دولة ليبيا
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعـــــــة الزاويـــــــــة

إدارة الدراسات العليا والتدريب
كليّـــــــــــة الآداب
قسم اللغة العربية
شعبة الأدبيّات

التّناص في شعر محمّد الشلطامي

رسالة مقدّمة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الإجازة العالية (الماجستير) في الدراسات الأدبيّة

إعداد الطالبة

منال عبد القادر أحمد القادري

إشراف الدكتورة

سُميّة بشير ضو

الفصل الدراسي: خريف 2024–2025م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ ﴾

صدق الله العظيم

سورة المجادلة – الآية (11)

الإهـــداء

إلى صاحب الصدر الرحب الذي غمرني بعطفه وحنانه

إلى مَن علّمني الصبر وحب العلم

أبي العزيز

إلى مَن كانت الجنة تحت أقدامها وبدعائها وفقت في قطاف ثمرتي هذه

إلى مَن ملأ الحنان قلبها ووجدانها، فكانت هذه الرسالة ثمرة دعواتها

أمي الغالية

إلى مَن كانوا سندي وعزوتي في الدنيا ونوروا لي طريقي في الحياة

إلى مَن أحتمي بهم بعد الله سبحانه وتعالى

إخوتي وأخواتي الأعزاء

إلى كل مَن قدّم لي يد العون والمساعدة

ولو بكلمة صالحة أو نصيحة مجديةً

إلى كل مَن لم تسعفني الذاكرة لذكرهم أهدي لهم ثمرة هذا الجهد العلمي المتواضع.

الباحثة

الشكر والتقدير

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين سيدنا وحبيبنا محمد الصادق الأمين، وبعد.

أحمد الله حمداً طيباً مباركاً فيه على إنجاز هذه الرسالة التي أتقدّم من خلالها بجزيل الشكر والعرفان إلى الدكتورة الفاضلة سمية البشير مصطفى لتفضلها أولاً بقبول الإشراف على هذه الرسالة، وثانياً لاهتمامها الصادق ولحسن إرشادها ولدفعها المعنوي لي والتي كنت أستمد منها قدرتي على البذل والعطاء، كما أتقدّم بخالص الشكر والتقدير إلى الأستاذ الدكتور قاسم القفة والأستاذ الدكتور محمد البحباح لتفضلهما مشكورين بمناقشة هذه الرسالة وإبداء الآراء فيها وتقويمها تقويماً علمياً وموضوعياً بما يخدم البحث العلمي، وفي إخراج هذه الرسالة على الوجه الأكمل، وأخيراً أتقدّم بجزيل الشكر والعرفان إلى كافة أعضاء هيئة التدريس في قسم اللغة العربية وبخاصة شعبة الأدبيات لمساعدتهم لي في إنجاز هذه الرسالة.

الباحثة

المقدمة

يُعدّ التناصّ (Intertextuality) مصطلحًا نقديًّا حديثَ النشأة، إذ أخذ يتشكّل في الغرب خلال النصف الثاني من القرن العشرين على أيدي عددٍ من العلماء، ابتداءً من فرديناند دي سوسير (1857–1913) الذي أسهم في تغيير كثير من الأفكار حول اللغة والكلام، مرورًا بميخائيل باختين الشكلاني الروسي، وانتهاءً بالناقدة البلغارية جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) التي كان لها السبق في تسمية هذه الظاهرة الأسلوبية بالتناص.

حيث توصلت الناقدة كريستيفيا إلى حقيقة في كتابها (أبحاث من تحليل علاماتي) مفادها أن التناص ميزة لا يستطيع أن ينفلت منها أي مكتوب على الإطلاق، فكلّ نصّ ينبني كفسيفساء من الاستشهادات، إنّه امتصاص وتحويل لنص آخر.[1]

لهذا شكل التناص منطلقاً أساسياً لهدم بعض التصورات والمفاهيم النقدية التقليدية، والتي كانت تنظر للنص نظرة سكونية غير مكترثة للنصوص الأخرى التي يتشكل أو يتداخل معها هذا المحتوى. فالتناص لا يبحث عن النّص فقط، بل ينظر أيضاً مرجعياته الفكرية والجمالية، وعمليات التداخل مع الأنساق النّصية وغير النّصية التي تشكّل منها.

ويمكن القول بأن مفهوم التناص يشير إلى دراسة العلاقات بين النصوص الأدبية المختلفة، كالتفاعل بين نص ونص أو نصوص أخرى، وكيف أثرت النصوص على بعضها، وهو بذلك يختلف عن النصوصية والتي تعني دراسة النصوص الأدبية من حيث الخصائص فيما بينها، وتتركز حول البنية النصية، والدلالة والمعنى والسياقات والأسلوب وتجربة القارئ.

لقد اتخذ التناص أشكالاً كالصريح والضمني والتفاعلي والتاريخي والامتصاصي والحواري والاجتراري، وتسميات مختلفة مثل الاقتباس، الإشارة،

---

(1) عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات النقد، النادي الأدبي، جدّة، ج1، مجلد 1، مايو 1991م، ص71.

التفاعل النصـــي، المرجعية النصـــية، الإحالة، التعالق النصـــي، التداخل النصـــي وغيرها، ومع كل هذا التنوع في الشـكل اللغوي للمصـطلح إلا أنه اسـتقر على لفظ (التناص) الذي شـاع وانتشـر بعد أن انتشـرت المناهج النقدية الحديثة كالأسـلوبية والألسنية والبنيوية والسيميائية والتفكيكية وجماليات التلقي.

لقد أصـبح التناص أداة كشـفية صـالحة للتعامل مع كافة النصـوص القديمة منها والحديثة على السـواء، لاسـيما فيما يخص عملية التداخل الذي ينشـأ بين هذه النصـــوص والدور الذي يلعبه في إنتاج النّص الإبداعي،[1] حيث تنبه النقاد إلى ظاهرة تداخل النصـوص ومدى أصـالة الأعمال المنسوبة إلى أصـحابها ومدى نقائها ومقدار ما احتوت عليه من الجدة والابتكار أو مبلغ ما يدين به أصـــحابها لســـابقيهم من المبرزين من الأدباء من التقليد والإتباع.[2]

في الوقت نفسه أدرك الشعراء أهمية التناص في الشعر لذا تضمنت قصائدهم العديد من النصـــوص (التراثية، الفكرية، الشـــعرية، النثرية، الفنية، وأقوال) لزيادة موثوقية قصـــائدهم وتقوية مصـــادرها المعرفية والتاريخية، إذ لم يكن هذا الاســـتخدام للنصوص ترفاً شعرياً بقدر ما كان احتياجا نفسيا وثقافيا وبنائيا ومعنويا ودلاليا لتقوية مركزيـة العقيدة العربيـة، ولم يكن بـالطبع الشـــاعر الليبي بعيداً عن هذه التـأثيرات والظواهر النقدية الحديثة، و تأثر بها وحاول اسـتيعابها وتضـمينها لقصـائده ولعل الشـاعر محمد الشـلطامي أحد أبرز هؤلاء الشـعراء و لا يخلو أي عمل من أعماله الشـعرية من تداخل نصـوص أخرى فيه، وهو ما دفعني إلى دراسـة ظاهرة التناص عنده، لذا اخترت له عنواناً رئيسـاً مفاده (التّناص في شـعر محمد الشـلطامي) متخذة من أعماله ومجموعاته الشعرية مجالاً للبحث والدراسة، والكشف عن نصوص مغايرة تضمنها نصه الشعري.

---

(1) ينظر، محمد عبد المطلب، قضـايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، القاهرة، الشـركة المصـرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1995م، ص136.

(2) ينظر، بدري طبانة، السرقات الأدبية، بيروت، دار الثقافة، ط3، 1986م، ص3.

إشكالية الدراسة:

من خلال الاطلاع على الأدبيات النقدية الغربية والعربية لمصـــطلح التناص وإجراءاته التطبيقية ومفاهيمه المتنوعة ولقراء دواوين وقصـائد وأشـعار الشـاعر محمد الشـــلطامي، وكذلك اللقاءات والحوارات التي أجريتها مع أســـاتذة النقد الحديث في بعض الجامعات الليبية، وجدت أن هناك مشـكلة تتمثل في كيف اسـتطاع الشـاعر الليبي عموماً والشـاعر محمد الشـلطامي خصـوصـاً اسـتيعاب المعطيات الحضـارية والتراثية والثقافية والتاريخية والأدبية والفكرية والسياسية في أشعاره في ظل المتغيرات السـياسـية والاجتماعية والاقتصـادية التي شـهدها المجتمع الليبي، لاسـيما في ظل المتغيرات لشـعراء المشـرق عبر رحلته الطويلة ضـد الاحتلال الإيطالي، وهو ما يعد مشـــكلة في فهم التناص لهذا الشـــعر. فهل جاء التناص بناءً على معطيات ذاتية تخص الشاعر أم بناء على تأثراته بالشعر والشعراء في مشرق الوطن العربي؟، إذ إن اسـتخدام الشـاعر الليبي عموماً والشـلطامي على وجه الخصـوص للتناص نابع من عمق تجربة الشاعر، أم تأثراً أو تماشياً مع صراعات الحداثة الشعرية.

إن هذه التســاؤلات تمثل مشــكلة بحثية يجب دراســتها والوقوف عندها إذ إن ظاهر التناص في الشـعر الليبي ظاهرة لا يمكن سـبر أغوارها إلا من خلال دراسـتها نصـياً ومعرفة أسـبابها ودوافعها ونتائجها على الشـعر الليبي الحديث والمعاصـر، لذا تمّت صـياغة هذه المشـكلة عبر تسـاؤل رئيس مفاده: ما التناص أو التناصـات في شـعر محمد الشلطامي؟ وينبثق عن هذا التساؤل مجموعة من التساؤلات الفرعية مفادها:

1-كيف اسـتطاع الشـاعر محمد الشـلطامي اسـتخدام نصـوص مغايرة في نصـه الشعري؟

2-ما الأسباب والدوافع والمبررات التي تقف وراء تناص محمد الشلطامي؟

3- هل استطاع الشاعر الشلطامي توظيف النصوص المغايرة لنصه بشكل جمالي وفني؟ وهل استطاع إخفاؤها أو إبرازها بشكل ملفت؟

4- ما الذي أضافه التناص أو التناصات المختلفة إلى نص الشلطامي الشعري؟

كل هذه التساؤلات وغيرها مما يمكن أن يظهر أثناء الدراسة تمثل إشكالية يجب التعاطي معها وإيجاد الحلول المناسبة لها.

أهمية الدراسة:

تتمثل أهمية الدراسة بما يأتي:

1- **الأهمية الموضوعية:** وتتمثل في تناولها موضوعاً علمياً مهماً هو التناص في شعر محمد الشلطامي، الذي يسلط الضوء على أبرز التناصات في شعره وأثر ذلك على بنية ومضمون شعره وقصائده، كما تتمثل في أنها تفسح المجال أمام الباحثين والدارسين لتناول موضوعات أخرى تتعلق بالتناص أولاً وبالشعر الليبي ثانياً.

2- **الأهمية الأدبية:** تكمن في زيادة قدرة الباحث على تناول ظواهر أدبية وشعرية تتعلق بالشعر الليبي المعاصر، ورفع كفاءتها المنهجية في الخطوات والإجراءات البحثية، وتطوير إمكانيتها الأسلوبية والمعرفية فيما يتعلق بالنقد والأدب المعاصرين، وإضافة نصوص جديدة للأدب الليبي الحديث لإثرائه والرفع من كفاءته.

3- **الأهمية الميدانية:** وتظهر في اختيارها مجالاً شعرياً تطبيقياً يتمثل في شعر الشاعر محمد الشلطامي كميدان للدراسة العملية.

أهداف الدراسة:

تسعى هذه الدراسة إلى تحقيق الأهداف الآتية:

1- تقديم إطار مفاهيمي ونظري لمصطلح التناص من حيث المفهوم والنشأة والتطور.

2-إبراز أهم المحاولات النقدية في التناص غربياً وعربياً قديماً وحديثاً.

3-الكشف عن أبرز التناصات في شعر محمد الشلطامي (تراثية، تاريخية، فنية).

4-معرفة أسباب ودوافع استخدام التناص في شعر محمد الشلطامي.

5-تقديم مجموعة من التوصيات والمقترحات فيما يتعلق بموضوع الدراسة.

منهج الدراسة:

يتمثل منهج الدراسة في اختيار المنهج التحليلي النقدي الذي يقوم بتحليل النصوص الشعرية والتناصات الموجودة فيها ومن ثم نقدها لمعرفة كيف استخدم الشاعر لهذه النصوص المتناصة، فضلاً عن منهج جيرارجينيت مع الاستعانة بالمنهج التاريخي لتقديم سرد حول تاريخ ونشأة وتطور التناص في النقدين الغربي والعربي.

مفاهيم ومصطلحات الدراسة:

1-**التناص:** هو التقاطع داخل نص لتعبير (قول) مأخوذ من -نصوص أخرى، أو لوحة فسيفسائية من الاقتباسات.[1]

أما التعريف الإجرائي: هو عملية تحويل وتمثيل عدّة نصوص يقوم بها نصّ مركزي يحتفظ بزيادة المعنى.

2-**شعر الشلطامي:** شكل وبنية وصورة تتراصّ فيما بينها لتكون موسيقى داخلية وتتناغم فيه الرمزية والغموض والقدرة على توظيف المفردات توظيفاً فريداً يجعلها تؤدي ما يريد على أحسن ما يكون.[2]

---

(1) ينظر إبراهيم نمر موسى، صوت التراث والهوية دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زياد، مجلة جامعة دمشق، العدد (1-2)، 2008م، ص102.

(2) ينظر: محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية، طرابلس، منشورات وزارة الثقافة والمجتمع المدني، ط1، 2013م، ص9.

الدراسات السابقة:

أولاً- الدراسات المحلية:

1-دراسة الكلامي 2008[1]

هدفت هذه الدراسة إلى التعريف بالتناص القرآني في الشعر الليبي الحديث متخذة من تجارب الشعراء الليبيين من أمثال علي الفزاني ومحمد الشلطامي وإدريس بن الطيب أنموذجاً تطبيقياً والكشف عن التناصات القرآنية لدى هؤلاء الشعراء.

وتوصلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

أ- إن التناص القرآني ظاهرة واضحة في شعر محمد الشلطامي.

ب- يشكل التناص القرآني ملمحاً أسلوبياً للشلطامي.

ج-التناص مع الشعر القديم والحديث من أكثر التناقضات الم+وجودة في أشعاره وقصائده.

د- هناك دواع عديدة وراء استخدام التناص القرآني في أشعار هؤلاء الشعراء بعضها ديني وآخر فني وأدبي عند الشاعر.

هـ- شكّل النص القرآني رافداً لغوياً ومعنوياً ودلالياً في تناص للشلطامي.

2-دراسة فنيخرة 2016[2]

هدفت هذه الدراسة إلى التعريف بالتناص التراثي التخالفي في قصيدة (رسالة إلى الأطفال) للشاعر محمد الشلطامي وإبراز أثر هذا التناص التراثي التخالفي في خلق مفارقة لغوية ودلالية في بنية القصيدة ومضمونها الفكري، وتوصلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

أ- يوظف الشاعر الشلطامي التراث على نحو مخالف (تناص تخالفي).

---

(1) ينظر ناجية مولود الكلامي، التناص القرآني في الشعر الليبي الحديث، علي الفزاني ومحمد الشلطامي وإدريس بن الطيب أنموذجاً، مجلة الساتل، السنة الثالثة، العدد (5)، جامعة مصراتة، 2008م.

(2) ينظر صفاء امحمد ضياء الدين فنيخرة، التناص التراثي التخالفي في قصيدة (رسالة إلى الأطفال) للشاعر الليبي محمد الشلطامي، مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، العدد (19)، بيروت ++- لبنان، مايو 2016م.

ب- يعمد الشاعر الشلطامي إلى قلب الدلالة المحفوظة.

ج-يهدف الشـــلطامي من وراء تناصـــه التراثي التخالفي إلى خلق علاقة جدلية بين الحضور والغياب.

د- يســـعى الشـــلطامي من خلال التناص التراث التخالفي إلى خلق الدهشـــة لدى المتلقي وكسر حالة التوقع لديه.

3-دراسة سالم 2018[1]

هدفت هذه الدراســـة إلى قراءة ظاهرة التناص الشـــعري في الشـــعر الليبي الحديث والمعاصر، وبيان أنواعه، ودوافع الشعراء الليبيين تجاهه، وأبرز أنواع التناص وأكثرها استخداماً في الشعر الليبي المعاصر وأسباب ذلك.

وتوصلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

أ- يعد التناص ظاهرة متميزة في الشعر الليبي الحديث والمعاصر.

ب- تميز التناص في الشـــعر الليبي بأنواعه الجديدة كالتناص الداخلي والخارجي والمرحلي والذاتي.

ج-ركّز الشـــعراء الليبيون على تناص عناوين القصـــيدة ســـواء من داخل العنوان أو خارجه أو الاثنين معاً.

د- تمثلت حركية التناص إلى حركية الاســـتعداد والاجترار والامتصـــاص والتحويل والحوار.

(1) ينظر، نورية سعد سالم، التناص في الشعر الليبي، بحث منشور، مجلة فكر وإبداع، المجلد (118)، رابطة الأدب الحديث، القاهرة، 2018م.

ثانياً- الدراسات العربية:

1-دراسة تركي 2014[1]

هدفت هذه الدراسة إلى قراءة الترابط النصي في شعر خليفة التليسي مع نصوص شعرية أخرى تراثية وحداثوية في ضوء نمو النص، وبيان دور هذا الترابط النصي في خلق بنية لغوية مغايرة.

وتوصلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

أ- لا يخلو نص التليسي الشعري من وجود ترابطات نصية أخرى في أغلب قصائده.

ب- يعمد التليسي إلى استثمار وتوظيف نصوص دينية وتراثية وتاريخية في نصه الشعري.

ج-تأتي النصوص الأخرى في شعر التليسي متماشية مع بنية النص التليسي ومتوافقة معه.

د- يستخدم التليسي آليات وإجراءات لغوية وشكلية ونموية ودلالية في تضمين نصه الشعري نصوص أخرى.

2-دراسة زين 2011[2]

هدفت هذه الدراسة إلى التعريف بالتناص الشعري في شعر خليفة التليسي، وبيان أنواعه وآليات اشتغاله ودوره في النص الشعري لدى التليسي.

وتوصلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

أ- إن التناص ظاهرة واضحة وجلية في شعر التليسي.

---

(1) ينظر فايز صبحي عبد السلام تركي، الترابط النصي في شعر خليفة التليسي، دراسة تطبيقية في ضوء نمو النص، بحث منشور، مجلة الدراسات اللغوية، العدد (3)، المجلد (16)، جامعة الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، 2014م.

(2)ينظر عبد القادر زين، التناص في شعر خليفة التليسي، بحث منشور، مجلة الباحث، العدد (8)، جامعة عمار ثليجي، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، الجزائر، ديسمبر 2011م.

ب- يستخدم التليسي أنواع عديدة من التناصات الشعرية نتيجة لثقافته الواسعة وكثرة اطلاعاته مما يجعل نصه الشعري غنياً بتناصات شعرية قد لا نجدها عند غيره من الشعراء.

ج-هناك دوافع عديدة وراء استخدام التناص في شعر التليسي بعضها ذاتي يعود إلى الشاعر وبعضها الآخر علمي يخص بنية القصيدة ودورها الثقافي.

د- لا يكتب التليسي قصيدته دون أن يضمنها نصوصاً أخرى تنتمي لمختلف الثقافات العربية والغربية.

هـ- أكثر أنواع التناصات عند التليسي هو التناص الديني والتراثي والتاريخي والثقافي.

التعقيب على الدراسات السابقة:

من خلال الدراسات المحلية والدراسات العربية بموضوع التناص التي أسهمت في هذا الموضوع والتي أوصت بنتائج مهمة استفادت منها الباحثة كثيراً في تحديد مشكلة الدراسة ورسم أهدافها، وتحديد هيكليتها (تقسيماتها)، كما أنها أعانت الباحثة في جانبها النظري والتطبيقي في تحليل النصوص الشعرية، وفي مصادرها ومراجعها العديدة.

ما يميز الدراسة الحالية عن الدراسات السابقة:

1-**خصوصية الموضوع:** ركزت الدراسة الحالية على موضوع محدد لم يتم تناوله بشكل كافٍ وشامل وكلي، حيث اهتمت بعض الدراسات السابقة على جانب جزئي من التناص الشعري عند الشلطامي، واختارت نماذج منه على عكس الدراسة الحالية التي تناولت ظاهرة التناص بأنواعه المختلفة في شعر الشلطامي.

2-**وحدة الهدف:** حيث ركزت الدراسة الحالية على هدف محدد هو التناص في شعر الشلطامي، وهو يختلف عن هدف الدراسات السابقة التي اهتم بعضها على عدد من الشعراء، أو دراسة ظاهرة واحدة من أنواع التناصات كالتناص الديني أو الإيقاعي أو الموسيقي.

3-**مجالها التطبيقي:** اكتفت الدراسة الحالية بمجال عملي واحد هو شعر الشلطامي الموجود في ديوانه، أو مجموعته الشعرية الكاملة والذي يخالف مجالات الدراسات السابقة باستثناء دراسة الكلامي.

يبقى أن أقول إنه وقع اختياري على هذه الدراسات بالذات لأنها دراسات منشورة في دوريات محكمة، وهو ما يعني صلاحية أخذها كمراجع للدراسة الحالية، وإن كانت أغلبها منشورة في دوريات على عكس ما هو متعارف عليه في الدراسات السابقة التي تركز على الرسائل والأطاريح غير المنشورة.

تقسيمات الدراسة:

تمهيد: التناص في الدراسات النقدية

المبحث الأول: مفهوم التناص في النقد القديم

المبحث الثاني: مفهوم التناص في النقد الأدبي المعاصر

الفصل الأول: مستويات التناص وأنواعه وآلياته في شعر الشلطامي

المبحث الأول: مظاهر ومستويات التناص:

المبحث الثاني: أنواع التناص:

المبحث الثالث: آليات التناص وتقنياته

الفصل الثاني: التناص في شعر الشلطامي في ضوء منهج جيرار جينيت

تمهيد:

المبحث الأول: التناص في شعر الشلطاني

المبحث الثاني: المناص (النص الموازي)

المبحث الثالث: الميتانصية أو النصية البعدية أو الواصفة

المبحث الرابع: الجامع النصي (جامع النصوص)

المبحث الخامس: التعلق النصي

الخاتمة والنتائج

قائمة المصادر والمراجع

التمهيد
مفاهيم التناص في الدراسات النقدية

المبحث الأول: مفهوم التناص في النقد القديم

المبحث الثاني: مفهوم التناص في النقد المعاصر

التعريف بالشاعر محمد الشلطامي

تُعد دراسة السيرة الذاتية للمبدع أياً كان إبداعه (شعري، أدبي، فني...) مفتاحاً نصياً لمعرفة إبداعه وسبر أغواره، وتأثيرات هذه السيرة الحياتية والإبداعية على مجمل إنتاجه الشـــعري،[1] وهو ما درجت عليه المذاهب والمناهج النقدية الســـميولوجية والسيكولوجية، إلا أن المناهج الحديثة والمعاصرة رفضت ذلك بحجة أن النّص مغلق ولا علاقة للكاتب به إذ إنّ دوره ينتهي بعد ذلك[2] بل إنها وفي خطوة جريئة أعلنت موته.[3]

ومع اســتمرار هذه المناهج في فصــل النّص عن مؤلفه إلا أنّها تراجعت بعد ذلك بعدما اكتشــفت أن حياة المؤلف وســيرته يكشــفان عن أســرار وخفايا نصــه الإبداعي، ومن هنا بدأت تأخذ بذلك لاسيما في مرحلة ما بعد البنيوية.[4]

يمكن تقسيم الشاعر محمد الشلطامي إلى قسمين هما: السيرة الحياتية والسيرة الإبداعية والقرية).

- **السيرة الحياتية للشلطامي:**[5]

1- اسمه: محمد فرحات الشلطامي.

2- ولادته: ولد محمد فرحات الشـــلطامي في مدينة بنغازي يوم 13 أكتوبر عام 1944.

---

(1) حاتم الصكر، كتابة الذات دراسات في وقائعية الشعر، عمان، دار الشروق للنشر، ط1، 1996م، ص193.

(2) سعيد الغانمي، أقنعة النّص، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1998م، ص22.

(3) كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، ترجمة: يوسف يوئيل عزيز، بغداد، دار المأمون للترجمة، 1985م، ص17.

(4) رولان بارت، لذة النص، ترجمة: محمد خير البقاعي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1998م، ص65.

(5) للمزيد ينظر: عبد الله مليطان، دليل المؤلفين الليبيين، طرابلس، دار مداد للطباعة والنشـــر والتوزيع، ط1، 2001م، ص401-402.

3- **حياته:** ولد الشـلطامي في أسـرة فقيرة، حيث انفصـل والده بعد ولادته مباشـرة، حيث ذاق طعم اليتم وهو صـغير، قامت أمّه بتربيته مع شـقيقه الأكبر، ونتيجة لفقر أسـرته اضـطر للعمل في طفولته المبكرة، وهو ما أدّى إلى تعثّر مسـيرته الدراسـية لتعارضـها مع عمله نهاراً، لكنه كانت لديه عزيمة لاسـتكمال دراسـته فأكمل دراسته الثانوية في المدارس الليلية.

تنقل الشـلطامي في حياته بين أعمال كثيرة حيث عمل معلماً للمرحلة الابتدائية، لينتقل بعدها للعمل في قطاع المكتبات (مكتبة بنغازي المركزية، ودار الكتب الوطنية بنغازي)، ثم عمل بعد ذلك في قسم المعلومات بإذاعة صوت الوطن العربي (فرع بنغازي).

لم تكن سيرة حياة الشلطامي ميسّرة إذ تعرض للاعتقال مرات عديدة بسبب مواقفه السياسية وآرائه الناقدة للوضع السياسي العام في ليبيا، وكان أول اعتقال له في عام 1967 حيث تم اعتقاله وقُدّم للمحاكمة وصـدر عليه حكم بالسـجن إثر انضمامه لحركة القوميين العرب.

وفي عام 1973 تم اعتقاله زمناً بعد خطاب زوارة الشـهير، ولكنّه لم يقدّم للمحاكمة، وبعد الانتفاضـة الطلابية في عام 1976 أي بعد أربع سنوات من اعتقاله الثاني تم اعتقاله مرة أخرى فبقي زمناً لكنه أيضاً لم يقدّم للمحاكمة.

4- **وفاته:** توفي محمد فرحات الشـلطامي يوم الأربعاء الموافق 24 مارس سـنة 2010 في مدينة بنغازي عن عمر ناهز السـت والسـتين عاماً بعد معاناة مع المرض وقد أوفدته الدولة للعلاج بالمملكة الأردنية الهاشـمية إلا أن المرض لم يمهله طويلاً فمات ودفن في بنغازي بمقبرة الهواري في 2010/3/25.

5- **سـيرته الإبداعية:** تنوعت سـيرة الشـلطامي الإبداعية ما بين التدريس والعمل الإذاعي والمكتبي، حيث شـكلت هذه المجالات بالإضـافة إلى ثقافته الواسـعة مصـدراً لإبداعه الشـعري، لقد كتب الشـلطامي طوال مسـيرة حياته العديد من

الدواوين الشـعرية التي تنم عن ذائقة شـعرية متفردة، وأسـلوب شـعري متميز، وقصائد تعد جزءاً من مشهدية الشعر الليبي الحديث.

6- أعماله الأدبية: صـدر للشـلطامي العديد من الأعمال الشـعرية حيث كانت له العديد من الدواوين الشـعرية التي شـكلت عالم الشـلطامي الشـعري سـواء على مسـتوى العناوين أو على مسـتوى المحتوى والشـكل الشـعري الخاص به، ومن أبرز أعماله ما يأتي:[1]

أ- تذاكر للجحيم، الطبعة الأولى عام 1970، والطبعة الثانية عام 1974، والطبعة الثالثة عام 1998.

ب- أنشـودة الحزن العميق: الطبعة الأولى عام 1972، والطبعة الثانية عام 1998.

ج-أناشـيد عن الموت والحب والحرية، الطبعة الأولى عام 1976، والطبعة الثانية عام 1998.

د- منشورات ضد السلطة، الطبعة الأولى عام 1964، والطبعة الثانية عام 1967، والطبعة الثالثة عام 1998.

هـ- ديوان يوميات تجربة شخصية عام 1972 والطبعة الثانية عام 1998.

و-ديوان أفراح سرية عام 1981.

ز-ديوان قصائد عن شمس النهار، الطبعة الأولى عام 2002.

ح-ديوان عاشق من سدوم، الطبعة الأولى عام 2002.

ط-ديوان بطاقة معايدة من النور، الطبعة الأولى عام 2002.

ي- ديوان قصائد عن الفرح، الطبعة الأولى عام 2002.

---

(1) للمزيد ينظر: عبد الله مليطان، الشعراء صدرت لهم دواوين، طرابلس، مدار للطباعة والنشر، ط1، 2000م، ص402.

ك- ديوان تحقيق سريع مع السيد الجهل، الطبعة عام 2010.

ل-نص مسرحي من طرف واحد، الطبعة الأولى عام 2002.

أعيد طبع دواوينه في مجلد واحد بعنوان محمد الشلطامي المجموعة الشعرية عام 2013.

7- **جوائزه:** حصل محمد فرحات الشلطامي على جائزة الدولة التقديرية في ليبيا عام 2010.

8- **رأي المعاصرين له:** هناك آراء لكبار الشعراء والكتّاب تحمل تقويماً نقدياً وإبداعياً عن شاعرية الشلطامي وشعره، حيث قال عنه الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي: "إنه شاعر عظيم"،[1] وقال عنه الصادق النيهوم إنّه: "أفضل أربعة شعراء عرب في العصر الحديث: نزار قباني، وعبد الوهاب البياتي، ومحمود درويش، ومحمد الشلطامي".[2]

(1) عبد الله مليطان، دليل المؤلفين الليبيين، مرجع سابق، ص401.

(2) المرجع نفسه، ص401.

المبحث الأول:
مفهوم التناص في النقد القديم

قبل الخوض في نقد المبحث، ترى الباحثة من الجدير والأحرى أن يعرض مفهوم التناص لغة واصطلاحاً باختصار، وذلك لتوضيح المصطلح لدى البعض من القرّاء.

أولاً- التناص لغة:

لم تذكر المعاجم العربية مصـــطلح التناص كمادة لغوية، ولكن ذكرت أن (تناصّ) القوم عند اجتماعهم، أي: ازدحموا[1]، و"نصـص" المتاع جعل بعضـه فوق بعض[2]، ونص الحديث إلى صـاحبه رفعه وأسـنده إلى من أحدثه[3]، و"نصـصـت" الرجل استقصى مسألته حتى استخرج ما عنده[4].

وقد وردت كلمة التناص في المصـادر بمعنى الاتصـال، والازدحام، والبروز، والجمع، والاستقصاء وبمعنى التحريك والخلخلة[5].

ونص الرجل الشـيء نصـاً؛ إذا حرّكه وفلفله وخلخله، يقول أبو عبيدة معمر، النص هو التحريك حتى تستخرج من الناقة أقصى سيرها، أو أقصى ما تقدر[6].

وجاء في تاج العروس: "ونصّ الشـيء ينصـه نصـاً: حركه... ونصّ القدر نصـيصـاً: بمعنى علقت، وقال ابن الإعرابي: النص الإسـناد إلى الرئيس الأكبر،

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج7، ص97، مادة نصص.

(2) الفيروز آباد، القاموس المحيط، المطبعة الأميرية، القاهرة، ط3، 197، مادة نصص، ج2، ص317.

(3) الزمخشري، أساس البلاغة، دار المعرفة، بيروت، ص459، مادة نصص.

(4) ابن سـيده، المخصـص، السـفر السـابع، بأن سـير الايل، لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ص108.

(5) ابن منظور، لسان العرب، مادة (نصص).

(6) ينظر، حسين جمعة، المسيار في النقد الأدبي، (دراسة في النقد الأدبي القديم والتناص)، القاهرة، مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، 2011م، ص157.

والنص: للتوفيق والتعيين على شـيء ما... ونصـص الرجل غريمه تنصـيصـاً وكذا ناصته مناصة أي: استقصى عليه وناقشه، وتناصّ القوم ازدحموا"[1].

ثانياً- التناص اصطلاحاً:

أما المعنى الاصـطلاحي لا يبتعد كثيراً عن المعنى اللغوي، حيث المفهوم هو تداخل النصوص فيما بينها، وأخذ اللاحق من السابق ولا يشترط أن يكون في الشعر فقط، بل يتضمن الفروع الأدبية الأخرى كالقصة والرواية، والرسائل الإخوانية، إذاً هو ظاهرة لا يكاد يخلو منها عصر، ولا يستطيع كاتب أو شاعر أن يختط طريقاً له إلا بعد مراس شديد والتعرف على نصوص من سبقوه، ومن ثم يحدث التداخل النصـي أي ما يعرف بالتناص. فالتداخل ما بين هذه النصـوص وتلاقح الأفكار وتعلق النص بالنص الآخر، هو ما يعرف اصطلاحاً بالتناص.

ومصـطلح التناص كما ورد في المعاجم العربية السـابقة لم يأت صـريحاً، وإن أتى فهناك بون شـاسـع بينه وبين المصـطلح الذي اقترن بالعملية الإبداعية، ولعل أقرب هذه المعاني إلى التناص هو ازدحام النصـوص فيما بينها في النص الواحد وكذا غليان القدر بمعنى التفاعل يوازيها تفاعل النصوص.

ويظهر مصطلح التناص في الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة محافظاً على المدلول اللغوي القديم نفسـه تقريباً، لكن هذه المرة يركز على تراكم النصـوص وازدحامها في مكان هندسي إذ يشغل حيزاً من بياض الورق، حيث تتفاعل النصوص ببعضـها البعض، وتتعالق لتخلق من النص الأول نصـاً ثانياً يتشـظى في نص آخر لتشكيل مجريات التناص من خلال عملية اقتباس الصور لبناء الصورة الكلية[2].

---

(1) محمد مرتضـى الحسـيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، الكويت، مطبعة الحكومة، 1979م، ج187/18.

(2) ينظر: جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الثقافية، ط2003م، ص118.

مفهوم التناص في النقد العربي القديم:

كما كان للغرب براءة الاختراع لمصـــطلح التناص وبفضـــل الترجمة وتنوع مرجعيتها ســارع للعرب في البحث عن ذاكرتهم التقنية والنقدية في هذه الظاهرة إذ إن الأدب العربي القديم مـادة غنيـة مليئـة بـالإيحـاءات والـدلالات التي تمنح التجربـة الشــعرية تمايزاً نحو الإبداع والتألف، "فشــعرنا العربي لن يســتطيع أن يثبت وجوده، ويحقق أصـالته، إلا إذا وقف على أرض صـلبة من صـلته بتراثه وارتباطه بماضـيه، وأيقن أن انبتات الشـــعر عن تراثه... إنما هو حكم على ذلك الشـــعر بالذبول ثم الموت"[1].

وعلى الرغم من ذلك، فظاهرة التناص موجودة جلياً في شـــعرنا ونقدنا العربي القديم، وفي الحديث من العصـر الجاهلي إلى عصـرنا هذا، وقد اختلفت تسـميته من عصـر إلى عصـر، إذ سـميت بالسـرقات الأدبية في بعض العصـور وما رافقها من مصطلحات الأخذ والإغارة التي تقع في خيمة السرقات الشعرية.

وقد تنبه علماء اللغة إلى قضـــية تداخل النصـــوص، وتراكمها فوق بعضـــها فشـــغلت حيزاً من دراســتهم النقدية كان الهدف منها الوقوف على مدى أصـــالة هذه الأعمال الأدبية التي تنســب إلى أصــحابها، وما تحتويه من الجدة والابتكار، وأمور يُدين بها أصحابها لسابقيهم من المبرزين من الأدباء من التقليد والإتباع[2].

ولقد وردت في تراثنا البلاغي مصـــطلحات عديدة تقارب مصـــطلح التناص، مثل التضـــمين، التلميح، الإشـــارة، الاقتباس، وفي الميدان النقدي، مثل الســـرقات، المعارضات، المناقضات[3].

---

(1) علي عشـري زايد، اسـتدعاء الشـخصـيات التراثية في الشـعر العربي المعاصـر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1948م، ص58.

(2) ينظر: بدوي طبانة، السرقات الأدبية، ص3.

(3) ينظر: محمد عزام، النص الغائب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص42.

وقد كان النقاد القدامى يتحرون أصـــالة الشـــاعر، ومعرفة ما إذا كان مبدعاً مبتكراً، أو مقلداً متأثراً، ويرى بعض النقاد هذه المصـطلحات في السـرقات الشـعرية ويعدونه "باباً متسعاً لا يقدر أحد من الشعراء على أن يدعي السلامة منه"[1].

وإذا تأملنا الإنتاج البلاغي لعلماء البلاغة العرب والنقاد والشـــعراء نجدهم قد أحسوا بوجود تداخل نصـي بين النصـوص وتراكمها فوق بعضـها بعضـاً وكان ديدنهم هو الوقوف على مدى أصـــالة الأعمال المنســوبة إلى أصـــحابها وتقائها ومقدار ما حوت من الجدّة والابتكار أو مبلغ ما يدين به أصـــحابها لســـابقيهم من المبرزين من الأدباء من التقليد والإتباع[2]. ووجدنا عنترة العبسي يقول:

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ أَمْ هَلْ عَرِفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهِّمٍ[3]

فالشاعر عنترة لم يصرح بوجود التداخل النصي صراحة إلا أنه أراد أن يشعرنا بوجود أفكار يشـترك فيها الشـعراء كالوقوف على الأطلال، وتكرارهم لنفس العبارات، بل في بعض الأحيان الوقوف على الأطلال والمشـاهد نفسـها، وهذا البيت الشـعري يقترب من مفهوم التناص وإن لم يذكره صـــراحة فهو تداخل بين نصـــوص قديمة مع نصوص جاءت بعدها.

وإلى مثل هذا يذهب كعب بن زهير في قصيدة يعاتب فيها زوجته حين يقول:

مَا أَرَانَا نَقُولُ إِلاَّ رَجِيعاً وَمُعَاداً مِنْ قَوْلِنَا مَكْرُوْراً[4]

---

(1) ابن رشـيق القيرواني، العمدة في محاسـن الشـعر وآدابه، ت: محي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجبل، ط5، 1981م، ص38.

(2) بدوي طبانة، السرقات الشعرية، ص3.

(3) الزوزني، شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، ط5، 1985م، ص137.

(4) كعب بن زهير، ديوانه، قرأه وقدم له: محمود يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط1، 1995م، ص31.

"إن هذين القولين يدلان دلالة قوية على ما يحس به شـــعراؤنا بتداخل النصـــوص من تكرار المواضـــيع والمعاني، وإن معجمهم الفني يكاد يكون واحداً، لاسيما في مقدماتهم الطلية"[1].

وهذا ما أكده الإمام علي بن أبي طالب (ت 40هـ) بقوله: لولا أن الكلام يعاد لنفذ[2]، وقول أبي عمرو بن العلاء (154هـــ) "الشعر جادة، وربما وقع الحافر على الحافر[3].

إن حقيقة التداخل اللفظي والدلالي، وتقليد اللاحق للسابق لا ينفك منه شاعر، ولا يستطيع الخلاص منه في العملية الإبداعية بصفة عامة، وعند الشعراء بصفة خاصة، وعلى هذا فإن الشاعر لا يبني نصه من ذاته دون أن يعتمد على غيره من الذين تقدموه، ســـواء كان هذا النص دلالياً أو لفظياً، فالألفاظ مشـــتركة بين الناس، وهي تسبح حرة لا يقيدها إلا الاستعمال فهو يُلجم زمام الكلمة ويوجهها الوجهة التي يبحث عنها المعنى. ويمارس العملية الإبداعية مســـتعيناً بثقافته، بعد أن هضـــم إبداعات سابقيه ومعاصريه، ولا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب جهود السابقين في مجالات الإبداع المختلفة[4].

ولقد تنبه النقاد العرب القدامى إلى ظاهرة تداخل النصـــوص، واشـــترطوا في الشـــعراء أن يكونوا مثقفين فقالوا: "من أراد أن يكون عالماً فليطلب علماً واحداً، ومن أراد أن يكون أديباً فليتســـع في العلوم"[5]، وقولهم: "الشـــعر مأخوذ بكل علم مطلوب

---

(1) عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشـــعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991م، ص175-177.

(2) ينظر ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص70.

(3) ينظر، الحاتمي أبو علي محمد بن الحسن، الرسالة الموضحة، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار بيروت، 1965م، ص163.

(4) ينظر محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص141-142.

(5) ابن عبد ربه أحمد، العقد الفريد، المطبعة الشرقية، القاهرة، دت، ج3، ص99

بكل مكرمة، لاتســـاع الشـــعر واحتماله كلما حمل من نحو، ولغة، وفقه، وخبر، وحساب"[1].

وظاهرة التناص بين الشــعراء أكدها النقاد بقولهم: "والشــعراء أمراء الكلام... يقدمون، ويؤخرون، ويؤمنون، ويشيرون ويختلسون، ويعيرون، ويستعيرون"[2].

فالشــاعر لا يصــير شــاعراً حتى يروي الشــعر وتدور في مســامعه الألفاظ، ويســمع الأخبار، ويأخذ من نصــوص من ســبقوه، ويســتعير منها بكيفية فنية، حتى يستطيع أن يبدع لأن اللاحقين سيأخذون منه وهكذا، فالمبدع الحقيقي في نظر النقاد القدامى، من اســتوعب الجهود الإبداعية المختلفة ســابقة له، أو معاصــرة تســير بها، ويوظفها في نصــوصــه، وهذا الاســتخدام وصــفوه بالأخذ، والاحتذاء، والتضــمين، والاقتباس، والاستشهاد، والعقد، والحل، والتلميح، والإشارة، والإلمام[3].

إن الإحســاس بهذه الظاهرة الفنية عند نقادنا القدامى تجســدت في ظهور ما يعرف بالســـرقات الأدبية، التي أصـــبحت بحثاً من مباحث البلاغة العربية حيث "ألحقوها بعلومها الثلاثة، وجعلوه خاتمة لمباحث الفن الثالث البديع وذيلوا بها كتبهم"[4].

من خلال رأي العلماء وكتاباتهم الجلية حول هذا الموضـــوع تبين أن التعليق النصي هو الدخول في علاقة، ويكون بطرق شتى ومستويات متعددة، وميزوا كل نوع على الآخر، فالتضمين يحدث عندما يقتطع الشاعر شطراً أو بيتاً كاملاً أو أكثر من شعر غيره، ويضمنه في شعره بلفظه ومعناه، ومثلوا لهذا بقول الحريري:

عَلَى أَنِّي سَأَنْشِدُ عِنْدَ بَيْعِي "أَضَاعُونِيْ وَأَيُّ فَتَى أَضَاعُوا"

---

(1) ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص140.

(2) ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العربية في كلامهما، تحقيق: مصطفى الشومي، مؤسسة بدران للطباعة، بيروت، ط12، 1963م، ص275.

(3) ينظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ص434-435.

(4) ينظر: بدوي طبانة، السرقات الأدبية، ص5.

فالشاعر قد اقتطع "أضاعوني وأي فتى أضاعوا من بيت العرجي" الذي يقول:

أَضَاعُونِي وَأَيُّ فَتَى أَضَاعُوا لِيَوْمِ كَرِيْهَةٍ وَسِدَادِ ثَغْرِ[1]

وهم بهذا فقد أخرجوا التضمين من قائمة السرقات الشعرية، وقد يحصل التداخل النصي بطريقة أخرى سماها النقاد (الاقتباس) وهو لا يكون إلا من القرآن الكريم، أو الحديث الشريف، وهو أن يدرج الشاعر كلمة من القرآن، أو آية منه الكلام تزييناً لنظامه.

كقول الشاعر ابن سناء الملك:

رَحَلُوا فَلَسْتُ مُسَائِلاً عَنْ دَارِهِمْ أَنَاْ "بَاْخِعُ نَفْسِيْ عَلَى آثَارِهِمْ"[2]

وقد يقتبس من الحديث النبوي الشريف كقول أبي جعفر الأندلسي:

لاْ تُعَادِ النَّاْسَ فِيْ أَوْطَانِهِمْ قَلَّمَا يُرْعَى غَرِيْبُ الوَطَنِ

وَإِذَاْ مَاْ شِئْتَ عِشْ بَيْنَهُمْ "خَالِقُ النَّاسِ بِخُلْقٍ حَسَنٍ"

إن الهدف من الاقتباس من القرآن الكريم أو من الحديث الشريف ليس لتزيين الكلام، وإنما لتأكيد الكلام، وتقويته، وإضافة جزء من القداسة على الخطاب.

وقد تنبه أيضاً النقاد القدامى إلى ظاهرة التناص، لاسيما في الخطاب الشعري، ومن أمثلة ذلك الاقتباس، قول بن الرومي:

لَقَدْ أَنْزَلْتُ حَاجَاتِيْ بِوَادٍ غَيْرِ ذِيْ زَرْعِ[3]

اقتبسه من قوله تعالى: ﴿ رَبَّنَا إِنِّي أَسْكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِندَ بَيْتِكَ المُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُوا الصَّلاةَ فَاجْعَلْ أَفْئِدَةً مِّنَ النَّاسِ تَهْوِي إِلَيْهِمْ وَارْزُقْهُم مِّنَ الثَّمَرَاتِ لَعَلَّهُمْ يَشْكُرُونَ ﴾[4].

---

(1) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص431.

(2) مقتبس من سورة الكهف، الآية (6)، وهو قوله تعالى: ﴿ فَلَعَلَّكَ بَاخِعٌ نَّفْسَكَ عَلَى آثَارِهِمْ إِن لَّمْ يُؤْمِنُوا بِهَذَا الحَدِيثِ أَسَفاً ﴾.

(3) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، تحقيق: عبد القادر المازني، المكتبة الحديثة، بيروت، 1407هـ/1987م، ص265.

(4) سورة إبراهيم، الآية: 37.

ويمكن أن نجد الاقتباس في شـــعر القدامى عن طريق اســـتدعاء حكمة، أو قصـــة، أو مثل، أو بيت مشـــهور "إذ يقوم المبدع أحياناً ببناء خطابه الشـــعري جملة باســـتناده إلى خطاب آخر غير دائرته، أي خطاب النثر، فعملية البناء منا شـــبيهة بعملية (العَقدُ)[1].

وقد تتحول الحركة التناصـــية من (العقد) إلى (الحل)، وهذا يتم من نقل الصياغة من مستواها الشعري إلى المستوى النثري، وقد ينساق التناص في الشعر العربي القديم إلى الوقائع التاريخية، ويظهر هذا في إحالات تاريخية نجدها مبثوثة في القصـــيدة، "ومن عادة القدماء أن يضـــربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزاء والأمم السابقة"[2]، وقد قسمها حازم القرطاجني في باب الإحالة إلى خمسة أقسام: إحالة تذكرة، وإحالة محاكاة، ومفاضلة، وإضراب، وإضافة[3]، ويشترط فيها جملة من المواصفات، وهو الاعتماد على المشهور والمأثور ليشبه به حالاً معهودة، واستقصاء أجزاء المحاكى وهو تتبع الشاعر أجزاء الحكاية، واستقصاء أجزاء الخبر الذي يراد ضرب المثل به[4].

ومن خلال هذا الازدحام العلمي لهذا الموضـــوع الباحثة تؤيد رأي الدكتور محمد مفتاح في كتابه (تحليل الخطاب الشـــعري) الذي يرى أن حازمَ القرطاجني يشترط على الشاعر أن لا يفصل في ذكر الأحداث التاريخية، وإنما يحيل على ما اشـــتهر منها، ويوجب أن لا تخرج على الترغيب، والترهيب، والتعجب، أما عن تتبع أجزاء الحكاية فيجب استقصاء الخبر المراد ضرب المثل به، ويذكرها مرتبة متتالية،

---

(1) ينظر، محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة، ص156.

(2) ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص150.

(3) ينظر، حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسـراج الأدباء، تحقيق: محمد بن الخوجة، دار القرب الإسـلامي، بيروت –لبنان، ط3، 1986م، ص221.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص105.

مثلما يصف لنا مشهداً من مشاهد الطبيعة، وقد برع من الشعراء في هذا الفن مثل: ابن دراج، وابن عبدون والرندي[1].

لقد اهتم نقادنا القدامى بقضية (تداخل النصوص)، ودار جله حول (السرقات الشعرية)، وهذا اللون من الدراسة لا يتصدى له إلا الناقد المتميز وهو "باب لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالم المبرز، وليس كل من تعرض له أدركه، ولا كل من أدركه استوفاه واستكمله"[2]، وبذلك يتجدد محاسن الأخذ من أبواب عدة هي :

1-إن الشاعر إذا تعاوره معنى، أو لفظاً كان الأحق به من أحسن اختيار العبارة، واختيار الوزن، لاسيما إذا أخفى، ونقله من موضوع إلى آخر.

2-باب يتكافأُ فيه السابق واللاحق (المتتبع والمبدع) في إحسانهما.

3-باب ينقل فيه المعنى من غرض إلى غرض، ومن وجهة إلى وجهة أخرى، وهذه ألطف طريقة في حسن الأخذ لا يقوم بها إلا الحذاق[3]... ويعد هذا مستوى من مستويات "التناص في النقد الحديث".

4-باب الاهتدام، وهو أن يأخذ شاعر بيتاً، أو أبيتاً لشاعر آخر، ويغير فيها تغييراً جزئياً، ومثال ذلك قول الشاعر:

أُرِيْدُ لأَنْسَى ذِكْرَهَا فَكَأَنَّمَا تَعَرَّضَ لِيْلِيْ بِكُلِّ سُهَيْلِ

فهو مهتدم من قول جميل:

أُرِيْدُ لِأَنْسَى ذِكْرَهَا فَكَأَنَّمَا تَعَرَّضَ لِيْ لَيْلِيْ عَلَى كُلِّ مَرْقَبِ

---

(1) ينظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992م، ص126.

(2) علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، 1966م، ص185.

3) نظر قراضة الشعر، تحقيق الشاذلي بويحي، 1972، ص54

هذه الأبواب صنفها الحاتمي في التداخل النصي عند شعرائنا القدامى، توضح مدى اهتمامهم بالسرقة، والأخذ، وأنهم السابقون إلى معرفته، وتميز أنواعه[1]، وقد اختصرت في هذه الأصناف الستة، لوثوق الصلة بينها وبين التناص، ولأنها الوسيلة المثلى التي يسلكها الشاعر، ويسير على آثار سابقيه، وفي كل مرة من هذا يقوم أبنية ليقيم على أنقاضها أبنية تختلف عنها دلالة وصياغة، فالشعر في حقيقته استعارة كبرى بناها الشعراء السابقون واللاحقون، وهذا إقرار من قبل النقاد القدامى بوجود معاني مشتركة لا يجوز ادعاء السرقة فيها[2].

ويفضل أبو هلال العسكري (ت 395هـ) مصطلح الأخذ على السرقة في كتابه (الصناعتين في الشعر والكتابة) فيقول: "ليس لأحد من أصناف القائلين غنىً عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم إذا أخذوا أن يكسوها ألفاظاً من عندهم ويبرزونها في معارض من تأليفهم ويرددها في غير حلتها الأولى ويزيدها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها وإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها مما سبق إليها"[3] وترى الباحثة أن أبا هلال العسكري أقر بالأخذ ولكنه اشترط التجويد في المعاني لكل آخذ.

لقد عرّف عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) التداخل النصي، وسمّاه الاحتذاء حيث كان جزءاً من نظرية النظم حين يقول: "اعلم أن الاحتذاء عند الشعراء، وأهل العلم بالشعر، وتقديره، وتمييزه أن يبتدئ الشاعر معنى له وغرضاً وأسلوباً... فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به شعره فيشبه بمن يقطع نعلاً على مثال نعل

(1) ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1981م، ص262.

(2) ينظر: علي عبدالعزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص183.

(3) أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1989م، ص117.

قد قطعها صـــاحبها فيقال قد احتذى على مثال[1]، ولا يحســـب احتذاء إلا إذا حقق للشـــاعر تفرده عن طريق الأســـلوب الذي يســـتعمله الذي هو "الضـــرب من النظم والطريقة فيه"[2].

يحدد عبد القاهر الجرجاني (التداخل النصـــي) بمســـتويين: الأول مســـتوى سـطحي، والثاني مسـتوى عميق، فالسـطحي يكون في التعبير المألوف حيث "يقتدي المتأخر بمن تقدم وسـبق، ولا يخل من أن يكون في المعنى صـرحاً، أو في صـيغة تتعلق بالعبارة[3].

أما المسـتوى العميق، فيختص بإنتاج الدلالة الجديدة التي قسـمها إلى قسـمين يمكن من خلالها إدراك (التداخل النصـــي)، فالقســـم الأول هو الذي يتكفل العقل بإنتاجه، من عقلي صـــحيح، وصـــريح معنى، ومعنى معقول، فأحكامه الاســـتدلالية يستنبطها العقلاء، ويلتمس ثمارها الحكماء، ومنطقة عملها في الشعر والنثر[4].

ولقد رصـــد عبد القاهر في كتابيه (أســـرار البلاغة ودلائل الإعجاز) ظاهرة التداخل النصـــي ومســـتوياته، وأوجد أحكاماً لها الذي يتغلب فيه النص الثاني على النص الأول، لأن المتأخر اهتدى لشيء لم يفند إليه المتقدم أو العكس[5]، ومثال ذلك قول المتنبي:

بِئْسَ اللَّيَالِيْ سَهَرَتْ مِنْ طَرَبِيْ شَوْقاً إِلَى مَنْ يَبِيْتُ يُرْقِدُهَا[6]

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر أبو فهر / دار النشر، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، ص315.

(2) المصدر نفسه، ص361.

(3) ينظر: جودت فخر الدين، شـــكل القصـــيدة العربية في النقد العربي، دار الأدب، بيروت، ط1، 1984م، ص87-88.

(4) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص295.

(5) المرجع نفسه، ص284 وما بعدها.

(6) ينظر: ناصـــيف اليازجي، العرب الطيب في شـــرح ديوان أبي الطيب، دار الجيل، بيروت، ط2، 1983م، ص120.

فهذا البيت يتداخل مع بيت البحتري القائل:

لَيْلُ يُصَادِفُنِيْ وَمَرْهَفَةُ الحَشَا ضِدَّيْنِ أَسْهَرَهُ لَهَا وَتَنَامَهُ[1]

فالمتنبي تحرك في المعنى نفســـه الذي تحرك فيه البحتري، وهو المفارقة بين السهر والنوم، فالمتنبي أخذ بيت البحتري، وشكّله تشكيلاً جديداً بتعديه على ما كان عليه البحتري، وهذا يدل دلالة كبيرة على أن التداخل النصـــي يكون بالكلمة والعبارة والحكمة، ويكون أيضـــاً بالفكرة حيث إن المتنبي أخذ الفكرة وطورها، وهذا ما ســـبق القول فيه بأن لا غنى لشـــاعر عن شـــاعر آخر إلا، وأخذ منه، أو تداخل معه في معنى، أو فكرة، أو محاورة... الخ.

ويُعد عبد القاهر الاحتذاء نوعاً من التداخل النصـي، لأنه يعتمد على الحرفية إلى حد بعيد فهو بمثابة التناص الاجتراري الذي يأخذ الشـاعر فيه البيت من سـابقه من الشعراء ويستعين به في إتمام المعنى، فهو بالمفهوم القديم سرقة أدبية فهو شبيهاً بمن يصـــنع شـــيئاً على مثال صـــنعة ســـابقه، وهذا لا يكون وســـطاً بين الإبداع والمحاكاة[2].

ومثل ذلك قول الفرزدق:

أَتَرْجُوْ رَبِيْعَ أَنْ تَجِيءَ صِغَارُهَا بخيرٍ وَقَدْ أَعْيَا رِبِيْهَا كِبَارُهَا

واحتذاه اليعيث فقال:

أَتَرْجُوْ كُلَيْبُ أَنَّ حَدِيْثَهَا بخيرٍ وَقَدْ أَعْيَا كُلَيْباً قَدِيْمُهَاْ

وينقل عبد القاهر عن أبي هلال العسكري في صـنعة الشـعر أن ابن الرومي قال: قال لي البحتري قول أبي نواس:

وَلَمْ أَدْرِ مَنْ غَيْرَ مَاْ شَهَدَتْ لَهُمْ بِشَرْقِيْ سَابَاطِ الدِّيَاْرِ البَسَابِسِ

(1) المرجع نفسه، ص2077.

(2) ينظر، محمد بن عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص165.

فهو مأخوذ من قول الشاعر أبي خراس الهذلي:

وَلَمْ أَدْرِ مَنْ أَلْقَى عَلَيَّ رِدَاءَهُ سِوَى أَنَّهُ قَدْ سُلَّ مِنْ مَأْجِدٍ مَحْضِ

فقلت قد اختلف المعنى! فقال: أما ترى حذوا الكلام حذواً واحداً؟

وهذا الذي كتبت من أَحلى الأخذ في الحذو[1].

ويأتي بعد عبد القاهر الجرجاني، ابن خلدون (ت808هـ/1406م)، الذي يعي تماماً ما كان بين النصـــوص من تداخل، لذلك نجده يتجه اتجاهاً آخر لرصـــد هذا التداخل وتحديد طبيعته، حيث رأى أن هذه النصـوص لا تُعرف السـكون، وأنها تظل تعطي وتتفاعل، لذلك يدرك ابن خلدون نظرياً وعملياً فكرتي عمل النص وتفاعله بصـــياغة خاصـــة "ففي غير موضـــع من هذا الجزء من المقدمة يســـتشـــعر القارئ المتصـــل بتيارات الفكر النقدي المعاصـــر بأنه يقرأ لغة وفكر معاصـــر، يتحدث عن فاعلية النص، وبناء الحاضـــر منه على القديم الغائب، فيما يعرف بـــــــ(التناص) (Intertextuality)[2].

أما حازم القرطاجني فقد كان أكثر فهماً للعلاقة بين الحرية والإبداع متجاوزاً الركام النقدي والبلاغي الكثيف من النزوع لتطوير مشـروع قدامة ما يمكن أن نسـميه بلغة المعاصـــرة إدراك الفرق بين (اللاشـــعور الجمعي) وما نطلق عليه (اللاشـــعور الخاص) حيث يشـترك الأسـلاف والأحفاد في الأوّل وينفرد الأحفاد عن الأسـلاف في الثاني[3].

(1) دلائل الإعجاز، ص361.

(2)ينظر، السـيد فضـل، نظرية ابن خلدون في النصـوص (قراءة في نص قديم)، دار المعارف، الإسـكندرية – مصر، دت، ص13.

(3) ينظر، مصـطفى الصـدني، التناص الشـعري قراءة أخرى لقضـية السـرقات، منشـأة المعارف، الإسـكندرية، 1991م، ص31.

إن من المعاني ما يوجد مرتسماً في كل فكرة، ومتصوراً في كل المخاطر، ومنها ما يكون ارتسامه في بعض الخواطر دون بعض، ومنها ما ارتسم له في الخاطر، وإنما يُهتدى إليه في بعض الأفكار في وقت ما[1].

وهناك نوع آخر لدى حازم القرطاجني هو المعنى الذي يقال فيه إنه ندر وعدم نظيره لأنه قائم على الاستنباط واستخراج مكامن الشعر وهو عنده يحتل المرتبة العليا، ومن بلغها فقد بلغ الغاية القصوى من ذلك[2].

ومن المعاني المستنبطة المعاني المبتدعة التي لا تثير لكل إنسان الحصول عليها كما يرى ابن الأثير "إلا أن القادر على ذلك من أقدره الله عليه فما كان بحكيم، ولا كل من أوحي إليه بكليم"[3].

لقد أدرك النقاد القدامى أن المبدع لا ينم له خلق الحبكة الأدبية وإخضاعها إلا باستيعاب الجيد السابق عليه، لأن الشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم به[4].

خلاصة القول إنَّ تعدد أسماء التناص ومدلولاته في التراث النقدي أو الشعري القديم تحت مسميات عدة ومستويات من القرب إلى المصطلح الأصلي، ومختلفة باختلاف حضور هذه الظاهرة الأسلوبية في النصوص الشعرية القديمة ومدى عمقها أو سطحيتها، وكذلك ارتباطها بالذاكرة الثقافية المؤسسة للنصوص عموماً.

---

(1) ينظر، حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: الحبيب بن خوجة، الدار التونسية للنشر، تونس، 1960م، ص192.

(2) ينظر، حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص192.

(3) ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، دت، ص58.

(4) ينظر، محمد بن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، تحقيق ودراسة طه أحمد إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983م، ص26.

المبحث الثاني:
مفهوم التناص في النقد الأدبي المعاصر

ظهر مفهوم التناص في الدراسات النقدية المعاصرة تحت مصطلحات شتى، وعند مدارس متعددة، وبدأ هذا المفهوم يتضـــح عندما بدأ النقاد يدرســـون علاقات التأثير بالآداب العالمية، ويقارنون بينها فيما يعرف بـــــــ"الأدب المقارن"، ثم تبلور مفهومه أكثر في المدارس النقدية المعاصرة، حيث ظهر في بادئ الأمر عند المدرسة الشكلانية الروسية باسم الحوارية، وأول من وظف هذا المفهوم "شكلوفسكي"[1]، ثم "باختين"[2]، الذي سماها الحوارية أو تعدد الأصوات في كتابه شعرية ديستوفسكي واستمد هذا المصطلح قيمته من النظرية النقدية وفعالياته الاجرائية من كونه يقع في مجال الشعرية الحديثة من نقطة تقاطع التحليل البنيوي[3].

ثم عرفته الناقدة الفرنسيـــة ذات الأصـــل البلغـــاري "جوليـــا كرستيفـــا"[4] (Julia Kristeva) بأنه العلاقة بين الخطاب الآخر وخطاب الأنا، بمعنى أن النص

---

(1) شكلوفسكي، مؤسس المنهج الشكلي الروسي، وهو أحد مؤسسي مدرسة الشكلانيين الروس الأدبية، ينظر: Eiebet-Google.com

(2) ميخائيل باختين، فيلسوف ولغوي، ولد في مدينة اريول، درس فقه اللغة وتخرج عام 1918م، وعمل في سلك التعليم، وأسس حلقة باختين النقدية، واعتقل ونفي إلى سيبيريا مدة ستة سنوات، كتب في قضايا الأدب والسياق، ينظر الموسوعة العربية، Clopedia، مجلد 546.

(3) عبد الله الفذامي، الخطيئة والتكفير، قراءة نقدية لنموذج معاصـــر، 1988م، ص322. وينظر نهلة الأحمد، النظرية والمنهج، العدد104، يوليو 2000

(4) جوليا كرستيفا، بلغارية الأصل وهي الرائدة الأولى للتناص وأول من استخدمه في دراسة عملية وفي ذلك يرجع الفضل باختين الحوارية، ينظر: محمود الصفار، التناص بين الرؤية، والإجراء في النقد الأدبي، مقارنة محابية للسرقات الأدبية عند العرب، مطبعة التشفير الفني، تونس، 2000م، ص34.

هو عملية استرداد، ونقل لتعابير سابقة، أو متزامنة مع النص المكتوب فهو "اقتطاع وتخويل"، وكل ذلك يشكل النص، وينتمي إليه انتماء جمالياً وفكرياً[1].

إن المعاصرين يحللون وفق الاستدعاء النصي في عملية التناص، إنها النصوص الغائبة، ويكتشفونها في النصوص الحاضرة، وإن نقادنا العرب المحدثين وجدوا في مصطلح التناص ما يمكن أن يُفَعّل نصوصاً قديمة، ويعيد إليها الحياة بعد أن ماتت، أو كادت أن تموت في الذاكرة، وفي كتب من حكموا عليها من القدامى بالموت لأنها سرقة.

إن جذورمفهوم التناص وجدت عند الشكلانيين الروس "إذا أسهمت المدرسة "الباختينية"(*) التي جمعت الشكلانية والماركسية اتضاح فكرة التناص لدى جوليا كرستيفا، من خلال توكيدها انفتاح النص الروائي وعدم ثباته[2]، حيث تنبهت إلى تداخل النصوص في النص الواحد، وهذا الأخير كان هاجس النقاد الغربيين المحدثين، بوصف النّص بنية لغوية لها قدرة قوة الصياغة شكلاً وبحيث تغنيه في ذاته عن البحث بما هو خارجه من امتدادات تقع في شرك ما هو اجتماعي أو سياسي فيما يمكن أن يمنحه مؤلفه ليحيل النص حراً طليقاً يمتحن بذاته، وعلى ذلك فإن الحوارية الباختينية هي الجذر المباشر لنظرية التناص عند جوليا كرستيفا.

تعود الإرهاصات الأولى لمفهوم التناص في الغرب للدراسات المقارنة في الأدب والتي تناولت علاقة التأثير والتأثر بين النصوص في الثقافات المختلفة، وكانت بعض إشارات النقاد تدل على بداية الوعي بالمفهوم ، يقول شكلوفسكي

---

(1) ينظر: مفهوم التناص في الخطاب النقدي ، تودوروف وآخرون ، ترجمة أحم المدين ، دار شؤون الثقافة بغداد، ،1984، ص103' وجمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص42-43.

(*) نسبة إلى مدرسة باختين.

(2)ينظر، إحسان عباس، السرقة الشعرية ومفهوم التناص في النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1981م، ص182.

(Chklovski) مشيراً إلى الظاهرة بقوله: "كلما سلطت الضوء على حقبة ما، ازددت اقتناعاً بأن الصور التي نعتبرها من ابتكار شاعر إنما استعارها من شعراء آخرين"[1]. وكان بعض الشكلانيون غير شكلوفسكي مثل جاكوبسون (Jakobson) وإيخابناوم (Eikhenbaum) قد أشـــاروا إلى ما يمكن أن يكون تفاعل بين النصـــوص إلا أن ذلك لا يعدو أن يكون استدراكاً لم يولوه الأهمية التي يستحقها[2].

لقد عرف الشكلاينون أن الأدبية ليست صفة ملازمة للنص الأدبي، بل هي صـــفة لبعض مظاهره، ونتاج لعملية أدبية تقوم على مبدأ الخروج باللغة عن اســـتخداماتها العادية إلى اســـتخدامها الأدبي، وأدى بهم هذا إلى اســـتخدام مفهوم التناص والانزياح، وإن لم يســـتخدموا التناص بمفهومه المتداول الآن، حيث كانوا يطلقون عليه الحوارية والتفاعل[3].

وهناك من يرى أن يذهب بدل بشـــير من تأثير تجليات فلســـفة (فرويد) ومن المثالية لاسيما الفكرة التي "تحاول تفسير الفكرة بالفكرة، والمفهوم بالمفهوم، والشعر بالشعر، والنص بالنص من دون الاهتمام بأثر الواقع الاجتماعي في تشكيل المفاهيم والتصورات والأفكار والنصوص[4].

فالمبدأ العام في التناص يشير إلى أن النص يشير إلى نصوص أخرى كما "أن الإشارات تشير إلى إشارات أخرى وليس إلى الأشياء المعينة مباشرة، والفنان يكتب ويرســـم لا من الطبيعة، وإنما من وســـائل أســـلافه في تحويل الطبيعة إلى نص"[5].

---

(1) جيرار جينيت، أطراس: الأدب من الدرجة الثانية، ترجمة: المختار حســـني، مجلة فكر ونقد، العدد (16)، فبراير 1999م، ص187.

(2) ينظر، محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، ص29.

(3) ينظر: يوسف نور عوض، نظرية الشد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، 1994م، ص17.

(4) ينظر، شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت – لبنان، ص216.

(5) عبد الله الفذامي، الخطيئة والتكفير، ص321.

وهذا ما ذهب إليه "رولان بارت" حينما يقول: إنما دماء هذا الأســـد هي من عظام تلك الخراف التي التهمها، وهذا يدل دلالة على أنه ليس للنص اســتقلالية عن النصوص التي سبقته، فالكل يأخذ ممن سبقوه، وأي نص هو نتاج لنصوص قد قرأها المبدع قبل أن يكتب نصه.

لقد تناول التناص عدد من الرواد الغرب والعرب المحدثين في دراســاتهم ومن بين هؤلاء الرواد: (ميخائيل باختين)على الرغم من عدم اســـتعماله للفظة التناص، وكان يستعمل التداخل النصي، أو التداخل اللفظي، و كانت آراؤه بمثابة الإرهاصات الأولى لظهور التناص، فقد جاءت آراؤه عن الحوارية في النّص والتداخل بينه وبين نصـــوص أخرى كرد فعل على من قالوا بانغلاق النص (البنيوية)، فقد قام باختين بقلب عبارة بوفون (الأســلوب هو الرجل) إلى (الأســلوب هو الرجلان) ليؤكد الطابع الحواري بين النصوص، وعلاقة النص بغيره من النصوص المعاصرة والسابقة[1].

تجمع الدراسـات الحديثة على أن (ميخائيل باختين) العالم الروسـي، "هو أول من أشـــار لمفهوم التناص، فأثر اهتمام الباحثين في الغرب بحيوية الإجراءات التي تقوم عليها الدراســات المقارنة التي تتضــمنه"[2]، وذلك عن طريق كتابه "الماركســية وفلسـفة اللغة" والذي "اعتمد مرجعاً أسـاسـياً في النظرية الألسـنية والإيديولوجية، فقد أثار موجة من التســاؤلات حول إشــكالية الملفوظية التي تنظم بنية الخطاب وتقنيات النقد السوسيولوجي للأثر الأدبي"[3].

---

(1) ينظر، عصــام واصــل، التناص التراثي في الشــعر العربي المعاصــر، دار غيداء، عمان، ط1، 2011م، ص15.

(2) عبد المعطي كيوان، التناص القرآني في شـــعر أمل دنقل، مكتبة القيم المصـــرية، القاهرة، ط1، 1998م، ص15.

(3) نبيل علي حسنين، التناص دراسة تطبيقية في شعراء النقائض، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010م، ص87.

وقد أعلن أن التناص وقوف على حقيقة تفاعل الواقع في النصـــوص، لاســـيما في استعادتها أو محاكاتها لنصوص أو لأجزاء من النصوص السابقة عليها[1].

نلاحظ من خلال كتابه السابق أن (باختين) أول من أسس للتناص نظرياً من خلال التركيز على الحوارية وهو أول من أسس لتقسيم الخطاب من الناحية القواعدية والنحوية إلى خطاب مباشر، وخطاب غير مباشر، وخطاب غير مباشر حر[2].

وهكذا نلاحظ أن (باختين) مهد لمصـطلح التناص الذي لم يوظفه، ولكنه اعتمد على مفاهيم الحوارية والرواية الجديدة وغيرها من التصورات للدلالة على تداخل النصوص.

إن باختين يعالج الرواية من منظور الحوارية، لأن الرواية تقوم على حوار بين شخصيات متعددة، فالكاتب يمثل شخصية والسارد شخصية والبطل شخصية[3]، وهذه الشـخصـيات لها اسـتقلالها في الرأي والموقف، ولكنها تتحاور مع بعضـها بعضاً[4].

لقد درس باختين أعمال دوســتوفيســكي (Dosfoivski) وفرانســوا رابلي (Rabelais) وتوصــل إلى وجود أصــداء وأصــوات لنصــوص أخرى من التاريخ والفلكلور والأدب الشعبي، وهذا ما سماه الحوارية (Dialogisme) بين النصوص، وقد حاول باختين أن يضـع يده على تلك الأصـوات الأولى التي أسـهمت في تكوين الرواية من خلال مؤلفاته ككتاب (شعرية دوستويفسكي) عام (1963م) وكتابه الآخر (فرانسوا رابلي والثقافة الشعبية) عام (1965م)، والحوارية عند باختين لها في الرواية ثلاثة مظاهر أهمها "التهجين" وهو مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضاً التقاء وعيين لسانيين منفصلين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي أربهما معاً داخل

---

(1) إبراهيم مصطفى الدمون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد، ط1، 2011م، ص13.

(2) ينظر: المختار حسني، من التناص إلى أطراس، علامات في النقد، ج25، م 7، ص177.

(3) ينظر: محمود الصفار، التناص بين الرؤية والإجراء، مقاربة محاثية للسرقات الأدبية عند العرب، ص30.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص30.

ســـاحة ذلك الملفوظ[1]، ويمكن التمثيل للتهجين كما يراه باختين بتداخل اللغة العربية والعامية في الإبداع الأدبي أو اللغة الفصحى والأقل فصاحة.

وإلى جانب مصطلح الحوارية وضع باختين مصطلح تعددية الأصوات (بولي فون) (Poly Phonie) حيث وجد أن روايات دستويفسكي تتميز بهذه التعددية فهو يقول: إن كثرة الأصـــوات وأنواع الوعي المســـتقلة وغير الممتزجة ببعضـــها وتعددية الأصوات كل ذلك يعد بحق الخاصية الأساسية في روايات دوستويفسكي[2].

وعلى الرغم من أن مصـــطلحات باختين لم تشـــرح ولم تفســـر كما يجب، ولم تدعم بالأمثلة الكافية فإن الناقد تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) وضّـــح آراءه حول الحوارية في كتابه (ميخائيل باختين المبدأ الحواري) وقد أســـهمت آراء باختين لظهور مصطلح التناص مع جوليا كريستيفا.

إن ولادة مصـــطلح التناص ظهر عند (جوليا كرســـتيفا) وهي الرائدة الأولى للتناص، ذلك لأنها أول من اســـتخدمته في دراســـة علمية وفنية ذلك يرجع الفضـــل لأفكار باختين الحوارية، وقد أشارت جوليا كرستيفا إلى ذلك في كتاباته.

إن أهم جهود جوليا كرســـتيفا تنصـــب على مفهوم النص والتناص من منظور سيميائي، واستعمال السيميائية في تأسيس علم التحليل الدلالي، وبخاصـة أن جوليا من أقطاب الســـيميائية الذين أســـهموا في تأســـيســـها، ولا نجد كبير عناء أن نقول إن جوليا تقترح منهجاً جديداً في تحليل النصـــوص الأدبية، وهو ما أســـمته بالتحليل الدلالي (Semanaiyse)[3].

---

(1) ميخائيل باختين، المتكلم في الرواية، ترجمة: محمد برادة، مجلة فصـــول، العدد (30)، المجلد (5)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985م، ص114.

(2) ميخائيل باختين، شـعرية دسـتويفسـكي، ترجمة: جميل نصـيف التكريتي، دار توبقال للنشـر، الرباط، ط1، 1986م، ص10.

(3) ينظر، محمود الصفار، التناص بين الرؤية والإجراء، ص34.

ويندرج التناص عند كرســـتيفا تحت عملية الإنتاجية (Productiver) التي هي بناء وهدم من خلال الامتصــاص والتحويل[1]، حيث تقوم الإنتاجية بإعادة توزيع اللغة ليكون النص في حالة انبســـاط تمكنه من اختزان الأفكار والمقولات والمعاني مهما كان نوعها في شـكل متنافس يسـمح للمتلقي باسـتيعابها، بمعنى أنها صـاغت المصـطلح للإشـارة إلى العلاقات المتبادلة بين النصـوص وتفاعل الأنظمة الأسـلوبية بينها، فكل نص لدى (كرستيفا) هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى تشكل تركيبة فسيفسائية خاصـة من الاقتباسات التي أدمجت فيه بآليات متعددة وإذا كان النص مدونة كلامية ذات شـكل ومضـمون شـعري متعارف عليهما وله وظائف متعددة[2].

ومن النقاد الغربيين الذين كانت لهم إســـهامات في التناص الناقد (جيرار جينيت) الذي بدأ بحوثه ببحث عن الشـعرية وموضـوعها، فأكد في كتابه مدخل إلى النص الجامع سـنة 1979م إلى أنّ موضـوع الشـعرية هو النص الجامع أو جامع النصـوص، يقول جيرار جنيت في هذا الصـدد: "ليس النص موضـوع الشـعرية، بل جامع النّص أي مجموع الخصـــائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، ونذكر من هذه الأنواع: أصـــناف الخطابات وصـــيغ التعبير والأجناس الأدبية"[3].

وهكذا ترى الباحثة أن جيرار جينيت قد ضـــيّق مفهوم التناص وحصـــره في ثلاث صور هي الاستشهاد (Citation) والسرقة (Plagiat) والتلميح (Allusion) إلا أنه في الوقت نفسـه توسـع من خلاله وأدخل أشكالاً أخرى من التعالق أو التداخل

(1) ينظر: محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند القاهر الجرجاني، ص147.

(2) ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية النص، ص120.

(3) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، د. ت، ص1.

النصـــي اصـــطلح عليها المتعاليات النصـــية، وتمكن من خلالها من تطوير التناص وتوسيع أنماطها بتمييز بعضها عن بعض وإبراز نقاط تقاطعها وتداخلها.

فالتعددية النصـــية شـــاملة للعلاقات النصـــية الظاهرة والخفية، ولذلك عرفها جيرار بأنها تعالق النص مع النصوص الأخرى بوعي أو بغير وعي[1].

يعد رولان بارت (Roland Barthes) من الذين أســهموا في تأســيس قواعد التناص وإرســاء مفاهيمه في النقد الغربي الحداثي، وذلك من خلال كتابه لذة النص، فهو ناقد متحرر وعبر عن هذا عبد الله الفذامي قائلاً هو مثل الدال القائم لا تقيده حدود[2].

وقد وسع (بارت) من إطار فهمنا للتناص، إذ يضعه ضمن ما سماه بالنص الجامع، وهو حقل عام يضم صيغاً مقلقة قلما تهتدي إلى منبعها، كما يضم شواهد يوردها الكاتب عن غير وعي أو تلقائياً دون وضعها بين مزدوجين[3]، والتناص عنده ينتج من مخزونين اثنين هما:

المخزون الأول: المؤلف الثقافي الذي يبدع النص، والمخزون الثاني: القارئ الذي قد يختلف في مخزونه من المبدع، فيتج النص بشـــكل آخر، فيخرج بقراءات متباينة ومتعددة نتيجة اختلاف مخزون كل قارئ يتناول النص[4].

ويرى رولان بارت "أن التناص فضاء متعدد الأبعاد متمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من أصالة لنص نسيج من الاقتباسات انحدر من منابع ثقافية متعددة[5].

---

(1) ينظر: محمد خيري البقاعي ، دراسات في النص والتناصية، ط1، مراكز الإنماء الحضاري، حلب، 1998م، ص117.

(2) ينظر: عبد الله الفذامي، الخطيئة والتكفير، ص64.

(3) ينظر: إبراهيم الدمون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص14.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص16.

(5) رولان بارت، درس السـيمولوجيا، ترجمة: عبد السـلام بن عبد العالي، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986م، ص85.

ولهذا فإن حضور النصوص السابقة الصادرة عن منابع ثقافية مختلفة يتجاوز حدود الاستحضار إلى آفاق التوظيف والانصهار مع التجربة الشعرية الجديدة، ليتحول النص الجديد إلى فسيفساء ثنائية القيمة[1].

ويرى بارت أن التناصية هي "قدر كل نص مهما كان جنسه، ولا تقتصر على التأثر فحسب[2]، وقد عبر عن تناصية كل نص بقوله: "إنّ النّص هو جيولوجيا كتابات"[3] فهو إنتاج متراكم من النصوص يشارك فيه الكاتب والقارئ ويشكل شبكة متفرعة من التناصات.

وتناول الناقد الإيطالي (إمبرتو ايكو) التناص من وجهة نظر تركز على القارئ، ففي كتابه (دور القارئ في الحكاية) وضّح أنّ القارئ يتحمل العبء الأكبر في فك رموز النّص واستحضار تناصاته الغائبة، أو استنباط شيفرات تناصاته الحاضرة، ليصبح النص خليطاً من نصوص وتناصات كثيرة[4]، وهذا ما سماه إمبرتو إيكو بالمشي الاستنباطي أو المشي خارج النص.

إن العرب قد سبقوا الغرب فيما يعرف بالتناص، وإن لم يسموه بهذا الوصف، وأن الآراء التي تناولت السرقات الأدبية لكونها جذوراً أو أصولاً للتناصية كان لها من الشيوع ما أوحي أحياناً بتطابق تام بين التناصية والسرقات.

وقد تناول النقاد العرب نظرية التناص مع بداية الثمانينيات من القرن العشرين.

يقول الناقد محمد بنيس: "إن النص الغائب يصعب تمييزه في بعض الحالات، وتعيين نوعيته؛ لأنه يخضع بالضرورة لعلاقات متشابكة تتسع وتضيق حتى يصعب

---

(1) محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة، دار لونجمان للنشر، القاهرة، 1995م، ص72.

(2) محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، ص32.

(3) أحمد الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2000م، ص13.

(4) ينظر، أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقياً، ص16.

علينا في بعض الحالات تمييز حدودها، وتعيين نوعيتها الثابتة بصـــيغة دائمة"[1]، والنصـوص التي يضـمنها النص إلى نفسـه هي المعروفة عنده بالنص الغائب، وأن النص ذاكرة ثقافية يلتقي فيها النص الحاضـــر بالنص القديم، والنص العلمي بالنص الأدبي[2]، وهذا لا يعني أن النص هو نسخة من نصوص أخرى، لأن "النص عندما يرتبط بالنصوص الأخرى فيدمجها في أصلها ويضغطها بين ثنايا الصوامت، بطريقة قد لا تراها العين المجردة[3].

استند بنيس في تصوره إلى (كرستيفا) فاعتبر النص "شبكة تلتقي فيها عدة نصوص، ومن ناحية ثانية، فالنص هو إعادة كتابة وقراءة لنصوص أخرى لا محدودة يمكن أن تحول النص إلى صـــدى أو تغيير أو اجترار[4]، ويبين أن العلاقة الرابطة، والصلات الوثيقة بين النص وغيره من النصوص الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له –وعاها الشعراء والنقاد منذ القديم– غير أن القراءة المحدثة للنص سلكت سبيلاً مغايراً لما كان سائداً من أساليب القراءة التقليدية لهذه الظاهرة.

ويختم بنيس قوله حول إشـــكالية النص الغائب، بأن النصـــوص تتضـــارب مصادرها وتاريخ وجودها، ولا يمكن للقارئ أن يعين كل النصوص الغائبة، ويصنف بدقة الأســـاليب التي دعت إلى وجودها، وذلك لأن النصـــوص الغائبة تمر بعمليات معقدة لا يمكن للإرادة الواعية أن تتحكم بها[5].

---

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشـــعر المعاصـــر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت – لبنان، 1979م، ص276.

(2) ينظر: محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص78.

(3) ينظر المصدر السابق، ص252.

(4) ينظر، المصدر نفسه، ص251–252.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص276.

وتناول (عبد الله الغذامي) فصلاً في بحث كتبه بعنوان تطبيقات تناصية في شعر حمزة شحادة ،وفي حديثه عن التناص أو ما أسماه (تداخل النصوص) يقول: "ولئن كان مفهوم جسدية النص وكونه كائناً حياً ومركباً حول الفكرة فيما قلنا ونقوله عن نصوصية النص، فإن هذه الجسدية لا تقوم على عزل النص عن سياقته الأدبية والذهنية، وذاك لأن العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماماً مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ كما أنه لا يقضي إلى فراغ، إنه نتاج أدبي لغوي لكل من سبقه من موروث أدبي وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه"[1].

ويشير الغذامي إلى أن ظاهرة التناص تشكل ملمحاً مهماً في ذاكرة الثقافة العربية ممثلة في إنسانها منذ زمن بعيد، ويربط الغذامي في وعي بين هذه الظاهرة وأخرى قديمة في الفكر العربي ويعني بها (الاستطراد) كما هو شائع في مؤلفات عربية لأعلام عربية مثل الجاحظ في كتابه (الحيوان)، وفي هذا يقول الغذامي: إن ظاهرة تداخل النصوص هي سمة جوهرية للثقافة في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب، ولقد شاع تسمية ذلك بالاستطراد، وهذا ما توصف به مؤلفات الجاحظ وغيره من الأسلاف "ولكن الحق هو أن ذلك تداخل نصوصي له ما يبرره وما يستدعيه من النصوص نفسها"[2].

إذن في الرؤية المنهجية للفذامي لمصطلح التناص أو كما يفضل تسميته (النصوص المتداخلة)، ترجمة للمصطلح الغربي (Intertextuality) يشير قناعة إلى رؤيتين: إن هذا المصطلح سيميولوجي وتشريحي أو تفكيكي، والأخرى أن التناص يتم بوعي وبغير وعي (سيكولوجية) ولابد الإشارة إلى أن النقاد المحدثين فرقوا بين مصطلحي تداخل النصوص والتناص على الرغم من تقاربهما وتداخلهما.

---

(1) ينظر، عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي، الطبعة !، 2005، ص337 .

(2) المرجع نفسه، ص119-120.

من رواد النقد الحداثي الدكتور محمد مفتاح، فهو من كبار المنظرين للتناص، وذلك في كتابه (تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص) فإن التناص عنده "هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة، ثم يشير إلى بعض المفاهيم الأساسية كالمعارضة، والسرقة والمعارضة الساخرة ، وهذه المفاهيم مقتبسة من مجال الثقافة الغربية، ولها ما يقابلها في الثقافة العربية: المعارضة، والمناقضة، والسرقة[1].

ويرى أن ظاهرة التناص لها أهمية كبيرة فهي بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما، ولا عيشة له خارجهما[2].

أما سعيد يقطين فقد استعمل مصطلح "التفاعل النصي" في كتابه (انفتاح النص الروائي) كـ"مرادف لمصطلح (التناص) في رأيه ليس إلا واحداً من أنواع التفاعل النصي"[3]، لذلك فالتفاعل النصي أعم من التناص، فالنص ينتج ضمن بنية سابقة فهو يتعالق بها، ويتفاعل معها تحويلاً أو تضميناً أو خرقاً، والنص عند سعيد يقطين ينقسم إلى بنيات نصية منها "بنية النص" وهو الذي يتصل بـ"علم النص" لغة وشخصيات وأحداثاً، وقسم آخر يسمية "بنية المتفاعل النصي". فالمتفاعلات النصية هي البنيات النصية أياً كان نوعها التي تستوعبها "بنية النص" وتصبح جزءاً منها ضمن "عملية التفاعل النصي"[4].

من خلال العينات السابقة للنقاد العرب المعاصرين، نستطيع القول إن هؤلاء النقاد قد استقوا تعريفاتهم للتناص من حقول الباحثين الغربيين أمثال (كرستيفا،

---

(1) ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، ص121.

(2) ينظر، محمد مفتاح، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي، الدار البيضاء – المغرب، 1999م، ص41.

(3) سعيد يقطين، انفتاح النص الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط2، 2001م، ص92.

(4) المرجع نفسه، ص98-99.

وتردوروف، وبارت، ورفاتير...) وقد اســـتفادوا من التنظيرات الغربية في بلورة آرائهم لمصـــطلح التناص، فبذلوا جهوداً كبيرة من أجل تطويره وتحويله من مجرد ظاهرة في الكشف عن النصوص الغائبة، إلى موضوع يصلح في دراسة النقد الأدبي الحديث.

الفصل الأول:
مستويات التناص وأنواعه وآلياته

المبحث الأول: مظاهر ومستويات التناص

المبحث الثاني: أنواع التناص وتقنياته

المبحث الثالث: آليات التناص

المبحث الأول:
مظاهر ومستويات التناص

1- مظاهر التناص:

إن للتناص مظاهر عدة يظهر بها للباحث التناصي من بينها:

أ- **النص الغائب:** ويقصد به النص السابق أو المعاصر الذي يشتغل عليه النص الحاضر ويتفاعل معه، وقد يكون هذا النص خطاباً أدبياً أو فلسفياً أو سياسياً أو علمياً وقد تأتي هذه النصوص متمازجة داخل النص الحاضر ويكون حضورها جزئياً، وقد يأخذ طابع الشمولية والانتشار في النص المقروء، لأن الدراسات الحداثية تعترف بأنه لا يمكن "أن نتصور نصاً من دون علاقة مع نصوص سابقة له"[1]، وعلى الباحث التناصي أن يكون على بينة ومعرفة بهذه النصوص الغائبة، ومدركاً لمستوى العلاقة بينهما، ويتفاعل معها وفي الآن ذاته يتعالى عليها بالإيجاب أو السلب قبولا أو رفضا[2].

ب- **السياق:** معرفة السياق شرط أساسي للقراءات الصحيحة التي يتمظهر من خلالها التناص للقارئ، لأن النص عبارة عن توليد سياقي ينشأ من عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوي، وهذا السياق قد يكون من عالم الأساطير، أو حضارة أو تاريخاً، وهو ما يمكن تسميته بالمرجعية التي تفرض وجودها داخل النص، أي ما يعرف بالسياق الذهني بالنسبة للقارئ، أي المخزون النفسي لتاريخ سياقات الكلمة[3]، فالنص المتداخل بحاجة إلى القارئ الذي يمتلك سياقاً واسعاً شمولياً ينطلق منه في دراساته التناصية، ومن ثم تكون الذات قادرة على إنتاج

---

(1) حسين قجام، (ملتقى علم النص) مجلة اللغة العربية والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد 12، 1997م، ص133.

(2) ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص34.

(3) ينظر، جمال مباركي، التناص وجمالياته، ص150.

الدلالة التي تختبئ وراء التناص، وهذا ما قصده جيرار جينيت بالسياق الشمولي حينما قال: "فموضوع الشعرية... ليس النص وإنما جامع النص"[1].

فهو لا يسلم قياداته إلا للمخلص الذي يدرك قيمته، "إن هذا النص شبيه بالفرس الأصيل الذي يتأبى على الجاهل بالفروسية أن يمتطيها فتلقي به أرضاً على صهواتها"[2].

ج-**المتلقي:** يعتبر المتلقي عنصراً مهما من العناصر التي ينكشف بها التناص وذلك بالتمويل على ذاكرته أو على ما تتضمنه الرسالة من شواهد نصية مدمجة في النص الحاضر، فالمتلقي المقصود هنا هو الذي يمتلك ذائقة جمالية ومرجعية ثقافية واسعة تؤهله للدخول في علم التناص فتصبح قراءته للنصوص إعادة الكتابة عن طريق الفهم التأويلي، فالمتلقي عنصر حاسم في الكشف عن التناص وفي غياب المرجعية تبدو له النصوص الحاضرة وكأنها إبداع مثالي وإذا التقى الشاعر المبدع والقارئ الكفء في إنتاج الدلالة النصية فإن هذا "يجعلنا نرى في النص كتابة وقراءة معاً أو قراءة وتجربة في آن واحد"[3].

د- **شهادة المبدع:** يمكن للتناص أن يتمظهر بناء على شهادة المبدع الذي يشير ويصرح بمرجعيته الفكرية والإنشائية، فيعلن عن الثقافات والنصوص التي يقتبس منها، ومع ذلك يبقى النص المقروء يجمع بين عدة نصوص لا نهائية يستمدها من الثقافة التي ينتمي إليها وكما تقول "جوليا كرستيفا"": "كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى"[4].

---

(1) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ص94.

(2) عبد الله الفذامي، الخطيئة والتكفير، ص79.

(3) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص33.

(4) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص251.

غير أن شـــهادة المبدع لا يعول عليها كثيراً إذا صـــرحت بالمرجعية الفكرية وبخاصة داخل الخطاب الشعري المعاصر، لأنه تتعدد فيه الأصوات لما يحتويه من عزم ثقافي يضـم تاريخ الموروث الثقافي بشـتى أنواعه، فهو كالفسـيفسـاء من مجموع النصوص المتداخلة فيه التي لا تتكشف.

2- مستويات التناص:

إن قراءة النصـوص السـابقة وإعادة كتابتها تخضـع إلى عدة مسـتويات تبرز مدى قدرة أي شاعر في التعامل مع هذه النصوص.

"فالنص عندما يرتبط بالنصـوص الأخرى، فيدمجها في أصـله ويضـغطها بين ثنايا الصوائت بطريقة لا تراها العين المجردة"[1].

لذلك فإن قراءة النصـــوص الغائبة وإعادة كتابتها حســـب رأي جمال مباركي، تخضع لعدة مستويات تبرز مدى قدرة أي شاعر في التعامل مع هذه النصوص، لأن كتابة النص "هي قراءة نوعية بوعي خاص يتحكم في شق النص"[2].

ولكثرة المنظرين في هذا المجال سـتقف عند علمين من أعلام النقد المعاصـر حددا مستويات التناص هما "جوليا كرستيفا" في النقد الغربي و"محمد بنيس" في النقد العربي.

أولاً- مستويات التناص عند جوليا كرستيفا:

قبل الخوض في مسـتويات التناص، هناك شـؤال يطرح نفسـه ما أهمية دراسـة مستويات التناص؟

1-تساعدنا دراسة مستويات التناص في فهم أن النص ليس كيانا مغلقا مستقلا، بل هو ناتج عن تفاعلات مع نصوص أخرى.

---

(1)محمد بنيس، الشعر المعاصر في المغرب، ص252.

(2) المصدر نفسه، ص261.

3-توضح المستويات أن عملية القراءة، ليس استيعابا للنص وفهم معانيه الظاهرة، بل هي عملية تفاعلية تتضمن استكشاف العلاقات بين النصوص المختلفة،

ويمكن القول حسب رأي جوليا كرستفيا، أن التناص يوضح أن كل نص هو ناتج لتفاعله مع نصوص أخرى، وهذا التفاعل يحدث نتيجة تفاعلات وهذه التفاعلات تحدث من خلال مستويات مختلفة كالاجترار، والتركيب والتحويل، وهذه بدورها تساهم في إنتاج النص.

يبدو أن جوليا كرستيفا هي صاحبة التحديد المنهجي لمستويات التعامل مع النص الغائب، وقد حصرتها في ثلاثة أنماط هي:

أ- **النفي الكلي:** في هذا المستوى يقوم المبدع بنفي النصوص نفياً كلياً دلالياً، ويكون فيها معنى النص قراءة نوعية خاصة تقوم على المحاورة لهذه النصوص المستقرة، وهنا لابد من ذكاء القارئ الذي هو المبدع الحقيقي الذي يفكك الرموز ويعيدها إلى منابعها الأصلية.

ب- **النفي المتوازي:** النمط يعتمد على توظيف النصوص الغائبة بطريقة قريبة من مصطلحي "التضمين والاقتباس" في الدراسات البلاغية "حيث يظل فيها المعنى المنطقي للبنية النصية الحاضرة هو نفسه للبنية النصية الغائبة بالإضافة إلى التشكيل الخارجي"[1].

ج-**النفي الجزئي:** وفيه يأخذ الكاتب الشاعر بنية جزئية من النص الأصلي يوظفها داخل خطابه، مع نفي بعض الأجزاء منها[2].

---

(1) جمال مباركي، التناص وجمالياته، ص155-158.

(2) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص155-156. وينظر،زاوي سارة، جماليات التناص في شعر عقاب بالخير، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2007-2008، ص40

ثانياً- مستويات التناص عند محمد بنيس:

يحدد محمد بنيس مستويات التناص تبعاً لنوعية القراءة عند المبدعين للنص الغائب، وفي ذلك ثلاثة مستويات، تحدد طبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب، لأن تعدد مستويات القراءة هو أصله انعكاس لمستويات الوعي التي تتحكم في قراءة كل مبدع للنص الغائب[1].

ويتراوح هذا الاستخدام بين التناص الاجترار والامتصاصي، والحواري:

أ- **التناص الاجتراري:** وفيه يعيد الشاعر كتابة النص الغائب بشكل نمطي جامد لا حياة فيه، وقد ساد هذا النوع في عصور الانحطاط، أي أن تعامل الشعراء في تلك الفترة مع النصوص الغائبة بوعي خالٍ من التوهج والانفعال وبذلك ساد "تمجيد بعض الظواهر الشكلية الخارجية، في انفصالها عن البنية العاملة للنص كحركة وصيرورة"[2].

ب- **التناص الامتصاصي:** وفيه يعيد الشاعر كتابة النص وفق متطلبات تجربته ووعيه الفني بحقيقة النص الغائب شكلاً ومضموناً وهذا "يمثل مرحلة أعلى قراءة النص الغائب، وهو القانون الذي ينطبق أساساً من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة وتحول لا ينفيان الأصل بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجديد[3].

والتناص الامتصاصي كما يرى محمد بنيس هو "قبول سابق للنص الغائب وتقديس وإعادة كتابة لا تمس جوهره... ينطلق فيه الشاعر من قناعة راسخة، وهي أن هذا النص الغائب غير قابل للنقد، أي الحوار... وهو مهادنة للنص والدفاع عنه

---

(1) المرجع نفسه، ص253.

(2) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص253.

(3) المرجع نفسه، ص253.

وتحقيق سيرورته التاريخية"[1]، وهذا يجعل النص الغائب يستمر في الحياة والتفاعل مع النصوص الأخرى في المستقبل.

ج-**التناص الحواري:** تعد طريقة الحوار أرقى مستويات التعامل في النص المتعالي والغائب حيث يعيد الشاعر فيه كتابته على نحو جديد وفق كفاءة فنية عالية، ذلك لأن التناص الحواري هو أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب الذي يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه وشكله وحجمه، "فالتناص الحواري لا يقف عند حدود البنية السطحية للنص الغائب، وإنما يعمل على نقده وقلب تصوره"[2].

وهكذا فإن يندرج في مستويات كثيرة ويتنوع من خلالها حيث تتيح هذه المستويات أنواعاً متعددة بحسب مقصدية المبدع من جهة، والناقد من جهة أخرى، فعلى سبيل الإنتاج ينقسم إلى توظيف داخلي، بإعادة إنتاج نصوص المؤلف نفسه، وتوظيف خارجي حيث يتعلق الأمر بنصوص الآخرين التراثية والمعاصرة، وتسعى المصادر الطوعية أو الاختيارية التي تشير إلى ما يطلبه الشاعر عمداً في نصوص متزامنة أو سابقة عليها[3].

أما الكيفية التي يتفاعل بها النصات فتتخذ في الغالب آليات ثلاثة هي[4]:

1-العلاقة قائمة على السكون المغلف بالجمود فيتبع الشاعر سبيل المحاكاة والتقليد والتآلف والموازاة فيمثل النص التراثي مرجعية ثقافية لم يتم الخروج عن إطارها فهي علاقة محاكاة أو نقل حرفي.

---

(1) المرجع نفسه، ص277.

(2) جمال مباركي، التناص وجمالياته، ص157-158. وينظر بحث زاوي سارة، جماليات التناص في شعر عقاب بلخير، ص 36

(3) ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص124-125.

(4) ينظر: خليل المرسي، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص44.

2-العلاقة قائمة على آلية التسـرب والامتصـاص، فيخضـع النص التراثي لنوع من التحويل الذي قد يصل إلى درجة المغايرة ولكن دون تعد على الجوهر فهي علاقة تفاعل محدود.

3-العلاقة قائمة على الحوارية التي تؤدي أحياناً إلى العكس والمخالفة والتناقص ومحاكمة النص التراثي والتعامل معه من منظور نقدي لإيضـــاح المقارنة بين الموضـوع المعبر عنه أصـلاً والموضـوع الجديد فهي علاقة (تضـاد) "وهي أرقى آليات التناص وجوهر الإبداع، لأنه خلخلة للمفاهيم الراســخة وهدمها وإفراغها في بنياتها المثالية، وتتيح هذه العلاقات عن التماس بين القصـــيدة واســـتحضـــار الماضـــي الذي يحدث تشـــكيلات داخلية قد تميل إلى التماثل أو التحالف أو التناقض وفي كل ذلك يكون للقصيدة موقف محدد إزاء هذا التماس"[1].

(1) محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص143.

المبحث الثاني:

أنواع التناص:

للتناص أنواع عديدة لعل أهمها فيما يناسب هذا البحث، ثلاثة أنواع وهم:

أ- تناص مرحلي

ب- تناص ذاتي

ج-تناص لفظي متكرر العناوين مختلف المعاني

أولاً- تناص مرحلي:

وتعني نصوص ومقطوعات أدبية من جيل واحد وزمن واحد.

وهو نوع انتقالي بين مرحلة قديمة ذات أثرٍ وتأثير في نفس الكاتب، وبين مرحلة جديدة جمعت بينهما نوع من العاطفة وربما الحزن والنكبة، أو أي موضوع ذاتي فردي، ولذلك نجد مثل إعجاب الشاعر بعمر الخيام، فيكتب له قصيدة تناص مع رباعياته التي انتقل بها من مرحلة عصر ذاك الشاعر إلى عصر تحت ديباجة واحدة تتناص في التركيب والهيكلة والجوهر والرمز، وتختلف في كلماتها وتراكيبها ويقول:

أنا راحلٌ للشمسِ اركضُ مركبي
قلبي وضوءُ النجمةِ المتعالي
ماذا يضيُر الناسَ لو رحلوا معي
ما زال في قلبي مكان خالي
أنا ما عشقتُ سوى عيون الناسِ أن
غضبتْ لأجلِ كرامةِ الأجيالِ[1].

استطاع الشاعر الشلطامي أن يرادف بتناصه في نص الخيام الكثير من الكلمات والمواضيع والمعاني وأن يكوّن مقطوعة تنسجم بأفكارها ومعانيها ورمزها مع

(1) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، طرابلس منشورات وزارة الثقافة والمجتمع المدني، ط1، 2013م، 439.

قصيدة الشاعر عمر الخيام التي تدور حول نفس المعني، فيقول بتناص هذا مع قول الخيام[1]:

تعاقب الأيام يدني الأجل

ومرها يطويك طي السجل

وسوف تفنى وهي في كرها

فقضِ ما تفهمه في جذل

هنا يبدو التناص حوارياً بين الشـلطامي و عمر الخيام، حيث حاوره من جهة المعنى، ثم نجده تناص مع القرآن الكريم في عبارة طي الســـجل للكتاب' فهي من قوله تعالى ﴿ يَوۡمَ نَطۡوِي ٱلسَّمَآءَ كَطَيِّ ٱلسِّجِلِّ لِلۡكُتُبِۚ كَمَا بَدَأۡنَآ أَوَّلَ خَلۡقٖ نُّعِيدُهُۥۚ وَعۡدًا عَلَيۡنَآۚ إِنَّا كُنَّا فَٰعِلِينَ﴾ [2]

لا تشغل الناس بماضي الزمان

ولا بآتي العيش قبل الأوان

وغيرها من المقطوعات الأخرى التي اســتطاع بها الشــاعر تأدية هذا الدور العظيم في بيان ما يدور في رأســـه ويختمر في عقلة فجاءت به قريحته على هذا التناص الرمزي.

ثانياً- تناص ذاتي:

وهو إعادة نفس النصوص التي أنشدها الشاعر مع بعض التحوير.

وذلك أن يعبر الكاتب عن قضـــية ذاتية تلف أجواء حزنة الفردي في شـــتى مواضـيع الحياة التي يتعايش فيها، وعندها يقوم بالكتابة في عدة مواضـيع متقاربة في

---

(1) الرباعيات اسم لقصـيدة منسوبة إلى عمر الخيام, وهو شـاعر فارسـي وعالم في الفلك والرياضـيات, ولعلها كُتبت في أوائل القرن الثاني عشر الميلادي 862هـــ / ينظر المجموعة الكاملة لرباعيات الخيام/ منشورات دار المعارف, مصر – 196 م/ ص78.

(2) سورة الأنبياء، الآية 104

اللفظ، مختلفة في المعني يلفها نوع من الرمز لا يضـــاهيه أي فكر ســـوى فكر المتقارب منه، ولا يدرك كنهه إلا من تعايش فيه، وذلك مثل ذكر الشـــلطامي لكلمة الليل في عدة قصائد كليل المدينة، والليلة الثالثة عشر، وأغنية في أخر الليل، وأزهار الليل، والليل في المدائن الكبيرة وغيرها، وكل هذه القصـائد تُعد من الإبداعات الرمزية التي برزت في ديوان الشـاعر، وهي تناص ظاهري ومعنوي، ومن شـواهد ذلك أغنية في آخر الليل يقول فيها:

ويصدح في ظلام الجبِّ، قيثاري.

سماءٌ ها هنا، ونجومْ.

سأكتبُ يا حبيبتنا الكبيرة

فيك أشعاري.

وأضفر من مواويل الصبايا

والرجال السمرْ

ومن أحزان قريتنا وآلامي

ترتيلاً

غداً.

إن جاء يغزو الجدب

والصحراء، والليلا

ومرّ على لياليا الحزينة فجرُكِ الأخضرْ

سأزرعها على الأهداب يا حبي الذي يكبر

وأوقد في ظلام الحيّ قنديلاً

....

أما قالوا ... أما قالوا؟

ستكسر أنفك القضبانْ

ولكنّي على عتماتِ هذا الجبِّ أسمعك.

فيصغر بيننا السجانْ

.... سأصبر يا حبيبتنا وأكتب فيك

أشعاري[1].

يتناص هذا المقطع باستفهامه الاستنكاري وبأسلوب الإنشاء الطلبي الذي يتحدث فيه الشاعر عن زوال قدم العدو الجاثم على قلبه لا أرضه فقط، هذا المقطع الذاتي القبلي يتناص مع قصيدته أزهار الليل، فيقول:

وتمنيتُ كثيراً أن أراك

نجمة يسبح في قنديلك الأخضر

حبُّ

ومواويلُ مضيئةُ، وتمنيتُ كثيراً

عندما دفّأتُ في قلبي يديك

..... وطني

يا رجفة الموال في ليل القرى

يا حبيبي الأسود العينين لو أن الثرى

أحرفاً كنتُ القصيدة

وطني يا وطني يا صليبي قبل أن أخلقَ

حرفاً في قصيدة ..... [2].

(1) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة ، ص57 – 61.

(2) المصدر نفسه، ص323 – 325 بتصرف.

ثالثاً- تناص لفظي متكرر العناوين مختلف المعاني:

وهو أن يأتي الكاتب بعناوين تكاد تكون متشـــابهة في النســـق مختلفة في التعبير عن مادتها وإن اتفقت بعض الشـــيء في كلماتها، وذلك لتقارب المواقف أو الأزمنة التي تخص الشـاعر بحد ذاتها فتترادف الألفاظ والمعاني فيها، فيخرج تناص يكاد يكون ذاته أو أزمة من أزمات الأمة التي ينتمي إليها الكاتب وما تعانية من ويلات الحروب والدمار، فتخرج كلماته لتعبر عن تلك المعاناة؛ لأن الســـيف معتقل والقلم يكاد ينكســر فيكتب أحياناً بالحجر على الحجر، وهذا ما يمثله الشـلطامي في مقطوعته (كتابة على باب الزنزانة رقم 6)، يقول:

رفاقي...

أتُعشِبُ في الفجرِ هذي الصخور؟

أتُزهِرُ فوقَ جدارِ الردى الأمنياتُ،

وهذي البذور؟

وترتدُّ عبرَ الصدى الأغنياتُ

وتعبقُ في الموقدِ الذكرياتُ؟

هنا منذُ شهرٍ مضى

هنا منذُ عامٍ مضى

هنا منذُ قرنٍ مضى قامَ سور،

وسجنٌ وجيلٌ من الهالكين[1].

...

استطاع الشاعر عن طريق الاستفهام الاستنكاري وتلك التساؤلات الحزينة أن يوهم العدو ببعض ما يكنه له، لكنه لم يستطع البوح بمجريات التعذيب والتنكيل الذي

(1) محمد الشلطامي, المجموعة الشعرية الكاملة ، ص185 – 186.

طال أبناء أمته، والذي لطالما لم يستطع دفعه، فأكد الكتابة مرة أخرى لشدة هول ما يراه من ذلك الظلم ويعود للكتابة مرة أخرى على نفس العنوان في كتابة على باب الزنزانة رقم 3، الذي أحدث التناص اللفظي المتكرر العناوين، يقول:

فيا وطني

ها أنا الأن أرتاحُ في الجرحِ

أرتاحُ حتى القرارْ

فمنك أغنِّي

وفي صمتكِ المرُ ترتاحُ شمسُ النَّهار

يُسألني وجهُكَ الحلوُ في ظلمةِ البارحةْ

ويصهرني في حديدِ الزنازينِ

كيف تذوبُ المسافاتُ ما بيننا؟

وكيف تكون البلابلُ في وطني جارحةْ؟

وكيف أغنيّ ووجهُك صادرةُ الجندُ

في اللَّيلةِ البارحةْ [1].

كذلك استطاع في النص إعادة الاستفهام ليتناول الظروف نفسها التي اجتاحت نفسية الشاعر وخواطر الشعب، وكيف استطاع الشاعر البوح بها والنهوض من سياق النفس العميق إلى الواقع الأليم دون حراك وفي صمت تام، هذا الصمت استطاع خلاله أن يوصل تناصًا متكررًا إلى أصحاب الثقافة والأدباء من عصره.

(1) محمد الشلطامي, المجموعة الشعرية الكاملة، 585-586.

المبحث الثالث:

آليات التناص وتطبيقاته في شعر الشلطامي

للتناص آليات عديدة أبرزها ثلاث أنواع هي:

أ- التمطيط

ب- الإيجاز

ج- التكرار.

أ- التمطيط:

يُعد التمطيط من أهم آليات التناص، فهو في جوهره عملية توسيع وتحديد كلمات والمعاني، على الرغم من إيحاء مفرداتها بنفس المعني، حيث تقتحم هذه الزوائد اللغوية البُني الأصلية للنص وذلك لان الكاتب يشعر ببقايا كلمات في داخله مازالت لم تخرج فيوسع النص بإعادة الحديث عنها وربما تكرارها أيضاً؛ لأن النص كوحدة دلالية وكيان دلالي متميز تتأتى وحدته من تمطيط دلالة محورية تكون مركزاً دلالياً في النص. وهذا المركز أو الدلالة المحورية[1]، نتاج ذلك التوسع للنص، وقد ظهر هذا التمطيط في كثير من مقطوعات الشلطامي التي لطالما عصرت فؤاده وهزت كيانه وجعلته يحاول الإعادة والتوضيح وفق قوله في مقطوعته اعترافات السهروردي المقتول 1976م:

وأنا أعترفُ الآن – إذا كنت أنا–

وإذا ما كانت الأشجارُ أشجاراً

ولم يمتدُّ عهرُ الكلماتِ

لك يا صمتُ الجفونِ المسدلة

(1) ينظر، محمد أديوان، مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، مجلة الأقلام، القاهرة، العدد 4-5-6، لسنة 1995م، ص46.

ها أنا أعرف الآن

وإذ أعترفُ الآن فإنّ المقصلةْ

منحتني قدرةَ الريحِ التي تمحو الأثرْ

وتواري، بيدٍ معروفةٍ صفراءَ أوراقَ الشجرْ

مدّ كفيهِ من المشكاةِ في الليلِ الرهيبْ

فقال لي باللغةِ الخرساءِ: من سلّمَ يسلمْ.

ويضيءُ القلبَ من رسمِ الحبيب[1].

إلى أخر المقطوعة التي تعد من بين أطول قصائده والتي كان للرمز الإيحائي دور كبير في خلق جو من الحديث عن معاناة الكاتب، وقد استطاع باستطالة وتمطيط كلماته أن يخرج ولو جزءاً بسيطاً من معاناته التي استمرت أعواماً وردحاً من الزمن في مكافحة العدو بشتى الوسائل، وهذه الآلية من التكرار والتمطيط، وتغليف الكلمات ذات الهدف الواحد أن يجذب انتباه السامع ويجعله يعيد القراءة وعدم الشرود عن كلماته، وأن يوقظ كل حس مرهف في الذاكرة سواء الأطفال أو العجائز والشباب، الذين عاصروا الاستعمار وعادوا بالذاكرة إلى براءة الأطفال والخوف من القادم إلى ابتسامة صفراء هزيلة بين الندم والحيرة، كذلك ظهر التمطيط في قصيدته بطاقة معايدة إلى مدن الثورة:

لتحملني الريحُ نحوكِ

يا مدنَ النورِ والحبِ والحزنِ

عبرَ المسافاتِ... حين تكونُ المسافاتُ

بالضوء أكبر من كلِ أعوامِ هذا الزمانِ

القليلة.

(1) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص671 – 672.

لكي أتواري

عن النفسِ بالنفسِ كي لا أواجهُ،

لما يؤرقني، الوجد، وجهي الذي صار

يصطادهُ القهرُ في واجهاتِ الزمانِ الذليلةْ. [1].

أكملي بقية الأبيات

ويلحظ هنا أن التمطيط ظاهر عبر هذه الأبيات حينما يستعمل، عبر المسافات، وحين تكون المسافات، وبالضوء أكبر، بالضوء أكبر، متكررة في متن القصيدة. إلى آخر المقطوعة التي فجرت النص وخصـــبته بكلماته الحزينة الرمزية التي جعلت منه مادة حيه نامية لعصره وما تلاه من عصور.

ب. الإيجاز:

اتبع الشــلطامي في معظم مقطوعاته رغم التخطيط والتوســع الإيجاز وتقنيين الحوار الذي يدور أغلبه على الاستعمار أو مجرياته والأحداث والتعذيب والظلم الواقع على شعبه ووطنه، وقد استطاع عبر هذه التقنية الشعرية أن يوصل الفكرة والمغزى لدى للناس، ويقتســم عليهم المجابهة بالقلم واللســان واليد ما أمكن ذلك، ومن روائع إجازات الشلطامي سقوط السور الذي أوجزه بقوله:

غداً تحبلُ الفكرةُ الداعرة

يحدثني صاحبي من وراء

جدارِ الزنازين في ليلةٍ من ليالِ بلا اسمٍ

كانت قُبيل اختراع الزمانِ

وتطرقُ قبضتهُ الحائطَ الصلبَ،

(1) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص661 – 662.

يهتفُ بي – هه.. أتسمعني؟

سوف تحبلُ في خوذة

الحرسِ الفاجرِ الآن فكرة

وأحملُ صوتي له من وراءِ الجدارِ

أتسمعني؟

ربما قررَ الآن أن يمتطي الريَ

يفتحُ أسوارَ عكا،

ويفتح في آخر الليل فاه

لماذا يشبُ الحرسُ، عند بابِ الزنازين

في أولِ الليلِ، ثم يشيخون

في أخره[1].

وهنا يلحظ الإيجاز في استعمال:

سوف تحبلُ في خوذةِ الحارسِ فكرة،

لماذا يشبُ الحرسُ، عند بابِ الزنازين

في أولِ الليلِ، ثم يشيخون

في أخره

فكأنه يرمز باختصار إلى أن أيام الظلم والقهر سوف تنتهي قريباً، إن لم يصرح بها، فقد حملتها الألفاظ وعبرت عنها بطريقة ذكية تحمل الإيجاز اللفظي ونقل المعاني التي يريد إيصالها للمتلقي، فقد استثمر الرمز استثماراً يوحي بقدرة الشاعر على التعبير بطرق متعددة عن الدلالة في يسر وسهوله.

(1) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 373 – 374.

أو كقصـيدته التي تحمل عنوان " تقديم" وهي من أروع ما أوجزه الشـلطامي وأبدع في فن الرمز والاختباء لمقصده بقوله:

لستُ نازياً

ولم أحلم بمجدِ البندقيةِ

حينما تصبحُ في مقبرةِ الشرفِ إلهاً

عابساً يخلقُ إنجيلاً جديداً

لا.. ولم أكرهُ يهودياً، ولم أدع لتلوين

جوازاتِ السفر

ويدي ما اعتادت السّيفَ

ولم تحفر قبورَ الآخرين

فلماذا اعتبرني هيئةُ التحقيقِ في محكمةِ السلطانِ

مارق ؟[1].

وغيرها من المقطوعات التي أوجز فيها الشاعر وأبدع مثل بطاقة أو الدوامة أو أغنية قصيرة عن يناير وغيرها كثير التي أوجز وأبدع في كل لفظ ومعني.

ج. التكرار: ويكون بتكرار كلمتين متتاليتين أو سـطر في نفس المقطع وأحياناً يكون بتكرار كلمة واحدة فقط، وسـبب ذلك يعود لقسـوة المعاناة من ظلم الاسـتعمار وظُلمة السـجن والوحدة والغربة التي مرت في حياة الشـاعر وما رأه من وعود وعهود فارغة، ضـيعت الأحلام وهدمت الآمال فكانت كتاباته معظمها رمزية سـياسـية وللتكرار نصيب واسع فيها هدأ من غضبه وروعته ووحشته فنراه في مقطوعة المحطة يقول:

بعيداً ... بعيداً توارى القطارُ

وداعاً وداع الذي لا يعودُ

(1) المصدر نفسه، ص281-282.

وداعاً إلى كوكبِ ينفجر

سلامٌ على الركبِ تاهَ الدليلُ

سلامٌ على أمةٍ تحتضرْ

بعيداً بعيداً توارى القطارُ

مناراً من الحبِ في كلِ منفى

ونوراً من اللهِ لا ينحسرْ[1].

ويلحظ هنا أن المعاني تتكرر، في بعيداً بعيداَ توارى القطار و وداعا وداع الذي لا يعود، فقد ربط هذا التكرار بالأمة التي تحتضـــر، وبالركب الذي تاه الدليل، ولهذا كان للتكرار نصيب كبير في هذه القصيدة، واستعماله للتكرار ليس ترفاّ لغوياّ وإنما لكل تكرار فائدة في بناء القصـــيدة، ونلحظ أن اســـتعمال بعيدا بعيدا توارى القطار، وإعادة هذا البيت مرة أخرى كان التأكيد على ما بدأ به القصيدة، ومن خلالها أراد أن يجعل المتلقي في قلب الحدث ، فهو يؤكد الحدث عبر التكرار، ومثلها قوله : وداعا وداع الذي لا يعود، حينما ربط بينه وبين وداعا إل كوكب ينفجر، فعدم العودة تتســاوى مع الكوكب الذي ينفجر، فقد أضــاف بتكراره صــورة أخرى لفكرته الأولى، ومثلها، ســلام على الركب تاه الدليل، وســلام على أمة تحتضــر، كل هذه التكرارات حجاءت لتأكيد الذي يبحث عنه الشاعر، بحيث يجعل المتلقي معه في قلب الحدث.

تعد هذه المقطوعة من روائع ما رمز به الشاعر إلى ضياع حقوق الناس ولم يقصــد به القطار الحقيقي الذي يذهب ويتوارى عبر سكك الحديد متجهاً إلى محطةً أخرى، إنما وعود الاستعمار ونهب الخيرات التي تسافر من بلاده إلى بلادهم والتي أوهم بها من لا يعرف كنه اللغة العربية مغزى الشاعر وهدفه، كما جاء التكرار أيضا

(1) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 112 – 114.

في قصـيدته فرسـان الريح التي ألهب فيها مشـاعره وأطلق العنان لفنون البلاغة من التشبيه، والمجاز ما لم يجرِ على مقطوعاته الأخرى، يقول:

يطرقُ بابَ موتهِ

يطرقُ بابَ صمتهَ

جرى ... وما جرى

هذا حديثُ الموتِ[1].

فقد جعل للموت وللصمت باباً في غرفة مظلمةٍ موحشة وذلك بأسلوب التكرار كناية عن شدة المعاناة والوضع الذي يعيشه ويتعايشه الكاتب؛ لأننا نراه،

ويلحظ هنا في القصيدة

يطرقُ بابَ موتهِ

يطرقُ بابَ صمتهِ

أن الموت والصـمت هما بمعنى واحد، لأن الإنسـان الصـامت هو في حقيقته جماد لا يسـتفاد منه، ومن جاء فكرة الربط بين الموت والصـمت، وصـدق الشـاعر إبراهيم الأسطى عمر، حينما قال:

قيل صمتا فقلت لست بميت.... إنما الصمت ميزة للجماد

إن معنى الحياة قولاً وفعلاً..... وهو رمزٌ مقدسٌ للجهاد[2]

وبحرقة مرة أخرى يدق باب التكرار في مقطوعته: قصيدة إلى أصدقائي، فيقول:

الليلٌ الكهل يلفُ على الآفاقِ رداه.

الليلُ يدقُ على الأبوابِ الموصودة.

---

(1) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 119.

2) – إبراهيم الأسطى عمر، ديوانهً 54

والليلُ يلوَّنُ فانوسَ الشارعِ يوقده.

فعيوني قد أرمدَها هذا الليلُ[1].

فتكرار كلمة الليل جاءت مرتبة في المقطوعة وجاءت في أسطرٍ مشعرة بالحزن والألم وتكرارها ينم عن ظلام موحش في نفس الشاعر، هذا الظلام استبد بخلجات النفس من ردة فعل الغاشم وما أنزله من ظلم على حياة الناس فجاء التكرار كنوع من التنفيس والتفريج على كرب تلك المآسي، فالليل في القصيدة نظرة سودوية تعتم عل نظر الشاعر، فيرى كل ما حوله مصبوغا بحلكة الليل وسواده، ولم يستطع الإفلات منها، فكان ترتيبه لليل متناسقاً مع ما أراد أن يبثه للمتلقي عبر تسلسل منطقي.

ومن ذلك أيضاً تكراره لمقاطع من: قراءة جديدة لأفكار زرقاء اليمامة، يقول:

الحزن هذَّبني

الحزن كان عصاي،

في مدن العمي والليلُ والأيدي المقطعةُ الأصابع[2].

في زمانِ السيفِ والخيلِ الحكيمة.

في صخور بحيرة النسيان.

في وجلٍ مهين.

في لغة الهزيمة.

في شوارع هذه المدن التي طليت نوافذها بلون الموت

في مدن العمى والليل والإرهاب.

عُكّازي ... وكنتُ ظمآن محترقاً بنار الشوق.

---

(1) المصدر نفسه، ص139 – 142 – بتصرف.

(2) كناية عن شدة التعذيب في السجون.

منتحراً ... غريقْ[1].

جاء التكرار هنا بالحرف" في" وهو إغراق في الظرفية من جهة، ودلالة على وقوع الحدث من جهة أخرى، فيلحظ أن الاستعمال في الأبيات يحمل معنى الأسى والحزن والخراب، والموت الذي يترصد الناس في الشوارع وفي الليل وفي كل مكان

كذلك هذا التكرار متقطع بين الأسطر إلا أننا نلاحظ النفس الحزين الذي يلم بخاطر الشاعر وخوالجه فنراه تارة ينهي بعض كلماته بهاء السكت ، وأحياناً بالمد مع استخدامه للكثير من الصور البلاغية التي أضفت نوعاً من الخيال على تلك الكلمات الحزينة مثل: شوارع المدن التي طليت نوافذها بالموت فهي صورة تشبيهية حذفت منها الأداة ووجه الشبه – وهو ما يعرف بالتشبيه البليغ– لتكون الصورة قمة في البلاغة والتعبير وهي كناية في كثرة القتلى والموت في كل بيت تقريباً وأحياناً يُنهي كلماته بالمد ليبين أنه مضطرب المشاعر يخالفه قلق وخوف، وهذا التكرار الذي غلب على معظم قصائده التي تشابهت كثيراً في الحديث عن الحرب والسجن وويلات القهر وغيرها.

ثانياً– تقنيات التناص:

أ– التحويل والتحرير:

ويقصد بها تحويل وتحرير كثير من النصوص الأدبية ذات الصلة ببعضها واستخلاصها في قالب جديد يهدف لدراسة قضية معينة، مما يجعل التناص يتشكل من مجموع استدعاءات خارج النص يتم إدماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد[2]، وبما أن التناص هو إعادة إنتاج النصوص سابقة ومعاصرة، فكل نص يتميز عن غيره بما يحتويه من نصوص تختلف أو تتفق في بعض أجزائها من

(1) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 503 – 511.

(2) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري، ص124.

النصوص الأخرى، وذلك طبقاً لكيفية امتصاص النصوص وتحويلها في قالب جديد؛ لأنه في هذه الحالة يصبح بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان بالنسبة للإنسان. حياة له ومن دونهما لا عيش خارجها، وعليه فإنه من الأجدى أن يبحث عن آليات لا أن يتجاهل وجوده هروباً إلى الأمام[1].

وآليات التناص كثيرة ومتعددة، ولا يمكن لبحث واحد أن يشملها ويقننها وأن ينجر تشخيصاً كافياً لتلك التقنيات[2]، لأنه لكل نص آلياته التي منها[3]:

1. التضخم أو التوسع:

وفيه يتم تنمية النص من خلال الاستطراد[4] وتوليد عناصر دلالية يراها الشاعر في نصه، وهذه العناصر قد تكون كامنة في النص أو غير موجودة أصلاً[5]، وذلك كقول الشلطامي في قصيدته: "أغنية في آخر الليل":

ويصدحُ في ظلامِ الجبِ، قيثاري.

سماءٌ ها هنا، ونجومْ.

سأكتب يا حبيبتنا الكبيرةُ

فيكِ أشعاريِ.

وأضفرُ من مواويلَ الصبايا

والرجالِ السمرْ

ومن أحزانِ قريتنا وآلامي

تريتلا

---

(1)ينظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري, مرجع سابق, 124.

(2)ينظر، المرجع نفسه, 125.

(3) ينظر، محمد مفتاح، دينامية النص، مركز الثقافة العربية – الدار البيضاء, ط1, 1987م, ص 94.

(4) الاستطراد: هو الانتقال من معنى إلى معنى آخر متصل به ثم العودة إلى الموضوع نفسه.

(5)ينظر، كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً, دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة, مكتبة مدبولي, مصر, 1993م، ص54.

غداً،

إن جاء يغزو الجدب

والصحراء، والليلا

ومرّ على لياليا الحزينة فجرُك الأخضرْ

سأزرعها على الأهدابِ يا حبيِ الذي يكبرْ

وأوقدُ في ظلامِ الجبِ قنديلاً

أما قالوا... أما قالوا؟

ستكسرُ أنفكَ القضبانْ

ولكنِّي على عتمات هذا الجبُ، أسمعك

فيصغرُ بيننا السّجانْ

سأصبرُ يا حبيبتنا

وأكتبُ فيكِ أشعاري[1].

استطرد الشاعر من ظلام نفسه وحزنه إلى ذكر الحبيبة التي رمز لها بالوطن، ثم يتحول إلى السجن ووصف القضبان وعتماته التي وصفها بالجب المظلم، وعلى الرغم من كل هذا الأسى فهو يتحلى بالصبر لأجلك يا حبيبتي، وما زالت الحياة عنده مستمرة للكتابة وغيرها الكثير من هذا النوع للقصائد الاستطرادية التي حددت موقف الشاعر.

(1) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص57 – 61, بتصرف.

2. التحرير:

هو منح الكتابة بُعداً لفظياً، حين يعمد بعض الكتاب إلى الاســـتعانة ببعض الرسـومات التي تمنح النص بعداً آخر[1]، وذلك في حسـن تصـوير المشـهد الحقيقي وكأنه يعرض أمامه بدقة متناهية، وقد عمد الشــاعر الشــلطامي إلى ذلك في الكثير من مقطوعاته، في ليالي 17 / 8 / 1968م، يقول:

الشمسُ تجرحها الحرابُ
والنجمةُ الحمراءُ يأكلها الضبابُ
والقهرُ يطفئ
في بحارِ الصمتِ أغنيةَ الشباب
الليلُ عادَ إليكِ يرتادُ القرى
سكرانُ مرتعشُ الخطى ماذا؟
وخلفَ سديمنا المحروقِ
شمسكُ لا ترى
ويظلُ ينبتنا الحنين
ونظلُ نكبرُ.. ثم نكبرُ....
ثم تأكلنا السنين
كالصمتِ كالصّبار نزهرُ
في مقابرِك الحزينةْ
موتى تغصُّ بنا المدينةْ[2].

(1) كاظم جهاد, أدونيس منتحلاً, ص51.

(2) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 235-236.

عمد الشاعر إلى جعل الشمس قريبة جدا حتى صرت الرماح تصل إليها، وذلك كناية عن شدة حرارتها من أثر الاشتعال، ثم جعل النجمة أيضاً تهرب من مكان إلى آخر، لكن الضباب وحش كاسر يركض خلفها فتختفي في غياهب أحشائه، والقمر يخدع الشباب بصمته وجمال وسكونه، وفي جوف هذه الأجواء المرعبة يأتي الليل بظلامه ليعم على الجميع بطول ساعاته المميتة، وفي كل هذه المشاهد التصويرية الرائعة التي جسدت حزن الشاعر نجد أن الصور جميعها كناية عن غطرسة العدو وشدة حدتة في التعامل مع كل فئات المجتمع وحتى النساء وإطباق الخناق عليهم وعدم الرحمة والذلة في التنكيل والتعذيب.

3. **القلب أو العكس:**

وهو الصيغة الشائعة في التناص، خاصة في المحاكاة الساخرة، حيث إن تضاده يذهب بعكس الخطابات الأصلية الداخلة في علاقة تناصه، ويتضمن:

أ. **قلب القيمة:** وتكون بقلب موقف النص المقتبس من القرآن أو أحد الكتب السماوية الأخرى، فالتناص مع القرآن الكريم كنحو قول الشاعر:

ويصدحُ في ظلامِ الجبِ، قيثاري[1].

يتناص هذا النص مع قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا ذَهَبُواْ بِهِۦ وَأَجۡمَعُوٓاْ أَن يَجۡعَلُوهُ فِي غَيَٰبَتِ ٱلۡجُبِّۚ﴾ [2]. كما يتناص أيضاً مع نفس الآية قول الشاعر

ويوسف في صقيع الْجُبِّ[3].

ومعنى الآية أن لنبي الله يعقوب أحد عشر ولداً وكان النبي يعقوب عليه السلام يميل بقلبه لابنه يوسف فحسده أخوته وكادوا له فتحايلوا على أبيهم وأخذوه للرعي معهم ثم ألقوه في بئر مظلم لا ماء ولا طعام لكن العناية الإلهية جعلت من هذه

(1) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 57.

(2) سورة يوسف: 15, برواية حفص.

(3) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 276.

المأساة معنى، واستخرج من قعر الجب المظلم إلى القصر المنيف، ليكون يوماً ما خازناً على الطعام الذي جاء من أجله أخوته إليه في تلك الفيافي البعيدة والتي أعادتهم إلى حضن واحد بعد سنين من العمر، والشاعر يرمز إلى أن العدو الذي يمثله أخوة يوسف قد ألقي بأمانيه وأحلامه في غيابات مظلمة لا أمل في تحقيقها إلا بثورة عارمة، تتطهر منها البلاد والعباد فوجه الشبه بين النص القرآني ومقطوعة الشاعر المنقض لكل منها، لكن في الأولى تحققت بالقافلة وفي الثانية ما زال الأمل في همه الشعب كما حدث التناص أيضاً في قوله:

أنا عاشقٌ من بقايا جديسٍ وأرم

ومن قبلِ طوفانِ نوحْ[1].

في هذه الأسطر تناص في ثلاث حكايات وقصص، عبر عنها التاريخ، فالحكاية الأولى قول الشاعر من بقايا جديس وإرم.

وجديس وطسم قبيلتان من العرب البائدة المنسوبة إلى الأوزين إرم بن سام بن نوح عليه السلام سكنت شبة الجزيرة العربية، وكان لهم فيها حضارة عظيمة كالعماليق لكنها بادت كما بادت أحلام الشاعر تحت ظلم العدو، وأما قوله:

وأرم ومن قبل طوفان نوح.

وإرم ذات العماد هي قبيلة عاد التي ذكرها الله –سبحانه وتعالى– في كتابه الكريم، وهي قبيلة عربية من العرب العاربة أعطاهم الله من القوة ما لم يعطه لغيرهم من الأمم، وكان لهم ملك يدعى شداد بن عاد، وهو ملك عربي من ملوك قوم عاد من العرب البائدة ارتبط اسمه بتشييد مدينة أرام ذات العماد الوارد ذكرها في قوله: ﴿أَلَمۡ تَرَ كَيۡفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ 6 إِرَمَ ذَاتِ ٱلۡعِمَادِ 7 ٱلَّتِي لَمۡ يُخۡلَقۡ مِثۡلُهَا فِي ٱلۡبِلَٰدِ﴾ [2]

(1) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 469.

2)– سورة الفجر، الآيات،8،7،6

والشـاعر يقول إنه عاشـق لوطنه وأهله مُذ خُلِق وهذا العمر القصـير يرمز له بعمر قوم عاد وعهد طوفان سيدنا نوح عليه السلام لطول السنين، بل لعمق الحب وتعمق الوطنية داخل قلبه وشدة كرهه لهذا العدو المتغطرس.

ب- قلب القيم الرمزية:

هو اسـتعمال الرموز التراثية في النص بدلالات غير واردة عنها، أي دلالات منافية لدلالات الرمز المستدعي، حيث يوظف الشاعر الرمز ويعطيه صفاته قصداً لإبراز المفارقة مثل مقطوعته" الليلة الثالثة عشر":

خوذٌ من الفولاذ

يربضُ فوقها

الصبحُ المعاد[1].

فكلمة خوذة وهي عطاء الرأس التي اسـتعملت منذ أن عرف الإنسـان تقنيات الحرب والسـلامة من الطعنات القاتلة، ولفظ الخوذة وهي تراثية وما زالت حتى اليوم تسـتخدم في أمور السـلامة المدنية، وهي تناص يرمز لشـدة خطر العدو مهما كان الحذر منه، كذلك بلون التناص في قلب القيم الرمزية باستحضـار شـخصـيات دينية وقومية وتاريخية فالتحصينات الدينية مثل قوله:

إن تموتوا

لم يعدْ في هذه الأرضِ

قبورْ

لكمو يا نسل لوط[2].

(1) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 42.

(2) المصدر نفسه، ص 101.

وهي كناية عن أسـلوب الدناءة الذي كان يسـتعمله الغاضـب المحتل أو مثل قوله حكاية عن النبي عيسى بن مريم – عليهما السلام – يقول:

يدخل المتهمُ المدعوُ يسوعُ

ليس في الأوراقِ ما يثبتُ أصلكْ

غير إحصاء أُغسطس

قيصرُ الرومان لمّا سجلتك الوالدة

في سجلات أورشليم

"عيسى بن يوسف النجار"

إلا أن الناسَ يدعونكَ "ابن الله"

يا عيسى[1].

فالشاعر تطرق بأفكاره وإشاراته الغامضة إلى هذا النبي والتشكيك في أمره كما زعموا قومه وهي رموز تبين أن الاسـتعمار لا أصـل له في أرضـنا ولا حياة له بيننا ولابد من محاكمته وطرده.

لذلك تطرق الشاعر في إحداث القيمة الرمزية إلى ذكر بعض الآلهة التي كان يعيدها بعض البشر قبل

ويثوروا

ضدً "أمونَ" وسفَّهتْ حديثَ الكهنة

عن ألوهيّة فرعون وقبَّلتْ كما يفعلُ

كلُ البشرِ المنحطِ [2].

(1) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 545.

(2) المصدر نفسه، ص526.

كما كان التناص لذكر بعض الصحابة رضوان الله عليهم مثل الحسين بن علي سبط النبي ﷺ في قوله:

وخلفَ وجومِ العيونِ الحزينةِ.

يحدثني الصوتُ

أنّ السيوف

التي مزقتْ هامةَ الشمر

عادتْ لتستلَ قلبَ الحسين[1].

وكما كان لبعض الخلفاء المسلمين نصيباً في تناص الشاعر الشلطامي مثل هارون الرشيد يقول:

رغم عقاربِ الساعاتِ

والقمرُ الّذي داسته أحذيةُ الرجال

يجئ هارون الرشيد

إليك

وبعض الشعراء مثل امرؤ القيس في تناصه:

يا طعنةً متغنجرة

يقول امرؤ القيس

وكان قمرُ الربيع

مثلي أنا يبكي[2].

أما قوله عن أبي نواس:

أيها الناسُ يقولُ

طيّبُ الذكرِ أبو نواس عن أنّ النبيذ

(1) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 298.

(2) المصدر نفسه، ص403

عن أبي درهم عن دينار ..... [1].

وأما تناصه عن عنترة فكان في مقطوعته المرتد يقول:

كبُرَ الطفلُ، وما عاد يدوخ

فيك يا سيرةَ عنتر [2].

ثم ينتقل إلى سيرة أبطال التاريخ كهولاكو، فيقول:

كان خلفَ جنازك المحمولِ هولاكو المحنّط

في قماشِ الحقدِ والكاكي

وكل مزوّري الفكرِ، والساعات

والذهبُ العجيبْ[3].

وكان تناصه في ذكر المماليك والخليفة عثمان بن عفان، يقول:

والسيفُ، أصبحَ في كفِّ المماليكِ

شعاراً دموياً

وطني ليس إلهاً طوطميَّاً

وأنا لنْ أصبحَ اليومَ

وفي ملهاتك المأساة يا قميصَ عثمان بن عفان

داعيَّاً أمويَّاً

فأنا أحمل في جبينيَّ قلباً أُمميَّاً[4].

كما كان لأبطال الصحراء أمثال أبوزيد الهلالي الذي ملأت بطولاته أصداء الدنيا ترعب القرية أصوات الوعيد التي تغنى بها شاعر في تناصه التالي:

فأبو زيد الهلالي

---

(1) المصدر السابق، ص 330.

(2) المصدر نفسه، ص 215.

(3) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 497.

(4) المصدر نفسه، ص 716.

عاد للميدانِ مثل العاصفة.... [1].

أما حديثه الأخير فكان عن النازي هتلر في قوله:

يسقط الفاشستُ وليمضِ الزمنُ.

يا مسوخَ الهتلريين القساة[2].

وغيرها من الشخصيات القيادية التي ظهرت على مسرح التاريخ والتي خلّد الزمن ذكراهم في الورق قبل الحدق، هذه الشخصيات التي دافعت عن الظلم والمظلومين وقدمت أرواحها فداء لنصرة الدين كالأنبياء سابقي الذكر وبعض الصحابة مثل الحسين وعثمان بن عفان وبعض خلفاء المسلمين كهارون الرشيد أو الشعراء مثل امرؤ القيس وعنترة وأبو نواس وبعض أبطال الصحراء، كأبي زيد الهلالي، هذه الشخصيات رموز معروف تاريخها سواء من قادة ومحاربين ورواد علم وشعراء وغيرهم، أما ذكره هولاكو وهتلر النازي أو متعصب النبي لوط عليه السلام ومفهوم محمد رمز للطغاة والمارقين من أبناء بلده المندسين في ثياب الوطنية، وقد استطاع الشاعر أن يلق هذه الشخصيات حول أفكار القرّاء وغيرهم ليوصل فكرة الاستعمار بجمعه هؤلاء الأبطال عبر مرور الزمن وقدِم عهده.

4. التناص القصصي (لغة الحوار المسرحي):

وهي تشترك بعض الشيء مع الفقرة السابقة وهي القلب أو العكس ومعنى الحوار أي حكاية قصصية متناهية مع القرآن أو حكايات قديمة قلبها الشاعر إلى ما يشبه المسرحية تسرد قصة معينه بحوار يختاره الكاتب من القرآن مثلاً حكاية عن سيدنا موسي عليه السلام في مقطوعته نص مسرحي من طرف واحد[3]:

ليدخلَ السيدُ موسى المدعو موسى

(1) المصدر نفسه، ص 159.

(2) المصدر نفسه، ص 196.

(3) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 537.

تهمةً بالقتل في البدءِ وتحريضُ عبيدِ الناسِ

للثورةِ في مصر، وتنظيمُ هروب

لرقيقِ الأرضِ والسوقةِ الدهماءِ

والمضطهدين

وتتلمذتُ على المتهم الأول والمدعو

بأخناتونَ في البدءِ، وحالفت العبيدْ

حينما كنتَ تُسميّ

قبل ان تهربَ إلى الهكْسْوسِ في سيناء

"أوسرْكافْ"

والذي يعنيهِ موسى

"شجرُ الماء ِ" فهل أنت الذي يطلع

من بحرٍ بلا قاعٍ

ويمتد إلى ما لا حدودْ

كي يراكَ الفقراءْ

قمراً يخبرُ عن شمسِ الوجودْ

ويروا في نوركَ الوضَّاءِ فرعونَ ذبابةْ

فإذن "موسى" هو الاسم الذي يعرفهُ الجَوْعى

مُشعلي النيرانَ في التاريخِ يا موسى

وروَّجتَ لأفكارِ الوصايا العشر في الألواحِ

كي تُعطي لشكلِ النَّاسِ مضموناً جديدْ

جعلَ المستضعفين المسترقّين يثورون

على أسيادهمْ

وينادون بأفكار الوصايا العشر للعدلِ وللخيرِ.

لقد أخذ الشاعر قصة النبي موسى عليه السلام فجاء من نصف الحديث عندما قتل موسى رجل في قوله تعالى:

﴿فَوَجَدَ فِيهَا رَجُلَيْنِ يَقْتَتِلَانِ هَٰذَا مِن شِيعَتِهِۦ وَهَٰذَا مِنْ عَدُوِّهِۦۖ فَٱسْتَغَٰثَهُ ٱلَّذِي مِن شِيعَتِهِۦ عَلَى ٱلَّذِي مِنْ عَدُوِّهِۦ فَوَكَزَهُۥ مُوسَىٰ فَقَضَىٰ عَلَيْهِۖ﴾ (1)

أخذ الشاعر التناص وحوره بلغة الشعر فأنشد:

تهمة بالقتل في البدء وتحريض عبيد الناس للثورة في مصر وتنظيم هروب

فهذا يتناص مع قوله تعالى: ﴿قَالَ لَا تَخَافَآۖ إِنَّنِي مَعَكُمَآ أَسْمَعُ وَأَرَىٰ﴾(2).

أما قول الشاعر:

وتتلمذتُ على المتهمِ الأولِ والمدعو

بأخناتونَ في البدءِ

يرادف هذا قوله تعالى عندما قتل موسى الرجل وهرب إلى سيناء، فوجد شيخ كبير له ابنتين ساعدهما موسى وأخبرتا والدهما على صنيعه فدعاه وسأله عن حاله فقص عليه حكايته قال له: ﴿قَالَ لَا تَخَفْۖ نَجَوْتَ مِنَ ٱلْقَوْمِ ٱلظَّٰلِمِينَ﴾ (3)، والمقصود بقول الشاعر تتلمذت على يد أخناتون هذا هو ابن الشيخ.

أما قول الشاعر:

والذي يعنيه اسم موسى

"شجرُ الماءِ" فهل أنت الذي يطلعُ

من بحرٍ بلا قاع.

هذا تناص مع قوله تعالى: ﴿وَأَوْحَيْنَآ إِلَىٰٓ أُمِّ مُوسَىٰٓ أَنْ أَرْضِعِيهِۖ فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي ٱلْيَمِّ ﴾ (4).

أما قول الشاعر:

---

(1) قضي عليه, أي قتلة، سورة القصص، الآية 14.

(2) سورة طه، الآية 46.

(3) سورة القصص، الآية 24.

(4) سورة القصص, الآية 7.

وروجّت الأفكارَ الوصايا العشر في الألواح

يتناص هذا مع قوله تعالى: ﴿ أَخَذَ ٱلۡأَلۡوَاحَۖ وَفِي نُسۡخَتِهَا هُدٗى وَرَحۡمَةٞ لِّلَّذِينَ هُمۡ لِرَبِّهِمۡ يَرۡهَبُونَ﴾[1]، أو قوله تعالى: ﴿وَكَتَبۡنَا لَهُۥ فِي ٱلۡأَلۡوَاحِ مِن كُلِّ شَيۡءٖ مَّوۡعِظَةٗ وَتَفۡصِيلٗا لِّكُلِّ شَيۡءٖ فَخُذۡهَا بِقُوَّةٖ وَأۡمُرۡ قَوۡمَكَ يَأۡخُذُواْ بِأَحۡسَنِهَاۚ سَأُوْرِيكُمۡ دَارَ ٱلۡفَٰسِقِينَ﴾ [2].

وهكذا استطاع الكاتب أن يسرد قصة النبي موسى عليه السلام بنوع من الحوار المسرحي الذي يتناص في القرآن الكريم ونوع من الدراما المسرحية التي جسدت محكمة الاستعمار لكثير من أبناء الوطن ظلماً بالشنق والتعذيب عكس محكمة النبي موسى الذي ترك من كاد يظل قومه.

كذلك قول الشاعر حكاية من داوود بقوله:

مرحباً بالسيّد المدْعو بداوود

وراعي الغنمِ، البكماءِ..

ملكاً أشهرَ من أشهر راعي

لكنّك في غمرةِ أمجادكَ قد صرتَ ملك

وتحدثتَ إلى الناسِ على غيرِ سبيلِ

الملكيين بشعرْ...[3].

تناص قول الشاعر مع قوله تعالى في سورة ص حكاية عن النبي داود عليه السلام ﴿يَٰدَاوُۥدُ إِنَّا جَعَلۡنَٰكَ خَلِيفَةٗ فِي ٱلۡأَرۡضِ فَٱحۡكُم بَيۡنَ ٱلنَّاسِ بِٱلۡحَقِّ وَلَا تَتَّبِعِ ٱلۡهَوَىٰ فَيُضِلَّكَ عَن سَبِيلِ ٱللَّهِۚ إِنَّ ٱلَّذِينَ يَضِلُّونَ عَن سَبِيلِ ٱللَّهِ لَهُمۡ عَذَابٞ شَدِيدُۢ بِمَا نَسُواْ يَوۡمَ ٱلۡحِسَابِ﴾[4]، كما كان التناص في قصة يسوع في نفس قصيدة المسرحية، وهكذا استطاع الشلطامي من خلال تناص القرآن أن يسرد قصص بعض الأنبياء يرمز

(1) سورة الأعراف, الآية 154.

(2) سورة الأعراف, الآية 144.

(3) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص540– 541.

(4) سورة ص, الآية 25.

بذلك إلى الجلاد المستعمر الذي أصبح مثل أقوام الأنبياء، وكيف عذبوهم، استطاع أن ينقل تلك الأحداث عبر تصوير المشهد لإغراء القارئ أو إلزام السامع بالصمت والمتابعة التي أرادها من خلال لوحاته الشعرية.

5. الحذف:

وهي آلية تكثيفية يلجأ إليها الشاعر بشعره كالتشويق وتشغيل العقل لإكمال النقص الذي تركه الكاتب، وتكون ثمة إشـــارة إلى هذا الحذف كالبياض أي الفراغ ما بين الأسطر والنقاط، وعلى القارئ ملء ذلك ليكتمل المعنى المراد، ومنه قول الشلطامي في مقطوعته انتظار جودُو.

حلمنا المنثورُ في قبضةِ ريحٍ

فجِّر الغضْبة ... فجِّرها[1].

ماذا يعني الشـــاعر هذا الفراغ؟ أيقصـــد فجر الغضـــبة الحمقى أم الغضـــبة الملتهبة أم ماذا؟ وهو في نهاية الأمر يرمز ويتوعد العدو بنيران حقد الشعب كالبركان الكامن والخامد، كما حدث الحذف عنده في مقطوعته الليل في المدائن الكبيرة، يقول:

تحت جناحَ الليلِ...

نجمتين...

نجمتين

نركضُ فوقَ غبشِ الأضواءِ والألوانْ[2].

فهل يعني بالنجمين عيني الإنسان المظلوم داخل الزنزانة أو خارجها يترصد تحركات العدو، أم نجمتين في السماء؟ إذاً لماذا الفراغ المبهم دون تعريف لهما، لماذا ترك لنا

(1) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص393.

(2) المصدر نفسه، 407.

الشـــاعر هذا الاســـتفهام الاســـتنكاري وهذا الحذف ربما لخوف أو لبراعة في إتقان الرمز، وأحياناً يكون الحرف في بداية المقطوعات مثل قصيدته الليلة الثالثة عشر:

عام ... ويصدقُ فيكَ ظني[1].

يا للتمني والنهارِ...

طفلُ يلعقهُ الذبابُ

دوني دونَ حبيبي المصلوبِ

في الرمضاءِ بابْ

فأتوه.. لو.. لو.. ثم يُنعى

والتراب...

ماذا يعني الشاعر بعد لو وقبلها؟ هذه تساؤلات ربما لا يستطيع غيره تفسير كنهها، ومهما يكن من أمر فقد تمكن الشـــاعر بحســـه المرهف وغضـــبه الكامن أن يُسكت بداية المقطوعة، وإذاً لماذا قال عام ثم صمت ماذا يعني لذلك ... حتي وصل إلى التمني لو... لو ... لو... ولكنه في زمن وتوقيت للأمنيات والرضـــا بما هو موجود من تعسيف وهكذا في الكثير من مقطوعاته التي لو تتبعناها لوجدنا أنها كناية عن غطرسة الاستعمار والسجن والزنازين والمقابر والليالي الطويلة الحزينة وغيرها، إذا لا شك أن هذه الفرغات وهذا الحذف يعي آهات كامنة في صدره يتمني أن تخرج ككلمة مدوية تمسح غصته ولكنه يتركها فراغاً للقارئ حتي يعرف مدى معاناة الناس في ذلك الزمن.

6. المجاورة:

تتحقق بنية المجاورة بواسطة آليات التصوير الشعري سواء على أساس مستوى الأجزاء أو المستوى الكلي للنص، والمجاورة في النص لها مغزى آخر في نفس الكاتب يريده من وراء تلك الجملة وقد يسمى المعني معني للنص، إذ يتم

(1) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص41 – 45.

الانتقال من النص الظاهر إلى نص التكوين[1] الذي ينتجه المتلقي بعد التأويل أو بفضل القارئ النموذجي الذي يجمع بين القراءتين السطحية والعميقة، و"أن يبقى على بعد متساو من عدم كفايات الفك السطحي للرموز وعن مبالغات القراءات المتعالية التي تجد في النص ما لا يوجد فيه"[2]، وعندما يلجأ الشاعر إلى هذا الأسلوب "المجاورة" الذي يرشحه المتلقي عبر التأويل فإنه قد يضطر إلى تمطيط نصه لأنه لجأ إلى طريقة صعبة في التعبير قصد القراءة والتمييز، مثل كتاباته في مقطوعة "رسالة من أسيوط" يقول:

وانتحبوا عليكِ
وصار حارسُك المدَججُّ بالسلاحِ
يمرَّ[3].

يتناص هذا النص مجاورة مع قول عَنْتَرَة بْنْ شَدَّادْ بْنْ اَلْعَبْسِيّ[4].

ومدججٍ كرهَ الكماةُ نزالَه
لا ممعن هرباً ولا مسْتسلم[5].

ورد هذا في تصوير الحقيقة والصدق في الشعر الجاهلي حيث يحكي عنترة عن خصمه وعن شجاعته، ومنه ما نجده في نفس المقطوعة عندما تحدث الشاعر عن القرامطة وما فعلوه بالمسلمين من تنكيل وتعذيب وذلك عن طريق المجاورة الشعرية يحدد الشاعر ذلك النص وما يفعله العدو المتغطرس بأبناء أمته وشعبه في قوله:

---

(1) مصطفي السعرني, في التناص الشعري, منشأة المعارف, الإسكندرية, 2002م, ص11.

(2) ميكائيل ريفاتير, معايير تحليل الأسلوب, تعليقات د. حميد الحمداني, منشورات دار سال, دار النجاح الجديدة, ط1, مارس 1993م, ص42.

(3) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص495.

(4) عَنْتَرَة بْنْ شَدَّادْ بْنْ قُرَادِ اَلْعَبْسِيّ أحد شعراء العصر الجاهلي وصاحب معلقة شعيرة كان عبد لسيده شداد والده, وبفضل فروسيته وشجاعته استطاع عديد المرات ان يرد الغزو عن قبيلته, احب ابنه عمه عبلة وكانت جميلة, ومكن لكان عبد أسود رغم الحرية التي وهبها له والده إلا أنه كان محتقراً من قبل قومة وهذا البيت في بداية معلقة, ينظر: ديوان عنتر, ص9.

(5) القاضي الإمام أبوعبدالله الحسين الزوزني، ينظر: شرح المعلقات السبع، القاضي الإمام ابو عبدالله الحسين الزوزني/ مكتبة المصارف, بيروت, 1414هـ - 1994, ص123.

كالشيء المعبرِ عن سقوطِ العصرِ

في أسرِ القرامطةِ الصّغار... [1].

ب- الإيجاز:

لا يتحدد الإيجاز في النص مثلما حصـــل في آليات التخطيط، فالإيجاز في النص قد لا يمكن الكشف عنه بواسطة القراءة المباشرة للنص أو رؤية الفضاء الكلي له، ولكن قد يحصــل هذا الأمر عن طريق التداعي والتأويل وأن شــيئاً ما أكبر يقف وراء هذا النص الغامض مثلاً، وقد تحدث عنه الكثير أمثال جيرار جينيت بقوله:

" على الرغم من إن تقليص بعض النصــوص لإقحامها في نصــوص أخرى يدخل في صميم عملية التناص، إلا أن التقليص بهذا المعني عملية تحويلية تتعرض لها النصوص المراد توظيفها في نص آخر"[2].

وهذا رأي الشاعر الشلطامي في كثير من كتاباته التي سنعرض لها لاحقاً كما أن التقليص أو الإيجاز بهذه الطريقة قد يكون مؤدياً أساساً إلى تشويه هذه النصوص المراد توظيفها في نص آخر، وقد يكون التقليص دافعاً إلى إبراز بعض النصوص أو الدلالات المرادة من قبل الشاعر من جهة، ومن جهة أخرى إلى القضاء على بعض الأجزاء الزائدة والحشو الذي يشوب تلك النصوص[3].

إذاً هو عملية ضغط للنص مصغرة وهذا يحدث بطريقتين:

1-طريقة داخلية نصــية يتم فيها اختصــار النص ذاتياً كما في التلخيص والحذف، وهذه الطريقة سبق وتحدثت عنها في الفقرة الأولى من هذا البحث.

---

(1) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص495.

(2) محمد اديون/ مشــكلة التناص في النقد الأدبي المعاصــر/ مجلة الأقلام، القاهرة، العدد 4-5-6، لســنة 1995م، ص...

(3) ينظر، المرجع نفسه/ 47.

2-طريقة خارجية يتم فيها زج بعض النصـــوص أو الأجزاء منها كما في التلميح والاقتباس والتضمين والترجمة وسنحاول أن نختصر بعض الفقرات وعدم التشعب فيها والتي منها:

أ. التلميح: هو الإشارة إلى قصـة مشـهورة أو حدث أو اسم[1] من دون أن يتم شرح هذا الاسم داخل متن النص، إنما يدع للقارئ حرية استحضـار هذا الاسم أو تلك القصـــة وهو أهم أنواع الإيجاز وذلك كقول الشـــلطامي في مقطوعته كتابة عربية على متاريس طهران يقول:

وأركضُ بين المتاريسِ

في ساحةِ الموتِ والحربِ

أحملُ حزني

إلى الجثثِ البضَّةِ النازفةِ

وعبرَ العيونِ التي تشرئبُ إلى الشمسِ

في رعشةٍ خائفةْ

وأصرخُ..

قابيل.. قابيل.. جئتَ مع الليل

في ظلمةِ اللّيلِ كالعاصفةْ[2].

ذكر الشـــاعر في هذه المقطوعة اســم قابيل وهو ابن آدم عليه السلام الذي قتل أخاه هابيل بســـبب الحقد والحســـد في قوله تعالى: ﴿ وَٱتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ٱبْنَىْ ءَادَمَ بِٱلْحَقِّ إِذْ

(1) عبدالفتاح كليلطو/ الكتابة والتناســخ, ترجمة: عبدالســلام عبد العالي, المركز الثقافي العربي, بيروت, ط1, 1985م, ص25.

(2) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص693.

قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ ٱلْآَاخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ ٱللَّهُ مِنَ ٱلْمُتَّقِين[1].

وهذه إشـــارة إلى الحســـد والحقد الذي يصـــدر من العدو فيؤدي إلى القتل ظلماً بل يحرض أبناء الشعب ويغريهم لقتل إخوانهم مقابل حفنة من المال ومثله أيضاً ما قاله في مقطوعته الجيل لعلها الجبل:

وصعدت

جبلَ النارِ الذي يومي إلى الشمسِ،

بأطرافِ السحابِ

وتسلقتَ الصخورَ الباردة

ورأيت الأرضَ والفجَ ووجهَ الله[(2)].

هذه الكلمات حكاية عن النبي موسى عليه السلام عندما كلمه ربه وناداه بجانب جبل الطور في قوله تعالى: {وهَلْ أتاكَ حَدِيثُ مُوســـى إِذْ رَأَىٰ نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكم مِنها بِقَبَسٍ أوْ أجِدُ عَلى النّار هُدًى}[3]. ، ال

ومن أروع ما كتب محمد الشـلطامي في وقت تناص التلخيص مقطوعته التي تحمل عنوان تقديم، يقول:

لست نازيَّاً

ولم أحلمْ بمجدِ البندقيةِ

حينما تصبحُ في مقبرةِ الشرفِ إلهاً

عابساً يخلقُ إنجيلاً جديد

لا، ولم أكرهْ يهوديَّاً، ولم ادعُ لتلوينِ

---

1) – سورة المائدة، الآية 27

(2) المصدر نفسه، ص 258.

3) سورة طه، الآية 10

جوازاتِ السفرِ

ويدي ما اعتادت لأسيف

ولم تحفرْ قبورَ الآخرين

فلماذا اعتبرني هيئةُ التَّحقيقِ في محكمةِ السلطان

مارق؟[1].

هذه المقطوعة تعد شرح وتفسير لإحدى مقطوعات نص مسرحي من طرفً واحد وهذه إشـــارة للنبي موســـى في قاعة المحكمة عندما اتهم بتحريض العبيد على أسـيادهم واتهم بأنه مارق، فأراد الشـاعر أن يبرئ موسـى في نصـه الجديد نوع من تناص التلحيض وهو أروع الأنواع مما يضـــفي جواً من البراعة والحنكة، وكما أنها كتابة عن القهر والخذلان والظلم الذي عاناه الشـاعر في فترة الاحتلال والتي تترادف مع معاناة النبي موسـى ضـد فرعون وأعوانه، وقد سـبق الإشـارة إلى هذه المقطوعة والتي منها على سبيل الجمع والتمكين:

أنت تعلم

أنك المتهمُ الأولُ في لائحةِ المتهمين اليوم

بالترويج للفكرِ الغريبِ

حيث إنك، لم تكنْ تحترمُ السلطةَ لماً

كنتَ فرعوْناً قوياً

لم تكن تجعلُ من سلطتك القوةَ سوطاً

في يديك، بل على الضّدِّ تماماً

كنت تَسْحقْ تحت أقدامِ

رفيقِ الأرضِ والسُّوقةِ كُلَّ السلطاتْ[2].

(1) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص281-282.

(2) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، صص524 – 525.

ب. التلخيص:

التلخيص على العكس من التمطيط، وهو اختصـــار النص أو الحكاية لهدف في نفس الشــاعر أو غرض ما ليعبر عنها بكل إيجاز، وعلى الرغم من قصــرها إلا أنها تكون فكرة متكاملة عن موضـوع ما، كما في كثير من مواضـيع الشـلطامي التي اختصرها لتؤدي فكرة ماء مثل مقطوعته بيان يقول:

مولاي، إذا شئتَ أقتلني

فحوارُك لا يجدي والليلُ

إذا ما طالَ يُعذبني

ويداك إذا ارتفعتْ بالسيفِ تهدَّد

لا، لن ترهبني

فزمانُك منسوجٌ بالخوف

ومُلْكُك مملكةُ الغُبنِ

حقِّق إنْ شئتَ وعذِّبهم

أطفالي بالغربةِ والليلِ.

ودعني في سجنكِ منسي... [1].

هذه المقطوعة على الرغم من الإيجاز والقصر الذي احتوت عليه إلا أنها عبرت بصدق، وحرارة روح عما يعانيه الشاعر والشعب من غطرسة وهيمنه من قبل الاستعمار، كذلك كانت لمقطوعة جوار وهي بنفس المضي ومحدق الأول يقول:

اغلقوا الكوّة في أعلى الجدار

ثم ماذا؟

وضعوا ما بين عينيك

(1) المصدر نفسه، ص607 -608.

وبينَ الشمسِ خوذة

جنَّدوا كلَّ ثقبٍ

من ثقوبِ البابِ

مليونَ حرسِ

ولماذا؟[1].

واعلم لكن.... من أجلكما

فقد تحقق التعامل مع التراث هنا بوسيلتين: أحداهما استلهام تجربة الشاعر الحطيئة الذي صقلته الحياة خبرة وسجناً وتمرساً، والأخرى التناص المباشر مع الكثير من الألفاظ والتراكيب التي كانت عند الحطيئة فصاغها الشاعر في أسلوب أدبي رائع ينبي عن همه عالية في مواجهة الجوع والفقر والظلم، مما ضاعف من إيحائها بما تستنيره في نفس المتلقي مع تلك المعاني التراثية التي لا تزال راسخة عند مجيء الشاعر.

ج. الاقتباس:

يعد الاقتباس شكل من أشكال التناص المهمة فهو استلهام وامتصاص للتراث وتفاعل معه، فكل كلمة في النص الأدبي هي سابقة للنص في وجودها، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر حاملة معها تاريخها القديم المكتسب[2]، ويُعد الاقتباس آليه تكثيفية (إيجازية) يتم خلالها استحضار نصوص دينية أو أدبية معروفة عن طريق المتلقي الذي يقرأ جزء منها ويتم استنكارها؛ لأنها معروفة وليس هناك أدنى حاجة لذكرها كاملة في النص، كما في قصيدته بطاقة معايدة إلى مدن النور.

لكي أتوارَى

---

(1) الشلطامي/ 335.

(2) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص664.

عن النفسِ بالنفسِ كي لا أواجهُ

لكي أتوارَى

عن النفسِ بالنفسِ محتجباً

في ظنوني وشكّي[1].

اقتبس الشاعر كلماته من قوله تعالى: ﴿أَنَّ ٱلنَّفۡسَ بِٱلنَّفۡسِ وَٱلۡعَيۡنَ بِٱلۡعَيۡنِ﴾[2]

أما النصوص الأدبية فقد استوحى الكاتب قصة الشاعر الحطيئة في عهد الخليفة عمر بن الخطاب الذي سجنه واشترى منه أعراض المسلمين بدراهم معدودة، يقول الشاعر في رسالة إلى الأطفال:

أنا ذا أدفعُ للجلادِ برأسي

في طبقٍ من شعرِ الثورةِ والغضبِ الخالصِ

للحبْ

من أجلِكما يا طفليَّ المبهورين،

بهذا العالم.

مثل عيونِ فراخِ الطيرِ الزّغبِ الرّيشِ

وأعلمُ أنّ لا ماء لديكمْ

أعلمُ أنْ لا شجر لديكمْ.

وأعلمُ أن لا عمر بن الخطاب أقابلُ

في السجنِ الحربيّ

أعلمُ .... لكنْ

من أجلكما

(1) المصدر نفسه، ص662-664.

(2) سورة المائدة, الآية 45.

يا طفليَّ ومن أجلِ الأطفال جميعاً

في كلِ الأرضِ المنسيّةْ

في عالمنا الصاخبِ أدفعُ....

أدفعُ للجلادِ برأسي.. [1].

اقتبس الشاعر هذا التناص من قول الشاعر الخطيئة الذي قال:

ماذا تَقولُ لِأَفراخٍ بِذي مَرَخٍ. زغب الحَواصِلِ لا ماءٌ وَلا شَجَرُ.

أَلقَيتَ كاسِبَهُم في قَعرِ مُظلِمَةٍ. فَاِغفِر عَلَيكَ سَلامُ اللهِ يا عُمَرُ[2]

الفرق بين سجن عمر بن الخطاب في العصر الإسلامي وسجن العدو في العصر الحديث أن سجن عمر كان للعدل ولحماية المسلمين من هتك أعراضهم، وأن سجن الشاعر من انتهك العرض وظلم فإين عمر للأطفال والشيوخ والثكلى، ومن أجل استمرار النسل يقدم الأبطال أرواحهم دفاعاً عن أطفال الغد.

استطاع الشلطامي أن يقتبس هذا النص بكل براعة وحنكة، وقوة تعبير وأن يسيره في كلماته ويدمجه بعبارات تكاد تكون غامضة يدركها المتلقي الذكي الذي حانك الأدب وتمرس في عصوره.

د. التضمين:

هو الاستشهاد ببيت أو شطر بيت أو أبيات عدة من شعر ما، وهو من المداخل التي درج المتناصان عليها[3].

والتضمين يعدّ من نوعاً من أشكال تداخل النصوص مثلما هو الحال في الاقتباس، كما أنه يمثل صورة تعامل الشعراء مع النص السابق، وقد نبع مفهوم التضمين من فكرة النوع الجائز والمحمود من السرقة أو المعنى المأخوذ لا على

(1) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص553 – 554.

(2) الحطيئة، جرول بن أوس، ديوان الحطيئة، بيروت، دار مكتبة الهلال، ط1، 1986، ص71.

(3) جلال الخياط، متاهة التناص، مجلة الآداب، بيروت، عدد 1 – 2, 1998م, ص53.

سبيل السرقة، وحتى يصبح الأمر مشروعاً على الشاعر الإشارة إلى ذلك التضمين بوضع علامات تنصيص أو أن يشير في هوامشه إلى مصدر المقتطف الذي ضمن منه قصيدته أو الحكاية التي تشبه مقطوعاته، بحيث يعدو النص المضمن متداخلاً مع النص، وهذا معنى التناص بصورته الحديثة، والذي يناصه قول الشلطامي في قصيدته:

عيناك يا كاملةَ الأوصافِ يا بهية

كنجمتين غابتا في آخر الأفقِ

كزهرتين في حقولِ السوسنِ الندية

عيناك يا كاملةَ الأوصافِ يا بهية[1]

شقيةٌ ... شقيةُ.

تناص هذا من قول الشاعر بدر شاكر السياب في قصيدته

عيناك غايتا نخيلٍ ساعةَ السحر

أو شرفتان راحَ ينأى عنهما القمر[2].

وهكذا استطاع الشاعر في كثير من مقطوعاته أن يستحض الماضي البعيد ويجعل منه شيئاً ملموساً عبر التناص بأنواعه وآلياته، وأن يجسد لنا فكرة الظلم والجوع الذي عاناه شعبه وأهله من قوى الظلم الطاغية وكنى بها عن أشياء عدة في الحياة ورمز لها برموز حزينة وكئيبة وبائسة حتى إننا شعرنا بمرارة معاناته وظلام الزنازين والوحدة القاتلة المميتة من خلال تلك الصور الحية الرائعة.

وبهذا يعد الشاعر الشلطامي قد أوصل رسالة إلى بلده الأم وإلى العالم العربي ورفاقه الأدباء، وهي شدة كرهه للعدو ووطنيته الحرة الجريئة، وما ناله منهم ولم

(1) جلال الخياط، متاهة التناص، ص53.

(2) بدر شاكر السياب، ديوان أنشودة المطر، دار العودة بيروت، 1981م، ص162.

يستسلم ولم يوقف كتاباته، بل أصبحت إحدى الرموز والمراجع لمن أراد معرفه كيف يعيش الإنسان حراً كريماً.

الفصل الثاني:
التناص في شعر الشلطامي في ضوء منهج جيرار جينيت

تمهيد

المبحث الأول: التناص

المبحث الثاني: المناص (النص الموازي)

المبحث الثالث: المتيانصة (النصية البعدية أو الواصفة)

المبحث الرابع: الجامع النصي (جامع النصوص)

المبحث الخامس: التعلق النصي

تمهيد:

يتعرض جيرار جينيت (Gérard Genette) لفكرة العلاقات بين النصـوص، والطرق التي تعيد قراءة وكتابة نص من النصـوص، وذلك من خلال صـناعة قوانين العلاقات بين النصـــوص، ومن ثم فهو قد تجاوز ســـابقيه بطرح فكرة (النصـــية المتعالية) أو (المتعاليات النصـية) والتي عُرفت بأنها كل ما يصـنع النص في علاقة سواء كانت واضحة أو خفية بنصوص أخرى.

وتقســم هذه المتعاليات النصـــية عند جيرار جينيت إلى تصـــنيفات عدة من التناص والمتيانص، والنص الأعلى والمناص وجامع النّص وهو منهج واسـع وشـامل لكافة أشـكال وأنماط تداخل النصـوص لذا سـيتم اسـتخدامه في دراسـة شـعر محمد الشـــلطامي مبيناً المتعاليات النصـــية في شـــعره كما جاء بها جيرار جينيت فهناك فروقات جوهرية بين مفهوم التناص عند جيرار جينيت كآلية إجرائية أو مقولة نقدية قبل جيرار جينيت وبين التناص كنمط من أنماط المتعاليات النصـية لا يشـتغل داخل النصوص إلا في علاقته مع باقي الأنماط كلها أو بعضها.

منهج جيرار جينيت في التناص:

قبل البدء بدراســة التناص في شــعر محمد الشــلطاني ترى الباحثة ضــرورة التعريف بمنهج جيرار جينيت في التناص، لأنه الأســاس الذي في ضــوئه ســيتم تحليل التناص عند الشلطاني قد احتذى جيرار جينيت مستفيداً لما سماه بالمتعاليات النصـــية (Transtetualite) وهي عبارة عن كل ما يجعل نصـــاً ما يتعالق مع نصوص أخرى بطريقة مباشرة أو ضمنية [1].

(1) – ينظر، طاهر محمد الزواهرة، التناص في الشـعر العربي المعاصـر، عمان، دار الحامد للنشـر والتوزيع، ط1، 2003، ط12،ص83.

وهذا المصـطلح تجاوز لمفهوم التناص عند من سـبقوه من النفاد، فهو يتسـع وفق تصـور جينيت لمختلف العلاقات النصـية التي ليس التناص واحد منها، وبذلك يغدو التناص مفهوماً فرعياً يشـكل مع باقي المفاهيم التي أدخلها جينيت أنواعاً وأشـكالاً من المتعاليات النصـية[1]. وفي بحثه عن المتعاليات النصـية درس حينيث المتعاليات النصـية الموجودة في نص الإلياذة لهوميروس (أشـهر شـعراء اليونان)، ونص الإلياذة لغرجيل (أشهر شعراء الرومان) وقسمتها إلى خمسة أصناف أو أنماط تجمع مختلف أشكال التفاعل النصـي– وذلك في كتابه (أطراس*) (Palmpsestes) عام 1981.

يرى جيرار جينيت أن الشـعرية لا ترى النص في صـورته الانفرادية، وإنما في تعدد العلائق المستنيطة منه، سواء كانت علائق داخلية أو خارجية، وقد رصـد هذه العلائق بمصـطلح التعالي النصـي، فهو يبين أن موضـوع الشـعرية هو التعددية النصية (Trastext uality)، أو الاستعلاء النصـي (Textully of teyt tranxe ndamece) إنه كل ما يقع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصـوص أخرى[2]. وعدد جينيت أشكال التعالي النصي في خمسة أنواع رئيسة هي[3]:

(1) محمد عزام، النقد والدلالة نحو تحليل سـيمائي للأدب، دمشـق، منشـورات وزارة الثقافة، ط1، 1996، ص148.

* أطراس أو طروس مفردها طرس (Palimpsesty) هو عبارة عن رق يكتب عليه ويمحى وتعاد الكتابة عليه في سلسلة لا نهائية (الباحثة).

(2) خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص52.

(3) المرجع نفسه، ص52.

المبحث الأول:

التناص Juter textuality في شعر الشلطاني

يعرف جيرار جينيت التناص بكيفية تختلف عن تعريف جوليا كريستينا بقوله "حدد التناص بحضور مشترك بين نصين أو أكثر عن طريق الاستحضار، وفي الأغلب بالحضور الفعلي لنص ضمن آخر بالشكل الأكثر وضوحاً والأكثر حرفية، إنها الممارسة التقليدية المعروفة بالاستشهاد وعلامات التنصيص بإحالة دقيقة للمرجع أوردتها، وبالشكل الأقل وضوحاً والأقل تعقيداً إنه السرقة وهي، عبارة غير مصرح بها وبالشكل الأقل عرضاً والأقل حرفيةً"[1].

ويتضح من تعريف جرار جينيت السابق أن التناص يشمل العناصر الآتية[2]:

1-الاستحضار (Eldetiquement):

وهو يعرف في النقد القديم، والنحو العربي بالاستشهاد (Citation) أو توثيق الكلام بنص آخر سواء من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف أو الشعر.

والاستحضار كثير في شعر الشلطاني ومنه قوله في قصيدة المحطة[3]:

سَجَى اللَّيْلُ

في موكب ما يزال

يُحَشْرِجُ حَشْرَجَةَ المُنْتَحِرْ

(1) عبد القادر صحراوي، تجليات التناص في شعر النقائض الثالوث الأموي نموذجاً (جرير، الفرزدق، الأخطل) رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة العربي بن معيدي، الهبواتي- الجزائر، 2011، ص35.

(2)المرجع نفسه، ص25-26.

(3) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص111.

فالشـلطامي في البيتين السـابقين يقوم باسـتحضـار النص القرآني في قوله تعالى: ﴿وَٱلضُّحَىٰ وَٱلَّيۡلِ إِذَا سَجَىٰ ﴾ [1] وذلك للاستشهاد به في هذه القصيدة عبر آلية تناصية هي الاستحضار، وهي تتشابه إلى حد ما مع التنصيص الذي يعمد فيه الشاعر هنا إلى زيادة توثيق نصه الشعري بنص آخر، بما يزيد في توضيح معناه، إذ غيّر الشلطامي الصيغة القرآنية حيث قدّم الفعل على الفاعل لكي لا يكون تضميناً حرفياً للنص القرآني وذلك كي يتفق في دلالته مع النص الشعري.

وفي قصيدة أخرى حملت عنوان هو (رؤيا) تتناص مع سورة قرآنية ومضمونها يقول فيها[2]:

وَاهٍ كخِيْطِ العنكبوتْ
لا تَسْحَقُوه
قُولوا رأينا ظلة الأبدي
قولوا ما يزال
عبر الكوى العمياء
يوقد من أصابعه النجوم

نلاحظ في النص الشعري السابق أن الشلطامي يتناص مع قوله تعالى: ﴿وَالضُّحَى (1) وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَى (2)﴾[3] عبر آية تناصية إذ يستشهد الشلطامي ما ورد في النص القرآني وذلك عبر استحضاره لتوثيق نصه الشعري.

ويستحضر الشلطامي نصاً قرآنياً في قصيدته (الشجب الأخضر) التي يحضر فيها النص القرآني حيث يقول فيها[4]:

ويوسف في صقيع الجُبِّ

---

(1) سورة الضحى، الآيتان: (1-2).
(2) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص308.
(3) سورة الضحى، الآية،1 ،2
(4) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص276..

يخنقه اللئام

خذني بعينك نجمة شفقاً صليبْ

يلاحظ أن الشلطامي يتناص في نصه الشعري مع قوله تعالى: ﴿ قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ لاَ تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَةِ الجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِن كُنتُمْ فَاعِلِينَ﴾[1] فالشلطامي يستحضر النص القرآني ليستشهد به أو يوثق به نصه الشعري عبر مرجعية نصية دينية، وهذا يعد استحضاراً للغائب القرب مع القريب الموجود..

2-السرقة الأدبية (Plagiat):

من خلال اطّلاع الباحثة على مجمل النتاج الشعري للشلطامي وجدت أن هناك ما يشبه السرقة الشعرية بمعنى وجود أبيات لديه سبق إليها شعراء آخرين ولكنه لا يقوم بالسرقة الشعرية المحضة بل يغلفها أو يتلاعب بها بألفاظ التراكيب ومن هذا النوع من السرقة ما يقوله في قصيدته (الاتهام)[2].

كَأَنَّ ضِحكَ الدّهر يُنْذِرُ بالبكاء

فأَرى صليبك صولجانك

وانتهاءك مبتداك

فالشلطامي يقوم في أبياته السابقة بالتناص مع قول الشاعر أبي الطيب المتنبي (ت 354 هـ) في بيته الشعري الشهير الذي يقول فيه[3]:

وَمَاذا بِمِصرَ مِنَ المُضحِكاتِ وَلكِنَّهُ ضَحِكٌ كَالبُكَا

نلاحظ أن التناص هنا واضحة فيه السرقة الشعرية من بيت المتنبي مع بعض التغيرات اللفظية والأسلوبية التي عمد فيها الشلطامي إلى تغيير في بنية النص

(1) سورة يوسف، الآية 10.

(2)محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص286.

(3) المتنبي، أبو الطيب، ديوان المتنبي، تحقيق ناصيف اليازجي، بيروت، دار العودة، 1985، ص76.

الشـعري القديم لكيلا تكون سـرقة معنى، وترى الباحثة أن السـرقة الأدبية (الشـعرية) هنا هي سرقة معنى ولفظ على حد سواء.

ويتناص الشاعر الشلطامي في قصيدته (رسالة إلى الأطفال) مع نص شعري سابق عليه للشاعر الحطيئة، إذ يقول في هذه القصيدة[1]:

مثلُ عيونِ فراخِ الطَّيرِ الزّغبِ الريشْ

وأعلمُ أن لا ماء لديكم

أعلمُ أن لا شجرُ لديكم

وأعلمُ أن لا عمر بن الخطاب أقابلُ

في السِّجن الحربيّ

نلحظ في النص الشـعري السـابق أن الشـلطامي يتناص مع فكرة ومضـمون وألفاظ قصـــيدة الشـــاعر العربي الحطيئة عبر تناص حواري، والتي فيها يخاطب الخليفة عمر بن الخطاب ﷺ عندما طلب الشـــاعر منه العفو وإطلاق ســـراحه بعد هجائه للزبرقان بن بدر التي يقول فيها[2]:

ماذا تقول لأفْراخٍ بذي مَرَخٍ ... زُغْبِ الحَواصِلِ لا ماءٌ ولا شَجَرُ

أَلْقَيْتَ كَاسِبَهُمْ فِي قَعْرِ مُظْلِمَةٍ ... فاغفرْ عليكَ سلامُ اللهِ يا عُمَرُ

لقد تناص الشـــلطامي مع الشـــاعر الحطيئة عبر آلية شـــعرية قديمة، وذلك بطريقة الامتصـــاص، إذ كرر فيها ما جرى بين الشـــاعر والحطيئة بطبعة جديدة مع الحفاظ على جوهر الفكرة القديمة التي قامت عليها القصيدة الجديدة.

(1) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص553-554.

(2) الحطيئة، جرول بن أوس، ديوان الحطيئة، ص71.

وقد تم ذكر هذا المثالب في الفصـل الأول من هذا البحث ولكن هنا قد تناوله الباحث جرار جينيت من جانب المغالاة.

3-التلميح (Allusion):

إن التناص عند جرار جينيت هو الحضـــور الفعلي والحرفي للنص مع نص آخر بمعنى الاستدعاء الصريح لنص معروف، وفي الوقت نفسه هو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية التي وحدها في الواقع تنتج القراءة السـطرية المشـتركة بين النصـوص الأدبية وغير الأدبية فإنها لا تنتج المعنى بل تلمح إليه[1].

فالشــلطامي لا يصــرح في كثير تناصــية الشــعرية بل يعمد إلى آلية التلميح سواء في الألفاظ أو العبارات أو المعاني، وفي هذا السياق نجد تناصاً للشلطامي مع الشاعر العربي المتنبي وذلك في قصيدته (فيكتور هيجو)[2]:

يا صوتا يقبر كل أميرٍ كلّ خصيَّ
في عارِهْ
صوت يتفجَّر في حارَهْ
ما عاد يحوم في جوف أماسٍ مغمورة
يا جان فلجان
ها أنت عرفت طريق الرَّبِّ
فما دورهْ

فالشاعر يتناص مع الشاعر المتنبي ولكنه هذه المرة ليس مناصاً صريحاً كما في قصــيدته رســالة إلى الأطفال بل هي تلميح إلى ما ورد في شــعر المتنبي التي يهجو فيها أمير مصر كافور الأخشيدي التي يقول فيها[3]:

---

(1) ينظر، عبدالكريم شرفي، مفهوم التناص، مجلة دراسات أدبية، الجزائر، دار المقدونية للنشر والتوزيع، العدد 2، 2015، ص67.

(2) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص134.

(3) المتنبي، ديوان المتنبي، مصدر سابق، ص506.

مَنْ عَلّمِ الأسوَدَ المَخصِيَّ مَكرُمَةً ... أَقَومُهُ البِيضُ أَم آباؤُهُ الصَّيدُ؟!

فقوله الشلطامي (كل خصي) إشارة إلى قول المتنبي (الأسود المخصي) وهو أمير مصر، من غير أن يصرح به بل اكتفى بالتلميح إليه، أما شخصية (جان فالجان) فهي إشارة إلى بطل رواية البؤساء لفيكتور هيجو التي حملت القصيدة عنوانها منه، فهو تلميح آخر إلى الطريق الذي سلكته هذه الشخصية في نضالها ضد الظلم.

وهذا التلميح أيضاً نجده في قصيدة الشلطامي (أنشودة الحزن العميق) الذي يتناص فيها مع الشاعر العربي القديم قيس بن الملوح (مجنون ليلى) التي يقول فيها الشلطامي[1]:

فوق سور السجن أسراب القطا

والمسا يرسم في القلب جراحاً

ثم أبكي

في سكون الليل أستجدي جناحاً

يتناص الشاعر الشلطامي في نصه الشعري السابق مع قول قيس بن الملوح في قوله[2]:

شكوت إلى سِرْب القَطا إذ مَرَرْنَ بي ... فقلتُ ومثلي بالبكاء جديرُ

أسِرْبَ القطا هَل مَنْ يعير جناحَه ... لعلي إلى مَنْ قد هَويتُ أطيرُ

نلحظ أن الشلطامي لا يصرح في تناصه السابق مع ما جاء في تجربة الشاعر العربي القديم بل يعمد إلى التلميح فيها إلى تساوي التجربتين (القديمة والمعاصرة) في

(1) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص312-313.

(2) ديوان قيس بن الملوح برواية أبي بكر الصولي، تحقيق: يسري عبد الغني، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، دت، ص97.

البحث عن جناح للطيران واختلاف الهدف الأول للذهاب إلى الحب والثاني للخروج من السجن.

يعد التناص عند جيرار جينيت علاقة نصية متعالية واحدة من بين علاقات أخرى، إن ما يعنيه هو العلاقة بين النص ومتناصه أي العلاقة بين النص اللاحق والنص السابق[1].

(1) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص93.

المبحث الثاني:

المناص (النص الموازي) (Para Text Uality)

ويطلق عليه أيضـــاً تســـمية المناص، وهو النمط الثاني من أنماط العلاقات المتعالية، ويتكون من علاقة هي عموماً أقل وضـــوحاً وأكثر بعداً، فبعد أن قدم في كتاب (أطراس) وهي جمع طروس عام 1982 جرداً لأصـــناف المتعاليات النصـــية وحددها في خمســـة أنماط: (التناصـــية، المناصـــة، الميتانصـــية، التعلق النصـــي، المعمارية النصـية) عاد عام 1987 ليفرد كتاباً خاصـاً بالنوع الثاني (المناص) اسمه (عتبات Seuls) أورد فيه حديثاً مفصـــــلاً عن مكانها وزمانها وأشـــكالها وأنماطها وتواريخ ظهورها[1].

يمكن تقسـيم كلمة (مناص) (Para text) إلى جزئين يشـكل كل منهما وحدة لســـــانية ذات دلالة (Text) وهي وحدة معجمية (Lexeme) يراد مفهومها معنى النص في اللغـة العربيـة و(Para) السـ ـــــابقـة (Prefix) وحـدة مورفولوجيـة (Morpheme) يميل مدلولها على معنى المحول واجتماعهما يعطينا مفهوماً (ما حول النص) أو (النص الموازي) أو (النص الحاف) أو (النص المؤطر) أو المناص فقط اختلفت ترجمة المصطلح[2].

كذلك نجد لجيرار جينيت تعريفاً للمناصية يشبه تعريفه للمتعاليات النصية في كتاب (مدخل إلى جامع النص) ولما أحس بهذا القلق المصـــطلحي أرجأ بحث المناص إلى مشـاريع قادمة حتى يضـبط القائمة المصـطلحية ليسـتمر في تتبع هذا المصطلح في كتابه المهم والمكتمل على صعيد الجهاز المفاهيمي (أطراس) منها ما أشـار إليه في كتابه (مدخل إلى النص الجامع) حيث يقول: "موضـوع هذا العمل هو

---

(1) Gerard, Genett, Seuil, 1987, p. 8.

(2) وسيلة بويس، بين المنظور والمنشور في الرواية، الجزائر، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2009، ص1.

ما كنت قد أسـميته من قبل لعدم وجود ما هو أفضـل آنذاك بالمناصـية، فمنذ ذلك الوقت وجدت الأفضـل –أو الأسـواء– سـنحكم على ذلك لاحقاً. لأحرك (المناصـية) لتعني شـيئاً آخر تماماً، لذا فمجمل هذا المشـروع غير المتبصـر يحتاج إلى معاودة الطرح"[1].

يوضـــح جيرار جينيت أن المنـاص هو أكبر من مجرد حـد أو إنّـه البهو (Alvestibule) بتعبير الروائي الأرجنتيني (لويس خورخي بورخبيس) ،الـذي منـه تدلق إلى أغوار النص فهو يســـمح بالتردد بين الداخل والخارج حيّز لا تحده تخوم واضحة[2].

ويعطي جيرار جينيت صـفة الشـمولية واللامحدودية للمناص بكل ما يشـتمل عليـه من أنواع العتبـات، واقفاً بـذلـك على قـدرتهـا على التـأثير في الآخر (المتلقي) ،وعلى خلق زوايا نظر وانطباعات وأحكام مسـبقة ،وعلى موضـعة النص في إطاره الاجتماعي أو السياسي أو الأدبي[3].

فالملاحظ على جينيت أنه بعد ثلاث ســـنوات من كتابه (النص الجامع)، قد عاود التدقيق في مصـطلحاته، وواتته الفرصـة التي كان ينتظرها لتفهم مصـطلحاته فنجده في أطراس يفرق بين المناصـــية وبين المتعاليات النصـــية التي أصـــبحت موضوع الشعر والمناصية والمناص إلا أحد أنماطها ليقدم لنا أولى التحديات للمناص في كتابه الذي احتفى فيه بدراسته للتعالقات النصية (Hypertextulity) بهذا يعمل على رفع حد لقلق مصـــطلح المناص (ومصـــطلحاته عامة) الذي تتبعه منذ كتابه (مدخل للنص الجامع) أو بحثه عن الشعرية عامة[4].

---

(1) جيرار جينيث، عتبات (من النص إلى المناص)، ترجمة: عبد الحق بلقايد، تقديم: ســـعيد يقطين، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008، ص34.

(2) Gerard, Genett, Seuil, op. cit, p. 8

(3) جيرار جنيث، عتبات، ص34.

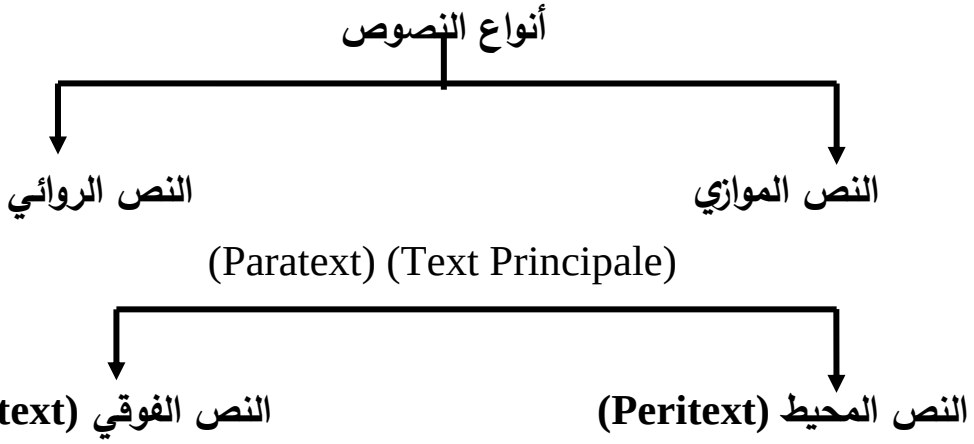
(4) المرجع نفسه، ص34.

إذن يذهب جيرار جينيت إلى القول بإن تعريف أية عتبة يستدعي منذ البداية طرح مجموعة من الأسئلة هي بمثابة مفاتيح أو خطوات إجرائية لابد من القيام بها يقول: "إنّ تحديد ماهية أي عنصر من عناصر المناص يتطلب معرفة موقعه بالنسبة للنص، وأين تموقع؟ وتاريخ ظهوره واختفائه (متى؟) وطبيعته ونمطه (كيف يتجلى؟) وخصائص الإرسالية القائمة بين الباث والمتلقي (من يرسل؟ ومن يتلقى؟) وما تؤديه الإرسالية من وظائف، ولماذا هذه الوظيفة دون أخرى؟"[1]

يمثل ما حول النص في المساحة المحيطة بالنص التي تضم العنوان، المقدمة الإهداء، عناوين الفصول... الخ. وما خارج النص في مجموع الخطابات ذات الصيغة الإعلامية (استجوابات، شهادات، مراسلات خاصة، تعليقات)...الخ[2].

يسمّي جيرار جينيت النمط الأول: النص المحيط (Peritext) والثاني النص الفوقي (Esptext) من المناص = النص المحيط + النص الفوقي

Paratext = Peritext + Esptext



الاستجوابات، المراسلات الخاصة، الشهادات، التعليقات... الخ العنوان، العناوين الفرعية، الحواشي، الإهداء... الخ

(1)ينظر، وسيلة بويس، بين المنظور والمنشور في الرواية ، مرجع سابق، ص73.

(2) المرجع نفسه، ص73.

لهذا يرى جينيت بأن كل من النص والمحيط والنص الفوقي يشـــكلان في تعالقهما حقلاً قصائياً للمناص عام يحققان في المعادلة الآتية:

المناص = النص المحيط + النص الفوقي

ولنوسع هذه المعادلة المناصية بحسب ما حققناه سالفاً:

المناص النثري = النص المحيط + النص الفوقي

المناص التأليفي = النص المحيط + النص الفوقي

والمناص في شعر الشلطامي قد جاء نصاً محيطاً ونصاً فوقياً.

1- النص المحيط أو النص الملحق المباشر أو القريب Peritext:

هذا القســم هو الأكثر نمطية عند جيرار جينيت الذي خصــص له في كتابه (عتبات) الفصــول الإحدى عشــر الأولى منه[1]، والذي نجده في شــعر الشــلطامي قصيدته كتابة على الزنزانة رقم (6) التي يقول فيها[2]:

رفاقي

أتعشبُ في الفجر هذي الصخور؟

وهذي البذور؟

نلحظ في النص الشعري السابق نصاً موازياً لنص الشاعر عبد الوهاب البياتي في قصيدته (سفر الفقر والثورة) التي يقول فيها[3]:

أتنطق هذه الصخرة

وتفتح في غدٍ فاها

ويجري الماء منها قطرة قطرة

وتنبت فوقها زهرى

---

(1) للمزيد ينظر: جيرار جينيث، عتبات، ص39-41.

(2) الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص185.

(3) البياتي، عبد الوهاب. الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني. دار العودة، 2008، المجلد 42/2.

فقد خلق الشلطامي نصاً أقل ما يقال عنه أنه نص مباشر إلى حد ما وقريب من نص البياتي والذي تشابه إلى حد ما معه لاسيما في صيغة الاستفهام والألفاظ وحرف الاستفهام (أ) وقول الشاعر الشلطامي (يا رفاقي) مع حذف حرف النداء (يا) هو نوع من الرسائل والتنبيهات والإشارات التي يتميز بها النص المحيط، فالشلطامي عمد على خلق نص قريب من نص البياتي عبر استخدامه صيغ وإشارات وتنبيهات يحملها نصه الذي أحاط بشكل كبير بنص البياتي.

ومن مظاهر النص الموازي عند الشلطامي قصيدته (الجبل) التي يقول فيها[1]:

سألوني في أول التحقيق

عن اسمي وعنواني،

وكيف

كنت لما باركتني النار

في أعلى جبل؟

فتشوني...

صادروا مني عناقيد الضياء

نلحظ أن الشلطامي في الأبيات (الأسطر) السابقة يتناص تناصاً موازياً مع الشاعر العربي نزار قباني في قوله[2]:

أوقفوني

وأنا أضحكُ كالمجنونِ وحدي

من خطابٍ كانَ يلقيهِ أميرُ المؤمنين

كلّفتني ضحكتي عشرَ سنين

(1) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص، ص264.

(2) نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، بيروت، منشورات نزار قباني، 1982، ج361/3.

إن نص الشلطامي السابق هو نص موازي لنص القباني وقد استخدم الشاعر الشلطامي فيه العديد من الألفاظ التي تدل على ذلك ففي النص استجوابات (سألوني – تحقيق – فتشوني – صادروا) بالإضافة إلى التعليقات (كنت لا باركتني النار) وهذه ما جعل من نص الشلطامي نصاً موازياً لنص الشاعر نزار قباني.

ومن نماذج الشلطامي في النص المحيط قصيدته (نص مسرحي من طرف واحد) التي يقول فيها[1]:

يدخل المتهم المدعو يسوع

أنتَ تعلمْ

أنّك المتهم السابع في لائحة المتهمينْ

ناصريٌّ

ليس في الأوراق ما يثبت أصلكْ

غير إحصاء أُغسطس

قيصر الرومان لمَّا سجلتك الوالدة

في سجلات أورشليم

عيسى بن يوسف النجار

إلا أن الناس يدعونك "ابن الله"

يا عيسى،

وبعض الناس يدعونك

باسم المعجزة

نلاحظ أن النص السابق تناص مع سيرة النبي عيسى بن مريم عليه السلام وقد جعل النص بمجموعة من محتويات النص الموازي المحيط كالاستجوابات (يدخل المتهم

(1) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص545-546.

المدعو عيسى)، والشهادات (أنك المتهم السابع في لائحة المتهمين) والتعليقات (ابن الله – المعجزة) بما يجعله موازياً للنص الرئيسي المتمثل في سيرة النبي عيسى بن مريم عليه السلام.

2- النّص الفوقي (Epitext):

تتحدد عناصر هذا النص في "العنوان، العنوان الصغير، العناوين المشتركة، المدخل، الملحق، التنبيه، التمهيد، الهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية، الخطوط الترتيبات الرسوم، الشريطة، القميص وأنواع أخرى من الإشارات الكمالية الكتابية أو غيرها التي توفّر للنّص وسطاً (متنوعاً)، وفي بعض الأحيان شرحاً رسمياً أو شبه رسمي، لا يستطيع أكثر القراء نزوعاً للصفاء، وأقلهم اهتماماً بالمعرفة الخارجية أن يتصرف به على الدوام بالسهولة التي يريدها ولا يمكن أن يزعم ذلك"[1].

ومن نماذج النّص الفوقي وفي شعر الشلطامي قصيدته (عاشق من سدوم) التي يقول فيها[2]:

أنا عاشقٌ بقايا جديس وأرم

ومن قبل طوفان نوحْ

يخبئني الموت عبر القبورِ

نلحظ في النص السابق أنه يحمل عناصر النص الفوقي الذي يتمثل في العناوين (جديس وأرم)، والعناوين الرئيسة (طوفان نوح) وهو ما يجعله نصاً متنوعاً محملاً بالعناوين والأخبار عن عالم قديم جداً من زمن جديس وأرم وطوفان نوح، وقد أعطت هذه العناوين انطباعاً مسبقاً عما سيأتي من النص بعد ذلك فهو نص موازٍ للنصوص الدينية والتاريخية القديمة.

---

(1)ينظر، محمد خير البقاعي، دراسات في التناص والتناصية، سوريا، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1998، ص127.

(2) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص469-470.

ومن نماذجه الأخرى قصيدته (أبيات لعشيقة المجنون التي يقول فيها[1]:

وعادت ليلى تجنيها

سنابل كل ما فيها

بقايا من دم المجنون

نلاحظ أن النص السابق بما يحمله من عناوين وأسماء (ليلى) (المجنون) مما يجعله نصـــاً موازياً لقصـــة (مجنون ليلى) (قيس بن الملوّح)، وهو نص يقف على أعتاب هذه القصــة التاريخية والأدبية، والتي وظّفها الشــلطامي بطريقة ليســت بزينة بقدر ما هي نصاً فوقياً للقصة القديمة.

ومن نماذجه الأخرى قصــيدته (رؤيا) التي يتناص فيها الشــلطامي مع اســم سورة وإحدى آياتها حيث يقول فيها[2]:

واهٍ كخيطِ العنكبوت

لا تسحقوه

قولوا رأينا ظلّه الأبدي

قولوا ما يزال

عبر الكوى العمياء

نلاحظ أن الشـــلطامي يتناص مع قوله تعالى: ﴿ وَإِنَّ أَوْهَنَ البُيُوتِ لَبَيْتُ العَنكَبُوتِ ﴾ [3] وقد استخدم الشاعر العنوان الرئيس لسورة (العنكبوت) وكذلك ما ورد فيها ﴿ وَإِنَّ أَوْهَنَ البُيُوتِ لَبَيْتُ العَنكَبُوتِ ﴾ وهو ما جعل نص الشلطامي نصاً موازياً وفوقياً بما حمله من عناوين رئيسة وفرعية للنص القرآني. لقد تداخلت عناصر النص القرآني مع النص الشــعري وهو ما جعل النص الســابق يحمل على هوية خاصــة به

(1) المصدر نفسه، ص65.

(2) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 308.

(3) سورة العنكبوت، من الآية: (41).

تعطيه تميزاً حيث انتقل كنص موازي من مجرد نص هامشـــي إلى نص يحمل عناصر أساسية مما حمله من عناوين.

إنّ النص الموازي الفوقي لابد له ليكتمل، أن يتضمن لزاماً وضرورة إعدادات أو مرفقات لبعض عناصـــر الإنتاج، لأن النص نادراً ما يظهر مجرداً[1] فلابد أن تحيط به مجموعة من العناوين والاستهلالات واللوحات كما ورد في قصيدة الشلطامي (مرثية) التي يقول فيها[2]:

إن تموتوا

لم يعدْ في هذه الأرض

قبورْ

لكمو يا نسل لُوط

نلاحظ في النص السابق أن الشلطامي يمهد لموضوعه ثم يحيط به عنواناً لتقديمه بالمعنى غير المعتاد لفعل الموت، فهو يتكئ في نصه الشعري على معلومة وعنوان تاريخي وديني (نسل لوط) يحيط بفكرته الأساسية عن الموت وهو ما جعله نصاً موازياً فوقياً للاستهلال الذي بدأ وأحاطه بالمعلومة التاريخية، وهذه العناصر أو العنصر الموجود في النص السابق هو "على حدود النص تتصل به اتصالاً يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته وتنفصل عنه انفصالاً يسمح للداخل النصي كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلاليته"[3].

لقد كان هدف جيرار جينيت من دراسته للمتعاليات النصية لاسيما النص الموازي هو البحث عن شعرية النص الأدبي بمعنى العناصر التي تجعل من النص أدباً فتسانده "وتصاحبه رحلة اكتساب الحضور والهوية الثقافية النوعية ضمن تداولية

(1) جيرار جينيث، عتبات، ص45.

(2) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص ص101.

(3) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالتها، المغرب، دار توبقال للنشر، ط3، 1996، ج77/3.

عامة أو خاصة وهي في مجموعها تمثل وسائل انخراط النص في المؤسسة الأدبية وانكنابه في المجتمع الثقافي"[1]، وهو الأمر الذي أكده مراراً في دراساته للنص الموازي وأهميته بالنص الأدبي كونه يؤمّن للنص حضوره في العالم وتأمين تلقيه واستهلاكه في هيئة كتاب.

ومن خلال ما تقدم يمكن استبيان الدور الفعال والإستراتيجي للنّص الموازي في إثبات هوية النّص الأدبي من جهة وفي تلقيه من جهة أخرى، ولعل هذا ما جعل جيرار جينيت يقرر بأن: "النص دون نصه الموازي أو المصاحب يغدو قوة عاجزة إذ شبهه بفيل النص دون خيال، كما أن النص الموازي يغدو دون نصه استعراضاً سخيفاً تماماً كخيال دون فيل"[2].

(1) نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، المغرب، دار توبقال للنشر، ط1، 2007، ص25.

(2) عبد النبي ذاكر، عتبات الكتابة (مقاربة الميثاق المحكي الرحلي العربي، المغرب، مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، ط1، 1998، ص9.

المبحث الثالث:

المتيانصية أو النصية البعدية أو الواصفة Metatextuality

هو الشكل الثالث من أشكال المتعاليات النصية والذي أسماه جيرار جينيت بالمتيانص وهي العلاقة التي نسميها عادة التعليق التي توجد نصاً بنص آخر يتحدث عنه دون ضرورة ذكره (استدعائه) أو مشاهدته إلى حد عدم تسميته. [1]

والمقصود بالميتانص هو: "كل ما يقوله القارئ عن نص ما فيكون كلامه بمثابة الكلام على الكلام، أو النقد على الإبداع، وهذا الكلام النقد يأتي بعد صدور النفي، أي تالياً وليس متزامناً معه، بل يأتي في مرحلة لاحقة لصدوره، مما يجعله في نقطة التلاقي"[2].

وبذلك يكون الميتانص واصفاً وهو يتحدث عن مكامن الجمال في الإبداع تارة معلقاً وأخرى مفسراً، فقرّاءة الإبداع (النص) تستلزم –لا مناص من ذلك– من تبيت مقاصد المؤلف والبحث في جمالية نصه بشكل أو بآخر وعليه "يدخل النقد الأدبي باعتباره نصاً واصفاً في هذا المجال باعتباره مثالاً نموذجياً"[3].

ويعرّف الميتانص انطلاقاً من رؤية جيرار جينيت بأنه علاقة النقد والتعليق وتصل بين نص وآخر بحيث يتضمن الثاني حديثاً عن الأول ولا تبدي هذه العلاقة حاجة إلى معرفة ما إذا كان هذا الحديث صريحاً معلناً أو ضمنياً مضمراً، ولكنها تتطلب بعض التحديد. فالنصية الواضعة عادة ما تكون خارجية لما يأخذ التعليق النقدي شكل الجنس المخالف للنص الذي ينتقده، ويتميز عنه بوجود مؤلفه ودار نشره، أما إذا كان النقد داخلياً مندمجاً في النص الإبداعي، فالمبدع هو الذي ينهض

---

(1) Gerard Genettem Palinpsestes, op. cit. p. 11.

(2) محمود المصفار، التناص بين الرؤية والإجراء في النقد الأدبي ص54.

(3) حميد الحمداني، التناص وإنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد، المجلد (10)، الجزء (40)، يونيو 2001، ص9.

به، وحينئذ يكون ذلك من قبيل التعليق على النصـــوص أو نقدها، وهذا ما يقرب المتيانص من التناص[1].

وبعد أن عرض جيرار جينيت لهذا النمط من المتعاليات النصية، يقر بتقصيره في الإحاطة بأبعاد هذه العلاقة، والتي يراها لازالت بحاجة إلى دراســـة معمقة "لقد درســـنا بطبيعة الحال كثيراً إلى ما وراء نصـــية وبعض الماورائيات النصـــية النقدية وتاريخ النقد كجنس، لكنني لســـت متأكداً أننا أحطنا الحدث نفســـه وقانون العلاقة الماورائية النصية بكل الاهتمام الذي يستحقانه قد يحدث هذا في المستقبل".[2]

وقد حفل شعر الشلطامي بالعديد من المتيانصية في شعره ومن نماذجه في ذلك قصيدته (السجن الأخضر) التي يقول فيها[3]:

خذني بعينيك الحزينة زهرةً – حرفاً

شراعْ

يمضي محلي الأفق المبارك

عشية.. ألما.. قتيلْ

في ساحة القتلى

فأحمد شجَّ في أُحدٍ

وهودُ يُنفي

ويوسفُ في صقيع الجب

يخنقه اللئام

(1) سليمة لوكال، شعرية النص عند جيرار جينيث من الأطراس إلى العتبات، مجلة التواصل، المركز الجامعي سوق أهراس، قسم الأدب العربي، عدد (23)، يناير 2009، ص35.

(2) Gerard GENETTE, Palimpsests, p. 11.

(3) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص276.

إن النص السابق يقوم بعملية نقد داخلي للنص وذلك من خلال توظيف ثلاثة أنبياء (أحمد – هود – يوسف) بطريقة مغايرة (نقدية تخالف المتعارف عليه في هذه الشخصيات النبوية أن الشلطامي يأتي من وراء النصوص الدينية الخاصة بهم ويعيد نقدها عبر إسقاطها على واقع معاصر يعيشه الشاعر وذلك بطريقة أو صيغة نقدية لا لهذه الشخصيات بل للواقع المعيش للشاعر.

ومن نماذجه في المتيانص قصيدته التي يقول فيها[1]:

ما استخلف الله فوق الثرى

نبيًّا من الناس إلا اندحر

هبابٌ هي الأرضُ لا شيءَ فيها

أما اسْتَخلف اللهُ فيها البشر

نلاحظ في النص السابق سمة النقد البارزة وإن كان نقداً خارجياً إذ إنّه يتناص دينياً مع قوله تعالى: ﴿ وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الأَرْضِ خَلِيفَةً قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لاَ تَعْلَمُونَ ﴾[2]، إلا أن الشلطامي ينقد عملية استخلاف الأرض سواء من الأنبياء أو من البشر، بل إنه يقوم بوصف المساجد (القباب) بالنفي عن وجود المصلين فيها (لا شيء) فيها وكأن الله لم يستخلف فيها البشر، أما الأنبياء فهم مندرجون، إن الشلطامي يقوم بخلق نص موازٍ عبر آلية نقدية، وبذلك يكون نصه السابق متيانصياً أي لما بعد ما تعارف عليه دينياً ولكن بصيغة نقدية من خارج مضمون النص نفسه.

ومن نماذجه الأخرى قصيدته (المحطة) التي يقول فيها[3]:

---

(1) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 109–112.

(2) سورة البقرة، الآية: (30).

(3) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 111.

سجى الليل في موكبٍ ما يزال

يُحشرج حشرجةَ المنتحر

نلاحظ أن النص السابق يتناص مع قوله تعالى: ﴿ وَالضُّحَى (1) وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَى (2)﴾ [1] وهو تناص مواز (سجى الليل)، ومتيانص (يحشرج حشرجة المنتحر) إذ يقوم الشلطامي بعملية نقدية للموكب الذي وصفه بأنه يحشرج حشرجة المنتحر، إن النص السابق هو نص يقع في ما بعد النصية الدينية والتاريخية عبر عملية نقدية لما يحدث في عالم الشاعر بالاستناد في مرجعية دينية.

ومن نماذجه الشعرية الأخرى قصيدته (زبور داوود) التي يقول فيها[2]:

مرحباً بالسيد المدْعو بداوود

وراعي الغنم البكماءِ..

يا من صرت من راعي غنم

ملكاً أشهر من أشهر راعي

.....

وتحدثت إلى الناس بموسيقى

وشعرْ

حيث سطرت مزاميرك في ديوانك

المدعو الزَّبور

كي تُثبَّتْ

من خلال الشِّعر ألواح الوصايا العشر

(1) سورة الضحى، الآيتان: (1-2).

(2) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 540-541-542.

من خلال النص الشعري السابق نلاحظ أن الشاعر الشلطامي قد تناص مع قصة النبي داوود عليه السلام، ولكنه نصاً ميتانصياً إذ إنّه يأتي على خلفية قصة النبي داوود عليه السلام وذلك عبر آلية نقدية مخالفة لآلياته النقدية السابقة التي يركز فيها على الجوانب السلبية، إذ يقوم الشلطامي بنقد جوانب إيجابية من سيرة النبي داوود عليه السلام هذا الراعي الذي تحول إلى نبي يدعو بزبوره ومزاميره إلى دعوة صريحة إلى الله.

ومن نماذجه الأخرى، قصيدته (أبو زيد) التي يقول فيها[1]:

فأبو زيد الهلالي

عاد للميدان مثل العاصفةْ

عاد كالمارد يخطو في ثبات،

وتجهُّم

نوَّر السُّوقَ سليلُ الشرفاء

يهتف الباعة، يا أصل الوفاء

يا أبا زيد الهلالي

نلحظ أن النّص السابق وجود علاقة تجمع بين نص ونص آخر هو السيرة الذاتية لأبي زيد الهلالي مستثمراً الطاقات الدلالية التي تحملها شخصية أبي زيد الهلالي سواء في الخيال الشعبي، ويقدمها بالصورة التي تستحقها وذلك عبر تفسيرها وتحليلها دون أن يذكر نصاً يمثلها، ففي النص السابق لا نلمح نصاً لأبي زيد يتم الاستشهاد به أو استدعائه، بل فقط علاقة تعليق بين الشخصية وما ترمز إليه ودلالتها وإسقاطها على الواقع المعيشي الحالي[2].

(1) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 159-160.

(2) عبد الكريم شرفي، مفهوم التناص، مجلة دراسات أدبية، ص67-68.

ومن نماذجه الشعرية قصيدته (كتابة عربية في تضاريس طهران) التي يقول فيها[1]:

فيا وطني العالَم الآن دعني
أُعانقُ فيك ربيع الطفولةْ
وأركض بين المتاريس
في ساحة الموتِ والحربِ
في رعشةٍ خانقةْ
وأصرخُ قابيل... قابيل... جئتُ مع اللّيلِ
في ظلمة اللّيلِ كالعاصفةْ

إن النص السابق لا يتكئ على نص معين يتناص معه بل على شخصية عُرف عنها ارتكابها لأول جريمة في التاريخ الإنساني وهي قتله لأخيه هابيل، وقد استخدمها الشلطامي لخلق نوع من التعالق النصي معها عبر نقد ما قامت به إذ استذكره الشاعر الشلطامي وهو في ساحة الموت والحرب فهو رمز لأول جريمة في التاريخ. وقد تناص معها الشلطامي عن طريق نقدها ونقد ما قامت به من جريمة قتل أخيه.

ومن نماذجه الشعرية التي حملت تناصاً واصفاً أو (متياتناص) قصيدته (الإخوة الأعداء) التي يقول فيها[2]:

قبل بداية التاريخ
رغم عقارب الساعات
والقمر الذي

(1) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 692-693.
(2) المصدر نفسه، ص445-446.

داسته أحذية الرجال

يجيء هارون الرشيد إليكِ

والسياف، والنطع الملطخ

بالفضيحة والدماء

وسيّدي مسرور يحمل

في يديه عصا

من الزيتون تسحق أرجل السجناء

أصبح سيدي مسرور يحكم هذه الأيام بالإعدام

عن من جاء أو عن من يجيء إليك

نلاحظ تناص الشلطامي في النص السابق مع شخصيتين تاريخيتين هما شخصية هارون الرشيد الخليفة العباسي وهي شخصية رئيسة، وهناك شخصية ثانوية هي شخصية (السياف) (مرور) الذي اقترن اسمه بالقتل وذلك يحكم مهنته، والشلطامي يتناص مع هاتين الشخصيتين ويقوم بنقدهما ونقد أفعالهما وهي قتل كل من يعارض الخليفة. فالشخصية الرئيسة (هارون الرشيد) يصفها الشلطامي بأنها مسرورة بسحق أرجل السجناء والحكم بالإعدام وقتل السجناء عبر سيافه (مسرور) وهناك جناس (سرور – مسرور) والتناص يستخدم النقد والتحليل والتفسير لوصف هاتين الشخصيتين عبر نص هو ميتانص أي ما بعد ما عرف النص التاريخي لهاتين الشخصيتين.

المبحث الرابع:

الجامع النصي (جامع النصوص) Architexuality

يتمثل هذا المتعاليات النصـــية عند جيرار جينيت في العلاقات التي يقيمها النص مع جنسه، ويقصد به: "علاقة خرساء تماماً لا تظهر في أحسن حالاتها إلا عبر ملحق نصـــي مثبت كما في شــعر محاولات أو في قصـــائد... الخ التي ترافق العنوان على الغلاف وإن كان ذلك كما نرى ذو انتماء تصنيف خالص"[1].

الجامع النصـــي يتشــكل دائماً عن طريق المحاكاة فرجيل يحاكي هوميروس وينتج نصاً على منواله، وتبرز هذه المحاكاة على صعيد (التعلق النّصي) حيث يغدو نص هوميروس سابقاً ونص فرجيل لاحقاً، والعلاقة التي تربط بينهما علاقة تعلق[2].

نجد أن التداخل بين معيارية النّص والمناص تتحقق عبر الإعلان عن جنس النّص ويظهر ذلك: "من خلال المناص (العنوان) حيث يأخذ عنوان (الإلياذة) لفرجيل بُعداً ملحمياً يوحي إلى الإلياذة، كما أن المناص يتحول إلى متيانص حيث يأخذ من خلال المقدمة طابعاً تعليقياً"[3].

والنصـــية الجامعة هو الأكثر غموضـــاً وتجريداً وخفاءً، لأنها علاقة ترفض إظهار أي وضــوح وتنكر أي انتماء، فالنص في حد ذاته ليس من المفروض فيه أن يُعلق عن جنســـه ونوع الأدبي، فالرواية مثلاً لا تحدد ذاتها بوضـــوح على أنها رواية[4].

---

(1) محمد خير البقاعي، أفاق التناصية، ص135.

(2) المرجع نفسه، ص135.

(3) شـفاف شـراف، التناص في ديوان (البرزخ والسـكين)، رسـالة مكملة لنيل الماجسـتير غير منشـورة، جامعة منتوري، قسنطينية، 2003، ص135.

(4) نور الدين الفيلالي، التعالي النصي مفاهيم وتجليات، المغرب، دار الأمان، ط1، 2016، ص46.

والجامع النصـــي هي مجموعة شـاملة جامعة يتصـل بها النص، والنص أفق التوقعات ومن ثم استقباله له لعمل ما[1]. ويتعلق الأمر هنا بكماء تماماً لا تتقاطع – على الأكثر – إلا مع إشـــارة واحدة من إشـــارات النّص الموازي التي لها طابع يقيني خالص مثل: العنوان البارز كما في (أشـــعار)، (دراســـة)، (رواية)، أو في أغلب الأحيان مع عنوان صـغير كالإشـارة إلى أن الكتاب رواية أو قصـة أو قصـائد، والتي تصـــاحب العنوان في أسـفل الغلاف وتحديد قانون أو معيارية النوعية لنص ما ليس من شأن النّص، وإنما من شأن القارئ من شأن التعدد الجمهور[2].

قصـــد جيرار جينيت بهذا النمط مجموع الخصـــائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، ومن بين تلك الأنواع التي ذكرها: أضـــــاف في الخطابات وصيغ التعبير والأجناس الأدبية[3].

وقد خصـص لهذا النمط من قبل كتاباً مسـتقلاً لدراسـة هذه العلاقة وهو كتابه (مدخل لجامع النص) سنة 1979 سعى من خلاله إلى وضع نظرية جديدة للأجناس الأدبية انطلاقاً مما وضـــعه قبله أفلاطون وأرســـطو، وقد ذهب جيرار جينيت إلى اعتبار هذه العلاقة الأكثر تجريداً والأكثر ضمنية من بين علاقات المتعاليات النصية الأخرى "فهي التي تحدد انتماء نص، ما في جنس من الأجناس، ومن هنا جاء نعته لها بالبكماء تأســيســاً على إحالتها الأثر على جنس ثم تغدو هذه العلاقة أســاســية بالنسبة إلى إنتاج النّص إذ أنها تؤطر انخراطه في نظم تمّ تأسيسها سلفاً، وأساسية للأجناس الأدبية، ويحصـــل من ذلك أنّ القراء يذهبون مذاهب مختلفة ومتباينة في تفضـيلهم للأجناس الأدبية ويحصـل من ذلك اسـتتباعاً انعقاد الصـلة بين (النصـية

---

(1) مصـــطفى إمام حســـن، التناص، مفهومه وخطر تطبيقه على القرآن الكريم، أطروحة دكتوراه غير منشـــورة، الجامعة الإسلامية العالمية، كلية اللغة العربية، إسلام أباد، 2014، ص80.

(2) أحمد زياد محبك، مفهوم التناص عند جيرار جينيث، مجلة الكلمة، بيروت، العدد (123)، يوليو 2017، ص50.

(3) جيرار جينيث، مدخل لجامع النص، ص5.

الجامعة) و(النصـــية المصـــاحبة) على اعتبار تمثيل هذه الأخيرة لما يحيل على أجناسـية النص كأشـباه العناوين الفرعية والتي تعين الجنس الأدبي على الغلاف من مثل رواية، سفر، مقالات... الخ[1].

وقد أشـار جيرار جينيت في سـياق حديثه عن أنماط المتعاليات النصـية عن تلك العلاقات التي تنشـأ فيما بينها، فمثلاً نجد التداخل بين معمارية النّص والمناص أو النص الموازي يتحقق حسـب سـعيد يقطين عبر كون الإعلان عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص يظهر للقراء من خلال العنوان باعتباره الممثل الأســاســي للنص الموازي[2].

ومن نماذج جامع النصـوص في شـعر الشـلطامي قصـيدته (أغنية في آخر الليل) التي يقول فيها[3]:

وًيصدحُ في ظلامِ الجُبِّ قيثاري

سماءٌ ها هنا

ونجومْ

نلاحظ أن الشـلطامي يسـتثمر النص القرآني في سـورة يوسـف عليه السلام وما جرى لـه من أحداث في الجب في قولـه تعـالى: ﴿ فَلَمَّا ذَهَبُوا بِهِ وَأَجْمَعُوا أَن يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَةِ الجُبِّ ﴾ [4] فالنص الشعري يختصر (يجمع) في ثناياه نص آخر وإن لم يشر له صـــراحة بل عبر مفرده وأحدث منه. فالنص الديني (ســورة يوســف) هي النص الأسـاس الذي يقوم عليه نص الشـلطامي الشـعري، إن فرعية النص الأصـلي تعين النص الشعري السابق على شكل قصته.

---

(1) سليمة لوكام، شعرية النص عند جيرام جينيث من الأطراس إلى العتبات، ص35-36.

(2) ســعيد يقطين، الرواية والتراث الســردي من أجل وعي جديد بالتراث، القاهرة، رؤية للنشــر والتوزيع، ط1، 2006، ص39.

(3) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 57.

(4) سورة يوسف، من الآية (15).

وفي السياق نفسه نجد نصاً جامعاً لدى الشلطامي في قصيدته (خمس قصائد مهداة إلى السلفادور اللندي التي يقول فيها[1]:

وإلى أن تصبحَ الخوذةُ خط الاستواء

ويصير المدفعُ الرشاش إنجيلاً

تظلُّ المِشنقة

ويطل السيد الجلاد

والقاضي

وحفّار القبور

أبجدياتٍ على لافتة الموتِ

نلاحظ في النص الشعري السابق اتكائه على عنوان رئيس تمثل في الكتاب المقدس (الإنجيل) الذي يعني البشارة، كما يجمع أيضاً لنصوص أخرى دون أن يشير إليها صراحة مثل (حفار القبور) وهي قصيدة للشاعر العراقي بدر شاكر السياب، وهذان النّصان (الديني والشعري) هما النصية الجامعة التي صاحبت النص الشعري للشلطامي، محاولاً جمع أكثر من نص مصاحب لنصه الشعري مع استبدالات معنوية ولفظية مثل استبداله (المشنقة) بـ(الصلب) التي هي عنده أبجديات على لافتة الموت.

ومن نماذجه الشعرية التي حفلت بتناص جامع قصيدته (أغنية شعبية) التي يقول فيها[2]:

مَن منكمو يا سادتي

ذاق كما ذاق اليساريون

(1) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 653.

(2) المصدر نفسه، ص625.

فاتحة الكتابْ

من منكمو يا سادتي

ذاق كما ذاق اليساريون

طعم الموتْ

من أجل أن تحتقروا

لمَّا تحين ساعة الكلام ذُلَّ الصمتْ

نلاحظ من خلال النص الشـــعري الســـابق العلاقة التجريدية والضـــمنية في الوقت نفســـه ما بين عنوان (فاتحة الكتاب) وهي (ســـورة الفاتحة) في بداية القرآن الكريم مع النص الشـــعري وهي علاقة بكماء لإحالة النص الشـــعري لها، ومع ذلك فهي أساسية لإنتاج النص الشعري، فهي عنوان فرعي في النص القرآني لكنها تعيّن الجنس الشعري المصاحب لها.

أما في قصـيدته (الطيف الأسـود) فيجمع فيها نصـاً دينياً دون أن يشـير إليه ولكنه يستند إليه، حيث يقول فيها[1]:

ها أنا أحملُ وزرَ الآخرين

ندبة المِعْولْ

في الكفِّ الهزيل

نلاحظ في النص الشعري السابق تناص الشلطامي مع قوله تعالى: ﴿وَلاَ تَزِرُ وَازِرَةٌ وِزْرَ أُخْرَى﴾ [2] ولكنه عكس المعنى أو قلبه وهي آلية من آليات التناص يطلق عليها (التمطيط)[3] الذي تقع تحته أشياء عدة منها قلب المعنى كما فعل الشلطامي. إن النص القرآني هو نص مصـاحب للنص الأصـلي (النص الشـعري) حيث يحيله

(1) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 154.

(2) سورة الزمر، الآية: (7).

(3) حصّة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، عمان، دار الكنوز العلمية، ط1، 2009، ص28.

إلى مرجعية دينية دون أن يصرح بها، فهناك علاقة معكوسة ما بين النص الأساسي (الشعري) والنص المستند إليه (النص الديني) ولكنها علاقة مخفية وغير واضحة. وفي السياق نفسه تجد في القصيدة نفسها فيها الشاعر إلى مرجعية دينية دون أن يوضحها صراحة، وذلك في قوله[1]:

نحنُ من طينٍ لطين

يا ملايين الحيارى

ضائعين

نلاحظ في النص الشعري السابق تناص الشلطامي مع قوله تعالى: ﴿ إِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلائِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَراً مِّن طِينٍ (71) فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ (72)﴾ [2]، فالنص الشعري (الطين الأسود) جمع فيه الشاعر أكثر من نص غير الشعري (نصين دينيين) وهو ما يؤسس لمعمارية نصيّة موازية للنص الشعري وممثلة أساسية للنّص الشعري، فقد تم تأسيس معمارية هذا النص الشعري سلفاً عبر عملية جمع لأكثر من نص فيها، فالنص السابق جامع لنصوص مختلفة دينية وشعرية، شكلت معمارية النص عموماً.

ومن نماذجه الشعرية في الجمع بين أكثر من نص وعنوان قصيدته (الاتهام) التي يقول فيها[3]:

وأراك تحصدُ في حُقولِ الموت

وما زرعتْ يداك

الآن مثلي

أنتَ ذا في الرعبِ

(1) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص155.

(2) سورة ص، الآيتان (71-72).

(3) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص286.

تنتظر الصّليب

يجمع الشلطامي في النّص السابق بين أكثر من نص، فهو نص شعري جامع يتناص مع نصـوص دينية أخرى منها قوله تعالى: ﴿ وَمَا أَصَـابَكُم مِّن مُّصِـيبَةٍ فَبِمَا كَسَـبَتْ أَيْدِيكُمْ وَيَعْفُو عَن كَثِيرٍ ﴾ [1] مع تغيير لفظي بين (كسـبت) و(رزقت) وذلك ليلائم هذا مع سياق المعنى والجو العام للقصـيدة، كذلك يتناص الشـاعر الشـلطامي في نصـه السابق مع قوله تعالى: ﴿ يَا صَاحِبَيِ السِّجْنِ أَمَّا أَحَدُكُمَا فَيَسْقِي رَبَّهُ خَمْراً وَأَمَّا الآخَرُ فَيُصْلَبُ فَتَأْكُلُ الطَّيْرُ مِن رَّأْسِهِ قُضِيَ الأَمْرُ الَّذِي فِيهِ تَسْتَفْتِيَانِ﴾[2].

إن هذا الجمع بين أكثر من نص داخل النص الأساسي يشكل معمارية نصية له، تقوم على الجمع بين نصـوص محتدمة داخله وتشـكل أسـاسـه المعنوي واللغوي والشكلي، ومع كل هذا الجمع النصي الذي يجعل النّص الشعري متعالياً نصياً إلا أن الشـاعر لا يوضـح هذه النصـوص بشـكل معلن، ولكن ضـمن نسـيج النّص الشـعري الأساسي[3].

(1) سورة الشورى، الآية: (30).

(2) سورة يوسف، الآية: (41).

(3) عصـام حفظ الله، التناص التراثي في الشـعر العربي المعاصـر، عمان، دار غيداء للنشـر والتوزيع، ط1، 2011، ص116.

المبحث الخامس:

التعلق النصي (Hyper Text Uality)

على الرغم من أنواع المتعاليات النصية عند جيرار جينيت وتحديده لها إلا أنه يركز على التعلق النصـي (Hyper Text) وهو النوع الرابع من المتعاليات النصـية حيث يقول: "أما النوع الرابع الذي هو محل هذه الدراسة هو التعلق النصـي أي وجود نص سابق Hypo Text ولاحق Hyper Text وهو النص النابع من نص آخر"[1]. ويخصـص كل كتابة (أطراس) لعرض طريقة تعلق نص لاحق بنص سـابق متوقفاً عند أنواع التحويلات التي تتم عند تعالق النصـوص فيما بينها، أما أنواع المتعاليات النصية الأخرى فأشار إليها دون التعمق في إبراز خصوصيتها.

وفي سـياق عرضـه لباقي أنماط المتعاليات النصـية لا يخفي جينيت وجود علاقات تواصـلية متبادلة ما بين الأنواع الخمسـة، ولكن يوضـح أن التعلق النصـي يعده من أقسام النص، أما باقي أنواع المتعاليات النصـية فهي بمثابة موجهة لنصـية النص[2]، أي ما يجعل من نص ما نصاً تكون له نصوصاً موازية كمناصات عدّها بمثابة بحثات تقدم لنا نصاً قبل ولوجه.

كما أن التناص بأنواعه لا يخلو منه أي نص من النصـوص لذا يسـتحضـر الكتاب عادة على اختلاف مستوياتهم نصوصاً يستعملونها إما استشهاداً أو سرقة أو إيحاء، كما أن أي نص من هذه النصـوص لا يعد كذلك مالم ينتمي إلى قبس أدبي معين يحدد كيانه النص، أما التعالق النصي فهو معرفة عالمي حسب جينيت لأنه لا

---

(1) Gerard Genette, Palimpsests, la literature au second degree, Edition seuil, Paris, 1982, p. 3.

(2) المصدر نفسه، ص16.

وجود لنصـــوص لا تســتدعي نصـــوصـــاً أخرى عند قراءتها لهذا فهو يرى أن "كل الأعمال متعالقة نصياً ولكن بدرجات متفاوتة)[1].

ونظراً للأهمية التي أولاها جينيت للتعلق النصي نجده يرجأ الحديث عنه عمداً بعد النمط الخامس الجامع المعنى (Architectural) من المتعاليات وفي هذا يقول: "أرجأت عمداً الإشـارة إلى النوع الرابع من النصـية المثالية لأنه وحده ووحده فحسـب الذي سيشغلنا هنا مباشرة وهو الذي سأنعته من الآن فصـاعداً بدل النصـية المتفرعة (Hyper text uality) وأقصد بهذا كل علاقة تجمع نص (ب) الذي سأسميه نصـاً متفرعاً بنص سابق (أ) سأسميه نصـا أصـلاً (Hypo text) يلقح منه بطريقة مغايرة لتلك التي نجدها في التفسـير يلقح منه كما في الاسـتعارة، وفي التحديد السـالف فإن هذا التعريف جد مؤقت"[2].

وبعد هذا التقديم المبدئي لمفهوم التحويل داخل النصـــوص يســـتمر جيرار جينيت في عرض الفرق بين أنواع التحويل النصـــي من خلال الإلياذة وأوليس حيث يرى إنها لم تشـتق من ملحمة الأوروبية لهوميروس على طريقة الاشـتقاق الذي نجده في كتاب (فن الشعر) (لأرسطو) من أوديب ملكا عن طريق التفسير، أو كأنه يقصد هنا عملية الاقتباس أو الاستشـهاد فهو يوضـح أن العملين الأولين – الإلياذة وأوليس – اشـتقا من الأوديب بطريقة وعملية تحويلية، لكن هذه العملية لم تتم بالكيفية نفسـها في العملين فهما متمايزان "لأن الأمر في الحالتين لا يتعلق بنفس الموضـــوع من التحويل، فالتحويل الذي يقود من الأوديب أي أوليس يمكن وصفه إجمالاً بأنه تحويل بسيط يحصر همه في نقل الحادثة أو الفعل من الأوديب إلى (دبلن) القرن العشرين، والتحويل الذي يقود من نفس الأدويســـا إلى الإلياذة أكثر تعقيداً وأكثر التواء... لأن

(1)Gerard genette, Palimsestes-17

(2) المصدر نفسه، ص7.16

فرجيل لا ينقل من أوجيجي إلى قرطاج، ومن إتياك إلى لاثيوم فعل أو حادثة الأدويسا، وإنما يحكي قصة أخرى مغايرة تماماً، (مغامرات إبني لا أوليس)"[1].

وما يُستفاد من هذا التعريف بين أنواع التحويل النصي لاسيما فيما يخص التحويل الثاني – المعقد وغير البسيط – أن فرجيل إنما حاكى هوميروس وتعالق مع نص الأدويسا برزت تلك المحاكاة على صعيد النوع أو الجنس الأدبي– أو ما يطلق عليه جينيت (معمارية النص) وكذلك على صعيد العنوان فعنوان الإلياذة يقود القارئ مباشرة إلى النوع الممثل في الإلياذة لهوميروس، ومن ثم يغدو نص هوميروس سابقاً، ونص فرجيل لاحقاً والعلاقة التي تربط بين النصين هي علاقة التعلق التي تحدث عنها جيرار جينيت[2].

ومن ثم فالتعلق النصي، وكما يترجمه الباحث محمد خير البقاعي بـ(الاتساعية النصية) هو أمر لا غنى لكاتب عنه فهنا يتجلى مفهوم العالمية كما يراه جينيت، حيث إن العمل الأدبي في نظره وتصوره للتعلق النصي تصب فيه العديد من الثقافات والأفكار التي لا يستطيع الكاتب أن يكون بعيداً عنها، وهنا يأتي البعد العالمي للعمل الأدبي، وفي هذا يقول جيرار جينيت عن مدى مرونة مصطلح التعلق النصي: "إن الاتساعية النصية هي بداهته بعد عالمي بدرجة مختلفة للأدب ليس هناك عمل أدبي يستدعي بدرجة مختلفة وحسب القارئ بعض الأعمال الأخرى، وبذلك تكون الأعمال كلها اتساعية نصية أو لكنها مثل متساوي أورويل (Orwell) بعضها اتساعي يعني أكثر من بعضها الآخر، أو يكون ذلك ظهوراً أو تكثيفاً ووضوحاً فيها بالنسبة إلى غيرها"[3].

---

(1) جيرار جينيث، أطراس الأدب في الدرجة الثانية، ص11.

(2) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص39.

(3) محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، ص135.

ومن خلال إطلاع الباحثة على الأعمال الشعرية للشاعر الشلطامي وجدت تعالق نصي في نصوصه مع نصوص سابقة دينية وتاريخية وأدبية. ومن ذلك قصيدته (كتابة على الزنزانة رقم 6) التي يقول فيها[1]:

رفاقي

أتُعشِب في الفجر هذي الصخور؟

أتُزهِر فوق جدار الردي الأمنيات

وهذي البذور؟

نلاحظ في النص السابق وجود تعالق نصي مع قصيدة الشاعر عبد الوهاب البياتي (سفر الفقر والثورة) التي يقول فيها[2]:

أتنطق هذه الصخرة

وتفتح في غدٍ فاها

ويجري الماء منها قطرةً قطرة

وتنبتُ فوقها زهرة

لقد تعالق الشلطامي في نصه الشعري مع نص سابق إلى ما يشبه بتسوية لعناصر النص البياتي معه وعناصر نصه الجديد، إضافة إلى تنمية الشلطامي لنصه من خلال الاستطراد وتوليد عناصر جديدة يراها الشاعر في نصه[3].

ومن نماذجه الشعرية المتعالقة مع نص آخر قصيدته (الضحية) التي يقول فيها[4]:

فوق سورِ السجنِ أسرابُ القطا

(1) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص185.

(2) البياتي، ديوانه، المجلد 42/2.

(3) للمزيد ينظر: كاظم جهاد، أدونيس منتحلاً، ص54، ونهلة الأحمد، التفاعل النصي، مرجع سابق، ص294.

(4) محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص312-313.

والمسا يرسمُ في القلب جراحاً

ثم أبكي

في سكون الليل أستجدي جناحاً

نلاحظ في النص السابق وجود تعالق نصي مع نص شعري سابق قديم للشاعر قيس بن الملوح (مجنون ليلى) يقول فيه[1]:

شكوت إلى سِرْب القَطا إذ مَرَرْنَ بي ... فقلتُ ومثلي بالبكاء جديرُ

أسِرْبَ القطا هَل مَنْ يعير جناحَه ... لعلي إلى مَنْ قد هَويتُ أطيرُ

نلحظ أن الشلطامي يتعالق مع نص بن الملوح السابق عليه لاسيما في بيته الثاني مضموناً ووسيلة يعبر بها عما يعانيه، مع تغير في بعض المفردات (استجدي) بدلاً من يصير واسراب بدلاً من (سرب)، لقد أوجد الشلطامي تعالقاً نصياً مع نص بن الملوح بدرجة جعلته يستوعب المعاناة الحقيقية له عبر معاناة شاعر سابق عليه.

وفي السياق النصي مع نصوص قديمة قصيدته (أبيات إلى عشيقة المجنون) التي يقول فيها[2]:

سيغرز في حناياه ويشعل في

شراييه

حريقٌ من رماد الغول

والتنينُ والعنقاءُ

نلاحظ في النص السابق تناص الشلطامي مع نص قديم يتمثل في أسطورة الغول، ذلك الكائن الأسطوري الذي نسجت حوله الحكايات رمزاً للسلطة الحاكمة، وما تنسب إليه من أساليب الخداع والتلون حيث تعالق الشلطامي مع هذه الأسطورة

(1) قيس بن الملوح، شرح ديوانه، برواية أبي بكر الوالي، ص97.

(2) الشلطامي، ديوانه، ص67.

فزعم العرب قديماً أن الغول حيوان شـاذ مشـوه لا تحكمه الطبيعة عندما خرج منفرداً توحش وطلب القفار وأنه يتراءى لمن يســـافر وحده في الليالي، قال عنه الجاحظ (ت255هـــ): "الغول اسم لكل شيء مما نحب يعرض للصغار ويتكون في ضروب الصور والثياب ذكر كان أم أنثى إلا أن أكثر كلامهم على أنه أنثى"[1].

لقد تعالق الشـلطامي نصـياً مع هذه الأسـطورة (الأسـاس النصـي الذي اسـتند عليه الشـــلطامي) في نصـــه اللاحق والتي اســـتثمر الشـــلطامي دلالاتها وتوظيف مخزونها المعنوي بحيث حول طاقتها الدعابية إلى مدلول ســـياســـي مرتبط بتجربته الحاضرة[2].

وفي النص نفســه نجد تعالقاً نصــياً مع أسـطورة التنين وهو حيوان اسـطوري يتردد ذكره في فولوكلور وتراث وحضـارة شـعوب العالم القديم لاسـيما عند الصـينيين والمعروف عن التنين بأنه عبارة عن جسد ثعبان أو تمساح تغطيه حراشيف وأقدامه الأمامية ورأسـه يشـبه أقدام ورأس الأسـد أو النسـر أو الصـقر وكثير من التنانين لها أجنحة وصفاته الجسمانية تختلف من مكان إلى آخر،[3] فهو عند المصريين القدماء كائن أسـطوري ينفث النار عادة ويطلق صـوتاً مدوياً ويحرس كنزاً ويعيش في كهف أو مغارة أو في بحيرة أو في مجرى نهر أو بين السـحاب، وهو عادة ما يرتبط بالماء بصورة ما، وفي كل البلاد يعمل الناس على استرضاء التنين فيقدمون له قرباناً ليتغظ بشرط غالباً ما يكون أميرة عذراء[4].

---

(1) الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر، الحيوان، تحقيق: عبد الســـلام هارون، بيروت، دار الجيل، 1980، ج158/6.

(2) حسن البنداري، وآخرون، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد 11، العدد 2. ص282.

(3) عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، القاهرة، دار نهضة مصر، 1985، ص98.

(4) عبد الحميد يونس، معجم الولكلور، ص98.

لقد تعالق الشـلطامي مع هذه الصـورة من أجل ترسـيخ الفكرة عنها في ذهن المتلقي مع إسـقاط بعض معانيها على الواقع المتردي الذي يعيش فيه، وإن كان هذا التعالق النصـــي مقتصـــراً على مجرد الإشـــارة اللفظية وليس على مضـــمونها أو دلالتها[1].

لأن الواقع المرير الذي عاشــه الشــاعر ما زال أعنف وأقســى من أن يشــبه، بغول أو تنين أو أي حيوان متوحش، إنه في نظر الشـاعر ما زال أعنف وأقسـى من الموت، وما ذكرنا من الشـواهد الشـعرية في كل الفصـول، وما ألمح إليه الشـاعر من ذكر بعض الأنبياء وبعض الصـــحابة والعظماء لدليل على شـــدة المعاناة التي عاش وتعايش فيها وحاول نقلها إلى الرأي العام بكلمات رمزية حقيقية.

(1) أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص23.

الخاتمة والنتائج

وبعد، تصـــل بنا رحلة هذا البحث إلى محطتها الأخيرة وهي الخاتمة وعرض النتائج لتسجل الباحثة نتائج هذا البحث في الآتي:

1- التناص هو حوار النصوص وتفاعلها، حيث يتضمن نص لاحق لنصوص سابقة او متزامنة بشـكل مباشـر أو غير مباشـر عبر آليات مثل الاقتباس والتضـمين والتلميح والإشـــارة، والتحويل والقلب والعكس، لإنتاج نص جديد، يفتح آفاقاً للمعاني، ويكشـف عن شـبكات تاريخية وثقافية، وقد يحدث ذلك بوعي أو بغير وعي.

2- يهدف التناص إلى إثراء النص، وإضـــافة الكثير من المعاني، وهذا يجعل منه أداة إبداعية أســاســية في النص الأدبي، كما ورد في مفهوم التناص عند جيرار جينيت.

3- ويمكن تعريفه بوجود علاقة بين نص حديث ونص قديم أو متزامن معه، وهذا هو مفهوم الحوارية عند ميخائيل باختين، والذي طورته جوليا كرســتيفا وأســمته الحوارية.

4- يشتغل التناص عبر آليات متنوعة منها الاقتباس والتضمين، وهو إدراج جزء من نص أصـــلي، كلمات أو جمل أو أبيات، مع تغيير طفيف، ومنه الإحالة وتعني الإشـارة إلى شـخصـية تراثية دون ذكر تفاصـيلها حتى يجعل من المتلقي يكمل النص. ومنه أيضـا قلب المعنى الأصـلي ومحاورته بطريقة سـلبية، ومنه أيضـاً التناص الســاخر، وهو اســتعمال أعمال الآخرين بطريقة هزلية، ومنها إدخال عناصـــر جديدة لنصـــوص متفرقة لجعل النص أكثر تماســك، وهو ما يعرف بالاستشهاد.

5-القضـــايا التي عالجها النقاد العرب القدماء في مصـــنفاتهم النقدية ارتبطت باللفظ والمعنى واعتمدوا النظرة الجزئية للنص، وكانت بعض آرائهم انطباعية.

6-وصول مصطلح التناص إلى ميدان النقد العربي جاء متأخراً نسبياً، كما أن هناك ضبابية حول تعريب المصطلح، نشأت هذه الضبابية نتيجة تعدد مدارس الترجمة واختلاف مشاربها.

7-محاولة بعض النقاد ربط مصـــطلح التناص بالنقد العربي القديم وأســـبقية العرب لمفهوم هذا المصطلح، وإن لم يطلقوا عليه هذا الاسم دفعهم للوقوع في الخلط بين بعض المصطلحات النقدية.

8-مصـــطلح التناص مصـــطلح نقدي غربي النشـــأة بامتياز، ظهر على يد جوليا كريستيفا بغض النظر عن إرهاصات ولادة المصطلح.

9-اســـتفاد النقاد العرب من التنظيرات الغربية في قراءة الموروث النقدي القديم، واستعملوه كأداة إجرائية للوقوف على جماليات النص الشعري.

10- استعمل الشاعر الشلطامي التناص بأنواعه في شعره مما أكسب قصيدته تكثيفاً لغوياً وزاد دلالتها وأغنى تجربته الشـــعرية، وأكد ارتباط الشـــاعر بموروثه الديني والأدبي والتاريخي.

11-تعدد مفاهيم التناص بتعدد الرؤى النقدية والمنهجيات الحديثة التي تلامســـه بما فيها نظرية المتعاليات النصية عند جيرار جينيت.

12- شعر الشلطامي كغيره من الأعمال الشعرية المعاصرة لا تتوافر في معظمها العناصر المشكلة للنص الموازي بمفهوم جيرار جينيت له، مثل عنوان العمل الأدبي واســـم المؤلف وحواشـــي هذا العمل وغيرها، ولكن من خلال التنقيب عنها وجدت الباحثة نصاً واحداً هو قصيدة (فيكتور هيجو).

14-نصوص الشلطامي في الشعرية كغيره من الشعراء المعاصرين لا تخلو من التداخل النصـــي مع نصـــوص غيره والتفاعل معها، لا لأنه ســـارق بل لأنه يســـتثمر النصوص السابقة لإثراء نصه فنياً وجمالياً، إذ لم تتعد تناصاته مع غيره سوى السطر أو السطرين من قصائده التي تم اختيارها.

15-عناصر التعالي النصي تجلت بصورة أوضح وأشمل في نصوص الشلطامي الشعرية في التناص والمناص والمتياتناص والتعالق النصي، وكانت أقل من ذلك في جامع النصوص.

16-التعلق النصي هو العنصر الأكثر أهمية في نظرية المتعاليات النصية عند جيرار جينيت باعتباره عنصراً جامعاً لأغلب عناصر المتعاليات النصية الأخرى، حيث تواشجت هذه العناصر في عملها في نصوص الشلطامي الشعرية الأمر الذي مكن قارئ هذه النصوص من الوصول إلى الغاية من ذلك التعلق النصي بينها.

17-استخدام الشاعر ظاهرة التناص بجميع أنواعه خاصة التناص الديني من خلال تضمين الآيات القرآنية والتعبيرات والمقررات القرآنية، واستدعاء بعض الشخصيات الدينية والإشارة إلى القصص القرآنية وذلك تعزيزاً لمضمون القصيدة والإفادة من التناص الذي كان سمة بارزة في ديوانه.

18-حاول الشلطامي إفادة التناص الشعري من خلال الالتقاء بالقصائد التي تناصت مع مجموعة من الشعراء القدامى أو المعاصرين له، دون أن يقع في أسلوب المحاكاة والتقليد، حيث قامت آلية التناص على أكثر من صلة أو تجربة مع القصائد الأخرى.

19-هناك مجموعة كبيرة من الدوافع التي جعلت الشلطامي يلجأ إلى توظيف التناص في ديوانه، من ذلك ثقافته الواسعة وتجربته الذاتية خاصة تجربته بالسجن، إضافة إلى عامل آخر هو بعض الدوافع السياسية والاجتماعية والدوافع النفسية.

التوصيات

توصي الباحثة بدراسة شعر الشلطامي دراسة أسلوبية، لو وجود تراكيب أسلوبيةٌ متنوعة، من مثل التقديم والتأخير، ويمكن دراسة أعماله الشعرية دلالياّ، لوجود صور بيانية مبتكرة ،معاني لم يسبق أن استعملت بطريقته.

هذه أبرز النتائج التي توصلت إليها الباحثة، والتي ترجو التوفيق من الله ﷻ الحصول على رضا اللجنة المكلفة بتقويم هذا البحث.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

أولاً- المصادر:

1-محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة:

- تذاكر للجحيم، الطبعة الأولى عام 1970، والطبعة الثانية عام 1974، والطبعة الثالثة عام 1998.
- أنشودة الحزن العميق: الطبعة الأولى عام 1972، والطبعة الثانية عام 1998.
- أناشيد عن الموت والحب والحرية، الطبعة الأولى عام 1976، والطبعة الثانية عام 1998.
- منشورات ضد السلطة، الطبعة الأولى عام 1964، والطبعة الثانية عام 1967، والطبعة الثالثة عام 1998.
- ديوان يوميات تجربة شخصية عام 1972 والطبعة الثانية عام 1998.
- ديوان أفراح سرية عام 1981.
- ديوان قصائد عن شمس النهار، الطبعة الأولى عام 2002.
- ديوان عاشق من سدوم، الطبعة الأولى عام 2002.
- ديوان بطاقة معايدة من النور، الطبعة الأولى عام 2002.
- ديوان قصائد عن الفرح، الطبعة الأولى عام 2002.
- ديوان تحقيق سريع مع السيد الجهل، الطبعة عام 2010.
- نص مسرحي من طرف واحد، الطبعة الأولى عام 2002.

ثانياً- المراجع

1. إبراهيم مصـــطفى الدمون، التناص في شـــعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد، ط1، 2011م.
2. ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، دت.
3. ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، تحقيق: عبد القادر المازني، المكتبة الحديثة، بيروت، 1407هـ/1987م.
4. ابن رشـــيق القيرواني، العمدة في محاســـن الشـــعر وآدابه، ت: محي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجبل، ط5، 1981م.
5. ابن سيده، المخصص، السفر السابع، بأن سير الايل، لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت.
6. ابن عبد ربه أحمد، العقد الفريد، المطبعة الشرقية، القاهرة، دت، ج3،
7. ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة، وسنن العربية في كلامهما، تحقيق: مصطفى الشومي، مؤسسة بدران للطباعة، بيروت، ط12، 1963م.
8. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج7،، مادة نصص.
9. أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1989م.
10. إحسان عباس، السرقة الشعرية ومفهوم التناص في النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1981م.
11. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1981م.
12. أحمد الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2000م.
13. بدر شاكر السياب، ديوان أنشودة المطر، دار العودة بيروت، 1981م.

14. بدري طبانة، السرقات الأدبية، بيروت، دار الثقافة، ط3، 1986م.
15. البياتي، عبد الوهاب. الأعمال الشـــعرية الكاملة، المجلد الثاني. دار العودة، 2008، المجلد 42/2.
16. الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، بيروت، دار الجيل، 1980، ج158/6.
17. جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشـــعر الجزائري المعاصـــر، دار المعرفة للطباعة، ط1، 2007م.
18. جودت فخر الدين، شـكل القصـيدة العربية في النقد العربي، دار الأدب، بيروت، ط1، 1984م،-88.
19. جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشـــؤون الثقافية، بغداد، د. ت.
20. جيرار جينيت، عتبات (من النص إلى المناص)، ترجمة: عبد الحق بلقايد، تقديم: سعيد يقطين، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008.
21. حاتم الصـــكر، كتابة الذات دراســات في وقائعية الشـــعر، عمان، دار الشـــروق للنشر، ط1، 1996م.
22. الحاتمي أبو علي محمد بن الحسـن، الرسـالة الموضـحة، تحقيق: محمد يوسـف نجم، دار بيروت، 1965م.
23. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: الحبيب بن خوجة، الدار التونسية للنشر، تونس، 1960م.
24. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وســـراج الأدباء، تحقيق: محمد بن الخوجة، دار القرب الإسلامي، بيروت –لبنان، ط3، 1986م.
25. حسين جمعة، المسيار في النقد الأدبي، (دراسة في النقد الأدبي القديم والتناص)، القاهرة، مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، 2011م.

26. حصّـــة البادي، التناص في الشـــعر العربي الحديث، عمان، دار الكنوز العلمية، ط1، 2009.
27. الحطيئـة، جرول بن أوس، ديوان الحطيئـة، بيروت، دار مكتبـة الهلال، ط1، 1986.
28. الخطيب القزويني، الإيضـاح في علوم البلاغة، دار البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت،-435.
29. خليل المرســـي، قراءات في الشـــعر العربي الحديث والمعاصـــر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.
30. ديوان قيس بن الملوح برواية أبي بكر الصـــولي، تحقيق: يســـري عبد الغني، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، دت.
31. رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986م.
32. رولان بارت، لذة النص، ترجمة: محمد خير البقاعي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1998م.
33. الزمخشري، أساس البلاغة، دار المعرفة، بيروت.
34. الزوزني، شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، ط5، 1985م.
35. سعيد الغانمي، أقنعة النّص، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1998م.
36. سـعيد يقطين، الرواية والتراث السـردي من أجل وعي جديد بالتراث، القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006.
37. ســعيد يقطين، انفتاح النص الشــعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضــاء – المغرب، ط2، 2001م.
38. الســـيد فضـــل، نظرية ابن خلدون في النصـــوص (قراءة في نص قديم)، دار المعارف، الإسكندرية – مصر، دت.

39. شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت – لبنان.
40. شلوفسكي، مؤسس المنهج الشكلي الروسي، وهو أحد مؤسسي مدرسة الشكلانيين الروس الأدبية، Eiebet-Google.com
41. طاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، عمان، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ط12،ص83.
42. عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، القاهرة، دار نهضة مصر، 1985.
43. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر أبو فهر / دار النشر، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني.
44. عبد الله الفذامي، ثقافة الأسئلة في مقالات النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993م.
45. عبد الله مليطان، الشعراء صدرت لهم دواوين، طرابلس، مدار للطباعة والنشر، ط1، 2000م.
46. عبد الله مليطان، دليل المؤلفين الليبيين، طرابلس، دار مداد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2001م،–402.
47. عبد المعطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل ونقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1998م.
48. عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991م،–177.
49. عبد النبي ذاكر، عتبات الكتابة (مقاربة الميثاق المحكي الرحلي العربي، المغرب، مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، ط1، 1998.
50. عبدالفتاح كليلطو، الكتابة والتناسخ، ترجمة: عبدالسلام عبدالعالي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1985م.

51. عصام حفظ الله، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، عمان، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2011.
52. علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، 1966م.
53. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1948م.
54. الفيروز آباد، القاموس المحيط، المطبعة الأميرية، القاهرة، ط3، 197، مادة نصص، ج2.
55. القاضي الإمام أبوعبدالله الحسين الزوزني، شرح المعلقات السبع/ القاضي الإمام ابو عبدالله الحسين الزوزني/ مكتبة المصارف، بيروت، 1414هـ – 1994.
56. كاظم جماد: أدونيس منتحلاً، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، مكتبة مدبولي، مصر، 1993م.
57. كعب بن زهير، قرأه وقدم له: محمود يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط1، 1995م.
58. كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، ترجمة: يوسف يوئيل عزيز، بغداد، دار المأمون للترجمة، 1985م.
59. المتنبي، أبو الطيب، ديوان المتنبي، تحقيق ناصيف اليازجي، بيروت، دار العودة، 1985.
60. المجموعة الكاملة لرباعيات الخيام/ منشورات دار المعارف، مصر – 196 م.
61. محمد الشلطامي، المجموعة الشعرية الكاملة، طرابلس منشورات وزارة الثقافة والمجتمع المدني، ط1، 2013م، 439.
62. محمد بن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، تحقيق ودراسة طه أحمد إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983م.

63. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالتها، المغرب، دار توبقال للنشر، ط3، 1996، ج77/3.
64. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت – لبنان، 1979م.
65. محمد خير البقاعي، دراسات في التناص والتناصية، سوريا، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1998.
66. محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1995م.
67. محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة، دار لونجمان للنشر، القاهرة، 1995م.
68. محمد عزام، النص الغائب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.
69. محمد عزام، النقد والدلالة نحو تحليل سيمائي للأدب، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ط1، 1996.
70. محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.
71. محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، الكويت، مطبعة الحكومة، 1979م، ج187/18.
72. محمد مفتاح، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي، الدار البيضاء – المغرب، 1999م.
73. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992م.
74. محمد مفتاح، دينامية النص، مركز الثقافة العربية – الدار البيضاء، ط1، 1987م، ص94.

75. محمود الصـــفار، التناص بين الرؤية والإجراء، مقاربة محاثية للســـرقات الأدبية عند العرب.
76. محمود الصـــفار، التناص بين الرؤية، والإجراء في النقد الأدبي، مقارنة محابية للسرقات الأدبية عند العرب، مطبعة التشفير الفني، تونس، 2000م.
77. مصـــطفى الصـــدني، التناص الشـــعري قراءة أخرى لقضـــية الســـرقات، منشـــأة المعارف، الإسكندرية، 1991م.
78. مصطفي السعرني، في التناص الشعري، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2002م.
79. ميخائيل باختين، شعرية دستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الرباط، ط1، 1986م.
80. ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسـلوب، تعليقات د. حميد الحمداني، منشـورات دار سال، دار النجاح الجديدة، ط1، مارس 1993م.
81. ناصيف اليازجي، العرب الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار الجيل، بيروت، ط2، 1983م.
82. نبيل علي حسنين، التناص دراسة تطبيقية في شعراء النقائض، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010م.
83. نبيل منصـر، الخطاب الموازي للقصـيدة العربية المعاصـرة، المغرب، دار توبقال للنشر، ط1، 2007.
84. نزار قباني، الأعمال السـياسـية الكاملة، بيروت، منشـورات نزار قباني، 1982، ج361/3.
85. نور الدين الفيلالي، التعالي النصـي مفاهيم وتجليات، المغرب، دار الأمان، ط1، 2016.
86. وســـيلـة بويس، بين المنظور والمنشـــور في الروايـة، الجزائر، اتحـاد الكتـاب الجزائريين، ط1، 2009.

87. يوسف نور عوض، نظرية الشد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، 1994م.

ثالثاً- الرسائل العلمية

1. شفاف شراف، التناص في ديوان (البرزخ والسكين)، رسالة مكملة لنيل الماجستير غير منشورة، جامعة منتوري، قسنطينة، 2003.
2. عبد القادر صحراوي، تجليات التناص في شعر النقائض ثالون الأمري نموذجاً (جرير، الفرزدق، الأخطل) رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة العربي بن معيدي، الهبواتي- الجزائر، 2011.
3. مصطفى إمام حسن، التناص، مفهومه وخطر تطبيقه على القرآن الكريم، أطروحة دكتوراه غير منشورة، الجامعة الإسلامية العالمية، كلية اللغة العربية، إسلام أباد، 2014.

رابعاً- المجلات والدوريات.

1. أحمد زياد محبك، مفهوم التناص عند جيرار جينيت، مجلة الكلمة، بيروت، العدد (123)، يوليو 2017.
2. جلال الخياط، متاهة التناص، مجلة الآداب، بيروت، عدد 1 – 2، 1998م.
3. جيرار جينيت، أطراس: الأدب من الدرجة الثانية، ترجمة: المختار حسني، مجلة فكر ونقد، العدد (16)، فبراير 1999م.
4. حسن البنداري، وآخرون، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد 11، العدد 2..
5. حسين قجام، (ملتقى علم النص) مجلة اللغة العربية والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد 12، 1997م.
6. حميد الحمداني، التناص وإنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد، المجلد (10)، الجزء (40)، يونيو 2001.

7. سليمة لوكال، شعرية النص عند جيرار جينيت من الأطراس إلى العتبات، مجلة التواصل، المركز الجامعي سوق أهراس، قسم الأدب العربي، عدد (23)، يناير 2009.
8. صفاء امحمد ضياء الدين فنيخرة، التناص التراثي التخالفي في قصيدة (رسالة إلى الأطفال) للشاعر الليبي محمد الشلطامي، مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، العدد (19)، بيروت – لبنان، مايو 2016م.
9. عبد القادر زين، التناص في شعر خليفة التليسي، بحث منشور، مجلة الباحث، العدد (8)، جامعة عمار ثليجي، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، الجزائر، ديسمبر 2011م.
10. عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات النقد، النادي الأدبي، جدّة، ج1، مجلد 1، مايو 1991م.
11. عبدالكريم شرفي، مفهوم التناص، مجلة دراسات أدبية، الجزائر، دار المقدونية للنشر والتوزيع، العدد 2، 2015.
12. فايز صبحي عبد السلام تركي، الترابط النصي في شعر خليفة التليسي، دراسة تطبيقية في ضوء نمو النص، بحث منشور، مجلة الدراسات اللغوية، العدد (3)، المجلد (16)، جامعة الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، 2014م.
13. محمد اديوان، مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، مجلة الأقلام، القاهرة، العدد 4–5–6، لسنة 1995م.
14. ميخائيل باختين، المتكلم في الرواية، ترجمة: محمد برادة، مجلة فصول، العدد (30)، المجلد (5)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985م.

15. ناجية مولود الكلامي، التناص القرآني في الشـــعر الليبي الحديث، علي الفزاني ومحمد الشلطامي وإدريس بن الطيب أنموذجاً، مجلة الساتل، السنة الثالثة، العدد (5)، جامعة مصراتة، 2008م.
16. نورية سـعد سـالم، التناص في الشـعر الليبي، بحث منشـور، مجلة فكر وإبداع، المجلد (118)، رابطة الأدب الحديث، القاهرة، 2018م.
17. إبراهيم نمر موسـى، صـوت التراث والهوية دراسـة في التناص الشـعبي في شـعر توفيق زياد، مجلة جامعة دمشق، العدد (1-2)، 2008م.
18. المختار الحســـني. "من التناص إلى الأطراس." علامات في النقد، المجلد 7، العدد 25، 1997.

خامساً- المراجع الأجنبية:

1- Gerard Genette، Palimpsests، la literature au second degree، Edition seuil، Paris، 1982، p. 3 .

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	ب
الشكر والتقدير	ج
المقدمة	1
إشكالية الدراسة	3
الدراسات السابقة	6
تقسيمات الدراسة	10
التمهيد: **مفاهيم التناص في الدراسات النقدية**	**11**
المبحث الأول: مفهوم التناص في النقد القديم	16
المبحث الثاني: مفهوم التناص في النقد الأدبي المعاصر	30
الفصل الأول: **مستويات التناص وأنواعه وآلياته**	**43**
المبحث الأول: مظاهر ومستويات التناص	44
المبحث الثاني: أنواع التناص	51
المبحث الثالث: آليات التناص وتطبيقاته في شعر الشلطامي	57
الفصل الثاني: **التناص في شعر الشلطامي في ضوء منهج جيرار جينيت**	**92**
المبحث الأول: التناص (Intertextuality) في شعر الشلطامي	95
المبحث الثاني: المناص (النص الموازي)(Paratextuality)	102

الموضوع	الصفحة
المبحث الثالث: الميتانصية / النصية البعدية(Metatextuality)	112
المبحث الرابع: الجامع النصي(Architextuality)	119
المبحث الخامس: التعلّق النصي(Hypertextuality)	126
الخاتمة والنتائج	133
قائمة المصادر والمراجع	136
فهرس المحتويات	147
Abstract	150

ABTRACT

Thus، the journey of this research reaches its final station، where the researcher presents the key findings as follows:

1. The term *intertextuality*، in its modern sense، does not appear in traditional Arabic dictionaries; any related entries are often linked to “speech” or “discourse.”
2. Classical Arab critics addressed issues closely related to intertextuality، such as plagiarism (*sarqa*)، inclusion (*tadmīn*)، and quotation (*iqtibās*).
3. These critical issues in classical Arabic texts primarily focused on the lexical and semantic levels، often reflecting a fragmented view of the text and a subjective approach to literary analysis.
4. The concept of intertextuality entered the field of Arab criticism relatively late، and there remains ambiguity regarding its Arabic translation due to the diversity of translation schools and their theoretical backgrounds.
5. Some critics attempted to link intertextuality to ancient Arabic criticism and claimed Arab precedence in the concept، which led to confusion between critical terms.
6. Intertextuality is a thoroughly Western-born literary concept، first introduced by Julia Kristeva، regardless of the earlier notions that paved the way for its emergence.
7. Arab critics have benefited from Western theories of intertextuality in their readings of classical Arab criticism and employed them as analytical tools to explore the aesthetics of poetic texts.
8. Intertextuality encompasses various types، levels، techniques، and procedures that distinguish it fundamentally from the notion of poetic theft.
9. The poet **Ahmed Al-Shaltami** employed intertextuality in its various forms throughout his poetry، enhancing its linguistic density، enriching its meanings، and affirming his connection to religious، literary، and historical heritage.
10. The application of Gérard Genette’s theory of *transtextuality* to Al-Shaltami’s poetry yielded several findings:
11. The diversity of intertextual concepts stems from the multiplicity of critical perspectives and modern methodologies، including Genette’s theory of transtextuality.
12. Genette built his theory upon earlier contributions، notably those of Julia Kristeva، transforming intertextuality into one of five key components within the broader concept of transtextuality، focusing on paratextual and metatextual relationships.

13. Al-Shaltami's poetic works، like many modern poems، often lack the formal paratextual elements Genette described (e.g.، titles، author's name، footnotes)، but the researcher identified one clear example in his poem *Victor Hugo*.
14. Al-Shaltami's poetry reveals numerous instances of textual interaction with other works—not as plagiarism but as artistic intertextual enrichment—usually limited to one or two lines in the analyzed poems.
15. Transtextual elements such as intertextuality، paratextuality، metatextuality، and hypertextuality were more clearly manifested in Al-Shaltami's poetry than the component of *architextuality*.
16. *Metatextuality* emerged as the most significant element in Genette's theory، as it incorporates aspects of other transtextual relations، all of which interacted in Al-Shaltami's poetry to form an integrated literary experience.
17. The poet frequently employed religious intertextuality، particularly by incorporating Qur'anic verses، expressions، and narratives، as well as referencing religious figures، thus enriching the thematic and spiritual depth of his work.
18. Al-Shaltami strategically utilized intertextuality with poems by classical and contemporary poets، avoiding mimicry or imitation. His approach reflected multiple dimensions of engagement and literary experimentation.
19. Several personal، cultural، and socio-political motivations led Al-Shaltami to employ intertextuality in his poetry، including his broad intellectual background، personal experience—particularly his imprisonment—and prevailing political and psychological contexts.

These are the most prominent findings reached by the researcher، who prays for success from Allah and for the satisfaction of the committee entrusted with evaluating this work.