الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة محمد البشير الإبراهيمي – برج بوعريريج –

كلية الأداب و اللغات قسم اللغة و الأدب العربي

العنوان

التناص الشعري الصوفي في شعر عبد الملك بومنجل
دراسة وصفية تحليلية

مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر
في اللغة و الأدب العربي النظام الجديد LMD
التخصص : أدب عربي حديث و معاصر

إعداد الطالبتين:
* عبيدة هارون
* محجوب مريم

إشراف الدكتور
رابح بن خوية

عيسى بربار	جامعة محمد البشير الإبراهيمي	رئيسا
رابح بن خوية	جامعة محمد البشير الإبراهيمي	مشرفا و مقررًا
بن محمد عبد الكريم	جامعة محمد البشير الإبراهيمي	مناقشا

الموسم الجامعي : 2022/2021 م 1442 /1443 هـ

مقدمة

مقدمـــــــة:

تشكل ظاهرة التناص في الشعر العربي الحديث بعدا فنيا وإجراء أسلوبيا، يكشف عن الالتقاء الذي أوجده حضور النص الغائب والنص الحديث، أو ما يعرف **بالتقاء الحضارات** حيث يتم استدعاء النصوص بأشكالها ومستوياتها المختلفة، على أساس وظيفي يجسد التفاعل بين الماضي والحاضر. فهو حصيلة لقراءات المبدع المتعددة لنصوص وافدة إليها من كل مكان وزمان، فيعمل بطريقة واعية أو غير واعية.

أجمع النقاد والدارسون أنه لا يخلو نص من نصوص أخرى، يتداخل ويتناسل معها. وإثر تزاحم عناصر الحداثة على الساحة الأدبية، فرض **التناص**intertexte نفسه فظهر هذا المصطلح " التناص" في حقل النقد العربي بعدة صياغات وترجمات نحو: النصوصية، تداخل النصوص، تعالق النصوص، النصوص المهاجرة، التناصية، النص الغائب العبرنصية. و تعود جذور هذا المصطلح إلى الشكلانيين الروس مع **تشكولفسكي**، الذي ظهر على يده ثم إلى **ميخائيل باختين**، الذي كان أول من صاغ نظرية تعدد القيم النصية المتداخلة، لكنه لم يستعمل لفظة التناص، بل وظف سياقا آخر يقاربها مثل **تداخل السياقات**، أو **التداخل السوسيولفظي**. ثم **جوليا كريستيفا** التي ترى " أن كل نص عبارة عن فسيفساء نصوص من نصوص أخرى، فالتناص عندها إحدى ميزات النص الأساسية، التي تطل على نصوص سابقة عنها أو معاصرة لها. تتم عملية دراسة التناص من خلال مستوياته الثلاث:

- الاجترار: هو تكرار النص الغائب من دون تغيير باعتباره نصا مقدسا لا يمس جوهره.
- أما الإمتصاص: هو شكل أعلى وأكثر قدرة على خلق شعرية في النص الجديد، حيث يتعامل الأديب مع النص المتناص تعاملا حركيا تحويليا، لا يلغي النص الغائب، بل يسهم في استمراره جوهرا قابلا للتجديد. فالامتصاص لا يجمد النص الغائب، بل يعيد صياغته من جديد وفق متطلبات فكرية، وتاريخية، وجمالية.
- أما التحوير: يعد أعلى مراتب النص الغائب، حيث الأديب يقوم بتغيير النص المأخوذ عن طريق قلبه أو تحويره إيمانا منه بعدم محدودية الإبداع، ومحاولة منه لكسر الجمود.

إن تقنية التناص ساهمت بشكل كبير الشاعر الجزائري المعاصر، من كشف نصوص غائبة متداخلة مع بنيات نصوصه، أسفرت عن إيديولوجياته. كما باحت عن ميولا ته المختلفة ومصادر تكوينه، على رأسها الصوفية الفواحة بعبق الروحانيات، الحبلى بالمبادئ الإسلامية

السمحاء، التي استهوت كوكبة من الشعراء الجزائريين المعاصرين فاستقوا من مناهل الصوفية ا لتراثية أريجها، ورموزها، والمصطلحات الخاصة بأهل الصوفية.الأمر الذي جعل اللغة مكتنزة رامزة ترتدي حلة التأويل، متجردة عن اللباس العادي المعجمي الواضح.وممن استقطبهم هذا النوع من النصوص الشاعر المعاصر عبد الملك بومنجل في ديوانيه بهجة الروح ومساكب النور. ولذا جاء موضوعنا موسوما **بالتناص الشعري الصوفي في دواوين عبد الملك بومنجل**، دراسة وصفية تحليلية " بهجة الروح " و"مساكب النور""

أما عن أسباب اختيارنا لهذا الموضوع تنوعت إلى **أسباب موضوعية** منها:

- رغبتنا الجامحة في قراءة الشعر العربي المعاصر والجزائري خاصة. ومعرفة اتجاهاته سيما الصوفية، واستكشاف النصوص الغائبة، التي دفعتنا إلى البحث عنها، واستجلائها وتبيان تعامل الشاعر معها.
- حداثة نظرية التناص لدى الغرب والعرب، ومحاولة النقاد العرب تبنيه خاصة في ظل وجود جذور عربية له.
- حاجة النص الشعري الجزائري إلى الدراسة، من خلال تبني منهج حديث، وتوظيف آليات إجرائية حديثة.
- **أما السبب الذاتي** يعود إلى: طغيان الجانب المادي في هذا العصر، فارتأينا أن نعود بأنفسنا وأرواحنا إلى الفطرة السليمة ونقاء السريرة وصفاء الذهن.
- **بغية** اظهار جوانب الالتقاء بين الصوفية القديمة والحديثة، وما الجديد فيها.من هنا لاحت لنا عدة إشكاليات.
- هل تحقق التناص الشعري الصوفي في ديواني بومنجل ؟
- ما هي المستويات والآليات التي تفاعل بها الشاعر مع نصوص الديوانين؟
- هل أدى التناص إلى ما يسمى بالإنتاجية الأدبية؟أم أنه مجرد تكرار لما سبق؟
- ما أبعاد الصوفية المعاصرة في أشعار بومنجل؟

وقد انتهجنا الخطة التالية:

مدخل وثلاثة فصول، حيث عنونا المدخل **الشعر والتصوف** وقد شمل ثلاثة مباحث المبحث الأول مفهوم الشعر، وتعريف التصوف دلالة لغوية ومعنوية، أما المبحث الثاني نشأته وأبرز سيماته وفي المبحث الثالث مراتب التصوف وخصائصه وعلاقة الشعر المعاصر

بالتصوف ومرتكزات الخطاب الصوفي.أما الفصل الأول جاء موسوما **بالتناص مصطلحات ومفاهيم** وقسم إلى ثلاثة مباحث تناولنا **في المبحث الأول** مفهوم النص، والفرق بينه وبين العمل الأدبي والخطاب، أما **المبحث الثاني** شمل مفهوم التناص وإشكاليته عند الغرب والعرب، وفي **المبحث الثالث** تطرقنا إلى نشأة التناص عند الغرب والعرب.

والفصل الثاني بعنوان **آليات التناص وإجراءاته وجمالياته** قسم إلى ثلاثة مباحث تناولنا في المبحث الأول **أنواع التناص** وفي المبحث الثاني **قوانين دراسة التناص** (مستوياته عند جوليا كريستيفا، محمد بنيس، محمد مفتاح) والمبحث الثالث **مظاهر التناص وجمالياته.**

الفصل الثالث تطبيقي إجرائي موسوما **بالتناص الشعري الصوفي في شعر عبد الملك بومنجل** ومصادره جاء في مبحثين المبحث الأول **مصادر التناص المختلفة** (الديني، التاريخي، الأدبي، الأسطوري، الشعبي) والمبحث الثاني تجليات التناص الشعري الصوفي في شعر عبد الملك بومنجل، وفق الموضوعات الصوفية حسب مستويات محمد بنيس.

المستوى الاجتراري الذي شمل الموضوعات الآتية الحب الإلهي، المديح النبوي، الغزل (المرأة)، الخمرة.

اعتمدنا في دراستنا على المنهج الوصفي التحليلي، الذي يتتبع الظاهرة تتبعا دقيقا وأبعادها، ثم يقوم بتحليلها للوصول إلى نتائج عامة حولها.

وقد واجهتنا صعوبات تمثلت في غزارة المراجع، وتشعب الأفكار والآراء، فصعب علينا الإلمام بها وزمزمتها، خاصة في ظل عدم هضم معظم النقاد العرب المحدثين للمصطلح، والمفهوم لذا تشعبت مسمياته مما جعلنا خبط عشواء في وضع مفهوم خاص به.

واتكأنا على مراجع أهمها:

- محمد مفتاح استراتيجية التناص.
- محمد بنيس ظاهرة الشعر المعاصر.
- محمد عزام النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي.
- حصة البادي التناص في الشعر العربي الحديث.
- أحمد الزعبي التناص نظريا وتطبيقيا.
- محمد بن عمارة الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر.

- عبد المنعم خفاجي التصوف في الإسلام وأعلامه.
- و بعض الدراسات:
- "أنت أنت الوطن "دراسة أسلوبية"، مذكرة ماستر جامعة جيجل.
- التجربة الشعرية لدى عبد الملك بومنجل مذكرة ماستر جامعة برج بوعريريج.
- تجليات التناص الصوفي في غنائية آخر التيه للشاعر ياسين بن عبيد جامعة أم البواقي.
- تجليات الخطاب الصوفي الإسلامي في ديوان أسرار الغربة لمصطفى الغماري جامعة باتنة.

أما فيما يخص إضافتنا أننا أول من استظهر الجانب الصوفي في مخطوطه مساكب النور.

وفي الأخير، لا يسعنا إلا أن نتقدم بجزيل الشكر والثناء، وواسع الامتنان للأستاذ المشرف رابح بن خويا الذي أمدنا من واسع معرفته، ووقته، ونصائحه. وكذا جامعة البشير الإبراهيمي قسم الأدب العربي الذي فتح بابه، ومنحنا فرصة التسجيل، ومواصلة الدراسة والبحث.

مدخل

الشعر والتصوف

تبارك من بث في الأجساد روحا شقها من روحه، حتى تسمو إلى المعالي وتتجنب سفاسف الأمور، و سبحان من ألبس الطبيعة لمسة من روحه، وساق إلينا قبسا من لطفه، يبعث به الأمن للنفوس، والبهجة للقلوب، فما نزرعه في مخيلتنا تتفتح أزهاره في أرواحنا. فالروحانيات لا ترتبط بزمان ولا بمكان إنما هي محبة قلب وصفاء نفس، وشفافية روح في كل لحظة تحياها، ينجذب القلب للقلب الكبير الممتلئ بالحب المترقرق بالعطاء، وتنجذب الروح للروح القوية بشموخها الجميل، في بهجتها الآسرة، فبقدر رقي الروح يبعث الله من يفقه سموها، ومن هنا يبدأ الإلهام وتبدأ التجليات، فالروحانيون لا يعتريهم اليأس، ولا تلوح أمامهم الضبابية، فهم في ديمومة مستمرة مع الروح العليا لهذا اتسموا بالجمال الروحي، فقد يفتقر الجمال إلى الفضيلة، أما الفضيلة فلا تفتقر إلى الجمال، فهي ثرية بروحها وصفائها وطهرها، هذا ما لبسه الصوفيون.

التّصوّف فكر إسلامي ّ فلسفيّ نشأ مع الإسلام، وبدأ بحركة الزّهد، ثم تطور إلى فكرة التّصوّف فالإسلام والقرآن هما المنبعان الأولان للتّصوّف[1].

لطالما امتدت الحيرة بالباحثين في ظاهرة التصوف، وغمرتهم الدهشة أثناء رصد تمثلاتها، فاستبدت بهم فيوض من أسئلة تلقائية نحو: ماذا يقصد المتصوفة بقولهم هذا؟، أحق ما يدعونه؟ أينالهم من الله هذا الفضل العظيم؟ فما الفرق إذن بين الصوفي وبين النبي؟ أو بين الصوفي الذي يصل إلى درجة ما يسمونه القطب وبين الله سبحانه وتعالى؟ وقد علل الكثير من الباحثين ومنهم **حسين جمعة** هذه الحيرة بخصوصية لغة المتصوفة التي يعبرون من خلالها عن مشاعرهم، وعما يلوح على مخاييلهم من خواطر وتصورات، لا يستسيغها غيرهم، ولما كانت اللغة في وظيفتها العامة والخاصة هي أداة التواصل، كانت لغة المتصوفة ذات طبيعة انتخابية تتمثل في غرابة معجمها، وشوارد رموزها، فكأنها بنيت على اغتصاب أنساق الأوضاع اللغوية السائدة، ثم راحت تعيد تشكيلها بما يتواءم ورؤاها الميتافيزيقية من جهة، وإشراك المتلقي سجين الأوضاع اللغوية التقليدية، والطامح إلى سلوك التصوف والتجرد في لذة الفتوحات القدسية، والفيوض الربانية من جهة أخرى، فهي لغة حدسية تصورية تنحت مصطلحاتها من وظيفتها.

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي: التصوف في الإسلام وأعلامه، دار الوفاء – بيروت، ط1، 2002، ص8.

كذلك هي لغة المتصوفة التي اخترعوها، فهي على رقتها، وسهولتها وتنوعها، ذات دلالة اشتقاقية خاصة، ولقد حصرها الشعراء المتصوفة في مستويين أساسيين هما: **الإشارة أو التلويح**، فهذه اللغة العامرة بالدلالات المكتنزة بالمعاني، هي التي تعارف عليها المتصوفة، فخصوصيتها تنأى بنفسها كثيرا عن ما يعتقده البعض في كونها وليدة ظروف اجتماعية واقتصادية وسياسية قاهرة. وبشكل عام فإن **الشعر الصوفي** شكل نصا لغويا ودلاليا خاصا في الأدب العربي، خرج باللغة مما ألفته إلى مستوى جديد، ثري بالدلالات

و الإيحاءات مما سمح للباحثين والدارسين أن يتوجهوا بالبحث فيه مستعينين في ذلك بشتى المناهج و الإجراءات التي تمكنهم من سبر أغوارهم.

لقد مثل ابن الفارض وغيره من الشعراء البارزين أمثال **رابعة العدوية، والحلاج، وابن العربي**، و غيرهم علامات أدبية لدى كل من تأثر بهم، حيث أثارت مجموع المتلقين على اختلاف مواقفهم منهم بالتداول لها شارحين أحيانا، وناقدين أحيانا أخرى، بين سطحية الفهم وعمقه، أو قبول المحتوى الأدبي و غير الأدبي ورفضه.

انطلاقا من ذلك وجدنا أن الدراسات النقدية باختلاف اتجاهاتها سياقية كانت أو نسقية، أدت دورا هاما في إبراز جمالية أشعارهم. وأن الاختيار دائما من الأمور الصعبة، التي تشق على النفس، حيث التردد و الإقبال، وتارة الخوف والقلق، وأحيانا الجرأة والتهور في أحيان أخرى، وما ذلك إلا أننا خلقنا من ضعف، وبالتالي دائما نحن بحاجة إلى توفيق الله وحفظه.

ولعل أبرز ما يمتاز به الشعر الصوفي هو تعدد أغراضه، والقدرة على التعبير عن الصور الذهنية بواسطة تخيّر جميل اللفظ، وصحيح المعنى، لتجسيد الأفكار لهذا عُنِيَ الشعر الصوفي ولا يزال مثار اهتمام الكثير من الباحثين. فاختلفت آراؤهم واتجاهاتهم حوله، وهذا ما أثار فينا التساؤل التالي: ما مفهوم كل من الشعر و التصوف؟ ما هي سيماته وأهم خصائصه؟ وما العلاقة بينهما؟.

المبحث الأول: مفهوم الشعر:

يعد الشعر أقرب الأشكال التعبيرية للنفس الإنسانية، فهو يعبر عن لحظة شعورية متميّزة، وهو الصورة التي تبرز حقيقة الإنسان كإنسان، وحقيقته كشاعر، " لأن الشاعر لا ينطق بالشعر إلا عندما يشعر نفسه، وبما يحيط به من طبيعة، وكون زاخرين بالجمال والجلال ومملوءين بالأحداث والمناسبات التي تلحّ عليه

و تدفعه إلى نظم الشعر والنطق به"، [1] فهو يستمد الطاقة الإبداعية في هذه الحالة من تجربة شعرية خاصة به، مرتبطة بذاته كإنسان واحتكاكه بوسطه الحياتي. إنّ المشاعر والأحاسيس تمثلان اللبنة الجوهرية في محاولة الشاعر اكتشاف مكنونات الحياة وسبر أغوارها، اعتمادا على التصور والخيال، وتبعا لهذا فلا يمكن أن نتصور شعرا خاليا من عنصر التصوير، أو بمعنى آخر الصورة الشعرية[2]. فهذه الأخيرة ما هي إلا بناء مركب يعبر به الشّاعر عن رؤية خاصّة، سواء لما يحيط به، أو يختلج ذاته من تصوّرات.فإذا أردنا تعريفا للشعر فلا يمكن إيجاد تعريف جامع شامل له، وذلك لتعدد الدراسات المتناولة للشعر ومفهومه، وكذا تعدد الرؤى ووجهات النظر حول هذا المفهوم، ولهذا هناك تعريفات كثيرة ومتباينة له.

ولكي نحدد الشعر الذي جعلناه قصدا في هذا الفصل، وجب علينا أن نميز بين صياغتين شعريتين بين شعر تصوغه **البلاغة واللغة**، وتتحكم في بنائه القواعد الخليلية المعروفة كالصور الشعرية، والأخيلة المرسومة في الأذهان، واللغة المألوفة، والوزن. وشعر تصوغه **التجربة الوجدانية** لأنه نابع منها ووثيق الصلة بالذات المبدعة، ولذلك فهو في طبيعته لا يتوخى الوصف بما هو مألوف في اللغة الواصفة، ولا يرتبط بالموضوع الخارجي، إذ موضوعه مستقر في أعماق نفس الشاعر، وفي الوقت نفسه ليس شعرا تزينه المحسنات، ويحيط به الترنيم [3].

---

[1]- ينظر: سعيد أحمد غراب: شعر المناسبات الدينية ونقد الواقع المعاصر، كفر الشيخ، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2007م، ص 09.

[2]- المرجع نفسه، ص10.

[3]- د. محمد بنعمارة الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع- المدارس- الدار البيضاء، ص 151.

إذن يبدو الفرق واضحا من خلال شاعر صانع ينطلق من **مهارة لغوية** تكون القصيدة فراغا تملؤه اللغة، وبين شاعر ينطلق من وجدانه مستعملا اللغة للكشف عن **تجربته الشعورية** ومداها، وبذلك تصبح القصيدة فراغا يمتلئ بالتجربة، ويشحن بمشاعر المبدع.

يقول في ذلك **محمد بن سلام الجمحي (ت 232ه):** " وفي الشعر مصنوع مفتعل، موضوع كثير، لا خير فيه ولا حجّة في عربيته ولا أدب يستفاد، ولا معنى يستخرج، ولا مثل يضرب ولا مديح رائع، و لا هجاء مقذع، ولا فخر معجب، ولا نسيب مستطرف"[1] بين لنا صاحب كتاب الطبقات في مقولته هاته بأنّ هناك خصائص أخرى للشّعر على غرار ميزتي الوزن والقافية، المعاني) وكيفية توظيفها. لأنّ من خلاله يتم استخلاص المعاني والتماس فيه الحكمة وتذوُّق فيه جميع الأغراض الشعرية (المدح، والهجاء، والرثاء، ...).

ثم إن **الجاحظ (ت 255 ه)** قد تناول مفهوم الشّعر في كتابه البيان والتبيين على أنه: " وسيلة من وسائل البيان، ومعرض من معارض البلاغة، وله ميسم يبقى على الدهر في المدح والهجاء، وله أوزان لابد منها في القصد إليها، فمن جاء كلامه على وزن الشعر ولم يعتمد هو هذا الوزن فليس كلامه بشعر، فقد ورد في القرآن والحديث كلام موزون على أعاريض الشّعر ولكنه لا يسميّ شعرا"[2] من هذا القول يتضح لنا أنّ الشّعر وسيلة يبين بها الشّاعر ما يتأجج في صدره، وأن هذا الكلام الذي يدعى شعرا ليس بكلام عادي، وإنّما عليه أن يعكس بلاغة وفصاحة صاحبه مع احتواء شعره على أوزان وقواف، وإذا خرج عن هدفه المنشود فلا يسمى شعرا.

وقد **عرّف قدامة بن جعفر** الشعر على أنه: " قول موزون مقفى يدل على معنى[3]" وهو هنا يحد الشعر بأربعة عناصر هي: اللفظ والوزن والقافية والمعنى.

ومن كل ما قيل يتضح لنا أنّ الشعر قد حضي بالكثير من الاهتمام من طرف النقاد في بحوثهم النقدية، باعتباره فن أدبي تتوفر فيه خصائص فنية ذاتية، تشترط فيه الدقة والإصابة وحسن القصد. وهذا ما يجعله أعظم شأنا وأرقى منزلة في مقياس الرؤية النقدية عند العرب، ولا تزال الدراسات تدور حوله حتى اليوم.

---

[1]- إبراهيم حمادة: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر – القاهرة، 1967، ص 112.

[2]- الجاحظ: البيان والتبيين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج1، ط1، 1191 ه، ص11.

[3]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط1، 1302 ه، ص 02.

1- تعريف التصوف:

الدلالة اللغوية:

التّصوف في أصله اللّغوي مشتق من الكلمة "صوف"، الصوف للضأن وما أشبهه، الصّوف للغنم كالشّعرِ للمعز والوبر للإبل، والجمع أصواف والصوف كل من أوّلى شيئاً من عمل البيت وصاف عنّا شرّه يصوف، عدل" [1].

والصوف للشاة، والصّوفة أخصّ، منه ويقال أخذت بصوف رقبته.. قال بن الأعرابي أي بجلد رقبته [2].

الصّفة: الضلة – البهو الواسع العالي السقف – مكان مظلّل في مسجد المدينة كان يأوي إليه فقراء المهاجرين، ويرعاهم الرّسول – صلّى الله عليه وسلم - وهم أصحاب الصُّفّة [3].

فقد جاء في لسان العرب أن(صوفة أبو حي من مضر وهو الغوث بن مر بن أد بن طابخة بن إلياس بن مضر، كان لا يعيش لأمه ولد، فنذرت لئن عاش لها ولد، لتربطن برأسه صوفة، ولتربطنه في الكعبة الشريفة، و كان ممن يخدمون الكعبة في الجاهلية ويجيزون الحاجّ، أي يفيضون بهم. ابن سيدة. وصوفة حي من تميم وكانوا يجيزون الحاج في الجاهلية من منى، فيكون أول من يدفع. يقال في الحج: أجيزي صوفة، فإذا أجازت، قيل: أجيزي خِندِفُ، فإذا أجازت أذن للناس كلهم في الإجازة، وهي الإفاضة[4].

وتصوّف: تنسك أو ادعاه [5].

والتّصوّف طريقة سلوكيّة قوامها التّقشف والتّحلي بالفضائل، لتزكو النفس وتسمو الروح[6].

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، المجلس الخامس، الجزء، 28 دار المعارف، القاهرة، طبعة جديدة محققة – 119م، ص 25.

[2]- اسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح، تاج اللغة، وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، الجزء الرابع، دار العلم للملايين بيروت الطبعة الثانية 1979م، ص 77.

[3]- مشترك مجمع اللغة العربية، (شوقي ضيف، شعبان عبد العاطي عطية، أحمد حامد حسين، جمال مراد، عبد العزيز النجار)المعجم الوسيط، مصر، ط4، 2001، ص517

[4]- ابن منظور: لسان العرب، مادة "صوف"،479/7.

[5]- محمد مرتضى: الحسين الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد الكريم العرباوي، الجزء الثالث، الكويت، طبعة ثانية 1987م، ص 42.

[6]- أبي القاسم عبد الكريم بن هوزان القشيري: الرسالة القشيرية، وضع حواشية خليل المنصور، دار الكتب العلمية، لبنان، دت، ص 3

وتعرض **الزمخشري** أثناء شرحه لمعنى التصوف لهذا المذهب، غير أنه لم يصل بشكل قاطع إلى تحديد تسمية هذه القبيلة في الجاهلية، فهي **آل صوفة** مرة، و**آل صوفان أو صفوان** مرة أخرى. كما نسب الصوفية مرة إلى هذه القبيلة ومرة أخرى إلى أهل الصفة [1] غير أن هذا الوجه مستبعد – في نظرنا – ؛ لأن آل صوفة أو آل صوفان قد ذهبوا بذهاب عصر الجاهلية. وقد تسمى هؤلاء العباد والزهاد في الإسلام باسم الصوفية، وقبلوا هذا الاسم، ولا يعقل أنهم قبلوا الانتساب إلى أقوام جاهليين، ولو على سبيل التشبيه.

لقد تعددت مفاهيم التصوف، وتباينت حسب المواقف والأزمنة خاصة من ناحية اشتقاقه اللغوي، الذي كان مثار تساؤلات كثيرة. فالبعض حاول أن يتوصل إلى جذوره العميقة حسب الصحابة والتابعين، والبعض الآخر حاول أن يوصل بينه وبين معطيات الفلسفة الإسلامية، وما صاحبها من مؤثرات أجنبية متعددة.

يرى **عبد القاهر الجيلاني**" أن التصوف مشتق من الصفاء أو من لبس الصوف وهذا شيء لا يجيء بتغير الخرقة، وتصغير الوجوه، وجمع الأكتاف، ولقلقة الألسن بحكايات الصالحين، وتحريك الأصابع بالتسبيح والتهليل، وإنّما يجيء بالصدق في طلب الحق من الله عز وجلّ، والزهد في الدنيا، وإخراج الخلق من القلوب، وتجرده عما سوى مولاه عز وجلّ."[2]

في حين نجد **أبو نعيم الأصبهاني** " ناقش جذور كلمة التصوف فأشار إلى الصوفانية التي هي بقلة، فأشار إلى اجتراء القوم بما توجه الله عز وجلّ، بصنعه ومنّ عليهم غير تكلف بخلقه .كما أشار إلى صوفة التي هي قبيلة، وإلى اختيارهم لبس الصوف[3]، "أو من صوفة وهو اسم حي بن تميم وآل صوفّان الذين كانوا يجيزون الحجاج من عرفات" [4] أو من صوفة صوفة القفا " وهي الثابتة في متأخره، أو من الصوف المعروف على ظهر الظأن"[5].

---

[1]– ينظر الزمخشري: جار الله أبو القاسم محمد بن عمر: أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت لبنان، (د ت)، مادة (ص وف)، ص26.

[2]– قيس كاظم الجنابي: التصوف الإسلامي في اتجاهاته الأدبية، مكتبة الثقافة الدينية، ط2006، ص10.

[3]– المصدر نفسه، ص 11.

[4]– الخليل ابن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان، ط1 ، 2003 ص423 .

[5]– المصدر نفسه ص425.

وعرفه **ابن خلدون** بقوله: "هذا العلم من العلوم الشرعية الحادثة، وأصله عن طريقة هؤلاء القدم لم تزل عند أهل الأمة وكبارها من الصحابة التابعين، طريق الحق والهداية وأصلها العكوف على العبادة، والانقطاع إلى الله تعالى والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها "[1]

كما نجد **ابن خلدون** يدلّ برأيه في أصل اشتقاق كلمة **التصوف** بقوله: " والأظهر أن قيل الاشتقاق أنّه من الصوف، وهم في الغالب مختصون بلبسه لما كانوا عليه من مخالفة الناس، في لبس الثياب إلى لبس الصوف" [2].

ولعلّ أكمل تعريف أورده الإمام **الجنيد (ت 297ه)** من أعلام الصوفية قوله: "التصوف تصفية القلب عن مواقفه البريّة، ومفارقة الأخلاق الطبيعية، وإخماد الصفات الحقيقية واستعمال ما هو أولى على السرمدية، والنصح لجميع الأمة والوفاء لله على الحقيقة واتباع رسول (ص) في الشريعة."[3]

الدلالة الاصطلاحية:

يعرّفه الغزالي (ت56 ه) بقوله: " أنّ التصوف هو تجرد القلب لله تعالى واستحقار ما سوى الله وحاصله يرجع إلى عمل القلب والجوارح منهما فسد العمل فات الأصل."[4]

و **يقول أبو بكر الشيلى** (ت283 ه): " هو تسليم تصفية القلوب لعلام الغيوب."[5]

و سئل **أبو الحسن النوري** (ت395 ه) عن التصوف قال: "ترك حظ النفس."[6]

كما يرى **ابن خلدون** (ت598 ه): " أنّ التصوف سلوك خاص معنى برياضة النفس ومجاهدة الطبع بردّه عن الأخلاق الرذيلة، وحمله على الأخلاق الجميلة. في الزهد والحلم،

---

[1]- عبد الرحمان ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ص356 -357.

[2]- المصدر نفسه، ص357 .

[3]- قيس كاظم الجنابي، التصوف الإسلامي في اتجاهاته الأدبية، ص 10.

[4]- المرجع نفسه، ص11.

[5]- المرجع نفسه، ص09 .

[6]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والصبر والإخلاص والصدق...إلى نحو ذلك من الخصال الحسنة التي تكسب المدائح في الدنيا والثواب في الآخرة."[1]

وفي مجمل ما قيل عن التصوف وجذور اشتقاقه بين تباين الآراء واتفاقها يقول محمد عبد المنعم خفاجي: "أنّ التصوف فكر إسلامي نشأ مع الإسلام وبدأ بحركة الزهد ثم تطور إلى فكرة التصوف، فالإسلام والقرآن هما المنبع الأول **للتصوف**[2]"

وعرفه أبو الحسن الشاذلي في كتاب الأدب الصوفي في المغرب والأندلس في عهد الموحدين: " التصوف تدريب النفس على العبودية، وردها لأحكام الربوبية"، وقد أنشد بعض المتصوفة كما ورد في تحفة الإخوان ص 08

ليس التصوف لبس الصوف ترقعه ** ولا بكاؤك إن غنّى المغنونا
ولا صياح ولا رقص ولا طـــرب ** ولا تغاش كأن قد صرت مجنونا
بل التصوف أن تصفو بلا كـــدر ** وتتبع الحق والقرآن والدينا
و أن ترى خاشعا لله مكتئـــــبا ** على ذنوبك طول الدهر محزونا

فيما يرى بعض الباحثين: " أنّ ظهور التصوف اقترن في كل مراحل التاريخ بالضعف، وعند التأمل نرى الروحانيات لا تكثر إلاّ في الأمم القوية، فتوغل في الماديات وتحرص على امتلاك ما فوق الأرض من أصول المنافع، ومثل الأمم في ذلك مثل الأفراد فالرجل في دور العافية والشباب، تكن أطماعه في الأغلب مادية، فيبني المنازل، وينظم المزارع، والمتاجر والمصانع، وفي دور الضعف والشيخوخة يقف موقف المتأمل فيما كان وما سيكون، ويتحوّل من قوة روحية يستر بها الضعف الذي رمته به أحداث الزمان"[3] ويكون التصوف بذلك ظاهرة عامية في كل المجتمعات الإنسانية اقتضتها طبيعة الحياة فيها، وهي ضرورية لهذه الأمم كأمم، وليست كأفراد كون هذه الأمم في طبيعتها تسعى إلى إكمال مطالب الروح والمعرفة.

---

[1]-قيس كاظم الجنابي، التصوف الإسلامي في اتجاهاته الأدبية، ص 10.

[2]- محمد عبد المنعم الخفاجي: التصوف في الإسلام وأعلامه، دار الوفاء لدنيا الطباعة والشعر، ط1 ، 2002، ص8.

[3]- عبد المنعم عبد الحكيم حسان: التصوف الشعري العربي, نشأته تطوره في آخر القرن3ه مكتبة الآداب، كلية العلوم، جامعة القاهرة، ط1، ص19.

أما فيما يخص المجتمع الإسلامي فنستطيع أن نقول: " أن نشأة التصوف فيه لم تكن هدفا بقدر ما كانت نتيجة حاصلة لما أحدثه مجيء الإسلام من تغيرات وتطورات، التي شملت الساحة الروحية، فأضافت عليها طابعا جديدا ينطلق من صميم التغيرات السياسية، الاجتماعية، الاقتصادية والدينية (الروحية الثقافية).[1]

لقد عاش المجتمع الإسلامي في عهد **الخليفة عثمان بن عفان** تقلبات، وذلك إثر حركات التحرر والفتح، مما نتج عليها فوارق طبقية بين الأغنياء والفقراء، وبالذات بروز سلطة قريش حتى قال **سعيد ابن العاص** عن العراق: " إنّما السود بستان قريش" [2] وهو ما هيّأ لصعود طبقة كانت تعيش حالة فقر مدقع إلى غنى فاحش. وفي عهد علي ابن طالب تفاقم الصراع بين المسلمين وباتوا في شقاق مدمّر بين **علي، معاوية، الخوارج**، مما أحدث ردّة فعل نفسية خطيرة دفعت بعض الصحابة والتابعين نحو اعتزال كل الفوارق، والميل نحو التقشّف والانطواء والتفويل على التواصل الروحي بين الإنسان ودينه، والاكتفاء بقراءة القرآن الكريم والحديث النّبوي الشريف، واتخاذ الذكر والقص وسيلة للاتصال بين العبد والمعبود. لقد أصبح الزهد سلوكا دينيا واجتماعيا، ضد هذه التحوّلات، وكان رافد لواؤه **الحسن البصري** " كمحدث وفقيه وزاهد، معه حركة الزهد، التي انبثق عنها التصوف فكان ذلك وليد ظروف، وأسباب سياسية، واجتماعية، ودينية، وروحية، فكان أهل السلف يسمّون أهل الدين والعلم بالقراء. ثمّ أحدث اسم الصوفية و الفقراء" [3] فقد كان الفقراء القاعدة الأساسية للزهد، ثمّ عدّ التصوف ثورة روحية عمقتها مؤثرات سياسية، اجتماعية، وثقافية.

"لقد كان الزهد حال قوم رأوا فيه موقفا ذاتيا صرفا أول الأمر، ثمّ أصبح ينمو ويتطوّر باتجاه الإسراف، و التأثر بمؤثرات أجنبية خارجية، كان لها أثر في خروج الزهد عن طابعه الذاتي الخاص، إلى التصوف والتعقيد"[4] فلقد وجد الزاهدون خلال الاضطرابات العامة السياسية وخلال الصراع المذهبي، والفساد الأخلاقي أنفسهم يهربون من زيف الحياة، ويلجأون للورع ويقبلون إلى القرآن والسنة الشريفة، وفي هذه الفترة نشط الداعون إلى الله، يذكرون

---

[1]- ينظر: عبد المنعم عبد الحكيم حسان: التصوف الشعري العربي, نشأته تطوره في آخر القرن3ه ، ص21 .

[2]- قيس كاظم الجنابي، التصوف الإسلامي في اتجاهاته الأدبية، ص 22.

[3]- المرجع نفسه، ص23.

(4)_ المرجع نفسه، ص 23.

الناس بتعاليم الإسلام فيعضونهم ويحذّرونهم، محاولين تطبيق الشريعة الإسلامية قدر المستطاع"[1].

2- مفهوم التصوف:

التّصوف في حقيقته إيثار وتضحية باللّذائذ والشهوات، وإيثار لما يبقى على ما يغني، تضحية بالعاجل وإيثار للآجل، مجاهدة للنّفس ومغالبة لأهوائها .هو نزوع فطري إلى الكمال الإنساني، إلى التماسي والمعرفة عن طريق الكشف ّ الروحي، أو علم اليقين، النّاشئين عن الإلهام الإلهي والنّظر العقلي ّ والرياضة النّفسيّة، وبعض الدلائل الحسيّة. والتّصوف روح لمجموع حقائق الإسلام من عبادة، وإيمان، ويقين، وعرفان، وهو إيثار الحق على رغبات النّفس.

وسئل أحد ّ الصوفيّة عن معنى التّصوف فقال: "معناه أن العبد إذا تحقق بالعبوديّة، واتّصف بشهود حقائق الربوبيّة صفا من كدر البشريّة، فنزل منازل الحقيقةّ، وأخذ مكارم الشريعة، فإن فعل فهو صوفي".

كما يقول **السري:** الصوفي أحد ثلاثة –"واحد لا يطفئ نور ورعه نور معرفته، وواحد لا يتكلم بباطن في علم ينقضه عليه ظاهر من الشرع، وواحد لا تحمله الكرامات على هتك أستار محارم الله"[2].

رغم كثرة التّعريفات التي عرفها التّصوّف، فلابد أن نأخذ معنى التّصوف ّ سنجده أقرب إلى كل المعاني التي أعطيت لهذا العلم من العلوم الإسلاميّة، **فأبو الحسن الشاذلي** عرفه بقوله "التّصوّف تدريب النفس على العبوديّة وردها لأحكام الرّبوبيّة" [3]. ومن التعريفات المختلفة للتّصوف يتضح اتصال التّصوف، باعتباره مجالا للحياة الرّوحية اتصالاً وثيقاً بمختلف العلوم كالأخلاق، والنفس، والفلسفة، والاجتماع. وكان للجانب الأخلاقي في تعريف التّصوف، النّصيب الأكبر من اهتمام ّالمتصوفة وغيرهم من الباحثين، وقد شاع

(1)_ سراج الدين محمد: الزهد والتصوف في الشعر العربي، دار الراتب الجامعة دط، ص2

(2)_ ينظر د. محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، دار الغريب للطباعة، ص 33.

(3)_ نور الهدى الكتاني: الأدب الصوفي في المغرب والأندلس في عهد الموحدين، دار الكتب العلمية – بيروت ط، 2008ص8

هذا الاتجاه في الشرق والغرب قديماً وحديثاً، حتى وصف التّصوف بأنّه علم للأخلاق، وقد أضاف البعض بأنّه أيضاً علم للنفس، إذ هو أشد ما يكون لمعرفي النّفس التي تصدر عنها الأخلاق، وذلك أن ارتباط التّصوف بالمعرفة والمشاهدة ورؤية القلب وانفتاح البصيرة، جعله ذا علاقة وثيقة بالتجربة النّفسيّة، فالتّصوف ّ هو علم الرّياضات النّفسيّة والمواجيد القلبية [1] والأحكام الباطنية حتّى أطلق البعض على الصّوفيّة أطباء النفوس ومرشدي الأخلاق.

إن موضوع التصوف من الموضوعات الهامة التي تتطلب جهدا كبيرا للفصل بين كل ما فيه من مصطلحات ومفاهيم باعتبار حقيقته إيثار وتضحية[2]، فالتضحية بكل ملذات الحياة ومتعها، والإيثار بما هو باق على ما هو فان، أي تضحية بالعاجل الدنيوي وإيثار لكل ما هو مؤجل أخروي، وذلك بواسطة مجاهدة النفس ومغالبة الأهواء. وهو بذاته ثمرة كبرى في المعارف الإسلامية، وروح لمجموع حقائق الإسلام من عبادة وإيمان ويقين وعرفان، إذ تطورت دائرته بتقدم الزمن من ظاهرة فردية بين الإنسان وربه إلى ظاهرة اجتماعية كثر رجالها وأتباعها[3].

ولقد عرّف أحد علماء التصوف وهو **معروف الكرخي** (ت 200 ه) بأنّ: " التصوف هو الأخذ بالحقائق واليأس ممّا في أيدي الخلائق"[4]. فهو يشير إلى أنّ التصوّف معرفة لحقائق الأشياء وجواهرها، وعدم الإقناع بما تمدُّه ظواهرها هذا من جانب، ومن جانب آخر يشير إلى مقام الزّهد الذي هو التخلّي عمّا في أيدي الناس من أملاك رغبة في الله تعالى.

كما يرى **أحمد الجريري** (304ه) بأنّ التّصوّف فيه مراقبة الأحوال، ووجوب التزام الأدب، في حين نجد **أبا بكر الشيلي** (ت 334ه) يرى أنّ" التصوف هو ضبط للحواس ومراعاة للأنفاس"[5] من خلال هذا يتضح لنا بأن التصوّف ينطلق من حال المراقبة التي بها يستطيع العبد من القيام بأعماله على أكمل وجه وكما يريد أن تكون، حال المراقبة مستفاد من الإحسان في قوله **صلى الله عليه وسلم**: "الإحسان أن تعبد الله كأنّك تراه، فإن لم تكن تراه

---

[1]- منال عبد المنعم جاد الله التصوف في مصر والمغرب، ص11

[2]- ينظر: عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، ص 33

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص33.

[4]- أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، جامعة آل بيت الأردن، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ص 12.

[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص13.

فإنّه يراك". وللإشارة أيضا، كان **للأمير عبد القادر الجزائري** رأيه في التّصوّف فهو يعرفه بأنه "جهاد النفس في سبيل الله، أي لأجل معرفة الله، وإدخال النفس تحت الأوامر الإلهية والاطمئنان والإذعان لأحكام الرّبوبية لا شيء أخر في سبيل معرفة الله"[1] وما يفهم منه أن يكون جهاد النّفس في سبيل معرفة الله عن طريق العبادة الخالصة له والحضور الدّائم معه.

وأوجز ما يمكن قوله عن التصوف نجده في تعريف **محمد مرتاض** الذي يقول: " أن التصوّف هو الوصول إلى الله الحق، وليس مجرد الوصول إلى مقام ما "[2] بمعنى أن التصوف هو ابتغاء وجه الله ومرضاته وحده دون الالتفات إلى غير ذلك. لن يكون من المماراة منذ الوهلة الأولى القول بأن تقصي حيثيات التصوف، والنفوذ عبر مساربه بغية الوصول إلى نواته المصطلحية والمفهومية أمر أهون من الشعرية أقلها في تجاوزه إشكالية تعدد المصطلحات، لكن بعض التأمل في التصوف، يجعل الشعور بحركة مواراة يشوبها طابع التوتر يطرح أسئلته التي تطرحها إشكالية المصطلح/ المفهوم تتسرب من عديد الثنائيات الضدية: الحضور/ الغياب، المركزية/ التشتت...، خاصة مع شساعة الفترة الزمنية التي يمتد عليها التصوف، إضافة إلى التحاقه بالركب السائر تحت لواء التقليد/ الحداثة. فما التصوف في أصله واشتقاقه ومدلوله؟ وما إرهاصات هذا المدلول؟.

بادئ ذي بدء يمكننا الإقرار أن مصطلح "التصوف" المستهلك الوحيد والمستعاض به عن غيره في هذا الحقل، ما هو إلا مؤشر عن أنموذجيته الاصطلاحية الشكلية، في حين يبقى جوهره ليس ببراء من معاناته التباين، والاضطراب الاشتقاقي وهذا ما استلزم تلخيص أشهر ما قيل فيه مما ذهب إليه عبد العزيز القصير في[3]:

- أنه مشتق من لبس الصوف.
- أنه مشتق من الصفاء.

---

[1]- فؤاد صالح السيد: الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1985 م، ص 115.

[2]- محمد مرتاض: التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، 2009م، ص 12.

(3)_ - أحمد بن عبد العزيز القصير: عقيدة الصوفية، ، مكتبة الرشد ناشرون، المملكة العربية السعودية، 2003، ط1ص97-98.

- أنه مشتق من صوفة، وهو رجل كان ينفرد في الجاهلية لعبادة الله عند البيت الحرام، واسمه الغوث بن مرد بن أد ثم تبعه ولده من بعده، فكان يقال لهم بنو صوفة.
- أنه مشتق من الصفة، وهي موضع مضلل ملحق بمسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم، كان يأوي إليه فقراء المهاجرين، فادعى بعض الصوفية الانتساب إليهم.
- أنه مشتق من الصف، حيث يرى الصوفية أنهم يقفون في الصف الأول بين يدي الله.
- أنه مشتق من الصوفانة، وهي بقلة تنبت في البراري يزعم الصوفية أنها قوتهم في حال سياحتهم.

لعل ما يلاحظ على هذه الاحتمالات حملها لمعان متعلقة بالمظهر والجوهر؛ أي من حيث تميز الصوفي عن غيره، تارة بلبس الصوف واتخاذ الصوفانة قوتا، وتارة أخرى بالتطرف في العبادة والتزام المسجد والصفاء والتطهر.

المبحث الثاني نشأته، وأبرز سيماته

1- نشأته

للتّحدث عن نشأة التّصوف، جدير بنا أن نفرق بين التّصوف كفكرة والتصوف كمضمون، وبين التّصوف كظاهرة عامة، إذ أنّ التّصوف كفكرة نشأت مع الإنسان والاستدلال على هذا لا يتأتّى بالاستناد إلى نصوص، لأنّ نشأة الإنسان كانت قبل الكتابة والتّسجيل، ولكن من البديهي أن الإنسان منذ نشأته يتطلع إلى معرفة الغيب وإلى استشراف عالم ما وراء الطّبيعة. وبل إلى الاتصال بهذا العالم عن طريق الوسيلة الصحيحة لهذا الاتصال.

وقد كان رسول الله محمد – صلى الله عليه وسلم – يلجأ إلى العزلة والخلوة والتأمل في الكون فإذا ما قارنّا كل ذلك بحياة الصّوفيّة نجد أن حياتهم هي اهتداء بحياة الرسول صلى الله عليه وسلم، وما ننتمي إليه من كشف للحقائق ومعرفة الدقائق إلى مصدرها الأول وهي الحياة الرّوحية الخاصة التي كان يحياها رسول الله - صلى الله عليه وسلم – والتي تجرد فيها من كل شيء فانكشف له فيها وجه الحق في كل شيء.

أما التّصوّف كظاهرة عامة فقد ظهر بصورة ملموسة في أواخر القرن الثّاني الهجريّ واستمر في النّمو والانتشار خلال القرن الثّالث ّ الهجري .والظّروف السّياسيّة التي كانت وراء نشأة التّصوّف، فهي اتّساع رقعة الدّول الإسلاميّة ودخول كثير من العادات والتّقاليد الغربيّة إلى الإسلام، وتخلي المسلمين تدريجيّاً عن كثير من أمور ّ الدين، والتّكاسل عن أداء الفرائض

والعبادات مع الإقبال على الملذّات والترف والنّعيم، مما كان له أكبر الأثر على وجود تفاوت كبير بين طبقات الأمة، تفاوت بين الغني والفقير وبين الحكّام والرعيّة نتج عنه شعور أفراد الشعب بفارق فيما بينهم وبين حكامهم خاصة، حين أصبحت الخلافة وراثية محصورة في أسرة واحد، وقد أدى ذلك إلى انبعاث دعوة تدعو إلى محبة الله بكل ما تحمله من معنى وتذكر بعذاب القبر وعذاب الآخرة، فظهرت طائفة زاهدة متبتّلة متفقهة كرد فعل للترف والنّعيم والبذخ بالذي سلا في ذلك الوقت.[1]

ومن الظّروف السياسيّة أيضاً الفتنة الداخلية التي بدأت مع مقتل الخليفة عثمان بن عفان، لذلك فاضطراب الأحوال السياسيّة في ذلك العصر كان من نشأته إيثار بعض المسلمين لحياة العزلة والعبادة تورعاً وابتعاداً عن الانغماس في الفتنة السياسيّة، وذلك بالإضافة إلى أن حياة المسلمين الاجتماعية في بعض العصور خاصة في العصر الأموي، أضافت تغيير كبير عما كانت عليه في عهد الرسول – صلى الله عليه وسلم – وعهد الخلفاء الراشدين، فقد فتح المسلون بلداناً كثيرة وغنموا من وراء هذا الفتح غنائم كثيرة فبدأ الثّراء يظهر في المجتمع الإسلامي مقترنا بحياة الترف وما سيتبعه من انحرافات، ومن هنا وجد بعض المسلمين الأتقياء أن من واجبهم دعوة النّاس إلى الزهد والورع وعدم الانغماس في الشهوات ومن أمثلة الدعاة الصحابي: " أبو ذر الغفاري " لذي انتقد حياة الأمويين المترفة وأساليبهم في الحكم. وممّا تقدم ذكره يتّضح دور العوامل السياسيّة والاجتماعيّة في ظهور الغرة الصوفيّة، فقد كانت هذه العوامل دافعاً قويّاً لفرار بعض المسلمين بدينهم للتعبّد في عزلة عن النّاس.

وفي ضوء كل هذا يتبين لنا أن نشأة التّصوف كانت جراء تأثير عوامل عديدة ترجع إلى الظّروف البيئية والاجتماعيّة والسياسيّة والاقتصادية التي أهلت لنشوئه وتطوره.

2- أبرز سمات التّصوّف

من بين أهم صفات التّصوّف ما يأتي:

- ✓ الإخلاص وطهارة القلب، قال الله تعالى ﴿ **مخلِصين لَهُ الدين حُنَفاء** ﴾سورة البينة الآية 5).
- ✓ الكرامة المعنوية –الخشية من الله – قال تعالى ﴿ **ومن الناس والدواب والأنعام مختلف ألوانه وكذلك إنما يَخشى اللهَ من عِبَادِهِ الْعُلماء إن الله عزيز غفور.**﴾ سورة فاطر (الآية 28).

---

[1]- منال عبد المنعم جاد الله: التصوف في مصر والمغرب – ص 120-

✓ الخشوع لله – قال تعالى ﴿ **وإن من أهل الكتاب لمن يؤمن بالله وما أنزل إليكم وما أنزل إليهم الخاشِعين لِلهِ.**﴾ سورة آل عمران (الآية. 199)

✓ والتواضع للمخلوقات ﴿ **ولا تحزن عليم واخفِض جَناحك لِلْمُؤمنِين.**﴾ سورة الحجر (الآية 88).

✓ حسن الخلق – قال الله تعالى ﴿: **فَبِما رحمةٍ مِن اللهِ لِنْت لهم.**﴾ آل عمران (الآية 159).

✓ كذلك الزّهد في الحياة.

المبحث الثالث مراتب التصوف:

1- **وللتّصوّف مراتب** تتجلى في ثلاث درجات

- **الأوّلى:** هي درجة المريد الطالب كما أنّه أوّل خطوة في التّصوّف، وصاحبها صاحب وقت مجد في العبادة لطلب مراده، ومقامه المجاهدة وتجرع المرارات، ولذا قيل أوّلا التّصوّف علم.

- **الثانية:** هي وسط التّصوّف وتسمي درجة المتوسّط السّالك ومنهّلها صاحب حال وتلوين لانتقاله كل آونة من حال إلى حال ومن درجة إلى درجة، وهو مطالب بآداب المواد ومراعاة الصّدق في الأحوال واستعمال الأدب وفناء النفس في العبادات، وتلك الدّرجة معبر عنها بأن أوسط التّصوف عمل.

- **والثّالثة:** وهي أعلى درجات التّصوّف ومنتهى أعمال الصّوفيّة، وتسمى درجة المنتهى وصاحبها ذو نفس وهمّة وفضل، قد جاوز المقامات وصار في محل التمكين لا تؤثر فيه الأهوال ومقامه الصحو والإجابة للحق، استوت في حقّه الشّدة والرّخاء والمنع والعطاء، باطنه مع الحق وظاهره مع الخلق فمن بلغ تلك الدّرجة فقد بلغ الكمال وصار من أهل القرب والمكاشّفات، وقد قيل: **نهاية التّصوف موهبة من الله**[1] ومن ذلك كلّه نعرف أن التّصوّف مرماه طهارة القلب والتّوبة إلى الله، ومحبّة الأنبياء وهم الذين قال الله فيهم ﴿ **إن الذين قَالُوا ربنَا اللهُ ثُم استَقاموا تتنزلُ عَليْهِم الْمَلائِكةُ أَلا تَخافُوا وَلا تَحزَنُوا وأَبْشُروا بِالْجنة التِي كُنْتُم تُوعدون، نَحن ّ أولياؤُكْم فِي الْحياةِ الدّنيَا وفِي الآخَرةِ ولكم فيها ما تشتهي أنفسكم ولكم فيها ما تدعون**﴾ سورة فصلت الآية(30-31).

[1]- د. محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، دار الغريب للطباعة القاهرة، دت، ص 18- 19

وينقسم التّصوف الإسلامي إلى قسمين: قسم يتعلق **بالتّربية وتهذيب الروح** ونبل الخلق والتّحلي بالفضائل والكمالات الأدبية، وهو ما اصطلح على تسميته بعلم المعاملة. وقسم يتعلق بالرياضة الرّوحية والعبادة والمحبة وما ينطوي تحت العبادة والمحبة من نور وإشراق وإلهام وفيض، وهو قسم العبادة والفيض والمحبة، فأوّل شروطه معرفة الكتاب والسّنة معرفة عليا ويسمى بالطريق وينقسم إلى **أربع مراحل:**

- **الأولى:** مرحلة العمل الظّاهر، أي مرحلة العبادة والإعراض عن الدّنيا وزخرفها وزينتها والزّهد في شهواتها وأهوائها، والإنفراد والعكوف على الذكر والاستغفار مع تأدية الفرائض والنوافل والتطوعات.
- **الثانية:** مرحلة العمل الباطني أو المراقبة الدّاخلية، بتزكية الأخلاق، وتطهير القلب.
- **الثّالثة:** مرحلة الرياضة والمجاهدة التي يقول فيها الرسول صلوات الله وسلامه عليه: " **رجعنا من الجهاد الأصغر إلى الجهاد الأكبر**"، وبتلك المجاهدة العظمى يقوى سلطان الروح، وتتحلل النفس من الأدران الأرضية فتسمو وتزكو وتصفو صفاء ربّانيا.
- **الرابعة:** فهي مرحلة الفناء الكامل، وصول النفس إلى مرتبة شهود الحق بالحق وانكشاف ووضوح في رؤية العوالم الخفية [1].

وقد اتفق كل من توفيق الطويل والتفتازاني وغيرهم على أن أهم **خصائص التّصوف** تندرج تحت **خمس عناصر هي:**

2- خصائص التّصوف

- الترقي الأخلاقي.
- الفناء في الحقيقة المطلقة.
- العرفان الذوقي المباشر.
- الطمأنينة والسعادة.
- الرمزيّة في التّعبير.
- ويمكن أن نضيف إلى هذه العناصر، عنصرين جوهريين مميّزين لهما أهمّية كبيرة لإلقاء الضوء على التّصوف وهما:
- الإرادة: هي أول منزلة القاصدين وبدء طريق السالكين.

[1]- د. محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، ص 20-21.

- الحب الرّوحي: هو أساس جوهري في طريق الصّوفيّة.

3- علاقة الشعر بالتصوف:

لقد اتسم الشعر العربي عبر مسيرته بالعديد من الظَّواهر الفنية، والتي ساهمت بلا شك في تجديد مضامينه وإثرائها، ومن أهم هذه الظَّواهر التصوف الذي يرجع سُّر الاهتمام به لما يجمع بينه وبين الشعر من علاقات وروابط جديّة[1]. فالشعر والتصوف حقلان متقاربان في عالم معرفي واحد، هو عالم الروح المتخفي وراء عالم الواقع، إنهما يصدران عن روحية للعالم، فهما يتفقان في الأسلوب أي في الصورة والإيقاع واللغة، ومن هنا أردنا البحث عن العناصر المشتركة بينهما ومواطن الالتقاء. لقد أكدت الدراسات المعاصرة على الصلات الوثيقة بين الشعر والتصوف، واعتبر الدارسون أن الشعر العربي المعاصر ارتبط بالموروث الصوفي واسترفد منه، وارجعوا أسباب ذلك إلى أمور شتى:

1- تشابه تجربة الشاعر المعاصر بتجربة الصوفي حيث يسعى كلاهما إلى الاندماج في الكون والاتحاد بإيقاع العالم الخفي.

2- إن الشاعر المعاصر يماثل في طريقة تعبيره طريقة تعبير الصوفي، هما معا يميلان إلى اللغة التي تكتفي بالإيحاء والتلويح وتتجنب الوضوح، والشاعر والصوفي يستخدمان الرمز.

3- الشاعر المعاصر والصوفي ينكبان على المجرد والمطلق والمعنوي يجعل منهما كائنين ينشدان الحرية في أرقى معارجها، فكما يتجنب الصوفي سلطة الواقع والعقل والحس يتجنبها الشاعر المعاصر [2]، التي تربطه بمختلف المعارف علاقات وطيدّة، فالباحث عاطف جودة نصر يرى أنَّه: «هناك وشائج قربى تجمع بين التصوف والفن، بشكل عام وبينه وبين الشعر بشكل خاص، هذه الوشائج تتمثل في أن كليهما يحيل إلى العاطفة والوجدان» [3]. إذن فالتصوف والشعر كلا هما ينتميان إلى نسق واحد. مثلا:

- التجربة الصوفية والتجربة الشعرية على حدّ سواء هما في حقيقتهما تجربة حياتية

---

[1]- ينظر: سعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشّعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، 1429هـ2008-، ط م، 2 ص137.

[2]- د. محمد بن عمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع- المدارس- الدار البيضاء، ص 159.

[3]- ينظر: عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، الإسكندرية,ط1، 1983م، ص53

ونفسية شعورية، تكشف عن واقع الحياة اليومية، وما تبلور عنها من مشاعر في وجدان الشاعر.

- فالنَّص الصّوفي مثل النَّص الشعري يتميز بصدق التجربة لكونها وليدة معاناة، ذلك لأن الصوفي عاشق ينّفس عن مشاعره بكلمات تتَّسم بالرمزية، التي تفرضها طبيعة المعاني الروحية، فهو لا يعِّبر بلغة العموم، بل يلجأ إلى لغة الخصوص، فالتجربتان (الصوفية والشعرية) مرتبطتان، غير أن الشاعر قد لا يكون متصوفا أو لا يلزمه أن يكون متصوفا، ولكن الصّوفي لا يبعد أن يكون شاعراً[1].

- فالصّوفي هو « شاعر سواء نظم القول أو نثره، فأداة الإدراك عنده هي نفسها وسيلة الشاعر» [2]. فكلا مما يعتمدان على الباطن، مما جعل لغتهما مختلفة عن اللغة العادية، والوسيلة التّشبيهية التي يستخدمها في أداء ما يؤديه هي نفسها وسيلة الشّاعر، و هذا ما يؤكد عدم إختلاف التّجربتين.

أما "علي عشري زايد" يرى أن العلاقة بينهما هي علاقة تشابه وتماثل وحجّته في ذلك أنّ الرابط بين التَّجربة – الشعرية والصوفية- جد وثيق ويكمن هذا الرابط في ميل كل من الشاعر والصوفي إلى الإتحاد بالوجود والامتزاج به، ودليله في ذلك هو أن « المتصوفين والشعراء الكبار أمثال: (رابعة العدوية)، (الحلاج، بن العربي)، (ابن الفارض) وغيرهم، كانوا يستعملون الّشعر في التعبير عن معانيهم والكثير من جوانب تجربتهم الصوفية. فهي لغة الخصوص، لا لغة العموم، لغة المجاز والرمز، لا لغة التصريح والوضوح. فما يعانيه الشاعر خلال عملية تجسيد ما اختمر في ذهنه من تساؤلات وأفكار يشبه ما يقوم به الصوفي في مقاماته وأحواله"[3].

ويأتي علي أحمد سعيد "أدونيس" في مقدمة من قالوا بأن هناك رابطة عضوية بين الشعر والتصوف هذا في نظر محمد مصطفى هدارة وقد بنى رأيه على ما نسبه أدونيس لنفسه، في كتاباته التنظيرية من أنه مؤسس لمرحلة حداثية في الشعر العربي لا صلة لها بما سبق. ورؤية أدونيس لهذه المسألة "يشترط في الشاعر أن يرى ما لا يراه غيره"[4]. أي يتلقى

---

[1]– ينظر: سعيد بوسقطة: الرمز الصّوفي في الشعر العربي المعاصر، ص.137

[2]– إبراهيم محمد منصور (الشعر والتصوف) الأثر الصوفي في الّشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1999م، ص.24

[3]– سعيد بوسقطة، الرمز الصّوفي في الّشعر العربي المعاصر، ص.138

[4]– أدونيس، زمن الشعر، منقحة ومزيدة موضوع: الغموض والوضوح، دار العودة بيروت، ط2، ص 284.

من الغيب ويضيف إلى ذلك قوله في مجلة الآداب في العدد الثالث، آذار، خواطر حول تجربتي الشعرية ص195: "الطريق التي أترسمها وأحاول أن أرسخها في الشعر العربي حدسية إشراقية رؤياوية، وهي تبحث عن الحلول في فيض الحياة وغناها'.

الشعر عند أدونيس عبارة عن رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة والرؤيا عنده: " أن نرى في الكون ما تحجبه عنا الألفة والعادة، أن نكشف وجه العالم المخبوء، أن نكتشف علائق خفية"[1]

يتبين من خلال هذا التعريف أن أدونيس نعت الشعر بالرؤيا، وهذا ما يصدق على التصوف، لأن التجربة الصوفية عمادها كشف المستتر والاستئناس بالغيب دون اللجوء إلى الحواس أو العقل أو المنطق.

إذن أدونيس استخدم مصطلحات الصوفية فالشعر عنده رؤيا وكشف وفتح وأدواته البصيرة وعين القلب والإشراق.

4- مفهوم التجربة الشعرية الصوفية

إن هذه التجربة الشعرية الصوفية في التراث العربي الإسلامي بخاصة، هي مجموعة من التجليات الوجدانية المؤيدة بأطوار روحانية، يسلكها جملة من الشعراء الذين يجتازون مرحلة الزهد، في مراحل تتدرج حتى تبلغ بهم مدارج السالكين الواصلين، وفي إثر ذلك تتداخل العناصر الآتية:

- **الحب الإلهي.**
- **التغني بالذات الإلهية والغناء فيها.**
- **رؤية الجمال المطلق وتجليه في مظاهر الطبيعة والكون.**

وهي العناصر التي اجتمعت حولها تعريفات لا حصر لها ذكرها الأولون ونجملها في قول معروف الكرخي (ت 200 ه)" التصوف الأخذ بالحقائق واليأس مما في أيدي الخلائق "[2] وقد تطور المفهوم الاصطلاحي لهذه التجربة الشعرية الصوفية حين أدخل الباحثون فيها

---

[1]-أدونيس، زمن الشعر، المرجع السابق، ص 9.

[2]- القيشري: الرسالة القيشرية دار الكتاب العربي، بيروت ص26.

معظم صيغ الشعر الغارق في الوجدانية الرامزة فقالوا عن شخصية الشاعر قيس " بطابعها الجنوني إنما كانت خلقا صوفيا خالصا ورمزا للمحب"[1]

وقالوا لعل عبارة "أنا ليلى" تشبه من قريب عبارة الحلّاج " أنا الحق " وقد ذكر ذلك "صاحب اللمع" حيث قال كلاما منسوبا" للشيلي" وهو معدود من صوفية الطبقة الرابعة، وأنه كان يقول لنا في مجلسه " يا قوم هذا مجنون بني عامر كان إذا سئل عن ليلى يقول: أنا ليلى فكان يغيب بليلى عن ليلى حتى يبقي بمشهد ليلى ويغيب عن كل معنى سوى ليلى ويشهد الأشياء كلها بليلى ..."[2] .وقالوا عن الشعراء الراثين الباكين لفقد أعزاء عليهم متصوفة.[3]

ولاح العصر الحديث بتعقيداته الحضارية وبمتغيراته العقيدية والسياسية، والثقافية، ليضيف إلى التصوف مفاهيم لا حصر لها حين صار مفقودا بآراء المفكرين والفلاسفة والدينيين. فالرومانسية لها معان تصوفية منها أنها " جهد للهروب من الواقع وسوداوية عاطفية وتشرف مبهم"[4] والوجودية لها تصوفها الذي يعني السعي نحو الوجود المطلق. والسوريالية لها تصوفها، ذلك لأن السوريالي " يغوص في لا وعيه لمساءلة ذاته مقصيا بذلك آليات العقل ممتلئا بنشوة الفرح الماورائي بعيدا عن عالمه الأرضي احتفاء بالعالم الفني هناك، حيث تنسجم الذات مع عالمها وتسكن إليه في ألفة.[5]

والثوريون الواقعيون لهم صوفيتهم إذ " لما كانت الصوفية هدما كليا وتحطيما كاملا لكل ما يشمل الواقع الإنساني بوصفه ممارسة يومية تخلو من أي تعبير وجداني فقد شملت كل معاني الثورة، والتمرد، والعصيان " [6] ومع هذه المفاهيم وغيرها راح كثير من الدارسين المعاصرين يجعلون من الرائين لحجب الأزمة الآتية متصوفة.

---

[1]- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس ط3، 1983، ص 130.

[2]- أبو نصر السراج: اللمع، 1380 ص. 437

[3]- أنظر زكي مبارك: التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، منشورات المكتبة المصرية ج 1، بيروت ص 2.

[4]- موسوعة المصطلح النقدي: وزارة الثقافة، والإعلام مج1، بغداد 1982ص164.

[5]- عبد القادر قيدوح: الرؤيا والتأويل، ديوان المطبوعات الجامعية ط1 الجزائر، 1994ص 61.

[6]- المرجع نفسه، ص64 .

يقول عز الدين إسماعيل "....ومن خلال الرؤية الشعرية والحلم الواعي، يرى متصوفة عصرنا الواقع الكائن والواقع الممكن، وهو بذلك يخترق حجاب الزمن الآني إلى الزمن المستقبل فيؤدي بالنسبة لعصره دور القديم دور النبوة "[1].

ولقد أدى هذا الدور جملة من الشعراء العرب المعاصرين أنفسهم حين تشبعوا بثقافات فرضت عليهم نوعا من التمرد الرافض لصيغ التراث العربي الإسلامي، التي تحصر التصوف مثلا: في جذر تركيبي بنائي أساسه الإسلام، وإن تداخل مع فلسفات أخرى، وتبعا لهذا فإننا نجد لحركة اليسار في الشعر العربي المعاصر تصوفها، ولحركة اليمين أيضا تصوفها وهكذا.....

5- الشعر والتصوف في الجزائر:

في ظل المفهوم المحدد سلفا، والخاضع للخصوصية الإسلامية نتحدث عن شاعرين نعتقدهما الأساس المشكّل لتجربة التصوف في الشعر الجزائري الحديث. والحديث سيكون وفق ترتيب زماني تصاعدي فرضته حياة هؤلاء الشعراء.

أما أولهم وأكبرهم سنا فهم محمد العيد آل خليفة (1904 1979) صاحب المرجعية العربية الإسلامية التي لم تفارق حياته نشأة وإبداعا منذ ولادته في مدينة عين البيضاء بشرق الجزائر إلى يوم وفاته بمستشفى مدينة باتنة عاصمة الأوراس[2].

لقد عاصر محمد آل خليفة الجزائر بأزمنتها المختلفة التي تشكلت في ظل استدمار فرنسي، تلاه جهاد نوفمبر الذي خلص الجزائريين من الذل والاستعباد، ثم زمن الاستقلال الذي يحمل في طياته تناقضات فكرية وأيديولوجية آلت بالقصيدة الجزائرية إلى التشكل في ظل مذهبيات مختلفة كما آلت "بمحمد العيد آل خليفة" إلى الاحتماء بالإسلام فكرا وفنا.

أما ثانيهما فهو " ياسين بن عبيد" (1958م) شاعر عاصر القصيدة العربية الجزائرية منذ مطلع الثمانيات إلى يومنا هذا، جاءت وفق المعاناة الفكرية والروحية، التي أهلته لأن يكتب قصيدة التصوف الغارقة في عالم الشهود، والتي نعتبرها تجربة خاصة في الشعر

---

[1]-عبد القادر قيدوح: الرؤيا والتأويل، ص 68.

[2]- محمد العيد آل خليفة: شعره إسلامي، مخطوط رسالة ماجستير كلية الآداب جامعة الجزائر، ص 54.

الجزائري المعاصر، هؤلاء الذين كتبا في ظل خصوصيات رؤيوية وهذا هو التقييم الذي نشكل به الخلاصة التمهيدية لقصيدة التصوف في الجزائر.

6- الشعرية الصوفية:

لعل إسناد مصطلحي الشعرية والصوفية إلى بعضهما ينتج بالضرورة محتوى مشتركا، يقوم على تنظيم يؤالف بين مركبين من الأنظمة والمقومات الحية الضرورية غير الكافية لخلق تجربة موحدة، وتنظيم ذهني مبدئيا لتجربتين إحداهما لا يعكسها الشاعر إلا " إذا بلغ درجة التغلغل في عالم الغيب ونظر إليه وفيه ومنه1 "لينكشف له الموجود في ذاته ويتجلى له الوجود الإنساني مستقطب عن التجريد، فيتأتى لو تحقيق معرفة حقائق العالم الأكبر وتحولاته، لفرط تحرره وتجاوزه حقائق عالمه الذاتي.

7- مرتكزات الخطاب الصوفي:

يعّد التّصوف ظاهرة تاريخية عريقة، وحركة فكرية اجتماعية شاملة، ومن أهم المصادر الروحية للمعرفة، التي تؤّثر تأثيراً كبيراً في الثقافة العربية الإسلامية. أّما التّصوف كخطاب فهو جزء من تراثنا العربي الإسلامي، وهو نوع من أنواع التعبير اللّغوي عن تجارب عرفانية وجدانية وهو ضرب من ضروب الكتابة الإبداعية المتميزة بخصوصياته، اللغوية والفنية، وشأنه في ذلك "شأن باقي الخطابات، هو فعالية خطابية تمتلك من الآليات والشروط التي توفر له النّصيّة، وما يجعله يكتسب الأبعاد المختلفة التي تضمن له الانسجام، وشروط التواصل من خلال دورانه ضمن معايير الاتصال الأدبي العام، فلا يتجلّى إلاّ من خلال الترتيب البنيوي للوسائل اللّغوية المختلفة في علاقتها بالتجربة الصوفية"[1]. كما يعّد الخطاب الصوفي من جانبه الظاهري – على حد آراء بعض النقاد– خطاباً مناقضاً للحقيقة الشرعية، لذلك نبذ هذا الخطاب وأقصي من دائرة الكتابة الأدبية الإبداعية، لأنّه خاطب النّاس بغير ما ألفوه فتعطل تمام العملية التواصلية، وخضع الخطاب الصوفي للقراءة الجامدة. فأضحى بذلك خطاباً مستحيلا اصطدم " بأفق توقع القارئ الذي تعوّد على ذائقة شعريّة تقليدية لها سماتها الفنية وتقبّلها الجمالي"[2] فخلّف بذلك صراع فكري بين النص والمتلقي الذي لا يملك خلفيات معرفية، ومؤهلات نقدية، ولا استعداداً فكرياً لتقبل الخطاب الصوفي، فالعمل

---

[1]- أمينة بلعلي: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010، ص.21.

[2]- المرجع نفسه، ص 287.

الإبداعي لن يستطيع "اكتشاف حقيقة النّوعية الخاصة به إلاّ بوجود القارئ الذي يستطيع المشاركة في المغامرة الرّوحية لفاعل العمل والمعنى أن يتطابق معه".[1]

ولما كان الخطاب الصوفي يؤسس للاختلاف والمغايرة، فقد عانى من الإقصاء والتهميش زمناً طويلاً وذلك لأنّه "نشأ في مناخ ينهض على الإيمان بأن هناك حقيقة واحدة وحيدة نهائية، وكل ما عداها باطل وهي إلى ذلك مجسدة في شريعة يستند إليها ويحرسها نظام سياسي، وكل قول آخر إمّا أنّه يتطابق معها وحينئذ يكون نافلا، وإمّا أنّه يتناقض معها وحينئذ يجب رفضه ونبذه.[2]»

لذلك عمد الصوفية إلى الاجتماعات السريّة، يقول محي الدين بن عربي: " هذا الفن من الكشف والعلم يجب ستره عن أكثر الخلق لما فيه من العلو فغوره بعيد والتلف فيه قريب فإن من لا معرفة له بالحقائق ولا بامتداد الرقائق ويقف على هذا المشهد من لسان صاحبه المتحقق به وهو لم يذقه ربما يذقه ربما قال أنا من أهوى ومن أهوى أنا، فلهذا نستره ونكتمه"[3]

ويقول السهروردي في هذا الشأن:

أبدا تحن إليكـــــــــم الأرواح ** ووصالكم ريحانها والراح
وقلوب أهل ودادكم تشتاقكـــم ** وإلى لذيذ لقائكم ترتـــاح
ورحمة للعاشقين تكلفـــــــوا ** سر المحبة والهوى فضاح
أهل الهوى قسمان: قسم منهـــم ** كتموا وقسم بالمحبة باحوا
فالباحثون بسرهم شربوا الهوى ** صرفا فهزموا الغرام فباحوا
والكاتمون لسرهم شربوا الهوى ** ممزوجة فحمتهموا الأقداح

كما يقول محمود حسن إسماعيل من ديوانه "هكذا أغني":

-الشعر إلهام مصدره الألوهية في قصيدة " هكذا أغني" ص264:

هكذا يخفق نايي ** بين إلهامي وبيني
يلهم الله... فيمضي ** وتر الروح يغني

---

[1]- فيرناند هالين وفرذك شوبر وميشيل أوتان: بحوث في القراءة والتلقي، ت محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط 1، 1998، ص18.

[2]- أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط3، 2006، ص 187.

[3]- محي الدين بن عربي: رسائل ابن عربي، كتاب الغناء في الشهادة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج 11، 1316ه، ص3.

-و الشعر إنصات في الصوت الآتي من الغيب من قصيدة "أنا" ص 55:

أيها الصوت! من وراء الغيوب ** كيف هيّجت مزهري للنحيب

-و الشعر غمغمة وألحان غيبية في قصيدة "صوتها في ضميري" ص 28:

لحن يغمغم في صدري فيشجيني ** ويسكب النغمة الحيرى فيبكيني

وَافَى من الغيب علوي الصدى فسمت ** طيوفه البيض عن عزفي وتلحيني

ويقصد بالتصوف إصطلاحا تلك التجربة الروحانية الوجدانية، التي يعيشها السالك المسافر إلى ملكوت الحضرة الإلهية والذات الربانية من أجل اللقاء بها وصالًا وعشقًا، ويمكن تعريفه كذلك بأنه تحلية وتخلية وتجلٍّة، ويمكن القول أيضًا بأن التصوف هو محبة الله والفناء فيه والاتحاد به كشفًا وتجليًّا من أجل الانتشاء بالأنوار الربانية، والتمتع بالحضرة القدسية.[1]

التصوف التحرري الذي يدعو إلى نبذ الحياة الكلاسيكية وهدمها، ومحاولة بناء عالم مثالي.

التصوف الإيجابي التفاؤلي الذي يسمو بالروح ويقهر الجسد ويحاول الحفاظ عليه لكسب المعرفة إلهية التي ستحل فيه، وعدم احتقار الملذات المادية ويتجسد هذا التيار في اختيار أبطاله الذين يتقاسمهم حيز الروح والجسد.

[1]- أحمد أمين: ظهر الإسلام، المجلد الثاني، 3-4، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 1969، ص: 173.

الفصل الأول

التناص مصطلحات ومفاهيم

الفصل الأول: التناص مصطلحات ومفاهيم

المبحث الأول: مفهوم النص في ضوء المناهج النقدية

1- تعريف النص

عرفت أواخر الستينات، وبداية السبعينات تطورا هاما في ميدان اللسانيات الحديثة، نتج عنه ميلاد علم جديد هو علم النص(Science du Texte)، موضوعه الأساس هو النص، كونه أعلى وحدة لغوية في الدراسات اللسانية، فقد رمى هذا العلم إلى استقصاء بعض إشكاليات مفهوم النص، وإبراز السمات النصية كونها المعيار الفاصل بين النص واللانص "يثير مصطلح النص منذ ثلاثين عاما إشكالية جديدة في النقد المعاصر، فقد أصبح في الفترة الأخيرة (جنسا) أدبيا خاصا، فمع ظهور الكتابة الجديدة في الأدب الفرنسي المعاصر ظهر (النص) بمصطلح (جنسي) للإبداع الذي يحاول أن يجمع الشعر والرواية والقصة في كتابة إبداعية جديدة (لا جنس) لها، ولكنها تخترق كل الأجناس من أجل تأكيد جنس أدبي هو الكتابة، وغالبا ما يكتب على غلاف هذه الكتابة (نصوص إبداعية)"[1].

بمعنى في السنوات الأخيرة (الربع الأخير من القرن العشرين) ظهرت دراسات نقدية تنفي وجود تجانس بين الأجناس الأدبية سواء الشعرية أو النثرية، فما يجمع بينها أنها ذات (نص أدبي)، فالنص الأدبي جامع لكل هذه الأشكال الأدبية تحت ما يسمى بالكتابة، خاصة بعد ظهور نظرية الأدب وما ينطوي عنها من نظريات مثل نظرية تداخل الأجناس، وبعدها التناص.

على الرغم من وجود تعاريف عديدة له، إلا أنه ليس هناك تعريف جامع مانع له، لاختلاف النظرة إلى النص باختلاف المناهج النقدية التي قاربت معناه. "تعكس توجهات معرفية ونظرية ومنهاجية مختلفة فهناك التعريف البنيوي، وتعريف اجتماعيات الأدب، والتعريف النفساني الدلالي، وتعريف اتجاه تحليل الخطاب"[2]، فالتعاريف كثيرة تعكس نظرة كل منهج واتجاهه. فالتعريف البنيوي يختلف عن التعريف السوسيولوجي، ويختلف عن التعريف السيميائي وغيره....معنى هذا أن لكل اتجاه قاعدة أساسية ينطلق منها، حتى أن كل أديب ضمن المدرسة الأدبية الواحدة، له تعريفه الخاص للنص الأدبي، بل أن الأديب الواحد قد

---

[1]- محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق، 2001، ص 13.

[2]- محمد مفتاح: – تحليل الخطاب الشعري– إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط 3، 1992 ص 120.

يتغير تعريفه للنص حسب المرحلة الأدبية التي يمر بها مثل "رولان بارت" تعددت تعريفاته للنص الأدبي بتعدد المراحل النقدية التي مر بها، منذ المرحلة الاجتماعية وفي المرحلة الحرة، ومرورا بالبنيوية والسيميائية"[1] فقد اعتبرت مثلا النظرية البنيوية، النص بنية لغوية مغلقة على نفسها مكتفية بذاتها، لا تحيل على أية مرجعية أخرى تقع خارج النص، في حين بحثت النظرية السيميولوجية في المكونات البنيوية الداخلية للنصوص، وفي مولداتها وأسباب تعددها ولا نهائية الخطابات والنصوص وفي العلاقة التي تربط النص بغيره من فروع المعرفة الأخرى.

فالنص عند **محمد مفتاح** "مدونة حدث كلامي ذي وظائف عديدة"[2] يعني أنه مؤلف من كلام وليس رسما أو صورة، **حدث** أي أن كل نص هو حدث يقع في زمان ومكان معينين، **تواصلي** يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف إلى المتلقي، **تفاعلي** فللنص وظائف أخرى غير التواصلية منها التفاعلية التي تقيم علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع، **مغلق** أي له بداية ونهاية، **توالدي** أي متولد من أحداث لغوية ونفسانية تتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له"[3] معنى ذلك أن كل نص يحتوي على أهداف يريد من خلالها الوصول إلى مركز معين، يكون مقترنا بزمان ومكان محددين من أجل التواصل بين الكاتب والمتلقي، إذ بواسطته تقام علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع، وتتوالد منه نصوص لغوية أخرى عن طريق التداخل.

النص عند الألسنين: فإنه عند العالم اللساني همسلف يعني الملفوظ اللغوي المحكي أو المكتوب، وعند تودوروف (النص) إنتاج لغوي مستقل بدلالاته، وقد يكون جملة أو كتاب بأكمله"[4] أي أن النص كل ملفوظ لغوي قد يكون مكتوبا أو شفهيا (محكيا). وهو منتوج لغوي منغلق على نفسه ومستقل، قد يكون جملة تعبر عن دلالة أو كتابا.

اختلفت مفاهيم النص باختلاف مشارب أصحابها الفكرية نجد "**جيرار جينيت– G genet** " يعرض عن تعريف النص، أما "**باختين M - BAKHTINE**" يعرفه: "تلك الواقعة

---

[1]– محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة، ص14

[2]– محمد مفتاح: – تحليل الخطاب الشعري– إستراتيجية التناص، ص 120.

[3]– المرجع نفسه، ص120.

[4]– محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة، ص14

المباشرة التي تتأسس عليها هذه العلوم، وتدور حولها سواء اصطبغت بالطابع الفكري أو العاطفي"[1] أي أنه حدث تأسست عليه العلوم الحديثة (اللسانيات وغيرها) فهو موضوعها.

مع تعدد التعاريف للنص سنحاول رصد تعاريف مصاغة لكل منهج لننتهي إلى وضع تعريف قد يكون جامعا لكل تعاريف المناهج المختلفة.

أولا: النص عند الظاهراتيين: المنهج الظاهراتي في النقد الأدبي يرى (النص) مستويات عديدة ففي كتابه (من العمل إلى النص) 1986، يسعى الناقد والمفكر الظاهراتي "**تول ريكو**" إلى إقامة (نظرية النص) و"**رومان انجاردن** " فيقر بوجود مستويات عديدة غير متجانسة في النص الأدبي هي المستويات الصوتية والدلالية والبنيوية [2]، فلا يمكن قراءته إلا عبر مجموعة من التحليلات الأسلوبية، تحلل هذه المستويات لاستخراج العلاقة بين هذه المستويات، إضافة إلى قراءة بنيوية شاملة.

ثانيا: النص عند السوسيولوجيين: المنهج الاجتماعي في النقد الأدبي يربط النص بالجانب الاجتماعي، فيرى أن النص بنية دلالية تنتجها **ذات** ضمن بنية نصية منتجة في إطار بنية أوسع اجتماعية وتاريخية وثقافية"[3] فالنص عندهم بنية من منتوج ذات. فيرى **فاولر** في كتابه (اللسانيات والرواية): النص يعني البنية السطحية النصية الأكثر إدراكا ومعاينة. وعند اللساني هذه البنية هي متوالية من الجمل مترابطة فيما بينها، تشكل استمرارا وانسجاما على صعيد تلك المتوالية [4] بمعنى أن النص يتمثل في بنية (ظاهرية) سطحية هي عبارة عن توالي لجمل مترابطة ومنسجمة فيما بينها.

كذلك يرى (**هاليداي**) و**رقية حسين** في كتابهما الانسجام في الانجليزية [5] 1976 أن النص وحدة لغوية في طور الاستعمال وهو لا يتعلق بالجمل، وإنما يتحقق بواسطتها[6]، أن النص ملفوظات لغوية تستعمل تتحقق بفعل الجمل المتوالية فيها.

---

[1]- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي نموذجا، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع)، ط1 2009 ص 14.

[2]- محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة، ص05.

[3]- المرجع نفسه، ص16.

[4]- المرجع نفسه، ص 16.

[5]- المرجع نفسه، ص16.

[6]- المرجع نفسه، ص16.

لذا ركزا على الوحدة والانسجام في النص باعتباره وحدة دلالية لها ثلاث وظائف، الوظيفة التجريبية التي تبرز في مضمون الاستعمال، والوظيفة التواصلية التي تتصل بالبعد الاجتماعي بين الأشخاص لوظائف اللغة التعبيرية، والوظيفة النصية التي تتضمن الأصول التي تترتب منها اللغة لإبداع النص كوحدة دلالية.

ثالثا: النص عند البنيويين: (المنهج البنيوي) يختلف عن باقي المناهج النقدية في رؤيته للنص، لأنه يقطع النص عن المؤلف (المبدع)، وعن سياقه التاريخي والاجتماعي، فالنص بنية مغلقة على ذاتها.

1- **رولان بارتR- BARTHES** : وضع نظرية في بحثه (من العمل إلى النص) 1971 يشير فيها إلى سمات النص واختلافه عن العمل الأدبي، فالنص عنده هو السطح الظاهري للأثر الأدبي [1] و"أنه نسيج الكلمات المشتبكة والمنظمة بطريقة تفوض معنى متينا وراسخا" [2] يعني النص نسيج مركب من كلمات متشابكة فيما بينها تعطينا معنا واضحا.

2- **ميشيل ريفاتير M- RIFFATERRE:** في كتابيه (الأسلوبية، البنيوية)1971 وإنتاج النص 1979، إذ في كتابه (إنتاج النص) أن مفهوم النص الأدبي يتوقف على مشكل الأدبية، وأنه لا أدبية خارج نطاق النص، أي أن النص مرتبط بالأدبية، فهو يبحث عنها في النص، وهي التي تميز بين النص الأدبي وغير الأدبي، والتحليل البنيوي الشكلي وحده الكفيل بلمس الأدبية في النص، لأنه يرتكز على النص وحده، وما هو خصوصي في النص الأدبي في علاقاته الداخلية المتبادلة بين الكلمات.

رابعا: النص عند السيميائيين: ما قامت به السيميائية في إسهامها الأكبر في تعريف النص خاصة حينما قرنت مصطلح النص بمصطلح التناص (تعالق النصوص) وأهم التعريفات السيميائية للنص الأدبي ارتبطت مع جماعة (TELQuel) على الخصوص "جوليا كريسيفا" "فيليب سولرز"

أولا: جوليا كريستيفاJ- KRISTEVA : ترى النص: "عبارة عن جهاز عبر اللغة يعيد توزيع نظام اللغة عن طريق ربطه بالكلام التواصلي، راميا بذلك إلى الإخبار المباشر مع

---

[1]-محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة، ص18.

[2]- المرجع نفسه، ص 18.

مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمتزامنة [1]، يعني أن النص عبارة عن جهاز عماده اللغة يعاد توزيعها، له علاقة مع الملفوظات السابقة عليه، فهي ترى أنه أكثر من مجرد قول أو خطاب فهو(اللغة) ظاهرة غير لسانية، فالنص هو عملية إنتاجية تعني أمرين:

1- علاقته باللغة التي يتموقع فيها تصبح من قبل إعادة توزيع.

2- يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى، أي عملية تناص حسب قولها "هو لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"[2] فالنص عبارة عن تبادل نصوص أو تناصا في فضاء نص تلتقي فيه مجموعة من الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى خاصة بربطه، فهي بهذا رائدة التناص انطلاقا من رؤيتها للنص.

3- **سولرز:** يميز بين ثلاثة مستويات للنص طبقة سطحية تمثلت في الكتابة (الألفاظ، الجمل)، والطبقة الوسطى (الجسد المادي للنص)، التناص فالنص لا يكتب من جمل أو كلمات وإنما من نصوص تتقاطع فيما بينها، أما الطبقة الثالثة فهي كتابة وانفتاح اللغة. سولرز بهذا يرى أن النص في ظاهره مظهر سطحي عبارة عن جمل وألفاظ متتالية، هذه الجمل هي لغة تداخلت مع بعضها عبر الزمن، أدت إلى انفتاح النص فهو لا نهائي مكون من متتاليات لا تأخذ دلالتها إلا من خلال علاقاتها.

النص text : في اللغة الأجنبية مشتق من الكلمة اللاتينية textereالذي يعني يحوك، ينسج وفي قاموس Robert الفرنسي: النص مجموعة من الكلمات والجمل التي تشكل مكتوبا أو منطوقا (النص عبارة عن تتابع لجمل منطوقة أو مكتوبة). أما في المعاجم العربية مثلا في لسان العرب **لابن المنظور** (نصص) تعني رفع، المنتهى، الظهور، كذلك في المعجم (محيط المحيط) ما ظهر، واشتهر، في معجم (المصطلحات في اللغة والأدب) لمجدي وهبة. وكامل المهندس: (النص) هو الكلمات المطبوعة أو المخطوطة التي يتكون منها الأثر الأدبي"[3].

بالنسبة للنقاد العرب لم يتعد دورهم حدود النقل وإعادة صياغة التعاريف الغربية، ومنهم من يرى أن النص الشعري محطة محتملة للانكتاب والانقراء، ومقروئية النص الشعري، أو

---

[1]- جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مر عبد الجليل ناظم، دار توبقال. المغرب، ط2، 1997 ، ص21

[2]- أحمد الزعبي: التناص – نظريا وتطبيقيا – مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية "رؤيا" لهاشم غرايبية وقصيدة "راية القلب" لإبراهيم نصر الله، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط2، 2000، ص11.

[3]- محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة، ص14

أي نص هوية مجازية الالتماس سلالة مهاجرة من نصوص خفيفة ظاهرة قبل النص بعد النص، بين القبل والبعد، وما بين هذا القبل والبعد تتناسل هوية نصوص صامتة متفاقدة تضعيفي سراديب[1].

ذهب إلى أن النص قد يكون مكتوبا وهو للقراءة والنص الشعري هو نتاج نصوص مهاجرة صامتة بداخله (قبل كتابته أو بعد قراءته) من طرف القارئ المنتج والفعال. وما دمنا نستطيع أن نقرأ النص نستطيع أن نعيد كتابته وهو مكتوب أصلا.

ومع كل هذه التعاريف التي تعددت وإن تقاربت رغم اختلاف رؤاها ومنهجها يمكننا وضع تعريف شامل وقريب من كل التعاريف السابقة.

النص الأدبي: هو وحدات لغوية ذات وظيفة تواصلية، دلالية تحكمها مبادئ أدبية، وتنتجها ذات فردية أو جماعية "[2] بمعنى أن النص يتشكل من متتالية من الجمل تربط بينها علاقات (وحدة لغوية) والجمل ليست إلا وسيلة يتحقق بها النص، والتواصلية قد تكون مباشرة فلا حاجة للمحسنات البديعية والصور البيانية في الكلام الأدبي، بالمقابلة إذا كانت تواصلية أدبية. هنا لابد من تفكيك الصور المجازية للوصول إلى المعنى الباطن، أما الوظيفة الدلالية النص لا يستوعب (دالا) ومدلولا ومن خلالهما يتضمن النص بنيات كالصرفية والنحوية وبالنسبة (تحكمهما مبادئ أدبية المبادئ التي تعطي للنص أدبيته كالانسجام الذي هو تماسك أجزاء النص وله مظاهره الاتساقية الضمائر، الشرط...) أن النص إنتاج، انفتاح النص وتفاعله مع نصوص أخرى وبنيات أخرى، فالنص منتج من طرف ذات المبدع، وذات القارئ وإذا كانت ذات المبدع تنتهي عملية إنتاجها بانتهاء الكتابة فإن ذات القارئ غير محددة بزمن، تبدأ عملية إنتاجها من النص لتضيف إليه من عندها خلفية ثقافية واجتماعية تم تشكيلها من تفاعل النصوص السابقة.

- ما نخرج به أن نظرية النص نظرية جديدة ارتبطت بالدراسات اللسانية تعددت تعاريف (النص) باختلاف النظرة إلى النص، وباختلاف المناهج النقدية، ومشارب أصحابها الفكرية عند الغرب.

---

[1]- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي نموذجا) ص 15.

[2]- محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة، ص26.

نظرية النص أوجدت عدة إشكاليات جديدة على الساحة النقدية الغربية، كتداخل الأجناس والنص المفتوح من انغلاقه ثم التناص.

تعددت أبحاث المناهج حول النص (الظاهراتي) الذي عده مستويات يجب تحليلها لإظهار العلاقة بينها، أما السوسيولوجي فربطه بالسياق الاجتماعي.

النظرة البنيوية تختلف كل الاختلاف عن النظرة السيميائية، الأولى تنظر إلى النص كبنية منغلقة، والنص تحكمه علاقات داخلية، أما السيميائية التي وسعت الجهود على يد كريستيفا منتهية بدورها أن النص نظام لغوي يتفاعل مع نصوص سابقة (انفتاح النص وعدم محدوديته).

تعاريف النص للنقاد العرب هي مجرد ترجمة للتعاريف الغربية ومحاولات توفيقية بين تلك التعاريف.

2- الفرق بين النص /العمل الأدبي /الخطاب

إن مفهوم النص يتداخل ويتقاطع مع مفاهيم أخرى هي العمل "الأدبي"و "الخطاب"

2- 1- النص /العمل الأدبي:

عرض "**رولان بارت**" في مقاله (من العمل إلى النص) لمفهوم النص بوصفه بديلا جديدا للمفهوم القديم السائد عن العمل الأدبي [1]حينما فرق هو وبعض الباحثين بين المفهومين بالنظر إلى عدد من الأبعاد المنهجية والشكلية والإشارية وعلاقتهما بمسألة الأصل والتعددية والمتعة والقراءة.

أولا: البعد المنهجي: النص ليس شيئا ملموسا ومحددا على عكس العمل الأدبي مادي محسوس فالنص تمسكه اللغة أما العمل الأدبي نمسكه باليد.

ثانيا: البعد الشكلي: النص لا يعرف النهاية، والنص لا يقتصر على التقسيمات إلى أجناس أدبية فالنص هو الذي يخترق الحدود بين الأجناس، ويتماهى فيما بينها من خلال طاقته الفذة.

ثالثا: الإشارية: يعني أن النص إشارة مفتوحة على عدد غير متناه من الدوال والمضامين، في حين العمل الأدبي إشارة مغلقة على دالة تنطوي تحتها تفسيرات محددة ثابتة (مغلقة)(قد يكون

[1]- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي أنموذجا)، ص 15.

العمل الأدبي رمزيا، لكن هذه الرمزية محتشمة بالقياس إلى طاقة النص الرمزية، فالنص يمتاز بالحركية والفاعلية المستمرة.

رابعا: التعددية: النص قادر على تحقيق تعددية المعنى من خلال التفاعل بين المعاني وتداخلها، وهذه الأخيرة تعتمد على اتساع مجاله الإشاري.

خامسا: الأصل: أصول النص مجهولة فلا يمكن تحديد منابعه وإرجاعها إلى أصولها، أما العمل يسعى دائما إلى تحديد أبوته، فللمؤلف سلطة على العمل مادام هو الأب، عكس النص الذي يطرح عن نفسه مسألة الأبوة فهو شبكة من العناصر الفاعلة التي تتوالد ذاتيا وتتداخل وتتشابك.

سادسا: القراءة: العمل الأدبي: سلعة للاستهلاك، أما النص إنتاجي فللقارئ دور في إنتاجية النص، يساهم في كشفه للنصوص السابقة " قراءة إنتاجية تقرب القراءة من الكتابة، حيث يصبح القارئ كاتبا للنص الجديد"[1]

سابعا: المتعة: النص يرتبط بالمتعة التي لا يمكن فصله عنها. ومن هنا يمكن أن نعتبر أن النص نوعان حسب ما ذهب إليه "**رولان بارت**".

1- **النص المغلق(المقروء):** الذي لا يختلف عند بارت عن النص الكلاسيكي الذي كتب بقصد توصيل رسالة محددة. وقارئ غير منتج (سلبي) مهمته استقبال الرسالة (النص هنا تابع لنظرية المحاكاة)، أو النص أداة تعبيرية يحمل رسالة سامية مصدرها المؤلف.

2- **النص المكتوب:** (ما بعد الحداثي) كتب ليستطيع القارئ أن يكتبه وينتجه، وهو يقتضي تأويلا عند كل قراءة، فالقارئ مشارك في إنتاج النص، ويسعى النص إلى نشر المعنى وتفجيره، ويتم ذلك عبر مفهوم النصوصية والنصوص المتداخلة ومفهوم موت المؤلف[2].

هناك مؤشرات بها نستطيع أن نفرق إن كان المكتوب عملا أدبيا أو نصا أدبيا منها: الانفتاح والانغلاق والإشارية والتعددية وغيرها.

---

[1]- محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة، ص20.

[2]- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي أنموذجا)، ص 19.

2-2- النص/ الخطاب

يتداخل مفهوم النص مع مفهوم (الخطاب)، إذ يذهب بعض النقاد إلى قصر (النص) على المظهر الكتابي، بينما يقتصر مفهوم الخطاب على المظهر الشفوي.

فهناك فرق واضح بين (النص) و(الخطاب) و(الكتابة)، فالنص هو كل خطاب تم تثبيته كتابة، فإن (الكتابة) هي التي تستدعي القراءة المنتجة من قبل القارئ الذي يعيد إنتاج النص، انطلاقا من وعيه الثقافي والفني التي تسمح بتعدد التأويلات.

"**بارت**" يؤكد أن كل تجل لساني ينتمي إلى الخطاب، واللسانيات موضوعها منحصر في الجملة (فونيمات، مورفيمات، مركبات) غير معيرة اهتماما ما بعد الجملة، الذي يشكل المحور الرئيسي لنظرية النص. والتحليل الخطابي يعتمد على البلاغة والأسلوبية، أما التحليل النصي فيضع نفسه داخل التلفظ (الجملة) فهو يتجاوز النص الظاهر إلى تحليل النص الباطن (ما بعد الجملة).

ويختلف الخطاب DISCOURE عن النص TEXTE أن الخطاب وحدة تواصلية إبلاغية ناتجة عن مخاطب معين متوجهة نحو مخاطب معين، عبر سياق معين، وهو يفترض وجود سامع يتلقاه مرتبط بلحظة إنتاجه لا يتجاوز سامعه إلى غيره، وهو يدرس ضمن لسانيات الخطاب[1]، أما النص تتابع جمل من أجل تحقيق غرض اتصالي، متوجه إلى متلق غائب، وهو مدونة مكتوبة غير محددة بزمن (دائمة)، لذا تتعدد قراءاته.

التحليل الخطابي يعتمد على البلاغة والأسلوبية، أما التحليل النصي (علم النص) علوما عديدة تشترك في تحليله منها(الألسنية، والنحو، والبلاغة، العلوم الإنسانية والاجتماعية) لأنه يعنى بوصف العلاقات الداخلية والخارجية للأبنية بمستوياتها المختلفة، ويهتم بكيفية استخدام اللغة وأشكال التواصل العديدة. وعليه كل ملفوظ شفوي يعد خطابا، فالنص هو كل ما ثبت كتابة، التي تعطي قراءات تأويلية منتجة من طرف القارئ الإيجابي، الخطاب موضوع اللساني الذي يهتم بالجانب المظهري فقط للجملة، الذي يعتمد فيه تحليله للخطاب على البلاغة والأسلوبية غير قادرتين على فهم الخطاب، أما النص يهتم بما بعد الجملة، أي يهتم بالنص العميق وهو موضوع نظرية النص تتضافر عدة علوم لإنتاجه (النص).

---

[1]- ينظر: محمد عزام النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة، ص19.

يقر "**سعيد يقطين**" في كتابه (انفتاح النص الروائي – النص / السياق–): أن كل السرديين الذين يقفون عند الحد اللفظي للحكي (جينيت – تودوروف)لا يميزون بين الخطاب والنص، إنهما يستعملان الدلالة نفسها، لذا نجد في كتابات "جينيت" أنه يستعمل الحكي أحيانا وهو يعني به الخطاب وأحيانا أخرى النص، فلما نصادف الخطاب السردي أو النص السردي في كتاباتهما علينا ألا نفكر في اختلافهما دلاليا فهما يحملان معنا واحدا وإن كان الاستعمال المهيمن هو الخطاب، أما النص فلا يوظف إلا بين الفينة والأخرى"[1] ففي الخطاب تحدث عن صيغ تقديم القصة وفي النص تحدث عن التفاعل النصي لدراسة علاقة النص بغيره من النصوص، فالباحث وضع التفاعل النصي في النص، مقابل "صيغ الخطاب في تحليله للخطاب الروائي[2] فعلى مستوى الصيغ ميز بين العرض والسرد، وعلى مستوى البنيات النصية ميز بين نص الكاتب ونصوص غيره من الكتاب. فالصيغ تدخل ضمن الخطاب " ما يتصل بمختلف البنيات النصية المتصلة بالسرد أو العرض، أما التفاعل يدخل ضمن النص (نصوص كبنيات تم إدخالها في النص). وهذا التمييز هو الذي يؤكده في تعريفه للنص: بكونه بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة"[3].

المبحث الثاني: التناص مفهومه وإشكاليته ونشأته:

لقد كان لنشوء نظرية التناص في الغرب أثر كبير على تحولات دراسة النصوص الإبداعية، وقد أدرك حينها النقاد أن النص لا يمكن أن يتكئ على نفسه بل لابد له من تداخلات تضيف أو تتسع حسب قدرة الكاتب أو ميوله، ولم يعد الحكم على النص نجاحا، وفشلا بجانب واحد من مكوناته، بل لا بد من تعاون كافة البنى الداخلية والخارجية لإنجاح النص. وقد كان لهذه النظرية دورا فاعلا في توجيه النقاد إلى قيمة النص الخارجية أولا والداخلية ثانيا [4] انطلاقا من التعريفات السابقة للنص والبحث في علمه (علم النص) وصولا إلى النص المفتوح، ظهرت بعض الإرهاصات التي نوهت إلى فكرة تداخل النصوص (تعالق) ضمن ما عرف ب (التناص)، مع جهود السيميولوجيين لاسيما " **باختين** " حينما تحدث عن

---

[1]– ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء مغرب) ط3، 2006، ص10

[2]– المرجع نفسه، ص 91.

[3]– ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص76.

[4]– حسين منصور العمري: إشكالية التناص، مسرحيات سعد الله ونوس أنموذجا، دار الكندي للنشر والتوزيع، 2006–2007 ص 09.

علاقة النص بسواه من النصوص من غير أن يذكر مصطلح التناص مستعملا مصطلح (الحوارية) في وضع العلاقة التي تربط أي تعبير بتعبيرات أخرى، "فكل خطاب في رأيه يعود إلى فاعلين، ومن ثم إلى حوار محتمل، فمهما كان موضوع الكلام فإنه قد قيل بصورة أو بأخرى، ومن المستحيل تجنب الالتقاء بالخطاب الذي تعلق سابقا بالموضوع[1].

فالنصوص في حقيقتها تراكمات لمعارف لعب فيها الزمن ما استطاع، فالزمان والمكان والإنسان هم فضاءات تتشكل من خلالها لمعات الأفكار وتتحوصل في نهاية الأمر، في شكل من الأشكال اللغوية مادتها الإنسان والكون وسيلتها اللغة، فالقصائد الشعرية في العصر الجاهلي خُيّل أنها ذات منبع لغوي فكري واحد من خلال الملحوظات الأولى التي تنطبع في ذهن القارئ، فاللغة المسجوعة تتقارب في النصوص إلى درجة توحد العبارات ومخارج الحروف إلى حد الخداع بوحدانية النص.[2] لو لا خروج بعض الشعراء عن النمط المألوف.

إذا ذهب الشكلانيون الروس إلى أن العمل الأدبي ينغلق على ذاته، وأن له قوانينه الداخلية التي تنقطع به عما سبقه أو عاصره من الأعمال[3]، والبنيوية التي كانت نظرتها قاصر للنص (النص مغلق) فإن السيميولوجيين، يرون عكس ذلك أن النص مفتوح على غيره من النصوص ومتداخل، وكل نص أدبي هو حالة انبثاق (تولد) عما سبقه من نصوص تماثله في جنسه الأدبي[4]. فثمة نسب وقرابة لازمة مع النص وسواه من أفراد النوع، وهو المدخور الثقافي والاجتماعي الذي يمثله أو يدخل معه في علاقة تفاعل وامتصاص. جاءت **(جوليا كريستيفا)** لتشكل مصطلح التناص من فكرة **باختين** السابقة لتكون الأول من استعمله

(Intertextualité) (في أبحاث من أجل تحليل سيميائي) عام 1969. فترى أن التناص إنما هو تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى، وفي كتابها (نص الرواية)1976 كتبت أن التناص هو التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة، ثم وصلت بعد حين إلى أن كل نص هو تشرب وتحويل لنص آخر"[5].

---

[1]- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي أنموذجا) ص 20.

[2]- حسين منصور العمري: إشكالية التناص، مسرحيات سعد الله ونوس أنموذجا، ص13.

[3]- عدنان قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، مؤسسة علوم القرآن، الشارقة، ط1، 1992، ص 153.

[4]- المرجع نفسه، ص 153.

[5]- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي أنموذجا) ص 20.

أولا: تعريف التناص:

1-1-التناص لغة: (الدلالة اللغوية)

أشرنا سابقا إلى معنى (النص) لكن كعبور في تعريف النص، وسنفصل فيه القول في التناص. فإذا تتبعنا معنى (نصص) ومشتقاتها في لسان العرب وغيرها من المعاجم القديمة يتبين أننا:

1- لا نجد أي من المعاني ما يدل على معنى التناص بالمفهوم النقدي الحداثي.

2- الاشتقاق اللغوي الحداثي للفظة.

3- استخدام العرب أو إشاراتهم للتناص والتناصية أو حتى النص فكرة حديثة[1]. بمعنى أن التناص لفظة مستحدثة لم نجد من المعاني مادة (نصص) ما يحمل معنى التناص بالمفهوم الحديث اشتقاقها اللغوي الحديث، واستخدام العرب القدمى للفظة التناص غير وارد في أبحاثهم النقدية السابقة.

4- ورد في **لسان العرب لابن منظور** في مادة (نصص) أن النص: " هو رفعك الشيء، نص الحديث، ينصه نصا: رفعه وكل ما ظهر فقد نص. وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنص الحديث من الزهري أي أرفع له وأسند"[2]. ونص الشيء وضعه على المنصة أي على غاية الفصيحة والشهرة"[3]. ونص رجل نصا إذ سأله عن الشيء حتى يستقصي ما عنده ونص كل شيء منتهاه... وكذلك النص في السير أقصى ما تقدر عليه الدابة [4]" تناص القوم. "ازدحموا".

بالنسبة للقاموس المحيط فالنص مرتبط بالانتهاء والوصول إلى أقصى الأشياء، فنجد في فصل النون باب الصاد ما يلي"نص" الحديث رفعه وناقته استخرج أقصى ما عندها من السير والشيء حركه[5] "... ونص فلانا أي "استقصى مسألته عن الشيء، ونص العروس "أقعدها

---

[1]- نبيل علي حسنين: التناص – دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل – كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط1، 2010 ص 25.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، اعداد وتصنيف يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت. ص348.

[3]- المصدر نفسه، ص 348.

[4]- ابن منظور: لسان العرب، اعداد وتصنيف يوسف خياط، ص 348.

[5]- مجد الدين ابن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط ج2، دار الجبل، بيروت، لبنان، ص331.

على المنصة" والشيء أظهره.... والنص الإسناد إلى الرئيس الأكبر"[1]بمعنى أن نص من خلال المعاجم العربية تحمل عدة معاني منها: الرفع، الإظهار، الشهرة، البلوغ، والانتهاء والوصول والازدحام استوى، استقام.

و اشتهر في معجم(المصطلحات في اللغة والأدب) لمجدي وهبة وكامل المهندس (النص): هو الكلمات المطبوعة أو المخطوطة التي يتألف منها الأثر الأدبي.

في معجم اللسانيات ل " **جون دوبوا**" وزملائه نجد في التعريف الآتي:

يطلق مصطلح النص على مجموع الملفوظات اللسانية التي تخضع للتحليل، ويكون النص من هنا عينة لسانية قد تكون مكتوبة أو منطوقة [2].

يوسع هيلمسليف معنى النص حيث يشمل الملفوظ كيف ما كان منطوقا أو مكتوبا طويلا أو قصيرا، وبهذا يمكن أن نعتبر كلمة (قف) مثلا نصا مثلها مثل أية رواية[3].

في معجم المصطلحات هو عبارة عن كل ملفوظ يتألف منه العمل الأدبي، وفي معجم اللساني كل الملفوظات اللسانية سواء المكتوبة أو المنطوقة (طويلة أو قصيرة). إذا عدنا للأصل اللاتيني لكلمة نص Texte نجدها مأخوذة من الفعل textus الذي يعني النسيج tissu المشتق من Textere أي أخذ معنى النسيج والحبك.

حديثا: جاء في المعجم الوسيط: تناص القوم: ازدحموا والنص صيغ الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف "و رغم ورود لفظة تناص" فيه فإنها لا تحمل أي مدلول اصطلاحي أو نقدي على الإطلاق[4]. " فالتناص في الوسيط لا يعني الدلالة التي هي عليها الآن في النقد المعاصر فممكن دخلته عن طريق الترجمة.

لفظة (نصص) ومنها (نص) تطورت دلاليا فالنقاد القدامى لم يتعاملوا مع النص بمعناه المتداول بيننا نحن المعاصرون، ولذلك صعب عليهم اشتقاق كلمة من مثل (تناص)، فمن أثر

---

[1]-مجد الدين ابن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط ج2، ص331.

[2]- فتيحة كحلوش: بلاغة المكان قراءة مكانية للنص الشعري، بيروت، ط1، 2008، ص 33.

[3]- LA ROUSSE TEXTE.ENSEMBLE. DES TERMES. D' unecrit;D'une «3 » OEUVER421.

[4]- نبيل علي حسنين: التناص – دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل – ص25– 26.

التطور اشتق من اللفظة ألفاظ جديدة، تحمل دلالات جديدة فكلمات مثل: نص: تناص، تناصية، بينصية.... وغيرها من اشتقاقات جديدة لا ندعي أنها من صنعنا[1].

فلفظة (نصص) تطورت دلاليا، فهي من آثار التطور. فاشتق من اللفظة " نص" ألفاظ جديدة بدلالات جديدة منها التناص ضمن حقلها ومجالها (أي هذه الألفاظ مرتبطة بالنص).

والتناص مصدر الفعل نص وهو على وزن تفاعل وصيغة المشاركة: تعني المشاركة والمفاعلة والتعددية[2] أي يأخذ معنى المشاركة والمفاعلة.

نستنتج أن النص في المعاجم العربية أخذ معنى الرفع، الظهور، الشهرة، البلوغ، والوصول، الازدحام والتجمع، الاستقامة. وهو الكلمات التي ينشأ منها العمل الأدبي كما جاء في معجم المصطلحات في اللغة والأدب لمجدي وهبة وكامل المهندس. وفي المعاجم الغربية أخذ معنى النسيج الحبك وعنى بكل ملفوظ منطوق أو مكتوب (ملفوظ لساني) يتشكل منه النص.

لفظة التناص إن كانت وردت في معجم الوسيط ممكن عن طريق الترجمة، إلا أنها لم تأخذ معنى المفهوم الجديد فهي مستحدثة بفعل التطور مثلها مثل باقي الألفاظ المشتقة، وقد تحمل معنى المفاعلة والمشاركة.

1-2- تعريف التناص اصطلاحا (الدلالة المعنوية):

أثار مصطلح التناص Intretextuality جدلا نقديا. شغل الحداثيين قدر الجدل الذي أثارته معظم المصطلحات النقدية الحديثة والمترجمة (غربية المنبع)، ومن غريب ما يمكن أن يذكر في هذا السياق أن (كريستيفا)نفسها غير راضية عن هذا المصطلح، بسبب اختلاطه بتلك المصطلحات القديمة، وهي تفضل عليه مصطلح النقل أو التحول transposition. كما توضح ذلك في كتابها ثورة اللغة الشعرية الصادر عام 1974، ولكنها وجدته قد شاع شيوعا كبيرا بعد أن سكته فمضت في استخدامها له على الرغم من تحفظها عليه[3].

---

[1]-نبيل علي حسنين: التناص – دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل، ص26.

[2]- المرجع نفسه، ص28.

[3]- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 232. نيسان، 1998، ص 36.

مشكلة وضع تعريف محدد للتناص كمصطلح نقدي حديث شائكة[1]. لتعدد تعاريف النقاد الغرب والعرب، فلم يجمع على تعريف واحد جامع مانع، لذا سندرج مجموعة من التعاريف لنقاد غرب (منتسبون إلى المنهج البنيوي والمنهج السيميائي) وعرب ثم نوجز تعريفا مبسطا يكون شاملا وأقرب للتعاريف التي أوردناها.

1-1-تعريف التناص عند النقاد الغربيين

1- **جوليا كريستيفا:** julia Kristeva ترى رائدة هذا المصطلح أن التناص: "هو النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة [2] ". وهو اقتطاع وتحويل... " وهو عينة من تركيبية تجمع لتنظيم نصي معطى التعبير المتضمن فيها، أو الذي تحيل إليه. وتضيف كريستيفا كل نص يتشكل من تركيبية فسيفسائية من الاستشهادات. وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى" [3] النص عبارة عن مجموع نصوص متداخلة فيما بينها، أنتجت لنا نصا جديدا كامتصاص لها وتقصد بفسيفسائية المزج والتماهي الذي يحدث بين التعبيرات السابقة واللاحقة. تركز كريستيفا في بحوثها أن التناص يندرج في إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور بعد الاستهلاك لتبدي عمل النص[4]. ومعنى نص منتج أن النص: يتشكل من خلال إنتاج نصوص مختلفة [5]. ترى أن التناص جزء من سياق إشاري متكامل ينتظم لغة النص وبما أن اللغة نظام إشاري وحتى تكون الإشارة دالة ترى كريستيفا أن النص ذو طبيعة إنتاجية، فالتناص عندها يقوم على إنتاج توليد نص يقوم على مدلولات خطابية متباينة التاريخ (الزمن) لا يمكن قراءة نص فيها معزولا عن غيره من النصوص.

2- "**رولان بارت**"Roland Barihs يقول في مقالته المعروفة (من العمل- الكتابة إلى النص) "

From Work to Text" أن كل نص هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والأصداء، وهذه لغات ثقافية قديمة وحديثة وكل نص (الذي هو تناص مع نص آخر) ينتمي إلى التناص، وهذا يجب أن يختلط مع أصول النص، فالبحث عن مصادر النص ومصادر تأثره هي كل

---

[1]- نبيل علي حسنين: التناص – دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل – ص 32.

[2]- أحمد الزعبي: التناص – نظريا وتطبيقيا – ص11.

[3]- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي أنموذجا) ص 20.

[4]- جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مر عبد الجليل ناظم، ص 44.

[5]- أحمد الزعبي: التناص – نظريا وتطبيقيا – ص09.

نص ليس إلا نسقا من الاستشهادات السابقة، فالتناص محتوم على كل نص مهما كان جنسه [1]. محاولة لتحقيق أسطورة بُنوَة النص، فالاقتباسات التي يتكون منها النص مجهولة المصدر ولكنها مقروءة، فهي اقتباسات دون علامات تنصيص[2]. يذهب بهذا **(بارت)** إلى اعتبار النص اقتباسات لغوية قديمة وحديثة والبحث عن مصادره أشبه بأسطورة بعيدة مجهولة الهوية، فهو يعود إلى فكرة أبوة النص من عدمه. يضيف بارت أن النص جيولوجيا كتابات أي مجموعة ترسبات نص فوق نص. وما زاد تعقيده لمفهوم التناص اقتراحه ل إنتاجية القارئ يقول: "فالأنا لدى القارئ هي أيضا مجموعة من النصوص (مقارنة بمجموعة من النصوص في النصpluralityغير محددة وغير معروفة الأصول، فذاتية الآنا يفهم منها أنها الكمال لتمام فهم النص، ولكن الحقيقة أن هذا الكمال الزائف هو مجرد غسيل – تنكر الإشارات– العلاماتcodes التي تصنع الآنا الذات، ولذلك فإن الذاتية عموما هي مجرد كليشية[3]

بهذا أقر **بارت** إلى جانب التناص في النصوص وتعالقها ببعضها البعض، وجهل أبوتها هناك تناص آخر يستحضره القارئ الفعال الإيجابي على حد وصفه، بمعنى هنا يصبح تناصين، تناص الكاتب يستحضره من مخزونه الثقافي والذي قد يختلف عموما عما لدى الكاتب في أثناء كتابته وتناص القارئ الذي نشط ذاكرته بما تستحوذه من نصوص سابقة، فيصبح النص تناصا في تناص (جيويوجيا كتابات). وهذا ارتبط بنظريات ودراسات **بارت** (لمنتج آخر للنص): أي مشاركة القارئ مشاركة فعالة في استحضار النصوص المتناصة (المتداخلة في ذاكرته)، وهذا يستدعي قارئا يملك مخزونا ثقافيا وموروثا جيدا. أي أن **بارت** يلغي الملكية الفردية الخاصة بالمؤلف[4].

3- **مارك أنجينو Mark Angynot** يقول في بحثه ": l'intertextualité " كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى، وبذا نصا من نص تناصا، وبذا أيضا تنتمي الكلمة إلى الجميع لكونها تؤشر على فكرة مبذولة في كل دراسة سابقة "[5]. النص حسب

---

[1]- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، هومة للنشر، الجزائر، دط، دس، ص 49.

[2]- أحمد الزعبي: التناص – نظريا وتطبيقيا – ص13.

[3]- المرجع نفسه، ص 13.

[4]- خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.2000، ص133.

[5]- أحمد الزعبي: التناص – نظريا وتطبيقيا – ص 13.

تعبيره نتاج نصوص أخرى كما يقول (نص من نص) ينشئ تناصا، والكلمة تدل على فكرة متداولة مع الزمن.

4- **ريفاترM-RIFFATERRE:** في أعماله: إنتاجية النص 1979، التعالق النصي 1979، أثر التناص 1979، سيميائية الشعر 1982. التناص عنده" ملاحظة القارئ لعلاقات بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة عليه" [1]، ويرى كذلك أن التناص هو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية، إذ هي وحدها فقط التي تنتج الدلالة في الوقت الذي لا تستطيع فيه القراءة السطرية المشتركة بين جميع النصوص أدبية كانت أو غير أدبية[2]. بمعنى التناص هو العلاقات القائمة بين النص الأدبي والنصوص السابقة واللاحقة، التي يسفرها القارئ باستحضاره للتناصات المختلفة في النص الأدبي.

5- **جيرار جينيتG- Genet :** بعد (كريستيفا) و(بارت) لعب دورا جاهدا في تطوير مصطلح مفهوم التناص في كتابه المشهور (من التناص إلى الأطراس) 1928. يقول: " لا يمكن الكتابة إلا على آثار نصوص قديمة وهذه العملية شبيهة بعملية من يكتب على الأطراس، ويوضح كلمة (طرس) أنه ورق من جلد يمحى ويكتب عليه نص آخر جديد على آثار كتابة قديمة، لا يستطيع النص الجديد إخفاءها بصفة كاملة، بل تظل قابلة لتُبَينَها وقراءتها تحته، فهو يقصد بهذا العنوان المستعار من حقل المعلوماتية مجموع نصوص تظهر دفعة واحدة على الشاشة ولكنها صادرة عن فضاءات مختلفة للذاكرة[3]". "أن النص يكون في باطن النص، وأن النص الجديد يخبئ نصا آخر"[4].

6- **ليتش LEICH:** "النص ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى...، إن شجرة نسب النص شبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريا أو لا شعوريا[5].

---

[1]- ينظر: نبيل علي حسنين: التناص – دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل – ص43.

[2]- دوبيازي: نظرية التناص، تعريب المختار حسني، مجلة فكر ونقد، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ع 28 أبريل، 2000م، ص116.

[3]- جيرار جينيت: من التناص إلى الأطراس (إعداد قسم الدراسات النقدية مجلة العرب والفكر العالمي)- العدد 2- ربيع 1988، ص 178.

[4]- خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دراسة، ص53.

[5]- محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة، ص30.

أي أن التناص يعني توالد النص من نصوص أخرى، وأن النص هو خلاصة لما لا يحصى من النصوص، فلا حدود بين نص ونص، وإنما يأخذ النص من نصوص أخرى ويعطيها في آن واحد، وبهذا يصبح النص بمثابة بصلة ضخمة لا ينتهي تقشيرها، فالمعاني والدلالات فيه طبقات بحسب القراءة والأزمنة والأمثلة ". فالنص عند "لينتش" ليس مستقلا هو نتاج تعالق نصوص ونسبه غير معروف فلا حدود بين نص ونص، فالنص منفتح عن غيره يأخذ ويعطي فهو طبقات من المعاني عبر أزمنة وأمكنة مثل البصلة وقشورها.

7- **هارولدبلومH- BLOOM** : "الكاتب يكتب نصه تحت تأثير (الهوس)، الذي يمارسه النص السابق كعقدة أوديبية تدفع المبدع إلى السير على منوال النص الأول، أو التمرد عليه [1] ". بمعنى الكاتب بدون وعي منه ينتج نصا تحت تأثير نص سابق، فعقدة أوديب توحي بشدة التعالق الذي بين النصوص وتفاعلها معنويا.

8- **ميشيل أريفيM- ARIVE** : "مجموع النصوص التي تدخل في علاقة مع نص معطى[2]. معنى ذلك أن النص لا يستطيع أن يبني نفسه بنفسه، فلا ينشأ من العدم إذ يتآزر مع نصوص أخرى، ولكن بنسب متفاوتة.

1-2-تعريف التناص عند النقاد العرب

مصطلح التناص كظاهرة أدبية نقدية اهتم به النقاد العرب مع بداية الثمانينات، فحظي باهتمام كبير، ويدل على ذلك كثرة المؤلفات حول هذا الموضوع والمصطلح، سنورد مجموعة من التعاريف لهم.

أولا: محمد مفتاح يقول: تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[3].

"النص في حالة صيرورة يتقاطع مع نصوص سابقة عليه، ولا يحصى عددها والتي قد يتمثلها إراديا ولا إراديا فمن هنا ينبثق التناص "[4]. بمعنى التناص تماهي كتابة الكاتب مع

---

[1]- محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة، ص30.

[2]- المرجع نفسه، ص35.

[3]- محمد مفتاح، – تحليل الخطاب الشعري– استراتيجية التناص، ص121.

[4]- المرجع نفسه، ص121

كتابات غيره بدون وعي (لا شعوريا فهي محفورة في الذاكرة) أو إراديا وهو ما يصطلح عليه ب (التعالق).

ثانيا: عبد الله الغذامي: "أنه تسرب إلى داخل نص آخر، يجسد المدلولات سواء وعى الكاتب أو لم يع، فالنص يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن منسجمة مع ثقافات متعددة، ومتداخلة في علاقات متشابكة"[1]. أي أن النص مجموع نصوص متعالقة في الذهن ومتداخلة بنفس المدلولات.

ثالثا: محمد بنيس: (النص الغائب)" يتركب النص الشعري كبنية لغوية متميزة من مستويات معقدة من العلائق اللغوية الداخلية والخارجية، التي تتحكم جميعا في نسجه وبنيته على نموذج يختص به دون غيره، مهما كانت صلات القرابة بينه، وبين النصوص الأخرى، ومن شعرية ونثرية لغوية متميزة، لا يعني أن هذا النص ينسج تميزه من خلال تركيبه الداخلي، منفصلا في ذلك عن كل علاقة خارجية بالنصوص الأخرى، وإنما القصد من هذا التحديد هو اعتبار النص كشبكة تلتقي فيها عدة نصوص"[2] بمعنى أن النص ليس منفصلا ومنكبا على علاقاته الداخلية فقط التي تشكله بل من علاقات خارجية هي نصوص أخرى سابقة، فالنص مثل الشبكة التي توحي بالتداخل المتقاطع المتماهي.

رابعا: محمد عزام: (النص الغائب): " العمل الأدبي يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى، فالأديب ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين... والنص تشكيل لنصوص سابقة ومعاصرة، أعيدت صياغتها بشكل جديد وليست هناك حدود بين نص وآخر، وإنما يأخذ النص من نصوص أخرى ويعطيها في آن واحد"[3].

هنا يشير إلى ظاهرة التناص المتمثلة في تداخل النصوص وتفاعلها والنص الأدبي له علاقة بنصوص سابقة، لأن الأديب يأخذ الكلمات الموجودة في فضاء سابقيه، فلا وجود لنص مغلق، فالنص يأخذ ويعطي(إنتاج).

---

[1]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، دراسة، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2015 ص144.

[2]- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979 ص 253.

[3]- محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة، ص11.

خامسا: خليل الموسى: " التناص تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، تشكيلا وظيفيا، فيغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي محت الحدود بينها[1]، فالنص المتناص تعالق نصوص محت الحدود فيما بينها".

سادسا: عبد المالك مرتاض: "إذ نتناص نعيد كلام غيرنا بنسيج آخر، من غير أن نكونه في كل أطوارنا، ونستوحيه، نضاده، ونعارضه، نستحضره على وجه ما، في الذهن أو في المخيلة، فيجري على القريحة، ويغتذى نصا قائما في النصوص، شاردا في فضائها، وقد لا يعرف أحد ذلك على الإطلاق"[2]. النص إعادة كلام غيرنا يستحضر بغير أن نكونه جار على القريحة بدون علم أنه متناص.

سابعا: رجاء عيد: "هو انفتاح على واقع خارجي وتفاعل مع سياقه متجاوزا في ذلك حد البنيوية، فالنص يتولد من نص آخر في جدلية تتراوح بين هدم وبناء وتعارض وتداخل وتوافق وتخالف"[3] فالنص ليس انغلاقا داخليا على حد ما جاءت به البنيوية هو توالد من هدم نص وبناء نص (سابق بلاحق).

نخلص أن التناص كمفهوم ومصطلح محدث غربي النشأة، تعددت تعاريفه بتعدد الاتجاهات الفكرية والمناهج النقدية التي تبنته، إلا أن أغلب التعاريف متقاربة إذ ذهبت إلى أنه علاقة تداخل (تماهي) بين نصوص سابقة ونص حاضر، أو هو خلاصة لما لا يحصى من النصوص توالدت بفعل الزمن وتماهت بدون حدود بينها. أما تعاريف النقاد العرب للتناص لا تكاد تخرج عن تعاريف الغربيين في شيء، فهي مجرد تكرار لها، أو تعريب وترجمة لها، سوى ما نجده عند بعض النقاد العرب الذين استطاعوا هضم المصطلح وإضافة تعريف خاص بهم.

فبعد عرضنا للتعاريف المختلفة للتناص لدى الغرب والعرب. نضع تعريفا مبسطا للتناص يكون شاملا لكل التعاريف، على حد قول أحمد الزعبي" التناص في أبسط صوره يعني أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا، وأفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج

---

[1]- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي أنموذجا) ص 29.

[2]- المرجع نفسه، ص29.

[3]- المرجع نفسه، ص29.

هذه النصوص والأفكار مع النص الأصلي، وتندغم فيه لتشكيل نص جديد واحد متكامل"[1] أي أن كل نص هو تسرب أو تحويل لجملة من النصوص عن طريق أوجه مختلفة للتناص بفعل مقروئية الكاتب واطلاعه الشاسع.

ثانيا: إشكالية المصطلح لدى الغرب والعرب وتعدد تسمياته:

1- **اشكالية المصطلح:** l'intertextuality: التناص مصطلح نقدي يرادفه عدة مصطلحات (التفاعل النصي)، (التعالق النصي)، (النص الغائب)، (المتعاليات النصية)، (هجرة النصوص).

ولد مصطلح التناص على يد جوليا كريستيفا عام 1969م، التي استنبطته من باختين في دراسته حول (دوستويفسكي) حيث وضع (الحوارية) دون أن يستخدم مصطلح التناص، ثم احتضنته البنيوية وما بعدها من اتجاهات سيميائية وتفكيكية، في كتابات كريستيفا، رولان بارت، تودروف وغيرهم...

التناص أو تداخل النصوص أو النصوصية تتعدد ترجمات هذا المصطلح في العربية. يقابل مصطلح بالانخليزية l'intertextuality بالفرنسيةl'intertextualité . شاع بكثرة في الستينات من القرن العشرين في مجلتي Tel Quel، critique.

موضوع أو مفهوم التناص ليس جديدا تماما في الدراسات النقدية المعاصرة كما يرى معظم الباحثين، وإنما هو موضوع له جذوره في الدراسات النقدية الغربية أو العربية بتسميات مختلفة (مصطلحات أخرى كالاقتباس والتضمين والاستشهاد في النقد العربي القديم)، هي مصطلحات تدخل ضمن مفهوم التناص في صورته الحديثة، وكذلك هو الحال في المصطلحات التي أشار إليها أرسطو في (فن الشعر)، ومن تبعه من النقاد الغربيين القدماء كمصطلح المحاكاة وتوظيف الأسطورة والتخييل وما شابه ذلك، فإنها أيضا مصطلحات تدخل ضمن مفهوم التناص في الدراسات الحديثة. والذي اختلف في الأمر أن مفهوم التناص المعاصر قد تعمق أكثر واتسع، بحيث استطاع أن يحتوي كل هذه المصطلحات القديمة وتجاوزها، وأضاف عليها عناصر جديدة وموضوعات ومفاهيم تناصية كثيرة.

[1]- أحمد الزعبي: التناص – نظريا وتطبيقيا – ص11.

ترجمه بعض الباحثين على أنه بينصية أو بين- نصية وأشهرهم عبد العزيز حمودة الذي استبعد مصطلح التناص. فالكلمات (بينصية وبين) تدلان على مصطلح مشتق منحوت، قد تشيران في أحد معانيهما إلى شيء محشو بين نصين أو أكثر، لا على تداخل نصوص فيما بينها. وقد ترجمه بعض الحداثيين على أنه نصية"[1]. لكن هناك من يستثني هذا المصطلح ك د. نبيل علي حسنين لأنه يرى فيه خلط مع النصية textuality التي تعني الانغلاق عند التحليل النصي البنيوي، فالأمر يحتاج إلى يقظة من القارئ، ليعرف البينصية هي المقصودة في السياق خاصة إذا كان السياق تفكيكيا[2]. ومن غريب ما يمكن أن يذكر في هذا السياق أن كريستفا نفسها غير راضية عن هذا المصطلح بسبب اختلاطه بتلك المصطلحات القديمة، وهي تفضل عليه مصطلح النقل والتحول Transposition، كما توضح ذلك في كتابها " ثورة اللغة الشعرية" الصادر عام 1974، ولكنها وجدته قد شاع شيوعا كبيرا، بعد أن سكته فمضت في استخدامها له على الرغم من تحفظها عليه[3]. ومنهم من أخذ له مصطلح التناصية ك"عبد المالك مرتاض"و هناك فرق واضح وجلي بين المصطلحين، فالتناص يعني تداخل النصوص (الظاهرة) أما التناصية فالعلم الذي يدرس الظاهرة [4].

منهم من أخذ مصطلح (التفاعل النصي) كسعيد يقطين في كتابه (انفتاح النص الروائي)، الذي أخذه عن جيرار جينيت (التعالي النصي) حينما درس ثلاثة أنواع من التفاعل النصي (المناصة، التناص، الميتانصية)[5]". إذ تعتبر هذه الأنواع الثلاثة من مكونات المتعاليات النصية الخمسة التي طرحها جينيت. أما محمد عزام اصطلح عليه ب (النص الغالب) واجتهد في تعريفه في ثلاث دراسات مهمة ورائدة في هذا الموضوع[6].

رغم اختلاف ترجمة المصطلحات للمصطلح الأجنبي، لاختلاف ثقافاتهم وبيئاتهم ومشاربهم، إلا أن معظمهم استعملوا مصطلح (التناص) منهم: "محمد عبد المطلب، صلاح

---

[1]- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، ص 361.

[2]- المرجع نفسه، ص 361.

[3]- المرجع نفسه، ص 361.

[4]- عبد المالك مرتاض: الكتابة من موقع العدم: مساءلات حول نظرية الكتاب، كتاب الرياض، العدد 61-62.يناير 1999، ص399.

[5]- رابح بن خويا: تلقي التناص في النقد العربي المغربي(محمد بنيس – سعيد يقطين- محمد مفتاح)، دار الباحث، ط1، 2021 ص 85.

[6]- المرجع نفسه، ص22.

فضل، موسى ربابعة، وأحمد الزعبي "[1].و كل هذه المصطلحات ومع تعدد صيغها فهي موجهة لقصد واحد.

يرى الناقد "**نبيل علي حسنين**" مصطلح التناص أنه الأنسب للظاهرة لقوله: " لذلك فإني أميل إلى استخدام (تناص)، ترجمة للمصطلح الأجنبي. ف(تناص) مصطلح اشتق من فعل ثلاثي مجرد (نصص)على وزن فعل على وجه جديد لم تعرفه العرب، ثم بزيادة تاء وألف على الفعل ليصبح على وزن تفاعل، ولأن أي زيادة في المبنى لابد يتبعها بالضرورة زيادة في المعنى " فقد جيء بالتاء والألف لتفيد معنا محددا هو المشاركة، "أو مصطلح التناص يحمل في أصل تركيبه الاسمي المفرد (نص) مدلولا لا يدل عليه، وهو المدلول الاشتقاقي في الاشتراك والعمل، وهو لذلك حمل في ثناياه مفهوما دقيقا لهذه الظاهرة دل عليه طريقته الاشتقاقية "[2].

بمعنى أن (تناص) بزيادة التاء والألف تدل على المشاركة والتفاعل، ومصطلح (نص) يحمل في تركيبه مدلولا خفيا هو المدلول الاشتقاقي (الاشتراك).

- ما نوجز قوله أن مصطلح التناص حديث ظهر على يد (جوليا كريستفا)، تعددت المصطلحات المترجمة له سواء عند العرب أو الغرب، فهناك من اصطلح عليه (التعالي النصي) وآخر (التفاعل النصي) ومن أخذ له (التناصية) و(البينصية) و(النص الغائب)....

لكن رغم تعدد هذه الترجمات إلا أنها تنتهي كلها لتدل على تداخل النصوص ببعضها الآخر، سواء بوعي الكاتب أو بدون وعي، فالتناص ومدلوله عند كثير من الغربيين متقارب فلا اختلاف بينهم إلا في بعض التفاصيل، والحديث ذاته ينطبق على تعريفه ومفاهيمه عند النقاد العرب [3] ".

---

[1]- نبيل علي حسنين: التناص – دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل – ص28.

[2]- المرجع نفسه، ص28.

[3]- ينظر: عبد المالك مرتاض: الكتابة من موقع العدم: مساءلات حول نظرية الكتاب، كتاب الرياض، العدد 61-62.يناير 1999، ص358

2 – مفاهيمه:

– **التناص:** خلاصة لما لا يحصى من النصوص (تعالق النص مع نصوص أخرى). فلا حدود للنص، ولا حدود بين نص وآخر، وإنما يأخذ النص من نصوص أخرى ويعطيها في أن واحد.

– بعض الباحثين رغب في تكثير مفاهيم (التناص) رغبة في الوصول إلى أدق جزيئات هذا المصطلح ومن هذه المفاهيم.

1– **التناص: intertextuality**: الذي أوجدته جوليا كريستيفا 1966، والتي رأت أنه كل نص هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى ".

2–**التفاعل النصي**: بين شيئين. بنية النص والبنيات النصية، لا يكون مباشرا دائما قد يكون ضمنيا عندما ينتج نص ما حاملا صور نصوص أخرى من خلال تبنية الجديد.

3–**البنيات النصية hypertextuality**: النص اللاحق (الجديد) يكتب النص السابق بطريقة جديدة.

4–**المناص paratexte**: ما نجده في العناوين، والمقدمات والخواتم وكلمات الناشر والصور.

5–**المصاحبات الأدبية paratilerature**: هي الاستشهادات الأدبية التي تدخل في بنية نصية معينة.

6–**التناصية:** مجموعة من العلاقات التي نراها بين النصوص، متجاوزة (التأثير والتأثر) إلى أمور تتعلق بالبينة والنغم والفضاء الإبداعي).

7–**الميتناص intertext**: هو مجموعة النصوص التي يمكن تقريبها من النص سواء كانت في ذاكرة الكاتب أو القارئ أم في الكتب "النص الذي يستوعب عددا من النصوص ويظل متمركزا من خلال المعنى ".

8-**المتعاليات النصية transtextuality:** هي كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بطريقة ضمنية أو مباشرة. وهي خمسة أنماط حددها "جيرار جينيت" (النص ومعماره، التناص، الميتانصية، المناصة، والتعالق النصي) هذه الأنواع تتداخل فيها بينها "[1].

المبحث الثالث: نشأة التناص:

1-3-نشأة التناص عند الغرب:

إذا تتبعنا نشأة التناص وبداياته الأولى مصطلحا نقديا، نجد أنه كان يرد في بداية الأمر عن الحديث عن الدراسات اللسانية عامة والنصية خاصة [2] "فالدراسات النصية هي من احتضنت هذا المصطلح، خاصة مع ظهور نظرية النص والتعاريف التي تناولته، وما يتصل به من أبحاث كالنص المفتوح، ظهرت بعض الإرهاصات المبشرة بالتناص، بادية بجهود السيميولوجيين لاسيما **باختين** M/ Bakhtin أول من استعمل مفهوم التناص، فأثار اهتمام الباحثين في الغرب بحيوية الإجراءات التي تقوم عليها الدراسات المقارنة، التي تتضمنه في كتابه "الماركسية في فلسفة اللغة ". فباختين هو المتنبئ الأول بهذا المفهوم الجديد.

1-1-3 باختين:

يؤكد **تودروف** في كتابه "الشعرية"، أن الفضل في بدء الاعتراف بهذه الظاهرة التعبيرية يعود إلى الشكلانيين الروس[3]، وأن باختين هو أول من صاغ نظرية حول تعدد القيم النصية المتداخلة، فهو يجزم بأن عنصر ما، نسميه رد الفعل على الأسلوب الأدبي السابق، يوجد في كل أسلوب جديد، إنه يمثل كذلك سجالا داخليا وأسلبة مضادة مخفية إن صح التعبير لأسلوب الآخرين [4]. "وهو بهذا يشير إلى أن النص السابق توجد تعابيره في النص الجديد، مثله بالأسلبة المخفية الداخلية، أو الفنان ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين، فيبحث في خضمها عن طريقة، إن كل عضو من أعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلمات (لسانية) محايدة ومتحررة من تقويمات الآخرين وتوجيهاتهم، بل يجد كلمات تسكنها أصوات أخرى، وهو

---

[1]- محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة، ص 54

[2]- عبد الباسط مراشدة: التناص في الشعر العربي الحديث – دراسة نظرية وتطبيقية- رسالة دكتورة، إشراف محمود السمرة، الجامعة الأردنية، عمان، 2000م ص 16.

[3]- محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة، ص29.

[4]- تز فيتان تودروف: الشعرية تر: شكري مفخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 41.

يتلقاها بصوت الآخرين، مترعة بصوت الآخرين[1]. " فالفنان ينشأ على كلمات الآخرين هي التي تشكل نصه، فالكلمات اللسانية متشاركة لا محايدة يتلقاها بأصوات الآخرين. اعتمد باختين مرجعا أساسيا في النظرية الألسنية والإيديولوجية، أثار جملة من التساؤلات حول إشكالية الملفوظية، التي تنظم بنية الخطاب وتقنيات النقد السوسيولوجي للأثر الأدبي [2]، ومنه يرى أن كل إنتاج لغوي يرجع إلى حقل العبارات المستخدمة في مجتمع ما، وفي فترة خاصة من تاريخه، فالقائل (الكاتب) عندما يتكلم أو يكتب فهو يتحرك ضمن الكلام، أو الخطابات الموجودة قبلا، هذا التفاعل الكلامي والخطابي يمكن اختصاره ضمن مفهوم (الحوارية)، باختين لم يتناول الكلام أو الخطاب الموجود سابقا، بل شمل كل إنتاج لغوي محتمل آت...، وأنه لا يلتقي فكره إلا بكلمات مشغولة سابقا، وانطلاقا من هذا التحليل وضع باختين أسس تقسيم الخطاب من الناحية القوا عدية والنحوية إلى خطاب مباشر وخطاب غير مباشر، وخطاب غير مباشر حر"[3].

إذن **باختين** أول من استعمل مفهوم التناص من غير أن يذكر مصطلح التناص مستعملا مصطلح الحوارية، فكل إنتاج لغوي (النص) مستند إلى حقل عبارات مستخدمة في فترة زمنية ما، والكاتب عندما يكتب يتحرك ضمن تلك الكلمات القبلية، وهو شمل كل إنتاج لغوي.

أكد **(باختين)** في دراسته حول (دوستويفسكي) و(رابليه) أن كل خطاب أدبي يكرر خطابا آخر، وأن كل قراءة تشكل خطابا، ذلك أن الكتابة تعني ثلاثة عناصر هي النص، الكاتب والمتلقي، بالإضافة إلى عنصر (التناص) الذي يناقش مع هذه العناصر الثلاثة[4]، فالخطابات تكرر بعضها البعض، والقراءة الفعالة كذلك تشكل خطابات أخرى، فتتشكل كل من النص والكاتب والقراءة لتحدث تناصا (لكل عنصر تناصاته)، ففي النص تناص والكاتب يمارسه واعيا وغير واع، كما أن القراءة تثير لدى المتلقي خبراته وذكرياته السابقة، وهكذا يبدو النص حوارا بين النص وكاتبه، وما يحمله الكاتب من الخبرات السابقة، كما أنه حوار بين النص ومتلقيه، وما يملكه المتلقي من معلومات سابقة. وهذا الحوار (الديالوج) هو ما

---

[1]- تز فيتان تودروف: الشعرية تر: شكري مفخوت، ص 42.

[2]- عبد الوهاب تروا: تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع60-61، 1989، ص77.

[3]- عبد الوهاب تروا: تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، ص77.

[4]- محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة، ص38.

تطلق عليه كريستيفا التناص[1]. بمعنى النص في حد ذاته تناص يقوم به الكاتب بدون شعور أو بشعور وهناك علاقة حوار أولى بين الكاتب والنص وحوار ثانية بين النص والملتقى المشارك في قراءة وتأويلات عديدة للنص يستخضرها بدوره.

3-1-2 جوليا كريستيفا:

بيد أن أهم إسهام في مجال التناص قام به السيميائيون على رأسهم جوليا كريسيتفا، هي من أول من طرح مفهوم التناص في منتصف الستينات، والذي أخذته من فكرة (الحوار) الذي بدأها (باختين)"، والذي كان يسميه (التفاعل السوسيوطيقي).

إلا أن كريستيفا هي التي أعطته تسميته النهائية (التناص)، إذ استخدمت التناص في بحوث عديدة كتبتها بين عامي (1960-1967).وصدرت في مجلتي (تل- كل) و(نقد)، وأعيد نشرها في كتابيها (السيمياء) و(نص الرواية) باعتمادها على باختين في استبصارا ته النقدية، حينما أقرت أن كل نص يتشكل من قطعة موزاييك من الشواهد، وكل نص هو امتداد لنص آخر وتحويل عنه. وبدلا من استخدام مفهوم الحوارية بين شخصين أو أكثر بترسيخ مفهوم التناصية، ونقرأ اللغة الأدبية صورة مزدوجة(2).

رائدة المصطلح هي الباحثة البلغارية كريستيفا في أبحاثها التي نشرت في مجلتين (Tel Quel) و(Critique)، مستمدة المصطلح والمفهوم من إنجازات باختين التي اصطلح عليها (الحوارية)، فترى أن النص قطعة متداخلة (موزاييك متلونة) من نصوص سابقة أو ما اصطلحت عليه بالتحويل.

لقد استمدت **(كريستيفا)** من **(باختين)** الذي ميز بين محورين (الحوار)، (التضاد)، اللذان ليسا مميزين لديها بدقة، على الرغم من أن شكلوفيسكي هو أول من أشار إلى هذه الظاهرة بقوله: " كلما سلطت على حقبة ما ازددت اقتناعا بأن الصور التي نعتبرها من ابتكار شاعر، إنما استعارها من شعراء آخرين[3]، فترجع البدايات الأولى إلى شكلوفيسكي، الذي أفاد أن تعبيرات وصور الشاعر عند تفحصها هي نتاج تعبيرات سابقة.

---

[1]- محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة، ص38.

[2]-المرجع نفسه، ص38.

[3]- المرجع نفسه، ص38.

فأصبح التناص عند **كريستيفا** هو تلاقي نصوص تقرأ نصا آخر، وكل نص ينبني مثل فسيفساء من الاستشهادات، وكل نص إنما هو امتصاص وتحويل لنص آخر ".

فقد كانت أفكار **(باختين)** الشرارة التي انطلقت منها لتشكيل مصطلح التناص، الذي غير بعد سنة 1967 مفهوم الحوارية إلى التناص، فقد تمكنت من تحويل مفهوم الحوارية إلى نظرية متماسكة أواليات التناص[1] "، وقد نسجت لنظريتها في كتبها (علم النص) و(البحوث في سبيل التحليل العلاقاتي) و(نص الرواية) التي حددت فيها المصطلحات الأساسية لنظريتها، فأضافت مفاهيم أخرى جديدة.

تركز **(كريستيفا)** على أن التناص يتجلى في الإنتاجية النصية، التي تتبلور بعد الاستهلاك لتبدي عمل النص[2] (النص المنتج)، بمعنى أن النص يتشكل من خلال عملية إنتاج من نصوص مختلفة[3]، فهي ترى أن النص ذو طبيعة إنتاجية. فالتناص يقوم على خلق نص يقوم على مدلولات خطابية مغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة، وهكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد داخل المدلول الشعري، هذا الفضاء النصي نسميه فضاء متداخلا نصيا.

من هذا المنظور يكون من الواضح أنه يمكن اعتبار المدلول الشعري نابعا من سَنَنٍ محدد، إنه مجال لتقاطع عدة شفرات (على الأقل اثنين) تجد نفسها في علاقة متبادلة[4].

ففي أي نص من النصوص ثمة ملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى، تتشابك فيها بينها وتنتج نصا جديدا، وعليه **تحدث آلية التناص من خلال:**

1- ترحال النصوص (هجرة النصوص): أي أن النص الأدبي يبدع من خلال نصوص أدبية بإدماجها فيه وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد، لا من رؤية الكاتب فقط[5]، فتصبح علاقة النص باللغة التي يتموقع فيها علاقة إعادة (توزيع) عن طريق التفكيك (الهدم) والبناء.

---

[1]- عبد الوهاب تروا: تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، ص79.

[2]- جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مر عبد الجليل ناظم، ص 44- 45.

[3]- أحمد الزعبي: التناص – نظريا وتطبيقيا – ص 12.

[4]- جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مر عبد الجليل ناظم، ص 78.

[5]- يظر: ناصر علي: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001، ص 127-128.

2- التحويل (إعادة توزيع): النص المدمج يخضع لعملية تحويل، فالتناص ليس مجرد تجميع عشوائي لما سبق، إنه صهر وإذابة لمختلف المعارف السابقة في النص الجديد"[1]. فالنص المتناص يقوم على آليتين هما هجرة نصوص إلى نص لاحق تدمج فيه وفق شروط بنيوية، عن طريق إعادة توزيع اللغة للتفكيك والهدم بإذابة مخزون الشاعر وصبه في النص الجديد، وهو عينة تركيبية تجمع لتنظيم نصي معطى التعبير المتضمن فيها أو الذي يحيل إليه[2]، بمعنى هو مجموع نصوص متجمعة تخرج نصا من تعبيراتها المتداخلة مع الزمن. تحديد مفهوم التناص عند كريستيفا مقترن بإدماجه مع كلمة هي (الإيديولوجيم) "Ideiologem"، التي تمثل عملية تركيب تحط بنظام النص الجديد ما يتضمنه من نصوص أخرى، أو ما يحيل عليه منها[3]، وبذا يكون التناص هو التقاطع داخل النص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى. "الايديولوجيم" عملية نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، فهو على نحو من الأنحاء (اقتطاع) و(تحويل).

تخلت **كريستيفا** عن مصطلح (التناص) نتيجة انصرافها عن الاهتمام بالواقع التاريخي للخطاب، بينما تبُنِيَ –المصطلح في المنتدى الدولي للبوطيقا، غيّرته إلى مصطلح المناقلة أو التحويل بعدما تم تداوله وهضمه من طرف الباحثين واستخدامه بالمعنى المتبذل، بعدما قدمت "جوليا" هذا المصطلح للدراسات النقدية توالت الأبحاث المرتبطة بهذا المفهوم على رغم تعدد التسميات التي أحيطت به، فهو تخارج نصي لدى (يوريلوتمان) وتحويل أو تمثيل لدى (لوران جيني).أما جيرار جينيت فقد أطلق عليه تسمية التعالي النصي (التداخل النصي).

3-1-3- رولان بارت

أعماله لا تقل أهمية عن أعمال "جوليا" فقد أثرى المصطلح في دراسات عديدة عام 1973، خاصة في كتابه (لذة النص)، طور البحث فيه وزاده عمقا وغموضا لاتساعه على آفاق لا محدودة. يقول (بارت) في مقالته المعروفة (من العمل – الكتابة– إلى النص) " From Woork To Text: " أن كل نص هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والأصداء، وهذا يجب ألا يختلط مع أصول النص، فالبحث عن مصادر النص، أو مصادر تأثره، هي

---

[1]- يظر: ناصر علي: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص 129.

[2]- كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها ما هو التناص، كتبة مدبولي، ط2، مصر 1993، ص 34

[3]- محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة، ص 28.

محاولة لتحقيق أسطورة بنوة النص، فالاقتباسات التي يتكون منها النص مجهولة (المصدر)، ولكنها مقروءة، فهي اقتباسات دون علامات تنصيص[1]. ويضيف (بارت) أن النص هو جيولوجيا كتابات، في هذا يكمن الغموض الذي أضفاه بارت على مفهوم التناص، فالذاتية – الآنا– يفهم منها أنها الكمال التمام في فهم النص، ولكن الحقيقة أن هذا الكمال الزائف هو مجرد غسيل، تتكر الإشارات، العلامات Codes التي تصنع الأنا – الذات– ولذالك فإن الذاتية عموما هي مجرد "كليشية"[2].

هنا بشير (بارت) إلى نقطة أخرى إلى جانب تناص المؤلف الذي يستحضره في نصه، هي تناص القارئ (يستحضره القارئ)، مما زاد الإشكالية غموضا، فالكاتب يستحضر نصوصا من ذاكرته (مخزونه الثقافي) وقد تكون تختلف تماما لدى الكتابة (كتابة النص)، يصبح النص من ثم تناص في تناص، فيتشكل من ترسبات تناصية أو جيولوجيا تناص على حد تعبيره (بارت)، وهذا يرتبط على الأرجح بنظريات أو دراسات (بارت) عن القارئ كمنتج آخر للنص، [3] وعن الكاتب الذي فقد أبوة النص، فهو وسع شرحه لمفهوم التناص وفقا لنظرية التلقي.

كما أضاف مصطلح (النص الجامع) من خلال توسيعه للتناص، "هو حقل عام يضم صيغا مغلقة قلما نهتدي إلى منبعها، كما يضم شواهد يوردها الكاتب عن غير وعي أو تلقائيا دون أن يضعها مزدوجتين"[4] أي أن التناص في مجمله يضم صيغا أو ملفوظات قلما نرشد إلى مصدرها الأصلي، يضعها الكاتب من وعي أو دون وعي، دون أن يوردها بين مزدوجتين، فهي مترسبة في ذاكرته اللغوية والثقافية، وهنا ينبه إلى أن النص يتنزل منزلة إعادة الإنتاج " لا بل منزلة الإنتاجية"[5]. فقد قال (بارت) في حديثه عن قراءاته لنص أورده (تاندال): " أتذوق سيطرة الصيغ وقلب الأصول، والاستحقاق الذي يستدعي النص السابق من النص اللاحق، ثم يولد بعد ذلك تعذر الحياة، خارج النص اللامتناهي سواء كان هذا النص

---

[1]- أحمد الزعبي: التناص – نظريا وتطبيقيا – ص 10.

[2]- المرجع نفسه، ص10.

[3]- المرجع نفسه، ص11.

[4]- نبيل علي حسنين: التناص – دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل – ص 40.

[5]- رولان بارت: نظرية النص، تر منجي الشملي وآخرون، مجلة حوليات الجامعة التونسية، عدد 27، 1988، ص 81.

بروست أم الصحيفة اليومية أم الشاشة التلفازية فالكتاب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة[1]".

فالنص له أصوله من النصوص السابقة كما يشير إلى صعوبة الإحاطة بكل مصادر (منابع) النص، وبكل النصوص السابقة على النص، وبهذا يكون الدارس واقعا ضمن التناقض القائم بين شمولية المصطلح وقصور الإطلاع الشخصي ومحدوديته[2] ". فيعود بنا إلى عدم أبوة النص الأدبي.

3-1-4 جيرار جينيت:

الناقد الفرنسي جيرار جينيت فقد تحدث في كتابه "طوروس" (1982) عن (التناصية الجمعية)، التي تعبر عن علاقة النص اللاحق بالنص السابق، "وعني ب (التعالي النصي) نوعا من المعرفة التى ترصد العلاقات الخفية والواضحة لنص معين مع غيره من النصوص، ويتضمن (التعالي النصي) التداخل النصي الذي يعني عنده الوجود اللغوي ربما كانت أوضح صور التداخل، الاستشهاد بالنص الآخر، داخل قوسين بالنص الحاضر، كما يتضمن علاقة المحاكاة أو علاقة التغيير، والمعارضة والمحاكاة الساخرة [3]". يقصد جيرار جينيت بالتعالي النصي كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل ضمني أو مباشر والتداخل النصي يكمن في اللغة والتعابير والنصوص اشتقت من نصوص سابقة، بعملية التحويل كما في المحاكاة الساخرة أو بعملية التقليد كما في المعارضة.

كما تنحصر أشكال (التناص) عنده في نمطين يقوم أحدهما على العفوية وعدم القصد، إذ يتم التسرب من الخطاب الغائب إلى الخطاب الحاضر إلى نص آخر إلى درجة التنصيص. " أن النص يكون في باطن النص، وأن النص الجديد يخبئ نصا آخر"[4]، كفكرة التعالي النصي، " تصور جيرار"في كتابه (من التناص إلى الأطراس) 1982م، أنه لا يمكن الكتابة إلا على آثار نصوص قديمة التي شبهها بمن يكتب على الأطراس، الذي أوضح معنى كلمة

---

[1]- خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دراسة، ص 54

[2]- رولان بارت: درس السيميولوجية، تر بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 1993، ص 62-63.

[3]- جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 3، 1986، ص 90.

[4]- خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دراسة، ص53.

(طرس) فيقول: " أنه رق صحيفة من جلد يمحى ويكتب عليه نص آخر جديد، على آثار كتابة قديمة لا يستطيع النص الجديد إخفاءها بصفة كاملة، بل تظل قابلة لتُبَيِّنَها وقراءتها تحته[1]".

فكل كتابة جديدة هي من كتابات قديمة (آثارها) تظهر في النص الجديد، ويمكن قراءتها رغم اختفائها في النص الجديد، إذ شبهها بالطرس الذي يمحى مثلها في كل مرة.

فالنص عند (جيرار) وقود لنص آخر، وهو ما يضعه في علاقة صريحة أو مخفية مع نصوص أخرى.فالطرس والنص الجامع اسمان آخران للمصطلح (التناص)، وبذا يكون طوّر الدراسات السابقة إلى مفهوم جديد أسماه (التعالي النصي) **والذي يحدده في خمسة أنماط وهي:**

1- (التناص): وهو العلاقة بين نصين أو أكثر (الاستشهاد، التلميح والسرقة).

2- "(الميتانص)" Metatextualité" أو (ما وراء النص) وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره.

3- النص الأعلى: وهو العلاقة التي تجمع بين نص أعلى ونص أسفل، وهي علاقة تحويل أو محاكاة مثل (الأوذيسه) هوميروس التي تحاكيها (أوليس) جويس وتختلف عنها.

4- المناص: "Paratextualité" ونجده في العناوين، والعناوين الفرعية والمقدمات والخواتم والصور وكلمات الناشر... الخ. ومثالها رواية (أوليس) لجويس، فقد عنون كل فصل فيها بما يذكر بعلاقة هذا الفصل مع مشهد من (الأوذيسة) عرائس البحر، بنيلوني... الخ، وعلى الرغم من أن المؤلف حذف هذه العناوين الفرعية من الرواية في طبعتها التالية فإنها ظلت في أذهان النقاد كقسم في الرواية.

5- جامع النص أو معمارية النص: وهو النمط الأكثر تجريدا أو تضمينا، ويتضمن مجموعة الخصائص التي ينتمي إليها كل نص على حدة في تصنيفه كجنس أدبي، رواية، محاولات، شعر... الخ.

---

[1]- جيرار جينيت: من التناص إلى الأطراس، (إعداد قسم الدراسات النقدية) مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 2، ربيع 1988، ص 178.

تسارع كثير من النقاد الغربيين إلى تبني المصطلح، فلا يمكن لنا إحصاء كل دراساتهم على حدى أمثال تودوروف، ميشيل أريفي، لوران جيني، ومارك أنجينو، أمبرتو إيكو، والناقدان ريفاتيري وزمتور، سنورد بعض إضافات الباحثين دون إسهاب على غير الثلاثة الأوائل (جيرار، كريسيتفا، وبارت).

1-**ميشيل فوكو** في كتابه "نظام الخطاب"طوّر مفهوم **بارت** عن نظرية القارئ، متوسعا في هذه المسألة، إذ أشار أن الكتابة والنص يمر بثلاث مراحل تتفاعل لإعادة إنتاج النص. يقول: " فالخطاب ليس إلا لعبة – لعبة كتابة– في الحالة الأولى، و–لعبة قراءة –في الحالة الثانية، و– لعبة تبادل– في الحالة الثالثة، وهذا التبادل، وهذه القراءة، وهذه الكتابة، لا تستعمل أبدا إلا العلامات، فالخطاب يلغي نفسه، إذن في واقعه الحي بأن يضع نفسه في مستوى الدال[1] "

-فميشيل في هذه الإضافة يتتبع مراحل إنتاج النص منذ بدايته مع ذهن الكاتب، ثم كتابته نصا منجزا ثم مقروءا من طرف القارئ المنتج والتبادل والنقد، ومع كل هذه المراحل المتعاقبة تشكل الرموز والعلامات، ويحدث تناص أثناء الكتابة، وتناص آخر أثناء القراءة، وتناص أثناء التبادل والنقد، قد تكون هذه التناصات أجمعها التي (ذهن الكاتب، وذهن القارئ، والناقد) قد تكون متماثلة أو غير متماثلة في كثير الأحيان، بمعنى أن النصوص المتعالقة التي من إنتاج الكاتب ليست هي نفسها نصوص إنتاجات القارئ، ويطلق (فوكو)على هذه العملية الإنتاجية للنص لعبة الكتابة والقراءة (قائمة بين الكاتب والقارئ والناقد).

2- **أمبرتو إيكو**: في كتابه "دور القارئ" أضاف فكرة (المشي الاستنباطي) مابين النصوص الذي يقصد به البحث فيما بين النصوص، وقراءة ما فوق (اللغة ميتالغة) للوقوف على العلامات والرموز، أي النصوص الغائبة وتناصات الأفكار من المقروء الثقافي الذي يوحي بها النص اللاحق، وهذا ما جعل (إيكو) يركز على المشي خارج النص ليعرف نتيجة هذه البنى، أي أن عليه أن يتنبأ على أساس أطر ما بين النصوص بما سيحدث بعد ذلك. [2] (إيكو) يقر بأن في النص هناك لغة غيبية مخفية (ميتالغة)، هي التي تشكل مجموع النصوص المتناصة داخل النص اللاحق، التي هي علامات وإيماءات لها (اللغة).

---

[1]- محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة، ص 13

[2]- أحمد الزعبي: التناص – نظريا وتطبيقيا – ص 16.

ولما كان القارئ يعتمد في حدسه على الأطر ما بين النصوص، لذا فقد سمى (إيكو) تكوين الفرضية (بالمشي الاستنباطي)، بحيث يجعل القارئ في موضع اللعب الأكثر في فك الرموز (رموز النص)، واستحضار التناصات الغائبة واستنباط التناصات الحاضرة. وبهذا يصبح (النص) تراكما وخليطا من نصوص وتناصات كثيرة متنوعة.

3- "**مارك أنجينو**" من المهتمين بنظريات النص والتناص يقول في بحثه " intertextualité": " كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى، ولذا يصبح نصا من نص، **تناص**، وبذا تنتمي الكلمة إلى الجميع لكونها تؤشر على فكرة مبذولة في كل دراسة ثقافية[1]، فالنص نتاج لغوي مبذول ومتداول في كل النصوص (تفاعل لغوي)، فالنص ما هو سوى مجموعة من النصوص سابقة عليه، فهو يرى (أنجينو) أن المقروء الثقافي جزء لا يتجزأ من تجليات النص[2]، وأن التناص يتعلق بالاستعمال المجازي الذي ينقل الدليل اللغوي إلى دليل سيميائي، بمعنى أن اللغة هي علامات للتناصات الموجودة بالنص.

انتهى إلى رأي يزيل تشعب وانشطار الآراء حول معنى ومصطلح التناص، يقول أن مصطلح التناص هو مجال نقد لم ينجز بعد كما ينبغي للوظيفة البنيوية [3]، "فهو يقر بعدم اكتمال والاستقرار على تعريف محدد للتناص لأنه جديد وحديث، والمدة غير كافية لتحديده وتوسيخ أبعاده وسماته.

- ما ننهي قوله حول التناص في النقد الغربي قديما وحديثا: التناص كمفهوم له جذوره في الدراسات النقدية الغربية، مثلته نظرية أرسطو (المحاكاة) وعدة تسميات أخرى، مثل المعارضة والمحاكاة الساخرة، أما حديثا فهو مصطلح محدّث ابتدعته الباحثة **جوليا كريستيفا** في أبحاثها ذات الاتجاه السيميائي والتي نشرت كثيرا في مجلتي(تل- كل) و(نقد)، لكن أول من نوه إليه هو باختين في دراسته عن دوتسويفسكي الذي أشار إليه بالحوارية. ثم توالت الأبحاث واتسع المفهوم أكثر على يد الرجلين **(جيرار جينيت)** و**(رولان بارت)** الذين أضافا

---

[1]- تودروف بارتن: أكسو أنجينو: في أصول الخطاب النقدي، تر، تق: أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987م، ص102.

[2]- المرجع نفسه، ص108.

[3]- المرجع نفسه، ص112.

مفاهيم ومصطلحات تناصية، بالإضافة إلى دراسات وأبحاث كثيرة على يد نقاد غرب محدثين أمثال ميشيل فوكو، تودروف، انجينو، إيكو... وغيرهم.

3-2 - نشأة التناص عند العرب

3-2-1 - التناص في النقد العربي القديم

مصطلح التناص خطي حديثا باهتمام بالغ من جانب نقاد الحداثة العرب المشهورين، وقد أدى هذا الاهتمام الكبير بموضوع التناص إلى شيوعه وتضخيمه، ليحتل مكانة بارزة في الدراسات النقدية المعاصرة، وهذا ما حدث مع المصطلحات الكثيرة السابقة له، لكن ما نستثنيه أن موضوع التناص ليس جديدا، كما أشرنا سابقا (إشكالية المصطلح)، كل الجدة في الدراسات النقدية المعاصرة، إنما له جذوره في الدراسات النقدية السابقة، سواء لدى الشرق أو الغرب.

لم تعرف الدراسات العربية القديمة التناصية أو التناص، اسما مشتقا فهي معدومة في معاجمنا وكتبنا القديمة والأمر ذاته ينطبق على الدراسات الغربية[1]، وهذا لا يعني إطلاقا عدم معرفة العرب للتناص، بل نجد له ملامح تقترب كثيرا مما عليه الآن، "وجد التناص له جذور في تربة النقد العربي القديم، ومن الممكن القول أن ثمة أفكارا تتصل به، كانت موضع عناية واهتمام واضحين، بيد أن الأمر لم ينقلب إلى الإطار النظري الواضح[2]، فقد ساعد بعض العلماء العرب القدماء على ترسيخ فكرة التناص، فهناك دراسات حامت حول التناص شكلا من أشكال السرقة، يحاكي فيه اللاحق على اختلاف نوع المحاكاة تجربة السابق"[3]. ويؤكد هذا المعنى عدد من الباحثين تتبعوا تلك الإشارات التناصية (القدامى) وأفردوا الكتب الخاصة أحيانا بهم، منهم ابن قتيبة، محمد بن سلام الجمحي...، وفي تراثنا النقدي جذور عديدة للمصطلح، وإن بأسماء مختلفة، فقد روي ابن رشيق صاحب كتاب "العمدة" قول علي ابن أبي طالب (رضي الله عنه)" فلولا أن الكلام يعاد لنفذ".

تأكيد الحقيقة الفنية رددها عنترة ابن شداد في معلقته ("هل غادر الشعراء من متردم")، ثم ذكرها أبو تمام في قوله "كم ترك الأول للآخر".

---

[1]- عبد الوهاب تروا: تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، ص79.

[2]- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي أنموذجا) ص 26.

[3]- المرجع نفسه، ص 26.

بالفعل إذن التناص كمفهوم وإشارات، له بدايات أولى في تاريخ النقد العربي القديم، من خلال ما جاء به عنترة وأبو تمام وقول علي رضي الله عنه.

ورد في تراثنا النقدي مصطلحات عديدة تقارب مصطلح التناص في الحقل البلاغي (كالتضمين، التلميح، الإشارة، الاقتباس... الخ)، وفي الميدان النقدي (كالمناقضات، السرقات، والمعارضات... الخ) وكلها تقترب كثيرا من مفهوم التناص، فيشير ابن سنان الخفاجي في كتابه "سر الفصاحة " إلى حضور شعر القدماء في شعر المحدثين، وهذا يدل على أن معاني المحدثين تستند إلى معاني القدماء.

"إهتم النقاد العرب بالتناص في وقت مبكر، واختلفوا في تفسيره وتبددوا في تسميته، ولعل **أبا عمرو ابن العلا** (ت154 ه) من أوائل العلماء الذين فسروا هذه الظاهرة عندما سئل: أرأيت الشاعرين يتفقان في المعنى ويتواردان في اللفظ، لم يلق واحد منهما صاحبه ولم يسمع شعره؟. فقال تلك عقول رجال توافت على ألسنتها بمعنى.ثم تطرق **الأمدي**(ت537ه) للتناص بمفهومه المتسامح الذي يقول: "إن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء، وخاصة المتأخرين إذ كان هذا بابا ما تعرف منه متقدم ولا متأخر[1]". فالأمدي لا يعد تداخل المعاني من باب السرقات الأدبية، وكذلك لا يفرق به من المتقدم ومن المتأخر من الشعراء في الأخذ.

في منتصف القرن الرابع هجري درج مصطلح السرقات الأدبية عند بعض النقاد، الذين وجهوا سهامهم النقدية نحو الشعراء المولدين منهم (**ابن وكيع** (ت 393ه)، فلا يسمي هذه الظاهرة إلا سرقة. بالمقابل عدد وجوها تغفر للشاعر سرقته منها:

استفاء اللفظ الطويل في الموجز القليل، ونقل ما قبح منباه دون معناه إلى ما حسن مبناه ومعناه[2]، فهو من معارضي التناص وأخذ له مصطلح السرقة الأدبية.

-أما **أبو هلال العسكري** (ت 390ه) فقد فصل في هذه الظاهرة تفصيلا دقيقا، فسماها "حسن الأخذ" و"حل المنظوم" "وتداول المعاني "، فقد أرجعها إلى الصدفة، يقول: "وقد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدم من غير أن يلم به، ولكن كما وقع للأول وقع للآخر، وهذا أمر

---

[1]- عبد الله غليس: التناص في شعر ابن زيدون، مجلة التراث والحضارة، ص 89.

[2]- المرجع نفسه، ص 90.

عرفته من نفسي، فلست أمتري فيه وذلك أني عملت شيئا في صفة النساء: سفرن بذورا وانتقبن أهلة.

وظننت أني سبقت إلى جمع هذين التشبيهين في نصف بيت إلى أن وجدته بعينه لبعض البغداديين، فكثر عجبي وعزمت على ألا أحكم على المتأخر بالسرق من المتقدم حكما حتما [1]". كما يرى أن تداول المعاني ليس فيه شيء "وليس على أحد فيه عيب إلا إذا أخذه بلفظه كله، أو أخذه فأفسده وقصر فيه عمن تقدمه [2]". كما أوصى أبو هلال العسكري بإتقان توظيف المعاني القديمة فيقول: " والحاذق يخفي دبيبه إلى المعنى، يأخذه في ستره فيحكم إليه بالسبق أكثر من يمر به[3] ". أبو هلال العسكري من خلال أحاديثه يعترف بتداخل المعاني(تداول) فهو يرجعها إلى محل الصدفة، فهو لا يحكم على المتأخر بالسرقة حكما مطلقا، فلا يعدها عيبا على الشاعر إلا إذا أخذ اللفظ برمته أو أفسده وأظهر عجزه عمن سبقه، فيدعو إلى تضمين وستر المعنى المأخوذ.

-**القاضي الجرجاني** توسع في الظاهرة إذ قسمها وميز بين: السرقة، والإغارة، والاختلاس.و المشترك، والأخذ، والنقل [4] "، من بعده تحدث عنها أسامة بن منقذ أفرد لها بابا سماه (فضل السابق على المسبوق)، ثم قسم التناص إلى التضمين، وهو أن يتضمن البيت كلمات من بيت آخر، [5] فهو أراد به التناص اللفظي تم يذكر نوعا آخر هو "الحل والعقدة" وهو أن يأخذ لفظا منثورا فينظمه، أو شعرا فينثره [6] ".

عبد القاهر الجرجاني: يرفض تسمية قضية التشابه أو التناظر بالسرقة، طالما يأتي التشابه أو التناظر من أي نص يقول: "متى أجهد أحدنا نفسه، وأعمل فكره، وأتعب خاطره في تحصيل معنى يظنه غريبا مبتدعا، ونظم يحسبه فردا مخترعا ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه، أو يجد له مثالا يغض من حسنه، ولهذا السبب أخطر على نفسي، ولا

---

[1]- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين الشعر والكتابة، علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، طبعة عيسى الباني الحلبي وشركاه، 1971، ص 202-203

[2]- المرجع نفسه، ص 203

[3]- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين الشعر والكتابة، ص 204.

[4]- الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تر، محمد أبو الفضل، إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار العلم، بيروت، ص 183

[5]- أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، تح أحمد بدوي، حامد عبد المجيد، ص 249

[6]- المرجع نفسه، ص 260.

أرى لغيري بث الحكم على شاعر بالسرقة، " فهو يرفض تسمية السرقة فالمعنى ليس غريبا محدثا بل مبتذلا من قبل، فهو خرج عن الحكم الأخلاقي الذي وضع الشاعر محل الانتحال والسرقة، فأغلب المقاربات الأولى شغلت نفسها بالجانب الأخلاقي متمثلا في اعتبار التناص شكلا من أشكال السرقة، التي اتخذت عندهم في عدة أشكال (التضمين)، والمعارضة، والانتحال والتلفيق[1] " فلم يسلم الشاعر الجاهلي في تلك الفترة، من وزر السرقة رغم سفر بعضهم عدم السلامة من هذه الظاهرة، وهنا نعود إلى رواية حفظ ألف بيت تم نسيانها من غير أن يظهر ذلك في نظم الشاعر، هذا المفهوم اكتسى أهمية بالغة في الفكر النقدي القديم.

أولى نقادنا العرب القدماء مفهوم (التناص) أو(التداخل النصي) عنايتهم لا بتسميتهما المعاصرة، وإنما بتسميات أخرى مثل (الموازنة، المفاضلة، الوساطة، التضمين، الاقتباس والاستشهاد، والسرقات، والمعارضات، والنقائض.....الخ)، وهذا لا يقلل من قيمة تراثنا الشعري والنقدي، وإنما بالعكس يعطيه دفعة جديدة من الحياة عندما يفسره على ضوء مفهومات نقدية معاصرة، فيمنحه الخلود عندما يجد فيه كل عصر ما يبتغيه على ضوء مفهوما ته المستجدة [2] "، فهو يقر بتعرض العرب للتناص لكن بأشكال مختلفة، فالجدير بنا الاحتفاء بالتراث النقدي والشعري، وهذا ما يعطيه دفعة إحياء جديدة لابد منها أمام هذه المفاهيم النقدية الجديدة.

وقد أفرد **ابن رشيق القيرواني** في كتابه "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده " بابا خاصا لكل كلمة من هذه المسميات وجعل لها مفهوما، وأورد لها شواهد من كلام العرب "، كما أشار إلى مصطلح الإشارة الذي يعد الأساس الذي يقوم عليه مفهوم التناص، يقول ابن رشيق: " والإشارة من غرائب الشعر وملحه وبلاغة عجيبة تدل على بعد المرمى، وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاذق، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة واختصار وتلويح، يعرف مجملا ومعناه بعيد من ظاهر لفظه، ومنها التشبيه والتعريض، ومن أنواع الإشارة، التفخيم، والإيماء، والكناية، والتمثيل، وأصل الرمز الكلام الخفي الذي يكاد يفهم ثم استعمل حتى صار الإشارة، ومن أنواعها التتبيع، وقوم يسمونه التجاوز، وهو أن يريد

[1]- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي أنموذجا) ص 26.

[2]- محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة، ص 42.

الشاعر ذكر شيء فيتجاوزه، ويذكر ما يتبعه وينوب عنه في الدلالة، أول من أشار إلى ذلك امرؤ القيس بقوله:

ويضحي فتيت المسك فوق فراشها ننوم الضحى لم تنطبق عن تفضل وقد أراد بذلك التتبيع، الترف، والاكتفاء، [1] وإذا اعتبرنا أن الإشارة ضرب من ضروب التناص يكون ابن رشيق من الأوائل الذين تطرقوا إلى هذا المصطلح (التناص) من غير ذكر اسمه الصريح.

أما **ابن خلدون** فقد أشار إليه وأصطلح عليه اسم (نسيان المحفوظ)[2]، كإشارة للرواية إياها شاع مصطلح "الاقتباس" واقتصر بعضهم على القرآن والحديث، وهكذا نرى أن التناص كان معروفا في التراث العربي، وله تسميات عديدة أشرنا لها سابقا، ولم يبق من هذه التسميات القديمة إلا التضمين والاقتباس، حيث ما زالا دارجين في الدراسات الحديثة.

2- عند الشعراء:

لعل أول من ذكر ظاهرة التناص من الشعراء هو "**طرفة بن العبد**" ولكنه يسميها السرقة وينزه شعره منها"[3]. وقال:

"**و لا أغير على الأشعار أسرقها ** عنها غنيت وشر الناس من سرقا**[4]"

وكذلك **حسان بن ثابت** يفاوض على معنى طرفة، بأنه ليس في حاجة لأخذه معاني غيره من الشعراء لتفوق شعره وتميزه كيف لا وهو قائل:

لا أسرق الشعراء ما نظموا إذ لا يخالط شعرهم شعري

تداول المعاني ما زالت مرفوضة وإن بدا من حسان التمييز بين السرقة وبين التمازج

---

[1]- ابن الرشيق القرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح محمد محي الدين، دار الجبل، بيروت، ط5، 1981، ص277.

[2]- محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة، ص11.

[3]- عبد الله غليس: التناص في شعر ابن زيدون، مجلة التراث والحضارة، ص 91.

[4]- الأعلم الشنتمري: ديوان طرفة بن العبد، تح درية الخطيب ولطفي الصقال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، ص 174.

نظرة الشعراء إلى هذا الأمر قد تغيرت في العصر الإسلامي، نجد الفرزدق استحل السرقة الصريحة يقول: خير السرقة ما لا يقطع فيها، يعني سرقة الشعر" وله حادثة في أخذه لبيت **الشمردل اليربوعي** عنوة.

بعد ذلك تفهم الشعراء الظاهرة وتقبلوها لاسيما إذا أخذ الشاعر معنى فأجاد استخدامه، مثال ذلك قصة **بشار مع سلم الخاسر**، عندما قال بشار:

من راقب الناس لم يظفر بحاجته ** وفاز بالطيبات الفايك اللهج

أخذه **سلم** بعده وقال

من راقب الناس مات هما ** وفاز باللذة الجسور

لما سمع به **بشار** قال: ذهب به ابن الفاعلة فذاع أكثر من بيته

نكتفي بذكر المسميات الأكثر شيوعا في كلام النقاد العرب القدماء، والأقرب إلى معنى التناص ونقصد بذلك الاقتباس، التضمين، السرقة، المعارضة، المناقضة.

3-2-1 - الاقتباس

وهو أن يلجأ الشاعر إلى النص القرآني أو الحديث النبوي الشريف، فيغترف منه ويوشح به نصه، حتى يعطيه بعض القداسة، ويحاول أن يرفعه إلى منزلة هذين النصين، والاقتباس يمثل شكلا تناصيا، يرتبط بمدلوله اللغوي بعملية الاستمداد التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحا في أماكن متعددة في خطابه الشعري، بهدف إفساح المجال لشيء من القرآن أو الحديث النبوي[1]"، ولعل أبرز مثال على ذلك نجده في النصوص الشعرية التي جاءت بعد نزول القرآن الكريم، كنصوص العصر العباسي، وحتى نصوص الشعراء المحدثين، ويأخذ التناص هنا بعدا دينيا (صبغة دينية).

ومثال ذلك قول الشاعر **سعد بن عطية الغامدي**[2]:

وأمرهم ليس شورى أو مناصحة ** لكنه القهر والسلطان والغلب

---

[1]- محمد عبد المطلب: قراءات في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص 163.

[2]- مريم عبد الغذامي: التناص في شعر سعد بن عطية الغذامي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2013، ص 70

وهنا يستحضر الشاعر قول عز وجل " **والذين استجابوا لربهم وأقاموا الصلاة وأمرهم شورى بينهم، ومما رزقناهم ينفقون**" أو لا يقتصر الاقتباس على ذكر آية أو حديث، إنما يتجاوز إلى ذكر الوقائع (الغزوات) ولو بذكر التسمية (أحد، حطين....) وهنا يكون الاستحضار للنص القرآني مركبا يهدف به الشاعر إلى القداسة والقوة.

3-2-2- التضمين

يتم بين نصين شعريين، وغرض القصدية، يشار إلى النص الغائب باقتطاع جزء من البيت الشعري، أو البيت كله أو أكثر من بيت، "وهنا ينبغي ملاحظة مستوى وعي المتلقي، فإن كان حضور النص الغائب له شهرة اكتفى بإعلان عملية التداخل[1]، وعرفه **ابن الرشيق** الذي أفرد له بابا: "ومنهم من الشعراء من يُقلب البيت فيضمنه معكوسا، ومن التضمين ما يحيل الشاعر فيه إحالة، ويشير به إشارة، فيأتي به كأنه نظم الأخبار أو شبيه به[2]"، أو قد أورد في كتابه لكل ضرب من التضمين شواهد من شعر العرب. والتضمين على قول **ابن رشيق** أن يلجأ الشاعر إلى قصيدة من سبقه، فيأخذ منها بيتا أو أبياتا أو شطرا أو أشطرا، بما يوافق قصيدته من حيث (العروض)، الوزن، والقافية، والروي.

3-2-3- السرقة

أفرد لها ابن رشيق بابا في كتابه العمدة (السرقات وما شاكلها) يقول: "وهذا باب متسع جدا، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وآخر فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل، وقد أتى **الحاتمي** "في حلية المحاضرة " بألقاب محدثة كالاصطراف، والاجتلاب، والانتحال، والاهتدام والإغارة، والمرادفة، وكلها قريب من قريب، والسرق أيضا إنما هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة، التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، أن يقال: إنه أخذه من غيره واتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز وتركة كل معنى سبق إليه جهل[3] ".

---

[1]- محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة، ص44.

[2]- ابن الرشيق القرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح محمد محي الدين، ص 10 وما بعدها.

[3]- المرجع نفسه، ص 182 وما بعدها.

فالسرقة على مذهب ابن رشيق، هي أخذ اللفظ والمعنى ممن سبق من الشعراء، وهي فعل مذموم ينقص من قيمة الشاعر، ولعل رفع الحرج عنه في الأخذ إنما يكون بالقدر الذي ليس فاضحا، إذ لا يمكن ابتداع المعاني من العدم.

يرى بعض النقاد من القدامى والمحدثين أن قضية السرقة أمر ضروري، واحتلت في كتب النقد والبلاغة مكانة مرموقة لارتباطها بالأخلاق، ويعتبر (محمد مندور) من النقاد المعاصرين الذين تناولوها في كتابه (النقد المنهجي عند العرب) حتى عدها بعضهم مقابلا لمصطلح التناص.

3-2-4- المعارضة

إذ يقال عارض الكتاب بكتاب: قابله به، عارض فلانا، باراه وأتى بمثل ما أتى به، ويقال عارضه في الشعر باراه، لإظهار جوانب النقص فيه، وتجاوزه بنظم شعري يرقى عنه لفظا ومعنى، من خلال ما سبق يمكننا إدخال المعارضة ضمن التناص إذ لها نفس معناه.

3-2-5- المناقصة

تعني المخالفة: ناقض الشاعر: قال أحدهما القصيدة، فنقضها صاحبه عليه ردا على ما فيها معارضا له كنقائض جرير والفرزدق"، فالمناقضة يتجلى فيها اشتغال نص لاحق على نص سابق، من ثمة فالمناقضة تعد مبحثا من مباحث التناص، فالنص الثاني مبني على النص الأول، يقول محمد عزام كل قضية منها على حدى في باب مستقل، وأهم ما يجمع هذه النصوص الكبرى هو: محاكاة اللاحق للسابق وتقليده، يتجلى حضور النص الغائب في اللاحق في الموضوعات والأوزان والقوافي وحتى في الصور البلاغية[1]". هو يقصد المعارضة والسرقة والنقائض فكلها تحاكي نصوصا سابقة، وتنسج على غزاره.

- التناص كمفهوم له جذوره في التراث العربي القديم، ففي الجاهلية أخذ تسمية السرقة الأدبية، والتي اعتبرت عيبا جاسما أو ذنبا اقترفه الشاعر، لكن إذا انظرنا إلى سبب الأخذ فهناك أسباب كثيرة جعلت القصيدة الجاهلية متداولة المعاني، فتكاد كل القصائد متشابهة المعنى. بقيت نفس النظرة في الدراسات النقدية خلال القرنين الثالث والرابع هجري إلا أن

[1]- محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة، ص 46.

بعضهم عدها من باب الصدفة كأبي **هلال العسكري** بشرط ألا يأخذ اللفظ برمته وعدم إظهار العجز عمن سبقه، فهو من دعاه تضمين المعنى المأخوذ.

كذلك القاضي الجرجاني" وعبد القاهر الجرجاني " فهما من الرافضين لتسمية السرقة، وهناك تسميات أخرى التصقت بالظاهرة (الانتحال، المعارضة، المناقضة، التضمين، الاقتباس، التلفيق) وكلها تصب في مفهوم التناص لكن باختلاف.

أما الشعراء هناك من أبعد عن نفسه السرقة واعتبرها وزرا لا يغتفر ك"طرفة ابن العبد" "حسان ابن ثابت "وفي العصر العباسي بدت الظاهرة شيئا واردا في أي قصيدة، فهناك من استحسنها ك"بشار ابن برد".

ابن رشيق في كتابه تعرض لظاهرة التناص والتي أطلق عليها مصطلح (الإشارة)، ويقصد الكلام الخفي في كل قصيدة الذي اعتبره رمزا لنصوص سابقة متداخلة في نص القصيدة، وفي نفس كتابه ميز بين التسميات المتعددة للظاهرة.

لم تبرأ ساحة الشاعر في أغلب تلك الأشكال من تهمة السرقة على الرغم من وجود جملة إشارات نقدية من طائفة من النقاد، إلا أن هذا الباب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، فهل يعقل أن يكون كل هذا الشعر سرقة، وكيف يطالب شاعر بحفظ ألف بيت ثم نسيانها من غير أن يظهر ذلك على نحو ما في تجربته الشعرية.

ما يمكن إيجازه أن العرب كانوا على وعي بشظايا هذه الظاهرة، فأوجدوها في الدرس النقدي والبلاغي القديم بعدة تسميات أشهرها (السرقة) التي ارتبطت بالجانب الأخلاقي المرتبط بالدين الإسلامي، فنجد هناك من النقاد والشعراء من عارض التنصيص، وكان موقفه "مجحفا وثمة من تسامح وأعطى عدة مبررات، فالتناص قديم في تصوراته حديث في بلورة غاياته وتشكيل مناهجه[1]".

[1]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ج3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996. ص 182.

3-2-2- التناص في النقد العربي الحديث

نجد فجوة كبيرة بين الدراسات النقدية العربية القديمة والدراسات العربية الحديثة، لم يسدها إلا تلك الكتابة الغربية التي أتت بالمصطلح، فدعت إلى مراجعة التراث على نحو أكثر جرأة وبلا خوف من مغبة الوقوع في تهمة السرقة والمعارضة لنص من النصوص[1]"

فانتقل هذا المفهوم الغربي مع جملة ما انتقل إلينا من ظواهر أدبية ونقدية ضمن الاحتكاك الثقافي، فلم تكن فكرة ظهور التناص (التناصية) كمصطلح نقدي غربي مكتمل النضوج بعيدة عن معرفة العرب به، وذلك بفعل الترجمة والانتشار السريع لمفهوم الحوارية الباختيني[2]"

فقد اهتم النقاد العرب المحدثين بالتناص، وما يدل على ذلك كثرة المؤلفات التي ألفت حول هذا الموضوع، رغم ذلك لم يحض بدراسة متخصصة تحدد أبعاده وحدوده، وقد اتخذت دراسة التناص في بدايتها الدراسات المقارنة [3]، كما أشار إلى ذلك "محمد مفتاح" أن دراسة التناص في الأدب الحديث قد انصبت في أول الأمر في حقول الأدب المقارن والمثاقفة، كما فعل عز الدين مناصرة في كتابه (المثاقفة والنقد المقارن: منظور شكلي).

يعبر الباحث "عبد الله الغدامي"من أوائل الباحثين العرب الذين تعرفوا للتناص في كتابه (الخطيئة والتكفير) ثم تتابعت الأبحاث، فخرجت في مجملها مجرد تعريب للمصطلح وترجمة لمفاهيمه التي وضعها الغربيون، قلما نجد جهدا إضافيا حقيقيا مؤثرا فكلها تدور حول جوهر (التناص) تعريفه الذي كونه تأثر نص بنص سابق، ومن تلك الدراسات أبحاث "محمد مفتاح" "عبد المالك مرتاض " "و خليل الموسى" وسامي زيدان " و"حسين قمري"، وحسنين جمعه و"صلاح فضل" و"موسى ربابعة" وغيرهم، وأخذت التناصية بهذا تتطور تطورا ملحوظا عند النقاد العرب فدخلتها بعض الأفكار الحديثة، التي حددت دور القارئ من الوظيفة النقدية لمفهوم التناص[4]".

---

[1]- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي أنموذجا) ص 27.

[2]- عبد الباسط مراشدة: التناص في الشعر العربي الحديث – دراسة نظرية وتطبيقية– ص 45

[3]- شربل داغر: التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 16، العدد1، القاهرة 1997، ص 130–131.

[4]- عبد الوهاب تروا: تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، ص80.

يقول أحد الدارسين عن هذه الدراسية مشيرا إلى ظاهرة التضمين، الذي هو رافد من روافد المصطلح الجديد، ومن أهم الظواهر الفنية والجمالية التي استحدثتها القصيدة المعاصرة منذ عصور الريادة في أواخر الأربعينات (يقصد بالفترة، ظهور شعر التفعيلة مع نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب أعوام (1947–1948 وما بعدها)، توظيف التضمين كعامل إثراء وتعميق للرؤيا الشعرية، ولئن كان التضمين أسلوبا فنيا عرفه أسلافنا من شعراء العصور المختلفة، فإنه قد تطور وتشعبت أبعاده وتعددت الوظائف التي يقوم بها في بناء القصيدة، بناء موفيا بأغراضها شكلا ومضمونا، حتى اتخذ اسما آخر يكاد يبتعد به عن الأصل من تفرعات وتحولات، ونعني بهذا الاسم (التناص)، وقد يكون التناص (التضمين المتطور) بصورة سافرة أو بالتلميح

والإشارة أو الاستيعاب، والتمثيل لخصائص نص أدني سابق في نص أدبي لاحق، وعلى ذلك فإنه ثمة علاقة دلالية تسمى أحيانا علاقة حوارية بين التعبير الأصلي وبين الوافد، وذلك ضمن دائرة التواصل اللفظي[1]"

فالنقاد العرب وفدت إليهم ظاهرة التناص كباقي المصطلحات النقدية، وكثرت الأعمال حوله لكن أغلبها لم تتجاوز حد التعريب والوقوف على مفاهيمه، لكن هناك من الدراسين (النقاد) من عدت أبحاثهم شعاعا أو شهابا يلوح بضياء هضم المصطلح أو الظاهرة.

- أبرز وجوه التناص التي وظفت في العصر الحديث (في شعر التفعيلة) التضمين لإثراء وتعميق الرؤية الشعرية، إذ تطور وتعددت وظائفه في بناء القصيدة، حتى اتخذ اتجاها يكاد يختلف عن أصل (التضمين)، ألا وهو التناص (التضمين المتطور) الذي يسفر بالتلميح والإشارة لنص أدبي سابق متضمن في نص لاحق.

وفكرة السرقات ظلت مسيطرة على كتابات النقاد، "محمد مندور" من النقاد الذين تناولوا

القضية مواصلة لحديث القدماء في كتابه (النقد المنهجي عند العرب) امتاز طرحه بالاقتراب من مفهوم التناص خاصة، حينما لجأ إلى كتب النقد العربي القديم، إذ عالج المصطلحات التي جاء بها عبد "القاهر الجرجاني" فيما يخص أخذ الشعراء اللاحقين عن

[1]– حسن فتح الباب: سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة لكتاب القاهرة، 1970، ص 239–240

السابقين، فكانت قراءة "محمد مندور" أقرب إلى استقصاء معاني التناص في تلك المصطلحات التي تقترب من المفهوم من قبيل.

1- الاستحياء هو أن يأتي الشاعر بمعان جديدة، تستدعيها مطالعاته فيما كتبه غيره من الشعراء السابقين.

2- استعارة الهياكل: كأن يأخذ الشاعر موضوع قصيدته عن أسطورة شعبية أو خبر تاريخي، وينفث الحياة في هذا الهيكل.

3- التأثر: أن يأخذ شاعر بمذهب غيره في الفن أو الأسلوب، ويمكن أن يكون هذا التأثر تتلمذا، كما قد يكون من غير وعي، وإنما النقد هو الذي يكشف عنه.

4- السرقات: وهي لا تطلق اليوم إلا على أخذ جمل أو أفكار، وانتحالها بنصها دون الإشارة إلى مأخذها وهذا قليل جدا في عصرنا[1]".

بهذا نجد محمد مندور (يتحفظ) عن استعمال لفظ السرقة كمقابل لمصطلح التناص ولا يركز في قضية التعالق النصي على الجانب الشكلي أو المضموني، إنما يعمل على توسيع مجالات التعالق عبر مجموعة الأشكال، تجسد فكرة الاشتباك بين نصين أو أكثر، وترك الناقد خاصية التمييز في القصدية واللا قصدية من وراء استدعاء نصوص الآخرين في نص الشاعر، وهل لهذا التناص لزوما في هذا الموضع دون ذاك؟

تبدو نظرته (محمد مندور) أكثر موضوعية نحو المصطلحات التراثية بما يوافق مصطلح التناص حديثا، إلا أنها كانت في أمس الحاجة إلى تطوير، طالما فكرة السرقة أخذت في التلاشي، غير أن ضعف النقد واعتماده على الأحكام الجاهزة، ثم افتقاد النقد العربي الحديث والمعاصر إلى آلية عربية لمعالجة النصوص حال دون تطوير هذه النظرة.

ومن الكتابات الرائدة في مجال التناص دراسات النقاد المغاربة كل من "محمد بنيس" و"محمد مفتاح "و "سعيد يقطين".

[1]- مصطفى السعدني: في التناص الشعري، منشأة المعارف للنشر الإسكندرية، 2005، ص 13

3-2-1- محمد بنيس:

استمد مفاهيمه للنص الغائب والمصطلحات المرتبطة به كهجرة النص، والنص الصدى من منجزات الدرس النقدي الغربي، بمختلف توجهاته وتياراته في ضوء علاقاته المتينة بالشعر العربي اشتغالا وإبداعا [1]". فقد عبر عن مفهوم التناص بأكثر من مصطلح ك(التداخل النصي). يقول: ولكن اعتماد الشعر المعاصر نصوصا من خارج الذخيرة الشعرية العربية أو ما هو متداول فيها، يدلنا على أن عينة من نصوص الشعر المعاصر مكثفة بنصوص غائبة، قدمت من أمكنة ثقافية وحضارية متنوعة، يمكن من خلالها رصد ثقافة موسوعية أصبحت تميز الشعراء المعاصرين". فهو يقر بظاهرة التعالق التي تطرق إليها (جيرار جينيت) من قوله مكثفة بنصوص غائبة نتيجة الثقافة الواسعة للشعراء المعاصرين.

استعمل مصطلح (النص الغائب) فهو أحد المصطلحات الأولى التي صيغت لمفهوم التناص قبل أن يتداول مصطلح (التناص) في النقد العربي، في ثلاث دراسات هي (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية ط (1979 م) و(حداثة السؤال 1988 م) و(الشعر العربي الحديث ط 1996م).

وظف مصطلح (النص الغائب) في دراسته (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية) يقول: " يتركب النص الشعري، كبينة لغوية متميزة من مستويات معقدة من العلائق اللغوية الداخلية والخارجية، التي تتحكم جميعها في نسجه وبنيته على نموذج يختص به دون غيره، مهما كانت صلات القرابة بينه وبين النصوص الأخرى من شعرية ونثرية في اللفظة التاريخية نفسها التي كتب فيها، أو في الفترات التاريخية السابقة عليه، وقولنا إن النص الشعري بنية لغوية متميزة، لا يعني أن هذا النص ينسج تميزه من خلال تركيبه الداخلي، منفصلا في ذلك عن كل علاقة خارجية بالنصوص الأخرى، وإنما القصد من هذا التحديد هو اعتبار النص كشبكة تلتقي فيها عدة نصوص[2]"

---

[1]- ينظر: رابح بن خويا: محاضرات الشعر العربي المعاصر، ماستر السنة الأولى، دراسات أدبية، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، 2020- 2021، ص 22

[2]- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص 251.

فالنص بالنسبة إلى محمد بنيس هو النص أو النصوص شديدة التنوع من حيث الجنس والمختلفة من حيث الزمن تلك النصوص التي تدخل في علاقة ما مع نص ما، وتتشابك خيوطها مع نسيجه اللغوي وتتموقع بنياتها الجزئية في بنيته الكلية في لحظات الكتابة بوعي أو من دون وعي بوصف النص، أي نص بنية منفتحة لا تعرف الانغلاق[1]".

يبدو محمد بنيس في دراسته لظاهرة التناص أكثر تأثيرا بالناقد الفرنسي (جيرار جينيت) في فكرتي التعالق النصي والنص الغائب، خاصة في كتابيه (الظاهرة الشعرية المعاصرة في المغرب) و(حداثة السؤال)، إذ أطلق مصطلح (التداخل النصي) الذي يحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة، والنص الغائب هو الذي تعيد النصوص كتابته وقراءته أي مجموعة النصوص المستترة التي يحتويها النص الحاضر، وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقق هذا النص وتشكل دلالته[2] ". ويضيف: " وهذا النص متحقق في النص القديم والمعاصر، بعقله ووجدانه نحو العلوم الإنسانية قديمها وحديثها مع اعتبار تشعباتها في ميادين التاريخ وعلم الاجتماع والفلسفة، ثم بالفنون غير الأدبية، من تشكيل ومعمار وسينما ورقص ومسرح، بالإضافة إلى العلوم السياسية والاقتصادية والقانونية بل يصل الأمر في بعض الحالات إلى العلوم الرياضية والتجريبية [3]".

وبهاذ يصبح النص الأدبي مزيجا متنوعا من العلوم المختلفة، وتتلاشى معه الدقة في تحديد قراءة مستوفية لهذا النص، بل يظل غامضا متعدد القراءات باختلاف تلك العلوم التي تركبه من ثمة تتعطل عملية فهم واستيعاب النص المركب ومعرفة حقيقة هذا النص الغائب، فلا يمكن للقارئ الوقوف على معنى واحد للنص، وهو بهذا يرجع إلى تصور كريستيفا أن النص لوحة فسيفسائية.

أما في كتابه (حداثة السؤال) يستعمل (هجرة النصوص) في دراسته له موسومة ب "صلاح عبد الصبور" في المغرب مقاربة أولية لهجرة النصوص، وفي ذلك تأصيل للمصطلح وتحقيق كبداية استعمالاته الأولى، يقول في صدد تعريفه: " لا يكتب النص إلا مع نص آخر أو ضده بذلك تخبرنا الحداثة الشعرية عموما في العالم العربي وغيره، فالنص المضمر يعني

---

[1]- رابح بن خويا: تلقي التناص في النقد العربي المغربي، ص 24

[2]- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 43.

[3]- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ص 251.

بكل بساطة أن النص لا يبوح ولا يصرح بالضرورة، وهكذا فإن الكتابة مع نص النصوص، والصدور عنه هو ما نقصد من الهجرة [1]. أي أن الكتابة لا يمكن أن تتم إلا بنص آخر تنطلق منه ومن تأثيراته اللغوية والدلالية.

ويرسخ المفهوم ويقول "فهجرة النص تأتي لتوسيع الحقل الدلالي مقيدة في المجموعتين الأوليتين، بالإضافة إلى الفعل والتفاعل مع النصوص الأخرى، فالنص يهاجر في المكان (هجرة) وفي الزمان (بعد هجرة) وله سلطة (صفات جيدة)، هناك قلب من الدلالات، من حيث أن النص وهو يهجر صاحبه يصبح مهيئا لإعادة الإنتاج في النصوص التي يهاجر إليها [2].بمعنى النص الذي يستحضره الشاعر في نصه هو نص مختلف من حيث الزمان والمكان، أصبح الاستحضار هجرة لهذا النص.

– هنا نصبح أمام نصين "نص مهاجر" وهو النص الغائب الذي يستحضره الكاتب، و"نص مهاجر إليه" وهو النص الحاضر الذي ينظمه الشاعر، وتعد هجرة النص شرطا أساسيا في إعادة إنتاج معانيه غير التي كان عليها، بحيث "يبقى هذا النص المهاجر ممتدا في الزمان والمكان مع خضوعه لمتغيرات دائمة، وتتم له هذه الفاعلية وتتوهج من خلال القراءة، لأن النص الذي يفقد قارئه يتعرض "للإلغاء" [3]. ولا تنطوي هجرة النصوص على أي نص أدبي، إنما للنص الذي يحكمه قانون عام لهذه الهجرة التي تتيح له "إعادة إنتاج نفسه، لأن ما يبقى ويستمر في التاريخ، هو ما يكون فاعلا في مصير الإنسان، رئيسيا في تحوله وتحرره[4] " وفق شروط أوردها.

وبهذا يكون محمد بنيس قد وضع مصطلحات عربية المنشأ والمفهوم لمصطلح التناص، وإن كان يظهر تأثره الشديد في (فكرة هجرة النصوص) بجيرار جينيت، وتقسيمه النص إلى نص مهاجر ونص مهاجر إليه، كما أوجد مصطلحين (النص الأثر) و(النص الصدى). النص الأثر " هو النص الذي يمارس الهجرة، فيما النص الصدى لا يمارسها " فالأول متحرك أما الثاني ساكن.

---

[1]– محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ج3، الشعر المعاصر، ص 197.

[2]– المرجع نفسه، ص197.

[3]– محمد بنيس: حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص 96–97

[4]– المرجع نفسه، ص98.

3-2-2- محمد مفتاح:

الناقد المغربي في كتابه (تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص) 1985، أول من استعمل مصطلح (التناص) في النقد العربي بالصيغة الدالة على التفاعل[1] "، ففي كتابه حاول إيجاد تعريف لهذا المصطلح الجديد (التناص) فيقول: قد يرى المصطلح على بعض الدراسات المتعلقة بالتناص تداخلا كبيرا بين هذا المفهوم وعدة مفاهيم أخرى. مثل: "الأدب المقارن " والمثاقفة و"دراسة المصادر " والسرقات " فالدراسة العلمية تقتضي أن

يميز كل مفهوم من غيره ويحصر مجاله لتجنب الخلط".

-انتهى إلى وضع تعريف شامل للتناص بأنه تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة[2] " فهو دخول النص في علاقة مع نصوص أخرى بكيفيات مختلفة تشير إلى التعالق الحاصل بين النص اللاحق بالسابق.

فلقي هذا المفهوم بهذه الترجمة العربية راوجا كبيرا، مقارنة بالمصطلحات الأخرى التي اصطلح عليها غيره من النقاد العرب المحدثين.

ويضع (محمد مفتاح) اهتمامه في ظاهرة التناص على العلاقة التي تربط الثقافة العربية بالثقافة الغربية، ويركز على التناص الذي ينشأ في منظوره على:

1- **التوالد (التناسل):** أي أننا نجد أثرا أدبيا أو غيره، يتولد بعضه من بعض، وتقلب النواة المعنوية الواحدة بطرق متعددة، وبصور مختلفة طبقا لثقافة أو درجة وعي الشاعر أو الكاتب والقصد من ذلك.

2- **التواتر:** أي إعادة نماذج معينة وتكرارها لارتباطها بماضي ايجابي، يصبح فضل السابق في ذكرها واللاحق في ابتكار معان جديدة لها.

-ثم تعرض إلى أقسام التناص التي يراها بين: الضروري والاختياري، الداخلي والخارجي، الاعتباطي والواجب، كما يعرض كوظائف التناص وآلياته، ثم استراتيجية التناص التي أساسها ثلاث بنيات، ونعرض لأقسام التناص حسب مفهومه (محمد مفتاح).

---

[1]- محمد مفتاح، – تحليل الخطاب الشعري– استراتيجية التناص، ص 119

[2]- المرجع نفسه، ص 121.

1-**التناص الضروري والاختياري:** إذا كانت ثقافة ما متغيرة انتابتها تحولات تاريخية واجتماعية عميقة، فإنها غالبا ما تعيد النظر في تراثها بمناهج نقدية، وما قلنا في الثقافة – بصفة عامة – نقوله على مستوى الأدباء والشعراء فمنهم المتبع المقتدي المسالم، ومنهم المشاكس المعتدي الثائر، على أن هذه الثنائية الضيقة يجب ألا تحجب عن أعيننا الظواهر الأدبية المعقدة، ومهما يكن فإن هذا التقسيم الثنائي أو الثلاثي ليس إلا مجرد نمذجة نظرية يعتمد رد النصوص إلى أحدها على حصافة القارئ ومعرفته وحدة انتباهه"[1].

-فالشاعر إذا لجأ إلى استحضار نصوص إلى نصه ليس مضطر إلى ذكر النص بحوافره، وإنما يستدعي فطنة المتلقي (التداعي لدى المتلقي). فيكتفي بذكر ما يخدم النص فقط ممثلا بمثال توضيحي إذ يقول " فمثلا إذا قلنا: سافرنا إلى الخارج فالسفر يقتضي الحصول على جواز سفر بتأشيرة أو بدونها، وعملة صعبة وكل ضروريات السفر الأخرى، فقولنا السابق اعتمد على تجارب المتلقي، ولكن كان يمكن أن ينص على كل ما لم يذكر، فالتداعي يقوم بدور كبير في عملية فهم الخطاب وإنتاجه فقد يكمل المتلقي ما لم يصرح به إليه، وقد يكفيه (صاحب الخطاب) مؤونة أعمال الذهن، وكل منهما محكوم في تأويله وإنتاجه بمعرفته السابقة [2]"

2-**التناص الداخلي والخارجي** يقول: " إن كل هذه النظريات، وما احتوت عليه من مسلمات تؤكد أن الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيدا لإنتاج سابق في حدود من الحرية، سواء كان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره، ويقال لأن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، فنصوصه يفسر بعضها بعضا، ، ويقال كذلك أن الشاعر يمتص نصوص غيره أو يحاورها، ويتجاوزها حسب المقال والمقام[3] ".

-فالتناص الداخلي خاص بالشاعر وإعادة إنتاجه لآثاره السابقة (امتصاص لها)، والتناص الخارجي امتصاص الشاعر لنصوص غيره من الشعراء. وهو بهذا يضع شرطا (مقترحا) لمعرفة النص الحاضر والنصوص الغائبة، ألا وهو ضرورة إجراء دراسة علمية تفترض الدقة التاريخية لمعرفة سابق النصوص ولاحقه وأصلها، وإن كان الكاتب أو الشاعر

---

[1]- محمد مفتاح: – تحليل الخطاب الشعري– إستراتيجية التناص، ص123.

[2]- المرجع نفسه، ص 125.

[3]- المرجع نفسه، ص125.

قد ناص نفسه أو غيره، لذا وجب معرفة النص وصاحبه في خريطة الثقافة الذي ينتهي إليها، مع مراعاة الجانب الزماني كأولوية في معرفة ظاهرة التناص.

3-2-3- سعيد يقطين.

استعمل سعيد يقطين " التفاعل النصي"كمصطلح للتعبير عن مفهوم التناص في كون التناص ليس إلا واحدا من أنواع التفاعل النصي، وقد تبنى هذا المفهوم لأنه أعم من التناص في كتابه (انفتاح النص الروائي)، "قدم فيه تصورات مطورة لمفهوم التناص، متجاوزا التصورات السابقة التي فضلها على التعاليات النصية لجينيت.

ففي تقديمه لمفهوم التفاعل النصي، ينطلق الباحث من حيث كونه كلية بنية دلالية تسهم كل وحداته وعناصره ومكوناته في بنائه وتبنيه، وعلاقة النص بالتلقي إضافة إلى انطلاقه من التمييز بين النص والخطاب، إذ في كتاب (تحليل الخطاب الروائي) تعامل الباحث مع صيغ الخطاب وعلاقاتها، أما في التفاعل النصي فسعى (الباحث) إلى تفكيك النص "بهدف معاينة علاقة النص بغيره من النصوص التي عمل على تمثلها واستعابها وتحويلها في بنيته النصية لتصبح جزءا أساسيا في بنيته وبنائه[1] فهو يشير إلى تفاعل النصوص وبناءها للنص الجديد.

يستعمل الباحث تعبير (التفاعل النصي) للتعبير عن مفهوم التناص كمصطلح عام، لكنه يعتبر التناص (كمصطلح خاص أخذه عن جينيت واحدا من أنواع التفاعل النصي أي (التفاعل النصي أهم من التناص)، لأنه يمكن من البحث في أنواع التفاعلات وفي أشكال استغلالها داخل النص وأبعادها الدلالية.

-ذهب إلى: بما أن النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعالق بها ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا وخرقا، وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات فيبحث في أنواع التفاعلات من جهة وفي أشكال اشتغالها داخل النص من جهة أخرى" البعد الجمالي وأبعادها الدلالية". وبهذا يكون تجاوز عمل السرديين وعمل السوسير- نصيين- في بحثهم عن التناص أو المتعاليات النصية [2]. قسم النص إلى بنيات نصية قسم سماه (بنية النص) يتصل ب (عالم النص) - لغة وشخصيات وأحداث، وقسم آخر سماه (بنية التفاعل النصي) حيث أن

---

[1]- ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي(النص السياق)، ص76

[2]- المرجع نفسه، ص 99.

المتفاعلات النصية هي البنيات –أيا كان نوعها التي تستوعبها (بنية النص)، وتصبح جزءا منها ضمن "(عملية)" التفاعل النصي [1].

– محددا أنواع التفاعل النصي مستندا على دراسة جيرار جينيت وهي ثلاثة أنواع.

1– **المناصة (para)** البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة وهذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار وما شابه. فهو يستعمل المناصة هنا كتفاعل نصي داخلي (داخل النص) أما المناصة الخارجية ما يدخل ضمن (المقدمة، الذيول، الملاحق، كلمات الناشر....) ولم يهتم (يقطين) في تحليله لهذه المناصات الخارجية.

2–**التناص intretextualité** التفاعل النصي الأول (المناص) أخذ بعد التجاور، أما هنا يأخذ معنى "التضمين"، حيث تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية أو تيمية من بنايات نصية سابقة، فتبدو كأنها جزء منها وتدخل معها في علاقة (تعالق).

3– **الميتانصية** هي نوع من المناصة لكنها تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة نصية طارئة مع بنية نصية أصلية، فإنه في مرحلة ما قد يحدد " المتفاعل النصي" **أولا** على أنه مناص " وبعد تحديده لنوعه وعلاقته بالنص ينتقل إلى اعتباره "ميتناص". **ثانيا** كما ميز بين العملية التي تجري بها علاقة البنيات النصية ببعض (التفاعل النصي) (المتفاعل النصي) والبنية النصية الأصل وأشكال التفاعل التي تصنفها إلى ثلاثة.

1–**التفاعل النصي الذاتي:** يتجلى في تداخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها (لغويا. أسلوبيا.....).

2– **التفاعل النصي الداخلي** يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كتاب عصره سواء كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية.

3–**التفاعل النصي الخارجي:** تتفاعل نصوص الكاتب مع النصوص التي ظهرت في عصور بعيدة. وهذه الأشكال توجد بشكل مترابط وتتشابك مع بعضها على مسويين.

[1]-سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي(النص السياق)، ص 99.

1-**المستوى الأفقي:** (التفاعل النصي العام) تتداخل هذه البنات وتتفاعل أفقيا على المستوى التاريخي (تاريخيا) وعلى مستوى كلي، فلا نصبح أمام بنيات بينصية جزئية، أي أمام بنيتين (داخلية وخارجية) نصيتين متباينتين تاريخيا وبنيويا.

2- **المستوى العمودي** (التفاعل النصي الخاص): يحدث التفاعل جزئيا وسيميولوجيا على مستوى خاص " يحصل تفاعل بنية كبرى مع بنيات جزئية صغرى"[1].

وبهذا تمكن الباحث سعيد يقطين من تقديم صورة عامة عن البنيات النصية والتفاعلات النصية وأنواعها وأشكالها ومستوياتها برؤية مختلفة، مستلهما إياها من الكتابات النظرية للتناص والمتعاليات النصية لجينيت.

أفردنا هذه الأعلام الثلاثة المغربية الأصل، نظرا لتجاوز نظرتهم التنظيرات الغربية وإعطائهم منظورا خاصا شاملا حول مفهوم التناص وكل ما يتعلق به من مفاهيم "فكان النقاد المغاربة سباقين إلى الموضوع تعريفا، وتطبيقا وتنظيرا خاصة د"محمد بنيس" ود"محمد مفتاح "بالإضافة إلى تطبيقات "عبد الله راجع " السائرة على هدي ما سطره د.محمد بنيس ودراسة محمد على الرباوي، وسعيد يقطين..... وغيرهم [2]".

كما أشرنا سابقا أن التناص كمفهوم لقي انتشار ا واسعا في الدراسات الأدبية والنقدية العربية ووجد استقبالا واسعا لدى النقاد والدارسين منهم.

1- **خليل الموسى:** الذي فرق بين التناص وجملة من المفاهيم التي تلتقي معه، إذ ميز بين التناص والسرقة في ثلاثة اختلافات الأول اختلاف المنهج، فالسرقات تعتمد المنهج التاريخي والسبق الزمني، في حين التناص يعتمد المنهج الوظيفي ولا يهتم بالنص الغائب، والثاني اختلاف في حكم، فهدف السرقات الشعرية تهجين وإدانته وهدف التناص نقيض ذلك إذ أن الآخر مثقف مطلع ماهر في نسجه وعمله إنتاجي إبداعي، أما الثالث فيكمن في القصدية. فالأخذ في السرقات قصدي في حين نجد أن الأمر في التناص لا يتم عن قصدية، لأنه ينتج القراءة المطموسة والمنسية (الأثرية) [3]".

---

[1]- ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي(النص السياق)، ص 100.

[2]- ينظر: رابح بن خويا: تلقي التناص في النقد العربي المغربي، ص 57.

[3]- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي نموذجا)، ص 29- 30.

فهو بهذا ميز بين السرقة والتناص في جوانب ثلاث من الناحية التاريخية من الأسبق والمتأثر والقيمة، إذ عدّ السرقات إدانة لصاحبها، بينما التناص إبداع والقصد الذي هو عن وعي في السرقة وإرادة، أما التناص عن غير وعي نتيجة تفعيل مكتسباته الأدبية القبلية".

3- صبري حافظ:

ويعترض صبري حافظ في دراسته عن "التناص وإشاريات العمل الأدبي" على فكرة استقلالية النص. فالتناص خروج من النص إلى نصوص أخرى غائبة، يجب استحضارها ليكتمل النص الحاضر، بمعنى أن النص غير قائم بذاته، وإنما يحتاج إلى ما هو خارجه، وتناص الأفكار أو الثقافات أو اللغات هو جزء من نصوص غائبة لا يستغني عنها النص ولا يقوم، يكتمل إلا باستحضارها عند الدراسة أو التحليل، يقول صبري حافظ " تعتبر فكرة السورة المزدوجة من أهم نتائج مصطلح التناص في الدراسة النقدية الحديثة، على أساس أن ازدواج البؤرة هو الذي يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة، أو إلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص لأن أي عمل يكتسب ما يدققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص، كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة نستطيع بإدراكها فهم النص الذي يتعامل معه، وفض مغاليق نظامه الإشاري [1]. فهو بهذا يعترض منهج البنيويين والتفكيكيين فالنص قائم بعلاقاته مع النص الغائب.

لا يمكننا دراسة كل الأبحاث النقدية والإشارة لكل الأعلام، لأن البحث والتأليف كان مكثفا نذكر منهم **عبد الله الغذامي** في كتابه (الخطيئة والتفكير)، **عز الدين المناصرة** في كتابه (علم التناص المقارن) وكذلك **محمد عزام** في كتابه (النص الغائب) "**رجاء عيد**"، "**جاسم عاصي**"، "**عبد الوهاب تروا**"، "**عبد العزيز حمودة**"، "**محمد عبد المطلب**"، "**صلاح فضل**"، "**أحمد الزعبي**"، "**عبد السلام المسدي**....

و القائمة طويلة.

- ما نخلصه أن الاهتمام بالظاهرة الجديدة كان موسعا في الدراسات العربية الحديثة، نظرا لكثرة المؤلفات لكن ما ميزها أنها كانت أغلبها مجرد تعريب لأعمال وتعاريف الغرب، كمحاولة لهضم هذا المظهر النقدي الجديد، وقد اتسمت الترجمات بتعددية الترجمات للمصطلح

[1]- صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي (دراسات نقدية وقراءات تطبيقية)، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996، ص50

الواحد مما خلق ارتباكا لدى القارئ، فمثلا عبد العزيز حمودة يصطلح على تسميته البينصية، **عبد الله الغذامي** اعتمد مصطلح التناص، أما **سعيد يقطين** أخذ له مصطلح "التفاعل النصي" **ومحمد عزام** ""النص الغائب" ونرى "**محمد بنيس**" أورد له عدة تسميات "التداخل النصي، النص الغائب، هجرة النصوص، النص الصدى...".

كذلك اختلفت الترجمات حول المفاهيم مما زاد الأمر غموضا، فتوالت الدراسات العربية المعرفة بالتناص وأشكاله حتى بات الأمر في ظن النقاد أمرا حتميا، وما نلحظه أن مفهوم التناص في الدراسات العربية بقي مشتملا على شيء من الغموض، ولعل ذلك راجع إلى صعوبة الوصول إلى تعريف نهائي لمفهوم التناص وكذلك في تبني المصطلح بذاته، بالموازاة نجد الباحثين الثلاثة (محمد مفتاح)، (سعيد يقطين)، (محمد بنيس)، أثروا الساحة بكتاباتهم وإضافاتهم الفردية للمفهوم والمصطلح ومفاهيمه، وتأثر النقاد العرب بهم الواضح.

الفصل الثاني

آليات التناص وإجراءاته وجمالياته

الفصل الثاني: آليات التناص وإجراءاته وجمالياته

المبحث الأول: أنواع التناص:

أورد النقاد عدة أنواع أحمد زعبي أوجد نوعين للتناص.

1- المباشر وغير المباشر:

1- **التناص المباشر:** هو الذي يقتبس فيه النص بلغته التي ورد فيها مثل الآيات والأحاديث والأشعار والقصص، يستحضرها الشاعر في نصه بأشكال الاقتباس، التضمين، الاستشهاد وغيرها على أنها نماذج من التناص، استحضرها الكاتب إلى نصه الأصلي لوظيفة فنية أو فكرية منسجمة مع السياق الروائي أو السياق الشعري، سواء كان هذا التناص نصا تاريخيا أم دينيا، أم أدبيا [1]"، استحضار لغة النص السابق كما هي عليه، وبالإشارة بين مزدوجتين.

2- **التناص غير المباشر:** الذي يدعى تناص الأفكار، أو المقروء الثقافي، أو الذاكرة التاريخية، التي تستحضر تناصاتها بروحها أو بمعناها، لا بحرفيتها أو لغتها أو نسبتها إلى أصحابها، وتفهم من تلميحات النص وإيماءاته وشفراته، ولهذا تستنبط استنباطا، وربما تخمن تخمينا، كما يدخل ضمن التناص غير المباشر تناص اللغة

و الأسلوب. [2] هذا النوع من التناص يكون عن غير وعي، فهو نتاج لثقافة الكاتب الواسعة واطلاعه المستفيض، فالأفكار، واللغة والأسلوب، تداخلت في ذاكرة الكاتب حتى أنتجت نصا متناصا عالقا مع نصوص غابرة " فالتناص بالمفهوم الحديث لا يعني مجرد اجترار للنصوص المقتبسة، أو امتدادا أفقيا لها وإنما يقوم أصلا على فتح حوار مع النص المقتبس، بهدف توظيفه وإعادة إنتاجه، وربما برؤية مختلفة قد تنتهي به إلى حد المفارقة". فالتناص أو النص الحاضر إبداعي لا يقصد منه الأخذ فقط، فله وظائف عديدة جمالية وفنية قصد إثراء رؤية الشاعر المعاصر وتجربته الشعرية.

1-1-التناص الداخلي والخارجي:

أما **محمد عزام** التناص: " تفاعل نصان" (الغائب) و(الماثل) من أجل إنتاج نص جديد يشكل في الوقت نفسه (تناصا) مع مكونات الثقافة والقارئ ويورد للتناص ثلاثة أنواع:

---

[1]- أحمد الزعبي: التناص – نظريا وتطبيقيا – ص 20.

[2]- المرجع نفسه، ص 20.

1- التناص العام: التناص (الخارجي) يتقاطع (محمد مفتاح): الذي تتجلى فيه علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكُتّاب، فالنص هنا امتصاص لنصوص لشعراء سابقين وإعادة إنتاج لها.

2-التناص المقيد: (الداخلي الذاتي) كذلك مع (محمد مفتاح): الذي تظهر فيه علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض، فالكاتب يمتص آثاره السابقة ويدخلها ببعضها البعض، الواحد من الكتاب إذا أنتج نصا تظهر لنا طريقته المعينة التي تميز جميع كتاباته وتطبعها بطابعة الخاص، لاعتماده على أسلوب معين ومضامين معينة يتخصص في معالجتها.

3-التناص البلاغي: كالإرداف الذي يريد فيه الكاتب شيئا فيتجاوزه بذكر ما يتبعه في الصفة، وينوب عنه في الدلالة، كما في قول الشاعر [1]

"قد يكن يعجب بعضهن براعتي حتى سمعن تنحنحي وسعالي"

أراد وصف الكبر فلم يأت باللفظ نفسه، وإنما أتى توابعه وهي (التنحح، والسعال) أي بشيء متعلق به ويدل على معناه (دلالته) ولما في الاستشهاد والاحتجاج والاقتباس والتضمين.

اشتقاق التناص الخارجي في نص عملية ليست بالسهلة، وعلى الخصوص إذا كان النص مبنيا بصفة حاذقة، ولكنها مهما تسربت واختفت فإنها لا يمكن أن تخفى على القارئ المطلع الذي بإمكانه أن يعيدها إلى مصادرها. وإذن فإن هناك نصا مركزيا يتجلى في النصوص السابقة ونصوصا فرعية تتمثل في النصوص اللاحقة"[2]، واستحضار النصوص السابقة ليست عملية سهلة باعتبارها متداخلة تداخلا متشابكا، فيستدعي قارئ مطلع (متفاعل) ليستنبط مصادرها الأولى، فهناك نصا مركزيا (الأصلي) تلحقه نصوصا فرعية (لاحقة) " أو الدراسة التحليلية، هي وحدها التي بإمكانها اكتشاف السابق في اللاحق والموازنة بينهما لرصد سيرتهما وتجنب اعتبار النص كيانا منغلقا على نفسه، وبهذا يمكن موضعة النص في مكانه من خارطة الثقافة التي ينتمي إليها وفي حيزه الزماني المحدد "[3].

---

[1]- محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة، ص 12

[2]- المرجع نفسه، ص 32.

[3]- المرجع نفسه، ص 32.

والتداخل يكمن في الشكل والمضمون معا، فالشاعر" يعيد إنتاج ما تقدمه أو زامنه (عاصره) من نصوص، فينتقي منها صورا أو تعابير ولكن لا مضمون خارج الشكل، والشكل هو المتحكم في المتناص، والنصوص إذا تناسلت دليل على استمراريتها.

أما **د. نبيل علي حسنين** فيقسمه إلى:

1-3- الأدبي وغير الأدبي

1-التناص الأدبي: التناصات التي تعطي شعرية خاصة للنص الأدبى وتقع في الأدب من الأدب أو غيره، التي تضفي للنص فنية (أدبية) ومتعة، فهي تناصات قوية يمكن تحديدها في النص، فليس كل تناص لافت للنظر وهذا مرتبط بقوة إشارية، فحتى نعد تناصا ما ظاهرة يجب أن يتجاوز على الأرجح نسبة الإخبار المناسبة فيه لجدوى البلاغ، أو عدم جدواه، ويلعب القارئ دورا في تحديد التناص حسب مقروئه الثقافي [1]. فهي تناصات متعمدة نتجت عن وعي الكاتب لقوة تأثيرها.

2-التناص غير الأدبي: يدرس التناص أينما وجد خارج لغة الأدب، وفي أي عبارة، فالنص الجديد مجموعة من النصوص السابقة أو العبارات والإشارات، فهذا النوع من التناصات لا متعة فيها ناتجة عن غير وعي الكاتب بلا تعمد، فهي تناصات ضعيفة لا يمكن تحديدها في النص، فتعابيرها وأساليبها عادية لا تشكل أدبية أو شعرية للنص وهذا يعني أن ليس كل تناص جدير بأن يلخظ.

أما **محمد مفتاح** فقد اقترح له ثلاثة أنواع سبق الإشاراة إليها وهي (التناص الضروري والاختياري، والتناص الداخلي والخارجي، والاعتباطي والواجب)، **تناص اعتباطي:** هو الذي يعتمد على ذاكرة المتلقي. **تناص واجب:** هو الذي يوجه المتلقي نحو مظانه.

هناك من أضاف التناص المرحلي: وهو تناص نصوص كُتَّاب فترة معينة وواحدة أي: " التناص الحاصل بين نصوص جيل واحد ومرحلة زمنية واحدة، ويقع هذا التناص كثيرا وذلك لعدة أسباب منها: تقارب الحياة الاجتماعية والثقافية لدى نفر من المبدعين، وقد يكون الأمر عائدا إلى مسألة الانتماء إلى حزب أو جماعة أدبية واحدة، فضلا عن وحدة اللغة والميراث [2]".

---

[1]- نبيل علي حسنين: التناص – دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل – ص 47.

[2]- أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، ، 2007 ص 66.

المبحث الثاني: قوانين دراسة التناص (مستوياته):

2-1- عند جوليا كريستيفا

جوليا كريسيفا هي صاحبة تحديد مستويات التعامل مع النص الغائب، التي تساعد على القراءة الصحيحة، وقد مثلتها في ثلاثة أنماط:

1- النفي الكلي:

-يكون فيه المقطع الدخيل منفيا كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوبا [1] "، يقوم الشاعر المبدع في هذا المستوى بنفي النصوص التي يستنصها (يستحضرها) كليا ودلاليا، يستلزم فيه قراءة نوعية خاصة، تقوم على المحاورة لهذه النصوص المستبصرة، وهنا لابد من ذكاء القارئ الذي هو المبدع الحقيقي، الذي يفك الرموز ويعيدها إلى منابعها الأساسية "[2].

-ووضحت كريستيفا ذلك بمثال مقطع لباسكال " وأنا أكتب خواطري تنفلت مني أحيانا، إلا أن هذا يذكرني بضعفي الذي أسهو عنه طوال الوقت والشيء الذي يلقنني درسا، بالقدر الذي يلقنني إياه ضعفي المنسي، ذلك أني لا أتوق إلى معرفة عدمي"[3].

- ويقلب لوتريامون بطريقة تنفي النص الأصلي (المرجعي)، الذي بدا مستترا داخل خطابه يقول "حين أكتب خواطري فإنها لا تنفلت مني، هذا الفعل يذكرني بقوتي التي أسهو عنها طول الوقت، فأنا أتعلم بمقدار ما يتيحه لي فكري المقيد، ولا أتوق إلا لمعرفة تناقض روحي مع العدم "[4].

2- النفي المتوازي:

"يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه إلا أن هذا لا يمنع من أن يمنح اقتباس " لوتريامون" للنص المرجعي معنا جديدا معاديا للإنسانية والعاطفية والرومانسية التي تطبع الأول[5] "، ففي هذا المستوى يتم فيه توظيف النص الغائب بشكل يشبه الشكلين "التضمين، والاقتباس" بحيث يبقى المعنى المنطقي للبنية النصية الموظفة (الحاضرة) هو نفسه للبنية

---

[1]- جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مر عبد الجليل ناظم، ص 78.

[2]- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 155.

[3]- جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مر عبد الجليل ناظم، ص 78.

[4]- المرجع نفسه، ص 78.

[5]- المرجع نفسه، ص 79.

النصية الغائبة، بالإضافة إلى التشكيل الخارجي وأدرجت مثالا: مقطع لأروشفوكو "إنه الدليل على وهن الصداقة، عدم الانتباه لانطفاء صداقة أصدقاءنا"[1] أوشك أن يكون عينه لدى لوتريامون أنه الدليل على وهن الصداقة، عدم الانتباه لتنامي صداقة أصدقاؤنا".

3- النفي الجزئي:

"يكون جزءا واحدا فقط من النص المرجعي منفيا"[2] في هذا المستوى، يأخذ الشاعر بنية جزئية من النص الأصلي، يوظفها داخل خطابه بنفي بعض الأجزاء منه. مثالها في ذلك قول باسكال: نحن نضيع حياتنا فقط لو نتحدث عن ذلك "، ونجده مقاربا في قول لوتريامون: نحن نضيع حياتنا ببهجة، المهم ألا نتحدث عن ذلك فقط"[3].

وبهذا تكون جوليا كريستيفا قد وضعت ثلاثة مستويات لقراءة النص الغائب ونحن في دراستنا التطبيقية أو الإجرائية سنعتمد على مستويات " **محمد بنيس**" لاستظهار التناص.

2-2- عند محمد بنيس:

يقترح الناقد المغربي "**محمد بنيس**" لقراءة (النص الغائب) في الشعر المغربي ثلاثة معايير أساسية تكفل المقاربة العلمية السلمية لهذا المتن الشعري، وذلك في قوله "نستعمل في بحثنا عن نوعية قراءة شعرائنا للنص الغائب في نصوصهم الشعرية، معايير ثلاثة تتخذ صبغة قوانين وهي: "الاجترار، الامتصاص، والحوار"، وهذه القوانين تحديد لطبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب، لأن تعدد قوانين القراءة هو في أصله "انعكاس لمستويات الوعي التي تتحكم في قراءة كل شاعر لنص من النصوص الغائبة[4]، وهذه القوانين الثلاثة تحدد علاقة النص الغائب بالنص الماثل، وكل قانون أو معيار هو نتاج للوعي الذي يؤطر مقاربة للنص الغائب في النص، و كيفية التعامل معه في التوظيف وقد يختلف هذا الوعي من قارئ إلى آخر، كما يختلف من شاعر إلى آخر، فتتنوع تبعا لذلك المقاربات النقدية[5] ".

---

[1]- جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مر عبد الجليل ناظم، ص 79.

[2]- المرجع نفسه، ص 79.

[3]- المرجع نفسه، ص 79.

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

[5]- رابح بن خويا: محاضرات الشعر العربي المعاصر، ماستر السنة الأولى، دراسات أدبية، ص 21.

1- **الاجترار:** فيه يستمد الأديب من عصور سابقة، ويتعامل مع النص الغائب بوعي سكوني، فينتج عن ذلك انفصال بين عناصر الإبداع السابقة واللاحقة ويمجد السابق حتى لو كان مجرد (شكل) فارغ، هذا النوع ساد في عصور الانحطاط على الأخص، حيث تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني، لا قدرة له على اعتبار النص إبداعا لا نهائيا، فساد بذلك تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية في انفصالها عن البنية العامة للنص كحركة وسيرورة وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجا جامدا، تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني[1]. فالنص الغائب من كثرة إعادة اجتراره (امتصاصه) فقد شعريته مع كل إعادة فهو فارغ المعنى معتمدا على الشكل الخارجي.

2-**الامتصاص:** مرحلة أعلى من قراءة النص الغائب، هو القانون الذي ينطبق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص، وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة وتحويل، لا ينفيان الأصل بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد، ومعنى هذا أن الامتصاص لا يمجد النص الغائب ولا ينقده فهو يعيد صوغه فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها [2]، فالامتصاص أعلى درجة من سابقه (الاجترار)، فيه ينطلق الشاعر من الاعتراف بأهمية النص الغائب، وضرورة امتصاصه (تناصه) ضمن النص الجديد لاستمراره وتجدده، فهو إعادة إنتاج للنص الغائب بطريقة ملائمة للظرف التاريخي الجديد المختلف عن ظرفه الزمني الذي نظم فيه.

3-**الحوار:** وهو أعلى المستويات، يعتمد على القراءة الواعية المعمقة التي ترفد النص الجديد (اللاحق) ببنيات نصوص سابقة أو معاصرة، وتتفاعل (تتعالق) فيه النصوص الغائبة واللاحقة بوعي ولاوعي " أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة، تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه، لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر لا يتأمل النص بل يغيره، وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية [3]".

---

[1]- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ص253.

[2]- المرجع نفسه، ص252.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 253

هذه القوانين (المعايير) الثلاثة تساعد على قراءة النص الغائب في الشعر، وتسفر عن الوعي لتلك القراءة، واختلاف الوعي يؤدي إلى اختلاف القراءات.

- أشهر أنواع التناص هو التناص الخارجي (العام) تتفاعل فيه نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة أو قريبة، والتناص الداخلي (الذاتي) يحدث بين نصوص الكاتب الواحد، وهناك من نوه إلى التناص الأدبي الذي يضيف شاعرية وجمالية على النص الماثل، وغير الأدبي ضعيف الإشارة فلا يمكن استحضاره مباشرة، والتناص المرحلي بين كُتّاب نفس المرحلة والعصر لوحدة الحياة الاجتماعية والثقافية والمذهب.

المعايير إلى تمكن من قراءة النص الغائب حسب ما وضعها **محمد بنيس** ثلاثة الاجترار هذا النوع من التناصات تعامل مع النص الغائب بسكون بدون إبداع أو تجديد (كثر في شعر الضعف) والنوع الثاني ألا وهو الامتصاص: أحيا النص الغائب وأعاد إنتاجه بتفعيله في النص الجديد حسب مقتضيات الظرف التاريخي الجديد، وآخرها الحوار الشاعر يقلب النص الغائب فيكون تناصا حاملا لأهداف تكثف التجربة الشعرية ورؤى الشاعر.

2-3- آليات التناص عند محمد مفتاح

تحديد آليات التناص ليس بالشيء الهين، وهذا لأن كل نص له إنتاجيته الخاصة به، كما أنه من الصعب أن يوظف الكاتب كل آليات التناص في كتاب واحد، ومع كثرة تناول النقاد للتناص وتباين مفاهيمه، تباينت آلياته عند النقاد العرب فنجد في دراسة محمد مفتاح آليتين هما (التمطيط والإيجاز) وسندرج آلية كليهما.

من الصعب على باحث واحد أن ينجز تشخيصا كافيا لتلك الآليات، فقد استطاع "محمد مفتاح" في تحديد آليات النص إلى التوصل إلى نتائج هامة يمكن تلخيصها في:

1-**التمطيط:** عملية توسيع للنص، وتمدد وحداته البنائية اللفظية والتركيبية، حيث تقتحم هذه الزوائد اللغوية البنى الأصلية ويحدث بستة أشكال:

- **الأناكرام:** الجناس بالقلب، وبالتصحيف، فالقلب مثلا (قول – لوف، نال، لان) والتصحيف مثل (تمرة– نمرة – نخل –نحل) [1]" البارا كرام (الكلمة المحور) " قد تكون أصواتها مشتتة طوال النص مكونة تراكما يثير القارئ الحاذق، وقد تكون غائبة تماما في

[1]- محمد مفتاح: – تحليل الخطاب الشعري– استراتيجية التناص، ص 125– 126

النص ولكنه يبني عليها، وقد تكون حاضرة فيه وهذه الآلية تحتاج إلى قارئ مخمن لإنجازها، مثلا كلمة " الدهر" هي المحور[1]" في قصيدة "إبن عبدون".

– **الشرح:** هو أساس كل خطاب، وأساس الشعر خصوصا، فقد يلجأ الشاعر إلى عدة وسائل، فقد يجعل البيت الأول المحور، ثم يبني عليه القصيدة، ربما يتخير الشاعر قولا معروفا ليجعله في المطلع أو الوسط أو الختام، وبعدها يمططه (بتقليده في صيغ مختلفة) " مثلما فعل ابن عبدون: إذ جعل بيته الأول (الدهر يفجع...) النواة المعنوية الأساسية وما تلاه شرح وتوضيح له. [2]أي أن الشاعر يكتب بيتا معينا ثم يتبعه بشرح من أبيات لشاعر آخر، وقد يضيف عليه بأسلوبه الخاص.

– **الاستعارة:** لها دور أساسي في كل خطاب وخصوصا الشعر بما تبثه في الجماد من حياة، وتشخيص (بالاستنطاق).

– **التكرار:** ويكون على مستوى الأصوات، والكلمات والصيغ متمثلا في التراكم أو التباين.

– **الشكل الدرامي:** الصراع في أي قصيدة يولد تواترات عديدة بين كل عناصر بنية القصيدة، مما يؤدي إلى نمو القصيدة فضائيا وزمانيا.

– **أيقونية الكتابة:** الآليات التمطيطية السالفة الذكر تؤدي إلى " أيقونية الكتابة " أي علاقة المشابهة مع العالم الخارجي، وعلى هذا الأساس فإن تجاوز الكلمات المتشابهة أو تباعدها، أو ارتباط المقولات النحوية ببعضها أو اتساع الفضاء الذي تحتله أو ضيقة هي أشياء لها دلالاتها في الخطاب الشعري، اعتبار المفهوم الأيقون [3] أي محاكاة للعالم الخارجي.

تعتبر هذه الآليات أساس هندسة النص الشعرية، كيفما كانت مقصدية الشاعر.

2–**الإيجاز:** وقد مثل " محمد مفتاح " بالإحالات التاريخية الموجودة في القصيدة التي كانت سنة متبعة في الشعر القديم، والتي تتمثل في الإحالة على المشهور دون خوض في التفاصيل، فمثلا المبدع عندما يوظف التاريخ ويتناص معه في عمله، لابد من ذكر ما اشتهر من الأحداث التاريخية، مما يثير العبرة لدى المتلقي دون دخول في التفاصيل، فالإيجاز قد لا

---

[1]– ينظر: محمد مفتاح، – تحليل الخطاب الشعري– استراتيجية التناص، ص 126.

[2]– المرجع نفسه ، ص 126.

[3]– المرجع نفسه ، ص 126

يمكن الكشف عنه عن طريق القراءة المباشرة بل عن طريق التأويل، وهذه الآليات تساعد الناقد أو القارئ المتخصص في كشف البنى التحتية للنصوص وتعرية دواخلها، فهي عمليات إجرائية بأدوات ووسائل تحليلية تتغلغل في حفريات النص وبواطنه العميقة، تدرس نسيجه الفني وعلاقاته الداخلية.

ويرى تودروف أن التناص مفتاح لقراءة النص لفهمه، لتحليله، لتفكيكه، وإعادة تركيبه لمعرفة كيف تم إنتاج الخطاب [1] "، حيث يؤكد على ضرورة استخراج المصادر اللاواعية للنص، لأنها ستمكن الناقد من ربط سياق النص الذي هو موضوع التحليل بسياق الثقافة التي تشكل النص في إطارها كما بينها " د خليل الموسى " في الاستدعاء القصدي أو اللاقصدي، التغايري أو التوافقي، والامتصاص الإسفنجي الموظف، والتداخل، والتحويل[2] ".

– تعددت إذن آليات التناص حسب كل ناقد لكن كلها وسائل إجرائية تساعد في البحث عن نسيج النص وكشف مصادره وبناه التحية.

المبحث الثالث: مظاهر التناص وجمالياته:

1- مظاهر التناص:

التناص يلغي الملكية الخاصة للنص والمؤلف، فكل نص هو تفاعل وإنجاز الفعل، فالكاتب يتفاعل مع نصوص سابقة له أو متزامنة معه، ومن خلال هذا التفاعل يقوم بإنجاز الفعل وهو النص الجديد، فالتناص عملية متكررة، فكل نص جديد يولد من رحم نصوص قديمة، ثم يتحول النص الجديد بدوره إلى رحم لولادة نصوص أخرى، وهذه النصوص ليست من جنس واحد بالضرورة فقد يكون النص الغائب شعريا أو دينيا أو تاريخيا أو من التراث الشعبي وغير ذلك، وما دام التناص امتصاصا (تحويل) نصوص سابقة وتحويلها إلى نص حاضر فإن النص الغائب يلقي الضوء على النص الحاضر لفهمه وتأويله، والسؤال المطروح ما هي المقاييس والطرائق التي يتم بها تحديد التناص داخل النص الحاضر؟.

---

[1]- بوترعة الطيب: التناص في الشعر الجزائري المعاصر(قراءة في شعر مصطفى الغماري)، بحث مقدم لنيل شهادة الماجيستير في النقد المعاصر، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران السنية الجامعية 2010– 2011

[2]- خليل الموسى: التناص والأجناسية في النص الشعري، مقال في مجلة الموقف الأدبي ع 205، أيلول 1996، دمشق، ص 83

1-1- النص الغائب

مصطلح نقدي جديد ظهر في ظل الاتجاهات النقدية الجديدة، وعنى أن العمل الأدني يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى، فالأديب ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين... و(النص) تشكيل لنصوص سابقة ومعاصرة، أعيدت صياغتها بشكل جديد، وليست هناك حدود بين نص وأخر وإنما يأخذ النص من نصوص أخرى ويعطيها[1] " أو هو على حد تعير جمال مباركي " النص السابق الذي يشتغل عليه الكاتب لإنتاج نص جديد "[2]. وبهذا يكون النص الغائب مكونا رئيسيا للنص (اللاحق) (الماثل)، فالنص الماثل لم ينشأ من العدم، إنما تغذى جنينيا بدم غيره، وتداخلت فيه مكونات أدبية وثقافية، فمن أهم شروط الكتابة الشعرية هو العودة إلى الإطلاع على موروث الأمم السابقة ثم محاولة نسيانها "، وقد كان من شروط تعلم الشعر عند العرب، أن يطلب من الشاعر في مرحلة التلقي أن يحفظ كثيرا من أشعار غيره، ثم ينساها في مرحلة العطاء الشعري، لتدخل محفوظاته هذه في نسيج عطائه ولكن في شكل جديد، وهكذا يغذي اللاوعي الوعي[3] ".يحكى عن خالد بن عبد الله البشري أنه قال: حفظني أبي ألف خطبة، ثم قال لي: تناسها، فتناسيتها، فلم أرد بعد ذلك شيئا من الكلام إلا سهل علي[4]" فتصبح عملية إنتاج النص عملية تشترك فيها النصوص الغائبة باعتبارها الأدوات الأساسية لإنتاجه.

من صفات النص الغائب الحضور بالقوة والفعل والتماهي فهو لا يستدعي، لكنه يكون بما فيه من قوة وفعل، فلهذا النص فاعلية الحضور في النص الآخر، ولا يكون حاضرا (النص الغائب) إلا إذا كان فاعلا ولا يكون فاعلا إلا إذا كان مضيئا وصالحا لإضاءة أخرى أو تجربة معاصرة " وليس بمقدور أي نص أن يكون فاعلا خارج إعادة إنتاج ذاته ومنتوجيته"[5] فالنص الغائب قابل للتعبير عن قضايا تتكرر في المكان والزمان (اللامكانية)، ويتطلب من القارئ الحاذق (الفّعال) الحفر في طبقات النص ليكشفه، والنصوص الغائبة رموز وإشارات نستطيع بإدراكها فهم النص الذي نتعامل معه، وفك مغاليق نظامه الإشاري وبذلك فالنص

---

[1]- محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة، ص 11.

[2]- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 149.

[3]- محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة، ص 11

[4]- المرجع نفسه، ص 11.

[5]- محمد بنيس: حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، ص 96.

الغائب مفتاح نستطيع بواسطته الدخول إلى النص الحاضر، وهو عامل تفسيري للنص الحاضر.

1-2- السياق

يعتبر السياق من العناصر الأساسية للوصول إلى قراءة مثالية للنص، وبدون وضع النص في سياق يصبح من المستحيل علينا فهمه فهما صحيحا، لأن النص عبارة عن توليد سياقي ينشأ من عملية الاقتباس من المستودع اللغوي الذي يستقي منه الكاتب مختلف الخطابات الأدبية، وهذا (السياق) قد يكون علوما إنسانية أو تراثية أو تاريخية أو نصوص دينية أو أسطورية، وهو ما يعرف بالمرجعية، التي تفرض وجودها داخل النص والتي تمثل (السياق الذهني) بالنسبة للقارئ أي المخزون النفسي لتاريخ سياق الكلمة "[1].والنص المتداخل بحاجة إلى قارئ يمتلك هذا السياق الشمولي الواسع ينطلق على إنتاج الدلالة المتوخاة من طرف الذات المبدع والفاتحة خلف التناص [2] ".

1-3-المتلقي:

القارئ هو الأداة الثانية في تفسير النص، وتأويله وتظل عملية القراءة هي عملية أخذ وعطاء، أخذ من النص، وعطاء له من قبل المخزون الأدبي والثقافي للقارئ[3]، فالقارئ (المتلقي) من يملك ذائقة جمالية ومرجعية ثقافية تؤهله لاكتشاف التناص، فهو منتج للنصوص عن طريق تأويلاته، فالقارئ لم يعد تلك الذات السلبية التي كان يطلق عليها سالفا د(المرسل إليه) أصبح فاعلا (منتجا على حد تعبير رولان بارت) يؤثر في النص.فعلى جانب التناص الذي يستحضره الكاتب الذي يستخدمه أو يستحضره المؤلف هناك تناصا آخر يستحضره القارئ من خلال السياق (المرجعية) الشمولي الواسع الذي يمتلكه، إذ ينطلق منه في دراسته التناصية "وهكذا يتفاعل النصان (الغائب) و(الماثل) من أجل إنتاج (نص) جديد يشكل في الوقت نفسه (تناصا) مع مكنونات الثقافة والقارئ"[4].

---

[1]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي(النص السياق)، ص 34.

[2]- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 151.

[3]- محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة، ص 2.

[4]- المرجع نفسه، ص5.

1- 4- شهادة المبدع

الإسفار عن التناص هو مهمة المبدع الأول ثم المتلقي فكلاهما عاملان أساسيان في الكشف عن التناص، في كثير من الأحيان نجد الكاتب (المبدع) يسفر عن المرجعيات ب (التاريخية والأدبية)، بإعلانه عن النصوص (المصادر) التي أخذ منها أو استحضرها والمشكلة لنصه الحاضر، نجدها تختلف باختلاف رؤاه وقناعاته الفكرية "، فإن الكاتب ينتقي هذه المادة من المجتمع والثقافة التي ينتمي إليها، وتقول جوليا كريستيفا، كل نص هو امتصاص أو تحويل لفورة من النصوص الأخرى"[1] إذن هذه المظاهر الأساسية هي التي يمكن من خلالها اكتشاف التناص.

ثانيا: جماليات التناص:

بعبارة أخرى لماذا يحدث التناص ؟ وما الفائدة من الاختيار الدقيق لهذه التناصات ؟

بعد التتبع لمظاهر التناص. لا فكاك لنا من التسليم بضرورة التناص وأهميته في الثقافة الإنسانية بشكل عام، وفي تطور الأدب بشكل خاص، فهو ضرورة لامناص منها، فهو بمثابة الهواء والماء على حد تعبير "**محمد مفتاح**". فالشاعر يلجأ إلى استحضار النصوص السابقة عليه والمتزامنة معه، يفعل ذلك ليكشف عن أرضية ثقافية تدعوه لسعة الإطلاع، ولكي يحرك نصه من حيز الأحادي المغلق إلى حيز المتعدد المنفتح، ومن ثم فالتناص ليس مجرد لعبة لغوية مجانية، وإنما له عدة جماليات ينهض بها في مجال النصوص الأدبية ومن بين هذه الجماليات:

2-1- إثارة الذاكرة

تعتبر عملية التناص من الوسائل الفنية التي يوظفها الشاعر أو الكاتب ليبعث تراثه الحضاري من جديد، فالنصوص المغمورة والمهملة دلاليا وإيديولوجيا تحيا من جديد في النصوص التي تعيد كتاباتها، فتؤدي وظائفها التي كتبت من أجلها" والشاعر عندما يوظف نصوصا في نتاجه، إنما يوظف تلك النصوص التي استولت على ذاكرته لاستجابات فنية أو ممكن كانت تجاربها من جنس تجربته الشعرية أو مناقضة لها، أو من تلك النصوص التي فرضت نفسها كروائع أو التقاليد الأدبية المتوارثة هي المكون الأكبر لذاكرة الشاعر، هذه التقاليد التي تقع فيها حوافر على حوافر من حوافر تكدس بعضها على بعض ولحمها الزمن

---

[1]- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 153.

بلحمة لن يكون لك فكها مهما أوتيت من عزائم [1] " لن تكون كلها سوى حوافر تقع على حوافر غرست قبل، في حين الزمن سابقة حتى على وجودك، بل مكونة لوجودك ووقوع الحوافر على الحوافر هو الذي يولد التناص الذي يعد عملا لذاكرة المبدع والمتلقي على السواء، ووسيلة من وسائل التواصل بينهما، وقسطا مشتركا من التقاليد الأدبية والمعاني وهو بمثابة الميثاق أو السياق الذي تحدث عنه "**جاكبسون**" والذي لا تتحدد هوية النص إلا بوجوده[2] ".

فذاكرة الشاعر تتضمن الأفكار والأخيلة التي تركها السابقون في ملفاتهم (آثارهم)، في الذاكرة آثار كتب، ألواح فنية، ونماذج موسيقية. هذه التجارب السابقة تمكن للشاعر الإطلاع على عوامل الروح الخفية، ذلك أنه يتبصر من خلالها فيما اختاره الفنيون ونظموه تنظيما دالا، فاستحال استحالة حياتية إلى وسائط ملائمة كاللغة، ومن ثم لابد للمتلقي أن يكون متمثلا لهذا السياق لأن الشاعر وهو يتفاعل مع تلك العلوم والفنون ويتنفس في أجوائها، إنما يؤمن بأفكار يريد ترسيخها في أذهان متلقيه، ويوقظ فيهم مشاعر قد تكون دفينة منذ سنوات، ولا يتحقق ذلك إلا إذا أثار ذاكرة القارئ وجعلها تساهم في إنتاج النص، غير أن هذه الذاكرة المبدعة المطلعة على قوانين الكتابة ومستويات التعامل مع النصوص الغائبة، وكيفية اللعب الفني مع النصوص الأخرى، ومن ثم نستطيع إدراك مقصدية الشاعر، وذلك باستحضار مختلف الظلال عن طريق التداعي الوجداني والصوري في القراءة الأولى داخل القراءة الثانية[3]".

2- 2- تكثيف التجربة الشعرية

فالشاعر أو الكاتب لن يصير شاعرا مهما كانت عبقريته، فإنه يتأثر بنصوص الآخرين فيستخلص لنفسه إنتاجا مطبوعا بطابعه. فالثقافة عنصر إخصاب للشعر، تلتحم بالتجربة الشعرية فتجعله منفتحا على آفاق رحبة من الرؤى، وتعد الثقافة إلى جانب الموهبة عنصرا أساسيا لكل تجربة.

---

[1]- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 309.

[2]- المرجع نفسه، ص309.

[3]- المرجع نفسه، ص 312- 313.

فالشاعر أو الكتاب يبدع نصه في ضوء ما شاهد وسمع، وأحسه نفسيا في صباه في حضرة كل النصوص التي بقيت عالقة في الذاكرة، ولا ريب أنه أخذ من كل ذلك بطرق مما يراه بعمق إحساسه ويكثف تجربته الشعرية، إذ التجربة الشعرية في حقيقتها هي الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصدرها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرا ينمي عن عمق شعوره وإحساسه.

2-3- إنتاج الدلالة

إن الشاعر لا يعقد الحوار مع النصوص السابقة ليعيد كتابتها على نحو صامت إنما يستحضر تلك النصوص ليلقي عليها كثافة وجدانية جديدة، تجعل النص الحاضر زاخرا بالإيحاء، ومن ثم تظهر إبداعية الشاعر في نصه بقوله ما لم يقله النص الغائب.

ويتم ذلك من خلال تفعيل (استخدام النصوص السابقة في سياق جديد وتجربة شعرية جديدة، فتنزاح دلالتها ويتم تحويلها في قلب اللغة، وبذلك تنتج " الدلالة الجديدة للنص الحاضر" هو وسيلة جوهرية لتكوين دلالات جديدة " [1]. هذا النص الجديد قد يكون ثائرا، أو ساخرا، أو معارضا، أو مشوها، أو ممتدا، ومطورا لإشاراتها (النصوص السابقة).

هذه الدلالة الجديدة التي تنتج عن تداخل النصوص حقيقة مختفية وراء كل نص والإسفار عنها مقترن بحذاقة القارئ وسعة إطلاعه الدؤوب " فالتناص بوصفه تداخلا بين النصوص يؤكد أن التلاحم بين النصوص يخضع لقاعدة ("الإحلال والإزاحة ")، ومن ثم يعلي من شأن كل ما هو غائب ومترسب ومزاح ويفضي ذلك إلى إنتاج دلالات معينة، لم يبح لها النص المقروء أو لم يستطع لوحده [2].

2-4 - جمالية الإحالة والإيجاز

الإحالة: هي الإطار المرجعي الذي يؤلف مجموع الخبرات والمعارف التي تعمل على تشكيل النص وفعل التلقي، وينطوي على مخزون من التجارب والرؤى والإشارات والمشاعر قد تتباعد في مسافتها وصلتها بالواقع الحضاري وقد تتقارب والإحالة هي المرجعية التي تكتب النص، وفي ضوئها يقرأ النص، قد تكون علوما، تاريخا، ثقافة، نصوصا، مجتمعا...

---

[1]- نبيل علي حسنين: التناص – دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل – ص 50.

[2]- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 321- 322.

و الإيجاز: الإحالة قد تكون عبارة عن علاقة في نص تحليل إلى مجتمع أو تاريخ أو ثقافة أو حضارة بكاملها، يلخصها الشاعر أو الكاتب، فهو قد يذكر أحيانا نماذج بشرية أو حضارات أو نصوص... وقد يسكت عن بعضها، ويدخل مؤثرات ذاتية مختلفة يتممها بروايات من مصادر أخرى، وهو في ذلك ينتقي وينفي، يظهر ويضمر، يذكر ويحذف حتى لا يبدو الشاعر أو الكاتب في إبداعه مشوشا كبيرا، يتم ظهور النص الغائب، داخل النص الحاضر في حالة متجددة لا تبالي بالتكرار[1]. إلى جانب هذه الجماليات الثلاث قد تكمن فائدة استدعاء التناص في.

1_ الكاتب كثيرا ما يعجز عن إيصال الفكرة أو الشعور فيلجأ إلى التناص لإيضاح الفكرة وإيصال الشعور.

2_ يستخدمه من أجل إحداث غايات شعرية وأدبية أو أهداف فنية وغايات جمالية، قصد إثارة القارئ ولفت انتباهه.

3_ يستحضره أيضا ليربط النص بأشكال الاتصال البلاغية الفعالة، عندما تؤدي دورا غير عاد.

4_ من أجل الإشارة إلى بعض العناصر الثقافية أو التقاليد أو الماضي المشترك، أومن أجل الاستثارات العاطفية، أو متعة الذكريات أو مجد الجماعة مما يجعل هذه التلميحات تزيد من هيبة المتحدث الذي يستطيع توظيف إمكاناتها. أي التناص يستحضر الماضي المشترك بين الكاتب والقارئ.

5_ من أجل تكوين دلالات جديدة من خلال تفعيل النصوص السابقة (من مادة قديمة).

6_ التناص يؤدي وظيفة فنية جمالية أو فكرية موضوعية يخدم (السياق)، وينسجم معه، ولا يستحضر النص أو ذاك للزينة أو الديكور أو استعراض القدرات الثقافية، إنما لغرض يراه المؤلف ضروريا لتعميق فكرته المطروحة، أو بلورة رؤيته في قضية ما، أو يراه منسجما مع البناء الفني أو الأسلوبي أو اللغوي في نصه.

فالتناص " انحرافا وحيلة سواء أ كان ناتجا عن وعي أو لا وعي من الكاتب [2]".

---

[1]-جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص324.

[2]- نبيل علي حسنين: التناص – دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل – ص 50.

التناص أصبح ضرورة إلزامية لا غنى عنها للأدب، حيث أن عملية التناص هي التي نستطيع من خلالها تأويل النصوص وتفسيرها على حد تعبير "سعيد يقطين" الذي اعتبر أن التناص له ضرورته وأهميته لأن الأمر يتعلق بتوجيه قراءة النص والتحكم في تأويله .

فليس للنص كلغة معزولة (منغلقة) عن العالم أهمية، إذ لا يمكن فهم ما يدور حوله إلا إذا اعتبرنا أنه بنية متشابكة من نصوص متعددة، أي أنه نسيج من بنيات نصية سابقة عليه تبعا للإشارات التي يحملها.

وتعتبر هذه النصوص السابقة أو ما سماها بعضهم بالنص الغائب هي العتبات أو الشفرات التي من خلالها يمكن الدخول إلى النص الحاضر، وهو ما يجعل في النص نكهة جمالية عند المتلقي حيث يربطه بجذور معينة فيستمتع خلال عملية تلمسه لها.

الفصل الثالث

التناص الشعري الصوفي في شعر عبد المالك بومنجل ومصادره

الفصل الثالث: التناص الشعري الصوفي في شعر عبد المالك بومنجل ومصادره

المبحث الأول: مصادر التناص

"التناص لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى" هذه النصوص (الغائبة) هي النواة الأولى التي ينسج من خلالها الشاعر خيوط تجربته الشعرية والفنية، فالنص يستمد مواده الأساسية من مصادر مختلفة، منها ما يتشكل إراديا عن وعي الشاعر عن طريق الاقتباس أو التضمين، وكذلك بالتفاعل مع التاريخ والأساطير والتراث والدين، أو يتشكل من طريقة لا إرادية (عن غير وعي) تكشف عن طريق التحليل والقراءة، فما هي المصادر التي ينتج منها الشاعر نصه.

1-1-المصدر الديني (القرآن- الحديث- الصوفي)

نعني بالتناص الديني تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية، مع النص الأصلي بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق (النصي) وتؤدي غرضا فكريا أو فنيا أو كليهما [1]".

فالنص يحتوي عديد النصوص الدينية الكثيرة تندمغ وتتداخل مع النص وسياقاته مكونة نماذج من التناص الدينية، تثري الفكرة المطروحة وتعمق الرؤية وتساهم في تشكيل البناء الفني للنص التي منها:

أ- القرآن الكريم:

يعتبر القرآن الكريم المرجع الأول، والنص السماوي المقدس الذي يلجأ إليه معظم الشعراء لفيضه بصياغات جديدة ومعان مبتكرة، تعكس حقائق النفوس وخلجات القلوب، فالاقتباس منه يشكل تفاعلا خلاقا، تنتج عنه أشكالا فنية تطرب لها الأسماع وتطمئن لها القلوب، إذ كان أهم مصدرا أقتبس منه الشعراء الذين تسارعوا نحوه للأخذ من آياته (ألفاظه، صوره، عباراته) التي جسدت حالاتهم، وعبرت عن أفكارهم التي يطرحوها ".

وقد كان القرآن أول النصوص التي استأثرت بعناية الشاعر المعاصر، باعتباره النص الذي يحمل من أبعاد اللا محدودة للحياة والإنسان"[2].

---

[1]- أحمد الزعبي: التناص – نظريا وتطبيقيا – ص 38.

[2]- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 168.

الشاعر المعاصر وبالأخص الذي انفتح على الثقافة الإسلامية كان القرآن الكريم مرجعه الجوهري، يعود إليه ليستقي منه أعماله الفنية فلاحظنا تداخل النص القرآني في معظم أعمال الشعراء المعاصرين المحاولين التفاعل معه، وامتصاصه بأشكال مختلفة، وذلك عن طريق الاقتباس الحرفي للنصوص (الآيات)، أو عن طريق الامتصاص لمعاني دلالية وإشارية موجودة في النص القرآني، ومن أمثلة التناص القرآني نجد قول الشاعر **إبراهيم إسحاق**

ما بين أوسلو والخليل
خيط رفيع أو هي كثيرا
من بيت العنكبوت
لأن شعبي لايموت [1]

فالشاعر في هذه الأسطر يتناص مع قول تعالى في سورة العنكبوت "مثل الذين اتخذوا من دون الله أولياء كمثل العنكبوت اتخذت بيتا وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت لو كانوا يعلمون[2] ". والقرآن الكريم يسرد أخبار الأمم السابقة، وقصص الأنبياء، هذه بدورها كانت مصدرا هاما، اقتبس منه الشاعر أبياته الشعرية، وذلك ليعمق الفكرة التي يطرحها السياق، ولأن (القرآن) يولد متعة ولذة فريدة، ومغازي عميقة، استمدوا روافدهم الشعرية من قصص الأنبياء مثل قصة (موسى، يوسف عليهما السلام)، وعمدوا إلى سرد تلك القصص بأسلوب شعري مبدع يكتسب جماله من جمال اللغة القرآنية.

ب- التناص مع الحديث الديني: كلام الرسول عليه الصلاة والسلام "وحي يوحى" فقد أكد الله تعالى ذلك في قوله "**وما ينطق عن الهوى، إن هو إلا وحي يوحى**"[3].يعتبر الحديث النبوي (الديني) ثاني مصدر إلهام الشعراء، توجهوا نحو استحضاره في قصائدهم بما يخدم الجانب الفكري والفني.

فالرسول أضاف للشعراء خصائص أسلوبية وفنية، لكونه (حديثه) يمتاز بإشراق العبارة، وفصاحة اللفظ، وبلاغة القول والإيجاز ولأهميته راح الشعراء والروائيون يستحضرونه في

---

[1]- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 168.

[2]- سورة العنكبوت الآية 41

[3]- سورة النجم الآية 03.

نصوصهم، ويتفاعلون مع أحاديثه " ويعيدون كتابته وفق ما يتماشى مع تجربة كل شاعر "[1] ويقوم التناص الحديثي على أساس" الامتصاص الدلالي على استعادة بعض الدوال اللغوية الحديثة في النص الحاضر يأخذ شكل الإحالة التصويرية، والإشارة السريعة "[2]

ج-التناص الصوفي:

لغة الشاعر العربي جاءت قريبة من لغة الصوفيين (تناص ديني) هربا من واقع مادي واجتماعي وسياسي متأزم، وبحثا عن عالم أكثر روحانية وشفافية وصفاء، تذوب فيه قوة المادة.

التصوف عنصر مهم من عناصر التجربة الشعرية المعاصرة، وذلك لارتباط التجربة الشعرية المعاصرة بالتجربة الصوفية "فهناك مواطن تداخل عميقة بين كلتا التجربتين الإبداعيتين (الصوفية والتجربة الشعرية المعاصرة)، حيث شكلت هذه الأخيرة مجالا ملائما لموقف الرفض والتضحية كما فعلت الأشياء الخارجية للوصول إلى جوهر الأشياء أي إلى الحقيقة، وهو الهدف نفسه الذي تسعى إليه التجربة الشعرية المعاصرة، فكلاهما يبحثان عن غاية واحدة هي العودة بالكون إلى صفائه"[3].

وجد الشاعر المعاصر في معاناته واضطرابه، وبحث الشاعر الصوفي عن الحقيقة وتأمله واغترابه ووحدته ارتباطا مماثلا في المعانات والحيرة والاغتراب في هذا الواقع المرير، فاتلجأ (الشاعر) إلى اللغة الصوفية من خلال استعمال مفردات وتعابيير صوفية، أو من خلال لغة الإيحاء والترميز التي امتازت بها التجربة الصوفية.

كذلك استحضاره للشخصيات الصوفية وربطها تجربته (ابن عربي، ابن الحلاج) وارتكز على المصطلحات الصوفية التي لها شأن في المعجم الصوفي وذات حمولة دلالية (العشق، الحيرة، الخمور، ليلى، الأنوار...)، فتفاعل مع الكثير من النصوص الصوفية الغائبة بأشكال مختلفة، أثرت الذاكرة المطروحة، وعمقت الرؤية وساهمت في تشكيل البناء الفني.

التناص الديني في الشعر العربي متنوع، فبعض الشعراء استوحاه من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف أو التاريخ الإسلامي، أو واقع المسلمين في العصر وأفكارهم الدينية

---

[1]- ينظر: جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 199.

[2]- المرجع نفسه، ص 203.

[3]- بوترعة الطيب: التناص في الشعر الجزائري المعاصر(قراءة في شعر مصطفى الغماري)، بحث مقدم لنيل شهادة الماجيستير في النقد المعاصر، ص 62.

المختلفة، وبعضه الأخر يستحضر أو يستوحي من الفكر الصوفي والغيبي، وبعض الكتب والكتابات الدينية المختلفة "[1].

فأفكار التناص الديني دينية إسلامية من القران الكريم أو الحديث النبوي الشريف قد يستعين الشاعر بالآية والحديث معنى وتركيبا، أو يلمح فيها إلى معنى الآية والحديث (الفكرة) أو أفكارا من الديانات الأخرى (المسيحية) أو من الفكر الصوفي بشكل مباشر أو غير مباشر (خفيا).

1-2-المصدر التاريخي

هو إعادة بناء للوقائع التاريخية بطريقة شعرية " لكنه لا يؤسس نموذج بديل، وإنما يفتح أفاقا جديدة لتناص توالدي يمزج فيه القديم والجديد ليقدم التناص الإشعاع النفسي للقارئ"[2]. أو بمعنى آخر التناص التاريخي "تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الشعري المقروء تبدو مناسبة ومنسجمة لدى المؤلف أو القارئ مع السياق الشعري الذي يرصده، وتؤدي غرضا فكريا أو فنيا أو كليهما معا [3]".

فهو توظيف للمحطات التاريخية المختارة والمنتقاة كالوقائع والشخصيات التاريخية التي تركت بصمات جلية في ذاكرة الإنسان، والأحداث الهامة التي مرت بها الإنسانية أو استحضار مكان تاريخي من الماضي، لكن بمراعاة انسجامها مع مضمون القصائد الشعرية للحفاظ على استمرار تلك الأحداث في الذاكرة الشعرية "ينسجم هذا التناص فنا ومضمونا مع السياق المطروح، فانسجام التناص في العمل الأدبي على الصعيدين الفني والموضوعي شرط أساسي لتماسكه واتساقه وترابط بنياته.

والشاعر في تناصه (التاريخي) لا يعنيه إحياء التاريخ القديم بقدر ما يعنيه التعبير عن ذاته وتجربته بهذا التاريخ، فكل حدث تاريخي أو مكان أو شخصية لها مدلولها في الواقع الراهن، والقارئ الواعي هو من يكتشف المدلول الرابط الماضي بالحاضر، فله كل الحرية بتكثيف الدلالة التي تسلط الضوء عليها فهو يعبر بها عن طريق استحضاره للشخصيات التاريخية (تعبير

---

[1]- ينظر: أحمد الزعبي: التناص – نظريا وتطبيقيا – ص 66

[2]- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 232.

[3]- أحمد الزعبي: التناص، نظريا وتطبيقيا، ص 29-30.

ضمني) في الشكل تناص مباشر يذكر الحادثة التاريخية باسمها مباشرة أو يكون غير مباشر بذكر شيء من أحداثها أو أبطالها دون التصريح المباشر باسمها.

1-3- المصدر الأدبي (شعر – نثر)

ويعرف التناص الأدبي بأنه تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة وحديثة شعرا ونثرا مع النص الأصلي، بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدمها[1] " فالمفهوم يدل على وجود نص حاضر في مجال الأدب أو النقد على علاقة بنصوص أخرى، وأن هذه النصوص قد مارست تأثرا مباشرا أو غير مباشر على هذا النص.

هذا النوع محوراه الأساسيان هما الشعر والنثر، يأتي (التناص الأدبي) منسجما مع السياق (النصي) ولكي يجسد الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، فيأتي مليئا بالإيماءات والتلميحات إلى قضايا كثيرة ومعاصرة أو لتجسد هموم أو ليعبر عن الفكرة التي يطرحها الكاتب، في الشعر يكون التناص بإستوحاء البيت كله أو شطر منه أو عبارة أو كلمة أو بإيماءات تحمل معناه، ويكون ب(استحضار الشخصيات الأدبية (إمرؤ القيس، هوميروس فهي تمنح القصيدة فضاء شعريا واسعا غنيا بالإشارات، وبها يعبر عن واقعه المعاصر، أو باستحضار (المعجم الشعري) عن طريق توظيف الأنماط التعبيرية التراثية على مستوى المفردات والتراكيب والأسلوب توظيفا يقوم بوظيفته الدلالية التي تعبر عن تجربة الشاعر المعاصر ورؤيته الفكرية (حطين، القادسية، الحنيفة)، كل هذه المفردات أصلية في معجم القصيدة العربية الإسلامية قد وظفها ليعبر عن الوضع العربي الحالي، كذلك توظيفه للمعجم الجاهلي وغيره أما في النثر(استحضاره لأمثال، حكم، قصص...) وقد يكون تفاعل بين الشعر والنثر فقد يستحضر مثلا في شعر أو شعر (بيت) في نثر.

1-4-التناص الأسطوري:

الأسطورة تجسيد للتجربة الإنسانية في احتكاكها بمختلف أشكال الحياة عن طريق خلق موازاة فنية بين التجربة المعاصرة والتجربة القديمة في ظل الحياة المعاصرة التي يعيشها بكل تناقضاتها، في ظل عالم نفسي خلق مفزع من المشاعر الإنسانية في ظل سيطرة المادة.

---

[1]- أحمد الزعبي: التناص، نظريا وتطبيقيا، ص 42.

التوظيف الأسطوري جعل النص أكثر انفتاحا، لذا شغف الشعراء المعاصرين بالأسطورة فهي تحملهم إلى تأويلات مختلفة وتفتح أفاق التخيل بلا حدود، فكانت المادة الخام (الأولية) لبناء قصائدهم لحد الإسراف، باستحضارها في أشعارهم ظنا منهم أنها تعود بهم إلى تلك النزعة الطبيعية (الفطرية) في تفسير حدوث الظواهر، أو لهروبهم من عالمهم الواقعي المضطرب إلى عالم الأسطورة لتحقيق أحلامهم والتعبير عن رؤاهم الفكرية والفنية التي عجزت اللغة الجاهزة (المباشرة) التعبير عنها "لأن اللغة في استعمالها الرمز الأسطوري بمثابة مناجاة للأداء اللغوي، يستبصر فيه صاحبه بواسطة التشكيلات الرمزية إمكانيات خلق اللغة التي تتعدى وتتجاوز اللغة نفسها"[1].

– وظف الشاعر المعاصر مجموعة من الأساطير بشكل مكثف، تدعو دائما للتراث العربي القديم أو التراث الإغريقي (سندباد، أوديب، اليمامة، الزرقاء...) للتعبير عن أرائهم وعن المبادئ الإنسانية والأخلاقية أو لنقد الأوضاع السياسية والأنظمة الحاكمة خشية استبداد الحكام فالغموض يكتنفها.

1-5 – المصدر الشعبي: (الأمثال، الأقوال. والأغاني، والأساطير) إلى جانب التناص الديني، التاريخي والأدبي، يوجد نماذج التناص من الأدب الشعبي المتعدد الأشكال (الحكاية الشعبية، المثل الشعبي الأغاني الشعبية، الأقوال الشعبية...) هذه النماذج المتنوعة قد استحضرت لتؤدي وظيفة فنية أو موضوعية يراها الشاعر ضرورية ومنسجمة مع سياق النص مثلا:

المثل الشعبي كان له حضورا قويا في القصائد الشعرية، لأنه مكن للشاعر تلخيص موقفه العام من خلال توظيفه له (المثل)، فهو في حقيقته خلاصة لتجارب عايشها الإنسان، فيتفاعل الشاعر مع الأمثال ويستحضرها في قصائده من أجل إضفاء لمسة فنية على قصيدته أو إضافة معاني دلالية موجزة ومختصرة في بضع كلمات (المثل قول مأثور موجز العبارة دقيق المعنى).

[1]– جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 207.

المبحث الثاني: الجزء التطبيقي:

التناص الشعري الصوفي في دواوين عبد الملك بومنجل:

2- نبذة عن الشاعر:

عبد الملك إبراهيم بومنجل شاعر جزائري ولد في الثامن والعشرين جانفي ألف وتسعمائة وسبعون، في قرية أولاد شوق بلدية ذراع القايد خراطة ولاية بجاية، درس في مسقط رأسه ثم تابع دراسته الجامعية بعد حصوله على شهادة البكالوريا سنة 1988، تخرج من معهد اللغة والأدب العربي جامعة تيزي وزو، حصل على الليسانس 1992و الماجستير 1998. تقلد عدة مناصب منها: أستاذا مستخلفا بمعهد الآداب بجامعة سطيف، ثم مساعد أستاذ بقسم اللغة والأدب بجامعة بجاية. ثم أستاذ مؤقت بمعهد اللغة والأدب العربي بجامعة سطيف. فأستاذ مساعد بمعهد اللغة والأدب العربي بجامعة بجاية. فأستاذ مساعد مكلف بالدروس بقسم اللغة والأدب العربي بجامعة سطيف. ثم أستاذ محاضر بقسم اللغة والأدب العربي بجامعة سطيف. أستاذ التعليم العالي بقسم اللغة والأدب العربي بجامعة سطيف منذ.2011

صدر له عدة دواوين الشعرية:

– لك القلب أيتها السنبلة. •حديث الجرح والكبرياء• . غربة الشمس. •الدك(تا)تور. سيصدر له قريبا:

– أنت أنت الوطن • .عناقيد الغضب• .بهجة الروح• ومخطوط مساكب النور..

من خلال تفحصنا لدواوين عبد الملك بو منجل، تبين لنا وجود الصوفية في ديوانين هما مساكب النور وبهجة الروح، وأنه في تماه دائم مع نصوص الشعراء السابقين، سواء فيما يخص موضوع بحثنا الصوفية، أو مع شعراء آخرين في الأغراض الشعرية الأخرى.

أما عن التناص الصوفي فهو كثير ومتعدد في أشعاره، إما أن الشاعر متأثر برواد الصوفية، أو أنه يعيش حالات روحانية خالصة، ظهرت في كثير من قصائده خاصة في ديوانيه بهجة الروح ومساكب النور. اللذان جاءا مفعمين بالنورانيات، شملت الحب الإلهي، من خلاله سما الشاعر نحو مدارج البلوغ، ومعارج الكمال تقربا، ومناجاة. والمديح النبوي بغية التقرب من الله ونيل رضاه بالتمدح بنبيه الكريم والثناء عليه، وكذا الغزل(المرأة)، والخمرة.

أظهر الشاعر تناصه مع الشعراء السابقين في مواضع كثيرة، بمختلف مستويات التناص، مستندا على التناص المباشر الذي يقتبس فيه النص بلغته التي ورد فيها، أي يضع البيت بلغته

وألفاظه، أو يتكىء على تناص غير مباشر الذي يظهر في تناص الأفكار السابقة بمعانيها لا بحرفيتها ولغتها، حيث تفهم إيماءات البيت الشعري، وشفراته سواء عن وعي منه أو عن غير وعي.

1- المستوى الاجترارى:

وحسب ما جاء عن محمد بنيس في مفهوم **التناص الاجترارى:** الذي يقوم فيه الأديب بكتابة النص الغائب كما هو دون إضافة جديدة، حيث يكون النص جمادا لا حياة فيه ولا حيوية. وقد أضاف محمد بنيس أن هذا النوع ساد في عصر الانحطاط والضعف كما أشرنا في جزء المستويات"، حيث يتعامل الشاعر مع النص الغائب بوعي سكوني لا قدرة له على اعتبار النص إبداعا لا نهائيا" [1]. وبذلك يسهم الاجترار في مسح النص الغائب، لأنه لم يطوره ولم يحاوره واكتفى فيه الشاعر بإعادته فقط، أو بإجراء تغيير طفيف لا يكاد يمس جوهره، بسبب التقديس للنصوص سيما الدينية والأسطورية من جهة، ومن جهة أخرى يعود إلى ضعف وعجز في المقدرة الفنية والإبداعية لدى الذات المبدعة، في تجاوز هذه النصوص شكلا ومضمونا.

1-1: الغزل الإلهي:

الشعر الصوفي فيض من الفيوض الربانية، أفاضها الله على قلوب أوليائه فارتسم على سرائرهم بالأسرار العرفانية، وتجلى عليهم بأسمائه وصفاته، فحلقوا بجناح الوصل إلى الملكوت الرباني، الذي ألهمهم سر العشق والحب الإلهي، فكان من مقومات هذا الحب أن أشرقت الأنوار على ألسنتهم وأفئدتهم شعرا رقراقا، عبروا خلاله بلغتهم الخاصة الرامزة التي لا يفهمها إلا من اغترف السر الإلهي.

إن تباريح الحب الإلهي التي يشعر بها الصوفيون مكنتهم من الاستئناس بخلوة محبوبهم، فهجروا في سبيله الأوطان واستوحشوا الخلان، وبلغوا بمحبتهم ووجدهم له عنان السماء، فأضحت تجليات الحب الإلهي رمزا للصوفيين، أمثال رابعة العدوية التي كانت مصدر الهام الشاعر عبد الملك بو منجل في اتخاذه لله معشوقا.

يقول شاعرنا **بومنجل** من ديوان بهجة الروح قصيدة نزيل كريم ص: 54

قطعت عن الأغيار كل وصائلي ** فإن لم تصلني أنت من لي يا ترى؟

أما **رابعة العدوية** تقول:

---

[1]- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ص 253.

قد هجرت الخلق جميعا أرتجي ** منك وصلا فهو أقصى منيتي

يا طيب القلب يا كل المنى ** جد بوصل يشفي مهجتي[1]

اجتر الشاعر حديث رابعة في اظهاره حب الله الخالص، فكلاهما اختار الله حبيبا دون البشر. من خلال عبارته هو **قطعت عن الأغيار** وهي في قولها **قد هجرت الخلق**، وكلاهما يرتجي الوصل الذي به يحققان أقصى نوالهما.

كما استحضر الشاعر في ديوان مساكب النور من قصيدة اعتراف ص: 28 قول أحمد بدوي

أحسن الظن غير أني أخاف ** فجراري مشروخة وعجاف

ليس لي كريم غيرك منجىً ** من شرودي، ولي بذنبي اعتراف

تناص مع **أحمد بدوي**[2] حين نظم قائلا

إلهي تُب وجُد وارحم عُبيدا ** من الأوزار مدمعه يسيل

إلهي ثوب جسمي دنَسته ** ذنوب حملها أبدا ثقيل

إلهي جد بعفوك لي فإني ** على الأبواب منكسر ذليلا

إلهي داوني بدواء عفوه ** به يشفي فؤادي والغليل

إلهي ذاب قلبي من ذنوبي ** ومن فعل القبح أنا القتيل

إلهي قلت ادعوني أجبكم ** فهاك العبد يدعونا وكيل

إلهي يا سميع أجب دعائي ** بطه من تسير له الحُمول

الشاعر بومنجل قلبه متعلق بربه يحسن الظن به، إلا أنه في وجل منه، لأن ذنوبه جرار ممتلئة أوزارا، فتوجه صوب الغافر الكريم يلتمس المغفرة والمنة، فيصب عليه العفو صبا.أما البدوي فاختار أسلوب المناجاة من خلال ترديده للفظة إلهي، التي تخرج إلى الدعاء معترفا بأوزاره التي دنست ثوب جسمه، وذوبت قلبه مترجيا غفرانها، مستحضرا الآية الكريمة 60 من سورة غافر قال تعالى: " ادعوني استجب لكم إن الذين يستكبرون عن عبادتي سيدخلون جهنم " فهو في تذلل بغية محو ذنوبه.

يقول بومنجل في ديوان مساكب النور قصيدة ص: 33.

---

[1]- مجدي كامل: أحلى قصائد الصوفية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، سوريا، ط1، 1997، ص 125

[2]- المرجع نفسه، ص 33- 34.

ألغيت كل مواعيد الهوى ومضى ** قلبي يواعد بالسحر قد ومضا
ألقيت في جنبات الليل قافيتي ** وقلت يا ليل هل من عارض عارضا
ألفيت سربا من الأشواق واقفة ** على الوصيد، وقد عز الهوى غرضا
لكن أحن إلى وصل ولو حلما ** ينهل أنسا وعطفا سابغا ورضا

الشاعر يهيم قلبه بالله حبا ووصالا وصبابة، فألغى كل مواعيد الهوى المادي، واختلى بحبيبه ينثر فيه درر قوافيه ليلا، ممزوجة بعبق الوصل والشوق، عسى حبيبه يدر عليه الأنس والقرب والقبول.

تناص مع الحلاج:

سكنت قلبي وفيه منك أسرار ** فلتهنك الدار بل فليهنك الجار
ما فيه غيرك من سر علمت به ** فانظر بعينك هل في الدار ديار
وليلة الهجر إن طالت وإن قصرت ** فمؤنسي أمل فيه وتذكار
إني لراض بما يرضيك من تلفي ** يا قاتلي ولما تختار أختار[1]

الشاعر في تماه مع ابن الحلاج، الذي يقر بحب الله الذي سكن قلبه وبه عرف الأسرار، فهو لا يشعر بأحد سواه، رغم إحاطة الخلان والجيران به، فمؤنسه الأول والأخير هو الله، والوحشة تكمن في البعد عنه.

تناص الشاعر مع **رابعة العدوية**[2]:

أحبك حبيين حب الهوى ** وحبا لأنك أهل لذاك
فأما الذي هو حب الهوى ** فشغلي بذكرك عمن سواك
وأما الذي أنت أهل له ** فكشفك لي الحجب حتى أراك

تبين رابعة قمة القرب بالإله، من خلال ترديد ذكره، فاكسبها مقاما عليا عنده، فصار بصرها الذي تبصر به وملاذها الدائم.

تناص **مع نزار قباني**[3]

ورد الجميع ومن سناك تزودوا ** وطردت عن نبع السنى وأقاموا

---

[1]- مجدي كامل: أحلى قصائد الصوفية، ص 73.

[2]- المرجع نفسه، ص 125.

[3]-ينظر Hhpts: //www.aldiwan.net

قصدوك وامتدحوا، ودوني أغلقت ** أبواب مدحك فالحروف عقام
أدنو فأذكر ما جنت فأنثني ** خجلا...تضيق بحملي الأقدام
أ من الحضيض أريد لمسا للذرى ** جل المقام فلا يطال مقام

تقول ثناء درويش[1]*

ليس مثل الحب يشفي ** كل آلام البشر
ليس مثل الحب يطفي ** فينا ناراً أو شرر
ليس مثل الحب يلغي ** كل أحكام القدر
هو حرفان ولكن...

ترى ثناء درويش أن الحب الحقيقي يتمثل في حب الذات العليا، لأنه الأجدر بذلك وما دونه يهون ويزول.

1-2: المديح النبوي:

هو ذلك الشعر الذي ينصب على مدح النبي صلى الله عليه وسلم بتعداد مناقبه الخَلقية و الخُلقية، وإظهار الشوق لرؤيته، وزيارة قبره ومدينته الشريفة، وذكر معجزاته المادية والمعنوية، وذكر سيرته شعرا والإشادة بغزواته. ويظهر الشاعر المادح في هذا الشعر تقصيره في أداء واجباته الدينية والدنيوية، فيذكر عيوبه وزلاته المشينة متوسطا بالرسول كشفيع لمحوها يوم القيامة، وغالبا ما يتداخل المديح النبوي مع قصائد التصوف والمولد النبوي الشريف.

يعرفه زكي مبارك "فن من فنون الشعر التي أذاعها التصوف، فهي لون من التعبير عن العواطف الدينية، وباب من أبواب الأدب الرفيع لأنها لا تصدر إلا عن قلوب مفعمة بالصدق والإخلاص. [2]" ظهر مع ميلاد الرسول صلى الله عليه وسلم وانطلق مع الدعوة الإسلامية، إلى أن ارتبط بالشعر الصوفي مع ابن الفارض،

---

[1]-ينظر Hhpts: //www.aldiwan.net

[2]- زكي مبارك: المدائح النبوية في الأدب العربي، منشورات المكتبة العربية، صيدا، بيروت، ط1، 1935، ص 17.

والشريف الرضي، ولا ننسى حسان بن ثابت، وكعب بن زهير صاحب البردة الشهيرة، والتي أعاد حياكتها البوصيري الذي اغترف منها بومنجل الكثير.

عمد الشاعر **عبد المالك بومنجل** إلى اجترار معاني كوكبة من الأدباء، أمثال البوصيري من ديوان بهجة الروح في قصيدة بهجة الروح ص: 71

لي من ذنوبي جبال غير أن دمي ** يفتر حبا فهب لي يارب لقياه
حزنا وشوقا فجد بالوصل يا أملي ** واذن لعبدك أن يلقاه رباه
وصلي ربي على المختار ما هتفت ** له الطيور، ولن تنفك تهواه

في الأبيات السالفة أقر الشاعر بذنوبه الجمة التي وصفها بالجبال، ثم التجأ إلى رب – رحمته سبقت عذابه– بالتوسل والتضرع طلبا للمغفرة ومحو للخطايا. حتى تمنى لقاء الله، ثم ختمها بالصلاة والدعاء للرسول صلى الله عليه وسلم بقدر ما غردت الطيور.

إذن اجتر بومنجل المعنى بحذافيره دون جديد مما جعله خال من الحياة.

أما **البوصيري** قال:

إن آت ذنبا فما عهدي بمنتقض ** من النبي ولا حبلي بمنصرم
وإن لي في ذمة منه بتسميتي ** محمدا هو أوفى الخلق بالذمم
إن لم يكن في معادي آخذا بيدي ** فضلا والا فقل يا زلة القدم
حاشاه أن يحرم الراجي مكارمه ** أو يرجع الجار منه غير محترم
يا نفس لا تقنطي من زلة عظمت ** إن الكبائر في الغفران كاللمم[1]

في أبيات البوصيري اعتراف بالذنوب الكثيرة، فراح يتوسل إلى ربه باسم النبي محمد، كي يعفو عنه، ويغفر زلاته. منزها الله عن رد عبد تائب منيب إليه مقر بالذنوب التي تحجبه عن حبيبه.

وفي تناص **مع نزار قباني**

وزري يكبلني..ويخرسني الأسى ** فيموت في طرف اللسان..كلام
يممَت نحوك يا حبيب الله في ** شوق تقض مضاجعي الآثام

[1]- مجدي كامل: أحلى قصائد الصوفية، ص 116

كيف الدخول إلى رحاب المصطفى ** والنفس حيرى والذنوب جسام[1]

أما نزار فقد وصف الأوزار بأنها أغلال كبلت لسانه وأخرسته، ورغم ذلك ينظر إليها نظرة إيجابية، فهو في رحاب رب غفور يغفر الزلات ولا غافر لها إلا إياه.

و يقول عبد الملك بومنجل من ديوان بهجة الروح في قصيدة بهجة الروح ص 65

وما أجل حبيبنا لاح مبتسما ** وما ألذ الذي توحيه عيناه

اجتر بومنجل جمال عينا النبي وتبسمه من البوصيري الذي يقول:

سيد ضحكه التبسم والمشي ** الهوينا ونومه الإغفاء[2]

أظهر الشاعران حبهما الكبير لسيد البرية، فراح يصفانه خلقا وخلقا، وركز البوصيري على تبسمه صلى الله عليه وسلم وكذا تواضعه وخفة نومه.

لا يزال الشاعر بومنجل ينهل من بردة البوصيري التي سبت كل رواد الصوفية المعاصرين وأسرتهم.

يقول من ديوان بهجة الروح **في قصيدة بهجة الروح ص65:**

ويحضن الأفق كل الأفق بسمته ** ترب وصخر وأشجار وأمواه
طلق المحيا بديع السمت مرتفعا ** عن الجفاء يعاف الظلم يأباه
عذب الحديث رقيق الطبع ذا كرم ** أندى من الماء لا تفنى عطاياه
جم الحياء عفيف النفس ذا شمم ** فيض البهاء يظل النهر يغشاه
فاضت على الناس كل الناس رحمته ** يعفو ويحلم أ سحر في محياه
إذا دها الخطب كان العز صهوته ** أو كانت الحرب فالأعداء تخشاه
والشفع والرحمة المهداة خالدة ** ترنو إليها حشاشات وأفواه
وحكمة لم تزل تشفى بها عللا ** وتنشر العلم مبسوطا جناحاه

---

[1]- أبو الركاب: ، قصيدة نزار قباني في حضرة المصطفى، أرشيف منتدى الفصيح السعودية، 30 ماي 2007

[2]- اللغة العربية وآدابها، السنة الثالثة من التعليم الثانوي للشعبتين آداب وفلسفة ولغات أجنبية، تنسيق واشراف د شريف مريبعني الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية 2017 2016 ص،9

في الأبيات أعلاه يبين الشاعر كيف فرحت الطبيعة بقدوم نبي الرحمة، وعن مروءته وخصاله الحميدة، المتمثلة في رفضه الظلم، وترفعه عن الدنايا، وعن عفته، وسماحته، وبشاشته، وحلمه، وبسالته وجم أخلاقه.

تناص مع **البوصيري**

رحمة كله حزم وعــزم ** ووقار وعصمة وحياء
لا تحل البأساء منه عرى الصب ** ر ولا تستخفه السراء
كرمت نفسه فما يخطر السو ** ء على قلبه ولا الفحشاء
جهلت قومه عليه فأغضى ** أخو الحلم دأبه الأغضاء
وسع العالمين علما وحلما ** فهو بحر ولم تعيه الأعباء
هو الحبيب الذي ترجى شفاعته ** لكل هول من الأهوال مقتحم
فاق النبيين في خلق وخلق ** ولم يدانوه في علم ولا كرم[1]

واشترك مع علي بن أبي طالب:

و إذا اجتمعت يوما قريش لمفخر ** فعيد مناف سرَها وصميمها
وذا حصلت أشراف كل قبيلة ** ففي هاشم أشرافها وقديمها
وإذا فخرت يوما فإن محمدا ** هو المصطفى من سَرها وكريمها[2]

وقوله أيضا

ألا أن خير الناس نفسا ووالدا ** إذا عد سادات البرية أحمدا
نبي الإله والكريم بأصله ** وأخلاقه وهو الرشيد المؤيدا
حزيم على جل الأمور كأنه ** شهاب بكفي فليس يتوقدا
إذا قال قولا لا يعاد لقوله ** كوحي الكتاب في صفيح يخلَدا

وقال أيضا

زعمت قريش أن أحمد ساحر ** كذبوا ورب الراقصات الى الحرم
ما زلت أعرفه بصدق حديثه ** وهو الأمين على الخرائب والحرم

---

[1]-اللغة العربية وآدابها،السنة الثالثة من التعليم الثانوي للشعبتين آداب وفلسفة ولغات أجنبية،تنسيق واشراف د شريف مريبعني ص،9

[2]- ديوان أبي طالب جمعه وشرحه د. محمد التونجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 32-33

علي رضي الله عنه يرى لا مفخرة ولا فخر في الورى إلا فخر بمحمد القريشي الهاشمي، سواء في نسبه

وأصله، وتربيته، ونشأته، وتعامله، وفراسته، وبسالته، وعهده وحلمه وصدق نبوته ومجامع كلمه.

وهذا يدل على تشيع وتعلق علي رضي الله عنه بسيد الورى كيف لا وقد نام في فراشه تضحية وفداء.

وفي تقاطع مع **علي بن محمد بن مليك الحموي** يقول: [1]

خير النبيين في فضل وما سواه ** فمرجوح ومفصـول

ماضي العزائم والأبطال في قلق ** مهند من سيوف الله مسلول

وبالهدى رحمة للعالمين أتـى ** مبشرا ولكل منه تنويـل

منك الشفاعة أرجو في المعاد غدا ** في يوم لا ينفع قال ولا قيل

لأن لي فيك كنز الرجا أمـلا ** وأنت يا مطلب الراجين مأمول

فلو أصير ترابا في هواك فـلا ** أسلو لأني على الأشواق مجبول[2]

بنى الشاعر جسرا صلبا قويا للمرور إلى الله عبر مدحه للرسول الكريم وذكر مناقبه، التي ميّزته عن البرية

والأنبياء، منزلة، شجاعة، شفاعة، رحمة، متمنيا لو يصير ترابا تطؤه قدم النبي الشريفة.

فترة الوحي:

عبر الشاعر بو منجل عن الفترة الدامسة التي سبقت الإسلام والوحي فقال

في ديوان بهجة الروح في قصيدة فيض من نوره ص 72.

كان الوجود ظلاما واستوى قمرا ** من دفقة النور في مجرى مزيد قَوى

تسنَم الراشفون النَور شاهـقة ** يفيض منها على الأرض اليباب روى

[1]– محمد أحمد درنيقة: معجم أعلام شعراء المديح النبوي، تقديم ياسين الأيوبي، دار ومكتبة الهلال ج1، ط1، ص270

[2]–اللغة العربية وآدابها،السنة الثالثة من التعليم الثانوي للشعبتين آداب وفلسفة ولغات أجنبية،تنسيق واشراف د شريف مريبعني ص 16

تناص مع **حسان بن ثابت** [1] حين قال

نور أضاء على البرية كلها ** من يهد للنور المبارك يهتد

وملأت هذا الكون نورا فاختفت ** صور الظلام..وقوضت أصنام

تناص مع **نزار قباني**

أنت الحبيب وأنت من أروى لنا ** حتى أضاء قلوبنا الإسلام

وملأت هذا الكون نورا فاختفت ** صور الظلام..وأصنام

يواصل بومنجل في مدح الرسول والانبهار بجمال روحه وخلقه قائلا من قصيدة بهجة الروح ص 65 ديوان بهجة الروح.

نور تدفق في أعماقنا طربا ** سحر تسرب فينا ما أَحَيلاَهُ!

لم يشهد الدهر بدرا مثل طلعته ** ولا عرفنا من المعنى كمعناه

أما أحمد شوقي يقول

ولد الهدى فالكائنات ضياء ** وفَمُ الزمان تبسم وثناء

الروح والملأ والملائك حوله ** للدَين والدُنيا به بشراء [2]

1-3: المرأة:

حظي موضوع الحب بمكانة هامة في الشعر العربي قديما وحديثا، كونه أكثر المواضيع ارتباطا بالوجدان، فالصوفية ارتقوا بالمرأة إلى جوهرها الأصلي، فهي مصدر الوجود، وهي تجلي الذات الإلهية، والمرأة تحضر بشكل مثير في الكتابة الصوفية. حيث جعلت وسيلة للتغزل بالله، وبالرسول الكريم وبمدينته، وهو بذلك يلغي جميع الصور التي اعتدنا فيها التغزل بالمرأة. والحق أن الشعراء الصوفيين بدأوا بالحب الحسي به عرجوا إلى الحب الروحي أمثال رابعة العدوية، ابن الفارض، ولا تحضر المرأة بصيغتها الأساسية المعروفة (امرأة) وإنما تأتي بصيغ أخرى، فيشير

---

[1]- ديوان حسان بن ثابت: قصيدة ما بال عينك لا تنام، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1994، ص65.

[2]- المرجع نفسه، ص 30

بها إلى جملة من الصفات والسيمات الأنثوية الخاصة يتخذها رمزا دالا على محبوبته، مثلا (العيون).

يقول بومنجل من ديوان مساكب النور في قصيدة الذوق السليب ص51 مستجلبا أبيات الكميت بن زيد وغيره معنا ورويا وقافية

ولم أصطبح يوما رحيق صبابة ** ولا كان لي في العاشقين نسيب

ولم يسبني لحن على شفة ** ولم ألتفت أرجو الندى فأصيب

ينفي الشاعر تشبيبه بالمرأة، وبالمقابل يثبت نسيبه بالذات العليا معترفا، بفتور مشاعر الوصال وكله توجع وتألم.

تناص مع **الكميت بن زيد الأزدي**

طربت وما شوقا للبيض أطرب ** ولا لعبا مني وذو الشيب يلعب

و لم يلهني دار ولا رسم منزل ** ولم يتطربني بنان مخضب[1]

غاير الشاعر مقدمته الغزلية المألوفة (المرأة) في ديدن الشعراء، بمقدمة غزلية في الرسول وأهله فنفى عن نفسه الميل إلى البيض الحسان وديباجتهن.

[1]- المشوق في الأدب للنصوص والمطالعة الموجهة، للسنة أولى ثانوي لج م أ، اشراف حسين شلوف، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية ط 2009-2010، ص 151.

2- المستوى الامتصاصي:

وهو أرقى من الاجترارية، يعيد فيه الكاتب المتناص من النصوص، وفق تجربته ووعيه الفني بقيمة تلك النصوص وبحقيقتها، "و هو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة وتحول لا ينفيان الأصل"[1]

استحضر الشاعر بومنجل في قصيدة" مقامات" ص 54 الآية القرآنية "لا تعد عيناك عنهم "من سورة الكهف الآية 28، ليعبر بها عن تجربته الشعورية، داعيا إلى خدمة الله، وصالا به تاركا بهرج الدنيا وملذاتها.

2-1: الغزل الالهي:

يقول بومنجل في ديوان بهجة الروح في قصيدة مقامات ص: 55

أقامني في مقام الحق ثم تلا ** لا تعد عيناك إني الواحد الصمد

أي لا تنصرف إلى زينة الدنيا وبهرجها، بل أنظر وانصرف وألزم الأحد الصمد.

في البيت أعلاه الشاعر دنا واتصل بالذات الإلهية، من خلال تقمصه لشخص الرسول وما حدث له في رحلة الإسراء.

استجلب الشاعر **بومنجل:**

أجل لست أهلا غير أني نزيلكم ** فهل يمكث الأضياف من غير ما قرى

يواصل الشاعر التماس القرب بالإله وهو على يقين أنه ليس أهلا لهذا القرب والحب، إلا أنه يلتمس القرب بحكم محبته لربه.

تناص مع رابعة العدوية:

حسب المحب من الحبيب يعلمه ** أن المحب ببابه مطـروح

و القلب فيه إن تنفس في الدجى ** بسهام لوعات الهوى مجروح[2]

---

[1]- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ص 253.

[2]- عبد الرحمان بدري: شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1962.ص114

تناص مع عبد القادر الجيلاني[1] في قصيدته الوسيلة:

و لما صفا قلبي وطابت سريرتـي ** وناد مني صحوي بفتح البصيرة

رفعت علي من يدعي الحب في الورى ** فقربني المولى وفزت بنظرة

يبين الشاعر صفاء سريرته التي بلغ بها حظوة ومقاما رفيعا.

ويقول بومنجل: من ديوان بهجة الروح قصيدة وحي الجمال ص: 35

بدا من بديع الحسن في الكون ما بدا ** فأيقنت أن الروح ما خلقت سدى

و أن البديع الحي لا حيَ غيـره ** سوى من رأى سحر البداعة فاهتدى

و أن الذي أوحى إلى الأرض أن هي لمن دب فيك الدفء والسحر والندى التجأ والتفت الشاعر إلى الطبيعة، ليؤكد وجود خالق واحد أحد، أبدع في خلق الكائنات فأبهر العقول وسلب الألباب.حيث امتص هذا المعنى من النابلسي.

تناص مع النابلسي

حبيبنا في بديع الحسن حبَرنا ** بين الحياة وبين الموت خيَرنا

حكم علينا وبالهجران غيرنا ** وبعد هذا بسوء الحال عيَرنا

فيا نار العدى ذوبـــي ** بعيدا عنك مشـــروبي

جمال الأهيف الزاهـي ** وحسن الأغيد البـاهي

به صبري هو التواهـي ** وموتي فيه مرغـوبي

رأينا نوره أشـــرق ** فكنا برقه الأبـــرق[2]

النابلسي ينبهر من جمال صنع الصانع القادر في المخلوقات، فراح يصف كمال بديع خلق الله، جعله حائر الفكر والشعور، فأفقده توازنه هل هو في الحقيقة أم الخيال.

رابعة العدوية:

يَا سُرُوري ومُنْيتي وعِمادي ** كَمْ بَدَتْ مِنَّةٌ وكَمْ لَكَ عندي

أنت روح الفُؤاد وأنت رَجائي ** أنتَ لَوْلاك يا حياتي وَأُنسي

ليس لي عَنْك ما حَييتُ بَرَاحٌ ** إنْ تَكن راضيـاً...[3]

---

[1]- مجدي كامل: أحلى قصائد الصوفية، ص 24

[2]- المرجع نفسه، ص144

[3]- أحمد بن عثمان المزيد تعظيم الله جل جلاله تأملات وقصائد ج1 دار مدار الوطن الرياض 2011 ص: 269

يستحضر **بومنجل** قصة موسى عليه السلام من ديوان مساكب النور في قصيدة بعيد وقريب ص: 17

أي شيء هو الوصال هناك ** يا بعيدا وما قريب سواك
هل تراها تراك يوما وقد زال ** حجاب يحول دون سناك

يستشعر الشاعر قرب الله في لحظات، وفي لحظات أخرى لا يستشعرها. فراح يتساءل عن عودة أيام القرب والوصال عسى حجاب النوى والبعد يطوى بينهما عن قريب.

يستجلب شخص موسى عليه السلام ساعة محاورة ربه له، ليبين بها تلك المنزلة القريبة جدا من الله وذلك الوصل لا متناهي.

امتص الشاعر قول **الحلاج**[1]:

لي حبيب أزوره في الخلوات ** حاضر غائب عن اللحظات
ما تراني أصغي إليه بسري ** كي أعي ما يقول من الكلمات
حاضر غائب قريب بعيد ** وهو لم تحوه رسم الصفات
هو أدنى من الضمير إلى الوهم ** وأخفى من لائح الخطرات

يقر الحلاج بحضور الله في خلوته، وأنه اقرب أليه من حبل الوريد، الأمر الذي جعله يستحضره في كل لحظة من عمره، وأنه موجود في كل أعضائه فتعسر عليه وصف حبيبه.

2-2: المديح النبوي:

يقول بو منجل في ديوان بهجة الروح قصيدة لزوميات الحبيب ص73

كفى الرسول جلالا أن طلعته ** أبهى من الشمس في عليائها، وكفى
كفى الرسول جمالا لأنه قمر ** حلا واضوأ آفاق المدى وصفا
و أن من رامه بالوصف ممتدحا ** رأى المحاسن تعلو فوق ما وصفا
كفى الرسول كمالا لأنه بشر ** لكن يشع بنور جبهة وقفا
و أنه الرجل السماء وقفته ** العظمى إذا وقفا

عجزت لغة الشاعر عن وصف جمال النبي الكريم، حيث جعل طلعته أبهى من الشمس، وأحلى وأضوأ من القمر، وأنه مهما قيل في جماله لن يوفوا حقه في الثناء عليه.

[1]- مجدي كامل: أحلى قصائد الصوفية، ص 59

تناص مع **احمد شوقي**

أما الجمال فأنت شمس سمائه ** وملاحة الصديق منك أياء

و الحسن من كرم الوجوه وخير ** ما أوتي الفؤاد والزعماء[1]

و يقول:

لقد وضعته وهاجا، منيرا ** كما تلد السماوات الشهابا

فقام على سماء البيت نورا ** يضيء جبال مكة والنقابا

وضاعت يثرب الفيحاء مسكا ** وساح القاع أرجاء وطابا[2]

وظف احمد شوقي التشبيه البليغ الموائم لمقام وصف جمال النبي الكريم، حيث الشمس اشتقت حسن وبهاءها من جمال النبي فزادها اشراقا، ولم تكتف الشمس بجماله فقط، بل حتى القلوب استمدت صفاءها من النبي. ثم جنح الشاعر إلى الشهب واصفا لحظة خروجه إلى الدنيا، بالشهب في وميضها، فعم الضياء جبال مكة والمدينة. ضياء مجازيا أخرج البشرية من دجى (الوثنية، الوهم، الجهل، الطيش، الأخلاق الذميمة)، إلى نور وأنس (الإسلام، الحقيقة والصواب، العلم، الأناة، الأخلاق الحميدة).

وفي اشتراك مع **حسان بن ثابت**

لما رأيت أنواره سطعت ** وضعت من خيفتي كفي على بصري

خوفا على بصري من حسن صورته ** فلست أنظره إلا على قدر

روح من النور في جسم من القمر ** كحلية أنسجت من الأنجم الزهر[3]

ذَوّب جمال النبي قريحة حسان بن ثابت، فتدفقت مشاعره الفياضة، واصفة بهاء النبي بقبس خاف الشاعر على فقدان بصره، فيسترق النظر إلى وجهه الكريم بطرف عينه، كما سال جماله الفياض على القمر والنجوم، فاستمدا جمالهما منه يقول من ديوان مساكب النور في قصيدة بين الصخور ص 06

بين الصخور التي قد لفها الغسق ** أشع كالنجم، فاض النور والألق

---

[1]- أحمد شوقي: الشوقيات، نوميديا للطباعة واللنشر والتوزيع، القاهرة، و ج 1، ط1، 2013، ص 32

[2]- المرجع نفسه، ص 66.

[3]- ديوان حسان بن ثابت: قصيدة كان أمرا مقدرا، ص118

فأقبلت ترقب اللقيا ملائكـــة ** تدنو ويغلبها شوق فتستبـق

مرحى أخانا لأنت النور في دمنـا ** خذنا إلى حيث نلقى الله ننعتق

مضى وعين الحبيب النور تحرسه ** في قلبه النصر والإخلاص والعلق

استحضر الشاعر بومنجل حادثة الإسراء، ليعرب بها عن مشاعره الفياضة إزاء الذات الإلهية، مبتهجا بحفاوة الملائكة بالرسول محمد صلى الله عليه وسلم.

جلب الشاعر قول حسان بن ثابت قائلا:

اشتق من نوره وقال له ** كن أيها النور إنسانا فكان هو

وقال في قصيدة **أغر عليه على النبوة خاتما**[1]:

و ضم الإله اسم النبي إلى اسمه ** إذا قال في الخمس المؤذن أن أشهد

و شق له من اسمه ليجلـه ** فذو العرش محمود وهذا محمد[2]

يبين حسان في هذه الأبيات المكانة المرموقة التي حضي بها الرسول صلى الله عليه وسلم عند ربه، حيث اشتق له اسما من اسمه، فذو العرش جلت قدرته محمود وحبيبه محمد، فقد قاسمه الحروف والمحبة والقرب.

2-3: الخمرة

كان للخمرة حضور قوي في الشعر العربي، حيث سلبت ألباب الشعراء، فاستهلوا بها مطولاتهم، منزلينها منزلة الحبيبة الظاعنة. أخذت الخمرة طابعا تلويحيا في التعبير عن الحب الإلهي عند المتصوفة وقد جمعت بين المقدس والمدنس. والمتتبع لأثر الخمرة في أهل التصوف، يجد أنهم يمرون بثلاث مراحل، مرحلة التذوق، الشرب، الري بعد الضمأ الشديد، والسؤال الذي يفرض نفسه هو هل حظي شعر الخمرة بالمكانة التي حظي بها شعر الغزل عند المتصوفة؟

استعمل الصوفيون الألفاظ نفسها التي استعملها شعراء الخمرة الحسية، كالمدامة والكرم، والسكر وما إلى ذلك، لكنها خرجت من معانيها الحقيقية الحسية، إلى إيحاءات روحية ترمز للوجد الصوفي والحب الإلهي.

---

[1]- ديوان حسان بن ثابت: قصيدة أغر عليه على النبوة خاتما، ص54

[2]- المرجع نفسه، ص 54

عبرت الخمر في الشعر الصوفي عن الفناء في الذات الإلهية، سكر يورث الإذلال والنشوة، والطرب والأنس مع الذات الإلهية. وممن أكثر نعت الخمر الصوفي ابن الفارض الذي هو أسير المعاصرين.

يقول بومنجل من ديوان بهجة الروح في قصيدة خروج إليه ص: 37

إلي بالكأس في أحداقها الطرب ** عساي أخرج عن حسي وأغترب

قد لاح من عيون الغيب طلعتها ** فروحي الآن وجد، صبوة، لهب

يقر الشاعر في البيتين باستلاء الخمرة على وجدانه، وتلك النشوة التي تتركها فيه، حيث نوع في مراتب الحب من وجد فصبابة.

يواصل الشاعر تغزله بالخمرة عابرا بها إلى الذات العليا، كون الخمرة أزلية منزهة عن العلل، ملهية عن المادة. موصلة إلى الله منسية للملذات الدنيوية.

يقول بومنجل ديوان بهجة الروح في قصيدة خروج إليه ص: 37

إلي بالكأس أحيا فالهنا عدم ** هناك نبض حياة كلها طـرب

رأيت من نوره الأسى بشاشتـه ** على الروابي وفي الأغصان تضطرب

إلي بالكأس، لـي قلب وقد جمحت ** به الشجون فبالأشواق يلتهب

ولي إذا هبت الأشواق جامـحة ** وجد يسيح وقلب بالهوى يجـب

إلي بالكأس أحيا ساعة نفسا ** حر الجوانح طلقا مثلما يجـب

امتص الشاعر من معنى ابن الفارض قوله:

و إن خطرت يوما على خاطري أمري ** أقامت به الأفراح، وارتحل الهم

و لو نضحوا منها ثرى قبر مـيت ** لعادت له الروح وانتعش الجسم

و لو طرحوا في فيء حائط كرمـها ** عليك وقد أشفى لفارقه السقـم

فما سكنت والهم يوما بموضـع ** كذلك يسكن مع النغم الفـم

و في سكرة منها ولو عمر ساعة ** ترى الدهر عبدا طائعا ولك الحلم[1]

[1]- ديوان ابن الفارض دار بيروت للطباعة والنشر 1983 ص 14

خمرة ابن الفارض مزيلة للهم، منسية له وهي في نظره أكثر من ذلك، حيث أنها تعد إكسير الحياة، فلو نثرت على قبر ميت، لأعادت له الحياة. فابن الفارض يحلق بالخمرة إلى الملكوت الأعلى حيث البعث والنشور.

واشترك أيضا مع النابلسي:

ساقي يا ساقـــي.. ** اسقني من خمرة الباقي
و اكشف لي عن قيد إطلاقي ** آه يا ساقي.آه ياساقي
أستاره راحت عــن ** عيني والزهرة فاحـت
والسكرة بالأسرار باحـت ** آه يا ساقي.آه يا سـاقي
اكشف لـــي عنـك ** في ذاتي وافتح لي دنـك
و اجعلني يا حبـــي إنك ** آه يا ساقي.آه ياساقـي
افتح لي باب ألحـــان ** واسمعني من طيب الألحان
وارشفني من كأسي المـلآن ** آه ياساقي.آه يا سـاقي
من يشـــرب يسكـر ** من خمري لما يتفـكر
لا يعـــرف أمـري ** إلا من يشرب خـمري
أحشاؤه تصلي في خمـري ** آه يا ساقي.آه ياسـاقي[1]

يتأوه النابلسي من الساقي الذي لم يروه من الخمرة، التي تعد ملاذه الإلهي، والسبيل الموصلة للذات العلية، فيلتمس منه المزيد، حتى تنتعش خلاياه برشفها ويزيد خنوعه واستسلامه لحبيبه.

2-4: المرأة:

يقول **بومنجل في ديوان مساكب النور قصيدة م رابع الفجر** ص11

مرابع ليلى تشرق الآن في دمي ** فتورق في قلبي وتندى على فمي
وتحفر في روحي ملامح وجهها ** بريئا كوجه البدر، حلوا كأنجم
رنوت إليها بعد ما لاح ثغرها ** وضيئا كثغر، ا لواحة المبتسم

[1]- مجدي كامل: أحلى قصائد الصوفية، ، ص، 145.

وسرت اليها احمل القلب في يدي له مقلتا شوق وشوق متيم

يصف الشاعر مرابع ليلى، فجعلها أبهى من البدر، وأضوأ من النجم، وأوسع من الواحة حيث حفرت ونقشت في قلبه، فأسرته حتى حمل قلبه بيده إليها متشوقا.

تناص مع ابن الفارض حيث يقول

أ برق بدا، من جانب الغور لامع ** أم ارتفعت عن وجه ليلى البراقع
نعم أسفرت ليلا، فصار بوجهها ** نهارا، به نور المحاسن ساطع
ولما تجلت للقلوب، تزاحمت ** على حسنها للعاشقين مطامع
لطلعتها تعلو البدور ووجهها ** له تسجد الأقمار، وهي طوالع
تجمعت الاهواء فيها وحسنها ** بديع، لانواع المحاسن جامع[1].

ابن الفارض يحلق في سماء ليلاه، فيصف وجهها بوميض البرق من شدة صفاء بشرتها وبياضها، ويقر أنها إذا بدت تخر لها الأقمار ساجدة مستسلمة.

3 – المستوى الحواري:

يعد المستوى الحواري من أرقى مستويات التعامل مع النصوص الغائبة، حيث يعيد الكاتب كتابتها من جديد، وفق كفاءة عالية تنم عن مقدرة بالغة فائقة يوظفها، مبتعدا عن كل مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه وحجمه، وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية[2].

3-1: الغزل الإلهي:

يقول بو منجل في ديوان **مساكب النور** قصيدة رأيت الله ص: 23

رأيت الله في قمم الجبال ** مكللة بأوسمة الجلال
تتيه بثلجها وتفيض كبرا ** بلألاء الفخامة والجمال
و تنسج بالبياض كتاب عز ** تمدد واستفاض على التلال
فسالت عبرتي وهتفت وجدا: ** متى يا قلب تظفر بالوصال؟

[1]– ديوان ابن الفارض: ، ص 209.

[2]– محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية ص 259.

عجت قصيدة رأيت الله بمظاهر الطبيعة الخلابة التي استشعر من خلالها عظمة الله في كونه، فكلما رغبت نفسه في رؤية الله تأمل كونه الفسيح المنسجم بين الجبال، الثلوج، التلال، الأنهار، الشمس، البحار، الأشجار، الزهور، المواشي، الرياح، السيول، لعله يشفي غليل شوقه إليه، وتزيده قربا نحو الله.

تناص مع ميخائيل نعيمة يقول في قصيدة ابتهالات[1]:

و اجعل اللهم قلبي
واحة تسقي القريب والغريب
ماؤها الإيمان، أما غرسها
فالرجا والحب والصبر الطويل
جوها الإخلاص، أما شمسها
فالوفا والصدق والحلم الجميل
و إذا ما أملي يوما مشى
تائها في مهمه العيش السحيق
و إذا الإيمان ولى والرجا أضحى ضرير
فليتم يا قلبي إلى أن ينفخ البوق الأخير

بينما ميخائيل وظف عناصر الطبيعة المتشكلة من خطوطها الثلاثة مثلما وظفها بومنجل اللون، والحركة، والصوت. لكن في سياق مناقض، حيث تعلم من الواحة العطاء دون مقابل، ومن البحر التحدي، ومن الجبال الشموخ ومن الشمس الدفء والوفاء كل ذلك حبا وعشقا في الله.

يقول بومنجل في ديوان بهجة الروح في قصيدة هاتها يا ساق ص: 07

رمضان ولى هاتها يا ساق ** مشتاقة تسعى إلى مشتاق

استحضر الشاعر بيت أحمد شوقي في رمضان بلغته وأسلوبه، لكنه أورده في سياق مناقض له تماما.

[1]- ميخائيل نعيمة: ديوان همس الجفون، دار نوفل للنشر والطباعة، بيروت، ط6، 2004، ص 36

حيث الشاعر أحمد شوقي نظم هذا البيت كمقدمة خمرية غزلية (غزل خمري)، يلمح من خلال التركيب بانقضاء رمضان، الذي كان ثقيلا على قلبه، كون الشهر الفضيل ثبطه على عيش لذات الدنيا، بما فيها مذاق الخمر التي كانت تؤنسه، وتجلب له السعادة على مدار عمر السنة، فهو يظهر شوقه وولعه بها، فقد حبست عنه جراء شهر الصيام.

أما الشاعر بومنجل فاستجلب الألفاظ والعبارات والتراكيب نفسها، وعارضه في العاطفة. فهو يتوق إلى هذا الشهر الكريم بنفحاته الروحانية الربانية، يستشعر فيها شعائر الله المباركة المليئة بالنورانيات العالية، متعطش لأيامه المعدودات التي سرعان ما تنقضي، متمنيا بقاءها ودوامها، ضمآن لطقوس رمضان، وكوثر القرآن، التي تروي روحه إيمانا، ووصالا من خلال قوله

روحا لها ضمأ التراب إلى الندى ** وحنين أشجار إلى الإيراق
فأعد إلي الروح طافحة بما ** تسقي به أرواحنا يا ساق

إذن تعامل شوقي مع الخمرة ماديا، بينما بومنجل تعامل معها حسيا، وإن كان البعض يعتبر قصيدة شوقي وطنية أخلاقية مطلعها لعبة فنية لجذب القراء نحوها.

أضاف بومنجل في قصيدة رمضان لمسات جمالية، بإعادة إحيائه مرة أخرى، بمعنى مخالف أضفى روحا جديدة، ونفسا خلاقا استحضر فيها نصا سابقا في نص جديد.

3-2: المرأة:

تناص كذلك في قول بومنجل ديوان مساكب النور من قصيدة الذوق السليب ص: 52.

أمر على تلك الدَيـار ولا أرى ** سوى ما يرى في العابرين غريب
كأن ليست الدَار التي لاح رسمها ** لروحي، فروحي سائل ومـجيب
هي الدَار، أو ليست الروح روح من ** يرى الدَار تدعو للهوى فيجيب!
فماذا جرى بيني وبين أحبتـي ** من البين فالنهر الفرات جـديب؟

تعارض الشاعر مع سابقيه في رؤيته للدمن، حيث لا يرى بينه وبينها وصل عكس قيس، والمباركي، والصنعاني، الذين تهتز نفوسهم شوقا وصبابة بمجرد رؤية ديار الحبيبة.

تناص مع **قيس بن الملوح**

أمر على الدَيار ديار ليلى ** أقبل ذا الجدار وذا الجدار

وما حب الدَيار شغفن قلبي ** ولكن حب من سكن الدَيار[1]

غمر حب ليلى قلب قيس بن الملوح ومزقه البعد والنوى، فكلما عصف به الشوق مر على ديارها وقبل جدار بيتها.

تناص مع بندر المباركي

أمر على الديار ولست أدري ** أتذكرني ؟أتعرفني؟ الدَيار

و كم قبَلت جدارا وبابا ** فلا باب يحن ولا جدار

جمادات وأخرى غير أني ** أتوق لأهلها والشوق نار[2]

أما بندر المبارك فقد اشتعل قلبه لهيبا من فرط الحب والشوق، حتى صار في حالة هذيان، فلا يدري ولا يتذكر.

وقد **تناص مع الأمير الصنعاني**

سلام على تلك الدَيار وأهلها ** ديار بعين القلب صرت آراها

لئن بعدت عنا وشطبها النوى ** فما شط عن قلب المحب هواها

فما لذ لي شيء سوى وذكرها ولا ** يملك قلبي المستهام سواها[3]

بينما الصنعاني لا يرى سوى محبوبته، سوء في حضورها أو غيابها، لأن صورتها ارتسمت في عين قلبه الذي هام بها.

3-3: الخمرة

يقول بومنجل من ديوان بهجة الروح في قصيدة خروج إليه ص: 37

إلي بالكأس في أحداقها الطرب ** عساي أخرج عن حسي وأغترب

قد لاح من عيون الغيب طلعتها ** فروحي الآن وجد، صبوة، لهب

يطلب بومنجل من الساقي كأس الخمرة مع الطرب لعله يخرج بها من حسها المادي إلى رحاب الله نشوة ووجدا وهياما به بينما **ميخائيل نعيمة** في قصيدة لو تدرك الأشواك[4]

---

[1]- ديوان قيس بن الملوح: مجنون ليلى، المحقق يسري عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999، ص 07.

[2]- مجموعة من الكتاب، أرشيف منتدى الفصيح، ديسمبر 2010 ج3، ص24

[3]- الإمام محمد بن إسماعيل الأمير الصنعاني، تحقيق ودراسة: عبد الكريم جدبان، مكتبة مجالس آل محمد، 2010، ص96.

[4]- ميخائيل نعيمة: ديوان همس الجفون ، ص 26

يا ساقي الجلاس بالله لا
تحفل بكاسي بين هذي الكؤوس
أترع لغيري الكاس، أما أنا
فاحسب كأني بين الجلوس
لا، لا تقل ما طابت الخمر لي
أو أنني ما بينكم كالغريب،
بل إن لي يا صصاحبي خمرى
ما مثلها يطفي بروحي اللهيب
أعصرها من قلبي القاسي

خمرة ميخائيل نعيمة من نوع خاص، حيث توسل لساقي الجلاس بالله لا يحفل ويفرح بكأسه بين كؤوس الندماء، بل يتركها فارغة، وألا يعده من الجلساء، لأن روحه تعتصر لهيبا، وما اختمر في قلبه من شجون وآلام اعتبره خمرا، جعلته في حضرة الله، رغم أنه كان حاضرا بين الجلوس، فخمرته مجازية غيبته عن الحاضرين.

نسجل من خلال تبحرنا في دواوين الشاعر بومنجل توظيفه للمستويات الثلاثة حيث هيمن المستوى الاجتراري، ثم المستوى الامتصاصي بينما لم يحظ المستوى الحواري في شعر بومنجل إلا في القليل النادر.

استحضر الشاعر التناص بأشكال مختلفة مباشرة وغير مباشرة، داخلية وخارجية، فقد أجاد وأبدع في بعضها وأخفق قليلا في البعض الآخر، فهو في تماه مع أوائل الصوفية.

خاتمة

خاتمة:

بعد توفيق الله تعالى لنا في هذا البحث المتواضع، وجولتنا في حدائق الشعر الصوفي، ومرورنا بالموضوع النقدي الحداثي التناص خلصنا إلى مجموعة النتائج التالية:

- التّصوف فكر إسلامي فلسفي نشأ مع الإسلام، فالقرآن والسنة هما المنبعان الأساسيان له.
- التّصوف مرماه طهارة القلب، وصفاء السريرة، والتوبة إلى الله – عز وجل ومحبة المخلوقات.
- نشأة التّصوف كانت جراء تأثير عوامل عديدة، ترجع إلى ظروف بيئيّة واجتماعيّة وسياسيّة واقتصاديّة ساعدت في نشوئه وتطوره.
- جمالية العبارة الشعرية تنبع من عذب الألفاظ والكلمات، التي يختارها الشاعر في تصوير الحالة النّفسيّة والتّأثير الشعوري الذي مر به.
- يعد الرمز مظهرا يخفي حقيقة جوهرية يكشفه الشاعر فيه، من خلال جمالية اللفظ والعبارة.
- لغة المتصوفة لغة تلويحية تلميحية على دارسها أن يلم بها، لفك شفراتها، وتأويل دلالاتها المكثفة، التي تختصر الطريق للوصول إلى محتوى الديوان وما يروم إليه الشاعر.
- عنوان القصائد الصوفية أولى العتبات، ومفتاح للولوج إلى عالم المعاني المضمرة بين طيات العبارات والكلمات، وهاته الأخيرة تتمظهر فيها مبادئ اصطلحها شعراء الصوفية،
- و اتفقوا عليها في تجربتهم ككل، على اعتبار أن شاعريتهم انعكاس للتجربة الحياتية التي يعيشها الشاعر الصوفي السالف والمعاصر على حد سواء.
- اتخذ الصوفية من رمز المرأة معراجا لوصف شوقهم، ووجدهم وهيامهم بالذات العليا اتخاذا معنويا لا ماديا.
- كان لاستلهام الموروث الخمري في الشعر العربي من طرف الصوفية، دور مهم في التّعبير عن أحوالهم والكشف عن مواجعهم، وشدة تعلقهم بالذات الإلهيّة.
- الصوفية القديمة أوفى وأخلص من الصوفية المعاصرة، وذلك راجع لطغيان الماديات وتنوعها.

- اهتمت المناهج النقدية بنظرية النص وتباينت رؤاهم حوله، وممن أثار الجدل أكثر البنيويون والسيميائيون. فالبنيويون رأوا أن النص بنية منغلقة على ذاته. أما السيميائيون فرأوا فيه

الانفتاح على النصوص السابقة وبهذا جهود السيميائيين يعزى لها الفضل في ظهور التناص مع الدراسات اللسانية.

- التناص بدأ يتبلور كمفهوم وظاهرة نقدية مع الدراسات الحديثة، التي طورت نظرية النص مرورا بتداخل الأجناس وصولا إلى فكرة التناص.

- التناص كمصطلح جديد غربي النشأة، ظهر مع الباحثة جوليا كريستيفا التي أقرت بوجود تعالق بين النصوص(النص فسيفساء نصوص)، آخذة الفكرة من الباحث ميخائيل باختين الذي أشار إليه بالحوارية.
- توالت الدراسات الغربية حول التناص، ونشطت على يد كثير منهم حيث أضافوا مفاهيم جديدة (رولان بارت، جيرار جينيت)، مما تعددت التسميات عندهم (النص الجامع، المتعاليات النصية).
- التناص كلفظة لم توجد في المعاجم العربية، بل وفدت بفعل الترجمة، لكن بعد تقصي وتتبعه كفكرة نقدية، وجدنا له جذورا نقدية عربية قديمة بتسميات عديدة أشهرها:
- السرقة، الاقتباس، التضمين، المناقضة، المعارضة.
- التناص سرعان ما اكتسح الدراسات العربية الحديثة، فضجت الأعمال حوله، لكن أغلب الدراسات كانت مجرد تعريب للمصطلح ومفاهيمه، إلا عند الثلاثي المغربي محمد بنيس، محمد مفتاح، وسعيد يقطين، تمرسوا على الظاهرة والمصطلح وظهر ذلك في كتاباتهم التي أثروا بها الساحة النقدية وتأثر النقاد بهم.
- تعددت أنواع التناص منها: المباشر، وغير المباشر، والتناص الداخلي، والتناص الخارجي، وكذا الأدبي وغير الأدبي(لا متعة فيه، هو تناص ضعيف ناتج عن غير وعي من الأديب لا يمكن تحديده داخل النص، لا يشكل أدبية.
- تعددت مستويات التناص وآلياته، لأن كل نص له إنتاجيته الخاصة به، نجد منها مستويات جوليا كريستيفا الثلاثة المساعدة على القراءة الصحيحة (النفي الكلي، المتوازي، الجزئي) ومحمد بنيس (الاجترار، الامتصاص، الحوار) وكذلك آليات محمد مفتاح (التمطيط، الإيجاز).
- مظاهر التناص هي: النص الغائب، السياق، المتلقي، شهادة المبدع، التي بها يمكن تحديد النص الغائب وإظهاره.

- للتناص عدة غايات، فهو ضرورة لا مناص منها ومن جمالياته: إثارة الذاكرة الشعرية، تكثيف التجربة الشعرية، إنتاج دلالة جديدة، الإحالة والإيجاز، به تُؤَوَّلُ النصوص. فالتناص يؤدي وظيفة فنية جمالية أو موضوعية فكرية، يخدم السياق، وينسجم معه، ولا يستحضره للزينة واستظهار القدرات الثقافية، إنما ليعمق الفكرة المطروقة المعروضة.
- النص لوحة فسيفسائية ومصادره متعددة ومختلفة، منها الديني، والأدبي، والتاريخي والأسطوري، والشعبي كلها تتشكل عن وعي الشاعر أو عن غير وعي.
- يلاحظ أن بومنجل شاعر له لمسة صوفية في ديوانيه مساكب النور وبهجة الروح، امتزجت بموضوعات الصوفية المعهودة الغزل الإلهي، والمديح النبوي، و الخمرة، والمرأة.

- بالنظر إلى المستويات، فقد طغى وهيمن المستوى الاجتراري وأخذ حصة الأسد، مما يدل على تأثر الشاعر بالصوفية القديمة أمثال ابن الفارض، والحلاج ورابعة العدوية والبوصيري.

- ندرة المستوى الحواري في أشعاره، ذلك راجع لتشبثه الجامح بالصوفية القديمة، وإما إجلالا وتقديسا لها، أو تشارك وتقاسم حالة الشاعر النفسية الشعورية مع المتصوفين القدماء.

- إن مجمل أشعار بومنجل تعكس تجربتهّ الصوفية، وما يختلج في نفسه من حب وجمال وقيم أخلاقيّة يكنها للخالق عز وجل، مرة قوية ملتهبة ومرات فاترة.

- حافظ بومنجل على الرموز الصوفية عامة، من الغزل الإلهي، المديح النبوي، النسيب، الخمرة.

- استظهر الشاعر في بعض نصوصه الشعرية مقدرة إنتاجية أدبية، مكنت من تأويل النصوص، واستحضار النص الغائب لكن ما نسجله عنه هو أن هناك تكرار لسابقيه معنا ولفظا وتركيبا ووزنا دون إبداعية.

- من خلال تفحصنا لأشعار بومنجل وجدنا تناص داخلي ذاتي، حيث الشاعر تناص مع ذاته في نصوص عديدة في ديوان مساكب النور في أكثر من موضع.

و في الختام نرجو أن نكون قد استوفينا كل جوانب البحث، وأن تكون نتائجنا قاطرة لمواصلة رحلات بحث جادة، تضيف إلى ما بدأناه جديدا متألقا، خاصة في الشعر الصوفي الحديث والمعاصر.

قائمة المراجع

المصادر والمراجع

أولا المصادر

- **عبد الملك بومنجل بهجة الروح: دار خيال للنشر والترجمة، بليموربرج بوعريريج ، سبتمبر،2021..**
- **عبد الملك بومنجل : مساكب النور مخطوط**

ثانيا: المراجع :

1_ إبراهيم حمادة: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر – القاهرة، 1967.

2_ إبراهيم محمد منصور (الشعر والتصوف) الأثر الصوفي في الّشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1999م.

3_ ابن الرشيق القرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح محمد محي الدين، دار الجبل، بيروت، ط5، 1981.

4_ أبو الركاب: قصيدة نزار قباني في حضرة المصطفى، أرشيف منتدى الفصيح السعودية، 30 ماي 2007

5_ أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين الشعر والكتابة، علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، طبعة عيسى الباني الحلبي وشركاه، 1971.

6_ أبي القاسم عبد الكريم بن هوزان القشيري: الرسالة القشيرية، وضع حواشية خليل المنصور، دار الكتب العلمية، لبنان، دت.

7_ أحمد الزعبي: التناص – نظريا وتطبيقيا – مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية "رؤيا" لهاشم غرايبية وقصيدة "راية القلب" لإبراهيم نصر الله، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط2، 2000.

8_ أحمد أمين: ظهر الإسلام، المجلد الثاني، 3–4، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 1969.

9_ أحمد بن عبد العزيز القصير: عقيدة الصوفية، ، مكتبة الرشد ناشرون، المملكة العربية السعودية، 2003، ط.1

10_ أحمد بن عثمان المزيد تعظيم الله جل جلاله تأملات وقصائد ج1 دار مدار الوطن الرياض 2011 .

11_ أحمد شوقي: الشوقيات، نوميديا للطباعة واللنشر والتوزيع، القاهرة، و ج 1، ط1، 2013.

12_ أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، ، 2007

13_ أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط3، 2006.

14_ أدونيس، زمن الشعر، منقحة ومزيدة موضوع: الغموض والوضوح، دار العودة بيروت، ط2،.

15_ أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، تح أحمد بدوي، حامد عبد المجيد.

16_ اسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح، تاج اللغة، وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، الجزء الرابع، دار العلم للملايين بيروت الطبعة الثانية 1979م.

17_ الإمام محمد بن إسماعيل الأمير الصنعاني، تحقيق ودراسة: عبد الكريم جدبان، مكتبة مجالس آل محمد، 2010.

18_ أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، جامعة آل بيت الأردن، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع.

19_ أمينة بلعلي: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، .2010

20_ تز فيتان تودروف: الشعرية تر: شكري مفخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

21_ تودروف بارتن: أكسو أنجينو: في أصول الخطاب النقدي، تر، تق: أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987م،

22_ الجاحظ: البيان والتبيين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج1، ط1، 1191 هـ.

23_ الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تر، محمد أبو الفضل، إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار العلم، بيروت.

24_ جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، هومة للنشر، الجزائر، دط، دس.

25_ جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مر عبد الجليل ناظم، دار توبقال. المغرب، ط2، 1997 .

26_ جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 3، 1986.

27_ حسن فتح الباب: سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة لكتاب القاهرة، 1970.

28_ حسين منصور العمري: إشكالية التناص، مسرحيات سعد الله ونوس أنموذجا، دار الكندي للنشر والتوزيع، 2006– 2007 .

29_ حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي نموذجا، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع)، ط1 2009 .

30_ خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.2000.

31_ د. محمد بن عمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع– المدارس– الدار البيضاء.

32_ د. محمد بنعمارة الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع– المدارس– الدار البيضاء.

33_ د. محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، دار الغريب للطباعة القاهرة، دت.

34_ رابح بن خويا: تلقي التناص في النقد العربي المغربي(محمد بنيس – سعيد يقطين– محمد مفتاح)، دار الباحث، ط1، 2021 .

35_ رابح بن خويا: محاضرات الشعر العربي المعاصر، ماستر السنة الأولى، دراسات أدبية، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، 2020– 2021.

36_ رولان بارت: درس السيميولوجية، تر بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 1993.

37_ زكي مبارك: التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، منشورات المكتبة المصرية ج 1، بيروت .

38_ زكي مبارك: المدائح النبوية في الأدب العربي، منشورات المكتبة العربية، صيدا، بيروت، ط1، 1935.

39_ الزمخشري: جار االله أبو القاسم محمد بن عمر: أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت لبنان، (د ت)، مادة (ص وف).

40_ سراج الدين محمد: الزهد والتصوف في الشعر العربي، دار الراتب الجامعة دط،

41_ سعيد أحمد غراب: شعر المناسبات الدينية ونقد الواقع المعاصر، كفر الشيخ، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2007م.

42_ سعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الـّشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، 1429ه2008-، ط م، 2 .

43_ سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء مغرب) ط3، 2006.

44_ صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي (دراسات نقدية وقراءات تطبيقية)، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996.

45_ عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس ط3، 1983.

46_ عبد الباسط مراشدة: التناص في الشعر العربي الحديث – دراسة نظرية وتطبيقية– رسالة دكتورة، إشراف محمود السمرة، الجامعة الأردنية، عمان، 2000م.

47_ عبد الباسط مراشدة: التناص في الشعر العربي الحديث – دراسة نظرية وتطبيقية.

48_ عبد الرحمان ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون.

49_ عبد الرحمان بدري: شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1962.

50_ عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 232. نيسان، 1998.

51_ عبد القادر قيدوح: الرؤيا والتأويل، ديوان المطبوعات الجامعية ط1 الجزائر، .1994

52_ عبد المنعم عبد الحكيم حسان: التصوف الشعري العربي, نشأته تطوره في آخر القرن3هـ مكتبة الآداب، كلية العلوم، جامعة القاهرة، ط1.

53_ عبد المنعم عبد الحكيم حسان: التصوف الشعري العربي, نشأته تطوره في آخر القرن3هـ.

54_ عدنان قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، مؤسسة علوم القرآن، الشارقة، ط1، 1992.

55_ فتيحة كحلوش: بلاغة المكان قراءة مكانية للنص الشعري، بيروت، ط1، 2008.

56_ فؤاد صالح السيد: الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1985 م.

57_ فيرناند هالين وفرذك شوبر وميشيل أوتان: بحوث في القراءة والتلقي، ت محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط 1، 1998.

58_ قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط1، 1302 هـ.

59_ قيس كاظم الجنابي: التصوف الإسلامي في اتجاهاته الأدبية، مكتبة الثقافة الدينية، ط2006.

60_ القيشري: الرسالة القيشرية دار الكتاب العربي، بيروت.

61_ كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها ما هو التناص، كتبة مدبولي، ط2، مصر 1993.

62_ اللغة العربية وآدابها، السنة الثالثة من التعليم الثانوي للشعبتين آداب وفلسفة ولغات أجنبية، تنسيق واشراف د شريف مريبعني الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية 2017 2016 .

63_ مجد الدين ابن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط ج2، دار الجبل، بيروت، لبنان.

64_ مجدي كامل: أحلى قصائد الصوفية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، سوريا، ط1، 1997.

65_ مجموعة من الكتاب، أرشيف منتدى الفصيح، ديسمبر 2010 ج3،

66_ محمد أحمد درنيقة: معجم أعلام شعراء المديح النبوي، تقديم ياسين الأيوبي، دار ومكتبة الهلال ج1، ط1،

67_ محمد العيد آل خليفة: شعره إسلامي، مخطوط رسالة ماجستير كلية الآداب جامعة الجزائر.

68_ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ج3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996.

69_ محمد بنيس: حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1989.

70_ محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

71_ محمد عبد المطلب: قراءات في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.

72_ محمد عبد المنعم الخفاجي: التصوف في الإسلام وأعلامه، دار الوفاء لدنيا الطباعة والشعر، ط1 ، 2002.

73_ محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، دار الغريب للطباعة، ص 33.

74_ محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق، 2001.

75_ محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، دراسة، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2015.

76_ محمد مرتاض: التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، 2009م.

77_ محمد مرتضى: الحسين الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد الكريم العرباوي، الجزء الثالث، الكويت، طبعة ثانية 1987م.

78_ محمد مفتاح: – تحليل الخطاب الشعري– إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط 3، 1992 .

79_ محي الدين بن عربي: رسائل ابن عربي، كتاب الغناء في الشهادة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج 11، 1316هـ.

80_ مريم عبد الغذامي: التناص في شعر سعد بن عطية الغذامي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2013.

81_ مشترك مجمع اللغة العربية، (شوقي ضيف، شعبان عبد العاطي عطية، أحمد حامد حسين، جمال مراد، عبد العزيز النجار)المعجم الوسيط، مصر، ط4، 2001.

82_ المشوق في الأدب للنصوص والمطالعة الموجهة، للسنة أولى ثانوي لج م أ، اشراف حسين شلوف، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية ط 2009–2010.

83_ مصطفى السعدني: في التناص الشعري، منشأة المعارف للنشر الإسكندرية، 2005.

84_ منال عبد المنعم جاد الله: التصوف في مصر والمغرب.

85_ موسوعة المصطلح النقدي: وزارة الثقافة، والإعلام مج1، بغداد 1982.

86_ ناصر علي: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001.

87_ نبيل علي حسنين: التناص – دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل – كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط1، 2010 .

88_ نبيل علي حسنين: التناص – دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل .

89_ نور الهدى الكتاني: الأدب الصوفي في المغرب والأندلس في عهد الموحدين، دار الكتب العلمية – بيروت ط، 2008.

ثالثا: المعاجم

1_ ابن منظور: لسان العرب، اعداد وتصنيف يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت.

2_ الخليل ابن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان، ط 1، 2003.

3_ عبد القادر قيدوح: الرؤيا والتأويل، ديوان المطبوعات الجامعية ط1 الجزائر، 1994.

4_ مجد الدين ابن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط ج2، دار الجبل، بيروت، لبنان.

5_ محمد مرتضى: الحسين الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد الكريم العرباوي، الجزء الثالث، الكويت، طبعة ثانية 1987م.

6_ مشترك مجمع اللغة العربية، (شوقي ضيف، شعبان عبد العاطي عطية، أحمد حامد حسين، جمال مراد، عبد العزيز النجار)المعجم الوسيط، مصر، ط4، 2001.

7_ موسوعة المصطلح النقدي: وزارة الثقافة، والإعلام مج1، بغداد 1982.

ثانيا: الدراسات

- أبي القاسم عبد الكريم بن هوزان القشيري: الرسالة القشيرية، وضع حواشية خليل المنصور، دار الكتب العلمية، لبنان، دت.

ثالثا: المجلات والدوريات

1_ أبو الركاب:، قصيدة نزار قباني في حضرة المصطفى، أرشيف منتدى الفصيح السعودية، 30ماي 2007

2_ جيرار جينيت: من التناص إلى الأطراس، (إعداد قسم الدراسات النقدية) مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 2، ربيع 1988.

3_ جيرار جينيت: من التناص إلى الأطراس، (إعداد قسم الدراسات النقدية) مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 2، ربيع 1988.

4_ خليل الموسى: التناص والأجناسية في النص الشعري، مقال في مجلة الموقف الأدبي ع 205، أيلول 1996، دمشق.

5_ دوب يازي: نظرية التناص، تعريب المختار حسني، مجلة فكر ونقد، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ع 28 أبريل، 2000م.

6_ رولان بارت: نظرية النص، تر منجي الشملي وآخرون، مجلة حوليات الجامعة التونسية، عدد 27، 1988.

7_ شربل داغر: التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 16، العدد1، القاهرة 1997.

8_ عبد الله غليس: التناص في شعر ابن زيدون، مجلة التراث والحضارة، عدد خاص، "الحضارة والتراث العربي والإسلامي إبداع وأصالة"، مركز بحوث التراث والحضارة، جامعة قناة السويس، ع14، ج1.

9- عبد الوهاب تروا: تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع60-61، 1989.

المذكرات ولرسائل الجامعية

1_ بوترعة الطيب: التناص في الشعر الجزائري المعاصر(قراءة في شعر مصطفى الغماري)، بحث مقدم لنيل شهادة الماجيستير في النقد المعاصر، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران السنة الجامعية 2010- 2011

2_ رابح بن خويا: محاضرات الشعر العربي المعاصر، ماستر السنة الألى، دراسات أدبية، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة البشير الإبراهيمي، برج بوعريرج، 2020-2021.

3_ عبد الباسط مراشدة: التناص في الشعر العربي الحديث - دراسة نظرية وتطبيقية- رسالة دكتورة، إشراف محمود السمرة، الجامعة الأردنية، عمان، 2000م .

4_ محمد العيد آل خليفة: شعره إسلامي، مخطوط رسالة ماجستار كلية الآداب جامعة الجزائر.

المواقع الالكترونية

90_ ينظر Hhpts: //www.aldiwan.net

91_ ينظر: عبد المالك مرتاض: الكتابة من موقع العدم: مساءلات حول نظرية الكتاب، كتاب الرياض، العدد 61-62.يناير 1999.

الدواوين

1_ الأعلم الشنتمري: ديوان طرفة بن العبد، تح درية الخطيب ولطفي الصقال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2.

2_ ديوان ابن الفارض: دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1983.

3_ ديوان أبي طالب جمعه وشرحه د. محمد التونجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994.

4_ ديوان حسان بن ثابت: قصيدة أغر عليه على النبوة خاتما، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1994.

5_ ديوان قيس بن الملوح: مجنون ليلى، المحقق يسري عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999.

6_ ميخائيل نعيمة: ديوان همس الجفون، دار نوفل للنشر والطباعة، بيروت، ط6، 2004.

المراجع باللغة لاجنبية :

7_ LA ROUSSE TEXTE.ENSEMBLE. DES TERMES. D’ unecrit;D’une «3 » .OEUVER421

ملخص: موضوع بحثنا جاء موسوما بالتناص الشعري الصوفي في شعر عبد الملك بومنجل
– **دراسة وصفية تحليلية** – بعد قراءتنا لديوانيه – بهجة الروح، و مساكب النور – لمسنا الصبغة الصوفية قد تجسدت فيهما.
بحثنا احتوى جانبين التنظيري شمل تعاريف ومفاهيم حول الصوفية و التناص، أما التطبيقي استشفينا التناص الصوفي عند الشاعر.
تناولنا الصوفية كمدخل حيث استظهرناها اتجاه ديني أدبي لها جذور عريقة، ورصدنا لها تعريفا شاملا مبسطا: فهي الانقباض عن الحياة وترك ملذاتها لنعيم الآخرة، أو هي طريقة يتقرب بها العبد من ربه، و الصوفية كمذهب أدبي لها سيمات خاصة، لا يدركها إلا المتبحر في أغوارها وأسرارها نحو الرموز الصوفية، التي كانت مصدر تعبير عن نشوة حب الله، التي بها عرج إلى النفحات الربانية الروحانية، موضوعاتها حصرت في الغزل الإلهي، المديح النبوي، النسيب، الخمرة. تناولها الشعراء الأوائل والمعاصرين، لغتها مكتنزة مكثفة رمزية خرج بها الشاعر الصوفي من الدلالة العادية السطحية إلى لغة تلويحية إيمائية، ليعبر عن روحانياته الصافية، ولعل جوانب التقاء الشاعر الحديث و المعاصر مع الصوفي، أن كليهما يبحثان عن الحقيقة، وكليهما شغله الواقع فكانا في حيرة وقلق دائمين مستمرين.
لم يكن الشاعر الجزائري المعاصر بمنأى عن الصوفية، فشق طريقه نحوها حيث اتخذها ملجأ واتجاها دينيا، أدبيا أمثال مفدي زكريا، محمد العيد آل خليفة، ياسين بن عبيد، وعثمان لوصيف وغيرهم.
أما الفصلان الأول والثاني نظري تتبعنا فيهما ظاهرة التناص، باعتمادنا المنهج الوصفي مفاده رصد الظاهرة وتحليلها تحليلا دقيقا، أوردنا فيهما مفهوم التناص ونشأته ثم آلياته وأنواعه، و خلصنا أنه غربي النشاة، قال به رولان بارت، تودروف، جاءت به الباحثة جوليا كريستيفا، التي أقرت بأن النص هو تعالق نصوص متداخلة فيما بينها بفعل الزمن، التناص كظاهرة نقدية أدبية له إرهاصات عربية، أشار إليها نقاد عرب سابقين، وفي العصر الحديث تبناه النقاد العرب المحدثين، لكن أغلبهم كانوا ناقلين معربين للمصطلح لهذا تعددت مسمياته.
الشاعر المعاصر استحضر التناص في أشعاره سواء عن قصد، أو عن غير قصد، دلالة على سعة موروثه الثقافي والأدبي، فحاولنا في الفصل الثالث التطبيقي كشف النصوص الغائبة الصوفية في شعر عبد الملك بومنجل. فالشاعر استحضر و تعالقت نصوصه مع الصوفيين الأوائل موضوعا و رمزا و لغة، محاولا تقفي خطى السلف أمثال الحلاج، ابن الفارض، البوصيري، حسان بن ثابت، رابعة العدوية. فهناك نصوص غائبة لمحناها مباشرة لأنها بقيت فعالة مجابهة للزمن.
الكلمات المفتاحية: التناص، الشعر المعاصر، الصوفية

Summary
The theme of our research is about the Sufi poetic intertextuality in the divans of Abdelmalek Boumendjel.
After reading his divans "Bahjat Al-Rouh" and "Massakib Al-Nour", we noticed the sufi characteristic.
The theoritical side of our research included definitions and concepts of sufism and intertextuality. Whereas the practical side was represented in absorbing and finding the Sufi intertextuality of the poet.
As an entrance to our research, we discussed the sufism as a religious literary trend which has ancient roots. We gave it a simple comprehensive definition. It is a way man attain nearness to Allah by contraction of life and leaving its pleasures to the bliss of the hereafter.
Sufism as a literary doctrine, has special features that can be recognized only by those go deep to know its secrets towards the sufi symbols that were a source of expressing the trance of love of allahwgich led to the spiritual divine scents.
The topics of Sufism were confined to the divine flirting, prophetic praise, flirting and wine. These lasts were takled by the former and contemporary poets in a different way from the Sufi ones. The Sufi poet didn't deal with these topics superficially but targeted at an honest spiritual language which expresses his pure spiritualities. So, both contemporary and Sufi poets look for the truth and were busy with reality. Thus, they were in a continuous confusion and anxiety.
Intertextuality Contemporary poetry sufisme
Intertextuality is a critical term that is created recently to show correlation, crossover of texts and setting up the conversation between them. it has been treated by many westren and arab critics in the modern era like: bakhtin, ctistiva, arvey, loren, revatir, todorov from the part of the westrem.
Contemporary criticisem and mohamed benis, abdalah elghadami, mohamed mafteh from the part of the arab most.
Contemporary criticis. However, those didn’t make a decisive determination for the concept. Each one of them view contextuality from a personal point of view but all agreed on the idea that it is a group of texts that crossover to give a new text with more modern dimensions and meaning than before and to open the door for the reader to a diversity of reading and types of discourse. this enables him to pass from the superficial reading to the vertical one going deeply into the text so as to read one text but many

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
اهداء	
شكر وعرفان	
مقدمة	أ-د
مدخل الشعر و التصوف	
المبحث الأول مفهوم الشعر	09
1- تعريف التصوف	11
الدلالة اللغوية	11
الدلالة الاصطلاحية	
2 - مفهوم التصوف	16
المبحث الثاني نشأته، وأبرز سيماته	19
1- نشأته	19
2- أبرز سمات التّصوّف	20
المبحث الثالث- مراتب التصوف	21
1- مراتب التصوف	21
2- خصائصه	22
3- علاقة الشعر بالتصوف	23
4- مفهوم التجربة الشعرية الصوفية	25
5- الشعر و التصوف في الجزائر	27
6- الشعرية الصوفية	28
7- مرتكزات الخطاب الصوفي	28
الفصل الأول: التناص مصطلحات و مفاهيم	
المبحث الأول: مفهوم النص في ضوء المناهج النقدية	32
1- تعريف النص	32

2- الفرق بين النص / العمل الأدبي / الخطاب	38
2-1- النص / العمل الأدبي	38
2-2- النص/ الخطاب	40
المبحث الثاني: التناص مفهومه و إشكاليته و نشأته	41
أولا: تعريف التناص	43
1-1-تعريف التناص عند النقاد الغربيين	44
1-2-تعريف التناص عند النقاد العرب	47
ثانيا: إشكالية المصطلح لدى الغرب و العرب و تعدد تسمياته	52
1-3-مفاهيمه	55
المبحث الثالث: نشأة التناص	56
1-3-نشأة التناص عند الغرب	56
3-1-1 باختين	56
3-1-2 جوليا كريستيفا	58
3-1-3 رولان بارت	60
3-1-4 جيرار جينيت	62
3-2 نشأة التناص عند العرب	66
3-2-1 التناص في النقد العربي القديم	66
3-2-1 – الاقتباس	71
3-2-2- التضمين	72
3-2-3- السرقة	72
3-2-4- المعارضة	73
3-2-5- المناقصة	73
3-2-2- التناص في النقد العربي الحديث	76
3-2-1- محمد بنيس:	78
3-2-2- محمد مفتاح	80
3-2-3- سعيد يقطين	

الفصل الثاني: آليات التناص و إجراءاته و جمالياته	
المبحث الأول: أنواع التناص	89
1- المباشر و غير المباشر	89
1-2- الداخلي و الخارجي	89
1-3- الأدبي و غير الأدبي	91
ثانيا: قوانين دراسة التناص \ مستوياته \معاييره	92
2-1- عند جوليا كريستيفا	92
2-2- عند محمد بنيس	93
2-3-عند محمد مفتاح (آليات)	95
ثالثا: مظاهره	97
3-1- النص الغائب	98
1-4-السياق	99
1-5-المتلقي	99
1-6-شهادة المبدع	100
رابعا: جمالياته	100
4-1- إثارة الذاكرة	100
4-2- تكثيف التجربة الشعرية	101
4-3- إنتاج الدلالة	102
4-4- جمالية الإحالة و الإيجاز	102
الفصل الثالث: التناص الشعري الصوفي في شعر عبد المالك بومنجل و مصادره	
المبحث الأول: مصادر التناص	106
1-1-المصادرالديني (القرآن- الحديث-الصوفي)	106
1-2-المصدر التاريخي	109
1-3- المصدر الأدبي (شعر – نثر)	110
1-4-التناص الأسطوري	110
1-5-المصدر الشعبي	111

المبحث الثاني: الجزء التطبيقي	112
التناص الشعري الصوفي في شعر بومنجل	112
2- نبذة عن الشاعر	112
المبحث الثاني: تجليات التناص في شعر عبد المالك بومنجل	112
المستوى الإجتراري	113
المستوى الإمتصاصي	123
المستوى الحواري	130
خاتمة	135
قائمة المصادر والمراجع	139
فهرس المحتويات	
ملخص	

* ملحق بالقرار رقم ....1082.. المؤرخ في ..... 27 ماي 2020

الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

مؤسسة التعليم العالي والبحث العلمي:

نموذج التصريح الشرفي

الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

أنا الممضي أسفله،

السيد(ة): ..... الصفة: طالب، أستاذ، باحث .....

الحامل(ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم: ..... والصادرة بتاريخ .....

المسجل(ة) بكلية / معهد ..... قسم .....

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث (مذكرة التخرج، مذكرة ماستر، مذكرة ماجستير، أطروحة دكتوراه)،

عنوانها: .....

.....

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه .

التاريخ: .....

توقيع المعني (ة)

2020 مارس 27

★ ملحق بالقرار رقم ...1082... المؤرخ في .....

الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

مؤسسة التعليم العالي والبحث العلمي:

نموذج التصريح الشرفي

الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

أنا الممضي أسفله،

السيد(ة): ..... الصفة: طالب، أستاذ، باحث .....

الحامل(ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم: ..... والصادرة بتاريخ 2018

المسجل(ة) بكلية / معهد ..... قسم .....

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث (مذكرة التخرج، مذكرة ماستر، مذكرة ماجستير، أطروحة دكتوراه)،

عنوانها: .....

.....

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه .

التاريخ: .....

توقيع المعني(ة)