الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي

كلية: الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

جماليـــــات التنـــــاص في شعر فدوى طوقان

مذكرة معدة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في الأدب العربي. تخصص: نقد حديث ومعاصر

لجنة المناقشة

د.العيد حنكة	أستاذ محاضر جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي	رئيسًـــا
د.صلاح ياسين	أستاذ محاضر جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي	مناقشًـــا
د.عبد الكريم شبرو	أستاذ محاضر جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي	مشرفًا ومقررًا

إعداد الطالبتين:

* أمال زغدي

* صفـاء عبيد

إشراف الدكتور:

*عبد الكريم شبرو

الموسم الجامعي: 1439 ـ 1440هـ / 2018 ـ 2019م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿قَالُواْ سُبۡحَٰنَكَ لَا عِلۡمَ لَنَآ إِلَّا مَا عَلَّمۡتَنَآۖ

إِنَّكَ أَنتَ ٱلۡعَلِيمُ ٱلۡحَكِيمُ﴾

سورة البقرة الآية 32

صدق الله العظيم

شكر وعرفان

الحمد لله الذي جعل العلم يهدي به البشرية، وبالقرآن سراجا وهاجا تهدي بما فيه وتعلم منه ليكون مصباح ينير ظلمة التائهين.

أما بعد :

يطيب لنا ويبهج صدورنا أن نتقدم بالشكر الجزيل، والامتنان بالعرفان الذي قدمه الأساتذة الكرام ، طيلة مشوارنا الدراسي الحافل، وكلمة شكر لا تفيهم حقهم، ونخص بالشكر للأستاذ المشرف "عبد الكريم شبرو" على مجهوداته الجبارة، وتوجيهاته، و على ما قدمه من نصائح و إرشادات التي كانت تخدم البحث وتثريه في أبهى حلة.

دون أن تنسى أن تتقدم بالشكر كذلك للجنة المناقشة "العيد حنكة" "صلاح ياسين" على تفضلهم بمناقشة هذه المذكرة، فجزاهم الله كل الخير، وستكون ملاحظاتهم وانتقاداتهم إثراء لهذه الدراسة بعون الله، والشكر موصول لجميع أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة "الوادي".

مقدمة

اختلفت الدراسات النقدية العربية في تحديد مفهوم التناص وإعطاء الجذور التأصيلية له ، فهناك من يرى أنه مولود غربي ولا يمكن أن ينسب لغيره، وأما البعض الآخر فخرج عن حيز هذه الفكرة وفتح المجال لخلق معركة نقدية، وذلك من خلال العودة الى جذور الثقافة العربية رغبة في إيصال مفهوم التناص الى نسبه الحقيقي، وان ظهوره الى الساحة العربية لم يكن إلا عن طريق التبني ،بحيث أعطت المحاولات النقدية التي احتكت بالموروث العربي القديم بوادر للتنقيب عنه ومدى احتواء الوعي العربي على تجاوب عناصر الاتصال.

وفي ظل تبلور التناص في الدراسات الغربية الحديثة ، تبني العديد من النقاد الغربيين هذا المصطلح، وعلى رأسهم "جوليا كرستيفا" التي كانت أول من استخدمت هذا المصطلح وصبت جل اهتماماتها على النص وعلمه وانفتاحه الى عناصر لغوية تتحكم في صياغته و شعريته.

وعلى ما قرره الباحثون فإن كرستيفا أول من شق طريق هذا المصطلح واستخدمته في مقاولاتها النص المغلق.

ومن هنا كان توجيهنا نحوى ظاهرة التناص لكونه ظاهرة نقدية حديثة ظهرت إثر الدراسات اللسانية في الأدب الغربي والعربي.

فجاء اختيارنا لهذا الموضوع الموسوم ب "جماليات التناص في شعر فدوى طوقان" وبما أن دراستنا تحمل طابعًا تطبيقيًا ،فقد اخترنا فدوى طوفان في دراستنا خصوصا كونها شاعرة فلسطينية ذات قومية عربية ،فكانت لنا رغبة ملحة في الولوج في عالمها وأشعارها ،التي تميزت بروح إبداعية واضحة في توظيفها لهذه الظاهرة في شعرها .

ومن هنا تبلورت لدينا عدة تساؤلات حول التناص عامة وتوظيف فدوى طوفان للمصطلح خاصة وهي كالآتي:

- ماهية التناص وأنواعه؟
- وماهي التعالقات النصّية التي وظفتها فدوى طوقان في قصائدها؟
- ماهي أبرز الدلالات التي يحملها هذا التوظيف في شعرها؟

- والى أي مدى وفقت الكاتبة في بيان المفاهيم الإسلامية إثر استخدامها للتناص الديني؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات، رسمنا للبحث خطة تحدد معالم دراسة، متكونة من مدخل وفصلين وخاتمة بالإضافة الى قائمة المصادر والمراجع

جاء المدخل بعنوان "مفهوم الجمال والجمالية"، حيث تطرقنا فيه الى حوصلة عامة حول الجمالية والجذور التأصيلية لها.

وجاء الفصل الأول بعنوان "ماهية التناص" لكي يثير هذا العنوان مسائل تخص الأفق المعرفة لمصطلح التناص ،وقد أدرجنا تحت هذا الفصل سته عناصر، حيث تمحور العنصر الأول حول ماهية التناص، والثاني ظهور التناص عند العرب والغرب ، وجاء العنصر الثالث تحت عنوان أنواع وأنماط وأشكال التناص أما بالنسبة للعنصر الرابع وقد تجلينا فيه أبرز مستويات آليات وتقنيات التناص .أما عن العنصر الخامس فقد تطرقنا حوله إلى مصادر ومظاهر التناص ومختلف وظائفه . والسادس فقد ضمنّا فيه مجالات وجماليات التناص.

وقد جاء الفصل الثاني بعنوان "تجليات التناص في الشعر فدوى الطوفان"، حيث مهدت بدايته الى السيرة الذاتية الشاعرة فدوى طوفان، ثم تفرعنا بعد ذلك إلى عناوين مختلفة متحلية في: التناص الديني والتناص الشعري، والتناص التاريخي والتناص الأسطوري، والتناص مع الأمثال الشعرية.

وكان للتناص الديني الحظ الوفير في شعر فدوى طوقان لكونها تعتنق الدين الإسلامي

وتوصلنا في ختام بحثنا الى خاتمة ملمة بأهم نتائج البحث

وبالرغم من تعدد وتداخل المناهج، وصعوبة اختيار أحدها كمنهج ثابت للدراسة، إلا أننا اعتمدنا على تفكيك بنية النصوص الشعرية، وتحديد التداخلات النصية فيها وفكِّ رموزها وشفراتها، وهذا ممّا أدى الى انفتاح بحثنا الى المنهج التفكيكي.

ورغم صعوبة التحكم في المصطلح النقدي الحديث، الذي مازال يسوده بعض الغموض ، ويصل استعماله إلى حد التضارب بسبب الاجتهادات الفردية في الترجمة وانعدام التعاون بين الباحثين العرب.

يضاف إلى ذلك الإشكاليات التي اعترضت سبيلنا في إتمام هذا البحث على أكمل وجه ، متمثلة في: قلة الدراسات الحديثة التي تناولت شعر فدوى الطوفان بمصطلح التناص ، وواجهتنا كذلك صعوبة في الحصول على المراجع التي تخدم الموضوع ، كونها نادرة . وهذا ما عرقل سيرورة البحث، إلا أننا بفضل الله وعونه وتوجيه المشرف لنا ، ومع تظافر مجهودنا تمكنا من تذليل هذه الصعوبات وتجاوزها .

ومن أهم الدراسات التي استفاد منها البحث ، وأضاءت الكثير من جوانبه:

كتاب الأسس الجمالية في النقد العربي (لعز الدين إسماعيل)، وكتاب تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر (لجمال مباركي)، فضلا عن المراجع المترجمة التي استعنت بها في هذا البحث (لجوليا كرستيفا) في كتابها علم النص.

وفي الختام ، يضَّلُ مجهودنا مجرّد محاولة بحثية أكاديمية بسيطة يغمرها شغف واندفاع كبير.

ولا يسعنا إلا أن نتقدم بجزيل الشكر والامتنان الى الأستاذ المشرف "عبد الكريم شبرو" على كل النصائح والإرشادات والتوجيهات التي قدمها لنا طيلة هذا المشوار، دون أن تنسى أستاذها الفاضل "يوسف العايب" الذي مدّ لنا يد العون بأفكاره وتعليماته وإرشاداته لنا، وإلى كل من ساعدنا ولو بالقليل، نرجو من الله تعالى أن يجد كل قارئ في هذا الموضوع الفائدة العلمية والمنفعة الأدبية ، ونسأل الله أن ينفعنا بما علمنا ، وزيدنا علما ويوجهنا إلى ما فيه الخير والصلاح، والله وليٌّ التوفيق.

الأستاذ المشرف:

عبد الكريم شبرو

الطـــــالبتين:

-أمال زغدي

-صفاء عبيد

2019/06/22 بالوادي

السبت الساعة 11:00 صباحا

مدخـــل

مفهوم الجمال والجمالية

1–ضبط مفهوم الجمالية

2–ماهية الجمال

3–نظريات الفن والجمال عند الفلاسفة

4–مراحل علم الجمال عند القدامى والمحدثين العرب والغرب

أولا: الجمالية عند القدامى

أ–عند أفلاطون

ب–القديس أوغسطين

ثانيا: الجمالية عند القدامى المحدثين

أ–الجاحظ

ب–عبد القادر الجرجاني

ثالثا: الجمالية عند المحدثين الغرب

أ–إيما نوبل كانط

ب–هيغل

رابعا: الجمالية عند المحدثين العرب

أ–عباس محمود العقاد

ب–علي أحمد سعيد "أدونيس"

1- ضبط مفهوم الجمالية:

أ- لغة: لفظة الجمالية مشتقة من الجمال، وللجمال مفاهيم متعددة ومختلفة من أصله اللغوي، أي جمل الشيء إن جمعه ولا يفرقه.

- أجمل: اعتدل واستقام.

- الجميل: طائر، حيث قال سيبويه في هذا: "الجميل البلبل لا يتكلم به إلا مصغرًا، فإذا اجمعوها قالو جملان، وفي التهذيب يجمع الجميل عن الجملان"[1].

والجمال الحسن يكون في الخلق والخُلُق، لقوله تعالى: ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾ [2]. ويقصد بهذا البها وحسن في الحديث "إنّ الله جميل يحب الجمال"[3].

- وقال سيبويه: "الجمال رقة الحسن"

- وقال الراغب: "الجمال الحسن الكثير".

- والجملاء الجميلة من النساء وقيل: "بدت الخلق جميعًا بالجمال، فهي جملاء كبدر طلع".

- وقال ابن عباد: "الجملاء التامة الجسم من كل حيوان".

وتجمل الرجل: تزين[4]/ والجمال بالضم والتشديد أجمل من الجميل، وجمّله أي زينه، والتجمّل تكلف الجميل.

والجميل المليح، البهي، الحسن الذي يسرّ حين النظر إليه ونقو: ناقة جملاء أي ناقة حسناء[5].

وكذلك تجمع المعاجم على أنّ الجمال مصدر يدل على الحسن والزينة والبهاء.

ب- اصطلاحا: لم تكن الجمالية وليدة اللحظة، ولم تخلق من عدم، وإنّما لها جذور تأصلت في القدم، والتاريخ يشهد على ذلك، فقد واكبت بداية ونهاية الفكر اليوناني رغم أنّ المصطلح بدأ مختلفًا عند الكثير من الأمم، ـان منذ مجيئه إلى الدنيا تهديه فطرته إلى التعلق بكل ما هو جميل،

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، (نتج)، (أجمل) وتاج العروس، (جمل).

[2] سورة النحل: الآية[6].

[3] صحيح المسلم، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج1، (دط)، (دت)، ص93.

[4] محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مادة جمل، دار مكتبة الحياة، بيروت، ج1، (دط)، ص263-264.

[5] محمد بن مكرم الأنصاري، لسان العرب مادة (جمل)، دار المصرية للتأليف والترجمة، ج14، (دط)، ص98.

والجميل هو كل ما ترتاح إليه النفس، ويحس به الوجدان، ولكنه إحساس متفاوت تفاوت ملكة "الذوق" عند الأشخاص: "وبالتالي فالجمال صفة متحققة في الأشياء وسمة بارزة من سمات هذا الوجود، تحسه النفوس وتدركه بداهة"[1].

والجمال يتجلى في الأشياء بنسب متباينة، بحكم حركته النشيطة وتحوله الدائم فهو: "ظاهرة ديناميكية متطورة، وتقديره يختلف من شخص إلى آخر ومن لحظة إلى أخرى"[2].

ـ "أفلاطون" الجمال: "بأنه ظاهرة موضوعية لها وجودها، سواء يشعر بها الإنسان أم لم يشعر، فهو مجموعة خصائص إذا توفرت في الجميل عدّ جميلًا، وإذا امتنعت عن الشيء لا يعتبر جميلًا، وهكذا تتفاوت نسبة الجمال في الشيء بحسب مدى اشتراكه في مثال الجمال الخالد"[3].

يستمد الجمال –حسب رأي أفلاطون– من الوحي والإلهام، فهو يربط عالم الواقع بعالم المثل، كما يشترط فيه مقاييس موضوعية، "وأنّ الجميل يجب أن يحكم بقوانين الفن، والفن تقليد للطبيعة، وإبراز الأشياء المحسوسة، وهذه الأشياء المحسوسة تمثل صور للمثل، فالفن صورة لصورة"[4].

– يستنتج مما سبق أنّ أفلاطون يُخضع الفن للمثالية والأخلاق ويُبعده عن العقل، ولكن تلميذه "أرسطو" يختلف عنه في أنه يجعل من العقل مقياسًا للجمال، ويجعل من الجمال مبدأ منظمًا في الفن"[5].

والواضح هنا أنهم تأثروا بالنظرية الأفلاطونية التي تعتبر الجمال حقيقة علوية ميتافيزيقية تدركها الروح لا الحواس، غير أنّ الفن يمكنه أن يكمل النقص الموجود في الطبيعة أو يخلق الجديد خاصة، إذا تمتع الفنان بروح شفافة تجعله يحسن محاكاة الطبيعة، وبالتالي ينطلق من إدراك الجمال المطلق[6].

[1] محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت، ط3، 1983م، ص85.

[2] على شلق، الفن والجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1982م، ص50.

[3] عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1974م، ص68.

[4] على شلق، الفن والجمال، ص51.

[5] عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص37.

[6] المرجع نفسه، ص39 (بتصرف).

2-ماهية الجمال:

إنّ الإنسان مطبوع بفطرته على التعلق بكل ما هو جميل، ومشدود بحسه إلى كل ما يمت بصلة إلى الجمال بمختلف أشكاله وشتّى تجلياته.

لم تكن الجمالية وليدة اللحظة، ولم تخلق من عدم، وإنّما لها جذور تأصلت في القدم، والتاريخ يشهد على ذلك، فقد واكبت بداية ونهاية الفكر اليوناني رغم أنّ المصطلح بدأ مختلفًا عند الكثير من الأمم، وقد انتشرت في فرنسا منذ القرن الثامن عشر في بريطانيا خلال القرن التاسع عشر على يد "بيتر"، ويعلق الناقد "جونسون" "بأن أعراض الجمالية كانت قد ظهرت سنة 1981م"[1].

الجدير بالذكر أنّ الجمالية لم تكن معروفة بهذا المصطلح، بل ترجمت إلى مصطلح (الاستطيق)* (Esthetique) وهو اللفظ الأكثر انتشارًا، فقد أطلق في النصف الثاني من القرن الثامن عشر على يد "باو مجارتن"** في بحثه، بعد حصوله على شهادة الدكتوراه، وقد جعل الجمالية علمًا خاصًا بالمعرفة الحسية، ثم تتابع ظهورها في كتاباته لأخرى، وقصد بها "دراسة المدركات الحسية أو علم المعرفة البسيطة، ونظرية الفنون الجمالية أو علم المعرفة الحسية، أو فن التفكير على نحو جميل وفن التنكير الاستدلالي"[2].

والمعروف هنا أنّ الاغريق تحدثوا عن الجمالية دون أن يفصحوا عن اللفظ ذاته، لأن حديثهم كان عن الجمال المطلق الذي يحتوي الطابع الميتافيزيقي، ونادوا بالجمال، بل بالجماليات، إذ يمكن للجمال أن يكون ماديًا أو مثاليًا أو مفارقًا لأرض الواقع.

ويسعى الإنسان إلى تحقيق رغباته ومعاتقة كل ما حوله، فالجمال أيضا يكون في كل ما يحيط به من جمال طبيعي وجمال فني، أما "الجمال الطبيعي هو من صنع الطبيعة، والجمال الفني هو من صنع

---

[1] محمد مرتاض، مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 1998م، ص24.

* الاستطيق: المعرفة الحسية أو الصورة الأولية لها.

** باو مجارتن: 17 يوليو 1714، 27 مايو 1962، عالم جمال وفيلسوف ألماني، أدخل مصطلح "علم الجمال" ليصف به الدراسات الإنسانية لتعريف الجميل.

[2] عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص15.

الإنسان، أي إنه جمال مبتدع، مكتشف مخلوق، إنه انعكاس النفس على الطبيعة"[1]. وتمثلت لها في نفس المتذوق الفنان، ما دام الجمال "صفة تتجلى في الأشياء بنسب متفاوتة، وهو في حركة نشيطة مستمرة"[2]، وعلى الإنسان أن يساير هذه الحركية بحسه وفكره، من أجل أن يجسد لنا هذا الجمال ويقدمه في صورة ملائمة حتى وإن اختلفت الآراء والنظرات إلى جمال الأشياء، لأن "الأشياء تكون جميلة وغير جميلة في الواقع من فرد لآخر"[3]، ولقد ارتبط الجمال في ذهن الإنسان بأشياء أكثر من أخرى فلو أجرى استفتاء على جمال شيء مادي، وسئل أحدهم عن هذا الشيء: أهو جميل؟ فإنّ معظم الآراء تتفق على الجسم البشري، وجسد المرأة...وجواهرها وثيابها، ثم للمنازل والمدن"[4]، كما قد تكون درجات تصور الجمال وتعالقاته مختلفة ومتباينة حسب الظروف والأحوال.

إذا كان الجمال الطبيعي من صنع الله، فإن الجمال الفني من صنع الإنسان، حيث أن "الجمال الفني هو ضرب من الجمال النفسي الذي يبدعه الإنسان من خلقه لمثال الأشياء"[5]، وذلك بأدواته الخاصة وفلسفته البعيدة في الجمع بين الواقع والخيال، وهو محاولة للتحرر من القيود في كافة أشكالها. لذلك يكون الفن سبيلًا للإنسان لإدراك كماله المفقود والخروج من وجوده المقيد المحدود[6].

ولكن الجمالية كما يعتقد "باو مجارتن" أو الاستيطيقا كما سمّاها، "يجب أن تتخلص من الميتافيزيقيا، فهي مقتصرة فقط على لون من ألوان المعرفة، يكتسب بالإدراك الحسي ويتناول كمال المعرفة الحسية مجردة من أية فكرة، وهذا اللون هو الجمال، وهكذا فالجمال ذاته أصبح ميدانيًا للاستيطيقيا"[7].

كما أنه قد أقام حدًا فاصلًا بين المعرفة الحسية الغامضة أو الاستطيقا، والمعرفة العقلية الواضحة أو المنطق، "فالحقيقة المنطقية تختلف عن الاستطيقا في أن الحقيقة الميتافيزيقية أو الموضوعية تتمثل حينًا

[1] إيليا الحاوي، في النقد الأدبي، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1979م، ص14.
[2] رمضان كريب، فلسفة الجمال في النقد الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009م، ص17.
[3] عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص76.
[4] إيليا الحاوي، في النقد الأدبي، ص14.
[5] المرجع نفسه، ص14.
[6] المرجع نفسه، ص20.
[7] عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص22.

في العقل، عندما تكون حقيقة منطقية بالمعنى الضيق، فيما يشبه العقل وملكات الإدراك البسيطة عندما تكون استطيقا"[1].

– نستنتج مما سبق أنّ "باو مجارتن" يحاول أن يحرر الفن من قيود البلاغة الكلاسيكية ذات المبنى المنطقي، ويؤسس علمًا جديدًا يبحث في جوهرية الفن، وفي أسس الجمالية، ومن ثمّ "فإن المنطق عنده يهتم بالعقل والأخلاق بالأفعال وتكترث الجمالية بالوجدان والعاطفة والأحاسيس"[2].

وهذا ما جعل المصطلح يختلط في اللغات الأوروبية بمصطلحات أخرى كمصطلح الشاعرية أو النظرية أو التجربة أو المنهج الجمالي.

وفي هذا الصدد يقول "علي جواد الطاهر": "لدينا إذن ثلاث كلمات أو أربع هي: شكلي، فني، جمالي، أسلوبي، صارت مصطلحات للدلالة على إضفاء الأهمية في النص الأدبي على الجانب الشكلي الخارجي، وتقليل أهمية المحتوى"[3].

ولعل هذه المصطلحات توضع أساسًا الاستطيق الذي هو الفن البعيد بذاته عن كل القيم الأخرى، وهذا ما يقوله "دولوز": "أنّ الأشياء في الفن تصبح منذ البداية مستقلة عن النموذج، وسينظر إلى الأثر الفني بوصفه كينونة الحساسية ولا شيء غير هذا، لأنه موجود في ذاته"[4].

وعلى هذا الأساس يختص الجميل بكل ما هو غامض، بالحياة الباطنية بكل ما يشدّ النفس، لأن مفهوم الجمال في النظرة الاستيطيقية خاضع لتقييم الذات، وهذا ما جعله يختلف عن المنطق لا لشيء، إلا لأنه تفكير صرف يقدّر.

ومن هنا فإن علاقة الاستطيقا بالذاتية قوية جدًا، وأنّ مفهوم الجمال الحق نابع من الذات، غير مرتبط بالخير والحق، ولكن الذاتية تشترط مبدأ اللذة، "لأن مشاعر الجمال الحرة تلك التي لها علاقة باللذة بعيدة كل البعد عن المفاهيم الأخلاقية"[5].

---

[1] عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص18.

[2] شارل لالو، مبادئ علم الجمال، تحقيق: خليل شطا، دار دمشق للطباعة، (دط)، 1982م، ص58.

[3] على جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م، ص434.

[4] عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص54.

[5] المرجع نفسه، ص56.

ن كل هذا نستنتج أنّ الجمالية على قدر تعصبها للشكل، فإنها تحترم الموضوع، كذلك وتعطيه قيمته المستحقة وتؤكد على أنّ الفنان الحق هو الذي يحسن استخدام أدواته وأفكاره، والألحان الموسيقية مثلا لا قيمة لها، إلا إذا انتظمت في قالب محكم، يحقق الإثارة بالتوافق بين المضمون المنطقي والشكل الفني. وهذا الانسجام بكون بين الشكل والمضمون، ويحدث ما يسمى بالتناغم الفني أو التجربة الجمالية، حيث يستجيب الإنسان للأشكال الطبيعية الموجودة أمام حواسه فيتأثر ويؤثر، وعلى هذا الأساس أصبح علم الجمال، الذي ظهر عند انتهاء البلاغة الكلاسيكية "لا يهتم بتحليل العمل الفني أو تجزئته أو نقده أو الكشف عن طبيعة بنائه، بل ينفذ إلى صميم تعبيره الباطني وإدراك ما فيه من عمق"[1].

– نستخلص في النهاية على أنّ الجمالية "مطلب أساسي لهوية الفن، وهي منهج عام أو رؤية إبداعية ونقدية، تتحرك في إطارها جميع المناحي النقدية في شكلانية وبنيوية وأسلوبية، سواء في العالم العربي أو الغربي"[2].

وعلى كل هذا فإن الجمالية تحاول أن تنفذ إلى باطن العمل الفني، فتكشف عن خصائصه الفنية، ولذلك كانت علاقتها بالنقد علاقة تكامل وتلازم، كل منهما بحاجة إلى الآخر لخدمة الإبداع الأدبي، وهكذا تكون الجمالية قد بلغت تأثيرها.

3– نظريات الفن والجمال عند الفلاسفة:

ظرنا إلى تاريخ الفن فإننا نجده يبدأ دائمًا بالتمييز بين نمطين قديمين، ساد جميع المجتمعات القديمة، بما فيه المجتمع اليوناني. فقد "ارتبط بالعصر الحجري القديم، Archaic الفن عند الإنسان، بأنه النمط العتيق الذي عاش فيه الإنسان مستقلًا وراء الرزق، واعتمد فيه على الصيد. وقد تميز الفن في هذه المرحلة، بأنه كان فنًا واقعيًا، إذا كان الإنسان ملاحظًا دقيقًا للطبيعة وناقلًا دقيقًا لها، ولم يعرف الإنسان في هذه الفترة الاستقرار، إنما كان يعيش في مجتمع قبلي بدائي، في مجتمع مظاهر

[1] عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص365.

[2] محمد قبال، جمالية الأدبي الإسلامي، الدار البيضاء – المغرب، 1986م، ص94.

حياته"[1]. أما النمط الثاني، فهو (Eolithic art) نمط فن العصر الحجري الحديث، وفيه عرف الإنسان الاستقرار، واستكشف الزراعة وتربية الحيوان. وقد ساد هذا الفن في الحضارات الشرقية لقديمة، والتي قامت على ضفاف الأنهار في مصر وبلاد ما بين النهرين، وكانت أهم خصائص هذا الفن الحجري الحديث، "ارتباطه بوجهة نظر دينية إلى الحياة والاعتقاد بوجود النفوس والآلهة، وعنى بإقامة الطقوس لعبادتها. وقد ترتب عن هذا وجود الاعتقاد وجود عالم إلاهي مقدس"[2].

فالفن يعتبر موضوعًا للحقيقة، لأنه "يمثل الوجود بوصفه حقيقيًا في تظاهراته الظاهراتية، أي في توافقه مع مضمون متماسك المنطق تجاه ذاته، وله بذاته قيمته الذاتية، في تحقيق التوافق بين الداخل والخارج"[3].

ولقد أعجب أفلاطون بهذا الفن أشد اعجاب وأشاد به في محاورة القوانين، لأنه تميز بالقدرة على التجريد، واستعمال الرموز، والتقييد بالأسلوب الهندسي وبالقواعد النابتة التي لا يسمح معها للفنان بحرية التغيير أو الخروج عليها.

غير أنّ أهم ما يميز هذا الفن في العصر القديم، أنه لم يكن يعرف عند أهله على أنه نشاط يمارس كغاية في ذاته، "ومن أجل الإحساس بالجمال أو باللذة، وكان أيضا يختلط بالطقوس التي تقيمها القبيلة الجمالية، بل كان الذي اتخذه الإنسان سبيلًا للتأثير على الواقع، وكان يخضع للدين بغية ارضاء الآله"[4]. فلكل الشعراء معرفة أشبه بالسحر، وهو علم لا يحض به إلا المختارون من الشر، فالجمال الأصيل هو ما نتج عن معرفة بالحق وأرشد إلى الخير، ولم يكن أفلاطون هو الأول من غير فلسفته، عن هذا الاتجاه الديني الأخلاقي في الفن، بل يمكن أن نجد في الفلسفة السابقة عليه من استطاع أن يضع النواة الأولى لهذا الاتجاه، ففي الفلسفة السابقة على "سقراط" نجد الفيتاغورثين نظرية في الجمال، "تؤكد ارتباطه بالحقيقة الموضوعية الفلسفية والعقيدة الدينية، ومن هذا المنظور نجد "سقراط"

[1] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1984م، ص11-12 (بتصرف).
[2] المرجع نفسه، ص12.
[3] هيجل، المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، ترجمة: جورج طربيشي، دار الطبيعة، بيروت، 1988م، ص252.
[4] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، ص11-12.

هو نفسه "يضع الخطوط الأولى لنظرية تخضع الجمال للخير وتجنده لخدمة السلوك الأخلاقي، والأهداف الدينية"[1].

ولقد صرح "كانط" إلى الجمال من خلال نظرته يقول: "لكي نميز الشيء هل هو جميل، أو غير جميل، فإننا لا نعيد تمثل الشيء إلى الذهن، من أجل المعرفة، بل إلى مخيلة الذات"[2].

ومن الفلاسفة الذين أثروا هذا الجانب في نظرية الجمال، نجد الفيلسوف "جورجياس" والذي يفضل تسميتها بنظرية الوهم في الفن، فقد أخذ جورجياس بفلسفة النظرية الشائعة عند اليونان عن الجمال، ويخرج بها عن الإطار العقلي الذي يربطها بالحقيقة المقدسة الخالدة عند الفلاسفة، ومن أجل ذلك اهتم بتأكيد الدور الذي يؤيده الجمال الفني في التأثير على إحساس الإنسان، وجعل لفن الخطابة في القرن الخامس قبل الميلاد، ما كان لفن الشعر قبل ذلك من مكانة في التأثير على الجماهير، ولعل في أسطورة "الجماليون" المثال الذي وقع في حب تمثاله الذي صفه بيديه لأفروديت خير مثال لهذا التأثير عند رؤيته للجمال الذي يتحدث عنه جورجياس، "وانتهت بطريقة الوهم عنده إلى ارتباط القيم الجمالية بالنشوة واللذة الحسية"[3].

كما يخبرنا "كانط" لأحكام الذوق صفة كلية تتسم بالحس المشترك بين البشر، "لأن الذوق هو ملكة الحكم قبليًا على قابلية تبليغ المشاعر المرتبطة بتمثل معطي"[4].

وأما النظرية الفيتاغورثية في الجمال، "فهي تعبر عن نظرة الفيتاغورثين إلى الجمال، باعتباره كل ما يقوم على أساس النظام والتماثل والانسجام. كما أخضع "ديموقريطس" الجمال للأخلاق، وربطه بالاعتدال، حيث لا إفراط ولا تفريط"[5].

ومن الواضح هنا أنّ هذا الفيلسوف، لم يكن ينظر إلى الجمال على أنه شيء مستقل بذاته، وإلا كيف نفسر ربطه بالأخلاق قيم اجتماعية مثلها مثل الجمال. ومن ثمّ كان "سقراط" كما رأينا من

[1] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال ، ص13.

[2] عما نويل كانط، نقد ملكة الحكم، ترجمة: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، (دط)، 2005م، ص101.

[3] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، ص16-17.

[4] عما نويل كانط، نقد ملكة الحكم، ص101.

[5] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، ص22.

قبل، قد ربط الجمال بالخير واعتبر الصلة بينهما وثيقة جدًا، "أما الجمال فهو جمال هادف، إذن الجميل هو ما يحقق النفع أو الفائدة أو الغاية الأخلاقية"[1].

وأما ما يتعلق بمعايير اللذة الجمالية والتي فصلت بين الجمال وقيم الأخلاق والحق والخير، فلم تكن تنفي رأي "سقراط" سوى نوع من أنواع التهور الفني والانحلال الخلقي، فالمعيار الحسي المرتبط بنظرية اللذة الجمالية عند "جورجياس" وغير من الفنانين والخطباء والقواعد المدروسة والمحفوظة على ظهر قلب، كانت كلها في رأي "سقراط" لا تكفي لخلق الفن الأصيل، وتفتقد العنصر الجمالي الذي تنطوي عليه أخلاقية الإنسان.

إذن فالجمال لدى أفلاطون جزء لا يتجزأ من فلسفته العامة، لأنه تناول موضوع الجمال في ثلاث محاورات على نحو خاص هي (هيباس الأكبر – فايدروس – المأدبة)[2]. واعتبر الجميل مستقلًا عن مبدأ الشيء الذي يظهر أو يبدو على أنه جميل. فالجميل صورة عقلية مثل صورة الحق أو الخير، وإن حارب "أفلاطون" خداع الحواس في فن النحت والتصوير، وطالب بفن آخر غايته المحافظة على النسب الصحيحة.

"إيما نويل كانط" اقترح نظرية الذوق، لأن الذوق لا تتحكم فيه المفاهيم العقلية، وكذلك ليس حكما معرفيا، بل أنه حكم جمالي يقول: "إنّ الجمال هو ذلك الذي يكون ممتعا بالضرورة، وهذه المتعة تنبعث من نفوسنا وندرك نحن هذا الجمال". ولقد جعل "كانط" لعلم الجمال مجالًا مستقلًا عن مجال المعرفة النظرية، وانتقل انتقالًا كرونولوجيًا هيبًا للجمال، وثم الانتقال من مرحلة الميتافيزيقا التي كان البحث فيها عن الجمال الفني والطبيعي، إلى المرحلة النقدية؛ أي مرحلة البحث عن إمكانية إدراك الإنسان وحكمه على الجميل.

4–مراحل تطور الجمالية عند القدامى والمحدثين العرب والغرب:

يعتبر مفهوم الجمال من المفاهيم التي جبرت الفلاسفة والأدباء والفنانين وعلماء النفس، ولهذا تعددت تفسيراته بتعدد المنطلقات الفلسفية والنقدية والابداعية والعلمية والإنسانية له، تلك التي

[1] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، ص25.

[2] عدنان رشيد، دراسات في علم الجمال، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1985، ص11.

حاولت تفسيره أو الإحاطة بمظهره ومخبره، وظلّ الجمال يروغ دومًا عن كل التفسيرات، حيث مرّ علم الجمالية بمراحل وهي كالآتي:

أولا: الجمالية عند القدامى الغرب:

أ–عند أفلاطون: تناول أفلاطون الجمال في ثلاث محاولات على نحو خاص هيباس الأكبر، فايدوس (المأدبة)[1]، واعتبر الجمال مستقلًا عن مبدأ الشيء الذي يظهر أنه جميل، فالجميل صورة عقلية" وهذا يعني أنّ أفلاطون ربط الجمال بالأخلاق، وأصدر حكمًا كأن الشكل وليس المضمون هو ما يجعل العمل الفني جميلًا.

ب– القديس أوغسطين: كان يرى أنّ الجمال "يقوم في الوحدة في المختلفات والتناسب العددي والانسجام بين الأشياء"[2]، ويعني بذلك أنّ الجمال من ذلك التناسق الذي يحدث أو نحدثه بين الأشياء المختلفة، مثل تنسيق الألوان المختلفة في الملبس.

ثانيا: الجمالية عند القدامى العرب:

أ–الجاحظ: الذي قال مقولته الشهيرة بأن: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، إنما الشأن في إقامة الوزن واختيار اللفظ"[3].

فالجاحظ هنا لا يعطي أولوية المعاني، بقدر ما يعطي للألفاظ، فالمعنى حسبه، قد يدركه أيّ شخص، وإنما الأهمية في طريقة التعبير عن ذلك المعنى فانتقاء اللفظ المناسب، وحسن إقامة الوزن، وتآلفه ثمة يكون الجمال، لذلك ينتصر الجاحظ للفظ على حساب المعنى، كما يرد حسن الشعر وجماله، إلى روعة صياغته وجوده أسلوبه، حيث يقول: "والشعر صباغه وضرب من التصوير"[4].

ب–عبد القاهر الجرجاني: إذا كان جمال الأدب أو الشعر مستمدًا من جمال التعبير، فإن جمال التعبير مال التعبير مستمد من روح وشخصية الأديب "لأنهما مصدر كل جمال في الأدب،

[1] شاكر عبد الحميد، التفصيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، ص14

[2] المرجع نفسه، ص15.

[3] أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، الحيوان، ج3، ت.ج، عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، ص131.

[4] المرجع نفسه، ص133.

هما هما الإنسان بإنسانيته ودفنه وحيويته، مما ينعدم في جمال الصيغة وآداب المهارة والذكاء، إذن هي المصدر الأول للجمال في الأدب، فإذا عُريّ عنهما انقلب إلى جمال شكلي لا روح فيه ولا حياة وذلك ما يسمى بالجمال الزائف"[1].

ثالثا: الجمالية عند المحدثين الغرب:

أ–إيما نويل كانط: يعد الفيلسوف الألماني إيما نويل كانط من أبرز الفلاسفة الغربيين المحدثين الذين اهتموا، بالجمال أو الجميل، وقد اعتبر كانط علم الجمال مجالًا خاصًا للخبرة الإنسانية، واقترح نظرية الذوق، لأن الذوق لا تتحكم فيه المفاهيم العقلية، "وقد عرف الجمال على أنه فلسفة أو نظرية التذوق أو الإدراك الجميل في الطبيعة والفن"[2]، والذي "يكون مهتمًا بالضرورة، وهذه المتعة تنبعث من نفوسنا، ونحن بهذا ندرك الجمال"[3]، ويكون الجمال حرًا، إذا كان منعدم الغرض، ويكون تابعًا إذا كان الجميل يشير إلى غرض خاص، لأن علم الجمال بصفته هو ذلك العلم الذي يدرس الشكل الجمالي للاستيعاب الفكري الفني عن الواقع، الذي يطفو على سطح الحياة اليومية، "علم قوانين التطور العامة للفن"[4].

ب–هيغل: باعتبار أنّ الجمالية هي العلم الذي يبحث في الجمال بعامه وفي الإحساس الذي يتولد في نفوسنا من جرائه بخاصة، فيقول هيغل في هذا الصدر، "أنّ غرض الجمالية وموضوعها مما حكة الجمال الشاسعة...

ولعل الوصف الأكثر ملاحمة لهذا العلم، القول بأنه فلسفة الفن أو على وجه أدق فلسفة الفنون الجميلة[5]، وورد في تعريف آخر على أنّ "الجمالية علم غرضه صياغة الأحكام التقديرية، من حيث كونها قابلة للتمييز بين الجمال والقبح[6].

---

[1] حلمي مرزوق، النقد والدراسة الأدبية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، ص108.

[2] شاكر عبد الحميد، التفصيل الجمالي، ص18.

[3] نان رشيد، دراسات في علم الجمال، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1985، ص11.

[4] المرجع نفسه، ص13.

[5] ميشال عاصي، مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل، بيروت، 1981م، ط2، ص19.

[6] ميشال عاصي، مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ ، ص19.

رابعا: الجمالية عند المحدثين العرب:

أ–عباس محمود العقاد : يعتبر العقاد من رواد النهضة الثقافية العربية في العصر الحديث ، وقد امتاز على أقرانه من الأدباء والمفكرين بفنه و أدبه ، لأنه صاحب رسالة نبيلة شاملة لتنوير الأذهان ، وفتح الآفاق ، وإعلاء قيم الحق والخير والجمال .حيث تربط فلسفته بين الحرية والجمال عنده لا يزيد في المادية و الظهور ولا يتمادى في إعنات الحواس بالغا ما بلغ في السمو والكمال ، ولكنه يتجه إلى النشوة الروحية . ومن هنا ينتهي العقاد إلى تصور أو نظرية تلخص فلسفته في الجمال . فيقول في هذا الصدد بأن الفرق بعيد بين البهرج والجمال ، لأنه فرق بين القبة والطلاقة ، وبين ما يخاطب الوظائف الحسية ، وما يخاطب الملكات الروحية وبين ما يفرط . فيمل للخاطر ويلثم الحس ، وبين ما يفرط فيزيدك نشاطه و مرحا ..."[1] ويربط العقاد الفن بالحياة ويقرأ بأن الفن تعبير تلحظ فيه البواعث قبل أن تلحظ فيه الغايات فالفن عنده معنوي وهو في جوهرة احتفاء بالمضمون فيقول" ما من شيء نراه لا يختلف موقعه في الدوق بحسب اختلاف الدلالة التي يدل عليها و الوظيفة التي يقوم بها"[2].

ب–على أحمد سعيد "أدونس": يروى أن الجمال في الشعر هو الثابت المستقر الذي يتمثل في العلاقة بين الشاعر والجمهور واصفا الآخرين بأنه مستودع قيم التراث الحارس لها . دعا أدونيس إلى القطيعة مع كل ما يعرقل السير في اتجاه جمالية التحول سواء كان ذلك في مجال الأفكار أو في مجال الذوق والقيمة والكتابة ، " مشيرا إلى أن تخوم الكتابة المتحولة من حيث اللغة والجمالية هي التخوم القصوى ، طبيعيا أن يصطدم التأسيس لتلك الجمالية بما هو ثابت و مستقر "[3].

[1] عثمان أيمن نظرات في فكر العقاد ،مكتبة الثقافية :153 الدار المصرية للتأليف والنشر مصر . ط 15 مارس ، ص 16

[2] المرجع نفسه ص 56

3 أدونيس النقد الراهن لجمالية التحول في الشعر العربي الجزيرة ت 2009

الفصل الأول

مـــــاهية التنـــــاص

أولا: ماهية التناص

أ–لغـــــــــة

ب–اصطلاحا

ثانيا: ظهور التناص:

أ–عند الغرب

ب–عند العرب

ثالثا: أنواع وأنماط وأشكال التناص

رابعا: مستويات وآليات وتقنيات التناص

خامسا: مصادر ومظاهر ووظائف التناص

سادسا: مجالات وجماليات التناص

1-مــاهية التنــاص:

يرتبط مصطلح التناص بعدة اتجاهات، فهو ترعرع في أحضان الشعرية البنيوية، لكنه أصبح من مفاهيم ما بعد الحداثة، ولقد مرّ بعدة تطورات وتغيرات جوهرية في الكتابات النقدية العربية. وقد ظهر اعتمادا على أطروحات النقاد الغربيين العربيين.

أ-لغة: التناص مصطلح نقدي حديث وهو تعريب للمصطلح الانجليزي "Intertextuality"[1].

وقد جاء التناص على وزن تفاعل، والفعل على وزن فاعل: ناص أو ناصص، وقالو لا جهود لهذا الفصل في اللغة العربية، فالتناص مصدر وليس فعلًا، ومعناه التنادي في كتاب العين، وكذلك يرجع التناص إلى أصل المادة نصص وإذا اتبعنا معناه في المعاجم التراثية، نجده يدل على الاظهار، فابن دريد يقول: "نصصت الحديث أنصه نصًا إذا أظهرته، ونصصت الحديث إذا عزوته إلى "محدثك به"[2].

وفي لسان العرب تعني الرفع: النص "رفعك الشيء، نصّ الحديث ينصه نصًا رفعه، وكل ما أظهر فقد نص، وتعني أيضًا منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها"[3].

ويقول الزبيدي: "نص المتاع إذا جعل بعضه فوق بعض، وتأتي بمعنى الازدحام فتناص القوم: ازدحموا"[4].

والتناص من نص الشيء رفعه وأظهره فلان نصّ استقصى مسألته عن الشيء حتى استخرج ما عنده، لأن النص مصدر أصله أقصى الشيء الدال غايته أو الرفع أو الظهور.

"ونصصّ المتاع جعل بعضه فوق بعض، ونص الحديث إلى صاحبه رفعه وأسنده إلى من أحدثه ونصصت إلى الرجل استقصى مسألته حتى استخرج ما عنده"[5].

---

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998م، ص232.

[2] ابن دريد أبو بكر محمد بن دريد الأزدي، جمهرة اللغة، ج1، مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع، القاهرة، 1932م، ص103.

[3] ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، ج1، دار صادر، بيروت، ص97-98.

[4] الزبيدي محمد مرتضى الحسبني، تاج العروس من جواهر القاموس، مادة (نصّ)، ج1، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، (دت)، ص440.

[5] ابن منظور، لسان العرب، ص4442.

ومنه التناص يكون في اللغة بالرفع والاظهار والمفاعلة في الشيء مع المشاركة والدلالة الواضحة والاستقصاء.

ب– اصطلاحا: يعتبر التناص من مبادئ وأدوات المقاربة النقدية بواسطتها، يمكن قراءة النصوص في ضوء الاستنطاق.

ولقد اختلفت الدراسات النقدية العربية في تحديد مفهوم التناص وإعطاء الجذور التأصيلية له، فهناك من يرى أنه مولود غربي، ولا يمكن أن ينسب إلى غيره، وأمّا البعض الآخر فقد خرج عن حيز هذه الفكرة وفتح الشهية للمعركة النقدية، وقد استعمل النقاد المعاصرون مصطلح التناص كأداة إجرائية لنقد النصوص واقتحام عوالمها الثقافية والجمالية، إذ أصبحت الانتاجية الشعرية المعاصرة تتمثل في أغلبها، وقد "ترجمه بعض الباحثين إلى أنه نصية"[1] وآخرون ترجموه إلى "التناصية"[2]. وهذه المصطلحات مجرد تسميات، وإذ كانت جميعها لها دلالة واحدة، وهي تفاعل النصوص وتداخلها نمها البعض، "وتتعالق لتخلف من النص الأول نصًّا ثانيًا يتشظى في نص آخر لتشكل مجريات التناص من خلال عملية اقتباس الصور لبناء الصورة الكلية"[3]. حيث ترتبط أغلب مفاهيم التناص بعدة اتجاهات، لأنه مفهوم ترعرع في أحضان الشعرية البنيوية، لكنه أصبح من مفاهيم ما بعد الحداثة، فهو "يشهد فعاليته وقيمته الاجرائية من كونه يقف راهنًا، في مجال الشعرية الحديثة"[4].

ولقد مرّ بعدة تطورات وتغيرات جوهرية "فهو لا يستخدم مع النقاد البنيويين للإدخال بمفاهيم المعنى، في حين يوظف النقاد البنيويون المصطلح نفسه لتحديد أو اصلاح المعنى الأدبي، وهذا دليل كافٍ على مرونته"[5].

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص362.

[2] حسين جمعة، المسبار في النقد الأدبي (دراسة في النقد)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2003م، ص155.

[3] جمال مباركي، التناص في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة للنشر، الجزائر، ص118.

[4] بشير القمري، مفهوم التناص، تحديدات نظرية، مجلة شؤون أدبية، س3– ع–11، شتاء، ص8.

[5] جراهم آلان، نظرية التناص، ترجمة: باسل المسالمة، ط1، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2011م، ص13.

ولقد ورد في معجم المصطلحات تعريفًا له بأنه مصطلح التناص "يقصد به تشابه بين نص وآخر أو بين عدة نصوص"[1].

إذن فالتناص هو تشكيل نص جديد من نصوص سابقة وخلاصة لنصوص متقاربة فيما بينها، فلم يبقى منها إلا الأثر، ولا يمكن إلا للقارئ النموذجي أن يكتشف الأصل، فهو الدخول في علاقة مع نصوص بطرق مختلفة بتفاعلها بواسطة النص مع نصوص الماضي والحاضر والمستقبل، وكذلك تفاعله مع قراء آخرين.

2-ظهور التناص عند العرب والغرب:

التناص مصطلح نقدي يستمد فعاليته وقيمته الاجرائية من كونه يقف راهنًا في مجال الشعرية الحديثة، في نقطة (تلاقي) تقاطع التحليل البنيوي للنصوص والأعمال الأدبية بصفة عامة، باعتبارها نظامًا مغلقًا لا يحيل إلا مع نفسه، مع نظام الإحالة (أو المرجع)[2].

وأريد به تعالق النصوص وتقاطعها وإقامة الحوار فيما بينها، ولقد حدده باحثون كثيرون من نقاد العرب والغرب في العصر الحديث.

أ-عند نقاد العرب:

- سعيد يقطين: استعمل سعيد يقطين مصطلح التفاعل النصي في كتابة (انفتاح النص الروائي) كمرادف لمصطلح التناص، والتناص في رأيه ليس إلا واحدًا من أنواع التفاعل النصي[3]. فتفاعل النص

ن التناص، لأن النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة، فهو يتعالق بها ويتفاعل معها تحويلًا أو تضمينًا، أو خرقاء، وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات. والنص عند سعيد يقطين ينقسم إلى ثلاث بنيات نصية منها "بنية النص" وهو الذي يتصل بـ "عالم النص" لغة وشخصيات

[1] خليل أحمد خليل، معجم المصطلحات اللغوية، دار الفكر اللبناني، 1995م، ص106.

[2] بشير القمري، مفهوم التناص، تحديدات نظرية، ص8.

[3] سعيد يقطين، انفتاح النص الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م، ص92.

وأحداثًا...وقسم آخر نسميه "بنية المتفاعل النصي" فالمتفاعلات النصية هي البنيات النصية أيا كان نوعها، التي تستوعبها "بنية النص" وتصبح جزءاً منها ضمن عملية التفاعل النصي"[1].

– **محمد بنيس:** أصدر محمد بنيس كتابًا له بعنوان (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية) وفيه فصل بعنوان "النص الغائب"، هذا المصطلح لجأ إليه الناقد بصفته مرادفًا لمفهوم التناص. ولقد استند بنيس في تصوره للتناص إلى (جوليا كرستيفا وتودوروف) فاعتبر النص "شبكة تلتقي فيها عدة نصوص، ومن ناحية ثانية، فالنص هو إعادة كتابة وقراءة لنصوص أخرى لا محدودة، يمكن أن تحول النص إلى صدى أو تغيير أو اجترار[2].

ويبين محمد بنيس أنّ العلاقة الرابطة، والصلات الوثيقة بين النص وغيره من النصوص الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له. رعاها الشعراء والنقاد منذ القدم، غير أنّ القراءة المحدثة للنص سلكت سبيلًا مغايراً لما كان سائدًا من أساليب القراءة التقليدية لهذه الظاهرة.

– **محمد مفتاح:** في كتابه (تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص)، فإن التناص عنده "هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة، ثم يشير إلى بعض المفاهيم الأساسية كالمعارضة والمعارضة الساخرة، والسرقة، وهذه المفاهيم مقتبسة من مجال الثقافة العربية، ولها ما يقابلها في الثقافة العربية: المعارضة والمناقضة والسرقة"[3].

وبالرغم من التعددية والتداخل الذي أصاب مفهوم التناص عند نقاد العرب، إلا أنّنا نلحظ أنهم يقتبسون من مصادر جنسية واحدة أو مماثلة، واللافت للانتباه لديهم، هو اختلافهم في ايجاد صيغة لفظية أو ترجمة موحدة لمصطلح التناص[4].

ب–عند نقاد الغرب:

– **جوليا كرستيفا:** تعتبر كرستيفا أو من ظهر عنده مصطلح التناص، وقدمت في هذا الصدد مساهمتها التي تميز بين ثلاثة أنماط من الترابطات بين المقاطع الشعرية، تمثلت في النفي الكلي، حينما

[1] سعيد يقطين، انفتاح النص الشعري، ص98-99.

[2] ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير، بيروت، 1985م، ص25.

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، مركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992م، ص121.

[4] كاظم جهاد، أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتحالية الترجمة، ص18.

ينفي النص المعنى كليا، ثم النفي المتوازي، حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين الشعريين هو نفسه، أما النمط الثالث فيتمثل في النفي الجزئي، الذي ينفي فيه جزء واحد فقط من النص المرجعي[1]. ولا يقتصر تناول مفهوم التناص على النص، بل يتعداه إلى القارئ الذي ساهم في خلق النص الأدبي واعطائه وجودًا فعليًا، وكانت أعمال كرستيفا المنطلق التي انطلقت منه لتشكل مصطلح التناص، لتكون بذلك أول من استعمله في الستينات[2]، وأصبح التناص عنده ظاهرة نقدية جديرة بالاهتمام والدراسة، فتوالت الدراسات والأبحاث، وتظافرت جهود النقاد والباحثين مع "كرستيفا" في انتشار هذا المصطلح، ويزداد وضوحًا مع رولان بارت. وذلك حين يربط ربطًا واعيا بين نظرية النص، بوصفه سيدًا يستدعي إلى فصانه صيغًا مجهولة من نصوص أخرى، وبين التناص بوصفه متصورًا يمنح نظرية النص جانبها الاجتماعي وفق ما يجعل النص نفسه في تداخله مع نصوص أخرى، وفق التناص في وضع المنتج، وفي ذلك يقول "التناصية قدر كل نص مهما كان جنسه"[3].

– **ميخائيل باختين:** تجمع الدراسات الحديثة على أنّ "ميخائيل باختين" العالم الروسي هو أول من أشار لمفهوم التناص، فأثار اهتمام الباحثين في الغرب بحيوية الاجراءات التي تقوم عليها الدراسات المقارنة التي تتضمنه[4]، وذلك عن طريق الكتابة "الماركسية وفلسفة اللغة" والذي اعتمد مرجعًا أساسيًا في النظرية الألسنية والايديولوجية، فقد أثار موجة من التساؤلات حول إشكالية الملفوظية، التي تنظم بنية الخطاب وتقنيات النقد السوسيولوجي للأثر الأدبي[5]. ونرى أنّ باختين أول من أسس للتناص نظريًا من خلال التركيز على الحوارية، وهو أول من أسس لتقسيم الخطاب من الناحية القواعدية والنحوية، إلى خطاب مباشر، وخطاب غير مباشر[6].

[1] جوليا كرستيفا، علم النص، ت. فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط2، 1997م، ص78-79.

[2] رولان بارت، لذة النص، دار الشجرة للنشر والتوزيع، باريس، ط2، 2002م، ص29.

[3] حافظ محمد جمال الدين المغربي، التناص المصطلح والقيمة، علامات في النقد، ج51، م13، ص275.

[4] عبد المعطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1998م، ص15.

[5] نبيل علي حسنين، التناص دراسة تطبيقية في شعر الشعراء النقائض، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010م، ص87.

[6] إبراهيم مصطفى الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2011م، ص13.

وهكذا نلاحظ أنّ باختين اعتمد على مفاهيم الحوارية أو التعددية وغيرها من التصورات، للدلالة على تداخل النصوص بصورة موسعة، إلى الدرجة التي يصير منها الحديث الذاتي نفسه حواريًا (بمعنى أنّ للأخير بعدًا تناصيًا)[1].

– **رولان بارت:** أسهم في تطوير مصطلح التناص وكشف خباياه، حيث يرى "أنّ كل نص هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والأصداء، وهذه لغات ثقافية قديمة وحديثة، فكل نص هو تناص مع نص آخر، فالبحث عن مصادر النص أو مصادر تأثيره هي محاولة لتحقيق أسطورة بنوةٍ النص"[2].

كما تحدث عن موت المؤلف بقوله: "ما دام النص هو مجموعة من النصوص المتداخلة، يتحول عبرها المؤلف إلى مجرد ناسخ ليس إلّا"[3]. فالأديب حسب هذا التعريف لا ينطلق في كتاباته من العدم، بل يبينها على خطابات وكتابات سابقة ووظيفته أن يزاوج بينها، دون الاعتماد على نص محدد فقط.

ولقد وسع "بارت" من إطار فهمنا للتناص، إذ يضعه ضمن ما سماه بالنص الجامع، وهو حقل عام صيغًا مغلقة، فلما نهتدي إلى منبعها، كما يضم شواهد يوردها الكاتب عن غير وعي أو تلقائيًا، دون وضعها بين مزدوجين[4].

والتناص عنده سمتمد من مخزونين اثنين هما: "المخزون الأول المؤلف الثقافي الذي يبدع النص، والمخزون الثاني القارئ، الذي قد يختلف في مخزونه عن المبدع، فينتج النص بشكل آخر، فيخرج بقراءات متباينة ومتعددة نتيجة اختلاف مخزون كل قارئ يتناول النص"[5].

كما تحدث (رولان بارت) قائلًا: "أنّ النص لا نشأ عن رصف كلما تولد معنى وحيدًا...وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غير أصالة"[6].

---

[1] ترفينان تودوروف – ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1996م، ص126.

[2] أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقا، مؤسسة عمان للدراسات والنشر، الأردن، 2000م، ص21.

[3] رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986م، ص67.

[4] إبراهيم الدهو، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص14.

[5] المرجع نفسه، ص16.

[6] رولان بارت، درس السيميولوجيا، ص85.

3–أنــواع التنــاص:

اختلفت آراء النقاد حول تحديد أنواع التناص، ولهذا سنرصد البعض منها:

– **عند محمد مفتاح:** للتناص نوعان هما[1]:

1– المحاكاة الساخرة (النقيضة): التي يحاول الكثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها.

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

– **عند باختين:** له نوعان:

1– تناص خطي: وهو الذي يقترب من التضمين والاقتباس بوجود الإحالة أو غيابها.

2– تناص تصويري: وهو مستتر يخفي النص الغائب في نسيجه.

– وهناك تقسيم ثالث يقسم التناص إلى قسمين[2]:

1– التناص الحرفي الظاهر أو الصريح (المباشر): ويمكن لأي قارئ مطلع، الوقوف على النص السابق، لأنه يكون واضح المعالم.

2– التناص الإيحائي المستتر (غير المباشر): لا يقف عليه إلا القارئ المصيف، سريع الاستحضار والمقارنة والربط، وله مخزون ثقافي معتبر، لأن النص يكون مطموس المعالم.

– وكذلك هناك من قسمه لـ:

أ– تناص واعي.

ب– تناص غير واعي.

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص122.

[2] نور الهدى لوشن، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج15، العدد26، 1424هـ، ص1026.

4–أنمـاط التنــاص:

أبدع جيرار جينيت مصطلح بديل للتناص، وهو معمار النص وقسمه إلى أنماط[1]:

1– التناص: وهو تضمين بنية نصية ما في عناصر سردية أو شعرية من بنيات سابقة، وتبدو كأنها جزء منها.

2– المناص: نجده في العناوين والعناوين الفرعية والمقدمات والذيول والصور وكلمات الناشر، وتسمى هذه النصوص بالنصوص الموازية.

3– الميتناص: هو التعليق الذي يربط نصًا بآخر دون أن يذكره أحيانًا، ويمثل له جيرار جينيت في كتابه فينومينولوجيا الروح لهيجل، الذي يلّمح بطريقة مبهمة إلى كتاب ابن اخ رامو لديدرو[2].

4– النص الواصف (اللاحق): هو علامة تحويل أو محاكاة بين نصيين، فيربط النص السابق باللاحق ارتباط وثيق.

5– معمارية النص (النمط): وهو نمط مجرد وعلاقة النصوص فيه صماء تتصل بالجنس الأدبي، كالتداخل الموجود في الموسيقى الخارجية والتعبير بالعاطفة والصورة في الشعر الحر الموزون، من خلال تداخل شكل النثر المسترسل وعاطفة، وموسيقى الشعر العمودي.

– وقد شرح جيرار جينيت كل نمط من هذه الأنماط الخمسة في كتاب مستقل، فوضع كتاب (معمارية النص) 1986، و(عتبات) 1987 للمناصّة...

5–مستويـات التنــاص:

إنّ الكفاءة الفنية التي تميز كاتبًا عن آخر في قراءة النصوص، تتفاوت عند كل منهما وتتمايز، بسبب الكم المعرفي، وبقدرة كل واحد على توظيف النصوص الغائبة في النص الحاضر، ومن ثمّ فإنّ: "النص عندما يرتبط بالنصوص الأخرى، من خلال ترابطاته اللغوية، يحقق لنفسه كتابة مغايرة حتمًا

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص131 (بتصرف).

[2] محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، ص41.

للنصوص الأخرى، فيدمجها في أصله ويضغطها بين ثنايا الصوائت والصوامت، بطريقة قد لا تراها العين المجردة[1].

ومن هذا المنطلق، فقد حدد المتخصصون في هذا المجال مستويات للتناص، تتمثل في:

– عند محمد بنيس:

1– التناص الاجتراري: وفيه يجتر الكاتب النصوص الغائبة بنمطية وآلية مثل التكرار، فيميت النص.

2– التناص الامتصاصي: يعيد فيه الكاتب المتناص من النصوص، وفق تجربته ووعيه الفني بقيمة تلك النصوص وبحقيقتها، "وهو القانون الذي ينطلق أساسًا من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل وإياه، كحركة وتحول لا ينفيان الأصل"[2].

3– التناص الحواري: يُعد مستوى الحوار من أرقى مستويات التعامل مع النصوص الغائبة، حيث يعيد الكاتب كتابتها من جديد، وفق كفاءة عالية تنمو عن قدرة بالغة، يوظفها مبتعد عن كل مظاهر الاستيلاب، مهما كان نوعه وحجمه، "وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية"[3].

– عند جوليا كرستيفا:

1– النفي الكلي: وفيه المقطع الدخيل منفيا كليًّا، ومعنى النص المرجعي مقلوبًا.

2– النفي المتوازي: يحافظ على المعنى المنطقي للمقطعين، إذْ يبقى هو نفسه، غير أنّ المبدع يمكن أن يمنح من خلال الاقتباس، أو التضمين معنى جديد للنص المرجعي.

3– النفي الجزئي: ينفى جزء فقط من النص المرجعي[4].

– عند لوران جيني:

حيث حصر التناص من خلال كتابه (استراتيجية الشكل) في ثلاث مستويات هي:

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط1، 1979م، ص252-253.

[2] المرجع نفسه، ص253.

[3] جوليا كرستيفا، علم النص، ص79.

[4] شرفي عبد الكريم، مفهوم التناص، مجلة دراسات أدبية، دورية محكمة تصدر عن مركز البصيرة للبحوث، الجزائر، 2008م، ص95-96.

1– التحقيق: إنجاز المعنى أو المضمون الذي كان في تراث النصوص، يشكل وعدًا (وهو كالشكل الاجتراري).

2– التحويل: أخذ المعنى والذهاب به إلى أبعد مما هو عليه (وهو كالشكل الامتصاصي).

3– الحذف: التجاوز على معنى ما، والتضاد والتناقض معه (وهو يقترب من الشكل الحواري).

6–آليـات التنـاص:

من بين آلياته التداعي بقسميه التراكمي والتقابلي، والذي يمكن تفصيله إلى[1]:

1– التمطيط: يحدث التمطيط بأشكال هي:

أ– الأنا كرام: الجناس بالقلب وبالتصحيف، القلب مثل: (قول – لوق) والتصحيف مثل: نخل – نحل.

ب– البراكرام: مة المحور التي قد تكون أصواتها مشتتة طوال النص مكونة تراكما يثير انتباه القارئ المصيف، وقد تكون غائبة تماما من النص، ولكن الكاتب يبني عليها، وقد تكون حاضرة فيه... على أنّ هذه الآلية ضنية وتحمينية تحتاج لانتباه من القارئ.

ج– الشرح: إنه أساس كل خطاب، وبالخصوص الشعر، فالشاعر يلجأ إلى أساليب كلها تصب في هذا المفهوم، وذلك يجعل البيت الأول محورًا، ويبنى عليها القصيدة، وقد يستعير قولًا معروفًا ويجعله في الأول أو في الوسط أو في الأخير، ثم يمططه بتقليبه في صيغ مختلفة، ليكون هو النواة الأساسية وكل ما سواه شرح وتوضيح له.

د– الاستعارة: تلعب الاستعارة بأنواعها المختلفة دورًا جوهريًا بما تبته في الجمادات من حياة وتشخيص، وهذا ما يؤدي إلى أن يحتل التعبير الاستعاري حيزًا مكانيًا بالغ الأهمية.

هـ– التكرار: يكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ، متجليا في التراكم أو في التباين.

و– الشكل الدرامي: هو جوهر الصراع في النص الشعري الذي يولد توترات عديدة بين كل عناصر البنية العامة، والتي تظهر في التقابل والتكرار، مما ينتج عنه نمو النص فضائيا وزمنيًا.

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص125-126.

ز- أيقونة الكتابة: ي علاقة المشابهة مع واقع العالم الخارجي، وعلى هذا الأساس، فإن تجاور مات المتشابهة أو تباعدها، وارتباط المقولات النحوية ببعضها أو اتساع الفضاء الذي تحتله أو ضيقه، هي أشياء لها دلالاتها في الخطاب اعتبارًا لمفهوم الأيقون.

2- الإيجاز: يقول ابن رشيق في كتابه (العمدة): "ومن عادة القدماء أن يضرب والأمثال في المراثي بالملوك الأعزة والأمم السالفة"[1].

وهو تلميح واضح من الكتاب إلى سنة مضت في الشعر القديم، ألا وهي توظيف الإحالات بتنوعها، وخاصة التاريخية منها، وهذا الرأي فصله "حازم القرطاجني"، فقسم الإحالة في (التواريخ والقصص) إلى:

"إحالة تذكرة، أو إحالة محاكاة أو مفاضلة أو إضراب أو إضافة، وقد تكون من جهات أخرى غير هذه"[2].

7-تقنيات التناص:

أ-تناص التآلف: "وهو اتفاق في الموقف بين صاحب النص السابق، وصاحب النص اللاحق، وتكافؤ العنصر التراثي والعنصر الحداثي تقريبًا"[3].

"وفي هذا التناص يتمكن النص اللاحق من مسايرة النص السابق ومساواته في إخراج المعنى، إلا أنّ الإجادة والأحقية تبقى تصور القدامى للمتقدم، لأنه ابتدع، أمّا المتأخر فقد اتبع"[4].

"وعملية استخدام الشخصية التراثية والتعبير بها يجب أن يتم في إطارها امتزاج تام ومتكافئ بين ما هو تراثي وما هو معاصر، ولا يجب أن يطغى أحدهما على الآخر وإلّا اختل البناء الفني"[5].

---

[1] ابن رشيق، العمدة في نقد الشعر وتحيصه، ص430.

[2] أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن دوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م، ص221.

[3] محمد زغينة، إشكالية المصطلح النقدي المعاصر في الدرس العربي، ص89.

[4] عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص42.

[5] على عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ط1، 1978م، ص365.

إلا أنّ الشاعر "عندما يوظف إحدى الشخصيات التراثية داخل قصيدته الحديثة، محاولًا التوفيق فيما بينها وبين واقعه المعاصر الذي يريد التعبير عنه، فإنه في حقيقة الأمر يحاول التوفيق بين نوعين مختلفين من الخطاب (الخطاب التاريخي والخطاب الشعري)"[1].

ولكن عندما يسعى الشاعر إلى التوفيق بين ما هو تراثي وما هو حداثي في النص الأدبي، عند توظيف للشخصيات التراثية، فإن ذلك الخلاف الوعي "ينتج عنه اختلاف في الخصائص الفنية المتحكمة في الطبيعة البنائية للخطابين، فالخطاب التاريخي محايد وظاهري في مقابل الخطاب الشعري الذاتي، الذي يتداخل فيه الشاعر من خلال تعيين موقفه الشخصي تجاه هذا التاريخ"[2].

ب- تناص التخالف: وفي هذه التقنية من التناص "يعمد الشاعر إلى توظيف أحد المكونات الفنية لنموذجه الفني توظيفًا إبداعيًا، بواسطة الزيادة في إخراج المعنى أو النقل أو القلب أو الحل أو العقد، وما شاكل ذلك"[3].

ففي هذا النوع من التناص يسعى الشاعر إلى تجريد التراثي من دلالته وإعطائه دلالات معاصرة، وذلك من قبل استدعاء الشخصيات مخالفًا للمرجعية التاريخية، أو تحويل النموذج التاريخي "المثال"، إلى نموذج للهزيمة، ومثاله على ذلك "الحداد يليق بقطر الندى" لأمل دنقل، الذي اتخذ من قصة زواج الأميرة قطر الندى بنت خمارويه من المعتضد العباسي (250-282هـ)، نموذجًا للتناص، حيث حوّل الشاعر حكاية الأميرة من مثال الفرج إلى مثال للحزن[4].

بهذا نستخلص أنّ "تناص التخالف تكون مرجعيته تاريخية أو تراثية، ولكن بتحويل دلالات هذه المرجعية التاريخية إلى عكسها، أو الأخذ بجزء منها فقط، مما يؤدي إلى إنتاج نص جديد في أبعاده

[1] أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006م، ص359.

[2] محمد مفتاح، استراتيجية الخطاب الشعري، ص263.

[3] عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي البلاغي، ص42.

[4] عبد الواحد لؤلؤة، من قضايا الشعر العربي المعاصر (التناص مع الشعر العربي)، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، المغرب، السنة السادسة يوليو أغسطس، ع83/82، ص22.

الموضوعية والفنية، وقد لجأ إليه الأدباء إما لوطنيتهم في العصر الحديث، وما لقطع العلاقات والأواصر بين التراث السابق، وإبداعات الأجيال الحديثة"[1].

ج– التناص الجزئي أو (المجزوء): عرض هذا النوع من التناص "لمجموعة من الوقائع التناصية أو الشخصيات الحاضرة في النص اللاحق، من دون أن تكون محورًا فيه"[2]. وبما أنّ هذا التناص جزئي فإن الشاعر يهدف من خلاله إلى استدعاء شخصية نص سابق أو مقطع منه، قد يكون عنوانًا أو دلالة من دلالاته. ولا يمكن للمتلقي أن يعثر عليه في النص اللاحق إلّا بعد قراءة جادة وتأويل موسوعي للنص اللاحق، لأن هذا الأخير يبتعد بمعانيه كل البعد عن النص السابق.

– وقد قسم "أحمد مجاهد" التناص الجزئي إلى قسمين[3]:

- **الجزء المحصور:** إنّ الجزء هو توظيف يختلف عن الصورة الجزئية في كونه يمتد داخل مساحة أكبر من النص، ولكن مساحة التوظيف تبقى محصورة داخل حركة واحدة من حركات النص لا تتعداها إلى غيرها. ومن أمثلة هذا التوظيف ما نراه في قصيدة (أوراس) للشاعر أحمد الحجازي، حيث يظهر شخصية المعتصم في الحركة الرابعة من النص، بوصفها صيحة عارضة.
- **الجزء الممتد (المحور المساعد):** يختلف هذا الجزء عن الأول، بكونه مسافة توظيف الشخصية، تمتد داخل أكثر من حركة في النص، كما يختلف عن الشخصية المحور في كونه لا يمثل بؤرة اهتمام الشاعر الرئيسية، بل تعد الشخصية التراثية المستدعاة في هذا النسق محورًا مساعدًا لشخصية أخرى أو لحادثة أو فكرة تقع في بؤرة الاهتمام.

ح– تناص الانحراف: وتسمى بالكتابة أي "بالنص الخلفية" أو بنمط نص سابق، وهو ما يسميه كمال أوديب "شعرية الفجوة"، أي اصطدام سيافين أو بنيتين إحداهما بالأخرى ضمن شبكة جديدة من العلاقات ونظام فني وفكري جديد[4]. وهو ما يكسب النص الجديد قيمة ثقافية وشحنة شعرية

---

[1] محمد زغينة، إشكالية المصطلح النقدي المعاصر في الدرس العربي، ص90.

[2] حصة عبد الله سعيد البادي، التناص في الشعر العربي المعاصر، البرغوني نموذجًا، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1430هـ–2009م، ص166.

[3] أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ط1، ص225.

[4] صلاح فضل، شفرات النص، دار الآداب، القاهرة، 1995، ص123.

جديدة، "وتشتهر هذه التقنية في الشعر العربي باسم المعارضات، وكذلك النقائض، وهي ليست نوعًا من السرقات الأدبية، لأنها عبارة عن إعادة قراءة للنص القديم بفكر حديث وبدلالات جديدة، أو بالحوار الذي يترتب عنه وضع جديد للنصين القديم والحديث معًا"[1]. وهذا ما نلمحه بكثرة في الموشحات بشكل خاص.

ط–تناص التداخل: ونعني به اقتران نص لاحق بنص سابق، دون المزج بينهما، وهو ما يدعوه البعض بـ (التناص الشقي)، أو التحول أو الخروج من أسر العروض، وكذلك نسميه بالإطاحة ببنية القصيدة، أي هدمها لكسر إيقاعها الداخلي وهو سيقاها وتشتيت الرؤية، كأن يأتي الشاعر ببيت شعري على وزن غير وزن قصيدة شاعر آخر، أو تحويل البحر مع الحفاظ على الروي والقافية.

ويعد هذا التداخل "تقنية فنية يلجأ إليها الشاعر أو الوشاح، لكسر روتين العروض وإضفاء لون من ألوان الدهشة والحركة على نصّه المتوالي"[2].

8–مصادر التناص ووظائفه:

أ–مصادر التناص: يستمد التناص مواده من مصادر متباينة، منها ما يتشكل عفوًا أو عمدًا في الذاكرة بفعل الدراسة والقراءة، وقد أسماها محمد مفتاح المخزون الشخصي الواعي واللاواعي، ومنها "ما يتشكل بفعل معايشة ظروف حوارية معينة، ومنها ما يتشكل عن طريق ما يطلبه الشاعر في صورة قصدية واعية"[3].

– إذ تتراوح المصادر بين ما كان يعرفه الأشخاص من تراثهم القديم ويختزن به في عقولهم، وبين ما يتشكل في عقولهم، نتيجة انفتاحهم على ثقافات جديدة وسعة إطلاعهم، وتعايشهم معا في بعض الأحيان.

[1] صلاح فضل، شفرات النص، ص123.

[2] محمد زغينة، إشكالية المصطلح النقدي المعاصر في الدرس العربي، ص90.

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص131-132.

– ولقد لخص محمد مفتاح نوعين أساسيين من التناص هما:

– **التناص الضروري**: وجرت تسميتها بالضرورية، لأن التأثر بها يكاد يكون طبيعيًا وتلقائيًا مفروضًا في بعض الأحيان، كجنوح الشاعر إلى التأثر بشيء من نتاج شاعر آخر. فمثلا تعد الوقفة الطللية وغرض الغزل "أقوى المصادر القديمة التي التزم بها الشاعر في صناعة الشعر العربي قديمًا".

– **التناص الاختياري**: يشير هذا التناص إلى ما يطلبه الشاعر عمدًا من نصوص مزامنة أو سابقة له في ثقافته أو خارجها، وهذه تعد مصادر أساسية في الشعر العربي الحديث، لا يمكن دراسته دون الوقوف عليها، وهي مصادر متعددة تنطلق من فنون شعر أجنبية وعربية في آن واحد، وهذا ينطبق على إقبال عدد من الشعراء على محاكاة عدد من الشعراء، سواء من السابقين أو من المعاصرين له[1].

– نلاحظ هنا الترابط لشديد بين هذه الأنواع التي تدور في تلك النص وبنيته، وما يتعلق به من أحداث وشخصيات تتعالق فيما بينها.

ب– وظائف التناص: للتناص ثلاث وظائف أساسية تحدث عنها موسى ربابعة وهي:

– التأكيد على عمومية الموضوعات التي يتناولها النص، من خلال تقاطعه مع نصوص أخرى تعالج المضامين نفسها.

– إعادة قراءة النصوص المقتبسة في ضوء النص الجديد الراهن، وربما إعادة صياغتها بما يكشف عن جوانب جديدة، ءتها في إطار جديد ونص جديد، فالنص الأدبي متعدد الدلالة والأصوات فيه صوت السارد والكاتب.

– التعبير عن إيديولوجية السارد وموقفه من الواقع والأحداث وتعليقه عليها، من خلال اختيار نصوص محددة، فالسارد في آن واحد يعلق على واقعه باقتباس تلك النصوص. ويعلق على تلك النصوص، من خلال وضعها في سياقها الجديد[2]. وهذه الوظائف بوجود تفاعل وقواسم مشتركة بين النصوص، لكي تخدم بعضها البعض. وهذا ما أشارت إليه "جوليا كرستيفا" عند قولها: "النص ترحال للنصوص وتداخل نص في فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى فيه ملفوظات عديدة مقتطعة مع نصوص

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص122.

[2] المرجع نفسه، ص45.

أخرى"[1]. وكذلك يمكن الاستفادة من هذه الوظائف باعتبار أنّ التناص يدعم النصوص ويربط الحاضر بالماضي، لإثراء التجربة الشعرية ومنحها أبعاد مختلفة، لتوضيح الرسالة الشعرية أو إضاءة ب مختلفة فيها وقراءتها بطريقة جديدة تختلف عن الطرق التقليدية في التحليل. ويؤكد محمد مفتاح مدى أهمية التناص للشاعر وعدم استغنائه عنه، فهو "بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما"[2].

وتحدث محمد بنيس أيضا عن إشكالية النص الغائب، ولا يمكن للقارئ أن يعين كل النصوص الغائبة، ويصف بدقة الأسباب التي دعت إلى وجودها، لأن النصوص الغائبة تمر بعمليات معقدة لا يمكن للإرادة الواعية أن تتحكم بها[3].

9-مظـاهر التنـــاص:

إنّ الحديث عن مظاهر التناص، هو الحديث عن التمظهر الذي تأخذه النصوص الغائبة في النص الحاضر، والتقاطعات التي تنشأ بين النصوص، مكونة من فيفساء، تصنع صورة النص الحاضر وتبرزه للقارئ:

1- النص الغائب: هو النص السابق أو المعاصر، الذي يشتغل عليه النص الحاضر ويتفاعل معه، وقد تتنوع النصوص الغائبة بين الفلسفة والتاريخ والسياسة والفقه والثقافة وغيرها، ذلك أنّ النص الحاضر المقروء كما يرى "جيرار جينيت" "يقرأ هو نفسه نصًا آخر وهكذا تتداخل النصوص عبر عملية القراءة إلى ما لا نهاية"[4].

ويأخذ هذا الحضور طابعًا شموليًا في انتشاره في النص المقروء أو جزئيًا، ولا يتأتى للباحث الكشف عن هذه النصوص الغائبة، إلا من خلال الرصيد المعرفي والاطلاع الواسع.

---

[1] جوليا كرستيفا، علم النص، ص21.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص125.

[3] أحمد بركات، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير، لبنان، 1985م، ص275-276.

[4] محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، ص41.

2– السياق: لا يمكن للنص أن ينفصل عن سياقه الذي يعتبر المرجعية التي تفرض وجودها داخل النص، والتي ينطلق منها الباحث في دراسته، وقد جعل "رومان جاكبسون" حين ركز على السياق في عملية التواصل، وتحديد وظائف اللغة، عملية محورية لفهم الرسالة بين المرسل والمرسل إليه، والنص في البداية والنهاية رسالة من المبدع إلى المتلقي، سواء أكانت ظاهرة أو خفية لا سبيل لفهم أغوارها، إلا بانتماء، وهو إثبات لهوية النص. ولا يكون هذا الانتماء إلا السياق، "والسياق شرط أساسي للقراءة الصحيحة التي يتمظهر من خلالها التناص للقارئ، ولا تكون هذه القراءة كذلك إلا كانت منطلقة منه"[1].

3– المتلقي: هو العمود الفقري في عملية التلقي، والمقصود به الذي يمتلك مرجعية ثقافية واسعة، تمكنه من الدخول إلى عالم النص أو التناص، لتصبح قراءته للنصوص إعادة كتابة، عن طريق الفهم التأويلي.

المتلقي عنصر حاسم في الكشف عن التناص، وفي غياب المرجعية النصية، تبدو له النصوص الحاضرة وكأنها إبداع مثالي لا يتكرر، أو وحي يوحى على صفوة من البشر، وإذا التقى الشاعر المبدع والقارئ الكفئ في إنتاج الدلالة النصية، فإن هذا "يجعلنا نرى في النص كتابة وقراءة معًا أو قراءة وتجربة في آن واحد"[2].

10–مجـالات التنـاص:

يقع التناص في مواد معينة، أو يشمل مجالات التناص كلها في نفص القصيدة الواحدة، فقد يلجأ الشاعر أحيانًا إلى أخذ صورة شعرية ما أو معنى ما، أو قد يكون في القافية والوزن أو الموضوع، كما هو معروف في المعارضات في الشعر العربي القديم.

وقد يحدث التناص في الشعر الحداثي العربي في القضايا والموضوعات المناخاة، كما نراه عند صلاح عبد الصبور ويوسف الخال وبدر شاكر السياب[3].

[1] جمال لمباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص150.

[2] المرجع نفسه، ص152.

[3] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص342.

كما يحدث التناص في الأنماط والتراكيب والصياغات، ويحدث ذلك في التجارب السيريالية والكتابة الآلية وإنتاج الصور الغريبة والصادمة، وقلب علاقات الاسناد أو تبديد صلة الشبه بين المشبه والمشبه به، أو تقديم الصفة عن الموصوف، وفي علاقات التقديم والتأخير، وغيرها كثيراً مما نلقاه في تضاعيف الكتابة الشعرية العربية الحديثة[1].

11-جماليـات التنـاص:

– إنّ التناص كظاهرة أدبية لا تجتر النصوص اجتراراً، وتجعل من تناسل النصوص وتوالدها وتمظهرها عملاً آليًا لا طائل منه، وإنما تبرر جمالية متنوعة تنهض بها من بين ثنايا هذه النصوص، ومن ذلك:

1– إثارة الذاكرة الشعرية: يوظف الشاعر التناص كوسيلة فنية، ليبعث التراث الحضاري من جديد، ويعيد الحياة للنصوص المغمورة، أو الميتة أو المهملة دلالًيا وايديولوجيًا، لتؤدي وظيفتها التي كتبت من حلها، وهو بذلك يخرج بهذه النصوص عن دائرة الصمت، بعد أن تمكنت منه وعاشت في خدله، واستولت على ذاكرته وربما تمثل جزء من تجاربه، لأن "الشاعر كالصياد الذي لا يتدخل إلا إذا نبهته رعشة حباله"[2].

وكما يؤكد "إليوت" "تلح على بعض التجارب دون بعضها الآخر، لأن الشاعر يراها فياضة بالدلالة التي يحاول فضها بأن يقدمها للوعي"[3].

2– تكثيف التجربة الشعرية: يستحضر الشاعر تجارب غيره من الشعراء، سواء كانت سابقة أو متزامنة معه، ثم يدمجها في تجربته الخاصة، لتكون نسيجًا واحدًا يكثف به النص، ويجعل من خطابه متعدد القيم، لا يقف عند قيمة واحدة، وهي وسيلة لا شخصانية، تتيح للشاعر أن يقول ما يريد متكئًا على من سبقه في القول والتفكير، وهي إحدى وجوه المعادل الموضوعي الذي نادى به "إليوت"، وأما التجربة الشعرية في الحقيقة إلا الصورة الكاملة النفسية أو الكونية، التي يصدرها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً يدل على عمق شعوره وإحساسه.

---

[1] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر ، ص342.

[2] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص309. نقلا عن: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ص38.

[3] المرجع نفسه، ص310.

3- إنتاج الدلالة الجديدة: إنّ سلطة المبدع في نصه، قائمة بما يضفيه من دلالات جديدة على ما حملته النصوص الغائبة، حين يعيد هذه النصوص في سياقات مختلفة علام كانت عليه، فتتراوح دلالاتها، ويتم تحويلها في قلب اللغة، وبذلك تنتج الدلالة الجديدة للنصوص الحاضرة، التي قد تكون ثائرة على دلالة النصوص المشتغل عليها، أو ساخرة منها، أو مشوهة لها، أو امتداد لها، وتطوير لإشارتها، وهذا ما جعل "جمال مباركي" يسمي التناص "أدبية التشابك المنتجة"

4- جمالية الإحالة والإيجاز: الإحالة هي المرحلة التي تكتب النص، وفي ضوئها يقرأ النص ويفهم، وقد تكون هذه الإحالة تاريخية أو ثقافية، أو نماذج بشرية أو مجتمعًا أو نصوصًا أو علومًا، وكل ما له امتداد داخل السياقات الخارجية للنص، وهذا ما أكده الناقد الروسي "لوري لوتمان"، حينما رأى أنّ: "الهدف من الشعر ليس الصور، بل العالم والعلاقات التي تربط بين الناس...فمطلب الشعر يتفق مع الثقافة"[1].

ولم يخفى على نقادنا القدامى هذا الأمر، فقد تفطنوا له، وفصلوا فيه، فما هو "حازم القرطاجني" يشير إلى ذلك قائلًا: "إذا أوقعت الإحالة الموقع اللائق بها، فهي من أحسن شيء في الكلام"[2].

والإيجاز جمالية تنسب للإحالة، لأن هذه الإحالة قد تكون عبارة عن علاقة في نص، تحيل إلى مجتمع أو تاريخ أو ثقافة أو حضارة بأكملها، يلخص الشاعر في نصه، وهو بذلك ينتقي وينفي، يظهر ويضمر، يذكر ويحذف، حتى ليبدو في إبداعه مشوشًا كبيرًا، أو لنقول بارعًا في انتقاء مادته، حكيمًا في نسج شباكه، مختارًا من كل بستان زهرة.

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص19.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص221.

الفصل الثاني

تجليات التناص في شعر فدوى طوفان

أولا: ملخص السيرة الذاتية

ثانيا: تجليات التناص في شعر فدوى طوفان

أ–التناص الديني

ب– التناص الشعري

ج– التناص التاريخي

د– التناص الأسطوري

هـ–التناص مع الأمثال الشعرية

أولا: ملخص السيرة الذاتية:

1-المولد والنشأة:

لا يمكن لأحد أن يعرف حكايتك ويتحدث عنها بصدق، أكثر منك أنت، هكذا سنعبر على شاعرتنا فدوى طوقان التي تحكي عن غياهب حياتها تقول: "إنّ البذرة لا ترى النور قبل أن تشق في الأرض طريقا صعبا، وقضيتي هنا هي قصة كفاح البذرة مع الأرض الصخرية الصلبة، الكفاح مع العطش والصخر"[1].

فترى كيف كانت قصة فدوى طوقان ومتى كانت؟.

ولدت فدوى طوقان في نابلس (فلسطين) 1917م على أرجح الأقوال، حيث ضاع تاريخ ميلادها من ذاكرة والديها الذين لم يهتما بتسجيلها "تاريخ ميلادي ضاع في ضباب السنين كما ضاع في ذاكرتهما"[2].

ويقال أن أصل العائلة يعود إلى قبيلة طوقان "القادمة من تل طوقان في سوريا"[3]، حيث عاشت الشاعرة في بيت محافظ، ثري ذي جاه وكرم، وذي نفوذ اجتماعي وسياسي موروثان، وقد جمع في أرجائه بين الرقي والأصالة والحضارة، فقد "كان والدها عبد الفتاح آغا من كبار رجال الصناعة والتجارة صاحب مصبنة كبيرة، ولكنه كان مفكرًا حكيما بعيد النظر في الأمور حسن الحديث مع لكتة البارعة الصائبة واللاذعة أحيانًا، وتلك خاصية عرف بها نفر من آل طوقان، وكذلك كانت والدتها على مستوى سام من الحكمة مع شخصية بارزة، وكان لعبد الفتاح آغا طوقان خمسة بنين وخمس بنات"[4] ت عائلة كبيرة، متباينة الأعمار، تترتب فدوى السابعة من بين أخوتها، هم: (أحمد، إبراهيم، بندر، فنايا، يوسف، رحمي، فدوى، أديبة، نمر، حنان).

[1] فدوى طوقان، رحلة جبلية صعبة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط2، 1985م، ص9.

[2] المصدر نفسه، ص13.

[3] فتيحة إبراهيم صرصور، خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان –دراسة وتحليل–، ملتقى الصداقة، غزة – فلسطين، 1946هـ-2005م، ص10.

[4] عمرو فروج، هذا الشعر الحديث، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ص158.

، كل مرات الحمل المتكررة، لم تحاول بل لم تفكر الوالدة في الإجهاض، وجاءتها الفكرة في المرة السابعة، عندما كان الجنين (فدوى) هذه الفكرة شكلت لدى فدوى نقطة سوداء في ذاكرتها، لأنها شعرت برفض والدتها لوجودها مع أنها لم توجد في الحياة بعد، لكن رعاية الله ثبتتها في رحم أمها رغم المحاولة، وهذا ما أسمته هي بالإصرار والتشبث بالحياة.

لم تستطع فدوى نسيان هذه الحادثة، لأنها ظلت عالقة بذهنها، بل إنها حوّلتها من شعور خاص بها، إلى معنى يعرفه عنها كل من يقرأ كتاباتها، ويمحص النظر في معاناتها فتقول: "خرجت في ظلمات إلى عالم غير مستعد لتقبلي، أمي حاولت التخلص مني في الشهور الأولى من حملها بي حاولت وكررت المحاولة، ولكنها فشلت، عشر مرات حملت أمي خمسة بنين أعطت إلى الحياة وخمس بنات، ولكنها لم تحاول الاجهاض قط، إلا حين جاء دوري، هذا ما كنت أسمعها ترويه منذ صغري"[1].

لأنها فتحت عينيها على كره من والدتها لم تعرف أي حب أو عناية فقد "أسندت أمر رعايتها إلى فتاة تسمى (السمراء) وهي ابنة الجيران وتعمل في خدمتهم"[2].

ظلت السمراء هي المرجعية الأساس، بل الوحيد لقضاء حاجات فدوى المختلفة سواء في صغرها أو حتى عندما كبرت، من هنا تنطلق فدوى في رحلتها داخل البيت الذي يضم العائلة الممتدة من أبناء وأحفاد وأعمام وعمات، لكن هذا البيت برحابيه حوى العديد من التناقضات أدركتها فدوى منذ طفولتها، واتخذت لنفسها دور المراقب فيما يحدث في أروقة البيت الكبير بساكنيه الفقير لكثير من الحب والاحترام، لم تكن الظروف الحياتية التي عاشتها طفولتي مع الأسرة لتلبي حاجاتي النفسية كما أن حاجاتي المادية لم تعرف في تلك المرحلة الرضى والارتياح، وإذا كانت الطفولة هي المرحلة الحاسمة التي ترسم الشخصية وتقررها لما لها من أهمية في حياة الفرد، فإن طفولتي –لسوء الحظ أو لحسن الحظ– لم تكن بالطفولة السعيدة المدللة[3]، كان واضحًا في تعبيرها أن طفولتها على غير ما

[1] فدوى طوقان، رحلة جبلية صعبة، ص12.

[2] فتيحة إبراهيم صرصور، خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان، ص10.

[3] فدوى طوقان رحلة جبلية صعبة، ص20.

تمنت، لقد حرمت أبسط مسوغات سعادة الأطفال، وظللت كذلك حتى اندمجت في العالم الخارجي، عالم المدرسة، وهناك التقت بجو عائلي من نوع آخر جو يعذبه الحب الذي افتقدته في بيت العائلة، أحبتها معلمتها، أصبح لديها صديقات تطمئن إليهن وتلهو معهن[1].

في المدرسة أحست فدوى بوجودها وكما، لقيت نفسها التي طالما بحثت عنها التقت من يهتم بها ويحبها، وجدت الاحترام والتقدير وحتى التشجيع على قدراتها وتفوقها، فشعرت بذاتها وقيمة حياتها، لذا كانت المدرسة بوابة فدوى التي ترى من خلالها النور والمحبة والصداقة التي كانت عطشى لها باستمرار فتقول: "وفي المدرسة تمكنت من العثور على بعض أجزاء من نفسي الضائعة، فقد أثبت هناك وجودي الذي لم أستطع أن أثبته في البيت أحبتني معلماتي وأحببتهن، وكل منهن من يؤثرني بالتفات خاص"[2].

وفي المدرسة عرفت مذاق الصداقة وأحبتها "كانت رفيقة مقعدي الدراسي تلميذة في مثل سني اسمها عناية النابلسي)، وكانت أحب صديقاتي إليّ وأقربهن إلى نفسي، ولقد بلغ من شدة تآلفنا أن نا طريقة غريبة لتأكيد صداقتنا، فلجأنا ذات يوم إلى وخز إبهامين ولعقت هي قطر الدم التي نفرت من اصبعها وكان هذا (توقيعا) على (أخوة الدم) لا انفصام لها"[3].

واستمرت في المدرسة تنتقل من نجاح لآخر إلى أن كان اليوم الذي خط لفدوى دربا جديدًا، ليس لوان زاهية وإنما بالسواد الذي كتب عليها السير فيه، "لأول مرة تجد من يهتم بها ويلاحقها، ولأول ر بأن أنوثتها تقدر، لقد أرسل إليها أحد الشبان المراهقين زهرة فل أثناء ذهابها إلى المدرسة"[4].

ورغم كل الحرمان الذي تجرعته، إلا أنّ من حسّسها بحنانه، إنه شقيقها إبراهيم، ومع أنه لم يملك أن يغير من وضع أخته شيئًا، غير أنه حاول أن يعوضها عن فقدها لأحد منابع العلم والثقافة، أصبح لا يصلها بدنها الأدب إلا ما كانت تسمعه من إبراهيم، ثم أخذت تنمي ميلها الفطري للشعر

[1] فتيحة إبراهيم صرصور، خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان، ص10.
[2] فدوى طوقان، رحلة جبلية صعبة، ص52.
[3] المصدر نفسه، ص53.
[4] فتيحة إبراهيم صرصور، خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان، ص11.

بحفظ المقاطع الشعرية والموشحات، وهكذا إلى أن شرعت في كتابة الشعر بنفسها وما هي إلا طفات قليلة من دفاتر حياتها الحافلة بالمآسي والمعاناة نقشتها على أحرف دواوينها التي تلونت بجميع أشكال الحياة المضنية، إلى أن ودعت فدوى الدنيا عن عمر يناهز السادسة والثمانين، كتبت على قبرها قصيدتها المشهورة (كفاني أموت عليها وأدفن فيها) عام 2003م، رحمك الله يا عزيزتنا فدوى.

2-أعمالها الشعرية والنثرية:

أ-أعمالها الشعرية:

ر الإبداع التي منحت "فدوى" البقاء في الساحة الأدبية، أنها جعلت الكلمة المنثورة تعاضد مع الكلمة المنطوقة في رسم حرة لحياتها، مما جعل سيرتها سواء على مستوى الذات الفردية والجمعية، تمتد عبر تسعة دواوين وكتابين تشرح فيهما سيرتها الشخصية والأنثوية، وحتى الوطنية، وهذه الأعمال من (الدواوين):

- وحدي مع الأيام 1952م.
- وجدتها 1957م.
- أعطانا حبا 1960م.
- أمام الباب المغلق 1967م.
- الليل والفرسان 1969م.
- على قمة الدنيا وحيدًا 1973م.
- تموز والشيء الآخر 1989م.
- اللحن الأخير 2000م.

ويضم ثلاثين قصيدة كتبتها قبل الديوان الأول جمعها الدكتور "يونس بكار"، في كتاب يحمل اسم "الرحلة المنسية"، وذلك أنها لم تنشر من قصائدها الثلاثين سوى قصيدتين نشرتها في ديوانها الأول،

ما قصيدة (تسمو)، وظلت تحمل نفس الاسم، وقصيدة لشعوب (هبة) وأعادتها تحت اسم (بعد الكارثة) وكتاب أخي إبراهيم[1].

ونشرت الأعمال الشعرية كاملة عام 1993م[2].

ب- أعمالها النثرية:

أهم عمل نثري بارز في كتابات فدوى طوقان، تمثل في اصدارها لسيرة حياتها الشهيرة في جزئين، (الأول رحلة جبلية صعبة 1985م)، وفيها تروي تفاصيل طفولتها وشبابها ونضوج تجربتها الشعرية، وتنتهي بالاحتلال الاسرائيلي للضفة الغربية في جزايران 1967، (والجزء الثاني من سيرتها بعنوان الرحلة الأصعب 1993م)، وفيه وي حياتها من خلال سنوات الاحتلال الاسرائيلي، وقد سرحت رجاء النقاش بأنّ في حوزتها رسائل، كتبتها لأنور المعداوي في كتاب بعنوان "بين المعداوي وفدوى طوقان"، في كتابه "صفحات مجهولة في الأدب المعاصر" 1979م، أثار ضجة كبيرة[3].

جلّ أعمالها النثرية تجلت في هذه المرحلة الجبلية، والمتصفح لهذه السيرة الشخصية الذاتية يستطيع أن يعرف خبايا عالم فدوى الذاتي.

ثانيا: تجليات التناص في شعر فدوى طوقان:

تنوعت تناصات الشعراء الفلسطنيين بتنوع الأفكار والرؤى، التي أرادوا تحميلها لنصوصهم المعاصرة، وسنحاول في هذه الدراسة إلقاء الضوء على أشكال التناص في الشعر الفلسطيني والتي تمثلت في:

أ- التناص الديني:

كان التراث الديني في كل العصور ولدى الأمم مصدراً سخيًا من مصادر الإلهام الشعري، حيث يستمد منه الشعراء نماذج وموضوعات وصور أدبية.

[1] فتيحة إبراهيم صرصور، خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان، ص199.

[2] أمل التميمي، السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، الناشر المركزي الثقافي العربي، دار البيضاء، بيروت، ط1، 2005م، ص46.

[3] المرجع نفسه، ص46.

وقد شكل التراث الديني مرجية دلالية حضورها القوي والفعال في القصيدة العربية المعاصرة لخصوصيته، وتميزه وقدرته على النهوض بانفعالات المبدع وتجاربه، والتأثير مع الوجدان الجمعي، "لأن المعطيات الدينية تشبع الإنسان وترضي رغبته في المعرفة، بما قدمت من تصورات لنشأة الكون وتفسير سحري لظواهره المتنوعة"[1]. وعادة ما يتم التناص الديني عند استخدامه على ثلاث طرق مختلفة ولكل طريقة ميزتها الخاصة:

1-الاجتراري: حيث يقوم الشاعر أو الكاتب بكتابة النص الغائب كما هو دون إضافة جديدة، بحيث يكون النص جمادًا لا حياة ولا حيوية ولا حركة فيه. وقد أشار "محمد بنيس" أنّ هذا النوع ساد في عصر الانحطاط والضعف بصورة أخص، "حيث يتعامل الشاعر مع النص الغائب بوعي سكوني لا قدرة له على اعتبار النص ابداعًا لا نهائيًا"[2].

وبذلك يسهم الاجترار في مسخ النص الغائب، لأنه لم يطوره ولم يحاوره واكتفى بإعادته، كما هو أو مع إجراء تغيير طفيف لا يمس جوهره بسوء بسبب نظرة التقديس والاحترام لبعض النصوص والمرجعيات، لاسيما الدينية والأسطورية، منها من جهة، ومن جهة أخرى فقد يعود الأمر إلى ضعف المقدرة الفنية والابداعية لدى الذات المبدعة في تجاوز هذه النصوص شكلًا ومضمونًا، إذ تبقى النصوص السابقة.

- حيث تقول فدوى طوقان في قصيدتها "قصيدة سلمى"[3]:

مَاذا أَقُولُ لَهَا تَحيّ عَلَى رَمقِي
أَفرَاحُهَا لَمْ تَعشْ إِلا عَلَى حرق
المَوتُ رَاوَدهَا دَهرًا وغَافلَهَا
وَاقْتصَّ آثَارَهَا في آخِرِ الأُفُقِ.

[1] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، ط1، 1987م، ص35.
[2] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص253.
[3] فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993م.

– فتقول الشاعر "واقتض آثارها" وجاءت هذه الكلمات تناصًا مع قوله تعالى: ﴿فارتد على آثارهما قصصًا﴾[1] .

وقد استدعت الشاعرة العبارة القرآنية المباركة دون أن تحول معناها وتصهره في معنى آخر أو تغير ألفاظها بشكل جوهري، سوى التغيير الطفيف الذي طرأ بسبب تقديم وتأخير إضافة على إبدال المصدر فعلًا.

– تقول فدوى طوقان في قصيدتها "إلى المغرد السجين":[2]

فَالأُفُقُ مَازَال غَنِي المنى

ينتظر الشمس وراء القتام

المجد للنور، فلا تبتئس

والنصر للحرية الرائعة.

– قد اجتلبت الشاعرة عبارة "فلا تبتئس" من قوله تعالى: ﴿وَأُوحِيَ إِلَىٰ نُوحٍ أَنَّهُ لَن يُؤْمِنَ مِن قَوْمِكَ إِلَّا مَن قَدْ آمَنَ فَلَا تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُوا يَفْعَلُونَ﴾[3].

لم تُجر فدوى طوقان على هذه العبارة القرآنية أي تغيير أو تحوير على مستوى اللفظ أو المعنى.

– وتقول في قصيدة "بوركت لحظتنا"[4]:

ولكي تطعننا في الظهر في غفلتنا

الصدقات التي تفجعنا

والتي ننفض منها الكفّ نرتد على

أعقابنا من بعدها خاسرين.

[1] سورة الكهف، الآية [64].

[2] فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص225.

[3] سورة هود، الآية [36].

[4] فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص364.

- تتناص الشاعرة في هذه الأبيات في قولها "نرتد على أعقابنا" مع قوله تعالى: ﴿قُلْ أَنَدْعُو مِن دُونِ اللَّهِ مَا لَا يَنفَعُنَا وَلَا يَضُرُّنَا وَنُرَدُّ عَلَىٰ أَعْقَابِنَا...﴾[1].

استحضرت هنا فدوى طوقان من النص الغائب قوله تعالى " وَنُرَدُّ عَلَىٰ أَعْقَابِنَا" مع التغيير الطفيف، الذي أجرته على فعل "نردُّ" فحولته من فعل ثلاثي مجرد إلى نظيره المزيد من باب افتعال.

- وتقول في قصيدة "لا مفر":[2]

حبال حماقاتيه

وأخطائي الماضية

تطل بلفّ إلى كتفيه

وتمضي تحزُّ وتقسو عليه

فكيف الخلاص، وأين المفرُّ.

- تتساءل فدوى طوقان في هذه القصيدة على مبدأ الجبر الذي يختبئ وراء بعض الناس، ويبررون به أفعالهم الدنيئة، وتخلفهم وكسلهم الذي قعد بهم عن النشاط وسلب منهم الأمل والايمان بالله المتعال والقدرات والمواهب والفضائل التي أودعها في أنفسهم، فزرع في قلوبهم اليأس والقنوط من رحمة الله المتعال.

ويتناص قولها "أين المفر" مع الآية القرآنية في قوله تعالى: ﴿ يَقُولُ الْإِنسَانُ يَوْمَئِذٍ أَيْنَ الْمَفَرُّ﴾[3].

فقد اجتذبت عبارة "أين المفر" دون أي تغيير في المعنى والمبنى. وكذلك ألحقت هاء السكت في كلمات "حماقاتيه و "كتفيه" و "أخطائيه"، كما أنّ هاء السكت هذه جاءت بشكل متكرر في سورة الحاقة.

- وتقول في قصيدتها "رجوع إلى البحر":[4]

ولما رأينا من بعيد ظلك الرطب الضليل

[1] سورة الأنعام، الآية [71].

[2] فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص270.

[3] سورة القيامة، الآية [10].

[4] فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص299.

يومي ويدعو خطونا التّعب الكليل

قلنا وصلنا واستحرتا.

- جاء تناص الشاعرة لهذا "الظليل" مع القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ وَنُدْخِلُهُمْ ظِلًّا ظَلِيلًا﴾[1]. وقد استخدمت الشاعرة هذه العبارة المبارة من الآية الكريمة مباشرة دون إجراء أي تغيير ملحوظ في معنى العبارة ولفظها.

- وتقول أيضًا في قصيدتها "مرثاة إلى نصر":[2]

وأنت يا من قيل عنه إنه هناك

حانٍ لطيفٍ بالعباد.

- يتناص قولها "لطيف بالعباد" مع العبارة القرآنية المباركة ﴿ اللَّهُ لَطِيفٌ بِعِبَادِهِ﴾[3]، دون أن تمس أيّ تغيير جوهر العبارة القرآنية المباركة.

2-الامتصاصي: يعتبر هذا النوع أعلى درجة من سابقه، وفيه ينطلق الأديب من الاقرار بأهمية "النص الغائب" وقداسته، فيتعامل وإيّاه تعاملًا حركيًا تحوليًا لا ينفي الأصل، بل يسهم في استمراره جوهرًا قابلًا للتجديد، ومعنى هذا أنّ الامتصاص لا يجمّد النص الغائب ولا ينقذه، إنّه يعيد صوغه فحسب، وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب بها، وبذلك يستمر النص غائبًا غير ممحى.

- تقول فدوى طوقان في قصيدتها "العودة":[4]

بالحب سألتك حبّي لك

أيام غراس العمر غضير لم يلفح

بسموم رياحك، لم يتيبس بالاعصار

أيام غراس العمر طرى

[1] سورة النساء، الآية [57].

[2] فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص321.

[3] سورة الشورى، الآية [19].

[4] فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص339.

وروى بكؤوس النور

يربو، يهتز، يساقط من

حولي رطبا.

- فالمقطع السالف الذكر تبين فيه الشاعرة "يهتز يساقط من حولي رطبا"، هنا فيه امتصاص للآية المباركة: ﴿ وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا﴾[1].

فكما أنّ جذع النخلة العاري من الأوراق والأغصان، صار بإذن الله مصدر خير وبركة في قصة العذراء (السيدة مريم سلام الله عليها)، يوم جاءها المخاض ومدّها الله برطب طريّ عند هزي يدها إلى جذع النخلة. كذلك عمر الشاعرة كان حافلًا بالخيرات وشكل مصدر عطاء ومدها له.

- وتقول في قصيدتها "الطرقات الأخيرة":[2]

يا رب البيت

مفتوحًا كان الباب هنا

والمنزل كان ملاذ الموفر بالأحزان

مفتوحًا كان الباب هنا والزيتونة

خضراء، تسامت فارعة

تحتض البين

والزيت يضيء بلا نار

يهدى في الليل خطى الساري.

- جع هنا الشاعرة إلى ذهنها ذكر بأن أروع، قد أيام حياتها بصحبة أخيها إبراهيم في ظل حبها الأنثوي الذي كانت أحبته، ذلك الحبّ الصادق العفيف الذي كان يجيش بالعواطف المتدفقة إزاء

[1] سورة مريم، الآية [28].

[2] فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص341.

أخيها، والذي شبه حياتها بالكوكب المضيء وذلك بقولها: "والزيت يضيء بلا نار، يهدى في الليل خطى الساري" وهذا امتصاص للآية الكريمة ﴿يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ﴾[1].

وبما أنّ الله جل وعلا نور يهتدى به كل الناس، فقد أخذت فدوى طوقان مباشرة من سورة "النور" وكلمات: (الزيت – يضيء – النار – يهدى) جذوة تهديما الطريق بعد فقدان أخيها الحبيب.

- وتقول فدوى طوقان في قصيدتها "أمام الباب المغلق"[2]:

مشيئة الملك

الفأس في الراس بذا قصى الملك

فلا تجدّفوا

هو الذي قضى ولن يصيبكم

إلّا الذي قضاه.

تقول الشاعرة إن إرادة الله هي الدستور والقانون، الذي يسيطر على مجريات الأحداث ويسيّر الأمور. وإنّ مشيئة الله تعالى هي أياديه الخفية –جلا وعلا– التي تقف وراء أعمالنا وأفعالنا وأقوالنا. وإنه من العبث أن نُجاري الله في مشيئته وإنّ مدلول قولها "مشيئة الملك، فلا تجدّفوا" تناص مع قوله تعالى: ﴿وَمَا تَشَاءُونَ إِلَّا أَن يَشَاءَ اللَّهُ﴾[3]، حيث استخدمت الشاعرة مضمون هذه الآية المباركة كدواء ناجح لإزالة حالة التشاؤم واليأس، التي قد ترى أفراد المجتمع بسبب ما يواجهونه من مشاكل وأزمات شخصية أو اجتماعية أو نفسانية، إلى ذلك أرادت الشاعرة أن يكون مضمون هذه الآية كشحنة معنوية ونفحة إيمانية لمن يساوره الشك في إرادة الله تعالى الماشية في كل الأمور.

- وتقول فدوى طوقان في قصيدة "مرثية الفارس":[4]

مهرجان الموت في الذروة، عمّان

استحالت فيه ثابوتًا وقبرًا

[1] سورة النور، الآية [35].

[2] فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة،، ص330.

[3] سورة التكوير، الآية 29.

[4] فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص466.

والطواغيت سكارى منتشون

بالذي فاض به بحر الجنون

فشباك الصيد ملأى

ألف مذبوح وألفان وآلاف

ألا هل من مزيد؟.

تشير طوقان هنا في هذه القصيدة إلى حرب أيلول سنة 1947م، والتي خاض غمارها عدد من الدول العربية ضد الاحتلال الصهيوني، وترسم عمان التي أصبحت كجهنم ترحب بجنود العدو الصهيوني الذين تحولوا إلى نزلائها الخالدين لكثيرة ارتكابهم الجرائم بحق المقاتلين العرب الذين غصّت عمّان بأشلائهم المقدسة آنذاك. فها هي جهنم عمّان تفتح أبوابها وتلثهم جنود العدو الغاشم زمرًا، قول الشاعرة "ألا هل من مزيد"، وفيه امتصاص للآية القرآنية ﴿يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ امْتَلَأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِن مَّزِيدٍ﴾[1].

- وكذلك تقول في قصيدة أخرى لها تحت عنوان "حكاية لأطفالنا":[2]

جاء عام الفيل

ممتطيًا مسافة

تقطعها الفصول بين الموت والحياة

تفجّر الصوت العظيم بالرعود البروق

جاملًا النبوءة

مجتثًا الخرافة.

- تحدثت الشاعرة في هذه القصيدة عن النصر الذي حققه المقاتلون في حرب أكتوبر عام 1973م، وشبهت أحداث هذا النصر بعام الفيل، واصفة فداحة ما حلّ بالعدو الصهيوني من مرارة الخزى، وذلك عبر إشارة ضمنية إلى هذه الآيات الكريمات: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ أَلَمْ

[1] سورة ق، الآية [103].

[2] فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص493.

يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَّأْكُولٍ﴾[1].

قصد أبرهة بجيشه الجرّار أن يهدم الكعبة حتى تكون المركزية لكنيسة اليمن، ليلفت بذلك أنظار قاطبة قبائل العرب نحوها، ولكن لم تلفح مساعيه الوضعية فباءت بالفشل الذريع، إذ أرسل الله عليهم جيشًا صغيرًا، لم تكن عدّته الأبطال والفرسان والسيوف، بل طيورًا صغيرةً ومجرد حجارة. فقسم الله شوكة أبرهة وجيشه بهذه الطيور الصغيرة، ليثبت الله بذلك عجز الإنسان المتكبر الصلف أمام قدرة الله ومشيئته. وأمد الله تعالى المقاتلين المسلمين بإمداداته الغيبية، فكان النصر حليفهم وعاد العدو الصهيوني أدراجه، يجر أذيال الخيبة، وهكذا أقامت الشاعرة علاقة مشابهة بين (جيش أبرهة وجيش العدو الصهيوني)، وامتصت المعنى القرآني، فحصل التناص بين النص الغائب والنص الحاضر.

3- الحواري: يمثل هذا النوع من التناص مرحلة أعلى في قراءة النص الغائب، إذ يعتمد النص المؤسس على أرضية علمية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب مهما كان شكله وحجمه، فلا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، وإنّ الحوار يكون قائمًا على التغاير أي على وجه القلب والنقض. فقانون الحوار إذن هو تغيير للنص الغائب وقلبه وتحويله، بقصد قناعة راسخة في عدم محدودية الإبداع، ومحاولة لكسر الجمود الذي يغلف الأشكال.

- تقول فدوى طوقان في قصيدة "الرجوع إلى البحر":[2]

قلنا وصلنا واسترحنا

ولسوف ندخلها كِراماً آمنين

وهنا سنُلقي عِبْئَنا

وهنا سينسى روحُنا المكدودُ

أحزانَ السنينْ

لكن علمنا بعد حين

[1] سورة الفيل.

[2] فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص301.

أنَّا زَرَعْنَا في الملِح ، في الأرضِ البَوَارْ

أنَّا ضَلَلْنَا حينَ ألقَيْنا البِذَار

في قَلْبِ أرضٍ لا تَغِلّ

كان الجفافُ نصيبَنَا ، ولغيرنا خِصْبٌ وظِلّ

- يتناص هذا المقطع في قصيدة الشاعرة مع قول الله تعالى: ﴿إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ ادْخُلُوهَا بِسَلَامٍ آمِنِينَ وَنَزَعْنَا مَا فِي صُدُورِهِم مِّنْ غِلٍّ إِخْوَانًا عَلَىٰ سُرُرٍ مُّتَقَابِلِينَ﴾[1].

ولقد جاء الحديث عن الأبرار في النص الغائب –النص القرآني– أنهم يدخلون الجنة بمنتهى الأمان وغاية الاجلال، وأنّ لهم فيها ما تشتهيه أنفسهم وأنهم يجدون ما وُعد وأية صدقًا.

ولكن الشاعرة تذهب مذهبًا غير موافق، فتدّعي والتشاؤم يخيّم عليها والإحباط يساورها، بأن المقاتلين الفلسطينيين لم يجدو ما وُعدوا به من النصرة الإلهية، وتحقيق الفوز، وأنهم سوف يسعدون في وطنهم مكرمين منعمين، يتقبلون في أعطاف العيش البارد، بل كان هذا التوقع أكثر ما يشبه طيف خيال سرعان ما تبدد عن أذهانهم، فأصبحوا غرضًا من أغراض الأيام.

إذن استخدمت فدوى طوقان مع النص الغائب أسلوب الحوار الذي تؤدى الألفاظ والكلمات فيه أدوارًا متفاوتة.

- وتقول في قصيدتها "نسيان":[2]

وحين بسط يدك إليّ

تصافحني، كنت أي غريب

ورحت أمدُّ إليك أصابع

مات الشعور بها واللهيب.

- تقول هنا في هذا المقطع أنه حين يبسط إليها حبيبها كلتا يديه ليصافحها، تنكره وتمدّ إليه جزءًا من يدٍ واحدةٍ، وهي أصابع باردة مات فيها شعور الحب الذي اشتعل بروحها وقلبها في لحظة

[1] سورة الحجر، الآية[45-47].

[2] فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص242-243.

انقضت، نسيت اسمه وحين نطقته بدا غريبًا عنها فاقدًا لأي إحساس بالحب. وقولها "حين بسطت يديك إليّ تصافحني" يتناص هذا المقطع مع قوله تعالى: ﴿لَئِن بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ﴾[1].

– فقد استخدمت الشاعرة طريق الحوار وعكست معنى النص الغائب، فالبسط في الآية الكريمة يهدف إلى القتل، بينما البسط في النص الحاضر كان للمصافحة.

– إذن التناص في أشعار فدوى طوقان يدور على وجه العموم حول محور التناص الديني، لاسيما التناص القرآني، لأن كل ما ورد في هذه الدراسة يؤكد أنّ الشاعرة فدوى طوقان كانت من أبرز الشعراء العرب الذين أفادوا من معاني القرآن الكريم وألفاظه، للتعبير عن كثير من القضايا المعاصرة، حيث تكاد طريقة الامتصاص تطغى على الطريقين الآخرين في أشعارها. ولم تكثر من استخدامها لتناص الحوار، ولعل سبب ذلك يعود إلى القداسة العظيمة التي يحض بها النص القرآني المبارك، ولقد وفقت في توظيفها لمعانيه وألفاظه شكلًا ومضمونًا، بحيث أضفت على نصها الشعري بعدًا جماليًا واضحًا، وجعلته أكثر اقناعًا وتأثيرًا.

ب–التناص الشعري:

دأب الشعراء المعاصرون على العودة إلى التراث الشعري من شعر وشعراء، الذين يشكلون رافدًا أساسيًا في بناء ثقافة المجتمعات المعاصرة.

وقد اتخذت هذه العودة عدة أشكال متعددة ومختلفة، فمنهم من اجتر كلام الشعراء، الذين سبقوه اجترارًا جامدًا لا حياة فيه، ومنهم من حوال أن يستفيد من قبله، ويوظف أشعارًا قديمة توظيفًا حيويًا، وفيهم صنف ثالث اعتمد الشعر القديم وأخضعه لتجربته وطوره وألبسه ثوبًا جديدًا زاهيًا يتلائم وشعره الراهن.

[1] سورة المائدة، الآية[28].

وتضمنت الشاعرة أشعار بعض الشعراء القدامى منها امرئ القيس، فلطالما استلهم الشعراء شعر امرؤ القيس بأساليب مختلفة، وهذا بحد ذاته أمر يشير إلى أهمية امرؤ القيس، لتجربته الحياتية والشعرية الخصبة من إيحاءات وظلال وافية.

فقد اعترف القدماء والمحدثون بغنى تجربته الشعرية، كما أنّ طبيعة الحياة وظروفها التي عاشها امرئ القيس، كانت مصدر مهما من مصادر تكرار التجربة، وإعادة الحياة فيها، شكلت تجارب أعداء الشعراء المعاصرون الوقوف عندها وتأملوها ونقلوها إلى أشعارهم بصورة حيوية تكشف عن تفاعل الماضي والحاضر.

- قالت فدوى طوقان في قصيدة "لن أبكي":

على أبواب يافا يا أحبائي

في فوضى حطام الدور

بين الردم والشوك

وقفت وقلت للعينين: يا عينين

قفا نبكي

على أطلال من رحلوا وفاتوها

تنادي من بناها الدار

وتنعي من بناها الدار

وإن القلب منسحقًا

وقال القلب ما فعلت؟

بك الأيام يا دار؟

وأين القاطنون هنا[1].

[1] فدوى طوقان، الأعمال الكاملة، ص394.

فقد تجسد التناص في العنوان هنا، حيث سمته الشاعرة بـ"لن أبكي" والتفاعل بين النص الشعري عند فدوى طوقان ومعلقة امرؤ القيس في مظهرين: العنوان الشعري والمتناصات الشعرية عند مواجهة صيغة العنوان لن أبكي، تمارس علينا ذاكرة العنوان تأثيرها والمفارقة واضحة بين عنوان النص الطوقاني ومطلع معلقة امرؤ القيس: قفا نبكي من ذكرى حبيب ومنزل .. بسقط اللوى بين الفحول فحومل[1]، وتلعب المطالع في النصوص الشعرية القديمة دور العنوان في النص الشعري الحديث، والمطالع. تتضمن ما يوحى بما سيخوض الشاعر القول فيه، فإذا كانت وظيفة المطلع تمثلت في شد انتباه المتلقي واغرائه بالاستماع، فالشاعرة نجحت فيه، لكن دلالات المطلع تختلف، فهي عند امرؤ القيس تحدد في الحبيبة الراحلة والذكرى الطيبة والأطلال، لكن عند فدوى هي تنحصر في المقاومة والحاضر المأساوي والأرض المغتصبة، أما بالنسبة للمتناصات الشعرية، فشعر فدوى طوقان يوحي بقضاء دلالي، دلالات ترسم معالم فلسطيني، ضاع منه منزله أو وطنه، بل يفجعنا بضياع كل شيء، بفقدان الانتماء والهوية، فالقضية أكبر وأعمق من بكاء رسم منزل أو حبيبة راحلة. فتحاول طوقان أن تعيد أو تحي تجربة امرؤ القيس وأن تعيد قرائنها بشكل ينسجم مع تجربتها الذاتية، فهي تقف على أبواب يافا وتقرأ فيها صور الخراب والدمار والحطام والردم والشوك، وإنما ترى المظاهر الجاهلية تلك الأشياء التي يذكرها الشعراء الجاهليون على أنها علامات على ما تبقى من أثارها، من ناحية أخرى يتجاوب صوت امرؤ القيس وصوت فدوى في اشتراكهما في عبارة (قفا نبكي)، وهذا أمرٌ يعيد القارئ إلى محاولة الربط بين الماضي والحاضر. فالوقوف على الطلل والوقوف على أبواب يافا بعد أن جاز المستعمرون، خلال الديار يصبح صورة من الصور التي تتجسد فاعلية التناص في تشكيلها للتفاعل بين النصوص والمأساة، فالنص عبارة عن استشهادات لا توضع بين أقواس، بل تبقى مجهولة، وبنا أنّ المعنى في النص الحاضر امتدادًا للنص الغائب فتفاعل النصين امتصاصي.

[1] فوزي عطوي، المعلقات العشر دراسة ونصوص، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، 1960م، ص24.

- كما تحضر شخصية المتنبي التي كانت ولازالت محط إعجاب الكثير من الشعراء، إذ تتصل لديهم بالطموح وعلو الهمة مع معارضة الأقدار، غير أنّ توظيف الشاعرة مختلف إذ أنها تصف مدينة (حيفا) في حين يصف المتنبي (شعب بوّان في شيراز).

-فتقول في قصيدة (لن أبكي):

وكان هناك جمع اليوم والأشباح

غريب الوجه واليد واللسان

- والتناص هنا تضمين مباشر لهذا البيت من شعر "المتنبي":

ولكن الفتى العربي فيها غريب الوجه واليد واللسان.

وهذا تناص يعد مباشراً وهو تناص دقيق ومنسجم مع السياق الشعري، إذ يحقق التأثير المطلوب في نفس القارئ الذي يربط بين الحالتين أو بيتين، وفي هذا المثال تبدو حالة فدوى شبيه بحالة المتنبي في احساسهما بالغربة والوحشة رغم أنّ كليهما كانا يحبان مدينتهما العريقة، والشاعرة تحتر قول المتنبي (غريب الوجه واليد واللسان)، فلم يطرأ على النص المتناص أي شكل من أشكال التطوير أو التحوير للعبارة الأصلية، إلا أنها أضافت لفظ (كان) لتصور استمرار وحشها وفزعها.

- أما بالنسبة لتأثره الشاعرة من الأدباء المعاصرين لها تعالقات كثيرة منها أخوها "إبراهيم طوفان"، حيث نلاحظ في قول فدوى:

هنا كان سوق النخاسة، باعوا هنا

والدىّ وأهلى

فقد جاء وقت سمعنا الذي منع

الرق والبيع نادى على الحر:

من يشتري.

فالشاعرة هنا حين تذكر "سوق النخاسة وبيع والديها وأهلها"، تشير إلى المساومة التي جرت في لندن بين الانجليز وزعماء الصهاينة على فلسطين، حيث ظفر هؤلاء الزعماء بوعد بلفور، وحيث

خلق الانتداب البريطاني في فلسطين، كل الظروف المناسبة التي أدت فيما بعد إلى قيام إسرائيل، ثم اقتبست استمرار نصها من قول شقيقها إبراهيم في قصيدته "الثلاثاء الحمراء"، التي رثى فيها الأبطال الثلاثة الذين أعدمهم الانجليز:

وسمعت من منع الرقيق وبيعه نادى على الأحرار يا من اشترى

فقد اجترت الشاعرة في هذا المقطع قول أخيها اجترارًا تامًا.

فدوى بوادر نصر تلوح بالأفق، بعد أن نهضت الشجرة ونزلت الأمطار محملة بالثورة التي جاءت عبر مخاض حتى تهتف نشيد الحرية فتقول:

حريتي! حريتي! حريتي!
سأظل أحفر اسمها حتى أراه
يمتد في وطني ويكبرْ ويظل
يكبرْ ويظل يكبرْ
حتى يغطي كل شبر في ثراهْ
حتى أرى الحرية الحمراء تفتح كل بابْ
والليل يهرب والضياء يَدكُّ
أعمدة الضبابْ
حريتي!
حريتي![1].

- يقول أمير الشعراء أحمد شوقي:

وللحرية الحمراء باب بكل يد مضرجة يدق[2].

[1] فدوى طوقان، الأعمال الكاملة، ص428.

[2] إميل كبا، ديوان أحمد شوقي، ج2، دار الجيل، بيروت، 1995م، ص379.

تـ دوى "حتى أرى الحرية الحمراء تفتح بابها" مباشرة تسحب القارئ إلى قول أمير الشعراء "وللحرية الحمراء باب"، حيث نجد في كلا النصين وصف الحرية بالحمراء تأكيد على أن هذه الحرية لا تعطى، بل تؤخذ إلا بالقوة والدم، ويرتبط ذلك بقول الرئيس الراحل (الهواري بومدين الجزائري) ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة.

إنّ شبان الانتفاضة الذين هبوا من رقدتهم وأصبحوا فدائيين، يروون ثرى الوطن بالدماء الزكية، ليشتروا له الحرية، هؤلاء الشبان بعثوا الأمل في النفوس فأزهرت أغنية محفورة في كل سبر من ثرى الوطن، وتكبر معه لتصل لكل الأبواب المغلقة لتفتح بنور الحرية والاستقلال.

ونحدد أن تعالق النص بين فدوى وأحمد شوقي اجتراري، حيث أنّ الشاعرة اجترت لفظ الحرية الحمراء دون تغيير كبير.

بينما يتناص نفس البيت "لأحمد شوقي" وللحرية الحمراء باب ..بكل يد مضرجة يدق مع أبيات أخرى لفدوى تناص غير مباشر، حيث يدلان أو يوحيان لنفس المعنى وهو ما يصطلح عليه بالتناص الامتصاصي، ويظهر ذلك جلي مع الأبيات التالية:

لكن للثأر غداً هبَّة جارفة الهول

عصوفاً عمم

فالضربة الصماء قد ألهبت

في كل حرٍ جذوةً تضطرم

لن يقعد الأحرار عن ثأرهم

وفي دم الأحرار تغلي النقم![1].

– ولها في التناص مع الشاعر المهجري "إيليا أبو ماضي" لقاءات كثيرة منها قوله في قصيدة (الدمعة الخرساء):

أكذا نموت وتنقضي أحلامنا في

[1] فدوى طوقان، الأعمال الكاملة، ص379.

لحظة وإلى التراب نصير

وتموج ديدان الثرى في أكبد

كانت تموج بها المنى وتمور[1].

- وتقول فدوى:

ذلك جسمي تأكل الأيام منه و

الليـــالي

وغدًا تلقي إلى القبر بقاياه

الغوالـــي

وي! كأني ألمح الدود وقد غش

وفاتـــي

ساعيًا فوق حطام كان يوما بعض

ذاتـــي

عائثًا في الهيكل الناخر يا تعس

مـــالي![2].

يظهر هنا أنّ التناص بين القصيدتين ليس صريح، بل هناك تعالق خفي يوضحه المعنى العام للأبيات، فكلاهما يتحدثان عن المصير المحتوم للإنسان، وهو الموت وانتقال جسد الإنسان إلى القبر ويواريه الثرى، فيدفن في التراب ولا يكون سوى جثة هامدة ودعت أحلامها وأمانيها وأصبحت طعام يقتاته الديدان لا أكثر.

ونوع التعالق النصي أو التناص هنا امتصاصي يمتص نفس معنى قصيدة إيليا أبو ماضي، والفرق أنّ إيليا تناوله في شطرين بينما شاعرتنا توسعت فيه وتناولته في 5 أسطر.

[1] زهير ميرزا، ديوان إيليا أبو ماضي، دار العودة، بيروت، ص363.

[2] فدوى طوقان، الأعمال الكاملة، ص12.

– وكان كذلك لشعر "الأندلسي ابن خفاجة" مكانة وشمس ساطعة في شعر فدوى طوقان، حيث تقول فدوى:

هنا جبل النار كان يطوف حلم بأجفانه الساهرة[1].

– ويقول "ابن خفاجة":

وأرغن طماح الذوابة باذخ يطاول أعنان السماء بغارب

يسد مهب الريح عن كل وجهة ويزحم ليلا شهبه بالمناكب

وقور على ظهر الفلاة كأنه طوال الليالي مفكر في العواقب

يلوث عليه الغيم السود عمائم لها دين وميض البرق حمر ذوائب

أصغت إليه وهو أخرس صامت فحدثني ليل السرى بالعجائب[2].

يظهر أن هناك تناص خفي نوعا ما، فإذا نظرنا في ليل ابن خفاجة وجبله، وليل فدوى وجبلها، نجد ليلهما واحد، وجبلهما الحكيم المتفكر واحد، إلا أن جبل طوقان ينتظر نهاية جديدة يحلم بها، فهو يتداخل في صنع الحلم من خلال من يؤون إلى حماه، فإن كان ابن خفاجة قد اتخذه أنيسا في وحشته، فقد أرادت له فدوى أن يكون أنيس لكل المطحونين من شعبها، ويشاركهم حلمهم ويسعد بتحقيقه حين تقول: هنا جبل النار كان يطوف حلم بأجفانه الساهرة.

ففي استخدامها الرمزي هذا تتخذ وسيلة شبه مشروعة لحقها، بل قد يكون في جعله أزليًا قديمًا، خاصية للتعبير عن الإدانة لمن سلب الأرض والانتماء لهذه الجذور[3]. فجبلها جبل النار معروف بمكانته كوطن للنضال، أما ابن خفاجة فيختار جبلا (أي جبل ما) ويبحث في أسراره وخباياه، ومع هذا الاختلاف إلا أن كلا الشاعرين فدوى وابن خفاجة يجسد أن صورة الحكمة التي يمتلكها هذا الجبل في محاولة لأنسته وتشخيص الأحداث من حوله.

[1] فدوى طوقان، الأعمال الكاملة، ص130.

[2] ابن خفاجة، 2015، ص130.

[3] بدوي، ص256.

– ولها تناص مع الشاعر "محمود طه" يظهر هنا، حيث تتحدث فدوى في قصيدة "رقية" عن الشمس، وترسم لوحة فنية للغروب قائلة:

تدلت عن الأفق أم الضياء ملفعة باصفرار كئيب

وقد لملمت عن صدور الهضاب وهام التلال ذيول الخطوب[1].

– وفيه اقتراب من بيت الشاعر "علي محمود طه" الذي يقول:

رمق ذلك من أشعة الشمس علقت عن غروبها بالصخور[2].

وهنا يظهر التناص في وصف الشاعرين للشمس، فعلي محمود طه يرسم بيته لخطى الشمس المسارعة للغروب بفعل ما تحتمه عليها الطبيعة، بينما فدوى إرتئت كأن الشمي أذيالًا فضفاضة من الأشعة تقوم بلملمتها[3]. كما أنّ الشمس عندها سارعت الخطوة مجبرة، والدليل على ذلك قولها: ملفعة باصفرار كئيب. ومن هنا فإن الحالة التي عاشتها شاعرتنا وارتباطها بالطبيعة صانتها، فمثلت امتدادًا لعصور من التراث الشعري، فإن ذلك لا يأتي إلا لتقوية النص الحاضر، وتوسيع أفاقه الدلالية والشعرية، إضافة إلى إثراء النص الراهن وفتح قراءات شتى.

وبما أنّ فلسطين تحت الكيان الصهيوني، فلم يخلو شعر فدوى من التناص مع الشعر العبري، حيث تأثرت بالشعر العبري.

في كانت فدوى قد قرأت قصيدة لشاعر عبري هو "مناجيم بياليك" عنوانها "أناشيد باركوخبا" وفيها يخاطب باركوخبا اليهودي سنة 266 القائد الروماني الذي كان يحاصر اليهود في قلعة مسعدة (مسادة): "لقد جعلتمونا حيوانات مفترسة/ وبقساوة وغضب/ سوف نشرب دماءكم ولا نرحمكم/ إذا انتفض كل الشعب".

إنّ المعنى الذي ورد في نص قصيدة طوقان، وان استحضر مقولة هند، إلا أنه استحضر أيضا سطر ميم بياليك". وقد أحدثت قصيدتها ضجة كبيرة في الصحافة العبرية التي كتبت تحت عنوان

[1] فدوى طوقان، الأعمال الكاملة، ص127.

[2] طه، 2012، ص146.

[3] الملائكة، 1979، ص164.

"شاعرة في القرن العشرين من آكلات لحوم البشر". إلا أنّ جواب فدوى على بعض تساؤلات الصحفيين الاسرائليين كان حجة عليهم، حيث رت إلى أنها استعارت أبياتها من أبيات كبيرة الشعراء الإسرائيلي مناجيم بياليك.

وهكذا يغدو الموروث الشعري أداة تعبيرية وايحائية في يد الشاعرة فدوى طوقان، كان لها دورها الواضح والجلي في تكثيف شعرية النص، وتوسيع فضائه الدلالي[1].

ج–التناص التاريخي:

يمثل التناص التاريخي تداخل نصوص تاريخية مختارة قديمة أو حديثة مع النص الفني، بحيث تكون منسجمة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في عمله.

وقد يلجأ الشعراء المعاصرون أمثال "فدوى طوقان" إلى التناص، "الأمر الذي يتيح تمازجًا ويخلق تداخلًا بين الحركة الزمانية، حيث ينسكب الماضي بكل إثارته وتحفزاته وإحداثه على الحاضر، فيما يشبه تواكبًا تاريخيًا يومئ الحاضر فيه إلى الماضي، وكأن هذا الاستلهام يمثل صورة احتجاجية عن اللحظة الغائرة في سراديب الماضي"[2].

فالشاعر المعاصر أعاد كتابة التاريخ ممزجًا بواقع العصر، ووفق واقع معرفي جديد يجمع بين الماضي والحاضر، ويستشرف أفاق المستقبل فقط، بحيث "تكون الشخصية التاريخية محصورة في إطارها التاريخي، ينفخ فيه الشاعر روحًا جديدة، فتجتاز حدودها الضيقة، وتكتسب أبعاد معنوية جديدة، وتؤهلها لمعايشة الحاضر، والتعبير عن رؤاه وقضاياه المعاصرة"[3].

– وهذا ما نجده في قصيدة "آهات أمام شباك التصاريح عند جسر النبي"، حيث تقول فدوى:

ويد تصفق شباك التصاريح

تسد الدرب في وجه الزحام

[1] الكوفي، 2002، ص7.

[2] رجاء عيد، لغة الشعر، ص201.

[3] صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1986، ص194.

اه، إنسانيتي تنزف، قلبي

يقطر المر، دمي سم ونار

(عرب، فوضي، كلاب)!

اه، وامعتصاه

اه يا ثار العشيرة

كل ما أملكه اليوم انتظار

ما الذي قص جناح الوقت،

من كسح أقدام الظهيرة

يجلد القيظ جبيني

عرقي يسقط ملحا في جفوني

آه جرحي

مرغ الجلا جرحى في الرغام[1].

ويتبين لنا هنا التناص في كلمة (وامعتصماه) مع القصة الشهيرة والتي تروي أن يوما كان الخليفة المعتصم بالله هارون الرشيد جالسًا في مجلسه والكأس في يده، فبلغه أن امرأة شريفة في الأسر عند كفار الروم في مدينة عمورية قد لطمها العلج على وجهها، فصاحت هذه المرأة (وامعتصماه)، فسخر بحدتها العلج، فلما سمع ذلك المعتصم ناول كأسه لساقيه قائلا: والله لا شربته إلا بعد فك الشريفة من الأسر وقتل العلج، فنادى بغزوة عمورية، وأمر عسكره بالحرب وخرجوا في سبعين ألف فرس، حتى فتح عمورية، ولما دخلها كان يقول لبيك، لبيك، وفك قيود الشريفة، وقال للساقي: أعطيني بكأسي التي أودعتها، فأتاه بها، فشربها وقال الآن طاب لي الشراب.

[1] فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص529-531.

فاختيار كلمة وامعتصماه وتناصها مع هذه القصة له، دلالة عميقة في نفس الشاعرة التي تتمنى لو كان المعتصم في عمرها لناجته واستنجدت به ليلبي ندائها ويفك أسرها وأسر بلادها، فهذه الكلمة خلدت وأصبحت مثال لنخوة المعتصم ومناجاة المرأة العفيفة تاريخيًا.

- وفي نفس القصيدة "أهات أمام شباك التصاريح"، تقول فدوى:

ليت للبراق عينًا...

آه يا ذل الإسار[1]!

وهنا تناص مع قصة تاريخية، حيث استدعت شخصية ليلى العفيفة التي تروي قصة امرأة اسمها ليلى بنت لكيز، شاعرة عربية ذات جمال فياض وخلق عظيم، اشتهرت بليلى العفيفة وذلك نسبة لعفتها عن كل من خطبها، وحتى عن ابن عمها وحبيبها البراق الذي رفضه أبيها للزواج منها، فاستاء البراق من رفض عمه وهاجر قومه وبعد هجرته شاهدت قبيلته عدة حروب وتبعثرت وغزوها الغرباء، وأخذوا منها سجناء ورهائن، فاستنجدت القبيلة بالبراق الذي كان فارسًا مغوارًا شجاعًا، لكنه رفض، وبعدما شكره عدو قومه جع وانتصر لقبيلته، لكن ليلى كانت أسيرة ابن الملك كسرى، الذي أراد الزواج بها فرفضت، وتمنعت وهي أسيرة في السجن، قالت هذه الأبيات:

ليت للبراق عينا فترى ما أقاسي من بلا وعنا

يا كليبًا ويا عقيلًا اخوتي يا جنيدًا ساعدوني بالبكاء[2].

فسمع الرعاة العرب القصيدة، فنقلوها للبراق، وأنشدوه على عجل صرخت ليلى، وما إن أكمل الرعاة الأبيات وكب البراق جواده، وصاح لفرسان ربيعة، فاتبعوه وأوقدوا حربًا على الفرس وانتصر البراق، وأنقذ ليلى ابنة عمه من الفرس، ودامت قصتهما وكللت بالزواج.

فاختيار شاعرتنا لهذه الشخصية التاريخية واستحضارها له، ما يبرزه خصوصًا مع وضع فلسطين، فيتضح هنا التناص جليًّا وحرفيًا لما استنجدت به ليلى العفيفة البراق فارسها.

[1] فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص529.

[2] المصدر نفسه، ص530.

- وفي نفس القصيدة "آهات أمام شباك التصاريح":

حنظلا صرت، مذاقي قاتل

حقدي رهيب، موغل حتى القرار

صخرة قلبي وكبريت وفوارة نار

ألف هند تحت جلدي

جوع حقدي

فاغر فاه، سوى أكبادهم

لا يشبع الجوع الذي استوطن جلدي[1].

استحضرت الشاعرة شخصية تاريخية قوية وهي "هند بنت عقبة" التي تريد أكل كبد حمزة والشرب من دمه للانتقام منه، فهو قاتل أبوها وأخوها وعمها، وفي هذا الاستحضار دلالة عميقة للشاعرة، فهند تعبر عنها تماما، فلفدوى رغبة جامحة في الانتقام من الصهاينة الذين دمروا بلدها وسلبو حريتها انتقام هند من حمزة.

يبدو أنّ الشاعرة عانت ما عانته تلك الشخصيات الثلاثة، حيث استلهمت الشاعرة شعورها بالذل وامتهان الكرامة العربية، واستثارت النخوة الشرقية، من خلال هاته الشخصيات، كما استطاعت بذلك أن تتجاوز آنيتها دون أن تفقد هذه التجربة بعدًا من أبعاد معاصرتها، وكانت لها قدرة على أن تحقق بهذه التجربة نوعًا من الأصالة والعراقة عن طريق اكسابها هذا البعد التاريخي الحضاري، كما أمدت تجربتها بطاقات إيحائية قادرة على الإشعاع والتأثير.

ولقد تقمصت الشاعرة في قصيدتها "كوابيس الليل والنهار" شخصيتين تراثيتين ذاتي ملمح أدبي، ومهما شخصية عنترة وابنته عمه عليه واستغلال ما بينهما من علاقة وجدانية وحب صادق، وما يتمتع به عنترة من قوة وشجاعة وإخلاص في الدفاع عن قومه وعن حبه، واستثمار القصة التاريخية

[1] فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص531.

لحبهما وشجاعتهما، ولتحوير فيها بإضافة دلالات جديدة تتناسب مع التجارب المعاصرة بشكل أصبح فيه عنترة رمز للفدائي الفلسطيني المولع بحب عبلة التي رمزت الشاعرة لها بالأرض وذلك بقولها:

عنتر العبسي ينادى من خلق السور

يا عبل تزوجك الغرب وأنا لعاشق!

لا ترفع صوتك يا عنتر ويلي ويلي!

أنا ابني لعم وعرق العين

(ويا ويلي عنتر مختبئ في أجفاني)

يسمعك الجندن يراك الجند

يا عبل، دعيني أطعم من

زيتون العينين دعيني

لا تقصيني عن زيتونك لا تقصيني

طرقات الجند على بابي ويلي ويلي!

يا عبلة يا سيدة الحزن خذي زهرة قلبي

الحمراء

صونيها أيتها العذراء

الجند على بابي ويلاه!

حتى الله تخلى عني حتى الله

خبئ صوتك!

وبنوعيه طعنوا ظهري

في ليلة غدر ظلماء[1].

[1] فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص432-433.

استثمرت الشاعرة في هذا النص شخصيتين تراثيتين لتجسد من خلالهما الصراع القائم بين الفلسطينيين وجنود الاحتلال، وتصور لمشهدًا يكاد يتكرر يوميًا هو اقتحام جنود الاحتلال للمناطق الفلسطينية ومداهمتهم للمنازل بحثا عن الفدائيين، وقد استطاعت الشاعرة باستثمارها هاتين شخصيتين، إن تعبر عن حالة هذه المواطنة وتصور مشاعرها وانفعالاتها بشكل يبرز خوفها وقلقها ويعيش الحدث بكل انفعالاته وتواتراته.

إنّ استرجاع الشاعر لتجربة عنترة وعبلة لا يعني تذكر التاريخ، ومكان وكيفية حدوثها وإنما ترجاع الحالة شعورية الخاصة بهذه التجربة وبعثها من جديد، من خلال أحداث وموافق معاصرة تربطها قواسم مشتركة، فلقدرة على بعث التجربة التراثية من خلال التجارب المعاصرة، يعتمد على مدى استغلال المبدع للجوانب المشمعة والسيمات الدالة في التجارب التراثية، وقد حققت الشاعر ذلك وتواجدها مع تجربة عنتر وعبلة، وإعادة صياغتها بأسلوب معاصر وضمت رؤية جديدة نابضة بالحركة الحيوية.

وهكذا تكتسب تجربة الشاعر المعاصر باستدعاء هذه الشخصيات التراثية غنى وأصالة وشمولًا في الوقت ذاته، فهي تغني بانفتاحها على هذه الينابيع الدائمة التدفق بإمكانات الإيحاء ووسائل التأثير، وتحرر هذه التجربة من إطارها الجزئي والآني إلى الاندماج في الكل والمطلق[1].

د–التناص الأسطوري:

تعني بالتناص الأسطوري استلهام الشاعر بعض الأساطير القديمة وتوظيفها كرموز في سياق قصيدته، لتعميق رؤية معاصرة، ويستلزم هذا الاستلهام إدراك حيثيات التقنية التعبيرية العالية لصناعة الأسطورة، لأنها ميراث الفنون، فالأسطورة تعبر عن هموم الشاعر وواقعيته تعبيرًا عميقًا وتساعده على سيد، وتعيد إلى الشعر فطرته الأولى، و"تهب القصيدة البعد الماورائي والبعد الوجودي الفعلي والإيحائية اللامتناهية، وتمكن الشاعر من استعادة حالة البكارة الأولى في صلته بالحياة والكون"[2].

[1] علي عشيري الزايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربية المعاصر، دار الفكر العربي، (دط)، 1997م، ص17.

[2] اليحياوي، في النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1986م، ص77.

ولقد لجأ الشاعر الفلسطيني الوجداني إلى توظيف الأسطورة في تجربته الشعرية، بسبب ثرائها لي بما تحمله من شحنات اشعاعية وتراكمات وحدانية، وليس لمجرد تحميل التجربة الشعرية بالأساطير مجاراة للشعراء الذين وظفوا الأسطورة في أشعارهم.

وقد جاء توظيف الشاعر الفلسطيني للأسطورة بشكل واعٍ كتقنية من تقنيات الأدب المعاصر الذي يبرز قدرة الشعراء على بلوزة تجاربهم وتشكيلها خارج إطار النسق الغنائي، حيث تزداد موضوعيته وقدرته على تصوير الصراع لأن استخدامها.

"يثري النص الشعري ويفتح آفاقه ويجعله أكثر عطاء ويدحض التسطح عنه"[1].

لم تهتم شاعرتنا باستحضار الأساطير اهتمامًا أحرى بالذكر غير أنها أشارت في بعض قصائدها إشارات تحيل إلى شكل من أشكال إعادة التاريخ لنفسه في العصر الحاضر، تقول:

عندي أقاصيص لكم كثيرة

غير حكايات سندباد البحر

غير قصة الجني والصياد

وقمر الزمان والأمير

عندي أقاصيص هنا

أخاف لو أروي لكم أحداثها

أطفئ في عالمكم ضياءه[2].

وهكذا تتسع مدلولات مفردات النص إثر التناص الرمزي، لتكسب تجربة الشاعرة الشعرية شمولية ورحابة، واستطاعت من خلالها أن تعبر عن هواجسها الشعرية ونضالها في سبيل حرية الكلمة، فاحتلال اليوم مثل احتلال الأمس وضياع فلسطين وهوية الأمة وأمجادها في عصر الانكسارات والهزائم اليوم، مثل ضياعها في زمن التتار قديمًا، لكن الشاعرة على الرغم من ذلك متفائلة بمستقبل هذه الأمة وقادم أيامها، حيث تقول في نهاية القصيدة:

[1] عدنان حسين قاسم، لغة الشعر العربي، دار النشر، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، ط1، 2008م، ص25.

[2] علي عشيري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية من الشعر العربي المعاصر، ص156.

لا تسألوا متى وكيف تنتهي

حكاية الشتات والضياع

لن تفهموا اليوم الجواب[1]

- وتواصل القصيدة إلى أن تقول:

وكيف تنتهي حكاية الشتات والضياع[2].

وهنا تحضر الأسطورة بقوة في القصيدة فيبدو أن الشاعرة تكتب مشاعر عميقة وآلام تعيشها، عبرت عنها بأقاصيص لو أروي لكم أحداثها.

أطفئ في عالمكم ضياعه[3].

هذا يعني أنكم ستتأثرون وتتوجعون بقصصي أكثر من وجع قصص الأساطير، وربما كان لفدوى رموزا إيحائية في اختيارها هذه العناوين الثلاث بالذات، "فالسندباد" كان رمز الترحال وهو كإشارة عن حالة الشتات لشعبها، أما "الجني والصياد" قصة الصياد الذي وجد قارورة فتحها، فخرج منها جني أراد أكل الصياد الذي حرره بدل أن يشكره، ورغم ضعف الصياد أمام الجني إلا أنه اختار حيلة ذكية أرجع بها الجني للقارورة وأعطاه درسا يعلمه الامتنان والشكر لصاحب الفضل، اختارتها الشاعرة كرمز لضعف فلسطين أمام إسرائيل، إلا أنه هناك أمل في الانتصار، أما بالنسبة "لقمر الزمان" فهي قصة تروي مدى تعلق الأميرة بفتى أحلامها الذي نقضها من سجن والدها وتريده أن يأتي في الحقيقة، وهذا رمز استعملته فدوى متمنيتا هذا الفارس في حقيقة فلسطين السجينة، إضافة إلى أن هذه الأساطير الثلاثة يربطهم قاسم مشترك واحد وهو السجن، ففي السندباد البحري مثال للسفر الدائم والحرية والتخلص من القيود والسجن.

وفي أسطورة الجني والصياد هي مثال لقوة ودهاء الصياد الضعيف في سجن الجني القوي.

أما أسطورة قمر الزمان الأميرة المسجونة في قصر أبيها وتحلم بأمير أحلامها ينقضها ويحررها.

[1] علي عشيري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية من الشعر العربي المعاصر، ص156.

[2] فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص265.

[3] المصدر نفسه، ص341.

بعثت فدوى في هذه الأساطير الروح من جديد ودمجتها في عالمها الراهن كتناص معبرة بها عن مدى تمني حريتها وحرية بلدها.

كما رأينا في السيرة الذاتية لـ .وى طوقان عانت في حياتها وعبرن عليها في الكثير من أشعارها بمصطلحات متعددة، كالسجن وجدرانه والجلاد والصخرة، وعلى سيرة الصخرة نتطرق إلى الصخرة حملتها في دورات الصعود والهبوط دونما نهاية في تناص واضح مع أسطورة "صخرة سيزيف"، الصخرة ذاته كان ورد في قصيدة مبكرة لها أيضا عنوانها "الصخرة"، تقول:

أنظر هنا

الصخرة السوداء شدت فوق صدري

بسلاسل القدر العتي

بسلاسل الزمن الغبي

أنظر إليها كيف تطحن تحتها

ثمري وزهري

نحتت مع الأيام ذاتي

سحقت مع الدنيا حياتي

دعني فلن نقوى عليها

لن نفك قيود أسري

سأظل وحدي

في انطواء

ما دام سجاني القضاء[1].

هنا ربطت الشاعرة معاناتها مع أهلها وبلدها بمعاناة سيزيف في الأسطورة التي حكمت عليها الآلهة زيوس بأن يدحرج صخرة إلى قمة الجبل دون انقطاع، فتعود وتهوي إلى الأسفل بسبب ثقلها،

[1] فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص431.

ختارت سيزيف كرمز يعبر تعبيرًا بليغًا عن مأساتها وآلامها، فسيزيف يفشل في إطلاع الصخرة إلى أعلى الجبل ويبقى في عذابه الأبدي.

كانت الأسطورة ومازالت مصدرًا لإلهام الكثير من الشعراء على مر العصور، وذلك لما فيها من طاقات تعبيرية واسعة، لا يمكن تأديتها عن طريق اللغة البسيطة المباشرة، ففي الأسطورة أبعادًا خيالية واسعة، أعمق من تأثير الشعر من خلال ربط الحاضر بالماضي، أي بالذاكرة الجمعية للإنسان، ومن خلال استحضار نماذج بدائية، أكثر صفاء وتألق وعفوية، ومع ذلك وكما شاهدنا أنّ شاعرتنا فدوى طوقان لم تهتم باستحضار الأساطير كثيرًا في شعرها إلا قليلًا[1].

2-التناص مع الأمثال الشعبية:

وبما أنّ الشاعرة مسلمة الدين، سليمة الفكر، ضادية اللسان، عربية الأصل، ذات إرث عربي عريق وأصل عميق تبني أسسه الأمثال الشعبية والحكم العربية، الذي يعد مرجعا قويا لكل الأدباء والشعراء، بدورها فدوى نهلت من هذا الموروث الضخم شاءت أم أبت؟! قصدت أم لم تقصد؟.

وهنا تتجسد وتتجلى قوة الشاعرة في بعث الحياة في هذه الأمثال الماضية واحيائها ونسج خيوطها، وفق مقاييس الحاضر، كما يبدو في قصيدة "شهداء الانتفاضة"، التي تناصت فيها الشاعرة مع القيم الدلالية والجمالية للأمثال العربية وذلك بقولها:

رسموا الطريق إلى الحياة

رصفوه بالمرجان، بالمهج الفتيّة

بالعقيقْ

رفعوا القلوب على الأكفّ حجارةً، جمرًا، حريقْ

رجموا بها وحش

الطريقْ :

هذا أوان الشدّ فاشتدي!

[1] صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، ص194.

ودوّى صوتهم

في مسمع الدنيا وأوغل

في مدى الدنيا صداه

هذا أوان الشدّ![1].

وتناصت الشاعرة مع المثل العربي القائل "هذا أوان الشد فاشتدي زيم"، وخرجت من إطار تنصيص المثل بحذف كلمة "زيم" أي اسم فرس، وإحلال معنى آخر متعلق بالانتفاضة، حيث أن المنتفضين على التأهب لمواجهة الشدائد سحذ هممهم وإلهام روح الحماسة والتضحية في قلوبهم وحثهم على تكاثف الجهود، وهذا أخرج المثل من إطاره التراثي المتداول إلى إطار شعري جديد متفائل مع سياق النص بشكل أصبحت فيه المادة التناصية عنصراً أساسيًا وحيويًا في بنية النص، ساهمت بشكل فاعل في رسم صورة المنتفضين.

[1] فدوى طوقان، الأعمال الكاملة، ص451.

الخاتمة

في خاتمة هذا البحث الذي كانت غايته الأولى والأساسية، إثبات جنسية النصوص على اختلاف أجناسها، وتفاعل هذه الأخيرة فيما بينها، والتي كان الشعر محورها، حيث بدأت منه وانتهت إليه. وحين أتكلم عن الجنسية، فالقصد تحديد انتماء هذه النصوص ومدى صلتها بواقع الإنسان، ثم لا معنى ولا جدوى من تعداد النصوص الغائبة فقط، ولكن لابد من الوقوف على الدلالة، التي هي مربط الفرس، كان هذا مبتغانا الذي حسبنا أننا بلغنا إليه درجة، وقطعنا فيه شوطا وأشبعنا منع رغبة، وأرضينا به فضولنا.

فمن خلال جولتنا في رحاب جماليات التناص عند فدوى طوقان جاءت نتائجه كالآتي:

1– إنّ ظهور الجمال يرتبط بوجود الإنسان وتطوره، وهو يتطور بتطور الذات الإنسانية، لأنه يعدّ ظاهرة تتبع من أعماق الفنان، ولكنه حقيقة موضوعية، كائنة في العالم الخارجي، وبهذا يصبح الجمال يتقاسمها جانبي الذاتية، والموضوعية، وإنّ كانت نسبتين إذ يدرك الجمال بالعقل والوجدان معا.

2– إنّ التناص متعدد المفاهيم، لأنه يعتبر نظرية من النظريات الحديثة التي يمكن الاستفادة منها في دراسة الأدب العربي، فهو ممارسة لغوية ودلالية لا مفر منها لأي شاعر أو أديب، فالنص الأدبي هو عملية استيعاب وتمثل وتفاعل لكثير من النصوص السابقة، ويتناص الشعراء معها بطرق مختلفة ومستويات متفاوتة.

3– كما كشف البحث أنّ مصطلح التناص كأداة إجرائية حديثة النشأة ويعود وضوحه في حقل الدراسات النقدية الحديثة إلى الناقدة الفرنسية "جوليا كرستيفا"، التي اعتمدت في تحديد المصطلح على الإرث النقدي الذي تركه الناقد الروسي باختين في حديثه عن المصطلح، كما أبدع جيرار جينيت في تحديد مختلف أنماطه، ومن العرب الذين تبنوا هذا المصطلح نجد: محمد مفتاح، محمد بنيس، الغذامي، وآخرون.

4– ارتبط التناص في الدراسات الحديثة بنظرية القراءة والتلقي، التي أعادت للقارئ دوره الهام، وحملته مسؤولية كاملة، لأن التناص بدوره بعد عملية إنتاجية، به تتولد الدلالات،

سح المجال للتأويل الذي يفتح أمام القارئ المنتج نافذة الإبداع في سير أغوار النصوص، وتلبيس القديم حلة الحداثة أو المعاصرة.

5– مصطلح التناص ذا جذور في الفكر النقدي العربي، يعيد إلى النصوص خلفيات متعددة ومتنوعة، حيث يثبت مما لا يدعو مجالا للشك وما مدى رقي النقد العربي، من خلال تسمياته "الاقتباس، التضمين، الإحالة..."، وكذلك وجهة نظر الناقد القديم.

6– تجسد النصوص الشعرية لفدوى طوقان التناص بكل جمالياته، بداية من عناوين القصائد والدواوين نهاية إلى المقاطع الشعرية التي شحنت بكل ما يرمز للتراث العربي.

7– فدوى طوقان واحدة من أهم الشعراء الفلسطينيين، حيث تحتل مكانة وافية في تاريخ الشعر العربي المعاصر، والذي يرتبط بالإنجاز الذي حققه على المستوى الإبداعي، مما تجعل منها واحدة من أبرز الشعراء المعاصرين، لأنها تتخذ موقفًا إنسانيًا نبيلًا، اتجاه شعبها.

8– كان للشعراء المعاصرين الحظ الوافر والنصيب الجزيل في توظيف التناص القرآني، ونجد من هؤلاء الشعراء، الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان، قد وفقت في توظيفها للقرآن، حيث استدعت الكثير من الألفاظ والمعاني القرآنية ووظفتها لبيان مشاعرها وأحاسيسها ومختلف أهدافها السياسية والاجتماعة، ومدى معاناتها وآلامها، وذلك بتوظيفها الطرق الأساسية للتناص "الاجترار – الامتصاص – الحوار".

9– أنّ آلية التناص من أبرز التقنيات التي عُنِيَّ بها النقاد والأدباء لدراسة النصوص والأشعار في العصر الحديث، فقد قمنا في هذا البحث على تعريف ظاهرة التناص وتطورها التاريخي عند النقاد الغرب والعرب، ومن ثمّ سلطنا الضوء على هذه الظاهرة في لغة فدوى طوقان الشعرية، لتكشف عن مدى استدعاء الشاعرة النصوص بأشكالها المتعددة، الدينية والتاريخية والأدبية، وكيفية تجسيد التفاعل الخلاف بين الماضي والحاضر، من خلال دراسة بعض قصائدها. وعلى إثر الدراسة تبين لنا بوضوح أنّ الشاعرة قد استلهمت من التناص

الديني أكثر من الأنواع الأخرى استحكاما وزينة وخلودا لقصائدها، مقارنة بالأنواع الأخرى. والأسطورة تعد من أقل مصادر التناص في ديوان الشاعرة.

10– ان تاريخ فلسطين حاضرا بقوة في شعر فدوى، لأنها تعتز بأرضها ومن هم فوق الأرض، وتناصت ذلك في تشكيل النصوص الغائبة وتجسيدها الأقنعة بكل أنواعها.

11– من خلال استعراض بعض قصائد لفدوى طوقان أنها التزمت بوطنها، حيث أنها لا تستطيع أن تعبر عن المشاكل الموجودة في مجتمعنا بصورة صريحة ومباشرة، فتقبل على التناص وأنواعه لبيان أفكارها بشكل غير مباشر، واستعملت ظاهرة التناص مع الدين والتاريخ والأسطورة والأدب، وجسدت التفاءل الخلاف بين الماضي والحاضر ووظفت التراث توظيفا حيويا، عندما تكسب نصوصها الدلالات الجديدة حين توظيفها في نص ثقافي آخر، وكل هذه الظواهر أضافت إلى نصها بعدًا جماليًا وفنيًا، وذلك يدل على قدرة الشاعرة على النظر إلى الوراء والالتفات إلى الموروث الشعري مهما اختلفت الوسائل.

12– تعاملت شاعرتنا بأشكال متنوعة من القرآن الكريم، فهي تارة تستوحي مضمون الآية، وتارة تستدعي بعض المفردات والتراكيب القرآنية، أو بعض من الشخصيات التي يحدث عليها القرآن الكريم. ذا أثبتت قدرتها على الفهم العميق للقرآن ومدى تذوقها له، والذي يأخذ بنظر الاعتبار أنها استعملت تناص الآية القرآنية غالبا، من خلال امتصاص ألفاظها أو معانيها، واستخدامها في مجال آخر، وكذلك استدعاء بعض الشخصيات التراثية التي تدل على إلمام الشاعرة على التراث والتي وظفته في شعرها بأشكال متعددة ومتنوعة زمانًا ومكانًا، كمًا وكيفًا، وكذلك تحمل معظم الإشارات التناصية لدى فدوى طوقان دلالات الانبعاث والثورة والمعاناة والألم، وتستحضر تناصها في أكثر الأحيان تناصًا خارجيًا مباشرًا.

- وفي نهاية رحلة مطاف البحث هذه، نتمنى أن تكون قد فتحت نافذة لمواصلة رحلات من البحث الجاد والمسؤول في تقصي أسرار هذه الظاهرة، وكشف جمالياتها وبالخصوص عند شعراء الحداثة الذين جددوا ورفضوا البقاء تحت عباءة القديم.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

i. المصـادر:

- فدوى طوقان:

1– الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993م.

2– رحلة جبلية صعبة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط2، 1985م.

ii. المراجـع:

1– إبراهيم مصطفى الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2011م.

2– أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقا، مؤسسة عمان للدراسات والنشر، الأردن، 2000م.

3– أحمد بركات، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير، لبنان، 1985م.

4– أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ط1.

5– أدونيس النقد الراهن لجمالية التحول في الشعر العربي الجزيرة ت 2009

6– أمل التميمي، السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، الناشر المركزي الثقافي العربي، دار البيضاء، بيروت، ط1، 2005م.

7– أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1984م.

8– إيليا الحاوي، في النقد الأدبي، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1979م.

9– إيميل كبا، ديوان أحمد شوقي، ج2، دار الجيل، بيروت، 1995م.

10– بشير القمري، مفهوم التناص، تحديدات نظرية.

11– ترفينان تودوروف – ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1996م.

12– جراهم آلان، نظرية التناص، ترجمة: باسل المسالمة، ط1، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2011م.

13– جمال مباركي، التناص في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة للنشر، الجزائر.

14– جوليا كرستيفا، علم النص، ت. فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط2، 1997م.

15– حافظ محمد جمال الدين المغربي، التناص المصطلح والقيمة، علامات في النقد، ج51، م13.

16– أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن دوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م.

17– حسين جمعة، المسبار في النقد الأدبي (دراسة في النقد)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2003م.

18– حصة عبد الله سعيد البادي، التناص في الشعر العربي المعاصر، البرغوني نموذجًا، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1430هـ-2009م.

19– حلمي مرزوق، النقد والدراسة الأدبية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، ط1.

20– خليل أحمد خليل، معجم المصطلحات اللغوية، دار الفكر اللبناني، 1995م، ص106.

21– ابن دريد أبو بكر محمد بن دريد الأزدي، جمهرة اللغة، ج1، مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع، القاهرة، 1932م.

22– رمضان كريب، فلسفة الجمال في النقد الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009م.

- رولان بارت:

23– درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986م.

24– لذة النص، دار الشجرة للنشر والتوزيع، باريس، ط2، 2002م، ص29.

25– الزبيدي محمد مرتضى الحسبني، تاج العروس من جواهر القاموس، مادة (نصّ)، ج1، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، (دت).

26– زهير ميرزا، ديوان إيليا أبو ماضي، دار العودة، بيروت.

27– سعيد يقطين، انفتاح النص الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م.

28– شارل لالو، مبادئ علم الجمال، تحقيق: خليل شطا، دار دمشق للطباعة، (دط)، 1982م.

29– شاكر عبد الحميد، التفصيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني.

30– صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1986.

31– صلاح فضل، شفرات النص، دار الآداب، القاهرة، 1995.

32– عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، ط1، 1987م.

33– عثمان أيمن نظرات في فكر العقاد ،مكتبة الثقافية :153 الدار المصرية للتأليف والنشر مصر . ط 15 مارس.

34– أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، الحيوان، ج3، ت.ج، عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3.

35– عدنان حسين قاسم، لغة الشعر العربي، دار النشر، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، ط1، 2008م.

36– عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1974م.

37– عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998م.

38– على جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م.

39– على شلق، الفن والجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1982م.

40– على عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ط1، 1978م.

41– عما نويل كانط، نقد ملكة الحكم، ترجمة: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، (دط)، 2005م.

42– عمرو فروج، هذا الشعر الحديث، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت – لبنان.

43– فتيحة إبراهيم صرصور، خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان –دراسة وتحليل–، ملتقى الصداقة، غزة – فلسطين، 1946هـ-2005م.

44– فوزي عطوي، المعلقات العشر دراسة ونصوص، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، 1960م.

45– كاظم جهاد، أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي واربتحالية الترجمة.

46– محمد بن مكرم الأنصاري، لسان العرب مادة (جمل)، دار المصرية للتأليف والترجمة، ج14، (دط).

47– محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط1، 1979م.

48– محمد فؤاد عبد الباقي، صحيح المسلم، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج1، (دط)، (دت).

49– محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت، ط3، 1983م.

50– محمد مرتاض، مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 1998م.

51– محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مادة جمل، دار مكتبة الحياة، بيروت، ج1، (دط).

52– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، مركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992م.

53– عبد المعطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1998م.

54– ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، ج1، دار صادر، بيروت.

55– ميشال عاصي، مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل، بيروت، 1981م، ط2.

56– نان رشيد، دراسات في علم الجمال، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1985.

57– نبيل علي حسنين، التناص دراسة تطبيقية في شعر الشعراء النقائض، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010م.

58– هيجل، المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، ترجمة: جورج طربيشي، دار الطبيعة، بيروت، 1988م.

59– اليحياوي، في النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1986م.

المجلات والدوريات:

1– بشير القمري، مفهوم التناص، تحديدات نظرية، مجلة شؤون أدبية، س3– ع– 11، شتاء.

2– شرفي عبد الكريم، مفهوم التناص، مجلة دراسات أدبية، دورية محكمة تصدر عن مركز البصيرة للبحوث، الجزائر، 2008م.

3– نور الهدى لوشن، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج15، العدد26، 1424هـ.

4– عبد الواحد لؤلؤة، من قضايا الشعر العربي المعاصر (التناص مع الشعر العربي)، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، المغرب، السنة السادسة يوليو أغسطس، ع83/82.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
البسملة	
الآيـــة	
شكر وتقدير	
مقدمة	أ-ب-ج
مدخل: مفهوم الجمال والجمالية	
1-ضبط مفهوم الجمالية	10
2-ماهية الجمالية	12
3-نظريات الفن والجمال عند الفلاسفة	15
4-مراحل تطور الجمالية عند القدامى والمحدثين الغرب والعرب	18
أولا: الجمالية عند القدامى الغرب	19
أ-عند أفلاطون	19
ب-عند القديس أوغسطين	19
ثانيا: الجمالية عند القدامى المحدثين	19
أ-الجاحظ	19
ب-عبد القاهر الجرجاني	19
ثالثا: الجمالية عند المحدثين الغرب	20
أ-إيما نوبل كانط	20
ب-هيغل	20
رابعا: الجمالية عند المحدثين العرب	21
أ-عباس محمود العقاد	21
ب-علي أحمد سعيد "أدونيس"	21
الفصل الأول: ماهية التناص	
أولا: ماهية التناص	23

أ–لغة	23
ب–اصطلاحا	24
2–ظهور التناص	25
أ–عند العرب	26
ب–عند الغرب	26
ثالثا: أنواع وأنماط وأشكال التناص	29
رابعا: مستويات وآليات وتقنيات التناص	30
خامسا: مصادر ومظاهر ووظائف التناص	36
سادسا: مجالات وجماليات التناص	39
الفصل الثاني: تجليات التناص في شعر فدوى طوقان	
أولا: ملخص السيرة الذاتية	43
ثانيا: تجليات التناص في شعر فدوى طوقان	47
أ–التناص الديني	47
ب–التناص الشعري	57
ج–التناص التاريخي	66
د–التناص الأسطوري	71
هـ–التناص مع الأمثال الشعبية	75
خـــــاتمة	78
قائمة المصادر والمراجع	83
فهرس الموضوعات	89

تم بحمد الله