

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحيى تاسوست - جيجل -
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي



التناص في ديوان لحظة وشاعر لـ"ناصر لوحيشي" (دراسة في الأنواع والآليات)

مذكرة مكملة لمتطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: لسانيات الخطاب

إشراف الدكتورة:

مسعودة خلاف

إعداد الطالبتين:

- أمال شبيرة

- زهرة بيوض

أعضاء لجنة المناقشة:

رئيسا	الدكتورة: عائشة بومهراز
مشفرا ومقررا	الدكتورة: مسعودة خلاف
عضو مناقشا	الدكتورة: كريمة بورويس

السنة الجامعية:

1443/1442

م 2022/2021

الله
بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيْمِ

شکر و عرفان

قبل كل شيء نحمد الله ونشكره على جزيل فضله ونعمه، فهو الذي وفقنا
لإتمام هذا العمل.

إلى أستاذتنا المشرفة "مسعودة خلاف" لك منا جزيل الشّكر والامتنان،
والتقدير والعرفان، بعدد قطرات المطر وألوان الزهر على كلّ نصائحك ووصياتك
القيمة، وجهودك المبذولة في سبيل خدمة العلم وطلابه.

كما أتوجه بوافر الشّكر والامتنان إلى الأستاذ "شعيب عز الدين حبillaة"
الذي أمدنا من كتبه التي كانت لنا عوناً ومادة وإثراء.

الشّكر والتقدير كذلك موصولاً لكلّ من أحبّ وشجّع، وساعد وساند،
عائلتي وأهلي.

وأنتوجه بالشّكر إلى كل من ساعدنا ولو بكلمة طيبة أو دعاء خالص
وصل اللّهم على محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

مقدمة

يعتبر مصطلح التناص من أبرز المصطلحات الحديثة التي قام الباحثون والنقاد بدراستها؛ فقد كان الاهتمام به منذ البدايات الأولى لظهوره فقد انتشر بشكل واسع شرقاً وغرباً، مما أدى إلى لفت انتباه الباحثين العرب المعاصرين إليه والبحث فيه، ومن بين هؤلاء الباحثين العرب نجد محمد بنيس ومحمد مفتاح وسعيد يقطين وعبد الله الغديمي، وكما اهتم النقاد والباحثون بالتناص بعده مصطلحاً نقدياً اهتم المدعون به بعده آليات من آليات القول في إبداعهم؛ فنجد الكثير من الأدباء والشعراء وظفوه في إبداعهم، ولم يكن المدعون الجزائريون شعراً لهم وأدباً لهم بعدين عن ركب هذه الموجة الجديدة في الإبداع فقد اعتمدوا على هذه الخاصية الفنية في أعمالهم الإبداعية؛ ومن بين الشعراء الذين ميز التناص أشعارهم نجد محمد جربوعة ويوسف وغيسلي وناصر لوحishi، هذا الأخير الذي من بين أعماله التي كان التناص ملاحظاً وجوده واعتماد الشاعر عليه فيها (ديوان لحظة وشعاع)؛ لذلك كانت هذه الدراسة محاولة للوقوف على التناص فيه لترصد أهم أنواع آليات التناص التي وظفت فيه، فكانت بذلك معونة بـ "التناص في ديوان لحظة وشعاع لناصر لوحishi – دراسة في الأنواع والآليات".

من الأسباب التي كانت وراء اختيارنا لهذا الموضوع رغبتنا في البحث والتعمق أكثر في موضوع التناص وآلياته كونه ظاهرة فنية غالبة على الإبداع اليوم، هذا من جهة ومن جهة أخرى كان اختيارنا للشاعر ناصر لوحishi كونه شاعر جزائري لم يحظ شعره بالدراسة مما يجعله مادة خامة وخصبة تفتح لنا مجال القول واسعاً.

وقد كان البحث بالأهداف والدوافع المذكورة أعلاه يحاول الإجابة على إشكال رئيس هو: ما هي أنواع آليات التناص في ديوان لحظة وشعاع؟ وكيف تم توظيفها وماذا أضافت لتجربة الشاعر الشعرية والفنية؟ وقد اندرج تحت هذا الإشكال مجموعة من التساؤلات أهمها:

ما مفهوم التناص؟ ما هي أبرز أنواع التناص التي اعتمدها الشاعر "ناصر لوحishi" في ديوانه؟ وفيما يتمثل الأثر الفني الذي تضفيه آليات التناص في هذا الديوان "لحظة وشعاع".

وللإجابة على هذه التساؤلات اعتمدنا على خطة بحث تضمنت مدخلاً وفصلين وخاتمة.

تناولنا في المدخل الذي عنوانه بـ "السيميائية وتحليل النصوص" الحديث عن السيميائية وتحليل النصوص الأدبية وعلاقتها بالتناص، أما الفصل الأول فكان فصلاً نظرياً معنواً بـ "التناص؛ ماهيته وأنواعه وآلياته" وطرقنا فيه إلى تعريف التناص، والتناص عند العرب القدامى وعند العرب الحدثين، ومفاهيم التناص، وأنماط التناص، وآليات التناص وأنواعه.

أما الفصل الثاني الذي كان فصلاً تطبيقياً فقد جاء بعنوان "أنواع وآليات التناص في ديوان لحظة وشاعع" لـ "ناصر لوحishi" وقد بحث في جزئتين؛ الأولى بحث في أنواع التناص في الديوان المعنى من تناص ديني وأدبي وتاريخي أسطوري، والثانية بحث في آليات التناص فيه من مثل آليات التمطيط (الأناكرا) (الجنس) والتكرار والاستعارة ، والشكل الدرامي (التقابل والطبق)، والإيجاز (الإحالات) وفي الأخير أهنياً بحثنا بخاتمة تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها، ثم ملحق تناول في نبذة عن حياة الشاعر "ناصر لوحishi" وأهم أعماله.

أما المنهج الذي اعتمدنا عليه فكان المنهج الوصفي بإجراءاته في التحليل كونه الأنسب لمثل هذا النوع من الدراسات.

وقد استدعاي البحث الاعتماد على عدد من المصادر والمراجع لعلّ أهمها: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) لـ "محمد مفتاح، (الخطبنة والفكير من البنوية إلى التشريحية)" لـ "عبد الله الغذامي، (النص الغائب تحليلات التناص في الشعر العربي)" لـ "محمد عزام" .

أما عن الصعوبات التي واجهتنا في إنجاز هذا البحث فنذكر ضيق الوقت وصعوبة الحصول على الديوان (لحظة وشاعع) وصعوبة فهم دلالات بعض الألفاظ في المتن الشعري لاتسامتها بالغموض.

وختاماً نتقدم بالشكر والتقدير للأستاذة المشرفة "مسعوده خلاف" على توجيهاتها وتصويباتها وملحوظاتها من أجل إخراج البحث على هذه الصورة التي نأمل أنها أجابت على الإشكال الذي طرح فيها. وفي الأخير نسأل الله أن يوفقنا لما يحبه ويرضاه.

مدخل

السيمائية وتحليل النصوص

معلوم أنّ السيميائية أو السيميولوجيا «هي دراسة حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية»⁽¹⁾، كما يمكن القول أنّ: «السيميائية هي لعبه التفكير والتراكيب تبحث عن سنن الاختلاف ودلالة عبر التعارض والاختلاف والتناقض والتضاد بين الدوال اللغوية النصية، ومن ثمة فالمهدف من دراسة سيميائية للنصوص على المستوى التطبيقي هو البحث عن الدلالة واستخلاص البنية المولدة للنصوص منطقاً ودلائياً، وينحصر المنهج السيميائي في ثلاث مستويات هي التحليل الحايث، التحليل البنوي، التحليل الخطابي»⁽²⁾، وللحظ هنا أنّ الوظيفة الإنسانية للسيميائية هي البحث عن المعاني (الدلالة) في ظل الاختلاف والتناقض القائم بين الألفاظ اللغوية (الدوال).

كما يمكن القول أنّ القصائد تستمد «طاقتها من صدى القصائد السابقة التي قد لا تسسيطر عليها هذه القصائد وتغدو الوحدة بدرجة أقل خاصية للقصائد مقارنة بكوتها ما يسعى إليه المفسرون سواء كانوا يبحثون عن الصهر المتناغم وعن توتر غير مفصول فيه لكي يقوم القراء بذلك، فهم يحددون المتضادات في القصيدة»⁽³⁾، ومع تطور الأدب نجد أنّ مسألة تحليل النصوص صارت أكثر تعقيداً، حيث أصبحت « تستند السيميائية منهجاً إلى تراث البنوية، إذ يدرس النص في نظامه الداخلي ويقصي المؤلف والمرجع والحيثيات السياقية والخارجية، فلا تفتح عليها إلا من خلال التناص لمعرفة التداخل النصي وطبيعة الاشتلاق النصي، وتبيئ الترببات الخارجية والمستسخات الإحالية داخل النص المرصود سيميائياً»⁽⁴⁾

كما نجد بعض الباحثين السيميائيين الذين ركزوا أثناء تحليلهم للنصوص على الصوتيات والإشاريات، وهو ما نجده عند الباحث السيميولوجي الإيطالي "أميرتو إكو" الذي «يركز على الخصائص الصوتية في النص الأدبي

⁽¹⁾- ليلى شعبان، شيخ محمد رضوان، سهام سلامه عباس: التناص السيميائي في تحليل النص الأدبي، مجلة جامعة "عبد الرحمن الفيصل"، مجلداً 1، العدد 33، ص 785.

⁽²⁾- هادبة السالمي: التناص في القرآن الكريم (دراسة سيميائية للنص القرآني)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط 1، 2014، ص 81.

⁽³⁾- جونثان كار: النظرية الأدبية، تر: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د ط، 2004، ص 97.

⁽⁴⁾- هادبة السالمي: التناص في القرآن الكريم (دراسة سيميائية للنص القرآني)، ص 80.

وعلى العلاقات الاستبدالية القائمة على محور التركيب وعلى الدلالات الإشارية اليمانية وعلى الفضاء

الإيديولوجي مما يضفي على التحليل طابع دينامي يفرض مجموعة من إجراءات التحليل التي تكشف عن

(¹) التأثيرات الداخلية في نسيجه

كما يتأثر «التحليل السيمائي بشكل كبير بالظروف التي تحيط به، لذلك نجد أن التحليل السيمائي

لأحد النصوص قد يختلف من فرد لآخر، ومن زمان لآخر، لذلك فهو يحتمل الإبداع، فلا يرتبط بأي قيود

ولكن يمكن أن توجد دلائل من المخلل على ما قام به من التحليل»⁽²⁾، ومنه فإن التحليل السيمائي للنصوص

يكون بدراسة النص من جميع جوانبه دراسة سيمائية والغوص في أعماقه لاستكشاف معانيه المحتملة.

كما كان لمرحلة ما بعد البنوية الدور الكبير في تعريف النص «على الخصوص السيمائية التي عايشت

البنوية. وخلفتها، حيث قرنت مصطلح (النهاص) أو تداخل النصوص؛ فالنص مجموعة

من النصوص امتدادلة. والنهاص عند جوليا كريستيفا هو لوحة فسيفساء من الاقتباسات، وكل نص هو

تشرب وتحويل لنصوص أخرى⁽³⁾، ومنه فإن السيمائية ترى أن النص هو عبارة عن مجموعة من النصوص

المتداخلة.

⁽¹⁾ - محمد عزام: النص الغائب بتحليلات النهاص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2001، ص 23.

⁽²⁾ - ابتسام مهران: خطوات التحليل السيمائي، في (09/05/2022) 9:48، على الرابط: www.almrsal.com

⁽³⁾ - محمد عزام: النص الغائب بتحليلات النهاص في الشعر العربي، ص 22.

الفصل الأول

الثناص؛ ماهيتها وأنواعه وآلياته

الفصل الأول

التناص؛ ماهيته وأنواعه وآلياته

1- تعريف التناص:

أ- لغة:

جاء في "لسان العرب" أن التنص "رفعك الشيء، نص الحديث يُنصه نصاً، رفعه وكل ما أظهره فقد نُصّ، قال عمر بن دينار: ما رأيت رجلاً أنص للحديث من الزهري أي أرفع له وأسند، يقال: نص الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نصصه إليه، ونصت الظبية جيدها: رفعته⁽¹⁾ كما نجد تعريفه في "متن اللغة" أنه «نص، نصا الشيء: رفعه، وأظهره، وفلان نص: أي استقصى مسألته عن الشيء حتى استخرج ما عنده والنص مصدر، وأصله أقصى الشيء ادال على غايته أو الرفع والظهور، ونص كل شيء منتهاء، فالنص إذن الرفع والظهور والمنتهي»⁽²⁾ ومنه فإن للتناص في اللغة معانٍ مختلفة ومتناهية منها: الإظهار، الارتفاع، والحركة.

ب- اصطلاحا:

يعرف "محمد مفتاح" التناص بقوله: «التناص هو تعلق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة»⁽³⁾، ومنه يرى أن التناص هو تلك العلاقة القائمة بين النصوص (الأعمال السابقة) والنصوص اللاحقة (الحاضرة).

كما عرّفه "عبد الجليل مرتاب" في كتابه "التناص" بأنه: «عملية شعورية وهو تناص مرغوب عنه أزيد ما هو مرغوب فيه، وتارة أخرى يتم بصورة لا شعورية وهو تناص مرغوب فيه أكثر مما هو مرغوب عنه»⁽⁴⁾، ومنه فإن "مرتاب" هنا يشير إلى أن للكاتب يلجأ إلى التناص دائمًا سواء كان ذلك بإرادة منه أو من دون إرادة.

⁽¹⁾- ابن منظور: لسان العرب، ، مج 7، دار صادر، بيروت، ط3، د ت، مادة (نص)، ص 97.

⁽²⁾- أحمد رضا: معجم متن اللغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، د ط، 1989، ص 926.

⁽³⁾- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1992، ص 121.

⁽⁴⁾- عبد الجليل مرتاب: التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، 2011، ص 05.

وتوضح "حصة البادي" بأنَّ التناص وإنْ كان لا شعورياً فإنه لابد من تقديم إضافة للعمل السابق، فهي ترى أنَّ التناص: «لا يعني مجرّد اجتذار للنصوص المقتبسة أو امتداد أفقى لها، إنما يقوم أصلاً على فتح حوار مع النص المقتبس بهدف توظيفه وإعادة إنتاجه»⁽¹⁾

2- التناص عند الغرب:

2-1- التناص عند جوليا كريستيفا:

يكاد يجمع أغلب الدارسين والباحثين في هذا المجال على أنَّ أول ظهور لهذا المصطلح كان على يد الباحثة "جوليا كريستيفا" Julia Kristeva عام 1966، في مقالاتها عن السيميائية والتناص في مجلتي (Telquel) و(Critique)⁽²⁾.

وترى رائدة هذا المصطلح أنَّ التناص: «هو النقل لعبارات سابقة أو متزامنة وهو "اقطاع" أو "تحويل" وهو عينة تركيبية تجمع لتنظيم نصي معطى التعبير المتضمن فيها أو لذي يحيط إليه»⁽³⁾، وتضيف "كريستيفا": «إنَّ كل نص يتشكل من تركيبة "فسيفسائية" من الإشتهاادات وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى»⁽⁴⁾

كما توضح أنَّ "التناص يندرج في إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور كعمل أدبي، وهو نص منتج؛ معنى أنَّ النص يتشكل من خلال عملية إنتاج من نصوص مختلفة»⁽⁵⁾، ومنه فإنَّ "كريستيفا" ترى أنَّ النص الأدبي هو مجرّد امتصاص وتحويل للنصوص السابقة.

⁽¹⁾- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث الرغوثي ألمودجا، داركتوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص 30.

⁽²⁾- أحمد الرغبي: التناص نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000، ص 11.

⁽³⁾- المرجع نفسه، ص 12.

⁽⁴⁾- نفسه، ص ن.

⁽⁵⁾- م ن، ص ن.

2- التناص عند رولان بارت : Ronald Barthes

يعتبر "رولان بارت" من النقاد الذين التفتوا إلى التناص من خلال طرقيهم وأساليبهم الخاصة، فهو يرى أنّ: "التناص الذي يدخل فيه كل نص لا يمكن أبداً أن يعتبر أصلاً للنص، إنّ "أصول" الأثر والمؤثرات التي خضع لها رضوخ لأسطورة السلالة والانحدار، أما الاقتباسات التي يتكون منها النص، فهي مجهولة الاسم، ولا يمكن ردها إلى أصولها، ومع ذلك فقد سبقت قراءتها، إنّما اقتباسات لا تقدم نفسها كذلك ولا توضع بين أقواس⁽¹⁾، ومنه فالتناص عند "رولان بارت" هو اقتباس بدون علامات تنصيص.

وطور "رولان بارت" مفهوم هذا المصطلح وعمق البحث فيه، مما أدى إلى زيادة غموضه والتباذه، إذ يقول: "فالأنـا لدى لقارئ هي أيضـاً مجموعة من النصوص مقارنة بمجموعة النصوص في النـص (Plurality) غير محدـدة وغير معروفة الأصل، فالذاتية الأنـا يفهم منها أنـها الكمال التـام في فهم النـص، ولكن الحقيقة أنـ هذا الكمال الزائف هو مجرد غسل _تنكير للإشارات_ العلامـات Cooedes التي تضع الأنـا الذاتـ، لذلك فإنـ الذاتـية عمـوماً مجرـد كلاسيـة⁽²⁾"، ومنه يرى "بارت" أنه إلى إلى جانب التناص الذي يستعمله المؤلف هناك تناص آخر يستحضره القارئ، وللما يلاحظ هنا أنـ "بارت" قد زاد هذا المصطلح غموضـاً والتباذهـ، ونظرـاً لافتـاحـه على آفاق وحقـول لا متـناهـية وغير محدودـةـ.

كما أشار "رولان بارت" إلى أنـ العمل الأدبي ليس سوى استنساخ للأعمال الأدبية السابقة، فقال: "ليست الممارسة الأدبية تعـبر وانعـكـاسـ، وإنـما مـارـسـاتـ ومحاـكـاةـ واستـنسـاخـ لا متـناـهيـ"⁽³⁾

⁽¹⁾- عبد الجليل مرتابـ: التنـاصـ، ص 26.

⁽²⁾- أحمد الرـعيـ: التنـاصـ نـظـرياً وتطـبـيقـياً، ص 13.

⁽³⁾- عبد الجليل مرتابـ: التنـاصـ، ص 25.

2-3- التناص عند جرار جينيت (Gerard Genét)

خصص "جينيت" مصطلح التناص للوجود المشترك لنصين أو لعدة نصوص، "أي خصّصه ببساطة لحضور نص أو عدّة نصوص في نص آخر حضوراً فعلياً"⁽¹⁾، كما يرى في كتابه "أطراس 1982": "لا يمكن الكتابة إلا على آثار نصوص قديمة"⁽²⁾، إذ يرى أن عملية التناص شبيهة بعملية الكتابة على (الطرس)، وقد قام بتوضيح كلمة طرس، فقال: "إنه رق صحيفة من جلد، يمحى ويكتب عليه نص جديد على آثار كتابة قديمة لا يستطيع النص الجديد إضفاءها بصفة كاملة؛ بل تظل قابلة لتبينها وقراءتها تحته"⁽³⁾ وأنواع التناص عند "جينيت" خمسة:⁽⁴⁾

- التناص بالمعنى الذي صاغته "كريستيفا": وينبغي أن يكون محسوراً في حدود فعلي لنص في نص آخر.
- التوازي النصي *Para textualité*: أو العلاقة التي ينشأها النص مع محيطه النصي المباشر (العنوان الفرعي - العنوان الداخلي، التصدير، التنبيه، الملاحظة،...).
- النصية الواصفة *Mt textualité*: أو علاقة التفسير التي تربط نصاً آخر، إذ يتحدث عنه من غير أن يتلفظ به بالضرورة.
- النصية المترغبة *Hyper textualité*: أو العلاقة التي من خلالها يمكن لنص ما أن ينبع من نص سابق عليه بوساطة التحويل البسيط أو المحاكاة، وفي هذا النوع ينبغي تصنيف المحاكاة الساخرة والمعارضات.
- النصية الجامعة *Archi textualité*: وهي علاقة بكماء، ضمنية أو مختصرة لها طابع تصنيفي لنص ما في طبقته النوعية.

⁽¹⁾ حصة البداي: التناص في الشعر العربي الحديث الرغوثي أنموذجا، ص 21.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص 22.

⁽³⁾ نفسه، ص ن.

⁽⁴⁾ م ن، ص 22-23.

ومنه فإن "جنيت" يرى أن التناص لا يخرج عن خمسة أنواع والتي هي (التناص بالمعنى الذي صاغته جوليا كريستيفا، التوازي النصي، النصية الواصفة، النصية المترغبة، النصية لجامعة).

4-2- التناص عند باختين Michail Bakhtine (1895 - 1975)

شارك (ميخائيل باختين) في بلورة مفهوم التناص بصورة فعالة، لكن جهوده لم تظهر إلا في بداية الستينات، إلا أنه لم يستعمل مصطلح التناص بعينه «وان تكلم عنه بشكل واضح تحت ما سماه الحوارية الذي كان بادئ ذي بدء التفاعل اللفظي L'interaction Verbal الذي يقصد به التبليغ اللساني المباشر بين مرسل ومرسل إليه، بل ما يجري ويتحقق على شكل تبادل للأقوال أو الملفوظات على شكل حواريين باث ومتلق، وهو هنا يركز على صلة المتكلّم بمتلقيه، صلة مؤسسة على قاعدة حوارية التي أضفت عليها كريستيفا مصطلح التناص^{(1)*}

ف "باختين" لم يستعمل مصطلح التناص إذن، إنما استخدم مصطلح الحوارية الذي يعني بالعلاقة القائمة بين الملقي (الباث) والمتلقي (المستقبل).

كما نجد أن "باختين" قد دخل مجال التناص الحوارية "من بابه اللساني الما ورائي أو التداولي من خلال حديثه عن السياق اللغوي الذي حدّده في الفضاء المشترك بين المتكلمين والفهم المتبادل للسياق بين الباث وملتقّي، وما أسماه التقويم المشترك بين المحادثين حول سياق بذاته"⁽²⁾ ومنه فإن "باختين" يرى أنه مهما كان موضوع الكلام الذي يقال فإنه قد قيل بصورة أو بأخرى من قبل.

⁽¹⁾- عبد الجليل مرتاض: التناص، ص 13 - 14.

⁽²⁾- المرجع نفسه، ص 14.

2-5- التناص عند ميشال آريفى Michel Hervé

يرى "ميشال آريفى" أنَّ التناص هو: «مجموع النصوص التي تدخل في علاقة مع نص معطى، وهذا التناص يمكن أن يأخذ أشكالاً مختلفة، الحالة المحددة هي بدون شك مكونة من مجموعة المعارضات، حيث التناص يكون مجموع النصوص المعارضة»⁽¹⁾

نلاحظ هنا أنَّ "آريفى" يقرُّ على أنَّ التناص هو تداخل النصوص الحاضرة مع النصوص والأعمال السابقة بصورة أو بأخرى.

كما قسم "آريفى" التناص إلى أنواع تتوضّح فيما يلي:⁽²⁾

- إمكانية تضمين النص اللاحق مضمون النص السابق، وهذا النوع من التناص يسميه ميتاسيميوطيقا.
- يمكن للنص المتأثر أن يمثل على مستوى التعبير النص المؤثر. وبعبارة أخرى أن عناصر أو وحدات النص المؤثر يمكن أن يستعيرها النص المتأثر، بحيث يتموضع على مستوى التعبير أو المضمون الذي يشير إلى التناص المتبادل بين نص سابق ونص لاحق.

ومنه فإنَّ "آريفى" يرى أنَّ التناص نوعين: تضمين النص اللاحق بمحتوى النص السابق وآخر يتمثل في استعارة النص المتأثر (النص الجديد) لبعض عناصر النص المؤثر (النص السابق).

2-6- التناص عند ميشال ريفاتير Michel Refatyr

لـ "ريفاتير" الدور الفاعل في تطور ونضج مفهوم التناص، وذلك من خلال أعماله الأدبية (إنتاجية النص 1979، التعالق النصي 1979، أثر النص 1979، سيميائية الشعر 1982)، فالتناص عنده كان مرتبطة بشكل كبير بالقارئ (المتلقّي) «فيشير إلى أنَّ عملية التناص ما يدركه المتلقّي الثاني (القارئ) من تدخلات

⁽¹⁾ عبد الجليل مرتاض: التناص، ص 21.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص 21.

وعلّاقات بين النص الذي بين يديه⁽¹⁾؟ ومنه فإنّ "ريفاتير" يرى أنّ التناص مرتبط بالمتلقي الذي يقوم بمحلاحة وفهم طبيعة العلاقة بين النصوص السابقة (القديمة) والنصوص الحاضرة أو اللاحقة.

كما يرى أنّ «التناص إنما هو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية، إذ هي وحدها فقط التي تنتج الدلالة في الوقت الذي يستطيع فيه القراءة السطورية المشتركة بين جميع التصوص الأدبية أن تنتج غير المعنى»⁽²⁾

3- التناص عند العرب القدامى:

لم يرد مصطلح التناص في تراثنا العربي بهذه التسمية بالذات، لذلك نجد النقاد العرب المعاصرون حاولوا في هذا المجال «إنّ رحلة البحث والتنقيب التي شرع فيها النقاد العرب المعاصرون من أجل ضبط أهم المصطلحات النقدية العربية القديمة التي قاربت دلالة التناص ومفهومه، رست على ثمانية وعشرين مصطلحاً، تجلّت من بينها السرقات والمعارضات الشعرية والاقتباس والتضمين من المفاهيم الأكثر تداولاً في الدرس

⁽³⁾ «النافي

ومنه فإنّ العرب القدامى لم يستخدموا مصطلح التناص إنما اقتصره على: التضمين، السرقات، الاقتباس، الاستشهاد، والتي «ما هي إلا مفاهيم يشتمل عليها التعالق النصي في نظر سعيد يقطين»⁽⁴⁾ لذلك أردنا أن نقف عند هذه المصطلحات من ناحية المفهوم فنجد: الاقتباس: يحدث الاقتباس عندما يأتي المبدع إلى نص من النصوص «فيستحضر منه دونما تصريح ويترك الأمر لمنتقى النص، من باب الثقة يعرفها أو من باب الرفع من قيمته أنه لا يحتاج إلى إحالة تخيله إلى مواطن التركيب المقتبس. كأن تدرج كلمة من القرآن الكريم أو آية منه دون الإشارة بنية أنه معلوم، كما يأتي

⁽¹⁾- عبد الجليل مرتاض: التناص، ص 23.

⁽²⁾- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث الرغوثي أنموذجاً، ص 21.

⁽³⁾- محمد سي أحمد: التناص في النقد العربي الحديث، كلية الآداب والفنون، جامعة حسينية بن بوعلي، الشلف، الجزائر، العدد 1، المجلد 2، جوان 2020، ص 7.

⁽⁴⁾- المرجع نفسه، ص 07.

الاقتباس من الحديث أو الشعر أو الحكمة، وبهذا يجد المبدع فسحة ليحدث انتزاعات في أماكن محددة من

خطابه الشعري⁽¹⁾

التضمين: يقع التضمين عندما "يضمّن الشاعر شيئاً من شعر الغير مع التبّيه عليه إن لم يكن مشهوراً عند

البلغاء، وهذا النوع فيه نظر بين حسن يكتب به الكلام طرأة، وبين معيب عند قوم وهو عندهم معدود من

عيوب الشعر. وهو عند ابن الأثير يسمى الشعر والثر، حيث أشار إلى أنَّ الشاعر يمكنه أن يضمّن شعره

والناثر نشه كلاماً آخر لغيره، قصد الاستعارة على تأكيد المعنى المقصود⁽²⁾

السرقات: وتعني أخذ أفكار وأعمال الآخرين وإنساجها للذات، و"تتعلق هذه المسألة بكون هناك عدد كبير من

الناس يميلون أثناء بناء كلامهم أو تصوّرهم على ما يقول غيرهم بقصد او بغير قصد. سلحاً أو مسخاً أو

نسخاً⁽³⁾، كما نجد "محمد مفتاح" قد عرّفه في كتابه "تحليل الخطاب الشعري" بقوله: "تعني النقل ولاقتراض

والمحاكاة مع إخفاء المسروق⁽⁴⁾

المعارضات الشعرية: وهي واحدة من المصطلحات النقدية القديمة، ولتي تعني "أن ينظم الشاعر قصيدة على

نط قصيدة الشاعر الآخر يتفق معه في بحثها ورويها وموضوعها، وإن كان التوافق بين القصيدين في الوزن

والقافية والموضوع سواء كان كلياً أم جزئياً كانت المعارضة صريحة وهي الأشهر، وإن اقتصر التوافق على

الشكل أو التقابل الإيقاعي فقط دون تماثل الموضوع كانت معارضة غير تامة⁽⁵⁾

كانت هذه أهم المصطلحات لنقدية القديمة التي تتقارب في مفهومها مع مصطلح "التناص".

⁽¹⁾ - محمد سي أحمد: التناص في النقد العربي الحديث، ص 9.

⁽²⁾ - المرجع نفسه، ص 9.

⁽³⁾ - نفسه، ص 7.

⁽⁴⁾ - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص 121.

⁽⁵⁾ - محمد سي أحمد: التناص في النقد العربي الحديث، ص 9.

كما سلف في الحديث عن هذا المجال أكثر من خلال ذكر أهم الشخصيات التراثية التي وظفت هذه المصطلحات (السرقات، التضمين، الاقتباس)، للدلالة على معنى التناص، ومن بين هذه الشخصيات نجد:

3-1- عبد القاهر الجرجاني:

تحدث في كتابه "أسرار البلاغة" في فصل سمّاه "الاتفاق في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة"، فقال:
"ويذلك أن الشاعرين إذا اتفقا لم يخل من أن يكون إما في وجه الغرض على الجملة والعموم أو في وجه الدلالة على الغرض"⁽¹⁾؛ فاتفاق الشاعرين يكون إما في وجه الغرض على العموم أو وجه الدلالة إلى الغرض، فالأول يجري في المعنى العقلي الذي لا يدخل في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة، أما الثاني وهو ما اشتراك وتعارف عليه الناس فهو يجري باشتراك الناس في المعاني.
فهو هنا يبرز فكرة الأخذ ويعطي لها سمة القبول من جهة أن المعاني تشتراك بين الناس.

وبهذه الدراسة نرى كيف استطاع "الجرجاني" أن ي الفلسف دراسة السرقات إلى حد ما وأن ينقلها من دائرة الاتهام إلى دراسة فنية خالصة لمعنى ينتفي معها وجود سرقة على الإطلاق، إلا إذا كانت نسخاً⁽²⁾

3-2- ابن رشيق:

تحدث ابن رشيق في كتابه "العمدة" عن السرقات، فقال: "باب متسع جداً، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعى السلام منه، وفيه أشياء غامضة، إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأخرى فاضحة لا تخفي عن الجاهل المغفل، وقد أتى الحاتمي في "حيلة المحاضرة" بألقاب محدثة تدبرتها ليس لها محصول إذا حرفت:

⁽¹⁾- عبد القاهر الجرجاني: *أسرار البلاغة*، قرأه وعلق عليه: محمود شاكر، دار المدى للطباعة والنشر، جدة، المملكة العربية السعودية، د.ت، ص 338.

⁽²⁾- عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1972، ص 353.

كالاصطراط، والاجتالب، والاحتلال، والاهتمام، والإعارة، والمرادفة، والاستحقاق وكلها قريب من

قريب⁽¹⁾

يشير "ابن رشيق" هنا إلى أنّ الشاعر مهما كانت فطنته وسليقته الشعرية فإنه يظل مرتبطاً مع من سبقه من الشعراء ولا يمكن له أن يتجاوز هذا المنهج بوعي منه أو من دون وعي.

كما أشار "ابن رشيق" إلى بعض خصائص الشاعر، "فلكي يكون ناجحاً في خلقه الشعري لابد له من

ثقافة شاملة واسعة تتطرق إلى كل العلوم وتضرب فيها بسهم وأهمها اللغة والشعر والتاريخ⁽²⁾

كما أشار إلى أنّ "الشاعر لا يصير في قريض الشعر فحلاً حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار

ويعرف المعاني وتدور في مسامعه الألفاظ⁽³⁾، ومنه فالأسس المكتسبة أو المعارف القبلية تبقى هي الأساس في العملية الإبداعية.

3-3- أبو هلال العسكري:

تحدّث "ال العسكري" في كتابه "الصناعتين" عن ظاهرة التناص، إنما به مصطلحات وتسميات (مختلفة) أخرى تتمثل في "الأخذ، الكسوة، الإمام، السلح، السرقة، الإخفاء، النقل، السبق، حلّ المنظم، نظم المخلول، الزيادة والنقصان، الافتضاح، الإتباع، الاختصار، التقسيم الحسن، حسن الأخذ، التقصير، الاستواء في

الأخذ، الإساءة في الأخذ⁽⁴⁾

⁽¹⁾- ابن رشيق: العمدة في محسن الشعر وأدابه ونقده، تج: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجليل للنشر والتوزيع والطباعة، ط١، بيروت، لبنان، ص 280.

⁽²⁾- محمد عبد العظيم: في ماهية النص الشعري، إطلاقة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، 1998، ص 39.

⁽³⁾- يوسف حسن بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، 1973، ص 56.

⁽⁴⁾- عز الدين المناصرة: علم التناص والتلاص (نحو منهج عنكبوتى تفاعلى)، دار مجدهاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، 2014، ص 99.

فنجده يجيز "حسن الأخذ" و"الكسوة"، فيقول: "ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعانى، من تقدّمهم، والصب على قوالب من قبلهم ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظاً من عندهم، ويزروها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك، فهم أحق بها من سبق إليها"⁽¹⁾

فالعسكري هنا يرى أنَّ حسن الأخذ يتمثل في الأخذ من الأعمال السابقة والتصرُّف بها مع زيادتها قوَّةً وجمالاً.

كما نجده تحدّث عن قبح الأخذ، فقال: "وهو أن تعمد إلى معنى فتناوله بلفظه كله أو أكثره أو تخريجه في معرض مستجن"⁽²⁾؛ فالملاحظ هنا أنَّ "العسكري" عمل على دراسة فكرة الأخذ أو الاقتباس من الدراسات والأعمال السابقة التي تكون مستحسنة أو مستقبحة؛ فالمبدع لا يمكن أن يكون عمله مبنياً من لا شيء إنما من ذات (الكاتب أو المؤلف) اضطاعت على الأعمال سابقة وأخذت منها؛ لكن طريقة الأخذ تختلف من كاتب آخر.

4- التناص عند العرب المحدثين:

لم يتفق المترجمون العرب على تعريب مصطلح التناص في مصطلح واحد؛ فمنهم من عرَّبه إلى التناصية وإن كان التناص هو الأكثر شيوعاً، ومنهم من عرَّبه إلى النصوصية وآخرون سُمِّوه التداخل النصي "فاختلت التسميات من باحث عربي إلى آخر، فيما يفوق العشرين مصطلحاً (النص الغائب، التداخل النصي، التناص، تفاعلية النصوص، التعالق النصي، التناصص، الانتحال، الاستحواذ، التنمية، الترابط النصي،

⁽¹⁾- عز الدين المناصرة: علم التناص والتلاص، ص 99.

⁽²⁾- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تج: مفید قمیحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص 249.

التفاعل النصي، كما استخدمت مصطلحات أخرى منها: الحوارية هجرة النصوص، الإنتاجية، النص الآخر،

التعالي النصي، الترسيب النصي، الشيفرات الضائعة⁽¹⁾

ومن بين الباحثين العرب الذين قاموا بتوظيف مصطلح التناص نجد: محمد بنيس، سعيد يقطين، محمد مفتاح،

عبد الله الغذامي، وغيرهم، وسيأتي تفصيل الحديث عنهم لاحقاً.

٤-١- التناص عند محمد بنيس:

أجمع معظم الناقدين وعلى رأسهم "نملة فيصل الأحمد" أن ظهور مصطلح التناص أول مرة كان مع "محمد بنيس"، فقالت: "إن أول من ذكر المصطلح عربياً كان في عام 1979 في كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب العربي" الصادرة عن دار العودة بيروت عام 1979، ص 276 محمد بنيس الذي ترجمه إلى النص

الغائب⁽²⁾

نلاحظ هنا أن "محمد بنيس" لم يستعمل مصطلح "التناص" المعروف عليه؛ بل استعمل مصطلح "النص الغائب" (ترجمة مصطلح التناص الغربي إلى كلمة النص الغائب)، والذي يعني "اعتبار أن هناك نصوصاً غائبة وممتددة وغامضة في أي نص جديد"⁽³⁾، كما نجده يعرف النص بأنه: "شبكة فيها عدّة نصوص فلا نص يوجد خارج النصوص الأخرى، أو يمكن أن ينفصل عن كوكبها وهذه النصوص اللاهائية هي ما نسميه بالنص الغائب. غير أن النصوص الأخرى المستعادة في النص تتبع مسار التبدل والتحول حسب درجةوعي الكاتب بعملية الكتابة ومستوى تأمل الكتابة لذاها"⁽⁴⁾

⁽¹⁾- محمد سي أحمد: التناص في النقد العربي الحديث، ص 3.

⁽²⁾- نملة فيصل الأحمد: التفاعل النصي - التناسية النظرية والمنهج، مؤسسة اليمامة، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط 1، 2006، ص 183.

⁽³⁾- أحمد ناهم: التناص في شعر رواد دراسة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 2004، ص 39.

⁽⁴⁾- محمد بنيس: حداثة السؤال (بحخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1988، ص 85.

4-2- التناص عند سعيد يقطين:

فضل "سعيد يقطين" التفاعل النصي على مصطلح "التناص"، فقال في كتابه "افتتاح النص الروائي": "التفاعل النصي أعم من التناص وفضله على المتعاليات النصية لدلالاتها الإيحائية البعيدة، فيما أنّ النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعامل بها ويتفاعل معها تحويلاً أو خرقاً وبختلف الأشكال التي تتم بها هذه

التفاعلات⁽¹⁾؛ ومنه فإنّ "يقطين" هنا يؤكّد أنّه لا وجود لنص لم يتناص مع غيره.

وقد عرّف التناص، فقال: "إنّ الكتاب العربي ينتاج نصوصه ضمن بنية نصية ولغوية واحدة هي البنية النصية واللغوية العربية، وهذه البنية ليست بنية مغلقة على ذاتها بطبيعة الحال، إنّما مفتوحة على بنيات نصية

ولغوية فرعية داخلياً وبنيات نصية أخرى⁽²⁾

نلاحظ هنا أن النص يتفاعل مع بنيات أخرى داخلية (داخل المجتمع العربي) وخارجية (أجنبية)، فهو لا يقتصر على الكاتب فحسب.

كما استعمل "يقطين" تسميات عدة لمصطلح التناص، كما حدد أنواع التناص ويجدد نوعين من التناص:
عام وخاص (التناص العام: علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكتاب)، (التناص الخاص: علاقة نصوص الكاتب بعضها بعض⁽³⁾)

ومنه فإنّ أنواع التناص عند "يقطين" تمثل في نوعي، نوع عبارة عن علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من المؤلفين، وآخر يتمثل في علاقة نصوص كاتب واحد ببعضها البعض.

⁽¹⁾- سعيد يقطين: افتتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2003، ص 98.

⁽²⁾- المرجع نفسه، ص 138.

⁽³⁾- أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، ص 41.

الفصل الأول

التناص؛ ماهيته وأنواعه وآلياته

3- التناص عند عبد الله الغدامى:

أشار "عبد الله الغدامى" في كتابه "التكفير والخطيئة" إلى التناص دون التصریح به، فقال: "والنص يوجد هويته بواسطة شفرته (أسلوبه) ولكن هذه الهوية لا تكون بذی جدوى إلا بوجود السياق: فالسياق ضروري لتحقيق هذه الهوية، كما أن السياق لا يكون إلا بوجود نصوص تجتمع على مر الزمان لينبع منها، وهذا يعني اعتماد السياق والشیفرا على بعضها لتحقيق وجودهما"⁽¹⁾

ومنه فإن النص يجد هويته من خلال أسلوب الكاتب فيه والنصوص والأعمال السابقة التي يلتجأ إليها المؤلف أثناء كتابته.

كما يرى "الغدامى" أن النص الأدبي "ليس سوى استعارة دائمة من مطلقين: منطلق عملي، وآخر فني، فأما المنطلق العملي فيأتي من كون كلمات النص اقتباساً لغوياً يحدث من الكاتب الذي يقتبس كلماته من مستودع اللغة، وكل كلمة يستعملها سبق أن استخدمت من قبله في سياقات متنوعة، ولا وجود للفكرة المبتكرة وما من فكرة يقول بها أحد من البشر إلا ونجد قبله من قالها أو أشار إليها"⁽²⁾ والملاحظ هنا أن "الغدامى" يرى أن الكاتب لا يملك أية سلطة على النص، فالنص في نظره عبارة عن استنباط للأفكار والنصوص السابقة، كما يرى أنه لا وجود لفكرة مبتكرة.

4- التناص عند عبد الملك مرتاض:

يرى "عبد الملك مرتاض" أن "التناص ليس إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر لإنتاج نص لاحق وهو ليس إلا تضمين بغير تنصيص حسب مقوله بارت"⁽³⁾؛ وبعبارة أخرى فهو يرى إذن أن تناص «نعيد كلام غيرنا بنسيج آخر من غير أن نكونه في كل أطوارنا، ونستوحيه، نصاده ونعارضه نستحضره

⁽¹⁾- عبد الله الغدامى: الخطيبة والتفكير من البنوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998، ص 12.

⁽²⁾- المرجع نفسه، ص 289-290.

⁽³⁾- أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، ص 40.

على وجه ما في الذهن أو في المخيلة، فيجري على القرية ويغتدى نصاً عائماً في النصوص، شارداً في فضاءه، وقد لا يعرف أحد ذلك على الأطلاق⁽¹⁾

نلاحظ هنا أنّ "عبد المالك مرتاب" يرى أنّ التناص عبارة عن اقتباس وأخذ من الأعمال السابقة وإعادة صياغتها بأسلوب آخر، دون علامات تنصيص.

4- التناص عند خليل الموسي:

عرف "خليل الموسي" التناص بقوله: "التناص تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة تشكيلياً وظيفياً، فيغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي أحنت الحدود بينها"⁽²⁾

نلاحظ أنّ "خليل الموسي" يرى أنّ التناص يكون عن طريق امتصاص نص جديد لمجموعة من النصوص التي سبقته أو المعاصرة له، بحيث يكون النص المتناص (الجديد) خلاصة للنصوص المقتبس أو المأخذ منها.

5- مفاهيم التناص:

لقد اختلف الباحثون في ضبط مصطلح موحد وشامل للتناص، مما أدى إلى اختلافهم في تسمية هذا المصطلح، ومن بين هذه التسميات أو المفاهيم نجد:⁽³⁾

1- التناص: ظهر كمصطلح للمرة الأولى على يد "جوليا كريستيفا" عام 1966 في مجلة (Tel Quel) الفرنسية، وهي ترى أنّ كل نص هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى.

⁽¹⁾- حصة البداي: التناص في الشعر العربي الحديث، ص 29.

⁽²⁾- المرجع نفسه، ص 29.

⁽³⁾- ينظر: نفسه، ص 30.

الفصل الأول

التناص؛ ماهيته وأنواعه وآلياته

2- التفاعل النصي: بين بنيتين: بنية النص والبنيات النصية، لا يكون مباشراً دائماً، فقد يكون ضمنياً عندما

ينتج نص ما حاملاً صور نصوص أخرى من خلال تبيينه الجديد و(التفاعل النصي) مصطلح يؤثره بعض النقاد على مصطلح التناص.

3- البنيات النصية: حيث ينبع كل كاتب نصوصه ضمن بنية نصية معاصرة له أو سابقة عليه.

4- التعالق النصي: يرى أن النص اللاحق يكتب النص السابق بطريقة جديدة.

5- المناص: وهو ما نجده في العناوين والمقدمات والخواتم، وكلمات الناشر، والصور.

6- المصطلحات الأدبية: هي الاستشهادات الأدبية التي تدخل في بنية نصية معينة.

7- المتناص: وهي مجموعة النصوص التي يمكن تقريرها من النص، سواء كانت في ذاكرة الكاتب أو القارئ أم في الكتاب.

8- التناصية: وهي مجموعة العلاقات التي نراها بين النصوص، والتي تتجاوز قضية التأثير إلى أمور تتعلق بالبنية والنغم وغيرها.

9- المتعاليات النصية: هي كل ما يحمل نصاً يتعالق مع نصوص أخرى بشكل ضمني أو مباشر.⁽¹⁾

6- أنماط التناص:

تتمثل أنماط التناص عند "لوران جيني" والتي تمثل فيما يلي:⁽²⁾

1- التشويش: يعمد الكاتب هنا إلىأخذ فقرة من نص مكرر، يتدخل هو فيه ويتلاعب به، مدخلاً عليه إفساداً مقصوداً أو دعابة.

2- الإضمamar أو القطع: هنا يمارس الكاتب الاقتباس المباشر، ليحرف النص عن وجنته الأصلية.

⁽¹⁾- ينظر: محمد عرام: النص الغائب تحليلات التناص في الشعر العربي، ص 31.

⁽²⁾- عز الدين المناصرة: علم التناص والتلاص (نحو منهج عنكبوتى تفاعلي)، ص 44-45.

3- التضخيم أو التوسيع: يحول النص ويجرفه بأن يتسمى فيه، في الاتجاه الذي يريد، عناصر دلالية أو مسارد شكلية يراها هو فيه.

4- المبالغة: مبالغة المعنى والمغالاة فيه نوعياً.

5- القلب أو العكس: وهي الصيغة الأكثر شيوعاً في التناص، وخصوصاً في المحاكاة الساخرة، وهو أنواع: قلب موقف العبارة أو أطرافها، وقلب القيمة، وقلب الوضع الدرامي، وقلب القيم الرموزية.

6- تغيير مستوى المعنى: نقل المعنى إلى صعيد آخر، وتحويل المجاز إلى الحرافية أو العكس.
نلاحظ أن أنماط التناص عند "لوران جيني" متغير التي تمثل في (التشويش، الإضمamar أو القطع، المبالغة، القلب أو العكس، تغيير مستوى المعنى).

7- مستويات التناص:

حدّد "محمد بنيس" مستويات التناص، وذلك تبعاً للعلاقة بين النص مع النصوص السابقة، التي صاغها على شكل قوانين، تتمثل في:

1- الاجتار: "تعامل الشعرا في عصور الانحطاط مع النص الغائب بوعي سكوني، وأصبح النص الغائب نموذجاً جامداً، تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني"⁽¹⁾، ومنه فالشعراء قدماء يقومون بتكرار النصوص دون تغيير أو اختلاف، كما لا يعتمدون على المعاني الجديدة.

2- الامتصاص: "مرحلة أعلى من قراءة النص الغائب، وهو القانون الذي ينطلق أساساً من الإقرار بأهمية هذا النص، وقداسته، فيتعامل وإيابه كحركة وتحول، لا ينفيان الأصل، بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتتجديـد، ومعنى هذا أن الامتصاص لا يحمد النص الغائب ولا ينقدـه، فهو يعيـد صوغـه فقط، وفقـ متطلـبات

⁽¹⁾- عز الدين المناصرة: علم التناص والتلاص، ص 44 - 45.

تارikhia لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها⁽¹⁾، ومنه فهو إعادة كتابة النص بطريقته الخاصة واعتماده على دلالات جديدة وفق المرحلة التي يعيشها دون أن ينفي النصوص السابقة.

3- الحوار «أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة، تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه، لا مجال لنقد يمس النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر لا يتأمل النص، بل يغيّره. وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية»⁽²⁾ ومنه فالشاعر يقوم بإعادة كتابة النصوص بمعانٍ جديدة و مختلفة على النصوص السابقة، بحيث أنه لا يعتمد على تقليل بل؛ يعتمد على التجديد.

8- آليات التناص:

تتمثل آليات التناص عند "محمد مفتاح" في كتابه "تحليل الخطاب الشعري _استراتيجية التناص_" فيما يلي:⁽³⁾

8-1- **التمطيط**: الذي تحصل بأشكال مختلفة، أهمها:

- الأنكرام (الجناس بالقلب وبالتصحيف)، الباركرام (الكلمة المحور)، فالقلب مثل: قول — لوق، وعسل — لسع، والتصحيف مثل: نخل — نخل، وعثرة — عنزة، والزهر — السهر،...، أما الكلمة المحور فقد تكون أصواتها مشتقة طوال النص مكونة تراكماً يشير انتباه القارئ الحصين، وقد تكون غائبة تماماً من النص ولكنّه يبني عليها، كما قد تكون حاضرة فيه.

2- الشرح: أساس كل خطاب، فالشاعر قد يلجأ إلى وسائل متعددة تنتهي كلها إلى هذا المفهوم، فقد يجعل البيت الأول محوراً، ثم يبني عليه القصيدة، وقد يستعيّر قولهً معروفاً ليجعله في الأول أو في الوسط أو في الأخير ثم يعطيه في صيغ مختلفة.

⁽¹⁾ عز الدين المناصرة: علم التناص والتلاص، ص 56-57.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص 57.

⁽³⁾ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص 125-127.

- 3- الاستعارة : تقوم بدور جوهري في كل خطاب، ولاسيما الشعر بما يبيت في الجمادات من حياة وتشخيص، بحيث يؤدي إلى احتلال التعبير الاستعاري حيزاً مكانياً و زمنياً طويلاً.
- 4- التكرار: فيكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ متجلياً في التراكم أو في التباین.
- 5- الشكل الدرامي: إنّ جوهر القصيدة الصراعي يولد توترات عديدة، مما يؤدي إلى نمو القصيدة فضائياً و زمانياً.
- 6- أيقونة الكتابة: إنّ الآليات التمطيطية تؤدي إلى ما يمكن تسميتها بأيقونة الكتابة (علاقة المشابه مع واقع العالم الخارجي)، وبالتالي فإنّ تجاوز الكلمات المشابهة، أو تبعدها، وارتباط المقولات النحوية بعضها أو اتساع الفضاء الذي تحتله، فهي أشياء لها دلالاتها في الخطاب الشعري.

8- الإيجاز:

من الخطأ النظر إلى المسألة من وجه واحد، وقصر عملية التناص على التمطيط، فقد تكون عملية إيجاز، فهي عملية تعتمد على الاختصار.

لهذا فالإيجاز يحتاج إلى شرح وتوضيح ليدركها المتلقّي العادي، لذلك نجد شروراً لبعض القصائد التي تحتوي على هذه الإحالات، ولهذا لا يذكرها الشاعر إلا في أوصاف الشهرة والحسن أو في القبح.⁽¹⁾

نلاحظ هنا أنّ "محمد مفتاح" حاول أن يجمع مختلف الآليات التي يقوم عليها التناص، فالآليات التناص تختلف من عمل أدبي آخر.

9- أنواع التناص:

تتمثل أنواع التناص في أربع أنواع أساسية تتمثل فيما يلي:

⁽¹⁾- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص 127 - 129.

الفصل الأول

التناص؛ ماهيته وأنواعه وآلياته

٩-١- التناص الديني:

يقوم الشاعر بالتناص من النصوص الدينية لتقوية وتوضيح المعاني المراد إيصالها من خلال قصائده، ونقصد بالتناص الديني هنا «القرآن الكريم والحديث الشريف، إذ يشكلان جانباً مهماً من جوانب التناص في الخطاب الشعري، فهو لا يقتصر على استدعاء التراكيب وحدها؛ بل يستدعي الألفاظ كذلك»^(١)، وقد «شكل التراث الديني مرجعية دلالية لها حضورها القوي والفعال في القصيدة العربية المعاصرة، لخصوصيته وتميزه وقدرته على النصوص بانفعال المبدع وتجاربه والتأثير مع الوجدان الجمعي لأنّ المعطيات الدينية تشبع الإنسان وترضي رغبته في المعرفة، بما قد مذّكر من تصورات لنشأة الكون، وتفسير سحري لظواهره المتنوعة»^(٢) ومنه فإنّ النص الديني يعتبر من المصادر الأساسية التي يلجأ إليها الشاعر؛ فهو المصدر الذي يقنن به الناس، إذ يعتبر مقدّساً. لا مجال للتشكيك في تأثيره، حيث أنّ «الموروث الديني وعلى تنوع دلالاته واختلاف مصادره شكل مصدراً إلهامياً ومحوراً دلائلاً لكثير من المعاني والمضمونين التي استوحها الشاعر المعاصر، وحاول النقاد من خلالها لتصوير معاناته، والتعبير عن قضايته وموافقه وعميق تجاربه»^(٣)

٩-٢- التناص التاريخي:

فالشاعر حين يتناص تاريخياً فهو يحاول الربط بين الماضي والحاضر، فالتناص التاريخي «هو ذلك التناص النابع من تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصل القصيدة، وتبدو مناسبة ومنسجمة مع التجربة الإبداعية للشاعر، وتكتسب العمل الأدبي ثراءً وارتفاعاً»^(٤)، ومنه فالتناص التاريخي هو الأخذ أو الاقتباس من الأعمال والدونات التاريخية، كما تحدّر الإشارة إلى أنّ: «الشاعر المعاصر أعاد كتابة التاريخ بواقع

^(١)- فاتح محمد أبو بكر أبو زيان، فيبح مصطفى السامرائي: توظيف التناص لغويًا في الخطاب الشعري، قسم الأدبي العربي والنقد، كلية اللغات، جامعة المدينة العالمية، د.ت، ص 11.

^(٢)- حسن البناوي وآخرون: التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد 11، العدد 2، 2009، ص 246-247.

^(٣)- المرجع نفسه، ص 247.

^(٤)- منير فوزي: صورة الدّم في شعر أمل دنقل، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 1، 1995، ص 45.

العصر، ووفق واقع معرفي جديد يجمع بين الماضي والحاضر ويستشرف آفاق المستقبل، فقد تكون الشخصية التاريخية محسورة في إطارها التاريخي، ينفح فيها الشاعر روحًا جديدة لمعايشة الحاضر والتعبير عن رؤاه وقضايا العصرية وفتح العمل أصالة وعراقة⁽¹⁾

والملاحظ هنا أنّ الشاعر يقوم بإعادة كتابة التاريخ بواقع الزمن الحالي، بحيث يقوم بالربط بين الماضي والحاضر في عمله الجديد، مما يجعله (العمل الأدبي) أكثر أصالة وعراقة.

9-3- التناص الأدبي:

يقوم التناص الأدبي أساساً على (الشعر، الأمثال، الحكم)، إذ تقوم هذه المصادر على تقوية وتوضيح المعنى الذي يريد الشاعر إيصاله، كما تعطي للعمل الأدبي جمالاً ورونقًا خاص. فالتناص الأدبي هو: «تدخل النص مع نصوص أدبية سواء كانت للكاتب نفسه أو لأدباء آخرين متزامنين له أو سابقين له، سواءً ينتمون إلى ثقافته أو لا ينتمون إلى هذه الثقافة، وتتجذر بنا الإشارة هنا استحضار شعرائنا المعاصرات لنصوص الشعر العربي الحديث حقيقة مؤكدة تناولتها العديد من الدراسات للتجربة الشعرية المعاصرة»⁽²⁾

ومنه فإنّ التناص الأدبي هو ذلك التداخل الحاصل بين الأعمال الأدبية السابقة أو المعاصرة مع الأعمال اللاحقة «فالمروث الأدبي وعلى اختلاف مستوياته له حضوره الفعال في القصيدة المعاصرة لقربه من الذات المبدعة والتصاقه بوجданها ومعايشته لظروفها، لأنّ فهم الماضي يكون أفضل كلّما توافرت شروط موضوعية في الحاضر شبيهة بما كانت عليه في الماضي، فالتجارب الشعرية والمواقوف النفسية التي مرت بها المعطيات الأدبية التراثية شبيهة بالتجارب الشعرية المعاصرة»⁽³⁾

⁽¹⁾- حسن البنداري وآخرون: التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص 260.

⁽²⁾- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث "إتجاهاته وخصائصه الفنية"، دار العرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 1، 1985، ص 400.

⁽³⁾- حسن البنداري وآخرون: التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص 271.

والملاحظ هنا أن الشاعر يلجأ إلى التناسُص الأدبي نظرًا لتشابه الظروف الحبيطة بين الشعر التقليدي والشعر المعاصر.

9-4- التناسُص الأسطوري:

ويكون التناسُص الأسطوري باستدعاء الشاعر للشخصيات الأسطورية وأبطالها في شعره. فالتناسُص الأسطوري هو: «استلهام الشاعر بعض الأساطير القديمة وتوظيفها في سياق قصيده، لتعزيز رؤية معاصرة ويستلزم هذا الاستلهام إدراك حبيبات التقنية التعبيرية العالية لصناعة الأسطورة، لأنّها ميراث الفنون وبوقتها التجارب

الإنسانية الواقعية المتخيلة المختزنة في اللاشعور الجمعي للمبدعين»⁽¹⁾

ومنه فإن توظيف الأسطورة في الشعر يستلزموعي الشاعر بمختلف الطرق والأساليب والتقنيات التعبيرية الخاصة بصناعة الأسطورة.

وقد كان توظيف الشعراء للأسطورة «بشكل واع كتقانة من تقانات الأدب المعاصر الذي يبرز قدرة الشعراء على بلورة تجاربهم وتشكيلها خارج إطار النسق الغنائي، حيث تزداد موضوعيته وقدرته على تصوير الصراع، لأن استخدامها يشري النص الشعري ويفتح آفاقه ويجعله أكثر عطاء ويدحض التسطيح عنه»⁽²⁾، فالشاعر هنا حين يتناسُص من الأسطورة فإنه يقوم بفتح شعره على أبعاد وآفاق جديدة.

10- وظائف التناسُص:

اختلف النقاد العرب في تحديد وظائف التناسُص نظرًا لاختلافهم في تقديم تسمية أو مفهوم موحد لهذا المصطلح؛ فنجد "هادبة السالمي" ترى أن للتناسُص خمس وظائف أساسية تتمثل فيما يلي:⁽³⁾

الوظيفة النقدية:

⁽¹⁾- حسن البنداوي وآخرون: التناسُص في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص 281.

⁽²⁾- المرجع نفسه، ص 282.

⁽³⁾- ينظر: هادبة السالمي: التناسُص في القرآن الكريم، ص 112.

الفصل الأول

التناص؛ ماهيته وأنواعه وآلياته

إن للتناص وظائف نقدية منها أن فكرة التناص استخدمت بالدرجة الأولى لنقد المؤلف والأثر معًا، بعيداً عن تدخل الذاتية، فقد أعيد النظر في النص باعتباره كيائناً مستقلًا حاملاً لمعنى يلزمه بدل اعتبار أجزائه وظائف داخل بنية مغلقة.

الوظيفة الثقافية:

أتاحت المعاقة فرصة الافتتاح على الآخر وربط الثقافة القديمة بالثقافة الجديدة، وإشاعتها بين من لم يكن قد ألم ببعضها ينشئ عن ذلكوعي بوحدة الثقافة وامتدادها في الزّمن، وتوظيف التناص تقنية في إنتاج النّصوص يشير إلى عمق الثقافة التي يمتلكها الكاتب لأنّه يقيم علاقة مشروعة بين النّص والورث، فكلما كان النّص متشكلاً من غيره من النّصوص، كان لذلك قيمته الثقافية وبعده التناصي.

الوظيفة البيولوجية:

تحتزن رغبة الكاتب في إظهار اطلاعه على كتابات غيره وهي لم تعد مقصورة على الشعر وحده، ولكنّها أمست عامة تشمل الثقافة وكل مظاهر الحضارة كالصناعة والملوحة ومن مظاهرها سعي الشّاعر المبتدئ إلى تضمين بيت من شعر من هم أسبق منه زماناً وأشهر منه بالضرورة، فهو بالإضافة إلى تألق شعره وتألقه ومحاولته نسج كلامه على منواله، يثبت أنه حافظ، مطلع على المكتوب في المجال الذي يروم الالتحاق به.

الوظيفة الأدبية:

تتجلى هذه الوظيفة في سمة الأدبية التي يسبغها على النّص تقاطعه مع غيره من المكتوب أو الشفوي، إذ يستمد النّص الأدبي وظيفته من علاقة مزدوجة تشده إلى النّصوص الأدبية الأخرى السابقة له وإلى أنساق دلالية غير أدبية كالتعابيرات الشفوية، وقد اعتبر عدد من النقاد أن لهذا التعايش جمالية تصبّغ النّص. فتجعله مصنوعاً من أقدار ساميّه، إذ تثير أجزاء النّصوص المختزلة فيه نصوصاً كان خبرها القارئ.

الوظيفة الجمالية:

يعتبر الغرض الأول من توظيف التناص هو تحقيق الوظيفة الشعرية والجمالية والتفاعل مع النص والتعالق به نقداً وحواراً، فكلما كانت النصوص المستحضرية في النص عصية غامضة الملامح كان ذلك أقرب لزنداد البحث وصار للنص بغموضه مالية أدعى للصمود ... جمالية النص محكومة بتتنوع المراجعات وإثارة الذاكرة الأدبية، فالتناص يتغول في الذاكرة المشتركة بين المؤلف والقارئ.⁽¹⁾

ومنه فإنّ وظائف التناص تختلف من كاتب لأخر نظراً للاختلاف الحاصل في التقنيات والآليات المعتمدة أثناء عملية التناص، ووظائف التناص عند "هادبة السالمي" تمثل في (الوظيفة النقدية، الوظيفة الأدبية، الوظيفة الجمالية، الوظيفة الإيديولوجية والوظيفة الثقافية).

⁽¹⁾- ينظر: هادبة السالمي: التناص في القرآن الكريم، ص 113 - 114.

الفصل الثاني

أثره وأبيات التناص في ديوان لحظة وشاعر

بعد التفصيل الذي كان في الفصل النظري حول التناص وأنواعه وآلياته سيكون الجهد في هذا الفصل التطبيقي عبارة عن محاولة لرصد هذه الأنواع وآلياتها في مدونة (لحظة وشاع) لناصر لوحishi.

1- أنواع التناص:

أثناء رحلتنا في ديوان لحظة وشاع لناصر لوحishi لاحظنا أنه وظف أربعة أنواع للتناص، إلا أن التناص الديني كان موجود بكثرة في ديوانه. ولربما يعود السبب إلى تشبّعه بالثقافة الإسلامية وفيما يلي سنذكر أنواع التناص في مدونة (لحظة وشاع) لناصر لوحishi.

1-1- التناص الديني: اعتمد الشاعر ناصر لوحishi التناص الديني في ديوانه (لحظة وشاع) من خلال قوله في قصيدة المكوث في دائرة الحزن:

»مَاذَا يَدُور بِرَأْسِكَ إِنِّي

يَرْمَلِي إِلَآنَ هَذَا الرَّجَاءِ

يَعْلَمِنِي كَيْفَ تَمْسِي

تَقْلِب كُلَّ الْقُلُوبَ«⁽¹⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر وظّف لفظة (يرملني) والتي تحيل إلى الحديث النبوى الشريف عن (ابن عباس) الذى يقول: «كان النبي ﷺ إذا أتاها جبريل بالوحي لم يفزع جبريل من الوحي حتى يزمل من ثقل الوحي حتى يتكلم النبي ﷺ بأوله مخافة أن يغشى عليه فinessi، فقال له جبريل: لم تفعل ذلك قال مخافة أن أنسى فأنزل الله عليه سقرئك فلا تنسى»⁽²⁾، والتي جاء معنى اللفظة فيها هو اللف والإخفاء، فالنبي صل الله عليه وسلم ألق بثوبه لما أنزل جبريل عليه الوحي مخافة أن ينسى ما أنزل عليه. ويبدو أن الشاعر لم يخرج عن هذا

⁽¹⁾- ناصر لوحishi: لحظة وشاع، مطبعة هومه، الجزائر، د، ص 13.

⁽²⁾- سليم بن عبد الملالي، محمد بن موسى آل نصر: الاستيعاب في بيان الأسباب، دار ابن الجوزي للنشر والتوزيع، المجلد الثالث، الطبعة الأولى، 509هـ، ص 1465.

المعنى لهذه اللفظة في هذا المقطع من القصيدة وذلك لبيان التماضي الحال ما بين حال النبي صلى الله عليه وسلم أثناء نزول الوحي مع حال الشاعر أثناء قوله للشعر فهو يشبه حالة المخاض الشعري بنزول الوحي، فقد طاب للشعراء أن يشبهوا فترة المعاناة التي يعيشها الشاعر قبل ميلاد قصيدة من قصائده بفترة العيوبية

التي كانت تتناسب الرسول أثناء الوحي⁽¹⁾

ومنه فإنه اقتباس لفظي واقتباس من المعنى أيضاً.

كما يقول في القصيدة نفسها:

يعلمني كيف تمسني

تقلب كل القلوب⁽²⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر وظف عبارة (تقلب كل القلوب) والتي تحيل إلى الحديث الشريف؛ قال رسول الله ﷺ: «اللهم يا مقلب القلوب ثبت قلبي على دينك»⁽³⁾: والتي جاء معناها فيه هو حفظ وصون القلب من فتن الحياة الدنيا، فالقلب سمي قلباً لكثرة تقلبه بين ضيق صدر وسعادة وغيرها، ويبدو أن الشاعر لم يخرج عن هذا المعنى لهذه العبارة في هذا المقطع من القصيدة بدليل ألفاظ (تقلب، القلوب) فهو اقتباس لفظي واقتباس من المعنى أيضاً فالشاعر وظف هذا الاقتباس ليؤكد نوعاً من الثقافة الإسلامية التي تشبع بها.

كما نجده يقول في قصيدة المكوث بدائرة الحزن:

الدليل ... الدليل

يطوقي الوجع اللولي

أيها النغم المستدير

⁽¹⁾ - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، د ط، القاهرة، مصر، 1997، ص 77.

⁽²⁾ - الديوان، ص 13.

⁽³⁾ - عبد الرحمن طالب: موسوعة الأحاديث النبوية [بيض - جمع]، ج 4، موفم للنشر، الجزائر، 1995، ص 134.

يا نشيد السحاب الثقال⁽¹⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر وظف عبارة (السحاب الثقال) والتي هي اقتباس من الآية الكريمة قال تعالى: ﴿هُوَ الَّذِي يُرِيكُمُ الْبَرْقَ خَوْفًا وَطَمَعًا وَيُنَشِّئُ السَّحَابَ الثِّقَالَ﴾ [سورة الرعد: 12]، والتي جاء معنى العبارة فيها الغيوم كثيرة الماء والقريبة من الأرض، إذ يبدو للوهلة الأولى أن الشاعر لم يخرج عن هذا المعنى لهذه العبارة في هذا المقطع من القصيدة لكن بالغوص في هذه الألفاظ يبدو لنا أنه بهذه العبارة (السحاب الثقال) معنى حقيقي هو تعبير مجازي يحيل إلى الشعر، فالشعر عنده بمثابة المطر، ومنه فإن هذا الاقتباس هو اقتباس لفظي واقتباس من المعنى أيضا.

كما نجده يقول في قصيدة "المكوث بدائرة الحزن"

ويغدو الأصم البصير

وهذا الرجاء

ترجي دموع الصغار

قبل ذاك العشاء الأخير⁽²⁾.

نلاحظ هنا أن الشاعر استحضر شخصية دينية (عيسى عليه السلام) غير مذكورة ولكنها حاضرة بقدرتها على شفاء المرضى (الأصم البصير)، ومتمثلة في قوله تعالى: ﴿وَرَسُولاً إِلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ أَيْنِ فَقْدِ جِئْتُكُمْ بِآيَةٍ مِنْ رِبِّكُمْ أَيْنِ أَخْلُقُ لَكُمْ مِنَ الطِّينِ كَهْيَةِ الطَّيْرِ فَأَنْفَخْ فِيهِ فَيَكُونُ طَيْرًا بِإِذْنِ اللَّهِ وَأُبْرِئُ الْأَكْمَةَ وَالْأَبْرَصَ وَأُحْبِي الْمُؤْتَى بِإِذْنِ اللَّهِ وَأُنَيْسُكُمْ بِمَا تَأْكُلُونَ وَمَا تَدَّخِرُونَ فِي بُيُوتِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَا يَهُ لَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِين﴾ [آل عمران 49].

⁽¹⁾- الديوان، ص 08.

⁽²⁾- المصدر نفسه، ص 13.

حيث جاء معناها قدرة عيسى عليه السلام على شفاء المرضى (يد البصر ...) وبيدو أن الشاعر لم يخرج عن هذا المعنى بدليل ألفاظ (يغدو، الأصم، البصير) فهو اقتباس لفظي واقتباس من المعنى أيضا.

كما نجده وظف عبارة العشاء الأخير والتي تحيل إلى ما جاء في الإنجيل، قال: «وعندما جاء المساء، جلس إلى الطاولة الثانية عشر وفيما هم يأكلون، قال «صدقأقول لكم: واحد منكم سيخونني» فحزنوا كثيراً وبدأ كل واحد منهم سأله: «أنا يارب؟» أجاب: «الذي يغمض معي في الصحن هو الذي سيخونني، صحيح أن ابن الإنسان سيموت مثلما هو مكتوب عنه، لكن يا ويل الرجل الذي يخون ابن الإنسان! كان أفضل له لو لم يولد» فسأله يهودا الذي كان سيخونه: «أنا يا معلم» أجابه يسوع: «أنت بنفسك قلت ، وفيما هم يأكلون أخذ يسوع رغيفاً وبعد أن صلّى كسره وأعطى التلاميذ وقال: «اشربو منه كلّكم فهو يمثل دمي "دم العهد" الذي سيسكب من أجل الكثير كي تغفر خططيّاهم ولكن أقول لكم: لن أشرب مجدداً من هذا النبيذ إلى أن يأتي اليوم الذي أشرب فيهنبيذا جديداً معكم في مصلحة أبي» وأخيراً ترانيم تسبح الله، ثم ذهبوا إلى جبل الزيتون⁽¹⁾، فعبارة العشاء الأخير لم ترد كما هي في الإنجيل إنما جاء سرد لأحداثه، والذي هو آخر عشاء يسوع مع تلامذته قبل أن يتم صلبه، والشاعر هنا لم يخرج عن معنى هذه اللفظة في هذا المقطع من القصيدة بدليل (الأصم، البصير، العشاء الأخير) جميعهم عبارات تدل على عيسى عليه السلام (سواء في القرآن وفي الإنجيل) ومنه فإن هذا الاقتباس هو اقتباس لفظي والقرآن واقتباس في المعنى أيضا.

كما نجد قول الشاعر في قصيدة كثبة

لا تلم ظلنا

لا تلم هذه المعصرات

حنانيك رفقاً بهذا المطر

⁽¹⁾ - إنجيل متى 26: 30-30.

السحاب الجميل

لم يكن خائنا

والغيمون التي أتبعت أتبعت خطواتك

ياسينا - لم تكن حانة

(١) ... أيتها الأرض ...

والملاحظ هنا أن الشاعر وظف لفظة (المعصرات) والتي تحيل إلى الآية الكريمة، قال تعالى: ﴿وَأَنْزَلْنَا مِنَ

الْمُعْصِرَاتِ مَاءً ثَجَّاجًا لِتُخْرِجَ بِهِ حَبًّا وَبَيَاتًا﴾ [سورة البأ ١٤-١٥]، والتي جاء معنى اللفظة فيما هو السحاب

الكيف إذ يبدو للوهلة الأولى أن الشاعر لم يخرج عن هذا المعنى لهذه اللفظة في هذا المقطع من القصيدة بدليل

توضيفه لألفاظ (الظل-المعصرات-السحاب) لكن بالغوص في هذه الألفاظ يبدو لنا أنه لا يقصد بها معاني

حقيقية إنما لها معانٍ مجازية، فالشعر عنده بمثابة المطر (الغيث) ومنه فإن هذا الاقتباس هو اقتباس لفظي.

كما نجده يقول في قصيدة (لحظة وشاعر):

ذاك ما كنت أبغى

ويرتد دمعي

وجاءته إحداهما في ذهول^(٢)

نلاحظ هنا أن الشاعر وظف عبارة (ذاك ما كنت أبغى) والتي تحيل إلى الآية الكريمة، قال تعالى: ﴿قَالَ

أَرَيْتَ إِذْ أَوْيَنَا إِلَى الصَّحْرَةِ فَإِنِّي نَسِيْتُ الْحُوتَ وَمَا أَنْسَانِيهِ إِلَّا الشَّيْطَانُ أَنْ أَذْكُرُهُ ۚ وَأَنْخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ

عَجَبًا ۖ قَالَ ذَلِكَ مَا كُنَّا نَبْغِ ۚ فَارْتَدَّا عَلَى آثَارِهِمَا قَصَصًا﴾ [سورة الكهف ٦٣-٦٤]، والتي جاء معنى العبارة

^(١) - الديوان، ص 16.

^(٢) - المصدر نفسه، ص 21.

فيها ذلك ما كنت أريده، إذ يبدو أن الشاعر لم يخرج عن هذا المعنى لهذه العبارة في هذا المقطع من القصيدة بدليل

(ذلك، ما كنت، أبي) ومنه فإنه اقتباس لفظي واقتباس من المعنى أيضاً (فالشاعر هنا مستسلم لهذا الاقتباس) كما

نجد تناص مع سورة يوسف من خلال عبارة (يرتد دمعي)، قال تعالى: ﴿وَلَمَّا فَصَلَتِ الْعِشْرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّي

لأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ لَوْلَا أَنْ تُفَئِّدُونِ قَالُوا تَالَّهِ إِنَّكَ لَفِي ضَلَالٍ كَالْقَدِيمِ فَلَمَّا أَنْ جَاءَ الْبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَى

وَجْهِهِ فَارْتَدَ بَصِيرًا قَالَ أَمَّا أَقْلَلُ لَكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾ [سورة يوسف 94-95]، والتي

جاء معنى اللفظة (يرتد) فيها يرجع، إذ يبدو أن الشاعر لم يخرج عن معنى هذه اللفظة في هذا المقطع من

القصيدة، بدليل (يرتد دمعي = يرجع دمعي) والتناص هنا هو تناص لفظي وتناص في المعنى أيضاً.

كما نجد في هذا المقطع أيضاً التناص مع القرآن في عبارة (جاءته إحداهم) والتي تحيل إلى الآية الكريمة،

قال تعالى: ﴿فَجَاءَتْهُ إِحْدَاهُمَا تَمْشِي عَلَى اسْتِحْيَاءٍ قَالَتْ إِنَّ أَبِي يَدْعُوكَ لِيَجْزِيَكَ أَجْرَ مَا سَقَيْتَ لَنَا فَلَمَّا

جاءَهُ وَقَصَّ عَلَيْهِ الْقَصَصَ قَالَ لَا تَخْفُ نَجْوَتَ مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾ [سورة القصص 25]، والتي جاء معناها

أن إحدى الفتاتين جاءت إلى موسى عليه السلام تمشي في حياء، وللوهلة الأولى يبدو لنا أن الشاعر لم يخرج عن

هذا المعنى لهذه العبارة في هذا المقطع من قصidته، ولكن بالغوص في الألفاظ القصيدة يتبيّن لنا أنه لا يقصد بها

معاني حقيقة إنما هي معانٍ مجازية، إذ نجد شبه القصيدة بالأنتى في لفظة (إحداهم) وكأن الشاعر هو موسى

عليه السلام، وهو تناص لفظي.

كما نجد يقول في قصيدة "وحسي هذا الحفيض"

ولي ما تبقى من التربية القدسية

مهما استطال الخريف

لَكُمْ أَيْهَا الشُّعُرَاءِ ... رَعْدَكُمْ بِرَقْكُمْ⁽¹⁾

وهنا نلاحظ اقتباس من القرآن الكريم في عبارة (لَكُمْ أَيْهَا الشُّعُرَاءِ ... رَعْدَكُمْ بِرَقْكُمْ) قال تعالى: ﴿فُلْنَ يَا أَيُّهَا الْكَافِرُونَ لَا أَعْبُدُ مَا تَعْبُدُونَ وَلَا أَنْتُمْ عَابِدُونَ مَا عَبَدْتُمْ وَلَا أَنْتُمْ عَابِدُونَ مَا أَعْبُدُ لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ﴾ [سورة الكافرون 1-6]، والتي تحيل لفظة (لَكُمْ) في الآية الكريمة إلى تبرأ الرسول ﷺ من الكافرين ودينهم، والتي يبدو أن الشاعر هنا لم يخرج عن هذا المعنى فهو يبرأ نفسه من بقية الشعراء، إذ شبه نفسه بالرسول ﷺ، وشبه بقية الشعراء بالكافرين، ومنه فإن هذا الاقتباس هو اقتباس لفظي واقتباس من المعنى أيضا.

كما يقول في قصيدة "وحسي هذا الحفييف":

وَمَهْمَا اسْتَقَامَ الْأَلم

أَنْتَ ذَاتُ الْعِمَادِ

نعم، لَكُمْ وَأَوْكُمْ فِي الرِّبَيعِ، وَالشَّتَاءِ⁽²⁾

وهنا نلاحظ اقتباسا من القرآن الكريم، وذلك في قوله تعالى: ﴿أَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلَادِ﴾ [سورة الفجر 6-7-8]، إذ نجده وظف عبارة (ذات العماد) والتي جاء معناها في الآية الأبنية المرفوعة بالأعمدة، القوة، الطغيان، إذ يبدو للوهلة الأولى أن الشاعر لم يخرج عن هذا المعنى لهذه العبارة في هذا المقطع من القصيدة بدليل (ذات العماد) ولكن بالغوص في معاني القصيدة يتبيّن لنا لا يقصد بها معانٍ حقيقة.

⁽¹⁾ - الديوان، ص 25.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 27.

فالشاعر ي يريد بهذه العبارة (أنت ذات العماد) القوة والشدة وليس التمرد والطغيان كما في الآية الكريمة ومنه

هذا الاقتباس هو اقتباس لفظي.

جاء في قصيدة «ويكاد بأفل» قول الشاعر:

يا نحل أنت ظلمتني و

وأخذت حلمي والعسيب غدى ظهيرك

(1) وخفت ...

نلاحظ هنا أن الشاعر وظف لفظة (ظهيرك) والتي تحيل إلى الآية الكريمة، قال تعالى: ﴿وَمَا كُنْتَ تَرْجُو
أَنْ يُلْقَى إِلَيْكَ الْكِتَابُ إِلَّا رَحْمَةً مِنْ رَبِّكَ فَلَا تَكُونَنَّ ظَهِيرًا لِلْكَافِرِينَ﴾ [سورة القصص 86]

والتي جاء معنى هذه اللفظة فيها (إعانة الكافرين على كفرهم) إذ يبدو أن الشاعر لم يخرج عن هذا المعنى لهذه اللفظة في هذا المقطع من القصيدة، فهو يرى أن العسيب أصبح ظهيراً ومعيناً للتخيل فهو بذلك لم يستسلم للمعنى الوارد في الآية الكريمة بل اكتفى فيه بلفظة (الظهير) الذي معناه (معين)، فهو اقتباس لفظي واقتباس من المعنى أيضاً.

كما جاء في القصيدة نفسها قوله:

فلعل تأتينا الرياح بموعد

(خضال يسر الناظرين

(2) يعيد عطر المنتدى

⁽¹⁾ - الديوان، ص 29.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 31.

وهنا نلاحظ أن الشاعر وظف عبارة (يسر الناظرين) التي تحيل إلى الآية الكريمة، قال تعالى: ﴿قَالُوا ادْعُ
لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنُ لَنَا مَا لَوْنَهَا ۝ قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفَرَاءٌ فَاقْعُ لَوْنَهَا تَسْرُ النَّاطِرِينَ﴾ [سورة البقرة 69]،
والتي جاء معنى العبارة فيها (ينشرح له الصدر) ويبدو أن الشاعر لم يخرج عن هذا المعنى الوارد في الآية الكريمة
والذي هو اقتباس لفظي ، إذ جاءت متوافقة مع ما حملته من معنى مع ما وظفه القرآن الكريم.

كما ورد في قصيدة «ويكاد يأفل» قول الشاعر:

وحلقت على عجل

عرفت الصرخة البيضاء طا

أظهرت الملح الماقي⁽¹⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر وظف عبارة (حلقت على عجل) والتي تحيل إلى الآية الكريمة، قال تعالى: ﴿خُلِقَ
الإِنْسَانُ مِنْ عَجَلٍ ۝ سَأْرِيكُمْ آيَاتِي فَلَا تَسْتَعْجِلُونِ﴾ [سورة الأنبياء 37]، والتي جاء معنى هذه العبارة فيها
(طبيعة الإنسان هي العجلة)، إذ يبدو هنا أن الشاعر لم يخرج عن هذا المعنى في هذا المقطع من قصidته، فهو
اقتباس لفظي واقتباس في المعنى أيضا؛ فمعناه كان مطابقا لما جاء في القرآن الكريم فالآية الكريمة توحى لنا أن
الإنسان خلق على عجل، ومنه فالشاعر هنا يعتبر مستسلما لهذا الاقتباس.

كما جاء في قصيدة «ويكاد يأفل» قول الشاعر:

وانتفض الصباح وهظنا

أنا لست أشكو بشنا

أنا لست أشكو حزني المعهود⁽²⁾

⁽¹⁾ - الديوان، ص 32.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 32.

اقتبس الشاعر في هذا المقطع من القصيدة عبارة (أنا لست أشكو) التي تحيل إلى الآية الكريمة، قال تعالى:

﴿فَالْأُولُوُا تَالَّهِ تَعْنَتُ تَذَكَّرُ يُوسُفَ حَتَّىٰ تَكُونَ حَرَضًا أَوْ تَكُونَ مِنَ الْهَالِكِينَ قَالَ إِنَّمَا أَشْكُوْ بَثِي وَحُزْنِي إِلَى اللَّهِ وَأَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾ [سورة يوسف 85-86]

أن العبد يشكو همومه وحزنه لله سبحانه وتعالي، فلله ولله الأولى يبدو لنا أن الشاعر لم يخرج عن المعنى الوارد في الآية، بدليل (أشكوا، بشي، حزين)

لكن الغوص في معاني القصيدة يتبيّن لنا أنّ الشاعر في قصيده يحاول أن يكون قوياً وذلك من خلال قوله أنا لست أشكو بشي وحزني المعهود، أي أنه لا يشكو حزنه لأحد، بينما الآية

الكريمة تبيّن لنا أن يوسف عليه السلام كان يشكو حزنه لله سبحانه وتعالي، ومنه فهذا الإقتباس هو اقتباس

لفظي.

ورد في قصيدة «بع ظلك» قول الشاعر:

والمشترى ظل طول الليل تنظرنا

ليعلن السر قبل السبت والأحد

والسامري بكى سراً وودعه

عجل المذلة ليلاً وانحنى يد⁽¹⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر وظف عبارة (عجل المذلة) والتي تحيل إلى الآية الكريمة، قال تعالى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ

اخْتَدُوا الْعِجْلَ سَيَنَاهُمْ غَضَبٌ مِنْ رَبِّهِمْ وَذَلَّةٌ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا ۚ وَكَذَلِكَ تَجْزِي الْمُفْتَرِينَ﴾ [سورة الأعراف

152]، توحّي الآية الكريمة إلى قصة كفر بنى إسرائيل بعد فتن السامري لهم (صنع لهم العجل) اقتباس لفظي، أما

عبارة انحنى يد فتحيل إلى قوله تعالى: ﴿قَالَ فَمَا خَطَبْكَ يَا سَامِرِيُّ قَالَ بَصَرْتُ إِمَّا مُمْبَصِرُوا بِهِ فَقَبَضْتُ

قَبْضَةً مِنْ أَثَرِ الرَّسُولِ فَنَبَذْتُهَا وَكَذَلِكَ سَوَّلْتُ لِي نَفْسِي قَالَ فَادْهَبْ فَإِنَّ لَكَ فِي الْحَيَاةِ أَنْ تَقُولَ لَا مِسَارَ

⁽¹⁾ - الديوان، ص 39.

وَإِنَّ لَكَ مَوْعِدًا لَنْ تُخْلِفَهُ وَانْظُرْ إِلَى إِلَهِكَ الَّذِي ظَلَّتْ عَلَيْهِ عَاكِفًا لَتُحَرِّقَهُ ثُمَّ لَنَسِفَهُ فِي الْيَمِّ نَسْفًا﴿ [سورة

طه 95-97]، اقتباس في المعنى فالآلية تحيل إلى عاقبة السامري بعد فتنه لبني إسرائيل وصنعه للعجل لهم .

كما ورد في القصيدة نفسها:

الثوب يبعد والأيام منسية

والشوق يزداد آه خلة الكبد

والشمس ترمق ذاك النجم ترقبه

والجن والإنس في حبل من المسد⁽¹⁾

في هذا المقطع من القصيدة نجد الشاعر وظف عبارة (حبل من المسد) والتي تحيل إلى الآية الكريمة قال تعالى: ﴿ وَأَمْرَأَتُهُ حَمَّالَةُ الْحُطَبِ فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِنْ مَسَدٍ﴾ [سورة المسد 4-5]، والذي جاء معناه هنا (حبل شديد وخشين ترفع به امرأة أبي لهب في نار جهنم) والملاحظ هنا أن الشاعر لم يخرج عن هذا المعنى في هذا المقطع من قصيده حيث شبه الجن والإنس بامرأة أبي لهب، ومنه فإن هذا الاقتباس هو اقتباس لفظي.

كما نجده يقول في قصيدة "الصوت الأخضر":

إنا أعطيناك الإذن والقلب

العهد الأبهر

إنا أعطيناك الكوثر

وملكت الشريان⁽²⁾

⁽¹⁾ - الديوان، ص 39.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 41.

نلاحظ هنا أن الشاعر وظف عبارة (إنا أعطيناك الكوثر) والتي تحيل إلى سورة الكوثر قال تعالى: ﴿إِنَّا أَعْطَيْنَاكَ الْكَوْثَرَ فَصَلِّ لِرَبِّكَ وَأَنْهُرْ إِنَّ شَانِئَكَ هُوَ الْأَبْتَرُ﴾ [سورة كوثر 1-2-3]، والتي تعني أن الله سبحانه وتعالى أعطى الرسول ﷺ نهر الكوثر، إذ يبدو هنا أن الشاعر لم يخرج عن هذا المعنى في هذا المقطع من قصيده، فهو اقتباس لفظي واقتباس من المعنى أيضاً. أما عبارة (إنا أعطيناك) فهي اقتباس ناقص إذ نجد الشاعر حول الآية من (إنا أعطيناك الكوثر) إلى (إنا أعطيناك الأدن والقلب).

كما نجده يقول في قصيدة صمت وسمت

أه يخدعك السراب

ما زالت تحس بها عيونا جاريات

فهل نقول؟⁽¹⁾

فالشاعر هنا وظف عبارة (عيونا جاريات) والتي تحيل إلى الآية الكريمة قال تعالى: ﴿فِيهَا عَيْنٌ حَارِيَةٌ﴾ [سورة الغاشية 12]، والتي تعني أن الجنة فيها عيون جاريات، إذ يبدو للوهلة الأولى أن الشاعر لم يخرج عن المعنى الوارد في الآية الكريمة، لكن بالغوص أكثر في معاني القصيدة يتبيّن لنا أن الشاعر هنا وظف عبارة (عيونا جاريات) بصورة سلبية إذ يعتبرها سراباً، فالصحراء عادة قل ما نجد فيها عيون، وهذا يؤكد لنا الشاعر أن المطر عنده هو رمز للإبداع، بينما عبارة (عيونا جاريات) الواردة في القرآن الكريم كانت بصورة موجبة (الترغيب في الجنّة)، ومنه فهذا الاقتباس لفظي.

كما ورد في قصيدة "أهفو ويعفو دمي" قول الشاعر:

هزى نخيلك تستسلم رياحه

يساقط الغيث ها قد بشرت ريحـي

⁽¹⁾ – الديوان، ص 44.

تلك الرياح ألم تحمل لنا أفقا⁽¹⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر وظف ألفاظ (هزي، تساقط، نخيلك) والذين يحيلون إلى الآية الكريمة قال تعالى:

﴿وَهُزِي إِلَيْكِ بِجُدْعِ النَّخْلَةِ تُسَقَطُ عَلَيْكِ رُطْبًا جَنِيًّا﴾ [سورة مريم 25]، إذ تحيل الآية إلى أن السيدة مريم عليها

السلام حين جاءها جبريل عليه السلام قال لها كلي وشربي من الخيرات التي أنزلها الله علينا فالشاعر اقتبس عبارة

(هزي نخيلك) اقتباس لفظي لفظة (النخلة) تعتبر رمز للإسلام، فقد حاول الشاعر أن يستحضر قصة مريم في

مخاضها ويشبه بها لحظة ميلاد القصيدة فهو تناص لفظي.

٢-١- التناص الأدبي:

لقد اعتمد الشاعر ناصر لوحishi على التناص الأدبي في ديوانه لحظة وشاعر وذلك من خلال:

جاء في قصيدة "تذوبين أماه" قول الشاعر:

لا يعيد الضياء إلى سرّه

لا يرد الزمان

تذوبين أماه

كنت اختصرت المسافات⁽²⁾

والملاحظ هنا أن الشاعر وظف عبارة (يرد الزمان) والتي يحيلنا إلى قصيدة أين أيام الذي وشبايي لمحمود

سامي البارودي، إذ يقول:

⁽¹⁾ - الديوان، ص 49.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 4.

أَتُرَاهَا تَعُودُ بَعْدَ الدَّهَابِ
أَيْنَ أَيَّامُ لَذِي وَشَبَّاِيِّ

أَنْ يَرُدُّ الرَّمَانُ عَهْدَ التَّصَابِيِّ⁽¹⁾
ذَاكَ عَهْدُ مَضَى وَأَبْعَدُ شَيْءٍ

والتي جاء معناها (يرد الزمان) في هذا المقطع (العودة بالزمن للوراء) إذ يبدو أن الشاعر لم يخرج عن هذا المعنى في هذا المقطع من قصيدة تذوبين أيام فالشاعر يريد بهذه العبارة (يرد الزمان) معان حقيقة، إذ نجده يتحدث عن أمه وحنينه واشتياقه إليها، بينما في قصيدة محمود سامي البارودي فهو يتتحدث من نفسه وعن أيام شبابه وحنينه إلى تلك الأيام، ومنه فإن هذا الاقتباس هو اقتباس لفظي واقتباس في المعنى أيضا.

ورد في قصيدة المكوث بدائرة الحزن، قول الشاعر:

يتسع الفهم

يزاد شوق الحاري

ترى عل يعود غدا

دمعا يرتب هذا المدى

كل يعيد إلى الفجر صورته

وإلى التربة القدسية صورتها

وإلى الوردة المرمرية ذاك الندى

ترى هل يعود غداً

أيها النغم المستدير

يحاصرني شوق العبرات

أدى دمعنا الآن متحدداً ويتزل واما⁽²⁾

⁽¹⁾ - محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، قافية المزنة والذال، ج 1، دار الكتب المصرية للطباعة والنشر، 1942، ص 15.
⁽²⁾ - الديوان، ص 10.

نلاحظ هنا أن الشاعر اقتبس من شعر محمود درويش،

ستتسعُ الصحراء

عمّا قليلٍ، حين ينقضُّ الفضاء على خطاكَ

فرغتُ من شغفي ومن هفي على الأحياء. أفرغتُ انفجاري

من صحاياك، استندتُ على جدارِ ساقطٍ في شارع الزلزالِ

أجمعُ صوري من أجل موتكَ

خُذ بقائك، اتخذني ساعداً في حضرة الأطلالِ. خُذ قاموسَ

ناري

وانتصرْ

في وردةٍ ترمى عليكَ من الدموع⁽¹⁾

إذ نجد ظلال هذا المقطع من قصيدة محمود درويش في قصيدة ناصر لوحishi تمثل في الظلال في (تسع، الصحاري إلى الوردة المرمية ذاك الندى تتسع الصحاري، وردة ترمى عليك من الدموع) إذ ييدو لنا أن الشاعر لم يخرج عن معنى قصيدة محمود درويش وصف ما تعرض له وطنه من ظلم وحزنه على وطنه كما وظف الإنتصار دماء المجاهدين، أما في شعر ناصر لوحishi فهو شديد الحزن للوضع الذي مر به وطنه في العشرينة السوداء، والمعاناة التي تعرض لها الشعب حينئذ، ومنه فإنه اقتباس لفظي واقتباس في المعنى أيضا.

كما ورد في قصيدة "اختلاف إلى اللاءات":

من أين أبدأ؟! أحلامي موزعة

والرياح يجري بها إذ تشتهي الصدف

⁽¹⁾ - محمود درويش: مدح العظل العالي، قصيدة تسجيلية، دار العودة، بيروت، ط 4، 1983، ص 6 - 7.

أبغى وتبغى المني أن ينحني الزمن⁽¹⁾

نرى هنا أن الشاعر وظف ألفاظ (الرياح، تجاري، تشتهي) والتي تحيل إلى شعر المتنبي إذ يقول:

ما كل ما يتمناه المرء يدركه

تجاري الرياح بما لا تشتهي السفن

تجاري الريح كما تجاري السفن (سفينتنا)

نحن الرياح ونحن البحر والسفن⁽²⁾

إذ يبدو أن الشاعر لم يخرج عن معنى هذا المقطع من القصيدة إذ نجده يتحدث عن نفسه وأحلامه المشتتة التي مهما عمل للحصول عليها تبقى بعيدة ولا تتحقق، بينما نجد المتنبي يتحدث في شعره عن رغبات الناس التي قد تتحقق أو لا تتحقق، فالظروف في بعض الأحيان تكون ضد رغباتنا وطموحاتنا، ومنه فإن هذا الاقتباس هو اقتباس لفظي واقتباس في المعنى أيضا.

3-3- التناص التاريخي:

ورد التناص التاريخي في ديوان لحظة وشاعر، وذلك من خلال استحضار الشخصيات التاريخية والأماكن التراثية.

إذ نجد في قصيدة "بع ظلك" قول الشاعر:

سرت تصيح مزادنا، هنالك تجمع الهوا

⁽¹⁾. - الديوان، ص 52

⁽²⁾ - أبو الطيب المتنبي: ديوان المتنبي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 3، 2003، ص 305.

وسرت ت سابق الأيام يا صمم

وصوت الآن قارونا

سعى يني له قصرًا⁽¹⁾

نلاحظ في هذا المقطع من القصيدة أن الشاعر استحضر شخصية تاريخية (قارون) والذي يعتبر من أغنى أغنياء بني إسرائيل من قوم موسى، إذ كانت لديه الكثير من الثروات ومفاتيح هذه الثروات كانت ثقيلة حتى على مجموعة من الرجال الأقوياء، قال تعالى: ﴿إِنَّ قَارُونَ كَانَ مِنْ قَوْمٍ مُوسَى فَبَغَى عَلَيْهِمْ وَآتَيْنَاهُ مِنَ الْكُنُوزِ مَا إِنَّ مَفَاتِحَهُ لَتَنْتُوءُ بِالْعُصْبَةِ أُولَى الْفَوَّةِ إِذْ قَالَ لَهُ قَوْمُهُ لَا تَفْرَحْ إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُ الْفَرِحِينَ﴾ [سورة مريم 25]، فقارون هو رمز للضلال والطغيان، فالشاعر هنا يشبه صمم (الذي قد يكون ولده) بقارون ومنه فإن هذا الإقتباس هو اقتباس لفظي واقتباس من المعنى أيضا.

ورد في قصيدة (بع ظلك) قول الشاعر:

والسامري بكى سرًا وودعه

عجل المذلة ليلاً وانحنى بيد⁽²⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر استحضر شخصية تاريخية (السامري) والتي هي رمز للضلال، فهو شخصية يهودية قام بصناعة العجل لبني إسرائيل ليعبدوه من دون الله، بعد أن ذهب موسى للقاء ربها، لكن الشاعر وظف عبارة (السامري بكى سرا) فالبكاء سرًا هو بكاء حقيقي دون رباء، لكن السامری لم يبك، فلماذا وظف الشاعر هذه العبارة.

⁽¹⁾ - الديوان، ص 38.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 39.

جاء في قصيدة (صدى الجراح) قول الشاعر:

سأضم صدرك بأسلا
ح الله احتضن الأفق

سأضم صدرك دائماً
وأكون أول من سبق

فصدى جراحي قد أذا
ق جراحه سُم الورق⁽¹⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر وظّف لفظة (سلاح) والذي يعتبر من أدوات القتال قدّيماً ليدل على القوة والصلابة

فهو رافض للحال الذي آل إليه وطنه، أما عبارة (سلاح الله) فتدل على تمسكه بالله وقوته وإيمانه، كما تدل العبارة
على تشبع الشاعر بالثقافة الدينية.

كما ورد في قصيدة (صدى الجراح) قول الشاعر:

يا دهرنا أين الجبال
وأين من سد الرمق

أين الورود وسحرها
أين الربيع وما اعتنق

أوراس أين عطوره؟
يا ويلتي أو لم ندق⁽²⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر وظّف لفظة (الأوراس) والتي تعتبر من المعالم التاريخية في الجزائر، ليعبر عن حزنه

وأساه على وطنه وما آل إليه من دمار، جراء الحرب الأهلية التي كانت في الجزائر (العشرينة السوداء) وما عاناه الشعب من تقتيل من طرف الجماعات الإرهابية ومن القوات العسكرية والوقت نفسه، فهو هنا يتساءل أوراس
أين عطوره والذي هو استفهام غير حقيقي، لا يزيد جواب عنه، فهو على دراية بما جرى في الأوراس من
تفجيرات وقتل مما أدى إلى دماره وتحول الأرضي الخضراء والزهور وغيرها إلى رماد.

4-4- التناص الأسطوري:

ورد في ديوان لحظة وشاعر التناص الأسطوري إذ نجد الشاعر يقول في قصidته "كثبة"

⁽¹⁾- الديوان، ص 54.

⁽²⁾- المصدر نفسه، ص 55.

ربما ... كل شيء إلى نبعة اليوم عاد فجأة

لوحة رحلة السنديباد

هنا القلب

لكنه الدرب⁽¹⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر استحضر شخصية أسطورية والتي هي السنديباد «والسنديباد يعرف في ألف ليلة وليلة بأنه البطل الجواب المغامر، الذي تواصلت رحلاته، مليئة بالمخاطر والأهوال والعجبائب، وكان يعود في كل مرة إلى أهله منتصرا على جبروت الطبيعة مليئا بالكنوز والقصص»⁽²⁾، ومنه فالشاعر هنا اقتبس لفظة السنديباد، اقتباس في المعنى أيضا، بحيث أن الشاعر في لفظة (رحلة السنديباد).

يجسد لنا طموحاته ورغباته من خلال هذه الأسطورة كما أن الشاعر يعتبر نفسه بطلا في قصيده، فلفظة (السنديباد) رمزا للتعبير عن نفسه وعن واقعه الذي يعيشها، ومنه تساؤل ما الهدف من توظيفه لهذا التناص، ولماذا وظف لفظة (لوحة) هل يريد السفر عن قلب حب، أم عن حب المغامرة.

2- آليات التناص:

وظف الشاعر ناصر لوحishi مجموعة من آليات وأدوات التناص والتي تتمثل فيما يلي:

1- التمطيط:

أ- الجناس:

ونجده في قول الشاعر في قصيدة تذوبين أماه

إن دمعي يجود ولكنه لا يعيض الخلايا

إلى نبعها ... نسجها

⁽¹⁾- الديوان، ص 18.

⁽²⁾- أحمد جبر شعث، جماليات التناص، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، ط 1، عمان،الأردن، 2013-2014، ص 102.

لا يعيد الضياء إلى سره

لا يرد المرمان⁽¹⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر وظف الجناس في لفظي (نبعها-نسجها) ويكون الاختلاف في الحرفين الثاني والثالث، فمعنى الكلمة (نبعها بمعنى أصلها ونسجها بمعنى تركيبها) وقد استعمل هذا التقارب اللفظي للفت انتباه المتلقي وذلك من خلال الجرس الموسيقي التي يضفي على القصيدة، فهو يبين لنا رغبته في إعادة أمه إلى شبابها والعودة بالزمان للوراء، مما ساهم في تقوية المعنى وتوضيحه، وهو جناس ناقص.

كما نجد في القصيدة نفسها:

يعذبني عجبًا سرّها

حرّها

يعاتبني اللمعان

تظللين ظمائي

وتحترقين احتراق السحاب

تظللين بين الظماء والظمى⁽²⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر وظف الجناس بين كلمتي (الظماء والظمى) والاختلاف هنا يكمن في المعنى فقط، (الظماء يعني العطش الشديد، أما الظمى فتعني السواد)، أما من ناحية الشكل فهما متافقان، فعند سماع المتلقي لهذا الكلماتان يحيل له أنه سمع اللفظ ذاته، وقد استعمل هذا التقارب اللفظي للفت انتباه المتلقي إلى هذه الكلمة التي تبدو مكررة للوهلة الأولى، فهو يبين لنا حزنه وعداته حيال أمه فهو يرى أنها تحترق كاحتراق السحاب مما زاد قوة ووضوح المعنى، وهو جناس تمام.

⁽¹⁾- الديوان، ص 4.

⁽²⁾- المصدر نفسه، ص 6.

كما نجده يقول في قصيدة المكوث بدائرة الحزن.

الذليل ... الدليل

يطوفني الوجع اللولي

أيها النغم المستدير⁽¹⁾

ففي البيت تجنيس بين لفظتي (الذليل، الدليل) وهو جناس غير تام والاختلاف يكمن في الحرف الأول من الكلمتين وهما حرفان متقاربان في المخرج، بالإضافة إلى اختلافهما في المعنى، فالذليل هي صيغة مبالغة للذل وهو الضعف والهوان، أما كلمة الدليل فتعني ذلك الشيء الذي يستدل به. فالشاعر مما ساهم في لفت انتباه المتلقى وذلك بسبب النغمة الموسيقية التي أضفت على القصيدة. كما ساهم في تقوية المعنى ووضوحيه فهو يبين لنا مدى حزنه وألمه وهو جناس غير تام.

كما جاء في القصيدة نفسها قوله:

يحاصرني الشوق والشوك والعبارات

أرى دمعنا الآن متحدداً يتزلّ والماء⁽²⁾

ففي البيت تجنيس بين لفظتي (الشوق والشوك) والاختلاف يكمن في آخر الكلمة وهما حرفان متقاربان في المخرج، بالإضافة إلى اختلافهما في المعنى، فالشوق هو تعلق النفس بشيء ما، أما الشوك فهو ذلك الذي يخرج من الشجر أو النبات ويكون صلباً محدد الرأس كالإبر، فالشاعر هنا يبين حالة الحصار التي فيه من شوق وحنين وعداب والم وعبارات. فالعلاقة بين هاتين الكلمتين (الشوق والشوك) هو الألم والعذاب، كما نجده يلفت انتباه المتلقى وذلك من خلال الجرس الموسيقي الذي يضيفه على القصيدة، كما ساهم في تقوية المعنى وريادته جمالاً أكثر ومنه فإن هذا الجناس هو جناس غير تام.

⁽¹⁾- الديوان، ص 8.

⁽²⁾- المصدر نفسه، ص 10.

كما نجده يقول في قصيدة المكوث بدائرة الحزن:

قبل ذاك العشاء الأخير

يتنفسني الآن هذا الهواء

خواء، ولكن

سيأتي الصبح المطير⁽¹⁾

نلاحظ في هذا البيت تجنّيس بين كلمتي (الهواء-خواء) فهو جناس غير تام والاختلاف يكمن في الحرف الأول، فحرف الهاء قلب إلى خاء في الكلمة الثانية، بالإضافة إلى اختلافهما في الدلالة، فالهباء هو الغز الذي يحيط بالكرة الأرضية (أكسجين) أما الخواء هو الفضاء الذي يكون بين السماء والأرض، ومنه فإنه كما تشابه اللفظان تشابهت دلالتهما في هذا البيت، فهو يبين لنا مدى حزنه وألمه وتطلعه لغد أفضل مما ساهم في تقوية الدلالة وتوضيحها، كما زاد المعنى جمالاً خاصاً، وهو جناس غير تام.

ورد في قصيدة "كتبة" قول الشاعر:

هل أسميتك قبل ابتداء السيول

و قبل ارتطام الخيول

أسميتك — مل جاءنا — الآمنة؟؟⁽²⁾

ففي هذا البيت جاء التجنّيس بين كلمتي (السيول، الخيول) الاختلاف يكمن في الحرف الأول، فالسین في كلمة السيول قلب إلى خاء في كلمة الخيول بالإضافة إلى الاختلاف في الدلالة، فالسيول جمع سيل وهو الماء كثير الجريان أما الخيول من الخيول وهي جماعة من الأحصنة، فالشاعر هنا يتساءل هل أسميك قبل ابتداء السيول وقبل ارتطام الخيول.

⁽¹⁾ — الديوان، ص 13.

⁽²⁾ — المصدر نفسه، ص 14.

أنواع وآليات التناص في ديوان لحظة وشاعر

فالعلاقة هنا بين السيول والخيول تكمن في السرعة فالسيول تكون سريعة الجريان والخيول تتميز بالسرعة / ما زاد من قوة المعنى ووضوحيه، كما ساهم في لفت انتباه المتلقي وذلك من خلال الجرس الموسيقي الذي أضافه على القصيدة، وهو جناس غير تام.

ورد في قصيدة (ويكاد يأفل) قول الشاعر:

غاب الجنى

فبأي كف أرتقي؟

وبأي وجه ألتقي؟⁽¹⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر وظف التجنيس بين كلمتي (أرتقي، ألتقي) والاختلاف يكمن في الحرف الثاني من الكلمتين، بالإضافة إلى اختلافهما في المعنى، فألتقي من اللقاء وهي المقابلة أما أرتقي من الرفعية والعلو فالشاعر هنا يتساءل بأي كف يعلو وبأي وجه يقابل به الآخرين مما ساهم في تقوية المعنى وتوضيحه. كما قام بلفت انتباه المتلقي وذلك من خلال النغمة الموسيقية التي أضيفت عليه.

ومنه فإن هذا الجناس هو جناس ناقص غير تام.

جاء في قصيدة (كتبة) قول الشاعر:

لم يكن خائنا

والغيوم التي أتعبت وأتبعت خطواتك

يا سرّنا لم تكن خائنة

أيتها الأرض⁽²⁾

⁽¹⁾ - الديوان، ص 30.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 16 .

ففي هذا البيت تجنيس بين لفظي (أتعبت، أتبعت) والاختلاف يكمن في ذلك التغيير الحاصل في ترتيب الحروف بالإضافة إلى الاختلاف في المعنى، فكلمة (أتعبت) من التعب والمشقة وهي كس الراحة، أما كلمة (أتبعت) من تبع وهو اللحاق بشيء، فالشاعر هنا يحاول أن يبين أن الغيوم التي أتعبت خطواته وتبعتها لم تكن خائنة، مما ساهم في تقوية المعنى وتوضيحه، كما أسهم في لفت انتباه المتلقى وذلك من خلال النغمة الموسيقية التي يطرب لها الأذن، ومنه فإن هذا الجناس هو جناس ناقص، وهو جناس غير تام.

جاء في قصيدة (الصوت الأخضر) قول الشاعر:

سيتظل الشمس

تذكرينه

وذاك الهمس

وتظل الدقات الخمس

تطلّ علىّ ويعلو الصوت الأخضر⁽¹⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر وظف الجناس بين كلمتي (الهمس، خمس، الشمس) فيكمن الاختلاف في أول الكلمة فالشين في الشمس قلبت إلى هاء في همس والماء قلبت إلى خاء في الخمس، بالإضافة إلى اختلاف في المعنى (الشمس) هو الكوكب الذي له نور وبضيء السماء، أما (الهمس) هو ذلك الصوت الخفي الذي لا يكاد يفهم أما (الخمس) هو العدد أو الرقم خمسة، مما ساهم لفت انتباه المتلقى من خلال الجرس الموسيقي الذي أضافه على القصيدة.

كما ورد في القصيدة نفسها قول الشاعر:

ويظلّ الصوت الأخضر

⁽¹⁾ – الديوان، ص 41، 42.

يوجر صوت الليل المسموم

ورأس الليل المسموم

وغدا يطلع ذاك الفجر الأزهر⁽¹⁾

نلاحظ هنا التجنيس في كلمتي (المسموم، المسموم) فالاختلاف يكمن في أول الكلمة (سم، حم) بالإضافة إلى الاختلاف في المعنى (المسموم) من السم الطعام المسموم، (المسموم) من حم وهو الشخص المصابة بالحمى، وقد استعمل هذا التقارب اللغطي للفت انتباه المتلقى وذلك من خلال النغمة الموسيقية التي أضفتها على القصيدة، تقوية المعنى وتوضيحه وزيادته جمالاً وغذوبة، ومنه فإنه جناس غير تام.

كما ورد في قصيدة (صمت وسمت) قول الشاعر:

أنا لا أقول

يا مدحاء آه، يعاني السحول.

هب أن دمعتك الغير الغيرة

تكشف السر الخفي وتحبني⁽²⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر وظف الجناس بين كلمتي (الغيرة، الغريزة) فالاختلاف يكمن في وسط الكلمة، فالحرف الثاني من الكلمتين متقاربان في المخرج بالإضافة إلى الاختلاف في المعنى (الغيرة) صيغة المبالغة من غر والغار هو الخداع، أما الغيرة من الغزارة وهي الكثرة.

فالشاعر يبين أن الدموع تكشف الأسرار والخبايا، مما أدى إلى تقوية المعنى وتوضيحه ولفت انتباه المتلقى من خلال الجرس الموسيقي الذي أضفاه على القصيدة، ومنه فإن هذا الجناس هو جناس غير تام.

كما جاء في القصيدة نفسها قول الشاعر:

⁽¹⁾ - الديوان، ص 16.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 43، 44.

ما زال يصحبك الذهول

هذى حاجته تحدث دهرنا

يا نهرنا

يا من يمينك الغياب⁽¹⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر وظف الجناس بين كلمتي (دهرنا، نهرنا) فالاختلاف يكمن في أول الكلمة من الكلمتين، وهو حرفان متقاربان في المخرج بالإضافة إلى اختلافهما في المعنى (دهرنا) من الدهر وهو الزمن، أما (نهرنا) من النهر وهو مجرى الماء العذب، مما أدى إلى لفت انتباه المتلقى وذلك من خلال الجرس الموسيقي الذي أضفاه على القصيدة، كما أسهم في تقوية المعنى وزيادته جمالاً، ومنه فإن هذا الجناس هو جناس غير تام.

كما ورد في قصيدة (صمت وسمت) قوله:

إذ إن قولي سوف تحرفه السيل

والصمت أصبح رأية

والسمت أصبح غاية⁽²⁾

نلاحظ هنا التجنيس يتمثل في (الصمت، السمت) و (رأية، غاية) فالاختلاف يكمن في الحرف الأول من الكلمتين، وهو حرفان متقاربان في المخرج، بالإضافة إلى اختلافهما في المعنى (صمت من السكوت، المدوعة / سمت وهو من الوقار) أما كلمتي (غاية، رأية) فالاختلاف يكمن في الحرف الأول من الكلمتين فمعنى (غاية وهي هدف وهي رأية فمعني شعار)

⁽¹⁾ - الديوان، ص 41، 42..

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 41، 42.

فالشاعر هنا يبين أنه إذا باح بسره سوف ينتشر عند جميع الناس، مما ساهم في تقوية المعنى ووضوحيه، كما ساهم في لفت انتباه المتلقى وذلك من خلال الجرس الموسيقي الذي أضفاه على القصيدة ومنه فإن هذا جناس غير تام.

كما نجد قول الشاعر في قصيدة (اختلاف إلى اللاءات)

والصمت يطبع أهاتي ويأتلف
والصوت يتبع أمالٍ غير تحف

دمعي، أقدم رجلا، إني وجل⁽¹⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر وظف الجناس بين كلمتي (الصوت والصمت) و(يطبع، يتبع) ويكمّن الاختلاف في وسط الكلمتين أما، أما اختلاف في المعنى (الصوت=الضجة، أما: الصمت=المدوء) أما في كلمتي (يطبع وتبعد) فكان الاختلاف في وسط الكلمة من الكلمتين، أو هما حرفان متقاربان في المخرج، أما من ناحية المعنى (يطبع من الطباعة وهي النسخ)، يتبع وهو اللحاق بالشيء) وقد استعمل هذا التقارب اللغطي للفت انتباه المتلقى من خلال الجرس الموسيقي الذي أضفاه على القصيدة، وتقوية المعنى ووضوحيه وزيادته جملاً أكثر، ومنه فإن هذا الجناس هو جناس غير تام.

كما نجد يقول في القصيدة نفسها:

فرحت أسترجع الذكرى وأقترب
لهو الصبي وذى الأشواق تأخذني
أمدّ راحتي السكري وأنصرف⁽²⁾

⁽¹⁾ - الديوان، ص 51.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 51.

نلاحظ هنا أن الشاعر وظف الجناس بين كلمتي (الذكرى والسكرى) والاختلاف يكمن في الحرف الأول من الكلمتين، أما الاختلاف في المعنى فيتمثل في (الذكرى من التذكر والشيء الذي يبقى ويحفظ في القلب، أما السكرى من السكر وهو ذهاب العقل والرشد) وقد استعمل هذا التقارب اللفظي للفت انتباه المتلقى من خلال النغمة الموسيقية التي أضفت على القصيدة، كما أسهم في تقوية وتوضيح المعنى وهو جناس غير تام.

جاء في قصيدة "بع ظلاك" قول الشاعر:

حملت القبسة الحرى

قطعت الليل والأفلاك والأسلاك والشهبا

قطعت السنين الجوف⁽¹⁾

ففي هذا البيت ورد التجنيس بين كلمتي (الأفلاك، الأسلاك) فالاختلاف يكمن في وسط الكلمتين فالفاء في (أفلاك) قلبت إلى (سين) في أسلاك، بالإضافة إلى الاختلاف في المعنى (أفلاك) جمع فلك وهو المدار الذي يسمح فيه الجرم السماوي، أما (أسلاك) فهو جمع سلك وهو خيط من المعدن تسري فيه الكهرباء، استعمل هذا التقارب اللفظي للفت انتباه المتلقى وذلك من خلال الجرس الموسيقي الذي أضفاه على القصيدة كما ساهم في تقوية المعنى وتوضيحه وهو جناس غير تام.

بـ- التكرار:

اعتمد الشاعر ناصر لوحishi تقنية التكرار في ديوان (لحظة وشاع) بشكل واسع، فقد جاء في قصيدة تذوبين أمهات قوله:

آه يا دمعنا

كنت لي خير بان

⁽¹⁾ - الديوان، ص 36.

تذويبين أماه

آه يا دمعنا

كنت لي خير بان

تذويبين أماه

أحرقتني

سال دمعي

تدثرت السيلان⁽¹⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر كرر عبارة (تذويبين أماه) مرتين وعبارة (آه دمعنا) مرتين وكرر جملة (كنت لي خير بان) مرتين ليبين مدى تعلقه بأمه، ومدى حزنه عليها وهو يراها تذوب مثل الشمعة (وهي تكبر في العمر) فهو وظّف هذا التكرار ليقوى معنى القصيدة، وإبرازها فعبارة (تذويبين أماه) تكررت سبع مرات في كل القصيدة، كما أنها هي عنوان القصيدة، كما أسهمت في تمطيط القصيدة إذ انطلقت منها جميع المعاني الفرعية للقصيدة، كما أسهم النغم الموسيقي الذي أضفى على القصيدة في لفت انتباه المتلقى إلى العبارة المكررة.

كما ورد في القصيدة نفسها قوله:

تذويبين أماه

أحرقتني

آه إني ...

بладي الأمان، الأمان⁽²⁾

⁽¹⁾ - الديوان، ص 6.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 7.

والملاحظ هنا أن الشاعر كرر لفظة (الأمان) مرتين في هذا المقطع من القصيدة، ليدل على عدم شعوره بالأمان فقدانه له في بلاده، فهو يعتبر أمه هي موطنه الذي يشعر فيه بالأمان وقد انفقده الأمان، وقد كرر هذه اللفظة (الأمان) لترiger والتأكيد وإظهار التعاطف ولفت انتباه المتلقى إلى الفكرة التي يريد إيصالها (افتقاره للأمان) أما القيمة الفنية تتمثل في قوة المعنى ووضوحه ويعطيه جمالاً ونغمة موسيقية تأنس لها الأذن.

جاء في قصيدة (كثبة) قول الشاعر:

سقطت، كثيب

توزعت ذرت

ذرة، درة ...

كل واحدة ...

بشرت بكثيب جديد

كتب صار، اليوم مليء الدنى والسحر

يا كثيب وأصبحت في سفرنا المبتدأ

دلف الصيف

يبحث عن نبذة للخبر

يا كثيب⁽¹⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر كرر لفظة (كثيب) في قصيده ست مرات كما أنها تعتبر عنوان القصيدة، كما أسهمت في تحطيط النص وذلك من خلال انطلاق الأفكار الفرعية لبقية القصيدة منها، والشاعر وظف هذا التكرار ليزيد من قوة المعنى ووضوحه ويزيد من جماله، كما أن تكرار هذه اللفظة ترك في الأذن نغمة موسيقية.

⁽¹⁾ - الديوان، ص 15، 16.

جاء في قصيدة (لحظة وشاعر) قوله:

من متى؟

راحل ألتمس ذاك الشعاع

راحل أشطب الأسود المتبقى هنا ..

آه يا ليتما

(١) آه يا همهمات الوداع ...

الملاحظ هنا أن الشاعر كرر لفظة (راحل) في هذا المقطع مرتين ليدل على تأكيد رحيله وتكمّن الغيمة

الفنية هنا في النغم الموسيقي الذي أضفى على القصيدة والذي يرتاح له المتلقى كما يتمثل غرضه في تقوية المعنى

وتوضيجه من خلال التأكيد على الرحيل، كما أسهم في الزيادة من جمال القصيدة وحسنها.

جاء في قصيدة (لحظة وشاعر) قول الشاعر:

أيها القمر البدوي

أعرني خيوطك والذكريات

أعرني عقال الشتاء

(٢) أخذ سلما

نلاحظ في هذا المقطع أن الشاعر كرر لفظة (أعرني) مرتين ليدل على تأكيده وتقريره على اتخاذه سلما

والغرض من هذا التكرار هو توضيح المعنى وتقريره للمتلقى كما يضفي هذا التكرار نغمة موسيقية تطرب لها الأذن

مما تؤدي إلى لفت انتباه المتلقى لهذه اللفظة المكررة (أعرني).

(١) - الديوان، ص 21.

(٢) - المصدر نفسه، ص 21.

جاء في قصيدة (وحسب هذا الحفييف) قول الشاعر:

يا شمس يومي من طال موعدها

قد رحت أبني قصور الحلم في خلد

ورحت أتبع أنفاسي على مضفي

ورحت أحسو مياه الآه والجلد

ورحت أجمع أجزائي وأنشرها

وبحث بالسرّ للأمطار للبرد⁽¹⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر كرر لفظة (رحت) أربع مرات في هذا المقطع مما أدى إلى حدوث نغمة موسيقية

تطرب لها الأذن، كما يدل على التقرير وتأكيد حزنه وتأمله، مما جذب انتباه المتلقي لهذه الكلمة المكررة ويكمّن

غرضه البلاغي في تقوية المعنى وتوضيحه وزيادة معاني القصيدة جمالاً ورونقها.

جاء في قصيدة (ويكاد يأفل) قول الشاعر:

غاب الجنى

فبأي كف أرتقي؟

وبأي وجه ألتقي؟

وبأي حرف يبتني؟

حلم المنيب ودمعه وجُد⁽²⁾

كرر الشاعر لفظة (بأي) ثلاث مرات في هذا المقطع، والذي يدل على استفهام والذي هو غير حقيقي

إنما غرضه التعجب والحزن لوضعه مما أدى إلى حدوث نغمة موسيقية تطرب لها الأذن، والشاعر هنا يستعطف

⁽¹⁾- الديوان، ص 24.

⁽²⁾- المصدر نفسه، ص 30.

المتلقى، فهو يتساءل بأي يد يعلو وبأي وجه يلتقي ويقابل الناس، مما أدى إلى زيادة قوة القصيدة والعمل على إبراز معانيها كما زادها بلاغة وجمالاً.

كما ورد في القصيدة نفسها قوله:

أنا لست أشكو بثنا

لكنما الوجه الذي أملته

وبحث عنه

وكتنه

مدح الخفاء بوجعة

فإنقض ذاك السرّ

وإنقض الصباح وهزنا

أنا لست أشكو يثينا

أنا لست أشكو حزني المعهود⁽¹⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر كرر عبارة (أنا لست أشكو) ثلاث مرات في هذا المقطع ليدل على قوته وصلابته تجاه المصاعب والأحزان التي تواجهه، كما أصفى هذا التكرار هو تقوية المعنى وتوضيحه كما أنه يحاول تحريك مشاعر المتلقى واستعطاوه، وهذا التكرار مما لا شك فيه أنه زاد القصيدة بلاغة وجمالاً، نظراً لورود هذه العبارة في القرآن الكريم.

ورد في قصيدة (بع ظلك) قول الشاعر:

⁽¹⁾ - الديوان، ص 32.

قطعت السنين الجوف

والأشاء والجحب

ويا قاف الضياء هنا

سما الأمر

وقف الأرض والسموات⁽¹⁾

إن الشاعر في هذا المقطع كرر كلمة (قاف) مرتين، ليظهر فضل سورة (ق) مما زاد القصيدة بلاغة وقوة وجمالاً ووضوحاً، فالشاعر مر هنا بمحض انتباه القارئ للكلمة المكررة وتوضيح فضلها، كما أعطى هذا التكرار القصيدة إيقاعاً موسيقى تطرب له الأذن وترتاح له.

جاء في قصيدة (الصوت الأخضر) قول الشاعر:

الصوت الأخضر

يا سرّ الأسوار، ويغلي الصد

وهذا الصوت يمارسه الحقد

يمتد الصوت الأخضر في قلبي

(...)

أنا لا أخشى؟

فالصوت الأخضر

قد أورق قبل الإيراق⁽²⁾

⁽¹⁾ - الديوان، ص 36.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 40.

نلاحظ هنا أن الشاعر كرر لفظة (الصوت الأخضر) ست مرات كما يجدر الإشارة إلى أنها عنوان القصيدة، والتي انطلقت منها جميع المعاني الفرعية للقصيدة، كما ساهم هذا التكرار في تطبيق القصيدة أما الغرض الغني له يتمثل في النغمة الموسيقية التي تصفي على القصيدة، قوة معاني القصيدة وإبرازها ووضوحها.

جاء في قصيدة (صمت وسمت) قول الشاعر:

أنا لا أقول

أنا لا أقول

القول يحبسه الآن

والصمت أصبح راية⁽¹⁾

كرر الشاعر (أنا لا أقول) مرتين ليدل على أنه يتحلى بصفة الصمت وعدم البوح بأسراره، والقيمة الفنية لهذا التكرار تكمن في جذب انتباه المتلقى إلى الجملة المكررة واستيعاب معناها (الصمت)، يزيد من قوة ووضوح المعنى المراد إبعاده، وجماله وذلك من خلال النغمة الموسيقية التي أضفت على القصيدة جمالاً ورونقاً خاصاً، فهو يرى أن الصمت أصبح شعار يحتذى به فالصمت يساهم في سلامته من شرور الآخرين.

ورد في قصيدة (جدد خلاليك) قول الشاعر:

يا دمعها وهفا ذاك الزجاج إلى

صبح يرد إلى المهموم أحباب

يا دمعها إنني ما زلت ملتهبا

أسارف الأفق الوسنان مرتابا

(...)

⁽¹⁾ - الديوان، ص 43.

يا دمع ... يا دمع لا تحدج مودتنا

يا دمع يا دمنا لم أدر أسبابا

يا مقلة أفصحت عن سرّ عثرتنا

بذا الجمان الذي قد ظل منسابة⁽¹⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر كرر لفظة (يا دمع) أربع في هذا المقطع ليدل على الحزن والألم الذي يعتريه، وقد وظّف التكرار هنا ليزيد من قوة معاني قصيده ولزيزيد من جمالها ولويوضح معانيها ويلفت انتباذه إلى هذه العبارة المكررة (ما البوج) مما يساعد المتلقى في فهم واستيعاب ما يريد الشاعر إيصاله من خلال هذه العبارة المكررة. ورد في القصيدة نفسها قول الشاعر:

من ذا يقدم للمحموم أشوابا؟

من ذا يعيد إلى تبضي مودته؟

وبعد الرمق المسلط أحقابا؟

من ذا يعانق سري أو يمارجه؟

ويذكر الآن خلانا وأتراها؟

من ذا يعيد إلى مل جاءنا غدها؟

أو نسخها منكرا قيدا وحجابا؟

من ذا يعين على بعضه ويزرعني؟

عصنا يزيل الظلم عبسوا وأوصابا؟

من ذا؟ وتشرق، من ذا، آه حنجرتي⁽²⁾

⁽¹⁾ - الديوان، ص 46.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 46.

نلاحظ هنا أن الشاعر كرر الحرف (من ذا؟) سبع مرات ليدل على الإستفهام والذي هو من الواضح أنه غير حقيقي فهو هنا يتعجب ويستغرب من الحالة التي آل إليها، فالشاعر وظف التكرار هنا ليقوى معنى قصيده ولزيادة من جمالها، كما ليوضح معانيها.

جاء في قصيدة (أهفو ويهفو دمي) قول الشاعر:

كلاً إليك يدي إن شئت تسريحي

غدا نردد لحن الجرح يا أملبي

غدا نكابد أحزان التسابيح

غدا نعدد نأي البدر نرسمه

مقطع الوسط، بل من غير تلويع

غدا يبددنا هذا الشتاءوها

قد راح يشطب أنوار المصابيح⁽¹⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر كرر لفظة (غدا) في هذا المقطع أربع مرات ليدل على يأسه من الحياة فهو يرى أن الغد سيكون مليء بالجرح والأحزان، والشاعر وظف هذا التكرار ليقوى قصيده ويريد من جمالها ووضوحها، كما أضفى هذا التكرار على القصيدة إيقاع موسيقي تأنس له الأذن، مما أدى إلى لفت انتباه المتلقى إلى هذه اللفظة المكررة (غدا).

جاء في قصيدة (اختلاف إلى اللاءات) قول الشاعر:

ما البوح؟ والزمن الحسي أوقفني

نادي فرجعت الأصداء: يا كلف

⁽¹⁾ - الديوان، ص 49-50.

ما البوج؟ والنظرة العجلی تؤرقني

وتنتهي صدمة تخني وتقتطف⁽¹⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر كرر لفظة (ما البوج) مرتين والذي هو استفهام غير حقيقي فمن الواضح أنه لا يريد إجابة من سؤاله هذا إنما يريد به التعجب والحزن والألم من الوضع الذي يعيشه الشاعر ووظف هذا التكرار هنا ليزيد من قوة ووضوح معانيه، وليعطيها جمالاً خاصاً، كما أن النغمة الموسيقية التي أضفت عليه جعلته يطرب أذن المتلقي.

جاء في قصيدة (صدى الجراح) قول الشاعر:

سأضم صدرك بأسلا ح الله أحتنضن الأفق

سأضم صدرك دائماً و أكون أول من سبق⁽²⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر كرر عبارة (سأضم صدرك) ليدل على قوته وتمسكه بالله سبحانه وتعالى في مواجهة المصاعب والشاعر وظف التكرار هنا ليزيد من قوة شعره ولি�ضفي عليه جمالاً ورونقاً خاصاً، كما ليوضح المعانى المراد إيصالها. كما أسلهم في لفت انتباه المتلقي من خلال النغمة الموسيقية التي يأنس لها المتلقي.

- جاء في قصيدة (هدى الجراح) قول الشاعر:

يا دهرنا أين الجبال وأين من سد الرمق

أين الورود وسحرها أين الريع وما اعتنق

أوراس أين عطوره؟ يا ويلتي أو لم ندق⁽³⁾

⁽¹⁾ - الديوان، ص 51-52.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 54.

⁽³⁾ - نفسه، ص 55.

نلاحظ هنا أن الشاعر كرر أداة الاستفهام (أين) ثلاث مرات، يدل هذا الاستفهام على حزنه وأساه على الحالة التي آلت إليها الجبال وخاصة جبال الأوراس أثناء العشرية السوداء. والشاعر وظف التكرار هنا ليزيد من قوة ووضوح قصيده، وجمالها، كما أنه يضفي (التكرار) نغمة موسيقية تطرب لها أذن المتلقي.

ج- الاستعارة :

وظف الشاعر ناصر لوحishi المجاز في مدونته هذه بشكل وفير وخاصة الاستعارة ، إذ نجده يقول في قصيدة (تذوبين أماه):

تذوبين أماه

يجرحني الذوبان

يذوب الفؤاد

إن دمعي يجود ولكنه لا يعيد الخلايا⁽¹⁾

الملاحظ في هذا المقطع من القصيدة أن الشاعر يحاول أن يبين حالة الحزن وأسى الذي انتابه حيال الوضع الذي آلت إليه أماه وهو يراها تكبر في السن فتجده يشبهها بالشمعة إذ يقول (تذوبين أماه) والتي هي استعارة مكنية، فنذكر المشبه (الأم) وحذف المشبه به (الشمعة) وأبقى على قرينة دالة عليه (تذوبين)، كما نجده يصف ألمه وكيف أصبح أي شيء ولو كان ضعيف يعذبه ويجرحه ويتمثل ذلك في قوله (يجرحني الذوبان) حيث ذكر المشبه (الذوبان) وحذف المشبه به (الأداة الحادة) وألقى على قرينة دالة عليه (يجرحني)، فالذوبان لا يجرح ولكنه وظف هذا المجاز ليقوى معناه وليبين شدة تألمه. ونجده يقول أيضاً (يذوب الفؤاد) ذكر المشبه (الفؤاد) وحذف المشبه به (الشمعة) وأبقى على قرينة دالة عليه (يذوب) على سبيل الاستعارة المكنية. فالشاعر هنا وصل إلى أشد أنواع الألم

⁽¹⁾ - الديوان، ص 04.

وهو ألم القلب، أما الغرض الفني منها هو تقوية المعنى وزيادته وضوحاً. كما ساهم في زيادة جمال المعنى لما فيه من تشخيص له.

كما نجده يقول في القصيدة نفسها:

سال دمعي

تدثرت بالسيلان

وكبت السحاب الخفي

إلى رحمات السماء⁽¹⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر وظف الاستعارة في قوله (ركبت السحاب الخفي) حيث نجده يشبه السحاب الخفي بالسيارة، فذكر المشبه (السحاب الخفي) وحذف المشبه به (السيارة) أولى وسيلة نقل وأبقى على قرينة دالة عليه (ركبت) على سبيل الاستعارة المكتبة، فالسحاب لا يركب من طرف الإنسان عادة، فالشاعر هنا حاول أن يجسد المعنى الذي يريد إيصاله في صورة محسوسة مما زاد من غموض قصيده وبلاعتها، وذلك ليصور البعد النفسي العميق لديه (الشعور بالحزن والألم).

ورد في قصيدة المكوث بدائرة الحزن قول الشاعر:

تحاصرني وتحاصره جمرتان

تناسلت الجمرات

وكنت صغيراً⁽²⁾

في هذا المقطع من القصيدة نجد الشاعر وظف استعارة في قوله (تحاصرني وتحاصره جمرتان) فنجده ذكر المشبه (جمرات) وحذف المشبه به (الجيش، العدو) وأبقى على قرينة دالة عليه (تحاصرني) فالجمر عبارة عن جماد لا

⁽¹⁾ - الديوان، ص 7-6.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 8.

أنواع وآليات التناص في ديوان لحظة وشاعر

يمكنه المحاصرة لكن الشاعر وظف هذه الاستعارة المكنية وبث الروح في الجماد (الجمر) ليعبر عن مدى معاناته وكيف هو محاصر بالمشاكل ولهوم.

كما نجده يقول (تناسلت الجمرات) حيث تم حذف المشبه به (الحيوان، الإنسان) وأبقى على قرينة دالة عليه (تناسلت)، بينما المشبه كان موجود (الجمرات) على سبيل الاستعارة المكنية، أما القيمة الجمالية هنا فتكتمن في أن الشاعر حاول أن يبث الروح في الجماد، فهو يرى أن حزنه وهمومه عبارة عن جمرات تتکاثر وهو بهذا يقوم بتقوية معنى القصيدة والزيادة من غموضها.

كما جاء في قصيدة (كتبة) قول الشاعر:

لم تخضني حلمي

واحتضنت النهايات

سحتاءها

وارتشفت دموع الأصيل⁽¹⁾

وظف الشاعر هنا استعارة في قوله (احتضنت النهايات) فذكر المشبه (النهايات) وحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى على قرينة دالة عليه (احتضنت) فالإنسان عادة هو الذي يخضن أما النهايات فهي غير محسوسة لا يمكن احتضانها لكن الشاعر وظف هذا الإنزياح ليزيد من غموض وجمالية شعره فهو هنا حاول أن يبث الروح فيما لا روح ولا حياة له، ولبيين تصوراته وأبعاده النفسية ولزيادة من قوة شعره فهو يرى أن وطنه لم يحتويه ويعنيه على تحقيق أحلامه، ومنه فإن هذه الاستعارة هي استعارة مكنية.

كما ورد في القصيدة نفسها قول الشاعر:

في مرايا الظلام

⁽¹⁾ – الديوان، ص 17.

إن صفات الزمن المشتهي

لا تنام⁽¹⁾

والملاحظ هنا أن الشاعر وظف الاستعارة في قوله (إن صفات الزمن المشتهي لا تنام) حيث ذكر المشبه (صفات الزمن المشتهي) وحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى على قرينة دالة عليه (لا تنام)، فأشجار الصفات لا تنام فهي جماد لا روح لها، لكن الشاعر وظف هذا الانحراف اللغوي ليزيد من غموض وجمالية شعره فهو هنا يشخص المعنى إذ يرى أن شجر الصفات في الزمن الذي يستهيه لا ينام، وهذا ما زاده من قوة شعره وبلامغته وجماله فهو هنا حاول أن يبيث الروح فيما لا روح له، ومنه فإن هذه الاستعارة هي استعارة مكنية.

كما جاء في قصيدة (لحظة وشاعر) قول الشاعر:

أيه با لحظة في زمن الذبول

قهوة ... هزت الآن سري

وزلزلت اللغة الساكنة

فارتى⁽²⁾

والملاحظ هنا أن الشاعر وظف الاستعارة في عبارة (زلزلت اللغة الساكنة) حيث ذكر المشبه (اللغة) وحذف المشبه به (الأرض) وأبقى على قرينة دالة عليه (زلزلت) فالأرض هي الوحيدة التي تمتلك صفة التزلزل، أما اللغة شيء معنوي غير ملموس، فالشاعر هنا يحاول أن يبيث الحركة في الجماد فهو يحاول أيضا تجسيد المعنى في صورة محسوسة وذلك من خلال (زلزلت اللغة) فالشاعر هنا يستحضر لحظة الإلهام الشعري الذي ينتابه أثناء شربه للقهوة والتي تقوم بتحريك مشاعره. وبهذا يزيد من قوة شعره وغموضه وبلامغته، ومنه فإن هذه الاستعارة هي استعارة مكنية.

⁽¹⁾ - الديوان، ص 18.⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 20.

كما ورد في القصيدة نفسها قول الشاعر:

قطع الليل ظلت تعاود سفرها هنا ...

والنهار ترنح مستسلما

والربيع جرى غربه معلنا

أن شمس البداية

قد غرقت في الأفول⁽¹⁾

ونجد هنا أن الشاعر وظف الاستعارة في قوله: (النهار ترنح مستسلما) حيث ذكر المشبه (النهار) وحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى على قرينة دالة عليه (مستسلما) فالإنسان في العادة هو الذي يستسلم، أما النهار فهو شيء معنوي غير ملموس ومنه فالشاعر هنا حاول تشخيص المعنى وتقويته وذلك من خلال (النهار ترنح مستسلما) فالشاعر هنا يرى أن البدائيات الجميلة تخفي حتى قبل بدايتها وهي استعارة مكينة.

وفي قوله (والربيع جرى) استعارة، فذكر المشبه (الربيع) وحذف المشبه (الإنسان-الحيوان) وأبقى على قرينة دالة عليه (جري) فالإنسان أو الحيوان هو الذي يجري في العادة أما الربيع فهو شيء معنوي لا يمكنه الجري لكن الشاعر نسب صفة الجري للربيع هنا ليزيد من غموض شعره فهو هنا يحاول ان يبيث الروح فيما لا روح له وذلك ليبين أبعاده النفسية والمتمثلة في الحزن والألم، فهو يرى أن ربيع جرى معلنا أن شمس البداية أو شمس السعادة والسرور قد غرقت في الأفول ومنه فإن هذه الاستعارة هي استعارة مكينة.

وقد جاء في قصيدة (وحسيبي هذا الحفيف) قول الشاعر:

ماذا أقول؟ وذاك القول لم يفد

⁽¹⁾ - الديوان، ص 23.

عما أحدث يا أحزان فابتعد⁽¹⁾

يا شمس يومي من طال موعدها

قد رحت أبني قصور الحلم في خلدي⁽¹⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر وظف الاستعارة في قوله (يا أحزان فابتعد) حيث ذكر المشبه (أحزان) وحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى على قرينة دالة عليه (ابتعد) وذلك على سبيل الاستعارة المكنية فالاحزان هي شيء مادي لا يمكنها الابتعاد، لكنه وظف هذا الخرق ليزيد من قوة شعره وجماله وذلك من خلال تشخيص المعنى وبث الروح فيما لا روح له، فهو يرى أنه لا فائدة من الكلام كما نجده يبحث عن الصبح المشرق الذي طال موعده إذ نجده يقول أنه يتحقق أحلامه في خلده، كما نرى أن هذا الخرق أدى إلى غموض القصيدة أيضا.

كما نجده يقول في القصيدة نفسها:

ولي...؟ آه أيتها الأحرف المشتهاة

أرددها هل أصوت؟

إن اللسان اعتراه الذهول الخفي

وهذا الظما طال⁽²⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر وظف الاستعارة المكنية في قوله (اللسان اعتراه الذهول) حيث ذكر المشبه (اللسان) وحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى على قرينة دالة عليه (الذهول) أو (اعتراه الذهول) فالإنسان في العادة هو الذي تعترىه الذهول أما اللسان فهو عضو من أعضاء الإنسان لا يعتريه الذهول، والشاعر وظف هذا الخرق هنا ليزيد من قوة وغموض شعره فالشاعر هنا يصف حالته ورغبتها الشديدة في البوح ولكن لسانه اعتراه الذهول، ويفيد هذا التجاوز في تشخيص المعنى، ومنه فإن هذه الاستعارة هي استعارة مكنية.

⁽¹⁾- الديوان، ص 24.

⁽²⁾- المصدر نفسه، ص 24.

كما ورد في قصيدة (ويكاد يأفل) قول الشاعر:

قاربت ذاك السمت إني واقف

لم ينادي ذاك الصدى

يا نخل أنت ظلمتني

وأخذت حلمي والعسيب عذا ظهيرك⁽¹⁾

والملاحظ في هذا المقطع من القصيدة ان الشاعر وظّف الاستعارة في قوله: (يا نخل أنت ظلمتني) حيث ذكر المشبه (النخل) وحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى على قرينة دالة عليه (ظلمتني) فالشاعر هنا حاول أن يشخص المعنى من خلال بث الروح في ما لا روح له. كما يعتبر المدف من توظيف هذا المجاز هو تقوية المعنى وزيادة في غموضه وجمالية، وذلك من خلال (يا نخل أنت ظلمتني) فالشاعر يرى أن النخل ظلمه وأخذ حلمه، والعسيب أصبح معين له على ذلك، ومنه فإن هذه الاستعارة هي استعارة مكنية.

كما جاء في القصيدة نفسها، قول الشاعر:

مدح الخفاء بوجعة

فانفض ذاك السر

وانتفض الصباح وهرّنا

أنا لست أشكو بشنا⁽²⁾

فالشاعر هنا وظّف الاستعارة في قوله (انتفض الصباح) بحيث ذكر المشبه (الصباح) وحذف المشبه به (الشعب) وأبقى على قرينة دالة عليه تتمثل في انتفض فالشعب في العادة هو الذي ينتفض أما الصباح فهو شيء معنوي غير ملموس لا ينتفض لكن الشاعر وظّف هذا الإزدواج أو الخروج عن المألوف ليشخص المعنى وذلك بث

⁽¹⁾- الديوان، ص 29.

⁽²⁾- المصدر نفسه، ص 31.

أنواع وآليات التناص في ديوان لحظة وشاعر

الروح فيما لا روح له، وليري المعنى ويزيد من غموضه فالشاعر وظف عبارة انتفاض ليظهر بعض القوة الذي قد لا تكون لديه يرجع ذلك قوله أنا لست أشكوا بثنا فهو هنا يظهر ضعفه وحزنه ومنه فإن هذه الاستعارة هي استعارة مكنية.

كما ورد في قصيدة (بع ظلك) قول الشاعر:

سرت تصيح مزادنا، هنالك تجمع الجمرا

وسرت تسابق الأيام يا صمم

وصرت الآن قارونا⁽¹⁾

إن الشاعر في هذا المقطع من القصيدة استعمل آلية الاستعارة والمتمثلة في (سرت تسابق الأيام يا صمم) حيث ذكر المشبه (الأيام) وحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى على قرينة دالة عليه (تسابق) فالإنسان عادة هو الذي يتتسابق أما الأيام فهي شيء معنوي، ولكن الشاعر وظف هذا الخرق ليبين سرعة الأيام تشخيص المعنى، أما القيمة الفنية هنا فهو تقوية المعنى وزيادته غموضاً وجمالاً، وذلك من خلال (تسابق الأيام) فالشاعر هنا حاطب ابنه إذ يصفه بالصمم فهو يرى أنه يسابق الأيام كما يشبهه بقارون ومنه فإن هذه الاستعارة هي استعارة مكنية.

كما نجد الشاعر يقول في القصيدة نفسها:

والسوق يزداد آه خلة الكبد

والشمس ترمق ذاك النجم ترقبه⁽²⁾

والملاحظ هنا أن الشاعر وظف تقنية الاستعارة في قوله (الشمس ترمق ذاك النجم ترقبه) فذكر المشبه (الشمس) وحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى على قرينة دالة عليه (ترمق-ترقب) فالشاعر هنا خرج بما هو مألف فالشمس عادة لا ترقب أو ترمق أي شيء ومنه فهو يحاول تشخيص المعنى من خلال بث الروح فيما لا

⁽¹⁾- الديوان، ص 38.

⁽²⁾- المصدر نفسه، ص 39.

روح له، كما ساهم في تقوية المعنى والزيادة من غموضه وجماله، وذلك من خلال (والشمس ترمق ذاك النجم ترقبه) فالشاعر هنا يحاول بيان حالته النفسية والتي تمثل في الاشتياق وأن الغد سيكون جميل وأحسن مما مضى، وهذه الاستعارة هي استعارة مكنية.

جاء في قصيدة (الصوت الأخضر) قول الشاعر:

يمتد الصوت الأخضر في قلبي

يتمدد آه ... يتمدد

لحنا، يعلو الآن ويزهر

شحن القلب تعذيه

وينحدر الدمع -الآن-

ويبحر حلمي

ويكهرب كل النبضات

لكن يد الليل امتدت

كي يكسر هذا الصوت⁽¹⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر وظف الاستعارة في قوله (لحنا يعلو الآن ويزهر) فذكر المشبه (الحن) وحذف المشبه به (الأزهار) وأبقى على قرينة دالة عليه (يزهر) والحن لا يزهر لكن الشاعر وظف هذا الخرق ليجسد المعنى في صورة محسومة ولزيادة من قوة وغموض شعره فهو يرى أن الصوت الأخضر هو لحن عذب وجميل ومن شدة حسنه وصفه بصفة الأزهار التي تكون في الزهور فهو هنا يشبه الحن (الصوت الأخضر) بالأزهار، كما نجد الاستعارة في قوله (يبحر حلمي) فهو هنا شبه الحلم بالسفينة أو القبطان حيث ذكر المشبه (الحلم) وحذف المشبه

⁽¹⁾ - الديوان، ص 40.

به (السفينة) وأبقى على قرينة دالة عليه (يبحر) فالشاعر هنا وظف هذا المجاز ليجسد المعنى المراد إيصاله وهو إبحار الحلم في صورة محسوسة، إذ إن الحلم هو شيء معنوي لا يبحر وفي قوله (يد الليل امتدت) شبه الليل بالإنسان حيث ذكر المشبه (الليل) وحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى على قرينة دالة عليه (يد) فالإنسان هو الذي لديه يد أما الليل فلا يد له لكن الشاعر وظف هذا الخرق ليشخص المعنى (جعل الليل كأنه شخص الله يد) ولزيز من قوة وغموض (القصيدة) المعنى فهو يرى أن الصوت الأخضر جاء ليخرجه من عذابه وحزنه، لكن سرعان ما عاد ذاك الحزن والألم ليكسر هذا اللحن والصوت الذي تفاعل به، كما ساهم في إعطاء المعنى جمالاً خاصاً، ومنه فإن هذه الاستعارة هي استعارة مكنية.

ورد في قصيدة "صمت وسمت" قول الشاعر:

يا مدجا

يا من تعلق قلبه الفجر

حين تنفست أضلاعه

قد راح يرقب خلف ذاك الصمت

عودة السر الوهمي⁽¹⁾

وظف الشاعر هنا استعارة في قوله (تنفست أضلاعه) فهو يشبه الأضلاع الفجر بالإنسان، حيث ذكر المشبه (الفجر) وحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى على قرينة دالة عليه (أضلاعه) فالإنسان هو الذي لديه أضلاع في العادة ومنه فالشاعر وظف هذا الخرق ليشخص المعنى (جعل الفجر وكأنه شخص له أضلاع) ولزيز من قوة وغموض شعره وليعطيه جمالاً أكثر، وذلك من خلال (تنفست أضلاعه) والهاء التي تعود على الفجر،

⁽¹⁾ - الديوان، ص 43.

أنواع وآليات التناص في ديوان لحظة وشاعر

فهو يخاطب ذاك الشخص المتعلق بالفجر والذي يجلس في ذاك المدوع يتظاهر عودة السر الوهمي، ومنه فإن هذه الاستعارة هي استعارة مكنية.

كما ورد في نفس القصيدة قوله:

يا من يمينك الغياب

أه، ويخدعك السراب

ما زلت تحس بها عيونا جاريات⁽¹⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر وظف الاستعارة في قوله (يخدعك السراب) حيث شبه السراب بالإنسان، فذكر المشبه (السراب) وحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى على قرينة دالة عليه (يخدعك) فالشاعر هنا حاول أن يشخص معنى السراب في هيئة إنسان، كما حاول تقوية المعنى وزيادة غموضاً فهو يرى أنك تنخدع في السراب فهو يكون في وقت ويتغافي في وقت آخر فينخدع فيه الإنسان، وفي قوله (عيونا جاريات) بحيث شبه العين بالشخص الذي يجري، فذكر المشبه (عيون) وحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى على قرينة دالة عليه (جاريات) فالإنسان عادة هو الذي يجري لكن الشاعر وظف هذه الاستعارة لبيان مدى سرعة العيون وذلك ليزيد من قوة وغموض شعره ومنه فإنها استعارة مكنية.

وقد جاء في قصيدة "جدد خلاياك" قول الشاعر:

يا دمع يا دمنا لم أدر أسبابا

يا مقلة أفصحت عن سرّ عثرتنا

بذا الكمان الذي قد ظلّ منسيا⁽²⁾

⁽¹⁾. - الديوان، ص 44.

⁽²⁾. - المصدر نفسه، ص 46-47.

فالشاعر وظف هنا استعارة مكنية في قوله (يا مقلة أفصحت عن سر عثرتنا) فهو هنا يشبه مقلة العين بالإنسان أو (اللسان) فذكر المشبه (مقلة) وحذف المشبه به (اللسان البشري) وأبقى على قرينة دالة عليه تمثلت في (أفصحت) فالعين لا يفصح عن شيء لكن الشاعر وظف هذا الفرق في المعنى ليجسد في صورة محسوسة. (بحيث أصبحت مقلة العين تفصح) كما ساهم في تقوية المعنى والزيادة من غموضه وجماله، فالشاعر هنا يشير إلى أنه كان يحاول إخفاء حزنه وأساه لكن دموعه خانته وفضحته، ومنه فالاستعارة هنا هي استعارة مكنية.

كما ورد في القصيدة نفسها قوله:

تناثر الحلم أسراباً وأسراباً

وذا الغراب نفي جلدي ولم يرني

لم يعطيني ثرا بل زاد تعاباً

ظمآن والمطر الوهمي يجحرني⁽¹⁾

الملاحظ في هذا المقطع من القصيدة أن الشاعر وظف استعارة في قوله (تناثر الحلم) حيث شبه الحلم بأوراق الأشجار، فذكر المشبه (الحلم) وحذف المشبه به (أوراق الشجر) وأبقى على قرينة دالة عليه (تناثر) فأوراق الأشجار هي التي تتناثر في العادة وتنفرق أما الأحلام أو الحلم فهو شيء معنوي لا يتناثر لكن الشاعر وظف هذا الخرق أو الخروج عن المألوف ليجسد المعنى في صورة محسوسة وملمومة كما ساهم في تقوية المعنى والزيادة من غموضه فالشاعر هنا يبين لنا كيف تلاشت واختفت أحلامه كالسراب وهو بهذا يعبر عن الحالة النفسية التي تعترىه من حزن وألم، ومنه فإن هذه الاستعارة هي استعارة مكنية.

ورد في قصيدة "أهفو ويهدو دمي" قول الشاعر:

هزى نخيلك تستسلم رياحهم

⁽¹⁾ - الديوان، ص 47.

يتساقط الغيث هذا قد بشرت رحبي

تلك الرياح ألم تحمل لنا أفقا⁽¹⁾

وظف الشاعر في هذا المقطع من القصيدة الاستعارة وذلك في قوله (تستسلم رياحهم) حيث شبه الشاعر الرياح بالإنسان، بحيث ذكر المشبه (الرياح) وحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى على قرينة دالة عليه (تستسلم) فالإنسان عادة هو الذي يستسلم أما الرياح فهي شيء معنوي لا يمكنها الاستسلام. فالشاعر خرج عن المألوف هنا ليزيد من قوة وغموض وجمالية شعره فهو يرى أنه بمجرد هز النخيل تستسلم رياح الظلم والعقاب الذي كان يعيشها، ومنه فإن الاستعارة هنا هي استعارة مكنية.

كما ورد في القصيدة نفسها قوله:

قد راح يشطب أنوار المصايب

أحن يخنو الضيا أحنت هالته

وأزرع الفجر من بعد التراويف⁽²⁾

والملاحظ هنا أن الشعر وظف تقنية الاستعارة المتمثلة في قوله (أزرع الفجر) فذكر المشبه (الفجر) وحذف المشبه به (البدور) وأبقى على قرينة دالة عليه، فالبدور هي التي تزرع في العادة وليس الفجر لكن الشاعر وظف هذا الخرق والمجاز ليجسد المعنى في صورة محسوسة (بحيث يصبح الفجر شيء ملموس) كما ليقوى ويزيد من غموض وجمالية شعره وذلك من خلال (أزرع الفجر) فالشاعر هنا يبرز مدى تطلعه لغد أفضل كما يريد هو (والذي يمثل البعد النفسي للشاعر) ومنه فإن هذه الاستعارة هي استعارة مكنية.

جاء في قصيدة "اختلاف إلى اللاءات" قول الشاعر:

والريح تجري بها إذ تشتهي الصدف

⁽¹⁾ - الديوان، ص 49.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 50.

أبغى وتبغي المني أن ينحني زمن

يمشي الهويني وينحنى ظله الورف

يا أول الغيث زد فالصيف أحرقني⁽¹⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر وظف الاستعارة في قوله (الريح تجري) حيث شبه الريح بالإنسان، فذكر المشبه (الريح) وحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى على قرينة دالة عليه (تجري) والشاعر وظف هذه الاستعارة ليزيد من قوة وغموض شعره وليعطيه بعد جمالي أكثر، وذلك من خلال الريح (تجري) فهو يرى أن رغباته وأحلامه تختفي وتتلاشى وأن ظروفه كانت عكس ما كان يريد، والشاعر هنا حاول أن يشخص المعنى (جعل الريح على هيئة إنسان يجري) وفي قوله (الصيف أحرقني) حيث شبه الصيف بالنار فنجد أنه حذف المشبه به (النار) وذكر المشبه (الصيف) وأبقى على قرينة دالة على المشبه به (أحرقني) وظف الشاعر هذه الاستعارة ليجسد المعنى في صورة محسوسة (أصبح الصيف شيء محسوس، ولزيادة من قوة النص وغموضه وذلك من خلال قوله (فالصيف أحرقني) فهو يرى أن الصيف الذي مرّ به كان شديد الحرارة مما أدى إلى احتراقه، ومنه فإن هذه الاستعارة هي استعارة مكثية.

ورد في قصيدة "صدى الجراح" قول الشاعر:

يا زهرة رفضت هوا
ي وفضلت هيب العقب

حلمي هناك هنا وفي
زمن التفجع قد شتق

أملٍ ويأسٍ موجتاً⁽²⁾
ن الحلم بينهما غرق

نلاحظ هنا أن الشاعر وظف الاستعارة في قوله (يا زهرة رفضت هواي) حيث شبه الزهرة بالإنسان، فنجد ذكر المشبه (زهرة) وحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى على قرينة دالة عليه (رفضت). فالإنسان هو الذي

⁽¹⁾ - الديوان، ص 52.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 54.

يرفض في العادة أما الزهرة فهي نبتة لا قدرت لها على الرفض أو القبول، والشاعر وظف هذا المجاز ليشخص المعنى (جعل الزهرة على هيئة إنسان رفض)، يساهم في تقوية المعنى وزيادته غموضاً وجمالاً، فالشاعر هنا يصف معاناته مع الحب وكيف رفضته ومنه فإن هذه الاستعارة هي استعارة مكنية.

د- الشكل الدرامي (الطباق):

وظف الشاعر الطباق في قصيده "كثبة" قوله:

... أيتها الأرض ...

لم تحضني حلمي

واحتضنت النهايات

سحناءها

وارتشفت دموع الأصيل⁽¹⁾

نلاحظ أن الشاعر وظف الطباق في كلمتي (لم تحضني، احتضنت)، فهو يخاطب أرض وطنه ويلومها على عدم مساعدته في تحقيق أحلامه، بحيث أنه كان يأمل من وطنه أن يحتويه ويحضنه كما تحضن الأم أولادها. فالطباق هنا سلبي بين كلمتين فالكلمة الأولى (لم تحضني) منافية بأداة نفي، أما الكلمة الثانية (احتضنت) مثبتة وذلك من أجل إبراز المعنى في القصيدة وتوضيحه عن طريق التضاد.

كما وظف الطباق في القصيدة نفسها يقول:

لم يزل نسباً للسماء

ولم يجعليه الدليل

أيتها الأرض ...

⁽¹⁾ - الديوان، ص 16-17.

يتناهى الحنين⁽¹⁾

الشاعر هنا يصور صورة جمالية "يطابق بين (السماء، الأرض)" فهو طباق إيجاب، فالشاعر يخاطب أرض وطنه التي عاش فيها من الظلم والمعاناة والمشاكل الحبيطة بها، بحيث أنه متمسك بالله ويدعوا الله أن يأمل بالراحة والطمأنينة والأمان في وطنه، وذلك من أجل إبراز المعنى وتوضيحه، وإضفاء نغمة موسيقية للقصيدة تشيد انتباه القارئ.

كما وظف الشاعر الطباق في قصيده "بع ظلك" يقول:

الثوب يبعد والأيام منسية

والشوق يزداد آه خلة الكبد

والشمس ترقق ذاك البجم ترقبه

والجن والإنس في جبل من المسد⁽²⁾

نلاحظ في هذا المقطع من القصيدة أن، الشاعر يطابق بين لفظي (الجن، الإنس) فالشاعر يبين حالة إمرأة أبي هب (عم النبي ﷺ) بحالة الجن والإنس فالشاعر يؤكد لنا صفتها السيئة التي كانت شديد العداوة مع الرسول ﷺ من أجل إيصال المعنى وإظهاره وتقويته، ومنه فإن هذا طباق ايجابي

وظف الطباق في قصيدة "الصوت الأخضر" يقول:

أتريد الأكتر؟

هل تخشى؟

أنا لا أخشى

فالصوت الأخضر

⁽¹⁾ - الديوان، ص 17.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 39 .

قد أورق قبل الإيراق⁽¹⁾

نلاحظ في هذا المقطع من القصيدة، أن الشاعر وظف الطباق في كلمتي (تخشى، لا أخشى) والذي يعتبر طباق سلبي، فالشاعر هنا يبين لنا أنه لا يخشى شيء بوجود الصوت الأخضر الذي يجعله يتفاعل به ويتطلع لحياة أفضل مما ساهم في تقوية معناه، كما أبرز الفرق الشاسع بين الوجه الإيجابي للمعنى (لا أخشى) والوجه السلبي له (تخشى).

كما وظف الشاعر الطباق في قصيدة "صمت وسمت" فيقول:

أفهل نقول؟

أنا لم أقل، أنا لن أقول ولا أقول

إذ إن قولي سوف تحرفه السيلول⁽²⁾

نلاحظ أن الشاعر وظف الطباق في كلمتي (أقول، لا أقول) فالشاعر هنا مصر على صمته وعدم البوح بما يحول في خاطره، إذ يرى أن صمته دليل على سلامته، فالطباق هنا طباق سلبي، فالكلمة الأولى (أقول) مثبتة، أما الكلمة الثانية (لا أقول) منافية وذلك من أجل إبراز المعنى وتوضيحه في القصيدة و تقوية المعنى.

كما وظف الشاعر الطباق في القصيدة نفسها يقول:

أو ما علمت بأن ليس وراء صمي

من وراء ...

نحن الوراء

تعب الأمام

⁽¹⁾ - الديوان، ص 41 .

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 44 .

نحن الورى

من ليس يجعل أمره صمتا

فليس من الورى

هذا الحقيقة "و السلام"⁽¹⁾

نلاحظ أن الشاعر وظف الطباق في كلمتي (الوراء، الأمام) بحيث أنه يفضل الصمت، لأن شخصية الشاعر بطبيعتها تميل إلى السر والكتمان ويبيّن أن صمته دليل على سلامته، فالطباق هنا طباق إيجابي، ويكمّن غرضه في القصيدة هو إبراز المعنى وتوضيحه، وإضفاء نغمة موسيقية للقصيدة تشد انتباه القارئ.

كما وظف الشاعر الطباق في قصيدة "بع ظلك" يقول:

ويا سيري

رأيت البدر في عينيه أصعادي ومنحدري

رأيت البرق في جبينه سر السر يذوي عن كراهيّة⁽²⁾

إن الشاعر في هذا المقطع من القصيدة يطابق بين لفظي (أصعادي ومنحدري) فالشاعر يتحدث عن ابنه، ويرى مستقبله وأحلامه في ابنه، بحيث أنه وصفه بالبدر، لأنه ينسّيه في آلامه وأحزانه التي عاشها فالطباق بين الكلمتين، وهو طباق إيجاب ويكمّن غرضه أنه يقوّي المعنى في القصيدة يزيدها جمالاً، وذلك من خلال بيان الوجه السلبي والإيجابي للمعنى.

⁽¹⁾ - الديوان، ص 44-45.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 44-45.

كما جاء في القصيدة نفسها:

يوم الوقف والعرض

وتفضحها سبيل الظلم والظلمة

تقديم والتمنس نورا وراءك⁽¹⁾

نلاحظ أن الشاعر وظف الطباق في كلمتي (الظلمة، النور) فالشاعر يشبه وطنه بالعتمة والظلمة من جراء المعاناة التي يمر بها وطنه، ومن الظلم الذي يعيشه، ويأمل بأنه سوف تزول عنه هذه الظلمة، ويعم النور في وطنه، فالطباق الذي وظفه الشاعر هو طباق إيجاب، يكمن غرضه في إبراز المعنى وتوضيح القصيدة، وإبراز الفرق الشاسع بين لفظي (الظلمة والنور).

كما نجده يقول في قصيدة "اختلاف إلى اللاءات" قول الشاعر:

آه، لعلك أنت الفجر والخلف

مهما تجاهلك ذاك الأمس آخره

فأول الخطو ينسيني فأعترف⁽²⁾

نلاحظ أن الشاعر وظف الطباق في كلمتي (آخره، أول) فالشاعر يصور لنا الوضع الذي يمر به وطنه ويبين لنا تطلعاته على المستقبل، ويؤكد لنا أنه في أول خطوة يتذكر ألمه وأحزانه، فالطباق الذي وظفه الشاعر طباق إيجاب ويكمن غرضه في إبراز المعنى وتوضيحه وإبراز الفرق الشاسع بين لفظي (أوله، آخره)

⁽¹⁾ - الديوان، 37-38.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 53.

جاء في قصيدة "صدى الجراح" يقول الشاعر:

حلمي هناك هنا وفي زمن التفجع قد شتق

أملي ويأسى موحبا ن الحلم بينهما غرق⁽¹⁾

نلاحظ في هذه الأبيات أنّ الشاعر وظّف الطباق بين كلمتي (أملي، يأسى) فالشاعر يصور لنا حالته وأمله في تحقيق أحلامه، إذ نجد أنّ له بصيص أمل في تحقيق ما يسعى إليه، فالطباق الذي وظفه الشاعر طباق إيجاب ويكمن غرضه في القصيدة هو إبراز المعنى وتوضيحه، وإبراز الفرق الشاسع بين الوجه الإيجابي للمعنى (أملي) والوجه السلبي له (يأسى).

2- الإيجاز:

أ- الإحالات: وردت الإحالات في ديوان لحظة وشاعر لوحishi في كثير من المواقع من بينها ذكر ما جاء في قصيدة "بع ظلك" إذ نجد الشاعر يقول:

بع ظلك الآن واقرأ سورة الصمد

واصعد إلى الشرفة الأخرى وخذ بيدي

فالليل وقع سفر الذاهبين وقد

جعلت رحلتنا شوقا - ضياء غد⁽²⁾

⁽¹⁾- الديوان، ص 54.

⁽²⁾- المصدر نفسه، ص 35.

نلاحظ هنا أن الشاعر أحال إلى سورة الإخلاص من خلال كلمة (الصمد) والتي هي السورة تعادل ثلث القرآن وذلك من خلال فضلها الذي يتمثل في الوقاية والحماية من الشرور، فهي سورة التوحيد فمن قرأها ثلاث مرات فهي بمثابة ختم القرآن، قال تعالى ﴿قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ * اللَّهُ الصَّمَدُ * لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُوْلَدْ * وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُواً أَحَدٌ﴾ [سورة الإخلاص 1-4]، فالشاعر هنا أحال إلى سورة الإخلاص ليبيّن مدى قوته وصموده.

وجاء في القصيدة نفسها قوله:

ويا قاف "الضياء هنا

سما الأمر

و"قاف" الأرض والسموات

ذاك الطيف والعمر⁽¹⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر وظف كلمة قاف التي قد تحيل إلى سورة (ق) وفضلها، فهي لها الفضل العظيم في حماية الإنسان من وساوس الشيطان، وتساعد على التقرب من الله، تجعل الإنسان يتذكر في خلق الله سبحانه وتعالى وقدرته المطلقة في هذا الكون قال تعالى: ﴿قَ وَالْقُرْآنُ الْمَجِيدُ (1) بَلْ عَجِبُوا أَنْ جَاءَهُمْ مُنذِرٌ مِّنْهُمْ فَقَالَ الْكَافِرُونَ هَذَا شَيْءٌ عَجِيبٌ (2) أَءِذَا مِنْتَا وَكُنْتَا تُرَابًا ذَلِكَ رَجْعٌ بَعِيدٌ﴾ [سورة ق 1-2-3]

كما يمكن أن تحيل لفظة (ق) إلى جبل الرسول (جبل النبي) كما يمكن أن تكون تحيل إلى الحرف الأول من اسم شخص ما.

كما ورد في قصيدة "بع ظلك" قول الشاعر:

⁽¹⁾ - الديوان، ص 36

فسر وأنظر وعلم نفسك الجلد

وسرا وقرأ عليهم آية الكرسي

إن السحب نازلة

وإن الغيمة السوداء نازحة⁽¹⁾

نلاحظ أن الشاعر هنا وظف كلمة (آية الكرسي) لإحالة إلى فضل قراءتها فهي الآية 255 من سورة

البقرة: قال تعالى: ﴿اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُومُ لَا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلَا نُوْمٌ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ مَنْ ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ إِلَّا بِمَا شَاءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ﴾ [البقرة 255] ، حيث ورد فيها بعض

أسماء الله الحسنى (الحي، القيوم، العلي، العظيم) ومن يقرأها بعد كل صلاة لا يحيل بينه وبين الجنة إلا الموت، من

قرأها في الصباح يحفظه الله حتى يمسي ومن يقرأها في المساء يحفظه الله سبحانه حتى يصبح، فالشعر هنا أحال إلى

هذه الآية لأنّه متطلّع إلى غذّ أفضل.

جاء في قصيدة "صدى الجراح" قول الشاعر

إبليس فوق رؤوسهم إبليس ها هو بصدق

فالشمس إن بزغت أذابت نجمهم نجم الفلق

يا دهرنا أين الجبال وأين من سد الرمق⁽²⁾

⁽¹⁾ - الديوان، ص 39.

⁽²⁾ - المصدر نفسه، ص 55.

نلاحظ هنا أن الشاعر وظف كلمة الفلق للإحالـة إلى سورة الفلق وما تحمله هذه السورة من فضل قال تعالى: ﴿قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ﴾ (1) مِنْ شَرِّ مَا خَلَقَ (2) وَمِنْ شَرِّ غَاسِقٍ إِذَا وَقَبَ (3) وَمِنْ شَرِّ النَّفَاثَاتِ فِي الْفَقَدِ (4) وَمِنْ شَرِّ حَاسِدٍ إِذَا حَسَدَ (5)﴾ [الفلق 1-5] ، فهي من سور المكـية يتم استخدامها لإخـاء الأسمـار وتجنب الحـسد والـعين تحفـظ الإنسان من كل شـر، وتسـاعد الإـنسان في الحصول على الرـزق، قـارئ سـورة الفـلق يـحظى بـنـعـمة النـظر إلى وجـه الله سبحانه وتعـالـيـ، فالـشـاعـر أحـالـ إلى هـذه السـورـة ليـحـمـي نـفـسهـ من شـرـورـ الشـياـطـينـ.

ورد في قصيدة "اختلاف إلى اللاءات" قول الشاعر:

ما بين كـرـ وـسـفـ رـحـتـ مـرـقـبـاـ
قـمـيـصـ يـوـسـفـ كـيـ يـتـمـنـ اـدـرـفـواـ
ما الـبـوـحـ؟ وـالـرـمـنـ الـمـنـسـيـ أـوـقـفـيـ⁽¹⁾

نلاحظ هنا أن الشاعر وظف كلمة (قميص يوسف) التي تحـيلـ إلى سـورـة يوسفـ، قال تعالى: ﴿أَذْهَبُوا بِقَمِيصِي هَذَا فَالْقُوْهُ عَلَى وَجْهِ أَيِّ يَأْتِ بَصِيرًا وَأَتُوْنِي بِأَهْلِكُمْ أَجْمَعِينَ﴾ [يوسف 93] فـقمـيـصـ يـوـسـفـ هـنـا سـاعـدـ علىـ ردـ بـصـرـ والـدـهـ بـعـدـ أـنـ اـيـضـتـ عـيـنـاهـ مـنـ كـثـرـ الـبـكـاءـ عـلـىـ يـوـسـفـ، وـفـيـ قولـ الشـاعـرـ: قـمـيـصـ يـوـسـفـ كـيـ يـتـصـ ماـ ذـرـفـواـ تـرـىـ أـنـهـ مـرـتـبـطـ بـجـهـ الـآـيـةـ فـالـشـاعـرـ هـنـاـ اـسـتـحـضـرـ هـذـهـ الـجـمـلـةـ (قمـيـصـ يـوـسـفـ) لـيـشـريـ شـعرـهـ وـيـزـيدـهـ وـضـوـحاـ لـلـمـعـنـىـ، كـمـاـ يـمـكـنـ أـنـ يـحـيـلـ قـمـيـصـ يـوـسـفـ إـلـىـ الـحـادـثـةـ الـتـيـ اـتـهـمـوـهـ بـالـبـاطـلـ فـيـ قـولـهـ تعـالـيـ: ﴿وَشَهَدَ شَاهِدٌ مِنْ أَهْلِهَا إِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ قُبْلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ الْكَاذِبِينَ﴾ (26) وَإِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ دُبُّرٍ فَكَذَبَتْ وَهُوَ مِنَ الصَّادِقِينَ (27) فَلَمَّا رَأَى قَمِيصَهُ قُدَّ مِنْ دُبُّرٍ قَالَ إِنَّهُ مِنْ كَيْدِكُنَّ إِنَّ كَيْدِكُنَّ عَظِيمٌ﴾ [يوسف 26-27-28].

⁽¹⁾ - الـديـوانـ، صـ 51ـ.

كما يمكن أن يحيل قميص يوسف إلى المكيدة التي دبروها إخوته وقاموا بتلطيخ قميصه بالدماء، بحيث رجعوا إخوته إلى الديار وأخبروا والدهم أن الذئب أكل يوسف، وقميصه الملطخ بالدماء دليل على كلامهم من أجل أن يبنوا أن كلامهم صحيح، فقال تعالى: ﴿وَجَاءُوكُلَّاً قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ كُلَّ سَوْلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبَرُ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ﴾ [يوسف 18].

قد جاء في قصيدة "بع ظلك" قول الشاعر

والمشتري ظل طول الليل تنظرنا

ليعلن السر قبل السبت والأحد

والسامري بكى سرا وودعه⁽¹⁾

نلاحظ أن الشاعر وظف لفظة "السبت" التي تحيل إلى اليهود، في يوم السبت هو يوم عبادة عند اليهود أو هو اليوم الأسبوعي المقدس ويبدأ من ليلته، فعند غروب الشمس يوم الجمعة تبدأ ربة البيت في إشعال شمعة السبت وسمى نور السبت أو أضواء السبت وهي مصابيح خاصة وأضواء زائدة عما هو معتاد، وأنباء هذه الإضاءة تدعوا في صلاتها أن يبارك الله عملها وأسرتها وكثير من الأعمال يحرم مزاولتها في هذا اليوم. كما نجد وظف لفظة (الأحد) والتي تحيل إلى النصارى، إذ أنهم يعتبرون يوم الأحد هو يوم عبادة بسبب حدوث قيمة يسوع في يوم الأحد حسب معتقداتهم المسيحية، إذ تقام الصلوات يوم الأحد بصلاة جماعية أسبوعية خاصة وفيها يجتمعون المصلون في الكنائس وتم الصلاة فيه بشكل جماعي، لكنها لا تتقيد بالحظر التام كما هو الحال الموجود في سبت اليهود.

⁽¹⁾ - الديوان، ص 39.

خاتمة

من خلال دراستنا لظاهرة التناص في ديوان "لحظة وشاعر" لناصر لوحishi، خلصنا إلى مجموعة من

النتائج هي:

- لم يرد مصطلح التناص بهذه التسمية بالذات في المعاجم العربية القديمة، وإنما ورد معناه من كلمة (النص)

والذي من معانيه الارتفاع - الحركة - الإظهار.

- من بين مصطلحات التناص نجد: التفاعل النصي والبنيات النصية - المتعاليات النصية - التعالق النصي

وغيرها...

- للتناص أربعة أشكال أو أنواع والتي تمثل في التناص الديني والتناص الأدبي والتناص التاريخي والتناص

الأسطوري.

- من أهم وظائف التناص نجد: الوظيفة الجمالية - الوظيفة الأدبية - الوظيفة الثقافية ...

- التناص عبارة عن عملية امتصاص للنصوص السابقة أوأخذ من النصوص والأعمال السابقة وتدخلها مع

نصوص لاحقة.

- لم يرد مصطلح التناص بهذه التسمية عند العرب القدماء إنما جاء على أشكال مختلفة منها: السرقة،

التضمين، الاقتباس، المعارضات الشعرية وغيرها.

- لم يتفق العرب المحدثين على ترجمة مصطلح التناص إلى تسمية واحدة، إذ نجد سعيد يقطين يسميه بالتفاعل

النصي ومحمد بننيس يسميه بالنص الغائب.

- من بين أنماط التناص نجد: التشويش والإضمار أو القطع والبالغة والقلب أو العكس.

- وظف الشاعر ناصر لوحishi أنواعاً مختلفة من التناص في ديوان لحظة وشاعر:

- التناص الديني والذي ركز عليه الشاعر في ديوانه؛ حيث نجده اقتبس من القرآن الكريم فكانت تناصات مع

قصة يوسف عليه السلام وقصة عيسى عليه السلام وقصة مريم عليها السلام، أما من الحديث الشريف فنجد أنه

قليلاً مقارنة بالتناص مع القرآن الكريم؛ فقد اقتبس لفظة (يزملي) من حديث صحيح محمد صلى الله عليه وسلم، كما اقتبس من دعاء الرسول صلى الله عليه وسلم كما نجده اقتبس من الإنجيل وذلك من خلال عبارة (العشاء الأخير).

التناص الأسطوري نجده استحضر شخصية خيالية من قصة ألف ليلة وليلة (السنديbad).

التناص التاريخي: استحضر شخصيات تاريخية أمثال قارون، السامری واللذان يمثلان رمزاً للظلالة، كما تناص مع أحد أهم المعلم التراثية في الجزائر (أوراس).

- وظف الشاعر ناصر لوحishi في ديوانه لحظة وشاع آليات التناص منها:

- التكرار والذي كان مسيطرًا في شعره ليؤكّد ما يقوله.

- الجناس، كما نجده هو آخر متوفّر بكثيرة في ديوانه وذلك لبعض الشعر ليعطي نغماً موسيقياً.

- الاستعارة كانت هي الأخرى موجودة بشكل وفير في ديوانه هذا وذلك ليعطي قصيده بعد جمالي ولزيـد من غموض شعره.

- كما نجده وظف الإحالة لزيـد من غموض شعره وذلك من خلال الترميز، إذ نجده أحـال إلى بعض من الآيات من القرآن الكريم (سورة ق، سورة الإخلاص، آية الكرسي).

في حين لم نجد بعض آليات التناص التي سبق وتطرقنا لها في الفصل النظري مثل: الشرح.

مُحَمَّد

التعريف بالشاعر

الدكتور ناصر لوحishi، أستاذ مادياتي النحو والعروض، وموسيقى الشعر بقسم اللغة العربية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة "الأمير عبد القادر" - قسنطينة - الجزائر، وأستاذ ماتي العروض ومصادر اللغة بقسم اللغة العربية جامعة "الأخوة متوري" ، الجزائر، نال في العام 1996م درجة الماجستير في اللغة والأدب بجامعة "مولودي معمر" مدينة تizi وزو - الجزائر، نال في العام 2006م درجة الدكتوراه الدولة في اللغة والأدب بجامعة "مولودي معمر" - مدينة تizi وزو - الجزائر، شغل من العام 2000م إلى 2003م منصب رئيس اللجنة البيداغوجية بجامعة "الأمير عبد القادر" - قسنطينة - الجزائر، شغل أثناء العام الجامعي 2003-2004م منصب رئيس قسم اللغة العربية، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة "الأمير عبد القادر" قسنطينة - الجزائر، شغل أثناء العام الجامعي 2006-2007م منصب رئيس اللجنة العلمية بقسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة "الأمير عبد القادر" قسنطينة.

له مؤلفات علمية في اللغة والأدب ودواوين شعرية وقصص للأطفال.⁽¹⁾

⁽¹⁾- ناصر لوحishi، المرجع في العروض والقافية، دار جسور للنشر والتوزيع، ط 1، الجزائر، 1931-2010.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

1- المصادر والمعاجم:

1. أحمد رضا: معجم متن اللغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، د ط، 1989.
2. ابن منظور: لسان العرب، مادة نصص، مج 7، دار صادر، بيروت، ط 3، د ت.
3. ناصر لوحيسى: لحظة وشاعر، مطبعة هومه، الجزائر، د ت.

2- المراجع

1. أحمد الزغبي: التناص نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 2، 2000.
2. أحمد جبر شعث، جماليات التناص، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، الأردن، 2013-2014.
3. أحمد ناهم: التناص في شعر رواد دراسة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 2004.
4. جونثان كار: النظرية الأدبية، تر: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د ط، 2004.
5. حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث الرغوثي أنموذجاً، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2009.
6. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحر: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجليل للنشر والتوزيع والطباعة، د ط، بيروت، لبنان، د ت.
7. سعيد يقطين: افتتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2003.
8. سليم بن عبد الملالي، محمد بن موسى آل نصر: الاستيعاب في بيان الأسباب، دار ابن الجوزي للنشر والتوزيع، المجلد الثالث، الطبعة الأولى، 1465هـ.

9. أبو الطيب المتنبي: ديوان المتنبي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 2003.
10. عبد الجليل مرتاض: التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، 2011.
11. عبد الرحمن طالب: موسوعة الأحاديث النبوية [بيض - جمع]، ج4، موفم للنشر، الجزائر، 1995.
12. عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1972.
13. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود شاكر، دار المدى للطباعة والنشر، جدة، المملكة العربية السعودية، د. ت.
14. عبد الله الغدامي: الخطيئة والتفكير من البنوية إلى التشيريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998.
15. عز الدين المناصرة: علم التناص والتلاص (نحو منهج عكبوتي تفاعلي)، دار مدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014.
16. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، د ط، القاهرة، مصر، 1997.
17. فاتح محمد أبو بكر أبو زيان، فليح مصطفى السامرائي: توظيف التناص لغويًا في الخطاب الشعري، قسم الأدبي العربي والنقد، كلية اللغات، جامعة المدينة العالمية، د. ت.
18. ليلى شعبان،شيخ محمد رضوان، سهام سالمه عباس: التناص السيميائي في تحليل النص الأدبي، مجلّة جامعة "عبد الرحمن الفيصل" ، مجلد1، العدد 33.
19. محمد بنيس: حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988.

20. محمد عبد العظيم: في ماهية النص الشعري، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1998.
21. محمد عزام: النص الغائب بتحليلات التناص في الشعر العربي، منشورات الحاذ الكتب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2001.
22. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1992.
23. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث "إتجاهاته وخصائصه الفنية"، دار العرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
24. محمود درويش: مدح الظل العالي، قصيدة تسجيلية، دار العودة، بيروت، ط4، 1983.
25. محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، قافية المهمزة والذال، ج1، دار الكتب المصرية للطباعة والنشر، 1942.
26. منير فوزي: صورة الدّم في شعر أمل دنقل، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1995.
27. ناصر لوحيسى: المرجع في العروض والقافية، دار جسور للنشر والتوزيع، ط 1، الجزائر، 1931-2010.
28. نكلة فيصل الاحمد: التفاعل النصب _التناسية النظرية والمنهج_، مؤسسة اليمامة، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 2006.
29. هادية السالمي: التناص في القرآن الكريم (دراسة سيميائية للنص القرآني)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2014.

30. أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحرير: مفید قمیحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1989.

31. يوسف حسن بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1973.

3- الدوريات والمحالات العلمية:

1. حسن البنداري وآخرون: التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد 11، العدد 2، 2009.

2. محمد سي أحمد: التناص في النقد العربي الحديث، كلية الآداب والفنون، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، العدد 1، المجلد 2، جوان 2020.

4- الرسائل الجامعية والمذكرات:

1. صوافي بوعلام، محددات الأنما والآخر في المتن الروائي الجزائري الجديد، أطروحة مقدمة لنيل الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة أحمد بن بلة، وهران، الجزائر، 2015.

2. منال بنت عبد العزيز العيسى، الذات المروية على لسان الأنما، دراسة في نماذج الرواية العربية، أطروحة دكتوراه، جامعة الملك سعود، كلية الأدب، المملكة العربية السعودية، 2010.

5- الواقع الإلكتروني:

1. ابتسام مهران: خطوات التحليل السيميائي، على الرابط:

فهرس المحتويات

الصفحة	العنوان
	شكر وعرفان
أ	مقدمة
06	المدخل: السيميائية وتحليل النصوص
	الفصل الأول: مفاهيم حول التناص
09	1- تعريف التناص
09	أ- لغة
09	ب- اصطلاحا
10	2- التناص عند الغرب
15	3- التناص عند العرب القدامى
19	4- التناص عند العرب المحدثين
23	5- مفاهيم التناص
24	6- أنماط التناص
25	7- مستويات التناص
26	8- آليات التناص
26	1-8- التمطيط
27	2-8- الإيجاز
27	9- أنواع التناص
28	1-9- التناص الديني
28	2-9- التناص التاريخي
29	3-9- التناص الأدبي
30	4-9- التناص الأسطوري
30	10- وظائف التناص

	الفصل الثاني: أنواع وآليات التناص في ديوان لحظة وشاعر لناصر لوحishi
34	1- أنواع التناص
34	1-1- التناص الديين
46	2-1- التناص الأدبي
49	3-1- التناص التاريخي
51	4-1- التناص الأسطوري
52	2- آليات التناص
52	1-2- التمطيط
52	أ- الجناس
61	ب- التكرار
72	ج- الاستعارة
86	د- الشكل الدرامي (الطبق)
91	2- الإيجاز
91	أ- الإحالات
97	خاتمة
100	الملاحق
102	قائمة المصادر والمراجع
107	فهرس المحتويات