الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
المرجع: .....

شعرية التناص في ديوان تهمة المتنبي
_ الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_ لعلاوة كوسة

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبتين:
* شيماء قدرز
*سارة لعشيبي

إشراف الأستاذة:
د. وفاء مناصري

السنة الجامعية: 2021/2020

بسم الله الرحمن الرحيم

دعاء

اللهم إني أعوذ بك من علم لا ينفع
ومن قلب لا يخشع
ومن نفس لا تشبع
ومن عين لا تدمع
ومن دعوة لا يستجاب لها
والحمد لله رب العالمين

شكر وعرفان

﴿لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ﴾[إبراهيم/9]

الحمد لله الذي سدد وأنار لنا طريق العلم والمعرفة
والذي أعاننا على إتمام هذا العمل ليكون شمعة مضيئة بين آلاف الشموع المنيرة
لدهاليز الجهل والظلام
فالحمد لله حتى يبلغ الحمد منتهاه

إلى مرشدتنا وأستاذتنا المشرفة التي تحملت مشقة متابعة هذا البحث إشرافا وتوجيها، منذ أن سار في طريق إنارته لغياهب الموضوع
فأسمى عبارات الشكر والتقدير موصولة لأستاذتنا الفاضلة
" وفاء مناصري"
متمنين أن يبقيها المولى عز وجل فخرا للعلم وأهله
وطبتِ وطاب ممشاك وتبوأت من الجنة مقعدا.

مقدمة

يعتبر التناص من أهم المفاهيم النقدية التي اهتمت بها الشعرية الغربية والعربية، لما له من فعالية إجرائية في تفكيك النص وتركيبه، ويعد كذلك من أهم المفاتيح الإجرائية لفهم الأدب ورصد عملية التثاقف في شتى المجالات الفكرية والفنية والأدبية، وهو أداة ناجعة لمقاربة النص الأدبي، واستنطاقه ومعرفة بنيته العميقة، والدخول إلى أغواره واستكناه دلالاته وتفاعلاته الخارجية والداخلية.

ومن الطبيعي أن تتداخل النصوص الأدبية فيما بينها، حيث لا تتم عملية خلق نص جديد من فراغ، دون وجود علاقة بين النص الحاضر والنص الغائب بعد أن تتراكم النصوص وتغدو خليطا من تناصات سابقة يصعب الفصل فيما بينها، فالتناص هو استحضار لنصوص غائبة سابقة في النص الحاضر لوظيفة معنوية أو فنية أو أسلوبية.

ووفقا لهذا المنظور تظهر للشاعر خصوصية تميزه، فهو يستقي مادته من مخزونه الثقافي الذي احتوته الذاكرة عبر مراحل زمنية متعاقبة، فيسحب بذلك اللغة من فضاءاتها النصية المختلفة نحو فضائه الخاص، حيث يجعلها تقوم على الوظائف الجمالية التي تجعل من الكلام شعرا.

وضمن هذا المسار يتجه هذا البحث إلى استبطان نصوص الشاعر "علاوة كوسة" واستنطاقها من خلال كشف علاقات تقاطعها مع النصوص السابقة، ورصد ما نتج عن تلك العلاقات من مناحي جمالية، وذلك باعتبار الشعرية الناتج الجمالي لتظافر تلك النصوص في نسيج واحد.

ومن هنا أفرزنا بعض الاشكالات التي تتيح للباحث فرصة التغلغل في متن البحث ومنها:

- كيف تطور مطلح التناص وأصبح آلية أساسية في مختلف النصوص؟

- وكيف وظف الشاعر "علاوة كوسة" هذه التناصات المختلفة في ديوانه؟ وكيف كانت تلك اللمسة الفنية والجمالية في شعره؟

- ما مدى تناسب تجربة الشاعر مع سياق التناصات التي قام باستدعائها ووظفها في شعره؟

وبمقتضى هذه التساؤلات تم وسم البحث بـ: " **شعرية التناص في ديوان تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_ لعلاوة كوسة**"

على هذا الأساس توخى البحث تلك الدراسات السابقة التي قاربت الموضوع نحو كتاب "تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) لمحمد مفتاح"، كتاب "التناص في الشعر العربي المعاصر التناص الديني أنموذجا" لظاهر محمد الزواهرة، و"التناص في شعر الرواد لأحمد ناهم"، وكتاب "علم النص لجوليا كريستيفا"، و"التناص لعبد الجليل مرتاض"، وكتاب "انفتاح النص الروائي في النص والسياق لسعيد يقطين"، وكتاب "نظرية النص الأدبي لعبد المالك مرتاض"، بالإضافة إلى كتاب "التناص اللغوي نشأته وأصوله وأنواعه لعبد السميع المتولي". جلّها مرجعيات اعتمدها البحث في طرحه لشعرية التناص.

ومما تجدر الإشارة إليه أن البحث اختار أن يسم ذاته: " **شعرية التناص في ديوان تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_ لعلاوة كوسة**" رغبة منه في التعرض لبعض الاشكالات التي طرحت حوله محاولا التعرض لها دراسة، أما عن متطلبات البحث وعدم اكتفائه بالجانب النظري فقد وجب عليه أن يكون معضودا بالجانب التطبيقي تحليلا وتأويلا لأجل الإلمام بموضوع البحث.

إجابة على ما خلا الباحث من اشكالات كان لابد من رسم خارطة منهجية موزعة على النحو الآتي: مقدمة وفصلين وخاتمة، أما المقدمة فجاءت افتتاحا للموضوع واختصارا لما جاء في المتن النصي حول التناص، ومن ثمة تم وسم الفصل الأول بـ "**استراتيجية التناص**

قراءة في المفهوم والأثر" ليحتويه أول مبحث يقف عنده الموسوم بـ "مفهوم التناص" قدمنا فيه عدة تعريفات لغوية للمصطلح، ثم قمنا بتتبع تاريخي لمصطلح التناص عند الغرب، عند مجموعة من النقاد أمثال: (ميخائيل باختين، جوليا كريستيفا، رولان بارت...)، ثم ذهبنا إلى ذكر جهود العرب القدماء والمحدثين أمثال: (ابن طباطبا العلوي، أبي عثمان الجاحظ، محمد مفتاح، محمد بنيس).

من جهة أخرى تم وسم المبحث الثاني بـ " آليات التناص" قدمنا فيه أهم الآليات التي يقوم عليها مصطلح التناص.

أما المبحث الثالث فقد تناول في بحثه " أنماط التناص وقوانينه" ، عرجنا فيه ثلاث أنماط حددتها جوليا كريستيفا في كتابها "علم النص"، ثم قمنا بتحديد القوانين التي يقوم عليها التناص.

أما المبحث الرابع فقد تناول في بحثه "أنواع التناص"، تطرقنا فيه إلى التناص الديني الأدبي، التاريخي، الأسطوري، تناص التراث الشعبي.

أما الفصل التطبيقي فقد تم وسمه بـ "**دلالات التناص في ديوان تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_ لعلاوة كوسة**. متبنيا مبحثين رئيسين، أولهما: "أنواع التناص وآلياته في ديوان تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_ نماذج مختارة"، الذي تبنى أهم التناصات الموجودة داخل الديوان بمختلف أنواعها (دينية، أدبية، تاريخية أسطورية، شعبية).

أما المبحث الثاني "التناص والصورة"، إذ وقف هذا المبحث على تجسيد الصورة الشعرية للشاعر التي مست جسده وروحه في ديوانه.

تلبية لهذا الطرح اعتمدنا بعض آليات المنهج السيميائي مرفوقا بالوصف والتحليل.

مما تجدر الإشارة إليه أيضا ما واجه البحث من عقبات في استخراج النصوص الغائبة من النص الحاضر.

أخيرا يأمل البحث أن يكون قد أحاط بجوهر الموضوع ولو بالشيء القليل وهذا إن تم فبعون الله، فحمدا كثيرا وشكرا عظيما، كما نشكر الدكتورة "وفاء مناصري" التي تحملت مشقة متابعة هذا البحث إشرافا وتوجيها.

الفصل الأول:

استراتيجية التناص قراءة في المفهوم والأثر

المبحث الأول: مفهوم التناص

إن العمل على تعريف التناص يقتضي أولا تعريف النص بحسب ما أبانت عنه المعاجم اللغوية.

أولا: مفهوم النص

لغة:

ورد تعريف النص ضمن لسان العرب بأنه: " نصص: النص: رفعك الشيء. نص الحديث ينصه نصا: رفعه. وكل ما أظهره فقد نص. وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري أي أرفع له وأسند. يقال: نص الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نصصته إليه. ونصت الظبية جيدها: رفعته... والنص والنصيص: السير الشديد والحث ولهذا قيل نصصت الشيء رفعته، ومنه منصة العروس. وأصل النص أقصى الشيء وغايته، ثم سمي به ضرب من السير سريع"[1].

ويتحدد مفهوم النص أيضا في قوله: "ونص الرجل نصا إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده. ونص كل شيء منتهاه، وقيل: نصصت الرجل إذا استقصيت مسألته عن الشيء حتى تستخرج كل ما عنده، كذلك النص في السير إنما هو أقصى ما تقدر عليه الدابة، قال: فنص الحقاق إنما هو الإدراك وقال المبرد: نص الحقاق منتهى بلوغ العقل، أي إذا بلغت من سنها المبلغ الذي يصلح أن تحاقق وتخاصم عن نفسها، وهو الحقاق، فعصبتها أولى بها من أمها. ويقال نصصت الشيء حركته"[2].

نستخلص من هذه التعريفات أن لفظة نص تعني رفع الشيء وإظهاره أي أخذه وتحريكه وجعل بعضه على بعض.

---

[1] جمال الدين محمد بن منظور، لسان العرب، دار صبح وإديسوفت، بيروت، لبنان، ج14، ط1، 2006، ص154.

[2] المرجع نفسه، ص154.

كما ورد أيضا مفهوم النص في معجم تاج العروس على أنه: " والنص: (التوفيق) والنص (التعيين على شيء ما)، وكل ذلك مجاز، من النص بمعنى الرفع والظهور. قلت: ومنه أخذ نص القرآن والحديث، وهو اللفظ الدال على معنى لا يحتمل غيره وقيل: نص القرآن والسنة: ما دلّ ظاهر لفظهما من الأحكام، وكذا نص الفقهاء الذي هو بمعنى الدليل بضرب من المجاز، كما يظهر عند التأمل"[1].

من خلال التعريف نلحظ أن النص هو التوفيق والتعيين أي الرفع والإظهار، وهو اللفظ الدال على معنى لا يحتمل غيره، وأتى بمعنى الدليل.

ثانيا: التناص في المفهوم الغربي

تعددت واختلفت النظرة إلى النص باختلاف المناهج النقدية التي قاربت معناه وصاغت مفهومه، ولكن هذه النظريات الغربية لا يلغي بعضها بعض، إذ أن كل مفهوم حول النص يعطي مفهوما جديدا له ويؤسس لمفهوم لاحق، ومن بين هذه النظريات نجد نظرية **التناص** التي أمكن الاستفادة منها في النقد المعاصر، فالتناص منتج نقدي يعتبر استمرارا للجهود النقدية التي سبقته حيث أصبح أحد المفهومات الرئيسية في النقد المعاصر، الذي استمد قيمته النظرية وفاعليته الإجرائية من كونه يقف راهنا في مجال الشعرية المعاصرة.

وإذا ما تتبعنا نشأة التناص وبداياته الأولى كمصطلح نقدي نجد أنه ظهر مع **ميخائيل باختين** الذي أسس لمصطلح **التناص** تحت مفهوم **الحوارية** "ويكاد أصحاب التناص يجمعون على أن **باختين Baratine** أول من وضع هذا المفهوم في العشرينات من القرن الماضي"[2].

---

[1] محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: عبد الكريم العرباوي، مطبعة حكومة الكويت، ج18، د ط، 1979، ص180.

[2] عبد الجليل مرتاض، التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، 2011، ص13.

إذن، باختين هو أول من أشار إلى الخاصية الحوارية للنص الأدبي، حيث نجد أن أغلب النقاد والباحثين درسوا المبدأ الحواري لباختين، لكن أكثر الكتاب تطرقا للمبدأ الحواري بشكل مفصل وكامل هو الكاتب **تزفيتان تودوروف** في كتابه "**ميخائيل باختين المبدأ الحواري**".

لقد قدم **باختين** مفهوما لهذا المصطلح بقوله: "لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى"[1]، فحسب رأي باختين لا يوجد نص إلا وتكون بينه وبين النص الآخر علاقة، أي أن الكاتب أو المبدع عند كتابته لأي نص يعتمد على مرجعية فكرية مسبقة، حيث تعد هذه العلاقات التي تربط تعبيرا بآخر علاقات تناص.

والتناص عند **باختين** "ينتسب إلى الخطاب **discourse** ولا ينتسب إلى اللغة، ولذا فإنه يقع ضمن مجال اختصاص علم عبر اللسانيات **Transliguistics** ولا يخص اللسانيات. وعلى كل حال فليست العلاقات بين التعبيرات جميعا ذات طبيعة تناصية بالضرورة، إذ ينبغي استبعاد العلاقات بين التعبيرات جميعا ذات طبيعة تناصية بالضرورة، إذ ينبغي استبعاد العلاقات المنطقية من دائرة الحوارية (على سبيل المثال: النفي الاستنتاج، إلخ)؛ فهذه العلاقات بذاتها لا تتضمن تناصا (رغم أن التناص قد يوثق إلى هذه العلاقات)؛ وهذا الشيء صحيح فيما يتعلق بالعلاقات الشكلية أو اللغوية بالمعنى الضيق للكلمة (الإحالة النحوية **anaphora** التوازي **parallelism**، إلخ"[2].

لكن هذا المصطلح تبلور بلورة نهائية على يد البلغارية **جوليا كريستيفا Jolia Krestiva** سنة **1966** معتمدة في ذلك على آراء الباحث الروسي **ميخائيل باختين** على الرغم من أنه لم يستعمل مصطلحا بعينة "بل تحدث عن تحت ما سماه الحوارية الذي كان يعني عنده في البداية التفاعل اللفظي **l'interaction verbal** الذي لا يقصد به التبليغ

---

[1] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترك فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996، ص121.

[2] المرجع نفسه، ص122.

اللساني المباشر بين مرسل و مرسل إليه، بل ما يجري ويتحقق على شكل تبادل للأقوال أو الملفوظات على شكل حوار بين باث ومتلقّ وهو هنا يركز على صلة المتكلم بمتلقيه"[1] وهذا يعني أن التناص عند باختين يركز على الطبيعة التواصلية للفظ الذي يكون قاموسيا ويحمل في أحشائه وظيفة متكاملة بين المرسل والمتلقي، والعلاقة الحوارية هي دلالية بين جميع الملفوظات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي.

وظهر هذا المصطلح في العديد من أبحاثها "بين عامي **1966 و1967** في مجلتي **تيل كيل** Tel– quel **وكريتيك** وأعيد نشرها في كتابيها **(سيميوتيك) و(نص الرواية)** وفي مقدمة **دوستوفسكي في** لباختين"[2].

تقول **كريستيفا** في كتابها "**علم النص**": " النص كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الاختيار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه. فالنص إذن إنتاجية"[3]، بمعنى أن النص الأدبي أداة لسانية تقوم بإعادة توزيع نظام اللغة، أي أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة توزيع، وذلك فهو قابل للتناول من ملفوظات سابقة أو متزامنة.

وفي كتابها "**ثورة اللغة**": "التناص هو التفاعل النصي في نص بعينه"[4].

وتفسر ذلك في موضع آخر فتقول: "إن الدلالة الشعرية تحيل إلى معاني القول المختلفة ومن حسن الحظ أننا يمكننا أن نقرأ أقوالا متعددة في الخطاب الشعري نفسه، وبهذا

---

[1] عبد الجليل مرتاض، التناص، ص13، 14.

[2] عبد المطلب محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، الجيزة، مصر، ط1، 1995، ص147.

[3] جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مر: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2014، ص21.

[4] عبد العاطي كعوان، منهج التناص (مدخل في التنظير ودرس في التطبيق)، مكتبة الآداب 42 ميدان الأوبرا، القاهرة، ط1، 2009، ص26.

يتخلق حول الدلالة الشعرية فضاء نصي متعدد الأبعاد ويمكن لعناصره أن تتطابق مع النص الشعري المتعين ولنطلق على هذا الفضاء اسم التناص"[1].

وحسب رأي **جوليا كريستيفا** فإن النص هو نتاج تناصات من نصوص أخرى كما تشير إلى أن القصيدة الواحدة يمكن أن تتمحور أو تتضمن على عدة أقوال مختلفة في الخطاب الشعري نفسه.

أما **رولان بارت** "**Roland Barthes**" فقد درس وبحث في هذا المصطلح وكشف البحث فيه وعمقه في حين يكون قد زاده غموضا وذلك لانفتاحه على حقول وآفاق ومصادر لا نهائية وغير محدودة ترفد النص الأدبي [2].

يقول بارت في مقالته المعروفة "من العمل _ الكتابة_ إلى النص أن كل نص هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والأصداء، وهذه لغات ثقافية قديمة وحديثة... وكل نص (الذي هو تناص مع نص آخر) ينتمي إلى التناص، وهذا يجب أن لا يختلط مع أصول النص، فالبحث عن مصادر النص أو مصادر تأثره هي محاولة لتحقيق أسطورة بنية النص فالاقتباسات التي يتكون منها النص مجهولة (المصدر)، ولكنها مقروءة فهي اقتباسات دون علامات تنصيصية"[3].

إن ما يتأتى بيانه من خلل هذا الطرح أن صفاء النص أمر مستحيل، إذ إن كل نص هو عبارة عن توليفة من نصوص سابقة، الأمر الذي يؤكد على أن النصوص على نسبة متناصة مع نصوص سابقة.

---

[1] عبد العاطي كعوان، منهج التناص (مدخل في التنظير ودرس في التطبيق)، ص26.

[2] ينظر، أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000، ص12.

[3] المرجع نفسه، ص12، 13.

يضيف **بارت** أن "النص هو جيولوجيا كتابات"[1]، أي أن النص يتكون من كتابات كثيرة يتراكم بعضها فوق بعض وهذه الكتابات ذات مصادر مختلفة تحتضن ثقافات متنوعة ومتداخلة.

وممن أضاف بعدا جديدا إلى مفهوم التناص **ميشال أريفي Michel Arrivé** الذي قدم مفهوما جامعا مانعا لمفهوم التناص، إذ يقول: "إنه مجموع النصوص التي تدخل في علاقة مع نص معطى، هذا التناص يمكن أن يأخذ أشكالا مختلفة، الحالة المحدودة هي بدون شك، مكونة من مجموع المعارضات، حيث التناص يكون مجموع النصوص المعارضة"[2].

فالتناص عند ميشال أريفي عبارة عن نصوص تدخل في علاقة مع نص مطروح ويكون هذا التناص على أشكال مختلفة، وقد يكون عبارة عن مجموعة معارضات؛ أي محاكات للنص الأصلي أو لنصوص أخرى، بهذا يكون التناص عند أريفي مجموع تلك النصوص المعارضة.

ويمكن تمييز نوعين من التناص حسب **أريفي** كالتالي: "أن النص الثاني يمكن أن يكون صورة مماثلة للنص الأول، وهنا تحدث عن ميثاسيميوطيقا والتي تعني إذابة النص الأول في النص الثاني أو إضماره.

عندما تتوافق مستويات التعبير ويأخذ النص الثاني الخصائص التعبيرية للنص المعارض، ومنه يمكن الترجيح والأسبقية بين النصين"[3].

---

(1) أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقيا ، ص13.

(2) أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، دار إفريقيا الشرق 159 مكرر، شارع يعقوب المنصور، الدار البيضاء، د ط، 1987، ص46.

(3) أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، ص46.

فأريفي عند تقسيمه للتناص يرى بأنه يحدث عن طريق ذوبان النص الأول في النص الثاني، وعندما تتوافق مستويات التعبير فإن النص الأول يأخذ الخصائص التعبيرية للنص المعارض، ومن هنا يمكننا الحكم عليه بالترجيح والأسبقية.

أما **ميشال ريفاتير Michel Rifaterre** فقد ركز على "جور القارئ فيما يتلقى من تناصات داخل النص، ومن ثم، فيشير إلى أن عملية التناص ما يدركه المتلقي الثاني (القارئ) من تداخلات وعلاقات بين النص الحاضر الذي هو في متناوله وبين نصوص أخرى سبقت النص الذي بين يديه إن إدراك هذه العلاقات هي أحد المكونات الأساسية "لأدبية العمل الأدبي" لأن هذه الأدبية تعود إلى الوظيفة المزدوجة، المعرفية والجمالية للنص، فالوظيفة الجمالية تعود في أوسع نطاق لها، إلى إمكانية وضع العمل الأدبي داخل تقليد أدبي، أو جنس أدبي، ومن إمكان التعريف على أشكال سبق التعرف عليها في غير هذا النص، أما بالنسبة للوظيفة المعرفية فهي تعود بدون شك غلى الإحالة الواقعية أو الخيالية للكلمات على واقع خارجي كما هو الشأن في كل ارسالية لغوية، ولكن في نفس الوقت الإحالة إلى شيء قيل من قبل أو بعبارة أصح إلى قول صار تذكاريا"[1].

ركز **ميشال ريفاتير** في مفهومه على القارئ من خلال ما يتلقاه من تناصات داخل النصوص، وبالتالي تكون عملية التناص بين النص الذي بين يدي المتلقي (الحاضر) وبين نصوص أخرى سابقة أي تناولها القارئ سابقا، فإدراك هذه العلاقات بين هذه النصوص هي مكونات أساسية أدبية للعمل الأدبي لأنها تعود إلى الوظيفة المعرفية والجمالية للنص.

فالوظيفة الجمالية تعود إلى إمكانية جعل العمل الأدبي ضمن تقليد أدبي حيث يمكن التعرف على أشكال سيق التعرف عليها في نصوص أخرى.

أما الوظيفة المعرفية تعود إلى دلالة الكلمات على واقع خارجي، وفي نفس الوقت تكون دلالة على شيء قيل من قبل.

---

[1] عبد الجليل مرتاض، التناص، ص23.

ومن ضمن الآراء النقدية التي سعت إلى تقديم مفاهيم أكثر شمولية في العلاقات النصية هي نظرية **جيرار جينت Gérard Genette** الذي سعى إلى بلورة نظريته في ميدان الشعرية من خلال ظهور كتابه "طروس ليغير في مفاهيم سابقة حول مفهوم التناص الذي طرحه تحت اسم (جامع النص) في كتابه السابق **(مقدمة لجامع النص)** إنه في كتابه هذا يربط بين موضوع الشاعرية وما أسماه بديلا لجامع النص بالتعدية النصية والاستعلاء النصي للنص"[1]، والذي كان قد عرفه من قبل تعريفا كليا فقال: "إنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى"[2].

وهذا يعني أن كل علاقة مباشرة مع نص آخر، حالة صريحة، لفظا مثلا، وكل علاقة غير مباشرة استدعاء حدث أو حالة رمزية كلها تعد تناص في نظره بمعنى أن كل النصوص تعتبر تناص لديه ما خفي منها وما ظهر.

ثالثا: التناص في المفهوم العربي القديم والحديث

قد شغلت قضية تفاعل النصوص وانفتاحها على بعضها البعض نقادنا القدامى كما شغلت بال نقادنا المحدثين اليوم، فلم يكن التناص عند العرب معروفا بالشكل ذاته عند الغرب، فهو مصطلح ظهر عند العرب موسوما بالسرقات الشعرية أو التضمين، وقد برز المصطلح بشكل متباين بين القدماء والمحدثين.

أ. عند القدماء:

- **ابن رشيق القيرواني:**

يعد **ابن رشيق** من أبرز النقاد القدامى الذين تناولوا ظاهرة السرقات الأدبية، فقد بدأ حديثه عنها قائلا: "وهذا باب متسع جدا، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منه

---

[1] حافظ المغربي، أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر دراسات في تأويل النص، مؤسسة الانتشار العربي النادي الأدبي بحائل، بيروت_ لبنان، ط1، 2010، ص36، 37.

[2] المرجع نفسه، ص37.

وفيه أشياء غامضة إلا على البصير الحاذق بالصناعة، وأخرى فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل"[1].

فابن رشيق يشير إلى اتساع هذا المفهوم فلا يمكن لأي شاعر السلامة منه لأن العمل الأدبي لا يبنى من فراغ.

وهذا الأخير يعد من أنصار السرقة حيث قدمها تحت مفاهيم تفصلية كثيرة، إلا أن الأخذ يكون ذكيا في ذلك؛ أي يحاول أن يكون أذكى من صاحب الفكرة الأولى[2].

وقد تفرد **ابن رشيق** في تفصيل أنواع التناص (أو السرقة) "بأن ذكر أن الشاعر الآخذ أو المتأثر، أو المتناص بلغتنا:

_ أن يختصر المعنى المأخوذ منه إن كان طويلا.

_ أن يبسطه إن كان كزا منقبضا.

_ أن يبينه إن كان غاضبا.

_ أن يختار له الكلام الحسن إن كان سفسافا.

_ أن يختار له الإيقاع الرشيق إن كان جافيا.

_ أن يقلبه عن وجهه الأصلي إلى وجه آخر.

_ إن تساوى المتناص مع النص لا يكون له، حينئذ إلا حسن الإقتداء.

---

[1] نعمان عبد السميع متولي، التناص اللغوي نشأته وأصوله وأنواعه، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق _ شارع الشوكات _ ميدان المحطة، ط1، 2014، ص39، 40.

[2] ينظر، عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010، ص238.

_ إذا ركب شاعران اثنان معا معنى واحدا كان أولاهما به أقدمهما موتا، وأعلاهما سنا فإن جمعهما عصر واحد كان ملحقا بأولهما بالإحسان، وإن كان في مرتبة واحدة رُوي لهما جميعا"[1].

هذه هي المبادئ التي بنى عليها ابن رشيق نظرية السرقات التي تسمى في النقد الغربي بالتناص.

- **أبو عثمان الجاحظ:**

إذ كان من الذين تقدموا من أعلام العرب القدامى، فهو لا يرى أي إشكال في أخذ الشعراء عن بعضهم البعض، حيث طرح رأيا متقدما مع نظرية التناص وهو إيمانه بحتمية الأخذ، وعدم استطاعة أي شاعر الاستغناء عن نصوص ساقيه أو معاصريه على عكس ما أن يفترضه أغلب النقاد القدامى، وهنا يتحدث عن مفهوم التناص فيقول: "لا يُعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام، وفي معنى عجيب غريب، أو في معنى شريف كريم (...)، إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكا فيه؛ كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم، وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه"[2].

وهذا ما جعله يرفض مصطلح السرقات الشعرية لأنه يرى الأخذ من بعضهم قد يكون من باب الإعجاب والتأثر بالسلف، وفي قوله لا يعلم في الأرض شاعر هو هنا لا يقصد النفي بل يقصد الإخبار، ويتحدث عن أخذ الشعراء من شعر بعضهم وأنه لا يوجد شاعر لم يأخذ من شعر غيره، سواء بأخذ اللفظ كما هو أو باقتباس المعنى وإعادة صياغته في حين

---

[1] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص238.

[2] المرجع نفسه، ص 220، 221.

يقول أن لا أحد من الشعراء أحق بالمعنى الذي أدرجوه داخل أشعارهم كصاحب القول الأول أو المعنى الأول.

- **أبو الحسن محمد ابن طباطبا العلوي:**

يعتبر ابن طباطبا العلوي من أهم النقاد الذين عالجوا هذه المسألة من كل أطرافها، والتي سار فيها إلى أبعد غاياته الممكنة، حيث يرى بأن "اللفظ والمعنى قد أخذا حيزا كبيرا من دراسة النص وأن المعاني استخدمت من شعراء سابقين، ولم يبق للمحدثين في زمانه معان يتداولونها، فعملوا على الإفادة منها، لأنهم سبقوا كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة"[1].

من خلال هذا القول نستنتج أن قضية اللفظ والمعنى أخذت حيزا كبيرا في دراسة النص، فالمعاني متداولة ومعروفة عند الشعراء في عصره، وكشاعر يطبق معاني شاعر آخر حتى تترسخ أصولها في قلبه وبهذا لم تبق المعاني متداولة عند شعراء عصره، فعملوا على خلق معان جديدة من أجل الاستفادة منها، فهم أصل فهيم للمعنى الجميل وذو لفظ فصيح، ومن هنا نشأت علاقة تناصية بين شاعر وآخر، امتزج فيها المعنى واختلف اللفظ مما جعل كل ناظم للشعر يبحث عن تأصيل معنى جديد غير متداول في عصره كون الشعراء ألفوا المعاني وحفظوها، وتذوقوا الشعر في تلك الفترة.

- **القاضي الجرجاني:**

يعد الجرجاني أحد أبرز النقاد الذين تناولوا مسألة التناص من خلال اشتغاله بالبحث في أصول السرقات الشعرية وأصنافها ومظاهرها، "ولعل أهم ما انتهى إليه في تأملاته عن هذه المسألة نظرية المشترك التي ألح عليها كثيرا وأسس أسسها تأسيسا فقد لاحظ الجرجاني أن هناك كثيرا من الأمور التي لا يتفرد فيها أحد دون أحد وما ينبغي له وذلك كالتشبيهات

[1] إياد كاظم طه السلامي، التناص الأسطوري في المسرح، دار الرضوان، عمان، ط1، 2014، ص26.

التقليدية التي جرت عادة العرب في إطلاقها في أحوال معينة كثيرة لا يكادون يغيرونها ولا يبدلونها كتشبيه الجميل بالشمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر والبليد البطيء بالحجر والحمار، والشجاع الماضي بالسيف والنار"[1].

أدخل الجرجاني مصطلح السرقة تحت ما يسمى بالمشترك أي المعاني المشتركة والتي ألح فيها كثيرا، فهو يرى أن هذه المعاني المتداولة أمور يشترك فيها الناس جميعا فلا يقدرون على تغييرها أو تبديلها، وهذا ما جعله يرفض تسمية قضية التشابه أو التناظر بالسرقة طالما يأتي التشابه أو التناظر من أي نص ولا يصح تسمية من يتناولها بالسرقة، لأنه يعدها أمرا مشتركا بين الشعراء.

والحق أنه علينا تقدير جهد الجرجاني في تأسيس نظرية المشترك لإنكار السرقة الأدبية والعدول بها إليه.

ب. عند المحدثين:

لم يعرف مفهوم التناص في النقد العربي الحديث إلا في السبعينيات من القرن العشرين، مستفيدين في ذلك من الآراء والنظريات الغربية، محاولين طرح تصوراتهم ومفاهيمهم الخاصة والمختلفة ومن أهم هؤلاء النقاد الذين تناولوا هذه النظرية **محمد مفتاح، عبد الله الغدامي، عبد الملك مرتاض، محمد بنيس** وغيرهم.

- **محمد مفتاح:**

حاول محمد مفتاح في كتابه "**تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**" إعطاء مفهوما شاملا للتناص على أنه: "تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[2].

---

[1] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الادبي، ص233.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص121.

التناص عنده هو دخول نص ما في علاقة مع نصوص أخرى سواء كانت سابقة له في الوجود أو معاصرة له.

لكن في كتابه الآخر "**ديناميـة الـنص**" "يعود ليعطي التناص تسمية جديدة هي **(الحوارية)**" [1]، بمعنى أن التناص هو عبارة عن حوار بين نص ونص آخر، بحيث يكونان تحت إطار واحد، ولكن من زاويتين مختلفتين.

- **عبد الله الغذامي:**

أما الناقد عبد الله الغذامي فقد تناول في كتابه "**الخطيئة والتفكير**" ربط التناص ببعض المفاهيم والطروحات النقدية الموروثة، خاصة نظرية **عبد القاهر الجرجاني** في البلاغة النقدية فيما يتعلق بمفهوم (الأخذ) وشدة اقترابه من مفهوم التناص الحديث، ويترجم الغذامي التناص ترجمات عدة فهو يطلق عليه تارة تداخل النصوص وتارة أخرى النصوص المتداخلة حيث اعتمد في طروحاته على آراء كريستيفا وبارت وريفاتير.

وقد استقر في كتابه الأخير "**تشريح النص**" على مصطلح النصوصية في معرض تحليله لنص شعري متناص، والتناص عنده "عبارة عن مصطلح سيميولوجي تشريحي"[2].

مما تقدم نجد أن عبد الله الغذامي جعل التناص عبارة عن كتلة واحدة تتداخل فيها النصوص وتندرج من نص أصلي بحيث يتم تشريحه، يكون فيه النص ممتزجا بنص آخر يربط بينه وبين المعنى الواحد.

- **محمد بنيس:**

أورد محمد بنيس مصطلحا جديدا للتناص أسماه **(النص الغائب)** على اعتبار أن هنالك نصوص غائبة ومتعددة وغامضة في أي نص جديد، وهذا ما طرحه في كتابيه "**سؤال**

---

[1] أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد دراسة، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007، ص43.

[2] المرجع نفسه، ص44.

الحداثة" و"ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب"، وكغيره اعتمد على طروحات كريستيفا وبارت.

وقد لجأ محمد بنيس إلى مصطلح النص الغائب بصفته مرادفا لمفهوم التناص، والنص الغائب هو الذي تعيد النصوص كتابته وقراءته، أي مجموعة النصوص المستترة (الخفية) التي يحتويها النص الحاضر، وتعمل بشكل باطني على تحقيق هذا النص وتشكل دلالته.

يرى محمد بنيس أن "النص شبكة تلتقي فيها نصوص... ويشير إلى أن العلاقة الرابطة والصلات الوثيقة بين النصوص وغيره من النصوص الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له رعاها الشعراء والنقاد منذ القديم، غير أن القراءة المحدثة للنص، سلكت سبيلا مغايرا لما كان سائدا من أساليب القراءة التقليدية لهذه الظاهرة ويقول أيضا بأن النص يحقق لنفسه كتابة مغايرة حتما لنصوص أخرى فيدمجها في أصله"[1].

وهذا يعني أن النص يتشكل من مجموعة النصوص، كما يشير إلى العلاقة التي تربط بين نص ونصوص أخرى، وهذا النص يتحقق في النص القديم والمعاصر على السواء، غير أن كثافته في الشعر المعاصر بادية أكثر.

- **سعيد يقطين:**

لقد تأثر سعيد يقطين بـ "**جيرار جينت**" حول مصطلح **المتعاليات النصية**، لكنه اتخذ لنفسه مصطلح آخر خاص هو "**التفاعل النصي**" في كتابه "**انفتاح النص الروائي**" والذي اتخذه كتسمية بدل التناص الذي أصبح نوعا من أنواع التفاعل النصي.

---

[1] عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص157.

وفي تعريفه للنص يقول: "النص بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة"[1].

يرى سعيد يقطين أن النص كبنية دلالية هي جماع بنيات داخلية يتكون منها (صرفية أو نحوية، وهذه الدلالات متحددة من خلال عملية الإنتاج كتفاعل مبدع تقوم به الذات الذات هنا هي ذات الكاتب وذات القارئ، ضمن بنية نصية منتجة سلفا، علما أن الذات تنتج الدلالة النصية انطلاقا من خلفية نصية ثم تشكيلها من خلال التفاعل مع نصوص سابقة في إطار بنيات ثقافية واجتماعية ينتج النص في إطارها متزامنة مع النص زمنيا.

ومن أجل انجاز تحليل دقيق للتفاعل النصي، يقترح سعيد يقطين بأن يقسم النص إلى بنيات نصية، وهذا من خلال التفاعل النصي:

أ. **المناصة:** وهي "البنية النصية التي تشرك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاوزها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا وقد تنتمي إلى خطابات عديدة كما أنها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار أو ما شابه"[2].

أي أن هذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا وتنتمي إلى خطابات عديدة قد تكون تعليق أو حوار أو ما شابه.

ب. **التناص:** يقول سعيد يقطين: "إذا كان التفاعل النصي في النص الأول يأخذ بعد التجاور، فهو هنا يأخذ بعد التضمين كأن تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية أو تيمية من بنيات نصية سابقة، وتبدو وكأنها جزء منها لكنها تدخل معها في علاقة"[3].

---

(1) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2001، ص32.

(2) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، ص99.

(3) المرجع نفسه، ص99.

وهذا يعني أن التفاعل النصي في هذا النوع أخذ بعد التضمين وهو أن يتضمن بنية نصية ما عناصر سردية أو بنيات نصية قديمة شرط أن تكون متداخلة مع بعضها البعض وتربط بينهما علاقة تفاعل.

ج. الميتانصية: وهي نوع من المناصة " لكنها تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل"[1]، بمعنى أن الميتانصية هي شكل من أشكال التناص أو التناصية لكنها ذات بعد نقدي، بمعنى أنها تدخل ضمن اهتمامات النقد الذي يبحث في العلاقات الميتانصية أي في علاقة بنية نصية طارئة أي لاحقة أو جديدة مع بنية نصية أصلية أي سابقة.

- **عبد الملك مرتاض:**

يرى عبد الملك مرتاض أننا " إذا 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 القريحة، ويغتدي نصا عائما في النصوص، شاردا في فضائها"[2].

التناص عنده هو أن يستحضر الأديب نصوصا مختلفة، ويدمجها في نصه بأسلوب آخر فيصبح نصه فضاءً تتماهى أو تتمازج فيه عدة نصوص.

---

[1] المرجع نفسه، ص99.

[2] حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث _ البرغوثي نموذجا_ دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009، ص29.

المبحث الثاني: آليات التناص

يقوم التناص على مجموعة من الآليات تتمثل في **التمطيط والإيجاز**، حيث أن **التمطيط** " في جوهره توسيع للنص، وتمدد في وحداته البنائية اللفظية أو التركيبية حيث تقتحم هذه الزوائد اللغوية البنى الأصلية للنص.

فالنص كوحدة دلالية وكيان دلالي متميز تتأتى وحدته من تمطيط دلالة محورية تكون مركزا دلاليا في النص وهذا المركز أو الدلالة المحورية يعبر عنها "ريفاتير" بلفظ **Matrice** أي تفجير النص وتخصيبه مما ينتج توسعا عن طريق مركزه"[1].

وهناك أشكال متعددة للتمطيط من أهمها:

1. الأناكرام:

ويكون فيه التناص إما جناسا بالقلب أو تصحيفا " فالقلب مثل: لوق وعسل، لسع والتصحيف مثل: نحل، نخل وعثرة، عترة"[2]، هنا نرى أن القلب يتم بإبدال موضع الحروف دون تغير الحرف، أما التصحيف يتم بنزع نقطة من أحد الأحرف، وهو نوع من التلاعب بالأصوات ويكون على صعيد كلمة أو كلمات بإعادة ترتيب أصواتها.

وآلية الأناكرام تعمل على "انسجام واكتمال النص في إطار تبين عام يسهم في تناسل النص داخليا يعمل على إعادة تقليب أوضاع كلمات مختارة بصورة مختلفة لإنتاج معنى ما وقد يحصل هذا الأمر على صعيد جذر كلمة أو كلمات في النص ويدخل ضمن هذه الآلية تصريف الكلمات مثل: قول، يقول، قل، نقول...إلخ"[3]، أي أن كل هذه المتغيرات في المفردة تسهم في تمطيط النص وتناسله وتكاثره.

---

(1) أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد دراسة، ص79.

(2) المرجع نفسه، ص79.

(3) المرجع نفسه، ص79، 80.

2. الباراكرام (القلب المكاني):

يعرف على أنه "آلية تمطيطية تقوم على تطوير دلالة صغيرة أو حدث صغير عن طريق السرد والوصف والحوار والحشو والبياض وهذه الآلية تسهم في تعضيد النص دلاليا من جانب ومن جانب آخر تساعد على زيادة فضاء النص الكتابي على الورقة"[1]، أي أن الباراكرام آلية تقوم على توسيع دلالة أو حدث عن طريق التدقيق في الوصف وإنشاء الحوارات داخل الوصف، حيث تعمل على تدعيم وتقوية الدلالة من جهة، ومن جهة أخرى تسهم في تمديد النص من أجل زيادة فضاء النص الكتابي وملء فراغ الصفحات.

3. التكرار:

ويكون التكرار على مستوى " الأصوات والكلمات والصيغ متجليا في التراكم أو في التباين وقد لاحظنا هذا التكرار بصفة خاصة في القسم الثاني متجليا في صيغة الماضي وفي القسم الأخير واضحا في تراكيب متماثلة"[2].

4. التصحيفية الكتابية:

وتعرف بأنها " الآلية التي تتم بواسطة استغلال فضاء الصفحات كالإفادة من البياض عن طريق ملئه بالرسوم والتخطيطات، فضلا عن اختيار جانب من الصفحة للكتابة كما يدخل الشكل الطباعي للنص الفراغات بين الكلمات وشكل الكلمات أو شكل القصيدة على الصفحة، وسيلة أخرى من وسائل هذه الآلية، إذ تسهم كل هذه الأمور في عملية تمطيط النص وتوسيع فضائه الكتابي"[3]، وهذا يعني أنها وسيلة تستغل من بياض الصفحة فنتخذ من الفراغات بين الكلمات طريقا في تمطيط النص وتوسيع فضاء الكتابة وهذه هي الآلية التي تتسم بواسطتها استغلال فضاء الصفحات، فهي آلية تسهم في تمديد النص وتوسيعه

---

[1] أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد دراسة، ص82، 83.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص126، 127.

[3] أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد دراسة، ص89.

وجعله أكبر وذلك من خلال البياض المتروك بين قسم وآخر والفراغات الموجودة بين الكلمات وهذه كلها ساهمت في زيادة فضاء النص.

5. الشرح:

يعتبر الشرح "أساس كل خطاب وخصوصا الشعر، فالشاعر قد يلجأ إلى وسائل متعددة تنتمي كلها إلى هذا المفهوم، فقد يجعل البيت الأول محورا، ثم يبني عليه المقطوعة أو القصيدة، وقد يستعير قولا معروفا ليجعله في الأول أو الوسط أو الأخير ثم يمططه بتقليبه في صيغ مختلفة"[1]، وذلك من خلال استعانة الشاعر بمثل أو حكمة أو قول معروف ويجعله في أول القصيدة ثم مع تتالي أبيات القصيدة نلحظ أنها وردت كشرح وتفسير لما ورد في أول القصيدة، فيكون بذلك النواة الأساسية وكل ما سواه هو شرح وتفسير له.

6. المجاورة:

تتحقق بنية المجاورة بواسطة " آليات التصوير الشعري سواء على أساس مستوى الأجزاء أو المستوى الكلي للنص، والمجاورة في النص تعني ثمة معنى آخر يريده الشاعر من وراء هذه الجملة أو النص الشعري أي ثمة معنى مجاور هو المقصود من هذه المقولة أو النص الكلي وقد يسمى (معنى المعنى) للنص. إذ يتم الانتقال من النص الظاهر إلى النص التكوين الذي ينتجه المتلقي عبر التأويل أو بفضل القارئ النموذجي الذي يجمع بين القراءتين السطحية والعميقة"[2].

نجد هذه الآلية تتركز خاصة في الشعر، فالشاعر في نصه يقدم معنى من وراء نصه الشعري أو جملته ومعناه المقصود، فالمعنى يختلف وحسب القارئ، إذ يتم الانتقال من

---

[1] ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر التناص الديني نموذجا، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013، ص69.

[2] أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد دراسة، ص95.

النص الظاهر أي نص الشاعر إلى نص التكوين، أي النص الذي يترجمه القارئ في مخيلته عبر التأويل الذي يجمع بين القراءة السطحية والقراءة العميقة للمتلقي.

7. الاستعارة:

إن الاستعارة بأنواعها المختلفة من "مرشحة ومجردة ومطلقة، فهي تقوم بدور جوهري في كل خطاب ولاسيما الشعر بما تثبته في الجمادات من حياة وتشخيص، وهكذا فإننا نجد في بداية القصيدة مثلا أبياتا تنقل المجرد إلى المحسوس"[1]، فالاستعارة قد تكون أكثر دقة في التعبير من الحقيقة وأشد منها وقعا لما تحتله من حيز مكاني وزماني أكثر من غيرها.

8. الشكل الدرامي:

يقول محمد مفتاح: " إن جوهر القصيدة الصراعي ولد توترات عديدة بين كل عناصر بنية القصيدة، ظهرت في التقابل بمعنى العام وتكرار صيغ الأفعال، وكل هذا أدى إلى نمو القصيدة فضائيا وزمنيا"[2]، إن جوهر الصراع في النص الشعري يولد توترات عديدة بين كل عناصر البنية العامة والتي تظهر في التقابل والتكرار مما ينتج عنه نمو النص فضائيا وزمانيا.

وننتقل إلى الآلية الأخرى من آليات التناص الذي هو **الإيجاز** الذي " قد لا يمكن ملاحظته أو الكشف عنه عن طريق قراءة النص أو رؤية فضائه، في حين قد يحصل هذا الأمر عن طريق تأويل القارئ لهذا النص لاسيما إن كان غامضا"[3]، يترآى لنا من خلال هذا القول أن الإيجاز في النص لا تتضح معالمه ولا أبعاده إلا إذا قام القارئ بتأويله خاصة إن كان النص غامضا.

---

[1] ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، ص70.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص127.

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

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

1. طريقة داخلية نصية يتم فيها اختصار النص ذاتيا كما في التلخيص والحذف.
2. طريقة خارجية يتم فيها زج بعض النصوص أو أجزاء منها كما في التلميح والاقتباس والتضمين والترجمة[1].

[1] ينظر، ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، ص72.

المبحث الثالث: أنماط التناص وقوانينه

يتميز التناص بأنماط مختلفة ذكرتها الباحثة كريستيفا، كما أن له قوانين يخضع لها وسنتطرق لدراستهما بشكل مفصل كالآتي:

أولا: أنماطه

ميزت جوليا كريستيفا ثلاث أنماط للتناص وهي: النفي الكلي، النفي المتوازي، والنفي الجزئي.

النفـي الكلـي: وفيه يكون " المقطع الدخيل منفيا كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوبا"[1]، في هذا النوع يقوم مبدع النص الحاضر بنفي النصوص التي يستنصصها نفيا كليا، ويكون المعنى في النص مجرد قراءة نوعية خاصة تقوم على المحاورة للنصوص الغائبة التي نفيت، فالقارئ هو الذي يكشف هذه النصوص من خلال حسن إطلاعه وذكائه، فقد يحدث في نص ما حادثة معينة تنفى في النص الحاضر، أو يكون عندنا فكرة أو مبدأ سائد في نصوص سابقة، يقوم المبدع بنفيها في نصه الحاضر، فربما يكون ذلك لظروف ذاتية لصاحب النص أو لحاجة فنية.

" هناك مثلا هذا المقطع **لباسكال Pascal**

" وأنا أكتب خواطري ، تنفلت مني أحيانا، إلا أن هذا يذكرني بضعفي الذي أسهو عنه طوال الوقت، والشيء الذي يلقنني درسا بالقدر الذي يلقنني إياه ضعفي المنسي، وذلك أنني لا أتوق سوى إلى معرفة عدمي".

وهو ما يصبح عند **لوتريامون**

[1] جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مر: عبد الجليل ناظم، ص78.

" حين أكتب خواطري فإنها لا تنفلت مني. هذا الفعل يذكرني بقوتي التي أسهو عنها طوال الوقت، فأنا أتعلم بمقدار ما يتيحه لي فكري المقيد، ولا أتوق إلى معرفة تناقض روحي مع العدم" "[1].

النفي المتوازي: وهو طريقة من التناص قريبة جدا من مصطلحي التضمين والاقتباس، " حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه"[2]، وبهذا يكون قد توازى النص الحاضر بالنص الغائب.

مثلا هذا المقطع **للاروشفوكو:**

" إنه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لانطفاء صداقة أصدقائنا"

والحال أنه يصبح لدى **لوتريامون:**

" إنه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة أصدقائنا"[3].

فلو نقارن علاقة لاروشفوكو بالصداقة قد نجدها تختلف بطريقة موازية عند لوتريامون، فالأول وصفها بالإنطفاء، في حين وصفها لوتريامون وصفا مغايرا عكس ما فعل لاروشفوكو.

النفي الجزئي: عبرت عنه **كريستيفا** بقولها " يكون جزءا واحدا فقط من النص المرجعي منفيا"[4]، وفيه يقتبس المبدع جزءا بسيطا من النص الغائب الذي أخذ عنه وينفي باقي الأجزاء، أو تؤخذ بعين الأجزاء كما هي وينفي جزءا واحدا فقط.

مثال يقول **باسكال:** " نحن نضيع حياتنا، فقط لو نتحدث عن ذلك"

---

(1) جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مر: عبد الجليل ناظم، ص78.

(2) المرجع نفسه، ص79.

(3) المرجع نفسه، ص79.

(4) المرجع نفسه، ص79.

ويقول **لوتريامون:** " نحن نضيع حياتنا ببهجة، المهم ألا نتحدث عن ذلك قط"[1].

ثانيا: قوانينه

ثمة ثلاث قوانين للتناص وهي الاجترار والامتصاص والحوار

- **القانون الأول: الاجترار** ونعني به " تكرار للنص الغائب من دون تغيير أو تحوير وهذا القانون يسهم في مسخ النص الغائب لأنه لم يطوره ولم يحاوره، واكتفى بإعادته كما هو أو مع إجراء تغيير طفيف لا يمس جوهره بسوء بسبب من نظرة التقديس والإحترام لبعض النصوص والمرجعيات لاسيما الدينية والأسطورية منها من جهة ومن جهة أخرى فقد يعود الأمر إلى ضعف المقدرة الفنية والإبداعية لدى الذات المبدعة في تجاوزها هذه النصوص شكلا ومضمونا إذ تبقى النصوص الجديدة أسيرة لتلك النصوص السابقة ..." [2].

من خلال هذا القول نلحظ أن الاجترار هو تكرار لنص غائب، وفيه يستمد الأديب من عصور سابقة، ويتعامل مع النص الغائب بوعي سكوني فيمجد السابق حتى ولوكان مجرد شكل فارغ، حيث أننا نجد النص الحاضر في مضمونه هو النص الغائب فيقوم المبدع بنقل النص الأول نقلا حرفيا، أو جزءا منه عن قصد أو عن غير قصد.

- **القانون الثاني: الامتصاص** والذي هو " مرحلة أعلى في قراءة النص الغائب وهذا القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل وإياه تعاملا حركيا تحويليا لا ينفي الأصل بل يسهم في استمراره جوهرا قابلا للتجديد، ومعنى هذا أن الامتصاص لا يجمد النص الغائب ولا ينقذه، إنه يعيد صوغه فحسب على وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب بها وبذلك يستمر النص غائبا غير ممحو بدل أن يموت"[3]، وهذا يعني أن الامتصاص هو أعلى درجة من سابقه، وفيه ينطلق الأديب من

---

[1] جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مر: عبد الجليل ناظم، ص79.

[2] أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد دراسة، ص50.

[3] المرجع نفسه، ص54.

الإقرار بأهمية النص الغائب، وضرورة امتصاصه ضمن النص الحاضر كاستمرار متجدد، أي يتم التعامل معه بشكل حركي.

- **القانون الثالث: الحوار** وهو " أعلى مرحلة في قراءة النص الغائب إذ يعتمد النص المؤسس على أرضية عملية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان شكله وحجمه، فلا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار. فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص وإنما يغير في القديم أسسه اللاهوتية ويعري في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية لا علاقة لها بالنقد مفهوما عقلانيا خالصا أو نزعة فوضوية عدمية"[1]، يعتبر هذا الأخير من أرقى مستويات التعامل مع النص الغائب، حيث يعيد الشاعر كتابته على شكل جديد وفق كفاءة فنية عالية، فالتناص الحواري لا يقف عند حدود البنية السطحية للنص الغائب وإنما يعمل على نقده وقلب تصوره.

[1] المرجع نفسه، ص61.

المبحث الرابع: أنواع التناص

1. التناص الديني:

يعد التناص الديني وخاصة التناص من القرآن الكريم، الأكثر شيوعا في قصائد الشعراء، حيث عمد الشعراء إلى القرآن الكريم لتوصيل دلالاتهم للقارئ وتكثيفها من خلال انتقائهم للآيات التي تتناسب وطبيعة القصيدة والمتوافقة والجو النفسي للشاعر.

واللجوء إلى القرآن الكريم أو الكتب السماوية الأخرى، يفجر لدى الشاعر طاقات دلالية وإبداعية جديدة، الأمر الذي يعزز لديهم بناء الرؤى الشعرية، وذلك بالتفاعل مع هذه الكتب المقدسة باقتباس نصوصها يمنح الشاعر بناء نصه الجديد.

التناص القرآني " يكون باقتباس الاديب أو الشاعر نصا من القرآن الكريم، بطريقة مباشرة فيذكره كما هو، أو بطريقة غير مباشرة فيحور أو يغير، ثم يوظف ذلك في سياق نصه الجديد"[1].

وهذا النوع من التناص ليس مجرد اقتباس النص القرآني أو لتزيين القصيدة به، فهدف الشاعر هنا هو استيعاب النص.

واستخدام القرآن الكريم " يشكل الملمح الأشد بروزا في الشعر العربي المعاصر فهو منهل خصب لجميع أنواع التفاعلات النصية، فقد شكل التراث الديني في كل العصور وعند كل الأمم مصدرا سخيا وينبوعا لا ينصب من مصادر الإلهام الشعري الذي يستمد منه الشعراء النماذج والموضوعات والصور الأدبية"[2]. وقد شكل التراث الديني مرجعية دلالية لها حضورها القوي والفعال في القصيدة العربية المعاصرة بخصوصيته وتميزه وقدرته على

---

[1] ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، ص50.

[2] عبد الفتاح داود كاك، التناص دراسة نقدية كنشأة المصطلح ومقاربته ببعض القضايا النقدية القديمة "دراسة وصفية تحليلية"، 2015، ص47.

النهوض بانفعالات المبدع وتجاربه، لأن المعطيات الدينية تشبع الإنسان وترضي رغبته بالمعرفة، بما قدمت من تصورات لنشأة الكون، وتفسير سحره لظواهره المتنوعة.

ومظاهر التناص القرآني قول الشاعر **عبد الرحمن بارود** مذكرا اليهود بعقبى الفساد فيضرب لهم مثلا بقارون وبقوم عاد يقول:

إن قارون كان من قوم موسى أفلا تذكرون عُقبى الفساد

خسفة جلجلت به في طباق الـ أرض فَريًا تفريه حتى المعاد

ما حفظت الدروس يا أخت عاد أين عاد وأين ذات العماد[1].

هذا المعنى مستمد من قوله تعالى: ﴿إِنَّ قَارُونَ كَانَ مِنْ قَوْمِ مُوسَى فَبَغَى عَلَيْهِمْ وَآتَيْنَاهُ مِنَ الْكُنُوزِ مَا إِنَّ مَفَاتِحَهُ لَتَنُوأُ بِالْعُصْبَةِ أُولِي الْقُوَّةِ إِذْ قَالَ لَهُ قَوْمُهُ لَا تَفْرَحْ إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْفَرِحِينَ (76)﴾[سورة القصص/ الآية 76]. وقوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ (6) إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ (7)﴾[سورة الفجر/ الآية 6_7].

2. التناص الأدبي:

يعتبر الموروث الأدبي مصدرا هاما بلجأ إليه الشعراء في بناء قصائدهم وأشعارهم ويأتي التناص مع التراث الأدبي المتمثل في الشعر والأمثال والحكم العربية القديمة معززا ومكثفا لدلالات الكلمات والمعاني التي يطرحها الشعراء من خلال قصائدهم، فالاستعانة ببيت شعر قديم أو حكمة أو مثل عربي يجعل العبارات ذات معانٍ فياضة تزخر بالدلالات وتفتح أكثر من طريق للتأويل والتحليل.

[1] عبد الفتاح داود كاك، التناص دراسة نقدية كنشأة المصطلح ومقاربته ببعض القضايا النقدية القديمة "دراسة وصفية تحليلية"، ، ص48.

فالأدب هو " خلاصة التجربة الشعورية والفكرية والحياتية لأي أمة، تتناقله الأجيال جيلا بعد جيل، مستفيدة من مضامينه ومستلهمة شكله من أجل مواصلة الإنتاج على غراره وتطويره. فالموروث الأدبي على اختلاف مستوياته له حضوره الفعال في القصيدة المعاصرة لقربه من الذات المبدعة والتصاقه بوجدانها، ومعايشته لظروفها... فالتجارب الشعرية والمواقف النفسية التي مرت بها المعطيات الأدبية تراثية شبيهة بالتجارب الشعرية المعاصرة، وهذا التشابه شكل حافزا قويا دفع الشاعر المعاصر للامتياح من الموروث الأدبي باستدعاء شخصياته واستحضار مواقفه وأحداثه واستغلال أبعادها الدلالية، وإمكاناتها الإيحائية في تشكيل رموز أدبية جديدة تحمل أنفاس الماضي وتعبر عن قضايا معاصرة"[1].

والشاعر المعاصر وجد كثيرا من ملامح تجاربه وإبداعاته في التراث الأدبي، حيث استغل ذلك في التعبير عنها بصورة فنية من خلال تركيزه على الجوانب التراثية التي تخدم أدبه، والقضايا التي يريد التعبير عنها وبذلك أصبح الموروث الأدبي أداة معرفية في يد الشاعر المعاصر، مشكلا عنوانا لأفكاره وتصوراته وانفعالاته.

وكنموذج لهذا النوع استدعاء **سميح القاسم** معنى بيت **المتنبي** الذي يهجو به كافور الإخشيدي يقول فيه:

"عائد عائد

وبأية حال يعود إلى حالنا العيد؟

مرتبكا مرة. جامعا مرة.

ذاكرا كاسيا

إنما يقبل العيد في موعد.

[1]حسن البنداري وآخرون، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد 11، 2009، ع2، ص271.

مستعيدا ثياب احتفالاته.

داعيا أمه.

للطعام المعد في غده

يقبل العيد في موعده

بنجوم من الكعك، فثيرها نجمة نجمة[1].

يتضمن النص السابق معنى يت المتنبي وأسلوبه الذي يقول فيه:

عيد بأي حال عدت يا عيد بما مضى أم بأمر فيه تجديد[2].

3. التناص التاريخي:

يعتبر التناص التاريخي " تداخل نصوص تاريخية مختارة قديمة أو حديثة مع النص الفني بحيث تكون منسجمة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في عمله"[3]، إذن التناص التاريخي هو تداخل مجموعة من نصوص تاريخية منتقاة تكون منسجمة ومتناسبة وتفكير المؤلف والحالة التي يريد أن يجسدها ويقدمها في عمله ومن ذلك نص **(جدارية)** للشاعر **محمود درويش** التي يقول فيها:

" هزمتك يا موت الفنون جميعها.

هزمتك ياموت الأغاني في بلاد

الرافدين _ مسلة المصري_ مقبرة الفراعنة،

---

[1] حسن البنداري وآخرون، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص272.

[2] المرجع نفسه، ص272.

[3] المرجع نفسه، ص259.

النقوش على حجارة معبد هزمتك.

وانتصرت، وأفلت من كمائمك،

الخلود..." [1]

يتضح التناص عند الشاعر هنا في استجلاء صفحات من التاريخ المتمثل في حضارة الرافدين وحضارة الفراعنة وما تضم من مسلات وآثار وأحجار ومقابر دالة على ما قدمته هاتان الحضارتان من فن وعلم ومعارف أفادت البشرية.

تعتبر المادة التاريخية موردا معرفيا ودليلا هاما للشاعر للتعبير عن مختلف القضايا والهموم الإنسانية، وإضفاء مختلف القيم التاريخية والحضارية على انتاجاته الأدبية التي تجعلها أكثر حضورا وأشد تأثيرا في الذات المتلقية بما تحمله من قيم روحية ومعرفية وجمالية.

4. التناص الأسطوري:

تعتبر الأسطورة والخرافة من أهم مظاهر الشعر المعاصر، فلقد انصرف إليها الشعراء المعاصرون.

ونعني بالتناص الأسطوري " استلهام الشاعر بعض الأساطير القديمة وتوظيفها في سياق قصيدته لتعميق رؤية معاصرة، ويستلزم هذا الاستلهام إدراك حيثيات التقنية التعبيرية العالية لصناعة الأسطورة، لأنها ميراث الفنون، وبوتقة التجارب الإنسانية الواقعية والمتخيلة المختزنة في اللاشعور الجمعي للمبدعين"[2]، وهذا يعني أن يأخذ الشاعر من الأساطير القديمة ويوظفها في قصيدته بتقنيات تعبيرية، حيث تتضمن وجدانيا جماعيا وتتميز

[1] نعمان عبد السميع متولي، التناص اللغوي نشأته وأصوله وأنواعه، ص151.

[2] حسن البنداري وآخرون، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص281.

بإمكانات كثيرة تتجاوب مع اللاشعور الجمعي والمشاركة الوجدانية للباحثين عن السعادة، وتتجاوب مع وجدان عندما يجسد الواقع الذي يعيش فيه.

لهذا ظلت الأسطورة مصدرا معرفيا دلاليا سخيا في كل عصر، مستغلين فيها كل الطاقات الخارقة وخيالها الواسع الذي لا حدود له، فهي من أهم العناصر التي أتاحت للشاعر العربي المعاصر الإفادة من معطياتها في هذا العصر، وأصبحت جزء لا يتجزأ من تجاربهم الشعرية، تعبر عن هموم الشاعر وواقعه تعبيرا عميقا تساعده على التجسيد.

فعلى الشاعر أن يعي الأسطورة ويعرف كيفية توظيفها " فالأسطورة لها أبعاد دلالية على النص؛ لأن القصيدة تزداد تألقا إذا نجح الشاعر في استثمار دلالاتها، وتوظيف مخزونها المعنوي بحيث تتحول طاقاتها الإيحائية إلى مدلول اصطلاحي أول ينتقل منه الشاعر إلى دلالات ثانية مرتبطة بجربته الحاضرة فإمكانيات أية أسطورة لا يمكن أن تستغل إلا إذا أتيح لها الأديب الذي يفهم مغزاها لتعليق حالته عليها"[1].

من أهم الشعراء الذين لجأوا إلى توظيف الأسطورة في شعرهم **بدر شاكر السياب**، حيث نجد قصائده تزخر بكم هائل من الصور الأسطورية، التي رأى فيها رمزا لحالته الشخصية أو حالة مجتمعه تجسيدا لحياتهم المعاشة بلغة أسطورية، ومن أهم الأساطير التي تأثر بها أسطورة **السندباد** التي يقول فيها:

هو لن يعود.

رحل النهار

فلترحلي، هو لن يعود

الأفق غابات من السحب الثقيلة والرعود

[1] حسن البنداري وآخرون، التناص في الشعر الفلسطيني، ص 282.

الموت من أثمارهن وبعض أرمدة النهار

الموت من أمطارهن وبعض أرمدة النهار

الخوف من ألوانهن وبعض أرمد النهار.

رحل النهار

رحل النهار"[1].

5. تناص التراث الشعبي:

وهو أن يلجأ الشاعر إلى الموروث الشعبي وحكاياته ويوظفها في قصائده، ويقصد به " توظيف القص الشعبي، والحكايات القديمة، والموروث الشعبي بمعنى أن يستعين الشاعر بالموروث الشعبي، وما يضمه من حكايات، ويضمن فكرتها وأجزائها في ما يكتب من قصائد"[2].

نجد ذلك ما وظفه الشعراء في قصائدهم من أمثال وتعبيرات وحكايات وأغاني شعبية وهذا يدل على حب الشاعر وارتباطه بتراث أمته، ومن أمثلة ذلك قول **توفيق زياد** في قصيدة **(رمضان كريم)** يقول:

" وعلى حدة يجلس بعض السمار

يتمنون ويبنون

قصورا... في الريح

ويقول فتى

---

[1] بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية كاملة، دار العود، بيروت، المجلد01، 1971، ص356.

[2] نعمان عبد السميع متولي، التناص اللغوي نشأته وأصوله وأنواعه، ص168.

آه... لو عندي مصباح علاء الدين.

لفركته حتى يأتي العملاق

قدامي يرتعش المسكين

طلبي متواضع: ألف جنية صفراء

مهر (سعاد) ساحرتي السمراء"[1].

ففي هذا النموذج يستعين الشاعر بالحكاية الشعبية علاء الدين والمصباح السحري التي يعرفها الجميع وكيف أن العملاق الذي يخرج من المصباح يحقق للمرء ما يتمنى.

[1]نعمان عبد السميع متولي، التناص اللغوي نشأته وأصوله وأنواعه، ص168، 169.

الفصل الثاني:

دلالات التناص في ديوان

"تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_ لعلاوة كوسة

المبحث الأول: أنواع التناص وآلياته في ديوان تهمة المتنبي _ الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_ نماذج مختارة

أ. التناص الديني:

يعتبر الموروث الديني من أهم المصادر التي استلهم منها الكتاب والشعراء المعاصرون مواضيعهم الشعرية والنثرية وأسقطوها على أعمالهم الإبداعية لارتباطه الوثيق بالوجدان الإنساني ولتأثيره الكبير في نفوسهم لما له من قدسية ولصق تجارب شخصياته كالأنبياء بحسب اعتقاد أصحابها " فمن بين الاستخدامات التراثية نجد أن توظيف النصوص الدينية يعد من أنجح الوسائل وذلك لخاصية جوهرية في أن النصوص تلتقي مع طبيعة البشر نفسه وهي مما ينزع الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا كان دينيا أو شعريا"[1]، إذن يعتبر التراث الديني مصدرا راسخا من مصادر الإلهام الشعري، حيث يستمد منه الشعراء نماذج وموضوعات أدبية.

– التناص في القرآن الكريم:

يعتبر القرآن الكريم المرجع الأول، والنص السامي المقدس الذي يلجأ إليه معظم الشعراء فهو يفيض بالصياغات الجديدة والمعاني المبتكرة التي تعكس حقائق النفوس، فالاقتباس منه يشكل تفاعلا خلاقا تنتج عنه أشكال فنية تطرب له الأسماع وتطمئن لها القلوب.

فالتناص الديني هو تداخل النصوص مع نصوص دينية معينة وذلك عن طريق الاقتباس والتضمين من القرآن الكريم، أو من الحديث النبوي الشريف، فالقرآن كتاب

[1] صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مركز الحضارة العربية، ط2، القاهرة، 2002، ص43.

المسلمين ودستور البشرية ووحي من السماء أنزل على خاتم الأنبياء محمد صلى الله عليه وسلم، فأنار السبيلا وبيّن الطريق المستقيم.

وظف الشاعر "علاوة كوسة" النصوص القرآنية لأنها من أهم المصادر التي ينهل ويعبر بها أغلب الشعراء في كتاباتهم الإبداعية ودواوينهم الشعرية، فالتناص القرآني يجعل الشاعر يميل بلغته صوب آفاق التعبير، وذلك بالإشارة، والإيحاء، فالإشارة القرآنية تغني النص وتكسبه كثافة تعبيرية وتعطيه تطابقا بين وظيفة الإشارة وسياق المعاني.

وفيما يلي استعراض لأهم نماذج التناص في ديوان "تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة_" وسنوضحها كالآتي:

يقول علاوة كوسة في قصيدته (تهمة المتنبي):

قد مر عامٌ... ثم عاااااااام..

سبع عجاف

ما ترى يا صاحبي يوم التقى الجمعان

يسأل بعضهم بعضا

تفاصيل الرؤى سرا

فجند خلف أسوار المدينة

لا ينام[1].

[1] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_شعر، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة، د ط، د ت، ص5، 6.

فالشاعر هنا يعيد كتابة النص القرآني الغائب، ويوظفه توظيفا فنيا بطريقة امتصاص لمضمون سورة يوسف، واستحضار لبعض دوالها اللغوية في قوله تعالى: ﴿ وَقَالَ ٱلْمَلِكُ إِنِّيٓ أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَٰتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنۢبُلَٰتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٍ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْمَلَأُ أَفْتُونِى فِى رُءْيَٰىَ إِن كُنتُمْ لِلرُّءْيَا تَعْبُرُونَ﴾[يوسف/ 43]

ومن قوله تعالى:﴿ يُوسُفُ أَيُّهَا ٱلصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِى سَبْعِ بَقَرَٰتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعِ سُنۢبُلَٰتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٍ لَّعَلِّىٓ أَرْجِعُ إِلَى ٱلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَعْلَمُونَ﴾[يوسف/ 46]

يمتص الكاتب هذه الآيات إشاريا ودلاليا، ثم يكتبها مرة أخرى بطريقة تخدم رؤيته للشعر وقد وردت في سياق قصة سيدنا "يوسف عليه السلام" حين طلب منه الملك تفسير رؤياه فاستعار الكاتب هذه الجملة، حيث كاد النص أن يكون نفسه لفظا ومعنى حيث تلاحم النص الأصلي مع نص الشاعر ليكون معنى جديدا، ويمنح الخطاب الشعري بعدا من القداسة والترميز.

وفي قول الشاعر:

ما ترى يا صاحبي يوم التقى الجمعان

يسأل بعضهم بعضا

تفاصيل الرؤى سرا

فجند خلف أسوار المدينة

لا ينام[1].

يحيلنا إلى الآية القرآنية من قوله تعالى: ﴿إِنَّ ٱلَّذِينَ تَوَلَّوْا۟ مِنكُمْ يَوْمَ ٱلْتَقَى ٱلْجَمْعَانِ إِنَّمَا ٱسْتَزَلَّهُمُ ٱلشَّيْطَٰنُ بِبَعْضِ مَا كَسَبُوا۟ وَلَقَدْ عَفَا ٱللَّهُ عَنْهُمْ إِنَّ ٱللَّهَ غَفُورٌ حَلِيمٌ﴾[آل عمران/ 155]

[1] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_ ، ص6

قال أبو جعفر: يعني بذلك جل ثناؤه: إن الذين ولوا عن المشركين من أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم يوم أحد وانهزموا عنهم، وقوله (يوم التقى الجمعان) يعني يوم التقى جمع المشركين والمسلمين بأحد.

وفي القصيدة نفسها يقول:

أنا لست يوسف يا أبي..

أنا لست يوسف يا أبي

مذ مزّقت قمصان أمّي من أمام.. [1].

استحضر هنا "علاوة كوسة" من النص الغائب قوله تعالى: ﴿وَاسْتَبَقَا ٱلْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُۥ مِن دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَا ٱلْبَابِۚ قَالَتْ مَا جَزَآءُ مَنْ اَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوٓءاً اِلَّآ أَنْ يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ اَلِيمٌۚ﴾[يوسف/25]

ففي الآية الكريمة (وقدَّت قَميصه) أي: فشقته (من دُبُر) أي: من خلف فلما خرجا لقيا العزيز، أما في قول الشاعر (مذْ مزِّقت قمصان أمي من أمام) أحدث توظيفا بالقلب في هذه العبارة باستدعائه للآية القرآنية في سورة يوسف، حيث حول معناها وغير ألفاظها، والمقصود بكلامه أن حالته ليست كحال يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز وإنما جسد الحادثة مع أمه.

وفي قوله: أنا ما ادعيت نبوة

لكن مرضعتي الحنون

_ لحاجة في نفسها_

[1] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟ ، ص6.

قد نكرت في شقّ صدري

واجتثاث أحبتي

قبل الفطام.. [1].

في البيت الثالث من المقطوعة (_ لحاجة في نفسها_) جاء متناصا مع الآية القرآنية من قوله تعالى: ﴿وَلَمَّا دَخَلُواْ مِنْ حَيْثُ أَمَرَهُمْ أَبُوهُم مَّا كَانَ يُغْنِى عَنْهُم مِّنَ ٱللَّهِ مِن شَىْءٍ إِلَّا حَاجَةً فِى نَفْسِ يَعْقُوبَ قَضِيهَا وَإِنَّهُۥ لَذُو عِلْمٍ لِّمَا عَلَّمْنَـٰهُ وَلَـٰكِنَّ أَكْثَرَ ٱلنَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ﴾[يوسف/ 68]

وردت هذه الآية حين طلب النبي يعقوب من أبنائه دخول مصر من أبواب متفرقة. وقد اختلف أهل التفسير في معرفة الحاجة التي كانت في نفس يعقوب، حيث استخدم الشاعر العبارة نفسها مع إجراء تغيير طفيف في معنى العبارة ولفظها بقوله _لحاجة في نفسها_ أي في نفس أمه، وهو تعبير اصطلاحي جرى مجرى المثل وشاع استعماله بهذا المعنى المستفاد من القرآن الكريم، وهذه التعبيرات إفرازات لتجارب الحياة وهي تختلف من مجتمع لآخر.

وفي قوله: (قد فكرت في شق صدري... قبل الفطام)، هذا القول يحيلنا مباشرة إلى حادثة شق صدر الرسول عليه الصلاة والسلام، وهو تناص مع سورة الشرح في قوله تعالى: ﴿أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ (1) وَوَضَعْنَا عَنكَ وِزْرَكَ(2)﴾[الشرح/ الآية 1، 2].

إن أكثر كتب التفاسير تقول أن الله عز وجل قد بعث بجبريل إلى محمد فشرح صدره أو بالأحرى شق صدره وأخرج قلبه فغسله وطهره بماء زمزم، والملاحظ أن الشاعر يمتص معنى الآية الكريمة ويصوغها في مضمون فكري جديد، ألا وهو أن أمه لحاجة في نفسها وبتفكيرها قامت بإخراج واجتثاث أحبته من قلبه، وكأن الشاعر هنا غير راض عن حالته، فعند قراءتك لقصيدته نجد أن تعبيره لا يخلو من نبرة الحزن والألم والأسى.

[1] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_، ص7.

استحضر علاوة كوسة في شعره شخصية النبي نوح عليه السلام الذي يرمز للبحث عن المصير، فقد ارتبط اسمه ارتباطا وثيقا بالسفينة ويتجلى ذلك في قول الشاعر:

أنا ما ادعيت نبوة

لكنني لما ركبت سفينتي

وحدي..

وكانوا كلهم مثنى..

ذكرت أحبتي..

أبكي..

تضاحكت الجراح بمد معي

ولمحت أحلامي يلملمها الحطام

وتراءى لي طيف التي..

سكنت هنااااا

لعبت هنااااا

رسمت هناا

وهنااك في حضن الرّدى

أمست تناااام.. [1].

[1] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_ ، ص8.

وهنا تناص مع قوله عز وجل في سورة هود: ﴿ حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَ اَمْرُنَا وَفَارَ ٱلتَّنُّورُ قُلْنَا ٱحْمِلْ فِيهَا مِن كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَن سَبَقَ عَلَيْهِ ٱلْقَوْلُ وَمَنْ اٰمَنَّۚ وَمَآ ءَامَنَ مَعَهُۥٓ إِلَّا قَلِيلٌ (40)﴾[هود/ الآية 40]، أنزل الله هذه الآية في قوم نوح إيذان معاقبتهم بالغرق في الطوفان، فالطوفان كان عقابا لقومه، حين أغرقهم الله لعدم امتثالهم لأمره ولتجبرهم وكبريائهم، لذلك طلب من نوح عليه السلام أن يحمل في سفينته من كل زوجين اثنين بمعنى من كل صنف من المخلوقات اثنين: ذكر وأنثى.

فالشاعر رأى أنه أيضا سيغرق في طوفان القلق والحزن لركوبه السفينة لوحده، حيث قام بتوظيف الإشارة القرآنية "السفينة" بكل ما تحمله من دلالات النجاة من الهلاك والعذاب فالشاعر امتص معنى الآية لكي ينقل لنا معاناة الوحدة والعزلة.

ففي قوله: وحدي..

وكانوا كلهم مثنى..

ذكرت أحبتي..

أبكي..

استعمل الشاعر في هذه المقطوعة تقنية الحذف والتقطيع للكتابة روجت للنص المقروء كبديل عن النص المسموع، حيث قدم مقطعه على شكل عناصر مفردة لا تكتمل معنويا تاركا إياها ترسم مشهدا ذهنيا غير محدود يختلف باختلاف المتلقين متبوعة بنقاط حذف لفتح النص على مجال دلالي غير محدود.

وأيضا في قوله: سكت الكلاااااام

سكت الكلاااااام

س..

ك..

ت..

ا..

ل..

ك..

ل..

ا..

م. [1]

وهذا النمط من الكتابة الشعرية لا يؤثر في السامع بقدر ما يؤثر في القارئ بل إن إيحاء هذا النمط موجه إلى القارئ دون السامع، فإن عين القارئ تقع على الحذف فتحيله إلى دلالات كما تحيل المقطع المسكوت عنه إلى متخيل من الكلام الذي لا تستطيع الأسطر أن تحصره، ولا يمكن للغة أن تعبر عنه، أو هناك كلام لا يمكن للشاعر أن يبوح به.

إن التمزيق النفسي الذي حصل في كلمة (سكت الكلاااااام) يحيل إلى التمزيق النفسي والضياع الذي يعانيه الشاعر وذلك من خلال تجزأة ألمه الذي ظل أسيرا ولم يستطع البوح به إلا عن طريق صمته القاتل.

كما نجد علاوة كوسة يلجأ إلى التناص مع أسلوب القرآن ولغته حين يلجأ لاستعارة الهيكلة القرآنية المتميزة في قوله:

[1] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟ ، ص9.

... ألف.. ولام..

والميم في عين الذي أنطقوه بمهده

قطعت يدي

وتحملت عبء الصيام!!!

ولدي تكلم..

ولدي تكلم

قل لهم:

إني هداك..

إني الشريفة والعفيفة والملاك..

إني الكسيرة.. والأسيرة

والرزينة في ارتباك

إن جئت مني

لم أجئ يوما أباك[1].

يتضح من خلال هذا النص استعارة الشاعر للأسلوب القرآني، حيث استهل مقطوعته بالأحرف المقطعة التي يفتتح بها القرآن الكريم، لما لهذه الأحرف من تأثير نغمي مميز، إضافة إلى قدسيتها ووقعيتها، وقد جاءت الأحرف (ألف ولام وميم) متسقة في قوله تعالى: ﴿الٓمٓ ذَٰلِكَ ٱلۡكِتَٰبُ لَا رَيۡبٞۛ فِيهِ هُدٗى لِّلۡمُتَّقِينَ ﴾[سورة البقرة/ الآية 1]

[1] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_ ، ص10.

كما استعار أيضا الأسلوب القرآني مدركا مدى تأثر الموسيقى القرآنية في وجدان الجماهير والقراء .

في المقطوعة نفسها يقول: (والميم الذي أنطقوه بمهده... ولدي تكلم) هذه العبارة تحيلنا مباشرة إلى قصة سيدنا عيسى ابن مريم عليهما السلام حين بشرها جبريل بأن الله سيكرمها من بين نساء العالم بابن مبارك اسمه عيسى، وأنه سيكون نبيا كما أخبرها أنه سيتكلم وهو في المهد فاتهمت مريم بأنها صارت امرأة فاسقة وأنها لمست رجلا غريبا من دون زواج، فأجابت مريم بالإشارة إلى ابنها وإخبارهم بأن يكلموه فغضب الرهبان منها ظنا منهم أنها تستهزأ بهم بطلبها أن يكلموا الرضيع حينها أنطق الله عيسى من المهد وتكلم عن نبوته قائلا: ﴿قَالَ إِنِّي عَبْدُ ٱللَّهِ ءَاتَىٰنِيَ ٱلْكِتَٰبَ وَجَعَلَنِي نَبِيًّا (29)﴾[سورة مريم/ الآية 29].

يمتص الشاعر معنى الآية المباركة، فقد أجرى عليها تغييرا على مستوى اللفظ والمعنى وإذا تتبعنا الأمر الذي يريده الشاعر نرى أنه فجر دلالات عميقة في النص تولد غموضا لدى القارئ فلا يستطيع تحديد المعنى الذي يريده الشاعر.

وأيضا في قوله: (قل لهم.... لم أجئ يوما أباك...) تناصّها من الآية القرآنية في سورة مريم، يقول الله عز وجل:﴿ قَالَتۡ إِنِّيٓ أَعُوذُ بِٱلرَّحۡمَٰنِ مِنكَ إِن كُنتَ تَقِيّٗا (17) قَالَ إِنَّمَآ أَنَا۠ رَسُولُ رَبِّكِ لِأَهَبَ لَكِ غُلَٰمٗا زَكِيّٗا (18) قَالَتۡ أَنَّىٰ يَكُونُ لِي غُلَٰمٞ وَلَمۡ يَمۡسَسۡنِي بَشَرٞ وَلَمۡ أَكُ بَغِيّٗا (19)﴾[سورة مريم/ الآية 18، 19]

تماهى هذا المقطع مع دلالات الآية الكريمة، واكتسى مقطوعته بعبارات قرآنية موحية زادت معناه رونقا وجمالا ونغما.

يقول علاوة كوسة: لا وقت لي

حتى أعيد الروح للأطيار

في عز الممات..

أو أقنع الحوت المسافر في الظلام بجثتي..

أني على قيد الحياة!!!

ما بين أعماق .. وآفاق..

تظل معلقا يا ابن التي..

يا ابن التي..

ما عاد يفهمها اللوات..

ما عاد يشبهها اللوات.. [1].

تتناص الأبيات مع قصة سيدنا يونس عليه السلام عندما ذهب مغاضبا بسبب قومه ركب السفينة فلجت بهم وكادوا يغرقون فاشتوروا فيما بينهم على أن يقترعوا فمن وقعت عليه القرعة ألقوه من السفينة ليتخففوا منه فوضعت القرعة على نبي الله يونس عليه السلام، فأعادوها ثانية وثالثة فوقعت عليه، ألقي في البحر فبعث الله حوتا عظيما فالتقمه وأمره الله تعالى ألا يأكل له لحما ويهشم له عظما فليس لك برزق فأخذه فطاف به البحار كلها فاستقر في جوف الحوت.

يتناص الشاعر من الآية القرآنية الحالة النفسية والغم الذي استحوذ داخله فأخذ من ظلمة البحر وظلمة الحوت وظلمة الليل طريقة ووسيلة للتعبير عن ما يكنه داخل وجدانه. ودليل ذلك قوله تعالى: ﴿ وَذَا ٱلنُّونِ إِذ ذَّهَبَ مُغَٰضِباً فَظَنَّ أَن لَّن نَّقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَىٰ فِى ٱلظُّلُمَٰتِ أَن لَّآ إِلَٰهَ إِلَّآ أَنتَ سُبْحَٰنَكَ إِنِّى كُنتُ مِنَ ٱلظَّٰلِمِينَ (86)﴾[يونس/ الآية 86]

نجد هنا الشاعر قد استخدم وتقنص هذه التعابير القرآنية لزيادة الصبغة الفنية والجمالية وإضفائها على الأسلوب، وكذا تعميق دلالات الحزن والألم.

[1] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_ ، ص11، 12.

وفي قول الشاعر: لا وقت لي..

كي يصلبوني في مرتين

فمرة ..

في جبتي إثمي..

وإثم الذئب يمحوه الإمام!!!

أو مرة..

لما تدور الأرض دورتها..

وتعرف أنه..

قد مر عام..

ها مر عام..

لا وقت لي

حتى أصحح سمرتي..

وأنا المسيء إلى الفصاحة.. والبلاغة.. والكلام..

إني أسأت إلى يدي البيضاء

حين مددتها للريح استجدي الغمام..

إني أسأت إلى الحمامات اللواتي حرسنني.. في خلوتي.

ووهبنني بعض الأمان..

أسفي على من قد أساء إلى الحمام[1].

في البيت الثاني من المقطوعة اقتبس الشاعر من الآية القرآنية لفظة يصلبوني، والتي جاءت مسايرة لتعبير الشاعر، نجدها في قوله تعالى: ﴿وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ ۖ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَٰكِن شُبِّهَ لَهُمْ ۚ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِّنْهُ ۚ مَا لَهُم بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ ۚ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا ۖ ﴾[النساء/ 156]

قام الشاعر باستحضار بعض دوال ومدلولات النص القرآني من هذه الآية الكريمة فالأبيات تعيد للأذهان قصة صلب المسيح والتي تنطبق على حال الشاعر الذي أصبح ذلك المسيح الذي صلب على يد أعدائه غير أن الصلب هذه المرة كان على يد أحبته.

في المقطوعة نفسها يقول: (إني أسأت إلى يدي البيضاء) يتناص من الآية الكريمة ﴿وَاضْمُمْ يَدَكَ إِلَىٰ جَنَاحِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ آيَةً أُخْرَىٰ ﴾[طه/ الآية 21]، يقول تعالى ذكره في معنى الآية: واضمم يا موسى يدك، فضعها تحت عضدك، والجناحان هما اليدان، وكذلك روي الخبر عن أبي هريرة أما أهل العربية فإنهم يقولون هما الجناحان.

ذكر أن موسى عليه السلام كان رجلا آدم، فأدخل يده في جيبه ثم أخرجها بيضاء من غير سوء، من غير برص، مثل الثلج، ثم ردها، فخرجت كما كانت على لونه.

نلحظ هنا تكرار النص الغائب من دون تغيير، أي أن الشاعر اكتفى بإعادة النص مثلما هو، وقام بإجراء تعديل طفيف لا يمس جوهر المعنى وهذا راجع إلى أن النص القرآني يحظى بقداسة واحترام أكثر من باقي النصوص وهذا ما يطلق عليه بالاجترار.

يقول الشاعر في قصيدته "الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟"

كان بيني وبينك يا جنتي خطوتان!!!

[1] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_ ، ص12، 13.

حينما همّ بي الشوق يممت شطرك يا قبلتي خائفا...

عسعس الليل في مقلتي[1]

يستدعي الشاعر قوله تعالى: ﴿وَالَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ ﴾[التكوير/ الآية17].

امتص الشاعر معنى الآية الكريمة، ونجده وظفها توظيفا بالقلب مع إجراء تغيير في المعنى، غرضه امتصاص لدلالات الآية ثم اكسابها معنى عكسي يربك المتلقي.

في القصيدة نفسها يقول: فيا.. جنتي المشتهاة..

إذا كان _ يرضيك شوقي _

ادخلي في دمي..

وادخلي في هواي

ادخلي جبتي..

إنني ما استطعت إليك سبيلا

فلا تتركني عاشقا..

في مهب العذاب.. [2].

يتناص هذا المقطع في قصيدة الشاعر مع قوله تعالى: ﴿فَادْخُلِي فِي عِبَادِي وَادْخُلِي جَنَّتِي﴾[الفجر/ 32]

حدثنا بشر، قال: عن قتادة، قوله (فادخلي في عبادي) قال ادخلي في عبادي الصالحين (وادخلي جنتي) ادخلي في طاعتي وادخلي جنتي.

---

[1] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟ _ ، ص20.

[2] المصدر نفسه، ص25، 26.

نلحظ هنا تكرار النص الغائب من دون تغيير، أي أن الشاعر اكتفى بإعادة النص مثلما هو، وقام باستعمال القاموس القرآني من أجل إضفاء صبغة جمالية في أسلوبه، وهذا ما يسمى بالاجترار.

في المقطوعة نفسها يقول: (انني ما استطعت إليك سبيلا) تناص الشاعر هذا المقطع من قوله تعالى: ﴿فِيهِ ءَايَـٰتُۢ بَيِّنَـٰتٌ مَّقَامُ إِبْرَٰهِيمَ ۖ وَمَن دَخَلَهُۥ كَانَ ءَامِنًا ۗ وَلِلَّهِ عَلَى ٱلنَّاسِ حِجُّ ٱلْبَيْتِ مَنِ ٱسْتَطَاعَ إِلَيْهِ سَبِيلًا ۚ وَمَن كَفَرَ فَإِنَّ ٱللَّهَ غَنِىٌّ عَنِ ٱلْعَـٰلَمِينَ﴾[آل عمران/ الآية 97].

يقصد الله تعالى في الآية الكريمة الحج، ومن دخل هذا البيت أمن على نفسه فلا يناله أحد بسوء وقد أوجب الله على المستطيع من الناس في أي مكان قصد هذا البيت، أما علاوة كوسة نجد أنه يقصد بجبته محبوبته فيناديها للدخول في دمه وهواه وجبته لأنه لم يستطع الوصول إليها فهو يراها باليت الآمن على نفسه.

إذن استخدم هنا الشاعر مع النص الغائب أسلوب الحوار الذي تؤدي الألفاظ والكلمات فيه أدوارا متفاوتة، محاولة منه كسر الجمود الذي يغلف الأشكال.

وفي قصيدة "**قارئ الكف**" يقول:

تسأل الكف في منتهى الصحو

عن قارئ لا يفكر حين يطول به الليل

أنّى يجيء الصباح

يسأل النجم عن عاشق

لا يمد يدا ليد صافحته "أميرا"

وأنكرت "الماء".. و"الدمع" و"الريح"

لما تبقى وحيدا بجبّه _يا ربنا_

"في مهب الرماح"

يسأل النجم عن هدهد

يتم الشمس

هرب بلقيس من حلمها[1].

استدعى هنا الشاعر قصة سيدنا سليمان عليه السلام مع الهدهد الذي كان سببا في دخول ملكة سبأ بلقيس للإسلام، وهو تناص مع قوله تعالى: ﴿وَتَفَقَّدَ ٱلطَّيۡرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَآ أَرَى ٱلۡهُدۡهُدَ أَمۡ كَانَ مِنَ ٱلۡغَآئِبِينَ﴾[النمل/ الآية 20]

في النص الغائب الهدهد كان سببا في دخول الملكة سبأ للإسلام، أما في النص الحاضر الهدهد كان سببا في دخول حالة الشاعر في حزن تاركا إياه عاشقا مثخنا بالجراح.

نلحظ هنا أن علاوة كوسة استخدم طريقة الحوار وعكس معنى النص الغائب، فالهدهد في الآية الكريمة يهدف إلى الخير والأمل والإيمان، بينما في النص الحاضر يهدف إلى زرع الحزن واليُتم في نفسية الشاعر.

وفي القصيدة نفسها يقول: لما سرى لم تكن بيميني عصاي[2].

وهذا يتناص مع الآية الكريمة ﴿وَمَا تِلۡكَ بِيَمِينِكَ يَٰمُوسَىٰ﴾[طه/ الآية 16]، فمعنى الآية وما هذه التي في يمينك يا موسى؟ أما في النص الحاضر جاء المعنى عكسي؛ لم تكن بيمينه عصاه.

---

[1] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_ ، ص29، 30.

[2] المصدر نفسه، ص 30.

امتص الشاعر هنا دلالات الآية، ثم أكسبها معنى جديدا مغايرا لمضمون الآية الكريمة فالشاعر استطاع امتصاص المعنى بحذقه، وعرض الصياغة التي يريد من خلالها إيصال المعنى الذي يقصده إلى المتلقي.

يتابع علاوة كوسة استثماره للنص القرآني في قصائده، فيقول في قصيدته "مقام الرؤى":

ألف وباء.. ألف وباء..

اقرأ

اقرأ

اقرأ كتابك يا "يتيم الدهر"

تنفتح السماء

إني رأيت الفلك مدسورا على كتفيك مثنى يا وحيد الغار.. [1].

يتناص هذا المقطع في قصيدة الشاعر مع قوله تعالى: ﴿اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ ۝﴾[العلق/ 1]، بمعنى اقرأ القرآن مفتحا باسمه سبحانه وتعالى أو مستعينا به الذي خلق (أي الذي له الخلق أو الذي خلق كل شيء). فقد وظف الشاعر نصا قرآنيا هو الآية الأولى من سورة العلق توظيفا لافتا للنظر؛ حيث كان حضور فعل الأمر الذي بدأ به نداء الإسلام في غار حراء "اقرأ".

اجتر الشاعر النص الغائب من دون تغيير واكتفى بإعادة النص مثلما هو وقام بإجراء تعديل طفيف لا يمس جوهر المعنى، وهذا راجع إلى أن النص القرآني يحظى بقداسة واحترام أكثر من باقي النصوص.

(1) علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_، ص37.

ويقول أيضا: وارتعاش التين والزيتون في بلد أمين من ورااااء..

ما بين أوردة الجحيم وجنتين وبهجة محروسة بيضاء[1].

انتصها من كتاب العزيز الحليم: ﴿وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ (1) وَطُورِ سِينِينَ (2) وَهَـٰذَا الْبَلَدِ الْأَمِينِ(3)﴾[التين، الآية 1،2،3]، التين (هو التين المعروف) وكذلك الزيتون أقسم الله بها تين الشجرتين لكثرة منافع شجرهما وثمرهما ولأن سلطانهما في أرض الشام محل نبوة عيسى ابن مريم عليه السلام، وهذا البلد الأمين هي مكة المكرمة محل نبوة الرسول صلى الله عليه وسلم فأقسم تعالى بهذه المواضع المقدسة التي اختارها وانبعثت منها أفضل النبوات وأشرفها.

استخدم الشاعر هذه العبارة (وارتعاش التين والزيتون في بلد أمين من ورااااء..) من الآية القرآنية مع إجراء تغيير في اللفظ والمعنى، الأمر الذي يريده الشاعر إرباك المتلقي وترك المجال له في تجسيد خياله وأفكاره.

وفي القصيدة نفسها يقول:

تواري سبع جمرات بصدرك إذ رميت وما رميتَ

وربما كنت اكتويت وما بكيت على مضاع

مثلما تبكي النساء..

ورأيت مريم تستعير الخلد من ضلعيك

والجنات حين تجيئها حواء

والتفاح والجسد القديم[2].

---

[1] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_ ، ص38

[2] المصدر نفسه، ص179.

البيت الأول من المقطوعة جاء متناصا مع الآية القرآنية: ﴿فَلَمْ تَقْتُلُوهُمْ وَلَٰكِنَّ ٱللَّهَ قَتَلَهُمْۖ وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَٰكِنَّ ٱللَّهَ رَمَىٰۖ وَلِيُبْلِيَ ٱلْمُومِنِينَ مِنْهُ بَلَآءً حَسَناًۚ إِنَّ ٱللَّهَ سَمِيعٌ عَلِيمٌۖ﴾[الأنفال/ 17].

استعمل هنا الشاعر توظيفا بالقلب، ففي الآية الكريمة جاء قوله تعالى: (وما رميت إذ رميت) في حين الشاعر عكس الآية وقال (إذ رميت وما رميت)، حدث هنا تغيير في معنى الآية، فهو يأخذ دلالات الآية ويكسبها معنى عكسي جديد.

وفي المقطوعة نفسها:

والجنات حين تجيئها حواء

والتفاح والجسد القديم

استلهم الشاعر أبياته من قصة آدم وحواء وسبب خروجهم من الجنة، فيتناص قوله مع سورة البقرة في قوله تعالى: ﴿وَقُلْنَا يَٰٓـَٔادَمُ ٱسْكُنَ اَنتَ وَزَوْجُكَ ٱلْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَداً حَيْثُ شِئْتُمَاۖ وَلَا تَقْرَبَا هَٰذِهِ ٱلشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ ٱلظَّٰلِمِينَۖ﴾[سورة البقرة/ 34].

تحيلنا هذه الآية إلى بداية خطيئة الإنسان، وذلك من خلال الخطأ الذي وقع فيه سيدنا آدم وزوجته حواء عليهما السلام بسبب إغواء الشيطان لهما.

فهذا إذا لملمت خيوطه يكون إحساسا بأن علاوة كوسة يتحرك في جو قصة آدم عليه السلام يوم كان في الجنة وحرمت عليه شجرة معينة ولكنه حين غوى كانت شقاوته، ومن ثم كان هبوطه إلى الأرض، وهكذا كان الحال بالنسبة للشاعر.

يواصل الشاعر استلهامه من القرآن الكريم، ففي قصيدته "سبع شداد" تحيلنا من عنوانها إلى أن علاوة كوسة انتصها من سورة النبأ في قوله تعالى: ﴿وَبَنَيْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعاً شِدَاداً ﴾[النبأ/ الآية 12]، أي سبع سماوات في غاية القوة والصلابة والشدة، وقد أمسكها الله بقدرته وجعلها سقفا للأرض فيها عدة منافع لهم.

أما الشاعر فقد انتص من الآية الكريمة اللفظ والمعنى وجعلها عنوانا لقصيدته، لكنه غير مضمون الآية بشكل كلي، حيث تناهى به الأمر إلى تقديس وتمجيد رجالات وأبطال الجزائر وتأثره بهم. ومثال ذلك قول الشاعر:

جاء يمشي ضحوكا

إلى المقصلة!!!

يحمل النار في ناظريه

وفي ثغره سنبله!!!

تأكل الطير من راحتيه

ومن دمه ترتوي المشتلة!!! [1].

وفي قصيدته "حكاية الجب" يقول:

بالأمس زعزعني الحنين

وقد رأيت الشمس

والقمر "المورد"

والكواكب

.. كالمصابيح الكسيرة في الظلام

بالأمس حركني الحنين..

فجئت من أقصى المدينة

[1] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_ ، ص56.

باحثا

عن إخوة لي ضيعوني... ذات عام[1].

جاءت الأبيات الأولى في القصيدة متناصة مع سورة يوسف في قوله تعالى: ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَٰٓأَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَٰجِدِينَ﴾[يوسف/ الآية 4]، في الآية رأى يوسف عليه السلام هذه الرؤيا فقصها على أبيه، فحلم الصغير يوسف سجود الكواكب والشمس والقمر له، فحلمه قد تحقق في النهاية عندما أصبح وزيرا وسجد له أبويه وإخوته، لذلك نرى الشاعر علاوة كوسة قد ربط قصته على كونها إحدى عشر كوكبا حدث في حياته برؤيا يوسف وإخوته الإحدى عشر.

وفي المقطوعة نفسها يقول:

فجئت من أقصى المدينة

باحثا.

وقوله هذا يتناص مع قوله تعالى: ﴿وَجَآءَ مِنْ أَقْصَا ٱلْمَدِينَةِ رَجُلٌ يَسْعَىٰ قَالَ يَٰقَوْمِ ٱتَّبِعُوا۟ ٱلْمُرْسَلِينَ﴾[ياسين/ 19]، ومعنى الآية وجاء من أقصى المدينة رجل مسرع (وذلك حين علم أن أهل القرية هموا بقتل الرسل أو تعذيبهم) قال: يا قوم اتبعوا المرسلين إليكم من الله اتبعوا الذين لا يطلبون منكم أموالا على إبلاغ الرسالة وهم مهتدون فيما يدعونكم إليه من عبادة الله وحده. وفي هذا بيان فضل من سعى إلى الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر. أما الشاعر فقد نسب نفسه في مكان الرجل ونلحظ ذلك في لفظة "فجئت"، وقد وظف علاوة كوسة هذا التعبير القرآني لزيادة الأسلوب جمالا، كما نجد هناك علاقة تربط النص القرآني بحالة الشاعر، لأن كلاهما يسعى إلى تحقيق طموحاته.

[1] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_، ص75.

مما سبق يتبين لنا ديوان علاوة كوسة كان زاخرا بالتناصات القرآنية، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على تشرب الشاعر لنصوص القرآن الكريم، وفهمه لدلالاته ومعانيه، وقدرته على توظيف قصصه وشخصياته وأسلوبه في كتابة أشعاره.

ب. التناص الأدبي:

إن لجوء الشعراء في العصر الحديث إلى الموروث الأدبي وخاصة الشعر أمر طبيعي ذلك لأنه من المستحيل عليهم تجاوز كل ما قيل مسبقا، والبدء من اللامكان أو اللاشيء علاوة على أن ذاك الموروث يكاد يكون قد طرق كل ما يخطر على بال شاعر أو إنسان من مواضيع، وقد تتشابه مشارك الشعراء ومعتقداتهم وهموم حتى مع اختلاف الأزمنة والأمكنة فتتآلف أصواتهم في التعبير عن أفكارهم ودواخلهم، وحين يلجأ الشاعر إلى الموروث الأدبي القديم أو الحديث، فإنه يؤكد إيمانه بقيمة ذلك الموروث وعمقه في نفسه، فيتفاعل معه ويستدعيه في المواقف المشابهة.

والشاعر علاوة كوسة كغيره من الشعراء تأثر وتفاعل مع النصوص الأدبية، سواء كانت تلك النصوص قديمة أو حديثة، ولم يكتف بأن يكون ناقلا عنها أو مكررا لها، بل حاول وضع لمسة خاصة عليها تظهر التجديد وخصوصية الصياغة التي تنبع من فكره ومواقفه ورؤيته للواقع، ليصبح هذا النص الجديد مزيجا من عناصر تزاوجت وتآلفت في علاقة حميمة.

وقد وقف الشاعر علاوة كوسة في دراسته للتناص الأدبي على عدة مواضيع أدبية وشعرية ويستبين ذلك في قصيدته "تهمة المتنبي":

قد مر عام..

ونبوءة العراف تسري في دمي

مسرى احتراقاتي

من الأقصى

إلى البلد الحرام[1].

تناص علاوة كوسة هذه الأبيات من قول الشاعر "**حافظ إبراهيم**" من قصيدة في شؤون مصر السياسية:

قد مرّ عام يا سعاد وعام وابن الكنانة في حماه يضام

صب البلاء على العباد فنصفهم يجبي البلاد ونصفهم حكام[2].

امتص علاوة كوسة من قول الشاعر واتخذ من أبياته بعدا آخر، إذ أنه عمل على إيصال رسالة إلى عزيز على قلبه (يوسف وغليسي)

وفي القصيدة نفسها يقول:

وشبابي المفجوع يا ولدي

عصرته في صباك!!!

ولدي تكلم: قل لهم..

ولدي تكلم قل لهم.. [3].

استحضر هنا علاوة كوسة من النص الغائب قول الشاعر نزار قباني في قصيدته "قارئة الفنجان":

---

(1) علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_ ، ص5.

(2) حافظ إبراهيم، الديوان، ضبط وشرح وترتيب: أحمد أمين وآخرون، الهيئة المصرية العامة للشباب، ط3، 1987، ص419.

(3) علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_ ، ص11.

جلس.. والخوف بعينيها

تتأمل فنجاني المقلوب

قالت: يا ولدي لا تحزن

فالحب عليك هو المكتوب

يا ولدي قد مات شهيدا[1].

استدعى الشاعر أبيات القصيدة بطريقة حذقة يصعب على القارئ فهمها، واستعمل دلالات أعمق تدل على الحزن والألم.

ويقول في قصيدته "أشواق الفناء":

واشربي.. لا تخوني الكؤوس التي عتقت عشقنا..

إنها تحفظ الدمع.. والجرح والبوح.. دهرا..

إلى أن يجيء الصباح!!!

كان لي في غياهبك "تام"* عودٌ.. ولحن.. [2].

وهو استحضار لقول أبي نواس في قصيدة الخمريات:

وكأس شربت على لذة وأخرى تداويت منها بها

صفراء لا تنزل الأحزان ساحتها لو مسها حجر مسته سراء[3].

---

[1] نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ج1، د ط، د ت، ص648.

* تام: يُقصد بها الشاعر تامنراست، وهي مدينة بالجنوب الجزائري.

[2] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_ ، ص16.

[3] أبو نواس، الديوان برواية الصولي، تح: بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنية، ط1، 2010، ص53.

نرى عبر هذه الأبيات أن الشاعر يحتضن الكؤوس ويناجيها مستخدما في مناجاتها لغة خاصة تختلف عن لغات الناس، لغة لا يدرك أسرارها إلا العارفون بها لغة معجزة وهي لغز من ألغاز وسر من الأسرار لا تفسح عن مكنونها إلا لصاحبها (علاوة كوسة)

ويقول أيضا في القصيدة نفسها:

وعن ظل من عبروا صمتك الأزلي طويلا .. طويلا..

وتاهوا.. ولكنها لم ترد، الديار

فأنى يكون الجواب..؟؟

يعتبر امرؤ القيس مرجعا مهما لمعظم الشعراء العرب الحداثيين والمعاصرين بل وحتى القدامى من بعدهم وذلك لغنى تجربته الأدبية والحياتية، وشاعرنا علاوة كوسة من أهم المتأثرين به فأخذ من أبياته مضمونا لقصيدته، يقول امرؤ القيس في معلقته:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل[1].

يحاول علاوة كوسة أن يحيي تجربة امرؤ القيس ويعيد قرائتها بشكل ينسجم مع تجربته الذاتية، فالوقوف على الأطلال والبكاء على الديار يصبح صورة من الصور التي تجسد فاعلية التناص في تشكيلها للتفاعل بين النصوص والمأساة.

ويقول أيضا:

ها إنني عدت لا شيء في جبتي

غير بعض الطلاسم تسكن أوراق هذا الكتاب!! [2].

---

[1] ديوان امرؤ القيس، ضبطه وصححه: مصطفى عبد الشافي، شرح: حسن السندوبي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 2004، ص110.

[2] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_، ص17، 18.

أول ما يتبادر إلى أذهاننا هو كلمة "طلاسم" والتي أخذها الشاعر من إيليا أبو ماضي من قصيدته المعنونة بـ "الطلاسم"، التي تعني الأمور المبهمة أو اللغز، الشاعر هنا أخذ لفظة طلاسم فقط دون أن يمس في جوهر القصيدة التي كانت بتفاصيلها تمثل عددا من الأسئلة الفلسفية حول الوجود، وهذا، الأمر الذي يريده الشاعر التعبير بدلالات عميقة غامضة وغير واضحة.

في قصيدة "الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟" تناص مع قول أفلاطون الذي طرد الشعراء من مدينته الفاضلة، إذ كانت حجة مهاجمة الآلهة وعدم احترامها سببا في تقويمه السلبي للشعراء فإنه يصف الشاعر في محاورة "أيون" بكونه يتلقى الإلهام من ربة الشعر والآلهة، وبكونه وسيطا بينها وبين البشر وناقلا كلاهما، ويفقد عقله وإحساسه في تلقيه الإلهام ومن ثمة فهو تشبيه بالنبي، وإذا أثبت هذا الشبه للشاعر فهو إذن الآلهة، فيمنع تداول الأشعار التي تتنافى مع الطهارة وتهين الآلهة، وتبقى الآلهة هي وحدها المعبود المقدس.

وفي القصيدة نفسها يقول:

أجيء على زورقي العامري

وإن يخرقوه فلست أخاف الغرق[1].

أخذها من شعر المتنبي في قوله:

والهجر أقتل لي مما أراقبه أنا الغريق فما خوفي من البلل

يرى علاوة كوسة بأن هجران الأحبة وبعده عليه يقتله، فأصبح لا يبالي بما سيحصل له فهو غارق في بحره في خياله وكأنه يعرف آفاقه فلا يخاف الغرق.

ويقول أيضا:

[1] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_، ص23.

خاتم بجبيني وأرجوحة أرهقتني

وثلج.. ونار!!! [1].

عند رؤيتنا لهذه العبارة (ثلج ونار) يتبادر إلى أذهاننا قصيدة نازك الملائكة التي تحمل عنوان "ثلج ونار"، انتص الشاعر علاوة كوسة هذه الثنائية الضدية ووظفها في شعره لما تحمله من فاعلية في بناء النص الشعري.

وفي قصيدة "قارئ الكف" يقول:

عن فتى كان ينساب كالظل

بين العراجين..

يحفظ للمهد ريحه..

يعرف سر النخيل

عن "جميل" و"قيس"[2].

استحضر علاوة كوسة شخصيات أدبية مشهورة ومعروفة في المجال الأدبي ومن بينهم "جميل بن معمر" المعروف باسم "جميل بثينة" فلا يذكر جميل إلا يتبادر إلى الذهن ذلك الحب العذري الذي شهد به أبناء عدرة قبيلة الشاعر لأنهم كانوا إذا أحبوا ماتوا.

أما "قيس بن الملوح" والملقب بمجنون ليلى وهو شاعر غزل عربي لم يكن مجنونا، لقب بذلك لهيامه في حب ليلى العامرية التي عشقها ورفض أهلها تزويجها به، وهو أحد القيسين الشاعرين والآخر هو قيس بن دريح (مجنون لبنى) وجد ملقى بين أحجار وهو ميت.

---

[1] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_، ص24.

[2] المصدر نفسه، ص28.

الشاعر وظفهما في شعره كرموز بهدف إذكاء جدوة التأثير في نصه انطلاقا مما تحمله النصوص الغائبة من بلاغة وتأثير في السامع.

ويقول أيضا:

تسأل الكف في منتهى الشوق

عن قارئ لا ينام

يسأل الخيل والليل والسيف والرمل

عن فارس فر من ظله[1].

انتص الشاعر البيت الثالث من قول المتنبي في قصيدته "والخيل والليل والبيداء تعرفني" التي يقول فيها:

الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم[2].

يندب الشاعر حظه، وتساؤلاته في منتهى الشوق عن قارئ لا ينام يسأل الخيل والليل والسيف والرمل عن فارس فر من ظله وهو يجسد شخصيته في مكان القارئ الفارس ويصف حالته وانطلاقاته من قريته الصغيرة التي كانت الانطلاقة الأولى لنجاحاته ومساراته.

يواصل علاوة كوسة استلهامه من النصوص الأدبية، وفي قصيدته بين الوجود التي يقول فيها:

غلقتنا اللغات

انفتحنا على قارئ يقتفي أثر العشق

---

(1) علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_، ص17، 18.

(2) ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1983، ص332.

والملح والدمع

بين خيوط المطر

يا لهذا المطر!!!

حينما جئتني موطني الآن

أمسي، وبعد الغد.. دائما..

أزلا.. أبدا..

باسقا في متاهات روحي[1].

هو بذلك تناص مع أنشودة المطر لبدر شاكر السياب والتي تعد من أعظم القصائد التي قيلت في الغزل في الشعر العربي المعاصر، ويرجع هذا لما تحويه القصيدة من حسن صياغة وصور فنية تذهب بالقارئ إلى مجازات بعيدة وخيالات مرهفة، " حيث يتخيل بدر شاكر السياب حبيبته التي يشبه عينيها بلون غابة النخيل في الليل، ويصف جو مدينته العراقية الهادئة التي تحمل في سكونها كل مظاهر الطبيعة، فيسقط هذا الجمال الإلهي على عيني حبيبته بطريقة شاعرية مذهلة، ثم يتحدث عن أطفال العراق وضحكاتهم ولعبهم فيعود إلى طفولته القديمة ويذكر كيف يتساقط المطر على العصافير التي تنتقل بين غضون الشجر"[2]، قد يكون الشاعر "بدر شاكر السياب" يشبه العراق بالمرأة الفاتنة.

ما وظفه الشاعر من لفظة مطر لها علاقة مع أنشودة السياب، إذ نجد أن كلاهما يعبر عن الحالة النفسية التي مر بها، وهي صورة لصراع الذات المتألمة من واقع الظلم والقهر الذي كان يحاصرهما بين ذاكرة وحلم، وقد كانت آمالهم معلقة بنزول المطر الذي

---

[1] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_، ص33، 34.

[2] أنشودة المطر، شرح قصيدة المطر لبدر شاكر السياب، محمد شودب، 28 مارس 2019.

يبدد عنهم الهم والأسى ويضمد جراحهم، وفي الوقت نفسه صوروا ذاتهم الثائرة المتطلعة إلى تشييد عالم بديل لهم.

نلحظ في هذه الأبيات أن الشاعر استخدم تقنية التنقيط، والغرض منه بلاغي شعري للاستعاضة على ألفاظ أو عبارات محذوفة، وقد أفاد الشعر الحديث من إنتاج العديد من الإيحاءات، فوجود هذه الفراغات ليس لغرض الزينة أو وحدة خارجية على النص، وإنما هي في جوهره وتعبيرا عما عجز التشكيل اللغوي عن إيصاله.

ويقول أيضا: بيت هذا الوجود

أنتِ مأواي مهما يطول بي الليل

أنتِ الصباح[1].

استدعى هنا علاوة كوسة قول امرئ القيس:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي بصبح وما الأصباح فيك بأمثل[2]

يقول علاوة كوسة في قصيدته "مقام الرؤى":

وعبست إذ جاءتك "زرقاء اليمامة"

تسأل الرائين عن سرب من الآفاق طوقه الحمام.. [3].

---

[1] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_، ص35.

[2] ديوان امرؤ القيس، ضبطه وصححه: مصطفى عبد الشافي، شرح: حسن السندوبي، ص117.

[3] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_، ص39.

تماهى الشاعر بشدة في قصيدته لاستدعائه شخصية زرقاء اليمامة التي نبهت قومها مرارا وتكرارا، لكن اتهموا عقلها ولم يصغوا إليها، الشاعر هنا قام بدور الزرقاء من التنبيه والتحذير المحدق بشعراء وأبناء أمته.

في قصيدة الزرقاء يقول كوسة:

إذا لم يكن بإمكانك مقاساتي الفرح.. فهل بإمكانك مجاورتي الحزن؟؟؟

.. أحمامتي نوحي معي هذا المسا

فالقلب مقتول يكفنه الأسى[1].

استحضر هنا الشاعر من النص الغائب قول أبي فراس الحمداني:

أقول، وقد ناحت بقربي حمامة: أيا جارتا، هل بات حالك حالي؟[2].

بدأ علاوة كوسة قصيدته بالتساؤل، سائلا محبوبته إذا كان باستطاعتها مواساته فرحا أو حزنا، الأمر الذي يريده الشاعر هو استحضار دلالات عميقة تدل على الحزن والأسى فهو غارق في آلامه لوحده ويستدعي حمامته أي محبوبته من أجل مواساته ومواساة جراحه.

ويقول أيضا: وأريني الغبراء في دمها أكن

شيخ القبيلة والأديب الفارسا

فأنام في فرشي الخليفة آمنا

وأخون وضاحا وأسبق داحسا[3].

---

(1) علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_، ص41.

(2) ديوان أبو فراس الحمداني، شرح: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994، ص282.

(3) علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_، ص44.

امتص الشاعر هذه الأبيات من قصة داحس والغبراء، وهي إحدى الحروب الجاهلية والتي دامت لأربعين عاما، وكانت بين قبيلتين من قبائل العرب هما عبس ودبيان، اندلعت هذه الحرب بسبب حصانين الأول من قبيلة عبس المعروف باسم داحس والآخر من قبيلة دبيان المعروف باسم الغبراء، وحين اقترب داحس من الفوز أقام له أصحاب قبيلة دبيان كمينا يتخلف عن مساره مما أدى إلى نشوب تلك الحرب الشرسة.

وكأن الشاعر علاوة كوسة يتحدى حمامته (محبوبته) بأن يكون الشيخ والأديب والفارسا ويلومها على حالته الشعورية وما يعانيه لوحده من أسى فيقول (بأي ذنب يستبد بي الأسى..؟؟) فينهي كلامه متسائلا تاركا لها من كلامه فضاء متنفسا.

يقول علاوة كوسة في قصيدته "حلول":

أين ليلاك يا قيس؟؟

يا عاشقا ظل يكتم حبه

!!! عن إخوة كائدين[1].

ورد البيت الأول متناص مع قول "محمد العيد آل خليفة" في قصيدته "أين ليلاي" التي يقول في مطلعها:

أين (ليلاي) أينها حيل بيني وبينها[2].

الشاعر هنا يسأل قيس عن ليلاه في مطلع قصيدته، لكن في حقيقة الأمر التساؤلات التي يطرحها الشاعر عبارة عن تساؤلات تراود باله من مكبوتات وجدانية ظلت تراوده في ذهنه.

---

(1) علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_، ص46.

(2) ديوان محمد العيد آل خليفة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عيم مليلة، الجزائر، د ط، د ت، ص41.

ج. التناص التاريخي:

يعد التاريخ مصدرا للتجارب البشرية استمد منه كثير من الأدباء موضوعات لإبداعاتهم "والتاريخ يحمل في طياته نماذج من شخصيات كان لها أثرا بارزا في تغيير المواقف في شتى الميادين الحياتية، أو في صنع للمواقف لذا التف الشعراء المعاصرون حول هذه النماذج لتكون صلة وصل بين ماضيهم وحاضرهم من خلال استكناه تجاربهم وتوظيفها توظيفا فنيا يخدم تجاربهم المعاصرة"[1]، فالشاعر هنا يستحضر التجارب الشعرية كالشخصيات التاريخية ثم يدمجها في شعره ليكشف نصه، فينتج الدلالة التي تجلب اللذة للمتلقي حتى يستطيع أن ينتقل بنصه من ثقافة الغير إلى متعة الكتابة.

يقول علاوة كوسة في قصيدته "سبع شداد":

جاء يمشي ضحوكا

إلى المقصلة!!!

يحمل النار في ناظريه

وفي ثغره سنبله!!!

تأكل الطير من راحتيه

ومن دمه ترتوي المشتله!!! [2].

استكمالا لإحياء التاريخ بما فيه من موت وعذاب، فقد لجأ الشاعر إلى توظيف قصة أحمد زهانة الملقب زبانة رمز وطني لحرب التحرير الجزائرية واستشهد تحت المقصلة في 19 يونيو 1956 في سجن بربروس بأعالي الجزائر العاصمة، وكان أول من واجه عقوبة

---

[1] أحمد قيطون، مساءلة التاريخ في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة الأثر، ع19، 2014، ص1.

[2] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_، ص56.

الإعدام بهذه الوسيلة من بين 222 آخرين، فوضعت المقصلة في فناء سجن بربروس السيء السمعة.

لذا تأثر علاوة كوسة بصلابة وقوة هذا الرجل البطل التاريخي الذي تأثر به الشعب الجزائري عامة والشاعر خاصة.

وفي القصيدة نفسها يقول:

حينما أدخلتني الزنازين

أيقونة الأوفياء

تعريت من كل ذاك الكلام المباح!!!

رأيتك يا "العربي" صبورا..

وقد قلعوا جلدك الحر

أدموا الجراح!!! [1].

تأثر علاوة كوسة بشخصية "العربي بن المهيدي" كونه شخصية تاريخية، فهو من القادة الذين فجروا ثورة الجزائر التحريرية، وعذب بأبشع الطرق ليبوح بأسرار الثورة لكنه عذب فرنسا بصمته.

ويقول أيضا:

كان أترابك في فساتين أفراحهم

يا "جميلة"

[1] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_، ص57.

عندما كان سوط الأعادي يعضك

ينهش تلك الأنوثة

بالضربات الثقيلة..

ولكن في خافقيك كلاما:

"سينقرض الوحش..

وتحيا بلادي الجميلة"[1].

يلجأ الشاعر هنا إلى استدعاء شخصية مؤثرة عبر التاريخ، وهذه الشخصية هي "جميلة بوحيرد" التي تمثلت في كونها أشهر رمز للمقاومة في الجزائر لما احتوته من مآس وصمود ترتفع إلى مستوى الرمز لتعبر عن كفاح الجزائر وتصبح مثلا على التضحية من أجل الاستقلال.

إلا أن الصورة لا تكتمل في خاطر علاوة كوسة حتى تتوسع أكثر فيضم إليها شخصية "زيغود يوسف" فيقول:

في عيون جميع الذين يجيئون

ذاك "المدرج" في كل حين..

قرات المحبة للوطن الخالد

أولتها..

وأدركت أنهم في بلادي

[1] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_، ص58.

يعيشون في عزة أمنين..

تذكرت "زيغود" والآخرين

بكيت بصمت..

وهم بي الشوق إذ أوّل الحاضرون دموعي وقالوا:

كذاك الحنين.. كذاك الحنين[1].

استحضر هنا الشاعر شخصية تاريخية وهي شخصية "زيغود يوسف" الذي يعتبر أبرز رموز هجومات 20 أوت 1955 التاريخية بالشمال القسنطيني، التي شكلت منعطفا حاسما في مسار الثورة التحريرية، فالشهيد أحد رجال الجزائر الأفذاذ الذين أدوا دورا رياديا في الكفاح المسلح ضد الاستعمار الفرنسي.

الشاعر علاوة كوسة يؤكد أن أبطال الجزائر غيروا مجرى تاريخ الثورة الجزائرية وشكلوا منعرجا رئيسا لإكساب الثورة الجزائرية طابعها الشعبي.

يقول الشاعر في قصيدته "ستكبر ليلى":

ستكبر ليلى ويكبر فيها الوطن

وتعرف سر دموعي التي خلفها يستريح المغيب

وتسألني عن "جميلة"

وتسألني عن "حسيبة"

وعن كل من لم يروا غير هذي "الجزائر"

[1] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_، ص59.

رمز المحبة، حضن الأمان

فمن دون هذي الجزائر ما للصبا من حبيب.. [1].

في قول الشاعر (وتسألني عن حسيبة)، يعود بذاكرتنا إلى الشهيدة "حسيبة بن بوعلي" التي تعد من أبرز النساء الجزائريات اللواتي ناضلن من أجل استرجاع السيادة الوطنية تاركة ورائها الحياة الرغيدة حيث قام الجيش الفرنسي بنسف المبنى الذي كان يأويها رفقة ثلاث من رفقائها وهم علي لابوانت وبوحميدي وعمر الصغير.

يحتل المكان حيزا كبيرا في ذاكرة وأشعار علاوة كوسة، ولوجود علاقة وثيقة بينه وبين المكان الذي يصبو للقائه والعيش فيه، وما استلهام واستحضار الأماكن التاريخية إلا تعويض لما تحمل نفس الشاعر من الحرقة والألم.

فالمكان بشكل عام والمكان الجزائري الأم والهوية بشكل خاص، يلازمان الشاعر في حله وترحاله، ولا يمكن للذاكرة أن تغفل عن التفكير فيهما وعلاوة كوسة من الشعراء الذين وظفوا الأماكن التاريخية في شعرهم، ونلمس ذلك قوله في قصيدة أشواق الفناء:

حينما فتحت كل أبوابها للمريدين

ها إنني.. جئتها عاشقا

تغرب الشمس في بؤبؤيه

ويغفو على شفتيه المساء!!

جئت من آخر الجرح أستل حلما قديما

وكنت كشفت انكشفت

[1] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_، ص73.

وكانت تجلت.. دنت فتدلت

وتهنا معا في صحاري الفناء!!!

"تام"

هذا أنا.. متعب من رؤاي[1].

استدعى هنا الشاعر "تامنراست" وهي منطقة بالجنوب الجزائري قادته قدماه إليها حبا فيها فخطفت أنظاره بجمالها وبريق رمالها وجمال أجوائها، فأخذ في وصفها والتغزل بها.

ويقول في قصيدته "مقام الرؤى":

ما بين أوردة الجحيم وجنتين وبهجة محروسة بيضاء

أحييت فيها الطير والأعشاب والتاريخ

حين أتيتها تمشي على دمع وماء..

إني رأيتك قد حللت بأرضهم..

في قمة "الأوراس" كنت ذكرتها.. [2].

الشاعر وظف المكان التاريخي "الأوراس" متجاوزا المكانية نحو دلالتها الروحية ليصبح المكان شبكة من العلاقات الدلالية المتلاحمة والتي تتشكل داخل النص الشعري فهي هنا تلك الأوراس التي نشبت فيها البطولات والشعب الثائر المغمور بروح الوطنية، إنها مكان انفتاح الكتابة وانفجار الدلالة، وهذه الصرخات وجهها علاوة كوسة لنفض غبار التاريخ عن

[1] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_، ص14.

[2] المصدر نفسه، ص18.

أوراس العزة، أوراس الشهامة والبطولة فيحملنا من خلالها إلى تلك الازدواجية بين الحب والوطن التي وقعتها أحرف الشاعر في قصائده.

كما وظفها أيضا في قصيدته "حلول" التي يقول فيها:

ليلاي في الأوراس

في بابور

في الأهقار

في جرجرة

في هضابنا

وسهولنا

ووهادنا

من تحتنا

من فوقنا

في كل شبر منك

يا وطني المجيد[1].

استدعى الشاعر هذه الجبال دلالة على الإشادة بالأوراس معقل الثورة والتغني بمآثره وأمجاده، وبكبريائه وصموده وشموخه وعظمته.

[1] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_، ص51، 52.

لجأ الشاعر كذلك إلى استدعاء الجزائر، لارتباطها بالثورة ضد الاستعمار الفرنسي فهي بلد المليون شهيد وتجربة حية على انتصار أصحاب الأرض ودحر المحتلين حتى لو طال أمدهم، حيث يقول في قصيدة "سبع شداد":

وإن شئت

فلتنثريني كما كان أسيادنا

في الجبال..

ومهما انكتبت..

فلست أوفي حقوق الرجال..

وأبقى طوال حياتي

أعيش مع الشهداء

مع الخالدين

بأرض الجزائر

أرض الجمال[1].

ويقول في قصيدة "ستكبر ليلى":

وتسألني عن "جميلة"

وتسألني عن "حسيبة"

وعن كل من لم يروا غير هذي "الجزائر"

[1] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_، ص60.

رمز المحبة، حضن الأمان

فمن دون هذي الجزائر ما للصبا يا حبيب.. [1].

فالجزائر التي عاث فيها الاحتلال الفرنسي واستفحل فيها القتل استطاعت بإرادة مقاتليها تحطيم قيد المحتل بعد أن ذاقت كل ظروف الظلم والاضطهاد ولقنت المحتل دروسا في المواجهة والمقاومة.

لقد بانت الأماكن والديار مصدرا هاما لتفجير ينابيع الأحاسيس الجياشة لدى الشعراء، كما أنها أسلوب لتجديد الحنين إليها والوقوف على آثار الأحبة وديارهم، إذ يستذكر الشاعر الآثار والبصمات والذكريات الباقية في تلك الأماكن.

ولعل هذا ما أثار فضول الشاعر "علاوة كوسة"، حيث نجده وظف عدة نصوص تاريخية من أحضان الثورة المجيدة، وذلك تخليدا وتمجيدا منه لأرواح ودماء شهدائها الأبرار بقلبه وقلمه.

د. التناص الأسطوري:

إن الأسطورة تجسيد للتجربة الإنسانية في احتكاكها بمختلف أشكال الحياة، عن طريق خلق موازنة فنية بين التجربة المعاصرة والتجربة القديمة في ظل الحياة المعاصرة، ونعني بالتناص الأسطوري استلهام الشاعر بعض الأساطير القديمة وتوظيفها في سياق قصيدته.

يعد علاوة كوسة من بين الشعراء الذين لجأوا إلى توظيف الأسطورة في تجربتهم الشعرية ويتجلى ذلك في قوله في قصيدة "بيت الوجود":

وحين سمعت المنادي ينادي إلى الحق

يممت شطرك ليلا..

[1] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_، ص74

وحطمت أسطورة الغول

راودني الموج والبحر

أودعت أشرعتي للرياح[1].

ويقول أيضا في قصيدته "الزرقاء":

فشراع أحلامي يمزقه الضحى

وزوارق الآمال حطمها المسا[2].

ذكر الشاعر أسطورة الغول، ذلك الكائن الخرافي الساكن للقفار، فهو أسطورة من تلك الأساطير المرعبة المخيفة التي لم يجد لها المنشأ الدقيق، فالشاعر في قصيدته كسر حاجز هذه الأسطورة فيستيقظ ليقرر ويؤكد مواصلة المسار ومواجها للغول أي مواصلا للحياة على مرارة الغربة وقسوتها وآلامها.

في توظيف الشاعر لفظة "شراع" يتبادر إلى أذهاننا أسطورة "السندباد"، التي تعتبر من الرموز البارزة التي استوحاها علاوة كوسة في شعره وهي تلك الشخصية التي عرفت في التراث الأدبي وفي الأدب المعاصر، والتي حملت في طياتها المعاناة الإنسانية، فهي أسطورة لا تكاد تنتهي من رحلة حتى تشرع في رحلة أخرى عبر البحار والجزر والمحيطات.

فالسندباد يرمز إلى الحرية والانسلاخ من القيود والرغبة في الكشف عن المجهول والغامض، اتخذ الشاعر من هذه الشخصية الأسطورية رمز التجسيد رؤيته وتجربته في سبيل العودة إلى أرض وطنه وما اعترى تلك الرحلة من صعوبات ومخاطر.

وفي قصيدته "مقام الرؤى" يقول:

---

(1) علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_، ص35.

(2) المصدر نفسه، ص42.

لوكان يا "سيزيف" يجديك البكاء..

.. ووقفت وحدك في مهب الجرح

تقرأ كفك المصلوب في بحر بعيد

.. كنت أحرقت السفائن كلها[1].

استدعى هنا الشاعر أسطورة سيزيف الذي استطاع أن يخدع إله الموت مما أغضب كبير الآلهة فعاقبه بأن يحمل صخرة من أسفل الجبل إلى أعلاه فإذا وصل القمة تدحرجت إلى الوادي فيعيد رفعها إلى القمة ويظل هكذا إلى الأبد، فأصبح سيزيف رمزا للمعاناة والقهر والظلم ورمزا للعذاب الأبدي.

الشاعر في قصيدته وظف هذه الأسطورة تعبيرا عن المعاناة والألم والعذاب الذي يعيشه هذا ما دفعه إلى استحضارها في شعره، فعلاوة كوسة أعاد خلق الأسطورة وجعلنا نلتمس المنابع الأصلية لإنسانيتنا وربط ماضي الإنسان بحاضره.

ويقول أيضا في القصيدة نفسها:

ورأيت مريم تستعير الخلد من ضلعيك

والجنات حين تجيئها حواء

والتفاح والجسد القديم

وشهوة تغفو على لحن سوي في تعاريج المنام..

وعبست إذ جاءتك "زرقاء اليمامة"

[1] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_، ص38.

تسأل الرائين من الآفاق طوقه الحمام[1].

استدعى هنا الشاعر أسطورة "زرقاء اليمامة"، التي حظيت بعناية واهتمام كبيرين من قبل كبار الشعراء الذين امتدحوها في قصائدهم، ونلمس ذلك في استحضار علاوة كوسة موقف الحمام الذي حدث مع زرقاء اليمامة.

كما أن الشاعر علاوة كوسة قد تماهى بشدة في استدعائه لشخصية زرقاء اليمامة التي نبهت قومها مرارا وتكرارا ولكن اتهموا عقلها ولم يصغوا إليها، وكذلك فعل الشاعر وقام بدور الزرقاء من التنبيه والتحذير المحذق بأبناء أمته.

هـ. تناص التراث الشعبي:

في التناص الشعبي نجد الشاعر علاوة كوسة قد وظف مجموعة من الأغاني والأمثال والحكايات الشعبية في ديوانه.

يقول في قصيدته "قارئ الكف":

تسأل الكف في منتهى الحزن

عن قارئ مستحيل

يقتفي أثر الحرف بين ظلال الأصابع

حين يرتبها البوح

كالموج[2].

(1) علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_، ص38، 39.

(2) المصدر نفسه، ص27.

يستدعي الشاعر في هذه الأسطر عادة متوارثة منذ القدم في المجتمعات العربية وهي قراءة الكف، وتعد إحدى الطرق التي يتم من خلالها التنبؤ بالمستقبل.

ويقول في قصيدته " الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟":

فيا.. جنتي المشتهاة..

إذا كان يرضيك شوقي

ادخلي في دمي..

وادخلي في هواي

ادخلي جبتي..

إنني ما استطعت إليك سبيلا

فلا تتركي عاشقا..

في مهب العذاب..[1].

ويقول أيضا في قصيدة "قارئ الكف":

"في مهب الرماح"[2].

في قول علاوة كوسة (في مهب العذاب/ في مهب الرماح)، استحضر هنا المثل الشعبي المعروف (في مهب الريح)، أي في فراغ.

وفي القصيدة نفسها يقول:

---

[1] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_، ص26.

[2] المصدر نفسه، ص30.

وأنكرت "الماء".. و"الدمع" و"الملح"[1].

أخذه من المثل الشعبي الذي يقول: " يا ناكر خيري أو تعرف قدري كي تعاشر غيري" ويقال هذا المثل في الشخص الذي يقابل الإحسان بالإساءة ويقال في مثل آخر: " نكار العشرة لا تعاتبوا لا تكلموا خلي الزمان يعلموا"

يقول علاوة كوسة في قصيدته "ستكبر ليلى...":

وفي كل يوم ينوب عن الشفتين المشيب!!!

ينوب عن "القيل والقال" نبض الفؤاد..

وهذا الوجيب[2].

استحضر هنا المثل الشعبي المعروف "القيل والقال"، ولا يقصد به الشاعر هنا كلام الناس في بعضهم البعض كما هو متوارد، إنما وظفه لعجزه في التعبير عن مكنوناته.

ويقول أيضا في قصيدته "بيت الوجود"

وحين سمعت المنادي ينادي إلى الحق

يممت شطرك ليلا..

وحطمت أسطورة الغول[3].

استعمل الشاعر لفظة الغول في قصيدته، لأن الغول يرتبط في الموروث الشعبي بالخوف والرعب والقتل والليل، وهذا ما دعا الكثير من الشعراء لتصوير الغول في أشعارهم،

---

(1) علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_، ص30.

(2) المصدر نفسه، ص74.

(3) المصدر نفسه، ص35.

لما لهذا الرمز من صور وأشكال تشعر الإنسان وفي كل العصور بالرهبة، والشاعر هنا كسر الرعب والخوف الذي يعيشه الإنسان أو يتوقعه.

تعد الأغنية الشعبية ركنا من أركان ثقافتنا وصفحة تعكس جانبا من عاداتنا وتقاليدنا فالأغنية الشعبية تختلف عن غيرها من سائر أشكال التعبير الشعبي في كونها تؤدى عن طريق الكلمة واللحن معا لا عن طريق الكلمة وحدها، وقد استلهم منها الشاعر ووظفها في شعره ونلمس ذلك في قصيدته "أميرة الواحات (قدّيسة ورجلان)" التي يقول فيها:

لم يكن بيننا من رسول

سوى صوت فيروز

... يطوي المسافات ما بيننا

قبرات عطاشٍ

.. فراشات حلم

.. وبعض الخيول

***

حين تستل فيروز

يارا " من القلب"

.. تدمع كل عيون العذارى[1].

استحضر علاوة كوسة أغنية فيروز "يارا" التي لاقت نجاحا كبيرا وصار عشاق صوت فيروز يرددونها، فـ "يارا" تعني الحبيبة والصديقة والتي قالت فيها فيروز:

[1] علاوة كوسة، تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_، ص85، 86.

يارا لجدايلها شقر

الفيهن بيتمرجح عمر

وكل نجمة تبوح بسرارا

يارا

تنوعت مرجعيات التناص في ديوان علاوة كوسة بين مصادر دينية ومصادر أدبية ومصادر تاريخية ومصادر أسطورية وأخرى من التراث الشعبي، وكانت المرجعية الدينية من أكثر المرجعيات حضورا في المتن الشعري، وذلك لشدة التصاقها بوجدان المبدع والمتلقي.

خاتمة

يخلص البحث في " شعرية التناص" عبر خطواته المحددة سلفا، إلى مجموعة من النتائج الملخصة حول أهم ما ورد عبر الفصلين المدرجين ضمنه، والمتمثلة فيما يلي:

- الكشف عن المظاهر التي يتمظهر فيها النص الغائب في النص الحاضر، وتعامل الشاعر علاوة كوسة، وكيفية صياغة هذه النصوص الغائبة وتوظيفها سواء الدينية أو الأدبية أو الأسطورية أو التاريخية أو التراثية الشعبية.

- وظف الشاعر "علاوة كوسة" التناص الديني في ديوانه بكثرة نتيجة تأثره بقصة سيدنا يوسف عليه السلام خاصة وبالقرآن الكريم عامة.

- لقد كان حضور الآيات القرآنية متركزا بشكل جزئي في ديوان علاوة كوسة، حيث تكررت آيات قرآنية بعينها وشكلت الألفاظ الدينية جزءا من معجمه الشعري، وكان بذلك الأثر الكبير في بلورة عواطف الشاعر وإعادة صياغتها.

- لقد كان لحضور الصورة الشعرية بروزا واضحا في ديوان علاوة كوسة، حيث برزت الصورة الحسية وما يتصل بها من صور وصفت بالتنوع وشدة التأثير.

- لقد أثر كل من التناص الديني والصور الشعرية في الجانبين الفني والموضوعي في ديوان علاوة كوسة بشكل كبير ولا ربما كان الجانب الموضوعي أكثر تأثيرا من الجانب الفني لأن انطلاقته كانت من الواقع ورسالته كانت واضحة.

ونتمنى ختاما أننا قد وفقنا في معالجة هذا الموضوع، وقدمنا صورة واضحة عن الشاعر "علاوة كوسة" وديوانه، وتناصاته المختلفة ولو بالنزر اليسير وما توفيقنا إلا بالله.

ملحق

السيرة الذاتية والعلمية:

الدكتور علاوة كوسة، أستاذ محاضر في النقد الأدبي بجامعة ميلة/ الجزائر

_ تاريخ ومكان الميلاد: 19/ 11/ 1976 بعين الحجر ولاية سطيف (الجزائر)

ثانيا: الشهادات والمؤهلات العلمية المحصل عليها:

- بكالوريا التعليم الثانوي. شعبة علوم الطبيعة والحياة. 1994/ 1995.
- ليسانس أدب عربي. الأدب الجزائري العربي (جامعة سطيف) 1999/ 2000.
- ماجستير أدب عربي. الأدب الجزائري القديم والحديث (جامعة جيجل) 2011/ 2012.
- شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري (جامعة سطيف) 2015/ 2016.

شهادة التأهيل الجامعي. جامعة المسيلة 20/12/ 2017

ثالثا/ الأعمال النقدية المنشورة:

1. أوراق نقدية في الأدب الجزائري، منشورات جمعية النبراس الثقافي لبلدية (سطيف) (الجزائر)، الطبعة الأولى، 2012م.

2. ديوانهن (مختارات من الشعر النسوي العربي المعاصر)، منشورات المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية (الجزائر)، 2017م.

3. موسوعة القصة القصيرة جدا في الجزائر، منشورات دار ابن الشاطئ (الجزائر)، الطبعة الأولى، 2017م.

4. الموسوعة العربية في القصة القصيرة جدا، دار القلم للنشر والتوزيع (تونس)، ط1، 2020.

5. سحر الرواية، دار القلم للنشر والتوزيع (تونس)، ط1، 2020م.

6. أدبية القصة القصيرة، دار رؤيا للنشر والتوزيع، مصر، 2020م.

رابعا/ الكتب الجماعية:

1. صفوة الكتاب في اللغات والآداب، منشورات دار المحيط إلى الخليج للنشر والتوزيع (الأردن)، الطبعة الأولى، 2018م.

2. الجازية للحكاية الشعبية، اشتغال الملتقى العربي الأول يومي 16 و17 أكتوبر 2018 بمدينة سطيف (الجزائر)، (الطبعة الأولى)، منشورات جمعية النبراس الثقافي لبلدية سطيف.

3. الجسد في النص السردي، أشغال الندوة الدولية (الجسد في النص السردي) من إعداد وحدة البحث "دراسات إنشائية" أيام 9، 10، 11 نوفمبر 2018م، بسوسة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة سوسة (تونس)، الطبعة الأولى 2018م.

4. اشتغال الأنساق المضمرة في الخطاب الأدبي، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمري تيزي وزو (الجزائر)، الطبعة الأولى 2019.

خامسا/ الأعمال الإبداعية:

1. ارتعاش المرايا (شعر) 2008
2. أين غاب القمر (قصص) 2011
3. هي والبحر (قصص) 2011
4. المقعد الحجري (قصص) 2014
5. بلقيس (رواية) 2011
6. ريح يوسف (رواية) 2015
7. خطيئة مريم (رواية) 2019
8. بين الجنة والجنون (مسرحية) 2014
9. فستان العيد (قصص أطفال) 2017

سادسا/ الجوائز الأدبية الوطنية والعربية:

- جائزة مهرجان الشاطئ الشعري في طبعتها العربية، القل 2010.
- جائزة رئيس الجمهورية _علي معاشي_ للرواية 2011.
- الجائزة الوطنية للرواية القصيرة. ولاية الوادي 2011.
- جائزة أول نوفمبر للشعر. سطيف 2011
- جائزة العلامة عبد الحميد بن باديس للشعر. قسنطينة 2012.
- جائزة مؤسسة فنون وثقافة للشعر. العاصمة 2012.
- جائزة الامتياز الثقافي. سطيف 2012.

- جائزة "لقبش" للإبداع الشعري. العاصمة 2013.
- جائزة العلامة عبد الحميد بن باديس للرواية. قسنطينة 2013.
- جائزة الشارقة للإبداع العربي (في المسرح). الشارقة. 2014.

مة المصدر والمراجع

ـ القرآن الكريم برواية ورش

ـ المصادر:

1. علاوة كوسة : تهمة المتنبي ـ الشعراء لا يدخلون الجنة ؟؟؟شعر، دار علي بن زيد للطباعة والنشر ، بسكرة، الجزائر، د ط، د ت.

ـ المراجع:

1. المراجع باللغة العربية:

2. أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن، ط2، 2000.

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

4. أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، دار إفريقيا الشرق159 مكرر، شارع يعقوب المنصور، الدار البيضاء، د ط، 1987.

5. إياد كاظم طه السلامي، التناص الأسطوري في المسرح، دار الرضوان، عمان، ط1، 2014.

6. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992.

7. حافظ المغربي، أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر، دراسات في تأويل النص، مؤسسة الانتشار العربي النادي الأدبي بحائل، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

8. حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث ـ البرغوثي نموذجاـ دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.

9. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، بيروت ، لبنان، ط2، 2001.

10. صلاح فضل، انتاج الدلالة الأدبية مركز الحضارة العربية، ط2، القاهرة، 2002.

11. ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر التناص الديني نموذجا، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013.

12. عبد الجليل مرتاض ، التناص ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، 2011.

13. عبد العاطي كعوان، منهج التناص (مدخل في التنظير ودرس في التطبيق)، مكتبة الآداب 42 ميدان الأوبرا، القاهرة، ط1، 2009.

14. عبد المطلب محمد، قضايا الحداثة عند عد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر(لونجمان)، الجيزة، مصر،ط1، 1995.

15. عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010.

16. عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.

17. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.

18. نعمان عبد السميع شولي، التناص اللغوي نشأته وأصوله وأنواعه، دار العلم والإيمان والتوزيع للنشر والتوزيع، دسوف، شارع الشركات، ميدان المحطة، ط1، 2014.

2. الكتب المترجمة:

19. تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996.

20. جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مر: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط3، 2014.

21. سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، مر: عناد غزوان إسماعيل، دار الرشد للنشر، الجمهورية العراقية، د ط، 1982.

3. الدواوين الشعرية:

22. امرؤ القيس، الديوان ، ضبط وصحح : مصطفى عبد الشافي ، شرح حسن السندوبي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 2004.

23. بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية كاملة، دار العود ، بيروت، مجلد1، 1971.

24. حافظ ابراهيم، الديوان، ضبط تصحيح وشرح وترتيب: احمد أمين وآخرون، الهيئة المصرية العامة للشباب، ط3، 1987.

25. أبو فراس الحمداني، الديوان، شرح خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994.

26. المتنبي، الديوان ، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1983.

27. محمد العيد آل خليفة، الديوان ، درا الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، د ط، د ت.

28. نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ج1، د ط، د ت.

29. أبو نواس، الديوان ، برواية الصولي، تح: بهجة عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنية، ط1، 2010.

4. المعاجم والقواميس:

30. جمال الدين محمد بن منظور، لسان العرب، دار صبح وإديسوفت، بيروت، لبنان، ج14، ط1، 2005.

31. محمد مرتض الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: عبد الكريم العرباوي، مطبعة حكومة الكويت، ج18، د ط، 1979.

5. المجلات:

32. أحمد قيطون، مساءلة التاريخ في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة الأثر، 2014،ع 19.

33. حسن البنداري وأخرون، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد 11، 2009، ع2.

5. المقالات:

34. عبد الفتاح داود كاك، التناص دراسة نقدية ، كنشأة المصطلح ومقارنته ببعض القضايا النقدية القديمة "دراسة وصفية تحليلية"، 2015.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
_ شكر وعرفان	
_ مقدمة	ب _ هـ
الفصل الأول: استراتيجية التناص قراءة في المفهوم والأثر	
المبحث الأول: مفهوم التناص	11
أولا: مفهوم النص في اللغة	11
ثانيا: التناص في المفهوم الغربي	12
ثالثا: التناص في المفهوم العربي القديم والحديث	18
أ. عند القدماء	18
ب. عند المحدثين	22
المبحث الثاني: آليات التناص	27
1. التمطيط	27
2. الإيجاز	31
المبحث الثالث: أنماط التناص وقوانينه	32
أولا: أنماطه	32
ثانيا: قوانينه	34
المبحث الرابع: أنواع التناص	36
1. التناص الديني	36

2. التناص الأدبي	37
3. التناص التاريخي	39
4. التناص الأسطوري	40
5. تناص التراث الشعبي	42
الفصل الثاني: دلالات التناص في ديوان تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_ لعلاوة كوسة	
المبحث الأول: أنواع التناص وآلياته في ديوان تهمة المتنبي _الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟_ نماذج مختارة	45
أ. التناص الديني	45
ب. التناص الأدبي	66
ج. التناص التاريخي	77
د. التناص الأسطوري	85
هـ. تناص التراث الشعبي	88
خاتمة	94
ملحق	96
قائمة المصادر والمراجع	101
فهرس المحتويات	106
الملخص	110

الملخص

الملخص

تهدف هذه الدراسة للكشف عن مصطلح التناص، حيث يعد ظاهرة نقدية حديثة جديدة في العديد من الدراسات الغربية والعربية، إذ يقوم مفهومه على استحضار نصوص سابقة وتوظيفها في نص جديد.

والتناص كأداة إجرائية فكرة ذات أصول في تراثنا النقدي، كانت تعرف (السرقات التضمين، الاقتباس)، أعاد النقاد المعاصرين صياغتها من جديد، فأسهمت العديد من الاتجاهات الأدبية والمدار النقدية العربية والغربية بتحليلاتهم معتمدين على آلية التناص منهم: سعيد يقطين ومحمد مفتاح.

واحتوى هذا البحث على أهم أنواع التناص وآلياته التي تعتبر أرقى مستويات التعامل مع النص الغائب وهذا كله ساهم في إثراء التجربة الشعرية للشاعر والتأكيد على براعته.

فيخلص البحث بعد ذلك لتحديد ملامح الصورة الفنية الحسية عند الشاعر "علاوة كوسة" وبيان ما وظفه من أساليب وما أضافه لها بأسلوبه وشاعريته.

This study aims to reveal the term intertextuality, as it is a new critical phenomenon in many western and Arab studies, as its concept, is based on invoking pervious texts and employing them in a new text.

Intertextuality as a procedural tool is an idea that has origins in our critical heritage, and it was known (thefts, implication, quotation) contemporary critics reformulated it anew, so many literary trends and western critical schools contributed to their analyzes relying on the mechanism of intertextuality, including Muhammad Moftah and Muhammed yaktin…

This research contained the most important types of intertextuality and its mechanisms, which are considered the highest levels of dealing with the absent text, and all this contributed to enriching the poet's poetic experience and emphasizing his ingenuity.

The research concludes them to identify the features of the artistic sensory images of the poet Allowa Kaussa, and to explain the methods he employed and what he added to them in his style and poetics.