2005، ص 465.

[5] **عز الدين جلاوجي** ، الرماد الذي غسل الماء ، ص78.

نجد كذلك تناص مع قول الإمام علي بن أبي طالب في قوله :«إذا لم ترزق غنى فلا تخر من تقوى»[1]. أي علينا أن نرضى بما أعطانا الله ونحمده و نشكره على ذلك سواء كان خيرا أو شرا، وأن المعنى ليس في المال فقط وإنما المعنى الحقيقي هو من يعمل بما يرضي الله عز وجل ويخافه، وكثرة الأعمال الصالحة تجعلك غني الميزان والحسنات. وهذه التناصات كلها تدل على أن عز الدين جلاوجي كثير الإطلاع على الكتب السماوية باختلافها وتنوعها أي أنه مثقف ثقافة دينية بقدر هائل.

التناص التراثي:

يُعرّف التراث بأنه ما توارثه الأجيال، وأنه ذلك «المخزون الثقافي المتنوع والمتوازن من قبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية بما فيها من عادات وتقاليد سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث أو مبثوثة بين سطورها، أومتوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن وبعبارة أكثر وضوحا: أن التراث هو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل وبالنسبة للإنسان الذي يحيا به وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه أو فقده»[2]. أي أنه مجموعة من القيم الإنسانية المتوارثة.

كما أن الانتقاء من التراث بالنسبة للكاتب المسرحي «فمن الأفضل له أن يبحث ثم ينتقي من التراث ماهو ملائم لمشكلات حاضرة، حتى يستطيع أن يتعامل مع هذه المشكلات من خلال هذا الانتقاء التراثي، ومن الواضح أن حرية الانتقاء مكفولة للكاتب، فمن الممكن أن ينتقي الفترات

[1] **علي عاشور**، 5000 حكمة من حكم الإمام علي ، ص .42

[2] **إسماعيل سيد علي**،أثر التراث في المسرح المعاصر ، دار قباء ، مصر، د.ط ، 2000، ص 38.

المزدهرة في تاريخ التراث العربي»[1]. وعليه نستنتج أن التراث يمثل أهم مرجع انتقائي يعود إليه الكاتب أو المبدع.

تكمن أهمية التراث الشعبي في «أنه يمثل جسرا ممتدا بين الشاعر والناس من حوله، فهو بذلك يؤدي دور المسرحيه إلى حد ما في إيقاظ الشعور القومي وإبقاءه حيا»[2]. وبالتالي يعتبر منبعا فنيا في تزويد الشعراء والمبدعين بالمادة الفنية التراثية.

كما أن له ميزة ضرورية «لأنه تراث قريب حي وحين يلجأ إليه الشاعر لا يحس أنه مثقل بما في الماضي الطويل من خلافات مشكلات. وقد وضح هذا بقوة في الأعمال المسرحية»[3]. بمعنى أن التراث الشعبي يشكل رافدا مهما من روافد الحضارة القديمة للأجيال.

نجد أن لعناصر التراث ومعطياته « القدرة على الإيحاء بمشاعر وأحاسيس لا تنفذ، وعلى التأثير في نفوس الجماهير ووجدانهم، ماليس لأية معطيات أخرى ... ومن ثم فإن الشاعر حين يتوسل إلى إيصال الأبعاد النفسية والشعورية لرؤيته الشعرية عبر جسور من معطيات هذا التراث فإنه يتوسل إلة ذلك بأكثر الوسائل فعالية وقدرة على التأثير والنفاذ »[4]. وعليه فهو إلزام على كل شاعر أو مبدع أي أن يلتزم بعناصره الفنية الجمالية.

للنصوص جذورا ترجع إلى التراث «فالنص يدخل على نصوص أخرى تسبقه فيكون نتيجة لها وأخرى تلحق به فتكون متولدة عنه، وهو بينها حلقة في سلسلة طويلة بدأت في الماضي

[1] **اسماعيل سيد علي**، المرجع السابق، ص 43.

[2] **إحسان عباس**، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، ط1 ، 1978، ص 118-119.

[3] **إحسان عباس**، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 118.

[4] **زايد علي عشري**، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، مصر، ط4، 2002، ص 121.

السحيق...وهي تمتد إلى مستقبل آت لن ندرك إلا بعضه»[1].بمعنى أن النص الأدبي توارثه الأجيال من الماضي امتدادا للمستقبل الآت.

ينقسم التناص التراثي إلى:

- مع الأمثال الشعبية.
- مع الأغنية و الموسيقى الشعبية.
- مع الأساطير و الحكايات الشعبية.
- مع المعتقدات و الطقوس.
- مع العادات و التقاليد

نماذج من التناص التراثي:

1- التناص مع الأمثال الشعبية:

يعرف **المبرّد** مصطلح المثل قائلا :« المثل مأخوذ من المثال وهو :قول سائر يشبه به حال الثاني بالأول،والأصل فيه التشبيه،فقولهم (مثل بين يديه) إذا انتصب معناه أشبه الصورة المنتصبة»[2]. ما يمكن قوله من خلال هذا المفهوم أن المثل عبارة عن مجموعة أقوال مأخوذة من سياق الكلام والحديث.

للمثل أربعة خصائص تمثلت في:

-إنجاز اللفظ.

-إصابة المعنى.

-حسن التشبيه.

[1] **عبد الله الغذامي**، ثقافة الأسئلة، ص 113.

[2] **الميداني** ، مجمع الأمثال،تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار القلم، بيروت، لبنان،د.ط، د.ت، ص6.

-جودة الكتابة فهو نهاية البلاغة.[1] وتعتبر هذة المميزات بمثابة جماليات تضمن للكلام جماله وتفننه.

وردت أغلب هذه الأمثال في كتاب الأمير نذكر منها ما يلي:

أ-الواردة باللغة العامية:

-«اللي ما يرضى بالخبزة يرضى بالنص»[2]: قاله في كلامه مع شخص اسمه (أسي مصطفى) فيما يخص تقديم الزاوية التيجانية نتيجة رفضه التحالف مع الأمير والذي قام بتهديده بالمحاربة والقتال فحصل قصف للأمير في المدينة الذي يقطن فيها وهذا كله يسبب عدم قبوله بمساندة شعبه.

-« السلطان يعمي لبصار»[3]: ورد هذا المثل نتيجة تحول موقف الخليفة ضد الأمير بعدما كان معه و مؤيده ومسانده إثرى تفتيشه عن الحكم والسيادة، ويقف موقف القوي الشجاع على الدوام، وفي الأخير قام ببيع أراضيه نتيجة أطماعه الزائدة.

-«اللي بقا في عمرو نهار مات»[4]:في هذا المثل كان الأمير يتكلم مع الرؤساء الذين رفضوا استسلامه،فالبشر لا يمكن لهم أن يزيدوا في عمره حتى لو كان سجنه ينحدر به إلى المنية. فهذا سيحصل دون شك أو تهرب، فالذي يحيي هو الله القادر على كل شيء.

-« غمض عينك يصبح الحال »[5]:هنا كان حديث الأمير مع أمه بعد أن أطلقوا صراحه وأصبح حرا طليقا، فحتما بعد الحزن سيأتي الفرح ووراء كل ضيق فرج بإذن الرحمن بقدرته، فما على الإنسان إلا الصبر والإيمان بأن الله هو السند والملجأ الوحيد عند كل عسر.

ب-الواردة باللغة الفصحى:

[1] **الميداني**، المصدر السابق، ص .

[2] **واسيني الأعرج** ، رواية كتاب الأمير ، دار الآداب للنشر و التوزيع ، لبنان ، ط2 ،2008 ، ص 269.

[3] **واسيني الأعرج**، المصدر السابق، ص 176.

[4] **واسيني الأعرج**، المصدر السابق،ص 479.

[5] **واسيني الأعرج**، المصدر السابق نفسه، ص 597.

-«زاد الطين بلة»[1]: وظف الأمير هذا المثل عندما كثر همه وعسره، وأصبح أكثر تعقيدا من الأول وكان قد وعده الرئيس الفرنسي(لاموريَسْيير) بتطبيق جميع الشروط التي تضمن له الاستسلام ولسوء خطة كانت هذه الوعود كاذبة عبارة عن أوهام خيالية لا تحقيق لها.

-«إذا أردت أن تتخلص من عدوّك اتهمه بالكلب»[2]: قاله الأمير عندما اتهموه رؤساء الحرب بإلغاء المعاهدة الذين اتفقوا عليهاحول منع تخطي الحدود المقسمة بين الفرنسيين والجزائريين وتجاوزه للحدود الوهرانية.

-«الكلمة مثل الرّصاصة»[3]:وردت على لسان الأمير عندما أمضى على اتفاقية، فهو ليس من خصاله مخالفة الوعود بل يعمل على تحقيقها مهما كلفه الأمر.

-«الجمل عندما يسقط يكثر ذباحه»[4]: فالرئيس عندما يكون ذو قوة و شجاعة يسعى الكل إلى مساعدته والتضامن معه واحترامه. وعندما يصبح ذو شخصية ضعيفة فالكل يطغى عليه قويا كان أم ضعيفا.

-« اللعب بالنار»[5]: قال الأمير بأن مخافة فرنسا بوعودها سينتج عنه عواقب وخيمة ما سيشوه سمعة فرنسا و صورتها.

[1] **واسيني الأعرج**، رواية كتاب الأمير،ص506.
[2] **واسيني الأعرج** ،كتاب الأمير ، ص 152.
[3] **واسيني الأعرج**، المصدر السابق،ص 119.
[4] **واسيني الأعرج**، المصدر السابق، ص150.
[5] **واسيني الأعرج**، المصدر السابق، ص 503.

-«لا سلطان لنا على الأقدار»:[1]قاله بعد إمضائه على وثيقة تعلن استسلامه، واقتنع بالغربة ورضي بها قائلا، هذا قدر الله وحكمه وهو يؤمن بهذا القدر ولا يستطيع رفضه لأن الله هو مسيّر الكون وخالقه.

كما ورد مثل في ديوان **ابن الأبار** إذ يقول :

هُمْ حُسِدوا تَطاوُلَهُ وقَصْرُ القَاصِرِالحَسَدِ

مَدَاه يُؤَمِّلُونَ وأَي نمِنْأَسَدِالشِّرَبالنَّقْدِ[2]

جاء التناص مع المثل القائل «أذل من النقد»[3] ويضرب هذا المثل في الوضاعة، وجاء به الشاعر ليبين درجة وضاعة الحساد لممدوحه.

قال أهل اللغة: «النقد جنس من الغنم قصار الأرجل قباح الوجوه يكون بالبحرين،الواحدة نقدة. قال الأصمعي: أجود الصوف صوف النقد»[4]. أي أن النقد هنا لا يخص مجال الأدب وإنما الحيوان.

ورد أيضا في ديوان **ابن الأبار** :

عَلَى على غير ثَارَ آثَرُت فَوَّتَ مُهْجَتِي قَنيصًا ومَازَالَتتُراعُ مِنْ اَلْقَنْصِ

عَرِينٌ وَلَيْثٌ لَاكِناسَ وَظَّبْيَة لِإِتْلافِها العُشّاقِ بالفَرْسَنِ والْفُرَص

لَقَدْقُلِبَت لِلْقَلْب ظَهَر مِجَنهاُ ولاذَّنِبِ إِلَّا أَنْ أَطَاعَ فَمَا يَعْصي[1]

[1]**واسيني الأعرج**، كتاب الأمير، ص480.
[2]**ابن الأبار**، ديوان ابن الأبار، ص 155.
[3]**الميداني**، مجمع الأمثال، ج1، ص 284.
[4]**الميداني**، المصدر السابق، ص284.

جاء التناص مع المثل «قلب له ظهر المجن» أي يضرب لمن كان صاحبه على مودة و دعاية ثم حال عن العهد، كما ضرب هذا المثل عندما يخالف الشخص وعوده من دون أسباب. والبيت الأول (على غير ثار آثرت فوت مهجتي) دليل على معنى هذا المثل وتمهيدا له.

2-التناص مع الأغنية والموسيقى الشعبية :

تعرّف الموسيقى الشعبية بأنها« وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ماهو عميق وخفي في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه»[2]. أي أنها ذات لغة إشارية رمزية معبرة عن ما يحول بخاطر الإنسان من مكبوتات.

كما يقول **عبد ربه** في كتابه العقد الفريد «زعمت القلاسفة أن نغم فضل بقى من المنطق، لم يقدر اللسان على استخراجه، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع. فلما ظهر عشقته النفس وحنت إليه الروح »[3].فالموسيقى مستوحاة من الطبيعة ما جعلها ذات وظيفة إيحائية.

للأغنية الشعبية جانبين:

أ- الجانب الموسيقي: يوجب البحث فيه من الباحثين المتخصصين في الموسيقى عامة والشعبية خاصة.

ب-الجانب الكلامي : ينبغي أن يكون من طرف المتخصصين في الدراسات الفلكلورية ولها علاقة بالقيم الاجتماعية.[4]

أي أن كل من الشقين وخاصة الكلامي يضمن تحقق الأغنية الشعبية بكل أساليبها.

وردت جملة من التناصات مع الأغنية الشعبية أهمها:

يَا دِيوَانُ الصَّالِحِينَ،يَا دِيوَانُ الصَّالِحِينَ

---

[1] **ابن الأبار**، ديوان ابن الأبار، ص 349.

[2] **علي عشري زايد**، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 154.

[3] **علي عشري زايد**، المرجع السابق، ص 154-155.

[4] ينظر، **عبد القادر نطور** ، الأغنية الشعبية في الجزائر –منطقة الشرق الجزائري نموذجا-، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة منثوري، قسنطينة، الجزائر، 2008-2009 ، ص 12.

الصَّلاةُ عَلَى النَّبيِّ مُحَمَّدٍ
شَيْخُ البُؤْسِ شَيْبَةَ النّارِ
نَبَتوا لَهُ عَلَى الرَّأْسِ تِيجَانْ
قَالُوا:سَيِّدي بَايَعٌ وَإِلَّا تَخْرُجُ
قَال لَهُ: هُنَا قَاعِدٌ وَرَبِّي سِتارْ
يا دِيوَانُ الصَّالِحِينَ،يَادِيوَان الصَّالِحِينَ[1]

معنى كلامه هنا أن مقدم الرواية التيجانية (شيخ البؤس شيبة النار) المسمى محمد التيجاني الذي وقع الاختيار عليه من قبل الأمير ويكون ذلك إما بالمبايعة أو الانصراف من (عين ماضي) . وبالتالي لم يرضى بهذا مبديا نيته في الحرب قائلا «عندما كنت سلطانا لم تكن أنت إلا غرا، ولا أفهم ما الذي أتى بك إليّ؟ ربما تظن بأنك إمام نساء لا حول لهنّ ولا قوة سترى أسود هذه المدينةة التي لن تعود لها»[2]. هذا القول عبارة عن سخرية واستهزاء من شخصيته ومحاولة تخويفه برجال المدينة ظنا منه أنهم يمتلكون قوة وشجاعة.

هذا ما جعل **العيساوي** يأتي بأغنية مفادها جلب الناس ودعوتهم لمساندة الأمير والتضامن معه ،وأن يكونوا معه يدا واحدة اتجاه العدوّ ونفيهم من البلاد قائلا:

فِي العَامِ البَارِدِ، والمَاطِر
جَانَا سِيدِي عَبْد القَادَر
سَلاَّك المِسْكِين وَالوَاحِل
وَهَزِمَ عَلَى الكُفَّارِ...[3]

نجد في مقطع آخر كلام يحتوي على ألفاظ الشارع السيئة ذات المستوى المتدني ، و التي قيلت على لسان كل من القوال و ابنته متكلمين مع الأتراك مراقصا قرده و يغني «اشْطَحْ يَا وَلْدْ

[1] **واسيني الأعرج**، كتاب الأمير، ص 290-291.
[2] **واسيني الأعرج**،المصدر السابق،ص 264.
[3] **واسيني الأعرج**، المصدر السابق،ص291.

المخَازْنِيَة جْدُودَكْ الأَتْرَاكْ بَاعُونَا بْفَلْسْ و...، اشْطَحْ يَا وَلْدْ التَالْفَة، وَقُلْ فِي هَذَا الدُوَار الخَالِي، رَاحْ اللّي بَنَى وَعَلاّ، وَيْلَكْ يَا اللّي تَثِقْ فِي الدُّونْيَة قُلْ لَهُمْ لَوْ كَانَت الدُّنْيَا تَدُوم كَانَتْ دَامَت اللّي سَبْقُوكُم. اشْطَحْ يَا وَلْد الْمخَازنِيَة وَازْهَا وخَاطيك، وفَرَّحْ قَلْبَك وسَرحْ مَسْجُونَك، وقُلْ هْوَاك،اللّي دَار عْلَى رَاسَك شَاشِيَة السُلطَان رَاحْ وانْسَاكْ وبَاعْك بالرْخِيصْ...»[1]

كما قامت ابنتهُ بإعادة تلحين ما غناه«اشْطَحْ يَا وَلْدْ المخَازْنِيَة، بَابَاك مَاهُو عَرْبِي، وأُمَكْ مَاهِي رُومِيَة؟ شْكُون جَابَك لْتْرَابْنَا يَا وَلْدْ التُرْكِيَة»[2].

ما يمكن استنتاجه أن الأغنية الشعبية استطاعت أن تعبر عن مكبوتات إنسانية ومكنت الأشخاص من مواجهة ضغوطاتهم بكل أريحية.

3-التناص مع الأساطير والحكايات الشعبية:

يُعرّف التناص الأسطوري بأنه « استلهام الشاعر بعض الأساطير القديمة وتوظيفها في سياق نصّه لتعميق رؤية معاصرة،ويستلزم هذا الاستلهام إدراك حيثيات التقنية التعبيرية العالية لصياغة الأسطورة لأنها ميراث الفنون وبوثقة التجارب الإنسانية الواقعية والمتخيلة المختزنة في اللاشعور الجمعي للمبدعين».[3]أي أنه استحضار الأديب لبعض الأساطير التراثية واستخدامها في قصائده.

كما أن للأساطير والحكايات أهمية تتمثل في أنها« تعد قديمها وحديثها من كنوز المعرفة التي لا تقدر بثمن، فمضمونها وقف على تاريخ الإنسان وإدراكه للعالم وتصوره إياه لذلك عُدت مصدرا خصبا من مصادر دراسة نمط تفكير الشعوب»[4]. وعليه شكلت الأسطورة أو الحكاية منبعا ثريا وقوة كبيرة بالنسبة للإنسان البدائي في حياته اليومية.

---

[1] **واسيني الأعرج**، كتاب الأمير، ص291.

[2] **واسيني الأعرج**، المصدر السابق،ص 80.

[3] **حسن البنداري و آخرون** ، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر ، مجلة جامعة الأزهر بغزة ، سلسلة العلوم الانسانية ، مج 11، ع02 ، 2009 ، ص 281

[4] **كاملي بلحاج** ، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، مطبعة اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ، د.ط ،2004، ص 69

نجد تناصا آخرا في رواية الأمير يتمثل في (علي و رأس الغول) قائلا:«...يقولون أنه انتهى من قصة السيد علي ورأس الغول وبدأ هذه الأيام يروي قصصا غريبة...»[1]. فالغول هو من الكائنات المخيفة المرعبة الخيالية.

ذكرت قصة أخرى على لسان الأمير حول تاريخ المسيح مخاطبا (مونسينيور) قائلا: «قرأت في قصصكم القديم : أن مسافرا ذهب ليزور أحد أصدقائه المخزونين التقى في طريقه ملاكا. سأله هذا الأخير إلى أين أنت ذاه ؟ فرد عليه الرّجل وهو يسابق الملاك: سأزور صديقا لي في حاجة ماسة إلي. فرد الملاك: وماذا تنتظر منه هل هو غني أو صاحب جاه وسلطان؟ فأجابه الرجل:لا هو في حاجة إلى مساعدتي، وسأمنحه كل ما أملكه وأستطيعه من خير وود ومساعة. فختم الملاك: واصل طريقك.فكل خطواتك ستحسب لك، وكل كلماتك ستلقى جزاءها»[2].

الهدف من هذه القصة التأكيد على أن جميع الأديان السماوية تسعى إلى مساندة الإنسان لإخوانه ونشر الخير والمحبة والدّعوة إلى التسامح .

وردت كذلك قصة (الرجل الأحدب) الذي نسب له دور خدمة مقام لالة مغنية بكنيسة الأتربة وتقديم الشاي للزوار« ...يقولون أنه كان يريد أن يتزوج بنت الشيخ معروف، وعندما عرف الشيخ بفقر هذا الرّجل رفض تزويج ابنته له حتى تبور و يتزوجها. ظل خادم المقام ينسج حولها القصص الكثيرة ، ولكن أهلها قتلوها بينما قطع هو لسانه...»[3]. وعليه لقد أصبحت الحكاية في الرواية ذات جمال ورونق شكلا و مضمونا.

4-التناص مع المعتقدات والطقوس :

[1] **واسيني الأعرج**، كتاب الأمير، ص 78

[2] **واسيني الأعرج**، المصدر السابق، ص49-50

[3] **واسيني الأعرج**، المصدر السابق ،ص 378

تُعرّف المعتقدات والطقوس بأنها« تلك التصورات والأفكار والمعارف التي أنتجتها المخيلة الشعبية والتي لها صلة بالجانب الروحي من حياة الإنسان»[1]. أي أنها عبارة عن تخيلات وهمية تحول في فكر الإنسان .

ينظر إلى هذه المعتقدات والطقوس من جانبين:

أ-جانب الممارسات والشعائر الأسطورية: تعرف بأنها ظاهرة حضارية تعبر عن تكيف الإنسان مع محيطه الغامض في حدود ثقافته ووعيه.

ب-جانب التحليل الأنثروبولوجي: فهي عبارة عن بقية أساطير اندثرت وبقي أثرها متواصلا وذلك نتيجة بقاء الإنسان متمسكا بهذه المعتقدات[2]. من خلال هذه الجوانب يمكن القول أن هذه الطقوس والتخيلات ظهرت بكثره عند القدماء وبقي البعض من آثارها في الحاضر. ويمكن أن تنعدم تماما مستقبلا.

احتوت رواية (كتاب الأمير) على البعض من المعتقدات السائدة في المجتمع على لسان الأمير متحدثا عن الأولياء قائلا:«...التوقف في مقام سيدي عبد القادر الجيلاني ببغداد، ودمشق، والبقاء قليلا بمقام ابن العربي الذي كان مريدوه يتحلقون حول قبره، وينتظرون بركاته...»[3].فهذا المعتقد يصب في معنى أن الإنسان قد يأخذ بركات من الميّت وقبره، وهو في الحقيقة تراب فقط وروحه عند خالقه الذي يستحق أن ننال رضاه.

كما قال أيضا :«... موقع مقام لالة مغنية صغير ... يزورها الناس أيام الجمعة أو في أوقات الفراغ لطلب بركاتها، ويتدثرون ببعض التربة ...»[4].كل هذه الاعتقادات يطلبون من خلالها رضا وبركة أناس ميّتون، حتى ينعمون بالراحة والأمان ولن يحصل لهم أي سوء، وهذه كلها بدع ضالة الله المستعان.

---

[1] **كاملي بلحاج** ، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة ،ص 119.

[2] ينظر،**كاملي بلحاج**، المرجع السابق،ص 119.

[3] **واسيني الأعرج**، كتاب الأمير ،ص 62.

[4] **واسيني الأعرج**، المصدر السابق، ص 378.

تحدث الراوي عن السحر والجن قائلا :«...الملح و السكر حتى لا تمسه عين الأعداء...»[1]. وهذا كله جاء بمناسبة إقامة احتفال لانتصار الأمير على القائد بيجو وعودته سالما غانما إلى وطنه. ومن معتقداتهم أيضا يقومون برش الملح والسكر على الأمير حفظا له من العين هداهم الله. فالرّحمن وحده قادر على حفظ وصون عبده من أي مكروه.

كما أنهم يعتقدون قلب لباسهم عندما يصلّون صلاة الاستقساء:«... ثم طلب من المصلّين أن يقلبوا ألبستهم، وأن يرفعوا الأعلام الملونة ...وكانوا يطلبون الرّحمة والماء...»[2].

من معتقداتهم أيضا أنه لما تحوم حول منازلهم الغربان السوداء فسيحصل لهم أمرا عسيرا أو هما أو حزنا:«...هذا نذير شر، كلما حامت في غير أوقاتها تطيّر منها الناس، وشعروا وكأن شيئا ما يتهيأ في الأفق...»[3]. فهم يجلبون الهم والغم والحزن.

5-التناص مع العادات و التقاليد:

تمثلت أهم نماذج هذا التناص في :

لما أتى الذي يكتب للأمير (الكاتب) قدور بن محمد برويلة لمقابلة السلطان عبد القادر في خيمته، قامت أم الأمير لالة الزهراء بالترحيب به واستقباله أحسن الاستقبال وذهبت لتحضر له فنجان قهوة. فمن عاداتهم وتقاليدهم إكرام الضّيف بالشاي أو بالقهوة.« وضعت لالة الزهراء أمامه غلاّية من القهوة على مجمر متقعد وعلى جنباته قطعة من الخبز الأبيض كانت تتجمر بهدوء على نار غير مرئية ولكنّها كانت تشع دفئا كبير...ا»[4]. ومصطلح غلاية عبارة عن إناء من حديد يغلى فيه الشاي أو القهوة.

كما أن الجزائريين معروفين بعادة تنظيف المنزل وترتيبه قبل مجيء الضّيف. وفي هذا الموقف يقول الرّاوي عندما أتى مونسينيور لزيارة الأمير:«...الأمير عندما عرف بمجيء مونسينيور و كرمز

[1] **واسيني الأعرج**، كتاب الأمير، ص 219.
[2] **واسيني الأعرج**، المصدر السابق، ص 82.
[3] **واسيني الأعرج**، المصدر السابق، ص 172.
[4] **واسيني الأعرج**، المصدر السابق، ص 282.

على احترامه لبس الجوارب و نعلا جديدا لاستقبال ضيفه...»[1]. استمر الأمير في هذه العادات دون انقطاع محافظا على تقاليد و تراث أجداده « تربع الأمير على الهيدورة الخشنة الموضوعة على الحصير الكبير ،كان يجد صعوبة كبيرة في المكوث طويلا على الكرسي أو حتى على الكنبة الخشنه»[2]. و كل هذا يبين لنا أن الأمير ذو أصالة و أسلوب راق و خلاق.

هناك تقاليد وعادات يقومون بها للمريض من بينها :«... تحت نور القنديل الزيتي ...كان الخادم قد انتهى من شوي رمانة بقشورها سلمها له لأكلها...»[3]. وهذا بأمر من الأمير عندما مرض ليون روش هو من أقرباء الأمير وخير صاحب له كما « طلب بتحضير كأس من الشيح، وهو أيضا من الأعشاب المفيدة للجسم شربه بصعوبة لشدة مرارته، ثم طلب منه أن يتمدد قليلا...»[4].

من تقاليدهم أيضا :«...لفت جزءا من رأسه بكتانة بيضاء، بعد أن غطستها في ماء بارد وعصرتها، ووضعت أمامه كأس الشيح...»[5]. وذلك بسبب ارتفاع حرارة السي مصطفى أخو الأمير ما جعله يبقى مستلقيا في فراشه لوقت طويل.

نجد كذلك احتفالات وولائم تنصب بعد رجوع الأمير من الحروب والمعارك منتصرا أو خاسرا فيها «...كان الأمير يزحف من الأعالي باتجاه الجامع الكبير، وهناك استقبل من طرف السكان كالمنتصر الكبير. أنشدت الأناشيد ورفعت الأعلام عاليا وقرعت الطبول وحضّرت العطور المصنوعة من ياسمين تلمسان برتقال ضواحيها ...»[6]. وهذا للتعبير عن احترامهم وفخرهم له.

هناك عادات تقام بعد أن يعدم الشخص من ذلك بعد أن قام الشيخ محي الدين بتنفيذ حكم الإعدام على الشيخ أحمد بن طاهر قاضي أرزيو بعد أن خان شعبه ووطنه...«لم يبقى بالساحة إلا العجوز خناتة التي كانت تنش الطيور كعادتها بعد كل إعدام، وتكنس المكان، وترش

[1] **واسيني الأعرج** ،كتاب الأمير ص 48.
[2] **واسيني الأعرج**، المصدر السابق، ص 345.
[3] **واسيني الأعرج**، المصدر السابق، ص 268.
[4] **واسيني الأعرج**، المصدر السابق، ص 269.
[5] **واسيني الأعرج** ،كتابالأمير ص 588.
[6] **واسيني الأعرج**، كتاب الأمير، ص 219

قليلا من الماء المعطر برائحة القار وعود النوار لدفن رائحة الموت والدم العسل الكحلاء تمحو بقايا الموت كما تقول دائما العجوز خناتة عندما تُسأل عن فعلها»[1]. وأخيرا يمكن القول لكل وطن عادات وتقاليد يشتهر ويعتز بها.

[1] **واسيني الأعرج**، المصدر السابق، ص 71

خاتمة

على ضوء دراستنا لهذا الموضوع توصلنا إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- يحتل مصطلح الحوار مركزا أساسيا في الرواية لما يقوم به من مهام صالحة وداعمة للكاتب.

-على الرغم من تنوع تعريفات الحوارية اصطلاحا إلا أن جميعها في معنى الحديث والحوار والكلام.

- تناول مختلف النقاد الغرب والعرب مصطلح الحوارية بمفهوم يختلف على الآخر لفظا ومعنا.

- يوجد مجموعة من الفروقات والتباينات بين مصطلح النص والخطاب إلا أنهما يشتركان في نقطة واحدة وهي استعمالهما في الحياة اليومية معا.

- عرف النص بأنه عبارة عن نتاج فعلي مكتوب والخطاب نتاج شفهي منطوق.

- أول من وضع مفهوم التناص من الناحية المفاهيمية هو الناقد الروسي ميخائيل باختين وأطلق عليه مصطلح الحوارية.

- التناص مصطلح نقدي ظهر في الساحة النقدية الغربية في الستينيات من القرن العشرين على يد الباحثة البلغارية جوليا كريستيفا.

- تعد حوارية باختين مقدمة لمفهوم التناص عند جوليا كريستيفا.

-درس باختين الحوارية نظريا في كتابه شعرية دوستويفسكي ثم طورته كريستيفا وأدخلته إلى مجال التطبيق.

- يعد التناص من المفاهيم النقدية الأساسية التي تنتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية وبالتحديد إلى النقد التفكيكي.

– ظهر مصطلح التناص كرد فعل على البنيوية التي تدرس النص في ذاته وتلغي كل السياقات المحيطة به.

– التناص يعني تفاعل وتعالق النصوص وتفاطعها.

– ساهم كل من رولان بارث وجيرار جينيت وجوليا كريستيفا بالإضافة إلى نقاد آخرين في تطوير مفهوم التناص ووضع أسس له.

–اعتبر جيرار جينيت التناص نمطا من أنماط النتعاليات النصية.

– للتناص ارهاصات في النقد العربي القديم حيث كان من أهم القضايا التي تناولها النقاد القدامى تحت جملة من المصطلحات منها التضمين، الاقتباس، السرقات، الانتحال، الاختلاس.....

– تتمثل وظيفة التناص في إظهار مواطن الإبداع في النص الأدبي وذلك باستحضار النصوص الغائبة في النص الحاضر.....

– للتناص أنواع كثيرة من بينها: التناص الأدبي بما فيه العصر الجاهلي والأموي والحديث، والتناص التاريخي للأحداث والشخصيات، التناص الديني بما فيه القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وأقوال الصحابة والسير النبوية وأخيرا التناص التراثي الأسطوري بما فيه العادات والتقاليد والمعتقدات المقدسة والحكايات والأمثال الشعبية والأغاني.

– للتناص أهمية كبيرة إذ يعد وسيلة هامة لا يمكن الاستغناء عنها في مقاربة النصوص وتحليلها.

وأخيرا ما يمكن قوله أنه لا وجود لنص نشأ من فراغ.

مكتبة البحث

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

أولا–المصادر:

1- أحمد ناصر الدين الألباني، سلسلة الأحاديث الصحيحة، الحديث رقم 410-334-184، الرّياض، ط1، 1425هـ.

2- الترميذي محمد بن عيسى، الجامع الكبير سنن الترميذي، تح: بشار عواد معروف، دار الغرب الاسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ج4.

3- الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر،تح: جعفر الكتّاني، دار الرشيد للنشر، العراق، د.ط، 1979.

4- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد حبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، د.ط، 1966.

5- رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد قرقجان، دار المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ج2.

6- عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار احياء الكتاب العربي، ط3، د.ت.

7- محمد بن عبد الرحمن بن محمد بن قاسم، أبوبكر الصديق أفضل الصحابة وأحقهم بالخلافة، د.ط، د.ت.

8- الميداني، مجمع الأمثال، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار القلم، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ج2.

9- الهلال العسكري، الصناعتين، تح:مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1989.

ثانيا–المعاجم:

1- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

2- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي، مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، 1399-1979م، ج1-ج2.

3- سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

4- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010.

5- القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السودا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

6- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، جمهورية مصر العربية، ط4، 2004.

7- محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999م، ج1.

8- محمد القاضي وآخرين، معجم السرديات، دار محمد عليّ للنشر، تونس، ط1، 2010.

9- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، فصل الميم، 1414هـ، ج10.

10- ابن منظور، لسان العرب، مادة(ح و ر)، دار صادر للطباعة والنشر، م4.

ثالثا–الدواوين والمجاميع الشعرية:

1- ابن الأبّار، ديوان ابن الأبّار، قرأه الأستاذ عبد السلام الهرّاس، المملكة المغربية وزارة الأوقاف والشؤون الاسلامية، د.ط، 1999.

2- البحتري، ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط3، د.ت.

3- أبو البقاء العكبري، شرح أبي الطيّب المتنبي المسمّى بالبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه مصطفى السقا وآخرون، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ج1-ج3-ج4.

4- أبو تمام، شرح ديوان أبي تمام، قدم له وشرح هوامشه الخطيب التبريزي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج1.

5- أحلام مستغانمي، ديوان عليك اللهفة، هارشيت أنطوان، بيروت، لبنان، 2015.

6- حاتم الطائي، ديوان حاتم الطائي، شرحه وقدم له أحمد رشاد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط3، 2002.

7- الخطيب التبريزي، شرح القصائد العشر، تح: محمدمحي الدين عبد الحميد، مكتبة محمد علي الصبيح وأولاده، ميدان الأزهر، مصر، د.ط، د.ت.

8- سميح القاسم، الأعمال الشعرية الكاملة، دار سعاد الصباح، د.ط، د.ت، ج4.

9- طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، شرح مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، ط3، 2002.

10- عبد الرّحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د.ط، 1986، ج3-ج4.

11- عبد الرحيم البرعي السوداني، ديوان رياض الجنة ونور الدّجنة، تح: عبد الرحيم حاج أحمد، مركز الأسباط، الخرطوم، ط5، 2012.

12- العربي دحو، ديوان الأمير عبد القادر، الجزائر، ط3، د.ت.

13- عز الدين جلاوجي، ديوان الرّماد الذي غسل الماء، دار المنتهى للطباعة والنشر، الجزائر، د.ط، 2004.

14- غادة السمان، ديوان أعلنت عليك الحب، منشورات غادة السمان، بيروت، لبنان، ط10، 1996.

15- غادة السمان، ديوان الحبيب الافتراضي، منشورات غادة السمان، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

16- فدوى طوقان الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، د.ت.

17- المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، د.ط، 1983.

18- مفدي زكريا، ديوان اللّهب المقدس، منشورات وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية، الجزائر، د.ط، د.ت.

19- نزار القباني، أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء.

20-ابن هدوقة، ديوان الجازية والدراويش، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1-ط2، 1983-1991.

21- واسيني الأعرج، رواية كتاب الأمير، دارالآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2008م.

22- ياسر شعبان، ديوان أبناء الديمقراطية، دار الهلال، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

رابعا–المراجع:

أ–المراجع العربية:

1- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1978.

2- أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2002.

3- أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2004.

4- إسماعيل سيدي علي، أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للنشر والتوزيع، مصر، د.ط، 2000.

5- جميل حمداوي، التهجين في روايات أحمد مخلوفي، دار الرّيف للطبع والنشر الالكتروني، المغرب، ط1، 2020.

6-جميل حمداوي، أسلوبية الرواية، صحيفة المثقف، ط1، 2016.

7- حسن خمري، نظرية النص، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2007.

8- حميد الحميداني، أسلوبية الرواية، منشورات دراسات صال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

9- رمضان الصبّاغ، في نقد الشعر العربي المعاصردراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2002.

10- الزوواي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2000.

11- سعيد محمد بن أحمد الحميدي، الإبانة عن سرقات المتنبي، دار المعارف، مصر، د.ط، 1961.

12- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

13- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001.

14- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، مبريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2002.

15- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية) قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، ط4، 1998.

16- عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة(مقالات في النقد والنظرية)، دار سعاد الصباح، القاهرة، مصر، ط2، 1993.

17- عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية بحث في تقنية السرد، دار عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1998.

18- عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء، عمان، ط1، 2011.

19- علي عاشور، 5000حكمة من حكم الإمام علي، ط1، 2005.

20- علي عشري زايد، استداء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د.ط، 1997.

21- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط4، 1433هـ-2002م.

22- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 2008.

23- كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة قراءة في المكونات و العصور، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2004.

24- محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم ناشرون، د.ط، د.ت.

25- محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، مصر، د.ط، 2014.

26- محمد برّادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، CORONE، ط1، 1997.

27- محمد بن عبد الله المنور، استلهام الشخصيات الاسلامية في الشعر العربي الحديث، مكتبة الملك الرياضي، ط1، 2007.

28- محمد بنيس، حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1988.

29- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، دار تنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1985.

30- محمد عزام، النص الغائب، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001.

31- محمد عنّابي، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط3، 2003.

32- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1975.

33- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، منتدى سور الأربكية، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

34- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، العاصمة، الجزائر، ط1، 1429هـ-2008م.

ب-المراجع المترجمة:

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

2- جراهام آلان، نظرية التناص، تر: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، 2011.

3- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1991.

4- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب،دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، د.ط، د.ت.

5- روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسن، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1418هـ-1998م.

6- رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1986.

7- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برّادة، دار الفكر للدراسات، القاهرة، مصر، ط1، د.ت.

8- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل ناصيف، دار توبقال للنشر، بغداد، ط1، 1986.

9- نتالي بييقي غروس، مدخل إلى التناص،تر: عبد الحميد بورايو، دارنينوى، د.ط، 2012.

خامسا–المجلاّت والدّوريات والمقالات:

1- أحلام شمري، الحوارية في الخطاب الروائي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، 2020، ع3.

2- أحمد بناني، مصطلح الخطاب وتأصيله عند عبد الملك مرتاض، مجلة إشكالات دورية نصف نسوية محكمة، تمنراست، ديسمبر، 2012، ع1.

3- أم السّعد حياة، أهمية النص والحوارية والبوليفونية في المجال التعليمي انطلاقا من منظرات ميخائيل باختين، مجلة تعليمات، جامعة الجزائر، 2011، ع2.

4- بلخير أرخيس، مابعد الجملة:النص أم الخطاب، مجلة المقري للدراسات اللغوية النظرية والتطبيقية،جامعة محمد بوضياف، المسيلة.

5- حاكمي نورة، التناص الديني في شعر مفدي زكريا–اللهب المقدس أنموذجا–،مجلة مقامات، جامعة الأغواط، 2019، ع5.

6- حسن البنداري وآخرون، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، م11، 2009، ع2.

7- حسن برزيكو، الحوارية والتلفظية وتحليل الخطاب، مجلة الخطاب والتواصل، جامعة محمد الخامس، المغرب، جوان، 2020، ع7.

8- سربوك خديجة، الحوارية في الرواية الجزائرية-مرايا متشظية لعبد الملك مرتاض نموذجا-، مجلة اللغة الوظيفية، جامعة الشلف، ع2.

9- سليمة بوكام،شعرية النص عند جيرار جينيت من الأطراس إلى العتبات، مجلة التواصل، المركز الجامعي سوق أهراس، جانفي، 2009، ع23.

10- عبد الرحمن بوعلي، التناص والتناصية في النظرية الأدبية المعاصرة، مجلة فصلية محكمة، الكوفة، السنة3.

11- عبد الرشيد هميسي، مفهوم مصطلح الخطاب عند عبد الملك مرتاض، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي.

12- عثمان محمد عثمان الحاج كنه الطيب صالح، بين الجنابرية وأصيلة مقاربة تناصية، مجلة كلية التربية الإسلامية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، نيسان، ع43.

13- فطيمة لطيف عبد الله روى ناظم حسن، حوارية اللون عند التكعيبيين، مجلة كلية التربية الإسلامية، جامعة بابل، نيسان، 2017، ع32.

14- متلف آسية، البوليفونية وجماليات تعدد الأصوات السردية في رواية أشباح المدينة المقتولة لبشير مفتي، مجلة اللغة الوظيفية، جامعة الشلف، ع2.

15- محمد عزيزي بن عزيز، التناص في شعر محمود الوراق، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، ديسمبر، 2020، ع2.

16- نجاة عرب الشعبة، حوارية باختين دراسة في المرجعيات والمفردات، مجلة التواصل في اللغات والثقافو والآداب، عنابة، سبتمبر، 2012، ع31.

17- نجية سعدات، النقد الروائي العربي والمرجع الغربي، مجلة علامات، ج54، م14، 2004.

18- نصيرة لكحل، النص والخطاب بين المفهوم والاستعمال، مجلة مقاليد، جامعة الجلفة، الجزائر، ديسمبر، 2013، ع1.

19- نعيمة فرطاس، نظرية التناصية والنقد الجديد، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جوان، 2007، ع1.

20- نور الدين صدار، النقد العربي القديم وجذور نظرية التناص، مجلة قراءات، أبريل، 2008، ع1.

سادسا–الرّسائل الجامعية:

1- إكرام بن سلامة، استراتيجية التناص في تحليل الخطاب الشعري في النقد العربي القديم من خلال كتاب الذّخيرة لابن بسام دراسة في الآليات والمستويات، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، جامعة قسنطينة 1، 1434-1435، 2013-2014.

2- بن يحي نعوس، تحليل الخطاب في ضوء لسانيات النص دراسة تطبيقية في سورة البقرة، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2012-2013.

3- جاسم محمد أحمد العبيدي، التناص الأدبي والديني في شعر وليد الصرّاف، بحث مقدم لنيل شهادة الماجيستار في اللغة العربية وآدابها، كلّية الآداب والعلوم، جامعة الشّرق الأوسط، كانون الأول، 2016.

4- حازم حسن أحمد البرغوثي، ظاهرة التناص في شعر خالد أبو خالد، بحث مقدم لنيل شهادة الماجيستار، جامعة بارزيت، 2018.

5- خديجة جليلي، المتعاليات النصية في المسرح الجزائري الحديث، بحث مقدم لنيل شهادة الماجيستار، جامعة الحاج محمد لخضر، باتنة 2009.

6- خولة محمد عبد المجيد الوادي، التناص السيميائي-القصة القصيرة الفلسطينية نموذجا-، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2007.

7- زاوي محمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران،2014-2015.

8- سارة قطاف، الخطاب السّردي في كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع، بحث مقدم لنيل شهادة الماجيستار، جامعة بلحاج لخضر، باتنة، 2012-2013.

9- سامية داودي، صوت المرأة في روايات إبراهيم سعدي، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة تيزي وزو.

10- صالح هندي صالح، التناص في شعر ابن الأبّار الأندلسي، بحث مقدم لنيل شهادة الماجيستار، جامغة آل البيت، 2015-2016.

11- عبد القادر ناطور، الأغنية الشعبية في الجزائر منطقة الشرق الجزائري نموذجا، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منثوري، قسنطينة، 1429-1430هـ، 2008-2009م.

12- محمد باديس، مفهوم النص وقراءته في الشعر العربي المعاصر، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران، 2016-2017.

13- محمد زبير عباسي،التناص مفهومه وخطر تطبيقه على القرآن الكريم، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، الجامعة الإسلامية العالمية، باكستان، 2014.

14- مهى محمود إبراهيم العتوم، تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، الجامعة الأردنية، 2004.

15- نداء علي يوسف إسماعيل، التناص في شعر محمد القيسي، بحث مقدم لنيل شهادة الماجيستار في اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابل، فلسطين، 2012.

16- وهيبة بهلول، المتعاليات النصية في الشعر العباسي، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2018.

الفهرس

الفهرس

العناوين	الصفحة
شكر وتقدير	
إهداء	
مقدمة	أ، ب، ت

مدخل: إضاءة المصطلحات

مفهوم الحوارية لغة	2
مفهوم الحوارية اصطلاحا	3
الحوارية عند باختين	4
الحوارية عند تودوروف	6
مفهوم النص لغة	8
مفهوم النص اصطلاحا عند الغرب	9
مفهوم النص اصطلاحا عند العرب	11
مفهوم الخطاب لغة	13
مفهوم الخطاب اصطلاحا عند العرب	14
مفهوم الخطاب اصطلاحا عند الغرب	16
أوجه الاختلاف بين النص والخطاب	17
أوجه التشابه بين النص والخطاب	23

الفصل الأول: التناص عند النقاد الغرب والعرب

المبحث الأول: التناص عند النقاد الغرب	27
ميخائيل باختين	28
جوليا كريستيفا	38
رولان بارث	44
جيرار جينيت	48
المبحث الثاني: التناص عند النقاد العرب	52
عبد العزيز الجرجاني	52
أبو الهلال العسكري	55
ابن الأثير	58
ابن رشيق القيرواني	59
حازم القرطاجني	61
الآمدي	62
التناص عند العرب المحدثين	63
سعيد يقطين	63
محمد مفتاح	66
عبد الله الغدامي	70
محمد بنيس	74
محمد عزام	79
أقسام التناص	84
مصادر التناص	85
أهمية التناص	87

التناص الأدبي	90
التناص من الشعر الجاهلي	91
التناص من شعر صدر الإسلام	96
التناص من الشعر العباسي	100
التناص من الشعر الأموي	104
التناص التاريخي	108
التناص مع الشخصيات التاريخية	110
التناص مع الأمكنة	115
التناص مع الأحداث	116
التناص الديني	119
التناص مع القرآن الكريم	120
التناص مع الحديث النبوي الشريف	128
التناص التراثي	131
التناص مع الأمثال الشعبية	133
التناص مع الأغنية والموسيقى	136
التناص مع الأساطير والحكايات الشعبية	139
التناص مع المعتقدات والطقوس	140
التناص مع العادات والتقاليد	142

خاتمة	145
مكتبة البحث	148
الفهرس	162