

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى جيجل

قسم اللغة والأدب العربي



كلية الآداب واللغات

مذكرة بعنوان:

التناص بين الدراسات اللسانية الحديثة والمفاهيم النقدية القديمة

- مفدي زكريا أنموذجاً -

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

من إعداد الطالبتين:

- حسنى كريكت

- سهيلة بوعنيقة

الأستاذ مختار قندوز رئيساً

الأستاذ كمال فينش مشرفاً

الأستاذ نور الدين سعيداني

السنة الجامعية : 2018/2017

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

رعاء

بسم الله الرحمن الرحيم
=====

فاعلم أنه لا إله إلا الله

اللهم ارزق قارئنا فتوح العارفين وصحبة الصالحين وشهادة المجاهدين

وعلم الأنبياء والمرسلين

وعمر نوح وبشرى يعقوب وحلم إبراهيم وغنى سليمان وجمال يوسف

وقوة موسى وصبر أيوب وبلاغة هارون

وشفاعة محمد صلى الله عليه وسلم

يارب العالمين

اللهم صل و سلم و بارك علي سيدنا محمد و علي آله

و صحبه و سلم و الحمد لله رب العالمين.

شكر وتقدير

بسم الله الرحمن الرحيم

باسمك اللهم بدأنا وباسمك ختمنا و بعونك وفقنا لهذا العمل المتواضع اللهم

إن أصبنا فمنك، وإن أخطانا فمن أنفسنا ومن الشيطان .

اللهم لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك على ما وفقنا

إليه في هذا العمل.

إلى الذين سهروا على نجاح هذا العمل ، إلى كل من حمل هم هذا العمل

إلى جانبنا ، إلى كل من ساهم في وصوله إلى الرحلة التي هو عليهما

و نخص بالذكر والشكر الأستاذ ** فنيش كمال ** كما نتقدم بالشكر

الجزيل وكامل التقدير إلى كل من كانت له بصمة في هذا العمل المتواضع

من قريب أو من بعيد ، كما نشكر الذين سهروا وحرصوا على كتابة هذا

البحث .

حسنى كويكط

سميلة بوغنيقة

مقدمة

ظهرت في الساحة النقدية عدة دراسات نقدية من أهمها "ظاهرة التناص"، وقد أصبح التناص فكرة سائدة في الممارسات النقدية الغربية في ستينيات القرن الماضي، فما أكثر عناوين الكتب والمقالات التي تحمل مصطلح التناص، والتي تؤكد شيوع هذه الفكرة في التداول النقدي الغربي، الأولى كمصطلح نقدي نجده يرد في بداية الأمر ضمن الحديث عن الدراسات اللسانية، ولقد اهتم النقاد بما نادى به دي سوسير وعملوا على دراسته دراسة معمقة، ومحاولة تطوير ما جاء به، ومن أهم ما انبثق عن هذا العلم الجديد "نظرية التناص" التي أشار إليها باختين، ثم حاولت الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا "Julia Kristeva" التعمق في دراسته، كما جاء جيران جينيت "Gérard Genette" ليفصل أكثر في التناص. ولم يكن الناقد العربي المعاصر بعيدا عما تموج به الساحة الغربية من أفكار ورؤى جديدة، فقد تلقف فكرة التناص وحاول تطبيقها على الأدب العربي منذ نهاية السبعينيات وأوائل الثمانينيات من القرن العشرين، وقدم دراسات متنوعة على المستويين النظري والتطبيقي منها دراسات النقاد: محمد بنيس، محمد مفتاح، عبد الملك مرتاض.

وجاء اختيارنا لهذا الموضوع الموسوم بـ "التناص بين الدراسات اللسانية الحديثة والمفاهيم النقدية القديمة" تلبية لعدة أسباب منها: سعينا للإلمام والإحاطة بظاهرة التناص التي شغلت الساحة النقدية الغربية والعربية وتبلورت حديثا، بعد أن كانت أصولها الأولى وجذورها نظرية المحاكاة عند الغرب، أما عند العرب فقد عرفت بعدة تسميات وبهذا حاولنا عقد مقارنة حول التناص، ورغبة منا في التطرق إلى التناص كتقنية جديدة معاصرة، وذلك بالكشف عن ماهيته الأدبية، وأهميته في الدراسات النقدية الحديثة، إلا أننا تناولنا التناص كمصطلح نقدي معاصر من حيث البلورة، وقديما من حيث التداول، وبسبب عكوف الدراسات الأدبية الحديثة على جنس الشعر في أدبنا العربي عامة، وأدبنا الجزائري خاصة، وهذا ما جعلنا نختار شعر مفدي زكريا (ديواني "اللهب المقدس" و"الإيذاة الجزائر") لتطبيق التفاعل النصي بمختلف مجالاته، وكذلك بسبب إعجابنا الكبير بأعمال مفدي زكريا المشبعة بما يخدم نظرية التناص.

والهدف من هذه الدراسة هو محاولة رصدنا لظاهرة التناص عربيا، ومحاولة تطبيقه على ديواني مفدي زكريا واستظهار تداخل هذين النصين الحاضرين (اللهب المقدس وإلياذة الجزائر) مع النصوص الأخرى الغائبة.

ولقد جاءت إشكالية هذه الدراسة كمايلي: كيف تجلى التناص في المفاهيم اللسانية القديمة والدراسات اللسانية الحديثة في الساحتين الغربية والعربية؟. ومنها تفرعت عدة تساؤلات جزئية:

- كيف تبلور مصطلح التناص عند النقاد الغربيين؟ وكيف تلقفه واستقطبه النقاد العرب بعد ذلك؟.

- كيف تجلّى التداخل النصي (التناص) في شعر مفدي زكريا من خلال ديوانيه "اللهب المقدس وإلياذة الجزائر"؟ وهل استطاع أن يبرزه بشكل واضح في هذين النصين؟ وأي من التناصات كان المهيمن فيهما؟.

ولم يحظ هذا البحث بقديم السبق إلى هذا الموضوع فقد سبقته عدة دراسات منها: "المعجم الديني في إلياذة مفدي زكريا" لشقراي فتيحة" و"التناص عند مفدي زكريا".

تبعنا خطة من أجل ضبط هذه الدراسة التي تتميز بالتشعب والتوسع، والتي جاءت مكونة من: مقدمة، مدخل، وفصلين الأول نظري والثاني تطبيقي، وخاتمة، وملاحق.

تحدثنا في المدخل عن المفاهيم العامة للتناص، ثم تناولنا في الفصل الأول التناص قديما في الساحتين النقديتين الغربية والعربية ثم عرجنا إلى التناص حديثا في الساحتين النقديتين الغربية والعربية، ثم جاء الفصل الثاني الذي حاولنا فيه إسقاط التناص بمختلف مجالاته (الديني، الأدبي، التاريخي، الأسطوري)، لتأتي الخاتمة كحوصلة لأهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة، أما بالنسبة للملاحق فأدرجنا فيها التعريف ببعض الشخصيات البارزة في مجال التناص التي تطرقنا إليها فيما سبق.

ولقد اعتمدنا في إنجاز هذه الدراسة على عدة مصادر ومراجع منها: علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي) لعز الدين المناصرة، والتناص التراثي (الرواية الجزائرية أمودجا) لسعيد سلام، وأيضا تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) لمحمد مفتاح.

أما بخصوص المنهج الذي اعتمده في إعداد هذه الدراسة فقد ارتأينا أن المنهج المناسب في الفصل الأول هو المنهج التاريخي نظرا لطبيعة هذا الفصل، أما الفصل الثاني فكان الأنسب له المنهج الوصفي التحليلي.

ولقد واجهتنا صعوبات عديدة أعاقت سير هذه الدراسة ومنها:

- تشعب موضوع الدراسة وتوسعه مما صعب علينا عملية الإلمام بتفاصيله، والإمساك بأهم النقاط التي نخدمنا.

- كثرة المراجع وتعدد الدراسات التي تتحدث عن التناص، وهذا ما شكل عائقا أمامنا في انتقاء المادة التي تناسب موضوعنا.

وفي الأخير نتقدم بالشكر والعرفان لكل من مدّ لنا يد العون وساعدنا في إنجاز هذا العمل سواء من قريب أو من بعيد بداية من الأستاذ الفاضل المشرف "فينيش كمال" الذي لم ييخل علينا بتوجيهاته القيمة

ومساعداته الكبيرة، كما لا ننسى الأستاذ المحترم "سعيداني نور الدين" الذي ساعدنا هو بدوره في إنجاز هذا العمل، ولم يدخر جهدا في تقديم العون لنا.

ولكم منا فائق التقدير والاحترام.

المدخل:

مقاربة نظرية حول التناس

المبحث الأول: ماهية التناس

المطلب الثاني: التعريف اللغوي للتناس

المطلب الثاني: التعريف الاصطلاحي للتناس

المبحث الثاني: دراسة نظرية حول التناس

المطلب الأول: أنواع التناس

المطلب الثاني: مصادر التناس ومستوياته

المطلب الثالث: وظائف التناس

المطلب الرابع: مجالات التناس

المطلب الخامس: أهمية التناس

المبحث الأول: ماهية التناص.

المطلب الأول: التعريف اللغوي للتناص.

تعددت تعريفات التناص في المعاجم العربية منها:

ما جاء في معجم العين: «نصص: نصصتُ الحديث إلى فلان نصا، أي رفعتَه، قال:

ونص الحديث إلى أهله فإن الوثيقة في نصه

والمَنْصَة: التي تقعد عليه العروس. ونصصت ناقتي: رفعتها في السير. ونصُّ كل شيء: منتهاه، و [...] وأنصتَه: استمعت له، ومنه قوله سبحانه وتعالى: "أنصتوا" [الأعراف:204]».¹

كما ورد في لسان العرب: «نصَّص: النَّصَّ: رفعك الشيء. نصَّ الحديث ينصه نصًّا: رفعه وكل ما أظهر فقد نُصَّ. [...] يقال: نص الحديث إلى فلان أي رفعه. وكذلك نصصته إليه. ونصَّت الظبية جيدها: رفعته، [...] والنص والنصيص: السير الشديد والحث. ولهذا قيل: نصصت الشيء رفعته، ومنه منصة العروس، وأصل النص أقصى الشيء وغايته».²

أما في محيط المحيط فقد جاءت كلمة "نص" كما يلي: «نصَّ [ن . ص . ص] نصَّ، يُنصُّ، نصَّ، نصيصٌ. "نصَّ الشواء": صوت على النار. "نصت القدر"، نشت، غلت. نصُّ - ج: نصوص. [ن ص ص]. [مص - نص]: الكلام المنصوص. "نص نثري": قطعة نثرية. [...] "نصُّ حكم": القرار الصادر من. [...] "نقل أفكاره بنصها" اطلع على الوثيقة بنصها الحرفي. وقال في التعريفات النص ما ازداد وضوحا على الظاهر بمعنى في المتكلم وهو سوق الكلام لأجل ذلك المعنى».³

نلاحظ أن المعاجم العربية اعتمدت كلمة "نص" من مادة "نصص"، بدل كلمة "تناص" لأن كلمة نص جزء من مصطلح التناص، بغض النظر عن طبيعة التسميات المرتبطة بهذا المصطلح، وتنوعها. كما نلاحظ أيضا إجماع المعاجم العربية على أن النص هو: كل ما هو ظاهر، كما أنه أقصى الشيء وغايته ومنتهاه.

¹ - الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، (ك - ي)، دار الكتب العلمية، ج4، ط1، لبنان، 2003م، ص228.

² - جمال الدين أبي الفضل محمد مكرم ابن المنظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، (نصص)، مج 14، دار صادر للطباعة والنشر، ط4، بيروت، 2005م، ص ص 271، 272.

³ - بطرس البستاني، محيط المحيط، (باب النون)، مج9، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 2009م، ص ص 134، 135.

المطلب الثاني: التعريف الاصطلاحي للتناص

يعد التناص من المفاهيم الأساسية التي شغلت مساحة كبيرة في النقد الأدبي، فقد أخذ كل اتجاه نقدي هذا المصطلح بما يخدم نظريته إلى النص، نظرا للعلاقة الوثيقة بين النص والتناص، فهذا الأخير هو الذي يهب النصوص قيمتها ومعناها. «ويعتبر التناص من المفاهيم النقدية الأساسية التي تنتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية وبالتحديد إلى النقد الماركسي، الذي أعاد النظر في كثير من مسلمات نظرية الأدب الحديثة سيما المتعلقة منها بالتفكير البنيوي. وصار بذلك مفهوما مشهورا متأبيا عن الإذعان، كل يحاول امتلاكه وضمه إلى مجال تخصصه، فاشتغل به البويطقي، والسيميوطيقي، والأسلوبي والتداولي، والتفكيكي، رغم ما بين هذه الاختصاصات من اختلافات وتناقضات».¹

ونشير هنا إلى أن مفهوم التناص حظي باهتمام كبير، إذ حاول النقد الماركسي التطوير في آلياته، لتصبح أكثر نضوجا وتطورا، وحضورا في مختلف المجالات فنجد في: مجال الأسلوبية، وفي مجال السيميائية، وفي مجال التداولية والتفكيكية، كل مجال حسب تخصصه رغم وجود فروقات متباينة.

وكتدعيم للفكرة السابقة «فقد اختلفت تصورات الدارسين حول تعريف هذا المفهوم النقدي وضبط فعاليته النقدية، إذ أدرجه بعضهم ضمن الشعرية التكوينية، فيما تناوله البعض الآخر في إطار جمالية التلقي، واعتبره آخرون من مكونات لسانيات الخطاب الذي تتحكم فيه نصية النص، ورغم اختلاف هذه المقاربات، فإن مفهوم التناص ظل محافظا على وظيفته النقدية»²

وهذا دليل على أن التناص مفهوم واسع يصلح للدخول في إطار كل نظرية وضع فيها دون نسيان التصوير بما يصلح في كل مجال، فالتناص بالضرورة يختلف من جمالية التلقي إلى الشعرية التكوينية وصولا إلى لسانيات الخطاب، مع إبقاء الوظيفة النقدية للتناص.

¹ - عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)، تق محمد العمري، إفريقيا الشرق،

(د،ط)، المغرب، 2007م، ص 17.

² - عبد القادر بقشي، المرجع نفسه، ص 18.

ولقد تعددت تعاريف التناص لتعدد المناهج والمفاهيم ومنها: «التناص هو الفعل الذي يعيد بموجبه نص ما كتابة نص آخر، والمتناص هو مجموع النصوص التي يتماس معها عمل ما، قد لا يدركها صراحة (إذا كان الأمر يتعلق بالإيجاء)، أو تكون مندمجة فيه (في مثل الاستشهاد)».¹

فالتناص كما قلنا سابقا هو كتابة نص وفق نص آخر، ويرتبط به مصطلح "المتناص"؛ والذي نقصد به مجموعة النصوص التي يتلقى معها النص الجديد ويأخذ عنها فكرتها أو موضوعها بطريقة إيجابية أو مباشرة.

فالتناص هو إحياء لنص أو عدة نصوص سابقة في نص لاحق، إلا أن الكيفية في إحياء هذا النص أو هذه النصوص تختلف، فقد يكون هذا الإحياء كلياً بالإتيان بالنصوص كما هي أو عن طريق الاكتفاء بجزء من هذه النصوص، سواء في فكرتها أو في أسلوبها، إما نفيًا كلياً أو جزئياً، وبكيفية مختلفة. إما عن طريق الاجترار أو عن طريق الامتصاص أو عن طريق التحاور، ولا يشترط في أخذ النص من نصوص أخرى أن تكون أدبية، فقد تكون ذات طبيعة تاريخية، اجتماعية، سياسية، أو دينية.² ف«أما التناص بالمفهوم الحديث لا يعني مجرد اجترار للنصوص المقتبسة أو امتداد أفقي لها، وإنما يقوم أصلاً على فتح حوار مع النص المقتبس بهدف توظيفه وإعادة إنتاجه، ربما برؤية مختلفة قد تنتهي إلى حد المفارقة».³

من خلال هذا القول نشير إلا أن التناص بالمفهوم الحديث يختلف عن التناص بمفهومه القديم، فقد تطور وأصبح لا يقتصر على الأخذ من النصوص فقط، ووضعها في طيات النص الجديد، بل هو بمعنى آخر يؤدي إلى إحداث علاقة تواصل وذلك بخلق نقاش وحوار مع النص المقتبس، من أجل استخدامه والاستعانة به وإعادة إنتاجه، وخلق طريقة مختلفة تماماً عن النص الأول، قد تنتهي إلى حد المفارقة؛ أي اختلاف النص الحاضر عن النصوص السابقة، أو المعاصرة له التي اقتبس منها في الأفكار أو المبادئ أو التصورات. «ولقد كان مفهوم

¹ - نتالي ببيقي- غروس، مدخل إلى التناص، تر عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، (د.ط)، سورية 2012م، ص 11.

² - ينظر: عبد الحليم ريوقي، مقاربات بين النقد الغربي الحديث والنقد العربي القديم (التناص أنموذجاً)، مجلة دراسات أدبية، ج 2، مركز البصيرة، الجزائر، 2008م، ص 93، 94.

³ - حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوتي أنموذجاً)، دار كنوز للمعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط 1، الأردن، 2009م، ص 30.

"التناس" هو مسلمة يعني "أن الكلمة لا تكون وحدها أبدا مرتبطا بـ دي سوسير"¹ من خلال انتباهه إلى الخاصية التفاعلية للغة.²

إن "دي سوسير" "Ferdinand de Saussure" هو أول من تحدث عن خاصية التفاعل بين الكلمات، فالكلمة أيا كان نوعها لا يمكن أن تستقيم وحدها، فلا بد من كلمة أخرى أو كلمات تتفاعل معها، أو تتشارك فيما بينها في سياق معين من أجل إنتاج جملة مفيدة تحمل دلالة معينة، باعتبار أن "دي سوسير" اهتم بحدود الجملة فقط ولم يتجاوزها إلى الخطاب (النص)، فهو يرى بذلك أن اللغة تتفاعل فيما بينها، بل وهذا التفاعل لا بد منه لأن كل مفردة بمفردها لا تشكل أي حدث لغوي، أما إذا اجتمعت مفردة مع مفردة أخرى أو مفردات فإننا نحصل على جملة، وهذا لا يعني أن الكلمة وحدها ملغاة بل إنها تتعبّر أساسا لبناء أي جملة وبذلك فالجملة لا تستغني عن الكلمة أبدا.

فمثلا: كلمة "زيد" مفردة غير منتظمة في جملة فهي لا تعطينا معنى، أما إذا وضعناها في جملة فنقول مثلا: حفظ زيد الدرس، فإننا نحصل بالضرورة على معنى معين ألا وهو: زيد قام بحفظ الدرس، وبهذا فالكلمات عند سوسير تتفاعل فيما بينها لتحدث لنا تراكيب وهي التي تخلق لنا معان جديدة.

فرغم أن "دي سوسير" لم يأت بمصطلح التناس صريحا ولم يكن التفاعل عنده قائما بين النصوص كما هو عليه الآن، إلا أن حديثه عن الخاصية التفاعلية للغة يعتبر نواة التأسيس لفكرة التناس، ثم جاء بعده باختين "Mikhail Bakhtine" بمصطلح الحوارية التي ترتبط ارتباطا مباشرا بالتناس.

إلا أن هناك اتفاقا صريحا وعالميا بين النقاد على أن مصطلح التناس ظهر لأول مرة وتبلور مع البلغارية "جوليا كريستيفا" "Julia Kristiva"، متخذة من مفهوم الحوارية عند باختين الروسي منطلقا رئيسا لها.³

أما التناس في النقد العربي فنجد مفردة نقدية حديثة، وهي تعريب للمصطلح الإنجليزي "Intertextuality"، وقد مر بعدة ترجمات نتيجة اختلاف المترجمين العرب في تعريبه، فمنهم من عرّبه إلى "النصوصية"، وآخرون سموه "التداخل النصي"، وهناك من استخدم "تواشج النصوص"، وتداخلها بالإضافة إلى

¹ - مصطفى السعدني، في التناس الشعري، منشأة المعارف، (د،ط)، الإسكندرية، (د،س)، ص91.

² - ينظر: عبد القادر بقشي، المرجع السابق، ص18.

³ - ينظر: عز الدين المناصرة، علم التناس المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2006م، ص138.

التناس. ¹ فقد عرف التناص بأنه: «تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة تشكيلا وظيفيا فيغدوا النص المتناس خلاصة لعدد من النصوص التي أمحت الحدود بينها». ² ومن خلال هذا القول نرى بأن النقاد العرب لم يخرجوا عن تعريف النقاد الغربيين للتناص، بل ساروا على نهجهم.

كما صرح عبد الله الغدامي في كتابه الخطيئة والتكفير أن مصطلح التناص يقابل ما اصطلح عليه القدماء بالسرقات، وهو حسب رأيه: «نظرة جديدة نصحح بها ما كان الأقدمون يسمونه السرقات أو وقع الحافر على الحافر بلغة بعضهم». ³ نرى هنا بأنه أرجع مصطلح التناص إلى مصطلح السرقات الذي كان معروفا عند العرب القدماء، حيث يرى أن التناص تصحيح لما كان شائعا عنه من مصطلحات، وهو بذلك امتداد وتطور لها.

نستنتج في الأخير أن التعريفات الاصطلاحية التي قدمت لمفهوم التناص كانت متعددة وذلك لارتباطها بتعدد المرجعيات والرؤى التي قدمها كل باحث من المساهمين في بلورة هذه النظرية (التناس) وتوسيعها وتطويرها. ونشير إلى أمر مهم وهو أن تعريفات النقاد العرب للتناص لا تكاد تخرج عن تعريفات الغربيين في شيء، فهي مجرد تكرار لها أو تعريب أو ترجمة لهذه التعريفات سوى ما نجده من بعض النقاد العرب الذين استطاعوا هضم هذا المنهج، ووضع تعريف خاص بهم.

¹ - ينظر: ابتسام موسى عبد الكريم أبو شرار، التناص الديني والتاريخي في شعر «محمود درويش»، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، جامعة الخليل، 2007م، ص 02.

² - حصة البادي، المرجع السابق، ص 29.

³ - عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، الإسكندرية، 1998م، ص 58.

المبحث الثاني: دراسة نظرية حول التناص

المطلب الأول: أنواع التناص

تعددت تعريفات التناص مما أدى إلى تعدد أنواعه، فكل دارس قسمه بما يتناسب مع تعريفه له، فنجد من قسم التناص إلى:

1- تناص يحدث عن غير قصد من الكاتب: «وهو الذي تتسرب فيه إلى النص الأصلي ملامح أو مقتطفات من نصوص أخرى».¹

يمكن القول عن هذا النوع من التناص بأنه تناص غير مباشر، ففيه يكون الكاتب غير واع بحضور نصوص أخرى في نصه الجديد، أي دون أدنى شعور منه وهذا يحدث نتيجة لتفاعل النصوص.

2- تناص صادر عن الوعي والقصد: «وهو الذي يعتمد فيه الكاتب على الإشارة للنص المستعار إشارة واضحة، وقد يكون بذلك غايات، كالأستشهاد أو المناقشة أو النقض أو الدحض»²، في هذا النوع من التناص يكون الكاتب على وعي وعلم وشعور بتناصه، لأنه يعتمد وقصد الإشارة للنص المستعار، ويمكن القول عن هذا التناص بأنه تناص مباشر.

ولقد اتفق المهتمون باللغة على أن هناك نوعين من التناص هما:

1- المحاكاة الساخرة (النقيضة): «التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزنوا التناص إليها».³

2- المحاكاة المقتدية (المعارضة): «التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة الأساسية للتناص».⁴

¹ - محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم، ط1، لبنان، 2008م، ص 102.

² - الصبيحي، المرجع نفسه، ص ن.

³ - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب - دراسة في النقد العربي المعاصر (تحليل الخطاب الشعري والسردية)، ج2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، (د،ط)، الجزائر، 2010م، ص 115.

⁴ - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1985م، ص122.

فالمحاكاة الساخرة هي كل أثر أدبي أو فني يحاكي فيه أسلوب أحد المؤلفين على نحو تهكمي يثير الضحك والسخرية مع تغيير في المعنى والموضوع الذي يتناوله النص الأول محافظة على الأسلوب، فهو يعد همزة وصل بين النص الأول المحاكى والنص المحاكى، أما المحاكاة المقتدية فتختلف عن المحاكاة الساخرة. ففهم إحدى هاتين المحاكيتين يتطلب معرفة وثقافة واسعة بالنسبة للقارئ، وأن يتميز بجدة الانتباه والتركيز.

وهناك من قسم التناس إلى:

1-التناس الداخلي: «الذي يمتص الشاعر أو المبدع أثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها¹، فنصوصه يفسر بعضها بعضاً، وتضمن الانسجام فيما بينها أو تعكس تناقضاً لديه»².

ففي هذا النوع يعيد المبدع ما أنتجه فيما سبق لكن بطريقة جديدة تقوم على التفاعل والتحاور متجاوزاً النمطية السابقة، فهو يكتفي بنصوصه الخاصة ولا يأخذ عن نصوص كتبها غيره.

2-التناس الخارجي: «هو مفهوم عام يتعلق بالتعلق التناسي بين النص ومراجعته من النصوص الأخرى، بغض النظر عن انتهاء تلك النصوص سواء أكانت من أثار المنتج نفسه أو من أثار غيره»³.

فهذا التناس عكس التناس الداخلي، فهو يتجاوز نصوص المبدع إلى نصوص غيره ويحاورها بحسب المقام والمقال، فمقام الفرح والمقال الذي يقال فيه يختلف عن مقام الحزن والمقال الذي يمكن أن يقال فيه.

فالتناس الخارجي ينبغي فيه قراءة النص الحاضر انطلاقاً من نصوص أخرى سواء عاصرتة أو نصوص سبقتها، وذلك للتماس أوجه الائتلاف والاختلاف، فأخذ النص الحاضر عن نصوص سابقة أو معاصرة له تكون إما عن طريق التشابه في جوانب محددة، أو عن طريق الاختلاف وذلك بالإتيان بعكس ما جاء في النصوص السابقة.

¹ - بدران عبد الحسين محمود، التناس في شعر العصر الأموي، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2012م، ص235.

² - محمد مفتاح، المرجع السابق، ص 125.

³ - بدران عبد الحسين محمود، المرجع السابق، ص 235.

وكتقسيم آخر للتناص نجد أنواعا أخرى هي:

1- المناصّة "paratextualite": «وهي البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة».¹

2- التناص "Interlextualite": «التناص يمتلك الذاكرة التي تعمل ضمن إطار جدلية الحضور والغياب وإدراك العلاقات بين النصوص ومقارنتها، إن التناص ينمي قدرة القراءة المنتجة ويعدل في تقنيات الكتابة، فالتناص هو الوجود الفعلي لنص في نص آخر».²

3- الميتانصية "Métatextualité": «وهي نوع من المناصّة ولكنها تأخذ بعدا نقديا محضاً، في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية قارة».³

نستنتج في الأخير أن أنواع التناص غير ثابتة وغير محددة عند كل الدارسين، فهي متشعبة نظرا لاختلاف وجهات النظر اتجاه هذه الأنواع، ولقد اخترنا أهم أنواع التناص وأشهرها، فيما أغفلنا البعض منها.

المطلب الثاني: مصادر التناص ومستوياته.

أولا: مصادر التناص

للتناص مصادر هي:

1- المصادر الضرورية: وهي مصادر ضرورية بالنسبة للكاتب مثل: «الموروث العام والشخصي الذي يتخذ صيغة الذاكرة الوقفة الطللية في الشعر القديم»⁴. فالوقفة الطللية في الشعر القديم كانت عنصرا مهما في أي نص شعري، فلا يمكن لأي شاعر الاستغناء أو التنازل عنها، في بناء قصيدته، فهي بمثابة مفتاح لكل قصيدة.

2- المصادر اللازمة: يرى بعض النقاد من واقع نتاج الشاعر نفسه، مثل: «قول بعض النقاد بأن قصيدتي السياب (غريب على الخليج)، أو (أنشودة المطر) تؤلفان مقطعين في قصيدة واحدة في الكل السيابي».⁵

¹ - نور الدين السد، المرجع السابق، ص 123.

² - نور الدين السد، المرجع نفسه، ص 124.

³ - داغر شربل، التناص سبيلا لدراسة النص الشعري وغيره، مجلة فصول، مج 6، ع 1، 1997م، ص 130.

⁴ - داغر شربل، المرجع نفسه، ص ن.

⁵ - داغر شربل، المرجع نفسه، ص ن.

تكمن هذه المصادر في تناص الكاتب من نصوص كتبها سابقا، فتصبح هذه النصوص (الجديدة) بمثابة مكون أساسي في كل أعماله، فإما يكرر فكرتها أو أسلوبها.

3- المصادر الطوعية: «ما يطلبه الشاعر عمدا في نصوص مزمنة له أو سابقة عليه، في ثقافته أو خارجها، وهي مصادر متعددة تندرج فيها متون شعرية أجنبية وعربية مثل: تأثرات "محمود درويش" في بداياته بشعر "عبد الوهاب البياتي" و"نزار قباني"، وقد تكون المصادر أجنبية لدى الشعراء العرب، فرنسية (نوتريامون - بودليير - رامبو...) و الإنجليزية (إيليويت - يستويل)، وأمريكية (ويتمان)»¹

في هذه المصادر لا يكتفي الشاعر بنصوصه بل يتجاوزها إلى نصوص عربية من بني جنسه، وقد يصل إلى حد التناص مع نصوص أجنبية لكتاب أجنبي بفعل عوامل عديدة أكدت على حوارية النصوص وتداخلها.

ثانيا- مستويات التناص.

للتناص مستويين هما:

1-المستوى العام الأفقي: في هذا المستوى «تتداخل البنيات أو تتفاعل أفقيا على المستوى الخارجي أي تاريخيا، وعلى مستوى كلي، أي أننا لا نصبح أمام بنيات نصية جزئية ولكن أمام بنيتين نصيتين متباينتين تاريخيا وبنويًا، ولكنهما تتداخلان على مستوى عام وأفقى»².

2-المستوى الخاص أو العمودي: وفيما يخص هذا المستوى «يحدث التداخل جزئيا وسوسولوجيا على مستوى خاص حيث يحصل تفاعل بنية كبرى مع بنيات جزئية صغرى»³.

إن عنصر التفاعل يحدث في كلا المستويين سواء الخاص أو العام إلا أن التفاعل في المستوى العام يكون كليا ويرتبط بالتاريخ، أما التفاعل في المستوى الخاص فيكون جزئيا ويرتبط بالمجتمع، وهذان المستويان مكملان لبعضهما البعض.

¹ - عز الدين المناصرة، المرجع السابق، ص 166.

² - نور الدين السد، المرجع السابق، ص 125.

³ - نور الدين السيد، المرجع نفسه، ص ن.

المطلب الثالث: وظائف التناص

إن الوظيفة الأساسية للتناص هي لجوء الكاتب إلى نصوص سابقة واستحضارها في نصه وإعادة صياغتها، فنجد من أهمها:

1- الوظيفة النقدية: «ويعد التناص من أهم المفاهيم النقدية التي اهتمت بها الشعرية الغربية وما بعد البنيوية والسميائيات النصية، الذي له فعالية إجرائية في تفكيك النص وتركيبه».¹

للشعرية الغربية وما بعد البنيوية دور كبير في تفكيك النص، فنجد للتناص وظائف نقدية، استخدمت بالدرجة الأولى لنقد المؤلف بعيدا عن تدخل الذاتية، فقد أعيد النظر في النص باعتباره كيانا مستقلا بذاته حاملا لمعنى يلازمه، بدل اعتبار أجزائه وظائف داخل بنية منغلقة، فهو ليس نسق نهائي نحله في ضوء علاقات وحداته وإنما هو كائن متغير. فالتناص يرفض انغلاق النص، فلا قراءة ولا كتابة إلا في ضوء نصوص سابقة له.

2- الوظيفة الثقافية: «وتوظيف التناص يعتبر تقنية في توليد النصوص لتشعب الثقافة ويصبح للمؤلف علاقة مشروعة بين النص والموروث».²

فالثقافة تكمن في الانفتاح على الآخر وربط الثقافة الجديدة بالثقافة القديمة، حيث تنشأ وحدة الثقافة وامتدادها في الزمن الماضي والحاضر يتجسد في تفاعل النصوص، حيث تتنوع مصادر التناص في الإبداع والكتابة ويكون النص ملما على غيره من النصوص. بمعنى أن المؤلف عندما يوظف التناص، يساهم في خلق نصوص جديدة متداخلة لتصبح له ثقافة متشعبة مختلفة من الموروث الثقافي.

3- الوظيفة الأدبية: «يستمد النص الأدبي وظيفته من علاقة مزدوجة تشده إلى النصوص الأدبية الأخرى وإلى أنساق دلالية غير أدبية كالتعبيرات الشفهية».³ تتجلى هذه الوظيفة في سمة الأدبية التي يصبغها النص في تقاطعه مع غيره من المكتوب أو الشفوي.

¹ - هادية السالمي، التناص في القرآن (دراسة سيميائية للنص القرآني)، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2014م، ص ص 111، 112.

² - هادية السالمي، المرجع نفسه، ص 112.

³ - هادية السالمي، المرجع نفسه، ص 114.

وقد اعتبر عدد من النقاد أن لهذا التعايش جمالية تصبغ النص وفق أقدار سماعية، إذ تشير أجزاء النصوص المختزلة فيه التي اختارها القارئ.

4-الوظيفة الجمالية: «فالغرض من توظيف التناص هو تحقيق الوظيفة الشعرية والجمالية والتفاعل مع النص والتعلق به نقدا وحوارا، فجمالية النص في بنيته الخاصة وما تقوم عليه من علاقات مع بقية النصوص الأخرى بالاتصال والانفصال أو الانقطاع، مثل: التناص أبرز محددات تلك الجمالية الأخيرة والمحكومة بتنوع المرجعيات وإثارة الذاكرة الأدبية، فالتناص يتوغل في الذاكرة المشتركة بين المؤلف والقارئ».¹

وهكذا تعددت وظائف التناص بحسب آليات التوظيف وآليات الحضور.

المطلب الرابع: مجالات التناص

تنوعت المجالات التي يستقي منها المبدع لإنتاج نصه، فنجده يأخذ من المجال الديني تارة، ومن المجال التاريخي تارة أخرى، وأيضا المجال الأدبي والمجال الأسطوري، وغيرها من المجالات.

فإنتاج النص الأدبي يخضع لخلفية معرفية، سابقة وثقافية موسوعية غنية إذا استغلها المبدع يصبح نصه أكثر حضورا في النصوص الأخرى ويتم هذا الأمر بوعي من المبدع أو من غير وعي، وذلك بالاستشهاد أو المعارضة، التضمين، أو النقد...، أو غيرها من الآليات.

إن هذه النصوص التي يقيم معها المبدع علاقات قد تكون نصوصا تاريخية، أو أسطورية، أدبية أو دينية، وهذه الأنواع تشكل مجالات خصبة له.

1-الدين:

نقصد بالدين كل ما يتصل بالعقيدة الدينية من آيات قرآنية وأحاديث نبوية وأقوال دينية. ويمثل التناص الديني المرجعية الثقافية والمخزون الذي يرجع إليه الشاعر، وتعدد المرجعيات الثقافية للنص الديني فقد يكون إسلاميا أو مسيحيا أو يهوديا، ويكون التناص إما مباشرا أو غير مباشر.

¹ - ينظر: عزة شبل محمد، علم لغة النص (النظرية والتطبيق)، كلية الآداب، ط2، القاهرة، 2009م، ص ص 114،

«إن الاقتباس من القرآن والحديث والشعر، وغيره طريقة مألوفة في الكتابة النثرية [...]، إذ يرى القدماء والمحدثون أن هذه الخاصية الأسلوبية من الأمور الجيدة التي بها تكتمل بلاغة الكاتب. فلاستناد على الآيات القرآنية والأحاديث النبوية في تحليل ظاهرة من ظواهر النص بإمكانها أن تثري النص بإيجاءات جمالية ودلالية معنوية وفنية».¹

فلاقتباس من القرآن الكريم والحديث النبوي لا يعتبر ظاهرة حديثة، بل نجدها عند أقدم الكتاب، فتوظيفه يضمن على نصوص الكاتب قوة إبداعية وجمالية، مما يجعلها أكثر تميزاً وحضوراً من بين النصوص الأخرى، وغالبا ما يلجأ الشاعر إلى القرآن الكريم قصد تدعيم أفكار معينة ومواقف يعجز الكاتب عن التعبير عنها، وهذا نظراً لقداسة النص القرآني وجزالة ألفاظه وقوة بيانه.

ونجد أن الشعراء العرب قد احتفوا بالنص القرآني وتأثروا به، خاصة الشعراء العرب المعاصرون، وتوظيفه في قصائدهم يتباين من شاعر لآخر، وذلك لتعدد كفاءاتهم واختلاف وعيهم، والمواضيع التي يتناولونها ويعبرون عنها. ومن التناس الديني مع القرآن الكريم ما نجده في قول "أحمد مطر" في قصيدته "قلة أدب":

قرأتُ في القرآن

"تَبَّتْ يدا أبي هَبْ "

فأعلنتُ وسائلُ الإذعانُ

أنَّ السكوتَ من دَهَبْ

أحببتُ فقري لم أزلُ أتلو

"وَتَبْ "

"فاغنى عنه ماله وما كسب"²

من خلال هذه الأسطر نلاحظ أن "أحمد مطر" اقتبس من القرآن الكريم، وبالتحديد من سورة المسد، وهذا يتضح بالضبط من خلال الأسطر التالية: تَبَّتْ يدا أبي هَبْ / وَتَبْ / ما أغنى عنه ماله و ما كَسَبْ.

¹ - سعيد سلام، التناس التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجاً)، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2010م، ص 106.

² - أحمد مطر، لافئات (01)، ط1، الكويت، 1984م، ص 11.

أما التناس مع الحديث النبوي الشريف نجد قول الشاعر صاحب بن عباد:

قال لي إن رقيبى سيء الخلق فداره قلت دعني وجهك الجنة حفت بالمكاره

وهذا مأخوذ من قول الرسول صلى الله عليه وسلم: ((حفت النار بالشهوات وحفت الجنة بالمكاره))¹.

2- التاريخ

يعتبر مجال التاريخ من المجالات التي يأخذ منها الكتاب، نظرا للمكانة التي يحظى بها التاريخ، وأهميته الكبرى في استلهامه من قبل الكتاب، باعتباره مادة زاخرة بالأحداث والمواقف والصراعات، فلكل أمة تاريخ ولكل شعب مكان يجيا فيه، كارها أو راغبا. ونجد أن الصراعات تتخذ شكلين: الصراع الداخلي مع النفس الإنسانية، والصراع الخارجي مع ما يحيط بها، وهذا الصراع يبقى خالدا لدى كل شاعر، فتتجسد في مخيلته صورا يسعى إلى تفرغها في قالب لغوي، فيتحد الماضي بالحاضر والواقعي بالمتخيل، فيهيمن التاريخ على بعض تلك الصور ومن هنا ينشأ التناس التاريخي.

ويمكن تعريف التاريخ «إن التاريخ من الفنون، تتداوله الأمم والأجيال، وتشد إليه الركائب والرحال [...] إذ هو في ظاهره لا يزيد عن أخبار الأمم والدول [...] وفي باطنه نظرٌ وتحقيقٌ وتعليلٌ للكائنات ومبادئها دقيقة، وعلمٌ بكيفيات الوقائع وأسبابها عميق»².

«ونعني بالتناس التاريخي تداخل نصوص تاريخية منتقاة من النص الأصلي مؤدية غرضا فنيا أو فكريا أو كليهما معا، ولقد كثر استخدام الرموز التاريخية، استخدما اختلفت فيه دلالاتها الأصلية عما يلقيه الشاعر عليها من الظلال؛ مما يبدل تلك الرموز ويحول القصيدة إلى عالم جديد، يأخذ القارئ بمدلولاته»³.

من خلال هذا نفهم أن الشاعر عندما يتناس مع التاريخ ليس بالضرورة أن يوظفه كما هو، فله حرية التصرف فيه كما يريد بفضل مخيلته الأدبية، فيخلق للتاريخ صورا جديدة يستقيها القارئ ويتفاعل معها.

«يتكون النص التاريخي غالبا من أحداث ترتبط بأزمة وأمكنة محددة لا بد أن تقود مسيرتها عناصر إنسانية، ومن هنا تكتسب أهميتها، وتجلي أي عنصر من العناصر التاريخية المذكورة في أي نص شعري يعبر عن

¹ - عماد يونس لافي، الاقتباس والتضمين في اللغة والعمارة، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، (د، ط)، (د، س)، ص6.

² - سعيد سلام، المرجع السابق، ص199.

³ - ابتسام موسى عبد الكريم أبو شرار، المرجع السابق، ص183.

وجود النص التاريخي داخله، ويستدعي مفهوم التناص التاريخي سيما أننا لا نستطيع تخيل الفكرة دون أن نلم بتلك العناصر في الدهن»¹.

ومن أمثلة التناص التاريخي ما نجده في قصيدة بكائية على قبر امرئ القيس "لأحلام مستغانمي" التي شبهت فيها ذهاب امرئ القيس إلى قيصر الروم، طالبا المساعدة، بالحكام العرب ففي لجوئهم إلى غيرهم لحل نزاعاتهم وقضاياهم. حيث تقول في هذه القصيدة:

لا سيف في اليمن

لا فارساً تأتي به مراكب الزمن

والعم والأحوال والجيران

تحوّلوا غلمان

قُم، إنني

يا أيها الأمير من عصور

أبعث في المدائن

وأجمع السراب في المداخن

أسأل كل جيفة

أين بنو أسد²

3- الأدب:

قد يتداخل النص الحاضر مع نصوص أدبية سابقة عنه أو معاصرة له، وقد يكون التعلق بالنص الأدبي الغائب «... بجانبه الشفوي أو الكتابي، وسواء كان هذا الأدب ساميا أو منحطا ويندرج ضمنه وفق هذا التحديد ما هو شعري أو نثري، سواء كان واقعيا أو متخيلا»¹.

¹ - ابتسام موسى، المرجع نفسه، ص ن..

² - أحلام مستغانمي، على مرفأ الأيام، دار الآداب، ط1، الجزائر، 1972م، ص 73.

فالتناس من الأدب لا يتعلق بنوع واحد منه، فقد يكون الأدب شفويا أو كتابيا، كما لا يتعلق بمنزلة الأدب سواء كان رفيعا أو دنيئا، كما يشمل كل ما هو شعري أو نثري سواء ما هو حقيقي أو خيالي.

«ونعني بالتناس الأدبي تداخل نصوص أدبية مختارة، قديمة وحديثة، شعرا أو نثرا مع نص الرواية الأصلي، بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في روايته. إن كثيرا من نماذج التناس الأدبي في الرواية يأتي منسجما مع سياق الحدث، الذي يرد فيها ويزيده عمقا أو تعبيرا أو تأثيرا حسبما يقتضيه الحال في السياق الروائي».²

ومثال ذلك قصيدة "الامية الفقراء" للشاعر "عثمان لوصيف" الذي استدعى فيها "عنزة بن شداد" و"عروة بن الورد":

أبو ذرٍ يحوي الفيافي	ونبقى للرحيل ولليالي
وعنزة يخوض بنا المنايا	ويضرم في العبيد لظى النزال
وعروة يوقظ الفقراء فينا	ويحشد للصعاليك العوالي ³

1/الأسطورة:

تمثل الأسطورة بصدق لحظة التعبير العنيدة عن طبيعة الإنسان الأولى الخالية من كل زيف حضاري ومادي، أفرزته آخر الحضارات، وعليه لم يعد اللجوء إلى الأسطورة مطلبا فنيا بقدر ما أصبح مطلبا روحيا يعيد للروح قداستها، ويعيد للإنسان إنسانيته، أصلا في هذا الجانب الروحي التواق إلى السمو والخلود.

وتعرف الأسطورة بأنها: «مجموعة من الحكايات الطريفة المتوارثة من أقدم العهود الحافلة لضروب من الخوارق والمعجزات التي يختلط فيها الخيال بالواقع، ويمتزج عالم الظواهر بما فيه من إنسان وحيوان ونبات ومظاهر

¹ - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، 2001م، ص 107.

² - أحمد الزعبي، التناس - نظريا وتطبيقيا - (مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناس في رواية "رؤيا" لهاشم غرابية - وقصيدة "راية القلب" لإبراهيم نصر الله)، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط3، الأردن، 2000م، ص 50.

³ - عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، دار البعث، ط1، قسنطينة، 1984م، ص 20.

طبيعية، لعالم ما فوق الطبيعة من قوى غيبية اعتقد الإنسان بألوهيتها، فتعددت في نظره الآلهة تبعاً لتعدد مظاهرها المختلفة»¹.

فالأسطورة تتعلق بالقصص الخرافية أو الشخصيات الخيالية التي تكونت في فكر الإنسان القديم تفسيراً لحقيقة الكون، من خلال اتخاذه لمختلف الظواهر الطبيعية آلهة له، وهذا أدى إلى تعدد الآلهة.

«ولعل أشهر الشعراء الذين وظفوا الأسطورة في شعرهم هو الشاعر الأمريكي "ت. س. إليوت" في قصيدته "الأرض اليباب" التي أصبحت مثالاً يُحتذى على الصعيد العالمي وكان استخدام "اليوت" للأسطورة في شعره ضمن إطار نظريته في (المعادل الموضوعي) و(نظريته عن الموروث)؛ فقد كانت أفضل سبيل ممكنة من تحقيق نظريته علمياً في التطبيق الشعري»².

احتلت قصيدة "اليوت" "الأرض اليباب"، مكانة كبيرة في الأدب العالمي عامة، والأدب العربي خاصة، فاختلفت الترجمات العربية لها، فهناك من ترجمها "بالأرض الخراب"، بدلاً من "الأرض اليباب"، ولقد اشتهر "اليوت" "بنظرية المعادل الموضوعي" والتي تأثر بها الشعراء العرب، وطبقوها في قصائدهم وتكمن وظيفة هذه النظرية في التعبير عن عواطف الشخصيات عن طريق العرض أكثر من وصف الشاعر.

«فالأسطورة هي الأسطورة، إذ أنها عند العرب مثلما هي عند سائر شعوب الأرض تنشأ عند الإنسان، ومع نشأة قدرته على الإبانة والتعبير، فيحاول عن طريقها أن يفسر ما يعجز عن فهمه من ظواهر الكون، وطبيعي أن يعرف العرب شيئاً من الأساطير بكل أنواعها وأن يتناولوها كجزء من تراثهم الذي كان يصاحب طقوسهم الدينية»³.

ونجد أن الأسطورة هي مفهوم عرفه العرب منذ القدم، بل وربطوها بتفسير ظواهر الكون المختلفة، من رعد وبرق وغيرها، فكان الإنسان العربي كغيره من شعوب العالم يربط كل شيء غريب بعالم الأسطورة، فهي بالنسبة له الوحيدة القادرة على تفسير الظواهر الطبيعية الغريبة، ولم يكتف العرب بنوع واحد للأسطورة بل جعلوها أنواعاً، ورسخوها في تراثهم ومن ثمة وظفوها في أشعارهم، وانتشرت هذه الظاهرة حتى في العصر الحديث.

¹ - سامية عليوي، التناس الأسطوري في شعر سميح القاسم (مجموعتنا "أغاني الدروب"، و"إرما" أنموذجاً)، 7ع، كلية الآداب واللغات، جامعة قلمة، الجزائر، (د، س)، ص 04.

² - سامية عليوي، المرجع نفسه، ص ص 6، 7.

³ - سعيد سلام، المرجع السابق، ص 327.

وكان اللجوء إلى الأسطورة غالباً في التعبير عن قيم مختلفة يعجز الشاعر الخوض فيها مباشرة، ويجعل منها قناعاً واقياً له من السحن أو النفي، أو حتى القتل إذا اقتضت الضرورة.

«ويعتبر استحضار النصوص الأسطورية في المتن الشعري المعاصر من الظواهر الملفتة للانتباه، كما يعد [...] من أجراً المواقف الثورية وأبعدها أثراً حتى اليوم، لأن ذلك استعادة للرموز الوثنية كأسطورة سيزيف. إلا أنها استطاعت أن تحقق التطلعات الفكرية للشعراء، ووحدت دواتهم بمجموعاتهم الاجتماعية فصرفتهم عن الذاتية الخاصة»¹.

نستشف من هذا القول أن استحضار الأساطير للنص الشعري لم يقتصر على النص الشعري القديم، بل وصل إلى النص الشعري المعاصر، بطريقة يستشفها قارئوها، وبأسلوب خفي يمكن الشاعر المعاصر من بث أشياء لا يمكن بثها مباشرة، وهذا ما ساعد أغلب الشعراء الذين يوظفون الأسطورة في نصوصهم على اختلاف أنواعها للتعبير عن أفكارهم دون خوف مما وحد أفكارهم، وجعل هدفهم جماعياً وليس ذاتياً.

وقد مست الأسطورة النص الشعري الجزائري على غرار النصوص الغربية الأخرى ومنها الأسطورة التي استحضرها "محمد الصالح باوية" في قصيدته "وفي الواحة شيء" جمع فيها بين حاضر الشعب القاسي بسبب الظروف الاستعمارية وبين قصة عاشقين من قرية المغير، الذين لم يستطيعوا الزواج بسبب الظروف الاجتماعية، فخرجوا في ليلة ووجدوا ميتين ومعهما أغنية وفائهما، ودفنا هناك وبعد مدة نبتت نخلتان فوق قبرهما.²

ونجد "محمد الصالح باوية" يقول في قصيدته، والتي يهديها إلى صديقه الشهيد "البشير بن الخليل" ليطمئنه بأنه كما تحدى العاشقان التقاليد الاجتماعية، كذلك سيتحدى الشعب الاستعمار:

أَهَيَّ إِلَيْكَ

..... هوى يقتحم الأسوار

بيني شاطئ الشوق دهرًا

في بقايا نخلتين

¹ - كروش خديجة، تناس الخطاب الصوفي والإسلامي في ديوان أسرار الغربية لمصطفى العماري، إ محمد منصوري، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2011م-2012م، ص 57.

² - ينظر: كروش خديجة، المرجع السابق، ص 58.

أغنية ساهرة الرمح

من يوم اللقاح

يوم تغني في سماء الواحدة الخضراء

طير و صباح

وصادني ما صادها

ما صادها مرض الهوى

مرض الهوى ما لو دواء.¹

المطلب الخامس: أهمية التناص.

يكتسي التناص أهمية كبيرة وتتجلى فيما يلي:

1. تأتي أهمية التناص من أنه يمثل عملية إثراء وإغناء النصوص بعضها بعضا بقيم دلالية وشكلية متعددة ومتنوعة...²، وذلك من خلال التفاعل والتداخل الذي يحدث بين النصوص السابقة والنصوص اللاحقة.

2. يمثل تحررا وانعتاقا للمبدع نفسه من قيود الثقافة الواحدة، ومن قيد الزمان والمكان، إنه معاناة أجواء أخرى أكثر رحابة وفساحة، يقول محمد مفتاح: «إن التناص لا مناص منه لأنه لا فكك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومستوياتها، ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا.³

¹ - كروش خديجة، المرجع السابق، ص 58.

² - الصبيحي، المرجع السابق، ص 140.

³ - الصبيحي، المرجع نفسه، ص ن.

3. يمكن التناص المبدع من الخروج عن ثقافته وبيئته والتشعب في ثقافات متنوعة متجاوزا بذلك الزمان الذي يعيشه والمكان الذي يعيش فيه، وبالتالي يزيل عنه القيود ويجعله أكثر حرية وانفتاحا، ولكن حسب محمد مفتاح فالمبدع لا يتخلص من الزمان والمكان والثقافة الخاصة به نهائيا، بل هي أساس بناء أي نص، كما أنها تساعد المتلقي على فهم وتأويل النصوص التي ينتجها المبدع.

وما نخلص إليه في النهاية هو لما كان التناص عنصرا قارا في كل النصوص، ولما كان أحد أهداف علم النص تحديد مقومات الخطاب، فلا يمكن إذا وبأية حال من الأحوال التغافل عن هذه الظاهرة النصية الهامة لما سيكون لها من آثار بالغة سواء في الدراسات النقدية وفي التعامل المدرسي مع النصوص.¹

نستخلص في الأخير أن التناص ظاهرة مهمة في الدراسات النقدية خاصة الحديثة منها فنجد أغلب الأدباء يلجؤون إليها، وذلك لتدعيم نصوصهم ولإضفاء نوع من الجمالية والإبداع الفني عليها، فلا يعني تناص كاتب من نصوص أخرى هو سرقة وعجز منه، بل يوحى بقدرته في خلق نصوص جديدة من نصوص سابقة.

¹ - الصبيحي، المرجع السابق، ص140.

الفصل الأول:

التناص بين الدراسات اللسانية الحديثة والمفاهيم النقدية القديمة

المبحث الأول: التناص في المفاهيم النقدية القديمة

المطلب الثاني: التناص في النقد الغربي القديم

المطلب الثاني: التناص في النقد العربي القديم

المبحث الثاني: التناص في الدراسات اللسانية الحديثة

المطلب الأول: التناص في النقد الغربي الحديث

المطلب الثاني: التناص في النقد العربي الحديث

المبحث الأول: التناص في المفاهيم النقدية القديمة

المطلب الأول: التناص في النقد الغربي القديم

إذا كانت الدراسات الحديثة قد أقرت بأن التناص من المصطلحات الحديثة والتي تعني في مفهومها العام والمتداول بين الدارسين رغم اختلاف توجهاتهم ووجهات نظرهم على أنه حضور نص سابق أو معاصر في نص جديد، فإن أصل هذه الدراسة ترجع إلى العهد اليوناني القديم، وذلك فيما عرف بنظرية المحاكاة التي تعتبر أول نظرية في تاريخ النقد الأدبي، ولقد عرفت عند كل من أفلاطون وأرسطو.

ورغم أن كل منهما تحدّث عن نظرية المحاكاة إلا أننا نلاحظ فروقات في نظرتهما إلى المحاكاة، وسنلاحظ هذا فيما يأتي فكل واحد منهما يغلب الكفة لعنصر من عناصر المحاكاة ويركز على جزء من جزئياتها.

أولاً: المحاكاة عند أفلاطون

تعود بدايات ظهور المحاكاة إلى القرن الرابع قبل الميلاد (4 ق.م) وبالتحديد مع الفيلسوف اليوناني أفلاطون (428-347 ق.م) ونظريته في المثل التي تعد الأساس والمنطلق الذي تبنى عليه فلسفته بكاملها في الفن والجمال والذي أراد بها التعبير عن طبيعة النظرة العقلية إلى العالم من حيث تحيّلها عن الطابع العرضي للظواهر المتغيرة، فنظرية المثل كانت تعبيراً عن نظرية عقلية كلية.¹

فأفلاطون عرف بنظرية المثل التي عبر من خلالها عن نظرية المحاكاة أحسن تعبير وتعد هذه النظرية من أشهر ما جاء به هذا الفيلسوف التي يفهم من خلالها منطلقات فلسفته لأنه ضمنها معظم آرائه، فتحدث فيها عن الفن والجمال وكذلك عن الشعر.

ولقد كان أفلاطون يرى أن الوجود ينقسم إلى ثلاث دوائر: فالدائرة الأولى هي دائرة المثل والمدركات العقلية وهي دائرة الحقائق الكلية، والدائرة الثانية هي دائرة العالم المحسوس وهي الطبيعة والواقع، والدائرة الثالثة هي دائرة الفنون، والعلاقة التي تربط بين هذه الظواهر الثلاث هي علاقة محاكاة وتقليد.²

¹ - ينظر: عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، الطابع الأصيل، سوريا، 1991م، ص 48.

² - ينظر: شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، ط6، القاهرة، 1962م، ص 15.

فنظرا لأهمية الوجود بالنسبة له فقد قسمه إلى عالم المثل: وهو عالم مثالي وهو الوحيد الذي يحتوي على الحقائق المطلقة الكاملة التي لا شيء فيها ناقص، فلا وجود للتشويه والزيف في هذا العالم كما أن مجموع الحقائق الماثلة فيه ثابتة لا تتغير، وهي صالحة في كل زمان ومكان، أما العالم الثاني فهو عالم مغاير تماما للعالم الأول وهو العالم المحسوس المادي، وما فيه مقترن بالواقع والطبيعة، وهذا ما جعله يتميز حسب أفلاطون بالنقص والتغير والتشوه وهو باختصار صورة مشوهة لعالم المثل، وبعد هذين العالمين يأتي الفن الذي أولاه أفلاطون هو الآخر قدرا كبيرا من الاهتمام، بل واعتبره مصدر إلهام للشعراء معتمدين على العالم المحسوس وما فيه من صور مشوهة، وهذا ما جعلهم يشوهون المشوه وينقصون الناقص وبالتالي تربطهم علاقة محاكاة.

«والمثل هي الصورة الخالصة لكل الموجودات ولها جمال واحد مطلق هو جمال الصورة أو المثل أو النموذج، وهذه المثل ذات وجود مستقل عن الأشياء المرئية والمحسوسة فالطاولة مثلا لها نموذج في الفكر أو المثل، والطاولة المرئية في عالم الحس هي صورة عن تلك التي في عالم المثل، وهي صورة ناقصة بالطبع، لأن النجار أدنى مرتبة من الإله، وحين يأتي الفنان ويصوّر طاولة الواقع، فإنه يصوّر الناقص، وبهذا فهو أدنى مرتبة من النجار ويتعد عن الحقيقة ثلاث مرات»¹.

في هذا القول تأكيد على ما جاء سابقا على أن عالم المثل هو عالم الأشياء الخالصة فيه يكون النموذج الأصل، والمثل الأعلى لكل الأشياء، ولقد قدّم لنا نموذج الطاولة لفهم العلاقة أكثر بين الدوائر المذكورة سابقا، فالطاولة كأى شيء من الأشياء الموجودة في عالم المثل تكون ذا طابع أصلي غير مشوه، ثم يأتي الصانع ليضع صورة الطاولة في الواقع مستقيا صورتها في صورتها الأصلية في عالم المثل، وهي صورة ناقصة ومشوهة، ليأتي بعدها الفنان ويصور الطاولة وفق التصور المشوه الذي جسدها به النجار، وبالتالي يحدث تشويه للتشوه، وهذا ما يبعدها عن عالم الحقيقة.

ومن خلال ما سبق نستنتج أن العلاقة بين هذه الدوائر وطيدة، بحيث تعتمد كل واحدة أو كل دائرة على الدوائر الأخرى، فعالم المثل هو عالم المطلق، يستقي منه العالم المحسوس أشياءه، وبدون العالم المحسوس لن يتوضّح عالم المثل بصورة إلى الموجودين في عالم الحس، كما أن هذا الأخير هو مصدر أساس للفنان ومنه يصنع صورته بالرغم من أنها مشوهة إذن فكل دائرة من هذه الدوائر تحقق فائدة للأخرى، وباختصار العالم المحسوس

¹ - محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، (د،ط)، بيروت- لبنان، (د،س)، ص

محاكاة لعالم المثل، أمّا عالم الفن فهو محاكاة للعالم المحسوس، وبالتالي فهو محاكاة لمحاكاة، فالطريقة واحدة في التواصل إلا أن الدرجة تختلف.

«وربما كانت صورة الكهف الشهيرة التي أوردها أفلاطون في جمهوريته خير تعبير عن نظرية المثل من حيث صلتها بنظرية المحاكاة، فهو يرى أن ما ندركه من الأشياء يشبه ما يدركه أناس ينظرون إلى ظلال نار على جدران كهف، وقد أداروا ظهورهم إلى فتحة التي تتأجج أمامها النار، فهؤلاء إنما يدركون الظلال المرتسمة على جدران الكهف فيخالفونه حقيقة، فإذا تجردوا من قيود الظاهر وغادروا كهفهم أبصروا حقائق الأشياء المجردة التي تسبق الوجود، وما الوجود إلى محاكاة حسية لها بمثابة الظلال من النار، ومن هنا فإن صورة الكهف عند أفلاطون قد خلقت التمييز الفلسفي الأساسي بين المظهر والحقيقة وألوية عالم الأفكار على عالم المحسوسات»¹.

نفهم من خلال مثال أفلاطون أن ما نراه نحن في الواقع هو تشويه لا محال، فلا وجود لحقيقة مطلقة ثابتة في الواقع، فلقد شبه الكهف بالعالم المحسوس التي تدرك فيه الأشياء المشوهة، وجعل من الصور التي ترسم على جدران الكهف بفعل انعكاس النار عليها مجرد تشويه للحقيقة، وهو تماما ما يحدث في عالم الحس، فالكهف بمثابة حاجز يعزل الحقائق وللوصول إلى الحقيقة المطلقة التي حسب رأيه لا توجد إلا في عالم المثل لا بد من خروج الأشخاص الموجودين داخل الكهف لأنهم لو بقوا فيه لن يدركوا الأشياء على حقيقتها.

ويذهب أفلاطون إلى أن الفن أو الشعر لا ينقل حقيقة الأشياء وإنما صورها ومظاهرها، فالفن عنده ما هو إلا لعب وعبث يقدم للناس صورة سطحية للعالم تحول بينهم وبين جوهر المعرفة، لذا فهو لا يقبل بل ويرفض بشدة مقولة: الفن يشابه الحقيقة.²

أي أن الفنان يحاكي المظاهر المادية الواقعية لا الصور العقلية الموجودة في عالم المثل، كما انه لا يأتي بشعره من عالم المثل، بل ينهل صورها جميعها من عالم المحسوسات وبالتالي فهو لا يتغلغل في جوهر هذه الصور التي حكاها، ولكن يكتفي بالمظاهر فقط. «وطبيعة الفن عند أفلاطون مرآوية، بمعنى أن الفنان يدير مرآة ليعكس خيالات محاكية للأشياء المحسوسة، ومن هنا كان الفنان عنده أدنى مرتبة من النجار، والنجار أدنى منزلة من الإله،

¹ - عصام قصبجي، المرجع السابق، ص 38، 39.

² - ينظر: عصام قصبجي، المرجع نفسه، ص 43.

ومن -هنا أيضا- سبب هجوم أفلاطون على الفن، ونفيه الشعراء من مدينته الفاضلة فغاية أهل المدينة الخير، وطبيعة الفن المرآوية تصور الناقص لا الحقيقة، وهي تخدع الناس وتزيف الحقيقة».¹

أي أن الفن يُرى بصوره على عكس عالم المثل، فإن صورته لا ترى بل تدرك بالعقل فقط، باعتبار عالم المثل يحمل الصور المطلقة والمتلى، أما الفنان فيحاكي ما هو موجود في الواقع، ومن هنا رُتب الفنان في الدرجة السفلى، بل إنه أخرج الشعراء من مدينته، لأنهم يخدعون الناس ويعدونهم عن الحقيقة.

صفوة القول أن المحاكاة عند أفلاطون، يمكن أن تصور عالم المثل، وهذا ما يقوم به عالم الحس، وتكون محاكاة مزيفة، كما أنها يمكن أن تصور عالم المحسوسات، وهذا ما يقوم به الفنان، وهذا هو تشويه المشوه، فالحقيقة عنده موجودة في عالم المثل فحسب.

ثانيا: المحاكاة عند أرسطو

بعد أن تطرقنا إلى المحاكاة عند أفلاطون، ورأينا ما تتضمنه هذه النظرية بالنسبة له نأتي الآن إلى المحاكاة عند أرسطو. ف«لا ريب أن مفهوم المحاكاة عند أرسطو يختلف عن مفهوم «أفلاطون» اختلافا جوهريا نابعا عن اختلاف النظرة الفلسفية، فأفلاطون كان ذا نزعة صوفية غائية، بينما كان أرسطو ذا نزعة عملية تجريبية، ومن ثم فلم يدعن في نظرية أستاذه في المثل».²

رغم أن أرسطو تلميذ أفلاطون إلا أنه لم يتفق معه في نظريته، فالعلاقة العلمية التي بينهما لم تشفع لكي ينظرا نظرة واحدة للمحاكاة، بل إن التوجه الفلسفي المختلف أدى إلى اختلافهما العلمي.

«والمحاكاة عند أرسطو غريزية في الإنسان منذ طفولته ويميزه عن الحيوانات الأخرى أنه بينها أكثر تقليدا، وأنه بهذه الغريزة يتلقى معارفه الأولى، فالمحاكاة إذن طبيعية مما وهو يجعل هذه المحاكاة شغل الناقد إذ يستطيع من خلالها أن يتبين ما يسود العمل الفني من نظام وانسجام وتناسق وتكامل لأن أرسطو يقارن وحدة العمل الفني بال مخلوق الحي، فالعمل له وحدة يُصر أرسطو على ضرورة وجودها».³

¹ - محمد عزام، المرجع السابق، ص 309.

² - عصام قصبجي، المرجع السابق، ص 50.

³ - سامي منير عامر، وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث (دراسة في تطور مفهوم التذوق البلاغي)، دار المعارف، (د.ط)، الإسكندرية، (د.س)، ص 12.

فنظرا لأهمية المحاكاة عند أرسطو فإنه يجعلها غريزية تولد مع الإنسان ولا تكتسب، فهي كالعقل تميز الإنسان عند سائر الحيوانات، وغريزة المحاكاة هي أساس الحياة حسبه، بما يتعلم العلوم وبما يقلد ويحاكي الطبيعة، ويصير أرسطو على وحدة العمل الفني، فعندما نحكي هذا العمل فإننا نحافظ على هذه الوحدة ونبقى على نظامه. ويمكن القول أن "أرسطو" في سياق حديثه عن المحاكاة: «أن الفن عامة محاكاة والمحاكاة أصلا نظرية أفلاطونية يتبناها «أرسطو» ويعطيها طابعا مزدوجا، من جهة أولى محاكاة الأشياء والأفعال الإنسانية في نطاق الطبيعة، وهي من جهة ثانية محاكاة خارج نطاق الطبيعة، أي محاكاة الخيالي، وي طرح «أرسطو» المحاكاة بوصفها قانونا للفن بشكل عام».¹

نلاحظ هنا أن "أرسطو" ربط الفن بالمحاكاة، كما أنه رغم اختلافه الجوهري عن أستاذه أفلاطون إلا أنه تبنى نظريته ودرسها ضمن أولوياته، وهو يقسمها إلى محاكاة داخل الطبيعة ومحاكاة خارج الطبيعة. و«الإنسان عند أرسطو يحاكي العالم الخارجي سواء كانت هذه المحاكاة للطبيعة أو للأفراد الذين يحيطون به، فهي بهذا المعنى تقوم على تقليد نمط سابق في الزمن».²

المحاكاة إذا لا تقتصر على محاكاة ما هو موجود في الطبيعة، فيستطيع المحاكي أن يحاكي حتى الأشخاص الموجودين فيها، والمحاكاة تكون بالضرورة تقليدا لشيء مضى ولقد «ذهب أرسطو إلى أن الفن محاكاة ولكنه لم يقرن نظرية المحاكاة بنظرية المثل فيكبل الفن بقيود الفلسفة، فالشعر محاكاة للطبيعة حقا ولكن الطبيعة ليست محاكاة لعالم عقلي، والشاعر إنما يحاكي الطبيعة بعد أن يفهمها على نحو متكامل منظم، وإذا كانت المحاكاة عند أفلاطون نظرية فلسفية فإنها عند أرسطو نظرية فنية».³

نفهم من هذا القول أن اختلاف المحاكاة عند كل من أفلاطون وأرسطو أن أفلاطون ربطها بعالم المثل، لأنه يربط الفن بالفلسفة، كما أن الشعر عند أرسطو محاكاة للطبيعة كما هو الحال عند أفلاطون، لكن الطبيعة عند أرسطو ليست محاكاة لعالم المثل العالم الذي يدرك بالعقل، فالشاعر يحاكي الطبيعة بعد فهمها وليس مجرد

¹ - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994م، ص 21.

² - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1985م، ص 72.

³ - عصام قصبجي، المرجع السابق، ص 50.

تقليدها فقط. «كما أن أرسطو يقلل من شأن الخيال، وبفضل وصاية العقل عليه وكان يخلط بين الخيال والوهم»¹.

وهذا نابع من أن "أرسطو" لا يؤمن بنظرية المثل التي يؤمن بها أفلاطون، فلتصور عالم المثل لا بد لنا من خيال باعتباره عالم مطلق مثالي، وفي هذا الصدد يحاول العالم المحسوس محاكاته، وبما أن أرسطو ألغى هذا العالم، فإن الخيال عنده عرف انخفاضا كبيرا مقارنة بالخيال عند أفلاطون، ولقلة اهتمامه به أصبح يخلط بينه وبين الوهم الذي يعتبر حالة مرضية، أما الخيال فهو قوة الخلق والإبداع والإتيان بما هو جديد، وكما قلنا سابقا المحاكاة عند أرسطو فيها زيادة ونقصان، أي فيها خيال وإبداع يضافان إلى الشيء الذي حوكي على منواله.

كما نجد أن «أرسطو لا يزدري المحسوسات شأنه شأن «أفلاطون» وهكذا فجوهر الفن عند «أرسطو» إذن هو محاكاة الطبيعة، وإنما تختلف الفنون في وسيلة المحاكاة، وفي هذا المجال أيضا تظهر ملاحظة أرسطو القيمة في صلة الشعر بالفنون»²

نفهم أن المحاكاة عند أرسطو ليست واحدة، بل تتعدد وفق تعدد الفنون، فكل موضوع له طريقته في المحاكاة، فالفنون القديمة مثلا كانت تحاكي الشخصيات المشهورة ك: هوميروس.

كما نجد أيضا أن أرسطو كأستاذه أفلاطون يمجّد الفلسفة ويضعها في المقام الأول وهذا ما جعله يعتبر الفلسفة مقياسا للفنون، ولكن الاختلاف عن أستاذه في أنه جعل للشعر مقاما رفيعا إلى جوار الفلسفة، ولم يجعله في الدرك الأسفل بعد الصانع³. فالمحاكاة عند أرسطو وأفلاطون تختلف وهذا الاختلاف نابع من توجهاتهم المختلفة.

بعد الحديث عن محاكاة عند أفلاطون وأرسطو باعتبارهما جذران من جذور نظرية التناص نؤكد بأن المحاكاة يمكن اعتبارها شكلا من أشكال التناص، والدليل على ذلك أنها تنبني على ثنائيتين، فمثلا: المحاكاة عند أفلاطون تتمثل في محاكاة عالم المحسوس لعالم المثل، فعالم المثل وما فيه يعتبر النص الأصلي السابق، أما عالم المحسوس فهو بمثابة النص الجديد، بينما أرسطو رغم أنه ألغى عالم المثل من فلسفته، إلا أنه أبقى على محاكاة الفن

¹ - حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1996، ص31.

² - عصام قصبجي، المرجع السابق، ص ص 51، 52.

³ - ينظر: عصام قصبجي، المرجع نفسه، ص 51.

لعالم الطبيعة، وبالتالي فمحاكاة الفنان هي النص الجديد، أما عالم الطبيعة فهو النص السابق، وهذا ما يقوم عليه التناص في نظريته، فنجد نصوص أصلية تمثل المادة الخام للنص الحاضرة والتي يستقي منها ما يريد، وكيفما يشاء سواء في ظاهرها أو في معناها.

المطلب الثاني: التناص في النقد العربي القديم

لنظرية التناص جذور قديمة في النقد العربي القديم، إلا أنها لم تتبلور تحت هذا المصطلح بل تعددت مصطلحات التناص وشهد النقد القديم عدة مسميات تصب في مجرى التناص وستعرض لها فيما سيأتي:

أولاً: السرقة.

لقت احتلت قضية السرقات في كتب النقد والبلاغة مكانة مرموقة لارتباطها بالأخلاق في فكرنا الإسلامي، لذا نجد أغلب النقاد القدماء قد خاضوا في هذه القضية من أمثال: ابن رشيق، والقاضي الجرجاني ... في لسان العرب لابن المنظور جاءت السرقة كما يلي: «سرق، سرق الشيء سِرْقًا وسِرْقًا واسترقه، [...] والاسم السَّرْق والسَّرْقَة، بكسر الراء فيهما، وربما قالوا سرقة مالا، وفي المثل: سُرِق السارق فانتحر [...]»، وسِرِق الشيء سِرْقًا: خَفِي»¹.

أما في الجانب الاصطلاحي: «يقال أن لفظه (السرقة) على (البديع المخترع) فقط والذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة الجارية بين الناس، وهناك من النقاد المحدثين من يرى أن السرقة تكون في أخذ المعنى بلفظه فإن غير بعض اللفظ كان سلخا»².

نفهم من خلال ما مضى أن السرقة لا تكون في المعاني العادية التي يتداولها الناس فيما بينهم، بل يختص بالكلام المتميز الذي فيه إبداع وخلق وينتجه الشعراء فقط دون غيرهم فالسرقة إذا تأتي في باب الشعر، وهي حسب البعض يشترط الأخذ في المعنى واللفظ معا، وإذا أخذ أحدهما وأبقى على الآخر نخرج من باب السرقة إلى أبواب أخرى. «ولعل الفرزدق وجريير أول من فتحا باب الكلام عن السرقات الشعرية على الصعيد الفني، كما أشار الجاحظ إلى هذه القضية إشارة عابرة عندما صرح الأدباء يحاولون الاستيلاء على ما يجدونه لغيرهم من تشبيه مصيب، أو معنى غريب وبديع مخترع، أما ابن رشيق فيرى أن باب هذه القضية متسع جدا، ولا يقدر أحد أن

¹ - ابن المنظور، لسان العرب، مج 7، مادة (سرق)، ص 174.

² - سعيد سلام، التناص التراثي، ص 55.

يدعي السلامة منه. وما سبق نرى أن النقاد الذين تعرضوا لهذه القضية لم يصدروا نظرية واضحة إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني فاتجه إلى دراسة هذه القضية من الوجهة الفلسفية»¹.

نفهم أن موضوع السرقات قضية شائكة والدليل على ذلك أن كل ناقد يتناولها وفق وجهة نظر معينة، إلا أن الوحيد الذي استطاع أن يبلور السرقة كنظرية هو عبد القاهر الجرجاني، الذي يرى أن السرقة تكون في المعنى وقد تكون في اللفظ. «وقد اختص قسم من العلماء والأدباء العرب بهذا الجانب من جوانب المعرفة، ومن هؤلاء: ابن يموت الذي اختص بسرقات الشعر عند أبي نواس، والآمدي الذي ألف كتاب الموازنة بين الطائيين البحري وأبي تمام، والوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني، كما أن ابن رشيق ألف كتاب قراصنة الذهب [...] وظهرت موضوعات السرقات الشعرية عند ابن الأثير في كتابه المثل السائر، والبلاغيين الآخرين كابن أبي الحديد والصفدي وغيرهم»².

وهذا الزخم الكبير من الدراسات فيما يخص السرقات دليل على الأهمية الكبيرة التي حظي بها موضوع السرقات في النقد العربي القديم، فلا يكاد يخلو كتاب من الحديث عن قضية السرقات، ولا سيما في الجانب الشعري.

ولقد ظهرت عدة مصطلحات للسرقات الشعرية نذكر منها ثلاث مصطلحات هي: النسخ والمسح والسلخ. «فالنسخ هو أخذ المعنى بلفظه، والمسح هو أخذ المعنى والتقصير عنه، أو أخذ المعنى وتشويهه بحيث يجيء أقبح من السابق، أما السلخ فأخذ بعض المعنى أو عرض المعنى عرضاً جديداً أو تطويره، ويجيء هذا من سلخ الشاة وهو تجريدتها من جلدها»³.

فهذه المصطلحات الثلاث تدخل ضمن الباب الواسع وهو السرقات، باعتبارها كما قلنا سابقاً تأتي في الأخذ عن المعنى واللفظ، إلا أن هذه المصطلحات تقتصر على الأخذ من الجوانب سواء في المعنى أو اللفظ وهناك من «لم يكتف بهذا التقسيم الثلاثي، فتعداها إلى تقسيم خماسي فيجعل القسم الرابع أخذ المعنى مع زيادة عليه، والخامس عكس المعنى إلى ضده»⁴.

¹ - محمد صايل حمدان وآخرون، قضايا النقد القديم، دار الأمل للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 1990م، ص ص 84، 85.

² - حميد آدم تويني، منهج النقد الأدبي عند العرب، دار صفاء، ط1، عمان، 2004م، ص 97.

³ - محمد صايل حمدان وآخرون، المرجع السابق، ص 25.

⁴ - محمد صايل حمدان وآخرون، المرجع نفسه، ص ن.

وهذا إذ دل على شيء فإنه يدل على الدراسات المكثفة التي حظيت بها قضية السرقات والتي خاض فيها أغلب النقاد، فحاول كل ناقد أن يفصل ويدقق أكثر في حيثيات هذه القضية من أجل توضيح مفهوم السرقة أكثر، ووضع التفرعات التي تتفرع عنها والتميز بينها.

وبعد هذه الإطلالة الوجيزة على قضية السرقات التي تعد من أوسع القضايا في النقد العربي، نرى بأن السرقة ليست مرادفاً تماماً للتناص، لكن تعد من ضمن الحالات التي يتضمنها هذا المصطلح، فهو أعم وهي أخص، كما أنها تعتمد على المشابهة، أما هو فيعتمد على التضاد أكثر.

ثانياً: المناقضة (النقائض الشعرية)

لم تقل النقائض الشعرية أهمية عن السرقة عند نقادنا القدامى، فكانت بمثابة قبسات متناثرة، فمن المعروف أن شعر النقائض هو أحد فنون الأدب التي بدأت بواكيرها منذ العصر الجاهلي، وتطورت وأصبحت فناً قائماً بذاته في العصر الأموي، وذلك على أيد ثلاثة شعراء أمويين هم: الفرزدق وجرير والأخطل.

والنقائض في اللغة تعني: «نقض:النقض: إفساد ما أبرمت من جبل أو بناء- والنقضُ: البناء المنقوض، يعني اللبن إذا خرج منه. والتقضُ والنقضُ: هما الجمل والناقة اللذان هزلتهما الأسفار وأديرتهما. والمناقضة في الأشياء، نحو الشعر كشاعر ينقض قصيدة أخرى بغيرها والاسم النقيضة ويجمع نقائض، ومن هذا نقائض جرير والفرزدق»¹.

أما معناها الاصطلاحي فهو: «أن يتجه الشاعر بقصيدته إلى شاعر آخر، هاجياً أو مفتخراً، فيعمد الآخر إلى الرد عليه بقصيدة هاجياً أو مفاخراً، ملتزماً الوزن والقافية والروي الذي اختاره الشاعر الأول، فيفسد على الأول معانيه، ويردها عليه ويزيد عليها»².

وبمعنى آخر فالنقائض أن يهجو الشاعر شاعراً آخر، وأن يفتخر بنفسه أو بقومه أمامه بقصيدة على بحر معين وقافية محددة وروي ما، فيرد عليه شرط أن يضمها هجاءً معاكساً وفخراً يلغي فيه فخر الشاعر الأول بنفسه وينفيه، فالشاعر الثاني هم الأكبر أن يُفسد على الشاعر الأول معانيه فيردها عليه إن كانت كما قلنا سابقاً هجاءً ويزيد عليها مما يعرفه أو يخترعه، وعكس ذلك فإن كانت فخراً كدّبه فيها، وفاخر بنفسه وقومه. فالنقائض

¹ - الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، (ك. ي)، ص 257.

² - محمد عزام، النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العربي، (د، ط)، دمشق، سوريا، 2003م، ص 59.

هي مبارزة ومنافسة وحرب بين شاعرين، وفي هذه الحرب كل واحد منهما يقوم بإخراج أسلحته واستخدامها في وجه الآخر، ومثال ذلك قول "الأخطل":

خف القطينُ فراحوا منك أو بكروا وأزعجتهم نوىً في صرفها غيرُ

فأجابه جرير (من البحر نفسه، وعلى الروى نفسه):

قُلْ لِلدِّيَارِ سَقِي أَطْلَالِكَ الْمَطْرُ قَدْ هَجَتِ شَوْقًا، وَمَاذَا تَنْفَعُ الذِّكْرُ¹

ويمكن أن يشترك في المناقضة بضعة شعراء آخرين، فمن ذلك مثلاً قول "الفرزدق" يخاطب "جرير":

يا ابنَ المَرَاغَةِ وَالهِجَاءِ إِذَا تَقَّتْ أَعْنَافُهُ وَتَمَاحَكَ الخِصْمَانِ

فرد عليه جرير:

لمن الديارُ ببرقةِ الرُّوحَانِ إذْ لَا نَبِيْعُ زَمَانِنَا بِزَمَانِ

فرد الأخطل:

بكر العوادل بيتدرن ملامتي والعالمون، فكلهم يلحاني²

ومن هنا نلاحظ بأن النقائض ليست شرطاً أن تكون بين شاعرين فحسب، بل يمكن أن تتعداها إلى شاعر ثالث، وهذا ما لاحظناه في الأبيات السابقة.

«والمختار في النقائض أن تكون طويلاً، يفخر فيها الشاعر بنفسه وبقومه، بكرمه وبشجاعته، ونسب قومه، وشرفهم، وحروبهم، ثم ينقب الشاعر عن معائب خصمه وعيوب قومه، فينعتهم بالجن والبخل، والعبي، ويذكر هزائمهم، وحروبهم، وعهودهم التي نقضوها وخزائهم -حقاً أو باطلا- وفي النقائض إقذاع شديد وفحش وبذاءة، وغالبا ما يتعرض المتناقضون للعيوب الخلقية والجسدية».³

¹ - محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، ص 378.

² - محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، ص 378.

³ - محمد عزام، المرجع نفسه، ص.ن.

ومن هنا يتضح لنا بأن النقائض بمثابة حرب تدور أهوالها بين شاعرين وأسلحتهما هو الشعر، ونجد بأن العداوة والخصومة هما الغالبتين في النقائض عامة ونقائض الجاهليين خاصة، فهي المتنفس الذي يخرج به الشاعر مكوناته من عواطف وانفعالات اتجاه شاعر آخر، وهذا من خلال ذكر عيوبه وعيوب قومه الخلقية والخلقية سواء كانت صحيحة أم كاذبة وفي مقابل ذلك يحصي خصاله وخصال قومه من كرم وجود وشرف وشجاعة وغيرها «فالنقائض أصبحت مبارزات عقلية وفكرية بين طرفين، كل منهما يحاول دحض رأي الآخر مثلما يحاول هزيمته في أرض المعركة تماما، بل لا نبالغ إذ قلنا أن الاهتمام بالنصر القوي ربما حرص عليه العرب في العصر الجاهلي أكثر من الانتصار في معركة، لأن العرب يعرفون جيدا أن الشعر هو سجلهم الحقيقي وأن الهزيمة في النقائض تعني أن يتناول الناس أخبار تلك الهزيمة جيلا بعد جيل»¹.

فالنقائض تحمل شحنات قولية كلامية صادرة عن الشاعرين المتناقضين، فكل واحد منهما يحاول التقليل من قيمة وشأن الشاعر المناقض له، ووصفه بأبشع الصفات حتى ولو كانت غير موجودة فيه أصلا، فهم الشاعر وهدفه هو معايرة الشاعر الآخر بأبشع المواصفات التي يقدر لسانه على النطق بها، وكان الاهتمام الأكبر متجها نحو الانتصار الكلامي وكان هذا من اهتمامات الجاهليين قديما، فخسارة شاعر أمام شاعر آخر تبقى في نظرهم وصمة عار على القبيلة وعلى الشاعر نفسه، وتبقى على مدى الزمن، لهذا كان يعتبر انتصار الشاعر هو انتصار قبيلته قبل أن يكون انتصارا لنفسه.

ونجد بأن النقائض في الجاهلية تختلف عن النقائض في العصر الإسلامي، فالأولى بدأت حوارا عاديا ثم تطورت إلى الرجز وهذا الأخير هو فن شعبي يعتمد عليه الأعراب في الاستقاء، والحداد، والأيام، وقد قامت بصفة عامة على الإنسان وأيام العرب، وكان يهيمن عليها طابع العصبية القبلية، والهجاء كان المسيطر فيها، أما الثانية (نقائض العصر الإسلامي)، فقد أخذت وجهها آخر مخالف فقد سيطر عليها الدين وحل محل العصبية القبلية.²

«وفي العصر الأموي اشتعلت النقائض بين شعراء عديدين، من أشهرهم الفحولة الثلاثة: جرير، الفرزدق، الأخطل، وكان سببها العصبية القبلية، والسياسية، يقول "حكيم بن عياش الكلبي" من أهل الشام يهجو "الكُميت الاسدي" من مضر:

ما سرني أن أمي من بني أسدٍ وأن ربي نجاني من النارِ

¹ - عبد الرحمن لوصيف، النقائض في الشعر الجاهلي، مكتبة الآداب، ط1، (د.ب)، 2003م، ص 114.

² - ينظر: محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، ص 380.

وأنهم زوجوني من بناتهم وأن لي كل يوم ألف دينار

فأجابه الكميث:

يا كلب مالك أم من بني أسد معروفة فاحترق يا كلب بالنار

لكن أمك من قوم شنت بهم فتقنعوك قناع الخزي والعار¹

وما لاحظناه عن النقائض الأموية أنها بلغت درجة عالية من الإفحاش والإقذاع الشديد، آخذة من الخيال سبيلا إلى ابتكار الصور والوقائع والحوادث، غير أنه شاعر هذه النقائض ما يرتكبه من زور، وكذب وإخفاء للحقيقة.

وفي الأخير نشير إلى أن النقائض ليست شعرا وحسب، بل قد تكون رجزا، أو نثرا، ويمكن أن تجمع النقائض بين الشعر والنثر في الوقت نفسه.

ثالثا: المعارضة

المعارضة هي ظاهرة منتشرة كثيرا في النقد الأدبي القديم، ويمكن تعريفها كما يلي:

المعارضة في اللغة هي: «عارض: عَارَضْتُ، أَعَارِضُ، عَارِضٌ، عَارِضٌ، مُعَارِضَةٌ. "عارض أقواله": عاكسها، قاومها. "عارض الأقوال بالأفعال": قابلها. "يعارضون كل ما ليس فيه مصلحة للشعب": يقفون ضد كل. "عارضه بمثل صنيعه": قام بمثل فعله، أتى بمثله وناقضه. "عارضه في الشعر": "عارضه في السير": سار إزاءه. "عارض الحكم الصادر في حقه": طالب بمراجعته لإلغائه أو التخفيف منه».²

وهي في الاصطلاح: «أن يقول الشاعر قصيدة في موضوع ما، من أي بحر وقافية فيأتي الشاعر الآخر فيعجب بهذه القصيدة في منهجها وصياغتها، فينسج على منوالها أو مع انحراف عنه يسير أو كثير، دون أن يتعرض لهجائه أو سبه، فالمعارض يقف من صاحبه موقف المقلد المعجب، ومناط المعارضة هو الجانب الفني وحسن الأداء».³

¹ - محمد عزام، المرجع نفسه، ص 381.

² - بطرس البستاني، محيط المحيط، مج 6، (باب العين - باب الغين)، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 2009، ص20.

³ - عبد الله النطاوي، المعارضات الشعرية، دار قباء للطباعة والنشر، (د.ب)، (د.س)، ص 80.

فالمعارضة تقوم على أساس تقليد قصيدة لقصيدة سابقة لها، فالشاعر المعارض يعجب بقصيدة شاعر ما فيتحدى بها، سواء في موضوعها أو أسلوبها، وقد يطور فيها مع الحفاظ على طابعها العام، إلا أن الشاعر في المعارضة يكون معجبا بقصيدة الشاعر المعارض له وليس هاجيا كما في النقيضة التي يقوم فيها الشاعر بهجاء شاعر آخر.

وكتأكيد للفكرة السابقة فإن: «المعارضة معناها أن ينظم الشاعر قصيدة يقلد فيها قصيدة أخرى لشاعر آخر على مستوى الوزن والقافية والرّوي على أن ينقضها موضوعا وفكرا»¹.

فالمعارضة بمعنى آخر: أن يقول الشاعر قصيدة في موضوع ما فيأتي شاعر آخر فينظم قصيدة أخرى على غرارها محاكيا القصيدة الأولى في وزنها وقافيتها وموضوعها مع الحرص على التفوق، وهكذا تقتضي المعارضة وجود نموذج فني مائل أمام الشاعر المعارض ليقتدي بها.

ومن أمثلة المعارضات:

معارضة الكميت عمرو بن كلثوم، فلقد لقيت معلقة الشاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم في مطلعها:

ألا هبي بصحنك فاصبحينا ولا تبقي خمور الأندرينا

معارضة للشاعر الكميت بن زيد مطلعها:

ألا حين عنا يا مدينا وهل بأس يقول مسلمينا²

العتاهية للأعشى القائل:

ألا قل لتيك ما بالها آل البين تُحدجُ أحمالها. فعارضه أبو العتاهية قائلا:

أما لسيدتي ما لها أدلا فأحمل إذلالها

¹- فريد أمعضشو، يا ليل الصب ومعارضتها المغاربية،

www.poetryletters.com/mag/05/03/2018/12:00

²- عبد الرؤوف زهدي مصطفى وعمرو الأسعد، المعارضات الشعرية وأثرها في إغناء التراث الأدبي، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 36، 2009م، ص 906.

وَالْإِلا فَعِيمَا تَجَنَّبَتْ وَمَا جَنَيْتُ سَقَى اللهُ أَطْلَالَهَا¹

نستنتج في الأخير أن المعارضة الشعرية فن قديم في الأدب العربي، وهو فن قريب من النقيضة، ففي المعارضة يكون الشاعر معجبا بالقصيدة التي قلدها، متقيدا بوزنها وموضوعها، أما النقيضة فهي قريبة منها إلا أنها تختلف عنها من جانب أن الشاعر حينما يقلد القصيدة يكون هاجيا لها أو لصاحبها، ويعتبر الشاعر مقتدرا إذا استطاع أن يرد على الشاعر الذي هجاه بنفس البحر والقافية والروي.

كما أننا نخلص إلى أن المعارضة يمكن أن تدرج ضمن أشكال التناص ومفاهيمها في العصر القديم، ففي المعارضة نجد القصيدة الأولى والقصيدة الثانية التي عارضها الشاعر فهي بذلك تعكس في بعض جوانبها مستوى التفاعل الشعري عن طريق التأثير والتأثر بين الشعراء.

رابعاً: التضمين

يمكن حصر مفهوم التضمين في تعريفات موجزة:

فالتضمين يعني من الناحية اللغوية: «ضَمَّنَ: [ض م ن]. "ضمن الكتاب وثائق تاريخية": في طيه. "كان من ضمنهم": من بينهم، في عدادهم. "اعترف بذنبه ضمنا" الشيء المعبر عنه بالكلام بشكل غير مباشر ومن غير تصريح». ² «تضمنه كتابك أي ما أشتمل عليه وما كان في ضمنه، وأنفذته ضمن كتابي أي في طيته». ³

أما بالنسبة لتعريفه الاصطلاحي فـ «التضمين أسلوب بلاغي قديم وظفه الشاعر لخلق معادل لبعض الأبعاد الفكرية والشعرية لرؤياه» ⁴.

ومن هنا يتضح لنا بأن "التضمين" موجود منذ القدم، والدليل على ذلك توظيف معظم الشعراء له، وهذا وفق غاياتهم وأهدافهم، وما يناسبهم. فكما هو معروف فالتضمين أخذ الشاعر لبيت شعري أو جزء منه، عن شاعر آخر، فيودعه في شعره على أن يكون ذلك واضحاً دون أن يخفيه، وإلا صار الأمر سرقة؛ أي عندما يضمن الشاعر شعر شاعر آخر في شعره يصرح بذلك ولا ينسب ذلك الشعر لنفسه.

¹ - تركية الحمدي العتيبي، لوحات جمالية من تاريخ اللغة العربية (المعارضات الشعرية)،

www.ksa-teather.com/formus/TT231886/05/03/2018/11M20.

² - بطرس البستاني، محيط المحيط، (باب السين، باب الضاد) دار الكتب العلمية، لبنان، 1971م، ص 409.

³ - ابن المنظور، لسان العرب، مج 9، مادة (ضمن)، دار صادر، ط1، بيروت، لبنان، 2005م، ص 174.

⁴ - مصطفى السعدني، في التناص الشعري، ص 179.

ونجد أن التضمين عند البلاغيين «خاص بالشعر دون النثر، وهو أن تجعل في الشعر شيئاً من شعر غيرك فإن كان مشهوراً ووجب التنبيه على أن يُظن أنه سرقة، وهو الفرق بين التضمين والسرقفة، وفيه يتم ذكر ما يدل على أنه ليس القائل، كقول الحريري:

عَلَى أَنِّي سَأُنْشِدُ عِنْدَ بَيْعِي أَصَاعُونِي وَأَيَّ فَتَى أَصَاعُوا¹

من خلال هذا البيت نلاحظ بأن عجز هذا البيت ليس "للحريري"، لأنه قال "سأنشد" فالإنشاد يكون لشيء سبق ذكره ونظمه.²

وقد أشار إلى مصطلح التضمين كل من "الجاحظ" و"ابن رشيق" فقد «لحظه الجاحظ (255هـ) فقال: هو تعليق القافية بأول البيت الذي بعدها. لكن ابن رشيق (466هـ) أشار إلى معنى ثانٍ له فقال: إنه قصدك إلى البيت من الشعراء أو التقسيم أو الشطر، فنأتي به في آخر شعرك أو وسطه».³

وهنا نشير إلى أن كل من "الجاحظ" و"ابن رشيق" قد قدما تعريفاً مختلفاً للتضمين، فكل واحد منهما عبر عن رأيه الخاص به، وما يعنيه لكليهما، فتعريف الجاحظ ارتبط بعلم العروض، أما تعريف ابن رشيق فمفاده هو توظيف جزء من البيت في آخر شعر الشاعر أو وسطه.

فنجد «التضمين من السمات البارزة في لغة الشعر العربي الحديث، حيث يعمد الشاعر إلى الالتفاف حول الدلالة الأولى ليحملها دلالات معاصرة تتيح لها مجاوزة زمنيها وإقامة تواصل نفسي بين حالتي "الحضور والغياب"، مما يؤدي إلى تكثيف المعطى الفني، والتعبير بدقة لغوية مركزة عما كان الشاعر مضطراً إلى شرحه أو الإسهاب فيه».⁴

فالتضمين هنا يعتبر من السمات الأساسية والرئيسية في لغة الشعر العربي الحديث كما كان ذو أهمية بالغة في لغة الشعر القديم، وهذه الأهمية انتقلت مع مرور الزمن من الطابع القديم إلى الطابع الحديث، وربما هذا راجع إلى المعرفة والإحاطة الشاملة والواسعة "بالتضمين"، فالشاعر المعاصر ينتقي المعاني الأولى ثم يحملها دلالات

¹ - عبد الفتاح داود كاك، التناص دراسات نقدية في التأصيل لنشأة المصطلح ومقاربة ببعض القضايا النقدية القديمة (دراسة وصفية تحليلية)، 2015م، ص ص 22-23..

² - ينظر: عبد الفتاح داود كاك، المرجع نفسه، ص 23.

³ - محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، ص 106

⁴ - عبد الفتاح داود كاك، المرجع السابق، ص 23.

ومعاني تتناسب مع ظروف عصره، وهذا ما يحدث علاقة وطيدة بين الدلالات القديمة (الغائبة)، والدلالات الجديدة (الحاضرة)، التي يُضفي عليها الشاعر رونقا وجمالا، ولا نعني بتضمين الشاعر لبيت ما أنه تقييد بمعاني ذلك البيت، بل هو فسح مجالاً أمامه للإبداع يعبر من خلاله عما يجول في خاطره.

وقد قيل في مفهوم التضمين في الشعر: «وبهذا المزج بين الأدائين تتشكل زمنية آنية تختصر المسافة بين الصوتين، ليلتبس كل منها صاحبه، فكلاهما رهين موقع متأزم أشبهه ليلته بارحته، ومع المشابهة في الموقف قد تنبثق مفارقات بحتمية اختلاف الطرف التاريخي فتضاف شذرات تحويرية تتسق مع الحالة الفارقة فيما يشبه تنويعات على الفكرة الأولى».¹

نشير من خلال هذا بأن التضمين هو عملية مزج ودمج، كمزج الشاعر شعره بشعر شاعر آخر، وذلك بأخذه بيتا شعريا أو جزءا منه، ودمجه في شعره في المكان الذي يناسبه وهذا ما يؤدي إلى انصهار شعر الشاعر بالشعر الذي ضمنه؛ مما يخلق نوعا من المفارقة بسبب الظروف التاريخية.

ونجد أن هناك مصطلحات انبثقت عن "التضمين" ومن بينها "الإيداع" وهو أن يعمد شاعر ما أو متكلم إلى نصف بيت من غيره، ثم يقوم بوضعه في شعره، سواء كان صدرا أو عجزا، وهذا بالنسبة للشاعر. أما بالنسبة للناثر فإذا أتى في نثره بنصف بيت لغيره تسمى "إيداعا"، وإذا كان لنفسه سُمي "تفصيلا" ونجد من بين المصطلحات أيضا "الاستعانة" وهي أن يستعين الشاعر ببيت لغيره في شعره، ونجد كذلك "التمليط" و"التوطيد" و"التأسيس" ثم "الاقتباس" و"الرفو"، وكل هذه المصطلحات نجدها تدور في فلك التضمين.²

خامسا: الاقتباس

تعددت تعريفات الاقتباس ومن بينها:

فالاقتباس من حيث جانبه اللغوي هو: «قبس: القبس: النار. والقبس الشعلة من النار، وفي التهذيب: القَبَسُ شُعْلة من نار تقبّسها من معظم، واقتباسها الأخذ منها. ويقال: قبستُ منه نارا أقبِسُ قَبَسًا فأقبِسني

¹ - رجاء عيد، لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي المعاصر)، منشأة المعارف، (د،ط)، الإسكندرية، (د،س)، ص 93.

² - ينظر: منير سلطان، التضمين والتناص (وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجا)، منشأة المعارف، (د،ط)، الإسكندرية، 2004م، ص ص 26، 27.

أي أعطاني منه قبساً، وكذلك أقبستُ منه نارا، واقتبست منه علما أي استفذته [...] وفي الحديث: من اقتبس علما من النحو اقتبست شعبة من السحر».¹

أما من الجانب الاصطلاحي: «هو أن يُضمن المتكلم كلامه كلمة من آية أو آية من كتاب الله».²

وكتدعيم لهذا التعريف ندرج تعريفاً آخر مفاده:

«أن يأخذ الشاعر شعرا من بيت شعري بلفظه ومحتواه، وهو يمثل شكلا تناصيا، بل يرتبط فيه المضمون اللغوي بالمفهوم الاصطلاحي، الذي يتمثل في عملية الاستمداد التي تتيح للمبدع أن يُحدث انزياحا محددًا في خطابه، بهدف إضفاء لونا من القداسة على جانب من صياغته لتضمينه شيئا من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف أو الشعر القديم».³

فهنا يمكننا القول بأن الاقتباس بصورة مختصرة هو أخذ الشاعر أو الناثر نصا من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف، ليضعه في شعره أو نثره، فالشعراء والخطباء والكتاب يهدفون إلى توليد نوع من التميز والإبداع إثر توظيفهم لنصوص من القرآن الكريم والحديث الشريف، وهذا لاستحسانهم للقرآن وقوة تأثيره في أنفسهم، مما يجعل لنصوصهم ذوقا مختلفا وجمالية لا مثيل لها.

كما يجدر بنا الإشارة إلى أن "الاقتباس" يكون كذلك عن طريق استحضار "حكمة" أو "مثل" أو "قصة" أو "إشارة إلى بيت مشهور".

والاقتباس من القرآن الكريم يأتي على ثلاثة أقسام:

أ/ مقبول: وهو ما كان في الخطب والمواعظ والعهود ومدح النبي صلى الله عليه وسلم ونحو ذلك.

ب/ مباح: ما كان في الغزل والرسائل والقصص.⁴

¹ ابن منظور، لسان العرب، مج4، مادة (قبس)، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2005م، ص 229.

² بدوي طبانة، السرقات الأدبية (دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها)، نهضة مصر، (د،ط)، القاهرة، (د،س)، ص 163.

³ محمد عزام، النص الغائب، ص 42.

⁴ بدوي طبانة، السرقات الأدبية (دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها)، نهضة مصر، (د،ط)، القاهرة، (د،س)، ص ص 163، 164.

ج/ مردود: وهو على ضربين:

- ما ينسبه الله تعالى إلى نفسه، كما ورد عن أحد بني مروان أنه وقّع على مطالعة فيها شكاية من عماله { إِنَّ إِلَيْنَا إِيَابَهُمْ (25) ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا حِسَابَهُمْ (26) } الغاشية، الآية (25-26).

- تضمين آية قرآنية في معنى هزل لا يحسن ذكر مثاله.¹

ويكون الاقتباس على نوعين:

الأول: لا يخرج به المقتبس عن معناه، ومنه قول الإمام الشافعي:

أنلني بالذي استعرضت خطا	وأشهد معشرا قد شاهدوه
فإن الله خلاق البرايا	عنت لجلال هيئته الوجوه
يقول إذا تداينتم بدين	إلى أجل مسمى فاكتبوه ²

نرى بأن "الشافعي" في هذه الأبيات وبالضبط في البيت الأخير، اقتبس آية من آيات القرآن الكريم، ألا وهي قوله تعالى: { يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا تَدَايَنْتُمْ بِدِينٍ إِلَىٰ أَجَلٍ مُّسَمًّى فَاكْتُبُوهُ } البقرة الآية (282).

الثاني: نوع يخرج به المقتبس عن معناه الأصلي إلى معنى آخر، كقول ابن الرومي: [من الهزج]

لئن أخطأت في مد	حك ما أخطأت في منعي
لقد أنزلت حاجاتي	بوادٍ غير ذي زرع ³

فقد استحضر الشاعر قوله تعالى: { رَبَّنَا إِنِّي أَسْكَنْتُ مِنْ ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِنْدَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُوا الصَّلَاةَ فَاجْعَلْ أَفْئِدَةً مِنَ النَّاسِ تَهْوِي إِلَيْهِمْ وَارْزُقْهُمْ مِنَ الثَّمَرَاتِ لَعَلَّهُمْ يَشْكُرُونَ } إبراهيم، الآية 37

فقوله "بوادٍ غير ذي زرع" اقتباس من القرآن الكريم، فقد وردت في القرآن الكريم بمعنى "مكة المكرمة"، إذ لا ماء فيها ولا نبات، فنقله الشاعر عن هذا المعنى الحقيقي إلى معنى مجازي هو "لا نفع فيه ولا خير".¹

¹ - عبد الفتاح داود كاك، المرجع السابق، ص 25.

² - عبد الفتاح داود كاك، المرجع نفسه، ص 25.

³ - عبد الفتاح داود كاك، المرجع نفسه، ص ن.

ونستنتج أن الاقتباس شكل من أشكال التناص، إذ لا يمكن اعتماده في تحليل الخطاب الأدبي كمفهوم إجرائي يتم من خلاله رصد ظاهرة الاقتباس بأعماقه وتحديد ماهيته ووظائفه في الخطاب اللاحق مع الأخذ في الاعتبار أن التوظيف اللاحق للمنجز السابق ووضعه في سياق جديد يأخذ بعدا جديدا، وذلك بحكم تواجده في بنية نصية جديدة.

وخلاصة القول عن التضمين والاقتباس: «* الاقتباس خاص بالشعر والشعراء حيث يعمد الشاعر إلى أخذ جزء من بيت أو أكثر من قصيدة ليدمجها في قصيدته مع الإشارة إلى هذه الأبيات إن لم تكن مشهورة، وإن كانت مشهورة فلا بأس ألا يصرح. أما الاقتباس فيكون فيه الأخذ من القرآن الكريم والسنة النبوية إلى النثر والشعر، على أنه من المنطق أن نذكر أن هناك شبه إجماع من العلماء على أن تضمين الكلام المنشور من آبي الذكر الحكيم أو الحديث يسمى اقتباسا»².

وتجدر بنا الإشارة إلى أن هناك خلطا في تحديد مصطلحي "التضمين" و"الاقتباس" فهناك من جعل التضمين والاقتباس بمثابة شيء واحد، وهناك من فرق بينهما وهذا الرأي هو الرأي الغالب.

نستنتج في نهاية هذا المبحث أن النقد من خلال هذا الكم الهائل من المصطلحات الدالة على تداخل النصوص وتفاعلها وتراكمها على بعضها البعض استطاعوا الوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبية المنسوبة إلى أصحابها، ومعرفة قدر الابتكار والجدة التي جاء بها المحدثون وأضافوها على ما جاء به السابقون، فالتناص وإن كان في بعده النظري اكتشاف غربي إلا أننا وجدناه كما صرحنا سابقا في النقد العربي القديم بصورة مضمرة وغير مباشرة، كما هو الحال بالنسبة لجوليا كريستيفا ومختلف أعلام الغرب.

¹ - عبد الفتاح داود كاك، المرجع السابق، ص 26.

* - يشير عبد الفتاح داود كاك إلى التضمين بدل التناص.

² - عبد الفتاح داود كاك، المرجع نفسه، ص 24.

المبحث الثاني: التناص في الدراسات اللسانية الحديثة

لطالما كان مفهوم التناص من المفاهيم التي أثارت الجدل بين الأدباء والنقاد لكونه من أهم النظريات النقدية الحديثة، فبعد أن كان مجرد شذرات متفرقة لا ترتقي إلى مستوى النظرية، فقد أصبح مصطلح التناص يندرج في خانة المصطلحات الحديثة التي ظهرت في الساحة النقدية، واحتل مكانة معتبرة في الآليات التطبيقية على النصوص الأدبية، بمختلف مستوياته وأشكاله، فالتناص أداة إجرائية لنقد النصوص، واكتشاف مدى تفاعلها مع بعضها البعض.

ولقد ركز النقاد الغربيون على مصطلح التناص وبذلك ظهرت عدة دراسات تعالج موضوع التناص وآليات اشتغاله في الخطاب الأدبي، ويتصدرها مجموعة بارزة من بينهم (جوليا كريستيفا، رولان بارت، ميخائيل باختين، جيرار جنيت).

أما النقد العربي القديم فيعد مفهوم التناص من المفاهيم الحديثة في الكتابات النقدية العربية الذي ظهر اعتماداً على أطروحات النقاد الغربيين مع بعض الإضافات التي وضعها النقاد العرب، إلا أنه وحسب ما رأينا سابقاً فإن التناص ظهر منذ القديم، لكن بمسميات عديدة ومختلفة، لكنها كلها تنطوي تحت مصطلح التناص. وظل هذا المصطلح يتداول حتى العصر الحديث حيث حاول النقاد المحدثون وضع أسس هذا العلم، وذلك من أجل الكشف عن مواطن الجمال، والتراكم المعرفي الموجود في طيات الأعمال الأدبية وخاصة في الخطاب الشعري ومن أبرز المحاولات العربية التي قُدمت للتنظير لمصطلح التناص، والتي ستتناولها لاحقاً نذكر: محمد بنيس، محمد مفتاح، عبد الملك مرتاض.

وسنحاول من خلال هذا المبحث أن نعرض على أهم الدراسات التي تناولت التناص وعن أهم المحاولات والنقاد الذين سعوا لتأسيس نظرية التناص، سواء في الساحة النقدية الغربية أو في الساحة النقدية العربية.

المطلب الأول: التناص في النقد الغربي الحديث

نظراً لأهمية "ظاهرة التناص" فقد ازدحمت وتسارعت إليها المداخل اللسانية في الدرس اللساني الغربي، ويمكننا تتبع مسار الدرس اللساني الغربي في معالجة هذه الظاهرة انطلاقاً من آراء نقاده ومن بينهم "ميخائيل باختين"، و"جوليا كريستيفا"، و"جيرار جنيت" و"رولان بارت"، فتناولوا التناص كل حسب رأيه وفهمه له، وكل نظر له بطريقته وأسلوبه وأفكاره الخاصة.

أولاً: ميخائيل باختين " Mikhaïl Bakhtine "

يمكن القول بأن الإرهاصات والبدايات الأولى لمصطلح التناص كانت مع "ميخائيل باختين"، فقد «كانت آراء باختين بمثابة الإرهاصات الأولى لظهور التناص، فقد جاءت آراؤه عن الحوارية في النص والتداخل بينه وبين نصوص أخرى كرد فعل على من قالوا بانغلاق النص، فقد قام باختين بقلب العبارة المشهورة (الأسلوب هو الرجل) إلى (الأسلوب هو الرجلان) ليؤكد على الطابع الحوارى للنصوص وعلاقة النص بغيره من النصوص المعاصرة والسابقة»¹.

من هنا نفهم أن باختين مارس "التناص" تحت مفهوم الحوارية، قبل أن يظهر كمصطلح مستقل بذاته، وقد قام بخطوة جريئة من خلال قلبه لعبارة "الأسلوب هو الرجل" إلى عبارة "الأسلوب هو الرجلان"، ويقصد هنا الإنسان وشريحته الاجتماعية. وبهذا فقد أكد على علاقة النص بنصوص أخرى سواء كانت سابقة له أو معاصرة له، وبعبارة أخرى سواء كانت نصوص غائبة أو نصوص حاضرة.

وكتأكيد على هذا الكلام الذي قلناه «ينتقل باختين إلى وضع مصطلح "الحوارية" الذي كان في البداية مطابقاً لمصطلح التفاعل اللفظي، حيث أن هذا التفاعل هو الحقيقة الأساسية للغة، والحوار هو أهم أشكاله والحوارية تعود إلى الخطاب وليس إلى اللغة كنظام متعال، ومن هنا يصير الأسلوب رجلين، وبالضبط الإنسان وشريحته الاجتماعية»².

نفهم من هنا أن مصطلح الحوارية "هو في بدايته كان مقابلاً لمصطلح "التفاعل اللفظي"، وهذا التفاعل لا يحدث إلا عن طريق متكلمين، أي أنه يستدعي بالضرورة وجود حوار بينهما، مما يُحدث التفاعل، وربما هذا ما جعله قريباً لمصطلح "الحوارية"؛ لأن هذه الأخيرة هي بمثابة علاقات تحمل دلالة بين جميع التعبيرات التي تحدث عن طريق التواصل اللفظي.

¹ - عبد الفتاح داود كاك، المرجع السابق، ص13.

² - فيصل الأحمر، معجم السيميائية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010م، ص146.

فأصول "التناص" تعود أساساً إلى مفهوم "الحوارية" عند باختين لأن «التوجيه الحواري هو بوضوح، ظاهرة مشخصة لكل خطاب، وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي يفاجئ الخطاب خطاباً لآخر بكل الطرق التي تقوده إلى غايته ولا يستطيع شيئاً سوى الدخول معه في تفاعل حاد وحي»¹.

من هنا يتضح لنا أمر مهم ألا وهو أن التوجيه الحواري يعتبر النواة الأساسية داخل كل خطاب، وهو أيضاً الغاية التي يسعى إليها كل خطاب حي، وهذا ما يؤدي إلى حدوث تفاعل بين خطاب وخطاب آخر.

«إن نظرية باختين في الملفوظ، التي هي مركزية بالنسبة لتكوّن مفهوم التناص، توضح جيداً هذه الإرادة في التخلص من شكلائية صارمة، بالنسبة لباختين Bakhtine كل ملفوظ (سواء كان ينتمي للأدب أم لا) هو متجدر في سياق اجتماعي يسميه بعمق، كما أنه موجه لأفق اجتماعي أيضاً، كل ملفوظ كل تعبير هو حاصل لكلام غير متجانس يشكله [...] حلّ التشظي اللساني محل وحدة اللغة، فكل عبارة حاملة لكلام مغاير يسميها إلى حد لم تبق هناك عبارة متلقاة بريئة من تلفظ سابق»².

من هذا نشير إلى أن تكوّن مفهوم التناص يرجع أساساً إلى نظرية باختين في الملفوظ فقد ربطه باختين بسياق اجتماعي معين، فكل ملفوظ يستقي من شبكة ملفوظات أخرى تشكله فعدم التجانس بين الملفوظات يمكن تسميته بالتشظي ويرجع إلى الحوار.

والتناص عند باختين يكمن في أنه: «لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى وهذه العلاقة جوهرية تماماً [...]»، والمصطلح الذي يستخدمه للدلالة على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى هو مصطلح الحوارية dailogism، ولكن هذا المصطلح المفتاحي كما يمكن للمرء أن يتوقع مثقل بتعددية مربكة في المعنى»³.

يمكننا القول بأن مفهوم التناص عند باختين يتمركز حول فكرة مفادها أنه لا يوجد أي خطاب أو أي تعبيرات لا تربطها علاقة بخطابات أو تعبيرات أخرى، وبعبارة أخرى لا بد من وجود تفاعل بينها، والعلاقة بين هذه الخطابات هي ما أطلق عليه باختين اسم "الحوارية"، لكن هذا المصطلح ظل غامضاً في المعنى.

¹ - تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين (المبدأ الحواري)، تر فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، الأردن، 1996م، ص125.

² - ناتالي بيبغي، المرجع السابق، ص 33.

³ - تزفيتان تودوروف، المرجع السابق، ص 121.

فالباحثون يرون أن مصطلح التناص قبل أن تقترحه كريستيفا قد تعرف عليه باختين «إذ تركز التناص عنده في المبدأ الحوارية والذي يعد من أهم مظاهر الرواية الحديثة أي الرواية المتعددة الأصوات، فقد اهتم اهتماما كبيرا بالمبدأ الحوارية أو النزعة الحوارية وجميع أشكالها سواء كانت مباشرة أو غير مباشرة داخل الخطاب الروائي».¹

من هنا نشير إلى أن باختين أعطى كل اهتماماته للمبدأ الحوارية، وهذا المبدأ يعني أنه لا يوجد تعبير لا تربطه صلة بتعبير آخر، فهو يتصل اتصالا وثيقا بالتعبير الذي سبقه أو الذي يعاصره، وقد تجلّى هذا المبدأ بصورة ملفتة للنظر في الرواية الحديثة كونها استقطبت من كل ما حولها من أجناس أدبية، فصارت بذلك متعددة الأصوات، وباختين اهتم "بالحوارية"، بأشكالها المختلفة سواء كانت مباشرة أي واضحة داخل الخطاب الروائي أو غير مباشرة والتي تكمن بصورة مبهمّة أو مخفية يتعذر على القارئ فهمها من الوهلة الأولى.

وتتجلى الحوارية في النص الروائي في ثلاثة مظاهر:

- الحوار الخالص: ويقصد به الحوار العادي الذي يجري بين الشخصيات الحكائية داخل الرواية.
- التهجين: أي إدماج لغتين اجتماعيتين، ووعيين لغويين منفصلين داخل ملفوظ واحد، ويستلزم أن يكون التهجين عن قصد.
- تعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي: أي دخول لغة الرواية في علاقة مع لغات أخرى، دون أن يكون هناك دمج بين اللغتين.²

ونجد بأن "باختين" وجه كل اهتماماته للتناص في النثر (الرواية)، في حين رأى أن الشعر لا يتوافر على "التناص"، ولكن بعد ذلك أثبت الزمن أن قراءة التناص في الشعر ممكنة وموجودة فيه مثل الرواية تماما، فربما باختين لم يكن يقصد من خلال قوله الشعر لا يتوافر على التناص بصورة كاملة، بل كان قصده أن التناص في الشعر هو أكثر غموضا وتعقيدا من التناص في الرواية الذي يمكن ملاحظته بسهولة عكس الشعر.³

وكتأكيد على هذا الكلام فيما يخص التناص في الرواية والشعر نجد بأنه «منذ الطبعة الأولى لكتاب باختين عن دوستويفسكي، وبصورة خاصة منذ كتب دراسته "الخطاب في الرواية"، وضع النثر الذي يتوفر على

¹ - منى رفعت عبد الكريم، التناص في شعر ابن هاني الأندلسي، مجلة ديالى، ع 65، جامعة ديالى، 2015م، ص 542.

² - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر وتق، محمد برادة، دار الأمان للنشر، (د،ط)، الرباط، 1987م، ص 14

³ - ينظر: عز الدين المناصرة، المرجع السابق، ص 142.

خصوصية تناصية، في تعارض مع الشعر الذي لا يتوفر على هذه الخصوصية، سوف يقول باختين إن التعقيد الشعري يوضع نفسه بين الخطاب والعالم بينما يوضع التعقيد النثري نفسه بين الخطاب والمتلفظ به»¹.

فهذا القول هو تأكيد على اهتمام باختين بالتناص في الرواية عكس الشعر، فكتاباته عن "الحوارية" كانت أساسية لتكوّن مفهوم التناص لديه بصورة واضحة وجليّة في الرواية، فهذا ما جعل اهتمام باختين بالرواية كبيراً جداً، ففي نظر باختين التناص في الشعر غامض عكس التناص في الرواية «فالرواية في نظر باختين هي النوع الذي توج النثر، ولذلك فسوف تظهر عملية التناص بصورة حادة وقوية في الرواية»².

وفي الأخير يمكننا القول بأن التناص تجلّى في صورته الأولى مع الناقد الروسي ميخائيل باختين فيما اصطلح عليه "بالحوارية"، فالتناص كمصطلح لم يبرز إلا مع جوليا كريستيفا التي استفادت من دراسات باختين في "الحوارية" ومهما يكن فمن المهم عدم المطابقة بين التناص والحوارية.

ثانياً: جوليا كريستيفا "Julia Kristeva"

لقد ارتبط مصطلح التناص بظهوره لأول مرة في الساحة النقدية على يد الناقدة الفرنسية "جوليا كريستيفا"، فهناك اتفاق عالمي يجمع على أنّها هي رائدة هذا المفهوم، منطلقة من مفهوم الحوارية عند ميخائيل باختين، وقد ظهر ذلك في مجموعة أبحاث كتبت بين عامي (1960م - 1967م)، صدرت في مجلتي (tel) و(Critique)³.

ولقد أشارت الدراسات إلى أن جوليا كريستيفا باستجلاها لمصطلح الحوارية معوضة إياه بمصطلح التناص لم تكن مقلدة أو ناسخة فقط، بل أبدعت في هذا الموضوع حيث لم تتعامل مع النص بوصفه مجموعة من المنبهات التي تحمل في طياتها مدلولات معينة⁴.

نجد جوليا كريستيفا تقول بأن: «كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص تشرب وتحول للنصوص الأخرى، إذن كل نص هو نتيجة لتجمع العديد من النصوص. ولأن الكاتب في أصله

¹ - تزفيتان تودوروف، المرجع السابق، ص 127.

² - تزفيتان تودوروف، المرجع نفسه، ص 129.

³ - ينظر: إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2011م، ص 10.

⁴ - ينظر: عبد الجليل مرتاض، التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، (د،ط)، الجزائر، 2011-2012م، ص 15.

قارئ ظل يمارس فعل القراءة، إذ يجتاز في ذاكرته ما لا يحصى من النصوص والأفكار التي تدل على اتساع أفاقه وخلفياته التاريخية والثقافية التي يستحضرها في كل قراءة محاولاً تسخيرها في انفتاح الدلالة».¹

بمعنى أن النص لا يبنى إلا باستعانه بأجزاء من نصوص أخرى، وبذلك فالنص مرتبط بنصوص أخرى اجتمعت لتشكيل ملامحه، فكاتب النص بالضرورة يحتك بمجموعة نصوص قرأها، فتبقى شذرات منها عالقة في ذاكرته، فيوظفها في نصه لتكون دلالة على اتساع إطلاعه من الناحية التاريخية والثقافية يلحظها كل قارئ.

وتحدد جوليا كريستيفا التناص بأنه قانون جوهري: «إذ هي نصوص يتم صنعها عبر امتصاص، وفي الوقت نفسه هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً، ويمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة ذات طابع خطابي».²

أي أن التناص عندها يحدث بطرق عديدة إما عن طريق امتصاص النص لنصوص أو عن طريق هدم نصوص وإعادة البناء باعتبارها من رواد التفكيك، أو عن طريق تحويل نصوص، فالتناص عند جوليا كريستيفا يعد إحدى سمات النص الأدبي لأنها تحيل دائماً إلى نصوص أخرى سابقة على المقروء فتقول: «كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى»³ فالنص بالضرورة يؤسس وفق مجموعة من النصوص ويستحيل وجود نص مستقل بنفسه منعزل عن غيره من النصوص.

«ومما لا شك فيه أن التناص ليس عملية شكلية تتأسس على التواصل الشكلي أو الخارجي بين النصوص، وإنما يتجه التناص إلى التمازج والتشابك والتلاحم بين النصوص التي تهيئ للقارئ فرصة محاكاة النصوص محاكاة قائمة على إثارة وعيه واستنفار معرفته وخبرته في سبر أغوار النص الوافد واستكناه ما طرأ عليه من تحولات وتبدلات في تفسير دلالاته عندما يدخل في شبكة النص الجديد، ويصبح جزءاً لا يتجزأ منه».⁴

¹ - بشير تاوريرت، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر (دراسة في الأصول والملاحم والاشكالات النظرية والتطبيقية)، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، سورية، 2008م، ص59.

² - كريستيفا جوليا، علم النص، تر فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1991م، ص79.

³ - ينظر: محمد عزام، النص الغائب، ص38.

⁴ - إبراهيم مصطفى محمد الدهون، المرجع السابق، ص14.

فالتناص بين النصوص لا يقتصر على المستوى الشكلي أو الخارجي، بل يحدث التناص بطريقة أعمق أي؛ بالتمازج بين النصوص، مما يجعل القارئ لا يخرج عن تلك النصوص، بل يبقى ضمن إطارها، مما يمكنه من اكتشاف ما يحمله النص الجديد في أغواره من دلالات وإيحاءات.

فهو إذا عملية داخلية لا يحس بها إلا الكاتب أو القارئ المتمرس الذي يحمل خزان هائل من الثقافات، وبذلك فالتناص عملية لا يدركها كل القراء على حد سواء، فهي ذات مستوى عال.

«ولقد جاء التناص عند كريستيفا بمثابة بؤرة نصية مركزية تتقاطع من خلالها عدد كبير من النصوص المتزامنة والسابقة، فالتناص تقاطع النصوص، ووحدات من نصوص في نص أو نصوص أخرى، أو هو التفاعل النصي في نص بعينه»¹.

أي أن التناص حسب رأي جوليا مركز التقاء النصوص، ففيه تأخذ النصوص عن بعضها البعض، سواء كانت هذه النصوص متزامنة أو متفاوتة في الزمن، وبغض النظر إن كان هذا الأخذ كلياً أم ناقصاً.

«ولقد جعلت جوليا كريستيفا التناص طبقات وفقاً للعلاقة القائمة بين النص الغائب والنص الحاضر، أو النص المرجعي أو النص الحاضر، وتشير إلى ثلاث أنماط من النصوص: الأول، هو ما دعت علاقته بالنفي، وفيه يكون المقطع الدخيل منفيًا كلية ومعنى النص المرجعي مقلوباً، أما الثاني، فالنفي المتوازي حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه. أما الثالث، فقد سمته بالنفي الجزئي، حيث يكون جزء واحد من النص المرجعي منفيًا»².

نرى بأن جوليا أيضاً اعتمدت ثنائية النص الغائب والنص الحاضر، ولقد فرقت بين ثلاث أنواع من النصوص: أولها يكون الجزء الدخيل (الجديد) منفيًا قطعاً وذلك من خلال المعنى، أما الثاني فيتشارك النصان في المعنى، وأخيراً النفي الجزئي وفيه لا ينفي النص كاملاً بل يقتصر النفي على جزء منه، وفي كل هذه الأنواع يثبت حضور النص الغائب في النص الحاضر لكن بطرق مختلفة.

ولقد ميزت جوليا كريستيفا بين نوعين من التناص هما:

1/ التناص المضموني: وهو ما يكون في مضمون النص وحسب ما تقتضيه السياقات.

¹ - عبد الفتاح داود كاك، التناص دراسة نقدية في التأصيل لنشأة المصطلح ومقاربة ببعض القضايا النقدية القديمة، ص

² - إبراهيم مصطفى محمد الدهون، المرجع السابق، ص 14.

2/التناص الشكلي: ويكون على مستوى الألفاظ المستعملة أو الدلالة المعجمية أو العبارات والجمل التي تمثل رصيذا ثقافيا هائلا من إنتاج نصه، فتصدر عنه أثناء عملية إنتاج النص.¹

أي أن التناص يكون على مستويين: مستوى المضمون، ويكون من خلال السياقات أي أن يتناص النص الجديد من النص القديم سياقاً معيناً، أما مستوى الشكل فيكون من خلال الألفاظ المستعملة، أو العبارات في النص القديم واستعمالها في النص الجديد.

ولقد أكدت "جوليا كريستيفا" «أن صلة النص الجديد بالنص القديم تتسم بالتكرار والتوزيع، أي صلة (هدم وبناء)، وهي أيضاً صلة تبدل وتغير في النصوص أي تناص، ففي حيز نص محدد ثمة ملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى، تتداخل وتشابك وبذلك يكون التناص لديها هو ذلك التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى»²

أي أن النص الجديد غالباً ما يكرر ما جاء به النص القديم أو جزءاً منه، كما أنه يتوزع على أجزاء النص الجديد، كما أن الصلة بينهما قد تكون علاقة تبدل وتغير، بحيث يأخذ النص الجديد عن النص القديم، لكن عن طريق التغيير والتحوير.

«والتناص عند جوليا كريستيفا لا يتعلق بالانتحال أو ما يسمى السرقة الأدبية (Le plagiat) أو حتى الاقتباس) والتقليد ولهذا، فإن قراءة نص معناه أن يفتح على النصوص الأخرى التي اشتركت في نسجه وبنائه، أو قراءة نص هو العثور في تناصيته على آثار نصوص سابقة، ومقاطع مفرقة، إنما بين النصوص».³

تفني هنا جوليا كريستيفا عن التناص أن يكون سرقة أو انتحالا. فهو يختلف عنها كل الاختلاف، كما انه ليس تقليداً، بل فتح مجال تداخل النصوص فيما بينها لنسج نصوص جديدة.

«وسرعان ما انتشر هذا المصطلح وشاع في جميع البلدان، ولكن سرعان ما تخلت جوليا كريستيفا عن

¹ - عبد الفتاح داود كاك، المرجع السابق، ص 14.

² - إبراهيم نمر موسى، صوت التراث والهوية (دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زياد)، مجلة جامعة دمشق، مح 24، ع2+1، 2008م، ص 102.

³ - عبد الجليل مرتاض، المرجع السابق، ص 13.

مصطلح "التناص" وآثرت عليه مصطلح "التنقلية"¹. وهذا بعد أن «تلقته أيدي كثيرة، أساء بعضها استعماله وتوظيفه، بل إنه يختلف من باحث لآخر انتشارا وفهما، وأنه ينتمي عند بعضهم لشعرية توليدية وعند الآخرين إلى جمالية التلقي، وأنه يتموضع عند بعضهم في مركز الفرضية الاجتماعية التاريخية»².

« وعلى الرغم من أن كريستيفا لم تتحدث في صياغتها لمعنى مصطلح التناص عن التناص الذي يحدث بين النصوص، وذلك عندما قامت بتطوير هذا المفهوم، مما أدى إلى نسف القراءة الأحادية، وبؤرة النص، وأصبح التناص ينتمي إلى نظرية التلقي إلا أنها لم تقدم مفهوما واضحا ومحددا له، وربما كان ذلك من الأسباب التي جعلتها في مرحلة لاحقة تتخلى عنه»³

في الأخير نستنتج أن جوليا كريستيفا من الأوائل الذين نظروا وقعدوا لنظرية التناص ولا تزال بصمتها بارزة حتى اليوم، ورغم السلبيات التي وقعت فيها إلا أن هذا لن يزح عنها ستار الأسبقية والشهرة في هذا المجال.

ثالثا: جيرار جنيت " Gérard Genette "

تناول الكثر من الباحثين الغربيين مصطلح التناص بعد كريستيفا، ورولان بارت وأسماء كثيرة لا حصر لها، وظل كل واحد منهم يبحث ويحلل التناص حسب مدرسته ووجهة نظره إلى أن جاء الفرنسي جيرار جنيت ووضع له منهجه ووضحه.

«حاول جيرار جنيت Gerard Genette من جهته أن يمطط مفهوم التناص ويعمقه وفق نظريات وممارسات مستثمرا إنجازات من تقدمه، ولا سيما ما نظّرتة البلغارية كريستيفا من أفكار جديد حول التناص الذي عزّته أو كادت، أو على الأقل خلصته من مفاهيم قديمة كالاقتباس والتأثير، والتضمين»⁴.

من هذا نشير إلى أن "جيرار جنيت" قد استفاد وبصورة كبيرة من الدراسات التي سبقته حول "التناص"، وخاصة دراسات جوليا كريستيفا، لكون مصطلح التناص قد تبلور على يديها، فهي أول من أشارت إليه

¹ - عبد الفتاح داود كاك، المرجع السابق، ص 17.

² - نعيمة فرطاس، نظرية التناصية والنقد الجديد (جوليا كريستيفا نموذجا)، مجلة الموقف الأدبي، ع 434، دمشق، 2007م، ص 7.

³ - إبراهيم عبد الفتاح رمضان، التناص في الثقافة العربية المعاصرة (دراسة تأصيلية في بيبلوغرافيا المصطلح، مجلة الحجاز العالمية)، مجلة الحجاز العالمية المحكمة للدراسات وللدراسات الإسلامية والعربية، العدد 5، كلية الآداب، جامعة لمنوفية، 2013، ص 157.

⁴ - عبد الجليل مرتاض، المرجع السابق، ص 31.

كمصطلح مستقل، وحررته من المفاهيم القديمة كالاقتباس والتضمين وغيرها، وبعبارة أخرى هي أول من أخرجت مصطلح التناص إلى النور.

وجيرار جنيت هو من أكثر النقاد اهتماما بمصطلح التناص ونجد ذلك من خلال كتابه: "مدخل لجامع النص 1979م"، "أطراس 1982م"، ونجده بأنه تابع لدراسته النص أو نظرية للنص في كتابه الثالث وهو "اعتبات 1987م".¹

«ويتصور جيرار جنيت في كتابه "أطراس" 1982م أنه لا يمكن الكتابة إلا على آثار نصوص قديمة، وهذه العملية شبيهة عنده بعملية من يكتب على طرس، ويوضح كلمة أطراس فيقول: إنه رق صحيفة من جلد، يحكي ويكتب عليه نص آخر جديد على آثار كتابة قديمة لا يستطيع النص الجديد إخفاءها بصفة كاملة، بل تظل قابلة لتبينها وقراءتها تحته، فهو يقصد بهذا العنوان المستعار من حقل المعلوماتية مجموع نصوص تظهر دفعة واحدة على الشاشة ولكنها صادرة عن فضاءات مختلفة للذاكرة».²

ففي رأي "جيرار جنيت" لا يمكن لأحد أن يكتب نصا من النصوص، إلا إذا لجأ إلى نصوص قديمة سابقة، فهو يطلع على تلك النصوص القديمة ثم يكتب على منوالها أو ربما يأخذ منها ما يخدمه، وهذه الآثار لا يمكن للنص الجديد والحاضر إخفاءها بصورة نهائية، فهي تبقى قابعة فيه ولو بصورة ضئيلة، وتضل بذلك قابلة للقراءة.

وتنحصر أشكال التناص عند جنيت في نمطين: «يقوم أحدهما على العفوية وعدم القصد، إذ يتم التسرب من الخطاب الغائب إلى الخطاب الحاضر في غيبة الوعي، ويعتمد الثاني على القصد والوعي، فتشير صياغة الخطاب الحاضر إلى نص آخر وتحدد تحديدا كاملا يصل إلى درجة التنصيص».³

نشير هنا إلا أن أنماط التناص عند جنيت تعتمد على العفوية وعدم القصد وهي تعني الأخذ من نصوص سابقة دون الانتباه لذلك، وهذا ربما راجع إلى تأثر كاتب النص الحاضر بكاتب النص الغائب، كما تعتمد على

¹ - ينظر: إبراهيم عبد الفتاح رمضان، المرجع السابق، ص 155.

² - حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 22.

³ - عزيز حسين علي الموسى، النص المفتوح في النقد العربي الحديث، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، ط1، عمان،

2015م، ص 171.

الوعي والقصد، وهذا عكس النمط الأول، وهو الأخذ من نصوص سابقة مع دراية وعلم الكاتب بما أخذه، فنلاحظ بأن النمط الأول يختلف عن النمط الثاني.

وبهذا يكون جنيت قد طور الدراسات السابقة التي هيمنت على مرحلة السبعينات إلى موضوع جديد هو التعاليات النصية (transtextualite)، أو التعالي النصي للنص الذي يعني عنده كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني.¹

ويحدد "جنيت" خمسة أنماط من المتعاليات النصية وهي:

1- التناص: وهو يحمل معنى التناص كما حددته كريستيفا، وهو خاص عند جنيت بحضور نص في آخر الاستشهاد والسرقه وما شابه.²

ففي هذا النمط حاول جنيت ان يوسع من التناص ليحمله متقاربا مع مفهوم الاستشهاد ومقاربا بينه وبين شكل آخر كالسرقه وغيرها...

2- المناص (Paratexte): ونجده حسب تعريف جنيت في العناوين والعناوين الفرعية والمقدمات والذبول، والصور وكلمات الناشر....³

فهذا النمط حسب "جنيت" هو أقل وضوحا وأكثر بعدا في علاقته بالنص كونه يوجد في الأشياء الفرعية وليست المهمة.

3- الميتانص (métatexte): علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا.

4- النص اللاحق: ويكمن في العلاقة التي تجمع النص (ب) كنص لاحق (hyper texte) بالنص (أ) كنص سابق (hypo texte)، وهي علاقة تحويل أو محاكاة.⁴

5- معمارية النص: إنه النمط الأكثر تجريدا وتضمينا، إنه علاقة صماء، تأخذ بعدا مناصيا وتتصل بالنوع: شعر، رواية، بحث....⁴

¹ - ينظر: عزيز حسين علي موسى، المرجع السابق، ص 171.

² - جيرار جنيت، مدخل إلى جامع النص، ت عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، المغرب، ط2، 1986م، ص90.

³ - جيرار جنيت، المرجع نفسه، ص،ن.

⁴ - جيرار جنيت، المرجع نفسه ، ص90.

فالنمط الثالث هو نمط يتعلق بالشرح الذي يجمع نص ما بنص آخر يُحدث عنه دون أن يذكره أو يسميه حتى، أما النمط الرابع فهو يتمثل في العلاقة التي تجمع بين نصين وهما: النص السابق والنص اللاحق. والنمط الخامس فهو عبارة عن علاقة صماء وخرساء لا تظهر إلا عند ما تتصل بنص ما كالرواية والشعر وما شابه ذلك.

وهناك نوع آخر من التعاليات النصية أبداع "جيرار جنيت" مفهومه وذلك لرصد حركة الانشطارات النصية التي تعرفها النصوص ويقول جنيت محددًا هذا النوع: «سأنعته من الآن فصاعداً بالنصية المتفرعة به كل علاقة تجمع نصاً (ب) الذي سأسميه نصاً متفرعاً- بنص (أ) سأسميه نصاً أصلاً».¹

ومن خلال ما سبق يمكن القول بأن هناك علاقة وطيدة بين هذه الأنماط، فالتعالي مظهر من مظاهر نصية النص أو أدبيته، ومن بين هذه الأنماط التي أخذت طريقها نحو الذبوع مفهوم "المناس".²

«إن جنيت بهذه الأنماط الخمسة يحاول أن يرصد كل ما يتعلق فيه نص بنصوص أخرى دون أن ينفلت وفق هذا المفهوم أي من العلاقات والتفصيلات التي تحكم بنية النصوص المتعدية بوصف النص منفتحاً ومتعدياً إلى نصوص أخرى».³

من المفهوم لدينا أن هذه الأنماط تعمل على تحديد علاقة النصوص ببعضها البعض دون إغفال أي من العلاقات والتفصيلات المتعلقة بهذه النصوص. فالتناص هو نوع من أنواع الانفتاح النصي، والنص هو ذاته منفتح على نصوص أخرى، والتناص يحصل من خلال تداخل النصوص والثقافات والدلالات.

ونجد جنيت في تعريفه "للتداخل النصي" يقول: «أما أنا فأعرفه بطريقة لا شك مكثفة بعلاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص، بمعنى عن طريق الاستحضار، وفي غالب الأحيان بالحضور الفعلي لنص داخل نص آخر، بشكلها الأكثر جلاءً وحرفيةً وهي الطريقة المتبعة قديماً في الاستشهاد Citation، أو بشكل أقل وضوحاً وأقل حرفيةً، في حالة التلميح l'allusion، أي في ملفوظ لا يستطيع إلا الخيال الحاد تقدير العلاقة بينه وبين ملفوظ آخر، لما يلاحظه من نزوع نحوه بشكل من الأشكال».⁴

¹ - جيرار جنيت، المرجع السابق، ص 23.

² - ينظر: سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي، ص 96.

³ - عبد الفتاح داود كاك، المرجع السابق، ص 16.

⁴ - جيرار جنيت، المرجع السابق، ص 21 .

نفهم هنا بأن "التفاعل النصي" عند جنيت هو العلاقة التي تحصل بين نصين أو عدة نصوص، ويحصل هذا سواء عن طريق "الاستشهاد" الذي يسمح للكاتب بوضع عمل أدبي في إرث ثقافي، كما يعمل على إرشاد القارئ وهذا بما تكون عليه قراءة النص، والاستشهاد هنا يكون حرفياً، ويكون أيضاً عن طريق "التلميح" الذي يكون بشكل غير واضح وغير صريح وهو يفترض أن يكون القارئ مدركاً وفتناً بالعلاقة الموجودة بين نص ونص آخر، فهو يكون بطريقة غير مباشرة وخفية.

ونجد جيرار جنيت يُعرف التناص بأنه: «الوجود اللغوي، سواء كان نسبياً أم كاملاً أم ناقصاً، لنص في نص آخر»¹.

من هذا نفهم بأن التناص عند جنيت هو تواجد نص في نص آخر سواء أكان كلمة أو جملة أو كان كاملاً أم ناقصاً، المهم عنده هو وجود نص داخل نص آخر بأي صفة كانت.

والتناص الفعلي الذي يقدمه جنيت هو: «الوجود الفعلي لنص في نص آخر بعبارة أخرى؛ أي حضور نصوص متعددة في نص واحد، أنتجه المؤلف، سواء أكان ذلك الحضور مباشراً أم خفياً، فالتناص قدر يصيب النظر بصرف النظر عن نوعه أو جنسه أو عصره»².

هذه الفكرة هي نفس الفكرة السابقة، فالتناص عند "جنيت" يتطلب حضور نصوص متعددة في نص واحد، وليس ضرورياً أن يحضر نص واحد فقط داخل نص آخر، فهو هنا يطرح مسألة تعددية النصوص، وهذه النصوص قد يكون حضورها مباشراً أي؛ عن وعي وقصد من المؤلف، وقد يكون مخفية أي؛ عن غير قصد من المؤلف.

ونجد جنيت أيضاً يربط بين الشعاعية والتناص «ان موضوع الشعاعية هو التعددية النصية أو الاستعلاء النصي الذي كنت قد عرفته تعريفاً كلياً إنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى»³
هنا تأكيد لما قلناه سابقاً، فالملاحظ هنا هو أن جنيت ربط تعددية النصوص بموضوع الشعاعية.

¹ - فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2006م، ص 180.

² - إبراهيم مصطفى محمد الدهون، المرجع السابق، ص 16.

³ - إبراهيم عبد الفتاح رمضان، المرجع السابق، ص 155.

يمكننا القول بأن: مسألة التناص عند "جيرار جنيت" قد تناولها بعيدا عن كونها شكلا من أشكال الفعالية النصية، فالتناص عنده هو نظام علاقات وليس عنصرا مركزيا قائما بذاته، فهو يندرج ضمن مجموعة من العلاقات تحدد خصوصية الأدب.

وفي الأخير نستنتج بأن الدراسات النقدية عند النقاد الغربيين حول التناص كانت متوالية ومتتابعة، فأخذ الدارسون يتوسعون ويتشعبون في تناولهم لمفهوم التناص، إذ قاموا بتحديد أصناف وأشكالا له تنم عن فهمهم ودرايتهم حوله، وبعد كل هذه الدراسات توسع التناص وأصبح بمثابة ظاهرة نقدية جديدة وجديرة بالدراسة والتقصي والاهتمام في الأدب الغربي لاحقا، وهذا ربما ما دفع بنقادنا العرب إلى التهافت إلى تناوله فيما بعد.

المطلب الثاني: التناص في النقد العربي الحديث

يلاحظ المتبع لمصطلح التناص في الدرس اللساني المعاصر، أن هذا المصطلح لم يعرف إلا مؤخرا، وهو ظاهرة ملحوظة في أغلب المفاهيم والمناهج الجديدة التي انتقلت إلينا من الأوساط الأكاديمية الغربية، لذا فمن البديهي أن يحتفي نقادنا العرب المعاصرون بمصطلح التناص، ويتمثلوه رؤية وتطبيقا، وهذا من خلال مؤلفات النقاد الغربيين أمثال: جوليا كريستيفا ورولان بارت، وجيرار جنيت، وغير هؤلاء كثير. ورغم من أن نقادنا العرب قد لجؤوا إلى النقاد الغربيين بصورة واضحة وملفتة للنظر في التأصيل لمصطلح "التناص"، إلا أن هذا لم يمنعهم من العودة إلى التراث العربي القديم والنهل منه من شتى جوانبه سواء معرفيا أم اصطلاحيا (كالسرقات، النقائص، المعارضات، التضمين، الاقتباس) والنسج على منوالها بما يتناسب والتواصل الفكري بين القديم والحديث.

ونجد من بين الباحثين العرب الذين درسوا ظاهرة "التناص" وهم كثيرون نذكر منهم: محمد بنيس، محمد مفتاح، عبد الملك مرتاض... الخ. وقد خصصنا للدراسة هؤلاء النقاد الثلاثة.

أولا: محمد بنيس

"محمد بنيس" من النقاد العرب الذين تصدروا لمفهوم التناص مستفيدين في ذلك من الآراء والنظريات الغربية، «وتعتبر دراسته حول الشعر المعاصر في المغرب، من الدراسات الأولى في ميدان البحث التناصي، وأنشد في تصوره إلى كريستيفا، وتودوروف، إلا أنه استبدلها بمصطلحات جديدة مثل: التداخل النصي الذي يحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة».¹

¹ - محمد عزام، النص الغائب، ص 10.

نشيرهنا بأن "محمد بنيس" قد استعمل مصطلح "التداخل النصي" كمقابل لمصطلح "التناص"، وهذا التداخل يكون نتيجة تداخل نصوص معاصرة مع نصوص سابقة.

ونجد بأن "محمد بنيس" هو أول من نقل المصطلح إلى اللغة العربية وذلك في «كتابه ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب دراسة بنيوية تكوينية عام 1979م، ترجمه وقتها بالنص الغائب وهو مرادف لمصطلح التناص عنده، ثم عاد في 1988م، واستعمل مصطلح هجرة النص في كتابه «حادثة السؤال» ثم استعمل مصطلح التداخل النص في عام 1989م في كتابه "الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، الشعر المعاصر"¹.

من هنا نلاحظ بأن "محمد بنيس" أعطى لمصطلح "التناص" عدة مصطلحات هي: النص الغائب، وهجرة الأفكار، وكذلك التداخل النصي، وكل هذه المصطلحات هي مرادفة لمصطلح التناص، وقد كانت هذه المصطلحات في كتب مختلفة له.

وفيما يخص مصطلح هجرة النص فقد شطره محمد بنيس إلى شطرين «كما وصف "بنيس" مصطلح هجرة النص الذي شطره إلى شطرين "نص مهاجر ونص مهاجر إليه"².

فبنيس توصل إلى هذا المفهوم بعد تأمله تاريخيا للنص الشعري في المغرب، واعتبر هجرة النص شرطا لإعادة إنتاجه من جديد.

وفيما يخص مصطلح "التداخل النصي" في كتابه "الشعر العربي الحديث" فقد «اعترف بأن هذه الترجمة لم تلق رواجاً كبيراً داخل الخطاب النقدي العربي، ولكنه رغم ذلك مزال متشبتاً بمصطلحه، ويرى محمد بنيس أن التداخل النصي ينسحب على كل نص شعري أو نثري قديماً كان أو حديثاً، ويتجلى في غياب خطابات أو نصوص تمثل النواة المركزية لنص القصيدة، وهذه الخطابات قد تكون دينية، ثقافية، أو تاريخية وعن طريق الحوار معها يتم تحويلها إلى بناء شعري وهذا ما حاول "بنيس" إظهاره في تحليله لنماذج شعرية من السياب وأدونيس ومحمود درويش»³.

¹ - إبراهيم عبد الفتاح رمضان، المرجع السابق، ص 158.

² - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقارنة بنيوية تكوينية)، دار توبقال، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2014م، ص ص 96، 97.

³ - محمد بنيس، المرجع نفسه، ص 179.

من هنا نفهم بأن مصطلح "التداخل النصي" ينطبق على كل النصوص سواء كانت شعرية أو نثرية، قديمة أو حديثة، فهو يحصل في كل النصوص على اختلافها وقد وضع بنيس للنص الحاضر مرجعيات يستقي وينهل منها وهي تتمثل في خطابات دينية، ثقافية، تاريخية أسطورية....، وهذه المرجعيات تقوم بدور هام وهو بناء تفاعل مشترك بين النص الغائب والنص الحاضر، وقد حاول بنيس إظهارها في نماذج شعرية.

ونجد بأن "بنيس" يكشف لنا عن رؤية عميقة في دراسته لمفهوم التناص إذ «تشكل محورا أساسيا للدراسات العربية المعاصرة، فقد اقترح مصطلحا جديدا للتناص بعنوان (النص الغائب)، فهو يشير إلى أن هنالك نصوصا غائبة ومتعددة وغامضة في أي نص جديد مسترشدا في ذلك بمشاريع: (كريستيفا، وبارت، وتودوروف)¹».

وكتأكيد على هذا نورد قولاً آخر يوضح كلام "محمد بنيس" عن "النص الغائب": «وقولنا أن النص الشعري بنية لغوية متميزة، لا يعني هذا أن النص ينسج تميزه من تركيبه الداخلي منفصلا من ذلك على كل علاقة خارجية بالنصوص الأخرى، وإنما القصد من ذلك هو اعتبار النص كشبكة تلتقي فيها عدة نصوص»².

ونشير هنا إلى أن محمد بنيس ينفي تماما وجود أي نص خارج النصوص الأخرى فالنص عنده أصبح دليلا لغويا معقدا ومتميزا وشبكة تحتوي على مجموعة من النصوص المختلفة واللامتناهية، وعبارة أخرى هو عبارة عن دمج مجموعة من النصوص أي؛ دمج نصوص غائبة مع نصوص حاضرة لتشكيل لنا نص جديد مختلف تماما. وقد حاول "بنيس" وضع ثلاثة معايير للعلاقة التي تحكم النص اللاحق بالنص السابق وهذه المعايير هي:

1/ التناص الاجتراري: «وفيه تكون الكتابة إعادة للنص الغائب بشكل نمطي جامد لا حياة فيه، حيث سادت هذه الطريقة من التناص في عصور الانحطاط على الأخص، حيث تعامل الشعراء مع النص الغائب بوحي سكوني، لا قدرة له على اعتبار النص إبداعيا لا نهائيا»³.

من خلال هذا نفهم بأن هذا التناص يتعامل فيه النص اللاحق مع النص السابق بصيغة تشابه كلي دون حذف أو إضافة، وبالتالي يعد النص السابق مثلا لا يمكن الخروج عنه فتتحلى سيطرته على تفاصيل النص

¹ - إبراهيم مصطفى محمد الدهون، المرجع السابق، ص ص 20،21.

² - مصطفى السعفي، المدخل اللغوي في نقد الشعر (قراءة بنيوية)، منشأة المعارف، (د،ط)، الإسكندرية، (د،س)، ص

27.

³ - محمد بنيس، المرجع السابق، ص 269.

اللاحق، وبذلك تلقى حيوية هذا النص، ويقل الإبداع فيه بشكل كبير ما دام مرتبطا بالنص السابق ارتباطا مباشرا.

2/التناص الامتصاصي: هو «مرحلة أعلى لقراءة النص الغائب، وهو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقراء بأهمية هذا النص، وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة وتحول هما لا ينفيان الأصل بل يسهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد، وبمعنى هذا أن الامتصاص لا يحدد النص الغائب ولا ينقده، فهو يعيد صوغه فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها»¹.

وكشرح وتدعيم لهذا التعريف يمكن القول بأن: هذا التناص يعني أن يتعامل النص اللاحق مع نصوص أخرى سابقة له بوعي حركي متجدد، وأن يقر بالاحترام والتقدير لتلك النصوص، فالنص اللاحق يعتمد آليتي التشرب والتحوير، إذ يتشرب معاني وأفكار النصوص الأخرى ويستقي منها ما يريد، فتكون له بمثابة المواد الخام التي يصنع ويجسد بها مقصديته².

3- التناص الحوارية: هو «أعلى مرحلة من مراحل قراءة النص الغائب، إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية صلبة، تحطم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه وشكله وحجمه، لا مجال لتقدير كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص وإنما يغيره يغير من القديم نصوصه اللاهوتية، ويعرف في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية، وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية عليه، لا علاقة لها بالنقد كمفهوم عقلائي خالص، أو كنزعة فوضوية أو عدمية»³.

إضافة إلى هذا يمكن القول بأن: الحوار في النصوص يتمثل في محاوره نص لنص آخر أوعدة نصوص، وبذلك يكون مؤلف النص اللاحق محاورا ومستمعا لمؤلف النص السابق، فآلية الحوار هي أرقى الآليات التي تقوم عليها علاقات النصوص مع بعضها البعض وبعبارة أخرى العلاقات التناصية.

ثانيا: محمد مفتاح

¹ - عز الدين المناصرة، المرجع السابق، ص 157.

² - ينظر: بدران عبد الحسين محمود، المرجع السابق، ص 48.

³ - محمد بنيس، المرجع السابق، ص 270.

يعد "محمد مفتاح" من النقاد العرب الذين خاضوا في مجال "التناص" وحاولوا إعطائه نفس نبرة التناص في الدراسات الغربية، وذلك من خلال ما قام به من دراسات في هذا المجال محاولا توضيح معالم هذا المصطلح كنظرية عربية لها أسسها.

ولقد تناول المغربي مفاهيم "التناص" في كتابه "الرائد (تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص)"، وهو أول كتاب يعالج "التناص" بتوسيع واضح، لأن الكتاب كله يعالج تجليات المصطلح والمفهوم مستفيدا من كتابات الحقبة البنيوية وما بعدها، باستقلالية نقدية وفهم عميق، منطلقا من اللسانيات والسيمائيات.¹

ويتناول محمد مفتاح التناص في فصل خاص، ولقد درس النص ضمنه، فقد حاول تعريفه رغم الاختلافات الكثيرة والبيئة في تعريفه بين المدارس المختلفة بقوله: «هو حدث تواصلية تفاعل مغلق من ناحية البداية والنهاية، أما معنويا فهو توالدي أي متولد من أحداث كثيرة ومتنوعة».²

أي النص عنده هو ليس فعل واحد مستقل بذاته، بل يحدث عن طريق التفاعل وهو بذلك له بداية من نص وله نهاية بنص آخر، وبهذا تتعدد أحداثه ومعانيه.

ولقد عرف "محمد مفتاح" التناص بقوله: «التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة».³

هنا يؤكد "مفتاح" على الفكرة الجوهرية التي ينبنى عليها التناص أنه ميدان لمجموعة من النصوص التي تشترك في ما بينها، تلتقي لتشكّل نصا جديدا. وهذا النص يحدث بطرائق مختلفة، إما بتناص جزئي من نصوص أخرى، أو كلي. وقد يكون التناص عن طريق النفي أو التأكيد، فالتناص إذا ظاهرة تجمع بين العديد من النصوص فهي بمثابة المادة الخام للنص الجديد الذي يتصرف فيها ويحدد درجة حضورها في إطاره.

«وفي تحديد مفهوم التناص الذي لا يختلف كثيرا عن مفهوم «تداخل الخطابات» يرى محمد مفتاح أن المفهوم قد يتداخل مع مفاهيم أخرى مثل «الأدب المقارن» و«المثاقفة» ودراسة المصادر والسراقات، ولهذا فإن الدراسة العلمية تقتضي أن نميز كل مفهوم عن غيره، ويحصر مجاله لتجنب الخلط».⁴

¹ - ينظر: عز الدين المناصرة، المرجع السابق، ص 159.

² - محمد مفتاح، المرجع السابق، ص 120.

³ - محمد مفتاح، المرجع نفسه، ص 121.

⁴ - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 114.

نستنتج هنا أن إطار اشتغال التناص والكيفية التي يتبعها في دراسته تشابه طرق كثيرة لعلوم أخرى، وهذا ما وجب التدقيق في هذه العلوم وفي حدودها لتجنب الخلط.

ومن الذين تناولوا مفهوم التناص بكيفية منهجية "محمد مفتاح" «والذي ربطه بالمعارضة والسرققة والمناقضة»¹. فنرى هنا أن محمد مفتاح ربط مفهوم التناص بالمفاهيم السابقة العربية التي تنتمي لحقله، فهو بذلك متأثر بالعرب القدماء، ولم يتأثر أكثر بالغرب، ولا نعني هنا انه ألغى النقاد الغربيين ودراساتهم في التناص، بل استخرج التناص من كتابات كريستيفا رائدة هذا المجال "التناص" بلا منازع.

فالتناص عنده هو مزيج من التأثير والأخذ من دراسات عربية، وبين دراسات غربية أي؛ أنه ليس غريبا محضا كما يدعي بعض النقاد، بل إن العرب قديما كان لهم دورا في هذه النظرية، رغم من أنهم لم يشيروا إليه بطريقة مباشرة إلا أنهم تناولوه بالدراسة تحت مسميات عديدة.

ويؤكد مفتاح أن التناص لا مناص منه فيقول: «لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتها، ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته»².

نفهم بأن التناص لا يرتبط بالزمان والمكان، بل هو مرتبط بأحداث الماضي جميعها لأن الشاعر يطوف عبر الزمان والمكان، ويستحضر من التراث ما يناسب مضمون نصه ويناسبها مع ما يريد هو من دلالة، ونحن

لا نبدع المستقبل إلا في لحظة تتصل جوهريا بالماضي والحاضر.³

وكتأكيد للفكرة السابقة يقول "محمد مفتاح": «التناص محكوم بالتطور التاريخي فالتناص هو وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من خطاب لغوي بدون»⁴.

أي أن التناص محكوم بنصوص يستقي منها مضمونه، وهذه النصوص تختلف في الحقبة، فقد تكون هذه النصوص سابقة للنص الجديد وقد تكون مزامنة له.

¹ - عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للنشر والتوزيع، ط3، الجزائر، 2015م، ص 256.

² - محمد مفتاح، المرجع السابق، ص 123.

³ - ينظر: عبد الفتاح داود كاك، المرجع السابق، ص 08.

⁴ - عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 161.

فالتناص بحاجة ماسة في الوقت ذاته إلى ثقافة المتناص والمتلقي أي القارئ، حيث تعتبر المعرفة من الشروط الهامة التي يجب توفرها في الاثنين، فيقول: «فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا»¹.

نلاحظ هنا أن القارئ له دور مهم في النظرية التناصية، فليس الكاتب وحده هو من يحظى بهذه الأهمية، فكما له دور في كتابة النص، فالقارئ أيضا هو من يقرأ النص ويعيد إنتاجه حسب فهمه. ولهذا لا بد من الكاتب أن يتوفر على معرفة كبيرة وثقافة واسعة وشاملة وهذا هو الحال لدى القارئ فلا بد له أن يتوفر على ثقافة واسعة، وهذا يتمكن من تأويل ما جاء به النص والقدرة على الدخول في أغواره، ومعرفة أسرارها، فكل قارئ هو جزء من النص، فهو يؤول النص بما يراه هو ومن هنا تتعدد الرؤى والتأويلات، بتعدد القراء والقراءات.

ومن خلال ربطه للموروث النقدي وتعريفه للنص يركز إلى نوعين من التناص هما:

«المحاكاة الساخر (النقيضة) التي يحاول الكثير من الباحثين اختزال التناص بها والمحاكاة المقتدية (المعارضة) التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة الأساسية للتناص»²

في النوع الأول يكون المتناص مخالف لما آخذه، فيحاول مناقضته ومخالفته، أما النوع الثاني فيقتدي المتناص بما جاء في النصوص السابقة ويعارضها، لأنه أعجب بما فينسج على منوالها دون تفسير أو تحوير.

«أما دراسة محمد مفتاح، فقد حاول من خلالها التوفيق بين عدة مفاهيم غربية للمصطلح مستخلصا أن التناص هو تعالق (دخول...)، ويشير مفتاح إلى الآثار الوسطية بين الثقافة العربية والثقافة الغربية، وهي الدراسات الحديثة التي قامت على دعامتين: 1- التوالد والتناسل: ذلك أننا نجد أثرا أدبيا أو غيره يتولد بعضه عن بعض، وتقلب النواة المعنوية الواحدة بطرق متعددة وفي صور مختلفة. 2- التواتر: أي إعادة نماذج معينة وتكرارها لارتباطها بماض إيجابي مشتمل على تبجيل ما»³

نفهم أن الدراسات الحديثة تنبني على محورين: محور التوالد وفيه يأخذ النص الجديد بالفكرة الجوهرية للنصوص السابقة وينسج على منوالها مع التحوير والتغير، أما محور التواتر، ففيه يكون التكرار الرابط المباشر بين النص الجديد والنصوص السابقة.

¹ - محمد مفتاح، المرجع السابق، ص 123.

² - محمد مفتاح، المرجع السابق، ص 122.

³ - حصة البادي، المرجع السابق، ص 28.

«وفي محاولة لحصر المفهوم نجد مفتاحا يحدد آليات التناص ويقسمها قسمين: يطلق على الأول التمطيط، ويضع تحت بابه الجنس بالقلب، والكلمة المحور والشرح واستخدام النواة المحورية أو القول المنقول، والاستعارة والتكرار، والشكل الدرامي وأيقونة الكتابة، أما القسم الثاني: فإنه سماه الإيجاز وهو عنده الإحالة إلى التاريخ من خلال أحداث أو رموز أو نصوص تاريخية».¹

نلاحظ هنا أن محمد مفتاح قد اهتم بالتناص اهتماما كبيرا ودرسه بجيئاته، وحاول التعمق فيه أكثر لفهمه أكثر في الساحة العربية.

فالتناص عند محمد مفتاح ظاهرة لغوية متشابكة وحملة من الاتجاهات، أهم ما فيها النص الشعري، وبذلك فهو الأصلح للتناص ومجاله، لأنه يعتبر أداة لاكتشاف عوامل داخلية وخارجية، تشكل النص وفق انسجام مع نصوص أخرى.²

في الأخير نستنتج أن "محمد مفتاح" من الأوائل الذين حاولوا وضع نظرية عربية للتناص، وحاولوا التوضيح في آلياتها وبلورة أساسها، ولقد شهد النقد العربي على ذلك وصنفت دراساته من أشهر الدراسات في مجال التناص.

ثالثا: عبد الملك مرتاض

يعد عبد الملك مرتاض من النقاد الجزائريين المحدثين الأوائل الذين تحدثوا عن التناص وتناولوه كنظرية، بل حاول استنساخها من الغرب، وإدخالها إلى الساحة النقدية الجزائرية وذلك من خلال قيامه بعدة دراسات وإنتاجه لعدة كتب.

فيرى عبد الملك مرتاض «أننا إذ نتناص نعيد كلام غيرنا بنسج آخر، من غير أن نكونه في كل أطوارنا، ونستوحيه، نضاده ونعارضه، نستحضره على وجه ما، في الذهن أو في المخيلة فيجري على القرينة، ويغتدي نصا عائما في النصوص شاردا في فضائها، وقد لا يعرف أحد ذلك على الإطلاق».³

¹ - إبراهيم مصطفى محمد الدهون، المرجع السابق، ص 19.

² - ينظر: محمد الدهون، المرجع نفسه، ص 20.

³ - حصة البادي، المرجع السابق، ص 26.

في فهم عبد الملك مرتاض للتناص يؤمن بأنه أخذ كلام عن كلام آخر، لكن بطريقة مختلفة، فنحن نأتي به بطريقة معينة، إما بالمعارضة أو الاستحضار أو القبول، وليس بالضرورة أن يدرك هذا الكلام المأخوذ، وقد لا ينتبه إليه أصلا.

ونجد هذا الباحث قد ذهب إلى ما ذهبت إليه الباحثة "كريستيفا" في قضية التناص وهو «أن النص شبكة من المعطيات الألسنية والنيوية والإيديولوجية تتضافر فيما بينها لتنتج، فإذا استوى مارس تأثيرا عجيبا من أجل إنتاج نصوص أخرى، فالنص قائم على التجددية بحكم مقروئته، وقائم على التعددية بحكم خصوصية عطائته تبعا لكل حال يتعرض لها في مجهر القراءة».¹

نفهم من خلال هذا القول أن النص حسب وجهة نظر "عبد الملك مرتاض" يتكون من مجموعة من المرجعيات المختلفة التي تجتمع وتتناسق فيما بينها من أجل إنتاج نصوص جديدة يتحكم فيها القارئ، فكلما تعدد القراء تعددت القراءات، إلا أنه يبقى كل نص يحمل سمة خاصة به تميزه عن غيره من النصوص الأخرى.

ففي الجزائر يعد "عبد الملك مرتاض" من القلة الذين اشتغلوا على مصطلح التناص وعكفوا على دراسته من كل جوانبه، فقد نبه إلى أهميته في المدارس النقدية التي تتناول النصوص الأدبية، «فالتناص للنص الإبداعي كالأكسجين الذي يُشم ولا يُرى، ومع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر بأن كل الأمكنة تحتويه، وان انعدامه يعني الاختلاف».²

نلاحظ هنا أن "مرتاض" يؤكد على أهمية التناص بالنسبة للنص الإبداعي، فنظرا للأهمية الوثيقة بينهما شبهها بأهمية الأكسجين بالنسبة للإنسان، فهو لا يستطيع الاستغناء عنه أو العيش بدونه، وكذلك هو الحال بالنسبة للتناص في النص الإبداعي.

كما تناول مرتاض مفهوم التناص من زاوية انه «تبادل التأثير، تأثير مبدع بآخر»³ فالنصوص الأدبية تتأثر بالضرورة بنصوص سبقتها أو زامنتها، وتؤثر في نصوص ستأتي بعدها.

¹ - نور الدين السد، المرجع السابق، ص 115.

² - فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 154.

³ - فيصل الأحمر، المرجع نفسه، ص 155.

ونرى بأن "مرتاض" يقترح مصطلح "التكاتب" بدل مصطلح "التناص" لمبررات عدة تجعل من استعمال مصطلح التكاتب بدل مصطلح "التناص"، لأنه أكثر خصوصية حيث ينصرف إلى تأثير الكاتب بكتابات أخرى لأنه خاص بالأدب.¹

فهذا الباحث لم ينس الرجوع إلى التراث العربي لربطه بمفهوم التناص الحديث واستنتاج روابطهما ومعرفة أيضاً ما عرفه العرب قديماً تحت تسميات كثيرة.²

ومثالا على ذلك حاول عبد الملك مرتاض أن يستنطق التراث العربي القديم، وذلك من خلال البحث عن أصول النظريات الغربية في التراث العربي، وهذا ما لمسناه حين عقد مبحثاً في كتابه (في نظرية النقد) تحت عنوان «شكلائية ابن قتيبة» وقد بين فيه صدق ابن قتيبة الشكلائين الروس، وذلك حين رفض عامل الزمن أو مبدأ السبق التاريخي لتطور الأدب.³

وهو من بين الذين أحيوا المفاهيم التراثية ليقابل بها المفاهيم الغربية، «فقد قابل بين التناص والسرققات الأدبية، ورأى بأن السرققات فكرة تحتاج إلى صياغة جديدة، وقراءة بأدوات تقنية جديدة وأشار إلى كون التناصية تبادل التأثير والعلاقات بين نص أدبي ما ونصوص أدبية أخرى، وهذه الفكرة كان الفكر النقدي العربي عرفها معرفة معمقة تحت شكل السرققات الشعرية».⁴

نفهم أن مرتاض متأثر بالتراث العربي، ولقد تناول فكرة السرققات ويقصد بها أن الكاتب حينما يسرق منه نص ما، فإنه لا بد من صياغة جديدة بدل النقل الحرفي، ولا يعتبر عيباً الأخذ من كاتب آخر بل يعد تأثر فحسب، وهو ضروري وقد عرفه العرب قديماً، لكن ليس باسم التناص.

¹ - ينظر: فيصل الأحمر، المرجع نفسه، ص ن.

² - ينظر: فيصل الأحمر، المرجع السابق، ص 155.

³ - ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومة، (د)، ط، الجزائر، 2010م، ص 43.

⁴ - إبراهيم عبد الفتاح رمضان، المرجع السابق، ص 169.

كما أن مرتاض يسوي بين التناص والسرقعة الشعرية إذ يقول: «والتناصية إن شئت اقتباس، وهذا المصطلح بلاغي صرفي، ولكنه الآن مسطو عليه من السيمائية التي بادرت إلحاقه بالتناصيات واستراحت، بل إنها ألحقت الأدب المقارن بنظرية التناص، وبكل جرأة»¹.

نستنتج أن التناص لم يعد يقتصر على المجال البلاغي، بل توسع وشمل مجالات عدة بل ودخل في إطار أغلب النظريات الحديثة، فنجد في السيمائية، بل وضعته مصطلحا من مصطلحاتها، كما نجد أيضا في الأدب المقارن الذي يبدو لنا في الوهلة الأولى بعيدا كل البعد إلا أنه دخل مجاله بجرأة واضحة.

وكتأكيد على الفكرة السابقة نرى بأن الباحث له جانب من الصحة «بأن التناص هو امتداد لرؤية ثقافية وعربية معا لكن من المبالغة إرجاع نظرية التناص كلها إلى الاقتباس والسرقعة²، لأنه لا يمكن لمصطلح بلاغي واحد أو أكثر أن يقابل نظرية بكاملها، وبكل مصطلحاتها وأشكالها»³.

فعبد الملك مرتاض يُرجع نظرية التناص إلى تأثير عربي وغربي معا، فلا يمكن اعتباره ذا أصل عربي محض، أي ربطه بالسرقعات وباقي المصطلحات التي ارتبطت به، ولا يمكن رده إلى أصل غربي، فالتناص نظرية عربية غربية.

ويقول عبد الملك مرتاض في التناص: «التناص ليس إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر ونص لاحق، وهو ليس إلا تضمين بغير تنصيص»⁴.

فالتناص مجموعة من العلاقات تجمع النصوص فيما بينها، وهذه النصوص لها أزمنة ثلاثة، فهناك نصوص سابقة، وهناك نصوص حاضرة، وهناك نصوص لاحقة، وما يجمع بينها هو الحاضر.

إن عبد الملك مرتاض من النقاد الذين خاضوا أغوار نظرية التناص، ولقد ساهم في تطويرها في الساحة النقدية العربية (الجزائرية) إسهاما كبيرا رغم الأخطاء التي وقع فيها، إلا أنه يحسب له دوره الفعال فيها.

وفي الأخير نقول بأن نظرية التناص لم تبق مقتصرة على الدراسات النقدية العربية فحسب، فلقد دخلت الثقافة العربية المعاصرة، وساهم فيها عدد كبير من النقاد العرب كصبري حافظ، سيزا قاسم، سعيد يقطين

¹ - حسين جمعة، نظرية التناص صك جديد لعملة قديمة، مجلة مجمع اللغة العربية، ج2، مج 75، دمشق، 2000م، ص 255.

² - حسين جمعة، المرجع السابق، ص 355.

³ - حسين جمعة، المرجع نفسه، ص 356.

⁴ - عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، (د،ط)، الجزائر، 1995م، ص 278.

وغيرهم، وذلك من خلال بذل جهد كبير في التنظير له والتفريع فيه، سواء بمؤلفات (كتب) أم رسائل جامعية، أو مجالات علمية، ولقد تداول هذا المصطلح "التناص" بعدة ترجمات منها: التداخل، التفاعل ...

ولقد انقسمت رؤية النقاد العرب للتناص على اتجاهات ثلاثة:

«الأول: عمد أصحابه إلى المقارنة بين التناص والطرح القديم للمصطلحات البلاغية العربية القديمة مثل الاقتباس، التضمين ... كدراسة عبد الملك مرتاض، ومحمد عبد المطلب»¹.

في هذا القسم تأثر أصحابه بالقدماء، مما جعلهم يعتمدون المصطلحات القديمة بدل مصطلحات أخرى.

«الثاني: انصب فكر مثليه على أطروحات النقاد الغربيين من مثل: كريستيفا وبارث وجنيت فلم يخرجوا عن إطار التنظيرات الغربية في مفهوم التناص، كأعمال محمد مفتاح، محمد بنيس»².

في هذا القسم تأثر أصحابه بالنقد الغربي وخاصة بالنقاد البارزين الذين تناولوا نظرية التناص، فترجموا عنهم، وأخذوا عنهم ما يناسب دراستهم.

«الثالث: نحأ أنصار الاتجاه إلى تأسيس أبعاد نظرية فيه، فراحوا ينظرون فيه، ويجزؤونه أجزاء، ويشعبونه إلى أقسام مضمونية تارة وفنية تارة أخرى، مما جعل حديثهم عنه يتفرع ويأخذ أقساما مختلفة، كتنظيرات محمود جابر عباس، حميد حميداني»³.

لم يفصل أنصار هذا القسم في تأثرهم سواء بالعرب القدماء أو بالنقاد الغربيين، فكان وراءهم هدف واحد هو التأسيس لنظرية تناصية عربية، ووضع أعمدتها مع ما يناسب البيئة النقدية العربية.

نستنتج أخيرا أن التناص ظاهرة أدبية درست باستفاضة، وتضافرت جهود الدارسين وتبلورت آرائهم حول هذا المصطلح، وتأطير آلياته وقوانينه، سواء في الساحة النقدية العربية أو الغربية، إلا أن السبق كان لكريستيفا وجامع النقاد التي تعد أول من أرسى قواعد هذا المصطلح، وساعدت على انتشاره حتى استقر في النهاية باعتباره مصطلحا نقديا، فاحتل مكانة بارزة في الأبحاث النقدية المعاصرة، وذلك بفضل النقاد الذين جاءوا بعدها، وأضافوا الكثير في هذا المجال وطوروه ليصبح نظرية مستقلة بذاتها لها آلياتها وقواعدها، لكنه لا يخلو من التباس أحيانا في مفهومه لدى بعض النقاد أو عدم نضج واكتمال أحيانا أخرى لدى بعضهم الآخر، كما أن مصطلح

¹ - إبراهيم مصطفى محمد الدهون، المرجع السابق، ص 18.

² - إبراهيم مصطفى محمد الدهون، المرجع السابق، ص 18.

³ - إبراهيم مصطفى محمد الدهون، المرجع نفسه، ص 19.

التناص استعمل أحيانا استعمالا خصبا للبحث عن جماليات التناص والكشف عن بنياته الدلالية، ومختلف المؤثرات التي أثرت فيه، فنظرية التناص كباقي النظريات لها إيجابيات وسلبيات، وهي تتطور عبر الزمن، فتكتسب مناحي جديدة، وتتخلى عن مناحي أخرى.

لقد تعددت مصطلحات التناص في النقد القديم، وهذا لا يعني أنه كان غير موجود في الساحة النقدية، بل العكس نجد له جذورا واضحة في النقادين الغربي والعربي، إلا أن النقد الغربي القديم قد تضمن نظرية واحدة تحمل معنى التناص في الحديث، ألا وهي المحاكاة التي تحدث عنها كل من أفلاطون وأرسطو، فهي تشير إلى اتصال وثيق بالتناص.

أما في الساحة النقدية العربية فلا نجد مصطلح التناص صريحا لكننا نعثر على آثار كثيرة تدل على معناه في العصر الحديث، وذلك من خلال ما كان العرب القدماء يقومون به خاصة في ميدان الشعر، فلقد كانوا يقارنون بين المعاني السابقة، ويوازنون بينها وبين المعاني اللاحقة عليها، وهذا ما يحدث تداخلا بين النصوص، ويمكن حصر فكرة التناصية عند القدماء التي لا ينجو منها مبدع مهما كانت درجته في أن النصوص تتوالد من بعضها البعض وتتناسل؛ أي أن النصوص تبني وفق قاعدة وهي نصوص سابقة، كما أن النصوص تتواتر وتتكرر؛ أي أنها تعيد نماذج سابقة ونصوص أصلية من طرف أكثر من شاعر أو كاتب.

ولقد استخدم النقاد العرب مجموعة مفاهيم قريبة من مفهوم التناص ومن أشهرها نجد: السرقات وهو أشهر مصطلح في النقد العربي القديم الذي يتشارك مع التناص حديثا في الطريقة التي يتفاعل فيها بين النصوص، ويجمع نصوصا سابقة في نص لاحق، كما نجد مصطلح المعارضة، بالإضافة إلى مصطلح المناقضة، التضمين، التلميح، الاقتباس... الخ وكلها تدخل تحت مجال التناص، فالعرب بالرغم من أنهم لم تكن لهم قدم سبق بإطلاق مصطلح التناص إلا أن جذوره كانت موجودة ولو شذرات متفرقة.

الفصل الثاني:

التناص في شعر مفدي زكريا - اللهب المقدس وإلياذة الجزائر أنموذجا-

المبحث الأول: لمحة عن مفدي زكريا

المطلب الثاني: التعريف بمفدي زكريا

المطلب الثاني: مؤلفاته

المبحث الثاني: تجليات التناص في ديواني "اللهب المقدس و"إلياذة الجزائر"

المطلب الأول: التناص الديني

المطلب الثاني: التناص الأدبي

المطلب الثالث: التناص التاريخي

المطلب الرابع: التناص الأسطوري

المبحث الأول: لمحة عن الشاعر مفدي زكريا

المطلب الأول: التعريف بمفدي زكريا

هو الشيخ زكريا بن سليمان بن يحيى بن الشيخ سليمان بن الحاج عيسى، لقبه زميل البعثة الميزابية والدراسة الفرقد سليمان بوجناح ب: "مفدي"، فأصبح لقبه الأدبي الذي اشتهر به، ولد يوم الجمعة 12 جمادى الأولى 1326هـ، الموافق ل: 12 جوان 1908م، ببني يزقن، ولاية غرداية، وفي بلدته تلقى دروسه الأولى في القرآن ومبادئ اللغة العربية¹. وفي السابع من عمره انتقل إلى مدينة عنابة حيث يعمل أبوه تاجرا، وفيها واصل دراسته. وفي سنة 1924م ذهب إلى تونس ضمن بعثة طلابية، فزاوّل دراسته بمدرسة السلام. ثم بالمدرسة الخلدونية، ثم بجامع الزيتونة، حيث رجع إلى الجزائر في أواخر 1926م². فتزوج ودخل معركة الكدح الجدي؛ فعمل أجيورا في محلات تجارية بقسنطينة والجزائر وممثلا لمحلات تجارية لبيع القماش وغيره، كما فتح له محلا خاصا به لبيع الأقمشة في الجزائر من دون أن يهمل النشاط الأدبي والسياسي، حيث بدأت الصحف نشر إنتاجه كما أصبح عضوا فاعلا في «حزب شمال إفريقيا». فاختير في سنة 1936م رئيسا للجنة التنفيذية، فينبذه الحزب للنشاط الثقافي والأدبي ويتولى تحرير جريدة "الشعب" منذ عددها الأول³.

وقد واكب الحركة الوطنية بشعره ونضاله على مستوى المغرب العربي فانخرط في صفوف الشبيبة الدستورية، في فترة دراسته بتونس، فاعتقل لمدة نصف شهر [...] وعندما أصبح قائدا من قادات حزب الشعب الجزائري أودع السجن لمدة سنتين 1937 – 1939⁴، ليعود إليه مرات عديدة حتى انتهى به الأمر إلى صفوف جبهة التحرير الوطني سنة 1965م، فسجن من 1956 حتى سنة 1959، وبعدها فر إلى المغرب وقد ازداد إيمانا بضرورة الصراع مع الاحتلال والعمل للاستقلال، حتى بات لسانا معبرا بشعر من الثورة الجزائرية في الصحافة الجزائرية والمؤتمرات المختلفة⁵.

¹ - مفدي زكريا، أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى، تح مصطفى بن الحاج بكير حمودة، الوكالة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، مؤسسة مفدي زكريا، (د، ط)، الجزائر، 2003م، ص 01.

² - يحيى الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكريا (دراسة فنية تحليلية)، دار البعث للطباعة والنشر، ط1، قسنطينة، 1987م، ص ص 39، 38.

³ - عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث تاريخيا . وأنواعا، وقضايا ... وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، الجزائر، 2009م، ص 71.

⁴ - مفدي زكريا، المرجع السابق، ص 01.

⁵ - عمر بن قينة، المرجع السابق، ص 71.

وبعد الاستقلال أمضى حياته في التنقل بين أقطار المغرب العربي وكان مستقرا في المغرب وبخاصة في سنوات حياته الأخيرة، وشارك مشاركة فعالة في مؤتمرات التعرف على الفكر الإسلامي، وقد توفي يوم الأربعاء 02 رمضان 1397هـ الموافق ليوم 17 أوت 1977م بتونس ونقل جثمانه إلى الجزائر، ليُدفن في مسقط رأسه ببني يزقن¹. ولقد كان لمفدي زكريا رحمه الله أملان في حياته، هما طبع إنتاجه الأدبي المتنوع شعرا ونثرا، وكتابة مذكرات حياته².

المطلب الثاني: مؤلفاته.

فيما يخص الشعر نجد أنه يحدد عناوين دواوينه الذي يود نشرها، ويبين طبيعة محتواها الشعري وذلك منذ سنة 1961م، عند طباعته لديوانه الأول «اللهب المقدس»، فيذكر ضمن قائمة تأليفه المعدة للطبع:

1- "أهازيج الزحف المقدس" أغاني الشعب الجزائري الثائر (بلغة الشعب).

2- "انطلاقة" ديوان المعركة السياسية في الجزائر، من عام 1935 إلى 1954م.

3- "الخافق المعذب" شعر الهوى والشباب.

4- "محاولات الطفولة" إنتاج الشاعر بصباه³.

كما هناك الكثير من الأعمال لا زالت مخطوطة، لم تجد من يطبعها إلى الآن، ناهيك عن تلك الأعمال التي ضاعت ولم يبق لها الأثر، «قد أشار إليها مفدي زكريا في حوار الهام المنشور بالشعب الثقافي سنة 1972» نذكر منها:

- الثورة الكبرى - أوبريت.

- اليتيم في العيد - رواية.

- عوائق انبعاث القصة العربية.

- الصراع بين الشعر الأصيل والشعر الدخيل.

¹ - مفدي زكريا، أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى، ص 02.

² - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 04.

³ - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص ن.

بالإضافة إلى الأعمال التي أهدرت ولم تطبع رغم أهميتها.¹

ويبدو ان الامكانيات المادية والزمنية لم تتوفر للشاعر إلا لطبع "إلياذة الجزائر" 1973م، ومن وحي الأطلس 1976م، بعد أن طبع قبل تاريخ المقابلة الصحفية ديوانه "ظلال الزيتون" 1966م.²

¹ - بلقاسم بن عبد الله، الأدب الجزائري وملحمة الثورة، ج2، دار الأوطان للنشر والتوزيع، ط1، 2013م، ص 245.

² - مفدي زكريا، المرجع السابق، ص 05.

المبحث الثاني: تجليات التناص في شعر مفدي زكريا - ديواني "اللهب المقدس" و"إلياذة الجزائر" أنموذجا-

لقد اجتاحت ظاهرة التناص الساحة النقدية بجميع أقطارها، بداية من الساحة النقدية الغربية التي حظيت بقصب السبق في الخوض في غمار هذه الظاهرة، وصولاً إلى الساحة النقدية العربية، وفي ظل هذا فقد استفتت الساحة النقدية الجزائرية هذه الظاهرة، وقد اشتغل عليه النقاد الجزائريون تنظيراً وتطبيقاً، فقد نظر له الناقد "عبد الملك مرتاض" وآخرون، ولقد اعتمده شعراء كثيرون أمثال: مفدي زكريا الذي يعتبر من شعراء الثورة الجزائرية والذي وظف التناص بمختلف مجالاته، وذلك من خلال تناصه مع مختلف النصوص، ولقد بدا التناص واضحاً في أغلب دواوينه ونُحِص بالدراسة: ديواني "اللهب المقدس" و"إلياذة الجزائر".

المطلب الأول: التناص الديني.

اتخذ التفاعل بين النص الشعري عند مفدي زكريا والمصادر التراثية أشكالاً مختلفة، يحتل فيها النص القرآني بصوره، وألفاظه، ومعانيه، وشخصه، وأحداثه مساحة واسعة من شعره، وقد كان هدف مفدي زكريا من توظيف التراث الديني هو محاولة إثبات الهوية العربية الإسلامية والوطنية للشعب الجزائري، التي سعى الآخر لتغريبها، فكان القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، المنهل الأول الذي تشرب منه النص الثوري، واستند إليه في تعزيز صوته. ولقد اختلفت أشكال هذا التشرب من استلهاهم لبعض الألفاظ أو المعاني الدينية إلى اقتباس آية قرآنية، أو مجموعة من الآيات، وأيضاً استلهاهم لبعض الأحاديث النبوية الشريفة.

أولاً: التناص مع القرآن الكريم.

تفطن الشعراء المحدثون إلى النهل من القرآن الكريم، وهذا لإضفاء جمالية على نصوصهم الإبداعية وجعلها أكثر قوة ووضوحاً، ونجد مفدي زكريا من بين الذين وظفوا النص القرآني في نصوصهم الشعرية، فالقرآن كما هو واضح في ديوان "اللهب المقدس" متوفر بكثرة سواء من حيث ألفاظه، أو من حيث آياته القرآنية، وهو الحال نفسه في "إلياذة الجزائر"، فالثقافة الدينية التي تشبع بها مفدي زكريا جعلته ينشر مقتطفات في كل ديوان كتبه، بل وفي أغلب قصائده، وهذا يدل على صلته الوثيقة بالقرآن الكريم، وسعت اطلاعه على الثقافة الإسلامية، وإيمانه الشديد بتعاليم القرآن الكريم وأحكامه، فتوظيف القرآن الكريم ومعانيه سواء عند مفدي زكريا أو غيره يعتبر

مؤشرا واضحا على قدرة الكاتب وبراعته الأدبية في مزج معاني أقدس نص على وجه الأرض، مع معاني يخطها هو بيده، وبهذا يتجسد الجمال ليجعل شعره أكثر تقبلا من طرف المتلقي.

فالصراع الذي كان محتدما بين الشعب الجزائري والاستعمار الفرنسي والمعاناة التي آلت إليها الجزائر، جعلت الشاعر يلجأ إلى توظيف تراكيب فاعلة لتحريك روح وهمة الشعب الجزائري، وكان خير سبيل لذلك دستور الأمة وكرامتها وهو القرآن الكريم كتاب الله المقدس.

وسندرج فيما يلي أهم نماذج التناص في القرآن التي جاء بها مفدي زكريا في ديوانه: اللهم المقدس "وإلياذة الجزائر"، والذي سنفتحه بقوله في قصيدة "الذبيح الصاعد":

«واقضي يا موت في ما أنت قاض أنا راض، إن عاش شعبي سعيدا¹

في هذا البيت اقتباس من قوله تعالى: { قَالُوا لَنْ نُؤْتِرَكَ عَلٰى مَا جَاءَنَا مِنَ الْبَيِّنَاتِ وَالَّذِي فَطَرْنَا فَاقْضِ مَا أَنْتَ قَاضٍ إِنَّمَا تَقْضِي هَذِهِ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا } طه، الآية (72).

تدور هذه الآية حول أحداث قصة موسى عليه السلام مع فرعون وسحرته، حين اجتمعوا في يوم مشهود من أجل إثبات الأدمغ حجة، وبعد أن أمر فرعون السحرة بإلقاء سحرهم أمام موسى عليه السلام ارتبك فطمأنه الله بمعجزة رد بها على ما جاء به السحرة، فأذهلهم وأعجزهم، وهذا ما دفعهم إلى الإيمان برب موسى والتخلي عن فرعون ف «قالوا لن نُؤْتِرَكَ على ما جاءنا من البيّنات "أي: لن نختارك على ما حصل لنا من الهدى واليقين. "والذي فطرنا" يحتتمل أن يكون قسما، ويحتتمل أن يكون معطوفا على البيّنات، يعنون: لا نختارك على فاطرنا وخالقنا الذي أنشأنا من العدم، المبتدئ خلقنا من الطين، فهو المستحق للعبادة والخضوع لا أنت. "فاقض ما أنت قاض" أي: فافعل ما شئت. وما صلت إليه يدك "إنما تقضي هذه الحياة الدنيا" أي: إنما لك تسلط في هذه الدار، وهي دار الزوال ونحن قدر رغبتنا في دار القرار»².

إن التناص واضح بصورة جلية في الشطر الأول من قول الشاعر "واقض يا موت ما أنت قاض"، حيث أسقط الشاعر مفدي زكريا موقف السحرة من فرعون على "أحمد زبانا" وموقفه أثناء سيره إلى الموت والشهادة

¹ - مفدي زكريا، اللهم المقدس، موفم للنشر، (د، ط)، الجزائر، 2012م، ص18.

² - عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير الدمشقي، مختصر تفسير القرآن العظيم، تح أحمد شاكر، ج2، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، المنصورة، 2003م، ص 471.

بالمقصلة، وبذلك شبه شجاعة أحمد زيانا وجرأته في الإقدام نحو الموت في سبيل حرية الجزائر بشجاعة السحرة وجرأته في الوقوف في وجه فرعون وجبروته، وتصديقهم للبينات التي أتى بها موسى.

وقال الشاعر أيضا عن "أحمد زيانا":

زعموا قتله...وما صلبوه ليس في الخالدين عيسى الوحيداً !

لفه جبرئيلُ تحت جناحي ه إلى المنتهى، رضياً شهيداً¹

من خلال هذين البيتين نشير إلى أن الشاعر مقتنع بأن "أحمد زيانا" لم يموت وأنهم زعموا قتله تماماً كما زعم اليهود مقتل عيسى عليه السلام، كما ذكر في البيت الثاني ألفاظاً دينية وهي: الملك جبرائيل، والمنتهى، ويقصد بها شجرة في الجنة.

وقد اقتبس مفدي زكريا معنى هذا البيت من قوله تعالى: { وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ ۗ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِّنْهُ ۗ مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ ۗ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا } النساء، الآية (157).

تحدث هذه الآية عن زعم اليهود وتوهمهم بقتل المسيح عيسى عليه السلام، فلم يكن لهم ذلك، بل قتلوا "يهوداً" الرجل الذي يشبه عيسى عليه السلام، والمقصود بالآية الكريمة « وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ ۗ أَي: رأوا شبهه فظنوه إياه ولهذا؛ قال: "وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِّنْهُ ۗ مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ ۗ" يعني بذلك: من ادعى قتله من اليهود، ومن سلمه إليهم من جهال النصراني، كلهم في شك في ذلك وحيرة وظلال وسعر. ولهذا قال: "وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا" أي: وما قتلوه متيقنين أنه هو، بل شاكين²

فالشاعر في هذه الأبيات أدرج تشبيهاً واضحاً بين أحمد زيانا وعيسى عليه السلام، وتكمن العلاقة بينهما أنهما لم يموتا فعلاً، فعيسى عليه السلام رفعه الله إلى السماء، أما الشهيد زيانا فهو حي يرزق في الجنة بجوار ربه.

¹-مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 18.
²- ابن كثير، المرجع السابق، ج1، ص 528.

ويقول مفدي زكريا وهو يشدو بالعلم بالجزائر:

منارات علم بعرض البلاد ففي كل فج عميق منارة¹.

اقتبس الشاعر في هذا البيت عبارة "كل فج عميق" من الآية الكريمة: {وَأَدْنَىٰ فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَىٰ كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِنْ كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ} الحج، الآية (27).

في هذه الآية: «وَأَدْنَىٰ فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَىٰ كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِنْ كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ» يأمر الله إبراهيم عليه السلام أن ينادي في الناس داعيا لهم إلى الحج إلى هذا البيت الذي أمره الله ببنائه، فذكر انه قال: يا رب وكيف أبلغ الناس وصوتي لا ينفذهم؟ فقيل: نادي وعلينا البلاغ. فقام على مقامه، وقيل: على الحجر، وقيل: على الصفا، وقيل: على أبي قبيس، وقال: يا أيها الناس إن ربكم قد اتخذ بيتا فحجوه فيقال: إن الجبال تواضعت حتى بلغ الصوت أرجاء الأرض، ومن أسمع من في الأرحام والأصلاب وأجاب كل شيء سمعه من حجر ومدبر وشجر [...] وفي قوله: "يَأْتِينَ مِنْ كُلِّ فَجٍّ" يعني: طريق [...]، وقوله: "عَمِيقٍ" أي بعيد².

تكمن العلاقة بين الآية الكريمة والنص الشعري في قيمة بيت الله الحرام بالنسبة للمسلمين، وتوافدهم إليه وكذلك الحال بالنسبة للعلم في الجزائر، فقد كان مهما ومنتشرا في الجزائر بعد الاستقلال، ولقد تناص هذه العبارة من أجل تبيان قيمة العلم ودوره في الجزائر، فهو الطريق الوحيد لتطور الأمة وازدهارها، فقد أصبحت الجزائر تزخر بمنارات علم كثير في جميع أنحاء البلاد، على عكس ما كان قبل الاستقلال.

وقال الشاعر:

يا سماء، اصعقي الجبان، ويا أر ض ابلعي، القانع، الخنوع، البليذا³

هنا اقتباس من قوله في سورة هود: {وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءِ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ ۖ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ} هود، الآية (44).

في هذه الآية يخبر الله تعالى أنه أغرق أهل الأرض كلهم إلا أصحاب السفينة، ثم أمر الأرض أن تبلع ماءها الذي نبع منها واجتمع عليها، وأمر السماء بأن تقلع عن المطر، «وغيض الماء» أي شرع في النقص، "وقضي الأمر" أي فرغ من أهل الأرض قاطبة ممن كفر بالله لم يبق منهم ديار، "واستوتت" السفينة بمن فيها.

¹ - مفدي زكريا، إلباذا الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، الجزائر، 1992م، ص 113.

² - ابن كثير، المرجع السابق، ج2، ص 520.

³ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 22.

"على الجودي" قال مجاهد وهو جبل بالجزيرة تشاخذت الجبال يومئذ من الغرق وتطاوت وتواضع هو الله عز وجل فلم يغرق وأرسلت عليه سفينة نوح عليه السلام، وقوله "وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ" أي هلاكاً وخسارة لهم وبعداً من رحمة الله فإنهم قد هلكوا عن آخرهم، فلم يبق لهم بقية».¹

اقتبس مفدي زكريا قصة سيدنا نوح عليه السلام وقومه ووظفها في شعره؛ ففي قصة نوح عليه السلام أمر الله تعالى السماء بأن تمطر محدثة طوفان، وأن لا تتوقف إلا بإذنه، فمفدي زكريا حاول أن يسقط أحداث هذه القصة على ما يحدث في الجزائر، حيث شبه فرنسا الظالمة بقوم نوح عليه السلام، ودعا الشاعر الله أن تصعق السماء هذه الظالمة والجبانة (فرنسا).

ولقد مزج مفدي زكريا أبياته الشعرية ببعض الآيات القرآنية، وهذا ينم عن قناعته الخاصة وإيمانه بان النصر من عند الله من جهة، وليؤكد للشعب الجزائري ضرورة تمسكه بدينه من جهة أخرى، فإذا أراد الشعب الاستقلال فلا بد له من تظافر جهوده والالتحام والوقوف يداً واحدة من أجل نيل الحرية والكرامة، ويقول في هذا:

ويلتف ساق بساقٍ، فانصبوا فيغمرنا ملتقى الفكر نصحاً²

في هذا البيت تناص مع قوله تعالى في الآية الكريمة: {وَأَلْتَفَّتِ السَّاقُ بِالسَّاقِ (29) إِلَى رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمَسَاقُ (30)} {القيامة، الآية (29-30)}.

وكتفسير لهذه الآية: «عن ابن عباس في قوله: "وَأَلْتَفَّتِ السَّاقُ بِالسَّاقِ" وقال: التفت عليه الدنيا والآخرة وكذا قال آخر: يوم من أيام الدنيا، وأول يوم من أيام الآخرة [...] وقال عكرمة: "والتفت الساق بالساق" الأمر العظيم بالأمر العظيم، وقال مجاهد: بلاء بلاء، وقال الحسن البصري: هما ساقاك إذا التفتا [...] وقوله: "إلى ربك يومئذ المساق" أي: المرجع والمآل، وذلك أن الروح ترفع إلى السماوات».³

وإذا تمعنا في بيت مفدي زكريا والآية الكريمة فإننا نرى أنهما متطابقان تقريباً في الألفاظ وفي التركيب والبناء، وبالضبط في قوله: "ويلتف ساق بساق".

¹ - ابن كثير، المرجع السابق، ج3، ص 539.

² - مفدي زكريا، إلبادة الجزائر، ص 26.

³ - ابن كثير، المرجع السابق، ج3، ص 540.

وظفه الشاعر للتأكيد على ان الأمور مهما صعبت ومهما ضاقت الدنيا بهمومها فإن مرجع الناس إلى الملتقى الفكري، وللتفاهم والتشاور فيما بينهم، فالالتقاء الفكري هو مصدر للإجابة على كل الأسئلة، كما هو حال الناس في الدنيا، فمهما عملوا من خير أو شر، فإن مردهم لله عز وجل ليحاسبهم على أعمالهم، وموعدهم هو يوم الحشر، وهو ملتقى كل العباد.

فوجه الشبه في البيت الشعري والآية الكريمة هو الالتقاء في مكان واحد، أما الاختلاف فيكمن في أن الالتقاء الذي يقصده الشاعر في بيته هو لمُ الشمل من أجل مقاومة الاستعمار الفرنسي فكريا وعسكريا، أما الالتقاء في الآية فهو يوم يحشر الناس جميعا ليحاسبهم الله على أعمالهم.

ويقول مفدي زكريا في قصيدة "وقال الله":

(نغمبر!) هل وفيت لنا النصابا؟	دعا التاريخ ليلك فاستجابا
فكانت ليلة القدر الجوابا؟	وهل سمع المجيب نداء شعب
وجل جلاله، هتك الحجابا!	تبارك ليلك الميمون نجما
قضاها الشعب، يلتحق السرابا ¹	زكت وثبانه عن ألف شهر

ويقول في قصيدة "الذبيح الصاعد":

ر، سلاماً، يشعُّ في الكون عيدا	وتسامى كالروح في ليلة القدر
راجاً، ووافى السماء يرجو المزيداً ²	وامتطى بحر البطولة مع

ويقول في موضع آخر:

والقت الستار على ألف شهر ³ .	تأذن ربك ليلة قدر
---	-------------------

كل هذه الأبيات تناصت وتداخلت مع قوله تعالى في سورة القدر:

{إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ (1) وَمَا أَدْرَاكَ مَا لَيْلَةُ الْقَدْرِ (2) لَيْلَةُ الْقَدْرِ خَيْرٌ مِنْ أَلْفِ شَهْرٍ (3) تَنْزِيلُ الْمَلَائِكَةِ وَالرُّوحِ فِيهَا بِإِذْنِ رَبِّهِمْ مِنْ كُلِّ أَمْرٍ (4) سَلَامٌ هِيَ حَتَّى مَطْلَعِ الْفَجْرِ (5) { القدر، الآية (1-5).

¹ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 33.

² - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 17.

³ - مفدي زكريا، إلباظة الجزائر، ص 69.

يمكننا القول بأنه في الأبيات الأولى المأخوذة من قصيدة "وقال الله" أن مفدي زكريا يقدس شهرا ليس ككل الشهور بالنسبة للجزائر وهو شهر "نوفمبر"، وذلك من خلال وصفه له بأوصاف مقدسة، فقد شبهه في هذه الأبيات بأعظم ليلة في شهر رمضان وهي "ليلة القدر"، والعلاقة بين هاتين الليلتين تكمن في أن: "ليلة نوفمبر" هي ليلة اندلاع الثورة التحريرية، وهذه الليلة هي التي حسمت مصير الشعب الجزائري بأكمله، فقد استطاع في هذه الليلة أن يقوم بما لم يقم به من قبل، أما ليلة القدر فهي ليلة مباركة من ليالي شهر رمضان، ففي هذه الليلة نزل القرآن على النبي صلى الله عليه وسلم، فالشاعر مفدي زكريا ربط ليلة الفاتح من نوفمبر بليلة القدر نظرا لعظمة هذه الأخيرة ففي كلا الليلتين حدث عظيم.

أما فيما يخص البيت المأخوذ من قصيدة "الذبيح الصاعد" يتضح لنا وجود ثنائية وهي ثنائية "الصعود والنزول"، والعلاقة بين هذه الثنائية تكمن في أن الصعود يقصد من خلاله مفدي زكريا صعود روح الشهيد "أحمد زيانا" إلى خالقها، أما النزول فيقصد به نزول القرآن الكريم في ليلة القدر. ونفهم هنا بأن الشاعر مفدي زكريا قام بربط استشهاد زيانا بنزول القرآن في ليلة القدر، وهذا يدل على عظمة ومكانة الشهيد "أحمد زيانا".

كما يقول مفدي زكريا:

وتبيض صفحة إفريقيا ويسود وجه المغير الجبان¹

نرى أن الشاعر قد اقتبس هذا البيت من الآية الكريمة في قوله تعالى: {يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ} آل عمران، الآية (106).

تحدث الآية عن يوم القيامة حيث يقول تعالى: «يوم تبيض وجوه وتسود وجوه»، يعني: يوم القيامة، حيث تبيض وجوه أهل السنة والجماعة، وتسود وجوه أهل البدعة والفرقة، "قاله ابن عباس"².

فهو يقصد بهذه الآية وجوه المؤمنين التي تبيض وتستبشر بجنة الفردوس التي وعددها الله بها، أما الوجوه التي تسود فهي وجوه المشركين من هول ما رأته وما ينتظرها من عقاب.

ولقد أسقط الشاعر هذين الوجهين في بيته السابق، فالوجوه التي تبيض بالنسبة له هي وجوه شعب الجزائر والشعوب الأخرى من إفريقيا، وذلك عندما يتضح الحق، وينالون استقلالهم، أما الوجه الذي يسود فهو وجه الاستعمار الفرنسي بعد أن تلحق به خسائر فادحة، وما سيؤول إليه من هزائم تجعله يمضي منسحبا جارا

¹ - مفدي زكريا، إلباظة الجزائر، ص 118.

² - ابن كثير، المرجع السابق، ج 1، ص 356.

أذيال الخيبة فهو بهذا يستحضر يوم القيامة وأحوال الناس فيها، وانقسامهم قسمين، ويوظفها في الحياة الدنيا بين فرنسا وشعوبها.

وقال الشاعر أيضا في قصيدة "وقال الله":

وفي صحرائنا جنات عدن بها تنساب ثروتنا انسيابا.¹

وفي قصيدة أخرى يقول:

ماذا أرى؟ جنات عدن فتحت أبوابها؟ أم موطني ودياري؟²

وفي هذين البيتين اقتباس من قوله تعالى: {وَعَدَ اللَّهُ الْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا وَمَسَاكِنَ طَيِّبَةً فِي جَنَّاتِ عَدْنٍ ۚ وَرِضْوَانٌ مِّنَ اللَّهِ أَكْبَرُ ۚ ذَلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ} التوبة، الآية (72)

وفي قوله أيضا تعالى أيضا: {جَنَّاتٍ عَدْنٍ يَدْخُلُونَهَا يُجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ ۚ لَهُمْ فِيهَا مَا يَشَاءُونَ ۚ كَذَلِكَ يَجْزِي اللَّهُ الْمُتَّقِينَ} النحل، الآية (31).

فالآية الأولى «يجزي الله تعالى بما أعده للمؤمنين به والمؤمنات من الخيرات والنعيم المقيم في "جنات تجري من تحتها الأنهار خالدون فيها" أي: ماكنين فيها أبدا "ومساكن طيبة" أي: حسنة البناء، طيبة القرار، وفي قوله تعالى: "ورضوان من الله أكبر" أي رضا الله عنهم أكبر وأجل وأعظم مما هم فيه من النعيم».³

وأما الآية الثانية فهي في الحقيقة تحمل نفس مغزى الآية الأولى: «"جنات عدن" بدل من دار المتقين أي: لهم في الآخرة جنات عدن أي: إقامة يدخلونها "تجري من تحتها الأنهار" أي: بين أشجارها وقصورها "كذلك يجزي الله المتقين" أي: كذلك يجزي الله كل من آمن به واتفق وأحسن عمله»⁴

فمفدي زكريا استعمل هذا التناص في البيتين السابقين لبيان جمال الصحراء الجزائرية وثروتها المتنوعة التي تحتوي عليها وتزخر بها من شتى الجوانب، وخاصة الجانب الطبيعي، وربما في كلام شاعرنا تشويق منه للقارئ لزيارتها، لأنه شبهها بجنات عدن.

¹ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 35.

² - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 99.

³ - ابن كثير، المرجع السابق، ج2، ص 158.

⁴ - ابن كثير، المرجع نفسه، ج2، ص 334.

ويقول الشاعر في تناص آخر في موضع آخر:

وسبح لله ما في السماوات، والأرض ملء شفاف شفا¹

في هذا البيت تناص مع قوله تعالى: {يُسَبِّحُ لِلَّهِ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ لَهُ الْمُلْكُ وَلَهُ الْحَمْدُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ} التغابن، الآية (01).

هذه السورة (سورة التغابن) هي: «آخر المسبحات، وقد تقدم الكلام على تسبيح المخلوقات لبارئها ومالكها ولهذا قال تعالى: "له الملك وله الحمد" أي: هو المتصرف في جميع الكائنات المحمود على جميع ما يخلق ويقدر، وقوله تعالى: "وهو على كل شيء قدير" أي: مهما أراد كان بلا ممانع ولا مدافع، وما لم يشأ لم يكن»².

يؤكد الشاعر مفدي زكريا على ان التسبيح والعبادة يكونان لله سبحانه وتعالى في أرضه وسماؤه، فهو الواحد الذي لا شريك له، وهذا أمر معلوم به عند جميع المسلمين، وهو الأمر كذلك للجزائر بالنسبة للجزائريين، فهي أرض يشهد التاريخ لها بجمالها وروعة أماكنها، فكل زائر لها يبقى يتحدث عن مناظرها وطبيعتها الخلابة.

ويقول الشاعر في قصيدة "وتعطلت لغة الكلام":

والزرع أخرج في الجزائر شطأه فمضى، وهب إلى الحصاد كرام³

ويقول في السياق نفسه في قصيدة "سنثار للشعب":

وللزرع في (الصومام) أخرج شطأه وما انفك «في الصومام» من دمننا يسقى⁴

في هذين البيتين تناص مع قوله تعالى: { ... كَزْرَعٍ أُخْرِجَ شَطْأَهُ فَأَزْرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَى عَلَى سُوْقِهِ يُعْجِبُ الزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ الْكُفَّارَ ۗ وَعَدَّ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ مِنْهُمْ مَغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًا } الفتح، الآية (29).

وكتفسير لهذه الآية: «"كزرع أخرج شطأ" أي فراخه، "أزره" أي: شدّه ، "فاستغلظ"، أي: شب وطل "فاستوى على سوقه يعجب الزرّاع"، أي: فكذلك أصحاب محمد صلى الله عليه وسلم آزره وأيدوه ونصروه فهم معه كالشطء مع الزرع، "ليغيظ بهم الكفار" ومن هذه الآية انتزع الإمام مالك. في رواية عنه —بتكفير الروافض

¹ - مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 34.

² - ابن كثير، المرجع السابق، ج3، ص 466.

³ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 42.

⁴ - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 173.

الذين يغيضون الصحابة قال: لأنهم يغيضونهم، ومن غاض الصحابة فهو كافر لهذه الآية، [...] "وعد الذين آمنوا وعملوا الصالحات منهم" من هذه لبيان الجنس "مغفرة" أي: لذنوبهم "وأجرا عظيما" أي: ثوابا جزيلا ورزقا كريما، ووعد الله حق وصدق، لا يخلف ولا يبدل، وكل من اقتفى أثر الصحابة (رضى الله عنهم) فهو في حكمهم ولهم الفضل والسبق والكمال الذي لا يلحقهم فيه أحد من هذه الأمة رضي الله عنهم وأرضاهم وجعل جنات الفردوس مأواهم»¹.

عندما نتأمل في معنى البيتين السابقين نجد بأن كلمة "الزرع" مثلا هي دلالة على الخصب والنماء والرزق، فمفدي زكريا وظفها ليدل على أن جهاد الشعب الجزائري لم يذهب هباءً بل كان مثمرا كالزرع تماما، وقد حقق نتائج لم تكن متوقعة في معركته مع فرنسا.

ويقول مفدي زكريا في موضع آخر:

ودست الصراصير بين الصخور فصعر خد الحجارة صخري²

في هذا البيت اقتباس من قوله تعالى: {وَلَا تُصَعِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ} لقمان، الآية (18).

في الآية يقصد بـ «لا تصعر خدك للناس»: يقول: لا تعرض بوجهك عن الناس إذا كلمتهم أو كلموك احتقارا منك لهم، واستكبارا عليهم، ولكن ألق جانبك، وابسط وجهك إليهم [...]. قال ابن عباس في قوله: "ولا تصعر خدك للناس" يقول: لا تتكبر فتحقر عباد الله، وتعرض عنهم بوجهك إذا كلموك. وكذا العوفي وعكرمة عنه. وقال مالك، عن زيد بن أسلم: "ولا تصعر خدك للناس" لا تكلم وأنت معرض [...] قال ابن جرير: وأصل الصعر: داء يأخذ الإبل في أعناقها أو رؤوسها، حتى تلفت أعناقها عن رؤوسها فشبه به الرجل المتكبر»³.

قال مفدي زكريا هذا البيت بعد أن تعرض لهجوم من قبل خصومه، متهمين إياه أنه قد تنكر لماضيه النضالي المعروف به، وطال هذا الهجوم فجاء بعد ذلك بالإلياذة التي جعلها بمثابة عصا موسى التي أحرست السحرة وأسكتتهم عن إفكهم، وكذلك فعل مفدي زكريا بالإلياذة فقد أحرص السنة أعدائه.

¹- ابن كثير، المرجع السابق، ج3، ص 311.

²- مفدي زكريا، الإلياذة الجزائر، ص 115.

³- ابن كثير، المرجع السابق، ج3، ص 9.

ونلاحظ أن التناص يكمن في الشطر الثاني من البيت وبالضبط في عبارة "صعر خد" مع تغيير في الصياغة فنجد الشاعر قد وظف هذه العبارة مثبتة بينما هي جاءت منفية في القرآن الكريم، كما أنه استعمل ضمير الغائب "هو" بدل ضمير المتكلم "أنت".

وفي قوله أيضا في قصيدة "وتعطلت لغة الكلام":

ضاق الخناق، على دعاة هزيمة زلت بهم، في الثورة الأقدام
وتناثرت تلك الهياكل وانطوت وتهاوت الأنصاب والأزلام¹

نلاحظ بأن كلمتي "الأنصاب والأزلام" مأخوذتان من قوله تعالى: { يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنْصَابُ وَالْأَزْلَامُ رِجْسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ } المائدة، الآية (90).

في تفسير هذه الآية يقصد بأن «روي البيهقي عن ابن عباس قال: إنما نزل تحريم الخمر في قبيلتين من قبائل الأنصار، شربوا فلما مثل القوم عبث بعضهم ببعض، فلما صحوا جعل الرجل يرى الإثم بوجهه وراسه ولحيته، فيقول: صنع بي هذا أخي فلان - وكانوا إخوة ليس في قلوبهم ضغائن - والله لو كان بي رؤوفا رحيفا ما صنع بي هذا، حتى وقعت في الضغائن في قلوبهم فأنزل الله تعالى هذه الآية: { يا أيها الذين آمنوا إنما الخمر والميسر } إلى غاية الآية { فهل أنتم متتهون }².

يريد الشاعر في البيتين السابقين الإشارة والتأكيد على أن العيش تحت حكم المستعمر يمثل الشيء المحرم في الجزائر، وبهذا فهو يدعو إلى تجنب حكم المستعمر على الجزائريين ورفضه.

وقد قال مفدي زكريا أيضا في بيت آخر:

ولم ترض بالفحل من قومها فهامت بمن ... "ما رمى إذا رمى"³

في هذا البيت اقتباس من قوله تعالى: { وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَكِنَّ اللَّهَ رَمَى } الأنفال، الآية (17).

قصة هذه الآية تعود إلى استنجد رسول الله صلى الله عليه وسلم بربه في غزوة بدر، فدعا الله ورفع يده وقال: «يا رب إن تهلك هذه العصاة فلن تعبد في الأرض أبدا» فقال له جبريل: "خذ قبضة من التراب فارمي بها في وجوههم" فأخذ صلى الله عليه وسلم قبضة من التراب فرمى بها في وجوههم، فما من المشركين أحد إلا

¹ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 44.

² - ابن كثير، المرجع السابق، ج 1، ص 641.

³ - مفدي زكريا، إلباظة الجزائر، ص 105.

وأصاب عينه ومنخره وفمه تراب من تلك القبضة فولوا مدبرين»¹، ومعلوم أن ساعة تأتي ذرة تراب في عيني إنسان يشتغل بعينه عن كل شيء، وقال عبد الرحمان بن زيد بن اسلم «وما رميت إذ رميت ولكن الله رمى» قال: هذا يوم بدر أخذ رسول الله صلى الله عليه وسلم ثلاث حصيات فرمى بحصبات ميمنة القوم، وحصبات في ميسرة القوم، وحصبات بين أظهرهم، وقال: "شاهت الوجوه"، فانهزموا»².

ويشير الشاعر في البيت المذكور سابقا الى الفتاة الجزائرية التي غرّتها أمور فارغة بعيدة عن الدين وأغوت عقلها من أجل الانسلاخ عن أصالتها، وخداعها لابن بلدها فهي لم ترض به، وركضت وراء الأجنبي الذي لا يهدف إلى إكرامها وجعلها تعيش حياة سعيدة، بل يسعى إلى إدلالها والخط من قيمة رجال الجزائر عن طريقها ولكنه لم يفلح في مسعاه، فرغم جر بعض بنات الجزائر إلا أنهن تبقى معظمهن أصيلات ترضين بأبناء بلدهن على حساب الأجانب.

ولقد كان تأثر مفدي زكريا بالقرآن الكريم واضحا جليا في "اللهب المقدس"، ولعل قصيدة "ألا إن ربك أوحى لها" هي أبرز مثال على ذلك، والتي يبدو بأن عنوانها هو أيضا مقتبس من القرآن الكريم، وبالتحديد من سورة الزلزلة. يقول مفدي زكريا:

هو الإثم، زلزل زلزالها	فزلزلت الأرض، زلزالها
وحملها الناس أثقالهم	فأخرجت الأرض، أثقالها
وقال ابن آدم في حمقه	يسائله ساخرا: مالها؟؟
فلا تسألوا الأرض عن رجة	تحاكي الجحيم، وأهوالها
ألا إن إبليس أوحى لكم:..	ألا إن ربك، أوحى لها! ³

ويقول في قصيدة أخرى:

وتكالب السفهاء من غلمانها	متمردين، فزلزلت زلزالها! ⁴
---------------------------	---------------------------------------

في هذه الأبيات تناص مع الآية الكريمة في قوله تعالى:

¹ - ابن كثير، المرجع السابق، ج2، ص 97.

² - ابن كثير، المرجع السابق، ص97.

³ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 233.

⁴ - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 136.

{ إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا (1) وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا (2) وَقَالَ الْإِنْسَانُ مَا لَهَا (3) يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا (4) بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحَى لَهَا (5) يَوْمَئِذٍ يَصْدُرُ النَّاسُ أَشْتَاتًا لِيُرَوْا أَعْمَالَهُمْ (6) فَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ (7) وَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُ (8) } الزلزلة، الآية (1-8).

تفسر هذه الآية بقول ابن عباس: «إذا زلزلت الأرض زلزالها» أي: تحركت من أسفلها، "وأخرجت الأرض أثقالها" يعني: ألفت ما فيها من الموتى [...] وقوله: "وقال الإنسان ما لها" أي: استنكر أمرها بعدما كانت قارة ساكنة ثابتة، وهو مستقر على ظهرها أي: تقلبت الحال فصارت متحركة مضطربة، قد جاءها من أمر الله تعالى ما قد أعد لها من الزلزال الذي لا محيد لها عنه، ثم ألفت ما في بطنها من الأموات من الأولين، والآخرين، [...] "يومئذ تحدث أخبارها"، أي: تحدث بما عمل العاملون على ظهرها، "بأن ربك أوحى لها"، قال ابن عباس أوحى لها أي: أوحى إليها، والظاهر أن هذا مضمن بمعنى أذن لها وقال مجاهد أوحى لها أي أمرها»¹

في الأبيات السابقة نلاحظ بأن الشاعر تناص بصورة واضحة مع سورة الزلزلة، وهذا لغاية منه وهي تصوير حادثة زلزال "الأصنام" مدينة الشلف حاليا الذي حدث سنة 1954م، وقد كان زلزلا عنيفا، إضافة إلى حدوث فيضانات عارمة خلف وراءه خسائر بشرية ومادية هائلة، ومن خلال هذا يحاول تصوير وقائع هذا الزلزال وأحداثه وشدته، فهو لم يجد أمامه سوى القرآن الكريم مصدرا ليستلهم منه ما يناسب وصف أهوال هذا الزلزال. ونجد توظيفه للآيات السابقة في موضع آخر حيث قال:

وأخرجت الأرض أثقالها فطار بها العلم فوق الخيال²

ويقول أيضا:

وزلزلت الأرض زلزالها وضح لغاصبك النيران³

إن المتأمل في هذين الشاهدين سيلاحظ أن مفدي زكريا قد اقتبسها من السورة التي ذكرناها سابقا (سورة الزلزلة)، إلا أنه لم يذكر الآيتين متتاليتين، فحبد ذكر الآية الثانية من السورة في الصفحات الأولى، أما الآية الأولى فقد ذكرها في الصفحات الأخيرة من الإلياذة، ويقصد بالأرض في البيتين الشعريين أرض الجزائر.

وهناك اقتباس آخر من القرآن الكريم حيث يقول مفدي زكريا فيه:

¹ - ابن كثير، المرجع السابق، ج3، ص 634، 635.

² - مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 36.

³ - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 118.

أمانا، ألا يا سماء اقلعي

فقد صبت الأرض أنكالها

ويا أرض، لحماك ! لا تبلي

صبايا البلاد، وأطفالها¹

هذه الأبيات مقتبسة من قوله تعالى: {وَيَا سَمَاءَ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءِ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى

الْجُودِيِّ ۖ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ} هود، الآية (44)

هذه الآية الكريمة وتفسيرها قد تطرقنا إليهما فيما سبق.

فمفدي زكريا في هذين البيتين طلب من السماء أن تكف عن إنزال المطر حتى لا تتضاعف هموم ومحن الجزائريين، كما يرجو الأرض في البيت الثاني بأن لا تبلع صبايا البلاد وأن تكون رحيمة على أطفالها، ففي هذين البيتين نلتمس حزن الشاعر وأساه على ما حدث بالجزائر من هول كارثة "زلزال الأصنام".

وفي قصيدة أخرى نجد الشاعر يربط كل ما يحدث بالله سبحانه وتعالى وخاصة النصر حيث يقول:

فإن تنصروا الله ينصركم

وينجز أمانيكُم الغالية

ولن يخلف الله ميعاده

ولا ريب ... ساعتنا آتية..!²

هذان البيتان تناص مع قوله تعالى: {يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِن تَنصُرُوا اللَّهَ يَنصُرْكُمْ وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ}

محمد، الآية (7).

تفسير هذه الآية كقوله عز وجل: «ولينصرنَّ الله من ينصره» فإن الجزء من جنس العمل؛ ولهذا قال

تعالى: " وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ" ³.

فالشاعر في هذه الأبيات يدعو إلى نصره دين الله والاتحاد بين المسلمين، فمن كان مع الله كان الله معه والعكس صحيح، وهذا لكي يعم السلام بين المسلمين، وتحقق جميع أمانيتهم. فإن كان العبد مع ربه كان معه ولن يخلف الله وعده مع أحد.

ويقول أيضا:

وقالو هجرت ربوع البلا

د وهمت في كل واد⁴

¹ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 234.

² - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 288.

³ - ابن كثير، المرجع السابق، ج3، ص 281.

⁴ - مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 117.

نرى هنا أن الشاعر قد تناص الشطر الثاني من البيت مع الآية الكريمة: {وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ (224) أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ(225)} الشعراء، الآية (224-225).

في هذه الآية يشير الله تعالى إلى أن الشعراء لا يتبعهم سوى الضالون «ففي قوله: "الشعراء يتبعهم الغاؤون" قال: علي بن أبي طلحة عن ابن عباس: يعني: الكفار يتبعهم ضلال الإنس والجن، وكذا قال مجاهد رحمه الله، وعبد الرحمان بن زيد بن أسلم وغيرهما، وقوله: "ألم تر أنهم في كل واد يهيمون" قال ابن عباس في كل لغو يخوضون، وقال الضحاك: عن أبي عباس: في كل فن من الكلام»¹.

وهذا هو حال الشعراء لأنهم أهل كلام وخيال بمدحك أحدهم إذا طمع في خيرك فإن لم تعطه كان لك الدم، فليس له واد معين، أو مبدأ يلتزم به.

في البيت السابق اتهام واضح لمفدي زكريا من قبل أعدائه على أنه هجر بلاده، بل وكتب في جميع الأغراض والمواضيع الشعرية، ولم يعر لبلاده ولمصلحتها بالا، بل خاض فيما يخوض فيه الخائضون دون تفصي الحذر فيما يقول، وكذلك الشعراء الذي يقولون ما يخلو لهم ويخوضون في سفاسف الأمور.

ويقول الشاعر في تناص آخر وفي موضع آخر:

من يكثر المال، لم يسعد به وطنا

ويلمه فهو في الأموات معدود

جودوا به قبل أن تكوى الجباه به

المال يفنى، ويبقى الفضل والجود²

هذين البيتين مقتبسين من قوله تعالى: {يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّ كَثِيرًا مِنَ الْأَحْبَارِ وَالرُّهْبَانِ لِيَأْكُلُونَ أَمْوَالَ النَّاسِ بِالْبَاطِلِ وَيَصُدُّونَ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ وَالَّذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ وَالْفِضَّةَ وَلَا يُنْفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَبَشِّرْهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ (34) يَوْمَ يُحْمَى عَلَيْهَا فِي نَارِ جَهَنَّمَ فَتُكْوَى بِهَا جِبَاهُهُمْ وَجُنُوبُهُمْ وظُهُورُهُمْ هَذَا مَا كَنْزْتُمْ لِأَنفُسِكُمْ فَذُوقُوا مَا كُنْتُمْ تَكْنِزُونَ (35)} التوبة، الآية (34-35)

وكتفسير لهذه الآية: «في قوله تعالى: "والذين يكتزون الذهب والفضة ولا ينفقونها في سبيل الله فبشرهم بعذاب أليم"، هؤلاء هم القسم الثالث من رؤوس الناس، فإن الناس عالة على العلماء، وعلى العباد وعلى أرباب الأموال، فإذا فسدت أحوال هؤلاء فسدت أحوال الناس [...] وأما الكنز فقال مالك عن عبد الله بن دينار عن ابن عمر هو المال الذي لا تؤدي منه الزكاة [...] وقوله تعالى: "يَوْمَ يُحْمَى عَلَيْهَا فِي نَارِ جَهَنَّمَ فَتُكْوَى بِهَا

¹ - ابن كثير، المرجع السابق، ج2، ص 648.

² - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 231.

جِبَاهُهُمْ وَجُنُوبُهُمْ وَظُهُورُهُمْ هَذَا مَا كَنَزْتُمْ لِأَنْفُسِكُمْ فَذُوقُوا مَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ" أي: يقال لهم هذا الكلام تبكيا وتقريعا وتهكما، ولهذا يقال: من أحب شيئا وقدمه على طاعة الله، عذب به وهؤلاء لما كان جمع هذه الأموال آثر عندهم من رضا الله عنهم عذبوا بها»¹.

ففي الأبيات السابقة لاحظنا بأن مفدي زكريا قد استقى من هذه الآية ألفاظ معينة وهي: (يكنز، المال، الذهب والفضة)، تكوى، الجباه)، وقد حافظ على معناها الموجود في الآية الكريمة، فقد أخذ معناها كما هو ولم يغير فيه.

ويتضح لنا أيضا تناص الشاعر مع القرآن الكريم فيما يأتي:

وفي القيادة أبقار معمرة...!! للعار تدفعها غربانا السود

وفي الوظائف، أخشاب مسندة لا يستجيبون للحسنى إذا نودوا²

يكنم التناص مع القرآن الكريم في البيت الثاني وبالضبط في قوله تعالى: {وَإِذَا رَأَيْتَهُمْ تُعْجِبُكَ أَجْسَامُهُمْ^ط وَإِنْ يَقُولُوا تَسْمَعُ لِقَوْلِهِمْ^ط كَانَتْهُمْ خُشْبٌ مَسْنَدَةٌ^ط يَحْسَبُونَ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيْهِمْ^ع هُمُ الْعَدُوُّ فَاحْذَرهُمْ^ع قَاتَلَهُمُ اللَّهُ^ط أَنَّى يُؤْفَكُونَ^ط { المنافقون، الآية (4).

في قوله تعالى: « "وَإِذَا رَأَيْتَهُمْ تُعْجِبُكَ أَجْسَامُهُمْ وَإِنْ يَقُولُوا تَسْمَعُ لِقَوْلِهِمْ" أي: كانوا أشكالا حسنة وذوي فصاحة وألسنة، إذا سمع السامع يصغي إلى قولهم لبلاغتهم، وهم مع ذلك في غاية الضعف والخور والهلع والجزع والجن؛ ولهذا قال تعالى: " يَحْسَبُونَ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيْهِمْ"، أي: كلما وقع أمر أو كائنة أو خوف يعتقدون لجنهم أنه نازل بهم، وفي قوله تعالى: " هُمُ الْعَدُوُّ فَاحْذَرهُمْ قَاتَلَهُمُ اللَّهُ أَنَّى يُؤْفَكُونَ"، أي: كيف يصرفون عن الهدى إلى الضلالة»³.

وظف مفدي زكريا في شعره عبارة "أخشاب مسندة" التي اقتبسها من سورة المنافقون، وذلك من اجل أن يقدم لنا صورة لناس يتصفون بالبلادة، يحملون أجساما دون أرواح وعقول، فإذا ناديتهم أو نصحتهم لا يستجيبون، ومن هذه الأبيات يتضح لنا سخط مفدي زكريا على هذه الفئة وهي فئة الحكام والرؤساء.

ويقول مفدي زكريا متحدثا عن الثورة الجزائرية:

¹- ابن كثير، المرجع السابق، ج2، ص ص 142، 143.

²- مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 227.

³- ابن كثير، المرجع السابق، ج3، ص ص 460، 461.

وضعنا مصائرنا بالرصا ص وبالرأي والحجة القاطعة

وتمت بها كلمات الإله التي وقعت باسمها الواقعة¹

هذان البيتان مستوحيان من قوله تعالى: {إِذَا وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ (1) لَيْسَ لَوْفَعَتِهَا كَاذِبَةٌ (2)} الواقعة، الآية (1-2).

إن الواقعة من أسماء يوم القيامة «سميت بذلك لتحقيق كونها وجودها كما قال تعالى: " إِذَا وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ " وقوله تعالى " لَيْسَ لَوْفَعَتِهَا كَاذِبَةٌ"، أي: ليس لوقوعها -إذا أراد الله- كونها صارف يصرفها ولا دافع يدفعها. ومعنى "كاذبة" كما قال محمد بن كعب لا بد أن تكون وقال قتادة ليس فيها متنوية ولا ارتداد ولا رجعة»².

يقصد الشاعر في الأبيات السابقة بالواقعة الثورة؛ فهي اندلعت بالرصاص والنيران، وقامت على الرأي والحجة القاطعة والتمسك بالجهاد وعدم الاستسلام.

ويقول في وصف الجزائر:

وفي قدس جناتنا الناضرة وجوه إلى ربها ناظرة³

تناص مفدي زكريا عجز البيت من الآية الكريمة: {وَجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاضِرَةٌ (22) إِلَىٰ رَبِّهَا نَاظِرَةٌ (23)} القيامة، الآية (22-23).

في تفسير هذه الآية في قوله تعالى: «"وجوه يومئذ ناظرة" من النظارة أي: حسنة بهية مشرقة مسرورة، "إلى ربها ناظرة" أي: تراه عيانا، كما رواه البخاري في صحيحه: "أنكم سترون ربكم عيانا". وقد ثبت رؤية المؤمنين

لله عز وجل في الدار الآخرة في الأحاديث الصحاح»⁴

هنا تأكيد على أن الشعب الجزائري مهما بلغت به المظالم من قبل الاستعمار الفرنسي، إلا أنه لم ينس أن له ربا يحميه، فالله هو الوحيد المتوكل عليه، وهو الذي ينظر إليه من اجل نيل المراد.

¹ - مفدي زكريا، إلباظة الجزائر، ص 83.

² - ابن كثير، المرجع السابق، ج3، ص 379.

³ - مفدي زكريا، إلباظة الجزائر، ص 46.

⁴ - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص ن.

وإضافة إلى هذا كله نجد في ديوان "اللهب المقدس" مجموعة من الكلمات التي انتاصها الشاعر مفدي زكريا من القرآن الكريم، ومن أمثلة هذه الكلمات نجد: تبارك، تجلى، كواعبه، السراب ... وغيرها كثير في هذا الديوان يصعب على الواحد منا إحصاءها، وذلك بسبب استلهم مفدي زكريا للقرآن الكريم بصورة شاملة وواسعة سواء من حيث جملة أو ألفاظه.

وعلى سبيل المثال وردت كلمة: تبارك" في قوله تعالى: {تَبَارَكَ الَّذِي بِيَدِهِ الْمُلْكُ وَهُوَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ} (1) {الملك، الآية (01)}. ووردت كلمة "تجلى" أيضا في قوله تعالى: {وَاللَّيْلِ إِذَا يَغْشَى (1) وَالنَّهَارِ إِذَا تَوَجَّسَ} (2) الليل، الآية (01). وأيضا وردت كلمة "كواعبه" في قوله عز وجل: {إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ مَفَازًا (31) حَدَائِقَ وَأَعْنَابًا (32) وَكَوَاعِبَ أَتْرَابًا (33)} النبأ، الآية (31-33). ونجد كلمة "السراب" أيضا موجودة في قوله تعالى: {وَسَيَّرَ الْجِبَالَ فَكَانَتْ سَرَابًا (20)} النبأ، الآية (21).

ونشير إلى أن هذه الأمثلة التي سقناها عن الكلمات المقتبسة من القرآن الكريم، ما هي إلا توضيح منا على أن الشاعر مفدي زكريا في ديوانه "اللهب المقدس"، لم يقتصر فقط على اقتباس الحمل الطويلة من الآيات القرآنية، وإنما اقتبس أيضا الكلمات المفردة. أي أن هناك تناص مع الجملة وتناص مع كلمة مفردة.

وفي الأخير نستنتج بأن كثرة التداخلات مع القرآن الكريم في ديوانه "اللهب المقدس" وديوان "الإلياذة" تدل على حفظ واستيعاب الشاعر مفدي زكريا لهذا الكتاب الديني المقدس، ومما لاحظناه أن مفدي زكريا يأخذ معاني القرآن كما هي ويوظفها، مما يتناسب وشعره، ولا يعتمد على التبديل في معانيه أو تغييرها، وهذا يدل على التزام وتقديس مفدي زكريا لألفاظ القرآن الكريم، لأنه ذو قيم دينية لا تسمح له نفسه التصرف في كلام الله عز وجل.

وقد لجأ إلى الاقتباس من القرآن الكريم، ليعبر عما كان في داخله من غضب على المستعمر الفرنسي، وحزن على ما آلت إليه الجزائر وشعبها، فلم يجد أمامه وسيلة للتعبير غير قصائده التي اعتبرها رسائل موجهة للشعب الجزائري بصورة خاصة، والوطن العربي بصورة عامة.

ثانيا: التناص مع الحديث النبوي الشريف

يعتبر الحديث النبوي الشريف هو شارح القرآن الكريم، وهو ثاني مسند شرعي للمسلمين بعده، وهو المصدر الثاني الذي استلهم منه مفدي زكريا بعض الألفاظ، والعبارات، والمعاني في شعره، وذلك لفصاحته

وبلاغته. أما إذا قارنا توظيف مفدي زكريا للحديث النبوي الشريف مع توظيفه للقرآن الكريم فإننا نجد ضئيلا بعض الشيء، فالشاعر مفدي زكريا من بين الكثير من الشعراء الذين أدركوا «أهمية الحديث النبوي فنيا وفكريا، فراحوا يستحضرونه في نصوصهم وينهلون منه، ويعيدون كتابته، فقد تماشى مع تجربة كل شاعر منهم»¹.

ومن خلال قراءتنا لديواني "اللهب المقدس" و"إلياذة الجزائر"، وجدنا أن بعض الأبيات قد تداخلت مع الحديث النبوي الشريف، وسندرج فيما يلي بعض النماذج التي تبين التناص الحاصل مع الحديث النبوي الشريف:

يقول الشاعر مفدي زكريا :

وكم عاهدوك وكم أخلفوا وكنتم بما يضمرون بصيرا²

وقد تناص هذا البيت مع الحديث النبوي الشريف التالي: «عن أبي هريرة رضي الله عنه قال: عن النبي صلى الله عليه وسلم قال: آية المنافق ثلاث: إذا حدث كذب، وإذا وعد أخلف، وإذا أؤتمن خان»³.

ويتحدث الشاعر في هذا البيت عن الأمير عبد القادر، الذي قاوم فرنسا لمدة طويلة في معارك عدة وحروب كثيرة، تخللتها عدة معاهدات عقدتها فرنسا مع الأمير عبد القادر واعترفت له بالسيادة، والاستقلال على البلاد، لكنها كانت معاهدات غش وخداع لا تعقدها إلا متى رأت الخطر، وأرادت أن تستعد لضربة قاسية، أما الأمير فكان يعقد تلك المعاهدات مع علمه بما تنطوي عليه من خداع، ليستريح ويستعد بدوره لتسديد الضربات وتلقيها. فلقد تناص هذا البيت مع الحديث النبوي السابق الذكر، وبالضبط في صفة عدم الوفاء بالوعد، وليبين مدى تلاعب فرنسا وتلصها من عهودها مع الأمير عبد القادر.

ويقول الشاعر في بيت آخر:

ويحفظ ميزاب لوح الجلا ل فتصبح ميزاب في اللوح حرفا⁴

هذا البيت يتداخل مع الحديث النبوي الشريف، الذي يتحدث فيه الرسول صلى الله عليه وسلم عن اللوح المحفوظ، الذي يُكتب فيه كل شيء من بداية الخلق إلى يوم القيامة، وقد روي عن النبي صلى الله عليه وسلم

¹ - جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، (د، ط)، 2003م، ص 42.

² - مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 55.

³ - محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري الجعفي، الجامع الصحيح المختصر، ج2، دار ابن كثير، ط 3، بيروت، 1987م، ص 13.

⁴ - مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 34.

أنه قال: «إن الله خلق لوحا محفوظا من ذرة صفحاتها من ياقوتة حمراء، قلمه نور، لله فيه كل يوم ستون وثلاثمائة لحظة، يخلق، ويرزق، وينير، ويحيي، ويعز، ويفعل ما يشاء».¹

في هذا البيت يتفاخر الشاعر بنسبه الذي ينتمي إليه وهو "بني مزاب" ويقدم ميزاب ويجعلها كحرف من حروف اللوح التي لا تنسى، وتبقى عالقة في ذاكرته طول حياته، مهما ابتعد عنها.

وفي فكرة الحديث نفسها يقول الشاعر أيضا:

وسعت فرنسا للقيامة، وانطوى يوم النشور، وجفت الأقلام²

في هذا البيت حدث تناص مع الحديث النبوي الشريف الذي رواه الترمذي في قوله: «عن عبد الله بن عباس رضي الله عنهما، قال: كنت خلف النبي يوما فقال: "يا غلام إني أعلمك كلمات: احفظ الله يحفظك، واحفظ الله تجده تجاهك، إذا سألت فسأل الله وإذا استعنت فاستعن بالله، واعلم: أن الأمة لو اجتمعت على أن ينفعوك بشيء لم ينفعوك إلا بشيء كتبه الله لك، وإن اجتمعوا على أن يضروك بشيء لم يضروك إلا بشيء قد كتبه الله عليك، رُفعت الأقلام، وجفت الصحف» رواه الترمذي وقال حديث حسن صحيح.³

نلاحظ هنا أن الشاعر تناص في الشطر الثاني من البيت في قوله: "وجفت الأقلام"، في حين وردت في الحديث "رُفعت الأقلام"، و"جفت الصحف"، وهو بهذا لم يأخذ العبارة فقط من الحديث بل أخذ حتى المعنى أي؛ المعنى الذي يحتويه الحديث، وقد أراد الشاعر أن يوصل إلينا فكرة مفادها: أن كل شيء مقدر فلا يجب أن نتعب أنفسنا في التفكير بحياتنا وبكل ماله علاقة بشخصنا وغيرنا، لأن كل شيء منته ومكتوب في لوح محفوظ، ولا شيء يتغير حتى تقوم الساعة.

كما نلاحظ هنا شدة تأثر مفدي زكريا بالحديث النبوي الشريف وذوبانه فيه يقوله:

أتوب إليك يا إياذتي عساها تكفر كل ذنوبي
عصيتك علما بأنك تغفر على المسرفين فهانت خطوبي⁴

¹ - البخاري، الجامع الصحيح المختصر، ص 991.

² - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 41.

³ - محمد صالح العثيمين، شرح رياض الله الصالحين من كلام سيد المرسلين، م1، دار الوطن للنشر، (د، ط)، الرياض-السعودية، 1426هـ، ص 487.

⁴ - مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 114.

نرى بأن الشاعر يعترف بذنوبه وأخطائه بشكل مباشر وعلني، وهذا كله طمع ورجاء في رحمة الله وعفوه ومغفرته التي تشمل كل العباد، ولأن من أسمائه الحسنی "الغفور الرحيم"، كما في الحديث النبوي الشريف «كل بني آدم خطاء وخير الخطائين التوابون».

ومفدي زكريا هنا يتوب إلى الله عن طريق هذه الأبيات من الإلياذة، والتي تعتبر تناصا مع الحديث النبوي الشريف الذي قال فيه الرسول صلى الله عليه وسلم «والذي نفسي بيده لو لم تذنبوا لذهب الله بكم ولا جاء بقوم يذنبون فيستغفرون الله فيغفر لهم»¹

فيقصد هنا أنه يخطئ كباقي العباد وهو لم ينكر ذلك، بل يعلم أن الله سبحانه وتعالى يتوب على كل عبد قال: يا رب أتوب إليك، أغفر لي ما تقدم من ذنبي وما تأخر منه، وكذا فعل الشاعر فهو يتوب إلى الله من خلال أبيات هذه الإلياذة ويعترف بعصيانته لله، فهو متيقن بأن الله سيغفر ذنوبه ما دام قد استغفر وتاب إليه.

وقد تناص بيت من شعر مفدي زكريا مع حديث نبوي آخر، فقال:

الناس، بين مهلل، ومكبر يتواكبون، لكعبة الأبرار²

تداخل هذا البيت ما جاء به سيد الخلق، «فعن عمر رضي الله عنه قال: كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يخرج في العيدين رافعا صوته بالتهليل والتكبير»³.

وقال في بيت آخر:

شاركت في الجهاد آدم حوا ه، ومدت معصما وزنودا
أعملت في الجراح أناملها الد دن، وفي الحرب غصنها الأملودا⁴

من خلال هذه الأبيات يوضح لنا الشاعر مشاركة المرأة الجزائرية في الثورة التحريرية، فقد كانت جنبا إلى جنب مع الرجل، فهي لم تتخل عن دورها لكونها امرأة، بل قدمت مساعدات كبيرة سواء في مداواتها الجرحى المجاهدين بأناملها اللطيفة ومواساتهم، أو من خلال مشاركتها في الجهاد بالسلاح ضد المستعمر، وقد تداخلت هذه الأبيات مع بعض الأحاديث التي ثبتت مشاركة جهاد المرأة مع النبي صلى الله عليه وسلم: «فعن الربيع بنت

¹ - الحافظ زكي الدين عبد العظيم المنذري، مختصر صحيح مسلم، دار بن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1422هـ-2001م، ص 719.

² - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 99.

³ - محمد ناصر الألباني، جامع صحيح الأذكار، جمع وترتيب أبي الحسن محمد بن حسن بن الشيخ، دار الإمام مالك، ط2، الجزائر، 2001م، ص 125.

⁴ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 20.

معوذ قالت: كنا مع النبي نستقي ونداوي الجرحى ونرد القتلى إلى المدينة»¹. وأيضا «عن أنس بن مالك أن أم سليم اتخذت يوم حنين خنجرا فكان معها»²

ومن هذين الحديثين النبويين يتبين لنا مشاركة المرأة في الجهاد منذ عهد الرسول وهذا ما أشاد به الشاعر وافتخر بمشاركة المرأة الجزائرية إلى جنب الرجل في الجهاد والثورة ضد المستعمر الفرنسي.

ويقول مفدي زكريا في قصيدة أخرى:

محمد أبقى لنا عبرة من (الذئب)، و(الغنم القاصية)³

تناص الشاعر في هذا البيت مع الحديث النبوي الشريف التالي: «عن أبي الدرداء قال سمعت رسول الله يقول: ما من ثلاثة في قرية ولا بدو، ولا تقام فيهم الصلاة، إلا قد استحوذ عليهم الشيطان، فعليكم بالجماعة، فإنما يأكل الذئب الغنم القاصية»⁴، رواه أحمد وأبو داود والنسائي.

ومعنى هذا الحديث أن الرسول عليه الصلاة والسلام يحدرننا من الإنفراد والخروج عن الجماعة، وقد ضرب مثلا على هذا وهي الغنم القاصية، وهي تعني الشاة التي تترك القطيع وتذهب بعيدا عنه، وهذا ما يفتح المجال أمام الذئب لكي يفترسها، وهذا تماما ما يحدث مع الإنسان عندما يكون وحيدا منفردا منعزلا عن الجماعة، فالوحدة تفتح الطريق أمام الشيطان ليتسلط عليه، فكما يقال في "الاتحاد قوة وفي التشتت ضعف"، ولهذا حث الرسول صلى الله عليه وسلم المسلمين على التآزر والتضامن، وعلى عدم التفرق.

أما بالنسبة للشاعر فقد وظف هذه الألفاظ: الذئب، والغنم القاصية في شعره من أجل غرس روح الجماعة وضرورة التمسك بها ففي التمسك نجاة، وفي التفرقة تمزق وعداوة، وليبين دور الوحدة في مواجهة الصعاب.

ويقول مفدي زكريا:

مساجد للهدى في كل فج تدير السبيل لأجبالنا⁵

¹ - مسلم بن الحجاج، الصحيح، باب النساء الغازيات، ج رقم(1812)، دار بن حزم، ط1، بيروت، 1995م، 1447/3.

² - مسلم بن الحجاج، المرجع نفسه، باب غزوة النساء مع الرجال، 1442/3.

³ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 287.

⁴ - محمد ناصر الألباني، صحيح الترغيب والترهيب، ص 301.

⁵ - مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 91.

يبين الشاعر من خلال هذا البيت الدور الذي تحفل به المساجد وهو هداية الناس إلى الطريق السليم، والنهج القويم، وهذا ما يتداخل ضمناً مع حديث الرسول صلى الله عليه وسلم الذي قال فيه: «ما اجتمع قوم في بيت من بيوت الله يتلون كتاب الله ويتدارسونه بينهم إلا نزلت عليهم السكينة وغشيتهم الرحمة وحفتهم الملائكة وذكرهم الله فيمن عنده».¹

فالدور الذي تحظى به المساجد في الجزائر وما تقوم به في سبيل إنماء العقول وهدايتها وتنوير قلوبها، دور يشهد له عبر التاريخ، وهذا ما أدى إلى انتشارها في مختلف أصقاع الجزائر وضواحيها، فالوازع الديني هو من يحي الأمة إن كان الإنسان متمسكا به، وهو من يميتها إن تخلى عنه الإنسان.

كما يقول مفدي زكريا أيضا في أحد مقاطع الإلياذة:

ولولا صفاتك رب رحيم لضاق عليّ دروب²

يوصل الشاعر في هذا البيت التضرع لله سبحانه وتعالى ويرجو التوبة منه لأنه عليم برحمته ومغفرته

الواسعة، وهذا ما يتناص مع قول الرسول عليه الصلاة والسلام: «التائب من الذنب كمن لا ذنب له»³

فهنا يعلن توبته إلى الله ويجهر بها أمام الملائكة، لأنه يعلم برحمة الله الواسعة التي وسعت السماء والأرض وشملت كل البشر، ونلاحظ أن الشاهد الشعري، ونص الحديث النبوي الشريف يختلفان في اللفظ إلا أنهما يجتمعان في المعنى.

أخيرا نجد بأن مفدي زكريا قد تناص مع الحديث النبوي الشريف ليزيد من حيوية أبياته الشعرية وليرفع من قيمته، ولقد أظهر روعة كبيرة في مزج النص الحاضر (ديواني اللهب المقدس وإلياذة الجزائر)، بالنص الغائب (نص الحديث النبوي الشريف)، وهذه الخاصية لا يتمتع بها إلا الشاعر المقتدر الذي يمتلك ملكة لغوية وأسلوب متميز.

إضافة إلى ما ذكرناه في التناص الديني، من تناص للقرآن الكريم والتناص مع الحديث النبوي الشريف، ضمن الشاعر أيضا قصص إسلامية دينية كثيرة استلهمها من النص القرآني وهي كثيرة: قصة آدم وحواء، قصة الإسراء والمعراج، قصة عصا موسى مع السحرة، قصة ميلاد المسيح عيسى، بالإضافة إلى شخصيات كثيرة منها:

¹- أبو عبد الله البخاري، المرجع السابق، ص 50.

²- مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 114.

³- البخاري، الجامع الصحيح المختصر، ص 975.

إبراهيم عليه السلام، سليمان عليه السلام، داوود عليه السلام، بالإضافة إلى شخصية إبليس، والملائكة جبرائيل وعزرائيل.

ويمكننا القول بأن ديوان "اللهب المقدس" و"إلياذة الجزائر" مرآة عاكسة لما كان يدور داخل مخيلة مفدي زكريا، وخاصة الجانب الديني من شخصيته، وأيضاً الجانب التاريخي الخاص بالجزائر وبثورتها ويتجلى هذا خاصة في إلياذة الجزائر، فهي بمثابة سجل سُجلت فيه كل التفاصيل التاريخية عن الجزائر.

المطلب الثاني: التناص الأدبي

يعتبر الأدب المقارن مادة زاخرة بالنصوص والشخصيات والمواضيع، لا يمكن للشعراء التحلي عنها أو تجاوزها، فهو يعتبر لسان حال الأمة وتاريخها يسجل ويخلد في أي فترة زمنية. فالأدب العربي سواء كان شعراً أم نثراً، من بين المصادر الأدبية التي نهل منها الشاعر مفدي زكريا، بشكل ملحوظ وملفت للنظر في ديوانه "اللهب المقدس" و"إلياذة الجزائر"، حيث لاحظنا استلهامه الكثير من الأبيات الشعرية، سواءً كانت من القديم أو الحديث، وهذا إن ذل على شيء إنما يدل على اطلاع شاعرنا مفدي زكريا الواسع على دواوين الشعراء والقصص والأمثال والحكم...، وهذه كلها من أهم الروافد التي جعلت ثقافته واسعة محيطية بكل الجوانب الأدبية، مما سهل عليه تضمين واقتباس أشعار غيره ودمجها في شعره لتعطي قصائده شيئاً من الاختلاف والتنوع والجمال.

أولاً: التناص مع الشعر العربي القديم

كان تأثر مفدي زكريا بالشعر العربي القديم واضحاً وجلياً في شعره، ومن بين القصائد المشهورة التي تأثر بها مفدي زكريا من بعض الشعراء الجاهليين البارزين أمثال: عمر بن كلثوم، امرئ القيس، عنزة بن شداد... نذكرها كالتالي:

معلقة "عمر بن كلثوم" التي تناص مفدي زكريا معها في قصيدتها "وقال الله". ويقول فيها:

ونحن العادلون، إذا حكمنا سلو التاريخ عنا، والكتابا

ونحن الصادقون، إذا نطقنا ألفنا الصدق، طبعاً لا اكتساباً!¹

هنا نجد هذين البيتين يتداخلان مع معلقة "عمر بن كلثوم" التي يقول فيها:

¹ - أبو عبد الله الحسن الزوزني، شرح المعلقات العشر، منشورات دار مكتبة الحياة، (د، ط)، بيروت، لبنان، 1983م، ص 217.

ونحن الحاكمون إذا أطعنا

ونحن التاركون بما سخطنا¹

فمفدي زكريا في البيتين السابقين يصف الشعب الجزائري بأبل الصفات كالصدق والعدل، فهو في قصيدته "وقال الله" يدافع عن الشعب الجزائري ويمجد الثورة التي قامت، كما تغني بانتصاراته وبطولاته ضد المستعمر الفرنسي الذي سلب حريته، أما "عمر بن كلثوم" فقد نظم هذه القصيدة التي أخذنا منها البيتين السابقين ليدافع من خلالها على شرف قبيلته، وليشير إلى وقارها وعظمتها وقوتها ومجدها.

أما فيما يخص شعر مفدي زكريا مع معلقة "امرئ القيس" نجده يقول:

وفاتنات عذارى، في مقاصرها

ندبن خدا، ومزقن (الفساتين)²

أما امرئ القيس فيقول:

فظل العذارى يرتمين بلحمها

وشحم كهذاب الدمقس المقتل³

نلاحظ هنا أن الاقتباس كان على مستوى لفظة واحدة وهي كلمة "عذارى"، وهذه اللفظة قد وردت في ديوان اللهب المقدس مرات عديدة، ومفدي زكريا استعملها ليشير ويدل من خلالها إلى المرأة الجزائرية.

كما أنه اقتبس لفظة "الدمقس" من البيت السابق لامرئ القيس حيث قال:

وما عسى تنفع الإسفاف، مطبعة

نصفى الدمقس على الأموات أكفانا؟⁴

بالإضافة إلى هذا هناك ألفاظ كثيرة مفردة اقتبسها مفدي زكريا من الشعراء، فمثلا لفظة "أزمت" هي

أيضا اقتبسها من بيت لامرئ القيس حيث نجد مفدي زكريا يقول:

لم تضعنا (محمد) يوم أزمع

ت رحىلا، ولم تدعنا أسارى⁵

ويقول امرئ القيس:

أ فاطم مهلا بعض هذا التدلل

وإن كنت قد أزمعت صرمني فأجملي⁶

¹ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 37.

² - مفدي زكريا، المرجع نفسه ص 194.

³ - ضياء غني لفتة العبودي، معلقة امرئ القيس في دراسات القدامى والمحدثين، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2011م، ص 52.

⁴ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 246.

⁵ - مفدي زكريا، اللهب المقدس ص 200.

⁶ - ضياء غني لفتة العبودي، المرجع السابق، ص 53.

أما تناص نصوص مفدي زكريا مع شعر "عنترة بن شداد" فجاءت كما يلي، يقول:

أمهل فرنسا، أسرفت في عسفها فأذاقها عدل السماء وبالها؟¹

هذا البيت مقتبس من معلقة "عنترة بن شداد" التي يقول فيها:

هل غادر الشعراء من متردم؟ أم هل عرفت الدار بعد توهم؟²

التداخل واضح في شطر البيت الأول في قول مفدي زكريا.

بالإضافة إلى الشاعر عنترة بن شداد هناك شاعر آخر من الشعراء الجاهليين وهو "الشنفري" الذي تناص معه مفدي زكريا في لفظة "قد نيّطت".

يقول مفدي زكريا:

فمن نشاطك قد قدت عزائنا وفي شبابك قد نيّطت أمانينا!³

أما الشنفري فقال:

هتوف من الملس المتون يزيناها رصائع قد نيّطت إليها ومحمّل⁴

من خلال هذه الأبيات والتي سبقتها نلاحظ أن التناص كان على مستوى الكلمة أي المفردة الواحدة، ولم يكن تناصا مع بيت بأكمله، وهذا يعني بأن التناص قد يكون لفظة مفردة، وقد يكون بيتا.

بالإضافة إلى هؤلاء الشعراء الجاهليين والذين أتوا من بعدهم، تداخلت نصوص مفدي زكريا الشعرية مع نصوصهم ومن هؤلاء الشعراء نجد: أبو فراس الحمداني، الإمام الشافعي، المسلم بن الوليد، أبو العلاء المعري، أبو تمام، وابن زيدون، أبو نواس، البحثري ...

تدخلت قصائد مفدي زكريا مع قصائد "أبي فراس الحمداني" في البيت التالي:

سيدكرون، إذا الليل الرهيب سجي وجلجل الخطب وأنى في الدجي فلق⁵

¹ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 135.

² - أبو عبد الله الحسن الزوزني، المرجع السابق، ص 234.

³ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 195.

⁴ - عبد الحلیم حفني، لامية العرب للشنفري، مكتبة الآداب، ط1، 2008م، ص 12.

⁵ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 31.

في قصيدة "زنزانة العذاب 73" تحدث مفدي زكريا عن الظلم والعذاب التي تعرض له المسجونون في سجن بربروس، وهذا البيت تداخل مع بيت لأبي فراس الحمداني الذي يقول فيه:

سيدكرني قومي إذا جد جدّهم وفي الليلة الظلماء يفترق البدر¹

وهذا القصيدة ألقاها أبو فراس الحمداني وهو في قبضة الروم.

وقد تناص "مفدي زكريا" مع بيت "للإمام الشافعي" حيث يقول:

والذكريات، وإن تقادم عهدها في امة أشباهها تتكرر²

ويقول الإمام الشافعي:

وينكر سرا قد تقادم عهده ويظهر سرا كان بالأمس قد خفا³

ونجد أيضا أبياتا شعرية لمفدي زكريا قد تداخلت مع أبيات للمتني:

يقول مفدي زكريا:

أنام ملء عيوني، غبطة ورضى على صياصيك، لا هم ولا قلق⁴

وهذا البيت مستوحى من بيت المتنبي الذي قال فيه:

أنا ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم⁵

وقد عرف عن المتنبي ثقته بنفسه واعتزازه الكبير بها، وحبه للتوسع والنفوذ وهذا ما يمتاز به مفدي زكريا ذو الطموح الشعري الواسع، والشخصية القوية الثابتة التي لا تزحزحها أهوال مهما بلغت مداها، كما يتفقان في إيمانها بأن ما يأخذ بالقوة لا يسترجع إلا بالقوة، فيقول المتنبي:

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يُراق على جوانبه الدم⁶

¹ - أبو فراس الحمداني، ديوان أبي فراس الحمداني، وزارة الثقافة، (د، ط)، الجزائر، 2007م، ص 67.

² - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 116.

³ - <http://www.aldiwan.net/poem24669.html>

⁴ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 25.

⁵ - جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، منشورات مؤسسة المعارف، ج1، لبنان، ص 332.

⁶ - عبد الرحمان البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، ج4، دار الكتاب العربي، (د، ط)، بيروت، 1986م، ص 252.

ويأخذ عنه مفدي زكريا فكرة هذا البيت فيقول:

وطالت خرافات حرب الكلام وما بلغ الشعب فيه المرام
فآمن بالنار من عرفوها ومن كاشفاتهم بسر النظام
فكانت شرارة حرب الخلا ص، وإن أخفتوها بلغو الكلام¹

يتكلم الشاعران هنا عن فكرة واحدة وهي أن ما يأخذ بالقوة لا يسترجع إلا بالقوة، ولا يكون إلا بالتضحية بالدم، فمفدي زكريا يرى بأن الحل السياسي في قضية استقلال الجزائر لم يجد نفعاً، فللاستقلال ثمن غال وهو الدم، أي الحل العسكري، وهو الذي يحقق للجزائر حريتها رغم صعوبته وخطورته وهو الخلاص الوحيد.

ولقد تحدث الشاعر مفدي زكريا عن غربته النفسية والفكرية فقال:

وقالوا: هجرت ربوع البلاد وهمت مع الشعر في كل واد
وإن بلاداً تصدر فكراً ويلهب حب بلادي فؤادي
فكانت شرارة حرب الخلا وكانت تصدر فنّ الجهاد
وإني بتخليد مجد بلادي مقيماً على العهد رغم البعاد²

هذه الأبيات تناص من قول المتنبي الذي تحدث بدوره عن غربته النفسية والفكرية فقال:

أنا ترب الندى ورب القوافي وسمام العدى، وغيض الحسود
أنا في أمة تداركها الله غريب كصالح في تمود³

فكلاهما يعاني الغربة النفسية والفكرية اعتباراً من أنهما يريان نفسيهما في القمة، وهذا ما يحدث لهما

الغربة.

ونجد شاعراً آخر قد تداخل شعر مفدي زكريا مع شعره، وهو "المسلم بن الوليد"، يقول مفدي زكريا:

¹ - مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 68.

² - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 117.

³ - نخبة من الأدباء، شرح ديوان المتنبي، دار مكتبة الحياة، (د، ط)، بيروت، 1992م، ص 80.

تباركها الأفراح، والبشر طافح
وروض المنى غصن، وغصن الهوى
رطب¹

أما مسلم بن الوليد فيقول:

أعشب خدي من البكاء وقد
أورق غصن الهوى على كبدي²

التداخل في هذين البيتين يكمن في جملة "غصن الهوى" حيث اقتبس مفدي زكريا هذه الجملة من شعر مسلم بن الوليد.

أما تداخل أشعار مفدي زكريا مع أشعار "أبي تمام" فيتجلى في قصيدته "السيف أصدق أنباءً من الكتب"، حيث يقول فيها:

السيف أصدق أنباء من الكتب
في حده الحد بين الجد واللعب
بيض الصفائح لا سود الصفائف
متونهن جلاء الشك والريب
والعلم في شهب الأرماع لامعة
في
بين الخمسين لا في السبعة الشهب.³

وأما مفدي زكريا فيقول:

السيف أصدق لهجة من أحرف
كتبت فكان بيانها الإبهام
والنار أصدق حجة، فكتب بها
ما شئت، تصعق عندها الأحلام
إن الصفائف، للصفائح أمرها
والحبر حبر، والكلام كلام
عزّ (المكاتب)، في الحياة (كتائب)
زحفت كأن جنودها الأحلام

¹ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 165.

² - ياسين رفاعية، أوتار،.. ذهب البكاء يعتريني حتى بكيت على البكاء، thawra.sy/-print veiw-osp ? File، Name = 9620953002، 2018/05/09 -14:00.

³ - عمر فروح، أبو تمام شاعر الخليفة المعتصم بالله (دراسة تحليلية)، دار لبنان للطباعة والنشر، (د، ط)، بيروت- لبنان، 1987م، ص 173.

خير المحافل، في الزمان رفعت على وحداتها الأعلام¹ جحافل

يتضح لنا هنا تأثر مفدي زكريا بقصيدة أبي تمام بشكل علني للعيان، فالنص اللاحق استلهم النص السابق، فاقتبس الشطر الأول من البيت الأول. فمفدي زكريا في هذه الأبيات يدعو إلى الجهاد بالسيف لأنه أقوى بالجهاد بالكلمة، فقد وصفه بأنه أصدق لهجة والمستعمر يروعه السلاح، أما الكلمة فلا تحدث ما يحدثه السيف.

وإلى جانب هؤلاء الشعراء نجد أيضا "ابن زيدون" الذي تداخلت نصوص مفدي زكريا مع نصوصه حيث يقول مفدي زكريا:

وكم شربنا نخب (المليك) بها صفو الليالي التي كانت تصافينا!²

ويقول أيضا في قصيدة أخرى:

وعاكفين على النعمى، يهددهه صفو الليالي... ومارقوا لبلوانا³

أما ابن زيدون فيقول:

واغتتم صفو الليالي أنما العيش اختلاس⁴

من هذه الأبيات نلاحظ أن التداخل يكمن في جملة "صفو الليالي" ومفدي زكريا نهلها واقتبسها من ابن زيدون ووظفها في شعره.

وفي موضع آخر خيمت نونية ابن زيدون على بعد قصائد مفدي زكريا، حيث يقول:

ما للجراحات، نخفيها فتبدينا وللحشاشات، تأسوها فتدميننا؟

وللفواجع، ننساها فتفاجئنا وللسهام، مفاديها فتصميننا؟

¹ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص ص41، 42.

² - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 192.

³ - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 247.

⁴ - ابن زيدون، ديوان ابن زيدون، تح علي عبد العظيم، مكتبة نهضة مصر، (د، ط)، 1958م، ص 277.

ولليالي، نصافيتها، فتنغننا وللزمتان نداريه، فيردينا؟

.....

ولا علمت بأن الدهر عندكم من بعد ما سرنا، سيكينا!¹

يقول ابن زيدون:

أضحى التتاني بديلا من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

ألا وقد حان صبح الدين صبحنا حيناً، فقام بنا للحين داعينا

إن الزمان الذي مازال يضحكنا أنسا بقربهم قد عاد يكيينا²

في الأبيات التي كتبها ابن زيدون يبكي فراق حبيبته، وانقلاب الدهر الذي لمّ الشمل فيما مضى، أما مفدي زكريا في نصه الثوري فهو يبكي زمنا سعيدا قد ولى وحاضرا مفجعا يحمل حقيقة موت الملك (محمد الخامس)، فكلا الشاعرين يعاني حالة نفسية من فقدان الآخر، فنجد أن مفدي زكريا قد نظم قصيدته على نونية ابن زيدون من حيث إيقاعها الشعري ومعجمها اللغوي أي؛ أن كلاهما استعمل المفردات والكلمات التي تدل على الحزن والأسى والفراق.

ونشير هنا إلى أن الأبيات التي بها تناص مع الإيقاع الشعري للنص السابق وهو قصيدة ابن زيدون.

كما تأثر بـ"أبي العلاء المعري" الشاعر والفيلسوف، وهذا التأثير تجلّى في هيامه بالجزائر حيث يقول:

فيا أيها الناس... هاذي بلادي ومعبد حبي وحلم فـؤادي

وإيمان قلبي، وخالص ديني وهدينا... في ملتي واعتقادي

بلادي احبك فوق الضنو ن واشدو بحبك، في كل نادي

عشقت لأجلك كل جمية ل، وهمت لأجلك في كل واد³

¹ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص ص 190 - 193.

² - ابن زيدون، الديوان، تح حنا الفاخوري، دار الجيل، (د، ط)، ص 386.

³ - مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 37.

وهذا تناص مع قول أبو العلاء المعري في قصيدته "غير في ملتي واعتقادي" من ديوان "سقط الزند"

غير مجد في ملتي واعتقادي نوح باك، ولا ترنم شاد¹

كما يتناص الشاعر مفدي زكريا مع البحترى من سينيته التي رثى من خلالها ضحايا الثامن ماي 1945م، حيث يقول:

ولم ننس في أربعين وخمس ضحايا المذابح في يوم نحس

طربنا مع الحلفاء اغترارا وقمنا نصفق في غير عرس²

هذه القصيدة مقتبسة من سينية البحترى:

مزجنا بالفراق عف أنس ألف عز، أو مرهقا بتلطيح عرس

عكست خطة الليالي وبات ال مشتري فيه، وهو كوكب نحس³

نلاحظ في هذه الأبيات حضور حرف السين بكثرة الذي يعد من حروف الهمس الملائم والمناسب لحالة الحزن عند الشاعر، فنجد في الكلمات التالية: أنس، عرس، نحس، هذا من الحزن النابع من الخراب والهول والتقتيل، ولقد كتب في موضع آخر عن نفس الأجواء، فقال:

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدى كل جبس⁴

هذا البيت من قصيدة "أيوان كسرى"، والذي تعبر عن الحالة النفسية التي عاشها البحترى جراء الألم الذي أصابه من مقتل المتوكل، فرثاه ورثى الخراب على أصعدة متعددة.

فلقد تناص مفدي زكريا نبرة الألم التي لاحظناها في أبيات البحترى ونقل إلى نفسه راثيا ضحايا الثامن ماي 1945م، التي تعد مجزرة في حق الشعب الجزائري لن ينساها مدى الدهر، ولقد جاءت قوافيها على الترتيب كما في أبيات البحترى وهي: ننس، خمس، نحس، عرس، فالموضوع الذي يتناوله النصان متشابه تماما وهو الرثاء.

1- محمد طاهر الحمصي، أبو العلاء المعري (ملاحح حياته وأدبه)، دار ابن كثير، ط1، دمشق، 1999م، ص 64.

2- مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص66.

3- أبو عبادة البحترى، ديوان البحترى، تح حسن كامل الصيرفي، م1، دار المعارف، ط3، القاهرة، (د، س)، ص18.

4- البحترى، المرجع نفسه، ص ن.

وأخيرا نجده تأثر بالشاعر "أبي نواس" وذلك حين أحس مفدي زكريا بقرب أجله مع قرب إنجائه لكتابة إلياذته، فلجأ خائفاً تائهاً راجياً مغفرة الله فخصص مقطعاً بأكمله يطلب فيه التوبة والمغفرة لأنها الطريق إلى الجنة:

فيا رب قد أغرقتني ذنوبي وأنت العليم بما في الغيوب
أتوب إليك بإلياذتي عساها تكفر كل ذنوبي
عصيتك علما بأنك تعفو على المسرفين فهانت خطوبي
ولولا صفاتك! رب غفو ر، رحيم، لضاقت علي دروبي
وأكد فعل الصفات العصاة فأكد فضلك ستر العيوب
عصيتك لما خلقت الجماء ل، وهجت به نصبي ولغوي
وصورتني شاعرا مرهفا يهب الصبا والهوى لهوي
ولولا الجمال لعشت عفيفا وما همت يوما بغزو القلوب
وإن أنا لم أعص، اهلكتني وابدلتني بطروب لعوب
يا رب، ما حيلتي في الهوى وفيك؟! إذا لم تكفر ذنوبي¹

وهذا تناص لقول أبي نواس الذي عاش حياة الضياع والسكر والخمر ولما تقدمت به السن زهد في الدنيا

فقال:

يا رب إن عظمت ذنوبي كثرة فقد علمت بأن عفوك أعظم
إن كان لا يرجوك محسن فبمن يلوذ ويستجير المجرم
أدعوك ربي كما أمرت تضرعا فإذا رددت يدي فمن ذا يرحم²

¹ - مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 114.

² - إبراهيم شمس، شرح ديوان أبي نواس، (الحسن بن هاني)، دار صبح، ط1، بيروت، 2008م، ص 558.

فهو هنا يرى في لحظته هذه التي كتب فيها هذه الأبيات أنه لا ينفع في هذه الحياة إلا طريق الله والتوبة، والاعتراف بالأخطاء هو أساس الوصول إلى هذا الطريق، فالشاعران إذا يتفقان في المعنى ويتفقان في اللفظ.

وفي الأخير نقول بأن شاعرنا مفدي زكريا قد تأثر بمعظم الشعراء الذين سبقوه سواء من العصر الجاهلي أو العصر العباسي أو غيرها من العصور الأدبية التي حملت معها شعراء بارزين، وكل التداخلات التي وظفها في ديوانه اللهب المقدس لها تدل على قدرته الهائلة على الحفظ، كما تدل على حفظه للأشعار القديمة، كما أن التناص الأدبي في إلياذة الجزائر كان واضحا وكانت أساليبه متعددة، فتارة يكون تناسبا مباشرا وتارة يكون ضمنيا، وهذا ما يؤكد صلة مفدي زكريا بالتناص الأدبي، مما ساعده على نسخ نصوص جديدة وذلك بمزج شعره بشعر شعراء آخرين، والخروج بنصوص جديدة مغايرة ومخالفة للنصوص التي سبقتها.

ثانيا: التناص مع الشعر العربي الحديث

لم يخل شعر مفدي زكريا في ديوان "اللهب المقدس" من المؤثرات الأدبية الحديثة، فقد سعى للاستفادة من تجارب الشعراء المحدثين ومن تجارب معاصريه أيضا، فمن الشعراء الذين تأثر بهم مفدي زكريا نذكر: أبو القاسم الشابي، وأحمد شوقي، وابن نباتة المصري، وأيضاً الأمير عبد القادر، فكل هؤلاء الشعراء قد نهل مفدي زكريا من شعرهم ووظفه في ديوانه بطريقة جميلة ورائعة.

ولعل أبرز شاعر حدائني تتجلى بصماته في شعر مفدي زكريا "أبو القاسم الشابي"، وقد برز تداخل شعر مفدي زكريا مع شعر أبي القاسم الشابي في مواطن عدة، نذكر منها:

يقول مفدي زكريا:

فيا أرض ميدي ! إن فوقك لعنة ويا غضبة المستضعف انفجري حنقا¹

وقال أيضا في قصيدة أخرى:

يا أرض ميدي، واصعقي يا سما يا نار زيدي، وادفقي يا دما²

أما أبو القاسم الشابي فيقول في قصيدته "إرادة الحياة":

¹ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 173.

² - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 211.

وقالت لي الأرض، لما سألت: أيا أم هل تكرهين البشر؟¹

ويقول في القصيدة نفسها، في موضع آخر:

فميدي كما شئت فوق الحقول، بحلو الثمار وغصن الزهور²

من هنا نرى بأن "مفدي زكريا" و"أبو القاسم الشابي" يلتقيان في كلمتين هما (الأرض وميدي)، كما أنهما يلتقيان في مواضع أخرى.

يقول مفدي زكريا:

وإذا الشعب غازلته الأمانى، هام في نيلها، يدك السدودا³

يقول الشابي:

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر⁴

من الملاحظ هنا بأن التناص لم يكن على مستوى البيت أو الجملة، فإذا نظرنا مثلا إلى الكلمة نلاحظ وجود كلمة (إذا الشعب) موجودة في كلا البيتين، لكننا نريد أن نشير إلى أن التناص هنا هو تناص معنوي، فكلا الشاعرين من خلال شعرهما يريدان الوصول إلى غايتهم المنشودة.

وإضافة إلى "أبو القاسم الشابي" نجد شاعرا آخر وهو "أحمد شوقي" وقد انتاص "مفدي زكريا" مع العديد من شعره.

يقول مفدي زكريا:

إن جهلتم طريقه... فعليها (لافتات)... حروفها حمرا!

إعتراف... فدولة... فسلام... فكلام... فموعد... فجلاء...⁵

ونجد بأن البيت الثاني تداخل مع قول "أحمد شوقي":

¹ - أبو القاسم الشابي، الديوان، تح يحي شامي، الأنييس للنشر والطباعة، ط1، وهران - الجزائر، 2013م، ص 68.
² - أبو القاسم الشابي، المرجع نفسه، ص 70.
³ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 20.
⁴ - أبو القاسم الشابي، المرجع السابق، ص 67..
⁵ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 49.

نظرة، فابتسامة، فسلام
فكلام، فموعد، فلقاء¹

ونجد أيضا مفدي زكريا يقول:

وإننا الشعراء الناس - ما فتئت
أرواحنا، نغمر الإنسان إيماناً²

هذا البيت تداخل مع قول "أحمد شوقي":

وإنما الأمم الأخلاق ما بقيت
فإن هموا ذهب أخلاقهم ذهبوا³

من هنا نلاحظ بان هذين البيتين يرتبطان من خلال الإيقاع الشعري، إذ لهما نفس الإيقاع. فليس من السهل اكتشاف هذا التداخل إلا إذا كان القارئ مشبعاً ومحملاً بأليات عديدة لاكتشاف مواطن التعالق والتداخل في هذه النصوص.

بالإضافة إلى كل هذا هناك تداخل آخر مع أحمد شوقي، يقول مفدي زكريا:

وسرى في فم الزمان «زباناً»
مثلاً، في فم الزمان شروداً⁴

أما شوقي فيقول:

ولد الهدى، فالكائنات ضياء
وفم الزمان تبسم وثناء⁵

ونجد بأن "مفدي زكريا" قد اقتبس أيضا عن شوقي، حيث يصف مفاتن الطبيعة على نهر "بردى" حيث يقول مفدي زكريا:

والغوطتان... رأيت الله عندهما
وما تعبدت - دون الله - أوثانا

لولا التقى.. لحسبت الخلد دونهما
حسنا.. وسميت.. (قاسيون) رضواناً⁶

¹ - محمد زهير الخطيب، قصة حب في بيت شعر، الحوار المتمدن، العدد 3496 - 2011/09/24، <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=276826>، 2018/04/30 - 11:00.

² - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 245.

³ - عبد اللطيف الجوهري، إنما الأمم الأخلاق، تاريخ الإضافة 30/08/2011، www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=276826، 2018/04/30 - 11:00.

⁴ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 19.

⁵ - أحمد شوقي، الشوقيات، ج1، دار الكتاب العربي، (د، ط)، بيروت، (د، س)، ص 34.

⁶ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 244.

إن هذه الصورة مقتبسة من قول شوقي:

آمنت بالله واستثيت جنته
دمشق روح، وجنات، وريحان

جرى وصفق يلقانا بها (بردا)¹
لا تلقاك دون الخلد رضوانا¹

وفي موضع آخر نجد النص الثوري لمفدي زكريا يستدعي بطريقته "أحمد شوقي" و"نزار قباني" وهذا من خلال استعمال تقنية الهوامش، فالشاعر يحيل فيها إلى مصدر النصوص الشعرية التي أخذ منها بطريقة مختصرة.

يا جارة الوادي، (ببردونها)
طربت، في فردوسك المانع

.....

ذكرت «قباني» و (فستانه)
والنهد، في شاطئك الرائع

فاستسلم، الفستان عن خبرة
بالفن... لا (بالدراهم) الخادع...²

فمفدي زكريا كتب في الهامش: نحر البردوني في زحلة وفيه نظم شوقي:

«ويا جارة الوادي طربت وعادني
ما يشبه الأحلام من ذكراك»³

فتقنية التهميش هذه التي استخدمها مفدي تسهل على القارئ معرفة بعض الأشياء الغامضة وغير المفهومة لديه. كما ذكر في الهامش أيضا دلالة مفردة (فستانه) في البيت الثاني: وهو إشارة إلى قول نزار: «حتى فساتيني التي أهملتها، فرحت به رقصت على قدميه».⁴

ولعل حضور نزار قباني بفستانه يستدعي نصوص شعرية أخرى كتبها ك"مدعورة الفستان":

مدعورة الفستان... لا تهربي
لي رأي فنان... وعينا بي⁵

¹ - أحمد شوقي، الشوقيات، ج2، دار الكتاب العربي، (د، ط)، لبنان، (د، س)، ص101.

² - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص ص 273، 274.

³ - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 273.

⁴ - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص274.

⁵ - نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ط1، بيروت- لبنان، ص 19.

نقول بأن تقنية التهميش التي اعتمدها الشاعر مفدي زكريا ليحيل إلى مصادر نصوصه تبرز وعي الشاعر بهذه المصادر والفتات نظر القارئ إليها إذا ما فاته الإطلاع عليها، فيشير مفدي زكريا إلى مصدر المقتطف الذي ضمن منه قصيدته بحيث يغدو النص المضمن متداخلا مع النص الأصلي، وهذا معنى التناص بصورته الحديثة. وبالإضافة إلى الشعراء المذكورين نجد شاعر آخر تداخل معه شعر مفدي زكريا وهو "ابن نباتة المصري" يقول مفدي زكريا:

سلام على عهد الصبايا والصبّا وبشراك (بالتفكير في الجد) يا قلب !¹

في هذا البيت تناص مع شعر ابن نباتة حيث يقول:

سلام على عهد الصباية والصبّا سلام بعيد الدار لا غزو إن صبا²

من هنا نلاحظ بأن الشاعر مفدي زكريا قد اقتبس الشطر الأول من البيت كاملا كما هو ولم يغير فيه شيئا.

ونضيف إلى "ابن نباتة المصري" شاعر آخر وهو "الأمير عبد القادر".

يقول مفدي زكريا:

لنا في كل زاوية نحيب لنا في كل حادثة صياح!³

أما الأمير عبد القادر فيقول:

لنا في كل مكربة مجال ومن فوق السماك لنا رجال⁴

نحل مفدي زكريا الشطر الأول من بيت الأمير عبد القادر، محاولا بذلك تقليده، فالأمير عبد القادر يفتخر بالجزائر وشعبها ورجالها وبشجاعة شعبها، أما مفدي زكريا فقد أراد أن يؤكد على المعاناة والألم اللذان يعيشهما الشعب الجزائري جراء الاستعمار الفرنسي وأعماله.

¹ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 158.

² - جمال الدين بن نباتة المصري الفاروقي، الديوان، دار إحياء التراث، (د، ط)، (د، س)، ص 49.

³ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 183.

⁴ - عبد القادر بن سبع، الأمير عبد القادر وأدبه، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، (د، ط)، (د، س)، ص 75.

وكما قلنا سابقا فتأثر مفدي زكريا بالشعراء الذين سبقوه أو المعاصرين له واضح في ديوانه اللهب المقدس، وهذا من خلال تناصه لبعض أشطرهم وتضمينها في شعره ليخرج بشعر جديد غير مألوف ذو طابع جديد أما في "إلياذة الجزائر" فنجد بأن الشاعر قد اكتفى بأخذه من الشعر العربي القديم، ولم يضمن أبيات شعرية لمختلف شعراء العصر الحديث.

المطلب الثالث: التناص التاريخي

يعتبر التاريخ من بين المصادر التراثية التي نهل منها شاعرنا مفدي زكريا وغيره من الشعراء الجزائريين، حيث وظفه في شعره وخاصة في ديوانه "اللهب المقدس" و"إلياذة الجزائر"، وقد كان توظيفه للتاريخ في شعره متنوعا، لا سيما توظيفه للتاريخ الإسلامي، فنجد الشاعر قد أجاد الغوص في أعماق هذا التاريخ بالذات، واستحضار واستنطاق شخصياته، وحوادثه، بالإضافة إلى توظيفه للتاريخ الجزائري وخاصة في إلياذته. وهذا ما جعل شعره ينبض بالحياة والحركة والديمومة، وذلك لامتلاكه ملكة قوية لتوليد الصور والأخيلة، وهذا إن ذل على شيء فإنما يدل على سعة اطلاعه ومعرفته الغنية بالتفاصيل والأجزاء، كما لو كان حاضرا في كل مجرياتهما كشاهد عيان، فالتاريخ إذا بمختلف أنواعه ومراحله قد تجسد وحضر في ديوانيه، وهذا ما سنوضحه في دراستنا هذه وهي التناص التاريخي في ديوانه "اللهب المقدس" و"إلياذة الجزائر".

أولا: التناص مع الشخصيات التاريخية

من خلال إطلاعنا ودراستنا لديوان "اللهب المقدس"، لاحظنا بأن الشخصيات التاريخية التي وظفها مفدي زكريا كانت تتسم بالتنوع، فقد قام بتوظيف شخصيات تاريخية إسلامية بالإضافة إلى شخصيات ثورة جزائرية، وشخصيات أخرى لها علاقة بالجزائر، وكل هذا التنوع في الشخصيات إنما يدل على قدرة الشاعر في التحكم بالتاريخ، واستخدامه وتوظيفه كما يشاء في شعره. كما تزخر إلياذة الجزائر بعدد كبير من الشخصيات التاريخية التي شيدت تاريخ الجزائر، ونقصد بالشخصيات التاريخية كل شخصية ساهمت في دفع عجلة تطور الجزائر سواء بسلاحها مقاومة الغاصبين أو بقلمها تخط به تاريخ الجزائر وأمجادها.

ومن بين الشخصيات التاريخية الإسلامية التي وظفها الشاعر، شخصيات الفتوحات الإسلامية من أمثال: صلاح الدين الأيوبي، عقبة بن نافع، خالد بن الوليد، وسعد بن أبي وقاص، أبي ذر الغفاري.

يقول الشاعر عن "صلاح الدين الأيوبي":

سوف لا يعدم الهلال صلاح الدين، فاستصرخي الصليب الحقودا¹

فصلاح الدين هو قائد عسكري أسس الدولة الأيوبية، وقد قاد عدة حملات ومعارك ضد الصليبيين، من أجل استعادة الأراضي المقدسة، التي استولى عليها الصليبيون، وهو أيضا من استعاد معظم أراضي فلسطين ولبنان، بما فيها مدينة القدس.

ومن الشواهد أيضا التي ذكر فيها الشاعر "عقبة بن نافع" نذكر:

فأهلاً وسهلاً بأبناء عمي نزلتم جزائرنا فاتحيننا

ومرحبا بعقبة في أرضنا ينير الحجا، ويشيع اليقيننا

وبعلي الصوامع في القيروا ن ويرفعها للدفاع حصونا²

يرحب مفدي زكريا في هذه الأبيات بعقبة بن نافع، الفاتح الكبير بطل من أبطال الفتوحات الإسلامية، ومؤسس مدينة القيروان.

كما ذكره في موضع آخر حيث يقول:

يواكب عقبة في الخالد ين، مسرتها لسواء السبيل³

يشير هنا إلى مقاومة منطقة بسكرة وأبطالها، فسكانها كل واحدٍ منهم بمثابة عقبة بن نافع البطل العظيم. ويقول عنه أيضا:

والتقى عقبة هنا، وابن زيا د، وموسى مصممون الجدارا⁴

¹ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 23.

² - مفدي زكريا، إلباظة الجزائر، ص 43.

³ - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 75.

⁴ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 203.

ويقول في موضع آخر:

والشعب أسرع للشهادة عندما ناداه (عقبة) للفيداء (وحيدر)¹

فالمعروف لدينا أن عقبة بن نافع قد أسهم في حركة الفتح الإسلامي التي كانت في عهد عمر بن الخطاب لفتح مصر بقيادة عمرو بن العاص، وكان معروفاً بمهارته في استعمال السيف والمبارزة والقتال، فالشاعر مفدي زكريا اختاره في قصيدته (في البيت الثاني) في الموقع الصحيح وهو النداء للشهادة في قوله: (نداه عقبة للفيداء وحيدر).

كما وظف الشاعر مفدي زكريا شخصيتي "خالد بن الوليد" و"سعد بن أبي وقاص" في قوله:

وجندت من (خالد بن الوليد) (وسعد بن وقاص) أبطالية²

فالشاعر مفدي زكريا وظف هاتين الشخصيتين ليدل بهما على الشجاعة والبسالة في الحرب، فخالد بن الوليد هو شخصية تاريخية إسلامية من عهد الرسول صلى الله عليه وسلم، فهو قائد شجاع معروف ببسالته في الحروب، فلا يخرج لحرب إلا وجاء منتصراً، وقد لقب بـ"سيف الله المسلول" لقوته وبسالته وشجاعته، أما "سعد بن أبي وقاص" فهو شخصية تاريخية إسلامية أيضاً وهو صحابي جليل، ويُعد أحد العشرة المبشرين بالجنة ومن السابقين الأولين للإسلام، وهو أول من رمى بسهم في سبيل الإسلام.

وقد جاء شاعرنا مفدي زكريا بالبيت نفسه في إلياذته، مع اختلاف إشباع الروي حيث يقول:

وجندت من خالد بن الوليد وسعد بن وقاص أبطاليا³

فمفدي زكريا تعمد إعادة البيت في إلياذته مع اختلاف إشباع الروي، ففي اللهب المقدس أشبعه بالتاء، وأما في الإلياذة بالألف (ألف المد)، وما هو إلا تأكيد على قوة وبأس مجاهدي الجزائر، الذين كافحوا وحاربوا من أجل الاستقلال، وكل مجاهد منهم يساوي في بأسه سعد ابن أبي وقاص وخالد ابن الوليد.

وقد تناول شخصية أخرى ألا وهي "أبي ذر الغفاري" في قوله:

¹- مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 116.

²- مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 284.

³- مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 85.

لله ما در أبي ذر!! وثورته فما (لماركس) عنه اليوم ألهانا؟!¹

فالمقصود "بأبي ذر" هنا هو «أبو ذرّ الغفاري الصحابي، وهو أول من دعا لتطبيق اشتراكية عربية تعاونية في خلافة الفاروق»²، فالمعروف عن أبي ذرّ في الجاهلية أنه كان يتكسب من قطع الطريق؛ لأنه كان من قطاع الطرق، وقد عُرف عنه شجاعته لذلك فهو كان يغير وحده في النهار، وهذا دلالة على قوة قلبه وعدم خوفه وشجاعته وبسالته.

ومن الشخصيات كذلك التي ذكرها مفدي زكريا في إلياذته التي شيّدت تاريخ الجزائر القديم وحضارته العميقة، والتي أخذنا من خلالها إلى أعماق التاريخ مروراً بمختلف الدول والحضارات التي قامت على أرض الجزائر، نذكر منها: يوبا الثاني، الملك النوميدي الجزائري الذي كان حلمه توحيد شمال إفريقيا، ولّى عرش الأمازيغ بشرشال التي كانت تسمى يومئذ بقيصرية، وكان عالماً كبيراً علاوة على أنه كان سياسياً وعسكرياً حيث قال عنه الشاعر:

أشرشال! ... ألا تذكرت يوبا! ومن لقبوا عرشك القيصرية

ومن مصروك فناست روما! وشرفت أقطارنا المغربية

لماذا يلقب يوبا بشان؟ أما حقق السبق في المدينة

أما كان أول من خط رسماً لوجه جزيرتنا العربية

أما شاد يوبا بشرشال للعلم أول جامعة أثرية³

في هذه الأبيات يشيد الشاعر بمنجزات "يوبا" في القيصرية وهي شرشال الآن، فهو أول من وضع للجزيرة العربية خريطة، كما أنه أول من أنشأ جامعة علمية، فهو له الفضل الكبير على مدينة "شرشال".

ثم تحدث شاعرنا عن الدول الإسلامية التي حطت رحالها على أرض الجزائر، ونشرت نفوذها فتحدث عن زعمائها فقال في "ابن رستم" الذي هو عبد الرحمان بن رستم مؤسس الدولة الرستمية الإباضية في بلاد المغرب وتحديدًا في المغرب الأوسط، عاصمتها "تاهرت".

¹ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 250.

² - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص ن.

³ - مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 41.

وهال ابن رستم أن لا نسود	ونبني لنا كيانا مستقلا
فقام بتاهرت يعلى اللوا	ء، ويرسي نظاما، وينشر فضلا
يوجه حكم البلاد الشرا	ة، ويرسي نظاما، وينشر فضلا
ويجعل أمر الجماعة شورى	وحق انتخاب الإمامة فضلا
فلم يكن للتبعيات ذيلا	ولم يكن بالعصبيات يبلى
فدوخ بغداد في أوجهها	فكانت لتاهرت بغداد ظلًا! ¹

يفخر الشاعر هنا بما قامت به الدولة الرستمية بقيادة ابن رستم، التي تتبعت أحكام الدين الإسلامي في حكمها من: الشورى، وانتخاب الحكام، فغطت شهرتها شهرة بغداد في ذلك العصر.

تحدث أيضا عن "الناصر بن علناس" أمير من أمراء بني حماد في الدولة الحمادية، فقال:

سل بني علناس عن ذكرانا وقلعة حماد عن مجدنا.²

يذكرنا بمجد صنعته الدولة الحمادية وزعمائها، ففي أيامها امتدت علاقات الجزائر بأوروبا، وتعاقدت بمعاهدات تجارية مع أغلب دول البحر المتوسط. ويتكلم أيضا عن ابن تومرت المهري الذي سعى تحت ظلال الدولة الموحدية إلى توحيد المغرب العربي، الدولة التي نرح إليها الأندلسيون ابتغاء الحماية والأمان وعبد المؤمن بن علي الندرومي الذي أسس دولة الموحدين بعد أن قضى على دولة المرابطين في المغرب الأقصى، فقال:

وتجب ندرومة الخالد	ين، فتعلى الجزائر منا الجبين
ويصنع وحدتنا ابن علي	فيرفع رايتها باليمين
وتحدو مراكش أقدارها	فتنفض عنها غبار السنين
وينهض قلب بأرض الجزا	ئر، تمسك تونس منه الوتين

¹ - مفدي زكريا، إلباظة الجزائر، ص 44.

² - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 49.

وتنصب أندلس عندنا وترتاح للعرب النازحين

ويمضي ابن تومرت يغزو الظلا ل، فيخلص لله عقل ودين¹

أبدى الشاعر في هذه الأبيات إعجابه بالدولة الموحدية وما قامت به من أدوار والتي سعت جاهدة إلى تحقيق وحدة المغرب العربي مزيلة كل الحواجز الموجودة بين دوله.

كما تحدث عن "يغمراسن بن زيان" مؤسس الدولة الزّيانية فقال:

يغمراسن الشهم ضاق اصطبارا وغالب خمسين عاما عجافا

فأكرم بمتشوارها الوطنتي وزيان يحسم فيه الخلافة²

وبعد الحديث عن الشخصيات والدول التي تناصها مفدي من تاريخ الجزائر القديم، ننتقل الآن إلى الشخصيات التي قادت المقاومة الجزائرية ضد الاحتلال الفرنسي، وأشعلت نار الغضب عليه، ومنها: بربوس، مصالي الحاج، عبد القادر الجزائري، أحمد زيانا، مصطفى فروح، أحمد توفيق المدني... الخ.

ونبدأ بشخصية "بربوس" البطل الجزائري من أصل تركي، الذي حارب الصليبيين والهجمات الأجنبية على الجزائر، وقد قال عنه مفدي زكريا:

ولعل في بربوس ناداها فثار... واقسم أن لا يعودا³

وقد استحضر أيضا شخصية ثورية بارزة في الثورة الجزائرية وهي: شخصية "أحمد زيانا" فيقول الشاعر عنه:

يا «زيانا»، ابلغ رفاقك عنا في السموات قد حفظت العهودا⁴

ويقول في موضع آخر:

يا «زيانا» ويا رفاق زيانا عشتم كالوجود، ظهرا مديدا

¹ - مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 50.

² - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 51.

³ - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 52.

⁴ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 19.

كل من في البلاد أضحى «زباناً» وتمنى بأن يموت «شهيداً»!!¹

في البيت الأول يقصد الشاعر بأن «زباناً» راح شهيدا بجوار ربه ينعم بالجنة مع رفاقه، أما في البيتين الأخيرين فالشاعر يمجّد الشهيد "زباناً"، ويفخر بشجاعته، وهذا من خلال قوله: (كل من في البلاد أضحى زباناً، وتمنى أن يموت شهيداً). ولقد استحضر في هذه الأبيات أعظم شخصية في التاريخ الجزائري حيث أدرج له قصيدة كاملة في ديوانه "اللهب المقدس"، وجعلها أول قصيدة له بعنوان: "الذبيح الصاعد".

كما استحضر شخصية أخرى وهي شخصية "مصطفى فروح"، وهو الشهيد الذي توفي محترقا في حادث طائرة، وهو في طريقه إلى الصين الشعبية. يقول الشاعر عنه:

أي صقر في السموات اختفى؟ أي نجم في النهايات إنطفى؟

أسفيرا، نحو أملاك السماء أم (ليبيكين) بعثم مصطفى؟²

ويقول أيضا :

أنت فينا (مصطفى) لازلت حيا جئت من صنع السما.. خلقا جديدا

إن شعبا أنت من وحي دماء ليس يستقي ليس يبلى لن يبيدا³

وقد قال عنه في موضع آخر:

أناجيك يا مصطفى في سماك ويوم عرجت تشق السماك

بعثت سفيرا لبيكين لكن ذهبت سفيرا لأفق علاك⁴

كما تطرق إلى المقاوم القائد "بوعمامة" الذي ينتمي إلى أولاد سيدي الشيخ، قاد المقاومة في إحدى الثورات الشعبية في الجنوب الغربي للبلاد، والتي استمرت ثلاثة وعشرين سنة فمدحه بقوله:

فردد رجع صداه أبو عمامة يُضني حظوظ النجاح⁵

¹ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 24.

² - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 165.

³ - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 168.

⁴ - مفدي زكريا، إلباظة الجزائر، ص 84.

⁵ - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 59.

ونجده يذكر شخصيتين هامتين في الثورة الجزائرية هما: "الحبيب بورقيبة" و"فرحات عباس" حيث يقول:

جاء «الحبيب» يعزينا ويسعفنا وجاء (عباس) يوم الهول يأسوننا¹

ولا ننسى ذكر المناضل "عبد القادر الجزائري" الذي قاوم الاستعمار الفرنسي في الغرب لمدة ثماني عشرة سنة، والذي حقق فيها انتصارات كثيرة، وحاولت فرنسا شراء ضميره فأبى وبقي صامدا حتى أسرته شامخ الرأس. فقال عنه الشاعر:

أيا عبد قادر كنت التقدير وكان النضال طويلا عسيرا
شرعت الجهاد، فلباك شعب وناجاك رب، فكان النصير
ونظمت جيشا، وسست بلادا فكنت الأمير الخبير الخطيرا

إلى أن يقول:

ثمان وعشرا... تخوض المنايا وتجزى السرايا، وتبني المصيرا
وتدمغ بالعلم من جادلو فكنت الضليع، وكانوا الحميرا²

أشاذ الشاعر هنا ببطولات عبد القادر وصموده في وجه المستعمر لمدة طويلة، فهو لم يكن مناضلا بسلاحه فحسب، بل ناضل بعلمه وعقله.

ولقد اندلعت الثورة في أماكن متفرقة منها: سطيف، قسنطينة على يد كل من "أبي حمزة" و"أبي بغلة" فعبّر عنها الشاعر بقوله:

ويذكر أبو معزة للجبا ل صراع أبي بغلة في المغاور
وتحفظ سطيف لأبطالها وأبطال سيرتا جميل المفاخر³

ثم تناص الشاعر شخصية أخرى وهي شخصية مناضلة جزائرية قادت المقاومة في جبال جرجرا، التي كانت قائدة جيش ولقبت "بجولة الجزائر"، حيث قال عن بطولتها:

¹- مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 194.
²- مفدي زكريا، إلباظة الجزائر، ص 55.
³- مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 56.

وتذكر ثورتنا العارمة بطولات، سيدتي فاطمة

يفجر بركانها جرجرا فترجف باريس والعاصمة

إلى أن يقول:

وجند يباع ويشترى كما تبا ع، وتستأجر السائمة

أُنسى الجزائر حواءها وأمجادها لم تزل قائمة¹

وجاءت بعدها ثورة سيدي الشيخ، الذي كان قائدها المناضل "سليمان بن حمزة" الذي قتل القائد الفرنسي "بوبريس" بيده الذي قال فيه مفدي:

بنو سيدي الشيخ قادوا النضال فهزوا الثرى وأذابوا الجبالا

سليمان حمزة آل يمينا فبرّ، واصلى المغير الوبالا

سلوا بوبريت العقيد المسجي وحمزة يغرس فيه النبالا

ويستل من صدره روحه ييمناه، يبكي عليه الشكالا²

ولقد تحدث عن المقاومة في الصحراء بقيادة كل من "ابن شهرة"، و"أبي شوشة" فقال:

وصحرائنا وابن شهرة فيها يُهيل على الغاصبين الرمالا

وجيش أبي شوشة المستميت، بصحرائنا، ينسف الاحتلال³

أما المقاومة في الشمال فكانت مع "المقراني" أحد قادة الثورات الشعبية، و"بومرزاق" و"ابن الحداد" اللذين أشعلا نار المقاومة فقال عنهم:

وصوت بن حداد دوى دويًا ينادي: البدار، ويدعو: القتالا

¹ - مفدي زكريا، إلباظة الجزائر، ص 57.

² - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 58.

³ - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص ن.

ومن آل مقران في الشاهقا ت، نسور، بواشق، تهوى النزالا

وقال بومرزاق حان الجها د، فحقق بالمعجزات المحالا¹

وفي موضع آخر ذكر "آل مقران" فقال:

فيا آل مقران أسد الكفاح ونيع الندى، والهدى والصلاح

سلام لمقران يمضي شهيدا بسفلات رمزا للفدا والكفاح²

بالإضافة إلى هذه الشخصيات ذكر مفدي زكريا شخصية أخرى وهي شخصية "أحمد توفيق المدني"، وهذا الأخير كان ينشر قبل إبعاده عن تونس تقاويم سنوية يسميها ب: التقويم المنصور، وقد كان رئيس تحرير جريدة البصائر، وخطيب نادي الشرقي. يقول عنه الشاعر:

إيه (توفيق) فيك أخلصت شعرا قدسيا، كالوحي، ظنوه سحرا

أنا إن كنت في القريض أميرا ابدأ في المديح، ما قلت شعرا³

ونضيف شخصية أخرى وهي شخصية "عبد الحميد بن باديس"، وهو رجل إصلاح في الوطن العربي ورائد النهضة الإسلامية في الجزائر، ومؤسس جمعية علماء المسلمين الجزائريين، حيث قال الشاعر عنه:

وراقبوا الله، والتاريخ، في غده وعهد «باديس» إن العهد موجود⁴

وفي موضع آخر يقول عنه:

سرتا بن باديس لاح سناها ووهران تسمو بالها منا⁵

ويقول أيضا:

ويعضد باديس فيها البشير فتزخر بالخلص الأصفياء

¹ - مفدي زكريا، إلباظة الجزائر، ص 58.

² - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 59.

³ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 238.

⁴ - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 229.

⁵ - مفدي زكريا، إلباظة الجزائر، ص 91.

إلى أن يقول:

ونبني المدارس عرض البلاد فيعلي ابن باديس صرح البناء¹

وذكر أيضا "مصالي الحاج" مؤسس حزب سياسي وطني وهو "نجم شمال إفريقيا"، الذي تحول إلى حزب الشعب فيما بعد فقال:

ويوليوز والملعب البلد ي أحمد يعلن فيه الآذان

لئن خاننا الدهر في طيب وأصغى مصالي لغدر الزمان²

وذكر أيضا "البشير الإبراهيمي" من أعلام الفكر والأدب في العالم العربي، ترأس جمعية علماء المسلمين الجزائريين بعد "ابن باديس". فقال عنه:

وبعضد باديس فيها البشير فتزخر في الخالص الأصفياء³

ولقد استحضر عدة شخصيات عربية من أهمها: شخصيتي "جمال الدين الأفغاني" و"عمر المختار". حيث قال:

وأفغان تروي جهاد جمال فتلهب في الثائرين العزيمة

.....

ومختار تلغي به الطائرا ت، وفتك سليمان يمحو الجريمة⁴..

يقصد "بجمال" الذي ذكره في البيت الأول "جمال الدين الأفغاني"، رائد من رواد الانطلاقة التحريرية في الإسلام، أما مختار فيقصد به "عمر المختار" المجاهد الشهيد الذي أعدم قذفا من طائرة في سماء ليبيا.

بالإضافة إلى كل هذا نجد أن مفدي زكريا قد وظف في شعره العديد من الشخصيات الفرنسية والأجنبية منها: غي مولي، ديغول، كوهين، غاندي، نابليون..... الخ.

¹ - مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 62.

² - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 64.

³ - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 62.

⁴ - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 94.

يقول مفدي عن "مولي":

لاذ بالانتخات (مولي) سفاها في بلاد تسيل فيها الدماء¹

يقصد الشاعر بمولي الرئيس "غي مولي" الذي عُين رئيسا على فرنسا يوم 30 جانفي 1956م إلى غاية 21 ماي 1957م.

كما يقول في شخصية "ديغول":

واستفت يا ديغول شعبك، إنه حكم الزمان، فما عسى أن تصنعنا؟²

ويقول أيضا:

(ديغول) يعلم ما نريد ويفهم ما باله، حيران لا يتكلم...؟³

نلاحظ هنا بأن مفدي زكريا وظف شخصية ديغول في العديد من الأبيات، فهو جنرال ورجل سياسي فرنسي، ويعد أول رئيس للجمهورية الفرنسية الخامسة، عُرف بمناوراته الاستعمارية اتجاه الجزائر منها: مشروع فصل الصحراء الجزائرية، سلم الشجعان. وقال عنه الشاعر أيضا:

ديغول ألقى بيادقه فطاولها روحنا فانتصرنا

وفكر ديغول في حمقهم وفي صدقنا... ثم قال فهمنا⁴

في هذين البيتين اعتراف من قبل ديغول بقوة المقاومة الجزائرية، واتحاد الشعب الجزائري ومساندته للثورة.

أما عن شخصية "كوهين" فيقول:

ومكتبتي، والشعر، والغرفة التي أحاط بنا (كوهين) في جوفها ظهرا؟⁵

المقصود بكوهين هنا هو أشهر الجلادين الذين سخرتهم فرنسا لتعذيب المكافحين، وقد كان يقود الحملة التي وُجّهت لاعتقال الشاعر مفدي زكريا ورفاقه، وتعذيبهم.

¹ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 49.

² - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 58.

³ - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 125.

⁴ - مفدي زكريا، إيذاة الجزائر، ص 82.

⁵ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 261.

وتناول أيضا شخصية "نابليون بونابرت" المشهور فقال:

وهل نابليون ومن وسمته يده استهان بإصرارنا¹

وجاء أيضا بشخصية "العقيد بوبريت" الذي قتله "سليمان حمزة". فقال:

سلوا بوبريت العقيد المسجي وحمزة يغرس فيه النبالة²

هنا يتلذذ مفدي زكريا بمقتل العقيد بوبريت على يد سليمان حمزة وجعله طريح الأرض ملطخا بدمائه.

ولقد جمع في مقطوعة أخرى شخصيات فرنسية فقال فيها:

فيحترار بيجار في أمرها ويحسبها موجة عارضة

فيفجوا بيجار إصرار شعب وتدمغه الحجة الناهضة

فأيقن ماسو وكان تغابي وما عاد يجهل ماسو الحقيقة

وسوستال بالرعب طار شعاعا فغص، وما استطاع يبلع ريقه³

يبين هنا اصطدام القادة الفرنسيين بالثورة الجزائرية وشعبها، فكان كل قائد منهم يأتي الجزائر متحمسا للقضاء على الثورة، ولكنه يفشل ويستسلم في الأخير.

أما قول مفدي زكريا في شخصية "هوشي منه" فكان كالاتي:

عطلي سنة الإله كما عط لت من قبل «هوشيمين» المريرا...⁴

فالمقصود بهوشيمين هو: "هوشي منه" محرر الهند الصينية، كان الرئيس الأول للفييتنام الشمالية، حرر الهند الصينية من قبضة المستعمر، وكان رائد النهضة القومية فيها.

كما ذكر أيضا رائد الحملات التبشيرية في الجزائر وهو "لافيجري"، الذي عمل على تنصير الأطفال

اليتامي فقال عنه:

¹ - مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 91.

² - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 58.

³ - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص ص 27، 28.

⁴ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 23.

وهل لافيحري وطول السنين استطاع المروق بأطفالنا؟¹

فيقصد هنا انه رغم محاولات لافيحري في التأثير على الأطفال من خلال تنصيرهم لإنشاء جيل جزائري نصراني كلها باءت بالفشل، بل ولم ينجح في المشروع الذي جاء لأجله، فقد حافظت الجزائر على إسلامها وعروبتها.

وقال أيضا عن الملك "لويس فليب" الذي عين القساوسة وأهدى الكنيسة كل ما تحتاج إليه وصادر مرسوما بذلك:

وهل فيت فليب في عزمنا وحط القساوس من شأننا²

هنا يتساءل الشاعر تساؤلا غير حقيقي، فهو يحط من شان فيليب وما سعى إليه، فهو لم يستطع المساس بشرف الجزائر، ولا شرف الشعب الجزائري.

وكآخر شخصية نذكرها شخصية "الماتما غاندي" ونجدها في قول الشاعر:

تقمص (غاندي) في عروق شبابنا وعفنا رغيغ الذل من يد جوعان³

ويقول عنه في موضع آخر:

لئن صام (غاندي) (فابن بلا) بأرضنا يصوم، ولا ينسى معارك ميدانه!

وان صام (غاندي) فانحنى (جورج) (فديغول) أعمى.. مس من الجان⁴

وظف الشاعر شخصية غاندي ليعبر عما يعانيه شباب الثورة التحريرية، فهؤلاء الثوار قد نذروا أن يصوموا الدهر إلى أن تطهر الجزائر من رجس الاستعمار وتنظف ثورتهم المجيدة، ونفس الشيء فعله غاندي الذي كان زعيم حركة استقلال الهند، وكان مشهورا عنه أنه يكافح سلميا متبعا سياسة اللاعنف، وقد صام في عام 1932م احتجاجا على قانون التمييز الانتخابي وقد قرر أن يواصل ذلك الصيام حتى لو أودى بحياته وهذا هو وجه الشبه بين غاندي وشباب الثورة الجزائرية.

¹ - مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 91.

² - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص ن.

³ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 269.

⁴ - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 270.

في الأخير نقول أن مفدي زكريا قد استطاع من خلال الشخصيات التي ذكرها وهي متنوعة فهناك الشخصيات الجزائرية التي ذكرها من اجل الإشادة ببطولاتهم والفخر بإنجازاتهم، ولقد وظف بعض شخصيات الضباط الفرنسيين ليبين مدى فشلهم الدريع في إخضاع الجزائر، بالإضافة إلى شخصيات أخرى، وهذه الشخصيات كلها تدخل ضمن إطار الشخصيات التاريخية والتي تناصها من أجل تقريب الحقيقة للقارئ، وقدرته على معايشة المشهد كما لو كان حاضرا ومتواجدا فيه.

ثانيا: التناص مع الأحداث التاريخية.

لم يخل ديوان "اللهب المقدس" و"إلياذة الجزائر" من الأحداث التاريخية التي استلهمها مفدي زكريا من التاريخ، وقام بتضمينها ودمجها في شعره لتعطي صورا جميلة وأبعادا فنية رائعة، كما انه وظف معظم الأحداث التاريخية لتكون مرآة عاكسة لكل ما يحدث في الجزائر وما يعاينه شعبها من اضطهاد وعذاب فهذه الأحداث التي أسقطها مفدي في ديوانيه على الشعب الجزائري وثورته هي تعبير على واقعهم المرير، فنجده وظف أحداثا سلبية توحى إلى التحذير من الخطر الذي كانت تواجهه الجزائر آنذاك، وأحداثا ايجابية تدعو إلى نبذ الاستعمار والتفاخر بما قام به الشعب الجزائري، وتمجيد أبطال الثورة التحريرية.

فمن بين الأحداث التاريخية التي وظفها الشاعر في ديوانه اللهب المقدس: "قصة المعتصم والمرأة الهاشمية"، والتي تعد رمزا من الرموز التاريخية وهي قصة امرأة أسرت في عمورية، وحين لطمها أسيرها صاحت (وا معتصماه)، فبلغت صيحتها المعتصم فأجابها وهو على سرير الملك "لبيك، لبيك". ثم نهض واستنفر الجيوش وسار إلى عمورية وحاصرها حتى سقطت، وآسر من فيها وحرر الشريفة الهاشمية، ثم أمر بحرق وتهدم المدينة. ونجد الشاعر في هذا يقول:

ظلموني-

واستباحوا الحرم

صحت: وامعتصماه...

لطموني

لم يراعوا الكرم

قال: يا أماه، لبيك، وكبر

وتدفع

صارخا، يدعوا البدارا

واستفز الشعب للحرب، فشمّر

وتطوع

يلهب الطاغين نارا

ودعا الدهر فلباه (نغمير)

وتدلع

يبعث الليل نهارا¹

تقمص مفدي زكريا هنا وجه المرأة الهاشمية وصرختها "وامعتصماه"، فيجسد معاناته مع معاناة المرأة الهاشمية، وبذلك تتخذ الصرخة العربي سبيلها للتناص مرة أخرى مع صرخة الشاعر في الزمن الحاضر، بحثا عن نائر وقائد يتناثر لهذه الصرخة ويجدد الانتصار، فمفدي زكريا استحضر واستلهم هذه الصرخة من الزمن الماضي ووظفها في شعره في الزمن الحاضر. فالمعتصم لبي نداء المرأة الهاشمية وفك أسرها، والشعب الجزائري لبي نداء المرأة الجزائرية وحررها من الاستعمار بثورة يشهد لها التاريخ.

ومن الأحداث التاريخية التي وظفها الشاعر في شعره "حادثة المروحة"، والتي كانت الذريعة والسبب غير المباشر لإعلان فرنسا الحرب على الجزائر ومن ثم احتلالها سنة 1830م. فيقول عنها:

أوان مروحة تعد ذريعة فاليوم، بالأرواح لا نتأخر²

هنا يذكر الشاعر حادثة المروحة التي دارت بين الباشا التركي "الداي حسين" والقنصل الفرنسي "بيار دوفال"، عندما أتى القنصل إلى قصر الداوي وطالبه الداوي بدفع الديون القدرة على فرنسا، وهذا عندما ساعدتها

¹ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص ص 109، 110.

² - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 119.

الجزائر حين أعلنت الدول الأوربية حصارا عليها بسبب إعلانها للثورة الفرنسية، فجاء رد القنصل على الداى بطريقة غير لائقة بمكانته وهذا ما جعل الداى يطرده من القصر، ملوحا اتجاهه بمروحته، فأخذها القنصل كذريعة بغرض رد شرف فرنسا.

وقال عنها في موضع آخر:

وجاعت فرنسا... فكنا كراما وكنا الأولى يطعمون الطعاما!

فأبطروهم قمحنا الذهبي، وكم تبطر الصدقات اللئاما

ومروحة الداى لم تكن إلا كما يستبيح اللصوص الحراما¹

مفدي قد تناص هذه الحادثة "حادثة المروحة" ليؤكد على أنها لم تكن إلا ذريعة افتعلتها فرنسا لتحتل الجزائر فقال: (ومروحة الداى لم تكن إلا كما يستبيح اللصوص الحراما)، فهي إذا كانت تغطية على نواياهم السيئة اتجاه الجزائر التي كانت تكنها لها مند زمن طويل، ولم تجد حلا آخر بديلا عن هذه الحادثة لتحتل الجزائر، رغم مساعداتها لها وهنا بين مفدي جشاعة الاحتلال الفرنسي وغدره.

ويقول الشاعر مفدي زكريا في ذكره لحادثة أخرى:

وقد زعموا الجزائر من فرنسا وراموا (مزجها)، سفها وحمقا²

في هذا البيت إشارة إلى سياسة الإدماج، فالشاعر هنا يؤكد على أن الجزائر ستبقى جزائرية، ولن تصبح أبدا أرضا فرنسية. ولقد حاول الاستعمار الفرنسي أن يطبق هذه السياسة على الجزائر إلا انه لم ينجح في ذلك، فقد كان حلم فرنسا أن تضم الجزائر إليها لتصبح أرضا فرنسية من اجل طمس الهوية الإسلامية، ولكن هذا لم يحدث وبقي الشعب الجزائري محافظا على عاداته وتقاليده ولغته العربية وإسلامه.

كما تحدث عن مجازر الثامن ماي 1945م التي شملت معظم أنحاء الجزائر، ومن أهم هذه المناطق: سطيف، قالمة، خراطة... الخ، التي تفننت فرنسا في بث حقدتها على الجزائريين في مجزرة وحشية كان حصيدها خمسة وأربعين ألفا من العزل الأبرياء، وذلك بسبب احتفالهم مع الحلفاء بانتهاء الحرب العالمية الثانية، مطالبين فرنسا بالوفاء بعهدتها وهو الاستقلال والحرية، ولقد قال عنها الشاعر:

¹ - مفدي زكريا، إلباظة الجزائر، ص 27.

² - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 105.

ولم ننس في أربعين وخمس ضحايا المذابح في يوم نحس¹

ولقد عبر عنها في موضع آخر بقوله:

فيا أربعين وخمسا أعيدي فضائح جند، غبي بليد²

نراه في البيت الأول يتألم على آلاف الضحايا في هذه المجزرة التي يراها الشاعر مذبحاً جعلت من يوم الثامن ماي 1945م يوم شؤم ونحس. أما في البيت الثاني فيجعلها مناسبة لفضح الاحتلال الفرنسي، ومدى عبائه وقساوته التي لا تفسر إلا حقداً وتدمراً من المقاومات والمظاهرات التي كان يقوم بها الشعب الجزائري في كل مرة.

وإضافة إلى هذه الحادثة نذكر حادثة أخرى وهي: "حادثة فصل الصحراء عن أرض الجزائر" حيث يقول الشاعر:

وإن (الوحدة الكبرى) إذا ما -تحررت الجزائر- سوف تبقى!³

يشير الشاعر من خلال هذا البيت إلى قضية محاولة "فصل الصحراء عن الشمال الجزائري"، وقد قال بان هذه القضية فشلت ولم تنجح، وقد كان الغرض من هذه السياسة فصل الجنوب الجزائري عن شماله، وهذا لوجود الغاز والبتروال في الصحراء، مما زاد من أطماع المستعمر الفرنسي في الاستحواذ عليه.

كما وظف أهم حدث في الثورة الجزائرية التي استطاعت من خلاله الجزائر أن تخط أول خطوات الاستقلال وهو الفاتح من نوفمبر 1954م، والذي خصص له الشاعر أبياتاً شعرية في غاية الروعة، وعبر عن أهميته ودوره في تحقيق الاستقلال، فهو بمثابة الانطلاقة التي كان يصبو إليها الشعب الجزائري ويتمنى عيشها، وفيه سارت الجزائر نحو طريق مختلف عما كانت تسير عليه من قبل، ومن الأبيات التي عبر فيها الشاعر عن هذه الحادثة قوله:

نوفمبر غيرت مجرى الحياة، وكنت «نوفمبر» مطلع فجر!

وذكرتنا في الجزائر بدرا فكنا نضاهي صحابة بدر⁴

¹ - مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 66.

² - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 67.

³ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 105.

⁴ - مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 69.

يؤكد هنا أهمية "نوفمبر" ففيه اندلعت الثورة، وفيها توحد الشعب بالسلاح والقلم، فنجدته يذكر نوفمبر في صدر البيت ثم يعيد ذكره في عجزه ليؤكد أهميته.

ولأهميته الكبيرة جعله بمثابة ليلة القدر في شهر رمضان فقال:

تأذن ربك ليلة قدر وألقى الستار على ألف شهر¹

فيقصد بليلة القدر ليلة الفاتح من نوفمبر 1954م، التي اندلع فيها الكفاح التحرري المسلح، فقيمتها بالنسبة للجزائر كقيمة ليلة القدر بالنسبة للمسلمين في شهر رمضان.

ولقد أشار إلى نفس الفكرة في موضع آخر فقال:

دعا التاريخ ليلك فاستجابا (نوفمبر!) هل وفيت لنا النصابا؟

وهل سمع المجيب نداء شعب فكانت ليلة القدر الجوابا؟²

وقال في موضع آخر:

هي الثورة الكبرى دلعت وما فتئت أشكالها تتجدد³

لهيها

كل هذه الأبيات التي ذكرناها سابقا تشير إلى الحدث العظيم الذي شهدته الجزائر، وهو الثورة التحريرية.

كما عرج إلى حوادث عشرين أوت 1955م التي شملت مدن وقرى في الشمال القسنطيني والتي كانت بمثابة دفقة أمل وبداية للتفاهم حول مؤتمر الصومام، وقد قال الشاعر في هذا الصدد:

كان لخمس وخمسين نجوى لستن وخمسين يوم اجتمعنا⁴

وقال في موضع آخر:

أغسطس عشرون... ولم ينسها ويذكرها ألف ألف شهيد⁵

¹ - مفدي زكريا، إلباظة الجزائر، 69.

² - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 33.

³ - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 149.

⁴ - مفدي زكريا، إلباظة الجزائر، ص 71.

⁵ - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 72.

وبعد أحداث عشرين أوت 1955م انعقد مؤتمر الصومام يوم عشرين أوت 1956م بوادي الصومام، والذي كان أول مؤتمر وطني عام يعقد بعد اندلاع الثورة وقد شكل هذا المؤتمر مرحلة هامة من مراحل الثورة، وكان نقطة انطلاق وتحول كبير في تاريخها، فهو يعد امتدادا لانتفاضة عشرين أوت 1955م، التي حطمت كبرياء العدو، وسفهت أحلامه، وفيه عبر الشاعر بقوله:

تبارك واديك صومام إنا حفظنا عهدك أيان ثرنا

أصومام باسمك، صمم شعب سياسة ثورته فانطلقنا

وجلجل صوتك، بين الجبال، يبارك وحدتنا فالتحننا

وكانت شريعة حرب الخلا ص بوحى نظامك لما اندفعنا

خلفنا كيانتا لثورة شعب أراد الحياة، ودعمت ركنا

وصفت وثيقتنا في الجهاد دروبا معبدة، فسلطنا

وقرر الصومام أهدافنا فسرنا على هديها، فانتصرنا¹

عبر الشاعر في هذه الأبيات عن الدور الذي لعبه مؤتمر الصومام في تعزيزه للثورة فهو الذي وضع

أسسا ثابتة لمستقبل الثورة على نظام عسكري وسياسي مدروس.

ولم ينس الشاعر إضراب الثمانية أيام سنة 1957م (28جانفي-04 فيفري) الذي يعد من بين الأحداث الهامة والبارزة في تاريخ الثورة الجزائرية، فقد جاء تدعيما وتنفيذا لقرارات مؤتمر الصومام الرامية إلى تصعيد الكفاحين العسكري والسياسي، مع ضرورة إشراك كافة الشعب الجزائري. فلقد قال عن هذا الحدث:

تبارك شعب، تحدى العنادا فصام، وأضرب سبعا شدادا

يصوم، ويمضغ جمر الغضا أما ألهب الجمر فيه الجهادا

ويضمك، والماء ملء يديه إذا استفحل السم فيه، وسادا

¹ - مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 71.

ومن دمه، يرتوي، ويروي سنابله، ويُغدي البلادا

وجنت فرنسا لإضراب شعب فعاتت بعرض البلاد فسادا¹

تناص الشاعر هذه الحادثة ليعين مدى تضافر الشعب الجزائري والمجاهدين على العدو، ولقد اثر هذا الإضراب على فرنسا تأثرا كبيرا، لأنه كان شاملا وعماما.

تحدث أيضا عن المظاهرات التي قام بها الجزائريون في فرنسا تضامنا مع الكفاح في الجزائر، فألقت بهم الشرطة الفرنسية في نهر السين حتى ماتوا غرقا فقال:

وكم لحقوا بالمهاجر ذلا فذاق العذاب الأليم

فيا عام ستين قُص علينا فضائح جيش يذوب غليلا

سل السنين كم قذفوا من ضحايا؟ وكم صنعوا المذهل المستحيلا²

يبين هنا الشاعر دور الجالية الجزائرية في فرنسا، وتضامنها مع بلادها الجزائر، ومن جهة أخرى يبين معاناتهم من الظلم الذي تطبقه فرنسا عليهم، كما انه يوجه رسالة إلى الحاقدين على الجزائر وأمنها، وان الجزائري يبقى جزائريا حتى وان غادرها وابتعد عنها.

ثالثا: التناص مع الأماكن التاريخية:

هناك أماكن تاريخية عديدة وظفها الشاعر مفدي زكريا، وربما كان الغرض من ذلك هو تعظيم وتمجيد انتمائه إلى الجزائر التي فيها أماكن كثيرة لها تاريخ عريق منذ زمن طويل.

ومن الأماكن التاريخية التي ضمنها الشاعر نذكر.

يقول الشاعر:

وأنزل بدارات (سيرتا) مطرقا أدبا فبين أضلعها آباؤنا الصيد!

وامش الهوينا ففي أحشائها أمم وفي جوانحها، أسد معاميد

¹ - مفدي زكريا، إلباظة الجزائر، ص 77.

² - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 79.

دم الصحابة، معجون بتربتها
قد خلقتها على الدنيا الأسانيد

تياهة، تزدهي عجا، بشاهقة
من الجبال، لها لله توحيد

وادي الهواّ بالهوى، نشوان خاصرها
وخاصرته، كأن الأمر مقصود

لدى خريز من الأمواه تحسبها
لحنا من الخلد، قد عناه داوود !!

الكوثر العذب، يحكيها ويحسدها
وحوضها الحلو مثل (الحوض) مورود

ونسمة، مثل أنفاس الحسان سرت
لطفًا، يراقصها في الروض أملود

إلى أن يقول:

مرعى الظبا، وعرين الأسد، لا عجب
كلاهما في «جبال الوحش» موجود

فكم تحرق عتود، في مقاصرها
وكم تحرك في أفيائها عتود¹

يقدم لنا مفدي زكريا في هذه الأبيات صورة فنية لمدينة «سرتا» وهي قسنطينة حاليا، "فسيرتا" هو أسم بالرومانية، فقسنطينة هي مدينة محصنة بين الجبال، وتصل بين أجزاء المدينة جسور عالية، بعضها معلقة بجبال من حديد وبها "وادي الهوا"، وهو واد عميق يطوّقها، وفيه تسطّفق الرياح وتتدفق فيه المياه الصاخبة، كما أشار الشاعر في هذه الأبيات إلى حوضين موجودين في قسنطينة هما: حوض "سيدي مسيد" وحوض "سيدي غراب"، اللذان تغمرهما الشلالات المتشابكة كما أشار إلى جبال الوحش التي تعد من أروع مباحج الطبيعة في أرض الجزائر.

وهناك إشارة أخرى إلى هذه الجبال حيث يقول الشاعر عنها:

وفي جبل الوحش تاهت بلادي
شموخا، فانحنى الزمان لها

فلو شاء ربك وصف الجنا
ن، ليغري الأنام... بها شبها !!²

شبه في هذه الأبيات جبال الوحش بالجنة في جمالها وروعتها.

¹ - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص ص 225، 226.

² - مفدي زكريا، إلباظة الجزائر، ص 32.

ونجده قد ذكر مدينة "تلمسان" في قوله:

أمانا، ربوع الندى والحسب أمانا تلمسان مغنى الأدب

تلمسان، أنت عروس الدنيا وحلم الليالي وسلو المحب¹

هنا أشاد بتلمسان المدينة المعروفة بأدبها وفنها. وقد ذكرها في موضع آخر حيث قال:

كسرت تلمسان الضليعة ضلعه وهي (بصرة) صبرة فتوزعا²

ففي هذا البيت ذكر مدينة تلمسان أيضا وصبرا، هذه الأخيرة تعد معقلا للأبطال، وهي قرية قرب تلمسان على الحدود المغربية.

ولقد خصص للجبال الجزائرية التي شهدت الثورة مكانة هامة في شعره، حيث يقول:

سل (جرجرا) تبيئك عن غضباتها واستفتت (شيليا) لحظة و(شلعلعا)

واخشع بـ(وارشنيين) إن ترابها ما انفك (للجند المعطرة) مصرعا³

ولقد ذكر جبال "جرجرا" في موضع آخر من خلال جهاد بطلتها "لالة فاطمة نسومر" فقال:

يفجر بركانها جرجرا فترجف باريس والعاصمة⁴

وقد قال أيضا عن هذه الجبال في أبيات أخرى:

سل الأطلس الفرد عن جرجرا تعالى يشد السما بالشرى!

فيختال كبرا تنافسه تقجدا فلا يرجع القهقرى

تلوّن وجه السماء به فأصبح ازرفها اخضرا

هو الأطلس الأزلي الذي قضى العمر يضع أسد الشرى!

¹ - مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 33.

² - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 57.

³ - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص ن.

⁴ - مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 57.

وتسمو بأوراس أمجاده فتصدع في الكون هذا الورى¹

يتحدث الشاعر في هذه المقطوعة عن جبال الجزائر بأسلوب رومانسي، فسلسلة "جبال الأطلس" تتعالى بشموخ لتربط الأرض بالسماء، حتى إن زرقة السماء استحالت اخضراراً نتيجة انعكاس خضرة الذرى على صفحاتها، وتحدث أيضاً عن وظيفة هذه الجبال في التوحيد بين البلدان المغربية لتطوّقها عبر التاريخ، فجبال الأطلس الممتدة جغرافياً من تونس حتى المغرب مرورا بالجزائر، كانت لها وظيفة إيواء الثوار أيام الثورة.

وقد تحدث عن "الشريعة" وجبالها فقال:

شريعتنا كجلال الشريعة كمالاتها راسخات ضليعة

كأن الذي شرّع الصالحا ت، أقام الدليل فأعلى الشريعة

وعمر فيها بني صالح فزكى الصلاح جمال الطبيعة

تطل جواسقها الضارعات، شواخص تحمد رب الصنيعة

كذوب النجوم على قدميها، فيبدع منها الزمان ربيعة

وتاه الصنوبر، كبرا وعجبا على القمم الشامخات الرفيعة

ومن تكن فيه الأصالة طبعاً تجبه الجذوع الطوال مطيعة²

تحدّث عن الشريعة وسكانها وجعلهم شعباً أصيلاً، كما جعل من جبال الشريعة جبلاً بالغة الجمال.

فكل الجبال التي ذكرناها في الأبيات السابقة كانت شاهدة على معاناة الجزائر وثوارها.

ولا ننسى جبال الهقار حيث قال الشاعر عنها:

وهقار تزهو بأمودها يذوذ عن الشرف المستباح³

¹ - مفدي زكريا، إلباظة الجزائر، ص 24.

² - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 31.

³ - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 59.

تحدث أيضا عن غابة باينام التي تتميز بأجمل مناخ جبلي في صدر عاصمة الجزائر يوحى بالعظمة والشموخ، حيث قال فيها:

عرجنا، نافع باينام ضحا	كأن اغتصينا لهامان صرحا
نسائل أشجاره الفارعا	ت، حديث النجوم، قنبذع شرحا
وكم من جريح الفؤاد اشتكى	فأئخن باينام في الصب جرحا
وكم من صريع الغواني، تداوي	بأنسام باينام فازداد لفحا ¹

تحدث عن دور باينام في الثورة، وعن جمالها، فهي تُزاج بين الجمال وبين الثورة، تقوم بدورين رئيسين. كما تحدث عن "حمام ملوان" مياهه معدنية متفجرة بين الجبال الممتدة إلى جبل الشريعة وكان ولا يزال محطة للتداوي، حيث قال عنه:

وحمتام ملوان ملّ المجونا	وانهى غوايته والفتونا
وفضل خوض الحمتام، بديلا	عن المستحمتات، والعائمينا
وقد عاش دربا لحلو الأمانى	فأصبح دربا يلاقي المنونا
وكان كمين الضبنا والذئاب	فصار لصيد الذئاب كمينا
وغاضت به، توارت الهوى	ففجرت العزم في الثائرين
وأعلن توبته في الجبا	ل، فكانت الرصاص القصاصا الضمينا
هي الأرض...أرض	غوت، وصبت...أبدا...لن تخونا ²
الجزائر...مهما	

¹ - مفدي زكريا، إلباظة الجزائر، ص 26.

² - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 29.

في هذه المقطوعة تحدث الشاعر عن حمام ملوان والأسطورة القديمة التي حدثت به، إلا أنه يعاود الحديث ويقول، أن أرض الجزائر مهما أخطأت إلا أنها في وقت الشدة تلي النداء، فمنطقة قالمة في الثورة تحمل دورا كبيرا خاصة مشاركتها في مظاهرات 08 ماي 1945م، التي تحوّلت إلى مجازر دامية.

كما عرج إلى حمام آخر وهو "حمام ريغة" الحمام المعديني الذي يقع في سفح جبال زكار بين مليانة والبليدة يمتاز بروعة مناظره، وقد قال عنه:

ترنح طول الهوى والتصابي	وحمام ريغة بين الرّوابي
كما يُتداوى بحلوّ الرّضاب	مدامعه يُتداوى بها
فراغ الدنا، بالعجيب العجاب	ومنها استمد المجاهد عزما
وسار على هديها في الغلاب ¹	وفجرّ ثورته من لظاها

وبين أيضا جمال هذا الحمام ودوره العلاجي الذي كان يقصده كثير من السوّاح من أجل التداوي والعلاج، كما حاول رصد دور الثوري الذي كان مصدر عزم للمجاهدين. ونجده قد ذكر أيضا المكان الذي كان يعذب فيه هو وإخوانه المجاهدين فيقول:

صرخاته، شعر الخلود فلعلعا ²	سُمع الذبح (ببربروس) فأيقضت
--	-----------------------------

ويقول أيضا:

فأنت يا سجن طريق الخلود	يا سجن ازخر... بجنود الكفاح
-------------------------	-----------------------------

أنت محراب الضحايا

في حناياك الأسود³

إن الملاحظ على هذه الأبيات هي أنها كلها تتحدث عن سجن ببروس، وهو سجن مرّ به عدد كبير من مناضلي الحركة الوطنية الجزائرية، وفيه كتب الشاعر مفدي ديوانه "اللهب المقدس".

¹- مفدي زكريا، إلباظة الجزائر، ص 30.

²- مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 57.

³- مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 76.

وقد ضمن في شعره أيضا "المرسى الكبير" فقال:

هل (بالمساحيق) نذروا جند غاصبنا؟ أم بالعطور نفدي، ثغر (مرسانا)¹

الشاعر يقصد بلفظة مرسانا "ميناء المرسى الكبير" الموجود بوهران، وهو أكبر قاعدة عسكرية بحرية في الوطن العربي، وعلى مستوى البحر الأبيض المتوسط. وقد ذكر ميناء آخر وهو ميناء "سيدي فرج" وهو المكان الذي شهد على مقاومة شرسة بين الاحتلال الفرنسي والشعب الجزائري فقال:

أبو تان... هل سيدي فرج وإن طال الليل أقرّ النظام؟!²

يبين هنا صمود هذا الميناء وعدم استسلامه المباشر أمام البطش الفرنسي، فلقد صمد وحارب مدة طويلة دون خوف ولا خشية.

المطلب الرابع: التناص الأسطوري

يعتبر التناص مع الأسطورة والأخذ منها الأمور التي يعتمد عليها أغلب الأدباء، نظرا لقدرتها على توفير ما يطمح إليه الأديب ولا يستطيع تحقيقه في أرض الواقع، فيلجأ بذلك إلى الأسطورة والحوار لكي يحقق ما يريده، وهذا ما يجعله يمتلك فضاء خاصا به يسبح فيه كما يشاء، ويجور كما يشاء، ليستميل به قلوب القراء فيلحقون به إلى عالمه الخاص الذي يمتاز بالتفرد والاختلاف عن عالم الواقع.

أما إذا تحدثنا عن الأسطورة وتوظيف مفدي زكريا لها فإننا نجد هذا التوظيف شبه منعدم، بل اكتفى بنسبة قليلة من الأساطير، وهذا يرجع إلى كونه تحدّث عن وقائع وشخصيات تاريخية، لعبت دورا مهما في بلورة وتطوير تاريخ الجزائر، فعمد إلى تصوير تاريخ الجزائر بثوراته وحره الضروس، وذلك من أجل تخليد هذه المآثر لتبقى عالقة في ذكريات كل جزائري وكل عربي، وبذلك فهو لم يكن بحاجة ماسة إلى توظيف الأسطورة التي يعتمدها اغلب الأدباء للهروب من الواقع وتصوير واقع يعتقدون انه عالم مثالي للترفيه عن النفس البشرية المليئة بالنكسات خاصة في الساحة العريضة، إلا أن مفدي كان عكس هؤلاء الشعراء، فلم يرد الهروب من الواقع إطلاقا بل أراد تصويره ومحاكاته كما هو دون زيادة أو نقصان وهدفه لم يكن رسم واقع خاص، بل رسم عالم مشترك يشاركه آياه من عاش الحروب ومن لم يعيشها.

¹ - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 248.

² - مفدي زكريا، القيادة الجزائر، ص 53.

فمن الأساطير التي وظفها "مفدي زكريا" في إلياذته نذكر: أسطورة "حمام المسخوطين" وتعود قصة هذه الأسطورة لفترة طويلة سكنت في هذه المنطقة قبيلة قوية، وكان بطل القصة فارس القبيلة الذي لا يُرد له طلب حتى أنه رغب في الزواج من أخته، ولكنه واجه معارضة من شيوخ هذه القبيلة لأنه أمر خارج عن أعرافهم، لكنه لم يأبه وصمم على رأيه، وفي يوم الزفاف حضر بعض الأفراد من بينهم القاضي لترسيخ أمر الزواج مع مقاطعة معظم أهل القبيلة، وبعد مدة عاد بعضهم وصدموهم بمنظر الناس الذين حضروا الزفاف وقد صاروا حجارة. ولقد عبر عنها بقوله:

وقالمة تزهو بحمامها يهدهد معسول أحلامها
 يشيع البخار تباريحها ويشكو مواعع الأمها
 ويشكو بركانها ساخطا فيمسخ صناع آتامها
 ويمضي الزمان، ويأتي الزمان فيضحك من ذقن أصنامها

فيا لك أسطورة لم نزل نسير على هدي إلهامها¹

والتناص هنا لم يكن من أجل ذكر هذه الفضيحة التي مر على حدوثها فترة طويلة والتذكير أيضا بنهايتها المأساوية التي انتهت بسخط الله وتحويل الأثمين إلى حجارة على أشكال آدمية، بل آمن بها من اجل التعبير «عن سخط سكان قالمة وضواحيها على كل باغ ومنتهك للحرمات وجاءت انتفاضتهم العارمة ضد التحدي الاستعماري في أحداث 1945م. وصدموهم في وجه المجازر الوحشية التي كان يقوم بها الجلادان أنتياري وليسراد كاربونيل اللذان شملهما القصاص بعد ذلك على يد الفدائيين»².

فيريد أن يقول من خلال هذه الأبيات أن الجزائر وسكان الجزائر أي قالمة وسكانها مهما اخطئوا واقترفوا من آثام عظيمة وتفرقهم على معصية، فهناك من رضي بأمر الزواج وهناك من رفضه، إلا أن شرف الجزائر وسيادتها لا تهاون فيهما، بل وقفت قالمة بسكانها موقف الرجل الواحد ضد الاستعمار الفرنسي من خلال مظاهرات 08 ماي 1945م مع مناطق أخرى كسطيف مطالبين بحقوقهم في الحرية الموعودين بها، فمناطق الجزائر كلها مآزره لبعضها البعض فهي كالجسد الواحد إذا اشتكى منه عضو تأثرت به الأعضاء الأخرى.

¹- مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 73.

²- مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص ن.

كما اقترب مفدي من الخوارق بعض الشيء من خلال ميله إلى الأسطورة فقال:

دلال المدية أعياء الملو ك، وكم خاطب ودها أخفقا

تنازعها الروم والمسلمون وحاول زيان أن يسبقا

وكان ابن توجين وابن مرين بنار المدية أن يحرقا¹

البيت الأخير يتضمن أسطورة «تزعّم أن مدينة "المدية" أو المهديّة بنيت في مكان آخر، ثم نقلتها الملائكة إلى مكانها الحالي، لكن هذا الاقتراب من الخوارق مع قلته لا يحمل من الأسطورة أو الخرافة إلا وجهها باهتا».²

نرى أخيراً أن مفدي زكريا تجنب استعمال الأساطير لطابعها الخيالي أولاً وهو يصور أحداثاً واقعية، أما ثانياً يصعب على الشاعر الحديث توظيف الأسطورة لأن التفسير الذي كان يؤمن به سابقاً لمظاهر الكون قد زال من الأذهان، وحلّ محله التفكير العلمي، إذن نتبين هنا أن: «مفدي أخفق في تحقيق عنصر الخوارق في إلبادته، فهي خالية مما تجاوز المعقول من الأحداث، ومن الأساطير، فالشاعر التزم بحقائق التاريخ التزاماً بيناً، عدا استثناءات قليلة»³ تم ذكرها سابقاً.

¹ - مفدي زكريا، إلباظة الجزائر، ص 47.

² - يحي الشيخ صالح، المرجع السابق، ص 243.

³ - يحي الشيخ صالح، المرجع نفسه، ص ن.

الختامة

بعد مسيرتنا في هذه الدراسة التي بدأناها بإطلالة واسعة حول التناص وأهم مفاهيمه، وعرجنا فيها أيضا إلى إبراز التناص في شعر مفدي زكريا من خلال ديوانه "اللهب المقدس" و"إلياذة الجزائر" نخلص إلى النتائج التالية:

- تعدد مصطلحات التناص ومفاهيمه في الساحتين النقديتين الغربية والعربية، حيث نجد كل ناقد قد تناوله حسب توجهه ومنظوره الخاص.
- رغم اختلاف تعريفات النقاد العرب لمفهوم التناص، إلا أنها لا تخرج عما جاء بها النقاد الغربيون، فهي أغلبها مجرد تكرار أو تعريب أو ترجمة لهذه التعريفات.
- اختلفت أنواع التناص فقدمت تقسيمات عديدة من بينها: تناص يحدث عن غير قصد من الكاتب، وتناص صادر عن الوعي والقصد، بالإضافة إلى تقسيمات أخرى.
- للتناص مصادر هي: المصادر الضرورية، والمصادر اللازمة، والمصادر الطوعية، كما عرجنا إلى مستويات التناص وهي: المستوى العام الأفقي، والمستوى الخاص أو العمودي.
- للتناص وظائف عديدة منها: الوظيفة النقدية، والوظيفة الثقافية، والوظيفة الأدبية، والوظيفة الجمالية.
- تناولنا في دراستنا أيضا مجالات التناص التي تشكل منابع خصبة يستقي منها المبدع لينتج نصه وتتمثل هذه المجالات في: المجال الديني، والمجال التاريخي، بالإضافة إلى المجال الأدبي، وأخيرا المجال الأسطوري.
- يحظى التناص في الساحة النقدية بأهمية كبيرة فهو يمثل إثراء النصوص وإغناءها، كما يمثل تحررا وانعتاقا للمبدع نفسه من قيود الثقافة، وهذا مايساعده على الخروج من بيئته، والتشعب في ثقافات متنوعة متجاوزا زمانه ومكانه.
- للتناص جذور في النقد الغربي القديم، ويتجلى من خلال المحاكاة عند أفلاطون وأرسطو، أما حديثا فقد تجلى في دراسات نقاد كثيرين من بينهم: جوليا كريستيفا التي كانت أول منظرة لهذا المفهوم انطلاقا من حوارية باحثين إضافة إلى جيرار جنييت.
- أما عربيا فجاء التناص قديما مترجما إلى عدة مصطلحات نذكر منها: السرقات الشعرية، النقائض الشعرية التضمين والاقْتباس، وأما حديثا فلقد نضجت الدراسات وتطورت في هذا الجانب بفضل العديد من النقاد منهم: محمد بنيس، محمد مفتاح، عبد الملك مرتاص.

- انقسمت رؤية النقاد العرب للتناص إلى اتجاهات هي: الاتجاه الأول عمد أصحابه إلى المقارنة بين التناص والطرح القديم للمصطلحات البلاغية العربية القديمة، أما الاتجاه الثاني فانصب فكر ممثليه على أطروحات النقاد الغربيين، أما الاتجاه الثالث فنحا أنصاره إلى تأسيس أبعاد نظرية فيه.
- من خلال إطلاعنا على بعض من شعر مفدي زكريا نرى بان التناص تجلّى بصورة واضحة في ديوانيه المشهورين: "اللهب المقدس" و"إلياذة الجزائر".
- لاحظنا من خلال دراستنا للديوانين السابقين طغيان التناص الديني على حساب أنواع التناص الأخرى.
- كان الحضور الديني بارزا في ديوان اللهب المقدس من خلال آيات قرآنية وأحاديث نبوية، ووقائع وشخصيات إسلامية معبرة ولها رمز ودلالة، أما فيما يخص الجانب التاريخي فقد استحضر فيه شخصيات ووقائع أسقطها على أحداث الثورة الجزائرية وشهادتها، ومعانات الشعب الجزائري من اضطهاد الاستعمار الفرنسي.
- وفي الجانب الأدبي تأثر الشاعر بالشعراء السابقين والمعاصرين له، فتناص مع شعر عنتر بن شداد، الشنفرى امرئ القيس، المتنبي، الإمام الشافعي، أحمد شوقي، أبو القاسم الشابي.
- وإذا رجعنا إلى الديوان الثاني الذي درسناه وهو "إلياذة الجزائر" فنجد أنه سجل تاريخي يحفظ ما مرت به الجزائر منذ تاريخها القديم، وصولا إلى الثورة الجزائرية وما جاء بعدها من تطورات أدت إلى الدخول في مرحلة أخرى.
- تناص الشاعر في إلياذته مع الدين الإسلامي سواء مع القرآن الكريم أو مع الحديث النبوي الشريف، وما هذا إلا دليل على تأثره بالدين الإسلامي وإيمانه بالعقيدة الإسلامية.
- بما أن الإلياذة سجل تاريخي لإحداث الجزائر وبطولاتها فقد كانت مليئة بالإشارات التاريخية من أحداث وشخصيات وأماكن شهدت على التاريخ.
- ضمّن مفدي زكريا في إلياذته أبيات شعرية لشعراء كثر منهم: أحمد شوقي، المتنبي، أبي نواس، من أجل إكساب أشعاره مصداقية أدبية.
- نقول عن التناص الأسطوري أنه كان قليلا، فقد ابتعد عنه مفدي زكريا قدر استطاعته، باعتبار أنه رصد في إلياذته وضمّنها أحداثا تاريخية وبطولات حقيقية، ليست من نسج خياله، وهو بذلك ليس بحاجة ماسة إلى توظيف الأساطير.

ونتمنى في الأخير ألا تكون هذه الخاتمة نهاية لفكرة البحث ونقطة ختام لفضائه المتشعب الواسع، فهذه الدراسة ما هي إلا جهد متواضع منا ينتظر الدراسة من اجل إثراء هذا البحث أكثر، ونرجو أن نكون قد وفقنا فيما يسعى البحث للوصول إليه، ونحن لا ندعي كماله وتماه لان الكمال لله وحده، والله ولي التوفيق.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص

المصادر

الحديث النبوي الشريف:

- 1- الحافظ زكي الدين عبد الحفيظ المنذري، مختصر صحيح مسلم، دار بن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1422هـ - 2001م.
- 2- محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري الجعفري، الجامع الصحيح المختصر، ج2، دار ابن كثير، ط3، بيروت، 1987م.
- 3- محمد صالح العثيمين، شرح رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، مج1، دار الوطن للنشر، (د،ط)، الرياض - السعودية، 1426هـ.
- 4- محمد ناصر الألباني، جامع صحيح الأذكار، جمع وترتيب أبي الحسن محمد ابن حسن بن الشيخ، دار الإمام مالك، ط2، الجزائر، 2001م.
- 5- محمد ناصر الألباني، صحيح الترغيب والترهيب، ج1، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، 2008م.

المعاجم:

- 1- ابن المنظور الأنصاري، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، ط4، بيروت، 2005م.
- 2- بطرس البستاني، محيط المحيط، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 2009م.
- 3- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 2003م.

الدواوين:

- 1- إبراهيم شمس، شرح ديوان المتنبي (الحسن بن هانئ)، دار صبح، ط1، بيروت، 2008م.
- 2- ابن زيدون، الديوان، تح حنا الفاخوري، دار الجليل، (د،ط)، (د،س).
- 3- ابن زيدون، ديوان ابن زيدون، تح علي عبد العظيم، مكتبة نخضة مصر، (د،ط)، 1958م.

- 4- أبو القاسم الشابي، ديوان أبو القاسم الشابي، تح يحيى الشامي، الأونيس للنشر والطباعة، ط1، وهران - الجزائر، 2013م.
- 5- أبو عبادة البحري، ديوان البحري، تح حسن كامل الصيرفي، مج 1، دار المعارف، ط3، القاهرة، (د،س).
- 6- أبو عبد الله الحسن الزوزني، شرح المعلقات العشر، منشورات دار مكتبة الحياة، (د،ط)، بيروت - لبنان، 1983م.
- 7- أحلام مستغانمي، على مرفأ الأيام، ط1، الجزائر، 1972م.
- 8- أحمد شوقي، الشوقيات، ج2، دار الكتاب العربي، (د،ط)، بيروت - لبنان، (د،س).
- 9- أحمد مطر، لافتات (01)، ط1، الكويت، 1984م.
- 10- جمال الدين ابن نباتة المصري الفاروقي، ديوان ابن نباتة المصري، دار إحياء التراث، (د،ط)، (د،س).
- 11- أبو فراس الحمداني، ديوان أبي فراس الحمداني، تح عباس الساتر، وزارة الثقافة، (د،ط)، الجزائر، 2007م.
- 12- عبد الرحمان البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، ج4، دار الكتاب العربي، (د،ط)، بيروت، 1981م.
- 13- عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، دار البعث، ط1، قسنطينة، 1984م.
- 14- مفدي زكريا، إيادة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، الجزائر، 1992م.
- 15- مفدي زكريا، ديوان اللهب المقدس، موفم للنشر، الجزائر، 2012.
- 16- مفدي زكريا، أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى، تح مصطفى بن الحاج بكير حمودة، الوكالة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، مؤسسة مفدي زكريا، (د،ط)، الجزائر، 2003م.
- 17- نخبة من الأدباء، شرح ديوان المتنبي، دار مكتبة الحياة، (د،ط)، 1992م.
- 18- نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ط11، بيروت - لبنان، (د،س).

2/ المراجع

الكتب:

- 1- إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2011م.
- 2- أحمد الزعبي، التناص - نظريا وتطبيقيا- (مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية "رؤيا" لهاشم غرايبة- وقصيدة "راية القلب" لإبراهيم نصر الله)، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط3، الأردن، 2000م.
- 3- بدران عبد الحسين محمود، التناص في شعر العصر الأموي، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2012م.
- 4- بدوي طبانة، السرقات الأدبية (دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليديها)، نضضة مصر، (د،ط)، القاهرة، (د،س).
- 5- بشير تاوريريت، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر (دراسة في الاصول والملامح والاشكالات النظرية والتطبيقية)، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، سورية، 2008م.
- 6- بلقاسم بن عبد الله، الأدب الجزائري وملحمة الثورة، ج2، دار الأوطان للنشر والتوزيع، ط1، 2013م.
- 7- تزفيثان تودوروف، ميخائيل باختين (المبدأ الحوارية)، ت فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، الأردن، 1996م.
- 8- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، (د،ط)، 2003م.
- 9- جون ليشتة، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، تر فاتن البستاني، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2008م.
- 10- جيار جنيت، مدخل إلى جامع النص، ت عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، المغرب، ط2، 1986م.

- 11- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994م.
- 12- حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1996م.
- 13- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي أمودجا)، دار كنوز للمعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2009م.
- 14- حميد آدم تويني، منهج النقد الأدبي عند العرب، دار صفاء، ط1، عمان، 2004م.
- 15- رجاء عيد، لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي المعاصر)، منشأة المعارف، (د،ط)، الإسكندرية، (د،س).
- 16- سامي منير عامر، وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث (دراسة في تطور مفهوم التذوق البلاغي)، دار المعارف، (د.ط)، الإسكندرية، (د.س).
- 17- سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أمودجا)، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2010م.
- 18- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، 2001م.
- 19- سهام خربي، مفدي زكريا شاعر الثورة، دار قرطبة للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2005م.
- 20- ضياء غني لفتة، معلقة امرئ القيس في دراسات القدامى والمحدثين، دار الحامة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2011م.
- 21- طاهر الحمصي، أبو العلاء المعري، ملامح حياته وأدبه، دار ابن كثير، ط1، دمشق، 1999م.
- 22- عبد الحلیم حفني، لامية العرب للشنفرى، مكتبة الآداب، ط1، 2008م.
- 23- عبد الجليل مرتاض، التناص. ديوان المطبوعات الجامعية، (د،ط)، الجزائر، 2011-2012م.
- 24- عبد الرحمن لوصيف، النقائض في الشعر الجاهلي، مكتبة الآداب، ط1، (د.ب)، 2003م.

- 25- عبد الفتاح داود كاك، التناص دراسات نقدية في التأصيل نشأة المصطلح ومقاربة ببعض القضايا النقدية القديمة (دراسة وصفية تحليلية)، (د،ط)، 2015م.
- 26- عبد القادر بقشى، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)، تق محمد العمري، إفريقيا الشرق، (د،ط)، المغرب، 2007م.
- 27- عبد القادر بن سبع، الأمير عبد القادر وأدبه، مؤسسة جائزة عبد العزيز البطيين للابداع الشعري، (د،ط)، (د،س).
- 28- عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير (من النبوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، الإسكندرية، 1998م.
- 29- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، (د،ط)، الجزائر، 1995م.
- 30- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومة، (د،ط)، الجزائر، 2010م.
- 31- عبد الملك مرتاض، نظرية النص الادبي، دار هومة للنشر والتوزيع، ط3، الجزائر، 2015م.
- 32- عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2006م.
- 33- عزة شبل محمد، علم لغة النص (النظرية والتطبيق)، كلية الآداب، ط2، القاهرة، 2009م.
- 34- عزيز حسين علي الموسى، النص المفتوح في النقد العربي الحديث، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2015م.
- 35- عماد الدين أبو الفداء إسماعيل ابن عمر ابن كثير الدمشقي، مختصر تفسير القرآن العظيم، تح أحمد شاكر، ج 1+2+3، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، المنصورة، 2003م.

- 36- عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث تاريخيا ... وأنواعا، وقضايا ... وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، الجزائر، 2009م.
- 37- عمر فروح، أبو تمام، شاعر الخليفة المعتصم بالله (دراسة تحليلية)، دار لبنان للطباعة والنشر، د ط، بيروت، لبنان، 1987م.
- 38- فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2006م.
- 39- فيصل الأحمر، معجم السيمائية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010م.
- 40- كريستيفا جوليا، علم النص، تر فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1991م.
- 41- محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم، ط1، لبنان، 2008م، ص 102.
- 42- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقارنة بنيوية تكوينية)، دار توبقال، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2014م.
- 43- محمد صايل حمدان وآخرون، قضايا النقد القديم، دار الأمل للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 1990م.
- 44- محمد طاهر الحمصي، أبو العلاء المعري، ملامح حياته وأدبه، دار ابن كثير، ط1، دمشق، 1999م.
- 45- محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، (د،ط)، بيروت- لبنان، (د،س).
- 46- محمد عزام، النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العربي، (د،ط)، دمشق، سوريا، 2003م.
- 47- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة في نقد منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2003م.

48- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1985م.

49- مصطفى السعدني، في التناص الشعري، منشأة المعارف، (د،ط)، الإسكندرية، (د،س)

50- مصطفى ألسعفي، المدخل اللغوي في نقد الشعر (قراءة بنيوية)، منشأة المعارف، (د،ط)، الإسكندرية، (د،س).

51- منير سلطان، التضمين والتناص (وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجاً)، منشأة المعارف، (د،ط)، الإسكندرية، 2004م.

52- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر وتق، محمد برادة، دار الأمان للنشر، (د،ط)، الرباط، 1987م.

53- نتالي ببيقي - غروس، مدخل إلى التناص، تر عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، (د.ط)، سورية 2012م

54- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب - دراسة في النقد العربي المعاصر (تحليل الخطاب الشعري والسردية)، ج2، دارهومة للطباعة والنشر والتوزيع، (د،ط)، الجزائر، 2010م.

55- هادية السالمي، التناص في القرآن (دراسة سيميائية للنص القرآني)، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2014م.

56- يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكريا (دراسة فنية تحليلية)، دار البعث للطباعة والنشر، ط1، قسنطينة، 1987م.

المجلات:

1- إبراهيم عبد الفتاح رمضان، التناص في الثقافة العربية المعاصرة (دراسة تأصيلية في بيبليوغرافيا المصطلح)، مجلة الحجاز العالمية المحكمة للدراسات الإسلامية والعربية، ع5، كلية الآداب، جامعة المنوفية، 2013م.

2- إبراهيم نمر موسى، صوت التراث والهوية (دراسات التناص الشعبي في شعر توفيق زياد)، مجلة جامعة دمشق، ع 1+2، 2008م.

3- حسين جمعة، نظرية التناص صك جديد لعملة قديمة، مجلة مجمع اللغة العربية، ج 2، ع 75، دمشق، 2000م.

4- داغر شربل، التناص سبيلا لدراسة النص الشعري وغيره، مجلة فصول، مج 6، ع 1، (د،س)، 1997م.

5- سامية عليوي، التناص الأسطوري في شعر سميح القاسم، مجموعتا "أغاني الدروب" و"إراما" أنموذجا، ع 7، كلية الآداب واللغات، جامعة قلمة، الجزائر، (د،س).

6- عبد الحليم ريوقي، مقاربات بين النقد الغربي الحديث والنقد الغربي القديم (التناسص أنموذجا)، مجلة دراسات أدبية، ع 2، مركز البصيرة، الجزائر، 2008م.

7- عبد الرؤوف زهدي مصطفى وعمرو الأسعد، المعارضات الشعرية وأثرها في إغناء التراث الأدبي، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، 2009م.

8- عماد يونس لاني، الاقتباس والتضمين في اللغة والعمارة، كلية التربية للبنان، (د،ط)، جامعة بغداد، (د،س).

9- منى رفعت عبد الكرم، التناص في شعر ابن هانئ الأندلسي، مجلة ديالى، ع 65، جامعة ديالى، 2015م.

10- نعيمة فرطاس، نظرية التناصية والنقد الجديد (جوليا كريستيفا أنموذجا)، مجلة الموقف الأدبي، ع 434، دمشق، 2007م.

المذكرات:

1- ابتسام موسى عبد الكرم أبو شرار، التناص الديني والتاريخي في شعر «محمود درويش»، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، جامعة الخليل، 2007م.

2- كروش خديجة، تناص الخطاب الصوفي والإسلامي في ديوان أسرار الغربية لمصطفى العماري، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2011م-2012م.

المواقع الإلكترونية:

- 1- تركية الحمدي العتيبي، لوحات جمالية من تاريخ اللغة العربية (المعارضات الشعرية)، www.ksa-teather.com/formus/TT231886/05/03/2018/11M20
- 2- عبد اللطيف الجوهرى، إنما الأمم الأخلاق، تاريخ الإضافة 2011/08/30، www.alukah.net/social/0/34313، 2018/04/30 - 11:00.
- 3- فريد أمعشوشو، ييا ليل الصب ومعارضتها المغاربية، www.poelryletters.com/mag/05/03/2018/12:00
- 4- محمد زهير الخطيب، قصة حب في بيت شعر، الحوار المتمدن، العدد 3496 - 2011/09/24، <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=276826>
11:00 - 2018/04/30
- 5- ياسين رفاعية، أوتار، ... ذهب البكاء يعتبرني حتى بكيت على البكاء، thawra.sy/-print veiw-osp ? File Name = 9620953002

الملاحق

1-التعريف بجوليا كريستيفا " Julia Kristeva "

أفضل ما تعرف به جوليا كريستيفا هو كونها منظرة للشؤون النسوية. ولدت "جوليا كريستيفا" عام 1941م، وجاءت إلى باريس من بلغاريا كطالبة عام 1965م، وانغمست فوراً في الحياة الفكرية الباريسية، فحضرت ندوات "رولان بارت" وانضمت إلى كتاب ومفكرين تمحوروا حول المجلة (Telquel) لمحرريها فليب سولير. برزت كريستيفا أول مرة في أواخر الستينات مفسرة لأعمال باختين عالم التقعيد الصوري الروسي، في هذا الصدد، سلطت الضوء على نظريته في الرواية ذات الأسلوب الحوارية (Dialogical)، وكذلك على فكرة «المهرجان» عنده.¹

2- التعريف بمخائيل باختين " Mikhaïl Bakhtine "

يعتبر باختين، أحد أكبر المنظرين في الأدب في القرن العشرين. ولد باختين في تشرين الثاني نوفمبر 1895م وحصل على شهادة في الكلاسيكيات ودراسة النصوص وفقه اللغة من جامعة بتروغراد في عام 1918م. وبحلول الستينات داع صيت في روسيا، وأصبح موضع إعجاب كبير حتى انه قد أعيد اكتشاف بعض أعماله مثل كتابه الذي ألفه عام 1929م عن دوستوفسكي وكتابه المشهور عن رابليه-الذي كان قد قدمه في البداية أطروحة للدكتوراه في الأربعينات- والذي تم نشره للمرة الأولى في الاتحاد السوفياتي عام 1965م وبسبب تجدد الاهتمام بأعماله، شرح باختين في العمل في أوائل السبعينات على عدد من المشاريع-مثل اشتغاله في دراسة الأسس الفلسفية للعلوم الإنسانية- والتي بقيت غير مكتملة حتى وفاته في آذار مارس من عام 1975م.²

3-التعريف بجيرار جنيت " Gérard Genette "

ولد جنيت في باريس عام 1930م، وهو من خريجي «دار المعلمين العليا» حيث حصل على شهادة الكفاءة التعليمية في الآداب الكلاسيكية عام 1954م، وهو معاصر لجاك دريدا وبيار بورديو، في عام 1959م-1960م، قام كل من جنيت ودريدا بالتدريس في إحدى المدارس (الليبية) التي تحضر الطلاب للدخول إلى «دار المعلمين العليا». في عام 1963م أصبح جنيت أستاذاً مساعداً لتدريس الأدب الفرنسي في السربون. وفي عام 1967م عين في منصب مدير الدراسات في فلسفة الجمال والشعر في كلية الدراسات العليا للعلوم

¹ - جون ليشته، خمسون مفكراً أساسياً معاصراً من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، تر فانتن البستاني، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2008م، ص 291-292.
² - جون ليشته، المرجع نفسه، ص 32.

الاجتماعية. عام 1970م وبالتعاون مع ترفيطان تودوروف (TZ Vetantodorov)، وهيلين سيكسو (Heline Ciscous)، قام جنيت بتأسيس مجلة شعريات في دار النشر المعروفة باسم «سوي» (Editions de Seuil)، بالإضافة إلى المجموعة الأدبية التي تحمل الاسم ذاته.¹

4-التعريف بمحمد بنيس:

شاعر وناقد مغربي معاصر، دكتوراه في الأدب العربي، أستاذ جامعي ورئيس تحرير مجلة (الثقافة الجديدة) التي تصدر في المغرب، له أكثر من عشرة دواوين شعرية، وعُدت دراسات أدبية بدأها بدراسته الهامة (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقارنة بنيوية تكوينية) عام 1979م، في وقت مبكر لم تكن الدراسات النقدية ذات المناهج الجديدة، قد بدأت تتوافد علينا وهو رسالة جامعية تقدم بها لنيل شهادة دبلوم الدراسات العليا(السلك الثالث) بكلية الآداب في جامعة الرباط في المغرب، وقد بين الباحث أسباب اهتمامه بالشعر المغربي المعاصر وأسباب تبنيه (المنهج البنيوي التكويني) في النقد الأدبي، استنادا إلى الوعي بالقوانين والبنى الداخلية والخارجية في متن الشعر المغربي والكشف عن الربط الجدلي بينهما، من اجل الوصول إلى النواة المركزية، وهو خروج صريح على المناهج السائدة في قراءة الأدب على الصعيد العربي.²

5-التعريف بمحمد مفتاح:

ناقد مغربي حديثي، طلع في ميدان النقد في مطلع الثمانينات في كتابه (في سيمياء الشعر القديم) 1982م، ثم اصدر كتابه الثاني (تحليل الخطاب الشعري) عام 1985م، ثم تابعت كتبه: (دينامية النص) عام 1987م و(مجهول البيان) عام 1990م، و(التلقي والتأويل) عام 1994م، و(التشابه والاختلاف) 1996م، و(الخطاب الصوفي) 1996م...

في كتابه (تحليل الخطاب الشعري) الذي جعله الباحث قسامين: نظري وتطبيقي، جمع أكثر من منهج واحد، فقد استوحى من اللسانيات بان تياراتها العديدة (التداولية، السيميائية، الشعرية)، ومن السيمياء اتجاهاتها المتنوعة، ومن البلاغة (الابدالية، التفاعلية، العلاقية، والغشتالية، والمقومات).³

¹ - جون ليشنته، المرجع السابق، ص ص 129-130.

² - محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2003م، ص 269.

³ - محمد عزام، المرجع نفسه، ص 137.

6-التعريف بعبد الملك مرتاض:

ناقد حدائني من الجزائر، تخرج من كلية آداب، جامعة الرباط 1963م، ونال دكتوراه السلك الثالث من كلية آداب جامعة الجزائر عام 1970م، ودكتوراه الدولة من السربون الثالثة بباريس عام 1983م، وهو أستاذ الأدب والنقد في جامعة وهران بالجزائر منذ عام 1970م.

ظهر في ميدان النقد في منتصف الثمانينات، ثم استمرّ مخلصاً له، فوضع فيه عدة كتب هي: (بنية الخطاب الشعري) عام 1986م، و (ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي لحكاية حَمّال بغداد) عام 1993م، و (شعرية القصيدة، قصيدة القراءة) عام 1994م، و (تحليل الخطاب السردية: معالجة تفكيكية سيميائية) عام 1995م، و (مقامات السيوطي: تحليل سيميائي) عام 1996م، و (في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد) عام 1998م.¹

7-التعريف بديوان اللهب المقدس

ديوان شعر لشاعر الثورة الجزائرية "مفدي زكريا"، وقد نُظِمَ أثناء فترة اعتقال السلطات الفرنسية الاستعمارية للشاعر بسجن بربروس، وقد تناول الشاعر في هذا الديوان الثورة الجزائرية، وأول شهدائها بالمقصلة "أحمد زبانا"، صدرت طبعته الأولى عام 1973م.

ويقول مفدي زكريا في مقدمة الطبعة الأولى لديوان "اللهب المقدس": «هو ديوان الثورة الجزائرية، بواقعها الصريح، وبطولاتها الأسطورية، وإحداثها الصارخة هو (شاشة تلفزيون) تبرز إرادة شعب استجاب له القدر».²

فالقارئ المتصفح للديوان لأول مرة، الذي تقع عيناه على العبارة السابقة من المحتمل جداً أن يعلق قائلاً: أنها عبارة تقليدية لا تتعدى تقرّيب شاعر لديوانه، يتضح له أن تلك العبارة ليست مجرد تقرّيب، بل هي وصف صادق للديوان، لو لم يصرح به الشاعر في مقدمته، لاهتدى إليه القارئ في خاتمة قراءته.³

فديوان اللهب المقدس «من أهم وأشهر دواوين مفدي زكريا باعتباره ديوان الثورة التحريرية، فمن وحيها صاغ مفدي زكريا الأناشيد والقصائد التي ضمنها، وهو يحظى بمكانة خاصة في الشعر الجزائري المعاصر، وقد ترجم

¹ - محمد عزام، المرجع السابق، ص 145.

² - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 07.

³ - الشيخ صالح، المرجع السابق، ص 18.

ديوانه هذا بمشاعر الاعتزاز والإيثار لأنه نبض قلبه كثائر، وآية عبقريته كشاعر، وقد وصفه بأنه واقع، وتاريخ حرب وشهد رؤوس الفدائيين تحصد بالمقصلة في ساحة السجن».¹

وهذا الديوان «يضم أربعاً وخمسين قصيدة منها قصائد بعنوان "من أعماق بربروس"، وعشرة أناشيد بعنوان "تسايح الخلود"، وتسع وعشرون قصيدة بعنوان "نار ونور"، وثلاث قصائد بعنوان "تنبؤات شاعر"، وست قصائد بعنوان "فلسطين على الصليب"، وتعد القصيدة الأولى وهي "الذبيح الصاعد"، رائعة الديوان وذوته، وان كانت معظم القصائد الأخرى لآلى من الشعر».²

8- التعريف بإلياذة الجزائر:

"إلياذة الجزائر" مدونة شعرية مكتوبة في ألف بيت وبيت، نقل لنا مفدي زكريا من خلالها تاريخ الجزائري وبطولاتها أولاً، وثانياً عرج إلى تاريخ المغرب العربي، وثالثاً التاريخ الإسلامي، أصدرت طبعتها الأولى المؤسسة الوطنية للكتاب، ويمكن أن يقال عنها بأنها أجمل وأكمل صياغة لتاريخ الجزائر بآمالها، وآلامها.

«وسميناها: إلياذة الجزائر، وإن كانت تمتاز عن إلياذة هوميروس بالفارق العملاق: بينما هذه الأخيرة، أي الإلياذة اليونانية، لا تروي إلا أساطير. نجد الإلياذة الجزائرية قد خلدت أمجاداً حقيقية، وسطرت تاريخ ووقائع وأحداث هي من روائع الدهر، لا من خلق الجن، ولا من اصطناع شاعر، ولكن من صنع الإنسان الجزائري في الميدان».³

ولقد «قسمها مفدي زكريا إلى جزئين: قسم الجمال، أي الجمال الطبيعي للبلاد، وقسم الجلال، أي المجد التاريخي، و إن تداخل القسمان أحياناً»⁴

ولقد قام بكتابة إلياذة الجزائر ثلاثة هم مفدي زكريا الذي كان يعيش بالمغرب، ومولود قاسم نايت بلقاسم الذي كان يقيم بالجزائر، بالإضافة إلى عثمان الكعاك الذي كان مقيماً بتونس، والذين تشاركوا في الاختيار، والاهتمام، والمطالعة، والسؤال، والتقصي، والانتباه.⁵

¹ - سهام خرفي، مفدي زكريا شاعر الثورة، دار قرطبة للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2005م، ص 12.

² - مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 7.

³ - مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص 12.

⁴ - مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 12.

⁵ - ينظر: مفدي زكريا، المرجع نفسه، ص 11.

فهرس المحتويات

مقدمة أ-ج

المدخل: مقارنة نظرية حول التناس

5.....	المبحث الأول: ماهية التناس.....
5	المطلب الأول: التعريف اللغوي للتناس.....
9-6	المطلب الثاني: التعريف الاصطلاحي للتناس.....
10	المبحث الثاني: دراسة نظرية حول التناس
12-10.....	المطلب الأول: أنواع التناس.....
13-12.....	المطلب الثاني: مصادر التناس ومستوياته.....
15-14.....	المطلب الثالث: وظائف التناس.....
22-15.....	المطلب الرابع: مجالات التناس.....
23	المطلب الخامس: أهمية التناس.....

الفصل الأول: التناس بين الدراسات اللسانية الحديثة والمفاهيم النقدية القديمة

25.....	المبحث الأول: التناس في المفاهيم النقدية القديمة.....
31-25.....	المطلب الثاني: التناس في النقد الغربي القديم.....
44-31.....	المطلب الثاني: التناس في النقد العربي القديم.....
45.....	المبحث الثاني: التناس في الدراسات اللسانية الحديثة
58-45.....	المطلب الأول: التناس في النقد الغربي الحديث.....
70-58.....	المطلب الثاني: التناس في النقد العربي الحديث.....

الفصل الثاني: التناس في شعر مفدي زكريا - "اللهب المقدس" و"إلياذة الجزائر"-أنموذجا

72	المبحث الأول: لمحة عن مفدي زكريا
73-72.....	المطلب الأول: التعريف بمفدي زكريا
74-73.....	المطلب الثاني: مؤلفاته
75	المبحث الثاني: تجليات التناس في ديواني "اللهب المقدس" و"إلياذة الجزائر"
98-75.....	المطلب الأول: التناس الديني
113-98.....	المطلب الثاني: التناس الأدبي
139 -113.....	المطلب الثالث: التناس التاريخي
141 -139.....	المطلب الرابع: التناس الأسطوري
145-143.....	الخاتمة
155-147.....	قائمة المصادر والمراجع
160-157.....	الملاحق
163-162.....	فهرس المحتويات

الملخص

تعددت تعاريف التناص ومنها:

التناس هو إحياء لنص أو عدة نصوص سابقة في نص لاحق، إلا أن الكيفية في إحياء هذا النص أو هذه النصوص تختلف، فقد يكون هذا الإحياء كلياً بالإتيان بالنصوص كما هي أو عن طريق الاكتفاء بجزء من هذه النصوص، سواء في فكرتها أو في أسلوبها، إما نفيًا كلياً أو جزئياً، وبكيفية مختلفة، إما عن طريق الإجتار أو عن طريق الامتصاص أو عن طريق التحوار.

ولقد تناولنا التناص في الساحتين العربية والغربية قديماً وحديثاً، وطبقنا التناص على شعر مفدي زكريا، ديواني اللهب المقدس وإلياذة الجزائر، الذي تجلّى في التناص الديني والتناس الأدبي، والتناس التاريخي، التناص الأسطوري.

الكلمات المفتاحية:

- التناص، المحاكاة، السرقة الأدبية، النقائص الشعرية، المعارضات، التضمين، الاقتباس، التناص الديني، التناص الأدبي، التناص التاريخي، التناص الأسطوري.